

“Glatte Worte, bunte Bilder”
Arthur Schnitzlers Dramen im deutschen Fernsehen

Sandra Nuy

*Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seelen,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder*
Loris (Hugo von Hofmannsthal)

1. Die schwierige Beziehung von Theater und Fernsehen

Als das Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland am 25. Dezember 1952 seinen regulären Sendebetrieb mit Goethes *Vorspiel auf dem Theater* aufnahm, war dies ein deutliches Signal, dass das neue Medium etwas vom Glanz der Bühne für sich in Anspruch nehmen wollte. Um kulturkritischen Vorbehalten zu begegnen, wurde die Nähe zwischen dem etablierten Kunstmedium Theater und dem neuen Medium Fernsehen offensiv proklamiert: Das Theater—sein künstlerisches Personal, seine Stoffe, seine Ästhetik—sollte das Fernsehen nobilitieren. Verteidigt wurde das Fernsehen als “Fortsetzung der Theatertradition mit anderen Mitteln” (Netenjakob 7): Die Einheit von Produktion und Rezeption im Live-Spiel—mithin die Transitorik des Ereignisses—und das Durchspielen statt einer takeweisen Produktion wie beim Film schienen das neue Medium in die Lage zu versetzen, “auratische Kunstwerke” zu schaffen. Mit der Etablierung der Magnetbandaufzeichnung (MAZ) ab 1957/58 verlor die ideologisch geprägte Selbstbestimmung als Live-Medium ihre Gültigkeit, und die Vorstellung von der Verwandtschaft beider Medien fiel einer sich rasant entwickelnden Technik zum Opfer. Gleichzeitig verlagerte sich die Diskussion von einer künstlerisch-ästhetischen Auseinandersetzung über Theater *und* Fernsehen auf Fragen der Konservierung von Theater *durch* Fernsehen.

Mit dem Sendebeginn des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) 1963 begann in der Geschichte des Medienensembles eine Phase der Dokumentation und Demokratisierung. Mit der zunehmenden Ausdifferenzierung des Fernsehens wurde “Theater im Fernsehen” jedoch an den Programrand gedrängt. Nachdem in den späten siebziger Jahren eine Stagnation von Theatersendungen im Fernsehen zu beobachten war, folgte der Aufwärtstrend auf dem Fuße: Mitte der achtziger

Jahre boomte das Theater im Fernsehen, auch bedingt durch die Gründung öffentlich-rechtlicher Satellitenprogramme wie etwa 3sat, die "Kultur" zu einem Teil ihrer Programmphilosophie machten. Die sich verstärkenden Tendenzen einer zielgruppenorientierten Verspartung des Fernsehens machen sich zum Wechsel des Jahrtausends dergestalt bemerkbar, dass sich im digitalen Programmbouquet des ZDF ein eigener Theaterkanal findet. Es bleibt abzuwarten, ob damit die Geschichte des Medienensembles, die mehr als einmal als "Szenen einer Ehe" charakterisiert wurde, ein "Happy End" gefunden haben wird.

Wenngleich die differenten Dispositive von Theater und Fernsehen den Medienwechsel erschweren, so haben sich doch Theater und Fernsehen nicht unabhängig voneinander entwickelt, sondern in einem dynamischen Prozess nicht immer konfliktfreier, aber produktiver Wechselbeziehungen.¹ In der Frühzeit des Fernsehens bestritt Theater einen beachtlichen Teil des Programmangebots; die Zahl der adaptierten Theaterstücke stieg sogar derart an, dass der Fernsehspiel-dramaturg des Süddeutschen Rundfunks, Hans Gottschalk, den "Kahlschlag im Zauberswald der Literatur" monierte. Neben Goethe, Schiller, Shakespeare, Molière und Calderon wurden auch "Klassiker der Moderne" ins Programm genommen: Shaw, Priestley, Eliot, Fry, Giraudoux, Anouilh und der im folgenden einer näheren Betrachtung unterzogene Arthur Schnitzler bestimmten Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre das Bild.

Seit dem ersten Programmjahr 1953 stehen Schnitzlers Dramen auf den Spielplänen für "Theater im Fernsehen". Quantitativ lässt sich folgende Bilanz ziehen: Zwischen 1953 und 1989 waren 45 verschiedene Adaptionen von Schnitzlers Stücken im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland zu sehen, umgesetzt wurden 24 verschiedene Dramen (plus 2 dramatisierte Novellen).² Inklusiv der Wiederholungen können in dieser Zeit 93 Sendetermine nachgewiesen werden. Typologisch sind 23 Fernsehinszenierungen, 17 Aufzeichnungen³ von Bühnenszenierungen und 5 Kinofilme zu unterscheiden. Die Novellen- und Romanadaptionen sind nicht mit eingerechnet, eine Ausnahme bilden die dramatisierten Novellen, die nachweislich sowohl auf der Bühne wie für das Fernsehen inszeniert worden sind (*Leutnant Gustl*, *Fräulein Else*). Zählt man die Verfilmungen epischer Werke hinzu, ergibt sich eine Summe von 54 Erstsendungen nach einer literarischen Vorlage Arthur Schnitzlers.⁴

Ausgewählt und produziert wurden die Stücke Schnitzlers unter verschiedenen Aspekten, von denen redaktionelle Kriterien wie Gedenktage oder die journalistische Chronistenpflicht nur scheinbar dominierend sind. Vielmehr sind medienästhetische Erwägungen der Fernseheignung und der Fernsehwirksamkeit—mit einem Wort: der Telegenität—ausschlaggebend für die Platzierung von Schnitzlers Dramen im Programm. Telegenität ist dabei kein apodiktischer Bestandteil einer Medienästhetik, sondern vielmehr immer wieder neu einem Verständigungsprozess unterworfen, der in kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Kontexten wurzelt. Ein wiederkehrendes Argument und der Versuch einer Konkretisierung von Telegenität ist jedoch die behauptete Korrespondenz von psychologisch realistischer und dem Naturalismus nahestehender Literatur mit dem Realismuspostulat des Fernsehens. Aus dieser Perspektive wird Theater zum

“Leitmedium” in den medienhistorischen Umbruchsituationen des zwanzigsten Jahrhunderts, als welches es vor allem die mimetischen Konventionen des Illusionstheaters zunächst auf den Film und schließlich auf das Fernsehen überträgt (vgl. Mühl-Benninghaus).

Angesichts einer Theaterszenerie, die durch detaillierte Figurencharakterisierungen und präzise Schilderungen des Milieus determiniert ist, sprach schon Arno Holz in seiner Schrift *Evolution des Dramas* von der ästhetischen Zielsetzung, “ein Stück Leben wie durch ein Fenster” zu betrachten (53). Es scheint kein Zufall, dass eine ähnliche Wendung in den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zum griffigen Schlagwort wurde, um ein neues, “realistisches” Medium zu charakterisieren: das Fernsehen als “Fenster zur Welt”. Das Versprechen des “Dabei-Seins” und die scheinbare Augenzeugenschaft brachten das Fernsehen in den Ruf des authentischen Mediums, dessen Bilder ein realitätsgetreues Abbild der Wirklichkeit seien. Integriert in den Alltag der Fernsehzuschauer müssen sich auch fiktionale Programmbestandteile an den Kriterien Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit messen lassen. In Dramaturgie und Darstellung haben sich Konventionen etabliert, die sich bemühen, den Erwartungen des an seiner Alltagswahrnehmung orientierten Rezipienten zu entsprechen:

Von daher ist es nur logisch, daß sich gerade die Dramen der Jahrhundertwende und des angelsächsischen Realismus der Nachkriegszeit, die sich der Forderung des Alltäglichen und Wahrscheinlichen ihrerseits angenähert und auch im Zusammenhang mit einer eher illusionistischen Spiel- und Inszenierungsweise entwickelt haben, der Umsetzung in Film und Fernsehen erfolgreich und vergleichsweise unbeschadet ausgesetzt haben. (Canaris 512)

So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass die Dramen Arthur Schnitzlers zum festen Repertoire von “Theater im Fernsehen” gehören—evoziert sein literarisches Oeuvre doch zweifellos den Eindruck von Realismus. Doch ist diese Impression von Wirklichkeitsnähe und Lebensechtheit ein hinreichender Grund für die Präsenz Schnitzlers im Fernsehen? Es stellt sich die Frage, ob nicht vor allem die von Horst Fritz konstatierten “Elemente einer filmischen Ästhetik avant la lettre” (55) im Werk Schnitzlers dessen Fernsehgeschichte beeinflusst haben. Eine solche Erforschung der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und den Medien der Audiovision gehört “zu den meistbearbeiteten Fragestellungen im Rahmen einer qualitativ orientierten Medienwissenschaft” (Schanze, *Fernsehgeschichte der Literatur* 7). Entsprechend umfangreich gestalten sich einschlägige Bibliographien, von den unterschiedlichen theoretischen Entwürfen ganz zu schweigen. Wie Joachim Paech festgestellt hat, ist dabei die Rede von der Intermedialität en vogue (*Intermedialität* 14), so dass es angebracht ist, die vorliegende Studie innerhalb der Intermedialitätsdebatte zu platzieren. Sie ist solchen Ansätzen zuzurechnen, die Intermedialität beschreiben als “Integration von ästhetischen Konzepten einzelner Medien in einen neuen medialen Kontext” (Müller 133). Im Sinne Volker Roloffs wird Intermedialität hier nicht als festge-

legtes wissenschaftliches Paradigma angewendet, sondern als ein der historischen Darstellung zugrundeliegendes Konzept verstanden, „geeignet, den thematischen und methodischen Zusammenhang, die Wechselwirkungen und Interferenzen sowie die Konvergenz und Komplementarität der verschiedenen Medien zu verdeutlichen“ (271).

Als These formuliert, die es zu belegen gilt, ist Schnitzlers literarisches Schreiben durch filmische Wahrnehmungs- und Darstellungsformen geprägt. Kurz gesagt sind Schnitzlers Dramen für das Fernsehen deshalb so attraktiv, weil sie Affinitäten zum Film aufweisen.⁵ Die Übernahme literarischer Stoffe durch den Film, die Anlehnung des Films an narrative Techniken und bühnendramaturgische Prinzipien, sowie umgekehrt die Einwirkungen filmischer Wahrnehmungs- und Darstellungsformen auf die literarische Praxis, wie sie etwa Heinz-B. Heller in seiner Studie *Literarische Intelligenz und Film* nachgewiesen hat, lässt sich exemplarisch an Werk und Wirkung Arthur Schnitzlers darstellen. In der Nachfolge des Films ist dabei die Rezeptionsgeschichte Schnitzlers im Fernsehen von besonderem Interesse. Diese wird im folgenden zunächst skizziert, um dann auf der Basis des vorgestellten Materials allgemeine Thesen zu einem „filmischen Schreiben“ Schnitzlers zu entwickeln. Anhand einer Analyse von *Das weite Land* werden die Überlegungen dann veranschaulicht.

2. Schnitzler im Fernsehen—Ein Überblick

Wie schon der Film in seinen Anfängen, so suchte auch das Fernsehen durch die Adaption literarischer Werke der Moderne eine Integration in das Ensemble der Darstellenden Künste. Dass Arthur Schnitzlers Dramen dabei eine nicht unwichtige Rolle spielten, mag damit zusammenhängen, dass Max Ophüls 1950 den *Reigen* verfilmte und für Drehbuch und Film mehrere Auszeichnungen erhielt—u. a. ernannte die British Film Academy *La Ronde* 1952 zum „Best Picture of the World“. Ein Jahr später, am 6. November 1953, begann die bundesrepublikanische Fernsehgeschichte der Dramen Arthur Schnitzlers. Das Hamburger Funkhaus des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) übertrug Gustav Burmesters Fernsehinszenierung des *Bacchusfestes*. Weitere Einakter folgten. Insgesamt wurden bis zum Sendebeginn des ZDF im Jahr 1963 elf Schnitzler-Adaptionen im deutschen Fernsehen ausgestrahlt, darunter die Live-Übertragung einer Bühnenszenierung (*Das weite Land*, Akademietheater Wien, ARD 7.6.1960) und die Umsetzung einer Novelle. Inklusive der Wiederholungen in diesem Zeitraum ergibt sich eine Anzahl von fünfzehn Schnitzler-Sendungen. Schnitzler gehörte damit in der Zeit des ARD-Monopols zu den „dominanten Vorlageautoren“ (Schanze und Zimmermann 61), denn, so schrieb die Kritik 1962: „Kaum ein anderer Autor der gleichen Epoche kommt in seinen Stilmitteln dem Medium Fernsehen so weit entgegen wie Arthur Schnitzler“ (rsd. 16).

