

## „Original“ contra „Machwerk“?

### Bemerkungen zum Thema Literaturverfilmung am Beispiel von Erich Hackls „Abschied von Sidonie“ bzw. Karin Brandauers „Sidonie“

In dem Beitrag werden zunächst allgemeine Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Literaturverfilmung angestellt, die sich auf grundsätzliche Möglichkeiten des Erzählens beziehen, und dann anhand eines konkreten Beispiels diskutiert.

#### 1. Allgemeines

Das, was heute als Literatur firmiert, ist längst nicht mehr an ein bestimmtes Medium gebunden, sondern hat mit verschiedensten, (mehr oder weniger) sprach- und erzählkünstlerischen Texten in Büchern, Theatern, Radio, Kino und Fernsehen, auf Platten, Kassetten und neuerdings sogar auf CD-ROM für Personal-Computer zu tun. Für den Literaturunterricht verheißt diese Situation eine Fülle von Einstiegsmöglichkeiten in die Welt der Poesie, die einen lebendigen, zeitgemäßen, zu kritisch-persönlicher Reflexion herausfordernden Umgang mit dem Gegenstand garantieren müßten.

Tatsächlich allerdings hinken der Schulalltag und die lehrplanmäßige Erfassung von entsprechenden Unterrichtsinhalten der technischen Entwicklung hinterher, denn selbst an Akademien und Universitäten wird noch weitgehend ein Literaturbegriff gepflegt, der die Entwicklung moderner Kommunikationsmedien sowie das damit zusammenhängende Aufkommen neuartiger, teils schriftlich fixierter/fixierbarer, (groß)teils aber rein akustisch oder audiovisuell verfaßter und elektronisch übermittelter Texte ignoriert, die ebenfalls eine wissenschaftliche Erforschung und didaktische Konzepte erfordern.<sup>1</sup> Auch das im Gegensatz zu allen einschlägigen Statistiken, die dem Lesen eine denkbar schlechte Akzeptanz beim Publikum (vor allem der Jugend!) bescheinigen, aufrechterhaltene Prestige der

„schöngestigen“ Literatur im Rahmen der (seit der Aufklärung betriebenen) Hierarchisierung der Künste durch das Bildungsbürgertum erschwert ohne Zweifel einen unbelasteten Umgang mit neuen Literaturträgermedien, die einem unüberschaubaren, heterogenen Publikum zur Verfügung stehen und sich daher nicht für die Befriedigung elitärer gesellschaftlicher Legitimationsbedürfnisse eignen. Wem dann auch noch Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Diktum von der „Kulturindustrie“ etwas bedeutet, der hat vermutlich kaum je Anlaß gehabt, insbesondere das Medium Film anders denn als symptomatische Verkörperung derselben zu betrachten, als Ausdruck für die fortgeschrittene Verdinglichung des Subjekts, dem die Fähigkeit zu eigenem Denken und Fühlen immer mehr abhanden gekommen sei.<sup>2</sup> Dünkel dieser Art spiegeln sich nicht zuletzt im zwiespältigen, von einer latenten ästhetischen und handgreiflich ökonomischen Konkurrenz gekennzeichneten Verhältnis, das häufig zwischen Filmkünstlern und Schriftstellern herrscht, die bloß leidlich (oder gar nicht) miteinander auskommen ...<sup>3</sup>

Wenn nun im Deutschunterricht überhaupt Filme gezeigt werden, überwiegen die sogenannten „Literaturverfilmungen“ bei weitem. Die Praxis der interpretativen und literaturpädagogischen Auseinandersetzung mit dem medienübergreifenden Komplex Literatur und Film erschöpft sich nämlich allzu oft in naiven

Kontrastierungen der beiden Bereiche, indem bestimmte sprachliche Formulierungen (im Extremfall wörtlich!) gegen Bilder und dramaturgische, bilderkombinatorische Kunstgriffe aufgerechnet werden. Gezielte Fragen der LehrerInnen, die über spontan geäußerte Eindrücke, Meinungen und Urteile hinausgehen, beziehen sich in erster Linie auf besagte Textvergleiche, nicht auf den Film als semiotisches System eigener Art. Filme ohne literarische Vorlage spielen so gut wie keine Rolle. Nach wie vor wird dem geschriebenen Text der primäre Qualitätsstatus eines „Original“ zugebilligt, während die „Verfilmung“ von vornherein den (in pejorativem Sinne gemeinten) sekundären Status einer Adap(ta)tion innehat, die als etwas rein Technisches, Handwerkliches, Unästhetisches abgetan wird.<sup>4</sup> Je weniger Textstellen ein Literaturkenner in einem Film so wiederzuentdecken vermeint, wie er/sie sie sich bei der Lektüre einer Erzählung oder eines Romans in seiner/ihrer Phantasie ausgemalt hat, desto mehr ist der kinematografische Transformationsprozeß für ihn/sie mit allerlei Beschädigungen und Verlusten verbunden, die dem ursprünglichen Werk zugefügt worden seien.<sup>5</sup>

Die Tatsache, daß ein literarischer Text die unterschiedlichsten Lesarten hervorzurufen vermag, die in ihrer Gültigkeit nicht ohne weiteres zu werten und in ein anderes Medium zu übertragen sind, kommt dabei überhaupt nicht in Betracht, geschweige

denn die Überlegung, daß Filme – egal ob Spiel-, Dokumentar-, Trickfilme oder Musik-Videoclips – hybride Gebilde von unterschiedlichster Qualität sind, die ihrerseits die unterschiedlichsten Interpretationen hervorrufen.

Es stellt sich daher die Frage, was überhaupt vergleichbar ist, wenn man Literatur und Film miteinander in Beziehung setzt.<sup>6</sup> Rein äußerlich oder hinsichtlich des ästhetischen Darstellungsmaterials ist ihnen wenig gemeinsam, handelt es sich doch im ersten Fall um Schrift, im zweiten Fall um kombinierte Bilder- und Tonreihen. Freilich können einerseits sprachliche und schriftliche Elemente in einem Film von großer Bedeutung sein, und der Reiz der Literatur, den wir bei der Lektüre empfinden, hängt ohne Zweifel von der epischen Breite und der psychologischen Tiefe sowie von der visionären Vorstellungskraft ab, die einen Text durchdringt und assoziativ-sinnliche Reaktionen in uns hervorruft; Literatur „lebt“ von dem nicht-begrifflichen, übertragenen, symbolischen, kurz gesagt: bildlichen Sprachgebrauch, dessen sich ein Schriftsteller in mehr oder weniger origineller Weise befleißigt. Doch bei einer Untersuchung der Berührungspunkte zwischen Literatur und Film reicht es andererseits einfach nicht aus, sich beispielsweise buchstäblich nur auf eingblendete Zwischentitel oder das Auffinden von Buch-Dialogen im Film zu konzentrieren, die in ihrer literarisierten Form meist nicht realistisch gesprochen oder gespielt werden können und einen ganz anderen inneren Aufbau, einen anderen Stellenwert innerhalb der Gesamtkonstruktion des Filmwerks, aufweisen müssen als in einem Roman oder einem Theaterstück. Umgekehrt bedarf es keiner Diskussion, daß es in der Dichtung Metaphern, Allegorien und alle sonstigen Mittel einer Rhetorik des uneigentlichen Sprechens bereits vor der Erfindung des Films gegeben hat, so daß deren Verwendung nicht auf den Einfluß filmischer Gestaltungs-

merkmale zurückgeführt werden kann.

