

„Wo jetzt?“

Gleichzeitiges Erzählen in Film und Literatur am Beispiel von Thomas Vinterbergs *Das Fest* und James Joyce' *Ulysses*

von Arion Ahrens

Leichtfertig präsentierte ich in einem Referat eine filmische Erzähltechnik, indem ich sie einer vergleichbaren literarischen Erzählweise als überlegen beschrieb. Mit Hilfe einer Filmszene erläuterte ich, dass diese Variante des Erzählens dem Filmzuschauer einen tendenziell stärkeren Eindruck vermittelt als eine vergleichbare Technik dem Leser eines Buches. Jedoch beeindruckten meine These und ich unser Publikum nicht besonders stark, wie sich an mir zahlreich entgegenkräuselnden Stirnrunzeln feststellen ließ. Schuld meines Scheiterns war nicht meine Sprechsituation – schließlich sprach ich vor kritischen Studenten der Literaturwissenschaft, unterstellte ihrem Fachgebiet einen Mangel gegenüber Filmen, und schon allein deswegen sollte ich auf kritische Blicke gefasst sein. Das Stirnrunzeln lag vielmehr an einem Mangel meiner Erzählweise: Meinem filmischen Beispiel fehlte die literarische Vergleichsmöglichkeit, meine Behauptung ließ sich also nicht vor Ort nachprüfen. Deshalb fühle ich mich auch heute noch für die Faltenmuster auf den mir zugewandten Gesichtern voll und ganz verantwortlich. Erst jetzt und eher zufällig habe ich eine passende vergleichbare Textpassage gefunden, und ich hoffe, wenigstens nachträglich zur Faltenglättung beizutragen.

Die damals gezeigte Szene stammt aus Thomas Vinterbergs Film „Das Fest“, der ich nun eine Textpassage aus James Joyce' Roman „Ulysses“¹ gegenüberstelle. Die auffällige Verwendung des *stream of consciousness*, also der Bewusstseinsstrom als eine Möglichkeit literarischen Erzählens, die ‚Bewusstseinsinhalte‘ bzw. Gedanken von Figuren in geordneter oder ungeordneter assoziativer Form vermittelt, ist ein besonders auffälliges Stilmittel bei Joyce. Da sein Hauptwerk für diese Technik berühmt ist, hätte ich im Zusammenhang mit meiner These längst auf diese Szene stoßen können. Jedoch plätscherte mein eigener Bewusstseinsstrom in viele Richtungen, bevor er sich an dieser Textstelle staut. Die Wahl des Textbeispiels erfolgte allein durch formale und inhaltliche Ähnlichkeiten mit der Sequenz aus „Das Fest“. In beiden Beispielen bilden ein Traum und dessen Vermischung mit einer Ebene außerhalb des Traumes die Basis für den nun folgenden Vergleich.

Dogma-Filme & die Reinheit des Erzählens

Das von Vinterberg und Lars von Trier entworfene Dogma 95-Manifest postuliert eine Reinheit des Erzählens im Film und richtet sich gegen etablierte filmische Erzähltechniken.² Die Regisseure verpflichten sich, in den so genannten Dogma-Filmen auf diverse Effekte zu verzichten, die auf den Zuschauer eines durchschnittlichen Filmes einwirken. Durch diese Reduktion der Effekte müsste auch eine Betrachtung der Erzähltechniken prinzipiell leichter fallen, da eine Vielzahl von bedeutungsmultiplizierenden Einheiten wegfällt – beispielsweise die Filmmusik, der Einsatz von optischen Filtern und aufwändigen Beleuchtungstechniken. Trotz dieses Wegfalls gibt es für eine erzähltheoretische Untersuchung reichlich zu tun. Schließlich können die Erzählung beeinflussenden Gestaltungsmittel auch auf alternative Weisen simuliert werden oder sogar zufällig entstehen. Damit ist ein beabsichtigtes oder unbeabsichtigtes Mehr an Bedeutung generiert, um das sich eine derartige Untersuchung gleichfalls kümmern muss. Unabhängig jedoch vom bewussten oder unbewussten Einsatz der

Mittel – eine narratologische Untersuchung kann nicht die Intention ergründen, wohl aber die Wirkung der Erzähltechnik versuchen zu beschreiben.

An dieser Stelle ist die vollständige Inhaltsangabe beider Werke für die Untersuchung nicht notwendig, die Zusammenfassung der Szenen reicht zur Orientierung aus. Trotz der Kürze der beiden Szenen muss ich dennoch weiter ausholen, da von zwei verschiedenen Ebenen ausgegangen wird. Und die müssen vor einem erzähltechnischen Vergleich zuerst definiert werden.

Das Fest

Christian bricht in einem Hotelflur zusammen. Während seiner Ohnmacht träumt er von einem Gespräch mit seiner toten Schwester Linda, das von einem unaufhörlich klingelnden Telefon begleitet wird. Schließlich erwacht er in einem Hotelzimmer, in dem das Telefon weiterhin äutet, bis er es schließlich abnimmt. Zwei gleichzeitig stattfindende Ereignisse werden in dieser Sequenz parallel erzählt: Christians Dialog mit Linda und das von außerhalb in den Schlaf hineinklingelnde Telefon.

Die technische Möglichkeit des Filmes, auf zwei Kanälen, nämlich Bild und Ton, zu erzählen, erzeugt eine Vermischung beider Ebenen in der Traumszene. Auf der Bildebene stellen die zusammengeschnittenen Kameraeinstellungen das Geschehen in Christians Traum visuell dar, während auf der Tonebene sich die Unterhaltung zwischen Bruder und Schwester mit dem Klingeln des Telefons vermischt, das akustisch von außen eindringt.

Ebenen

Wie kann ich überhaupt von zwei verschiedenen Ebenen sprechen, während doch lediglich *eine* Geschichte erzählt wird, in der eine Person zusammenbricht, von einem Gespräch mit gleichzeitigem Telefonklingeln träumt und dann von einem Telefon aufgeweckt wird? Handelt es sich nicht lediglich um eine einzige fortlaufende kontinuierlich erzählte Ebene?

