

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra Germanistiky

„Gebürtig“ Roman und Verfilmung

Versinnbildlichung der österreichisch-

jüdischen Literatur der „Zweiten

Generation“

Barbora Bútorová

Vedúca práce: Mgr.Sabine Voda Eschgfäller, Dr.

Olomouc 2013

Prehlásenie:

Prehlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne a v zozname literatúry uviedla všetky použité literárne zdroje.

Olomouc 2013

Podpis:

PodĎakovanie:

Týmto srdečne ďakujem vedúcej práce Mag. Sabine Voda Eschgfäller, Dr. za chápavé vedenie nielen pri vypracovaní tejto Diplomovej práce, ale i počas štúdia na katedre Germanistiky UP. Najviac sa chcem poďakovať mojim rodičom, ktorí ma počas celého môjho štúdia s láskou trpezlivo podporovali.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	5
I. GEBÜRTIG Story.....	9
I.1. Eine kurze Zusammenfassung der Romanhandlung.....	9
I.2. Autoren und Regisseure	11
I.2.1. Robert Schindel.....	11
I.2.2. Lukas Stepanik.....	12
II. Theoretische Grundlagen einer intermedialen Analyse.....	16
II.1. Intermedialität, Intertextualität	16
II.2. Literaturverfilmung, Adaption (Adaptation).....	18
II.3. Literatur- und filmwissenschaftliche Zugänge zur Literaturverfilmung.....	20
II.3.1. Kreuzer: Arten der Literaturadaption	20
II.3.2. Anne Bohnenkamp: <i>Interpretationen. Literaturverfilmungen.</i> ..	21
II.3.3. Bazin: Ein Verfechter der Adaption.....	22
II.3.4. Ausschließlich filmwissenschaftliche Ansätze zur Literaturverfilmung	24
II.4. Beispiele der Analyseverfahren zur Adaption	27
II.4.1. Michaela Mundt: <i>Transformationsanalyse</i>	27
Paradigmen der Transformationsanalyse.....	27
II.4.2. Gaby Schachtschabel:	31
<i>Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung</i>	31
III. Zeitgeschichtlicher Kontext	33
III.1. Zur NS-Zeit Verarbeitung nach 1945 in Österreich.....	34
III.1.1. Der „Opfer Mythos“.....	34
III.1.2. 50er – 60er Jahre in der Literatur.....	35
III.2. 70er Jahre: Der Kreisky-Wiesenthal-Konflikt 1970	39
III.3. 80er Jahre und die Die Reder- Frischenschlager Affäre als „Auftakt“ zur Affäre Waldheim.....	41
III.3.2. Die „Aufdecker“ der Waldheim-Affäre.....	42
III.4. Thomas Bernhards Heldenplatz: stilisierter Skandal	44
III.5. 90er Jahre : „Renaissance der jüdischen Literatur“	45

IV. GEBÜRTIG. INTERMEDIALE ANALYSE	47
IV.1. <i>Gebürtig</i> : Szenenauswahl	49
IV.1.1. Anfang des Romans: Prolog „ <i>Doppellamm</i> “	49
IV.1.2. Ende des Romans: Epilog „ <i>Verzweifelte</i> “	51
IV.1.3. Filmanfang: KZ Szene.....	52
IV.1.4. Filmende	53
IV.2. Szene, die nicht im Film reflektiert wird: Prolog: „Mauthausen“ Konflikt.....	54
IV.3. Szene, die im Film fast identisch vorkommt: Trafik in der Florianigasse	57
IV.4. Das Regiekonzept der Verfilmung als Schlussfolgerung der Analyse.....	62
ZUSAMMENFASSUNG	63
RESÜMEE	65
Literaturverzeichnis	67
ANHANG: GEBÜRTIG PRESSEHEFT	71

EINLEITUNG

Während meiner Bachelorarbeit, die ich der stilistischen und inhaltlichen Analyse des Romans *Gebürtig* widmete, entschloss ich mich, mein damaliges Vorhaben im Rahmen der vorliegenden Magisterarbeit insoweit durchzuführen, dass ich die intermediale Analyse des Romans *Gebürtig* und dessen Verfilmung (2001) als Untersuchungsgegenstand auswähle und präsentiere.

Die Literatur, mit der ich mich bei meiner erneuten Recherche befasste, gab mir den Anstoß, mich erneut mit filmtheoretischen Ansätzen zu beschäftigen und somit zu meinem ursprünglichen zweiten Studienfach, der Filmwissenschaft, zurückzukehren.

Der Roman *Gebürtig* ist meines Erachtens ein einzigartiges Werk österreichischer Literatur der 90er Jahre und verdient daher auch eine erhöhte Aufmerksamkeit im Bereich des Interesses unserer Fakultät. Es thematisiert die unmittelbaren Ereignisse der 80er Jahre in Österreich und umfasst im Rahmen seiner Handlung eine Zeit sowohl verschiedenster politischer als auch kulturellen Skandale.

Im Übrigen handelt es sich im Fall von *Gebürtig* um das Werk eines jüdischen Autors, wodurch ich gerne auch die Neugier bei unseren Kollegen vom Lehrstuhl für Judaistik wecken würde. Dadurch hätten sie auch die Möglichkeit, einen tieferen Einblick in die Persönlichkeit Robert Schindels durch seine Arbeit zu bekommen, der mittlerweile seine Trilogie, von denen *Gebürtig* den zweiten Teil darstellt, vervollständigte.

Gebürtig ist für mich kein typisches Werk der Prosa, was daran liegen mag, dass es doch von einem Lyriker verfasst wurde. Im Rahmen meiner Arbeit soll in späterer Folge tiefergehend auf diese Tatsache eingegangen werden.

Gebürtig beinhaltet sowohl auf der stilistischen als auch auf der inhaltlichen Ebene eine komplexe Erzählstruktur. Einzigartig ist, dass die Story zuerst als Drehbuch konzipiert und erst danach zu einem Roman verarbeitet wurde, der fast genau ein Jahrzehnt darauf auf der Leinwand erschienen ist. Ob es eine gelungene Adaption war, soll im Kapitel zur Rezeption des Gesamtwerks, unterteilt in Roman und Film, untersucht werden.

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit ist es, einerseits durch Analyse des Romans, andererseits durch eine solche des Films *Gebürtig* von Robert Schindel, die Möglichkeiten einer gelungenen, zeitgenössischen Verfilmung aufzuzeigen. Mein Ansatz beruht auf der Frage inwiefern, wenn überhaupt, es möglich ist, die Verfilmung eines stilistisch und inhaltlich komplex aufgebauten Romans umzusetzen. Die Voraussetzung hierfür ist, dass Autor und Regisseur ein und dieselbe Person, somit sowohl für die literarische als auch die filmische Vorlage verantwortlich, sind.

Bevor dieses anhand des Romantextes, Filmes und der letzten Drehbuchversion, die mir von Co-Regisseur Stepanik zur Verfügung gestellt wurde, untersucht wird, soll noch eine theoretische Einführung in den Bereich der Literaturverfilmung dargelegt werden. Die vorgelegte Arbeit versteht sich als analytischer Ansatz zu narrativen Mitteln im Roman, verglichen mit denen im Film.

Während der Rechercharbeiten zur vorliegenden Magisterarbeit bin ich auf eine Dissertationsarbeit gestoßen, die im Grunde genommen die Lücke, die sich innerhalb des Raumes der österreichischen Literatur, die sich mit den Literaturverfilmungen selbst beschäftigt, zu füllen vermag, nämlich „Shadowy copies?“ von Catriona A. Firth.¹ In ihr nimmt die Politik einen großen Raum ein, da sich die Autorin auf die Nachkriegsliteratur in Österreich

¹ Firth, C. A. (2010). *'Shadowy Copies'? Film Adaptations of the Second Austrian Republic*. Abgerufen am 31. 7. 2012 von Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/407/>

konzentriert und anhand der Werke und dessen Adaptionen² versucht, diese Epoche bildlich darzustellen. Anhand dieser fünf Beispiele kanonischer Werke der österreichischen Nachkriegsliteratur war Firths Ziel, Adaptionen sowohl als Quellen der Literaturkritik, als auch als autarkes Objekt akademischen Interesses zu etablieren.³

Es sollte sich nicht nur um eine intertextuelle bzw. intermediale Arbeit, sondern auch um einen interdisziplinären Ansatz handeln, wobei auch die Aspekte des sozialen und historischen Kontextes mit einbezogen werden sollen. Vor allem weil *Gebürtig* thematisch eine Aufarbeitung zeitgenössischer Ereignisse in Österreich bzw. Deutschland ist, bilden diese die Grundlage für die wichtigsten inhaltlichen Ansätze und Wendepunkte des Romans.

Im ersten Kapitel wird zu allererst die Story von *Gebürtig* skizziert und über deren Hauptthemen eine Basis für die weiteren Kapiteln festgelegt. Es wird auch kleiner Raum den Autoren, die gemeinsam an der Adaption gearbeitet haben, gewidmet.

Da der Gegenstand der Arbeit eine intermediale Analyse ist, soll die Adaptionsproblematik im zweiten Kapitel ausführlicher behandelt werden. Es sollen auch einzelne theoretische Ansätze zur Einführung in die Filmanalyse behandelt werden, welche als Grundlage der Analyse anzusehen sind.

Das darauffolgende dritte Kapitel befasst sich mit dem gesellschaftlich- historischen Hintergrund der 80er Jahre, in den der Roman und Verfilmung dessen eingebettet ist. Es wird partiell

² Die von Firth analysierten Werke neben *Gebürtig* sind: GERHARD FRITSCH und GEORG LHOTZKYS „MOOS AUF DEN STEINEN“, FRANZ INNERHOFER und FRITZ LEHNERS „SCHÖNE TAGE“, GERHARD ROTH und XAVER SCHWARZENBERGERS „DER STILLE OZEAN“, ELFRIEDE JELINEK und FRANZ NOVOTNYS „DIE AUSGESPERRTEN“

³ Firth C. A. (2010). 'Shadowy Copies'? Film Adaptations of the Second Austrian Republic. Abgerufen am 31. 7 2012 von Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/407/>

auf die Problematik des Bruches mit dem Opfermythos und die kollektive Erinnerung bzw. das Schweigen und Vergessen eingegangen. Anhand von Beispielen aus *Gebürtig* wird der direkte Bezug zu verschiedenen derzeitigen Ereignissen im Zuge der Untersuchung verifiziert bzw. falsifiziert.

Die zentrale These ist, dass der untersuchungsgegenständliche Roman doch unmittelbar an den zeitgenössischen Aspekt anknüpft und dieser auch als Anstoß zur Entwicklung des Inhalts beigetragen hat, da der Autor offenbar durch reale Personen inspiriert wurde und man die fiktiven Charaktere des Romans durchaus mit ihren realen Vorbildern vergleichen könnte.

Im analytischen Teil des vierten Kapitels dieser Arbeit werden die Figuren des Romans mit ihren filmischen Umsetzungen verglichen, wobei auf den Vergleich mit realen Persönlichkeiten verzichtet wird. Genauso werden die inhaltlichen Aspekte, Wendepunkte und Szenen analysiert, wobei anhand von konkreten Beispielen festgestellt werden soll, inwieweit diese durch die Autoren des Mediums Films im Vergleich zur Romanvorlage, nämlich die der *Gebürtig* Story, umgesetzt wurde.

Zunächst wird infolgedessen konkret auf einzelne Punkte eingegangen, die sich anhand von Beispielen aus Roman und Film im Rahmen einer Gegenüberstellung ergeben. Das Resümee wird durch eine substantielle Aufarbeitung dieser Adaption gebildet. Es soll die Frage geklärt werden, in welcher Form diese rezipiert wurde und ob sich dadurch ein positiver synergetischer Effekt zwischen Roman und Film eingestellt hat.

I. GEBÜRTIG Story

I.1. Eine kurze Zusammenfassung der Romanhandlung

Die erste Seite des Drehbuchs zum Film *Gebürtig* beinhaltet knapp und klar sowohl die Hauptproblematik des Films, als auch die des gleichnamigen Romans.

„Der Unterschied der Gebürtigkeiten hatte in der Mitte dieses Jahrhunderts mörderische Konsequenzen in Österreich (und anderswo).

Die Auswirkungen dieses Unterschieds auf die zweite Generation wird anhand einiger hiesiger Figuren untersucht, sowie der Umgang der Menschen miteinander unterm Einfluss dieser Vergangenheit dargestellt.“⁴

Die sogenannte zweite Generation, Aufarbeitung der Vergangenheit, das kollektive Gedächtnis, die Politik des Vergessens, die 80-er Jahre, der Bruch des Opfermythos bzw. die Suche nach der eigenen Identität bilden die Grundthemen des Romans *Gebürtig*. Mehrere Erzählstränge verbinden die Handlung zu einem kaleidoskopischen Geflecht.

Danny Demant als Erzähler beziehungsweise sein Alter Ego, Zwillingsbruder Sascha Graffito, beschreiben nicht nur eigene Erlebnisse ausführlich, sondern schildern auch eindringlich die Lebensschicksale des sowohl jüdischen als auch nicht-jüdischen Freundeskreises Mitte der 80-er Jahre. Das Zentrum des Geschehens ist Wien, auch Hamburg, München, Venedig und New York sind Orte der Nebenhandlung. Wobei diese durch die Romanfiguren in einem räumlichen Kontext mit der Hauptstadt Österreichs gesetzt werden.

⁴ Stepanik, Lukas u.A. (Jänner 2001). *Gebürtig* Drehbuch. Wien: Extrafilm. S.1

Ein weiterer Handlungsstrang erschließt sich dem Leser durch ein Manuskript, das Danny von einem seiner Freunde zur Korrektur vorgelegt wird und den Prozess gegen den ehemaligen Naziverbrecher Egger (im Film Pointner) beschreibt. Der bekannte jüdische Schriftsteller (im Film Komponist) Hermann Gebirtig kommt von New York nach Wien, um als Zeuge dieses Prozesses auszusagen, wobei er jedoch von der „Vergessenshauptstadt“ Wien⁵ wiederum enttäuscht wird. Der ehemalige Naziverbrecher mit neuem Namen wird, da ihm keine Straftaten nachgewiesen werden können, freigesprochen.

Parallel dazu bildet noch eine andere höchst interessante Geschichte um das Täter-Kind Konrad Sachs, der unter der Vergangenheit und den Taten seines Vaters, eines SS Oberarztes, leidet und von Albträumen gequält wird, einen eigenen Erzählstrang. Seine Qual verarbeitet er auf Rat von Danny Demant, den er zufällig kennenlernt, letztendlich als professioneller Journalist in einer Reihe von Zeitungsartikeln, die in Folge als Buch erscheint.⁶

Dies alles wird beobachtet und notiert durch Dannys Alter-Ego bzw. Zwillingsbruder Sascha Graffito.

Man könnte im Inhalt des Romans mehrere Ebenen und Berührungspunkte finden, die autobiographisch und etwa parallel zum Leben des Autors Robert Schindel und seinem Nachgeborenen-Überlebenden Schicksal sind. Um diese Parallelen weiter auch nachvollziehen zu können, wird kurz das Leben und

⁵Diese Bezeichnung Wiens, die im Roman vorkommt, dürfte durchaus als Verweis auf den Opfer-Mythos verstanden werden, der noch im Kapitel zum Kontext der 80er Jahre in Österreich erwähnt wird.

⁶ Diese Geschichte basiert auf realen Ereignissen: Niklas Frank hat ebenso ein Buch über seinem Vater, ehemaligen Generalgouverneur, geschrieben. „*Der Vater. Eine Abrechnung*“ ist 1987 in Deutschland erschienen.

Werk des Autors, Repräsentanten jener „Zweiter“ Generation geschildert.

I.2. Autoren und Regisseure

I.2.1. Robert Schindel

Robert Schindel wurde am 4.4.1944 geboren, als Waisenkind unter dem Namen Robert Soel gut versteckt und beschützt, sodass ihn seine Mutter nach dem Krieg wieder auffinden konnte. Sowohl sein Vater, als auch der Rest seiner Familie wurden in verschiedenen Konzentrationslager (Dachau, u.a.) Opfer des Nationalsozialistischen Regimes. Schindel studierte Philosophie, Pädagogik und Jura, schloss das Studium allerdings nicht ab.

Er wurde Initiator und Anführer der *Kommune Wien*, einer 68-er Bewegung linksorientierter Studenten und gründete 1970 mit Christof Šubik die Literaturzeitschrift der Gruppe *Hundsblume*, in der er neben seinen Gedichten auch sein erstes Prosawerk *Kassandra* veröffentlichte. Gleichzeitig übte er bis zur Veröffentlichung seines ersten Gedichtbands *Ohnland* (erschienen bei Suhrkamp 1986) unterschiedliche Berufe, wie z.B. Bibliothekar bei den städtischen Büchereien Wiens oder Gruppentrainer für Arbeitslose, aus.⁷

Unmittelbar nach *Ohnland* folgten zwei weitere Veröffentlichungen: 1987 *Geier sind pünktliche Tiere*, 1988 *Im Herzen die Krätze*; wobei für sein Frühwerk kennzeichnend ist, dass er zwar sehr viel schrieb, jedoch äußerst selten publizierte. Die in den sechziger Jahren geschriebenen Gedichte wurden erst zu einem viel späteren Zeitpunkt in den obengenannten

⁷ Vgl. Biogramm und Essay auf Schindels Homepage von Volker Kaukoreit, abgerufen am 20.7.2009 von http://schindel.at/med_bio.htm und http://schindel.at/txt_ueber_kauko.htm

Gedichtbänden herausgegeben. Seit seinem Durchbruch 1986 als freier Schriftsteller, ist Schindel Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg bzw. der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung mit dem Sitz in Darmstadt und Lektor für Sprachkunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien tätig. Bis zu seinem kommerziellen Erfolg 1992 mit dem Roman *Gebürtig*, avancierte er zu einem der im deutschsprachigen Raum bekanntesten Lyriker.