## 2. Erzählen mit Worten und in Bildern

Tatsächlich sind die filmischen Amalgame von Bild und Text äußerst vielschichtig;<sup>7</sup> sie haben – trotz aller funktionalen Differenzen – ihren Grund in der langen, parallellaufenden Entwicklung dieser beiden zentralen menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten und hängen mit den fundamentalen Voraussetzungen zusammen, Geschichten entweder verbal oder mit Hilfe von Bildern oder durch die Kombination von Sprache, Bildern, Gesten und Bewegungen, Requisiten, Masken, Dekorationen u. ä. mitzuteilen. Jeder Erzählvorgang setzt eine bestimmte Erzählinstanz voraus, die als Vermittler zwischen die realen Ereignisse und die Rezipienten tritt und in dieser Eigenschaft von ihrem jeweiligen Standpunkt – point of view – aus verschiedene Erzählhaltungen begründet. In Spielfilmen, und wir befassen uns diesmal ausschließlich mit solchen, übernehmen diese Funktion (der Interventionen eines Erzählers) der Wechsel von Kamerablicken bzw. die Kamerabewegung und die Montage/„Découpage“.<sup>8</sup>

Erzählen heißt grundsätzlich, komplexe Begebenheiten durch Auslassungen, Verdichtungen und Vereinfachungen in separate Einzelheiten zu zergliedern und diese so wiederzugeben, daß sie in eine chronologische Abfolge gebracht und innere, kausale Zusammenhänge suggeriert werden. Die Kommunikationssituation jedes Erzählprozesses ist aber keine Art Einbahnstraße; Inhalte werden nicht einfach vom Erzähler produziert und anderen aufgetrieben. Damit Bedeutungen zustande kommen, ist die aktive Mitarbeit der Zuhörer, Leser oder Zuschauer vonnöten, wobei Faktoren wie Bildung, soziales Milieu, Medienerfahrung, Kommunikationsanlaß, aktuelle Tagesverfassung, Geschlechtszugehör-

rigkeit oder Alter der RezipientInnen differenzierend wirken. Angesichts einer Kinoleinwand bzw. des TV-Bildschirms gilt demnach: „Nicht *der* Film vermittelt Bedeutung, sondern *der Zuschauer* erkennt aufgrund bestimmter Bedingungen in ihm Bedeutungen.“<sup>9</sup>

**Im Unterricht wäre es daher wichtig, daß LehrerInnen, die sich auf die Arbeit mit Film(en) einlassen, nicht davon ausgehen, irgendeine bestimmte Sicht der Dinge vorzugeben, eindeutig festzuschreiben oder für Benotungen abzufragen.** Sinneswahrnehmungen, die uns sozusagen „unter die Haut gehen“, sind in stärkerem Maße von der individuellen Befindlichkeit abhängig als Worte, die Teil eines weitgehend konventionalisierten, nach abstrakten Regeln der Grammatik aufgebauten Systems – eben der Sprache – sind.

Ein Hauptproblem, das sich bei der Einschätzung von Literaturverfilmungen stellt, besteht darin herauszufinden, ob jemand das Ausgangswerk lediglich als Materiallager, als Stofflieferant, für die eigene (mehr oder weniger kreative) Arbeit benützt (oder besser: mißbraucht) hat, oder ob der/die Filmemacher versucht hat/haben, den Text zugunsten einer kontinuierlichen Visualisierung äußerer und innerer (!) Abläufe so umzustrukturieren, daß im Zuschauer ähnliche Bewußtseinszustände evoziert werden, wie sie beim Lesen entstehen – was natürlich ein Risiko darstellt und, nach vielfach gemachter Erfahrung, erst recht zum Scheitern verurteilt sein mag. Denn je ambitionierter ein Filmemacher an sein eigenes Metier herangeht, je größere Ansprüche er an die cineastische Formensprache stellt, desto wahrscheinlicher wird er sich von der Vorlage entfernen und einen eher persönlichen Film abliefern. Das mag vom Publikum akzeptiert werden oder eben nicht, wobei man sich darüber im klaren sein sollte, daß es in jedem Fall nichts anderes als subjektive Lektürevarianten sind, die gegeneinander

gestellt werden, weil es im Sinne einer „pluralisierenden Hermeneutik“<sup>10</sup> keine „richtige“, „verbindliche“ Textdeutung gibt.

Welche Bilder sind also angemessen? Solche, die den literarischen Text illustrieren oder solche, die in einem Spannungsfeld zu ihm stehen und eine Art von Kommentar zu ihm abgeben, oder solche, die überhaupt alleine für sich zu nehmen sind, weil der geistige Anstoß, der ursprünglich von der Dichtung ausgegangen ist, aufgrund von ästhetischen Brechungen und Verfremdungen auf den ersten Blick nicht mehr zu erkennen ist?

### 3. Zum Begriff der Literaturverfilmung

Sogenannte Literaturverfilmungen sind grundsätzlich als Belege für individuelle literarische Rezeption (durch den Drehbuchautor, durch den Regisseur) zu verstehen. Von diesem Verständnis leiten sich ihre didaktischen Einsatzmöglichkeiten ab: Mitunter motivieren sie dazu, sich einem Buch zuzuwenden oder es erneut unter anderen Gesichtspunkten zu lesen, wenn vielleicht auch nur zu dem Zweck, sich der eigenen Interpretation zu vergewissern. Spielfilme sollten niemals als Ersatz für die Lektüre eines Buches herhalten oder gar für die mangelnde Unterrichtsvorbereitung eines Lehrers/einer Lehrerin.

