Maria-Theresia Leuker

Eine ‚Geschichte' – zwei ‚Texte'

Hugo Claus' Roman *Omtrent Deedee* und sein Film *Het Sacrament*

Zwei ‚Texte', ein Roman und seine Verfilmung, sollen vorgestellt werden, zwei Texte, die etwas gemeinsam haben: Sie erzählen dieselbe Geschichte. Die Begriffe ‚Text' und ‚Geschichte' werden im Folgenden als erzähltheoretische Kategorien erläutert, die verschiedene Ebenen des narrativen Textes bezeichnen. Ziel der Darstellung ist es, eine Vorstellung von der Struktur narrativer Texte zu vermitteln. Dabei sollen die Textbeispiele dafür sorgen, dass die abstrakten Zusammenhänge Anschaulichkeit gewinnen. Nach den Gemeinsamkeiten des Romans und seiner Verfilmung wird ihre Unterschiedlichkeit ins Auge gefasst. Eine ‚Geschichte' – zwei ‚Texte', das heißt: zwei verschiedene Repräsentationen derselben Geschichte. Wie wirkt sich das gewählte Medium auf die Narration aus? Wo liegen Möglichkeiten und Grenzen der Transformation eines literarischen in einen filmischen Text? Dies soll in einem zweiten Schritt an einigen Beispielen aus dem Roman und dem Film demonstriert werden.

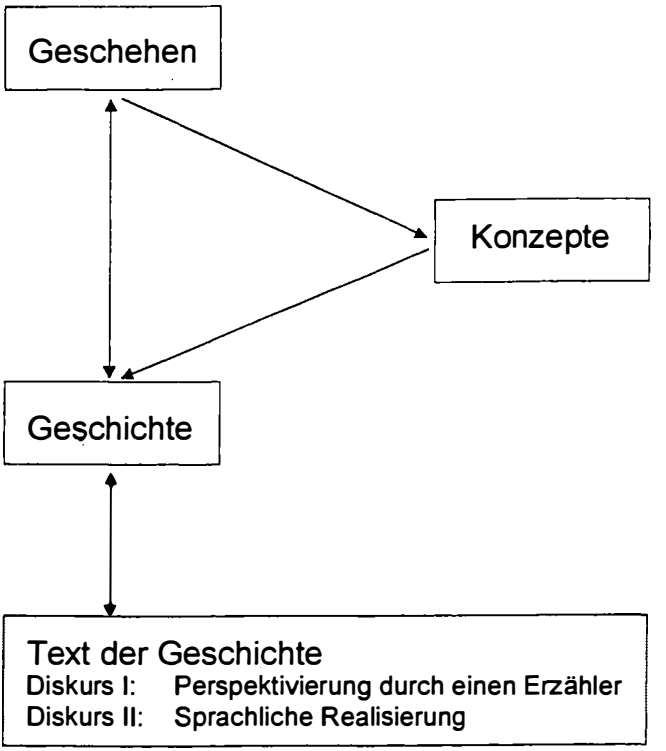
Der Roman *Omtrent Deedee* und der Film *Het Sacrament* haben denselben Urheber, den flämischen Lyriker, Romancier, Dramatiker und Filmemacher Hugo Claus, Jahrgang 1929. *Omtrent Deedee* war ursprünglich als Drehbuch konzipiert, eine Verfilmung kam jedoch zunächst nicht zustande. Daher schrieb Claus den Text um und brachte ihn 1963 als Roman heraus. 1989 wurde der Stoff schließlich doch noch verfilmt. Claus verfasste das Drehbuch für *Het Sacrament* und führte selbst Regie.

Zwischenzeitlich hatte er den Roman für die Bühne bearbeitet. Das Drama *Interieur* kam 1971 heraus. Der Titel dieses Beitrages müsste also eigentlich ‚Eine Geschichte – drei Texte' heißen. Es soll hier jedoch, wie eingangs angekündigt, um Erzähltexte gehen, und in diesem Zusammenhang kann *Interieur* unberücksichtigt bleiben, denn das Stück folgt den Gattungskonventionen des dramatischen Textes. Das heißt, es präsentiert die Figuren und ihr Handeln unmittelbar und verfügt nicht über eine Erzählfunktion, die zwischen das Dargestellte und die Rezipienten tritt. Damit ist zugleich ein zentrales Merkmal des narrativen Textes benannt: die Erzählfunktion oder der Erzähler als die Instanz, die den Erzählinhalt vermittelt.

Aus der Information, dass *Het Sacrament* eine Verfilmung von *Omtrent Deedee* ist, kann geschlossen werden, dass zweimal dieselbe Geschichte

erzählt wird, im Roman mit Worten, im Film mit Bildern. Dieser Sachverhalt, der trivial und selbstverständlich erscheinen mag, verweist auf eine grundlegende erzähltheoretische Einsicht: Die erzählte Geschichte ist grundsätzlich unabhängig von der jeweiligen Form ihrer Präsentation, sie ist also zu unterscheiden vom Medium, in dem sie sich manifestiert. Von der jeweiligen Textoberfläche, dem Roman, den wir lesen, dem Film, der uns vorgeführt wird, hebt sich eine weitere Ebene ab, die Ebene der ‚Geschichte' als abstraktes, noch nicht in Sprache oder Bilder übersetztes Konstrukt. Und von der Ebene der ‚Geschichte' ist die Ebene des ‚Geschehens' abzuheben, das durch die Geschichte abgebildet wird.

‚Geschehen', ‚Geschichte' und ‚Text der Geschichte', so werden die Ebenen des narrativen Textes in dem Modell bezeichnet, das Karlheinz Stierle in den siebziger Jahren im Gefolge französischer Erzähltheoretiker entwickelte. Die eingezeichneten Pfeile deuten die Beziehungen zwischen den Ebenen an.



Als erste Annäherung ist es hilfreich, zunächst einmal bewusst von falschen Voraussetzungen auszugehen und das Schaubild als Modell der Entstehung eines Erzähltextes zu lesen. Die Grafik könnte dann folgendermaßen erläutert werden: Ein Autor hätte aus der Fülle zunächst noch ungeordneten und sinnindifferenten wirklichen Geschehens eine Reihe von Elementen ausgewählt und sie nach Maßgabe eines strukturierenden thematischen Konzeptes in chronologischer Folge zu einer Geschichte geordnet. Ihre textuelle Gestalt erhielte die Geschichte mit der Perspektivierung durch eine Erzählinstanz und durch die sprachliche Realisierung. Diese nicht ganz legitime Hilfskonstruktion macht deutlich, dass in der soeben nachgezeichneten Richtung eine Fundierungsrelation zwischen den Ebenen des narrativen Textes besteht: Das ‚Geschehen' fundiert die ‚Geschichte', die ‚Geschichte' fundiert den ‚Text der Geschichte'.

