Herbert Staud:

# Formen der Erinnerung - Gedächtnisarbeit

## Prozesse des Vergessens und Erinnerns am Beispiel der "Hasenjagd"

## Ein Vergleich zwischen Film und Literatur

Mit welchen künstlerischen Mitteln Film und Literatur sich dieses Themas angenommen haben, zeigen der Film "Hasenjagd" von Andreas Gruber und der Roman "Februarschatten" von Elisabeth Reichart. Während Grubers Film versucht, die historischen Fakten aufzurollen, sich darauf konzentriert, wie sich Zeitzeug/inn/en erinnern und durch die Darstellung des Erinnerten selbst Teil des Erinnerungsprozesses wird, handelt Reicharts Roman vom Prozess des Erinnerns selbst, indem eine Frau, die sich nur sehr zögerlich ihrer Erinnerung stellt, und deren Tochter, die nachfragt und einfach wissen will, was und wie es gewesen ist, in den Mittelpunkt gerückt werden.

Mit dieser Lerneinheit können Sie anhand von Filmzitaten und Textbeispielen interaktiv nachvollziehen, welche Perspektiven Film und Buch einnehmen, welche gemeinsamen und unterschiedlichen Erzählmuster Film und Buch einsetzen, welche sprachlichen Muster der Film und welche Bilder die Sprache des Buches verwendet.

Inzwischen ist ein weiterer Roman zum Thema der "Mühlviertler Hasenjagd" erschienen. Helmut Rizys "Roman einer Gegend" heißt "Hasenjagd im Mühlviertel" und wurde 1995 publiziert.

## Elisabeth Reichart: Februarschatten. Roman

Elisabeth Reichart gehörte, als sie im Jahr 1984 im Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei (Edition Junges Österreich) ihren ersten Roman "Februarschatten" veröffentlichen konnte, zur jungen Generation österreichischer Autorinnen. Der Roman hatte sofort großen Erfolg und erfuhr in den folgenden Jahren mehrere Lizenzauflagen, 1989 im Luchterhand Verlag, 1989 auch im Fischer Taschenbuch Verlag, wo er 1995 erneut aufgelegt wurde - mit einem Nachwort von Christa Wolf zum bestimmenden Thema "Struktur der Erinnerung". Inzwischen gilt Elisabeth Reichart als renommierte Schriftstellerin, deren literarisches Werk - Romane, Erzählungen, Szenen - zu den in vieler Hinsicht bemerkenswertesten Erscheinungen der österreichischen Literatur der Gegenwart zählt. Seit 1984 hat sie sechs Bücher vorgelegt und dafür schon eine Reihe von Auszeichnungen und Ehrungen seitens staatlicher und privater Stellen erhalten. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören neben "Februarschatten" (1984) die Erzählung "Komm über den See" (1988), die Erzählsammlung "La Valse" (1992), die feministisch ausgerichtete Erzählung "Fotze" (1993), der szenische Monolog "Sakkorausch" und der Roman "Nachtmär" (1995). Zuletzt ist ihr "Japan-Roman" mit dem Titel "Das vergessene Lächeln der Amaterasu" (1998) erschienen. Für ihre Arbeiten erhielt sie 1980 und 1982 den Rauriser Förderungspreis für Literatur und 1989 das Staatsstipendium für Literatur.

Elisabeth Reichart (geb. 1953 in Steyregg) stammt aus der Nähe von Mauthausen in Oberösterreich, wo die Nationalsozialisten das größte KZ auf österreichischem ("ostmärkischem") Boden eingerichtet hatten. Sie studierte Geschichte und Germanistik in

Salzburg und Wien und ist promovierte Historikerin. Sie arbeitet schon seit mehr als 15 Jahren hauptberuflich als freischaffende Autorin in Wien. Elisabeth Reichart nimmt sich in vielen ihrer Werke der bedrängenden NS-Vergangenheit Österreichs an und macht den schmerzlichen Umgang mit dieser zum literarischen Thema, das Verdrängen, das Nicht-Erinnert-Werden-Wollen, das Vertuschen, das Beschweigen und das Lügen.

Die fulminante literarische Stimme dieser Erzählerin hat Christa Wolf, die ein Nachwort zu Reicharts Roman "Februarschatten" verfasste, "unbestechlich, aber nicht erbarmungslos" genannt. Denn Elisabeth Reichart nahm sich eines komplexen und bedrängenden Themas an: Der Roman "Februarschatten" ist ein Psycho- und Soziogramm einer inzwischen verwitweten Frau, die als ein von den gesellschaftlichen Verhältnissen zugerichtetes Objekt - unbeachtet, übersehen, außer acht gelassen - während der letzten Tage der NS-Herrschaft schuldig geworden ist. "Gegen ihren zähen Widerstand" bricht sie Jahrzehnte später, bedrängt von ihrer nachfragenden Tochter, ihr selbstauferlegtes Schweigen und kollektiv zugemutetes Vergessenmüssen. Es sind regelrechte "Zuckungen", widergespiegelt in "abgehackten, atemlosen" (Christa Wolf) Sätzen. Diese Frau - sie heißt Hilde - hatte sich nämlich im Februar 1945, als die SS gemeinsam mit einem großen Teil der Zivilbevölkerung entflohene KZ-Häftlinge (russische Kriegsgefangene) jagte und in einem wahren Blutrausch hinmetzelte, als junges Mädchen zwar in tiefen Gewissensnöten, aber doch sympathisierend auf die Seite der Schlächter, also auf die Seite der sogenannten "Ordnung" und der NS-"Normalität", gestellt und damit nicht zuletzt ihren geliebten Bruder Hannes den SS-Schergen ausgeliefert, einen, der dabei aus Gewissensgründen und politischer Überzeugung nicht mitmachte. Ihre Tochter Erika, eine angehende Schriftstellerin, will nun aber mehr über ihre Mutter wissen, als diese bisher erzählt hat bzw. erzählen konnte.

Dazu ist schmerzliche Erinnerungsarbeit nötig. Nur langsam und in konfliktreichen Prozessen werden die Erinnerungen von Hilde freigelegt. Und so dringt die Erzählung in die mühsam verdrängte Vergangenheit Hildes bis zu jenem einschneidenden Erlebnis vor, das sie als Kind im Jahre 1945 hatte: Sie war Zeugin von Verbrechen während der sogenannten "Mühlviertler Hasenjagd" geworden.