Durch eine Vielzahl etablierter Vereinbarungen, die sich im Verlauf der Filmgeschichte in verschiedenen Darstellungstechniken manifestiert haben, ist es dem Publikum möglich, die Szene zwischen Christians Zusammenbruch und seinem Aufwachen als Traum zu deuten. Bereits der Handlungsrahmen zwischen Schlaf- und Wachzustand bietet diese Interpretationsmöglichkeit an. Gleichzeitig wird mit der Ungewissheit des Zuschauers gespielt. Es stellt sich die Frage, auf welchen Ebenen das Erzählte nun stattfindet. Die Unklarheit wird letztlich durch das Aufwachen Christians beseitigt. Auch reflexiv betrachtet erscheint ein Traum plausibler als eine alternative Fortführung der Handlung auf der ‚Realitätsebene‘. Der Zuschauer weiß bereits während dieser Szene, dass die Schwester, mit der sich Christian unterhält, tot ist. Die Figur einer sprechenden Toten ist damit ein weiteres Indiz für einen Traum, da der Film nicht von übernatürlichen Ereignissen oder von lebenden Toten handelt, und nur ein Traum keine Verletzung dieser bisher als ‚realistisch‘ entworfenen Welt darstellt. Zumindest tut der Film dies nicht bis zur 84. Minute, ab welcher dann die Traumszene stattfindet. Bis zum Aufwachen Christians gäbe es für den Zuschauer noch die Möglichkeit, das Auftauchen einer Toten als Bruch mit der bisher aufgebauten Realität wahrzunehmen. Im weiteren Verlauf der Filmhandlung dürfte diese Lesart jedoch als Irrtum verworfen werden.

Inwiefern kann man innerhalb einer Geschichte von Traum und Realität als von zwei verschiedenen Ebenen ausgehen? Beide sind fiktiv, denn es handelt sich um einen Spielfilm mit erfundenen Figuren und einer ausgedachten Geschichte. Wenn tatsächlich ein Traum vorliegt, so können die Informationen innerhalb der gesamten Erzählung als hierarchisch geordnet betrachtet werden. Gegenüber einer diegetisch entworfenen ‚Realität‘ wäre die Traumszene als ein Traumgespinnst wenig glaubhaft. Deshalb werden die in dieser Szene vermittelten Informationen anders beurteilt als diejenigen außerhalb des Traumes. Diese Feststellung ist jedoch bisher lediglich eine rein inhaltliche Wertung. Doch unabhängig

davon, ob die Szene glaubwürdig oder unglaubwürdig wirkt, erlaubt eine Ansammlung von Zeichen und Indizien gleichwohl die Feststellung einer Abgrenzung von Traum und Realität durch die in ihrem Aussehen unterschiedlich gestalteten Ebenen.

Continuity als Filmgrammatik

Die *Continuity* im Film ist ein wesentliches Element zur formalen Ordnung von Zeichen, mit der sich beispielsweise auch die Ebenen des „Fests“ als unterschiedlich einstuft lassen. Szenen eines Filmes bestehen meist aus mehreren Einzeleinstellungen, die dann im Schnitt zusammengefügt werden. Durch die Technik des *unsichtbaren Schnitts* entsteht wiederum der Eindruck eines kontinuierlichen Geschehens. Einzelne Kameraeinstellungen werden unmittelbar in harten Schnitten, also in direkten Schnitten ohne weiche Ineinanderblendungen oder sonstige Übergänge, aneinandergesetzt. Die *Continuity* hält diese Einstellungen zusammen. Bei der Produktion einer Filmaufnahme wird penibel darauf geachtet, dass die Bildinhalte jeder Einstellung in einer Szene sich möglichst ähneln. Jede fertig gedrehte Einstellung muss mit der auf sie im Schnitt jeweils vorangegangenen und folgenden Einstellung weitestgehend zusammenpassen. Das gilt unter anderem für Kostüm, Maske, Requisite, Licht, den Ausstiegspunkt der Bewegung des Schauspielers. Die Anschlussfähigkeit von Schnitt zu Schnitt wird mittels der glättenden Funktion der *Continuity* durch die in ihrer Ähnlichkeit ineinander fließenden Bildinhalte gewährleistet. Im klassischen Hollywoodkino hat sich diese Technik unter dem Begriff *continuity editing* entwickelt und als allgemeines filmisches Stilmittel etabliert. Der Zuschauer nimmt durch den harten Schnitt und die ineinander gleitenden Anschlüsse die Einstellungswechsel nicht mehr direkt wahr. Weil die Kontinuität aufrechterhalten bleibt, ist der Bilderfluss gewährleistet. Die Kombination aus *Continuity* und unsichtbarem Schnitt hält die einzelnen Einstellungen als eine Szene zusammen. Neben diesem formalen Zusammenhalt von Zeichen wird mittels der *Continuity* auch der Zusammenhalt solcher Zeichen betont, die in der Szene von „Das Fest“ auf das Vorhandensein von zwei verschiedenen Ebenen verweisen. Dabei funktioniert die *Continuity* wie eine Grammatik innerhalb der ‚Filmsprache‘, bei der ein Bruch in ihrer Syntax als eine Störung einer vereinbarten Ordnung wahrgenommen werden kann. Dies würde bewusst oder unbewusst somit auch einen Bruch in ihrer Semantik darstellen.

Christian trägt vor und nach dem Zusammenbruch die identische Kleidung, und ebenfalls im Traum bleibt sein Kostüm unverändert. Der Zuschauer ist deshalb bis zum Aufwachen Christians unsicher, auf welcher Ebene erzählt wird. Das Kostüm betont den Zusammenhang zwischen den Szenen. Gleichzeitig suggeriert es, dass zwischen den Ereignissen nicht viel Zeit vergangen ist. Im anschließenden Telefonat wird das bestätigt, nicht Wochen sondern allerhöchstens Stunden sind nach Christians Zusammenbruch vergangen. Weil die Traumebene unmittelbar auf die Ohnmacht folgt, stellt sie einen nahen zeitlichen Anschluss dar. Wäre es kein Traum, sondern eine einfache Fortsetzung der Ereignisse, dann hätte im Schnitt zwischen Hotelflur und der Begegnung mit der toten Linda eine Ellipse stattgefunden, weil Christian bereits wach umherläuft. Sein Aufwachen bleibt allerdings unerzählt.