Leser nähern sich einem Text aber normalerweise aus der anderen Richtung. Und von hier aus, von der Ebene des ‚Textes der Geschichte' aus gesehen, besteht zu den anderen Ebenen eine Dekodierungsrelation: Der ‚Text der Geschichte' macht die ‚Geschichte' sichtbar, und die ‚Geschichte' macht das ‚Geschehen' sichtbar, das ihr zugrundeliegt. Eine fiktive Geschichte bezieht sich zwar normalerweise nicht auf ein reales Geschehen, die Ebene des Geschehens ist aber auch für den fiktionalen Text als eigene Dimension vorauszusetzen, hier nicht als faktische Referentialität, sondern als vorgestellte Größe. Die Ebene des Geschehens kann auch als Sphäre der Verknüpfungsmöglichkeiten gekennzeichnet werden.

Ausgewählte und miteinander verknüpfte Geschehensmomente, die im Kontext eines Verlaufszusammenhanges auf einer Achse der Narration angeordnet sind, bilden die Geschichte. Die Achse der Narration ergibt sich durch die Differenz von Anfangspunkt und Endpunkt der Geschichte. Die Ebene der Geschichte ist noch vorsprachlich.

Die Differenz von Anfang und Ende der Geschichte ist nicht nur die zeitliche Relation von Vorher zu Nachher, es bedarf vielmehr einer konzeptuellen Opposition auf der Zeitachse. Nur eine relevante Veränderung lohnt das Erzählen. Anfangs- und Endpunkt einer Geschichte sind im Idealfall zugleich die Pole einer konzeptuellen Opposition. Dies kann etwa der Weg des Helden von Armut zu Reichtum sein, seine Läuterung und Umkehr oder sein Aufstieg und Fall. Es wird deutlich, dass die Geschehensmomente untereinander nicht nur chronologisch, sondern auch thematisch verknüpft sind. Die Geschichte vermittelt zwischen dem Geschehen und einem abstrakten System von Konzepten, unter denen das Geschehen geordnet werden kann, etwa, wie in den erwähnten Beispielen, als Biographie oder aber beispielsweise als Mord, als Unfall, als Krieg, als Spiel etc. Die

Ebene der Konzepte ist die Ebene der Achronie, der Zeitenthobenheit. Von dieser abstraktesten Fundierungsebene der Geschichte her lässt sich erst die Relevanz von Geschehenszusammenhängen für die Geschichte erfassen.

Die Ebene des Diskurses bzw. des Textes der Geschichte ist zweigeteilt. Stierle unterscheidet Diskurs I, die Perspektivierung durch einen Erzähler, und Diskurs II, die sprachliche Realisierung. Die Ebene der erzählerischen Perspektivierung umfasst zum einen die Organisation der zeitlichen Abfolge der Geschichte, die mit Rückwendungen und Vorgriffen von der Chronologie abweichen kann. Zum anderen umfasst Diskurs I die Erzählsituation, durch die Nähe und Distanz der Rezipienten zu den Figuren und zur Handlung festgelegt werden. So kann sich beispielsweise die Erzählinstanz als auktorialer Erzähler präsentieren, als Gegenüber, das den Rezipienten das Geschehen vermittelt, allwissend, kommentierend, als unbeteiligte Instanz, die auch zeitlich Abstand zum Geschehen hält. Im Gegensatz dazu stünde die personale Erzählinstanz, oft die Hauptfigur der Geschichte, die scheinbar unmittelbar Wahrnehmungszentrum des Geschehens ist, aber nur einen subjektiven Ausschnitt der erzählten Welt erfasst. Die Rezipienten werden durch einen solchen Reflektor nicht nur gleichsam an der Handlung beteiligt, sondern werden auch in das Innenleben des personalen Erzählers einbezogen, indem sie seine Empfindungen und Gedanken erfahren. Die Geschichte wird nicht mehr im eigentlichen Sinne erzählt, sondern dargestellt, abgebildet, gezeigt. Die Ebene des soeben skizzierten Diskurses I ist immer noch vorsprachlich.

Diskurs II, der Oberflächendiskurs, stellt die sprachliche Realisierung aller bisher beschriebenen vorsprachlichen Fundierungsebenen dar. Auf dieser Ebene wird der Einfluss der gewählten Gattung oder des gewählten Mediums auf die Narration deutlich: Ein Roman erzählt anders als ein Film, wie noch im einzelnen gezeigt werden soll.

Die erläuterten erzähltheoretischen Zusammenhänge sind nun auf das ausgewählte Beispiel anzuwenden, den Roman *Omtrent Deedee* und seine Verfilmung. Zunächst ist die Ebene des Geschehens ins Auge zu fassen: Wo haben die Geschehensmomente, die die Geschichte fundieren, ihren Ort? Sie sind in diesem Fall im Bereich des Privatlebens im katholischen kleinbürgerlichen Milieu in Flandern Ende der fünfziger Jahre lokalisiert. Die miteinander verknüpften Geschehensmomente fügen sich zur Geschichte vom Verlauf eines Sonntages, an dem die Geschwister Heylen, wie seit Jahren regelmäßig, zusammenkommen, um des Todestages ihrer Mutter zu gedenken. Wie gewöhnlich treffen sie sich in dem kleinen westflämischen Dorf Memmel im Hause des Pfarrers, bei dem Natalie, eine der Schwestern, als Haushälterin tätig ist. Der Pfarrer lässt sich an diesem Gedenktag von

der Familie nicht mit seinem Familiennamen oder mit ‚Hochwürden' anreden, sondern mit ‚Deedee', D. D., einer Abkürzung für ‚dienstdoende', zu deutsch ‚diensthabend'. Er liest eine Messe als Jahresgedächtnis für die Verstorbene und empfängt die Familie danach zu einem Festmahl im Pfarrhaus. Sieben Familienmitglieder sind anwesend: die unverheiratete Natalie, seine Haushälterin, deren Gewichtsprobleme an diesem Tag mehrmals Gesprächsthema sind; ihre Schwester Jeanne mit ihrem Ehemann, dem Italiener Giacomo, einem frommen Asketen; Albert, der älteste Sohn, ein arbeitsloser Trinker, mit seinem Stiefsohn Claude (dessen Mutter, Alberts Frau Taatje, ist zu Hause geblieben, da sie wegen ihres Alkoholismus nicht vorzeigbar ist); Antoine, der jüngere Sohn, der es als Geschäftsmann zu bescheidenem Wohlstand gebracht hat, mit seiner Frau Lotte.

Auf eines sei hier ausdrücklich hingewiesen: Wenn im Folgenden versucht wird, die Handlung des Romans zusammenzufassen, so ist diese Zusammenfassung nicht mit der ‚Geschichte' gleichzusetzen, denn die ist ja ein vorsprachliches Konstrukt. Vielmehr stellt auch diese Inhaltsangabe einen, wenn auch im Vergleich zum Roman sehr knappen, ‚Text der Geschichte' dar.