Im Unterschied zu den Texten von Jura Soyfer und Fred Wander handelt es sich bei "Februarschatten" um die Arbeit einer Autorin, die erst nach dem Krieg geboren ist und deswegen nicht aus eigener KZ-Erfahrung berichten kann. Elisabeth Reichart beschäftigt sich deswegen mit der Auseinandersetzung oder Nicht-Beschäftigung jener Österreicher/inn/en mit der NS-Zeit, die diese zwar selbst erlebten, aber nach 1945 nicht mehr daran erinnert werden wollten. Reicharts Roman rückt insbesondere Angehörige jener Generation in den Mittelpunkt des Interesses, die mitschuldig geworden waren.

Lesen Sie im Folgenden aus dem Roman von Elisabeth Reichart: "Februarschatten" das Ende von Kapitel 15. Am Ende dieses 15. Kapitels entscheidet sich Hilde, ihrer Tochter Erika von diesen fast vierzig Jahre zurückliegenden Ereignissen zu erzählen:

"'Soll ich jetzt erzählen oder nicht?'

Erika steht auf. Geht unsicher zu Hilde. Deren Hände liegen noch immer verkrampft auf der Bettdecke. Sie nimmt Hildes Hände. Streichelt die Hände. Hilde spürt die Berührung nicht. Hört nur die Worte: 'Wenn du willst, fahren wir nach Hause. Gleich.'

Kein Laut mehr im Zimmer. Nur vom Dorfplatz sind Geräusche zu hören. Die herrschende

Stille. In der Hilde glaubt, das Pochen in ihrem Kopf zu hören. Die wortlosen Bewegungen der Lippen. Bis sie endlich schreien kann:

'Nach Hause! Nach Hause!

Du bist ja total verrückt!

Es gibt kein Zuhause mehr für mich!

Du hast es mir genommen. Du!

Du bist SCHULD!'

Hilde beobachtet das Gesicht der Tochter. Noch war die SCHULD nicht erkennbar. Aber bald, bald würde es soweit sein.

Ich muss nur die fehlenden Worte finden. Die Worte hin zur SCHULD.

Der Wein. Der Wein wird mir helfen. Er wird die Worte für mich finden.

Die Worte für jene Nacht und jenen Tag. Die Worte für die Nächte und Tage vorher und nachher stellten sich schon ein.

So stimmt es, was sie mir einmal erzählt hat. Dass alles Erlebte, Erfahrene, einfach alles, in unserem Gehirn gespeichert wird. Kein Löschband stünde uns zur Verfügung. Außer zeitbegrenztes Vergessen. Ja. Vergessen, das habe ich gekonnt. Das war ein gutes, brauchbares Löschband gewesen. Auch wenn Hannes es bezweifelt hatte.

Hannes. Du hast kein Löschband gehabt. Du hast mich um mein Löschband beneidet.

Wie sie mich bald darum beneiden wird.

Sie, die mich in das Haus zurückbrachte.

In eine Nacht. In einen Tag.

In eine kalte Nacht. In einen kalten Tag.

In eine Februarnacht. In einen Februartag.

Bis zum Anfang meiner SCHULD."

(Elisabeth Reichart: Februarschatten, 87 f.)

Reicharts Roman spiegelt verschiedene Schichten der Erinnerungsarbeit wider. Dies wird mit Hilfe von stetig wechselnden Erzählperspektiven vermittelt. Dazu studieren Sie, bitte, die folgenden Hinweise und versuchen Sie, die Arbeitsweise Elisabeth Reicharts nachzuvollziehen.

## Arbeitsaufgabe 1

Öffnen Sie nun unser ARBEITSBLATT und lesen Sie dort den Textauszug noch einmal sorgfältig durch. Im Arbeitsblatt finden Sie weitere Anleitungen: Sie bekommen einige

Fragen gestellt, die Sie, bitte, dort beantworten. Wenn Sie Ihre Fragen beantwortet und Ihre Eintragungen gemacht haben, dann speichern Sie Ihr Arbeitsblatt auf Ihrem PC oder auf Diskette, um es für weitere Fragen im Zuge dieses Praxisfeldes neuerlich aufrufen und bearbeiten zu können. Dann erst kehren Sie zu unserem Praxisfeld zurück.

Vergleichen Sie nunmehr ihr Ergebnis:

Suchen Sie nach jenen Wörtern und Wortgruppen, die im Text der Erzählung wiederholt an ausgezeichneter Stelle verwendet werden oder eine "Isotopie" bilden. Offenbar sind sie von großer Bedeutung und verweisen auf fundamentale Bedeutungsdimensionen von Reicharts Erzählung. Sammeln Sie diese Wörter, erkunden Sie, bitte, die Bedeutung dieser Begriffe und skizzieren Sie deren Wichtigkeit für die Erinnerungsarbeit.

Isotopie = dominante Bedeutungsebene; als Isotopien werden "homogene semantische Ebenen" bezeichnet, "die Texte durchziehen. Solche Isotopien werden in kohärenten Texten durch Wörter konstituiert, die über ein dominant gesetztes Sem (= kleinste Bedeutungseinheit, Anm. d. Verf.) miteinander verbunden sind." (Schulte-Sasse/Werner 1977, 68)

Suchen Sie jene Wörter aus dem Text heraus, die isotopisch verwendet werden und die besondere metaphorische oder symbolische Bedeutung besitzen! Wenn Sie wollen, können Sie folgende Hilfestellung nutzen:

Der Text Elisabeth Reicharts arbeitet mit den sprachlichen Mitteln der Wortwiederholung, der Anapher und des Parallelismus. Markieren Sie die entsprechenden Passagen im Text.

Anapher = "rhetorische Figur, Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Anfang aufeinanderfolgender Sätze, Satzteile, Verse oder Strophen." (Metzler Literatur Lexikon, 13)

Parallelismus = rhetorische Figur, Wiederholung gleichrangiger Teile, "syntaktischer Gleichlauf" (vgl. Metzler Literatur Lexikon, 320)

Wozu dienen Reichart diese sprachlichen Mittel?

"Ein Schrei weckte Hilde. Ein Schrei, von dem sie nicht wusste, wie oft in letzter Zeit, ob er aus ihr gekommen war oder von draußen.

Es war Vollmond. Der Atem hielt sich lange sichtbar im Raum. Monika schlief noch. Hilde fühlte kalte Schweißperlen auf Monikas Nacken. Sie drehte sich vorsichtig um. Wollte die anderen Geschwister sehen. Wollte Hannes sehen. Hannes und Walter lagen auf dem Rücken. Schlafend. Das Bett hinter ihrem war leer. Max und Stefan übernachteten bei Freunden.

