Universität Leipzig
Institut für Germanistik

Seminar
Literatur und Film
Wintersemester 2004/05
Dr. Tina Simon

Das Problem des zeitlichen Anschlusses in Prosa und Film am Beispiel von Volker Brauns „Unvollendete Geschichte“ und der Verfilmung „Der Verdacht“

Steffen Peuckert
Hauptfach Germanistik
1. Nebenfach Kommunikations- und Medienwissenschaft

10. Studiensemester
9. Fachsemester
Matrikelnummer 8620699

Karl-Liebknecht-Straße 125
04275 Leipzig

steffen.peuckert@gmx.de

Abgabe: 03.01.2006

INHALTSVERZEICHNIS:

0. Einleitung 1

1. Theoretische Betrachtungen

   1.1 Literatur und Zeit 2

   1.2 Film und Zeit 3

2. Filmspezifische Verfahren der Textbildung

   2.1 Allgemeine Grundlagen 4

   2.2 Die Rekurrenz 5

   2.3 Die Montage 6

   2.4 Der Schnitt 7

3. Die Analyse

   3.1 Volker Braun „Unvollendete Geschichte“ 8

   3.2 Die Verfilmung „Der Verdacht“ 9

4. Schlussbetrachtung 10

Literatur 11

Anhang 12

0. EINLEITUNG

Die wissenschaftlichen Möglichkeiten, Literatur und Film miteinander zu vergleichen, sind recht vielfältig. Diese Arbeit versucht neben der formalen Analyse auch eine inhaltliche Betrachtung der Beziehung von Literatur und Film zu schaffen. Grundlage bildet Volker Brauns „Unvollendete Geschichte“ und die unter der Regie von Frank Beyer entstandene filmische Umsetzung mit dem Titel „Der Verdacht“.

Die Frage, ob man Literatur und Film überhaupt vergleichen kann, sollte mit der mit der ersten filmischen Umsetzung eines literarischen Stoffes eigentlich verstummen. Wie Hurst feststellte, fordert die filmische Adaption den Vergleich geradezu heraus.[1] „Wer einen literarischen Stoff vorfindet, bearbeitet und in neuer Form repräsentiert, der muss damit rechnen, daß die Rezipienten danach fragen, was die neue Form von der alten unterscheidet, wo der Regisseur seine Schwerpunkte setzt, wie er das literarische Werk interpretiert.“[2]

Ausgehend von dieser These, dass es eine Interdependenz von Literatur-und Filmwissenschaft gibt, versucht die Arbeit das Verhältnis des zeitlichen Anschlusses in Literatur und Film zu betrachten. Ansatzpunkt der Analyse ist die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie, wie sie Lämmert, Genette, Vogt und viele andere geprägt haben. Diese Theorie soll im Verlauf der Arbeit auch für die Betrachtung und die Analyse der zeitlichen Struktur in der Verfilmung nutzbar gemacht werden, dabei jedoch immer die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten beider Medien in die Analyse mit einzubeziehen und Film sowie Prosa als eigenständige künstlerische Werke zu betrachten.

Damit soll einerseits dem literaturwissenschaftlichen Interesse Rechung getragen, andererseits auch der Medienwissenschaft durch die Analyse und Interpretation der narrativen Gestaltungsmöglichkeiten genug Platz eingeräumt werden.

---

[1] Hust S.285
[2] ebenso S.285

1. THEORETISCHE BETRACHTUNGEN:

1.1 Literatur und Zeit

> „Jede Erzählung hat einen Anfang und ein Ende, zwischen denen etwas geschieht [...]. Anders gesagt: Grundlage der Erzählung ist die Zeit als Abfolge von Ereignissen – und deshalb bietet uns die Zeitgestaltung eines Erzähltextes, also seine zeitliche Erstreckung, Gliederung, Reihung und Perspektivik, einen wichtigen Zugang zu seiner Strukturanalyse.“[3]

Der Akt des Erzählens ist ein zeitliches Phänomen. Günther Müller beschrieb als erster die Zeitverhältnisse der Erzählung systematisch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Dabei entwickelte er die heute noch verwendeten Begriffe von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“[4] für die Zeit, die ein Erzähler benötigt, um die Geschichte zu erzählen und für die Zeit, welche die Dauer der erzählten Handlung misst. Das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit wird mit dem Begriff ‚Erzähltempo’ in ein Verhältnis gesetzt.

Ausgehend von den Betrachtungen Müllers präzisierte Eberhardt Lämmert die Theorie und schuf mit seinem Werk „Bauformen des Erzählens“ ein Gerüst, welches heute noch in der Germanistik Verwendung findet.[5]

Dieses organisch und aus der deutschen Literaturtradition heraus gewachsene ‚Zeitgerüst’[6] wurde in den siebziger Jahren von Gérard Genette systematisiert und auf drei wesentliche Fragen in Bezug auf das Verhältnis von Zeit der erzählten Geschichte und Zeit der Erzählung reduziert:

1. In welcher Reihenfolge oder Ordnung wird das Geschehen vermittelt?
2. Welche Dauer beansprucht die Darstellung eines Geschehens oder einzelner Geschehenselemente in einer Erzählung?
3. In welchen Wiederholungsbeziehungen stehen das Erzählte und das Erzählen?[7]

Narrative Texte sind zumeist durch ein zeitliches Nacheinander des Erzählens sowie für das Erzählte gekennzeichnet. Das bedeutet jedoch nicht, dass eine strenge chronologische Ordnung des Geschehens eingehalten werden muss. Solche narrativen Anachronien[8] können entweder vorausdeuten[9] oder in der erzählten Zeit zurückweisen.[10]

---

[3] Vogt S.95
[4] Müller S.274ff.
[5] so z.B. in den Einführungswerken von Jochen Vogt
[6] zum Begriff vgl. Müller S.247ff.
[7] vgl. Martinez/Scheffel S.32
[8] vgl. Genette
[9] Genette bezeichnet es als Prolepse
[10] bei Genette als Analepse bezeichnet

Die Arbeit folgt im weiteren der Begriffsdefinition von Lämmert, ohne die einzelnen Formen der Anachronie, der Erzählgeschwindigkeit und der Frequenz erneut definieren zu müssen.

Kontrovers wird von den Erzähltheoretikern der Begriff der ‚Gleichzeitigkeit' diskutiert. In einem ersten Sinne definiert Lämmert ‚gleichzeitiges Erzählen' als die vollständige zeitliche Koinzidenz von Erzähltem und Erzählen. Genette bezweifelt, dass es einen solche Art von Nullpunkt gibt, an der Erzählung und Geschichte – um die Begriffe von Genette zu verwenden – in ihrem zeitlichen Verlauf vollständig koinzidieren. Er bezeichnet diesen Fall als „eher hypothetisch"[11].

Der Begriff Gleichzeitigkeit in einem weiteren Sinne beschäftigt sich mit dem Problem der Linearität von Sprache. Ereignisse und Handlungen finden schließlich nicht nur nacheinander, sondern auch gleichzeitig statt, die Sprache hingegen funktioniert nur chronologisch. Jochen Vogt fragt dazu: „Lässt sich Simultanität von Geschehen überhaupt in die Linearität des Erzählens umsetzen?"[12] Als mögliche Lösungen, dieses „handwerklichen Problems konventionellen Erzählens"[13]verschiedener Handlungsstränge dienen die Analepse, Teichoskopie oder die Aufsplittung der Zeit nach räumlicher oder thematischer Ordnung, wie sie Lämmert vorschlägt.[14]

In der modernen Romanprosa geht die Problematik der Gleichzeitigkeit über diese handwerklichen Fragen hinaus. Der Schriftsteller und Journalist Karl Ferdinand Gutzow bemerkte schon Mitte des 19. Jahrhunderts, dass die komplexe Gesellschaft der Moderne nur noch mit „hundert Kammern und Kämmerchen"[15] zu beschreiben sei. Durch die Verknüpfung der Kammern miteinander sah er das Ende des Nacheinander-Erzählens gekommen und rief das Zeitalter des Nebeneinander-Erzählens aus. In dem Vorwort zu seinem Theaterstück ‚Santa Cruz' schreibt Max Frisch: „Es [das Stück d.A.] möchte die Dinge nicht spielen lassen, wie sie im Kalender stehen, sondern so, wie sie in unserem Bewusstsein spielen [...]: also nicht Chronik, sondern Synchronik."[16] Obwohl nicht auf einen Prosatext bezogen, schlägt Frisch eine Brücke zwischen dem Herstellen von Gleichzeitigkeit durch Analepse und dem Problem des Darstellen von modernen Wirklichkeiten. Er setzt darauf, das Erzählen am menschlichen Bewusstsein, insbesondere an der Erinnerung zu orientieren und damit den Blick zurück nicht linear sondern assoziativ zu betreiben.