Am Vormittag treffen die Gäste ein und werden von Natalie willkommen geheißen. Auch Deedee, der sich für diesen Anlass sorgfältig zurechtgemacht hat, begrüßt die Familie. Der zwanzigjährige Claude, erst vor einem Monat aus der psychiatrischen Behandlung entlassen, der er sich wegen seiner Homosexualität unterzogen hatte, verhält sich merkwürdig. Die Familie begibt sich zur Kirche, um der Messe beizuwohnen. Bei der Wandlung gerät Natalie in andächtige Verzückung, während die meisten anderen Familienmitglieder herumalbern. Auf dem Rückweg zum Pfarrhaus macht Giacomo seiner Frau Jeanne eine Szene wegen eines Verhältnisses, das sie hatte, bevor sie ihn kennenlernte. Nach dem Mittagessen vertraut Natalie Jeanne an, dass sie kürzlich ein blutbeflecktes Unterhemd von Deedee gefunden hat. Beim Kaffeetrinken wirft Giacomo der Familie vor, sie akzeptiere ihn nicht und stempele ihn zum Außenseiter. Er verlässt im Streit das Haus. Nach dem Kaffee, als die anderen Karten spielen und plaudern, zieht Albert mit seinem Sohn Claude in den Weinkeller, um dort für Taatje ein paar Flaschen Kognak zu stehlen. Dabei zerschlagen sie einige Flaschen Messwein. Claude gießt Wein in Deedees Priesterhut als Opfer für einen der Vampire, die die Welt seiner Imagination bevölkern. Mit zunehmender Alkoholisierung der Festgesellschaft steigt die Stimmung. Deedee und Natalie, die in Griechenland Urlaub gemacht haben, erscheinen in legerer Ferienkleidung und fordern die anderen auf, es sich doch auch bequem zu machen. Mit dem Spielen mehr oder weniger

obszöner Scharaden erreicht das Bacchanal seinen Höhepunkt. Claude und Jeanne stellen die Geburt der Aphrodite dar. In Claudes Version geht die Göttin aus dem Samen des Meeresgottes Poseidon hervor. Deedee besteht besserwisserisch darauf, dass es eine ältere, authentischere Version des Mythos gebe. Claude fühlt sich von dem Priester verraten und macht eine Szene. Voller Wut und Verzweiflung läuft er aus dem Haus und irrt durch die nächtliche Landschaft. Wie schon mehrmals an diesem Tag, schnüffelt er Äther. Im Rausch bildet er sich ein, von einem weiblichen Vampir überfallen zu werden. Bei seiner Rückkehr trifft er an der Lourdes-Grotte im Garten des Pfarrhauses auf Giacomo. Gemeinsam erleben sie Deedee, der sich wie ein Epileptiker am Boden windet und beim Anblick von Jeannes nacktem Körper ausruft, er sei von der Sonne geblendet. Giacomo beendet die Orgie und nimmt seine Frau mit nach Hause. Deedee führt Claude in sein Arbeitszimmer, wo dieser schlafen soll. Claude verwickelt Deedee in ein Gespräch. Aus dem Verhalten des Jungen spricht seine Sehnsucht nach Zuwendung und Annahme. Deedee weist Claude jedoch verunsichert zurück. Am nächsten Morgen, nach der Abreise der Gäste, räumt Natalie auf. Durch das Schlüsselloch des Arbeitszimmers beobachtet sie, wie Deedee sich geißelt. Sie bekommt einen Anruf von Albert, der ihr berichtet, dass Claude sich erhängt hat. Als sie Deedee die Nachricht überbringt, nennt dieser sie ‚dicke Kuh'. Sie flüchtet zur Lourdes-Grotte im Garten.

Auf der Ebene des Textes wird die Geschichte in der soeben wiedergegebenen chronologischen Folge erzählt, im Roman ebenso wie im Film. Kurze Flash-backs, in denen einzelne Romanfiguren sich an Begebenheiten aus ihrem Leben erinnern, fehlen in der Verfilmung. Auf diese Weise wahrt der Film die Einheit von Ort, Zeit und Handlung noch konsequenter als der Roman und kreiert dadurch eine fast kammerspielartige Atmosphäre. Die Geschichte, die dem Roman und seiner Verfilmung zugrundeliegt, ist allerdings nicht nur durch die soeben gegebene Auflistung der Geschehensmomente in ihrem zeitlichen Nacheinander darstellbar, sondern auch als eine Reihe von Ähnlichkeitsbeziehungen, von thematischen Verknüpfungen der Geschehensmomente untereinander. Ein zentraler Gesichtspunkt, unter dem das Geschehen konzeptuell zu fassen ist, wird im Titel der Verfilmung angesprochen, der übrigens auch der Titel der deutschen Übersetzung des Romans ist: *Das Sakrament*. Die Feier einer katholischen Messe, in deren Zentrum das Sakrament der Eucharistie steht, bildet den Anlass und den rituellen Kern der jährlichen Zusammenkünfte der Familie Heylen mit Deedee, dem Priester, der das Sakrament vollzieht. Mit der Kommunion als Empfang des Sakramentes korrespondiert das gemeinsame Mahl im Pfarrhaus. Das christliche Ritual bildet eine konzeptuelle Opposition zu

den heidnischen Ritualen, auf die Claudes vampiristische Zeremonien, das abendliche Bacchanal und die mit zahlreichen Anspielungen auf die antike Mythologie gespickten Scharaden verweisen. Die heidnischen Rituale stellen Parodien, Umkehrungen des christlichen Ritus dar. Die Kommunion wird durch ein Bacchanal ersetzt, die Menschwerdung Christi durch die Geburt Aphrodites, die Anbetung des Allerheiligsten durch die voyeuristische Betrachtung des entblößten weiblichen Körpers.

Bezogen auf die Differenz zwischen dem Anfangs- und Endpunkt der Geschichte ist dieses rituelle Geschehen jedoch kaum relevant. Wie nach den Ausschweifungen des Karnevals, die die Normen nicht infragestellen, sondern eher festigen, geht die Familie nach der jährlichen Orgie zur Tagesordnung über – abgesehen von Claude. Sein Selbstmord markiert den Unterschied zwischen der Ausgangs- und der Schlusskonstellation der Geschichte. Die dadurch konstituierte Opposition von Leben und Tod kann zum thematischen Komplex des Sakraments in Beziehung gesetzt werden. Dazu ist Claudes Position innerhalb des Figurenensembles in die Überlegungen einzubeziehen. Claude hat seinen Vater, einen Matrosen, der die Mutter nach kurzer Affäre verließ, nie kennengelernt. Er hat eine starke Bindung zu seiner Mutter und zu seiner Ersatzmutter Natalie. Mit der Mutterbindung und der Abwesenheit des Vaters liefert der Roman Motive für Claudes Homosexualität. Der Ehemann der Mutter, der labile Albert, ist nicht in der Lage, Claude den Vater zu ersetzen. Deedee könnte ein ‚dienstdoende', ein stellvertretender Vater sein, er weist diese Rolle aber von sich. Der Roman deutet an, warum er nicht in der Lage ist, sie zu übernehmen: In die ödipale Problematik, mit der Claude zu kämpfen hat, ist Deedee ebenfalls verstrickt. Hierauf verweisen zahlreiche symbolische Textelemente, die beiden Figuren in gleicher Weise zugeordnet sind.