Schindel schreibt und veröffentlicht außerdem auch Essays, in denen er sich hauptsächlich auf ironische Weise zur aktuellen gesellschaftlichen Lage in Wien, respektive in Österreich äußert. Als bedeutender jüdischer Autor seiner Generation erhielt er mehrere Preise und Förderungen und war von 1998 bis 2002 Jurymitglied bzw. Vorsitzender des renommierten Ingeborg Bachmann Preises in Klagenfurt. Neben seinem publizistischen Schaffen und verschiedenen Tätigkeiten im kulturellen Bereich, war er seit 1978 vor allem mit Lukas Stepanik an mehreren Filmprojekten beteiligt. Sie lernten sich, typisch für Schindel, in einem Wiener Kaffeehaus kennen.⁸

I.2.2. Lukas Stepanik

Stepanik, dessen familiären Wurzeln größtenteils in Tschechien liegen, wurde 1950 in Wien geboren. Er studierte an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien Regie, Drehbuch und Produktion, wo er seit 1984 an der Filmakademie

⁸ Vgl. Vgl. Fitzner, H. (April 2004). Film-Spezial: Interview mit Lukas Stepanik. Abgerufen 5. 12. 2010 von http://www.livekritik.de/kultura-extra/film/judentum_im_film/interview_lukas_stepanik.php

unterrichtet. Nach 1977 drehte er zunächst Fernsehspielfilme, 1982 kam der Durchbruch in seiner Karriere mit dem Kinospießfilm „*Kieselsteine*“. Stepanik drehte nicht nur Spiel- sondern auch Dokumentarfilme, wobei er während seiner Karriere mit mehreren Preisen (z.B....FERNSEHPREIS DER ÖSTERREICHISCHEN VOLKSBIIDUNG, Prix Futura Berlin 1980, Erich Neuberg-Preis 1986, Prix Jeune Cinéma Europeenne, Nice 1989) nominiert wurde.

Gemeinsam mit Robert Schindel arbeitete er an Drehbüchern für mehrere Fernseh- bzw. Spielfilme, wie z.B. „*Auf der Strecke*“ 1980, „*Bittersweet*“ 1981, „*Wem Gott schenkt ein Häschen...*“ 1983, „*Kalkutta, Kalkutta*“ 1986, oder auch die Serie „*Personenbeschreibung*“ 1994.⁹

I.3. Vom Filmexposé über Roman und Drehbuch zur Adaption

Unmittelbar nachdem *Gebürtig* erstmals in den Kinos vorgeführt wurde, gaben sowohl Robert Schindel als auch Lukas Stepanik Interviews zu ihrem jeweiligen Beitrag an der Entstehung des Drehbuchs bzw. über den Verlauf der Dreharbeiten zum Film. In Bezug auf die Adaption von *Gebürtig* entnehme ich diesen wichtige Informationen, die im Rahmen der in dieser Arbeit dargelegten Problematik von kontextueller Relevanz sind.

⁹ Vgl. Real Fiction Filme. (2004). *Gebürtig Presseheft*. Abgerufen 11. 3. 2008 von http://www.realfictionfilme.de/presse/gebuertig_presseheft.pdf

Die Handlung rund um die Figur Gebirtig, für welche es laut Schindel auch eine reale Person als Vorlage gab¹⁰, war ursprünglich als Filmerzählung konzipiert. Später wurde diese durch weitere Erzählebenen erweitert. Diesem Rohentwurf zu *Gebürtig* kommen in Folge weiterer Anregungen zusätzliche inhaltliche Ebenen hinzu, der auf Druck von Schindels Verlag 1992 als Roman vorzeitig herausgegeben wird. Dennoch stellt dieser überraschenderweise nur einen Teil des ursprünglich zusammengefassten Film-Exposés dar. Nach der Veröffentlichung des Romans wurde selbstverständlich am Drehbuch zum Film gearbeitet, das die Autoren Stepanik und Schindel längst zuvor Film geplant hatten.¹¹

An der Verfilmung von *Gebürtig* war auch der jedoch bereits im Jahr 1993 verstorbene bekannte österreichische Regisseur Axel Corti¹² interessiert. Dieser machte den Filmemacher Georg Stefan Troller¹³, einen ehemaligen Studenten und späteren Kollegen Cortis, mit Stepanik und Schindel bekannt, wodurch er indirekt an der Entstehung der Adaption beteiligt war. Das ursprüngliche Konzept zu *Gebürtig* verfasste nämlich Troller (jüdische Herkunft), der sich nach künstlerischen Differenzen aus dem Projekt zurückzog. Erst nach mehreren Jahren, in denen sich Schindel und Stepanik mit dem ursprünglichen Drehbuch, von dem zwischenzeitlich 8 verschiedene Versionen entstanden, befassten,

¹⁰ Gemeint wird Georg Kreisler Vgl. Interview mit Schindel zu *Gebürtig* von AFC abgerufen 10.2. 2008 von http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?artikel_id=4507&content-id=1164272180506&rel=de&reserve-mode=active

¹¹ Vgl. Fitzner, H. (April 2004). Film-Spezial: Interview mit Lukas Stepanik. Abgerufen 5. 12. 2010 von http://www.livekritik.de/kultura-extra/film/judentum_im_film/interview_lukas_stepanik.php

¹² Zu seiner Filmographie gehört auch die Emigrantentrilogie *Wohin und zurück* nach der Autobiografie von Georg Stefan Troller, für die später als Kinofilm bearbeitete Version er auch ausgezeichnet wurde

¹³ G.S. Troller ist Autor der bereits erwähnten und erfolgreichen Porträtserie *Personenbeschreibung*. In einer Folge dieser Serie wird sogar Niklas Frank portraitiert, auf dessen Schicksal die Figur Konrad Sachs beruht, dessen Ansichtspolung im Roman in Bezug auf die Thematik der Gegenwartsbewältigung eine wichtige Rolle spielt.

fingen die Dreharbeiten zum Film *Gebürtig* an.¹⁴ Herr Stepanik stellte mir die endgültige Version des Drehbuchs zur Verfügung, auf die ich mich in der vorliegenden Arbeit bzw. Analyse teilweise stütze.

Für Robert Schindel, der zwar bereits Erfahrung bei Film gesammelt hatte, war es die erste, wenn auch nicht eigenständige, Regiearbeit an einem Film. Die Regiearbeit wurde nämlich unter den beiden Schaffenden so geteilt, dass sich Schindel einerseits der Schauspiel- und Stepanik andererseits der Bild bzw. Kameraführung und der *Mise-en-scène* widmete.¹⁵

Es kommt selten vor, dass ein Autor, eigentlich Lyriker, selbst Regie bei der Adaption seines eigenen Romans führt. Dieses kommt außer bei Experimental- oder Avantgarde-Filmen nicht nur in Österreich, sondern auch in Tschechien oder Slowakei selten vor. Im Gegensatz zu diesen ist *Gebürtig* ein vollständiger Film, der sogar als österreichischer Repräsentant zum Oscar 2002 nominiert wurde. Dieses ist auch einer der Gründe, weshalb ich mich der Analyse der beiden eigenständigen Werke widme.

¹⁴ Vgl. Interview mit Schindel zu *Gebürtig* von Austrian Film Commission abgerufen 10.2. 2008 von http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?artikel_id=4507&content-id=1164272180506&rel=de&reserve-mode=active

¹⁵ Ebd.

II. Theoretische Grundlagen einer intermedialen Analyse

Im folgenden Kapitel soll die theoretische Basis geschaffen werden, die sich als Voraussetzung für die Analyse der *Gebürtig* Verfilmung versteht. Bevor diese durchgeführt werden kann, ist es sowohl notwendig, grundsätzliche Begriffe und ihre kontextuelle Einordnung nacheinander aufzulisten, als auch die Arten von Literaturverfilmungen vorzustellen. Ebenso ist der Weg der fachlichen Beschäftigung mit der Thematik kurz zu schildern.

Eine Literaturverfilmung ist eine sogenannte hybride Kunstform bzw. Genre¹⁶, weil sie teilweise dem Bereich der Literaturwissenschaft unterliegt, sich aber gleichzeitig auch auf die Kenntnisse der Filmwissenschaft stützt. Für die Analyse der *Gebürtig* Verfilmung werden aus diesem Grund relevante wissenschaftliche Methoden bzw. mehrere Ansätze aus der Literatur- und Filmwissenschaftsforschung angewandt. Bevor es jedoch zur konkreten Analyse kommt, ist es sinnvoll, die wichtigsten literatur – bzw. medienwissenschaftlichen Begriffe, mit denen in nachfolgenden Kapiteln der vorliegenden Analyse gearbeitet wird, näher zu erklären.

II.1. Intermedialität, Intertextualität

Eine Literaturverfilmung verbindet ein literarisches Genre (z.B. Roman, Novelle usw.) mit dem Medium Film. Den fließenden Übergang beider Medien ineinander kann man grundsätzlich als *Intermedialität* bezeichnen. Es geht um einen vielfältigen Begriff, der im deutschsprachigen Raum erst seit den 80er Jahren

¹⁶ Vgl. Bohnenkamp, Anne; Lang, Tilman. (2005). *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam. S. 9

verwendet wird.¹⁷ Bei der Intermedialität handelt es sich um einen Prozess des Medienwechsels. Aktuell beschäftigten sich mit diesem Begriff Hans Joachim Paech und Jens Schröter im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Arbeit, auf deren Ergebnisse hier Bezug genommen wird.¹⁸ Des Weiteren wird in der recherchierten Literatur auch die Forschung zur Intermedialität von I. Rajewsky mehrfach erwähnt¹⁹.

Grundsätzlich wird zwischen 3 Formen der Intermedialität, und zwar der primären oder inhärenten, sekundären bzw. figurativen, unterschieden.²⁰ Eine Literaturverfilmung ist grundsätzlich der zweiten Form der Intermedialität zuzuordnen, da diese die mediale Umsetzung eines ursprünglichen Werkes in Form eines Medienwechsels darstellt. Bei *Gebürtig* liegt jedoch, da es zunächst als Filmexposé für das Medium Film bestimmt war, wie bereits im vorigen Kapitel beschrieben wurde, ein Fall von primärer Intermedialität vor.

Jens Schröter schlägt eine Unterteilung in 4 Typen - Bereiche der Intermedialität, und zwar die *synthetische, formale oder transmediale, transformationale und ontologische Intermedialität* vor. Jeder dieser Bereiche stellt ein eigenständiges Modell mit unterschiedlichem Zugang zur Intermedialität dar. Dem Begriff droht laut Schröter, dass dieser wie etwa der Ausdruck *Diskurs* einem unrichtigen Gebrauch unterliegen würde, oder, wie es zeitweise im Fall des Wortes Intertextualität vorkam, zu Verwirrungen kommen könnte.²¹ Deswegen folgt noch eine kurze Erklärung dieses Begriffes.

¹⁷ Schröter, J. (1998). *Intermedialität*. Theorie der Medien, abgerufen am 7.9.2012 von http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12

¹⁸ Paech, J. (1997). *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler.

¹⁹ Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Schröter, J. (1998). *Intermedialität*. Theorie der Medien abgerufen am 7.9.2012 von http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12

Intertextualität ist gegenüber Intermedialität ein älterer literaturwissenschaftlicher Begriff, der durch Theoretiker wie Bachtin, Kristeva, Genette, Bloom u.a. geprägt wurde. Intertextualität stellt eine Beziehung zwischen zwei oder mehreren Texten dar; das heißt vereinfacht, dass eine Stelle in einem Text auf einen anderen Text verweist, wie es z.B. bei einer akademischen Arbeit, in der man sich auf bereits vorhandene Forschungsliteratur stützt und aus diversen Texten zitiert, der Fall ist. Intertextualität wird jedoch in Bezug auf die Analyse von *Gebürtig* nicht von großer Bedeutung sein, stattdessen soll der Erklärung des Zentralbegriffes dieses Kapitels und gleichzeitig der vorliegenden Arbeit, nämlich der Literaturverfilmung, bzw. Adaption, mehr Raum gegeben werden.

II.2. Literaturverfilmung, Adaption (Adaptation)

Das Dilemma der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Literaturverfilmung manifestierte sich in divergierenden Interessen der Literaturwissenschaft und der sich erst etablierenden Filmwissenschaft. Dieser ist erst in den 70er Jahren in den Vordergrund des Interesses gerückt, wobei es fraglich blieb, welche der beiden Disziplinen sich der Aufgabe widmen soll, die Literaturverfilmung zu untersuchen.²² Mittlerweile ist diese eines der zentralen Themen der Intermedialitätsforschung, die sich naturgemäß einem größeren Medienwechselbereich zuwendet.

Der Begriff *Literaturverfilmung* kann zwar durch andere literaturtheoretische Begriffe ersetzt werden, gilt jedoch

²²Vgl. Günther und Irmgard Schweikle. *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984.

grundsätzlich als die genaueste wortwörtliche Umschreibung. Mittels einer Literaturverfilmung wird nämlich eine literarische Vorlage, unabhängig davon, ob es sich um einen Roman, eine Novelle oder eine andere literarische Gattung handelt, in das Medium Film umgesetzt. In den literatur-, film- oder medienwissenschaftlichen Fachbeiträgen wird eher die allgemeine Bezeichnung *Adaption*, oder der aus dem englischen oft verwendete Terminus *Adaptation*, bevorzugt.²³ Zu bemerken ist, dass der Begriff *Adaption* nicht nur das Resultat, sondern auch den einzelnen Vorgang des Medienwechsels einer literarischen Gattung zu einem Film, bezeichnet.

Für diesen Prozess verwendet Michaela Mundt in ihrer wissenschaftlichen Abhandlung Transformationsanalyse²⁴ die Begriffe *Translation* oder *Transformation*, mit denen sie den Prozess des Adaptierens einer literarischen Vorlage bezeichnet.

Außerdem kommt auch noch die Bezeichnung *Transposition* in Frage, die jedoch nicht ausschließlich die Umsetzung eines literarischen Werkes in das Medium Film beschreibt.²⁵ Diese wird nämlich allgemein im Fall irgendeines Medienwechsels verwendet und ist auch nicht Mittelpunkt des Interesses, weshalb sie keine weitere Verwendung in vorliegender Arbeit findet.

Im folgenden Unterkapitel sollen anhand von einzelnen Beiträgen verschiedene literatur- und filmwissenschaftliche Zugänge zur Literaturverfilmung vorgestellt werden.

²³Vgl. Monaco, James. *Film verstehen. Das Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2011. Hier findet man nämlich unter dem Begriff Literaturverfilmung nur einen Verweis auf den Begriff *Adaption*, was bestätigt deren Verwendung innerhalb der Filmwissenschaft.

²⁴ Mundt, M. (1994). *Transformationsanalyse: Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer.

²⁵ Vgl. mit Kreuzer, der den Begriff „Verfilmung“ statt der „Literaturadaption“ verwendet.

II.3. Literatur- und filmwissenschaftliche Zugänge zur Literaturverfilmung

II.3.1. Kreuzer: Arten der Literaturadaption

Helmut Kreuzer unterscheidet vier Adaptionarten literarischer Werke, wobei die erste nicht als Adaption zu beurteilen ist, da es sich nur um die *„Aneignung von dem konkreten literarischen Rohstoff und nicht um eine Transformation/Adaption ganzer Geschichte und somit des Inhalts des vorliegenden Werkes handelt.“*²⁶

Die zweite Art bzw. Typ der Adaption ist die *„Adaption als Illustration“*, die sich schon am Handlungsvorgang des Werkes orientiert und z.B. auch konkrete Dialoge aus der literarischen Vorlage übernimmt. Hierbei muss man allerdings laut Kreuzer bedenken, dass es sich in diesem Fall zeitweise um eine verfehlte Adaption handeln kann.²⁷

Als dritte Art bezeichnet er die Adaption als sogenannte *„interpretierende Transformation; diese entsteht als möglichst analoges Werk und ist kontextabhängig“*. In diesem Fall sind sowohl die Werktreue der Adaption, als auch der Werkbezug zu betrachten. Demzufolge unterliegt eine solche Adaption einer doppelten Kritik, die entweder auf den Film gerichtet oder in Bezug auf das Verfilmte zu setzen ist. Somit wird nicht nur auf die inhaltliche (das „WAS“), sondern auch auf die modale Umsetzung (das „WIE“) der literarischen Vorlage im Film hingewiesen. In diesem Fall wird vorausgesetzt, dass man nicht nur die Verfilmung, sondern auch die dieser zu Grunde liegende Vorlage

²⁶ Kreuzer, H. (1993). Arten der Literaturadaptation. In W. Gast, *Literaturverfilmung* (s. 27-31). Bamberg: Buchner.

²⁷ Ebd.

gut kennt. Unter Zugrundelegung dieser Beschreibung kann man auch im Fall der *Gebürtig* Adaption von einer interpretierenden Transformation sprechen und in weiterer Folge das prägende WIE und WAS untersuchen.

Die letzte Adaptionsart, die Kreuzer nennt, ist die *Dokumentation*²⁸, bei der es sich z.B. um konkrete Aufnahmen einer Theaterinszenierung handelt und die eigentlich nur eine Aufzeichnung eines bereits vollständigen Werkes darstellt, das eins-zu-eins, das heißt ohne jegliche künstlerische Einflussnahme, übertragen wird, wie z.B. heutzutage auch Live-Übertragungen diverser Sportereignisse oder anderer Events.