Da in dieser Zeit überwiegend Einakter inszeniert wurden, entsprachen Schnitzlers Dramen insofern den Standortbestimmungen des neuen Mediums Fernsehen, als Einakter schon mit ihren formal-dramaturgischen Vorgaben—Einheit des Ortes, Innenräume, geringe Figurenzahl, kurze Spieldauer—das

seinerzeit diskutierte "Kammerspielprinzip" des Fernsehens erfüllten. Außerdem versprachen sie Unterhaltung auf literarischem Niveau und korrespondierten mit aktuellen Zeitphänomenen. Neben *Liebelei* (ARD 19.1.1958) und *Anatol* (ARD 20.12.1962) sind es andererseits die "Künstler-Einakter" oder jene, die wie *Der grüne Kakadu* (ARD 30.10.1955) das Verhältnis von Schein und Sein zur Disposition stellen, die bis in die frühen sechziger Jahre gezeigt wurden. Dass diese Stücke mit ihrer Thematisierung der Relation von Spiel und Wirklichkeit fernsehmedial umgesetzt worden sind, kann durchaus als eine Form der Selbstthematization des Mediums Fernsehen in der Nachfolge des Theaters als Leitmedium der Illusionsbildung betrachtet werden. Das Apolitische der gezeigten Dramen—vielleicht abgesehen von *Der grüne Kakadu* und *Leutnant Gustl* (ARD 26.3.1963), der aber, wie Friedrich Knilli nachgewiesen hat, politisch entschärft wurde—fügte sich in die Restaurationstendenzen der Adenauer-Ära. Stücke wie *Das Abschiedssouper* (ARD 13.08.1957), *Liebelei*, *Große Szene* (ARD 9.12.1962) oder *Anatol* boten literarische Unterhaltung im Fahrwasser der erfolgreichen *Sissi*-Reihe, jener Filme über das Leben der österreichischen Kaiserin Elisabeth, die Ernst Marischka zwischen 1955 und 1957 mit Romy Schneider in der Titelrolle drehte. Die Figurenkonzeption und -interpretation der *Christine* durch Romy Schneider in der gleichnamigen *Liebelei*-Adaption durch Pierre-Gaspard Huit aus dem Jahr 1958 erinnert nicht zufällig an *Sissi*. Zwar wurde Christine erst in den siebziger Jahren über das Fernsehen distribuiert; es lässt sich jedoch die These formulieren, dass die Schnitzler-Rezeption im Fernsehen der fünfziger Jahre auch im Zusammenhang mit der Entdeckung der Donaumonarchie als Kulisse für Liebesgeschichten gesehen werden muss. Vom Kino zum Fernsehen (zurück) ans Theater: Infolge der Präsenz Schnitzlerscher Dramen im Fernsehen erhielten die Theater entscheidende Impulse für ihre Spielplangestaltung, die zu der sogenannten "Schnitzler-Renaissance" in den sechziger Jahren beigetragen haben.

Nach dem "Schnitzler-Jahr" aus Anlass seines 100. Geburtstages 1962 pendelte sich die Präsenz seiner Dramen im Fernsehen bei etwa ein bis zwei Produktionen pro Jahr ein. Ausnahme war das Jahr 1966, in das Schnitzlers 35. Todestag fiel und in dem inklusive der Wiederholungen fünf Schnitzler-Dramen im Fernsehen zu sehen waren. Die späten sechziger Jahre lassen sich durch die Dominanz von als Komödien ausgewiesenen Dramentexten charakterisieren, was sicherlich im Zusammenhang mit dem Ausbau des Unterhaltungsangebotes als Kennzeichen der Gesamtentwicklung des Programms zu sehen ist. In dieser Zeit zeigt sich auch die senderübergreifende Tendenz, Schnitzler quasi stellvertretend für thematisch vergleichbare Dramen lebender Autoren zu inszenieren, sei es im Hinblick auf Ideologiekritik wie in *Professor Bernhardt* (ZDF 2.12.1964), sei es als Auseinandersetzung mit der Frauenbewegung wie in *Das Märchen* (ARD 26.6.1966) oder *Das weite Land* (ZDF 29.3.1970). Diese von Barbara Gutt für die fehlende feministische Literatur konstatierte Ersatzfunktion Schnitzlers integriert sich gleichermaßen sowohl in den Ausbau des TV-Unterhaltungsangebotes als auch in den Entwurf eines gesellschaftspolitisch ambitionierten Fernsehprogramms.

Am 21. Januar 1971—dem Jahr von Schnitzlers 40. Todestag—zeigte die ARD zum ersten Mal Max Ophüls' *Liebelei* aus dem Jahr 1932/33. Obgleich das Jahr 1971 mit insgesamt sieben Schnitzler-Sendungen (inklusive der Wiederholungen und einer Novellenadaption⁶) deutlich herausragt, wird Schnitzler seltener inszeniert. Die Politisierung des gesellschaftlichen Lebens in den siebziger Jahren hatte ambivalente Auswirkungen auf die Rezeption und Wirkung Schnitzlers im Fernsehen. Einerseits zeigte sich das Bestreben, die Werke der Jahrhundertwende aktuell zu deuten, die Konflikte zwischen den Geschlechtern gemäß der Devise "Alles Private ist politisch" zu interpretieren—oder eine solche Lesart zumindest per Rezension einzufordern. Andererseits verschiebt sich die fernseheigene Bewertung von Schnitzler in Richtung auf Minderheiteninteressen, sind doch die Sendeplätze zunehmend in den Dritten Programmen zu finden. Von den 34 Terminen, an denen zwischen 1974 und 1984 Schnitzler-Stücke im deutschen Fernsehen zu sehen waren, entfielen nur neun auf ARD und ZDF (darunter sind zwei Spielfilmtermine für den *Reigen*: Max Ophüls' *La Ronde* (1950, ZDF 25.4.1978) und Roger Vadims *Reigen* (1964, ARD 9.8.1980). Die übrigen Sendeplätze verteilten sich auf die verschiedenen Dritten Programme. Mit zehn Terminen kann der Löwenanteil für die von Georg Hensel betreute Reihe *Arthur Schnitzlers Dramen: Von Gestern—für Heute* im Dritten Programm der Südkette (1980) verbucht werden, die überwiegend Wiederholungen ausstrahlte, aber auch Erich Neubergs Fernsehinszenierung von *Professor Bernhards* für den ORF zum ersten Mal in Deutschland zeigte (S3 28.2.1980). In Anbetracht der allgemeinen Stagnation im Verhältnis von Theater und Fernsehen in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, ist die Präsenz von Schnitzler im Fernsehen jedoch beachtlich.

Auf Schnitzlers 50. Todestag im Jahr 1981 reagierte das deutsche Fernsehen nicht mit Neuproduktionen, sondern begnügte sich mit Wiederholungen des *Weiten Landes* und *Anatols* in einigen Dritten Programmen. Nur der Bayerische Rundfunk zeigte am 22. Oktober 1981 eine deutsche Erstausstrahlung: die ORF-Aufzeichnung von *Leutnant Gustl*, dramatisiert von Ernst Lothar und in Szene gesetzt von Walter Davy am Theater in der Josefstadt. Hier wird die neue Haltung des Fernsehens deutlich, die bühnentheatrale Inszenierungsgeschichte Schnitzlers "dokumentarisch" zu begleiten und eigene Akzente nur mehr sehr gezielt zu setzen. Auf dem Theater erreichte die Schnitzler-Rezeption durch die Freigabe des *Reigen*s Anfang der achtziger Jahre einen Höhepunkt, wobei sich das Interesse der Theater ebenso mit der Skandalgeschichte des Stücks wie mit der Herausforderung durch die Frage nach der Darstellbarkeit von Sexualität auf der Bühne erklären lässt. Umrahmt wird die Schnitzler-Interpretation in den achtziger und neunziger Jahren von dem Bestreben, Schnitzler "aktuell" zu lesen und statt des Decadence-Dichters den psychologisch nuancierten Gesellschaftskritiker in den Blick zu nehmen. Dabei wird die bereits in den sechziger Jahren geführte Diskussion um die Notwendigkeit von "Atmosphäre" und "Authentizität" in den Inszenierungen aufgefrischt, obschon (oder gerade weil?) die Stücke unterdessen als "Klassiker der Moderne" inthronisiert waren. Es geht nicht länger—wie noch in den fünfziger und sechziger Jahren—darum, Schnitzler nach der Exkommunikation durch die nationalsozialistische Kulturpolitik in den Kanon zu re-

integrieren, sondern um die ästhetischen Potenziale einer gegenwartsnahen “Klassiker”-Interpretation. Hochkarätige Inszenierungen wie Volker Hesses Münchner *Professor Bernhardt* (ZDF 12.7.1987) oder Umbrüche wie Thomas Langhoffs Salzburger Interpretation des *Einsamen Weges* (ZDF 5.4.1988) wurden vom ZDF im Rahmen der Reihe *Die aktuelle Inszenierung* aufgezeichnet. Demgegenüber kofinanzierte der Westdeutsche Rundfunk Luc Bondys filmische Version des *Weiten Landes* (ARD 15.5.1989) und in den neunziger Jahren Aufzeichnungen wie Peter Eschbergs Bonner Produktion von *Professor Bernhardt* (1Plus 19.4.1991) oder Andrea Breths Schaubühnen-Inszenierung des *Einsamen Weges* (arte 28.11. 1993).

Bei den Aufzeichnungen handelt es sich zumeist um mediengerecht aufbereitete Produktionen. Die Theaterinszenierung ist nur mehr der Ausgangspunkt für die Anwendung fiktionaler Erzählstrategien des Fernsehens. Während die Zahl der ausgestrahlten Aufzeichnungen von Bühneninszenierungen stieg, gingen die fernseheigenen Schnitzler-Produktionen zurück. Nichtsdestotrotz wurden Wiederholungen ausgestrahlt, vor allem in den neu eingerichteten Kulturkanälen 3sat und 1Plus. Da es sich von der Eigendefinition her um Programme zur Förderung der europäischen Integration auf kulturellem Gebiet handelt, eigneten sich Schnitzler-Produktionen in besonderer Weise, diesen Anspruch zu erfüllen. Schließlich gehört es auch zu ihrer Programmpolitik, die Archive gezielt als Programmquellen zu nutzen; d.h. Wiederholungen “qualitativ hochwertiger Sendungen” werden forciert. Rein quantitativ dominieren dabei im Hinblick auf Schnitzler die Adaptionen von Max Ophüls und Peter Beauvais.