Als geweihter Priester verfügt Deedee über die exklusive Kompetenz, das Sakrament der Eucharistie zu vollziehen. Dessen Kern ist die Verheißung der Erlösung durch das Opfer des Leibes und des Blutes Jesu Christi, symbolisiert durch Brot und Wein. Diesem Versprechen des Lebens, das durch den Tod gewonnen wird, steht der Tod gegenüber, der für Claude durch die Verweigerung des Lebens unausweichlich wird. Deedee versagt Claude die Möglichkeit zu leben, indem er sich weigert, ihn anzunehmen wie er ist, ebenso wie seine Eltern, die Familie, die Gesellschaft, die Medizin, die ihn alle als hoffnungslosen Fall abgeschrieben haben. Das Konzept, das der Struktur der Geschichte zugrundeliegt, ist also durch die Opposition zwischen der Verheißung des Lebens durch den Tod und dem Tod durch die Verweigerung des Lebens definiert. Dieses leitende Konzept wird vor allem in der Beziehung zwischen Claude und Deedee umgesetzt, es findet

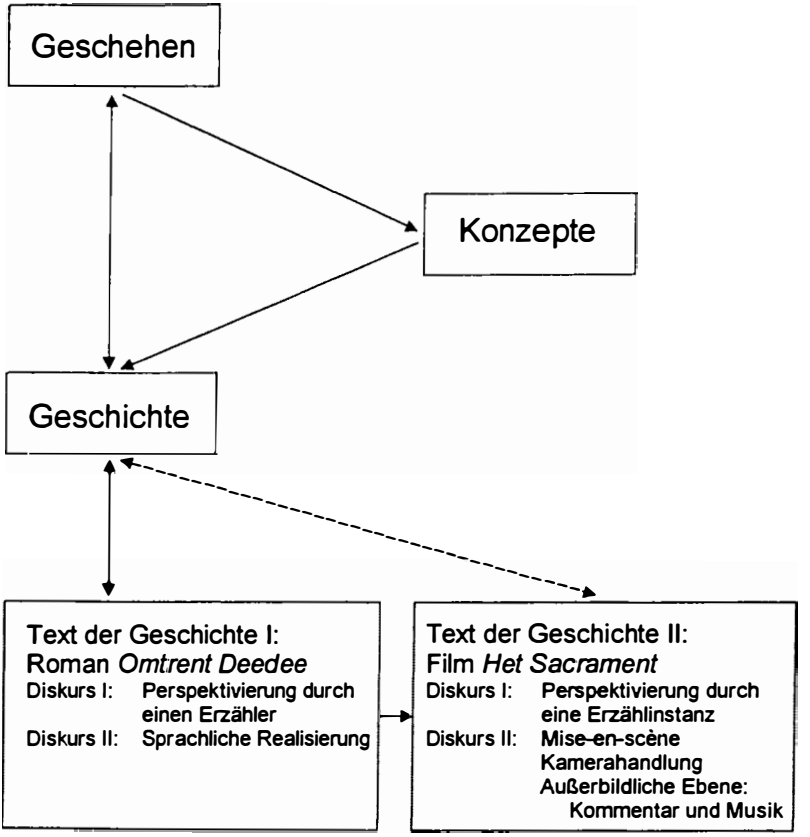
sich aber auch im Verhältnis der anderen Figuren untereinander und vor allem zu Deedee. Fast alle Figuren machen einen ‚unerlösten' Eindruck, sie sind frustriert und gehemmt, nicht nur in sexueller Hinsicht. Im Motiv der Adoleszenzproblematik verbindet sich – auf eine übrigens für das Werk von Hugo Claus typische Art und Weise – die Kritik an der katholischen Kirche und den von ihr auferlegten moralischen Zwängen mit der Auflehnung gegen die kleinbürgerliche, patriarchal strukturierte flämische Nachkriegsgesellschaft. Es artikuliert sich Wut über Verhältnisse, die alle Hoffnung auf das bessere Leben enttäuschen. In dem abstrakten Konzept der uneingelösten Verheißung des Sakraments konvergieren die Linien der symbolischen, der psychologischen und der gesellschaftskritischen Dimension der Geschichte. Zugleich gewinnt das Konzept in diesen Dimensionen Konkretheit.

Alle Mitglieder der Familie Heylen richten ihre Aufmerksamkeit besonders auf Deedee. Dessen Faszinosum besteht darin, dass er sich ihnen zugleich annähert und entzieht. Auf Deedee werden die Sehnsüchte und Hoffnungen, Ängste und Aggressionen der anderen projiziert. Die Erzählsituation des Romans, und damit ist die Ebene des ‚Textes' angesprochen, genauer gesagt Diskurs I, akzentuiert diese Figurenkonstellation. Die Geschichte wird personal erzählt, und zwar multiperspektivisch, aus der Innensicht verschiedener handelnder Figuren. Der Roman ist in Kapitel unterteilt, die jeweils mit dem Namen derjenigen Figur überschrieben sind, aus deren subjektiver Perspektive der Fortgang der Handlung vermittelt wird. Der Titel des Romans, *Omtrent Deedee*, charakterisiert die Erzählsituation adäquat, denn alle Mitglieder der Familie Heylen haben (abgesehen vom Außenseiter Giacomo) ihr eigenes Kapitel, nicht jedoch Deedee. Es wird ‚omtrent Deedee', um Deedee herum erzählt, die Leser erfahren viel ‚omtrent Deedee', Deedee betreffend, aber können niemals ‚in ihn hineinsehen'. Erzählt wird zum großen Teil in Form von inneren Monologen und erlebter Rede. Dialoge werden meist in direkter Rede wiedergegeben.

Die Erzählsituation ist ein geeigneter Ansatzpunkt, wenn man sich daranmachen will, die unterschiedlichen ästhetischen Verfahren des Romans und der Verfilmung, den beiden ‚Texten', die auf der Grundlage derselben ‚Geschichte' erstellt wurden, zu analysieren. Zugleich wird damit ein Aspekt der Transformation der Geschichte von einem literarischen in ein filmisches Zeichensystem beschrieben.