II.3.2. Anne Bohnenkamp: *Interpretationen. Literaturverfilmungen.*²⁹

Wie bereits oben erwähnt wurde, ist Literaturverfilmung nicht nur ein Begriff, sondern auch ein Bereich, der sich zwischen Literatur- und Filmwissenschaft entwickelte. Anne Bohnenkamp beschreibt in ihrem Vorwort die Etappen der Beschäftigung mit dem Zweig der Literaturverfilmung innerhalb der beiden Disziplinen. Die Anfänge waren einerseits dahingehend orientiert, inwiefern eine Adaption, naturgemäß im Sinne der Werktreue, wie sie auch Bazin kennzeichnete, als ge- oder misslungene Verarbeitung einer literarischen Vorlage galt. Dies hat sich in weiterer Folge zwischen den 70er und 80er Jahren in die Richtung verändert, dass die Literaturverfilmung unter den spezifischen medialen Bedingungen „als produktive Rezeption“ der Vorlage betrachtet wurde.

²⁸ Ebd.

²⁹ Bohnenkamp, Anne; Lang, Tilman. (2005). *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam. S. 17-19.

Die Filmwissenschaft andererseits hat sich weiterhin, da der Film sich als eigenständiges Medium bzw. Kunstform etablierte, nur auf das „Filmische“ konzentriert, wobei Bezug zur Literatur nebensächlich blieb³⁰. Das Hybridgenre Literaturverfilmung wurde derweil in den Fokus der Intermedialitätsforschung gestellt, entsprechend dazu ist der intermediale Transfer, der als medienübergreifende Perspektive zur Untersuchung von Literaturverfilmung dient, ins Zentrum des Interesses bei Untersuchungen einer Literaturverfilmung gerückt.

Bohnenkamp erwähnt auch noch als Beispiel den Roman *Jakob der Lügner* von Jurek Becker, der eine wichtige Parallele im Bezug auf unsere Analyse darstellt. Diese liegt darin, dass *Jakob der Lügner* genauso wie *Gebürtig* ursprünglich als Film geplant war. Somit handelt es sich um die zuvor erwähnte besondere Art der primären Intermedialität, an der von Beginn weg zwei verschiedene Medien beteiligt waren.³¹

II.3.3. Bazin: Ein Verfechter der Adaption

Ein bekannter Filmtheoretiker der 50er Jahre, André Bazin, kommt in seinem Text *„Für ein unreines Kino- Plädoyer für die Adaption“*³² zum Schluss, dass sowohl das literarische Ausgangswerk als auch der Film von einer Adaption profitieren.³³ Laut Bazin kann der Film das Buch beeinflussen, das erfolgt durch eine dem Film eigene Dimension des Publikums, das den Film auf eine gewisse synergetische Art und Weise kollektiv rezipiert, wonach möglicherweise einzelne Personen aufgrund dieser Erfahrung zum Buch greifen. Die Adaption kann somit als

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Bazin, A. (1993). Für ein "unreines" Kino - Plädoyer für die Adaption. In W. Gast, *Literaturverfilmung*

³³ Vgl. Ebd.

Einführung in das Werk dienen, welches wiederum einen Gewinn für die Literatur bedeutet.³⁴

Damit bestätigt Bazin seine These, dass die Adaption der Literatur dient, womit sich auch das letzte Kapitel dieser Arbeit zur *Gebürtig* Verfilmung befasst, wobei festgestellt werden soll, ob bzw. in welchem Ausmaß der Inhalt des Buches nach der Verfilmung anders wahrgenommen wurde und ob sich diese positiv auf die Verkaufszahlen auswirkte. Damit kommt der pragmatisch ökonomische Faktor zum Tragen, nämlich insofern, dass heutzutage die Verbindung und Transformation dieser beiden Medien wechselseitig die Verkaufs-Quoten steigert.

Bazin behauptet, dass die Hindernisse einer Adaption nicht im ästhetischen Bereich liegen, sondern dadurch, dass der Film auch als soziologischer und industrieller Faktor zu betrachten ist, entstehen. Dabei soll die Adaption „*dem Geiste des Werkes treu bleiben, statt nur blind zu buchstabieren*“ wie es z.B. bei Jean Renoir der Fall ist.³⁵ Eine gute Adaption soll das Werk auf die Leinwand *übersetzen*, das heißt, es soll die Substanz des Werkes behalten und ihm unter Zuhilfenahme eigener filmischer Mittel so nah wie möglich bleiben.

Ich möchte in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam machen, dass in früheren Beiträgen oft der Vorwurf, ein Film könne das innere Empfinden von Figuren nicht so darstellen wie es in einem Roman möglich sei, erhoben wurde. Hierauf reagiert Bazin mit der Aufzählung der Möglichkeiten, die sich durch die Einsetzung filmischer Mittel, wie z.B. Einstellungswechsel, Einstellungsgröße, Perspektive, Kamera -und Objektbewegung, Beleuchtung, Bildkomposition, Schnitt und Montage bieten, was insbesondere bei der hier vorliegenden Analyse von *Gebürtig* von

³⁴ Ebd.

³⁵ Jean Renoir (*1894- +1979) war ein französischer Regisseur, Vertreter des poetischen Realismus im Film.

Bedeutung ist. Bazin unterscheidet auch mehrere Typen bzw. Arten der Literaturverfilmung, die er nicht konkret bezeichnet. Er erklärt lediglich, inwiefern diese auf der Vorlage beruhen. Dafür wird in der untersuchten Literatur immer Bezug auf die zuvor erwähnte klassische Unterscheidung von Kreuzer aus dem Jahr 1981 genommen.

II.3.4. Ausschließlich filmwissenschaftliche Ansätze zur Literaturverfilmung

Während sich der Film als relativ junges bzw. neues Medium etablierte, entwickelte sich parallel dazu die Filmwissenschaft bzw. Filmtheorie, die nach Möglichkeiten der methodologisch- systematischen Analyse forschte. Zwar behandelten Filme von Anfang an Literaturadaptionen, da diese dem Publikum bekannte Klassiker, wie z.B. Faust, Nibelungen aus der Stummfilmära, verarbeiteten, jedoch hat sich die Filmwissenschaft mit diesen nicht direkt beschäftigt, sondern war eher an filmischen Mitteln orientiert. Diese hat hierfür mittlerweile ein großes Analyseninstrumentarium, welches man bei einem Film bzw. auch einer Adaption durchaus anwenden kann, ausgeprägt und erweitert.

Die Filmwissenschaft stützte sich während ihrer Entwicklung zunächst auf die Semiotik und in späterer Folge auch auf die Rhetorik der Sprach – bzw. Literaturwissenschaft (Roman Jakobson, Roland Barthes usw.). Des Weiteren waren Beiträge bekannter Filmemacher bzw. Film- und Medientheoretiker (wie z.B. D.W. Griffith, Sergej Eisenstein, André Bazin, Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Christian Metz, David Bordwell), die sich mit den ersteren auseinandersetzten und ihre Theorien in Bezug auf die Sprache des Films anwandten, für diese essentiell.

Infolgedessen etablierten sich nebenher eigene Disziplinen des Films, wie die Filmphilologie (Klaus Kanzog), die Filmsemiotik bzw. Filmsemantik, oder zu einem späteren Zeitpunkt die Filmrhetorik. Dementsprechend haben sich auch unterschiedliche Verfahren einen Film zu analysieren entwickelt, die sich auf Narration, Semiotik und Rhetorik konzentrieren, respektive von Kenntnissen der Translationswissenschaft ausgehen.

II.3.4.1 FILMSPRACHE

Mit dem Bereich der Filmsprache beschäftigte sich ausführlich James Monaco in seinem Buch *Film Verstehen* (im Original: *How to read a Film*).³⁶ Das 3. Kapitel, in dem er sich der Filmsprache widmet, ist deswegen zur weiteren Lektüre empfehlenswert, da dieses die wichtigsten Einheiten der Filmsprache behandelt. Es ist nämlich notwendig sich mit der Filmsprache und ihren Ausdrucksmitteln auseinanderzusetzen, um einen konkreten Film analysieren zu können. Monaco stellt die These auf, dass Film selbst wie eine Sprache ist. Hiermit widerspricht er zwar dem Filmsemiotiker Christian Metz und seiner Ansicht, dass Film bzw. Kinematographie³⁷ nicht der zweifachen Artikulation der verbalen Sprache korrespondiert, welcher in diesem Zusammenhang behauptet, dass Filmsprache auch über keine der Sprache vergleichbare Grammatik verfügt.³⁸

In Bezug auf Filmsprache ist jedoch zu erwähnen, dass diese sehr wohl eine eigene Syntax, die auf konkreten Filmzeichen basiert, besitzt. Sie schließt im Vergleich zur Syntax einer verbalen Sprache sowohl die räumliche Dimension, als auch die Entwicklung der Zeit mit ein, was sich im Film anhand von Mise-

³⁶ Monaco, J. (2009). *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

³⁷ Im englischen Original als „cinema“ bezeichnet

³⁸ Ebd. S.168

en-scène und Montage manifestiert. Die Filmsyntax unterliegt jedoch keinen konkret festgelegten Grenzen bzw. Regeln. In diesem Sinne gibt es auch keine Grammatik des Films bzw. der Filmsprache. Diese ist eher als ein organisches Objekt, das durch seine Zeichen bzw. Mittel eine konkrete Syntax bildet, zu sehen, wobei jene alleine dem Verständnis des Films dienen soll.³⁹

Wie auch bei Monaco steht für dieses Verständnis bzw. diese Wahrnehmung des Films die aus der Sprachwissenschaft bekannte denotative und konnotative Bedeutung, wobei z.B. Arbeiten des Linguisten Roman Jakobsson, einem Vertreter des russischen Formalismus, von erheblicher Bedeutung sind.

Bildgestaltung, Tongestaltung und Montage sind die 3 möglichen Analysebereiche der filmischen Sprache, die bei jeder Filmanalyse zu berücksichtigen sind. Außerdem sollten dabei die Fragen beantwortet werden, was durch die konkrete Kombination der Mittel der Filmsprache erzählt wird, wie die Zeichen der Filmsprache angewandt werden und warum die Filmsprache der geartet gestaltet wird.⁴⁰

Diese Arbeit versteht sich in Bezug auf die untersuchungsgegenständliche Analyse als intermedial und wird sich deswegen nicht so detailliert in Bereiche dieser rein filmwissenschaftlichen Kategorien begeben. Im folgenden Abschnitt sollen mögliche Ansätze der konkreten Analyse einer Literaturverfilmung geschildert werden. Somit wird ein Bogen zum behandelten Werk gespannt, wobei Thesen bzw. Beispiele aus *Gebürtig* innerhalb der darauffolgenden Analyse ausgearbeitet und eingeflochten werden.

³⁹*Sprache des Films* von der Webseite *mediamanual.at*. Abgerufen 17. 8. 2013 von http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/grundelemente/sprache_des_films/index.php

⁴⁰ Vgl. Monaco, J. (2009). *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 186-232.

II.4. Beispiele der Analyseverfahren zur Adaption

II.4.1. Michaela Mundt: *Transformationsanalyse*

Paradigmen der Transformationsanalyse

Um diesen filmtheoretischen Rekurs zu vervollständigen, soll in Bezug auf Adaptionenanalyse die Arbeit von Michaela Mundt, die sich in ihrer Abhandlung *Transformationsanalyse* im Verhältnis zu den übrigen Arbeiten tiefergehend mit der Problematik der Methodologie der Literaturverfilmung beschäftigt, ausführlich präsentiert werden.⁴¹

Sie sieht die Literaturverfilmung im Grunde genommen als Forschungslücke bzw. Problemfeld, wobei relevante Ansätze zur Analyse dieser als Transformation fehlen. An dieser Stelle sind Irmela Schneiders „*Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*“ und Walter Hagenbüchles „*Narrative Strukturen in Literatur und Film*“ zu erwähnen. Mundt versucht diese theoretischen Ansätze zu vervollständigen, indem sie als Ziel setzt, nach Ansatzmöglichkeiten einer vergleichenden Textanalyse zu suchen und diese unter Zugrundelegung des Romans *Effi Briest* von Theodor Fontane bzw. dessen Verfilmungen zu konkretisieren. In ihrer Arbeit stellt sie somit nicht nur ein theoretisches Modell, sondern auch einen Versuch, wie dieses Modell praktisch anzuwenden sei, vor. Konkret knüpft sie an die Erzähltextanalyse, deren strukturalistische Narrativik bis dahin nur auf Literatur bezogen wurde, an.⁴²

In weiterer Folge geht es ihr auch um die Anwendbarkeit literaturtheoretischer bzw. narrativer Ansätze, die zwar auf literarische Erzähltexte gezielt sind, die man allerdings auch für

⁴¹ Mundt, M. (1994). *Transformationsanalyse: Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer.

⁴² Vgl. Ebd. S. 1-7.

die Analyse eines Films, insbesondere im Rahmen der Auseinandersetzung mit einer Literaturverfilmung unter der Berücksichtigung der Prämissen der Filmnarration, verwenden kann. In diesem Zusammenhang ist folgendes Zitat aus *Filmanalyse* von W. Faulstich zu erwähnen:

„Generell kann gelten, dass viele Kriterien literaturwissenschaftlicher Textanalyse unter Einbeziehung der [...] spezifisch filmsprachlichen Aspekte fruchtbringend auf die Filmanalyse [...] übertragen werden können, wenngleich davon bisher erst wenig Gebrauch gemacht wurde.“⁴³

Mundt konzentriert sich innerhalb ihrer Forschung systematisch auf einzelne Elemente, sogenannte Basisparadigmen der Narration, deren Komponenten und Funktionsweisen Möglichkeiten und Grenzen einer Transformationsanalyse ergeben. Sie versucht verschiedene Textsysteme auf eine Strukturebene zu bringen bzw. diese zu rekonstruieren, sodass sowohl literarische als auch filmische Texte auf eine nachfolgende Korrelationsbasis zu bringen wären.⁴⁴

Im 1. Teil versucht die Autorin den Standort filmischer und literarischer Texte im Rahmen eines sogenannten Kommunikationsprozesses, wie ihn eben eine Literaturverfilmung darstellt, zu bestimmen. Die Frage nach gemeinsamen bzw. divergierenden Zeichenstrukturen, über die sich lit. bzw. filmische Textsysteme herausbilden steht dabei im Vordergrund. Diese Strukturen setzen die grundlegenden Prämissen in Hinblick auf eine Vergleichbarkeit beider Textsysteme im Rahmen einer Transformationsanalyse.⁴⁵

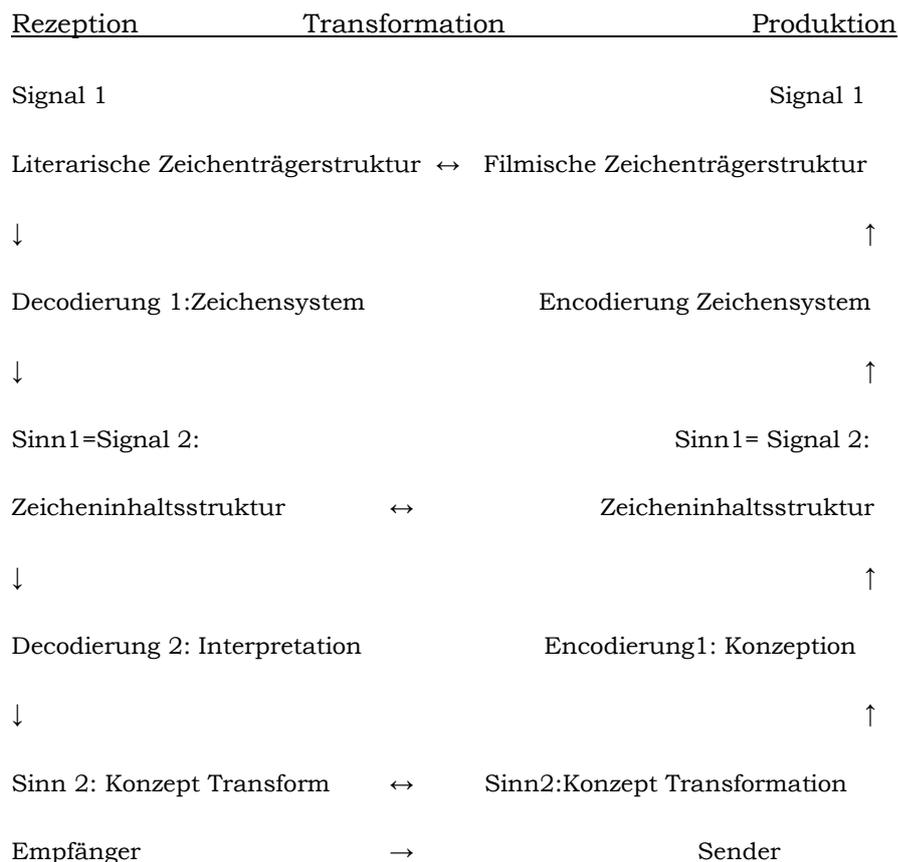
⁴³ Faulstich zitiert nach Mundt, M. (1994). *Transformationsanalyse: Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer. S.4

⁴⁴ Vgl. Ebd. S.5.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S.8-40

Literaturverfilmung beschreibt sie als verdoppelten Kommunikationsprozess bzw. Prozess der „Rezeption als Produktion“, wobei sie diesen Begriff bereits erwähntem W. Faulstich und seiner *Filmanalyse* entnimmt.

Des Weiteren greift sie also auf Semiotik bzw. Zeichenlehre von U. Eco zurück und verwendet dabei die Prämissen Signal und Sinn. Hierbei wird die Botschaft als Signal, die sich direkt aus Textstruktur ergibt der Botschaft als Sinn, die vom Rezipienten rekonstruiert wird, gegenübergestellt. Deren Verhältnis konstituiert sich in 2 Decodierungsstadien, denen die der Encodierung spiegelbildlich gleichzusetzen sind.