---

[11] Genette S.XXX
[12] Vogt S.XXX
[13] Vogt S.XXX
[14] Lämmert S.XXX
[15] Gutzow S.XXX
[16] Frisch S.XXX

1.2 Film und Zeit

1.2.1 Vorüberlegungen

Anders als bei der Rezeption sprachlicher Texte oder von Fotografien ist das Betrachten eines Films fest an eine bestimmte zeitliche Erstreckung gebunden, die in der Regel mit 24 Bildern pro Sekunde bemessen ist.

Damit wird dem Betrachter, im Gegensatz zur Literatur, die Dauer und das Tempo der Rezeption vorgegeben. Was den Film von Einzelbildern unterscheidet ist die durch die rasche Abfolge vieler solcher Einzelbilder erzeugte Illusion von Bewegung. Erst mit Hilfe dieser Eigenschaft, Veränderungen optischer Situationen darstellen zu können, ermöglicht der Film Geschichten zu erzählen und durch den festgelegten zeitlichen Rahmen einen Handlungsverlauf zu schaffen.

Wie Lohmeier feststellt, verändert sich mit der Verzeitlichung der Bilder auch deren Objektstruktur.[17] Neben räumliche Beziehungen treten zeitliche, die gefilmten und damit bewegten Bilder erhalten die Möglichkeit, die Welt im Medium der Zeit zu erfassen, „ein Bild der Welt im Ereignishaften zu entwerfen.“[18]

Die daraus resultierende Möglichkeit, der doppelten Zeiterstreckung des Films eröffnet dem filmischen Subjekt neue Wege der bildlichen Rede, d.h. neue Möglichkeiten, Beziehungen zu Objekten darzustellen, indem es die Objekte zueinander in eine zeitliche Beziehung setzt. In Analogie zu den literaturwissenschaftlich verwendeten Begriffen spricht am von der Filmzeit und von gefilmter Zeit.

Betrachtet man den Film als Erzählakt[19] so lässt sich der Film auf ein Analysemodell zurückführen, wie es bei literarischen Texten üblich ist. Das bedeutet auch, dass es für die Filmanalyse möglich ist, sich weitgehend bei den in der Literaturwissenschaft vorhandenen methodischen Instrumenten zu bedienen, ohne die Besonderheit des eigenen Mediums aus den Augen zu verlieren. Vor allem die Informationen auf der filmischen Darstellungsebene beruhen auf nicht filmspezifischen Besonderheiten[20] und lassen sich weitgehend mit Analysemethoden, wie sie bei der Interpretation von Dramen entwickelt wurden, begreifen und analysieren.[21]

Ähnliches trifft auch auf die Beschreibung und Kategorisierung nonverbaler und paralinguistisch vermittelter Informationen zu. Deren Erfassung allerdings erfordert Analysemethoden, die sich mit nonverbalen Kommunikationsprozessen auseinandersetzen.

---

[17] Lohmeier S.30
[18] Lohmeier S.30
[19] vgl. die Betrachtungen der Semiotiker Peirce, Eco oder Metz zu dem Thema
[20] wie z.B. Beleuchtung, Einsatz von Modellaufnahmen oder Computereffekten
[21] vgl. Lohmeier S.49 / Monaco S.45ff.

Auch hier bietet die Literaturwissenschaft mit den Mitteln der Erzähltextanalyse eine breite Basis für die Interpretation. Ihre Anwendung unterliegt allerdings komplexeren Voraussetzungen, denn sie stützt sich nicht wie in der Darstellungsebene auf das Medium Sprache oder auf den Einsatz von Mimik und Gestik der Schauspieler, sondern sie beruht auf filmspezifischen Vermittlungsformen, wie Kamerahandlung und Montage. Mit der Klärung und der Definition der spezifisch filmischen Verfahren lassen sich auch erzähltheoretische Kategorien auf den Film anwenden.[22]

[22] wie Lohmeier S.50 feststellt, gelangt eine literaturwissenschaftlich orientierte Filmwissenschaft bei der Analyse an ihre Grenzen, wo es um Sachverhalte geht, die sich dem erweiterten Textbegriff entziehen bzw. deren Interpretation die Grenzen der Literaturwissenschaft sprengt. Zu nennen wären z.B. die Bildkomposition und der Einsatz von musikalischen Elementen im Film

2. FILMSPEZIFISCHE VERFAHREN DER TEXTBILDUNG

2.1 Allgemeine Grundlagen

In der Filmtheorie spielt die Montage traditionell eine große Rolle.[23] Pudowkin behauptete, dass „jeder Gegenstand, der nach einem bestimmten Gesichtspunkt aufgenommen und dem Zuschauer auf dem Bildschirm gezeigt wird, tot ist, auch wenn er sich vor der Kamera bewegt hat.“[24] Dieses bei den Dreharbeiten gewonnene Filmmaterial wird erst „durch den Aufbau, die Montage, die eigentliche Bewegung in der Komposition der verschiedenen Einstellungen“[25] zu einem künstlerischen Werk zusammengefügt.

Auch wenn in der modernen Filmtheorie die Bedeutung der Montage zugunsten der anderen filmischen Gestaltungsmittel eingegrenzt wurde, spielt sie immer noch eine zentrale Rolle in der Filmanalyse.

Dies unterstreicht auch die Metapher von dem „Filmsatz“ bzw. der „Filmsyntax“[26], was in der Folge bedeutet, dass es sich bei der Montage filmischer Einstellungen um eine Form von Textbildungsverfahren handelt, die ähnlich der Wortsprache allgemeinen Regeln und Strukturen unterliegt. Ausgehend von den Modellen der Textlinguistik entwickelte sich die Idee, einzelne filmische Einheiten als eine Art Satzglied oder Textbaustein zu betrachten und zu isolieren und sie aufgrund syntagmatischer Verknüpfungsregeln als „Paradigmen“ zu klassifizieren.[27]

Doch anders als in dem sprachwissenschaftlich geprägten Sprechakt ist es dem filmischen Sprechakt nicht möglich, sich syntaktisch zu organisieren. Ikonische Zeichen, zu denen die Filmbilder gemäß Peirce gehören, können anders als die symbolischen Zeichen der Sprache keine prädikative Struktur bilden und deshalb unterliegen sie auch keinen syntaktischen Kombinationsregeln. Bilder verfügen nicht über eine Art grammatischen Zeichensatz, mit denen sie die Relationen zwischen den einzelnen Einheiten regulieren können, wie es bei sprachlichen Sätzen der Fall ist.