Wenn die Verfilmung als zweiter ‚Text der Geschichte' auf der Grafik platziert wird, muss die Tatsache berücksichtigt werden, dass der Film nicht nur Darstellung der ‚Geschichte', sondern auch Transformation des ersten ‚Textes der Geschichte' ist. Der Film ist daher durch zwei Pfeile,

einen von und zu der ‚Geschichte' und einen vom ersten ‚Text der Geschichte' ausgehenden, in das Strukturmodell eingebunden. Beim Diskurs II des filmischen ‚Textes der Geschichte' sind mit Jan-Marie Peters mindestens drei Ebenen zu unterscheiden: erstens die Ebene der Darstellung der Geschichte oder auch ‚mise-en-scène'. Sie betrifft alles, was sich vor der Kamera befindet, von der Dekoration über die Schauspieler und ihre Mimik, Gestik, ihre Dialoge und Aktionen, bis hin zu Geräusch- und Beleuchtungseffekten. Hiervon ist die Ebene der Kamerahandlung zu unterscheiden. Sie umfasst alles, was man mit Bild-, Ton- und Montageapparaturen tun kann. Drittens ist auf die außerbildliche Ebene zu verweisen. Zu ihr gehören gesprochener Kommentar und Musik.



Das Erzählen findet auf allen drei Ebenen von Diskurs II statt. Dabei ist für die Erzählsituation in erster Linie die Ebene der Kamerahandlung ausschlaggebend. Die Rezipienten nehmen vornehmlich die Kamera als Trägerin der Erzählfunktion, als perspektivierende Instanz, wahr. In *Het Sacrament* dominiert die halb subjektive Kamera, das heißt, die Kamera simuliert nicht den Blick einer bestimmten Figur, aber sie hält sich in der Nähe der Figuren auf und schaut ihnen bisweilen über die Schulter. Dieser Kamera als Gegenüber der Figuren entspricht die im Roman *Omtrent Deedee* von der Erzählinstanz verwendete Anrede der Figuren in der dritten Person. Zwar wird personal, aus der subjektiven Figurenperspektive, erzählt, jedoch nicht in der Ich-Form, sondern ausgehend von einer ansonsten völlig zurücktretenden Erzählinstanz, die in der dritten Person über die Figuren spricht. Die Erzählsituationen von Roman und Film stimmen auch darin überein, dass die Kamera nie Deedee begleitet, sondern immer nur die anderen Figuren. Großaufnahmen von Deedee gibt es nur, wenn andere Figuren sich in entsprechender Nähe befinden. Die Möglichkeiten der Transformation des literarischen ins filmische Erzählen stoßen jedoch bisweilen an ihre Grenzen, etwa bei der Darstellung der Emotionen und Gedanken der Figuren, für die der Roman sich des inneren Monologes und der erlebten Rede bedient. Der Film verzichtet auf die Stimme aus dem Off, die für diese Form des Erzählens vielfach als Hilfskonstruktion eingesetzt wird. Vorstellungsinhalte der Romanfiguren werden im Film vielmehr häufig in den Dialogen artikuliert. Das Drehbuch macht für diese Transformation zahlreiche Anleihen bei der Bühnenfassung des Romans, bei dem Drama *Interieur*. Der dramatische Text ist ja noch ausschließlicher als der Film auf das gesprochene Wort angewiesen, auch wenn es um das geht, was die Figuren denken und fühlen.

Dass dem Film auch andere Verfahren der Transformation zur Verfügung stehen, soll an einem Beispiel demonstriert werden. Es geht um die Szene, die Natalies mystisch-extatisches Erlebnis während der Messe zum Gegenstand hat. (Für die deutsche Übersetzung des folgenden Zitats vgl. Anhang, S. 31f.)

> Al maanden tevoren wacht Natalie op dit ogenblik, op deze dag, zij slaapt er niet van en nu het zover is, loopt er niets in orde, niets dan ellende, o, het is geen mooie vertoning, hier in dit heiligdom, want zij hoort, neen, durft te vermoeden dat Claude weer in zijn krankzinnig gelach is uitgebarsten en erger, dat Albert meelacht met die dolle zoon van hem, maar gelukkig verdooft het gemekker, en kan Natalie niet meer luisteren, een druiperig hete wolk komt over haar en overvloeit haar, nestelt zich tussen vel en jurk, het carillon weerklinkt,

zij is de maagd en vrouw van God, ook al heeft zij daaromtrent geen orders ontvangen, ook al volgt zij daaromtrent geen regelen of is zij in geen geheimen ingewijd, zij trekt haar bovenlip op en laat haar kaak zakken, het scheelt niet veel of zij begint te zingen – het is ook schandalig dat er nu niet gezongen wordt als in een kathedraal – , en zij weet niet meer dat er nog familie van haar levend en aanwezig is tenzij als een vermenigvuldigde gewaarwording (ik, Natalie meervoudig, de hele kerk vol Natalies) van Deedee die binnenkomt met stappen zo wijd als zijn albe hem toelaat, het kazuifel met de paarse vlammen lobbert om zijn lijf, hij heeft het kistje vast waarlangs het manipel zwaait, hij kijkt naar niemand en hij heft de zang aan die hen allen toelaten zal, God te ontvangen, Deedee te eten (zij houdt van de grote hosties alhoewel God ook in het smalste brokstuje aanwezig is), zij is verloren, dronken, zij wil nog zwellen als om Alles nog meer op te slorpen, vooral Deedee die alles is en die nu gebaren maakt verwonderlijk gelijk aan die van een Natalie in koorkap, gracieus en soepel, een onbloedig offer, maar haar neus en haar oren zijn verstopt, haar organen zitten in de klem, haar vingertoppen die daarnet nog zinderden, zijn afwezig. (S. 34f.)

Zum Text ist erläuternd anzumerken, dass er unter Verwendung von Versatzstücken aus den Visionen der Theresia von Avila gestaltet ist. Die mit dieser Textpassage korrespondierende Filmszene beginnt mit einer Totale, bei der die Kamera aus einer Position über dem Altar das Kirchenschiff und die sich versammelnde Gemeinde zeigt. Natalie nimmt ihren Platz in der ersten Reihe ein. In der zweiten Einstellung beobachtet die Kamera aus Natalies Blickwinkel, wie Deedee und die Messdiener einziehen und vor den Altar treten. Danach wird in einer Halbtotale ein Gemeindemitglied beim Einsammeln der Kollekte gezeigt. In der nächsten Einstellung nimmt die Kamera wiederum die Position über dem Altar ein, als blicke der auf dem Altarbild dargestellte Christus auf Deedee, der das *Confiteor* betet, und die Gemeinde hinab. Es folgt ein Gegenschuss, ebenfalls aus der Aufsicht, bei dem die Kamera von der Orgelempore aus den Altarraum aufnimmt. Die nächste Einstellung zeigt Natalie in einer Nahaufnahme, die durch Zoom zur Großaufnahme ihres Gesichtes wird. Dieser und den folgenden Einstellungen ist eine aus dem Off erklingende, getragene Melodie unterlegt, die von einer instrumental eingesetzten hohen Kontratenorstimme vorgetragen wird. Im Anschluss an die Großaufnahme von Natalies Gesicht zeigt die Kamera aus Natalies Perspektive Deedee, der nach der Wandlung die Hostie emporhebt. Durch einen Beleuchtungseffekt erscheinen Zelebrant und Allerheiligstes von einer Aureole umgeben. Zum Abschluss der Szene ist noch einmal Natalies Ge-

sicht in Großaufnahme zu sehen. Ihre Mimik drückt andächtige Verzückung aus.