Der Rezeptionsvorgang in Bezug auf die Botschaft als Sinn wird im Bereich der Literaturverfilmung jedoch zugleich

Voraussetzung für eine neue Textproduktion, wobei die Signalebenen des literarischen und des filmischen Textes und die daraus abzuleitenden Sinnbildungsebenen zusammengehängt werden. Diese Aufteilung bildet die fundamentale Prämisse ihrer Abhandlung, welche sie im oben abgebildeten Modell des Rezeptions- und Produktionsprozesses verbildlicht darstellt.⁴⁶

Aus diesem folgt, dass der Film bzw. der filmische Adaptionstext den Endpunkt des soeben beschriebenen Prozesses darstellt. Schlussendlich ergibt sich hieraus, dass das Endprodukt Film zwar als Resultat eines spezifischen Rezeptionsprozesses anzusehen ist, dessen Sinn sich jedoch für den Rezipienten, auch ohne die literarische Vorlage zu kennen, erschließt.⁴⁷

Im 2. Teil behandelt sie die elementare narrative Komponente Raum und Figur betreffend, des Weiteren widmet sie dem erzählten Geschehen den 3. Teil. Diese sind als Gegenstände der Transformationsanalyse, genauso wie ihre Aspekte Zeit, formale Gliederung der Erzählung und Präsenz der Erzählebene, zu verstehen.⁴⁸

Im Abschlussteil konzentriert sich die Autorin auf den Erzählvorgang und die Strukturierung der Narration, somit auf die Beziehung zwischen Erzähltem und dem Erzählgeschehen durch diesen. Hierbei werden die filmspezifischen Elemente Szenenbild, Darsteller und Darstellung beschrieben und ihre Verwendung im Rahmen einer Transformationsanalyse untersucht. In diesem Zusammenhang kommt sie auf den Signal und Sinn, Prämissen aus dem ersten Teil ihrer Arbeit, zurück, welche sie als Synthese auf der Ebene des medienspezifischen Erzählstils des Films sieht.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Ebd. S.12

⁴⁷ Ebd. S.13

⁴⁸ Vgl. Ebd. S.41-101

⁴⁹ Vgl. Ebd. S.170-204

Insgesamt versucht die Autorin das Modell einer Transformationsanalyse und das Transformationskonzept einer filmischen Literaturadaption anhand der medienspezifischen Zeichen und deren Inhaltsstrukturen zu erstellen, welches durchaus an diverse Adaptionen anwendbar ist, unter der Voraussetzung jedoch, dass man sich innerhalb der Kenntnissen der Semiotik und Mundts in dieser Hinsicht tiefgehenden Ansätzen auch auskennt.

II.4.2. Gaby Schachtschabel:

Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung

Wie auch Mundt untersucht auch Schachtschabel die Literaturverfilmung von Fontanes Roman *Effi Briest* und dessen Verfilmung von R.W.Fassbinder. Sie verwendet ebenfalls Aspekte aus der Semiotik und der Rezeption, die v.a. durch Objektbildung unter Miteinbeziehung medienspezifischer Zeichentypen entsteht.⁵⁰

Schachtschabel sieht die Literaturadaptation als ein dynamisches Objekt, wobei dessen Ambivalenzcharakter sich darin äußert, dass sie einerseits als eine Interpretation der Vorlage, andererseits aber auch als ein eigenständiger „Werktext“ zu betrachten ist. Der zweiseitige Charakter wird im Allgemeinen durch die Ermittlung und den Vergleich der jeweiligen Steuerung möglicher Objekt- und Sinnbildungen, demzufolge durch die Schaffung eines eigenständigen ästhetischen Textes als zentrale Leistung, bestimmt.

⁵⁰ Schachtschabel, G. (1984). *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung*. Frankfurt a.M.: Lang.

Da dem Werk *Gebürtig* zusammen mit der Verfilmung ebenso ein Ambivalenzcharakter sowohl auf inhaltlicher als auch auf stilistischer Ebene eigen ist, besteht die Möglichkeit, diese ambivalente Parallele innerhalb der folgenden Analyse mit Bezug zu Schachtschabels Ansatz durchzuführen. Eine solche hat unter Berücksichtigung der Untersuchung der Perspektivträger, nämlich die des Autors, des Stils bzw. der Handlung und der Charaktere, stattzufinden, aufgrund welcher sie die Beispieltex-te von Fontane und Fassbinder in Vergleich setzt.

III. Zeitgeschichtlicher Kontext

Dieses Kapitel hat als Ziel, die gesellschaftspolitische Lage in Österreich nach 1945 zu schildern, und konzentriert sich vor allem auf die 80er Jahre. Es soll eine inhaltliche Einleitung in einige der Hauptthemen des Werkes bieten, die man auch als direkte Konsequenzen aus der Geschichte Österreichs sehen kann.

Somit wird der Zusammenhang zu kulturellen und politischen Ereignissen, auf denen die Romangeschichte von *Gebürtig* beruht und die sie beeinflussen, gebildet. Zunächst ist es jedoch wichtig, einiges zur NS-Vergangenheit und deren Verarbeitung Österreichs im Vergleich mit Deutschland zu schildern.

Anfänglich befasse ich mich mit den politischen Ereignissen bzw. Skandalen Österreichs, auf die mehrere bekannte zeitgenössische Autoren mit ihrem Werk reagiert haben und dadurch große Aufmerksamkeit seitens der Medien und sogar der Politik erregt haben.

Im zweiten Teil des Kapitels widme ich meine Aufmerksamkeit unter anderem dem Theaterstück „Heldenplatz“ von Thomas Bernhard, das von den Medien und der Öffentlichkeit als „Skandalwerk“ wahrgenommen bzw. zu einem solchen hochstilisiert wurde. In diesem wurde vor allem auf die aktuellen Ereignisse in den 80er Jahren Österreichs reagiert und der Anschluss an das Deutsche Reich 1938 thematisiert.

III.1. Zur NS-Zeit Verarbeitung nach 1945 in Österreich

III.1.1. Der „Opfer Mythos“

Österreich wurde von den Alliierten als „*das erste freie Land, das der typischen Angriffspolitik Hitlers zum Opfer*“ gefallen war und deshalb „*von deutscher Herrschaft befreit werden sollte*“, anerkannt. erstes Opfer anerkannt. Österreichische Politiker der Nachkriegszeit haben die Moskauer Deklaration, der die Ergebnisse der Konferenz der Alliierten von 1943 zu Grunde lag, als Vorwand genommen, Österreich von jeglicher Bindung zum Nationalsozialismus zu distanzieren.

Zu erwähnen ist die Unabhängigkeitserklärung von April 1945, deren Ergebnis sich dahingehend subsummieren lässt, dass sich Österreich von jeglicher Schuld bzw. seines Anteils an den Geschehnissen während des Zweiten Weltkrieges distanzierte. Daneben wurde eine gewisse Art des Patriotismus ausgeprägt, der versuchte, sich von Deutschland und allem „Deutschen“ zu entfernen.

Unmittelbar nach Kriegsende wurde auf Druck der Alliierten mit der Entnazifizierung begonnen, im Zuge derer es zwischen 1945 und 1955 zu 13 600 Verurteilungen kam, wobei 43 Angeklagte zum Tode verurteilt wurden und Nationalsozialisten in die Kategorien „belastet“ und „minderbelastet“ eingeteilt wurden. Nach der Verabschiedung des Entnazifizierungsgesetzes im Jahre 1947 und dem Erlassen einer Minderbelastetenamnestie ein Jahr später, verstummte die Diskussion um die Mittäterschaft der Österreicher.

Insgesamt wurde die Bildung der Opferthese von der Entwicklung eines österreichischen Patriotismus begleitet, wobei

der Versuch, sich von allem zu distanzieren, was mit Deutschland oder „dem Deutschen“ zu tun hatte, unternommen wurde.

III.1.2. 50er – 60er Jahre in der Literatur

Die Literatur der nachfolgenden 50-er Jahre kann auch im Spiegel einer verfehlten Vergangenheitsbewältigung gesehen werden, da Staatspreise an Literaten, die den Anschluss 1938 befürwortet hatten, verliehen wurden. Die Nachkriegsliteratur ist demzufolge als Versagen bzw. Erstfehler zu betrachten.

Die Literaturgeschichte unterstreicht wiederholt die Absenz eines kritischen Diskurses in Bezug auf die Vergangenheit Österreichs in Hinblick auf die Nachkriegsliteratur.

Firth erwähnt 5 Charakteristika österreichischer Autoren der 60-er und 70-er Jahre unter Bezugnahme auf Wendelin Schmidt-Denglers Vorlesungsreihe „Bruchlinien“⁵¹, nämlich die „Füllung vorgegebener Muster durch neue Sprache“, das „Ablehnen literarischer Repliken“, „die Position der Negativität“, dass „Gesellschaftskritik nur durch Sprachkritik, also eine privilegierte Stellung der Sprache erfolgen kann“ und letztendlich die „systematische Problematisierung der Sprache innerhalb der österreichischen Nachkriegsliteratur und deren tief eingewurzelte Bindung zur sozialen Kritik.“⁵²

Österreich in den 60-90er Jahren war vom Einfluss der SPÖ als „Arbeiterpartei“ und ÖVP als „bürgerlicher Partei“, die die absolute Kontrolle in dieser Zeit innehatten, geprägt.

Abweichung von der Traditionsliteratur, wie sie beispielsweise von den Autoren Thomas Bernhard, Peter Handke und Franz Innerhofer prägten, avancierten in späteren Jahren zu

⁵¹ Zitiert aus Firth, C. A. (2010). *'Shadowy Copies'? Film Adaptations of the Second Austrian Republic*. Cit. 31. 7 2012. Dostupné na Internetu: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/407/>

⁵² Ebd., S.6-7.

Vorzeigebildern der Literatur der 70er Jahre. Durch sie entstanden die Bezeichnung Antiheimatliteratur bzw. Antiheimatroman, in der eine zwiespältige Position in Bezug auf den Heimatbegriff als Kontrapunkt zur Verklärung dessen in der Nachkriegsliteratur eingenommen wird. Somit entstand der Heimatroman ohne Heimatbezüge im traditionellen Sinn. Diese so genannte Antiheimatliteratur deckte negative Zustände der Alpenrepublik entsprechend den sozialen Umständen auf, was die narrative Perspektive änderte. Sie ignorierte jedoch die damalige sozialpolitische Realität.

Die literarische „Aufarbeitung“ der unterdrückten Vergangenheit ist üblicherweise mit dem literarischen Umgang in Bezug auf die Mitschuld bzw. Mittäterschaft Österreichs am Nationalsozialismus und dessen Folgen verbunden. Die verfehlte Entnazifizierung und darauffolgende Unterdrückung der empfundenen Schuld, kulminierte sich im gesamtgesellschaftlich als virtuell empfundenen Mangel der Vergangenheitsbewältigung.

III.1.2.1. *Der Herr Karl*

Helmut Qualtinger als „Der Herr Karl“ im gleichnamigen Fernsehspiel und Thomas Bernhard aufgrund seines Theaterstückes „Heldenplatz“ wurden als „Nestbeschmutzer“ bezeichnet und massiver öffentlicher Kritik sowohl politischer, medialer als auch soziokultureller Natur ausgesetzt.

Robert Schindels Gedicht „Vergessedolden, Herbstkarte Österreich sechsundachtzig“⁵³ kann als Reaktion auf die geschilderte Entwicklung gesehen werden:

⁵³ In: *Schindel R.: Geier sind pünktliche Tiere, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1987, S. 109-112.* Zitiert nach: *Strasser, A. (42/2008). „'Wien ist die schönste Stadt der Welt' sagte ein Zagreber*

„Qualtinger tot ist
Ein neuer Kanzler dafür
Adieu Sommerlicht

Schlagende Wetter
In Linz. Atemgezerre
Qualtinger ist tot

Aber aus Kärnten
Die volkstümlichere Hoffnung
Kleiner Mann ganz groß [...]

Das Vergessene
Ist durch die Lücken dahin
Ist Waldheim kommen

Endlich der Adolf
Weg aus Linz und auf Wien hin
Arbeitslos wieder

Tief im Herzen doch
Auf den Schlieren des Zeitgeists
Qualtinger leblos

Der Herr Karl ist ein nicht ganz einstündiger, zwischen Theaterstück und Kabarett angesiedelter, Monolog, der 1961 von Helmut Qualtinger und Carl Merz verfasst wurde. Das Ein-Personen-Stück, das zunächst mit Qualtinger als Darsteller für den ORF verfilmt danach auf zahlreichen Bühnen aufgeführt wurde, sorgte in Österreich für heftige Diskussionen.

Kostümmann zu mir, derweil er mir den Judenstern provisorisch am Mantel befestigt. – Die Darstellung der Juden im Wien der achtziger Jahre in Robert Schindels Roman *Gebürtig*. Abrufbar von GERMANICA <http://germanica.revues.org/532#abstract>

Der Antiheld „Herr Karl“, der im Lager eines Feinkostgeschäftes sitzt und dabei „arbeitet“ erzählt einem „jungen Menschen“, somit dem Zuschauer, seine Lebensgeschichte. Dabei entlarvt sich der Erzähler selbst zunehmend als stets auf seinen eigenen Vorteil bedachter Mitläufer aus dem kleinbürgerlichen Milieu, der sich vom Ende des Ersten Weltkriegs bis zum Ende der Besatzungszeit in den 50er Jahren durchs Leben manövriert, oder wie man auf wienerisch sagen würde, „gewurschtelt“ hat.

Die Ausstrahlung von „Der Herr Karl“ am 15. November 1961 im österreichischen Fernsehen durchbrach den Bann des Schweigens über die Vergangenheit.

Mit der Darstellung des typischen Wiener Opportunisten wurde die Seele des Durchschnittsösterreicherers getroffen. Empörte Leserbriefe, in denen sich ihre Verfasser dezidiert vom „Mitläufertum“ distanzieren und sich dadurch, wie vom Autorenduo gewollt, selbst entlarven, waren die Folge.

Qualtinger und Merz spielten auf satirische Weise mit der Empörung, die der von ihnen ausgelöste Proteststurm mit sich brachte, und fügten der Buchveröffentlichung des „Herrn Karl“ an den Text noch eine Reihe von fiktiven Zuschriften von braven österreichischen Bürgern im Geiste des ewigen dem Text an. Heute zählt das Stück zu den Klassikern der Nachkriegszeit.⁵⁴

Der „Nestbeschmutzer“ Helmut Qualtinger wurde somit über Nacht berühmt und der „Herr Karl“ zur legendären Figur österreichischer Zeitgeschichte.

⁵⁴ Weichinger, R. (23. 12. 2011). *orf.at*. Von Der Herr Karl - vom Kulturskandal zum Klassiker: Abgerufen am 3.5.2012 von <http://oe1.orf.at/artikel/293807>

III.2. 70er Jahre: Der Kreisky-Wiesenthal-Konflikt 1970⁵⁵

Die Koalition der Parteien SPÖ und ÖVP zeigte, dass man sich auch innenpolitisch nicht mit dem Ehemaligen auseinandersetzen wollte, da z.B. der neue Innenminister Otto Rösch ein SA-Mann oder der Landwirtschaftsminister Dr. Hans Öllinger ein NSDAP Mitglied war. Es gäbe noch weitere Beispiele, die man erwähnen könnte.⁵⁶

Simon Wiesenthal forschte zwar im Fall oben Genannter nach und machte auf die Vergangenheit dieser und weiterer politischer Repräsentanten aufmerksam, es wurde diesem dazumal jedoch keine Aufmerksamkeit beigemessen.

Im deutschen Nachrichtenmagazin *Spiegel* wurde z.B. geschrieben, dass ein Drittel der Minister unter dem jüdischen Kanzler Kreisky ehemalige Nazis waren. Um zu erklären, wie dies möglich war, muss man sich mit Kreiskys Erfahrungen vor dem Krieg auseinandersetzen. Er war nämlich in politischer Gefangenschaft, während seine Zellengenossen Anhänger des zur damaligen Zeit durch den Ständestaat verfolgten Nationalsozialismus waren. Später wurde er aufgrund der dazumal geknüpften Bande nicht in ein Konzentrationslager deportiert, sondern konnte nach Schweden flüchten. Somit dürfte also nach dem Krieg eine Art Dankbarkeit diesen Zellengenossen gegenüber empfunden haben. Außerdem hatte er selbst kein Interesse an einer Vergangenheitsdebatte, da er selbst nicht die Erfahrung im Konzentrationslager durchmachen musste.

55 Gehler, Michael; Sickinger, Hubert. (1996). *Politische Affären und Skandale in Österreich, Von Mayerling bis Waldheim*. Thaur: Kulturverlag. S.614-665

56 Vgl. Ebd.

Simon Wiesenthal als Kreiskys politischer Gegenspieler wird zugleich von Gehler als eine Art seines Alter Ego bezeichnet, und zwar in der Form als schlechtes Gewissen von Kreisky.⁵⁷

Die Zeitung *New York Times* als hochrangiges Pressemedium im Ausland stellte damals eine wichtige Rolle dar, vor allem als Hilfe für Wiesenthal, weil sie die aktuellen Themen aus Österreich publizierte.

Beide, Kreisky und Wiesenthal und die verschiedenen Parteien, die sie repräsentierten, sind gleichzeitig auch als durchaus als unterschiedliche Arten des Judentums zu verstehen, wobei Kreisky die israelfeindliche, bürgerliche Seite darstellte.