Mit der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, zwei konkrete Beispiele (Erich Hackls „Abschied von Sidonie“ bzw. Karin Brandauers „Sidonie“<sup>11</sup>) auf eine Weise analytisch zu beschreiben, daß in einer entsprechenden Unterrichtseinheit (wahrscheinlich in einer gymnasialen Oberstufenklasse) Literatur und Film nicht polemisch gegeneinander ausgespielt zu werden brauchen. Im Wissen, daß Kommunikationsprozesse grundsätzlich medienabhängig sind und daher nicht von einem Medium ins andere „übersetzt“ werden können, ohne dabei die Aussage oder den jeweiligen Informa-

tionsgehalt zu verändern, sollen die jeweils zur Anwendung gebrachten Gestaltungsmittel beschrieben und auf ihre Medienspezifität hin untersucht werden. Was die Filmanalyse betrifft, geht es um Zielsetzungen, die von Knut Hackett einmal wie folgt umrissen worden sind: **Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmung; Vervollkommnung der ästhetischen Geschmacksbildung; Steigerung des ästhetischen Genusses; Zugewinn von Kenntnissen über die audiovisuellen Medien; Grundlagen für eine fundiert(er)e Beurteilung von medialen Kommunikationsabläufen.**<sup>12</sup>

Es wird im folgenden weniger darauf ankommen, fertige Deutungsmodelle zu propagieren, als ein didaktisches Szenario zu entwerfen, das LehrerInnen und SchülerInnen zur gemeinsamen Erfahrung reflektierter Lektüervergleiche anregen könnte – je nach ihren eigenen Interessen, Bedürfnissen, Erfahrungen und Neigungen und aus einer offenen Haltung der Würdigung der wechselseitigen Beeinflussung von Film und moderner Literatur.<sup>13</sup> Das Erkenntnisinteresse setzt an bei einer Infragestellung dessen, was im tagtäglichen Lesen von Texten bzw. Betrachten von Filmen als allzu selbstverständlich hingegenommen und der kritischen Aufmerksamkeit entzogen wird, obwohl es in seiner suggestiven, uns prägenden/reglementierenden/manipulierenden Wirkung stets präsent ist. Ich meine damit gewisse Wahrnehmungstraditionen, die das Langzeitresultat des Zusammenspiels überindividueller kultureller Gepflogenheiten, psychischer Verarbeitungsprozesse, künstlerischer Verfahren und gesellschaftlicher Übereinkünfte sind. Vieles von dem, was uns aus Gewohnheit den Eindruck einer „realistischen“, „authentischen“, plausiblen Darstellung der Wirklichkeit vermittelt, hat eigentlich „dispositiven“<sup>14</sup> Charakter und spiegelt letztlich sozio-politische Machtverhältnisse wider, denen auf den Grund zu gehen ist.

Joachim Paech hat (ohne explizit auf Michel Foucault hinzuweisen) in seinen Arbeiten den Begriff des Dispositivs verwendet, um anhand des Sehens den für das menschliche Erkennen konstitutiven Zusammenhang von vorgeprägten, prägenden, einem historischen Wandel unterliegenden Wahrnehmungsmustern, Erinnerung und aktuellen Sinnesindrücken zu verdeutlichen:

*„Was wir sehen ist bestimmt durch die Art und Weise, wie wir es sehen; das Subjekt des Sehens ist immer zugleich Objekt des Systems, in dem es gesehen wird. [...] Ein Dispositif [sic!] soll eine derartige Anordnung des Sehens genannt werden, in der Sehender und Sehraum ein System bilden, das beide in einem Konstrukt zusammenfaßt: Während sich das Subjekt als Konstrukteur im Mittelpunkt seiner sichtbaren Welt wähnt, ist es doch zugleich im Fluchtpunkt eines Sehraums fixiert, dessen Konstruktion dem Subjekt einen Ort in der Welt des Sehens zuweist. Zentralperspektivisch konstruierte [...] Wahrnehmungsräume [...] verorten das Subjekt in Positionen, in denen sie der Konstruktion der sichtbaren Welt unterworfen werden. Die Dispositive des Sehens sind Dispositive der Macht.“<sup>15</sup>*

Das Sichtbare wäre demnach Stellvertreter für das Unsichtbare, das (aus welchen Gründen immer) nicht wahrgenommen werden kann oder darf. Im Film macht man sich diesen Sachverhalt zunutze, werden doch – wie wir sehen werden – Filmerzählungen häufig dadurch vorangetrieben, daß alles, was innerhalb des Bildrahmens des Kameraobjektivs liegt (= *In-Frame*), gleichzeitig das, was außerhalb bleiben soll (= *Off-Frame*), mitbestimmt:

*Dieses Off-Frame existiert nicht nur in der Realität (was offensichtlich ist), es ist auch der nicht sichtbare Bestandteil jedes Bildes, sein unsichtbares Gesicht, das vom Zuschauer, wenn auch unbewußt, stets mitgedacht wird. Eine Filmerzählung entwickelt sich übrigens sehr oft dadurch, daß sie das Off-Frame in ein In-Frame transformiert und umkehrt.<sup>16</sup>*

Das oben skizzierte Verfahren ist geeignet, den Vorgang einer Verfilmung zu veranschaulichen und als Paradigma für die semantischen Verdichtungen und Verschiebungen zu dienen, die eine Literaturadaption unweigerlich mit sich bringt und jegliche Diskussion um „Werktreue“<sup>17</sup> ad absurdum führt. Denn der bewegliche Kamerablick, wie er uns heute selbstverständlich ist, stiftet Einstellung für Einstellung eine ganz spezifische Verbindung zwischen den Zuschauern und den Gegenständen im Bild. Da es einen suggestiven Sog von den Projektionen auf der Leinwand aus auf die Zuschauer gibt, aufgrund dessen sie sich gleichsam im Bildraum befindlich wähnen, inmitten der fotografierten Personen und Schauplätze, können Filme individuelle und kollektive Impulse mit weit intensiverer emotionaler (bzw. emotionalisierender) Kraft aktivieren, als das Büchern zu eigen ist. Deren Rezeption erfolgt im Normalfall (auch wenn es sich um einen Bestseller handelt, der Millionen Menschen erreicht) durch den einzelnen und bleibt insgesamt sowohl privater, differenzierter als auch distanzierter. Hingegen werden die Wunschvorstellungen, Utopien, Vorurteile, Ängste, auch durchaus die intellektuellen Kapazitäten des Kinopublikums über zwei Sinnesorgane (Auge, Ohr) unmittelbar angesprochen und auf eine Weise verarbeitet, daß Filme entweder (wie in den meisten Fällen) zur ideologischen Stabilisierung einer/der Gesellschaft oder zur Irritation bestimmter Werte-, Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster beitragen.<sup>18</sup>

Die Herausforderung einer Literaturverfilmung besteht darin, den Sprach- und Erzählkosmos eines Buches mit Bildern wiederzugeben, die nicht die individuelle Phantasie blockieren, sondern – im Gegenteil – die eigene Phantasie anregen, indem sie nicht den Eindruck vermitteln, Wirklichkeit ließe sich lückenlos reproduzieren. Es braucht Bilder, die das Inkohärente, Fragmentarische und

Elliptische zu einem konstitutiven Bestandteil ihrer Aussagestruktur machen, kurz: die nicht den (längst überkommenen) Anspruch in sich tragen, „alles“ zu zeigen. Es macht daher keinen Sinn, genau das von Filmen zu fordern.