Jetzt hörte sie den lauten Ton wieder. Es war kein Schrei. Es war die Sirene. Die Sirene kam von -dort-.

-dort- das Konzentrationslager Mauthausen.

Dass du mir ja nicht -dort- hingehst. Die Drohung der Eltern. Kein offizielles Verbot war notwendig gewesen. In dem Haus genügte ein Satz vom Pesendorfer. -dort- hat niemand etwas zu suchen. Gebeugte, schuldbewusste Köpfe.

Dieses nahe -dort-. Dieses sichtbare -dort-.

Jetzt hörte Hilde Schüsse.

Auch die anderen Hausbewohner wachten auf

[...]"

Kapitel 15 hat gezeigt, wie schwer es der Mutter (Hilde) fällt, ihre Erinnerungen an die "Mühlviertler Hasenjagd" mitzuteilen. Sie ringt sich aber schließlich dazu durch. Im Kapitel 16 werden diese Erinnerungen wiedergegeben. Der Beginn dieses Kapitels zeigt, wie die Erzählerin einerseits Distanz zum Geschehen einnimmt, andererseits aber die Wucht der Eindrücke auf Hilde klar macht.

Die Erinnerungen Hildes werden immer in der Sie-Form wiedergegeben. Durch welche Mittel erzeugt Reichart Distanz bzw. Unmittelbarkeit?

Auffällig ist die häufige Verwendung von Verben, die Sinneseindrücke wiedergeben. Durch welche Mittel erzeugt Reichart Distanz bzw. Unmittelbarkeit?

Auffällig ist die mehrmalige Verwendung von "-dort-". Durch welche Mittel erzeugt Reichart Distanz bzw. Unmittelbarkeit?

Paradoxon, das: (gr. Unerwartetes) scheinbar widersinnige Aussage, nur scheinbarer Widerspruch, Vereinigung gegensätzlicher Begriffe; z. B. "Der wahre Bettler ist allein der wahre König." (Lessing)

"Im Stiegenhaus hallten die Schritte des Pesendorfer. Er vergaß auch in dieser Stunde nicht auf sein 'Heil Hitler'. Die Worte des Motorradfahrers verstand Hilde nicht. Hörte ihn wegfahren. Ohne daß er das Geräusch aus ihrem Körper mitgenommen hätte. Hörte dann den Befahl des Pesendorfer:

'Heil Hitler!

Alle aufstehen!

Sofort!

In fünf Minuten ist Hausappell!'

[...]

Hilde wurde es wärmer, als sie hörte, dass Deutschland sie in dieser Nacht brauchte.

Das große starke Deutschland.

Deutschland musste sehr stark sein.

Stärker als alles andere.

Es konnte sie und alle Hausbewohner mitten in der Nacht aus den Betten holen.

Deutschland, das war nicht mehr nur ein Wort.

Deutschland, das waren sie alle.

Das machte sie groß und stark.

[...]"

Die letzte Text-Passage zeigt in konzentrierter Form Phänomene der Massenpsychologie und die Wirkungen der nationalsozialistischen Propaganda.

Gerade österreichische Schriftsteller haben sich mit dem Phänomen der Masse immer wieder literarisch und wissenschaftlich beschäftigt. Ordnen Sie die folgenden Texte den genannten Schriftstellern zu:

"[...] es sind vor allem 'wertgefährdete' Menschen, welche am widerstandslosesten und raschesten von einem Massenwahn ergriffen werden, Menschen, die [...] ihren Platz im System, sei es nicht finden konnten, sei es verloren haben, und die hiedurch [...] in schwerste Unsicherheit gestürzt sind; das Gespenst der vollkommenen Wertlosigkeit [...] steht hinter diesen Menschen, und aus solcher Panik heraus führt eigentlich kein anderer Weg als der zu einer 'Ersatzgemeinschaft', zu den Ersatzekstasen unmittelbarerer Affektbefriedigung, besonders wenn sich ein 'Führer' zu solchem Weg findet, denn niemand ist führungssüchtiger als der panikisierte Mensch."

"Noch heute bedürfen die Massenindividuen der Vorspiegelung, dass sie in gleicher und gerechter Weise vom Führer geliebt werden, aber der Führer selbst braucht niemand anderen zu lieben, er darf von Herrennatur sein, absolut narzisstisch, aber selbstsicher und selbständig."

"Der einzelne Mensch selbst hat das Gefühl, dass er in der Masse die Grenzen seiner Person überschreitet. Er fühlt sich erleichtert, da alle Distanzen aufgehoben sind, die ihn auf sich zurückwarfen und in sich verschlossen. Mit dem Abheben der Distanzlasten fühlt er sich frei, und seine Freiheit ist die Überschreitung dieser Grenzen."

Dem folgenden Textausschnitt fehlen die Absatzmarkierungen. Studieren Sie anhand dieses Textausschnittes die Charakteristika von Elisabeth Reicharts Absatzsetzung. Beachten Sie dabei insbesondere den Zusammenhang von Anapher und Absatz.

"Hilde lief weg. Sie musste Hannes suchen. Nur Hannes konnte diese Schatten vertreiben. Hannes, dessen schmale Gestalt keinen Schatten warf. In der Allee war es auf einmal still um sie. Die Sirenen hatten aufgehört zu heulen. Nur noch die Scheinwerfer durchbrachen die Nacht. Mondstille. Kalte Stille. Da hörte sie ein Lachen, wie sie es noch nie gehört hatte. Es war Jubel und es war Schrecken in ihm. Es glich den Sirenen. Diesem Lachen musste sie folgen. Sie schlich zur Scheune. Aus der es kroch. Schlich in die Scheune. Sah, wie das Blut auf den Pesendorfer spritzte. Sah in der Hand von Frau Emmerich eine Heugabel Sah, wie sie mit dieser Heugabel gegen eine auf dem Boden liegende Gestalt schlug. Gegen eine Gestalt, wie Hilde sie noch nie gesehen hatte. Gegen dieses knochige Gesicht. In dem sich die Haut spannte. Dann sah sie weg. Sah weg, als die Heugabel zustach. Sah weg von dem anderen unter den Stiefeln des Pesendorfer. Sah weg von ihrem Bruder Walter, der an die Scheunenwand gelehnt stand. Einen Flüchtling hielt, den er nicht loslassen durfte. Sonst wäre der Flüchtling zusammengebrochen. [...]"