Auf der anderen Seite stand Wiesenthal, als Zionist und KZ-Überlebender, der in der Öffentlichkeit ein willkommenes Objekt antisemitischer Schuldprojektion statt Vergangenheitsbewältigung war.⁵⁸

Dieser Konflikt eskalierte mit der Diskussion um den damaligen FPÖ Klubobmann Friedrich Peter. Simon Wiesenthal, zu diesem Zeitpunkt Leiter des jüdischen Dokumentationszentrums in Wien, veröffentlichte nach der Nationalratswahl 1975 einen Bericht über dessen Nazivergangenheit. Aus diesem ging hervor, dass Peter als Obersturmführer in einer mit hinter der Front stehenden Einheit gedient hatte, die nach und nach hunderttausende Juden erschoss. Bundeskanzler Kreisky, selbst „Verfolgter“ des Nazi-Regimes, verteidigte jedoch Peter und beschuldigte Simon Wiesenthal, mit „Mafia-“ bzw. „Gestapomethoden“ zu arbeiten. Diese öffentliche Auseinandersetzung wird heute unter dem Begriff Kreisky-Peter-Wiesenthal-Affäre zusammengefasst.

⁵⁷ Vgl. Gehler, Michael; Sickinger, Hubert. (1996). *Politische Affären und Skandale in Österreich, Von Mayerling bis Waldheim*. Thaur: Kulturverlag. S.614-665.

⁵⁸ Vgl. Ebd.

III.3. 80er Jahre und die Die Reder- Frischenschlager Affäre als „Auftakt“ zur Affäre Waldheim⁵⁹

Als Vorspann zur Waldheim- ist die Reder- Frischenschlager-Affäre anzusehen. Deren Anlass war ein Handschlag zwischen dem „letzten Kriegsgefangenen“, dem ehemaligen Sturmbannführers der Waffen-SS Walter Reder, und dem damaligen FPÖ-Verteidigungsminister Friedhelm Frischenschlager am 24.1.1985. Die damalige Oppositionspartei ÖVP stellte einen Misstrauensantrag gegen Frischenschlager. Aus dieser Situation hinaus wurde das Verhältnis der Österreicher zu ihrer NS-Vergangenheit innerhalb des Landes thematisiert und auch kritisch im Ausland diskutiert, wobei der FPÖ neonazistische Tendenzen vorgeworfen wurden. Ihr späterer Vorsitzender Jörg Haider äußerte seine Zustimmung mit Reder wie folgt:⁶⁰

"Die Rückkehr von Walter Reder hat beträchtlichen Staub aufgewirbelt. Die finsternen Ereignisse der Vergangenheit werden beschworen und Reder zur Symbolfigur für alle Greuelthaten erklärt. Das ist betrüblich und erschütternd. Denn Walter Reder war Soldat wie Hunderttausende andere auch. Er hat seine Pflicht erfüllt, wie es der Eid des Soldaten gebietet. (...) Sein Schicksal ist die tragische Lebensgeschichte eines Soldaten, dessen Tun nicht mit Greuelthaten des NS-Regimes verglichen werden kann. Das Schicksal Walter Reders hätte jeden unserer Väter ereilen können."

Schlussendlich entstand ein Konflikt, infolgedessen Reder im Mai 1986 abgelöst wurde.⁶¹

Nach einer langen Periode der Repression und politischen Ambivalenz sind die 80er Jahre im kulturellen Kontext als

59 Vgl. Ebd.

60 Zitiert aus Kärntner Nachrichten, 14. Februar 1985; abgerufen am 10.9. 2012 von <http://www.nationalsozialismus.at/Themen/Umgang/skandale.htm>

61 Ebd.

Erwachen und Anfang einer historisch angemessenen Einschätzung der Vergangenheit in Bezug auf den Umgang Österreichs mit dem Nationalsozialismus anzusehen. Als Wendepunkt der österreichischen Vergangenheitsbewältigung werden die Präsidentschaftswahlen 1986 angesehen, wonach die sogenannte „Waldheim-Affäre“ einer kritischen Einschätzung der österreichischen Vergangenheit mit sich brachte.⁶²

III.3.2. Die „Aufdecker“ der Waldheim-Affäre⁶³

Im Fall Waldheim⁶⁴ ist hochinteressant, dass die ersten Mutmaßungen über seine Kriegsvorgangeneit bereits 1970 im Rahmen seiner Kandidatur aufgetaucht, jedoch nicht ein dermaßen öffentliches Interesse wie später 1986 geweckt haben.

1985 war er aufgrund seiner Diplomatenkarriere als solider Präsidentschaftskandidat der ÖVP favorisiert, obwohl er selbst parteilos war. Ihm gegenüber stellte die SPÖ den kaum bekannten Gegenkandidaten Kurt Steyrer. Daher ist nachzuvollziehen, dass die SPÖ, um ihren eigenen Kandidaten durchzusetzen, die NS-Vergangenheit Waldheims thematisierte.

Man muss im Rahmen der ganzen Situation die Rolle der Medien ins Kalkül ziehen, die viel zum skandalträchtigen Bild Waldheims durch die Aufdeckung dessen Vergangenheit beitrugen.

⁶² Vgl. Firth, C. A. (2010). *'Shadowy Copies'? Film Adaptations of the Second Austrian Republic*. Cit. 31. 7 2012. Dostupné na Internetu: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/407/>. S.8.

⁶³ Gottschlich, M. (2012). *DIE GROSSE ABNEIGUNG: Wie antisemitisch ist Österreich?* Wien: Czernin.

⁶⁴ Kurt Waldheim (1918- 2007): Rechtsstudium an UNI Wien; 1938-1945 – in der Deutschen Wehrmacht eingesetzt; 1944 – Doktorat der Rechte abgeschlossen; Außenministers-Sekretär; Botschaftssekretär in Paris; Botschafter Kanada und bei UN – Vereinigten Nationen; 1968-70 – Außenminister; 1971 – Präsidentschaftswahlen – als Spitzenkandidat der ÖVP; unterlag dem SPÖ Franz Jonas; 1972-81 Generalsekretär der UN 1972-1981

Dieses Szenario hat sich nicht nur in Österreich abgespielt, sondern wurde auch in ausländischen Medien bzw. der Öffentlichkeit in anderen Staaten thematisiert. Hierbei muss man vor allem die Rolle des World Jewish Congress in den vereinigten Staaten unterstreichen, mit dem Simon Wiesenthal kooperierte.⁶⁵

Das Problem war, dass Waldheim seine Kriegsvergangenheit nicht vollständig dargestellt hatte, sondern aus dieser offensichtlich gewisse Teile absichtlich verheimlichte.

Aus einer zunächst innerpolitischen Debatte wurde ein europaweiter Skandal, wobei die Oppositionsparteien versuchten, den SPÖ-Kandidaten Kurt Steyrer zum Aufdecker dieses Skandals hochzustilisieren.

Um eine systematische Enthüllung der Rolle Waldheims in der gegenständlichen Zeit hat die Wochenzeitschrift „profil“ gesorgt, die neben anderem auch die Wehrstammkarte Waldheims im Februar 1986 veröffentlichte.⁶⁶ Es war der Journalist Hubertus Czernin, der mit Waldheims Genehmigung auf die Mitgliedschaft zur SA sowie zum NS- Deutschen Studentenbund aufmerksam machte.

Die Verfasser von „1986 - das Jahr, das Österreich veränderte“ Tóth und Czernin charakterisieren dieses Buch und somit eigentlich diese Zeit der Waldheim Affäre sehr präzise folgend:

„1986 war ein Schlüsseljahr der österreichischen Geschichte und ein Jahr das Österreichs Bild im Ausland nachhaltig veränderte. [...] Der Fall Waldheim veränderte aber auch das Denken und das historische Bewusstsein einer ganzen Generation. Der Mythos vom kleinen Österreich, das erstes Opfer Hitlers wurde und sich durch

⁶⁵ Vgl. Gehler, Michael; Sickinger, Hubert. (1996). *Politische Affären und Skandale in Österreich, Von Mayerling bis Waldheim*. Thaur: Kulturverlag. S. 621

⁶⁶ s.6 Ab 3.3.1986 - begann die Zeitschrift W Biographie 1938-45 zu enthüllen

den Wiederaufbau seine Kriegsschuld abarbeitete, war nach 1986 nicht mehr haltbar.“⁶⁷

Die Waldheim Affäre gab den Anstoß zur ersten kollektiven Beschäftigung mit dem Thema der Vergangenheitsbewältigung bzw. der Problematik des Antisemitismus, worauf unmittelbar danach 1988 der „Nestbeschmutzer“ Thomas Bernhard mit seinem Theaterstück reagierte.

III.4. Thomas Bernhards Heldenplatz: stilisierter Skandal

Um in Bezug auf die 80er Jahre das literarische Feld Österreichs und dessen Aufarbeitung der Vergangenheit zu dieser Zeit zu verdeutlichen, ist es notwendig, das Theaterstück „Heldenplatz“ von Thomas Bernhard zu erwähnen.

Das bereits vor der Uraufführung⁶⁸ als „skandalös“ eingestuftem Drama wurde zu einem Skandal, der jedoch im Vergleich zu Waldheim-Affäre „nur“ vom deutschsprachigen Österreich und einem kritisch eingestellten Publikums in Deutschland als solcher wahrgenommen wurde.

Es ist höchst interessant, dass genauso wie bei der Waldheim-Affäre, die Printmedien Österreichs eine große Rolle am „Erzeugen dieses Skandals“ spielten.⁶⁹ Man könnte in diesem Zusammenhang sogar von einem programmierten Eklat sprechen.

Wie Michael Lenhart schildert, lag die Problematik jedoch eher in der mangelnden Kenntnis des Inhalts des Werkes

⁶⁷ Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus. (2006). *1986 - das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin.

⁶⁸ Heldenplatz wurde im Burgtheater in Wien am 4.11. 1988 zum 100 Jubiläum des Theaters, bzw. 50. Jahrestag des Anschlusses Österreichs von Claus Peymann aufgeführt

⁶⁹ Kronen Zeitung, Die Presse, Standard, usw.

überhaupt, wodurch diese Situation überhaupt entstand.⁷⁰ Das Problem war, dass diese Medien nur fragmentarische und somit aus dem Zusammenhang gerissene Stücke des Werkes veröffentlichten, ohne einen Bezug zu konkreten Stellen des Textes herzustellen. Dadurch wurde gewollt der Eindruck erweckt, dass Thomas Bernhard in dem Stück Österreich beschimpfen würde.

Obwohl vom Kontext befreit und somit „skandalöser“ gedeutet als es objektiv gesehen wirklich war, zeigte sich das Drama nach der Premiere, der heftige Demonstrationen vorausgingen, als eine der erfolgreichsten Produktionen des Burgtheaters.⁷¹ Thomas Bernhard ist frühzeitig nach vollendetem 58. Lebensjahr in Folge des von ihm vor allem in der frühen Phase seines Schaffens thematisierten Lungenleidens gestorben, seine Theaterstücke, insbesondere „Heldenplatz“, werden jedoch immer wieder mit großem Erfolg aufgeführt.⁷²

III.5. 90er Jahre : „Renaissance der jüdischen Literatur“

Der selbst-reflexiven Konfrontation mit der Vergangenheit nachfolgend, kam es in den 90er Jahren zu einer „Renaissance“ der jüdischen Literatur, wobei in den Bereich literarischer Produktionen des Mainstreams Autoren wie z.B. R. Beckermann, R. Menasse, A. Mitgutsch, D. Rabinovici und R. Schindel in den Kanon der Gegenwartsliteratur aufgenommen wurden.⁷³

Dadurch, dass diese Autoren auf Deutsch schreiben, müssen sie sich zwangsläufig mit der sog. „Sprache der Mörder“ auseinandersetzen, wodurch sie kontinuierlich mit der

⁷⁰ <http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/935764.html>

⁷¹ 120 Aufführungen fanden nach der Premiere im Burgtheater statt.

⁷² Heldenplatz war in Wien z.B. 2010, 2011, 2012 aufgeführt.

⁷³ Firth, C. A. (2010). *'Shadowy Copies'? Film Adaptations of the Second Austrian Republic*. Abgerufen am 31. 7. 2012 von Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/407/>

problematischen Beziehung zwischen Identität und Sprache, die durch das Schweigen der Generation der Täter, Mitläufer, Wegschauer narrativ verschärft wird, konfrontiert werden.⁷⁴

Schindels Roman *Gebürtig*, der sich mit verschiedenen Gesichtspunkten der Vergangenheitsbewältigung befasst, war auch für Firths Abhandlung ein gutes Beispiel dieser sogenannten „jüdischen Renaissance“ und wird in folgendem Kapitel genauer analysiert.

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 3-11

IV. GEBÜRTIG. INTERMEDIALE ANALYSE

Der Weg der geschichtlichen Aufarbeitung um die Figur Gebirtig wurde bereits im ersten Kapitel beschrieben. Für den folgenden intermedialen Vergleich des Romans Gebürtig mit dessen Verfilmung wurde im zweiten Kapitel versucht, eine Begriffsplattform zu schaffen. Diese stützte sich nicht nur auf die Kenntnisse der Filmwissenschaft, sondern auch auf die der Literaturwissenschaft. Im Rahmen dieses Kapitels wurde jedoch nicht konkreter auf die filmsprachlichen Mittel eingegangen, da diese erst an jetziger Stelle anhand von Beispielen aus dem Werk *Gebürtig* und dessen Verfilmung zu verdeutlichen sind. Damit wird versucht zu bestätigen bzw. zu widerlegen, ob bzw. inwieweit es innerhalb der Verfilmung gelungen ist, nicht nur den Inhalt, sondern auch die Poetik des Romanautors umzusetzen.

Es wird anhand einiger Szenen aus dem Roman versucht, diesen und dessen Verfilmung zu charakterisieren. Dabei wird von den Grundlagen der Analyse ausgegangen und des Weiteren auch versucht herauszufinden, wie einzelne Handlungskonflikte, die signifikant für die Thematik innerhalb des Romans sind und den Inhalt markant prägen, dargestellt werden, sofern sie überhaupt in der Verfilmung vorkommen. Im Falle der Auslassung konkreter Szenen, soll eine Begründung hierfür gefunden werden.

Außerdem wird in diesem Kapitel die Aufmerksamkeit auf den Anfang und das Ende beider Arbeiten gerichtet, da diese nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch wichtige Bestandteile derselben darstellen. Dementsprechend wird nach ihren Gemeinsamkeiten bzw. Unterschieden sowohl auf inhaltlicher, als auch stilistischer Ebene gesucht, durch welche die beiden Werke geprägt werden.

In weiterer Folge soll auf die konkret vorkommenden Figuren insofern eingegangen werden, dass beschrieben wird, in welcher Art und Weise bzw. in welchem Umfang, wenn überhaupt, sie in der Verfilmung vorkommen und welche Stilmittel eingesetzt werden, sie zu charakterisieren.

Grundsätzlich wird bei der Figurenkonstellation davon ausgegangen, dass diese die gleiche Konflikte beinhalten sollte, wie sie im Roman dargestellt werden. Schindel entwirft im Roman ein durchaus komplexes Geflecht an Personen, deren verschiedene Einstellung zueinander beschrieben wird, wobei durch die gemeinsame, in Relation gesetzt zur unterschiedlichen, Vergangenheit eine Ambivalenz zueinander veranschaulicht wird. Da dieses vom Autor in eine diffizile Rahmenstruktur eingebettet wird, ist es interessant anhand dieser Analyse festzustellen, wie diese Erzählstruktur transportiert wird.

Anhand von Möglichkeiten bzw. der Syntax der Filmsprache soll festgestellt werden, inwiefern und auf welche Art und Weise unter Miteinbeziehung der Kombination filmischer Sprachmittel der Inhalt transportiert wird und inwieweit die wesentlichen Charakteristika des Stils von Robert Schindel übertragen werden. Die Frage, die anschließend dazu beantwortet werden soll, ist unter Anderem die nach der Vermarktung des Romans nachfolgend an die Premiere 2002 des Films *Gebürtig*.

Anhand der Letztversion des Drehbuchs, das mir von Co-Regisseur Lukas Stepanik zur Verfügung gestellt wurde, um es im Rahmen dieser Arbeit zu verwenden, stütze ich mich an Beschreibungen der jeweiligen Szenen, um dem Leser den Kontext der Verfilmung möglichst eindringlich nahezubringen.

IV.1. Gebürtig: Szenenauswahl

IV.1.1. Anfang des Romans: Prolog „Doppellamm“

Im Prolog zum Roman *Gebürtig*, der in weitere 3 Unterkapitel geteilt wird, steht der eigentliche Schluss der Erzählung von Danny Demant und seinem Bekanntenkreis. Demnach wird der Rahmen des Erzählungsstrangs chronologisch am Anfang des Romans geschlossen, obwohl zuerst alles erzählt wird und dadurch die übliche chronologische Narration gebrochen wird.

Im ersten Teil stehen einige Verse, die der „Lektor Demant“ zu interpretieren versucht, als er auf dem Weg zu seinem „Beisl“ ist. Mit der Hilfe seines Alter Egos/Zwillingsbruders Sascha Graffito, dessen Identität sich komplementär im ganzen Roman und offensichtlich als Parallele der doppelten Struktur bildet. Die Struktur der Rahmenerzählung um Danny Demant und weiterer Erzählsträngen bzw. Ebenen, z.B. die Handlung aus dem Manuskript von Emmanuel Katz über Gebürtig, entsteht hieraus.