3. “Filmisches Schreiben” bei Schnitzler

Beide—Ophüls und Beauvais—haben das filmische Potenzial in Schnitzlers Stücken erkannt und mit *La Ronde* und *Das weite Land* Adaptionen geschaffen, die in ihrer Ästhetik bestimmt sind von Plansequenzen einer beweglichen Kamera. “In *La Ronde* wirkt dieses Prinzip der im Raume umherwandernden Kamera deshalb so überzeugend, weil hier die filmische Technik in Schnitzlers Stück ein adäquates literarisches Sujet findet”, so Horst Fritz (64).⁷ Er belegt mit einer Analyse von *La Ronde* seine These von der Nähe Schnitzlers zu filmischen Narrationsformen. Die Beobachtung, dass Schnitzler eine “beträchtliche Vertrautheit mit den ästhetischen Mitteln des Genres Film (!) und ein gutes Gespür für die stilistischen Eigenarten des Mediums bekundet” (Fritz 55), konnte Fritz der Arbeit Manfred Kammers *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film* (1983) entnehmen, die detailliert Schnitzlers Kontakte—als Rezipient und als Autor—mit den seinerzeit neuen kinematographischen Medien bzw. der sich entwickelnden Filmindustrie nachzeichnet. Kammer charakterisiert Schnitzler, u.a. durch die Auswertung der Tagebuchaufzeichnungen, als passionierten Kinogänger, verhält sich aber zögerlich hinsichtlich Auskünften zu einer Beeinflussung von Schnitzlers literarischem Oeuvre durch den Film. Allerdings macht er auf die “den Film konstituierende Verbindung zwischen Traum und Wirk-

lichkeit“, die ihre Entsprechung in der Thematisierung des Traums und seiner (Be-)Deutung im Werk Schnitzlers finde, aufmerksam (255).

Freilich ist es leichter, anhand von Schnitzlers Mitarbeit an Verfilmungen seiner Werke—z. B. *Liebelei* (1914) und *Der junge Medardus* (1923)—nachzuweisen, dass sich der Dichter der narrativen und ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums zu bedienen wusste, als “filmische” oder filmanaloge Eigenschaften seiner Dramen zu identifizieren. Erschwerend kommt hinzu, dass es vergleichsweise wenig Belege gibt für eine theoretisch-poetologische Auseinandersetzung Schnitzlers mit dem Film. In einem Interview anlässlich der Premiere des *Jungen Medardus* sagt er: “Im übrigen wollen wir uns doch durch dogmatisch-ästhetische Erörterungen das Vergnügen an dem vielen Interessanten und Wertvollen, ja auch künstlerisch Wertvollen, das uns der Spielfilm in den letzten Jahren gebracht hat, nicht trüben lassen” (*Neue Freie Presse*, 5.10.1923, zit. nach Kammer 242). Auch durch die Tagebücher wird deutlich, dass Schnitzler ins Kino ging, um sich abzulenken, zu entspannen und um sich von den Mühen, die ihn das Hören mit zunehmendem Alter kostete, zu erholen. Sein Ohrenleiden ist vermutlich ebenso verantwortlich für seine Skepsis gegenüber dem Tonfilm, dessen endgültige Etablierung ab 1932–1933 er allerdings nicht mehr erlebte. Doch auch ohne Überlegungen hinsichtlich Schnitzlers Motivation für den Kinobesuch lässt sich die These einer Affinität der Dramen Schnitzlers zum Film vertreten und konkretisieren. “Der Filmesehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender”, schrieb einst Brecht (464) über die Wechselwirkung zwischen Literatur und Film. Im Sinne der Nachahmung bzw. Vorwegnahme von Montage und filmischer *Mise en scène* ebenso wie im Sinne der Einflussnahme veränderter Wahrnehmungsdispositionen auf künstlerische Produkte kann eine filmästhetische Prägung der Dramen Schnitzlers konstatiert werden. Horst Fritz etwa beschreibt Schnitzlers Dramatik im Kontext einer sich verändernden Wahrnehmung von Welt, die er im Rekurs auf Eisenstein “Ästhetik des filmischen Sehens” nennt (56).

Wenn filmische Wahrnehmungen in literarische Schreibweisen einfließen, kann man von “filmischen Schreiben” sprechen. Es lassen sich zwei Ebenen “filmischen Schreibens” unterscheiden, die wiederum in Beziehung zueinander gesetzt werden müssen: Zum einen die künstlerische Reflexion veränderter Wahrnehmungsdispositionen und zum anderen die “Organisationsformen (oder narrative Grammatiken)” des Erzählens (Paech: “Filmisches Schreiben im Poetischen Realismus” 243). Aus der Perspektive einer “Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films” (s. Paech: *Literatur und Film* 45–63) hat es ein “filmisches” Erzählen in der Literatur bereits vor den ersten öffentlichen Filmvorführungen im Jahr 1895 gegeben. Bei der Rede vom “filmischen Schreiben vor dem Film” geht es zumeist um die Antizipation filmischer Organisationsformen des Erzählens (z. B. Montage, Organisation von Blickpunkten) im bürgerlich-realistischen Roman.⁸

Bekanntlich setzte im neunzehnten Jahrhundert durch Industrialisierung, Urbanisierung und Mobilisierung—der Schock der Geschwindigkeit durch die Erfindung der Eisenbahn—ein Wandel in der Realitätswahrnehmung ein, der auch

die ästhetische Produktion und Rezeption nachhaltig veränderte. Kino und Film gaben dem “mit Fotografie und illustrierter Presse eingeleiteten kulturellen Trend zum Bildersehen, zur *Visualisierung der Kommunikation*, einen mächtigen Impuls” (Schweinitz 7, Herv. im Original). Der intellektuelle Diskurs über die neuen Medien (s. Schweinitz und Kaes) korrelierte alsbald—aufbauend auf Georg Simmels Essay “Die Großstadt und das Geistesleben” (1903)—den Film mit wahrnehmungspsychologischen Strukturen, wie sie in der Großstadt herrschten. So hieß es 1911:

Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist die Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt des gesellschaftlichen Lebens bildet, sondern auch noch weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist! (Kienzl, zit. nach Schweinitz 231)

Vereinfacht formuliert, handelt es sich bei der filmischen Schreibweise um eine Form, die diese Erfahrungen des modernen Großstadtmenschen literarisch verarbeitet. Die “filmische Schreibweise wäre dann die literarisierte Form der erzählerischen Wiedergabe dieses *Blicks auf die Wirklichkeit, strukturiert durch das Hyper-Dispositiv Film-Kino-Großstadt*” (Paech *Literatur und Film* 126, Herv. im Original). Wenn “filmisches Schreiben” auch die literarische Spiegelung urbanen Erlebens meint, muss jede weitere Überlegung hinsichtlich Schnitzlers Affinität zum Film die spezielle Wiener Spielart großstädtischen Lebens zur Zeit des *Fin de siècle* berücksichtigen.

In ihrer Untersuchung über das Wien Arthur Schnitzlers erklärt Ursula Keller das von Schnitzler häufig besuchte Kaffeehaus zu einem Prisma für die dissoziativen Tendenzen der Wiener Gesellschaft. Großstädtische Reizüberflutung mit ihrer Fülle an oberflächlichen Kontakten und ersten Anzeichen einer Informationsschwemme zeige sich im Wiener Kaffeehaus en miniature. Keller stellt einleuchtende Bezüge her zwischen kaffeehauspezifischen Wahrnehmungs- und Umgangsformen und Schnitzlers Werk. So habe sich u.a. die künstliche Beleuchtung und die rauchgeschwängerte Luft der Kaffeehäuser in den Nebentexten seiner Dramen in einer “ästhetische[n] Disposition zum Verwischen aller harten Konturen” (Keller 90) niedergeschlagen: Schnitzlers Figuren bewegen sich in Interieurs, die in nachmittägliches Dämmerlicht, herbstliches Halbdunkel oder schummrigen Kerzenschein gehüllt sind. Insofern Film immer auch ein “Licht-Spiel” ist, ein künstlerisch-kreativer Umgang mit Licht also konstitutiv für das Medium ist, sind diese am Optischen orientierten Szenenanweisungen als literarischer Spiegel “filmischer” Ästhetik zu betrachten.

Als Ersatzöffentlichkeit und Literatentreff ist das Kaffeehaus gekennzeichnet durch eine “zersplitterte, zerstreute, sensorisch gereizte Atmosphäre” (Keller 68). Schnitzler (und nicht nur er) fand hier Gestalten und Stoffe für seine Literatur; Haltungen wurden hier geprägt, wie etwa Schnitzlers Aversion gegen Journalis-

mus und Feuilletonismus als gesellschaftliche Attitüden oder das Wissen um Posen und soziale Maskeraden. Der zwischen Privatheit und Öffentlichkeit oszillierende Kosmos des Kaffeehauses trägt in seinem permanenten Zwang zur (Selbst-)Präsentation zu der "Hypertrophie des Sichtbaren" (Paech *Literatur und Film* 61) als Kennzeichen der Moderne bei. Beobachtung als Form des Sehens beeinflusst ebenso wie Schnitzlers naturwissenschaftlich-medizinische Ausbildung einen sein gesamtes Werk durchziehenden Skeptizismus, der Fragen aufwirft, ohne Lösungen anzubieten und eine Diagnose erstellt, ohne die Wechselwirkung von Sein und Schein, Lüge und Wahrheit, Person und Rolle in ein moralisches Drittes aufzulösen. Schnitzler thematisiert nicht die Großstadt als das Erlebnis von Geschwindigkeit, Masse und Unübersichtlichkeit durch Ausdifferenzierung, sondern die sich unter dem Einfluss der Großstadt verändernden zwischenmenschlichen Beziehungen bzw. die Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Dass in diesem Zusammenhang in der Schnitzlerforschung gerne die Vorstellung von Schnitzler als dem besseren Psychoanalytiker gepflegt wird, sei am Rande vermerkt. Schnitzler ist in seinen Dramen—bei aller Unterschiedlichkeit im Detail—einer Spielart des Illusionstheaters verpflichtet, die durch "realistische" Bühnenräume und psychologische Nuancierung der Figuren "Wirklichkeit" abbildet. Allerdings ist Schnitzler gleichermaßen einem desillusionierenden Gestus verbunden, betont er doch stets das vexierbildhafte Verhältnis von Wirklichkeit und Vorstellung, indem er das Spiel als Spiel bzw. die Komödie als menschliche Verhaltensform thematisiert. Das "Tertium Comparationis" findet sich in Schnitzlers theatertheoretischem Selbstverständnis ("Kunst" meint im folgenden Zitat Bühnenkunst):

Die Wirkungen der Kunst beruhen nicht auf *Illusion*, sondern auf *Ideassoziationen*. [...] So lebenswahr ein Kunstwerk oder eine Kunstleistung auch wirken mag, niemals geben sie uns die Illusion des Lebens. Sie haben eben nur die Kraft, eine größere oder geringere Menge von Erinnerungen verschiedenster Art mit größerer oder geringerer Intensität in uns wach zu rufen (*Aphorismen und Betrachtungen* 100–01 Herv. im Original).

Schnitzler setzt hier den "vollständigen Menschen" voraus, der "in aller Bewunderung und Erschütterung keinen Augenblick vergaß, dass er noch am selben Nachmittag mit dem Darsteller des Franz im Kaffeehaus Tarock gespielt hat" (100–01).

Eine ähnlich reflektierte Rezeptionshaltung wurde dem Publikum beim Besuch des Panoramas, dem optischen "Massenmedium" des neunzehnten Jahrhunderts, abverlangt. Der panoramische Rundhorizont bildete Landschaften, Städte, Schlachten u.a. mit den Mitteln der Malerei derart ähnlich ab, dass sich der Betrachter—wohl wissend um den Effekt der optischen Täuschung—der Illusion von Realität hingeben konnte. Schnitzler selbst frequentierte häufig das sogenannte "Kaiserpanorama", bei dem Stereoskope Fotografien zu plastischer Wirkung verhalfen.⁹ Es sei daran erinnert, dass Panorama ein Ausdruck ist, der 1803

im Zusammenhang mit der ersten künstlichen Landschaftsansicht in einem fortlaufenden Bildkreis entstanden ist und dann erst auf die Wahrnehmung von Natur übertragen wurde. Wohl nicht zufällig fällt also im Zusammenhang mit Schnitzlers "großen Dramen" wie *Der einsame Weg*, *Das weite Land* oder *Professor Bernhards* häufig der Begriff des Gesellschaftspanoramas. Selbst in der metaphorischen Nutzung veranschaulicht der Rekurs auf ein illusionistisches Abbildungsverhältnis die Affinität Schnitzlers zum Film. So sind es doch nicht zuletzt die sogenannten Totalen und deren Extreme, die Panorama-Einstellungen der Kamera, die den Film in den Ruf der "Kunst des Authentischen" brachten (Sonntag 216).

