

Angebot informiert wird, ist seine Erwiderung somit wenig erstaunlich: »Nein, nein, nein. Keinesfalls. Es geht mir nicht um Politik oder Solidarität. Ich lasse mich nicht vor einem Karren spannen, mit dem mich nichts, aber gar nichts, verbindet. Es geht allein um meinen toten Sohn, und das Geld, das aufzubringen ist, zahle ich und kein anderer« (KG 97f.).

Am Ende ist Richard Zureks eigener Protest – die Kündigung seines Eides als Staatsdiener in einer Rede vor einer Schulversammlung – auch ein ziemlich bescheidener und folgenloser. Nach der Rede will er nicht einmal einem Journalisten, der ihn darauf anspricht, ein Interview geben. Sein Handeln zum Schluss des Romans mag moralisch aufrichtiger und konsequenter als bei Dallow erscheinen, aber letztendlich handelt es sich auch hier um einen völlig privaten Akt, mit dem die Figur zwar eine gewisse Zufriedenheit (zurück)gewinnt, der aber letztlich kein Echo hinterlässt und nichts an der Gesellschaft zu verändern imstande ist.

4.1.4. Fazit

Oben wurde u.a. auf intertextuelle Bezüge auf Kafka und vor allem auf dessen *Prozeß* kurz eingegangen. Walter Sokel zufolge ist Josef K.s größter moralischer Mangel sein Egoismus und seine Ignoranz gegenüber der eigenen sozialen Eingebundenheit.¹⁸ So drängt sich ein Zitat aus einem anderen Kafka-Text auf, nämlich die Worte des Vaters von Georg Bendemann in »Das Urteil«: »Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wusstest du nur von dir! Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch!«¹⁹ Nun will die vorliegende Interpretation keineswegs darauf hinauslaufen, diese zwei Hauptfiguren, Dallow und Zurek, als »teuflische Menschen« rezipiert sehen zu wollen. Doch bei aller System- oder besser: Zivilisationskritik in Christoph Heins Romanen wird auch das Individuum nicht von aller Schuld an seiner Situation freigesprochen. Die Einbildung des Menschen, von der Politik irgendwie unabhängig oder abgekoppelt existieren zu können, und das gerade bei Figuren – einem Historiker und einem Pädagogen –, die es eigentlich besser wissen sollten, wird in beiden Romanen, wenn auch gewiss in unterschiedlichem Maße, gleichzeitig als bittere Ironie und als ein tragischer Charakterfehler dargestellt.

4.2. »Das Publikum [will] es noch nicht sehen«: Zu den Verfilmungen von *Der Tangospieler* und *Willenbrock*

4.2.1. Einleitung

Gleich zu Beginn seien zwei Zitate angeführt; erstens aus einem Interview mit dem Regisseur Roland Gräf:

¹⁸ Walter H. Sokel: Franz Kafka. Tragik und Ironie, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1976, S. 155.

¹⁹ Franz Kafka: Das Urteil und andere Erzählungen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1989, S. 52.

»Während ich schrieb, verließen die Leute massenhaft die DDR. Ich hatte den Impuls: Du mußt den Film machen, du mußt das aufdecken, damit die Leute hierbleiben. Aber ich konnte nicht so schnell schreiben, wie sie weggingen. Die Ereignisse überrollten mich. Und dann mußten wir uns nicht mehr fragen, wie schnell wir den Film machen konnten, sondern ob es sich überhaupt noch lohnte, ihn zu machen.«²⁰

Zweitens aus einem Gespräch mit dem Regisseur Andreas Dresen im Jahr 2005:

»Ansonsten hat es mich schlicht und einfach nicht interessiert, den Film als Nachwende-Ost-Geschichte zu behandeln und diese Stasi-Verstrickungen zu erkunden. Obwohl ich gerne mal einen differenzierten Film darüber machen würde. Aber ich habe immer das Gefühl, dass die Zeit dafür noch nicht da ist und das Publikum es noch nicht sehen will.«²¹