Von der Erzählperspektive des Romans, der diese Szene als Vision wiedergibt, die ganz und gar der subjektiven Wahrnehmung Natalies zugeordnet ist, bleiben in der filmischen Umsetzung nur Andeutungen übrig. Durch Großaufnahmen vom Gesicht Natalies im Wechsel mit Aufnahmen von der Zelebration der Messe aus ihrer Perspektive suggeriert der Film, dass diese Sequenz der Figurenperspektive Natalies zuzuordnen ist. Der aus dem Off erklingende Gesang greift ein im Text angelegtes Motiv auf. Dort heißt es: ‚Het scheelt niet veel of zij begint te zingen – het is ook schandalig dat er nu niet gezongen wordt als in een kathedraal. (...) en hij heft de zang aan die hen allen toelaten zal, God te ontvangen.' Wer mit dem Roman vertraut ist, kann die extremen, wechselnden Kamerapositionen als filmische Umsetzung der im Text angesprochenen veränderten Selbstwahrnehmung Natalies im Raum deuten. Der Film hält sich allerdings, abgesehen von den genannten Gestaltungsmitteln und von dem Lichteffekt während der Wandlung, an das objektiv wahrnehmbare Geschehen. Durch diese Schwerpunktverlagerung von der Innenperspektive der Figur auf die Perspektive einer die Handlung von außerhalb fokussierenden Instanz vermag der Film den Eindruck einer mystischen Extase nur an jenen Stellen zu vermitteln, wo er filmische Äquivalente für die im Text beschriebenen subjektiven Wahrnehmungen einsetzt.

Der Kontratenor erklingt noch in einer zweiten Szene des Films, und zwar als Claude, nachdem er aus dem Haus fortgelaufen ist, im Drogenrausch halluziniert, ein weiblicher Vampir trinke von seinem Blut. Der Einsatz der Musik verklammert die beiden Szenen und verweist auf ihren inhaltlichen Zusammenhang: Der Eucharistie, dem christlichen Ritus, zu dem das symbolische Trinken von Blut gehört, wird kontrastierend eine heidnische Entsprechung gegenübergestellt. Auch der Text stellt eine Verbindung zwischen den beiden Szenen her. Wie Natalies Extase wird auch Claudes Halluzination in der Sprache der Visionen der Theresia von Avila geschildert. Die Verfilmung übersetzt also das Wiederholungsmuster des Textes in ihre eigene Sprache.

Eine zweite Erzählsequenz soll exemplarisch zeigen, wie die subjektiv wertende Wahrnehmung einer Figur aus dem Roman in die Dramaturgie des Films transponiert wird. Nachdem Claude und Jeanne die Geburt der Aphrodite dargestellt haben und ihren Gewinn einstreichen wollen, da niemand erraten hat, worum es ging, kommt es zu einem Streit zwischen Deedee und Claude. Der Priester wendet ein, es sei nicht die authentische Version des Mythos dargestellt worden. Im Roman wird die Szene aus der Perspektive von Lotte, der Ehefrau von Antoine, geschildert. (Übersetzung im Anhang, S. 31f.)

Uit het gestorte zaad van Postijdong is de godin Jeanne Afrodite Heylen ontstaan, een godin met gele katteogen waarin niets te lezen ligt van de wroeging, de spijt, de zonde van de Heylens, niets van de schaamte die Antoine 's avonds alleen met haar, Lotte, in de kamer overvalt zodat hij in zijn begeerte ingesnoerd zit als in een net. De wiegende Jeanne verbeeldde de zee. ‚Halt,' zegt Deedee. Hij heft zijn rechterhand, een vakantiegast in een rechterstoel of tijdens de katechismus. ‚Halt, er is hier bedrog gepleegd.' ‚Dat denk ik ook,' zegt Natalie meteen. ‚Bedrog op grote schaal.' ‚Waarom?' Claude's stem klinkt snerpend. ‚Dacht je werkelijk,' zegt Deedee tot Jeanne die gedrapeerd zit in een Oosterse batik die, Lotte heeft het eens gehoord, aan de broer van Deedee toebehoort, een missionaris, ‚dat wat jullie daar gedaan hebben de geboorte van Afrodite – ' – Claude heeft het mij verteld,' zegt Jeanne. ‚Aha.' Deedee, leraar, vader, priester richt zich tot de bleekscheet. ‚En waar heb je dit vernomen?' ‚Dat weet toch iedereen.' ‚Mis,' zegt Deedee. Albert, de eigenlijke vader, keft. ‚Er bestaat, mijn jongen,' zegt Deedee, de vader, ‚een oudere, een authentiekere versie.' De termen uit het rijk van seminaries en roze pagina's van de Larousse Illustré razen, niet te vatten, door Lotte en zij besluit niet te volgen, neen, toch te luisteren hoe de jongen door een treiterende betweter geleerd wordt dat Kronos (Wie?) terwijl hij langs het strand te slapen lag gekastreerd werd, en dat andere goden zijn *testes* in het water gooiden, en dat het water zo hoog opspatte en bruiste en schuimde dat daardoor de golven ontstonden en Afrodite geboren werd. ‚Amaai mijn testes,' zegt Antoine. Natuurlijk. Claude is onverwachts in zijn nekvel gegrepen, hij tracht het nieuwe feit te verminderen. ‚Oudere versie, dat wil niets zeggen.' ‚Hoe ouder hoe beter, hé Tilly,' zegt Antoine. Tegenover de schamper knorrende Albert, de teleurgestelde verwondering van Jeanne, het gekscheren van Tilly en Antoine, en tegenover de triomfantelijke, lage uitleg van Deedee is geen verhaal. Claude bedwingt zich niet meer. De jongen krijst. ‚Waarom ben je tegen mij?' schreeuwt hij. Deedee roept heftig: ‚Nee' en ‚Ik ben niet tegen je,' maar dit laatste gaat verloren in het, onverstaanbaar, haast woordenloos geschreeuw van de jongen. ‚Je bent tegen mij, je wil mij kapot hebben, net als al de anderen!' ‚Niet waar,' gilt Natalie. Claude, uitzinnig, slaat met zijn vlakke handpalm tegen de zijwand van het buffet, drie vier keer. Hij zoekt om zich heen, er zijn geen wapens. ‚Allemaal. Er is er niet één!' Dan is hij weg. De deur doet het huis zinderen. In de stilte schraapt Deedee zijn keel. Verre voetstappen nog, die rennen, wind in de bomen, Lotte hoort het bloed in haar slapen. ‚Het spijt mij,' zegt Deedee hees. Albert doet de transistor spelen die onmiddellijk harde dansmuziek laat horen maar niemand verroert. ‚Mij ook,' zegt Jeanne. (S. 125-128)