## Arbeitsaufgabe 2

Gehen Sie nun erneut zum ARBEITSBLATT und beantworten Sie dort die Fragen. Rufen

Sie, bitte, dazu wieder Ihr schon gespeichertes Arbeitsblatt von dem von Ihnen gewählten Speicherplatz auf. Vergessen Sie nicht, Ihre Arbeitsergebnisse im Anschluss wieder unter demselben Filenamen auf Ihrem PC oder Ihrer Diskette zu speichern. Vergleichen Sie anschließend Ihre Ergebnisse mit dem Originaltext Elisabeth Reicharts im Praxisfeld:

Es folgt nun eine zentrale Stelle des Werkes. Zerrissen zwischen dem Blick auf das Grauen und dem Wunsch, in der Macht Wärme, Geborgenheit und Aufgehobenheit zu finden, entsteht der Wunsch nach dem Vergessen. Gewisse Worte gehen Hilde aber nicht aus dem Kopf.

"Hilde bekam Kopfweh. Sie schlich zurück in die Allee. Von dem Dorf kamen Menschen herauf. Bewaffnet mit Dreschflegeln. Mit Gartenwerkzeug. Auf Bäumen fanden sie Geflohene. Im Schnee fanden sie Halbtote. Überall fanden Menschen Menschen. Nur Hilde wurde von niemandem gefunden. Sie, die nichts mehr wollte. Als gefunden werden. Damit es ein Ende hatte. Mit den verbotenen Gedanken. Mit der Schuld. Deutschland verraten zu haben. Es weiterhin verraten zu müssen. Weil die Bilder blieben. Weil die Worte sie nicht bannen konnten.

Diese Körper. Unbewaffnet. Hilflos. Zerbrechlich.

Endlich sprang ein Wort aus dem Schatten.

Stand ein Wort deutlich lesbar im Schnee.

Waren die Wörter wieder aufgreifbar durch ein rettendes Wort:

vergiss!

[...]

Sie ging mit dem Wort nach Hause.

Ging mit dem Wort in das Haus.

Ging mit dem Wort in ihr Zimmer.

Hannes war oben. Der gute Hannes war da. Hannes, an den sie sich lehnen konnte.

Aber Hannes war nicht mehr ihr Hannes. Hannes verstand nicht. Stieß sie weg. Stieß sie zurück zu ihrem Wort. Gab ihr zwei neue Wörter dazu: 'Du auch!'

Tränende Augen. Zuckende Lippen. Dann nahm er sie doch wieder in seine Arme. Legte sie in ihr Bett. Deckte sie zu. Hannes begann auf Hilde einzureden. Leise. Er hätte einen Flüchtling im Schrank versteckt. Niemand hätte ihn gesehen. Er sei ganz sicher. Monika und Frau Kals seien bei der Mutter in der Küche. Die anderen seien noch auf Menschenjagd.

Das Wort veränderte das Gesicht. Hilde erschrak. Hannes schüttelte sie wieder. Zwang sie, ihm zuzuhören. Sie müsste ihm helfen, Essen für den Flüchtling zu besorgen. Verbandsmaterial. Der Versteckte hätte ein Schussverletzung im rechten Oberarm. Hilde sollte im Lazarett helfen. So könnte sie unauffällig alles Notwendige besorgen.

Als Hannes das Wort hörte, das Hilde ihm geben wollte, wurde er böse.

Wie sie nur so dumm sein könne. Sie würde doch nicht wirklich glauben, dass sie diese Nacht jemals vergessen könnte. Oder würde sie sich auch von den großen Worten des Pesendorfer beeindrucken lassen?

'Jeder', sagte er dann, 'der nichts gegen diese Menschenjagd tut, macht sich schuldig.

Hörst du. Jeder! Auch du.'

[...]"

Gewisse Worte bringt Hilde nicht aus ihrem Kopf, manche will sie nicht wahrhaben. Um dies deutlich zu machen, wendet Elisabeth Reichart in den letzten sieben Absätzen drei Arten der Redewiedergabe an: die direkte Rede, den Konjunktiv I und den Konjunktiv II.

Ordnen Sie die jeweilige Art der Redewiedergabe jenen Worten zu, mit denen Hilde besser oder schlechter umgehen kann.

So gibt es in diesem Text Worte, die Hilde als Tatsachen zur Kenntnis nimmt und akzeptiert. Es gibt Worte, die Hilde nicht vergessen hat, die sich eingeprägt haben, die dem Vergessen diametral gegenüberstehen. Und es gibt Worte über Dinge, die Hilde nicht akzeptieren möchte, die sie dem Vergessen überantworten möchte.

"Die Glocken läuteten Maria Lichtmess ein. Läuteten. Um die Kirche mit Blut zu füllen.

Zur Reinwaschung Marias.

Wie rein. Wie rein.

Die reine Maria. Die reinen Menschen. Das reine Dorf. Das reine Haus.

Alles rein.

Die Hausbewohner bereiteten sich auf den Kirchgang vor. Nur die Pesendorfers gingen nie in die Kirche. Alle anderen an jedem Sonntag. Und an diesem Tag. Zur Reinwaschung.

Hannes wollte heute nicht gehen.

Hannes wollte zu Hause bleiben.

Hilde ging mit.

Schweigend. Ringend.

Zwischen ..... ???"

## Arbeitsaufgabe 3

Den bisherigen Text resümierend: Zwischen welchen Polen muss sich Hilde entscheiden? Gehen Sie erneut zum ARBEITSBLATT und versuchen Sie, die dort gestellten Fragen zu beantworten. Rufen Sie, bitte, dazu wieder Ihr schon gespeichertes Arbeitsblatt von dem von Ihnen gewählten Speicherplatz auf. Vergessen Sie nicht, Ihre Arbeitsergebnisse im Anschluss wieder unter demselben Filenamen auf Ihrem PC oder Ihrer Diskette zu speichern. Kehren Sie dann zu unserem Praxisfeld zurück.

"Die hallenden Schritte waren schon zu hören, als sie noch nicht das Haus betreffen mussten. Hallten näher zu dem Haus. Hallten über den Hof. Gefolgt von einem zweiten Paar Schritte.

Zuerst sah Hilde nur die Stiefel in der Eingangstür. Dann sah sie die Uniform. Hilde blieb regungslos sitzen. Neben ihr zitterte Frau Kals. Die Mutter schaute in den Gang. Schloss die Tür wieder, als sie die Eintretenden erkannte.