Jede filmische Konstruktion basiert auf einer bestimmten Auswahl und einer Neuzusammensetzung von Handlungsausschnitten und umfaßt drei kompositionelle Ebenen: eine *visuelle*, eine *akustische* und eine *dramaturgische*, die mit dem Faktor Zeit und der möglichst spannenden Schätzung des Konfliktpotentials einer Geschichte zu tun hat. Ein Filmregisseur muß seinen Stoff so organisieren, daß in den einzelnen Einstellungen wesentliche Momente eines Handlungsablaufs komprimiert werden. Damit bestimmt er maßgeblich das Tempo, in dem die Rezipienten von der Ausgangslage und Lösung eines Konflikts erfahren, da sie den rhythmisierenden, teils beschleunigenden, teils retardierenden Eingriffen in das Geschehnisganze weit stärker (und mit größerer emotionaler Beteiligung) ausgeliefert sind, als beim Lesen eines Texts, dessen Tempo natürlich der Leser weitgehend selbst bestimmt. Einer der zwangsläufigen, medienspezifischen Unterschiede zwischen Literatur und Film ist eben, daß letzterer viel weniger Zeit zur Verfügung hat (in der Regel um die neunzig Minuten) und genötigt ist, die Handlungsvielfalt der literarischen Vorlage zu reduzieren. Ein Film treibt in gewissem Sinn auf die Spitze, was im Erzählen an und für sich schon geschieht: Vieles muß ausgespart bleiben. Vor allem ist eine Konzentration auf wenige Figuren vonnöten. So erfährt man über Nebenfiguren in einer Erzählung meist tatsächlich mehr als in einem Film, wo Menschen nur insofern in Erscheinung treten, als sie für das Vorantreiben der Handlung von Relevanz sind.<sup>19</sup>

Für jeden Erzählprozeß sind besonders der Anfang und das

Ende von entscheidender Bedeutung, wird durch diese doch der fiktionale Raum abgesteckt, in dem sich das Geschehen abspielt, sowie die Basis dafür gelegt, dem Geschehen einen Sinn zuzuordnen.<sup>20</sup> Spielfilme, die für ein möglichst großes Publikum konzipiert sind, weisen im allgemeinen bemerkenswerterweise insofern eine konservative Struktur auf, als in ihnen die Grundgesetze traditionellen Erzählens nach wie vor eingehalten werden – viel genauer jedenfalls als in der modernen Literatur, deren Charakteristik (unter anderem) gerade darin besteht, herkömmliche narrative Muster in Frage zu stellen und zu zerstören. Deswegen empfiehlt es sich, besonderes Augenmerk auf die Eingangssequenz(en) von Spielfilmen zu legen, in denen sich *in nucleo* das Werkganze spiegelt.

Besondere Beachtung gebührt außerdem, wie oben erwähnt, den akustischen Elementen eines Films, die einen Hörraum konstituieren und den visuellen Raum ergänzen. Insbesondere dann, wenn das Auditive in einem kontrapunktischen Verhältnis zum Bildbereich steht, können für die Szenenmusik, (überakzentuierte) Szenengeräusche, (im Bild nicht sichtbare) Erzähler, deren *Stimme aus dem off* ertönt, ganz unterschiedliche Funktionen abgeleitet werden, die von der Überbrückung von Schnitten oder vorläufigen Kontextuierungen, über Leitmotive und akustische Gebärden, bis hin zur symbolischen Überhöhung von Handlungen reichen.<sup>21</sup>

#### 4. Zum Beispiel

Beginnen wir also mit einem Vergleich der Anfänge von Hackls Erzählung bzw. Brandauers Film. Der Autor ist bestrebt, seinem Buch „Abschied von Sidonie“ keinen avantgardistischen, sprachlich experimentellen Anstrich zu verleihen, sondern vielmehr einen gewissermaßen dokumentarischen Charakter, der uns bereits mit den ersten Sätzen unter Be-

weis gestellt werden soll: „Am achtzehnten August 1933 entdeckte der Pförtner des Krankenhauses in Steyr ein schlafendes Kind. Neben dem Säugling, der in Lumpen gewickelt war, lag ein Stück Papier, auf dem mit ungelinker Schrift geschrieben stand ‚Ich heiße Sidonie Adlersburg und bin geboren auf der Straße nach Altheim. Bitte um Eltern.‘“<sup>22</sup> Wie meistens bei Hackl, beruht auch die Biographie eines Zigeunermädchens, das ausgesetzt, von einer Arbeiterfamilie adoptiert und schließlich – auf Anordnung der Behörden und gegen den vehementen Widerstand der liebevollen Zieheltern – wieder zurück zur leiblichen Mutter gebracht wird, um mit ihr und anderen Verwandten in ein Anhaltelager und schließlich nach Auschwitz-Birkenau deportiert zu werden, auf realen, gewissenhaft recherchierten Tatsachen. Allenthalben wird der Erzählung bescheinigt, daß sie – stilistisch gesehen – aus anschaulichen Beschreibungen bestehe, weniger aus gedanklichen Spekulationen oder Reflexionen.<sup>23</sup> Diese Anlage ist sicherlich eine gute Voraussetzung für eine filmische Aufbereitung.

Karin Brandauers Film betont von Anbeginn an sowohl das Individuell-Persönliche als auch das Exemplarische des vorgestellten Lebenslaufs aus der Zeit der Machtergreifung Hitlers in Deutschland bzw. des Austrofaschismus unter Dollfuß und Schuschnigg. Es kommt der Regisseurin auf die Prononcierung einer bestimmten Atmosphäre an, die bei Hackl angelegt ist und dort aus „Mitteln der realistischen Sozialprosa“ und „Elementen der Kinder- und Heimatliteratur“<sup>24</sup> entsteht. Der Film wirkt aufgrund der technisch bedingten, äußeren Ähnlichkeit fotografischer Abbilder mit dem Abgebildeten natürlich von Haus aus authentischer als jeder noch so sehr im Stile eines Chronisten verfaßte Bericht. Die Ausstattung des Films ist dementsprechend ausgerichtet auf historische Genauigkeit und gewährt mit relativ einfachen Mit-



Karin Brandauer (Regie) und Arghavan Sadeghi-Seragi (Sidonie).