Im Text kommt das subjektive Element zum einen am Anfang der zitierten Passage durch die von Lottes persönlicher Erfahrung gefärbte Assoziation der Sinnlichkeit Jeannes mit Antoines Gehemmtheit zum Tragen, zum anderen haben Lottes Gedanken, sofern sie sich auf Claude und Deedee beziehen, häufig wertenden, etikettierenden Charakter: auf der einen Seite Claude, ‚de bleekscheet', auf der anderen ‚de treiterende betweter' Deedee, der den Jungen mit seinem ‚triomfantelijke, lage uitleg' demütigt. Auch die Differenzierung zwischen Deedee, dem Vater, und Albert, dem eigentlichen Vater, ist Lottes Figurenperspektive zuzuordnen. Wie setzt der Film diese Passage um?

Die Szene wird nicht mehr aus Lottes Perspektive, sondern aus einer eher neutralen Optik gezeigt. Es ist Jeanne, die den anderen erläutert, was zuvor pantomimisch dargestellt worden ist. Lottes Sicht der Dinge kommt lediglich in ihrem Kommentar über Jeanne zum Ausdruck, den sie eingangs der Szene abgibt: ‚Ik wil toch niet kleingeestig zijn, maar het is toch, voor een getrouwde vrouw...'. Die Bewertungen, die der Romantext vornimmt, finden sich im Film auf der Ebene der Mise-en-scène, der Dramaturgie wieder, insbesondere auf der Ebene der Figurenregie. Der Darsteller Deedees verkörpert mit den Mitteln der Mimik, der Gestik und des Sprachverhaltens einen schikanösen Besserwisser, ebenso wie der Darsteller Claudes mit den gleichen Mitteln spätpubertäre Verunsicherung vorführt. Auch das Nebeneinander von ‚Vater' Deedee und ‚eigentlichem Vater' Albert wird mit dramaturgischen Mitteln veranschaulicht. Zunächst wird der Streit zwischen Claude und Deedee gezeigt. Der Priester nennt Claude zu Beginn seiner Lektion ‚mein Junge'. Der Dialog der Figuren folgt weitgehend wortgetreu dem Romandialog. Dann allerdings weicht der Film vom Wortlaut des Romans ab. Im Roman wohnt Claudes Stiefvater Albert dem Streit bei und verhält sich weitgehend passiv. Im Film jedoch betritt er erst in der Endphase der verbalen Auseinandersetzung zwischen Deedee und Claude die Szene und beginnt sofort auf Claude einzuprügeln. Dieser verlässt daraufhin fluchtartig das Haus. Die handgreifliche Gewalt des ‚eigentlichen Vaters' Albert gegenüber dem Sohn wird analog gesetzt zur verbalen Aggression, die der ‚Vater' Deedee gegen Claude richtet.

Die beiden Gegenüberstellungen von Text- und Filmfragmenten haben exemplarisch Verfahren der Transformation literarischen Erzählens in filmisches Erzählen vorgeführt und damit einen Teilaspekt der Problematik der Literaturverfilmung angesprochen. Abschließend soll noch einmal auf das Modell der Struktur narrativer Texte eingegangen werden, wie die zweite Grafik es veranschaulicht.

Die soeben vorgetragenen Überlegungen zur Erzählsituation im Roman und im Film sind auf der Ebene des Textes der Geschichte zu lokalisieren. Was den Roman betrifft, so kam dabei sowohl Diskurs I, die Perspektivierung durch einen Erzähler, zur Sprache, als auch Diskurs II, die sprachliche Realisierung. Bezogen auf den Film war zu erkennen, dass die Transformation der literarischen Erzählstrategien nicht nur den filmischen Diskurs I betrifft, sondern auch den Diskurs II einbezieht, die Mise-en-scène, die Kamerahandlung und die außerbildliche Ebene. Den beiden ‚Texten der Geschichte' liegt eine ‚Geschichte' zugrunde. Sie wird durch Geschehensmomente konstituiert, die auf einer Achse der Narration angeordnet sind. Diese ergibt sich durch die Differenz von Anfangspunkt und Endpunkt der Geschichte. Im vorliegenden Beispiel markiert der Selbstmord von Claude diese Differenz. Das Geschehen, das die Geschichte fundiert, ist im Falle des Romans von Hugo Claus, eines fiktionalen Textes, nicht als reale, sondern als vorgestellte Größe vorauszusetzen. Die noch sinnindifferenten Geschehensmomente wurden nach Maßgabe abstrakter Konzepte ausgewählt und geordnet. Als Leitkonzept konnte in *Omtrent Deedee* bzw. *Het Sacrament* das uneingelöste Versprechen des Sakraments identifiziert werden. Es verknüpft die Geschehensmomente thematisch und wird in symbolischen, psychologischen und gesellschaftskritischen Bedeutungszusammenhängen konkret.

Literaturhinweise

Hugo Claus: *Omtrent Deedee*. Amsterdam 1963.
(dt. *Das Sakrament*. Stuttgart 1989).

Arbeitsbuch Literaturwissenschaft. Hg. v. Thomas Eicher u. Volker Wiemann. Paderborn/München/Wien/Zürich 1996, S. 79-128.

Paul Claes: *De mot zit in de mythe*. Amsterdam 1984, S. 117–120, 128–135.

Ders.: Hugo Claus, Omtrent Deedee. In: *Lexicon van Literaire Werken*. Groningen 1990.

Jan-Marie Peters: *Van woord naar beeld. De vertaling van romans in film*. Muiderberg 1980.

Karlheinz Stierle: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte. In: ders.: *Text als Handlung*. München 1975, S. 49–55.

Ders.: Die Struktur narrativer Texte. In: *Funkkolleg Literatur. Studienbegleitbrief 4*. Weinheim u. Basel 1976, S. 11–35.

Ders.: Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte ‚Unverhofftes Wiedersehen'. In: *Funkkolleg Literatur. Bd. 1.* Hg. v. Helmut Brackert u. Eberhard Lämmert. Frankfurt am Main 1977, S. 210–233.