Die Stiefel traten auf die Stiege. Waren vor ihrem Gesicht. Stießen sie in die Seite. Waren in ihrem Rücken. Gingen auf die Zimmertür zu. Betraten das Zimmer. Hielten vor dem Kasten.

Jetzt plumpste etwas aus dem Kasten heraus.

Jetzt lachte der Pesendorfer wieder sein Lachen.

Jetzt war neben dem Aufsetzen der Stiefel ein schleifendes Geräusch zu hören.

Hilde sah das geschleifte Bündel. Frau Kals sprang auf. Rannte über das geschleifte Bündel hinweg zu ihrem Baby.

Sie schleiften das Bündel an ihr vorbei. Sah sie in das blutverschmierte knochige Gesicht des Bündels. Die Stiefel verließen mit dem Bündel das Haus. Blieben neben dem Bündel vor dem Haus.

[...]"

Hildes Entscheidung "für Deutschland" bedeutet also den Tod des versteckten Häftlings. Dass Hilde dennoch Scham oder zumindest Grauen empfindet, zeigt in diesem Ausschnitt nicht nur die personale Erzählsituation, sondern auch der Blick Hildes. Sie sieht nicht hin, als der Häftling aus dem Kasten geprügelt wird. Sie hört nur das Lachen Pesendorfers. Und sie sieht nicht in die Gesichter der Täter. Ihr Blick ist nach unten gerichtet: auf die Stiefel. Welch große Probleme Hilde mit diesen Vorgängen hat, ist auch dadurch ausgedrückt, dass die Ereignisse sehr umschreibend wiedergegeben werden, und zwar mit den Stilfiguren der Metonymie, der Synekdoche, der Metapher.

Metonymie: "Ersetzung des eigentl. gemeinten Wortes durch ein anderes, das in einer realen geist. oder sachl. Beziehung zu ihm steht, im Unterschied zur Synekdoche, die innerhalb desselben Begriffsfeldes bleibt (Dach für Haus) und zur Metapher, die in eine andere Bildsphäre springt. Nach der Art des Zusammenhangs ergeben sich verschiedene Typen der M.: z. B. steht der Erzeuger für das Erzeugnis (vom Bauern leben), der Erfinder für die Erfindung (einen Porsche fahren, Zeppelin fliegen), der Autor für das Werk (Goethe lesen), eine Gottheit für deren Zuständigkeitsbereich (Venus für Liebe), Ort, Land, Zeit für Personen (England erwartet ..., das 20. Jh. glaubt), ein Sinnbild für Abstraktes (Lorbeer für Ruhm) usw." (Metzler Literatur Lexikon, 283 f.)

Synekdoche: "Ersetzung des eigentl. Begriffes durch einen zu seinem Bedeutungsfeld gehörenden engeren oder weiteren Begriff, z. B. steht der Teil für das Ganze (pars pro toto: Dach für Haus), die Art für die Gattung (Brot für Nahrung) und umgekehrt der Rohstoff für das daraus verfertigte Produkt (Eisen für Schwert), der Singular für den Plural (der Deutsche für das deutsche Volk, die Jugend für die jungen Leute); die Grenzen zur nächstverwandten, weitere Bezugsfelder umgreifenden Metonymie sind fließend." (Metzler Literatur Lexikon, 284)

Metapher: "[gr. metaphora = Übertragung] das eigentl. gemeinte Wort wird ersetzt durch ein anderes, das eine sachl. oder gedankl. Ähnlichkeit oder dieselbe Bildstruktur aufweist z.B. Quelle für "Ursache". Die Sprache springt dabei, im Unterschied zur Metonymie, gleichsam von einem Vorstellungsbereich in einen anderen. Der antike Rhetoriker Quintilian (1. Jh. n. Chr.) definierte die M. als verkürzten Vergleich, bei dem lediglich die Vergleichspartikel weggefallen sei: das Gold ihrer Haare (M.) - ihr Haar ist wie Gold (Vergleich)." (Metzler Literatur Lexikon, 282)

Beantworten Sie folgende Fragen: Welche Substantive bilden die stilistische Figur der Metonymie, der Synekdoche, der Metapher? Wählen Sie aus der Substantivliste aus und setzen Sie das entsprechende Wort ein.

Schritte, Uniform, Stiefel, Bündel, Gesicht

Der Schluss des 16. Kapitels lautet:

"Niemand hatte gewagt, das Blut an der Hauswand wegzuwaschen.

Monika griff nach einem Kübel Wasser und einem Reibbesen.

Schrubbte die Hauswand.

[...]

Viele Dorfhäuser waren noch nicht abgewaschen.

Viele Hände trugen noch Spuren.

Ihr Wort wurde erst aufgegriffen, als der Satz

-die Russen kommen-

das Wort

-Tote-

abgelöst hatte.

Da wurde ihr Wort zum Hauptwort auf unbestimmte Zeit.

vergiss"

## Prozesse des Vergessens und Erinnerns am Beispiel des Films "Hasenjagd" (1994) von Andreas Gruber. Ein Vergleich zwischen Film und Literatur

## Vorbemerkung

Vom 1. auf den 2. Februar 1945 brachen ca. 500 sowjetische Kriegsgefangene, sog. K-Häftlinge, aus dem Block 20 ("Todesblock") des KZ Mauthausen aus. K bedeutete "Kugel", die Hinrichtung durch Genickschuss. Anfang 1945 fasste der Block 600 Mann (konzipiert war er für 300 Personen), geschlafen wurde in ungeheizten Räumen in der "Sardinenlage", Kopf an Fuß, auf dem nackten Fußboden ohne Decken. Als Nahrung gab es nur jeden zweiten oder dritten Tag eine dünne Wassersuppe aus ungeschälten, meist

verfaulten Steckrüben. Der Massenausbruch war erschwert durch Schnee und niedrige Temperaturen, eine mondhelle Nacht und die dünne Kleidung der Häftlinge. Die Verfolgungsjagd begann am 2. Februar 1945 um 0.50 Uhr. Die im Block verbliebenen 75 Kranken und noch lebende Flüchtlinge im Lagerbereich wurden sofort erschossen. Die SS löste eine Großfahndung aus, SS-Mannschaften mit Hunden und motorisierte Einheiten wurden mobilisiert. Gendarmerie, Volkssturm und HJ sowie die Zivilbevölkerung wurden in die Fahndung einbezogen. Auf Befehl des Lagerkommandanten sollten alle ergriffenen Häftlinge sofort erschossen werden. Danach begann eine unfassbare Menschenjagd, bei der ein Teil der Bevölkerung sogar mit Heugabeln und Taschenmesser auf die Flüchtenden einstach. Soweit es belegbar ist, haben nur elf Geflüchtete überlebt. Drei von ihnen wurden von zwei Familien versteckt und so gerettet. (vgl. Pädagogisches Institut des Bundes in Oberösterreich 1997, 48-52)