Klaus Zeyringer bezeichnet diese Struktur etwas mathematisch als „Binom-Konstruktion“, welche nicht nur auf der Erzählebene des Fiktionsrahmens, sondern auch auf der Ebene des Erzählers, die in Motivik und erzählten Zeit, in der sich die Vergangenheit in der Gegenwart abspiegelt, vollzogen wird.⁷⁵

Bevor Danny „sein“ Lokal betritt, werden vom bereits erwähnten Alter Ego bzw. Zwillingsbruder, somit gleichzeitig auch einem der Erzähler, Sascha Graffito die wichtigsten Figuren aufgezählt, wobei ihr momentanes Verhalten im Lokal und ihre Gedanken auch konkreter beschrieben werden. Beispielsweise

⁷⁵ Vgl. Zeyringer, K. (2001). Die ganze Welt ist ein doppelbödigter Fußboden. In K. Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945* (s. 407-413). Innsbruck: Haymon. S.408

werden die Gedanken von Christiane Kalteisen, Dannys Freundin, wie folgt geschildert:⁷⁶

„Niemand konnte diese Phantasien schildern...“

Die Frage die sich dann ergibt wäre, ob solche Phantasien eventuell in der Verfilmung geschildert werden und wenn, dann wie? Z.B. ihr konnte man einfach diesen Gedanke relativ einfach verbildlichen:

„Ein schneeverwehelter Hamburger mit Ketchup gehörte ebenso zu den momentanen Phantasien der Christiane...“⁷⁷

Man könnte also einerseits von einem Ich-Erzähler, andererseits aber auch von einem auktorialen Erzähler sprechen, dessen Funktion jedoch gebrochen wird:

„Doch solange er (Demant) nicht daherkommt, laufen die Stories hinter meinem Rücken ab. Ich bin übrigens einigermaßen im Lokal verteilt, denn ich schreibe auf, was mir entgegenfällt, damit die diversen Wortlosigkeiten eine Spur bekommen. Ich bin Sascha Graffito.“⁷⁸

Nachdem Danny das Lokal betritt, wird nebenher auf die Symbolik des Doppeladlers und des Doppellamms aus den Titelversen eingegangen. Danny spricht in ihnen von den Lämmern, welche nach Zeyringer als Symbol für die Österreicher zu verstehen sind, die ihr „Ich und ihre Schuldlosigkeit betonen“ wollen.⁷⁹

⁷⁶ Schindel, R. (1994). *Gebürtig*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.S.8

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Vgl. Ebd.

⁷⁹ Zeyringer, K. (2001). Die ganze Welt ist ein doppelbödiger Fußboden. In K. Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945* (s. 407-413). Innsbruck: Haymon. S.408

IV.1.2. Ende des Romans: Epilog „Verzweifelte“

Die Frage „Müssen wir Verzweifelte sein?“ hallt nach und ist überdies thematisch sehr wichtig. Fraglich jedoch ist, ob sie gleichzeitig auch die Position bzw. Einstellung des Autors in Bezug auf die kontextuelle Problematik der in die Gegenwart eingreifenden Vergangenheit zum Ausdruck bringt? Zum Thema, das Gebürtig allgemein innenliegt und charakteristisch für das Werk als Ganzes ist, sind Notizen aus dem Tagebuch von Danny Demant aus den Dreharbeiten zu einem Holocaustfilm in der heutigen kroatischen Stadt Osijek von wichtiger Bedeutung.⁸⁰

In diesen Tagebuchnotizen reflektiert Danny die groteske Situation bei den Dreharbeiten, wie sich z.B. die Darsteller bzw. Komparsen freiwillig in die Lage der Opfer eines KZs versetzen und jene so überzeugend wie möglich nachzuahmen versuchen. Dieser Teil des Romans unterscheidet sich vom Rest, da es sich um einen chronologischen Bericht handelt, der das authentische Gefühl, am gleichen Ort wie Danny Demant zu sein, vermittelt.⁸¹

Das Inszenieren des Völkermordes wird hierbei durch die Beschreibung der Filmarbeiten karikiert und mit folgendem Satz, der auch eine direkte Umsetzung in der Verfilmung findet, noch auf die Spitze getrieben:

„... ich bin perfekt, weil nachgeboren, also spielend, ...“⁸²

⁸⁰ Der eigentliche Drehort für diese Szenen in Gebürtig Verfilmung war Auschwitz-Birkenau, in Polen, Anm. B.B.

⁸¹ Schindel, R. (1994). *Gebürtig*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 343,352.

⁸² Vgl. Ebd.

IV.1.3. Filmanfang: KZ Szene

Der Anfang bzw. Vorspann des Films ist als Exposition der Figuren und der Situation dahingehend wichtig, um uns als Zuschauer an die Geschichte heranzuführen, mit den vorkommenden Figuren bekannt und mit der Handlung bzw. eventuellen Konflikten des Films vertraut zu machen.

Die Erste Szene wird wie folgt im Drehbuch beschrieben:

„AUSCHWITZ-BIRKENAU/VOR DEM LAGERTOR
AUSSEN/AM MORGEN

Vor dem Stacheldrahtzaun stehen KZ-Häftlinge. Frierend. Zitternd.
Die Sonne steht tief. Nebel über dem Boden. Fahles Licht. Im Hintergrund das
Tor von Birkenau.“⁸³

Danach beginnt auch, von Abblende und somit einem Übergang zur nächsten Szene gefolgt, die Filmmusik, wobei vorher nur das Geräusch des blasenden Windes zu hören ist, als authentisches Geräusch zu der winterlichen düsteren Szene.

Anfang bzw. Vorspann im Film bilden Szenen, als Andeutung an die Zeit des zweiten Weltkrieges und der Judenverfolgung bzw. der Vernichtung von Juden in KZs, aus einem solchen. Im Zuge dieser Szenenfolge passiert jedoch etwas unerwartetes, zumindest dem Kontext eines solchen Films, in dem Holocaustszenen vorkommen, nach:

„Ein alter Mann, Willi Klang, rutscht auf dem eisigen Boden aus und stürzt. Er reißt einige andere mit sich. SS-Uniformierte und Capos eilen, teilweise ebenfalls rutschend, herbei. Sie haken sich

⁸³ Stepanik, Lukas; Schindel, Robert; Troller, Georg, Stefan. (Jänner 2001). Gebürtig Drehbuch. Wien: Extrafilm.

bei einigen, vor allem älteren KZ-lern, unter, um sie übers Eis zu geleiten. Ein SS-ler und ein Capo helfen Willi Klang auf.“⁸⁴

Dieser Teil bricht nicht nur die Erwartungen des Zuschauers, sondern bricht auch den Fiktionsrahmen des Films, da man bereits am Anfang des Films mit einem anderen Film, bzw. Dreharbeiten von diesem konfrontiert wird. Wobei es sich um einen Film aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges und somit der Zeit der Judenverfolgung, da diese Szene eben in einem Konzentrationslager gedreht wird, handelt.

Im Vergleich zum Anfang des Romans ist dieser mit dem Epilog des Romans gleichzusetzen. Es wird also eigentlich spiegelverkehrt ins Narrativ des Films umgesetzt, hält sich aber gleichzeitig an die doppelte Struktur des Romans bzw. den doppelten Fiktionsrahmen und somit entspricht einer der Grundvoraussetzungen der stilistischen Transformation im Rahmen dieser Verfilmung.

IV.1.4. Filmende

Im Vergleich zum Vorspann, bzw. Anfang des Films *Gebürtig*, schließt das Ende auch die andere Frage, bzw. das andere stilistische Charakteristikum des Romans, und zwar die auch inhaltlich, somit kontextuell wichtige Kommentarszene von Danny Demant auf die eine Art möglichen Happyends Szene in New York folgt.

„ERZÄHLER (OFF):

Wenn links und rechts kein Platz ist. Von oben tropft's, von unten sprudelt's. Geh halt einen Weg. Ich weiß ja noch viel zu wenig vom Leben, in dem ich selbst zu leben mir anmaße, ein Steinchen bin ich bloß im Geröll der ganzen Gegenwart, aber was tut's?

⁸⁴ Ebd.

Hauptsache, ich schreib' es auf zuletzt, denn Spuren müssen her.
Mir wird öd bei dem Gedanken, daß alles so ist oder anders und
egal.

Währenddessen sieht die Kamera Danny ins Gesicht.

(Stepanik, Lukas; Schindel, Robert; Troller, Georg, Stefan, 2001,
S. 90)

An dieser Stelle handelt es sich um einen Übergang vom Voice-off Kommentar des Erzählers zu direkter Rede des Protagonisten Danny Demant, der genauso wie im Roman eine Art des Erzählers im Film darstellt und sich an dieser Stelle als solcher entblößt, bzw. Anhand von dieser Szene und seiner Aussage vom „notieren“, werden eben die 2 unterschiedliche Erzählebenen des Romans hier vereinigt.

IV.2. Szene, die nicht im Film reflektiert wird:

Prolog: „Mauthausen“ Konflikt

„Was soll der fünfunddreißigjährige Stiglitz, blond und aus Oberösterreich mit
der jüdisch-wienerischen Singer aus Ottakring reden,...“

Bereits im zweiten Teil des Prologs, der ebenso zur Rahmenerzählung um Danny Demant gehört, verwendet Schindel äußerliche Attribute, die seine Figuren kennzeichnen und dadurch der einen oder anderen Gruppe zuordenbar sind. So wird z.B. Erich Stiglitz als der blonde Oberöreicher, der als kleines Kind in Mauthausen gespielt hat, ohne damals zu wissen, was dort passiert war, geschildert. Ihm stellt der Autor im gleichen Atemzug die „Schwarze“, die Halbjüdin Mascha Singer, gegenüber. Um ihre

Aufmerksamkeit zu erregen, provoziert Erich sie mit der Aussage, dass Mauthausen eine schöne Gegend sei. (Schindel, 1994, S. 10)

Somit löst er in ihr ihre, eigentlich erst neu entdeckte, jüdische Identität aus, wonach sich ein Streit entwickelt. Wie diese Beiden mit den Auswirkungen der Vergangenheit in ihrer jeweiligen Gegenwart umzugehen haben, ist ihnen selbst überlassen. Daher ist die innere Frage der Identität für die einzelnen Figuren im Roman ihrer persönlichen Entscheidung selbst überlassen. Dies ist meines Erachtens einer der inhaltlichen Kernpunkte des Romans.

Da ich diese Szene als thematisch bedeutend erachte, möchte ich konkret auf die einzelnen Beschreibungen dieser Situation eingehen, vor allem, weil diese Situation zur Umsetzung in eine Filmszene durchaus geeignet wäre.

Dadurch, dass Schindel diese Figuren auch äußerlich gegenüber stellt, bildet er an dieser Stelle eigentlich gleich die vermeintlich „gläserne Wand“ zwischen ihnen, genauso wie diese sich bei anderen Figuren erst im Laufe des Romans entwickelt.

Erich zeichnet er als blond, was im NS-Regime als eines der wichtigsten Rassenmerkmale zu sehen war. Ihm gegenüber stellt der Autor fast klischeehaft die Augen von Mascha als die „der Schwarzen“ gegenüber. Außerdem haben Oberösterreicher in Wien, in diesem Fall also Stiglitz, keinen guten Ruf, sondern werden als versoffen und provinziell gesehen. Abgesehen davon liegen die ehemalige KZs Mauthausen und Ebensee, die im Roman erwähnt werden, in Oberösterreich.

Mascha, die „arbeitslose Soziologin“, wohnt dagegen im damals eher billigeren Arbeiterbezirk Ottakring⁸⁵, weshalb Ihr Intellekt aus Sicht des Autors nicht unbedingt auf ein sehr hohes Niveau, wie

⁸⁵ Ottakring ist der 16. Wiener Gemeindebezirk, das mittlerweile neuen und besseren Ruf gewinnt, da dort letzte Zeit viel renoviert wird und Wiener aus den benachbarten lukrativeren Inneren Bezirken (8., 9.) dorthin wegziehen.

z.B. im Vergleich dazu der von Danny, der in der Leopoldstadt⁸⁶ wohnt, zu stellen ist. Dazu wird sie auch noch als „hochnäsiger“ beschrieben.⁸⁷

Des Weiteren werden sehr ironisch die Gedanken Maschas als unmittelbare Reaktion auf die Aussage von Stiglitz über Mauthausen geschildert:

„ Jetzt muß mir die Luft wegbleiben, denkt sie sich....“ ...“denn sie hat sich ganz einfach aufgeregt“ (Schindel, 1994, S. 10)

Die Figuren werden teilweise auf solche Art karikiert. Dadurch wird möglicherweise auch ihre Suche nach Identität, die ihnen nicht ganz klar ist bzw. sein kann, durch den Kakao gezogen. Inhaltlich wird dadurch direkt die Problematik dieser Generation, die im Vordergrund des Romans steht, skizziert. Zugespitzt wird lediglich dargestellt, dass Mascha ihr „Jüdischsein“ als Halbjüdin selbst erst für sich entdeckt, sich gleichzeitig mit dieser Identität bereits identifiziert und das Gefühl hat, diese dem Provokateur Stiglitz gegenüber zu verteidigen.

Schindel stellt diese Szene spielerisch dar, als ob Erich noch ein Kind wäre:

„der kleine Erich, ...“ „fallen die Glaskugeln aus der Hand...“ (Schindel, Gebürtig, 1994, S. 11)

Dieses wäre möglich, auch filmisch, sozusagen als eine Art Flashbacks aus der Vergangenheit, umzusetzen. Diese Vorstellung finde ich dahingehend reizvoll, da sich die Frage stellt, ob es lediglich Erichs Selbstbewusstsein ist, das beim Gespräch und durch die Anschuldigungen seitens Maschas schwindet, oder er

⁸⁶ Leopoldstadt ist der 2. Wiener Gemeindebezirk und sowohl der Wohnbezirk Schindels, als auch der mit dem höchsten prozentualen und anzahlmäßigen Judenanteil Wiens.

⁸⁷ Schindel, R. (1994). *Gebürtig*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

sein Selbst als ernsthaft in seinen Grundfesten erschüttert empfindet.

Außerdem werden noch im selben Teil des Prologs wichtige Attribute zum Empfinden der Darsteller oder eventuell dem des Autors zur damaligen Zeit „in der kalten Riesenstadt Wien“ geschildert.

Mascha: „...als ob ihre Sandkiste mit Asche gefüllt sei...“ (Schindel, Gebürtig, 1994, S. 11)

Diese Passage ist dahingehend essentiell, da sie zumindest aus einem Blickwinkel die Kernproblematik dieses Konflikts schildert. Mascha reagiert in diesem Abschnitt ziemlich extrem, was jedoch als individuelles Verhalten eines Menschen, der anderen gegenüber Aussagen trifft, die seiner Gefühlslage entsprechen, und nicht als typisch jüdisches Verhaltensmuster zu sehen ist.

Stiglitz sagt darauf zu Mascha: *„Arschloch, sagt er, verschwind! Ich red nie mehr ein Wort mit dir! Du willst mich als Faschisten hinstellen? Schleich dich!“* (Schindel, Gebürtig, 1994, S. 11)

IV.3. Szene, die im Film fast identisch vorkommt: Trafik in der Florianigasse⁸⁸

Hier wird eine längere Szene ausgesucht, die sich in einer Wiener Trafik in der Florianigasse im 8. Wiener Gemeindebezirk abspielt und in weiterer Folge bis zu einem Gespräch außerhalb dieser mit dem ehemaligen Nachbarn Gebürtigs Horst Hofstätter, führt.

⁸⁸ Schindel, R. (1994). *Gebürtig*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.S.303.

Von Thea Leitner, der damaligen Trafikantin von Gebirtigs Vater und ihrem Verhalten diesem gegenüber wird im Präsens erzählt, somit wird die Vergangenheit auch an dieser Stelle in die Gegenwart zurückgeführt. Gebirtig erinnert sich an die Zeiten, als er als kleiner Junge mit seinem Vater in der Früh in die Trafik kam und von der Trafikantin Thea Leitner ein Zuckerl bekam, während sich sein Vater die „Donau“ kaufte.

Hierbei ist die Marke *Donau* nicht als früher real existierend zu sehen, obwohl diese als solche eingebracht wird und im Film in der Vergangenheitssequenz zu dieser Szene eine Plakatwerbung in der Trafik hängt. Viel eher ist davon auszugehen, dass der Autor auf die historische Überlieferung anspielt, dass Adolf Hitler, als er mit dem Rauchen aufhörte, eine Zigarettenpackung in die Donau warf.

Gleich danach, zurück in der Gegenwart wird Hermann Gebirtigs Gefühlswelt in folgender Form dargestellt:

„mit verdrossenem Gesicht wandte er sich ...“.

„Verdrossen“ bezieht sich hierbei unter Umständen auf die Gedanken an die Vergangenheit und deren Verklärung in der Gegenwart. Im Film wird dieses in Form eines Flashbacks angedeutet.

Frau Leitner verwendet als Anrede für Gebirtig das typische „Herr Doktor“, obwohl er, im Unterschied zu seinem Vater, kein Arzt ist:

Ich bin kein Doktor. Ich mußte ja aus der Schule.

THEA:

Ich hab's gehört. Sie sind nach Amerika gegangen.

GEBIRTIG:

Zuerst war ich in einem Lager. Vier Jahre.

THEA:

Furchtbar, Herr Doktor. Es war ja schrecklich damals, im Krieg.

Ist der Papá auch nach Amerika?

GEBIRTIG:

Nein. Die Eltern sind umgekommen.

THEA:

Furchtbar. Und was macht die Gesundheit?

GEBIRTIG:

Ich kann nicht klagen.

THEA:

Das ist das wichtigste, net wahr?

(Stepanik, Lukas; Schindel, Robert; Troller, Georg, Stefan, 2001, S. 81-82)

„Gesundheit“ – als das wichtige Thema, was sie als Reaktion darauf, dass Gebirtig bevor er in die U.S.A. kam im Konzentrationslager Ebensee war anspricht. Dies ist als Ablenken, anstatt von der Vergangenheit weiter sprechen zu müssen, zu verstehen. Somit deutet an die problematische Vergangenheitsbewältigung und die Notwendigkeit diese auch literarisch bzw. filmisch zu bearbeiten.