[Julien] Weverbergh: De petroleumlamp en de mot: ik ontleed Omtrent Deedee. In: ders.: *Bokboek*. Amsterdam 1965, S. 43–89.

Dirk de Witte: Een omelet bakken op een puinhoop. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 23 (1970), S. 806–830; 24 (1971), S. 990–1022.

Anhang: Übersetzung der Textfragmente auf S. 25f. und S. 28.
Aus: Hugo Claus, *Das Sakrament*. Aus dem Niederländischen von Rosemarie Still. Stuttgart 1989.

Schon seit Monaten wartet Natalie auf diesen Augenblick, auf diesen Tag. Sie konnte deswegen nicht schlafen, und jetzt, wo es soweit ist, geht alles daneben, nichts wie Ärger. Oh, das ist keine schöne Darbietung hier in diesem Heiligtum, denn sie hört, nein, hat Anlaß zur Vermutung, daß Claude wieder in sein wahnsinniges Gelächter ausgebrochen ist und, schlimmer noch, daß Albert in das Gelächter seines verrückten Sohnes einstimmt; doch zum Gück verklingt das Gemecker, Natalie kann nicht mehr hinhören, denn eine feuchte, heiße Wolke schwebt über ihr und umhüllt sie, setzt sich fest, nistet sich ein zwischen Haut und Kleid, das Glockenspiel ertönt, sie ist die Magd und die Frau Gottes, obwohl sie kein entsprechendes Gelübde abgelegt hat, obwohl sie keine entsprechenden Ordensregeln befolgt und auch nicht in Geheimnisse eingeweiht wurde, sie zieht die Oberlippe hoch und läßt den Kiefer hängen, es fehlt nicht viel, und sie fängt zu singen an – es ist ja auch skandalös, daß jetzt nicht wie in einer Kathedrale gesungen wird –, und sie weiß nicht mehr, daß von ihrer Familie noch jemand lebt und anwesend ist, es sei denn als eine vervielfachte Sinneswahrnehmung (ich, Natalie, mehrfach, die ganze Kirche voll Natalies) Deedees, der nun mit so langen Schritten, wie es seine Albe zuläßt, eintritt, das Kasel mit den violetten Flammen schlottert ihm um den Leib, er hält das Ornatstück fest, an dem der Manipel baumelt, er sieht zu niemandem hin und stimmt den Gesang an, der ihnen allen erlauben wird, Gott zu empfangen, Deedee zu essen (sie liebt die großen Hostien, obwohl Gott auch im kleinsten Krümel gegenwärtig ist), sie ist verloren, trunken, sie möchte anschwellen, um Alles noch ausgiebiger aufsaugen zu können, vor allem Deedee, der alles ist und jetzt Gebärden macht, die erstaunlich denen einer Natalie im Chorrock gleichen, graziös und geschmeidig, ein unblutiges Opfer; doch ihre Nase und ihre Ohren sind verstopft, ihre Organe eingeklemmt, ihre Fingerspitzen, die soeben noch glühten, spürt sie nicht mehr. (S. 29f.)

Aus dem vergossenen Samen von Poseidong ist die Göttin Jeanne Aphrodite Heylen hervorgegangen, eine Göttin mit gelben Katzenaugen, in denen keine Spur von den Gewissensbissen, der Prüderie, der Sünde der Heylens zu lesen ist, nichts von der Scham, die Antoine abends, wenn er mit ihr, Lotte allein ist, im Zimmer überwältigt, so daß er in seiner Begierde gefangen ist wie in einem Netz. Die sich wiegende Jeanne stellte das Meer dar. „Halt", sagt Deedee. Er erhebt die rechte Hand, ein Tourist auf dem Richterstuhl oder beim Katechismusunterricht. „Halt, hier hat ein Betrug stattgefunden." „Das glaub ich auch", sagt Natalie sofort. „Betrug in großem Stil." „Warum?" Claudes Stimme klingt schneidend. „Hast du wirklich gedacht", sagt Deedee zu Jeanne, die eine fernöstliche Batik um sich drapiert hat, die, Lotte hat so etwas mal gehört, Deedees Bruder gehören soll, einem Missionar, „daß das, was ihr da gemacht habt, die Geburt Aphrodites –" „Claude hat's mir so erzählt", sagt Jeanne. „Aha." Deedee, Lehrer, Vater, Priester wendet sich an den Bleichschnabel. „Und woher hast du diese Weisheit!" „Das weiß doch jeder." „Falsch", sagt Deedee. Albert, der eigentliche Vater, schnaubt. „Es existiert, mein Junge", sagt Deedee, der Vater, „eine ältere, authentischere Version." Das Vokabular aus dem Reich der Seminare und der rosa Seiten des Larousse Illustré jagt, schwerverständlich, durch Lottes Kopf, und sie beschließt wegzuhören, nein, doch hinzuhören, wie der Junge von einem schikanösen Besserwisser belehrt wird, daß Kronos (wer?), als er am Strand lag und schlief, kastriert wurde, und daß andere Götter seine *Testes* ins Wasser geworfen haben und das Wasser so hoch aufspritzte und schäumte, daß dadurch die Wellen entstanden, aus denen Aphrodite geboren wurde. „Au weia, meine Testes", sagt Antoine. Natürlich. Claude fühlt sich unerwartet beim Wickel genommen, er versucht, die neuen Tatsachen abzuschwächen. Ältere Version, was heißt das schon?" „Je oller desto doller, nicht wahr, Tilly?", sagt Antoine. Gegen den verächtlich knurrenden Albert, gegen die enttäuschte Verwunderung von Jeanne, gegen Tillys und Antoines Witzeleien und gegen die triumphale, niederträchtige Erklärung Deedees ist kein Kraut gewachsen. Claude kann sich nicht mehr beherrschen. Der Junge kreischt los. „Warum bist du gegen mich?" schreit er. Deedee ruft heftig: „Nein" und „Ich bin nicht gegen dich", aber das letzte geht in dem unverständlichen, fast wortlosen Geschrei des Jungen unter. „Du bist gegen mich, du willst mich kaputt machen, genau wie all die anderen!" „Das ist nicht wahr", schreit Natalie. Claude, außer sich, drischt mit der flachen Hand gegen die Seitenwand des Büffets, drei, viermal. Er blickt sich suchend um, es gibt keine Waffen. „Alle. Ohne Ausnahme!" Dann ist er weg. Die zugeschlagene Tür läßt das Haus erzittern. In der plötzlich eingetretenen Stille räuspert sich Deedee. Sich entfernende, hastige Schritte. Wind in den Bäumen; Lotte hört das Blut in ihren Schläfen pochen. „Es tut mit leid", sagt Deedee heiser. Albert stellt den Transistor an, aus dem sogleich laute Tanzmusik ertönt, aber niemand rührt sich. „Mir auch", sagt Jeanne. (S. 105–107.)