Jedoch ist eine Ellipse in einer Deutung des Dialogs mit Linda als Traum nicht anzunehmen. Keine zwingende Logik erfordert ein Aufstehen Christians, fände dieses doch ohnehin auf der ‚Realitätsebene‘ statt. Ungeachtet dessen wird allerdings nicht erzählt, wie Christian in das Bett gekommen ist, in welchem er durch das Telefonklingeln erwacht. Während oder vor der von mir als Traumszene gedeuteten Sequenz hat also eine Ellipse stattgefunden, in deren Verlauf Christian in das Bett gekommen ist.

‚Filmsprache‘

Weitere allgemeine technische Indizien sprechen für einen Traum: In der Geschichte des Filmes und dessen Fortentwicklung haben sich bestimmte Einstellungen und bestimmte Darstellungsmöglichkeiten zu mehr oder weniger fest codierten Zeichen entwickelt. Deren

Anwendung in weiteren Filmen haben diese konventionalisiert, und erfahrenen Zuschauern gelingt die Entschlüsselung dieser codierten Zeichen gleich dem Verstehen einer Sprache. Diese formalisierte ‚Filmsprache‘ findet ebenso in Vinterbergs Film ihre Anwendung und betont zwei verschiedene Ebenen.

Die Szene im Flur endet mit einer Nahaufnahme auf Christians Gesicht. Trotz der individuellen Gestaltung dieser singulären Einstellung in „Das Fest“ sind ähnliche Filmeinstellungen ein typisches Stilmittel von Filmen. Auf derartige Einstellungen, in denen das Gesicht einer Person den Bildausschnitt bestimmt, folgen oftmals Gedanken, Erinnerungen oder Träume von Figuren. Formal betrachtet zoomt die Kamera in diesen Einstellungen auf das Gesicht eines Schauspielers oder wechselt durch Schnitte in eine Groß- oder Nahaufnahme. Auf diesen Moment folgt meist eine Szene, die sich äußerlich und inhaltlich von der vorangegangenen, zuletzt auf dem Gesicht verharrenden Einstellung unterscheidet. Auf die zwischengeschobene Szene folgt oft erneut eine Aufnahme des Gesichts. Eine derartige Einstellungsfolge wird vom Publikum in der Regel als Gedanken, Träume oder Erinnerungen interpretiert, die sich quasi hinter dem gezeigten Gesicht und im Kopf der Figur abgespielt haben.

Vinterbergs Film kehrt nicht zu Christians Gesicht zurück. Die Szene zwischen Wach- und Traumzustand wird aber durch die bekannte Form der Nahaufnahme des träumenden Gesichts von Christian und durch das Beibehalten des Telefonklingelns auf beiden Ebenen zusammengehalten. In dem Telefonat erfährt Christian und damit auch der Zuschauer, dass seit der Ohnmacht nicht viel Zeit vergangen ist. Dieser Eindruck wird durch den gleichen Zustand seiner Kleidung bestätigt. Der Rückschluss auf einen Traum liegt nahe. In ihrem Stil bzw. ihrem ‚Look‘ unterscheiden sich die Bilder des Traumes gleichfalls von denen der anderen, ‚realen‘ Ebene. Die Beleuchtung im Traum erfolgt ausschließlich durch ein Feuerzeug und stellt gegenüber den helleren Bildern der ‚Wachszenen‘ einen optisch deutlichen Kontrast dar. Innerhalb der Einstellungen der Traumszene hält die Continuity den ‚Kerzenlook‘ aufrecht, deren Abgeschlossenheit zwischen Anfang und Ende des Traumes durch das ‚künstliche‘ Licht der übrigen Szenen betont wird.

Zwischenbilanz „Das Fest“

Rückschlüsse auf einen Traum und damit eine Unterscheidung von zwei Ebenen erfolgt also durch eine Kette formaler Indizien: durch die Continuity mit Kostüm und Beleuchtung und zusätzlich durch die konventionalisierte Erzählweise der ‚typischen‘ Einstellung auf Christians Gesicht als visuelle Metapher für einen Traum. Inhaltlich stützen das Erwachen Christians, die Angaben im Telefongespräch über seine Schlafdauer und das Auftreten einer toten Figur die Deutung einer Traumszene und korrelieren mit den formalen Indizien. Schließlich betont ein weiteres formales Element auf der Tonspur den Unterschied zwischen den beiden Ebenen. Das Telefonklingeln im Traum ist gedämpft, während es beim Aufwachen Christians im Hotelzimmer deutlicher zu hören ist. Auch wenn in Dogma-Filmen eine Nachbearbeitung des Tones und der Einsatz von Soundeffekten verboten sind, so heißt das nicht, dass während der Aufnahme kein Kissen oder Ähnliches auf den klingelnden Apparat gelegt werden darf. Denn damit lässt sich ein ähnlicher Effekt erzielen wie bei einer späteren Nachbearbeitung der Tonspur. Von einem weiteren Telefon ist keine Rede, so dass von einer Fortsetzung des Telefonklingelns ausgegangen werden muss, auch wenn dessen Klang verändert ist. Also unterscheiden sich die Ebenen akustisch.

Aufgrund dieser Indizienkette kann ein mit Filmen und deren Erzählart vertrauter Zuschauer davon ausgehen, dass ihm zwei parallel stattfindende Ebenen gleichzeitig präsentiert wurden: Christians Traum und das in der ‚Realität‘ klingelnde Telefon.

Ulysses

In „Ulysses“ von Joyce gibt es ein beschriebenes Ereignis, das inhaltlich der Szene aus Vinterbergs Film sehr ähnlich ist und sich von daher mit dem „Fest“ vergleichen lässt: Ein Traum vermischt sich durch einen akustischen Reiz mit der Realitätsebene.

Stephen Daedalus bleibt nach einer Auseinandersetzung mit Buck Mulligan auf einem Dach zurück. Während Buck im Untergeschoss singend eine Mahlzeit zubereitet, denkt Stephen an seine verstorbene Mutter. Das Lied erinnert ihn an eine Szene mit ihr, die sich in seinen Gedanken abspielt und mit dem Gesang vermischt, bis Buck Stephen aus seinem Tagtraum reißt und ihn zu Tisch ruft.