Nachdem Gebirtig die Trafik verlässt, begleitet ihn noch Hofstätter kurz und es kommt zu einer Art Versöhnung dieser beiden, die hier aufgrund ihrer „Gebürtigkeiten“ gegenübergestellt werden.

„ERZÄHLER (OFF):

Es gab keine Möglichkeit, zu erklären, wie das war mit dem Lager. Oder mit dem Schädelknacker. Zuletzt sagte Hofstätter: Man wird klüger am Ende. Also nichts für ungut, Herrmann.

HOFSTÄTTER: (gleichzeitig von fern)

Der Satz „*Man wird klüger am Ende. Also nichts für ungut, Herrmann.*“ – gilt auch im Film als Überleitung von dem Off-Kommentar des Erzählers über zu der direkten Rede der handelnden Figur, in diesem Fall Hofstätter.

Hofstätter streckt ihm die Hand hin.

ERZÄHLER (OFF):

Für meine Familie, dachte Gebirtig, kann ich ihm nicht die Hand geben. Aber für mich selber... Und er gab ihm die Hand

Und Gebirtig nimmt die Hand. Man sieht total das Händeschütteln.“⁸⁹

(Stepanik, Lukas; Schindel, Robert; Troller, Georg, Stefan, 2001, S. 84)

Inhaltlich ist in dieser Situation wichtig, dass Gebirtig ihm die Hand gibt, er jedoch klar genug dazu sagt, dass er es nur für sich machen kann, vielleicht als Art seiner persönlichen Versöhnung mit der Vergangenheit und gleichzeitig mit Wien.

„Also für meine Familie kann ich dir nicht gut die Hand geben...“ (Schindel, Gebirtig, 1994, S. 307)

Dialoge in Trafik und weiter auf der Straße mit Hofstätter werden im Roman mit Anführungszeichen eingeleitet, im Vergleich zu anderen Szenen. Es zeigt also auf die Binnenhandlung, die des Manuskriptes vom Roman auf. Durch die Dialogform nähert sich

⁸⁹ Vgl. Stepanik, Lukas; Schindel, Robert; Troller, Georg, Stefan. (Jänner 2001). Gebirtig Drehbuch. Wien: Extrafilm.

diese Szene an ein mögliches Drehbuch, bzw. das ursprüngliche Filmkonzept von Gebürtig an.

Nicht nur Georg Kreisler⁹⁰, sondern auch Teilweise Robert Schindels Biographie spielt eine große Rolle in Gestaltung von der Figur Gebirtig; als Muster, bzw. Alter Ego trägt er doch einige Züge vom Autor; der Unterschied bzw. Abweichung jedoch ist in Gebirtigs Einsichten und Verhalten klar, da er doch außerhalb von Österreich lebt und nicht mal zurück nach Wien zurückkehren wollte. Es kommt zwar zum Wendepunkt und da wird eben auch die Haßliebe zur Wien Entspiegelung Schindels eigenes Empfinden Wien gegenüber.

„ERZÄHLER (OFF):

Wie das ist, wenn man nach Jahrzehnten in die Stadt seiner Kindheit zurückkommt, besonders wenn sie einen mit Gewalt hinausbefördert hat, dachte Gebirtig - das weiß niemand.“

Eigentlich spiegelt sich Schindels Position in mehreren der Figuren wider – im Roman ist Gebirtig ein bekannter jüdischer Schriftsteller, Danny Demant, die zentrale Figur und gleichzeitig Erzähler, eine ambivalente Figur durch seinen Alter Ego – Zwillingsbruder, den notierenden komplementären Teil, Sascha Graffito.

⁹⁰ Wie Schindel berichtet : Vgl. Schiefer, K. (2002). *Austrian Film Commission*. Von Robert Schindel/Gebürtig/Interview : http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?artikel_id=4507&content-id=1164272180506&rel=de&reserve-mode=active abgerufen

IV.4. Das Regiekonzept der Verfilmung als Schlussfolgerung der Analyse

Für Robert Schindel, der zwar bereits Erfahrung bei Film gesammelt hatte, war es die erste, wenn auch nicht eigenständige, Regiearbeit an einem Film. Die Regiearbeit wurde nämlich unter den beiden Schaffenden so geteilt, dass sich Schindel einerseits der Schauspiel- und Stepanik andererseits der Bild bzw. Kameraführung und der Mise-en-scène widmete.⁹¹

Es kommt selten vor, dass ein Autor, eigentlich Lyriker, selbst Regie bei der Adaption seines eigenen Romans führt. Dieses kommt außer bei Experimental- oder Avantgarde-Filmen nicht nur in Österreich, sondern auch in Tschechien oder Slowakei selten vor. Im Gegensatz zu diesen ist *Gebürtig* ein vollständiger Film, der sogar als österreichischer Repräsentant zum Oscar 2002 nominiert wurde. Dieses ist auch einer der Gründe, weshalb ich mich der Analyse der beiden eigenständigen Werke widmete.

Im Anhang füge ich ein das Presseheft zum Film *Gebürtig* ein, dass für nähere Betrachtung anzunehmen ist, da diese weitere Angaben zum Film, den Drehbuchautoren, Regisseuren und den Darstellern nachzuschlagen ist.

⁹¹ Ebd. AFC Interview mit Robert Schindel :
http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?artikel_id=4507&content-id=1164272180506&rel=de&reserve-mode=active

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Diplomarbeit wurden der Roman *Gebürtig* und dessen Verfilmung des jüdischen Autors Robert Schindel einer intermedialen Analyse unterzogen. Dieses geschah mit der Absicht, die Möglichkeiten und Grenzen der Umsetzung bzw. Transformation von stilistischen Mitteln darzustellen und dem Leser meiner Arbeit den für Schindel typischen poetischen Stil vorzustellen.

Nach dem Einführungskapitel, das sich mit den rein inhaltlichen Aspekten des Romans, den Angaben zu den Autoren und der endgültigen Entstehung der Verfilmung befasste, wurde im zweiten Kapitel eine Basis in Bezug auf Begriffs- und Analysemethoden geschaffen, um die Untersuchung der beiden Werke durchzuführen, wobei deren Umsetzung in zwei verschiedenen Medien mit ihren eigenen Sprach- bzw. Stilmitteln im Vordergrund stand.

Als Voraussetzung zum Verständnis der inhaltlichen Passagen schilderte das dritte Kapitel den zeitgenössischen Kontext der gesellschaftspolitischen und literarischen Situation in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg, auf den sich das Werk thematisch bezieht.

Innerhalb der Analyse sollten die Grundelemente konkreter Szenen möglichst klar und deutlich analysiert werden, um die konkrete Umsetzung der Poetik des Autors beschreiben zu können. Es sollte zudem auf die Werktreue bzw. die Abweichungen von der Romanvorlage, genauso wie auf die Erzählhaltung und Erzählperspektive, die die markantesten Zeichen der lyrischen Sprache des Romanautors darstellen, eingegangen werden.

Es wurde festgestellt, dass die Verfilmung zugunsten des Mediums, im Rahmen der Anwendung eigener Sprachmittel, die

möglicherweise auch den Stil des Romanautors transferieren konnten, durchaus so konzipiert und realisiert wurde, dass sie anhand von ihren filmspezifischen Sprachmitteln die wesentlichsten Charakteristika des Romans erfolgreich übertrug und insgesamt genauso pointiert und humorvoll die eigentlich „schwierige“, aber aktuelle Thematik der Vergangenheitsbewältigung der zweiten Generation zum Ausdruck brachte.

Somit ist durchaus verständlich, dass die Verfilmung von *Gebürtig* ein Erfolg war und in die österreichische Endausscheidung zur Nominierung des Oscars für den besten ausländischen Film aufgenommen wurde. Der Erfolg der Verfilmung hat überdies zu weiteren Neuauflagen des Romans geführt und ist sogar in einem weiteren Medium, nämlich dem des Hörbuchs, umgesetzt worden. Dieses wird von Robert Schindel selbst gelesen, was wiederum dem ganzen Werk *Gebürtig* ein noch authentischeres Flair verleiht.

Anscheinend ist Robert Schindel nicht nur Lyriker, sondern ein Multitalent, das mittlerweile durchaus als Prosaautor Anerkennung fand, da er eine Trilogie, von denen *Gebürtig* einen Teil darstellte und die Romane „Dunkelstein“ 2010 und „Der Kalte“ 2013 die anderen beiden, veröffentlichte.

Zuletzt möchte ich darauf verweisen, dass Schindels Prosawerk insgesamt einer thematisch zusammenhängenden Analyse aller drei Romane unterzogen werden könnte. Diese würde sich noch genauer auf die Zeit des bereits erwähnten Jahres 1986 und die des Zweiten Weltkriegs beziehen, also ein Spiegelbild mehrerer Generationen darstellen.

RESÜMEE

Als Hauptthema dieser Diplomarbeit wurde eine intermediale Analyse eines Romans und dessen Verfilmung ausgewählt, wobei es sich im Fall von *Gebürtig* um eine einzigartige Situation handelt, die als Anstoß zu dieser Analyse gilt, und zwar, dass der Autor des Romans gleichzeitig auch Co-Regisseur der Verfilmung von diesem war und somit auch gleichzeitig als einer der Autoren des Drehbuchs ist.

Das Ziel dieser Arbeit war, aufgrund der Möglichkeiten der Umsetzung eines komplexen Romans in Film und unter Voraussetzung, dass man dessen strukturelle Züge behalten kann, zu untersuchen, inwiefern auch die stilistischen Charakteristiken der Romanvorlage eine Widerspiegelung in der Verfilmung finden.

Als Einführung in das Thema war auch notwendig, die Handlung kurz zu schildern und bei der Analyse die Unterschiede zu unterstreichen bzw. deren mögliche Entstehung zu begründen.

Da es sich bei Verfilmung des Romans um eine Zusammenarbeit mehrerer Autoren handelt, werden auch kurz diese Persönlichkeiten und ihr Werk im ersten Kapitel geschildert.

Das zweite Kapitel wurde der Theorie der Literaturverfilmung und der Filmsprache als theoretischer Basis der intermedialen Analyse gewidmet.

Da diese Arbeit nicht nur Interesse bei den Kommilitonen aus Germanistik sondern auch aus Judaistik zu wecken vermag, wurde auch Einiges aus dem notwendigen zeitgeschichtlichen Kontext geschildert, um dieses in die Thematik der Vergangenheitsbewältigung in Österreich klarer verstehen zu können.

Anhand von einer tiefergehender Analyse, verbunden mit Beispielen der beiden eigenständigen Werke, die verglichen wurden, wurde in der Schlussfolgerung festgestellt, ob es sich in dieser Hinsicht um eine gelungene Adaption handelt oder nicht.

Als Primärquellen dienten nicht nur der Roman und die Verfilmung *Gebürtig*, sondern auch, dank des Co-Regisseurs, die letzte Version des Drehbuchs, das sich als ein wesentliches Mittel zu einer intermedialen Analyse erwies.

Um das Ziel zusammenzufassen, darf nur noch empfohlen werden, sich die Verfilmung aufgrund der hier vorliegenden Arbeit anzusehen um selbst die Poetik, den Humor und die doppelte Struktur, die den beiden Werken eigen geblieben ist, zu verfolgen.

Literaturverzeichnis

PRIMÄRQUELLEN

Schindel, R. (1994). *Gebürtig*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Schindel, R., & Stepanik, L. (Regisseure). (2009). *Gebürtig* [Kinofilm].

Stepanik, Lukas; Schindel, Robert; Troller, Georg, Stefan. (Jänner 2001). *Gebürtig*
Drehbuch. Wien: Extrafilm.

SEKUNDÄRQUELLEN

Bazin, A. (1993). Für ein "unreines" Kino - Plädoyer für die Adaption. In W. Gast,
Literaturverfilmung (S. 32-39). Bamberg: Buchner.

Beilein, M. (2008). *86 und die Folgen: Robert Schindel, Robert Menasse, Doron Rabinovici
im literarischen Feld Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Bohnenkamp, Anne; Lang, Tilman. (2005). *Interpretationen. Literaturverfilmungen*.
Stuttgart: Reclam.

Faulstich, W. (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. München : Fink.

Firth, C. A. (2010). 'Shadowy Copies'? *Film Adaptations of the Second Austrian Republic*.
Abgerufen am 31. 7. 2012 von Durham E-Theses Online:
<http://etheses.dur.ac.uk/407/>

Gast, W. (1993). *Literaturverfilmung*. Bamber: Buchner.

Gehler, Michael; Sickinger, Hubert. (1996). *Politische Affären und Skandale in Österreich,
Von Mayerling bis Waldheim*. Thaur: Kulturverlag.

Gottschlich, M. (2012). *DIE GROSSE ABNEIGUNG: Wie antisemitisch ist Österreich?* Wien:
Czernin.

Günther und Irmgard Schweikle. (1984). *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur
Weltliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Kreuzer, H. (1993). Arten der Literaturadaptation. In W. Gast, *Literaturverfilmung* (S. 27-
31). Bamberg: Buchner.

Monaco, J. (2009). *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Monaco, J. (2011). *Film verstehen. Das Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Mundt, M. (1994). *Tranasformationsanalyse: Methodologische Probleme der
Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer.

- Paech, J. (1997). *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Schindel, R. (2001). Mein Wien. In G. Kübler, *Daheim und daneben*. München: Dt.Taschenbuchverlag.
- Schröter, J. (1998). *Intermedialität*. Von Theorie der Medien: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 abgerufen
- Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus. (2006). *1986 - das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin.

INTERNETQUELLEN

- Fitzner, H. (April 2004). *Film-Spezial: Interview mit Lukas Stepanik*. Abgerufen am 5. 12. 2010 von http://www.livekritik.de/kultura-extra/film/judentum_im_film/interview_lukas_stepanik.php
- Fritzner, H. (21. 3. 2004). *Film-Spezial: Interview mit Robert Schindel*. Abgerufen am 20. 4. 2008 von http://www.livekritik.de/kultura-extra/film/judentum_im_film/interview_robert_schindel.php
- Haider, J. (kein Datum). *nationalsozialismus.at*. Von Skandale: <http://www.nationalsozialismus.at/Themen/Umgang/skandale.htm> abgerufen
- Kaukoreit, V. (4. April 2004). *Das Wasser, das zugleich Steinbruch ist*. Abgerufen am 6. Dezember 2011 von [derStandard.at: http://derstandard.at/1621762](http://derstandard.at/1621762)
- Media Manual*. (3. September 2013). Von Media Manual - Sprache des Films: http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/grundelemente/sprache_des_films/index.php abgerufen
- Schiefer, K. (2002). *Austrian Film Commission*. Von Robert Schindel/Gebürtig/Interview : http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?artikel_id=4507&content-id=1164272180506&rel=de&reserve-mode=active abgerufen
- Sprache des Films*. (17.. 8. 2013). Von mediamanual.at: http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/grundelemente/sprache_des_films/index.php abgerufen
- Strasser, A. (42/2008). „'Wien ist die schönste Stadt der Welt' sagte ein Zagreber Kostümmann zu mir, derweil er mir den Judenstern provisorisch am Mantel befestigt.“ – *Die Darstellung der Juden im Wien der achtziger Jahre in Robert Schindels Roman Gebürtig*. Von GERMANICA: <http://germanica.revues.org/532#abstract> abgerufen

Weichinger, R. (23. 12. 2011). *orf.at*. Von Der Herr Karl - vom Kulturskandal zum Klassiker: <http://oe1.orf.at/artikel/293807> abgerufen

Zeyringer, K. (2001). Die ganze Welt ist ein doppelbödiges Fußboden. In K. Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945* (S. 407-413). Innsbruck: Haymon.

WEITERE RECHERCHIERTE QUELLEN

Ernst, Gustav; Pluch, Thomas. (1990). *Drehbuch schreiben: Eine Bestandsaufnahme*. Wien, Zürich: Europaverlag.

Brendel, J. (2008). *Vom Filmbuch zum Erzählfilm: Das Drehbuch als mediale Form zwischen Text und Aktionsbild*. Saarbrücken: VDM-Verlag Müller.

Dickinger, C. (2000). *Österreichs Präsidenten: Von Karl Renner bis Thomas Klestil*. Wien: Ueberreuter.

Erlach, Dietrich; Schurf, Bernd. (2001). *Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation*. Berlin: Cornelsen.

Gilman, Sander L.; Steinecke, Hartmut. (2002). *Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah*. Berlin: Erich Schmidt.

Glac, M. (2008). *Kollektives Schweigen - öffentlicher Skandal*. Marburg: Tectum Verlag.

Köppen, M. (1993). Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprosa (Biller, Grossmann, Schindel) . In M. Köppen, G. Bauer, & R. Steinlein, *Kunst und Literatur nach Auschwitz* (S. 67-82). Berlin .

Lange, S. (2007). *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

McFarlane, B. (1996). *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press.

Nolden, T. (1995). *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Ossar, M. (2000). Gegenwartsbewältigung in Robert Schindels „Gebürtig“. In W. Braumgart, & M. Koch, *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. (S. 197-218). Paderborn.

Reichel, P. (2004). *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord im Film und Theater*. München: Hansen.

Schmidt-Dengler, W. (1989). *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl.

Schmidt-Dengler, W. (2010). *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. St.Pölten-Salzburg: Residenz Verlag.

- Schneider, M. (2007). *Vor dem Dreh kommt das Buch. Die hohe Schule des filmischen Erzählens*. Konstanz: UVK .
- Schröter, E. (2009). *Filme im Unterricht*. . Beltz - Medienpädagogik.
- Schweikle, Günther und Irmgard . (1984). *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Steinecke, H. (2002). Identitätssuche zwischen Shoa und Gegenwart. Deutsch-Jüdische Literatur der neunziger Jahre. Barbara Honigmann und Robert Schindel. In *Gegenwartsliteratur. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, betreut von Helmut Kiesel und Corina Caduff / Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen, betreut von Paul Michael Lützeler*. (S. 171/175). Bern, Berlin.
- Wende, W. (2007). *Der Holocaust im Film*. Heidelberg: Synchron.
- Wendelin, S.-D. (1989). *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl.