Die Entwicklung des modernen Dramas konnte (selbstverständlich) von den Veränderungen ästhetischer Wahrnehmung und von den neuen Medien der fiktionalen Darstellung nicht unberührt bleiben. Schnitzlers bevorzugte dramatische Form, der Einakter, ist in seiner Abkehr von der abendfüllenden *pièce bien faite* eine Reaktion auf die vielbeschworene "Krise des Dramas". Gleichzeitig findet sich, so die These von Horst Fritz, in der Form der Reihung von Momentaufnahmen im Einakter-Zyklus eine "filmische Ästhetik vor dem Film". Horst Fritz zieht den *Anatol*-Zyklus (geschrieben 1888–1891) heran, wenn er von einem auf das Theater transportierten "Modus filmischer Darstellung" (58) spricht. Er sieht—unter Berufung auf Ernst Mach (das vielzitierte "unrettbare Ich")—das "moderne", bei Schnitzler dargestellte Ich im Sinne einer filmischen Sequenz als "Abfolge wechselnder Einstellungen" (58), die er auch in den "wechselnden Ich-Zuständen eines Friedrich Hofreiter" (61) im *Weiten Land* entdeckt.

Schnitzler selbst konstatierte auch bei der Ausarbeitung seiner mehraktigen Stücke wiederholt, dass es sich eigentlich um "drei Akte in einem" (so der Untertitel zu *Die Schwestern oder Casanova in Spa*) handle. 1905 schrieb er an Otto Brahm:

Der Einakterzyklus sitzt tief in meinem Wesen (was ich gar nicht scherzhaft meine). Sehen Sie sich doch einmal meine Stücke daraufhin an: viele meiner Akte sind so vorzüglich in sich geschlossene Stücke, wie es keinem meiner mehraktigen Stücke im Ganzen zu sein gelingt. Statt festaneinandergefügte Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereihte Steine vor—nicht durch verhakende Notwendigkeit aneinandergeschlossen, sondern am gleichen Bande nachbarlich aneinandergereiht. (zitiert nach Seidlin 171–72)

Es ist nicht abwegig, diese Selbsteinschätzung Schnitzlers und das Bild der aufgereihten Steine auf einen weitgefassten Begriff von Montage zu beziehen, von dem Paech schreibt, dass sich in ihm "tendenziell" drei Bedeutungen zugleich realisieren, nämlich Mimesis, Konstruktion und Dekonstruktion (*Literatur und Film* 129). Während mimetisch ein Abbild einer "montageförmig erlebten Realität" geschaffen wird, entsteht in einem konstruktiven Akt die Bedeutungsgenese aus "der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen

Zusammenhang”, wobei auch die Dekonstruktion “bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen” im Sinne einer Montage denkbar ist (*Literatur und Film* 129). Indem Schnitzler eine als episodisch empfundene Wirklichkeit episodisch abbildet und diese Episoden zu einem neuen Ganzen fügt—dem Zyklus rsp. dem mehraktigen Stück—, konstruiert er übergeordnete Zusammenhänge, die das Verhältnis von Liebe, Tod und Traum, von Spiel und Sprache variieren. Zugleich findet eine Dekonstruktion statt, weil die Momenthaftigkeit von Gefühlen, die Lüge und das Spiel im Spiel zur Sprache kommen. Die Szenen seiner Zyklen haben entweder eine Figur (*Anatol*), eine Grundidee (z. B. *Komödie der Worte*) oder eine wiederkehrende Situation (*Reigen*) gemeinsam.

Wenn Schnitzler Bühnenbild, Kostüme, Requisiten, Bewegung und Sprache auf eine wirklichkeitsnachahmende “Ideenassoziation” anlegt, ist das allerdings nicht allein auf eine Beeinflussung durch den Abbildungsrealismus fotografischer und kinematografischer Medien zurückzuführen, sondern auch auf den naturalistischen Bühnenstil eines Otto Brahm. Schnitzler war seit 1895 mit Brahm befreundet und gehörte seit der Berliner Erstaufführung von *Liebelei* 1896 zu Brahms “Hausautoren” für das Deutsche Theater in Berlin. Dem Naturalismus Brahms und dem Anspruch auf Authentizität in der Figurencharakterisierung kam Schnitzler schon durch seine Art des Arbeitens entgegen: Sein eigenes Lebensumfeld diente ihm als “Quelle der Inspiration” (Wagner) und gab das Modell für seine Figuren und deren Handlungen ab. Siegfried Melchinger folgert daraus, dass die “Echtheit des Materials” zu einer “Lebenskraft” von Schnitzlers Stücken auf der Bühne beitrage—unter der Prämisse, dass “die Bühne, wo immer sie den Anspruch erhebt, Glaubwürdiges darzustellen [...] auf Materialechtheit” angewiesen ist (41). Schnitzlers kaum überhöhte Figurendarstellung und seine schriftliche Fixierung gesprochener Sprache in den Dialogen begünstigt Schauspielkonventionen, die in Vorstellungen von “Natürlichkeit” und “Echtheit” des Ausdrucks wurzeln. Diese Kategorien wiederum haben sich als richtungsweisend für das Fernsehen erwiesen, sie gelten, ebenso wie die Glaubwürdigkeit, als telegen.

Eine konkrete Möglichkeit über eine “filmische Schreibweise” bei Schnitzler nachzudenken, ergibt sich aus dem Umstand, dass Schnitzler die Arbeit an der “Filmfassung” eines seiner Dramen als eine Fortsetzung des “Produktionsprozesses” ansah, der sich bei ihm oft über Jahre hinzog und gattungsübergreifend war (so war z. B. der “Urstoff” des *Weiten Landes* als Novelle geplant, Kammer 253). Kammer macht darauf aufmerksam, dass Schnitzlers Drehbuch für eine dänische Verfilmung von *Liebelei* (1914) in der Eingangssequenz “fast vollkommen identisch” ist mit einer ersten Fassung des Stücks. Das Drehbuch zeichne sich aus durch den Versuch, “den Erfordernissen des Mediums Rechnung zu tragen” (51). Dies bedeutet, dass Schnitzler durch Kameraeinstellungen Szenen hervorheben wollte und sich auf die Skizzierung von Bildern konzentrierte, da er Zwischentexte für überflüssig und unkünstlerisch hielt. So schrieb er in einem Brief vom 5.2.1913 an die produzierende Filmgesellschaft “Nordisk”: “Nur der Film wird meiner Ansicht nach künstlerisch bestehen können, der nur aus fol-

gerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht“ (zit. nach Kammer 52). Solche “durch sich selbst verständlichen Bilder” finden sich auch, wenn Schnitzler in den Nebentexten seiner Dramen Stimmungen und Atmosphären schildert, die stark optisch geprägt sind. Schnitzler war sich—das zeigt sein Insistieren auf den Verzicht von erklärenden Zwischentiteln bei der *Liebelei-*Verfilmung—über die Wirkungen von Gestik und Mimik sehr wohl im Klaren und brachte sie auch gezielt zum Einsatz, nicht nur in Pantomimen wie *Der Schleier der Pierrette* (1910), sondern auch in einem Konversationsstück wie *Das weite Land*.

4. “Filmische” Elemente in *Das weite Land*

1910 notiert Schnitzler im Zusammenhang mit dem *Weiten Land*: “Da meine Weltanschauung eine eminent undramatische ist, d. h. vielmehr das Drama in seiner jetzigen Form aufhebt [...] bleibt mir sozusagen nichts anderes übrig als irgendwas wie eine neue Form zu suchen” (*Tagebuch 1909–1912* 159). Schnitzlers “eminent undramatische Weltanschauung” manifestiert sich in detaillierten Szenenentwürfen, exakten Spielanweisungen und kommentierenden Anmerkungen—kurz in dem, was Pfister die “auktoriale Episierung” des Dramas (107) nennt. Es stellt sich die Frage, inwieweit sich diese Episierungen als “filmisches Schreiben” im Sinne der Über- oder Vorwegnahme einer “narrativen Grammatik” einstufen lassen.¹⁰ Eine kurze Analyse des *Weiten Landes* und seiner Umsetzungen durch Peter Beauvais und Luc Bondy mag diese Überlegungen konkretisieren.

Schnitzlers ausführliche Bühnenanweisungen sind narrativ-deskriptive Texte, die das gesprochene Wort der Dialoge kommentieren und ergänzen. “Die Wirklichkeit” mit all ihren Details und Eigenheiten soll auf der Bühne—und sei es zunächst die “innere Bühne” des Lesers—präsentiert werden. Zu Recht schreibt Helmut Prang in einem Aufsatz über Arthur Schnitzlers Regieanweisungen, dass es sich “fast immer auch [um] kleine literarische Dokumente für die Kulturgeschichte der Stadt Wien und den österreichischen Zeitgeist um 1900” (261) handle. In der Untersuchung merkt Prang ebenfalls an, dass Schnitzler in einigen Stücken optische Eindrücke, Erinnerungen und Gedanken schildere, die “am ehesten wohl im Film sichtbar gemacht werden könnten” (271). Prang hat die Affinität Schnitzlers zum Film am Beispiel des Einakters *Halb Zwei* aufgezeigt, doch die Bemerkung lässt sich auch auf *Das weite Land* übertragen. Was nur zu einem geringen Teil daran liegt, dass drei der fünf Akte im Freien spielen und sich für diese “realistische” Kulisse filmische Außenaufnahmen anbieten. Atmosphäre und Stimmungen wie “*Später Nachmittag, nach einem Gewitterregen. Wiesen und Blätter feucht. Lange Schatten der Gitterstäbe fallen in den Garten*” (11)¹¹ können ohne weiteres auch auf einer Bühne “sichtbar gemacht werden”—aus der Perspektive einer durch Film und Fernsehen geprägten Wahrnehmung ist es jedoch augenfällig, dass Schnitzlers Schilderungen des Bühnenraumes und der Figuren, die sich in ihm bewegen, eine filmische Mise en scène antizipieren.