Das Zeichen, was den Zusammenhang zwischen zwei Bildern herstellt, ist viel primitiver: Allein die Aufeinanderfolge der Bilder reicht aus, damit der Zuschauer in der Erwartung eines für ihn sinnvollen Zusammenhangs die gegebenen Bilder aneinander fügt. Für diese Art der Rekonstruktion werden dem Zuschauer ähnlich wie bei sprachlichen Texten einige Hilfsmittel geboten. Was in sprachlichen Texten z.B. pronominale Verkettungen oder syntagmatische Substitutionen leisten, liefern im Film sogenannte kontextbildende

---

[23] so bei Balasz, Pudowkin, Kuleschow, Eisenstein und später bei Bazin und Metz
[24] Pudowkin S.9
[25] ebd.
[26] So bei Pudowkin S.9, Eisenstein S.61
[27] vgl. dazu Eco bzw. Metz

Zeichen, die Einstellungen miteinander verknüpfen können[28]. Diese liefern nicht automatisch den gesuchten Zusammenhang zwischen den beiden Einstellungen, aber sie ermöglichen, sich bei der Rekonstruktion von Sinn besser orientieren zu können. Für den Film bedeutet dies, dass mit Hilfe der Rekurrenz bzw. der Nicht-Rekurrenz bestimmter Bildelemente festgestellt werden kann, ob die neue Einstellung in einer Verbindung zu der vorhergehenden steht. Dabei wird nach wiederkehrenden bzw. nicht-wiederkehrenden Elementen in den jeweils aufeinanderfolgenden Einstellungen gesucht und vom Rezipienten z.B. überprüft, ob es sich noch um den selben Raum oder die gleichen Personen handelt. Damit entsteht für den Betrachter die Möglichkeit, ein Gerüst zu schaffen, um einen Sinnzusammenhang rekonstruieren zu können.

Anzumerken bleibt, dass diese Rekurrenz anders als bei der Verbindung von schriftlichen oder mündlichen Sätzen nicht zeichenstrukturell ist sondern allein auf der Beziehung der beiden Sachverhalte und auf alltagsweltlichem Wissen und Erfahrungen bzw. auf kausal-logischen Erklärungen, kulturellen Werten usw. beruht.

2.2 Die Rekurrenz

Stierle bestimmt das Erzählen als Organisation von „Sachlagen unter dem übergreifenden Gesichtspunkt der Abfolge und des zeitlichen Zusammenhangs“[29] und stellt damit die Organisation zeitlicher Zusammenhänge als das dominierende Strukturgebungsverfahren heraus. Im folgenden soll es nicht darum gehen, wie mit sprachlichen Elementen im Film, wie Dialog, Erzählstimme oder Einblendungen, ein Sinnzusammenhang hergestellt werden kann – vielmehr geht es darum zu sehen, wie mit Hilfe von Bildern zeitliche Zusammenhänge dargestellt werden können.

Bilder verfügen, anders als die Literatur, nicht über die Möglichkeit, Zeit mit Hilfe von Begriffen darzustellen. Unbewegte Bilder können deshalb nur Zustände vermitteln aber keine Zeitverläufe darstellen. Der Film ist hier im Vorteil: Durch die Einstellung ist es möglich, einen kontinuierlichen zeitlichen Ausschnitt zu erfassen. Doch das oben erwähnte Problem taucht im Film wieder auf, wenn einzelne Einstellungen miteinander verbunden werden. Die bloße Aufeinanderfolge erzeugt zwar die Bereitschaft des Rezipienten, einen Zusammenhang zwischen den Bildern herzustellen und impliziert, dass zwischen zweiaufeinanderfolgende Einstellungen auch ein zeitlicher Zusammenhang bestehen könne, aber es bedarf in der Regel einer Verdeutlichung dieser Annahme.

Zeit ist nicht zu sehen, aber das Verständnis für das Vergehen von Zeit beruht zu einem Großteil auf visuellen Wahrnehmungen – die Person, die sich von einem Punkt zu einem

[28] vgl. Lohmeier S.126
[29] Stierle S.184

anderen bewegt (Bewegungswahrnehmung) oder die Blume, die im Lauf der Zeit verwelkt (physiognomische Wahrnehmung) implizieren, dass eine gewisse Zeit vergangen sein muss. All diese Wahrnehmungen beruhen auf der ‚Wahrnehmung des Identischen'[30]. Wir erkennen die selben Dinge und nehmen wahr, was sich an seiner Umgebung verändert hat.

Auf Grundlage dieses Musters funktioniert auch die Herstellung des zeitlichen Zusammenhangs im Film – rekurrente Elemente werden mit nicht-rekurrenten Bildelementen verknüpft und ermöglichen dem Betrachter damit, einen (semantischen und zeitlichen) Zusammenhang herzustellen. Je nach Art der Rekurrenz bzw. Nicht-Rekurrenz wird ermöglicht, die Länge und die Art der Veränderung der Zeit anzugeben. Beginnend bei kleinen Bewegungen (z.B. der Hand) bis hin zu großen Zeitspannen, etwa wenn ein Mensch in der nachfolgenden Einstellung merklich gealtert ist.

Ausgehend von den zwei großen Rekurrenz-bzw. Variationsmustern im Film, erstens der handlungstragenden Figur und zweitens des Schauplatzes, ergeben sich vier große Kombinationsmöglichkeiten, wie Rekurrenz bzw. Nicht-Rekurrenz hergestellt werden kann:

1. Rekurrenz von Schauplatz und Figuren,
2. rekurrente Figur(en); nicht-rekurrenter Schauplatz,
3. rekurrenter Schauplatz; differente oder nicht vorhandene Figur(en) und
4. Differenz von Schauplatz und Figur(en).[31]

Eine ausführlichere Betrachtung und Erklärung einiger, in der Verfilmung der „Unvollendeten Geschichte" vorkommender Kombinationsmöglichkeiten erfolgt einhergehend mit der Beispielanalyse.

2.3 Die Montage

Ausgehend von der obigen Einteilung soll im folgenden Teil die Möglichkeiten der Kontextbildung im Film mittels der Montage näher beleuchtet werden.

Seit je her werden beim Film drei Segmenttypen unterschieden: Einstellung, Szene und Sequenz. Dabei kommt es zu einer quantitativen Wertung. Sequenzen bestehen aus mehreren Szenen, die wiederum aus Einstellungen bestehen. Diese quantitative Hierarchisierung ist nicht ein alleiniges Merkmal. Unterstützt wird sie durch andere differente Kriterien. Die Einstellung ist ein technisch, die Szene ein zeitlich und die Sequenz ein handlungslogisches Segment. Aus dieser Einteilung ergibt sich auch eine in dieser Arbeit verwendete Definition für die einzelnen Begriffe. Die Szene ist hier ein durch

[30] vgl. zu dem Begriff Lohmeier S.135
[31] die Einteilung folgt damit der Einteilung von Lohmeier S.136

zeit-räumliche Kontinuität bestimmtes Segment, dessen Anfang und Ende durch zeitliche Diskontinuität bestimmt ist. Damit begibt sich die Szene in die Nähe der Einstellung, die technisch-nüchtern durch den Schnitt gekennzeichnet ist. Die hierarchische Ordnung von Einstellung – Szene – Sequenz – Film kann folglich aufgebrochen werden, wenn einer Einstellung andere Einstellungen vorausgehen bzw. nachfolgen, die zeitlich diskontinuierlich angelegt sind. In diesem Fall entspricht dann die Einstellung gleich der Szene. Anders verhält es sich mit der Sequenz. Sie ist ausschließlich handlungslogisch und damit von quantitativen und zeitlichen Bezügen weitestgehend befreit.

Die Typologie filmischer Rekurrenzen hat gezeigt, dass im Film mit Hilfe bestimmter Fixpunkte zeitliche Beziehungen zwischen einzelnen Bildern hergestellt werden können. Das bedeutet in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Theorie, dass auch im Film eine Zeitdarstellung im doppelten Sinne möglich ist: Auf der Achse des Erzählten und auf der Achse des Erzählens. Die Analyse der Beziehung von Filmzeit und gefilmter Zeit gibt Aufschluss über die Zeitstruktur und die zeitliche Organisation der filmischen Erzählung, d.h. über den Grad der Raffung oder Dehnung und über die Art der Chronologie von Erzähltem und des Erzählens.

Anders als in der Literatur ermöglicht der Film durch die technisch bedingte Einteilung in Einstellungen nur ein szenisches Erzählen. Die Möglichkeit, der Kongruenz von Erzählzeit und erzählter Zeit zu entkommen, besteht folglich nur zwischen den Szenen oder Einstellungen. Dennoch sind die Methoden der Organisation der Zeitstruktur im Film im Prinzip die selben wie auch in literarischen Texten.