Ebenen

Da es sich um Literatur handelt, hat Joyce im Gegensatz zu Vinterberg nicht die Möglichkeit, auf zwei verschiedenen Kanälen gleichzeitig zu erzählen. Er ist auf die Vermittlung in schriftlicher Sprache beschränkt. Dennoch kann er Traum und Realität durch verschiedene Techniken voneinander abgrenzen. Die visuell auffälligste ist die Verwendung unterschiedlicher Schrifttypen, mit der sich ein ähnlicher Effekt wie bei einer Trennung in zwei unterschiedliche Kanäle einstellt. Trotzdem ist damit ein gleichzeitiges Erzählen wie im Film nicht möglich, da Informationen beim Lesen nur hintereinander abrufbar sind. Aber eine Vielzahl von Techniken wird für eine weitere Unterscheidung der beiden Ebenen verwendet, die in einer strukturalen Analyse mit den Methoden Gérard Genettes³ genauer bestimmt werden können. Genettes Analysemodell bietet hierbei die Möglichkeit, detailliert die Informationsvermittlung des narrativen Aktes zu bestimmen. Bemerkenswert ist Genettes Unterscheidung zwischen der Stellung des Erzählers zum Erzählten und der Perspektive insgesamt, aus der die in der Erzählung vermittelten Ereignisse präsentiert werden. Diese von anderen erzähltheoretischen Untersuchungsmodellen vernachlässigte Trennung ist nicht nur im folgenden Textabschnitt hilfreich. Es können die unterschiedlichen Erzähltechniken allerdings, mit denen sich die Ebenen voneinander abgrenzen, finer bestimmt werden. Das hilft bei der Beobachtung der teilweise subtilen Mittel, mit denen der Leser durch diese Ebenen geführt wird.

Erzählanalyse

Die von mir bestimmte Sequenz beginnt mit einem Bindestrich, den Joyce vor Dialoge oder direkt gesprochener Sprache setzt:

- 1 - Nun blas's mal nicht den ganzen Tag Trübsal deswegen, sagte
- 2 er. Ich bin eben inkonsequent. Laß das launische Sinnen.
- 3 Sein Kopf verschwand, doch seine niedersteigende Stimme
- 4 drang brummend den Treppenschacht herauf:

Dem Bindestrich schließt sich eine direkte Rede an, die durch die Inquit-Formel „sagte er“ ergänzt wird. Diese zwei Worte sind der Kommentar eines heterodiegetischen Erzählers, also eines Erzählers der selbst nicht in der Geschichte als Figur vorkommt und den Redevorgang Bucks zusammenfasst. Die nächsten zwei Sätze folgen ohne einleitende Bindestriche und stellen eine Fortsetzung der direkten Rede nach der Inquit-Formel dar. Die nun kommende Schilderung von Bucks Verschwinden im Untergeschoß könnte als weiterer Erzählerkommentar gelesen werden. Es wäre allerdings auch eine Verschiebung des Erzählten denkbar, in welcher der Treppenabstieg Bucks aus Stephens Perspektive wahrgenommen wird. Damit wären drei Fokalisierungstypen denkbar, die allesamt für diesen Satz plausibel erscheinen. Zum einen wäre eine externe Fokalisierung möglich, in der ein Erzähler von außen das Verschwinden Bucks schildert. Ebenso könnte eine interne Fokalisierung angenommen werden, die aus der Mitsicht, also der Perspektive einer Figur etwas beschreibt. Letztlich kann auch eine Nullfokalisierung festgestellt werden, die den Fokus eines

allwissenden Erzählers einnimmt, sich jedoch in dieser Passage auf den Wahrnehmungsstand einer Figur beschränkt.

Unmittelbar darauf folgt nach einem Doppelpunkt ein Liedtext in kursiver Schrift, den Buck singt und der den Treppenschacht zu Stephen heraufdringt.

5 *Und nimmer geh ich beiseit´ und sinn´*
6 *Der Liebe bitterm Rätsel nach,*
7 *Denn Fergus lenkt die erz´nen Wagen ...*

Mit drei Punkten endet die kursive Schreibweise des Liedes. Denkbar wäre, dass durch diese Punkte eine Fortsetzung des Liedes angedeutet wird, während der eigentliche Prosatext wieder einsetzt und zwar metaphernreicher als in den vorherigen Zeilen.

8 Waldschatten fluten still vorbei durch den Morgenfrieden,
9 nach See hinaus, wohin er vom Treppenaustritt blickte, Land-
10 wärts und weiter draußen weißte sich der Wasserspiegel,
11 gespornt von lichtbeschuheten eilenden Füßen. Die weiße Brust
12 der blassen See. Verschmelzende Hebungen, zwei und zwei.
13 Eine Hand, zupfend die Harfensaiten, die ihre verschmelzenden
14 Klänge ineinander schlangen. Wellweiß umwundene Worte,
15 schimmernd auf blasser Flut.
16 Eine Wolke begann langsam die Sonne zu bedecken, die Bucht
17 verschattet in tieferem Grün. Da lag es hinter ihm, ein Becken
18 Voll bitterer Wasser. Fergus´ Lied: ich sang es allein im Hause,
19 dehnd die langen dunklen Klänge. Ihre Tür stand offen: sie
20 wollte meine Musik hören. Still vor Scheu und Mitleid trat ich
21 an ihr Bett. Sie weinte auf ihrem Elendslager. Um dieser Worte
22 willen, Stephen: der Liebe bittres Rätsel.

Diese Textpassage ist nicht nur eine Landschaftsbeschreibung, sondern sie erzählt vor allem, wie diese Landschaft wahrgenommen und empfunden wird. Schließlich fluten Waldschatten nicht tatsächlich durch einen Morgenfrieden, sondern die Worte sind rhetorische Figuren bzw. Metaphern, die den Moment der Landschaftsbetrachtung bildlich ausdrücken. Der einleitende Satz des Abschnitts verfügt in Zeile neun über einen deutlich erkennbaren Erzählerkommentar, der Stephens Blickrichtung beschreibt. Dadurch könnte der Eindruck entstehen, der gesamte Satz sei ausschließlich die Perspektive dieses Erzählers. Doch ist es nicht vielmehr die Perspektive Stephens, die hier mit derjenigen des Erzählers verschmilzt? Eine derartige Sicht lässt sich mit Genettes Nullfokalisierung benennen, zu der eine Gefühls- und Gedankenpräsentation in Metaphern keinen Widerspruch darstellt. Jedoch werden Genettes erzähltheoretische Unterscheidungen durch grammatische Formen bestimmt und nicht durch rhetorische Figuren. Metaphern entziehen sich seiner Zuordnung und müssen deshalb genauer betrachtet werden.