Bei Überlegungen zu Schnitzlers “Nebentexten” muss unterschieden werden zwischen dem Erscheinungsbild seiner Figuren und Hinweisen auf ihr Verhalten. Ferner muss differenziert werden zwischen denjenigen Anweisungen zum Bühnenraum, die zwingend notwendig sind für den Ablauf der Spielhandlung und denjenigen, die quasi als “poetische Accessoires” eine Atmosphäre schildern und/oder als Symbole für das Innenleben der Figuren gelesen werden können. Der Tennisplatz als Teil des Schauplatzes im Zweiten und Vierten Akt etwa hat sowohl einen funktionalen Stellenwert als auch eine symbolische Bedeutung:

Weiter rückwärts Mitte eine Baumgruppe, durch die der im Hintergrund liegende Tennisplatz zum Teil gedeckt wird. Um den Tennisplatz hohes Drahtgitter. Außerhalb des Tennisplatzes, sowohl links als rechts, je eine Bank. [...] Heißer, sonniger Sommertag. FRAU GENIA unter dem Nußbaum im weißen Sommerkleid. Ein Buch in der Hand, nicht lesend. Auf dem Tennisplatz ist eine Partie im Gange. Links Friedrich Hofreiter und Adele Natter, rechts Erna Wahl und Paul Kreindl. Die weißen Kostüme schimmern her, doch die Gesichter sind kaum zu erkennen. Zuweilen hört man die Rufe: “fifteen, thirty, forty, out, deuce, second” usw. (38)

Diese Beschreibung liest sich wie ein “Establishing shot” für den folgenden Wechsel von gesellschaftlicher Konversation innerhalb einer größeren Gruppe und privaten Dialogen in Zweiersituationen: Die Veränderungen in der Figurenkonstellation entstehen in beiden Akten häufiger durch Wege zum Tennisplatz (Bühnenhintergrund) und zurück als durch Auf- oder Abtritte. In der Vorstellung Schnitzlers ist das Tennisspiel für das Theaterpublikum nur verschwommen erkennbar, bleibt aber akustisch präsent und bestimmt so die Atmosphäre der beiden Akte. Gleichzeitig fungiert das Tennisspiel als eine Form des Machtkampfes und nimmt das Duell zwischen Hofreiter und Otto symbolisch vorweg. Schnitzler schafft hier einen dramaturgisch-strukturellen Rahmen, der Formen der filmischen Montage ähnlich ist. Es scheint nicht abwegig, die Dramaturgie des *Weiten Landes* in ihrer Konzentrierung vom Allgemeinen auf das Detail, im Wechsel von gesellschaftlicher Konversation (“Totalen”) und privaten Dialogen (“Nahaufnahmen”) mit den Regeln der *découpage classique* zu vergleichen.

Schnitzler schafft durch eine Informationsvermittlung über die Eigenschaften seiner (Haupt-)Figuren, die sich in ihrer spezifischen Zusammensetzung aus kommentierenden Regieanweisungen, Schilderungen der Anderen und einer impliziten Selbstcharakterisierung durch sprachliches und außersprachliches Verhalten als eine “impressionistische” Technik bezeichnen lässt, formale Voraussetzungen, welche die Umsetzung seiner Dramen in die Medien Film und Fernsehen erleichtern. Er “zeigt” seine Figuren, wie eine Kamera sie zeigen könnte—die Regieanweisungen bieten “Schnappschüsse” veräußerlichter Eigenschaften. Wenn Schnitzler es nicht vorzieht, seine Figuren im “Nebentext”—aus der Perspektive des “neutralen” Beobachters—explizit zu beschreiben, dominieren die Fremdkommentare anderer Figuren. Schnitzler erweist sich hier durchaus als

“poetischer Soziologe” (Amery 39), denn mit dieser Form der Figurencharakterisierung rekurriert er auf ein soziologisches Grundtheorem, dass nämlich Identität gesellschaftlich zugeschrieben und zuerkannt wird—oder metaphorisch ausgedrückt: Das Selbst ist ein Spiegelreflex. Für die charakterliche Konturierung ist also die Interaktion unerlässliche Voraussetzung und erst im Blick der anderen entsteht “Identität”. Diesen Blick kann die Kamera entweder übernehmen oder ersetzen.

An die Stelle von Schnitzlers Beschreibungen, die bei der Lektüre ein mentales, imaginiertes Bild von den Figuren entstehen lassen, tritt bei den Adaptionen ein sichtbares Bild. Eine Konkretion, die auch durch den jeweiligen Schauspieler entsteht, so dass Schnitzler schauspielerische Herausforderungen offeriert, wenn es gilt, die psychologische Komplexität der Figuren ebenso sichtbar zu machen wie die soziologischen Konfigurationen, also Zuschreibungen von außen und die Fragilität emotionaler Beziehungen gleichermaßen abzubilden.

5. *Das weite Land* im Film

Peter Beauvais hat 1969 in einer deutsch-österreichischen Koproduktion *Das weite Land* mit O.W. Fischer (Hofreiter) und Ruth Leuwerik (Genia) als Fernsehspiel inszeniert.¹² Mehr als 15 Jahre später drehte Luc Bondy einen Theaterfilm—produziert für die internationale Mehrfachverwertung in Kino und Fernsehen—mit Michel Piccoli und Bulle Ogier in den Hauptrollen.¹³ Beauvais schrieb selbst das Drehbuch, hielt sich aber im Gegensatz zu Luc Bondy, der Botho Strauß als Co-Autor zur Seite hatte, vergleichsweise eng an die Vorlage, ja es finden sich Stellen, wo er Schnitzlers Regieanweisungen detailgetreu umgesetzt hat. Beauvais’ wichtigste Abwandlung liegt in einer Inszenierung von Simultanität in Form der Überlagerung von privaten Dialogen und gesellschaftlicher Kommunikation. Konversation findet bei Beauvais entweder im Off oder im Bildhintergrund statt, d. h. die Gesellschaft ist als Geräuschkulisse präsent, so dass sich die emotionalen Konflikte der Figuren vor einer akustischen Folie abspielen. Der gesellschaftlich-soziale Kontext ist damit als weiterer Rahmen gegeben und die zwischenmenschlichen Beziehungen rücken in den Mittelpunkt der Interpretation.

Beauvais’ *Weites Land* beginnt mit der Visualisierung von Korsakows Beerdigung. Der etwa eine Minute lange Vorspann (1,03 Minuten) mit Angaben zu Titel, Autor und Regisseur des Films wird über Bilder der Beerdigungsgesellschaft gelegt. Zuerst setzt der Ton ein—das Klappern eines geschwenkten Weihrauchfassens, lateinische Worte des Priesters—dann wird aufgeblendet. Eine Totale zeigt das Ende der Begräbnis-Zeremonie. Strömender Regen setzt ein, die Anwesenden verlassen den Friedhof. Sie kommen auf die Kamera zu, um dann links an ihr vorbei zu gehen. Der Bildausschnitt wird enger, so dass die “Handlungsträger” eingeführt werden können. Durch die Positionierung in der optischen Bildmitte deutlich erkennbar aus der Menge herausgehoben, sind sie um so größer im Bild, je näher sie der Kamera kommen. Den Anfang macht Natter, es folgen Frau Wahl, Erna, Dr. Mauer und schließlich Friedrich Hofreiter. Diese

filmische Exposition wird von einer Schwarzblende beendet, das nächste Bild zeigt Genia in einer Nahaufnahme, dann zieht die Kamera auf—bewegt sich also vom Detail zum Ganzen—und zeigt Örtlichkeit, Situation und Anwesende: die Teegesellschaft im Hofreiterischen Garten.

Auf die filmische folgt die dramatische Exposition, wobei die Teegesellschaft bei Genia Hofreiter in einer einzigen 5,41 Minuten langen Einstellung umgesetzt wird. Mit dieser längsten Einstellung des gesamten Films wird ein charakteristisches Merkmal für den Erzählrhythmus von Beauvais' *Weitem Land* etabliert: Plansequenzen einer "beweglichen Kamera". Wenn es sich nicht um—teilweise sehr aufwendige—Fahrten handelt, wird mit Zoomaufnahmen gearbeitet. Wiederkehrendes Bewegungsmuster ist dabei die Vergrößerung und Verkleinerung der Brennweite des Objektivs innerhalb einer Einstellung. In einer Abfolge von Kontraktion und Extension verändert sich also die Größe des Bildausschnitts, mithin der Aufmerksamkeitsfokus und somit die Nähe-Distanz-Relation des Betrachters zu den Figuren. Diese Art der Dialogpräsentation wird kontrastiert mit einem schnell geschnittenen Schuss-Gegenschuss-Verfahren, wenn es darum geht, emotional aufgeladene Repliken bilddramaturgisch zu unterstützen.

Die Kamera versetzt den Zuschauer in den Stand eines (heimlichen) Beobachters, wobei bei den Fahrten (im Gegensatz zum Zoom) stets eine gewisse Distanz gewahrt bleibt. Beauvais und sein Kameramann Kai Borsche imaginieren einen quasi voyeuristischen Blick auf das Geschehen: Die Kamera nimmt einen bestimmten Beobachter-Standpunkt ein und muss die architektonischen Gegebenheiten akzeptieren, d. h. abbilden. Immer wieder werden Bäume, Mauervorsprünge, Ziergitter und Hauswände zwischen die Figuren und den Betrachter gerückt. Beauvais schafft hier ein kameraästhetisches Äquivalent zu der "Vierten Wand" im Theater: Ebenso wie auf einer Guckkastenbühne der Eindruck vermittelt werden kann, der Zuschauer wohne heimlich "realistischen" Geschehnissen bei, suggeriert die Kameraführung eine heimliche Zeugenschaft und ironisiert sie gleichzeitig. Von Ironie zu sprechen, rechtfertigt sich deswegen, weil diese Bilder bisweilen sehr "unschön" sind, was Beauvais offensichtlich in Kauf nimmt, ansonsten aber mit ästhetisch ausgewogenen Bildkompositionen arbeitet. Wenn er größere Figurengruppen ins Bild setzt, geschieht dies anhand von blickführenden Diagonalen oder eines symmetrischen, am Fluchtpunkt ausgerichteten, zentralperspektivischen Bildaufbaus. Dass Beauvais auch hier eine bühnentheatrale Tradition zitiert, nämlich die des *Tableau vivant*, zeigt sich besonders deutlich am Schlußbild der Tennis-Sequenz, wenn das Duell zwischen Hofreiter und Otto vereinbart wird.

Beauvais und Borsche haben eine Fernsehinszenierung zwischen Theater und Film erarbeitet. Sie sind damit der Tradition des frühen Fernsehspiel verhaftet, die sich beschreiben lässt als "Durchdringungen präsentativer und narrativer Prinzipien des Theaters und des Films" (Lemke 19–20). Kameraästhetische "Experimente" und Tonüberlagerungen stehen neben einem stichwortgenauen "Abarbeiten" von Schnitzlers Regieanweisungen. Trotz ausgewogener Bildkompositionen dominiert das Wort: Schauspielereführung, Choreographie im Raum und

die filmische Montage sind immer an der gesprochenen Sprache orientiert. Entsprechend zögerlich ist Beauvais im Hinblick auf die Visualisierung narrativ vermittelter Handlung. Selbst die akustische und bisweilen auch visuelle Überlagerung von Konversation und privaten Kommunikationsversuchen ist eine konsequente Ausdeutung von Schnitzlers Dramaturgie. Luc Bondys Konzeption hingegen geht über Schnitzler hinaus, interpretiert das Stück weniger auf einer Textebene als vielmehr auf der Motivebene.

Eine Akteinteilung ist formal (wie noch bei Beauvais durch den Einsatz von Schwarzblenden) nicht mehr erkennbar; der Gang der Handlung ist zwar in seinen Fixpunkten—der Tod Korsakows als “erregendes Moment” und der Tod Ottos als “Katastrophe”—notwendigerweise identisch mit dem von Schnitzlers Stück, dazwischen aber werden (textliche) Auslassungen bzw. Umstellungen vorgenommen. Bondy hat Figuren aus dem Dritten Akt ersatzlos gestrichen und narrativ vermittelte Handlung in sichtbares Geschehen aufgelöst. So wird das Duell gezeigt, und der Dritte Akt ist reduziert auf die Umsetzung der Bergwanderung und den Dialog von Hofreiter und Aigner über das “weite Land der Seele”. Die komödiantisch-satirischen Elemente fehlen völlig.