Foto: ORF-Fotodienst, Wien

teln (das heißt durch die Beschränkung auf einige Handlungsorte mit typischem Lokalkolorit; schlichte bis desolate Wohnungs- und Fabriksinterieurs; Kostüme; Haushaltsgeräte u. ä.) Einblicke in die Daseinsbedingungen von Arbeitern und Arbeitslosen in einer oberösterreichischen Kleinstadt der dreißiger Jahre (bzw. später während des Zweiten Weltkriegs). Damit die Illusion jedoch nicht zu trügerisch wird (was die Teilnahme der Zuschauer bestenfalls auf selbstgenügsame, moralisierende Sensationsgier gegenüber einem mehr als fünfzig Jahre alten Stoff ohne aktuellen Bezug reduzieren würde)<sup>25</sup>, wählt Brandauer mit Vorbedacht zunächst solche Ausschnitte der Realität, die die wahren Zusammenhänge der Ereignisse nicht sofort erkennen lassen und die Zuschauer in Erstaunen oder gar Verwirrung versetzen. So werden wir im Vorspann unvermittelt mit der Begegnung zweier Menschen konfrontiert, und zwar eines älteren Mannes und eines etwa zehnjährigen, fremdländisch und dunkelhäutig aussehenden Mädchens, die – jeweils in einem Zug befindlich – aneinander vorbeifahren.<sup>26</sup> Die Reaktionen des Mannes machen deutlich, daß er das Mädchen, das aus einem klei-

nen Fenster eines Güterwagens stiert, kennt, zugleich aber nicht sicher ist, ob er richtig gesehen hat. Er steht daher von seinem Sitzplatz auf, versucht das Fenster nach unten zu schieben und geht, als es sich nicht öffnen läßt, gegen die eigene Fahrtrichtung an anderen Reisenden vorbei in den hinteren Bereich des Abteils, um auf gleicher Höhe mit dem Zug drüben zu bleiben. Das Mädchen, dessen Gesicht wiederholt zunächst fast frontal, dann stärker im Profil, in Nahaufnahmen ins Bild kommt, blickt indessen weiter ernst und verschlossen vor sich hin, bewegt, als anscheinend auch sie den Mann bemerkt, ein- oder zweimal die Augen, nicht den Kopf. Dann hört man eine Gitarre ein langsames, melancholisches Solo spielen, das stilisierte Zigeunermusik assoziieren läßt (und an bestimmten Stellen des Films immer wieder erklingt), worauf der *Filmtitel* sowie *Credits* des Drehbuchautors (Erich Hackl) und der Regisseurin sichtbar werden.

Später begreift man, daß hier bereits etwas vorweggenommen ist, das auch in der Erzählung erst allmählich zur Gewißheit wird: Sidonie, das Zigeunermädchen, gehört, wie zig-tausende weitere Kinder ethnischer Minderheiten,

zu den Opfern des Nationalsozialismus; die geschilderte Szene hat uns (zusammen mit dem Mann, der ihr Ziehvater ist) quasi zu Augenzeugen ihres Abtransports in ein Konzentrationslager gemacht, wo sie ermordet wird. Der restliche, eigentliche Film läßt den Mann und das Mädchen als Protagonisten erkennbar werden, holt in einer *Rückblende* ihre Vorgeschichte nach und macht uns mit weiteren Personen aus ihrem Umfeld bekannt.

Die Handlung vollzieht sich also in einer Kreisbewegung, innerhalb eines Rahmens, in dem eine allumfassende, bestechend präzise, gleichwohl schreckliche und pervertierte Logik waltet, die die fast beiläufig herbeigeführte, nichts destoweniger vorsätzliche Zerstörung von Menschenleben bedingt. Knapp eineinhalb Stunden später wird uns der Gang der Binnengeschichte wieder an den Ort des Anfangs, eine Bahnstation, führen.

Die Tragödie Sidonies, wie sie Hackl erzählt, nimmt einen recht unspektakulären Verlauf, wenn man die einzelnen Etappen zwischen ihrer Adoption durch das Ehepaar Breirather (im Film: Breitner) und ihrem Tod betrachtet. Das Atemraubende besteht gerade in dem Lakonismus, in dem die subtile, gedankenlose Grausamkeit des damaligen gesellschaftspolitischen Systems und dessen bürokratischer Handlanger und Pflichterfüller wie der Fürsorgerin, der Jugendamtsleiterin, der Lehrerin, des Arztes, der Nachbarn oder des Bürgermeisters beschrieben wird, die nachträglich jeder für sich keinen Anlaß für persönliches Schuldempfinden zu haben meinen und dennoch gemeinsam Sidonies „Mördern zuarbeiteten“.<sup>27</sup>

Dementsprechend legen die verfremdenden Gestaltungsmittel Karin Brandauers, die zum Zwecke der Spannungssteigerung angewendet werden, an keiner Stelle des Films Schicksalhaftigkeit nahe, im Gegenteil, sie machen deutlich, daß alles, was dem Mädchen widerfährt, von Men-

schen ausgeht und keiner unbeeinflussbaren, metaphysischen Macht unterliegt. In diesem Sinne bleiben auch die Hintergründe der ersten Szene nach den Credits vorerst undurchschaubar: Der Mann aus dem Zug (= Hans Breitner), der jetzt jünger aussieht (was einen filmischen Zeitsprung andeutet), wird von Uniformierten aus einem Wohnblock geführt und zu einem Platz in der Stadt gebracht, wo bereits etliche andere Verhaftete von Heimwehrlauten und Polizisten auf ein Lastauto verladen werden. Wir bekommen zwischenzeitig auch seine Frau Josefa zu sehen, die – wortlos und vollkommen gefaßt – ihrem Mann von einem Fenster im ersten Stock des Hauses aus nachblickt, und einen Buben (= der Sohn, Manfred Breitner), der hinter dem Vater herläuft und beobachtet, was mit ihm geschieht.