## Mühlviertler Hasenjagd

Steven Spielberg wurde vorgeworfen, dass er seinen Film "Schindlers Liste" in einer Art "KZ-Dokumentar-Ästhetik" gedreht habe. Bis auf zwei Ausnahmen - das Kind mit rotem Mantel und das Ende - ist sein Film in hart kopiertem Schwarz-Weiß an Originalschauplätzen abgedreht, über weite Strecken setzt er die Handkamera ein und verwendet u. a. Bilder, die wir von Dokumentaraufnahmen im Kopf haben oder die an diese anknüpfen.

Andreas Gruber geht mit seinem Film Hasenjagd einen anderen Weg: Er zitiert - fast blitzlichtartig - eines dieser Dokumentarbilder, er weckt dadurch die Bilder in unserem Kopf. Anders als Spielberg deutet er diese Originalbilder aber nur an, setzt sie weiters vom eigentlichen Film ab, indem er den Vorspann für sein Zitat verwendet und die credits dazwischenschiebt. Der übrige Film ist in Farbe. Nur das letzte Bild, mit dem der Film ausklingt, ist wieder in Schwarz-Weiß.

Ein Filmanfang trifft u. a. folgende Entscheidungen:

Stimmung, Sinnstiftung, Aufmerksamkeit, Anknüpfung, Vorstellung, Voreinstellung

Sehen Sie den Beginn von "Hasenjagd" und bearbeiten Sie dann die Frage im ARBEITSBLATT. Rufen Sie, bitte, dazu wieder Ihr schon gespeichertes Arbeitsblatt von dem von Ihnen gewählten Speicherplatz auf. Vergessen Sie nicht, Ihre Arbeitsergebnisse im Anschluss wieder unter demselben Filenamen auf Ihrem PC oder Ihrer Diskette zu speichern.

Welche Bilder erscheinen in Ihrem Kopf? Welche Assoziationen werden bei Ihnen geweckt?

Lesen Sie den Beginn des 16. Kapitels aus "Februarschatten"! Welches Wort übernimmt darin am ehesten die "andeutende" Funktion des Vorspanns?

Der Roman beschäftigt sich mit dem Ausbruch der Häftlinge und der eigentlichen "Hasenjagd" erst im letzten Kapitel. Die Ereignisse stehen also erst am Schluss. Bis dahin geht es um den Prozess des Zulassens von Erinnerung an die Ereignisse. Im Film steht der Ausbruch der KZ-Häftlinge an der Spitze der Handlung.

Die Sprache eines literarischen Prosatextes dient nicht einfach nur dazu, eine Geschichte zu erzählen, eine Handlung zu transportieren, sondern verleiht der Geschichte durch Symbolik, Metaphorik, Topik u. a. sprachliche Mittel eine Erweiterung ihrer Bedeutungsdimension.

Wenn in "Februarschatten" Hilde in Zusammenhang mit dem Vergessen von ihrem "Löschband" im Gehirn spricht, dann wissen wir, was sie damit meint, wenn sie sagt, dass ihr Bruder "kein Löschband" besessen habe: Er konnte nicht vergessen, die Ereignisse nicht einfach zur Seite schieben.

Wenn Hilde davon spricht, dass sie kein Zuhause mehr hat, dann wissen wir, dass sich das nicht auf ihr Heim bezieht, sondern auf ihre gedanklich-seelische Verankerung.

Wenn die Erzählerin von einer "kalten Nacht" spricht, dann steht die Kälte auch für die Gefühlskälte.

Über die letzte Metapher - kalten Nacht - liest man vielleicht am leichtesten hinweg, weil es fürs Erste genügt, die Kälte auf die Temperatur zu beziehen.

Dies ist genau die Schwierigkeit des Films. Auf den ersten Blick hat jedes Bild nur die Bedeutung der Wiedergabe des Abgebildeten. Tatsächlich liegt die Kunst, die Dramatik des Filmes aber "nicht so sehr in dem, was gefilmt wird (das ist die Dramatik des Themas), sondern darin, wie es gefilmt und präsentiert wird." (Monaco 1995, 154)

Gruber zeigt uns beispielsweise, wie einer der entflohenen Häftlinge von einer Bauernfamilie aufgenommen und mit frischer Bekleidung versorgt wird. Seine Häftlingskleidung verbrennt er im Ofenherd. Auf der reinen Geschehensebene dient diese Handlung dazu, die Spuren zu verwischen. Darüber hinaus erhält die Sequenz aber durch die Filmsprache Verweischarakter.

Sehen Sie sich die Sequenz an und interpretieren Sie die Großaufnahme von Herd, Sträflingskleid, Rauch.

Vermittelt diese Sequenz für Sie eher Schrecken oder Hoffnung?

Sehen Sie zum Vergleich und als Kontrast die Einstellung, die von jenen handelt, für die die Flucht tödlich endete.

Elisabeth Reichart arbeitet im 16. Kapitel mit dem Gegensatzpaar von KÄLTE und WÄRME. Diese beiden zentralen Begriffe werden im Roman auch immer mit VERSALIEN wiedergegeben. Die Darstellung von "Kälte" und "Wärme" spielt auch im Film eine Rolle. Verstärkend und zusätzlich steht dem Film das Mittel der Farbe zur Verfügung.

Sehen Sie sich nun die drei folgenden Sequenzen des Films "Hasenjagd" von Andreas Gruber an und stellen Sie fest, welchen Farben eine spezifische zusätzlich Bedeutung zugeordnet wird. Ordnen Sie weiters der Farbe die jeweils entsprechende Bedeutung zu.

In den ersten zwei Dritteln des Filmes dominieren grau-blaue Töne, die einerseits die eisige Landschaft, aber auch die erstarrte Seelenlandschaft der Bewohner wiedergeben. Wir zeigen Ihnen einen weiteren Videoclip, in dem auch die Zivilbevölkerung aufgefordert wird, sich an der Suchaktion zu beteiligen. Dies ist historisch beglaubigt.