Die Regisseure beziehen sich auf ihre jeweilige Verfilmung von Prosatexten von Christoph Hein – im Falle von Gräf ist es die Erzählung *Der Tangospieler*, bei Dresen geht es um den Roman *Willenbrock*. Beiden Äußerungen gemeinsam ist eine erkennbare Beschäftigung der Künstler mit der möglichen Wirkung ihrer Verfilmungen. Auch weisen die literarischen Vorlagen bei allen Unterschieden ein vergleichbares Grundschema auf: Im Zentrum vom *Tangospieler* wie auch *Willenbrock* stehen Männer, die von der Staatssicherheit der DDR schikaniert werden, sich als Justizopfer sehen und, wie so viele Hein-Protagonisten, Verdrängungskünstler sind, die sich durch bindungslosen Sex von ihren hochkommenden Ängsten und Erinnerungen abzulenken versuchen. Hinzu kommt: In Schlüsselszenen beider Texte greifen diese ansonsten passiven bzw. pazifistischen Männer in ihrer Verzweiflung zur Gewalt. Es stellt sich also die Frage, wie – oder ob – es zu erklären ist, dass das, was Gräf schon 1990 nicht mehr ganz aktuell schien, für Dresen anderthalb Jahrzehnte später noch nicht an der Zeit gewesen sei.

Im Folgenden sollen einige sowohl produktions- als auch rezeptionsseitige Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den literarischen Texten und den Filmen ausgelotet werden. Dabei geht es wohlgemerkt nicht darum, die Verfilmungen etwa unter dem Kriterium der Werktreue zu beurteilen. Vielmehr werden hier die Filmadaptionen als eigenständige Kunstwerke betrachtet – deren Beziehung zu ihren Vorlagen allerdings natürlich keine beliebige, sondern, im Sinne von Linda Hutcheon, eine »offenkundige und bestimmende« ist.²² Es können, so der Anspruch, aus dem intertextuellen und intermedialen Dialog zwischen Vorlage und Adaption Einsichten gewonnen werden, die für die Interpretation der Texte ergiebig sind. Auch lassen sich an den kritischen Urteilen über die Werke bekannte Tendenzen im Diskurs der letzten Jahrzehnte über ostdeutsche Kulturschaffende wiedererkennen.

20 Roland Gräf, im Gespräch mit Michael Hanisch, in: Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, hg. von Ingrid Poss und Peter Warnecke, Berlin: Ch. Links 2006, S. 466.

21 Katharina Dockhorn: »Verdrängung ist lebenserhaltend. Der Gebrauchtwagenhändler, seine Frau und der Dieb. Interview mit Andreas Dresen zu *Willenbrock*«, in: filmecho/filmwoche, 10, 12.03.2005; <https://www.filmportal.de/node/35767/material/626003> (06.09.2023).

22 Im englischen Original: »overt and defining relationships«; Linda Hutcheon: A Theory of Adaptation, London: Routledge 2006, S. 3.

Parallelen und Divergenzen im Inhalt, in der Form und in der Rezeption der Werke werden im Folgenden unter drei Gesichtspunkten diskutiert: erstens werden die Ausprägungen unterschiedlicher Erzählkonventionen²³ in Literatur und im Film erörtert, z.B. wie Fokalisierung im jeweiligen Medium unterschiedlich gehandhabt wird; zweitens werden Überlegungen zu der Rolle von Autorschaft angestellt – d.h. einerseits inwieweit den Autoren Hein, Gräf und Dresen jeweils eigene Stilmerkmale und Themen eigen sind, andererseits welche Rolle außer- und paratextuelle Aspekte spielen, wie z.B. publizierte Reflexionen der Autoren über das eigene Schaffen oder die öffentliche Wahrnehmung der drei Künstler; und drittens die Berücksichtigung des veränderten Kontextes zwischen Entstehung und Rezeption der Werke. Wie sich zeigen wird, können diese drei Gesichtspunkte gelegentlich nicht so streng voneinander unterschieden werden.