Lämmert spricht bei der Raffung davon, dass eine unwichtige Zeitspanne der Geschichte übergangen wird[32]. Für den Film trifft das auf ganz besondere Weise zu. Gibt es in der Literatur verschiedene Möglichkeiten der Raffung, so bleibt dem Film nur der vollständige Verzicht (mittels des Bildes), den ausgesparten Vorgang darzustellen. Auch die Möglichkeit, die Zeit zu dehnen sind auf Zeitlupe und Standbild begrenzt. Demzufolge lässt sich die filmische Zeitstruktur als eine Art Phasenbildung kennzeichnen. Der Film besteht aus einer Kette szenischer Einheiten, die durch unterschiedlich starke Zeitsprünge getrennt sind. Mittels der Analyse der Quantität und der Art der Zeitsprünge lässt sich der Film in verschiedene Zeitphasen einteilen. Folgt man der Argumentation Lämmerts, der in der Literatur von Erzählphasen spricht,[33] zeugen zeitlich dicht gedrängte Phasen von einer hohen erzählerischen Dichte und kennzeichnen wichtige Entwicklungsphasen oder Wendepunkte des Erzählens. Ähnlich der Literatur trifft das auch auf den Film zu. Zeitsprünge lassen sich im Film ähnlich der Literatur in verschiedene Kategorien (sukzessive Raffung, verdeckte Raffung usw.) einteilen. Eine nähere Erläuterung erfolgt auch hier anhand der Beispielanalyse.

---

[32] Lämmert S.83

2.4 Der Schnitt

„Der einfache Schnitt ist eine semantische Null-Stelle: Er bedeutet nichts.“[34] Der Schnitt zieht seine Bedeutung aus den beiden Bildern, die er trennt. Doch neben dem einfachen Schnitt gibt es verschiedene filmische Möglichkeiten, von einem Bild zu einem anderen überzuleiten – Aufblenden, Abblenden, Vorhangblenden usw. Anders als der einfache Schnitt besitzt die Blende eine bestimmte Eigenbedeutung. Lohmeier weist aber zu Recht darauf hin, dass diese Valenz nur schwach konventionalisiert ist.[35] Denn nur aus dem Kontextzusammenhang heraus ist zu erkennen, ob eine Blende einen Zeitsprung anzeigt oder eine Traumsequenz einläutet. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass Blenden selten innerhalb von Sequenzen eingesetzt werden und damit als Anzeichen für einen Szenenwechsel bzw. einen Wechsel der Zeit-oder Realitätsebene gedeutet werden können. Das trifft im besonderen Maße auf Auf-bzw. Abblenden zu, in denen ein Stück Schwarzfilm optisch und auch auf der Ebene der Zeit einen deutlichen Trennstrich zwischen die beiden Einstellungen zieht. Anders liegt der Fall bei der Überblendung zweier Bilder – sie impliziert einen integrativen Akt, in dem die Bilder ineinander übergehen und so auf einen zeitlichen oder thematischen Zusammenhang verweisen.

---

[33] vgl. Lämmert S.73ff.
[34] Lohmeier S.159
[35] vgl. Lohmeier S.159

3. DIE ANALYSE

3.1 Volker Braun „Unvollendete Geschichte“

1975 erschien in der September/Oktober-Ausgabe der DDR-Literatur-Zeitschrift „Sinn und Form“ eine Erzählung Volker Brauns mit dem Titel „Die unvollendete Geschichte“. Schnell nach der Veröffentlichung sorgte das Werk ob seiner Kritik am bestehenden politischen System der DDR in der Bundesrepublik für großes Aufsehen.[36] In der DDR jedoch blieb sie mit Ausnahme der einmaligen Veröffentlichung in der Zeitschrift der großen Allgemeinheit vorenthalten. Erst Ende 1988 war die Geschichte auch hier in Buchform zu kaufen.

Die Handlungsstruktur in dem Werk erscheint auf den ersten Blick simpel. Der Handlungsverlauf der Erzählung folgt weitgehend der Chronologie. Dies wird anhand der sparsamen Verwendung von Rückblenden deutlich, mit deren Hilfe der Leser über wichtige Vorgeschichten der Hauptakteure informiert wird. So erfährt man Franks Vorgeschichte[37] und wichtige Elemente aus Karins Biographie, wie die Freundschaft zu Danny[38] oder ihre Schulzeit[39].

Ein wenig subtiler gestalten sich die oft kurzen, eingeschobenen Vorausblenden in der Handlung – sie betreffen nicht so sehr den reinen Handlungsverlauf, sondern sind oft Vorausdeutungen, die auf Wandlungen der handelnden Personen verweisen und damit ein angedeutetes Vollenden der „Unvollendeten Geschichte“ in Aussicht stellen.

Manchmal sind es subjektive Stimmungen z.B. als Karin von der Flucht nach dem Parteiverhör nach Hause kommt: „Sie wusste auf einmal, was kommen würde. Jetzt war es aus.“[40] Offen bleibt jedoch, was aus war: Die Karriere als Journalistin oder ihre Beziehung zu Frank. Ähnlich doppeldeutig spielt der Erzähler mit dem Titel der Geschichte. Mehrmals wird darauf verwiesen, dass hier „ihre Geschichte nicht enden“[41] könne oder Karin sich bewusst war, dass „ihre Geschichte nicht zu Ende war.“[42]

Eine anders motivierte Art der Vorausdeutung betrifft Karins Bewusstseinswandel im Laufe der Erzählung. Immer mehr macht ihr die fehlende Sicherheit zu schaffen, sie sucht nach Fragen, Antworten und möglichen Lösungen. In Form von Vorausdeutungen zeigt sich eine mögliche Antwort auf den Konflikt – so bemerkt der Erzähler z.B. bei Karins Auseinandersetzung mit Plenzdorfs ‚Die Leiden des jungen Werther’: „Wie würde ein Buch sein – und auf sie wirken, in dem einer heute an den Riß kam..., in den er stürzen

[36] vgl. Lücke S.97
[37] Braun S.7f. und S.15
[38] Braun S.10f.
[39] Braun S.30
[40] Braun S.39
[41] Braun S. 82

musste. Sie würde das Buch vielleicht hassen.“[43] Ein anderes Beispiel bezieht sich auf Karins Zeit in der Redaktion. Sie soll einen Brief einer Arbeiterin redigieren, der von kritischen Zuständen in einem Betrieb berichtet aber im weiteren Verlauf einen optimistischen Ton annimmt. Nachdem sie an der Aufgabe scheitert, indem sie auf die Missstände aufmerksam machen möchte und der Artikel in einer anders redigierten Form in der Zeitung erscheint, beschäftigt sie die Frage, wie die Arbeiterin den textlichen und ideologischen Bogen von einem negativen Textbeginn zu einem positiven Ende bringen konnte. Karin steht vor der Frage: „Die Arbeiterin hatte DEN BOGEN GEKRIEGT – was hatte die mehr begriffen? Zu was für einem Schluß war sie gekommen? Oder hatte sie die Fragen IM RAUM STEHEN LASSEN?[44]

Volker Brauns Erzählung bleibt unvollendet, der Leser weiß nicht, wie Karin und Frank ihr Leben bewältigen werden. Die Vorausdeutungen bleiben die einzigen vagen und hoffnungsvollen Hinweise, welches Ende die ‚unvollendete Geschichte' nehmen könnte.