Durchbrochen wird die Dominanz der Farbtöne in jenen Szenen, wo zwei Häftlinge Aufnahme bei der Familie Langthaler finden.

Betrachten Sie nun unseren zweiten Videoclip aus Grubers Film und stellen Sie fest, welchen Farben eine spezifische Bedeutung zugeordnet wird. Ordnen Sie weiters der Farbe die jeweils entsprechende Bedeutung zu.

Diese Einstellung wird gegen Schluss gezeigt. Die Blutspritzer werden von frischer Kalkfarbe übertüncht. Die Rede vom "Spuren verwischen" bekommt so einen bildlichen Ausdruck. In der Filmsprache nennt man dies einen Index. Lesen Sie dazu auch die entsprechenden Passagen in "Februarschatten":

Die Glocken läuteten Maria Lichtmess ein. Läuteten. Um die Kirche mit Blut zu füllen.

Zur Reinwaschung Marias.

Wie rein. Wie rein.

Die reine Maria. Die reinen Menschen. Das reine Dorf. Das reine Haus.

[...]

Niemand hatte gewagt, das Blut an der Hauswand wegzuwaschen.

Monika griff nach einem Kübel Wasser und einem Reibbesen.

Schrubbte die Hauswand.

Wenn Sie im Praxisfeld "Holocaust und Literatur" den Abschnitt zu Jura Soyfer: Das Dachaulied bereits bearbeitet haben, dann wird Ihnen die mit der Frühlingsszene verbundene Sequenz zum Thema Arbeit sofort auffallen. Der Ex-Häftling arbeitet jetzt auch für sich, die Arbeit bekommt außerhalb des Lagers einen anderen Sinn.

Mit welchen Zeilen des "Dachauliedes" korrespondiert dieser Filmausschnitt?

Das letzte Wort im entscheidenden 16. Kapitel von Elisabeth Reicharts Roman "Februarschatten" steht allein als Absatz und lautet: "vergiss"

Die an der Hasenjagd Beteiligten griffen diesen Befehl, den sich die Hauptfigur Hilde selbst gibt, nur allzu gern auf.

"Da wurde ihr Wort zum Hauptwort auf unbestimmte Zeit.

vergiss"

Genau dieses Vergessen thematisiert auch der Film "Hasenjagd".

Sehen Sie, welche Bilder wie der Regisseur folgende sprachliche Bilder in Bildsprache umsetzt: findet. Welche zusaetzlichen Bedeutungen liefern diese Bilder?

In diesem Zusammenhang sei auch an Fritz Hochwälders Komödie "Der Himbeerpflücker" (1964) erinnert, die 1965 in einer Fernsehfassung zum ersten Mal ausgestrahlt wurde (szenische Uraufführung im Jahre 1965 am Schauspielhaus Zürich). Das Stück spielt zu Beginn der 60er Jahre in der österreichischen Provinz. Helmut Qualtinger spielte die Hauptrolle des Steisshäuptl, des trotz oder gerade wegen seiner NS-Vergangenheit als honorig geltenden Besitzers des Gasthofes "Zum weißen Lamm" und zugleich Bürgermeisters von Brauning, dem als ehemaligem NSDAP-Ortsgruppenleiter bei der Auflösung des nahe gelegenen Konzentrationslagers Wüstenhofen im Jahre 1945 die Beute des flüchtigen SS-Scharführers Meiche zur Verwahrung übergeben worden war. Meiche hatte zwei Kisten Zahngold angesammelt und die Gewohnheit, die Häftlinge beim Himbeerpflücken

abzuschießen. Deswegen wurde und wird er der "Himbeerpflücker" genannt. "Der Himbeerpflücker" ist eine "gallbittere Komödie" (Fritz Hochwälder 1966), die zeigt, wie Teile der Gesellschaft noch immer an ihrer angeblich "glorreichen" Vergangenheit als Nazis hängen und nur ganz bestimmte "dunkle Flecken" der Vergangenheit dem Vergessen ueberantworten wollen.

## "Lässt sich ein Bild machen von all dem, wovon sich keiner ein Bild machen kann?" (Rabinovici 1995, 3)

Am 12. und 13. Mai 1995 fand am Institut für Wissenschaft und Kunst in Wien ein Workshop statt, dessen Ausgangspunkt die kontroversielle Rezeption von Steven Spielbergs Film "Schindlers Liste" war. Ziel der Veranstaltung war, die Positionen zwischen Bilderverbot und Erinnerungsgebot auszuloten und die Frage nach filmischer Darstellbarkeit der Shoah zu diskutieren. Vier Referate wurden publiziert (Mitteilungen 4/1995). Einige Aussage daraus seien hier zitiert:

"Den Umstand, dass keine unserer Vorstellungen an das Leid der Opfer des Mordprozesses heranreicht, ficht zudem nicht an, dass uns dennoch Bilder davon beherrschen, sie in uns vorherrschen, jenseits alles Erfahrbaren und Geschehenen.

Diese Bilder: Sie werden aufgerufen als Zeugen gegen politische Entwicklungen, werden angerufen als Schutzpatrone der Weltanschauung, werden abgerufen aus unserem Inneren. Diese Bilder: Sie geistern durch die Medien der Öffentlichkeit. Wir sehen die wankenden Muselmänner, jene bis auf das Skelett abgemagerten, apathisch hoffnungslosen KZ-Opfer, in einer Belangsendung für die Errichtung von Gedenkstätten, in einem Werbetrailer für Hitlerjunge Salomon, in einem kurzen Clip für die Oscarvergabe an Schindlers Liste. Sie werden zu Zitaten, zu Ikonen und Götzen unseres Jahrhunderts. Sie sprechen in uns nicht bloß alles Erinnerte an, das uns über die Vernichtungslager bekannt ist, vielmehr rühren sie an unsere Phantasien, unsere Ängste, aber auch geheimen Wünsche." (Mitteilungen 4/1995)

"Die zentrale Frage, die sich angesichts der filmischen Darstellung der Nazimorde im Massenkino stellt, muss vorerst nach einer anderen Bilanz als jener des Profits forschen, nämlich nach jener, ob die Vorführung auf Kosten der Opfer geht oder - dringlicher formuliert - ob nicht jegliche Vorführung von "historisierten" Leichenbergen als cineastisches Arrangement auf Kosten der Opfer gehen muss." (Mitteilungen 4/1995)