Mit einem harten Schnitt kommen in Großaufnahme viele Männerstiefel und -schuhe ins Bild, die (hör- und sichtbar) schweren Schrittes eine Stiege hinaufsteigen. Das akustische Gemisch aus Synthesizer-Musik und dem Getrampel, Gegenlicht und die tief gehaltene Kamera verleihen dem Vorgang eine bedrohliche Stimmung. Dann erscheint in der Totale ein langer Gang, der frontal aus der Vogelperspektive in kalten bläulich-silbrigen Farbtönen und dumpfem Schwarz aufgenommen ist, mit Türen zu beiden Seiten. Die Männer, die schemenhaft am jenseitigen Ende des Ganges sichtbar werden, bewegen sich direkt auf die Zuschauer zu. Eine Tür nach der anderen wird aufgesperrt, aus den Zellen dahinter strömt (überraschenderweise) gleißendes Licht und verschluckt gleichsam diejenigen, die hineingestoßen werden. Unter ihnen befindet sich auch Hans Breitner.

Die nächste Einstellung zeigt wieder Manfred Breitner, der jetzt mit einer Gruppe von sechs anderen Buben zusammen ist. Sie laufen über einen Bahndamm und postieren sich in Rufweite vor einem Geschäft und Warenlager der Konsum-Genossenschaft, das

gerade von Angehörigen der Heimwehr und der Polizei geplündert wird. Einem der jungen Heimwehr-Burschen ruft Manfred zu: „Schmeckt Dir die gestohlene Wurst?“ und wird daraufhin von einem Polizisten (= Inspektor Atzinger; im Buch: Atzmüller) verjagt. (Der Bursche mit der Wurst und Inspektor Atzinger werden übrigens deshalb individueller und in ihrer Persönlichkeit plastischer gezeichnet als die übrigen Plünderer, weil die beiden in einer anderen Szene einen weiteren „starken“ Auftritt haben; siehe unten).

Der nächste harte Schnitt zeigt in Großaufnahme eine Faust mit einem Hammer, der dazu benützt wird, auf einen Holzkeil zu schlagen und damit einen Pfahl aufrecht zu fixieren. Es folgen Detail- und weitere Großaufnahmen von Händen, Nägeln und einem Querbalken, bis man realisiert, daß ein Galgen errichtet wird. Ein Mann, von dem man zuerst bloß eine Hand, dann die Füße sieht, stellt einen Hocker hin, steigt darauf und dreht sich um, so daß der Hocker gefährlich wackelt; dahinter geht ein anderer Mann vorbei und stößt plötzlich, mit einem Tritt, den Hocker um. Die Beine des ersten Mannes baumeln hin und her, schwingen aus, strecken sich.

Schnitt: Aus der Froschperspektive werden in Nahaufnahme drei Gefangene gezeigt, die konsterniert aus einem vergitterten Fenster schauen. Schnitt (Totale): Im Innenhof des Gefängnisses sind zwei Handwerker und der Galgen; der eine klammert sich am Galgenstrick fest, prüft offensichtlich seine Belastbarkeit und springt schließlich wieder auf den Boden. Der andere schaut zu, dann gehen beide ab. Die Kamera bleibt noch einige Augenblicke auf den Galgen und den Hocker gerichtet. Schnitt auf Hans Breitner (Amerikanisch): er steht bei der Zellentür, rings herum die anderen Gefangenen.

Bis zu diesem Zeitpunkt wird im Film praktisch kaum etwas gesagt; Dialoge gibt es gar nicht. Mi-



Markus Hüttl (Manfred Breitner), Georg Marin (Hans Breitner), Wolfgang Hübsch (Herr Petrak), Dietrich Hollinderbäumer (Herr Kraft).

Foto: ORF-Fotodienst, Wien

nutenlang bedient sich Karin Brandauer rein kinematographischer Mittel, um die allgemeinen historischen Umstände im Österreich der dreißiger Jahre, die Polarisierung der ideologischen Lager, die Härte des Alltags und der zwischenmenschlichen Umgangsformen zu markieren. Dies bildet die Folie für Familie Breitner, deren Lebensumstände, politische Gesinnung (die indirekt aus der Opposition zu Heimwehr und staatlicher Exekutive erschließbar ist) und die Zivilcourage, die die Breitners auszeichnet. Brandauer spielt aber auch – wofür typisch die vermeintliche Hinrichtungssequenz ist – mit filmischen Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer in der Absicht, diese aufnahmefähig zu machen für das Außergewöhnliche der konkreten Geschichte. Erst danach wendet sie sich wieder Sidonie zu, die als Säugling am Eingang des Krankenhauses von Steyr weggelegt und schließlich vom Pförtner gefunden wird.

Im Buch steht die Weglegung ganz am Beginn, und der Leser folgt Sidonies Lebensweg Schritt für Schritt, auch wenn er keineswegs so geradlinig verläuft, wie im Film, wo nicht jede Episode (man denke beispielsweise an diejenige mit Amalia Derflinger, Si-

donies erster Pflegemutter, oder mit Georg Fink, dem Bekannten der Familie Breirather, der bei Hackl erst kurz vor Ende der Erzählung eingeführt wird u. ä.) ins Bild kommen kann, ohne die Aufmerksamkeit und Anteilnahme des Publikums auf falsche Fährten zu lenken oder zu zerstreuen.

Stattdessen wird der Film durch *Parallelszenen* strukturiert, die ein bestimmtes Thema wiederholen oder von verschiedenen Seiten beleuchten. Zur Illustration dessen, was gemeint ist, sei auf den jungen Heimwehrlern zurückverwiesen, der sich anlässlich der Plünderung der Konsum-Zweigstelle eine Wurst einverleibt hat. Als es zu einer Hausdurchsuchung bei Breitners kommt, tritt er an der Seite des Polizeiinspektors Atzinger neuerlich in Aktion und durchwühlt rücksichtslos Kästen und Vitrinen, wobei Gegenstände und Geschirr zu Bruch gehen. Josefa bietet in dieser schwierigen Situation nicht nur Atzinger Paroli, den sie aufgrund ihres selbstbewussten Auftretens dazu bringt, einen Wandbehang mit der gestickten Aufschrift „Freundschaft“ wieder aufzuhängen, nachdem er ihn zuvor vom Nagel gerissen hat, sie hat sogar den Mut, den Burschen zu verhöhnern, indem sie die zynische

Vermutung äußert, er würde als Lohn für seine Dienste bestimmt mit einem Seidel Bier und einem Paar Würstel abgeseist.