4.2.2. Roland Gräfs DER TANGOSPIELER²⁴

Christoph Heins *Tangospiele* handelt von einem Oberassistenten für Geschichte an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Hans-Peter Dallow, der Anfang 1968 aus dem Gefängnis entlassen wird, nachdem er eine 21-monatige Haftstrafe wegen seiner musikalischen Begleitung eines persiflierenden Kabarettstücks über Walter Ulbricht abgesessen hat. Die Handlung spielt vor dem Hintergrund der Ereignisse des *Prager Frühlings*, der Dallow, eigentlich Experte für tschechische Arbeiterbewegungen, völlig kalt lässt; die Erzählung endet mit der Wiedereinstellung Dallows an seinem alten Institut, nachdem ein Kollege aus ebenso ideologisch motivierten Gründen abgesetzt wird. Das Buch kam im März 1989 im Osten und Westen des noch geteilten Deutschlands heraus und wurde weitgehend positiv rezipiert; nicht selten betonten Rezensionen die tagespolitische Brisanz des Textes: Beispielsweise gilt *Der Tangospiele* (zusammen mit Heins Theaterstück *Ritter der Tafelrunde*) für viele Kritiker*innen als »Vorbote der Wende«.²⁵

Roland Gräfs gleichnamige Verfilmung feierte ihre Premiere auf der Berlinale im Februar 1991 als einer der ersten DEFA-Filme nach der Wiedervereinigung – und zugleich einer der letzten DEFA-Filme überhaupt. Es mag merkwürdig anmuten, von »einem veränderten gesellschaftlichen Kontext« bei einer Adaption zu sprechen, deren Dreharbeiten schon wenige Monate nach Erscheinen der literarischen Vorlage begannen; was sich aber in den knapp zwei Jahren zwischen Buchveröffentlichung und Filmpremiere alles ereignete: die Flucht zehntausender DDR-Bürger, der Fall der Mauer, die Auflösung des Stasi-Apparats, freie Wahlen und schließlich die Wiedervereinigung – dass vor diesem Hintergrund der Film anders rezipiert werden soll als die Vorlage, ist nicht verwunderlich. Detlef Gwosc, dem Verfasser eines der bislang wenigen wissenschaftlichen Beiträge

23 Hier wird bewußt die Formulierung »Medienspezifität« gemieden, da nicht von einer absoluten Trennung zwischen Literatur- und Filmsprache die Rede sein darf; es geht nicht darum, zu fragen »What novels can do that films can't« (so der Titel eines berühmten Aufsatzes von Seymour Chatman); »Medienspezifität« stößt in Adoptionsstudien zunehmend auf Ablehnung und droht fast so verpönt wie »Werktreue« zu werden. Vgl. Seymour Chatman: »What Can Novels Do That Films Can't (and Vice Versa)«, in: *Critical Inquiry* 7.1 (1980), S. 121–140.

24 DER TANGOSPIELER (DDR 1990, R: Roland Gräf).

25 Anon.: »Letzter Tango«, in: *Der Spiegel* vom 25.2.1991; <https://www.spiegel.de/kultur/letzter-tango-a-85d77d14-0002-0001-0000-000013490374> (06.09.2023).

zu dem Film, ist kaum zuzustimmen in seinem Fazit, der Film habe dem DDR-Kino keine Ehre gemacht²⁶ – schließlich gewann *DER TANGOSPIELER* zwei Deutsche Filmpreise und erntete lobende Worte des Berlinale-Jury-Präsidenten Volker Schlöndorff.²⁷ Gleichzeitig kann nicht geleugnet werden, dass die Filmkritiken bestenfalls gemischt ausfallen. Von der *taz* wurde Gräfs Film »verlogene Nostalgie« vorgeworfen, während es in der *Frankfurter Rundschau* hieß, die Behandlung der SED-Diktatur sei so milde, man könnte annehmen, Erich Mielke habe dem Regisseur bei den Dreharbeiten auf die Finger geschaut.²⁸