Ebenso klar wie der Zeitverlauf ist auch der Handlungsverlauf in der Geschichte angelegt. Der Höhepunkt befindet sich in etwa in der Mitte, als Karins Vater der Familie den Grund für die Verdächtigungen gegenüber Frank erzählt.[45] Damit beschreibt das Werk eine einfache Spannungskurve, deren Höhepunkt mit dieser Äußerung des Verdachts erreicht wird. Die äußere Handlung läuft anhand dieser Spannungslinie chronologisch entlang und gelangt, wie der Titel es offenbart, zu keinem Abschluss. Kontrastiert wird dieser Verlauf durch den inneren Handlungsverlauf. Auch hier wird der Wendepunkt mit der Äußerung des Verdachts erreicht, nur dass sich deren Verlauf spiegelverkehrt darstellt.[46]

Die Zeit der Erzählung beträgt ungefähr ein halbes Jahr. Sie beginnt am Tag vor Heiligabend und endet etwa im Juli des darauffolgenden Jahres. Als Karin Frank im Krankenhaus besucht, wird bemerkt: „Die Sonne brannte, sie wusste nur, dass sie schwitzte.“[47] Ähnlich wie im gespiegelten äußeren und inneren Handlungsverlauf wird die Symbolik in der Zeitstruktur auf den Kopf gestellt: Am 24.12., des Tages der Geburt Jesu erlebt Karin den Zusammenbruch ihres bisherigen Weltbildes aber auch die Chance auf ein von ihr eigenständig zu führendes Leben. Und so wird der Jahreswechsel auch zu einer Wende in Karins Leben. Sie wird schwanger und gegen den Willen der Mutter, die sie zu einer Abtreibung drängen will, verteidigt sie das ungeborene Leben, wie sie ihr eigenes Leben gegen die Angriffe ihrer Umwelt verteidigen muss. Braun fasst diesen Weg

---

[42] Braun S.58
[43] Braun S.44
[44] Braun S.58f.
[45] Braun S.57
[46] siehe Schema Anhang 1
[47] Braun S.96

in Antinomien: „Nicht außer sich geraten, um BEI SICH ZU BLEIBEN. Abstumpfen. Du musst HARTBLEIBEN. Abstumpfen, um bei Sinnen zu beleiben.“[48]

3.2 Die Verfilmung „Der Verdacht“

> „Als ich den Film drehte, kannte ich meine Stasi-Akte noch nicht. Beim Lesen viel mir dann auf, wie aus meist läppischen Versatzstücken etwas konstruiert wird, das möglicherweise lebensbedrohend ist. So ist das bei Volker Braun aufgeschrieben. [...] Braun hatte 1975 schon begriffen, welche Mechanismen in diesem Apparat wirken und welche Katastrophen sie unter Umständen bewirken.“[49]

Folgt man der Schilderung Frank Beyers, ist Volker Braun selbst für die Verfilmung seiner „Unvollendeten Geschichte“ verantwortlich zu machen. Im Herbst 1988 rief der Autor beim Regisseur an und fragte ihn, ob nicht noch Interesse an der filmischen Umsetzung bestehe.[50] Beyer interessierte sich schon 1975 für den Stoff, doch aufgrund der politischen Lage war an eine Verfilmung nicht zu denken. Und so dauerte es 16 Jahre, von der ersten Idee bis zur vollständigen Realisierung des Projektes.

Die literarische Vorlage bot Frank Beyer und dem Drehbuchautor Ulrich Plenzdorf eine gute Grundlage, um den Stoff zu verfilmen: Die Handlung war auf wenige Protagonisten beschränkt und wird weitgehend chronologisch erzählt. Dazu kommt, dass das literarische Vorbild voller immanenter Symbolik steckt, die zum Teil schon im vorangegangenen Abschnitt angedeutet wurde und von Frank Beyer dankbar aufgenommen wurde.

Braun bedient sich oft der Natursymbolik und charakterisiert so die Gefühlswelt seiner Protagonisten. Als Karin kurz nach Neujahr nach M. fährt und sich „bedrückt“[51] fühlt, wird die Stimmungslage durch die „plane“ Landschaft und den „dünnen Schnee“[52] gespiegelt. Im Verlauf der Handlung wird die Natur-Mensch-Symbolik verstärkt in Konflikt gesetzt und ironisiert. Gemeinsam mit dem Vater durchstreift Karin eine Flusslandschaft. Im Wasser sah man „keine Handbreit tief. Ein rauer beizender Geruch. [...] Die Fische waren nicht mehr genießbar.“[53] Und trotz des desolaten Zustandes der Natur und der aufgewühlten Gemüter von Karin und ihres Vaters herrscht „eine Stimmung von RUHE und FRIEDEN auf dem Land.“[54] Verstärkt wird die Ironie noch durch den Zusatz: „(Das konnte auch daher rühren, das kein Mensch zu sehen war.)“[55]

Diese Ironie greift Frank Beyer mit den Mitteln des Films wieder auf. Schon in der ersten Einstellung sieht man eine typische vorweihnachtliche Winterlandschaft und hört dazu das Lied „Morgen Kinder wird’s was geben“ – mit Blick auf die Ereignisse am Weihnachtstag

---

[48] Braun S.64
[49] Frank Beyer in Schenk S.102f.
[50] vgl. Beyer S.345f.
[51] Braun S.12
[52] ebd.
[53] Braun S.65
[54] ebd.

eine besonders ironische Form der Vorausdeutung. Später unterstreichen die Bilder immer wieder die inneren Konflikte der Protagonisten – die aufgesetzte kleinbürgerliche Gemütlichkeit im Elternhaus, die unpersönliche Arbeitswelt der Zeitungsredaktion, die nasskalte Großstadt, wo selbst der Schnee hässlich milchig-grau erscheint.

Beyer nutzt den Rekurrenztyp I (gleiche Person(en) und gleicher Ort) als die häufigste Form mit Hilfe von Schnitten den Handlungs- und Zeitverlauf voranzutreiben. Gerade Szenen, in denen nur eine geringe Zeitspanne überbrückt werden muss, werden mit Hilfe dieses Typs erzählt. Durch die Veränderung der Mimik oder Gestik zwischen zwei Einstellungen, durch eine Positionsveränderung im Raum impliziert dieser Typ ein sukzessives Voranschreiten der Zeit. Beispielhaft dafür steht die Sequenz 21, deren Beginn im Anhang 3 als kurzes Einstellungsprotokoll vorliegt.

Zu Beginn der Sequenz sieht der Zuschauer einen LKW eine Straße entlang fahren und anhalten. Als einziger Anhaltspunkt für eine zeitliche Einordnung der Sequenz dient die Dunkelheit, mit deren Hilfe ein zeitlicher Bezug zu Sequenz 20 ermöglicht wird. Der Mann, der den LKW verlässt, ist im bisherigen Handlungsverlauf des Filmes noch nicht aufgetreten. Das Zeit- und Beziehungsgefüge wird erst aufgelöst, nachdem in Einstellung 2 Karin das Bild betritt und der Mann als der Ehegatte von Irina identifiziert werden kann. Nachdem der Ort der Handlung – Irinas Wohnung – und die zeitliche Einordnung der Sequenz – als wahrscheinlicher Anschluss an Sequenz 20 – gegeben sind, kann sich der Zuschauer auf das Zusammenspiel der beiden Protagonisten konzentrieren. Nachdem Irinas Mann nach den schlafenden Kindern gesehen hat, treffen die beiden im Rahmen einer Tür aufeinander. Karin verlässt das Bild und ist in der fünften Einstellung in der Küche zu sehen. Das nun folgende Gespräch erstreckt sich über vier Einstellungen. Beginnend mit Einstellung 4, dass den Mann auf dem Sofa sitzend zeigt, wird auf Karin in der Küche geschnitten. Neben dem O-Ton, der als zuverlässiges Indiz zeitlicher Kontinuität gilt, wird in Einstellung sechs, welche Irinas Mann darstellt, wie er auf dem Sofa sitzt und aus einer Dose trinkt, Bezug auf die vierte Einstellung genommen. Die Kamera filmt diese Einstellung exakt aus der gleichen Perspektive wie Einstellung 4 und im Bild wird diese Kongruenz fortgeführt. Die in der vorangegangenen Einstellung geöffnete Getränkedose ist ebenso wieder aufgenommen, wie die Sitzposition oder die auf dem Tisch liegende Tüte. Ebenso verhält es sich mit der Einstellung 7, die an die fünfte Einstellung anknüpft. Man sieht Karin in der gleichen Haltung in der Küche stehen und erst im Laufe der Einstellung beendet sie das Schmieren der Brote. Erst mit der Einstellung 8 wird dieses nahezu zeitdeckende Erzählen wieder durchbrochen, in dem sich die handelnden Personen gemeinsam um und auf dem Sofa aufhalten. Auch hier wird an die vierte Einstellung angeknüpft und bekannte optische Elemente, wie die Tüte oder die Getränkedose wieder aufgenommen. Indem Identisches (in Form von

[55] ebd.

handelnden Personen und Handlungsort) verändert wird, ist es möglich, Zeit zu raffen. Mit Hilfe solcher diskontinuierlichen Bewegungsabläufe, wie sie z.B. im Übergang von Einstellung 7 zu 8 sichtbar werden, lassen sich aber nur geringe Zeitsprünge verdeutlichen.