Im Film ist diese Szene deshalb von Bedeutung, weil sie erstmals die charakterliche Standfestigkeit der Frau Breitner (und die entsprechende Gleichgesinntheit von Mutter und Sohn) demonstriert, die sich trotz aller wirtschaftlicher Probleme nicht korrumpieren oder einschüchtern lässt (wie der Großteil der übrigen Bevölkerung)<sup>28</sup>; es kommt ihr auch in anderer Hinsicht eine Schlüssel-funktion zu, weil unmittelbar nach dem Abgang der beiden Uniformierten die Fürsorgerin die ziemlich verwüstete Wohnung betritt, um Josefa einem früheren Ansuchen gemäß das Angebot zu unterbreiten, Sidonie zu adoptieren.

Parallele Szenen, die ihre Bedeutung gegenseitig potenzieren, sind auch um den Pfarrer des Ortes gruppiert. Da die Breitners als überzeugte Linke nichts Katholisches im Sinn haben, versucht er mehrmals, sie über den Umweg einer kirchlichen Verheiratung zu „bekehren“, in Wahrheit kommt es ihm aber bloß darauf an, seine verletzte Eitelkeit zu rächen. In mehreren Konfrontationen der Breitners mit dem Geistlichen gerät die Darstellung seiner präpotenten Wohltätigkeit und „Seelsorge“ zu einer Karikatur pfäffischen Machtgehobes, die einen weiteren Höhepunkt in der Firmungsszene Sidonies findet.

Die untrüglichen Ansichten, die physiognomischen Wahrheiten der Welt, die konnotativ<sup>29</sup> durch das denotative Filmbild hindurchscheinen, gehen über das Vermittlungsvermögen von Worten hinaus. Wenn man etwa mit eigenen Augen mitverfolgt, wie Josefa und das Baby Sidonie einander „auf den ersten Blick“ mögen, wenn man beobachtet, mit welchem Eifer, welcher Hilflosigkeit und schlußendlicher Hoffnungslosigkeit das Schulmädchen Sidonie zu Werke geht bei dem Versuch, sich den anderen Kindern gleich zu machen



Arghavan Sadeghi-Seragi (Sidonie) und Felicitas Ruhm (Frau Hinterleitner).

Foto: ORF-Fotodienst, Wien

und die dunkle Hautfarbe abzuwaschen, dann reichen die trefendsten Beschreibungen<sup>30</sup> in ihrer Wirkung nie und nimmer an die Rührung bzw. Betroffenheit heran, die einen spontan befallen. Ähnlich unvergeßlich ist wahrscheinlich für die meisten das groteske, mit Mehl geweißte Gesicht Sidonies.

## 5. Schlußbemerkung

Die Vorzüge von Karin Brandauers Film hängen nicht zuletzt damit zusammen, daß die Regisseurin und der Drehbuchautor Erich Hackl (der sich wohl eines Besseren besonnen hat) einen Fehler vermeiden, den der Erzähler Erich Hackl an einer oft negativ kritisierten Stelle seines Texts begangen hat:

„Auf dem Höhepunkt seiner Erzählung – die zehnjährige Sidonie wird ins Zugabteil gesetzt und gewiß niemals zurückkehren – meldet sich der Erzähler zu Wort. Hackl traut hier seiner Geschichte nicht mehr die Kraft zu, durch die pure Gewalt des Faktischen zu überzeugen. Er macht eine rhetorische Ausflucht, die manches ruiniert. Dies sei nun die Stelle, so berichtet er, wo er sich ‚nicht länger hinter Fakten und Mutmaßungen verbergen kann. An der er seine ohnmächtige Wut hinausschreien möch-

te. Sidonies Ahnungslosigkeit. Ihre plötzliche Furcht.‘ Er wäre besser verborgen geblieben, und wenn er denn wirklich in Erscheinung treten mußte, dann hätte er sich die Floskel von der ‚ohnmächtigen Wut‘ und dem ‚hinausschreien‘ besser erspart.“<sup>31</sup>

In „Sidonie“ wird die ursprüngliche künstlerische Konzeption konsequent bis zum Ende beibehalten; was nach der seltsamen Wiederbegegnung Hans Breitners mit seiner Adoptivtochter noch aussteht – nämlich die Ermordung Sidonies und das weitere Geschick der Breitners –, wird von einer gänzlich unsentimentalen weiblichen *Stimme aus dem off* zusammengefaßt, bevor der Nachspann sämtliche Produktionsdaten des Films präsentiert.

### Anmerkungen

- 1) Vgl. hier und im folgenden Jochen Vogt: *Literatur und Literaturwissenschaft*. In: *Grundkurs Literatur- und Medienwissenschaft*. Hrsg. von Karl W. Bauer (= UTB 1690). München 1992, S. 9–22, hier S. 13f.
- 2) Siehe Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1971, S. 113f.: „Die Verkümmern der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten heute braucht nicht auf psychologische Mechanismen erst reduziert zu werden. Die Produkte selber, allen

voran das charakteristische, der Tonfilm, lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach jene Fähigkeiten.“

- 3) Als typischen Ausdruck dieses Verhältnisses läßt sich beispielsweise das Interview mit Michael Haneke lesen, das abgedruckt ist in: *FERN-SICHT* auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmographie 1945–1994. Zusammengestellt und herausgegeben von Ulrike Diethardt, Evelyne Polt-Heinzl, Christine Schmidjell (= Zirkular. Sondernummer 35). Wien 1995, S. 11–22.
- 4) Vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976–1982)*, Frankfurt am Main/Bern 1983.  
Und: Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hgg.), *Literaturverfilmungen*. Frankfurt 1989 (= st 2093).
- 5) Die Voreingenommenheit derartiger Wertungen läßt sich übrigens, meines Erachtens nach, am besten dadurch demonstrieren, daß es ein ebenso unsinniges Argument gegen die Opernfassung eines literarischen Werks wäre (denken wir beispielsweise an Verdis „La Traviata“, „Othello“ oder „Don Carlos“), wollte man sie daran messen, ob der vollständige Text von Dumas, Shakespeare bzw. Schiller berücksichtigt worden ist oder nicht.
- 6) Vgl. im folgenden Joachim Paech (Hrsg.): *Literatur und Film: Mephisto*. Einführung in die Analyse filmischer Adaptionen literarischer Werke. Ein Arbeitsbuch für die gymnasiale Oberstufe. Frankfurt am Main/Berlin/München 1984, hier S. 67ff.
- 7) Vgl. Gustav Ernst (Hrsg.): *Sprache und Film*. Wien 1994; und Arno Rußegger: *Sprachkonstrukte und Sehmaschinen*. Betrachtungen zu Wesen und Funktion von BILDERn in Literatur und Film. In: *ide. Informationen zur Deutschdidaktik*, 14. Jahrgang, Heft 4/1990 (neue Folge), Wien 1990, S. 21–32.
- 8) Jan Marie Peters: *Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films*. In: *Literatur und Film*. Lesen für Augenmenschen. Publikation zur Ausstellung in der „Galerie im Stifterhaus“, 22. März bis 18. April 1996. Hrsg. vom Adalbert-Stifter-Institut. Linz 1996, S. 10–15, hier S. 13f.
- 9) Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse* (= Sammlung Metzler Bd. 277). Stuttgart/Weimar 1993, S. 109. Vgl. David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/London 1989.
- 10) Odo Marquard: *Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik eine Antwort ist*. In: *ders.: Abschied vom Prinzipiellen*. Philosophische Studien. Stuttgart 1981, S. 117ff.