In seinem Beitrag fasst Gwosc die vorgebrachten Kritiken zustimmend zusammen und führt sie fort; deshalb sei hier auf seine Argumente – stellvertretend für die negative Rezeption des Films – näher eingegangen. Gwosc's Ansatz ist zwar widersprüchlich, aber auch nicht ungewöhnlich für den Umgang mit Adaptionen: Obwohl er einerseits Werktreue als Beurteilungskriterium explizit ablehnt und sogar fordert, Gräf hätte radikaler von der Erzählung abweichen sollen, tadeln er den Film, weil er Heins Protagonist nicht gerecht werde²⁹ und weil er die Essenz, die wahre Bedeutung des Textes verkannt habe.³⁰ Gwosc stützt sein Gesamtnetzurteil über den Film weder auf Sequenzanalysen noch auf ein »close reading« der Erzählung. Obwohl auch an dieser Stelle wenig Platz für eine ausführliche Analyse gegeben ist, soll in der Folge anhand von einigen Sequenzen ein kritisches Licht auf die Behauptungen der Kritiker*innen geworfen werden.

Gwosc meint völlig zu Recht, Heins Erzählung sei nicht an einen spezifischen politischen und historischen Kontext gebunden; vielmehr handle es sich im Buch um die Darstellung einer fatalistischen Einstellung zur Welt im Allgemeinen und darum, wie der Mensch ständig willkürlichen, drohenden Mächten ausgesetzt sei.³¹ Diese Deutungsoffenheit vermisst er aber in Gräfs Verfilmung, die – so Gwosc – sich »nur« auf die Bio-

26 Gwosc: »Der Tangospieler [...] did little credit to GDR cinematography«; Detlef Gwosc: »Idealism takes on the Establishment. Social Criticism in Roland Gräf's Film Adaptations of *Märkische Forschungen* (Exploring the Brandenburg Marches) and *Der Tangospieler* (The Tango Player)«, in: DEFA. East German Cinema: 1946–1992, hg. von Sean Allan und John Sandford, New York, Oxford: Berghahn 1999, S. 253.

27 Der Film gewann das Filmband in Silber und beste darstellerische Leistung für Michael Gwisdek; »Der Tangospieler«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/der-tangospieler_f68896aa12f346419f946d068e5f2dfa (06.09.2023).

28 Zitiert in Gwosc: »Idealism takes on the Establishment«, S. 250.

29 Im Original heißt es: »Gräf is mistaken, if he thinks his portrayal [...] has done justice to Hein's fictional character«; ebd., S. 249.

30 Gwosc: »[...] it does only limited justice to Hein's story insofar as it remains a reading that fails to penetrate beyond the surface of the literary text. It fails to recognise what the book is really about«; ebd., S. 247. Gwosc zieht an einer weiteren Stelle aus dem Vergleich mit einem anderen Gräf-Film folgenden Schluss: »*Märkische Forschungen* is a more successful film adaptation because it is far truer to the spirit of the original text« (S. 253).

31 Ebd., S. 247 und S. 249. Heinz-Peter Preußen bemängelt dagegen die Referentialität beider Werke, der Erzählung wie auch des Films, wobei er diese Eigenschaft zwar bei dem Film als noch ausgeprägter betrachtet: »Stärker als in anderen Texten Heins entwickelt *Der Tangospieler* ein einförmiges Kausalitätsprinzip, macht er die Deformation seines protagonistischen Subjekts fest an einem Willkürakt politisch instrumentalisierter Justiz [...]. Unvermittelter noch als der Roman verlässt sich der Spielfilm darauf, die Realität zu treffen und mit dem Abbild der Wirklichkeit betroffen zu machen«; Preußen: Zivilisationskritik, S. 127.