Hinzuweisen bleibt, dass die bloße Aneinanderreihung solcher Einstellungen noch keinen kontinuierlichen Verlauf der Zeit garantieren. Um eine Kontinuität zu garantieren, müssen die Anschlüsse exakt dort ansetzen, wo die vorherige Einstellung endete bzw. eine in der vorangestellten Einstellung begonnene Bewegung einer Person wieder aufgenommen werden. Geschieht dies nicht, kann es zu sogenannten Anschlussfehlern kommen, die in seltensten Fällen die Rekurrenz stören, da der kontinuierliche O-Ton sie in einem gewissen Grad vertuschen kann.

In Bezug auf die Raffungsarten handelt es sich hier um eine sukzessive Raffung. Anknüpfend an die Betrachtungen Eberhard Lämmerts, der die sukzessive Raffung als „in Richtung der erzählten Zeit fortschreitende Aufreihung von Begebenheiten“[56] charakterisierte, folgt der Film „Der Verdacht“ dieser Methode in weiten Teilen. Da die Handlung ähnlich der Buchvorlage chronologisch erzählt wird, findest diese Raffungsart häufig Verwendung. Daneben trägt die überschaubare Anzahl der handelnden Personen dazu bei, dass auf andere Arten, wie verdeckte Raffung oder thematische Raffung weitgehend verzichtet werden kann.

Unterbrochen wird der chronologische Erzählfluss nur durch zwei Traumsequenzen (Nr. 36 und 56), die einen Einblick in die Gedankenwelt von Karin geben. In Anlehnung an die innere Handlung des Buches, versuchen die eingeschobenen Traumsequenzen die inneren Befindlichkeiten von Karin abzubilden. Solch ein Wechsel des linear-chronologischen Erzählens bedarf einigen besonderen Bedingungen, wenn, wie in diesem Falle, auf sprachliche Mittel verzichtet wird. Vergangenheit bzw. Zukunft können mit bildlichen Mitteln nur dann erzählt werden, wenn sie direkt aus der Erzählgegenwart abgeleitet werden. Das bedeutet, dass eine Einbettung in eine sie umgebende Szene unumgänglich ist. Nach dem Ende der Traumsequenzen muss die Handlung wieder an der Stelle aufgenommen werden, wo sie bei Beginn des Traumes stagniert hatte. Oft werden solche Einschübe durch eine deutlich erkennbare Blendenverbindung eingeleitet. So auch in Sequenz 36. Nachdem Karin sich im Haus ihrer Eltern schlafen gelegt hat und die Eltern die Tür ihres Zimmers schließen, wird das Bild mit dem von rotierenden Druckmaschinen überblendet. Hier erfolgt ein Bruch mit der Rekurrenz des Ortes und durch die Verwendung einer subjektiven Kameraperspektive wird der Zuschauer lange über die Rekurrenz der handelnden Person im Unklaren gelassen. Die Sequenz ist nicht nur durch das Einfügen der Blende und durch die Subjektivität der Kamera von den

[56] Lämmert S.83f.

vorangegangenen und nachfolgenden Sequenzen abgesetzt, sie zeichnet sich auch durch den symbolischen Gehalt der Bilder aus. So sind die Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt und das Spiel mit den Lichtverhältnissen bekommt eine herausgehobene Bedeutung. Gerade wegen der Verwechslung des Mitarbeiters der Staatssicherheit mit Frank und dessen Aufsteigenlassens einer Taube im verlassenen Dachgeschosszimmer, welches in Sequenz 23 schon in die Handlung eingeführt wurde, erhält die Traumsequenz Bedeutung für den weiteren Verlauf der Handlung.

Beyer gelingt der Ausstieg aus dem Traum auf einfache, aber wirkungsvolle Weise. In der letzten Einstellung des Traumes sieht man ein Telefon. Nach dem nächsten (harten) Schnitt erwacht Karin und ihre Mutter betritt das Zimmer. Durch diese Umkehrung des Handlungsablaufes, der die Traumsequenz eingeleitet hat (Eltern verlassen das Zimmer - Karin schläft ein) wird dem Zuschauer das Ende des Traumes eindeutig signalisiert.

Der zweite Einschub in Sequenz 56 folgt diesem Muster. Auch hier wird an eine Einstellung angeknüpft, der die schlafende Karin zeigt. Auch wenn auf eine Blende verzichtet wird und der Rezipient zunächst im Unklaren gelassen wird, in welchem Zusammenhang die beiden Einstellungen von Karin und dem fahrenden Krankenwagen stehen, wird schnell klar, dass es sich um eine erneute Traumsequenz handelt. Die Hell-Dunkel-Elemente werden wieder aufgegriffen, die Lichtverhältnisse ähneln denen der Sequenz 36 und auch der Symbolgehalt der Bilder sowie die auftretenden Personen suggerieren, dass es sich nicht um eine chronologische Fortsetzung der Handlung handeln kann.

Bei einer Betrachtung des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit bleibt zu bemerken, dass der Film ein wenig dichter erzählt. Vor allem der letzte Teil der Handlung, beginnend mit der langsamen Genesung Franks und der Neuorientierung von Karin, wird im Film aus zeitlicher Perspektive gedrängter und kompakter erzählt. Damit einhergehend verschiebt sich auch der Höhepunkt der äußeren Handlung im Film und folgt in seinem Spannungsaufbau vielmehr der Aristotelischen Dramentheorie. Grundlage dafür kann sein, dass der Konflikt zwischen der inneren Welt Karins und der äußeren Handlung im Buch der Film durch seine technischen Möglichkeiten nur bedingt Rechnung tragen kann.

4. SCHLUSSBETRACHTUNG

Rückblickend kann das Vorhaben, Elemente der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie auf bewegte Bilder zu übertragen als gelungen bezeichnet werden. Ermöglicht wird dies durch den erweiterten Textbegriff, der mittels Hilfe der Semiotik, welche auf die Erkenntnis kommunikativer Strukturen und Systeme abzielt, auch für die Betrachtung von Filmen nutzbar gemacht werden kann.

Die Arbeit hat anhand eines kleinen Ausschnittes gezeigt, dass es möglich ist, das methodische Instrumentarium der literaturwissenschaftlichen Textanalyse auch auf die Filmanalyse zu übertragen, sofern es den geänderten medialen Bedingungen entsprechend angepasst wird. Wie Monaco bemerkt, ist das narrative Potential des Films so ausgeprägt, dass er folgerichtig in die Nähe der Prosa gerät und damit eine Analyse mit Mitteln der Literaturwissenschaft durchaus zulässig erscheint.[57]

Mit Hilfe der Rekurrenzmodelle ist es gelungen, die Zeitsprünge, die im Film nur zwischen den Einstellungen stattfinden, zu kategorisieren und für die Analyse nutzbar zu machen.