ANHANG AUS DEM GEBÜRTIG PRESSEHEFT:

- Anhang 1: Gebürtig Filminfo, Darsteller
- Anhang 2: Gebürtig: Peter Simonischek,
- Anhang 3: Danny Demant: August Zirner
- Anhang 4: Konrad Sachs: Daniel Olbrychski
- Anhang 5: Pressestimmen

Gebürtig

Spielfilm, Farbe, 35mm (1:1,85), 110 min

Österreich/Deutschland/Polen 2002

Förderungen: Österreichisches Filminstitut
ORF (Film- Fernsehvertrag)
Wiener Film Fonds
Filmstiftung Nordrhein-Westfalen
Eurimages

Drehorte: New York, Hamburg, Auschwitz-Birkenau und Wien

Dreharbeiten: Februar 2001 (USA) und März/April 2001

DARSTELLER

Hermann Gebürtig	Peter Simonischek
Susanne Ressel	Ruth Rieser
Danny Demant	August Zirner
Crissie Kalteisen	Katja Weitzenböck
Konrad Sachs	Daniel Olbrychski
	[Hans Michael Rehberg]

PETER SIMONISCHEK

Hermann Gebirtig

Peter Simonischek, geboren in Graz, absolvierte seine Ausbildung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz. Seine Karriere startete am Theater. Neben diversen Engagements in der Schweiz stand er auch am Staatstheater Darmstadt und im Schauspielhaus Düsseldorf auf der Bühne. Er ist auf allen wichtigen deutschsprachigen Theaterbühnen zu Hause, wie zum Beispiel am Renaissance Theater in Berlin und am Wiener Burgtheater. Zwanzig Jahre lang – von 1979 bis 1999 – war er Ensemblemitglied der Berliner Schaubühne. Seit der Spielzeit 1999/2000 gehört Peter Simonischek zum Ensemble des Wiener Burgtheaters, wo er zur Zeit in Ödön von Horváths "Der jüngste Tag" zu sehen ist. Seit 1979 ist er festes Ensemblemitglied bei den Salzburger Festspielen, wo er auch in diesem Jahr wieder einen glänzenden, vom Publikum bejubelten "Jedermann" gab.

Immer wieder ist er in Kino- und Fernsehproduktionen zu sehen, sofern ihm das Theater Zeit lässt wie zum Beispiel "Tief oben" (Regie: Willi Hengstler), "Kein Platz für Idioten" (Regie: Gedeon Kovacs) oder "Blumen für Polt" (Regie: Julian Pölsler).

Kino (Auswahl)

DIE PUPPE (1987, R: Georg Tressler)
FÜRCHTEN UND LIEBEN (1987, R: Margarethe von Trotta)
DER ACHTE TAG (1989, R: Reinhard Münster)
DER BERG (1991, R: Markus Imhof)
KRÜCKE (1992, R: Jörg Grünler)
GESCHICHTE EINER MAGD (1992, R: Ottokar Runze)
TIEF OBEN (1994, R: Willi Hengstler)
GEBÜRTIG (2002, R: Lukas Stepanik, Robert Schindel)
HIERANKL (2003, R: Hans Steinbichler)

Fernsehen (Auswahl)

DAS EINE GLÜCK UND DAS ANDERE (1979, R: Axel Corti)
LENZ ODER DIE FREIHEIT (1984/85, R: Dieter Berner)
HERRENJAHRE (1991, R: Axel Corti)
TÖDLICHES GELD (1994, R: Detlef Rönfeld)

KEIN PLATZ FÜR IDIOTEN (1994, R: Gedeon Kovacs)
KARUSSELL DES TODES (1995, R: Peter Keglevic)
DIE GRUBE (1995, R: Karl Fruchtmann)
AGENTENFIEBER (1995, R: Bernhard Stephan)
REISE IN DIE DUNKELHEIT (1996, R: Berthold Mittermayr)
BABYHANDEL BERLIN – JENSEITS ALLER SKRUPEL (1996, R: Tony Randel)
HELICOPS (1997–2000)
PORTRÄT EINES RICHTERS (1997, R: Norbert Kückelmann)
VERTRAUEN IST ALLES (1999, R: Berno Kürten)
LIEBST DU MICH (2000, R: Gabi Zerhau)
BLUMEN FÜR POLT (2001, R: Julian R. Pölsler)
ALLES GLÜCK DIESER ERDE (2004, R: Otto W. Retzer)

AUGUST ZIRNER

Danny Demant

August Zirner, geboren 1956 in Urbana/Illinois (USA), begann seine Bühnenkarriere nach der Ausbildung am Wiener Max-Reinhardt-Seminar am Niedersächsischen Staatstheater Hannover, ging dann an das Hessische Staatstheater Wiesbaden und war acht Jahre lang Ensemblemitglied der Kammerspiele München, wo er unter anderem mit Volker Schlöndorff und Thomas Langhoff arbeitete. Es folgten Engagements im Burgtheater in Wien, im Theater an der Josefstadt, bei den Salzburger Festspielen sowie am Schauspielhaus Zürich. In der Spielzeit 2002/2003 war er unter Matthias Hartmann am Schauspielhaus in Bochum engagiert. Zirners eindringliches Spiel an der Seite von Corinna Harfouch in Margarethe von Trottas zwiespältiger Aufarbeitung deutsch-deutscher Vergangenheit ‚Das Versprechen‘ (1994) hat Kritik und Publikum beeindruckt. Richtig bekannt aber macht ihn die Rolle des braven Ehemanns von Sabine (Martina Gedeck) und des Liebhabers der Radiomoderatorin Monika (Katja Riemann) in Rainer Kaufmanns Komödie ‚Stadtgespräch‘ (1995). Ganz unterschiedliche Rollen spielt er in zahlreichen Kino- und Fernsehfilmen, wirkt beispielsweise in ‚Cafe Europa‘ (1990) von Franz X. Bogner und ‚Homo Faber‘ (1991) von Volker Schlöndorff mit. ‚Die Apothekerin‘ (1997) brachte ihn erneut sowohl mit Rainer Kaufmann (Regie) als auch Katja Riemann (Hauptrolle) zusammen. Hier spielte er einen vor Mitgefühl zerfließenden Softie. Auch bei Caroline Links Neuverfilmung von Erich Kästners ‚Pünktchen und Anton‘ (1998) war August Zirner dabei.

Kino (Auswahl)

TAPETENWECHSEL (1984, R: Gabi Zerhau)

AUF IMMER UND EWIG (1985, R: Christel Buschmann)

VILLA AIR BELL (1987, R: Jörg Bundschuh)

FELIX (1987, R: Helga Sanders-Brahms, Helke Sander und Margarethe von Trotta)

WAHRE LIEBE (1989, R: Kitty Kino)

GELD (1989, R: Doris Dörrie)

CAFE EUROPA (1990, R: Franz X. Bogner)

HOMO FABER (1991, R: Volker Schlöndorff)

DAS VERSPRECHEN (1993, R: Margarethe von Trotta)

DU BRINGST MICH NOCH UM (1995, R: Wolfram Paulus)

STADTGESPRÄCH (1995, R: Rainer Kaufmann)
HANNAH (1996, R: Reinhard Schwabenitzky)
DIE APOTHEKERIN (1997, R: Rainer Kaufmann)
PÜNKCHEN UND ANTON (1998, R: Caroline Link)
ENTERING REALITY (1998, R: Marco Kreuzpaintner)
SUZIE WASHINGTON (1998, R: Florian Flicker)
BELLA MARTHA (2000, R: Sandra Nettelbeck)
DAS SAMS (2000, R: Ben Verbong)
TAKING SIDES (2000, R: Istvan Szabo)
DER STELLVERTRETER (2001, R: Constantin Costa-Gavras)
GEBÜRTIG (2002, R: Lukas Stepanik, Robert Schindel)
A SOUND OF THUNDER (2002, R: Peter Hyams)
SERGEANT PEPPER (2003, R: Sandra Nettelbeck)

Fernsehen (Auswahl)

PIZZA EXPRESS (1989, R: Vivian Naefe)
JOE & MAX (2001, R: Steve James)
STÄRKER ALS DER TOD (2003, R: Nikolaus Leytner)
KIRSCHENKÖNIGIN (2003, R: Rainer Kaufmann)
KÄTHCHENS TRAUM (2004, R: Jürgen Flimm)

DANIEL OLBRYCHSKI

Konrad Sachs

Daniel Olbrychski, geb. 1945 in Warschau, debütierte 1963 noch als Student der Schauspielschule in Warschau. Mit der Hauptrolle in seinem ersten Film mit Andrzej Wajda in "Asche" als Edelmann Rafael Olbromski begann 1965 eine langjährige Zusammenarbeit der beiden Künstler. 1969 mit dem Zbigniew Cybulski-Preis als bester polnischer Nachwuchsdarsteller geehrt, gilt der schlanke, blonde Olbrychski bald als Star, der in zeitgenössischen und historischen Rollen gleichermaßen erfolgreich ist. In den 60er und 70er Jahren spielt er die Hauptrollen in fast allen Wajda-Filmen: Daniel in "Alles zu verkaufen", Boleslaw in der Iwaszkiewicz-Adaption "Birkenhain", den Bräutigam in "Die Hochzeit" sowie der junge Industrielle Karol Borowiecki in "Das gelobte Land". Popularität erreicht er auch in Jerzy Hoffmans Sienkiewicz-Verfilmungen: 1968 als Tartar Azja Tuhajbejowicz in "Pan Wolodyjowski" und 1974 als Kmicic in "Sintflut" von Jerzy Hofman, der von Polen 1974 zum OSCAR nominiert wurde und für den er den Darstellerepreis des Nationalen Spielfilmfestivals in Danzig erhält. Olbrychski spielte in insgesamt 150 Filmen.

Daniel Olbrychski ist ein international gefragter Schauspieler, der mit Regisseuren wie Miklos Jancso, Volker Schlöndorff ("Blechtrommel", Oscar-Preisträger 1979), Claude Lelouch, Joseph Losey, Mauro Bolognini und Margarethe von Trotta, Nikita Michalkov zusammenarbeitete - nicht zu vergessen die Zusammenarbeit mit amerikanischen Regisseuren wie Michael Anderson und Philip Kaufman ("Die unterträgliche Leichtigkeit des Seins").

In Polen ist Olbrychski auch als Bühnenschauspieler bekannt, der Shakespeare-Rollen wie Hamlet, Macbeth und Othello ebenso verkörperte wie Rhett Butler in der Adaptation von "Vom Winde verweht" im Marigny-Theater Paris (1983).

Die französische Regierung verlieh ihm 1990 einen ihrer wichtigsten Kulturpreise, den Orden "Des Arts et des Lettres".

Kino (Auswahl)

DIE LEGIONÄRE (1965, R: Andrzej Wajda)
LIEBE IM ATELIER (1966, R: Stanislaw Bareja)
ALLES ZU VERKAUFEN (1968, R: Andrzej Wajda)
FAMILIENLEBEN (1970, R: Krzysztof Zanussi)
BIRKENHAIN (1970, R: Andrzej Wajda)
DIE ROLLE (1971, R: Krzysztof Zanussi)
DIE HOCHZEIT (1972, R: Andrzej Wajda)
PILATUS UND ANDERE - EIN FILM FÜR KARFREITAG (1971, R: Andrzej Wajda)
DAS GELOBTE LAND (1974, R: Andrzej Wajda)
SINTFLUT (1974, R: Jerzy Hofmann)
DAGNY (1977, R: Haakon Sandoy)
DIE MÄDCHEN VON WILKO (1979, R: Andrzej Wajda)
SELBSTVERTEIDIGUNG (1979, R: Janusz Kijowski)
DIE BLECHTROMMEL (1979, R: Volker Schlöndorff)
EIN JEGLICHER WIRD SEINEN LOHN EMPFANGEN (TV) (1981, R: Claude Lelouch)
EINE FRAU WIE EIN FISCH (1982, R: Joseph Losey)
DUELL OHNE GNADE (1983, R: Richard Dembo)
EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND (1983, R: Andrzej Wajda)
ELAKOON I TSEMURHAAJA (1983, R: Wojtech Jasny)
DER BULLE UND DAS MÄDCHEN (1983, R: Peter Keglevic)
LIEBER KARL (1983, R: Maria Knilli)
ROSA LUXEMBURG (1983, R: Margarethe von Trotta)

DIE BALLADE VON DER AXT (1985, R: Witold Leszynski)
CASABLANCA, CASABLANCA (1986, R: Francesco Neri)
FAREWELL MOSKAU (1986, R: Mauro Bolognini)
CHRONIK EINER FÜRSTENFAMILIE (1986, Filip Bajon)
MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN (1986, R: Fritz Lehner)
DIE UNERTRÄGLICHE LEICHTIGKEIT DES SEINS (1987, R: Philip Kaufman)
KAMPF DER TIGER (1987, R: Dieter Wedel)
DAS GEHEIMNIS DER SAHARA (1988, R: Alberto Negrin)
DAS LAND DER GOLDSCHMIEDE (1988, R: Michael Anderson)
HAUTE TENSION: VENDETTA (1988, R: Gilles Béhat)
DEKALOG 3 & 4 (1988, R: Krzysztof Kieslowski)

SEHNSUCHT NACH FREIHEIT (1988, R: Cristina Comencini)
COPLAND: ENTFÜHRUNG NACH BERLIN (1989, R: Gilles Béhat)
DAS LANGE GESPRÄCH MIT DEM VOGEL (1991, R: Krzysztof Zanussi)
GÄNSETREIBEN (1991, R: Katrin von Glasow)
TÖDLICHER WEIN (1992, R: Josée Dayan)
TRANSATLANTIS (1993, R: Christian Wagner)
LIEBER REICH UND SCHÖN (1994, R: Filip Bajon)
PAN TADEUSZ (1999, R: Andrzej Wajda)
NITSCHOWO (2001, R: Stephan Sarazin)
GEBÜRTIG (2002, R: Lukas Stepanik, Robert Schindel)
ZEMSTA (2002, R: Andrzej Wajda)

PRESSESTIMMEN

Hassadah Magazin, New York

Danny Demant, who lost his father at Auschwitz, does Cabaret shows on Jewish themes. Konrad Sachs is the son of a Nazi war criminal. Hermann Gebirtig is a Holocaust survivor. The three meet when Gebirtig reluctantly comes to Vienna to identify a concentration camp guard known as "The Skull Cracker". By turns provocative and pretentious, the film explores the relationship between past and present.

Der Standard, Wien

Ungebrochen virulent ist die Frage wie man sich erzählerisch und dokumentarisch dem Erinnern an die Verbrechen der Nazizeit zu nähern habe. Immer noch laborieren Täter- und Opfer-Kinder an den Nachwirkungen der so genannten Zeitgeschichte... Und wirklich gespenstisch ist eine Szene, in der August Zirner als Robert Schindels Alter Ego Danny Demant vor strangulierten Häftlingspuppen zu verzweifeln beginnt und sich irgendwann die Maskerade eines kahl geschorenen Hauptes herunterreißt.

Kurier, Wien

Tragische Momente mit Humor... Und wirklich gelang es dem österreichischen, jüdischen Schriftsteller Robert Schindel in seinem Buch 'Gebürtig' Auschwitz ebenso ernst zu nehmen wie sich in diesem Zusammenhang doch traurig lustig zu machen. Er selbst – zusammen mit seinem langjährigen Freund Stepanik – inszenierte die Verfilmung, die alle Vorzüge des Romans aufweist, trotzdem nicht bloße Literaturadaption betreibt. Auch der Film balanciert seine tragischen Momente mit reichlich Humor aus. Mittels Selbstironie über eigene Ressentiments und Verzweiflung, makabren Zynismus über die Ratlosigkeit, damit umzugehen.

Wiener Zeitung, Wien

Im Stil bewusst die Achtzigerjahre (in denen die Handlung angesiedelt ist) nachzeichnend, besticht 'Gebürtig' nicht nur durch die grandiosen schauspielerischen Leistungen, sondern auch durch die vielen Details, die einem aus dem Alltag so bekannt vorkommen.

Neue Kronenzeitung, Wien

Lebensbewältigung zwischen Melancholie und Zynismus im todernsten Wissen um die Vergangenheit... Und es ist letztlich die praktizierte Zwischenmenschlichkeit – nenn es Liebe, die die gepeinigten Herzen mit lakonischem Gleichmut erfüllt. Für Augenblicke, immer wieder.

Kleine Zeitung, Graz

Höhepunkte des Films sind schauspielerische Paradeauftritte von Ernst Stankovski als Kazett-Überlebenden, der auf der Rax beim Bergwandern den SS-Oberscharführer Pointner (Edd Stavjanik) entdeckt, von Peter Matic als Wiesenthal-Lookalike, und von Luise Prasser als Trafikantin.

Format, Wien

Mit Steadicam, einer sehr beweglichen, „atmenden Kamera“ gedreht und kraft der literarischironischen

Sprache des Erzählers kommentiert, besitzt der Film eine geradezu unerwartete Leichtigkeit und wird von jener Ironie und Selbstironie getragen, die für den Autor die

„Ingredienzien jüdischen Humors“ ausmachen.

Apa, Wien

Das Vexierspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart beherrscht der Film ausgezeichnet.

Die zentrale These des Streifens wird mittels einer Reihe von Hauptfiguren illustriert: Das

Geschehene wirkt weiter – im Politischen wie im Unterbewußtsein.