"Denken Sie an die Einstellung in "Kapo", in der Riva Selbstmord begeht, indem er sich in den elektrisch geladenen Stacheldraht wirft: Der Mann, der in diesem Moment entscheidet, ein Travelling nach vorne zu machen, um die Leiche in Untersicht zu filmen, darauf achtend, die erhobene Hand genau in der oberen Ecke seiner Schlusseinstellung zu platzieren, dieser Mann verdient nichts anderes als tiefste Verachtung." (Rivette 1961)

"Das Entsetzen über den organisierten Massenmord war in den Nachkriegsjahren noch frisch und unschuldig. Darum war es damals richtig und notwendig, die Photographien und Filmberichte aus den Lagern in Zeitungen und Wochenschauen zu veröffentlichen. Diese Photos veränderten Leben, wie Susan Sontag berichtet. Sie meinte, diese Photos würden niemals ihre Frische verlieren und sie irrte. Die Dummheit und Abgestumpftheit tausender Bildredakteure, Fernsehjournalisten und Filmemacher hat diese Dokumente zerschnipselt, vergrößert, verkleinert, nachgestellt. Das Entsetzen über die Bilder selbst ist vom Entsetzen über ihren Gebrauch überlagert." (Beckermann 1995, 8)

"Die Frage, ob man die Massenvernichtung darstellen DÜRFE, scheint mir [...] nicht relevant zu sein. Die Frage ist, ob man das KANN. Ob und WIE sich das Ereignis darstellen lässt." (Beckermann 1995, 9)

"Wie Gertrud Koch meint auch Camille Nevers in den Cahiers du Cinéma, es sei keine Frage des Genres, ob ein Film zu dieser Thematik gelungen sei; Spielfilm sei nicht gleich Lüge, sei nicht Gegensatz zur Realität: Die Fiktion zeigt gerade einen Blick auf die Realität; ob dieser nun wahrhaftig oder verlogen ist, kommt auf nichts anderes als die Klarheit des Blicks an." (Beckermann 1995, 11)

"Trotzdem gelingt Spielberg mit der Umkehr der Bedeutung der Listen von Listen des Todes zu einer Liste des Lebens eine Befreiung der Bilder wie sie im Kino selten ist.

Wir sehen in diesem Film, glaube ich, fünfmal das Anfertigen von Listen. Deportationslisten, Todeslisten. Immer wieder das Tippen der Namen mit den unregelmäßigen Buchstaben mechanischer Schreibmaschinen. In der Szene, in der Schindler und Stern sich an möglichst viele Namen zu erinnern suchen, um sie auf IHRE Liste zu setzen, entsteht eine Lebensliste. Die Todeszüge werden zu Lebenszügen, als die Juden von Plaszow abfahren. Hier und in den darauffolgenden Szenen geschieht etwas. Die abgenutzten Bilder, die bis zum Überdruss benutzten Symbole - Züge, Stempel, Koffer - werden ihres Symbolcharakters entkleidet. Durch den Wechsel in die unerwartete Richtung - von Tod zu Leben - erkennen wir wieder, dass Züge, Koffer, Listen nichts anderes sind, als sie sind. Dass es darauf ankommt, mit welchen Inhalten sie gefüllt werden, mit welchem Blick sie gefilmt werden." (Beckermann 1995, 12)

"Dabei offenbart der Film zugleich ein Problem, das seit der Entstehung der technischen Bilder über jede Form von kulturellem Gedächtnis bestimmt: die Frage, ob nicht gerade das Medium, dem heute zunehmend die Erinnerung an die Wirklichkeit des Grauens anvertraut wird, zugleich das Medium ist, das die Lust am Grauen befriedigt." (Braun 1995, 21)

## Einige Hinweise zum Verhältnis von Film und Literatur

Über das Verhältnis von Literatur und Film gibt es eine Reihe von Untersuchungen. Wichtige Ergebnisse daraus sollen hier festgehalten werden:

Lange Zeit galt im Verhältnis von Literatur und Film die Verfilmung eines Themas gegenüber der literarischen Umsetzung als künstlerisch untergeordnet. Für viele war die Verfilmung mit einer Verlusterfahrung des Literarischen verbunden. Heute ist man jedoch von dieser Wertung mehr und mehr abgegangen und beschäftigt sich zunehmend mit intersemiotischen Fragestellungen, d. h. mit den Unterschieden und Gemeinsamkeiten des Zeichensystems von Literatur und Film.

Gemeinsamkeiten dieses Zeichensystems sind u. a.:

Das auf einem Bild Sichtbare bebildert auch das auf dem Bild nicht Sichtbare und es bezieht sich auf andere Bilder.

Das in einem Text Ausgesprochene verdichtet das Unausgesprochene bzw. Unaussprechbare und es bezieht sich auf andere Texte (Intertextualität).

"Bildnisse und Begriffe sind deshalb gleichermaßen bestimmt vom Abstraktions- und

Deutungswillen dessen, der die vorfindliche Wirklichkeit erlebt und darstellen will. Sie geben (notgedrungen) immer nur eine Auswahl eines ganzen, weit umfangreicheren Spektrums von Ausdrucksmöglichkeiten und bieten spezielle Arrangements und Vereinfachung von äußerlichen Gegebenheiten." (Rußegger 1995, 11)

In beiden Medien wird durch die Rezeptionsästhetik die eigentliche Sinngebung des Kunstprodukts dem Konsumenten zugeordnet:

"Nicht der Film vermittelt Bedeutung, sondern der Zuschauer erkennt aufgrund bestimmter Bedingungen in ihm Bedeutungen." (Hickethier 1993, 109)

Sowohl über den Film wie über die Literatur gilt es zwei Diskurse zu unterscheiden: einen semiotischen (jeweiliges Zeichensystem, Selbstbezüge, innerliterarische und innerfilmische Codes) und einen mimetischen (Darstellung der Wirklichkeit).

Nicht nur die Literatur hat eine eigene Sprache entwickelt, sondern auch der Film. Sergej Eisenstein nannte sie auch "Sprache des Films", und der Filmtheoretiker Béla Balázs sprach von der "Grammatik dieser Sprache" (vgl. Hickethier 1996, 9) Film und Literatur haben voneinander Elemente dieser Sprache gelernt. So spricht man in der Literatur von "filmischer Schreibweise". Als solche gelten u. a. Multiperspektivierung der Erzählerhaltung, Simultaneismus anstelle narrativer Kontinuität, Montage, Reihung ...