Im Vergleich zu dieser metaphernreichen Szene wirken die vorherigen und nachfolgenden Einschübe, Anmerkungen und Raffungen des Erzählers ‚neutraler‘. Doch dies ist Stephens Szene. Er ist auf dem Dach zurückgeblieben. Während er in die Landschaft blickt und nachzudenken beginnt, taucht er in seine eigene Gedankenwelt ein, bis er sich an einen konkreten Augenblick erinnert. Es sind die Metaphern, die seine Wahrnehmung dieser Atmosphäre ausdrücken, auch wenn keine Formeln oder sonstige Hinweise auf einen Perspektivwechsel von einem heterodiegetischen Erzähler weg und hin zu Stephen deuten. Die Fokalisierungswechsel oder vielmehr die Vermischung der Perspektiven des Erzählers und der Figur lassen sich allein durch die Bildersprache feststellen und sind sonst nicht weiter grammatikalisch indiziert. Deshalb ist es auch schwierig, einen heterodiegetischen oder homodiegetischen Erzähler in diesem Abschnitt eindeutig zu bestimmen.

In dem untersuchten Textabschnitt sind also keine Hinweise für einen homodiegetischen Erzähler vorhanden. Durch den ostentativen Gebrauch von Metaphern ergeben sich jedoch Fragen nach der Perspektive, die sich, wie bereits festgestellt, grammatikalisch nicht näher bestimmen lässt. Da die Metaphern ab Zeile 16 deutlich abnehmen, müsste sich auch Stephens Wahrnehmung reduzieren. Tatsächlich schaltet sich in Zeile 17 erneut ein Erzähler ein, der fortfährt, von Stephen in der dritten Person zu erzählen. Mit Genette lässt sich dieser Erzähler als heterodiegetischer Erzähler bezeichnen, weil er sich als außen stehender Beobachter verortet und Stephen von außen beschreibt. Gleichzeitig kann er mit „Da lag es hinter ihm“ auch die Gedanken der Figur mitteilen, da der Satz auf Stephens Erinnern verweist. Von dieser Nullfokalisierung ausgehend, die einer auktorialen und damit allwissenden Sichtweise entspricht, wechselt in der darauf folgenden Zeile abermals die Fokalisierung. Nach dem Doppelpunkt setzt ein „ich“ die Erzählung fort. Weil es als „ich“ in die Handlung eingebettet ist, findet hier ein Wechsel zu einem homodiegetischen Erzähler statt, dessen Perspektive damit gegenüber der Nullfokalisierung eingegrenzt ist. Stephen ist dieses „ich“, das sich durch das Lied an seine Mutter erinnert. Die vor dem Doppelpunkt getroffene Aussage „Fergus’ Lied“ ist dagegen nicht so leicht einer Figur zuzuordnen. Sie könnte allerdings als ein Ausruf interpretiert werden, der wie ein spontaner Geistesblitz die nach dem Doppelpunkt aufgerufenen Erinnerungen sammelt. Auch die Anrede „Stephen“ in Zeile 22 in Anschluss an die Szene mit dessen weinender Mutter ist nicht leicht zuzuordnen. Dennoch könnte sie ähnlich dem Ausruf „Fergus’ Lied“ interpretiert werden, als Selbstbeschwörung Stephens. Die Anrede und der Ausruf blieben dann auf der Ebene des homodiegetischen Erzählers, der von sich selbst spricht bzw. sich an sich selbst wendet. Mit diesem Ausruf vergegenwärtigt er sich den Grund für das Weinen seiner Mutter: „der Liebe bittres Rätsel“. Der Liedtext fungiert als Auslöser für seinen Tagtraum und ist gleichzeitig die zurückliegende Ursache für die Tränen seiner Mutter.

23 Wo jetzt?
 24 Ihre Geheimnisse: alte Federfächer, quastengeschmückte Tanz-
 25 Karten, mit Moschus bestäubt, ein Schmuck aus Bernsteinper-
 26 len in ihrer verschlossenen Schublade. Ein Vogelkäfig hing im
 27 sonnigen Fenster ihres Hauses, als sie ein Mädchen war. Sie hat
 28 noch den alten Royce gehört, in der Pantomime von Turko dem
 29 Schrecklichen, und mit den anderen gelacht, wenn er sang:

30 *Ich alter Knabe*
 31 *Habe die Gabe*
 32 *Der Unsichtbarkeit ...*

Zeile 23 ist nochmals schwieriger und uneindeutiger zu bestimmen als die von mir gedeuteten Ausrufe. Vielleicht entspricht meine Desorientierung derjenigen Stimme, die hier „Wo jetzt?“ fragt. Angesichts der über Stephen hereinbrechenden Erinnerungen scheint er auch die Stimme zu sein, die diese Frage stellt. Die Zuordnung ließe sich ebenso durch die im Text folgende Auflistung stützen, deren Detailreichtum einen Versuch darstellen könnte, sich zu orientieren und damit die Erinnerungen weiter fortzusetzen. Bei dieser Aufzählung wechselt Stephen jedoch von einer homodiegetischen auf eine heterodiegetische Erzählebene. Auch das lässt sich inhaltlich nachvollziehen, denn bei der Auflistung handelt es sich nicht um seine eigene konkrete Erinnerung, sondern um Details aus der Vergangenheit seiner Mutter. Mit diesem Wechsel zu einer Figur als Erzähler, die nun eine Geschichte erzählt in der sie selbst nicht vorkommt, entsteht eine weitere Erzählebene. Eine Geschichte, die innerhalb dieses Traumes erzählt wird.

Das zwischen den Zeilen 30 bis 32 einsetzende Lied gehört nicht zu „Who goes with Fergus?“ von William Butler Yeats, das Joyce originalgetreu in den Zeilen fünf bis sieben verwendet

und das Buck angestimmt hat. Zwar sind auch hier die Zeilen kursiv gedruckt und grenzen sich vom übrigen Text ab, es gibt aber keine Hinweise darauf, dass Buck auch dieses zweite Lied singt. Wie immer man das Vorkommen dieses neuen Liedes interpretieren mag: „Ulysses“ ist von kursiv gedruckten Liedern und Gedichten durchzogen, und diese intertextuellen Bezüge unterscheiden sich durch ihren kursiven Druck visuell von den übrigen Textstellen.