Luc Bondy hatte 1984 die französische Erstaufführung des *Weiten Landes* am Théâtre des Amandiers in der Pariser Vorstadt Nanterre inszeniert. Aber während die französische ebenso wie die deutschsprachige Theaterkritik die Bühnenszenierung als “geniale Regietat” (Löffler 93) feierte, wurde die filmische Adaption zwiespältig bis ablehnend beurteilt, wenngleich Michel Piccoli für die Rolle des Friedrich Hofreiter das Filmband in Gold des Deutschen Filmpreises verliehen wurde. Zwar spielten Piccoli und Bulle Ogier sowohl in der Bühnen- wie in der Filminszenierung das Ehepaar Hofreiter, doch Bondy wollte seinen Film nicht als “Theaterverfilmung” verstanden wissen: “Eine Filmerzählung erfordert ganz andere Strukturen als ein Theaterstück, ich habe das Drehbuch mehr aus der Erinnerung an das Stück geschrieben” (Schaper und Bondy 34). Und so arbeitet Bondy bei den Außenaufnahmen des Films mit einer starken Natursymbolik und erfindet Handlungsorte wie das Theater und seine Schauspielergarderoben, das Arbeitszimmer Hofreiters in seinem Unternehmen oder nutzt den klassischen Ort des Dialogs im Film: das Innere eines Autos. Dass die Weltpremiere von Bondys *Weitem Land*, 1987 bei den Filmfestspielen in Cannes, in das Jahr von Schnitzlers 125. Geburtstag fiel, war ein Zufall. So mag es auch als Zufall gelten, dass Bondys Film sich u.a. dadurch auszeichnet, dass er eine ironisch-satirische Abrechnung Schnitzlers mit seinen Kritikern kontrapunktiert—indem er mit Liebe zum Detail in Szene setzt, was Schnitzler 1913 in einer seinerzeit unveröffentlichten Glosse folgendermaßen beschreibt:

Der Dichter ist nun auf die feine Idee gekommen, seiner Komödie eine Reihe von lebenden Bildern vorzuschicken, auf denen die wichtigsten Personen innerhalb ihres Berufes vorgeführt werden. Wir werden den Wüstling Hofreiter in seiner Fabrik sehen, Glühlampen verfertigend [...]. Wir sehen ferner [...] die Schauspielerin, sich in ihrer Garderobe zur Maria Stuart umkleidend, den Bankier Natter auf

der Börse Aufträge erteilend und in Empfang nehmend; [...]. (“Nachahmenswerter Entschluss” 47)¹⁴

In der Tat zeigt Bondy Hofreiter und Natter bei Vorstandssitzungen oder im Büro mit Modellen von Glühlampen; und die Schauspielerin, Frau Meinhold, ist in einer Aufführung und in ihrer Garderobe zu sehen. Während bei Schnitzler nur ironisch über Theater parliert wird, leistet sich Bondy hier einen anachronistischen Kunstgriff: Frau Meinhold gibt nämlich die Prostituierte aus Schnitzlers *Reigen*, der zur Entstehungszeit des *Weiten Landes* zwar schon geschrieben, aber noch nicht (bzw. nur in Ausschnitten und als Lesung) uraufgeführt worden war. Bondys Intention war es, als Referenz an das Ursprungsmedium ein Stück Schnitzlers im Theater zu zeigen und damit gleichzeitig eine Figurencharakterisierung und eine Milieuschilderung (die Verlogenheit der Gesellschaft) zu verbinden (Schaper und Bondy 34). Otto echauffiert sich sehr über dieses “Skandalstück”, in dem seine Mutter mitspielt—eine moralische Entrüstung, die ihn nicht daran hindert, Genias Geliebter zu werden.

Bondy interpretiert *Das weite Land* nicht allein als die Geschichte einer Ehe, vielmehr seziert er mit Hilfe seiner Schauspieler die unterschiedlichen Beziehungskonstellationen—er inszeniert “le désir”, das Begehren, die Sehnsucht.¹⁵ Dass Erfüllung nicht identisch ist mit einem Ende der Sehnsucht, ist ebenso Grundtenor von Schnitzlers Stück und Bondys Inszenierung wie die Thematik des Lügens. Bondy dazu: “Alle dürfen wissen. Aber keiner darf wissen lassen, daß er etwas weiß, so daß möglicherweise niemand etwas weiß. Dieses wissende Nichtwissen gehört zu den Spielregeln dieser Gesellschaft um 1900. Diese Spielregeln sind treibende Kraft im Film” (zit. nach Schweighofer 49). Konzeptionell schlägt sich dies dergestalt nieder, dass Privatheit in Bondys *Weitem Land* so gut wie nicht vorkommt. Allein Genia und Friedrich haben einige wenige ungestörte Momente, ansonsten wird die Zweisamkeit der Figuren alsbald zur Dreieckssituation ausgebaut. Hofreiter hört Mauers “Heiratsantrag” an Erna, so wie umgekehrt Mauer Zeuge von Friedrichs Liebeserklärung in den Bergen wird. Regelrecht als Voyeur betätigt sich Friedrich, wenn er Genia und ihren Liebhaber Otto durch das Schlafzimmer-Schlüsselloch beobachtet und belauscht.

Diese Grundidee des “wissenden Nichtwissens” durch eigentlich unerlaubte Zeugenschaft hatte Bondy schon in der Bühnenfassung umgesetzt. Entsprechend theatral wird sie in den Film transportiert: Derartige Arrangements des Zuschauens und Zuhörens werden zumeist in solchen Einstellungen gezeigt, die es erlauben, alle Beteiligten in einem Bild zu präsentieren. In der erwähnten Voyeur-Sequenz geschieht dies allerdings so, dass nur Friedrich zu sehen ist, während aus dem Schlafzimmer Stimmen vernehmbar sind. Die Dreieckssituation verbleibt also auf einer intrafilmischen Ebene und lässt den Filmzuschauer “außen vor”. Die Problematik des Zuschauens findet kein deutliches formales Äquivalent; subjektive Kameraeinstellungen etwa werden in diesen Sequenzen nur sehr verhalten eingesetzt und wenn, dann erst, nachdem die Situation eindeutig etabliert ist. Der “Kameravoyeurismus” ist im Vergleich mit Beauvais’ Lösungen wesentlich weniger ausgeprägt, wie sich Bondys Film überhaupt—trotz des renommierten

Kameramanns Thomas Mauch—kameraästhetisch auf eher konventionellem Niveau bewegt.

Durch die Visualisierung von Situationen, die das Verhältnis von Wissen und Lüge für die einzelnen Figuren bestimmen, intensiviert Bondy die psychologischen Handlungsmotivationen von Schnitzlers Protagonisten und führt sie gleichzeitig weiter, so dass sich neue Beziehungsstrukturen ergeben. Der Machtkampf zwischen Hofreiter und Natter, der Friedrichs erotische Avancen gegenüber seiner Frau beobachtet, ist z. B. wesentlich deutlicher herausgearbeitet als die Freundschaft von Mauer und Friedrich. Doch die wohl signifikanteste Eigenleistung des Films liegt in seiner Exposition, die Handlungsmotivationen und Beziehungsstrukturen vorstellt und es sich erlaubt, eine Figur auftreten zu lassen, von der im Stück nur die Rede ist: Alexei Korsakow.

Bondy, und seine Co-Autoren Botho Strauß und Meir Dohnal haben eine "klassische" Exposition entworfen, in welcher die Figuren und ihre Beziehungskonstellationen umrissen und kommende Konflikte konturiert werden. Indem Bondy das Sprechen über Korsakow durch die sichtbare Körperlichkeit des Schauspielers Paulus Manker ersetzt, verwandelt sich die abstrakte Vorstellung "Tod" in ein konkretes Ereignis und bietet dadurch andere Möglichkeiten der Identifikation mit den im Film erzählten Lebens- und Liebesgeschichten. Gleichzeitig abstrahiert Bondy die Treue-Thematik in Richtung fast schon existentialistischer Fragestellungen des Verhältnisses von Lüge und Wahrheit sowie der Verantwortung für das Leben anderer bei einer absoluten Freiheit der Entscheidung. Schnitzlers Text wird also in erster Linie motivisch interpretiert und "weitergedacht". Schon im "Prolog" etabliert Bondy "le désir" und das "wissende Nichtwissen" der Figuren als Grundidee des Films: Stanzides' Flirt mit der berühmten Schauspielerin wird vom Sohn unterbrochen, Mauer und Erna werden beobachtet, Friedrich weiß um die Zuneigung Korsakows zu seiner Frau und Genia offenbart sich dem Falschen. Nichts bleibt unentdeckt oder privat.

Dabei unterstützt die Kamera Piccolis Spiel (und das der anderen Darsteller), verstärkt es im Detail, nimmt es in der Totalen zurück und illustriert es mit Hilfe von symbolisch aufgeladenen Bildern. Eine formale Eigenständigkeit aber, wie in Beauvais' Umsetzung, erlangt die Kamera nicht. Bondy nutzt die filmischen Möglichkeiten, die Rede der Figuren zugunsten von Bildeindrücken symbolischer Art und schauspielerischem Ausdruck zu verknapfen. Die Figurencharakterisierung durch Fremdkommentare findet bei Bondy eigentlich nicht statt—an die Stelle verbaler Informationsvermittlung setzt er die Darstellung, den schauspielerischen Ausdruck. Michel Piccoli und Bulle Ogier spielen ein Paar, das sich nicht lieben kann, weil es zur Liebe unfähig ist. Dennoch sind sie einander verbunden und inszenieren beständig einen Kampf gegeneinander—voll unterdrückter Gewalt. Sei es Friedrich, der Genia mehrfach die Hände so um den Hals legt, als wolle er sie erwürgen. Sei es Genia, die abrupt aufsteht und Friedrich damit einen Kinnhaken verpasst, da er hinter ihr steht und sich über sie beugt. Neben diesem körperlichem Ausdruck von Gefühlen arbeitet Bondy (ebenso wie Beauvais) damit, Befindlichkeiten des Ehepaares durch räumliche Konfigurationen auszudrücken.

6. Ein Vergleich der Verfilmungen von *Das weite Land* durch Peter Beauvais und Luc Bondy

Formal handelt es sich bei den Produktionen um verschiedene Typen von "Theater im Fernsehen", die sich historisch situieren lassen. Peter Beauvais' Fernsehfilm ist ein Beitrag zur Auslotung der Möglichkeiten einer fernsehspezifischen Ästhetik. Das Bestreben, die Kamera zugleich formal eigenständig und der Textvorlage dienend einzusetzen, gehört in den Kontext der späten sechziger Jahre, wo (mit dem experimentierfreudigen Peter Zadek an der Spitze) versucht wurde, Dramentexte fernsehgerecht aufzubereiten. Luc Bondys Film wiederum steht in der Tradition der Theaterverfilmung, die das Spiel in die freie Natur verlegt. Schon Mitte der sechziger Jahre hatte man Bühnenstücke unter freiem Himmel oder an "Originalschauplätzen" verfilmt; in den achtziger Jahren wurde dieser ästhetische Ansatz neu belebt und wuchs sich zu einem regelrechten Boom aus.

Eine Frage, die sowohl die inhaltlich-interpretative Seite wie auch formale Ansätze der Produktionen berührt, ist die nach den theatralen Referenzen. Während eine Live-Übertragung von Theater¹⁶ die Ästhetik der Guckkastenbühne nicht in Zweifel ziehen kann, wird diese Form des Beobachtens von Beauvais formal ironisiert und von Bondy intrafilmisch thematisiert. Beauvais konfrontiert den Zuschauer (durch Sichtbehinderungen) mit seiner Rolle als Voyeur und zeigt durch Tonüberlagerung und Bildkompositionen eine Gleichzeitigkeit von Öffentlichkeit und Privatheit. Bondy hingegen lässt (mit wenigen Ausnahmen) Privatheit nicht stattfinden und führt den Voyeurismus seiner Figuren vor. Beide rekurren damit auf eine Abhängigkeit des Individuums von gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen und -erwartungen, oder in Schnitzlers Sinne auf die Komödie als sozial-anthropologische Kategorie, verzichten aber auf die Inszenierung der komödiantischen Anteile der Tragikomödie.