- 11) Buch: Erich Hackl: Abschied von Sidonie. Zürich 1989.  
Film: „Sidonie“ (ORF/BR 1990) – Regie: Karin Brandauer – Drehbuch: Erich Hackl – Kamera: Helmut Pirnat – Musik: Christian Brandauer – Darsteller: Arghavan Sadeghi-Seragi, Kitty Speiser, Georg Marin, Micha Reusüber, Wolfgang Hübsch, Rudolf Buczolic, Johanna Mertinz, Peter Moucka, Fritz Holzer u. v. a. – Technische Daten: 16 mm, Farbe, Dauer: 85 min.
- 12) Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, a. a. O., S. 3.
- 13) Vgl. Joachim Paech: Literatur und Film (= Sammlung Metzler Bd. 235). Stuttgart 1988.
- 14) Zum Begriff des „Dispositivs“ siehe: Michael Foucault, Dispositive der Macht. Berlin 1978.  
Und: Joachim Paech, Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Frankfurt/Main 1989, S. 773–790.
- 15) Joachim Paech, Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988. Hrsg. Knut Hickethier. Berlin 1989, S. 67–77, hier S. 69f.
- 16) Nia Perivolaropoulou: Analyse 5: Film. In: Grundkurs Literatur- und Medienwissenschaft, a. a. O., S. 131–142, hier S. 135.
- 17) Vgl. Wolfgang Gast: Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt am Main 1993, S. 45ff. (unter Bezugnahme auf Knut Hickethier: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur. Theorie und Geschichte 1951–1977. Stuttgart 1980, S. 204 ff.)
- 18) Vgl. die „Einleitung“ und die Passagen über „Ideologische Regulation“ in Stephen Lowry: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen 1992, S. 1ff. bzw. S. 45ff.
- 19) Hier besteht eine Diskrepanz: Als Leser geht einem jedes Handlungsdetail ab, als Filmzuschauer ist man von einer zu großen Handlungsvielfalt bald überfordert.
- 20) Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, a. a. O., S. 110.
- 21) Vgl. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, a. a. O., S. 92ff.
- 22) Vgl. Frank Schirmmacher: Lautlos und ohne Tränen. „Abschied von Sidonie“ – die nüchterne Kunst des Erich Hackl. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.7.1989: „Das Motiv vom ausgesetzten Kind, das uralte Moses-Thema der Weltliteratur, appelliert an die Bildungs-Instinkte des Lesers. Aus solchen Kindern in Lumpen können Heilige oder Könige werden; fast von selber erzählen sich die abenteuerlichen Geschichten über eine dunkle Herkunft, die in Wahrheit eine helle Zukunft ist. Doch Hackl zerbricht dieses Märchen durch seine kalendarische Präzision. Märchen und Legenden werden nicht datiert – und bestimmt nicht auf das Jahr 1933.“
- 23) Vgl. Schirmmacher, a. a. O.
- 24) Schirmmacher, a. a. O.
- 25) Erich Hackl verhindert eine solche Reaktion seiner Leser dadurch, daß er seinen Bericht nicht in der Vergangenheit abschließt, sondern über seine Recherchearbeit am Ende der Erzählung berichtet und Interviews mit heute noch lebenden Zeitzeugen wiedergibt u. ä.
- 26) Ein Darstellungsdetail am Rande: Es kommt nicht von ungefähr, daß der Mann von links nach rechts, das Mädchen von rechts nach links fährt. Diese beiden Bewegungen sind nämlich „kulturell unterschiedlich gewichtet: Da wir in Europa überwiegend von links nach rechts lesen, erscheint diese Richtung, die sogenannte ‚Leserichtung‘, als die kulturell dominante.“ (Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, a. a. O., S. 65). Daher assoziieren wir im Falle der umgekehrten Bewegungsrichtung des Mädchens intuitiv eine Regression, eine (unfreiwillige) Rückwärtsbewegung, vielleicht eine Art Sackgasse, die keine Möglichkeit zur Weiterentwicklung offenläßt.
- 27) Schirmmacher, a. a. O.
- 28) Der Kontrast könnte übrigens später nicht größer sein, als Josefa sich auf offener Straße vor die Fürsorgerin hinkniet, um ihre Hilfe gegen die amtliche Verordnung, Sidonie wieder zurück zur leiblichen Mutter zu schicken, zu erbitten. Allein die Sorge um das Kind vermag die Frau dazu zu bringen, sich selbst zu erniedrigen.
- 29) Vgl. Markus Vorauer: Die Konnotationmaschine. Bemerkungen zur Differenz von Literatur und Film. In: *ide*, 4/1990, a. a. O., S. 33–42.
- 30) Vgl.: „Nach dem Unterricht, draußen war das Lachen und Schreien der Kinder schon abgeebbt, stand Sidonie als einzige noch in der Klasse, vor dem Becken mit dem Schwamm, und wusch sich sorgfältig Arme und Gesicht.“
- 31) Schirmmacher, a. a. O.

Arno Rußegger, geb. 1959, seit 1984 wiss. Bearbeiter des literarischen Nachlasses Robert Musils für die CD-ROM-Edition (Rowohlt 1992) und Mitentwickler von „PEP“, dem dazugehörigen Philologischen Erschließungsprogramm; danach Universitätsassistent am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt. Publikationen zu Robert Musil, Ingeborg Bachmann, Christine Lavant, zum Verhältnis von Film und Literatur sowie zur österreichischen Gegenwartsliteratur und Editonstheorie.

## Das Video

### 89 537 Sidonie

ist beim MEDIENSERVICE des  
BUNDESMINISTERIUMS FÜR  
UNTERRICHT UND KULTURELLE  
ANGELEGENHEITEN,  
1150 Wien, Plunkergasse 3–5,  
zum Preis von öS 300,– erhältlich.

Siehe dazu Seite 103.