33 Phantome von Freude, abgelegt: moschusduftend.

34 *Und nimmer geh beiseit und sinn´...*

Auf das zweite Lied folgt eine Zusammenfassung der Erinnerungen von Stephens Mutter. Es ist eine geraffte Wiederholung der bereits beschriebenen Auflistung, nach der unmittelbar die Wiederholung von Fergus' Lied einsetzt, welches ebenfalls in einer Zeile zusammengefasst ist und dann mit Auslassungszeichen endet. In dieser Liedzeile fehlt ein „ich“, das in Zeile fünf noch vorkommt, was jedoch auf die deutsche Übersetzung zurückzuführen ist. Im englischsprachigen Original sind die Liedtexte gleich und ein „ich“ kommt in beiden Passagen nicht vor.

In den nächsten Zeilen ist Stephen nicht mehr der heterodiegetische Erzähler als Vermittler der Erinnerungen seiner Mutter. Stattdessen fasst nun ein heterodiegetischer Erzähler Stephens Gedanken zusammen, die wiederum aus Erinnerungen an seine Mutter bestehen. Stephen löst in Zeile 46 erneut den Erzähler ab, indem er von sich selbst spricht und damit die Position eines homodiegetischen Erzählers einnimmt.

35 Abgelegt im Gedächtnis der Natur mitsamt ihrem Spielzeug.
35 Erinnerungen durchdrangen sein sinnendes Hirn. Ihr Glas Was-
36 ser aus dem Küchenhahn, wenn sie zum heiligen Sakrament
37 gegangen war. Ein ausgehöhlter Apfel, gefüllt mit braunem
38 Zucker, auf dem Kaminrost schmorend für sie an einem dunk-
39 len Herbstabend. Ihre schöngeformten Fingernägel, rötlich
40 vom Blut zerquetschter Läuse aus den Kinderhemden.
41 Im Traum, ganz still, war sie zu ihm gekommen, ihr ausgezehr-
42 ter Leib in seinen losen Grabkleidern einen Duft verströmend
43 von Wachs und Rosenholz, ihr Atem, über ihn gebeugt mit
44 stummen geheimen Worten, ein schwacher Ruch von feucht
45 gewordener Asche.
46 Ihre verglasenden Augen, anstarrend aus dem Tode, um meine
47 Seele zu erschüttern und zu beugen. Nur mich allein. Die Gei-
48 sterkerze, die ihrem Toteskampf leuchtete. Gespenstisches
49 Licht auf dem gequälten Antlitz. Ihr heiser lautes Atmen, ras-
50 selnd voll Grauen, während alle auf den Knien beteten. Ihre
51 Augen auf mir, mich niederzuzwingen. *Lititia rutilantium te*
52 *confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus*
53 *excipiat*

Wie die übrigen intertextuellen Bezüge ist auch die Litanei für Sterbende aus dem „Ordo Commendationis Animae“ kursiv markiert. Durch die Information, dass Stephens Mutter im Sterben liegt und „alle auf den Knien beten“, erscheint die Szene vor dem Sterbebett im lateinischen Gebetstext lebendig. Ein Sprecher oder eine Perspektive, aus der die Litanei gesprochen wird, bleibt ebenso unbestimmt wie die Figuren um Stephen und seine Mutter. Der Eindruck eines gemeinsam gesprochenen Gebets stellt sich in diesen Zeilen ein.

54 Guhl! Leichenkauer!

55 Nein, Mutter. Laß mich in Ruhe und laß mich leben.

56 - Kinch, ahoi!

57 Buck Mulligans Stimme sang drinnen im Turm herauf. Sie kam

58 näher im Treppenschacht, abermals rufend. Stephen, immer

59 Noch zitternd vom Aufschrei seiner Seele, hörte warmes lau-
60 fendes Sonnenlicht und in der Luft hinter sich freundliche
61 Worte.

Zeile 54 und 55 sind dialogisch aufgebaut. Stephen reagiert auf die Vorwürfe der ihn beschimpfenden Mutter. Der Dialog ist allerdings nicht als direkte Rede markiert, sondern als ein inneres Streitgespräch zu verstehen. Erst der Ruf Bucks dringt in Zeile 56 in Stephens Tagtraum ein. Weil es sich um direkte Rede handelt, ist dieser Ruf erneut durch einen Bindestrich markiert, dem keine Inquit-Formel folgt. Bis zur nächsten Zeile bleibt unbestimmt, wem diese Stimme gehört, bis sie sodann dem heterodiegetischen Erzähler Buck zugeordnet werden kann. Dieser Erzähler verfügt bis zu Zeile 60 über mehr Information als Stephen, der nun erst die Stimme erkennt. Mit der Wiedergabe „zitternd vom Aufschrei seiner Seele“ kann durch den Hinweis „seiner“ ein heterodiegetischer Erzähler angenommen werden, der eine Nullfokalisierung einnimmt, da von außen gleichzeitig der Grund für Stephens Zittern benannt wird. Darüber hinaus ist in dieser Textstelle erneut zu beobachten, dass verstärkt Metaphern eingesetzt werden. Der ‚Scheindialog‘ zwischen Stephen und seiner Mutter steht in direktem Kontrast zu Bucks direkter Rede. Daraufhin wird die Position Bucks verdeutlicht und außerhalb von Stephens Traum verortet, wodurch die Trennung der beiden Ebenen spätestens hier voll erschlossen werden kann.

Zwischenbilanz „Ulysses“

Mit Hilfe der Benennung einzelner Erzählelemente lässt sich feststellen, dass Joyce unterschiedliche Schrifttypen, abwechselnde Erzähler, Figurenrede, verschiedene Perspektiven und Metaphern verwendet. Mit diesen Techniken kann er Erzählebenen aufbauen, effektiv voneinander abgrenzen und damit die inhaltliche Trennung in Wach- und Traumscene mit literarischen Mitteln unterstützen. Zur Verdeutlichung dieser Mittel folgt nun eine geraffte Zusammenfassung des in der Untersuchung Beschriebenen.