Leider konnte die Arbeit in dem Analyse-Teil nur ein Bruchteil der Möglichkeiten aufzeigen, die in dem Modell stecken. Verschiedene Arten der Raffung, die Möglichkeit Zeit zu dehnen oder der Wechsel von Realität-und Fiktionsebene im Film konnte nur angedeutet werden bzw. fand in der Arbeit keine Verwendung. Zum einen übersteigt eine genaue Analyse den Umfang einer Hausarbeit um ein Vielfaches, zum anderen waren die Buch- und Filmvorlagen durch die zurückgenommene Erzählweise und die knappe, direkte Sprache für eine Analyse mit allen ,dem Modell innewohnenden Möglichkeiten ungeeignet. So konnte nur ein Rekurrenzmodell ausführlich erklärt und der Einfluss von Schauplatzwechsel, Kadrierung oder die verschiedenen Möglichkeiten der Verwendung von Blenden nur angerissen werden.

Dennoch ist deutlich geworden, dass die Verbindung von Literaturwissenschaft und Filmanalyse auch auf der Ebene der Methodik einige Berührungspunkte haben.

---

[57] Monaco S.45

Literatur:

Primärliteratur:

BRAUN, Volker: Die unvollendete Geschichte, Frankfurt a.M.: suhrkamp, 1989

BEYER, Frank: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben, München: List, 2002

Sekundärliteratur:

BETH, Hanno: Die Ver(w)irrungen des Zöglings Karin. Zu Volker Brauns Erzählung „Unvollendete Geschichte“, In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 55, 1977 S.49-57

BENTELE, Günter (Hg.): Semiotik und Massenmedien, München: Ölschläger, 1981

BODI, Leslie: The art of paradox: Volker Braun’s „Unvollendete Geschichte“, In: ders.: Literatur, Politik, Identität- Literature, Politics, Cultural Identity, St.Ingbert: Röhrig, 2002 S.201-214

EISENSTEIN, Sergej M.: „E!“.Zur Reinheit der Kinosprache, In:

GENETTE, Gerard: Die Erzählung, München: Fink, 1994

GRAUERT, Wilfried: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren, Würzburg: Könighausen & Neumann, 1995

HOLLIS, Andy: Volker Braun’s „Unvollendete Geschichte“: Das Fehlverhalten einzelner’ or How the GDR was Lost – a Textual Analysis with Hindsight, In: Rolf Jucker (Hg.): Volker Braun, Cardiff: University of Wales Press, 1995 S.89-106

HURST, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen, Tübingen: Niemeyer, 1996

KORTE, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004

MARTINEZ, Matias / SCHEFFEL, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München: C.H.Beck, 2003

METZ, Christian: Semiologie des Films, München: Fink, 1972

METZ, Christian: Sprache und Film, Athenäum-Verlag, 1973

MONACO, James: Film verstehen, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2000

LÜCKE, Bärbel: Volker Braun – Unvollendete Geschichte, München: Oldenbourg, 1990

LÄMMERT, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart: Metzler, 1993

LOHMEIER, Anke-Marie: Hermeneutische Theorie des Films, Tübingen: Niemeyer, 1996

OWEN, Ruth, J.: Time in Volker Braun’s Poetry, In: Rolf Jucker (Hg.): Volker Braun in Perspective, Amsterdam/Ney York: Rodopi, 2004 S.197-208

PFLAUM, Hans-Günther: Frank Beyer Retrospektive, München: Goethe-Institut, 1996

PROFITLICH, Ulrich: Volker Braun. Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk, München: W. Fink-Verlag, 1985

PUDOWKIN, Vsevolod I.: Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie, Zürich: Verlag der Arche, 1961

RICOER, Paul: Zeit und Erzählung. Band 2: Zeit und literarische Erzählung, München: Fink, 1989

SCHENK, Ralf: Damit lebe ich bis heute. Ein Gespräch mit Frank Beyer, In: ders.(Hg.): Regie: Frank Beyer, Berlin: Edition Hentrich, 1995 S.8-106

SIMONOVIESCZ, André: Ein Film von gestern?. „Der Verdacht“, In: Ralf Schenk (Hg.): Regie: Frank Beyer, Berlin: Edition Hentrich, 1995 S.254-258

STANZEL, Franz K.: Theorie des Erzählens, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001 (7. Auflage)

WAGNER, Karl (Hrsg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart, Wien: WUV-Univ.-Verlag, 2002

WALLACE, Ian: Volker Braun: Forschungsbericht, Amsterdam: Rodopi, 1986

VOGT, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie, Opladen: Westdt. Verlg, 1998

Anhang 1:

Verlauf der Zeitstruktur und Handlungsverlauf:

äußere Handlung	Eröffnung des Verbots	Anruf an Frank, Trennung	Brief an Frank	Fahrt nach M. Kontaktaufnahme mit Frank	Arbeit in der Redaktion, Fahrt nach Hause, Schwangerschaft, Franks Selbstmordversuch, Eröffnung des Grunds des Verbotes	Franks Krankheit, Katrin zieht zu Franks Mutter, Entlassung aus dem Krankenhaus
Handlung	Tag vor Heiligabend	Heiligabend	Festtage / Silvester	2. Januar	Januar-März	April-Juli
innere Handlung	„Sie passte nicht mehr dazu“ (S.9)	„Als wär sie an einen anderen Ort versetzt. (S.8,9)	„Ungewissheit, Elend zumute.“ (S.10)	„es flog alles dahin, alle Gewissheit“ (S.13) „bedrückt“ „dünner Schnee“ (S.12)	Zweifel (19) Entfremdung „musste sie herausfallen aus dieser Welt“ (49)	„ihr Gehirn sei weggerissen“ (56) „sie hatte keine Angst mehr.“ (94) „Sie ließen sich nicht los.“(97)

Anhang 2:

Sequenzprotokoll:

Daten:

Filmtitel: Der Verdacht

Filmlänge: 98 Minuten

Regie: Frank Beyer

Drehbuch: Ulrich Plenzdorf nach dem Buch „Die unvollendete Geschichte“ von Volker Braun

Kamera: Peter Ziesche

Schnitt: Lotti Mehnert

Filmmusik: Günther Fischer

Darsteller: Christiane Heinrich (Karin)
Nikolaus Gröbe (Frank)
Michael Gwisdek (Karins Vater Kurt)
Christine Schorn (Karins Mutter)
Marie-Anne Fliegel (Franks Mutter)
Ulrike Krummbiegel (Karins Schwester Irina)

Sequenz	Inhalt / Bild / Zeit	Filmische Umsetzung		
		Zeitl. Hinweise	Ton	Musik / Geräusche
1	Auto fährt verschneite Straße entlang , Grenzturm zu sehen, Fahrt durch die Stadt	Verschneite Landschaft, Baum auf Autodach, Weihnachtslied		„Morgen Kinder wird’s was geben“
2	Ankunft am Haus, Abladen des Weihnachtsbaumes	Karin, Mutter schmücken Baum vorm Haus	„Und schönes Fest...“ (Chauffeur zu Karins Vater)	Bluesmusik
3	Anzünden der Weihnachtskerzen, Hereinbringen der Geschenke, Öffnen der Geschenke, Gespräch über Karins Ausflug		Vater: „Jetzt ist Weihnachten“ Karin: „Fröhliche Weihnachten“	„Oh Tannenbaum“
4	Weihnachtsganz im Ofen, Karin will ins Theater gehen, Gespräch Vater-Karin über Frank – Nahelegen der Trennung	Tageslicht, Weihnachtsgans		„Fröhliche Weihnacht“
5	Karin im Zimmer, Mutter spricht mit ihr über Franks Rolle	Kleidung der Mutter ist die selbe wie Sequenz zuvor		
6	Telefon klingelt, Anruf von Frank, Mutter verleugnet Karin, sagt, sie meldet sich per Brief	andere Kleidung, Karin im Morgenmantel, Dunkel, Licht brennt		
7	Karin am Schreibtisch, schreibt Brief, zerreißt ihn	Helles Zimmerfenster		
8	Karin im Zimmer zusammengekauert in der Ecke, nachdenkend	Morgenmantel, Schreibtischlicht, Gardinen zugezogen		(EINSCHUB?)
9	Karin schreibt Brief zerknüllt ihn (Anschluss an Sequenz 7)			
10	Karin und Mutter in der Küche, bereiten Essen zu, unterhalten sich, ob der Brief schon abgeschickt wurde	Tag		
11	Vater öffnet Sekt, stoßen auf Neues Jahr an		Mutter: „...und das du gut in deine Zeitung reinkommst.“	