graphie eines DDR-Bürgers beschränke. In der Tat werden z.B. in der Eröffnungsszene des Films Zeit und Ort des Geschehens identifiziert: Ganz deutlich zu erkennen sind Münzen, Geldscheine und ein Personalausweis der Deutschen Demokratischen Republik, Dallows Wohnort, Leipzig, und das Datum seiner Inhaftierung sowie Entlassung. Nun ist das aber in Heins Erzählung nicht anders: Es wird explizit auf Ort und Zeit, auf historische Persönlichkeiten und Ereignisse hingewiesen. Auch paratextuelle Elemente legen den Schauplatz fest: Beispielsweise sind auf dem Umschlag früher Ausgaben des *Tangospielers* nicht nur das Alte Rathaus³² und die Halle des Leipziger Hauptbahnhofs³³ unverkennbar abgebildet, sondern es ist auch im Klappentext ein Zitat von Hein zu lesen, das an Eindeutigkeit kaum zu übertreffen wäre: »Der Ort der Handlung ist Leipzig, die Geschichte spielt 1968 und wird wahrheitsgemäß aufgezeichnet.«³⁴

Trotzdem hindern diese zeitlichen und topographischen Angaben den Text ja nicht daran, für Lesarten über den konkreten Kontext hinaus offen zu sein. Diese Polyvalenz lebt zu großen Teilen von intertextuellen Bezügen zu Werken Kafkas, auf die Rezensent*innen sehr früh hinwiesen.³⁵ Die Erinnerungen an Franz Kafkas *Prozeß*, die u.a. durch die zwei Stasi-Beamten, Müller und Schulze, erweckt werden, wurden oben bereits besprochen.³⁶ Diese Anklänge sind aber auch bei Gräf zu finden. Nur haben Kritiker*innen eben diese Darstellung von Müller und Schulze im Film moniert, weil die Stasi-Offiziere »clownesk[,] fade, infantil, nicht bedrohlich« wirken würden.³⁷ Bilden aber Kafkas absurde Wächter Franz und Willem etwa keine Bedrohung für Josef K.? Oder wirken sie nicht gerade wegen ihrer Lächerlichkeit umso unheimlicher? Beim TANGOSPIELER verhält es sich ähnlich, übrigens auch in der Erzählung, in der das Stasi-Paar sogar von Dallow als »Clowns« bezeichnet wird (TS 146). In späteren Filmen, etwa DIE STILLE NACH DEM SCHUSS oder DAS LEBEN DER ANDEREN, sahen Kritiker*innen in der Charakterisierung von Stasibeamten als bieder, unscheinbar oder gar unbeholfen übrigens keine Provokation.³⁸ Andere Elemente im Film, die diesen intertextuellen Bezug nahelegen und das Thema der Entfremdung des Individuums durch einen überwältigenden Machtapparat verdeutlichen, sind z.B. die Kameraeinstellung auf das imposante Gefängnis bei Dallows Entlassung oder die extradiegetische Musik von Günther Fischer, die viele Schlüsselszenen im Film begleitet – wie etwa Dallows Auflauern und tödlichen, fast töd-

32 Vgl. die Aufbau-Taschenbuch-Ausgabe von 1995: Christoph Hein: *Der Tangospielder*, Berlin: Aufbau TB 1995.

33 Vgl. die Luchterhand-Ausgabe: Christoph Hein: *Der Tangospielder*, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1989.

34 Ebd. Hier sei allerdings erneut auf das von Hein offenbar gerne betriebene paratextuelle Spiel mit Lesererwartungen hingewiesen.

35 Vgl. Prévost: »Ein Panzer aus Gleichgültigkeit«, S. 169, und Sichtermann: »Weder Außenseiter noch Pechvogel«, S. 166.

36 Siehe oben, Kapitel 4.1.2.

37 Oksana Bulgakowa: »Verlogene Nostalgie«, in: taz vom 18.02.1991; <https://taz.de/!1731914/> (06.09.2023).

38 Wohl nicht umsonst heißt eine ständige Ausstellung über die Staatssicherheit im Leipziger Museum in der »Runden Ecke« »Macht und Banalität«; <http://www.runde-ecke-leipzig.de/> (06.09.2023); Hervorhebung R.S.

lichen Angriff auf seinen Richter. Vor allem diese drängende Tangomusik verstärkt das Gefühl des Verfangenseins in einer unaufhaltsamen, unkontrollierbaren Situation.