Die Sequenz beginnt mit einer direkten Figurenrede, die von einem Erzähler abgelöst wird, der den darauf folgenden Liedtext als Gesang einer Figur zuordnet. Nach den Liedzeilen fährt ein Erzähler fort zu berichten und nimmt dabei Stephens Perspektive mittels der Verwendung von Metaphern ein. Stephen beginnt zu träumen, die Wahrnehmung seiner Umgebung wirkt weniger realistisch und bekommt zunehmend träumerische Züge. Verkürzte Vergleiche, die sich aus Bildfeldern des Lichts, der Blässe und Verschwommenheit zusammensetzen, unterstreichen diesen Umstand. Nach diesem Übergang in Stephens Gedankenwelt stellt ein Erzähler fest, dass dieser durch Bucks Lied an die Sterbeszene seiner Mutter erinnert wird. Dieser Erläuterung folgt ein erneuter Erzählerwechsel, in welchem Stephen beginnt als Ich-Erzähler fortzufahren, um kurz danach nochmals die Erzählebene zu wechseln. Nun erzählt er unbeteiligt von seiner Mutter mit Hilfe von assoziativ aneinander gereihten Gegenständen, Szenen und einem neuen Lied. Auf dieses gleichfalls kursiv gedruckte Lied folgt die erste Zeile des ursprünglichen Liedes, welches Buck anfangs gesungen hat und aufgrund dessen Stephen die Erinnerungen eingeholt haben. Erneut wechselt die Stimme, indem ein Erzähler zusammenfasst, dass Stephen sich erinnert und woran er sich erinnert. Nach diesem erneuten Erzählerkommentar setzt Stephen die Beschreibungen aus seiner Perspektive fort, bis ein lateinisches Gebet seine Erinnerungen ablöst. Dem folgt unmittelbar ein inneres Streitgespräch Stephens mit seiner Mutter, das wiederum von einer direkten Rede abgelöst wird. Ein daraufhin einsetzender Erzähler ordnet diese Stimme Buck zu, der den träumenden Stephen aus seinen Gedanken reißt. Metaphern verdeutlichen, wie Stephen sein Erwachen wahrnimmt und kontrastieren zudem seine schreckensreichen Erinnerungen.

Die Vermischung von Kursivtexten, Dialogen und unterschiedlichen Erzählern ermöglicht Übergänge zwischen den Ebenen. Die Anfangsrede Bucks ist durch einen Erzähler gekennzeichnet, der ihm das kursiv gedruckte Lied als Gesang zuweist. Wie bei einer weichen Überblendung wird der Übergang von der Realitätsebene in Stephens Traumwelt mittels der

Metaphern und Erzählerwechsel bis hin zur Ich-Erzählung geschildert. Erneut wird ein kursiv geschriebenes Lied einer singenden Figur zugeordnet. Danach wird der anfangs gesungene kursive Liedtext kurz wiederholt, jedoch dieses Mal ohne eine Zuordnung zu einer Person. Es bleibt offen, ob Buck erneut diese Zeilen singt, die in Stephens Bewusstsein vordringen. Durch die vorherige Bestimmung des Kursivtextes als Gesang ist dies jedoch vorstellbar. Auch das lateinische Gebet bleibt ohne Zuordnung. Durch den Kursivdruck steht es in Zusammenhang mit den vorhergehenden Liedtexten, und der Eindruck entsteht, dass es wie die Lieder als eine der direkten Rede ähnliche Form in der Sterbeszene der Mutter gesprochen wird. Der Übergang von diesem Gebet in einen ‚Scheindialog‘, der dann von einer tatsächlich direkt markierten Rede unterbrochen wird, funktioniert ähnlich wie ein harter Schnitt als Übergang von der Traum- in die Realitätsebene. Damit kontrastiert dieser effektiv die weiche Blende, die anfangs in die Traumbene eingeführt hat. Kunstvoll wird mit der Orientierung des Lesers gespielt: Was sich tatsächlich ereignet hat, was gesprochen wird und was nur in Stephens Einbildung gesagt wird, verschwimmt zunehmend. Zwischen den Überblendungen oder Schnitten ist jedoch immer wieder ein externer Erzähler notwendig, der die Ebenen kommentiert und die beschriebenen Wahrnehmungen kurz zuordnet. Erst daraufhin kann der Ich-Erzähler seine eigenen Eindrücke verständlich machen. Damit ist dieser Erzähler eine Art Scharnier zwischen den Ebenen und dient dem Leser als Orientierungshilfe, um eine deutlichere Abgrenzung zwischen Traum und Realität vermitteln zu können.

Fazit: Vergleich der Erzähltechniken

Die ausführlichen und voneinander getrennten Beschreibungen der unterschiedlichen Techniken und ihrer Wirkungen in „Ulysses“ und in „Das Fest“ legen nun einen Vergleich der Erzähltechniken nahe.

Der Vergleich lässt sich nicht auf die Beobachtung reduzieren, dass Filme auf mehreren Kanälen erzählen können. Joyce' Einsatz der kursiven Textbausteine hat in Kombination mit aufbauenden Erzählvarianten nämlich einen ähnlichen Effekt. Die Textbausteine wirken wie ein Innehalten der Handlung und scheinen trotz ihrer Verortung im Text gleichzeitig von diesem losgelöst zu sein. Die kursiven Elemente wirken wie eine direkte Rede, wie ein akustischer Reiz, der an das Telefonklingeln in Vinterbergs Film erinnert. Trotz seiner Einbindung in die Erzählung wirkt das Klingeln ebenfalls gesondert. Interessanterweise nutzt Vinterberg in seiner Traumscene die Möglichkeit des gleichzeitigen Erzählens nicht vollständig aus. Der Traum findet im flackernden Licht eines Feuerzeuges statt, welches in unregelmäßigen Abständen erlischt und wieder aufleuchtet. Jedes Telefonklingeln auf der Tonspur wird im Bild von einer Schwarzblende begleitet. Die visuelle Handlung wird also für jedes Klingeln unterbrochen, allerdings derart kurz, dass es kaum wahrnehmbar ist und sich in das Flackern der Beleuchtung einfügt. Die Möglichkeit, das Klingeln parallel zu den eigentlichen Bildern laufen zu lassen bestünde durchaus und wäre dann tatsächlich ein gleichzeitiges Erzählen. Die Schwarzblenden heben allerdings subtil das Klingeln hervor und trennen es von der Bildererzählung. Streng genommen müsste man daher von einem Nacheinander des Tons und der Bilder sprechen – ein Nacheinander wie und analog zu Joyce' Wechsel zwischen Kursiv- und Normaltext. Wenn keine Schwarzblenden eingefügt wären und das Klingeln auf die unbelichteten Bilder der dunklen Räume gelegt worden wäre, hätte sich dieser Umstand visuell bemerkbar gemacht. In der Videoästhetik des Dogma-Filmes wäre dann das so genannte Videorauschen, ein bläuliches Flimmern eines zu dunklen Bildes zu sehen gewesen. Die Schwarzblenden sind an diesen Stellen also bewusst platziert; die Wirkung des Telefonklingelns wird damit latent betont. Kein gleichzeitiges, sondern ein aufeinander folgendes Erzählen. Angesichts der flackernden Beleuchtung ist es jedoch fraglich, ob die Wirkung des gleichzeitigen Erzählens tatsächlich geschmälert wird. Die Wirkung eines von einer anderen Erzählebene eindringenden akustischen Reizes bleibt