Beauvais' *Weites Land* hat einen psychologisierenden, schauspielorientierten Ansatz und verfährt "werkgetreu". Gestalterisch und in ihren narrativen Kompositionsprinzipien bewegt sich die Inszenierung zwischen Theater und Film. Beauvais verzichtet auf die Visualisierung szenisch verdeckter Handlung; mit Ausnahme des Tennismatches zwischen Friedrich und Otto belässt er es bei einem Sprechen über die Ereignisse. Stattdessen arbeitet er mit einer aufwändigen Kameraführung, welche die Thematik des Beobachtens auf die Rezeption des Films ausdehnt. Beobachtung als Form einer sozialen Kontrolle von Emotionen wird jedoch—wenn auch intrafilmisch—noch intensiver und deutlicher bei Bondy dargestellt. Wie Beauvais macht Bondy einen Schauspielerfilm, was nicht nur meint, dass die Figurenpsychologie sehr exakt herausgearbeitet ist, sondern dass der (ins Bild gesetzte) schauspielerische Ausdruck mehr über die Figur erzählt als der gesprochene Text.

Bondys Film lässt sich von Schnitzler inspirieren und interpretiert *Das weite Land* auf einer motivischen Ebene. Signifikant ist die Aufhebung der theatralen Einheit des Ortes zugunsten einer so symbolträchtigen wie typischen Spielfilm-Dramaturgie: Zu nennen sind Autofahrten als situative Kontexte für Gespräche,

Aufnahmen von Treppenhäusern und Gebirgslandschaften oder die Theatergarderobe als Ort einer symbolischen Thematisierung des Verhältnisses von Sein und Schein. Wohlwollend ließe sich von einer Zitatechnik sprechen, doch der Eindruck einer gewissen Hilflosigkeit gegenüber dem Zwang der Bebilderung und die Rettung ins Konventionelle verstärkt sich vor allem bei der Duell-Sequenz. Durch eine assoziative Montage in der Kombination des Duells mit dem Dialog zwischen Genia und Frau Meinhold rückt die Tragik des Duells in die Nähe des Melodramas. So wird bei dem Stichwort "Mutter" im Gespräch der Frauen auf eine Nahaufnahme von Otto geschnitten. In einer für die Duellanten-Darstellung typischen Abfolge von Einstellungen wird Otto tödlich getroffen. Man sieht, wie er im Todeskampf zappelt und zuckt. Das nächste Bild zeigt eine Genia, die krampfartig beginnt zu schluchzen, so als hätte sie eben den Tod ihres Geliebten am eigenen Leib gespürt. Trivialitäten dieser Art vermeidet Beauvais, indem er auf die Abbildung des tödlichen Duells verzichtet und stattdessen den Zweikampf zwischen Friedrich und Otto auf dem Tennisplatz in Szene setzt. Auch Bondy zeigt dieses Spiel, während Bühnenszenierungen das Match meist hinter-szenisch stattfinden lassen. Dass das Spiel auf der Bühne nicht zu sehen ist, mag seinen Grund darin haben, dass man die fiktionale Verkürzung der real notwendigen Zeit für ein "Single" im Film leichter akzeptiert als im Theater. Anders ausgedrückt wird hier deutlich, dass Erzählzeit und erzählte Zeit in Theater und Film/Fernsehen einer unterschiedlichen Relationierung unterliegen.

Bondy macht sich dies zunutze, wenn er mit Dohnal und Strauß eine Exposition entwirft, welche die narrative Vermittlung von Ereignissen, die der gespielten Zeit im Drama vorangegangen sind, umsetzt in eine szenische Präsentation. Die Grundidee des Films—das "wissende Nichtwissen" als gesellschaftliche Spielregel—wird dabei ebenso etabliert, wie den Beziehungen der Figuren untereinander eine qualitativ andere Bedeutung zugemessen wird. Auch wird mit dieser Exposition nicht die im Dramentext angelegte "Abfolge von Zustandsschilderungen" (Doppler 86) eingeleitet, sondern eine Handlung, in welcher der "Kampf der Geschlechter" notwendig tragisch endet. Wo Beauvais der Chronologie Schnitzlers verpflichtet ist und entsprechend die Lektüre von Korsakows Abschiedsbrief im Anschluss an einen Streit der Eheleute positioniert, bricht Bondy diese Reihenfolge durch eine filmische Auflösung in mehrere Szenen auf. "Dieses Briefmotiv habe ich durch den ganzen Film gezogen, wie einen permanenten Streit der beiden", so Bondy (Schaper und Bondy 36). Friedrich weigert sich zunächst, den Brief zu lesen. Genia lässt ihn morgens (der Tisch ist für ein Frühstück gedeckt) auf der Terrasse allein. Während Piccoli Hofreiters Zögern, seine Zerrissenheit und Neugier, die schließlich doch die Oberhand gewinnt, in einer stummen Szene effektiv ausspielt, unternimmt die Kamera eine Rückwärtsfahrt und (Streich-)Musik setzt ein. Da der Zuschauer zwar sieht, wie Friedrich den Brief liest, aber nichts über seinen Inhalt erfährt, wird Spannung erzeugt. Der Umschnitt auf das nächtlich erleuchtete Haus signalisiert ein Verstreichen von Zeit, dann ist Genia zu sehen, wie sie die Treppe hochgeht. Sie stutzt, will eine Tür schließen, da spricht Friedrich sie an. Er liegt auf einem Bett, reicht ihr den Briefbogen und trägt den (gekürzten) Inhalt des Briefes—bis auf das Wort

“Treue”, das er nicht lesen kann—auswendig vor.¹⁷ Dann endet die Szene mit einer Nahaufnahme von Genia. Der nächste Schnitt versetzt den Zuschauer mitten in eine Landpartie mit Automobilen. Die durch den Inhalt des Briefes motivierte Kernfrage “Hättest du ja gesagt, wenn du gewußt hättest, daß es um Leben und Tod geht?” (33) stellt Friedrich erst während einer Rast, die durch eine Übelkeit von Frau Wahl erzwungen wird.

Bondy löst also im Gegensatz zu Beauvais die Einheit von Ort und Zeit auf. Er führt damit eine Möglichkeit der Dramenadaption mit den Mitteln des Films vor, Beauvais eine andere. Beide haben inszenatorische Entscheidungen getroffen, die—trotz ihrer Unterschiedlichkeit—durchaus mit Schnitzlers Text kompatibel sind. Die Abfolge von “öffentlicher” und privater Kommunikation, (narrative) “Rückblenden” und die Parallelität des Geschehens¹⁸ als im Drama angelegte Formen der Montage werden von Bondy aufgegriffen, ohne dass er deshalb auf eine Umsetzung der von Schnitzler antizipierten filmischen Mise en scène verzichtet, auf die sich Beauvais konzentriert.

Der hohe Stellenwert, den beide Regisseure der Schauspielerführung beimessen, lenkt den Blick abschließend auf medien spezifische Darstellungsstile. Michel Piccoli etwa setzt mit Präzision Akzente. Eine Veränderung der Körperhaltung, ein Zusammenziehen der Augen und kleine, eruptive Gesten wie das Wegwerfen einer Serviette genügen, um Charakteristika der Figur offen zu legen: machtbewusste Aggressivität, Narzissmus, das Spiel mit sozialen Rollenerwartungen, seine Liebesunfähigkeit, aber auch eine virile Anziehungskraft, die Attraktivität des selbstbewussten Bonvivant und der destruktive Charme des Machtmenschen.

Piccolis Ökonomie der Mittel ist auf die Kamera als technische Vermittlungsapparatur abgestimmt. Dies meint nicht nur eine Ausrichtung der Darstellung auf die Bildgröße und/oder Kadrierung, mit deren Hilfe sich die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Geste oder einen Gegenstand lenken lässt. Gemeint ist vor allem das Spiel als solches. Bondy sagt über die Arbeitsweise seiner beiden Hauptdarsteller in den beiden Medien: “Es war für mich sehr spannend, denn sie wissen ganz genau, was der Unterschied von Theater und Film bedeutet, wie man Wirkung erzielt. Ich dachte manchmal beim Drehen, da passiert ja nichts, und wenn man dann die Muster sieht, ist man verblüfft” (Schaper und Bondy 36). Was Bondy hier thematisiert, ist das “Unterspielen” als Produktionsform für Film und Fernsehen im Gegensatz zur raumfüllenden Geste für die Bühne, die “groß” sein muss, auch wenn sie klein ist. Die “Natürlichkeit” im Sinne einer Orientierung des Spiels an der Alltagswahrscheinlichkeit, die gemeinhin als Kriterium für die Plausibilität der Darstellung in Film und Fernsehen gilt, wird allerdings in der deutschen Synchronfassung des *Weiten Landes* eklatant durchbrochen: Piccolis Hofreiter zerfällt durch das Wiener Idiom des Synchronsprechers Wolfgang Gasser in Stimme und Körper. Die Kluft zwischen Hören und Sehen ist so groß, dass sie von der Kritik allenthalben als “Schock” gewertet wurde. Luc Bondy war sich dieser Problematik durchaus bewusst, wollte aber unbekannte, “unverbrauchte” Stimmen einsetzen und hoffte auf eine erkenntnisfördernde Kraft der Irritation: “Vielleicht kommt der Zuschauer sogar durch den

Schock zu Bewusstsein und hört zu, was da gesagt wird” (Schaper und Bondy 36).

Wie wohl kaum ein anderer Autor seiner Generation wusste Schnitzler ebenso um die dialektische Beziehung zwischen der vom Schauspieler verkörperten Figur und dem Schauspieler selbst wie um das Verhältnis zwischen Figur und Handlung. In seiner Nähe zur Theaterpraxis stellte er keine Ausnahmeerscheinung seiner Zeit dar, doch die Häufigkeit seiner Anwesenheit auf den Proben und die Akribie, mit der er diese Probenbesuche in seinen Tagebüchern dokumentierte, mag durchaus ungewöhnlich sein. Schnitzler vergewisserte sich der Bühnenwirksamkeit seiner Dialoge und Spielanweisungen und nahm, wenn es nötig erschien, während der Proben Streichungen vor. Sein poetologisches Selbstverständnis beschrieb er 1913 zur Erläuterung von *Professor Bernhards* in einem Brief an Richard Charnat “Denn ich empfinde es als meinen Beruf, Menschen zu gestalten und habe nichts zu beweisen, als die Vielfältigkeit der Welt. Eine Handlung so zu führen, daß jede an ihr beteiligte oder nur an sie anstreifende Figur ihr innerstes Wesen preiszugeben genötigt wird, darin liegt am Ende das Geheimnis aller dramatischen Energie” (1). Den Kunstanspruch vorausgesetzt, unterscheiden sich Film und Fernsehen in dieser Hinsicht nicht vom Theater.

Köln/Universität Siegen

ANMERKUNGEN

1. Die Geschichte von “Theater im Fernsehen” kann hier nur cursorisch dargestellt werden. Eine ausführlichere Darstellung findet sich in den Arbeiten von Rosenstein sowie Rosenstein, Seibert und Gompper.

2. Der Untersuchungszeitraum endet mit der alten Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1989, da durch die Vereinigung von BRD und DDR ein politisch-gesellschaftlicher Umbruch markiert ist, dessen Konsequenzen für die Entwicklung von Theater und Fernsehen noch nicht zur Gänze absehbar sind. Hinzu kommt, dass sich in den neunziger Jahren durch die Vergrößerung der ARD, die Expansionen im Bereich des privat-kommerziellen Fernsehens und die technische Entwicklung (Stichwort: Digitalisierung) die Medienlandschaft radikal verändert.

3. Hier nehmen die beiden Produktionen von *Fräulein Else* eine Sonderposition ein, nicht nur weil es sich um Novellenadaptionen handelt: Zum einen richteten Ernst Haeusserman und C. Rainer Ecke Haeussermans Bühneninszenierung völlig neu für das Fernsehen ein (ARD 2.7.1975). Zum anderen filmte Hans Jürgen Syberberg eine Lesung der Novelle durch Edith Clever, mit der sie auch vor Live-Publikum aufgetreten ist (3sat 9.12.1988).