12	Fahrt in die Bezirksstadt, Ankunft am Bahnhof	Winterlandschaft		
13	Anruf bei Franks Arbeitsstelle, Gespräch mit Frank, Vereinbarung eines Treffens		Karin: „Können wir uns heute treffen?“ Treffpunkt „...an der Brücke, an der vom Sommer“	
14	Ankunft in der Redaktion, Gespräch mit Chef, Besichtigung der Druckmaschinen, Einweisen ins Büro, Aufgabe des Kürzens der Reden des Bezirkstages			
15	Chef erkundigt sich nach den Reden, Diskussion darüber, welche Rede beibehalten werden soll	Druckmaschinen laufen		
16	Frisörladen, Treffen mit Schwester und Frage nach Wohnraum	Koffer in der Hand, Mantel und Mütze		
17	In der Wohnung der Schwester, Kinder sehen fern, Karin betritt Raum	Mantel		
18	Treffen mit Frank (Verweis auf Sequenz 13)	Tag, Winter		
19	Karin und Frank in der Wohnung von Frank, Küssen sich, Sex	Dunkelheit	„Hier ist das Erste Deutsche Fernsehen mit der Tagesschau“	
20	Karin verlässt Franks Wohnung	Karin in Mantel Dunkelheit		
21	Ankommender LKW, Mann von Irina betritt deren Wohnung, Gespräch mit Karin, Schwester erscheint – Streit zwischen ihr und ihrem Mann	Dunkelheit		
22	In Druckerei, Gespräch mit Redaktionsleiter		Frage nach der Lieblingsrede	
23	Frank und Karin sehen sich ein Zimmer an	Tageslicht		Bluesmusik
24	Frank und Karin bei Franks Mutter, Gespräch über Zukunft	Dunkelheit	Tagesschau im TV, Mutter: „Ich bin knülle. Ich werde mich hinlegen.“	
25	Karins Vater fährt vor – Karin verlässt Franks Haus, Karins Vater fährt vor und sie steigt ein	Tageslicht		
26	Gespräch zwischen Karin, Vater, Mutter	Karin und Vater haben Winterkleidung noch an	Vater: „Hast du uns gesagt, du wohnst hier?!“ (i.d. Wohnung der Schwester)	
27	Frank und Karin im Theater		Frank: „Was war denn?“	
28	Karin und Frank auf Heimweg zu Irina – Küssen im Keller			
29	In Druckerei / Redaktion; Gespräch mit Genossen Schäfer über Frank – Weggang aus Redaktion	Tageslicht	Gespräch über Franks Vergangenheit und die Beziehung von Karin und Frank	
30	Frank läuft zum Bahnhof – trifft auf Karin – Gespräch – Karin steigt in den Zug		Karin: „Ich muss nach Hause“	
31	Landschaftsaufnahmen aus dem Zug			Typisches Zuggeräusch
32	Ankunft zu Hause bei Eltern – Gespräch über Frank			
33	Auto fährt bei Franks	Tageslicht		

	Wohnung vor – Karin nimmt ihre Sachen aus der Wohnung, die Eltern warten im Auto, kurzes Gespräch von Frank und Karin im Bad			
34	Frank schluckt Tabletten und will sich mit Hilfe des Gasherdes umbringen			
35	Karin im Bett – Gespräch mit Mutter			
36	Druckmaschinen – verschiedene Personen reden auf sie ein – Frank im Zimmer, welches sie sich angesehen hatten			Musik !TRAUMSEQUENZ!
37	Karin wacht auf – Telefonanruf von Franks Mutter, berichtet vom Suizidversuch		Karin zu den Eltern: „Ich will sofort hin“	
38	Fahrt zu Frank ins Krankenhaus	Dunkelheit, keine Personen auf der Straße		
39	Karin und Eltern bei Frank im Krankenhaus		Krankenschwester:“ Sie müssen morgen wiederkommen.“	
40	Vor Irinas Wohnung – in der Wohnung Gespräch und Äußerung des Verdachts – Streitgespräch – Eltern verlassen ohne Karin die Wohnung	Dunkelheit		
41	Karin vor Krankenhaus, trifft auf Franks Mutter	Tageslicht		Klavierbegleitung
42	Karin bei Frank im Krankenhaus, Gespräch mit Krankenschwester		„Sie müssen ihn noch gesehen haben! [...] Wann war das?“ Karin: „Gestern nachmittag, gegen vier bin ich weg.“	
43	Karin in einer Menschenmenge, wird beim Überqueren der Straße beinahe überfahren			
44	Karin in der Redaktion – Gespräch mit Stasi und Redaktionschef		Gedanken über die Zukunft	TRAUMSEQUENZ
45	Karin bei Franks Mutter, Gespräch über Frank und die Gründe der Trennung			
46	Karin und Franks Mutter im Krankenhaus			
47	Karins Vater besucht Parteikollegen – Gespräch über Situation und Zweifel des Vaters	Verschneite Flusslandschaft		
48	Karin und Eltern in Restaurant – Gespräch über die Kündigung Karins in der Redaktion			
49	Gespräch in der Redaktion mit Karin und deren Eltern über die Zukunft			
50	Frisörladen – Gespräch zwischen Irina und Karin			
51	Krankenhaus – Karin und Franks Mutter bei Frank			
52	Karin in Fleischerei, Kinderkrippe auf Arbeitssuche	Kein Schnee, winterliche Kleidung; Kinder spielen		

		draußen		
53	Im Krankenhaus – Franks Mutter und Karin bei Frank – Gespräch mit dem Oberarzt	Frank mit Bart		
54	Im Frisörsalon – Gespräch von Karin mit Irina			
55	Karin bei Franks Mutter	Tageslicht		
56	Krankenwagen fährt Straße entlang, Konfrontation der Verantwortlichen mit dem Leiden Franks Abstimmung, ob Frank das Bewusstsein wiedererlagen kann			TRAUMSEQUENZ Musikuntermalung
57	Karin wird von Franks Mutter geweckt			
58	Vor dem Krankenhaus – Karin trifft auf Frank, der sie begrüßt – Gespräch – gehen gemeinsam Weg entlang	Tageslicht, letzte Reste von Schnee auf den Wegen		Bluesmusik

Anhang 3:

Kurzes Einstellungsprotokoll des Sequenzbeginns 21 / da bei der Betrachtung der Ton außen vor gelassen werden soll, wurde er nicht mitprotokolliert

Einstellungs-nr.	Einstellungsgröße Kamerabewegung	Handlung (ohne Ton)
1	HT – leichter Schwenk auf den Mann	Dunkelheit, LKW fährt die Straße entlang, stoppt, Mann steigt aus
2	HN - N	Flur – Wohnungstür wird geöffnet, Mann tritt ein, Karin tritt von links in das Bild – kurzes Gespräch zwischen den beiden – Mann greift an die Türklinke zum Kinderzimmer
3	N	Mann öffnet die Tür, sieht sich um, stellt eine Tüte im Zimmer ab
4	N	Karin und Irinas Mann stehen sich in einem Türrahmen gegenüber, Karin verlässt das Bild, Mann setzt sich auf das Sofa (Kamera schwenkt mit) und öffnet eine Getränkedose, die er aus einer Tüte geholt hatte
5	AM	Karin steht in der Küche und schmiert Brote
6	N	Mann sitzt auf Sofa und trinkt
7	AM	Karin in der Küche, stellt das Schmieren ein
8	HN	Karin und Irinas Mann im Zimmer mit dem Sofa, Karin bezieht eine Bettdecke, er trinkt weiter aus der Dose, später setzt sich Karin auf den Rand des Sofas