zumindest erhalten. Man könnte vermuten, diese Wirkung hätte mit dem Tempo der Rezeption von Film und Literatur zu tun. Während ein Leser die Informationsvermittlung selbst bestimmt, ist der Filmrezipient dem vorgegebenen Tempo der Filmerzählung, also dem Erzählfluss, ausgeliefert, was eine stärkere Wirkung auf ihn haben könnte.

Zeigt somit nicht die Darstellung der verschiedenen kombinierten Erzählstrategien, dass die Techniken in der Literatur raffinierter und subtiler gestaltet werden müssen, damit sich ein ähnlicher Überraschungseffekt wie beim Film einstellt? Schließlich könnten die feinen Techniken und Hinweise des Textes überlesen werden. Dann wäre allerdings das eigene Lesetempo zu schnell und der Leser eben nicht durch ein fremdbestimmtes Tempo überrollt. Sicherlich sind neben dem Erzähltempo vor allem die Grammatik und die Zeichen der beiden Medientypen von noch größerer Bedeutung für die Wirkung auf den Rezipienten. Im Textbeispiel des „Ulysses“ ist die Zuordnung zu den Erzählerstimmen teilweise offen und nicht immer leicht zu interpretieren. Damit ist die Erzählebene gleichfalls nicht immer eindeutig zu bestimmen. Die Filmgrammatik ist eindeutiger nachzuvollziehen, was auf die unterschiedlichen Zeichentypen in Film und Text zurückzuführen ist. Die Worte eines Satzes müssen imaginiert werden, die Vorstellung des Lesers ist gefragt. Die Zuordnung zu den verschiedenen Erzählerstimmen oder Perspektiven muss beim einfachen Lesen nicht en detail nachvollzogen werden, wie bei einer hier durchgeführten Analyse. Ihre Zuordnung und ihr Verstehen ergeben sich aus der Vielzahl sie unterstützender und vorbereitender Techniken, die sich aus der Gesamtheit des Textes ergeben. Zeichen im Film müssen mehrheitlich nicht interpretiert werden, da sie direkt abbilden und direkt zeigen, was sie erzählen. Als Zusammenschluss von Ausdruck und Bedeutung in einem einzigen Zeichen sind sie auch als so genanntes *Kurzschlusszeichen* bekannt.⁴ Die Continuity hält diese verschiedenen Zeichen im Zusammenschnitt der Bilder zusammen, und wie im „Fest“ gezeigt werden konnte, hilft sie, die Ebenen als zusammengehörig oder getrennt voneinander zu erfassen. Das kann durch die visuelle Vermittlung und durch die Ähnlichkeit der Bildinhalte schneller wirken als in der Literatur, die zusammenfassende Erzählerkommentare, wiederholte Verortungen und Verdeutlichungen braucht, um beim Leser den Zusammenhang der imaginierten Bilder zu etablieren, aufrecht zu erhalten und den Leser gelegentlich eben daran zu erinnern. Die Filmgrammatik erzielt durch ihren visuellen Zusammenhalt ihrer ikonischen Zeichen oft einen eindeutigeren Zusammenhang als eine Textgrammatik, welche durch die erforderlichen Imaginationsleistungen des Rezipienten offener oder auch uneindeutiger sein kann.

Diese Feststellungen sagen jedoch nichts über die Qualität der Erzähltechniken beider Medien aus, deren jeweilige Anwendung medienspezifisch determiniert ist und auf unterschiedliche Weise nachhaltige Effekte bewirken kann. Der erzähltechnische Aufwand ist in diesem Textabschnitt beträchtlich und in der Literatur nicht häufig anzutreffen. Ansonsten hätte es vermutlich dieses Vergleiches nicht bedurft und meinem Publikum und mir wäre ein spontanes Beispiel eingefallen. Vinterbergs Film ist herausragend, jedoch ist das hier besprochene Beispiel kein Abbild seiner besonderen Qualität. Die untersuchte Technik – auf unterschiedlichen Kanälen zu erzählen, um ein Spiel zwischen Traum und Realität vermitteln zu können – ist ein recht konventionelles Verfahren und es findet in zahlreichen Filmen seine Anwendung. Damit ist der Film jedoch in der Handhabung seiner Erzähltechniken nicht als über- oder unterlegen bestimmbar. Die häufigere Verwendung dieser hier gezeigten Erzählweise im Film gegenüber einer selteneren Anwendung in der Literatur lässt allenfalls Vermutungen über eine leichtere Handhabung dieser Erzählweise in Filmen aufkommen, die mit der Eindeutigkeit der filmischen Zeichen zusammenhängt. Aber bevor ich nun ein erneutes Stirnrunzeln heraufbeschwöre, schließe ich diesen Vergleich und hoffe auf eine nun nachträglich faltenglättende Wirkung.

¹ James Joyce: Ulysses. Hrsg. v. Dirk Vanderbeke, Frankfurt a. M. 2004, S. 15-17.

² Vgl. Jana Hallberg (Hrsg.): Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos. Berlin 2001, S. 11-13.

³ Gérard Genette: Die Erzählung. München 1994.

⁴ Vgl. James Monaco: Film verstehen. Hamburg 2002, S. 160.