4. Die erste vollständige deutsche Fernsehgeschichte von Schnitzlers Dramen findet sich in meiner Untersuchung *Arthur Schnitzler ferngesehen*. Einschlägige Lexika zur Film- und Fernsehgeschichte und auch Filmographien wie *Fern-Sicht auf Bücher* (Diethardt u.a.) haben sich als lückenhaft erwiesen.

5. Diese These impliziert freilich, dass es keine “grundsätzliche ästhetische Differenz” zwischen Kinospießfilm und Fernsehfilm gibt (Hickethier 184).

6. Das ZDF zeigte am 14.4.1971 Peter Beauvais’ filmische Adaption der Novelle *Sterben*. Es handelt sich dabei um Beauvais’ vierte (und letzte) Schnitzler-Inszenierung für das Fernsehen und um seine dritte für das ZDF.

7. Diese These einschränkend muss gesagt werden, dass Schnitzlers Prinzip der Reihung in sich geschlossener Einakter zu einem Reigen von Ophüls durch die Einführung einer Meta-Erzählebene—verkörpert in der Figur des allwissenden und allsehenden “Meneur de jeu”—gebrochen wird. Hinzu kommen Parallelmontagen, die zweimal die Zukunft eines Paares, die keine ist, zeigen: Der Ehemann wartet vergeblich auf das “Süße Mäd!” im *Chambre Separée*, während das “Süße Mäd!” mit dem Dichter zusammen ist (Szene 7) und das Süße Mäd! wartet ebenso vergeblich auf den Dichter am Bühnenausgang des Theaters, während sich dieser in der Garderobe der Schauspielerin aufhält.

8. Im Gegensatz zu der Analyse von Prosatexten unter dem Aspekt des “filmischen Schreibens” ist die systematische und historische Auseinandersetzung mit filmischen Strukturen im deutschsprachigen Drama ebenso wie diejenige mit einer filmischen Ästhetik auf der Bühne ein literatur- und medienwissenschaftliches Desiderat. Diese Lücke kann hier nur ansatzweise geschlossen werden.

9. “Wie allwöchentlich seit 7 Wochen Kaiserpanorama”, notierte Schnitzler am 12.12.1903. Ein (Teil-)Nachbau des Kaiserpanoramas ist im Deutschen Filmmuseum Frankfurt a. M. zu besichtigen. Bei der öffentlichen Vorführung des Kaiserpanoramas saßen die Zuschauer vor kreisrunden Geräten von etwa fünf Metern Durchmesser, die bis zu 42 Doppelgucklöcher hatten. Sie bekamen eine Reihe von Bildern, die von hinten beleuchtet waren, zu sehen. Diese waren auf einem Rad angebracht, das sie von Stereoskop zu Stereoskop transportierte.

10. Auch wenn meine These es herausfordern mag: Die Diskussion, ob der Film dem Drama oder dem Roman näher steht, soll hier weder geführt noch nachgezeichnet werden. Schnitzler selbst postulierte eine Nähe des Films zum Roman (s. Kammer 252).

11. Der Text folgt der Buchausgabe von 1911.

12. Sendedaten: ORF 25.12.1969; ZDF 29.3.1970; div. Wiederholungen.

13. Kinopremiere auf den Filmfestspielen in Cannes 1987, Sendedaten im Fernsehen: ORF2 22.12.1988; ARD 15.5.1989.

14. Die Glosse *Nachahmenswerter Entschluss eines bekannten Wiener Autors, 1913*, ist abgefasst im Stil einer Zeitungsmeldung. Sie wurde seinerzeit nicht veröffentlicht, heißt es in dem Programmheft 111 des Thalia Theaters 1995 zur Inszenierung von *Das weite Land* durch Jürgen Flimm, nach dem hier zitiert wird. Das Programmheft besteht aus dem Abdruck von Entwürfen und Kommentaren Schnitzlers zum *Weiten Land*. Im Impressum wird als bibliographischer Nachweis genannt: Typoskripte aus Mappe 177, Blatt 199–200, Mappe 96, Blatt 1–51, Mappe 20, Blatt 81–85, 88–89, 92 und 94–95 des Arthur Schnitzler-Archivs im Deutschen Seminar II der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

15. “Das Thema aller meiner Stücke heißt: Désir. Dort, wo es kein Begehren gibt, kann ich nicht inszenieren”, so Bondy über seine dramatischen Vorlieben (Henrichs und Nagel 32).

16. 1960 hat der ORF Ernst Lothars Inszenierung des *Weiten Landes* (mit Attila Hörbiger und Paula Wessely) aus dem Akademietheater des Wiener Burgtheaters live übertragen. Die Bildregie hatte Theodor Grädler.

17. Bei Schnitzler ist es Hofreiter, der spöttisch anmerkt “Ah, du kannst ihn ja auswendig”, als Genia ihm das Wort “Treue” nennt, das er nicht lesen kann (33).

18. Der Dialog von Genia und Mauer ist als Parallelmontage zu dem gleichzeitig stattfindenden Tennisspiel von Friedrich und Otto umgesetzt.

ZITIERTE WERKE

- Amery, Jean. “Inmitten des alten Österreich—Arthur Schnitzler”. *Literatur und Kritik*. 151 (1981): 37–45.
- Brecht, Bertolt. “Der Dreigroschenprozeß”. *Werke. Schriften* 1. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller. Bd. 21, Berlin, Weimar: Aufbau; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 448–514.
- Canaris, Volker. “Probleme der Adaption von Dramen im Fernsehen”. Hrsg. Walter Hinck. *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel, 1980. S. 506–14.
- Diethardt, Ulrike, Evelyne Polt-Hienzl und Christine Schmidtjell, Hrsg. *Fernsicht auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmographie 1945–1994*. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1995.
- Doppler, Alfred. “Arthur Schnitzler: Das weite Land”. *Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd. I. Stuttgart: Reclam, 1996. S. 67–92.
- Fritz, Horst. “Arthur Schnitzlers Dramen und der Film”. *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Hrsg. Dieter Kafiz. Tübingen: Francke, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 5, 1991. S. 53–68.
- Gottschalk, Hans. “Kahlschlag im Zauberwald der Literatur. Zur Situation des Fernsehspiels”. *Fernsehen* 9 (1955): 459–64.
- Gutt, Barbara. *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess, 1978.
- Heller, Heinz-B. *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Henrichs, Benjamin und Ivan Nagel. *Liebe! Liebe! Liebe! Ist die Seele des Genies. Vier Regisseure des Welttheaters. Luc Bondy. Frank Castorf, Peter Sellars, Robert Wilson*, München, Wien: Hanser, 1996.

- Hickethier Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1993.
- Holz, Arno. "Evolution des Dramas". Arno Holz. *Werke*, Bd. V. *Das Buch der Zeit*, Dafnis, Kunsttheoretische Schriften. Hrsg. Wilhelm Emrich und Anita Holz. Neuwied & Berlin: Luchterhand, 1962.
- Kaes, Anton, Hrsg. *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Kammer, Manfred. *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*, Aachen: Cobra, 1983.
- Kienzl, Hermann. "Theater und Kinematograph" (1911). *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. Hrsg. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam, 1992. S. 230–34.
- Keller, Ursula. *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*. Berlin, Marburg: Guttandin & Hoppe, 1984.
- Knilli, Friedrich. "Lieutenant Gustl—ein k.u.k. Antisemit aus bundesrepublikanischer Sicht". *Literatur in den Massenmedien—Demontage von Dichtung?* Hrsg. Friedrich Knilli, Knut Hickethier, und Wolf Dieter Lützen. München, Wien: Hanser, 1976. S. 139–64.
- Lemke, Inga. "Spielformen des frühen Fernsehspiels". *Theaterbühne—Fernsehbilder. Sprech-, Musik-, und Tanztheater im und für das Fernsehen*. Hrsg. Inga Lemke. Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998. S. 11–50.
- Löffler, Sigrid. "Im Bilde. Luc Bondy hat 'Das weite Land' verfilmt. Botho Strauß hat Arthur Schnitzler umgeschrieben". *Profil*. Wien, 9.11.1987: 93.
- Melchinger Siegfried. "Das Material der Stückeschreiber. Zum Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Schnitzler". *Theater heute* 2 (1965): 40–41.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang. "Zum Verhältnis von Theater und Medien in Deutschland". *Rundfunk und Geschichte*, Nr. 2/3 (1996): 105–18.
- Müller, Jürgen E. "Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the art". *montage/av* 2 (1994): 119–38.
- Netenjakob, Egon. "Medienbaukasten. Das Fernsehspiel". *Medium* 8 (1973): 4–7.
- Nuy, Sandra. *Arthur Schnitzler ferngesehen. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1989)*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 2000.
- Paech, Joachim. "'Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus". *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. Mediengeschichte des Films. Bd. 1. Hrsg. Harro Segeberg. München: Fink, 1996. S. 237–60.
- . *Literatur und Film*. 2. überarb. Auflage, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997
- . "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen". *Intermedialität. Theorie und Praxis eines Forschungsgebiets*. Hrsg. Jörg Helbig. Berlin: Schmidt, 1998. S. 14–30.

- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 1988.
- Prang, Helmut Prang. "Arthur Schnitzlers Regieanweisungen". *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*. Bd. 12. Festschrift für Herbert Seidler, Wien: Bergland, 1976. S. 257–75.
- Roloff, Volker. "Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni". *Literatur intermedial. Musik—Malerei—Photographie—Film*. Hrsg. Peter v. Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. S. 269–309.
- Rosenstein, Doris. "'Theater im Fernsehen'. Konzept einer Phasengliederung für die Geschichte der Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1989)". *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden—Zäsuren—Epochen*. Hrsg. Helmut Kreuzer und Helmut Schanze. Heidelberg: Winter 1991. S. 76–93.
- Rosenstein, Doris, Peter Seibert und Renate Gompper. "Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland". Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann, Hrsg. *Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd. 2, München: Fink 1994. S. 159–226.
- Rsd. "Literarischer Flurschaden. Arthur Schnitzler, Die große Szene". *Funk Korrespondenz* Nr. 51, 19.12.1962. S. 16.
- Schanze, Helmut und Bernhard Zimmermann. "Thesen zu einer Historik des Fernsehens aus der Perspektive einer 'Fernsehgeschichte der Literatur'". Helmut Kreuzer und Helmut Schanze, Hrsg. *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden—Zäsuren—Epochen*. Heidelberg: Winter 1991. S. 51–63.
- Schanze, Helmut, Hrsg. *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen—Fallstudien—Kanon*. München: Fink 1996.
- Schaper, Rüdiger und Luc Bondy. "Hofreiters Schule. TIP-Gespräch". *TIP, Berlin Magazin*. 18 (1987): S. 34–7.
- Schnitzler, Arthur. *Briefe. 1913–1931*. Hrsg. Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984.
- . *Tagebuch 1909–1912*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988.
- . *Tagebuch 1903–1908*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.
- . *Aphorismen und Betrachtungen. Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente*. Hrsg. Robert O. Weiss. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1993.
- . *Das weite Land. Dramen 1909–1912*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch, 1993. S. 9–126.
- . "Nachahmenswerter Entschluss eines bekannten Wiener Autors, 1913". *Programmheft 111* des Thalia Theaters. Hamburg 1995. S. 47–8.

- Schweighofer, Martin. "Hart, aber herzlos". *Wochenpresse*. Wien, 15.5.1987. Nr. 20, S. 48–9.
- Seidlin, Oskar, Hrsg. *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler—Otto Brahm*. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1953.
- Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1982.
- Wagner, Renate. "'Du bist wie einer in deinen Stücken ...' Über den Zusammenhang von Leben und Werk bei Arthur Schnitzler". *Neue Zürcher Zeitung*. 25./26.10.1980.