Eine Missachtung der literarischen Vorlage sieht Gwosc aber nicht nur darin, dass der Film zu historisch konkret sei, sondern auch zu psychologisch. Dieser Vorwurf – will man ihn denn als Vorwurf anerkennen – ist verblüffend: Immerhin nennt Gwosc als zentrales Anliegen der Erzählung die Darstellung einer fatalistischen Einstellung; man fragt sich, wie dies denn ohne Rückgriff auf psychologische Schilderung erfolgen könnte. Hinzu kommt, dass im literarischen Text aus der Sicht von Dallow erzählt wird; wenn sich das personale Erzählen in diesem Fall mit der Darstellung des Innenlebens der Figur Dallow auch sehr zurückhält – wie oben gezeigt, wird auf den Einsatz von innerem Monolog oder erlebter Rede verzichtet – verfügt der Text immerhin über sprachliche Mittel, um Dallows Geisteszustand zu vermitteln. Im Filmmedium bedarf diese Art Fokussierung allerdings anderer, weitgehend nichtsprachlicher Ausdrucksformen. Betrachte man noch einmal die Eröffnungseinstellung des Filmes, bei der es zum folgenden Dialog kommt:

Beamter: »Was ist mit Ihnen?«

Dallow: »Was soll sein?«

Beamter: »Sie schreiben als würden Sie es gerade erst lernen.«³⁹

Sobald die Hände sichtbar werden, ist es klar, dass sich die Perspektive der Filmzuschauenden komplett mit der einer Figur deckt; der Film öffnet also mit einem Point-of-View-Shot, einer der von Edward Branigan beschriebenen Filmtechniken der internen Fokussierung.⁴⁰ Hier fehlt aber die vorbereitende Einstellung, die bei einer klassischen Point-of-View-Montage die sehende Figur zuerst zeigen würde; man lernt erst mit der krankelig ausgeführten Unterschrift, dass es sich um einen Hans Peter Dallow handelt und bekommt diese Figur erst nachher zu sehen. Dass der Film mit dieser radikalen Variante des Point-of-View einsetzt, bringt eine Subjektivität ins Spiel, die den Zuschauenden auffordert, Dallows Wahrnehmung der nachfolgend im Film geschilderten Ereignisse zu relativieren und zu hinterfragen. Zugleich führt diese Szene mit Dallows Wortkargheit und seinen verkrampten, nicht mehr ans Schreiben gewohnten Fingern ein wiederkehrendes Thema ein: das des Sich-Abschottens und der verweigerten Kommunikation. Dallows Verhalten, von seiner Entlassung bis zu seiner Wiedereinstellung wird konsequent durch Unmitteilsamkeit und Apathie gekennzeichnet. Die Kritik an einem Historiker, der das Vergangene in der Gegenwart nicht erkennt, an einem Klavierspieler, der sich weigert zu spielen – und der implizierte Appell an Intellektuelle und Künstler, sich in der Gesellschaft zu engagieren – sind im Film wie im Buch deutlich zu vernehmen.

Analepsen in Dallows Kindheit und Jugend wirken in der ansonsten recht pessimistisch anmutenden Erzählung wie eine Art Hoffnungsschimmer. Im Film wird für die

39 DER TANGOSPIELER.

40 Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, London, New York: Routledge 1992. S. 103.

Wiedergabe dieser Rückblicke die andere von Branigan identifizierte Methode der internen Fokalisierung eingesetzt: die bildliche Darstellung, meist überbelichtet oder mit schleierartigem Filter, signalisiert tiefere Gedankengänge der Reflektorfigur, die für andere Figuren in der Diegese nicht zugänglich sind.⁴¹ Kämen diese Erinnerungen im Film durch sprachliche Mittel zum Ausdruck, etwa über den Voice-over eines extradiegetischen Erzählers oder des Protagonisten, oder etwa in Dialoge zwischen Dallow und anderen Figuren eingebaut, würde das einen irritierenden Bruch der Erzählsituation mit sich bringen⁴² oder zu inhaltlichen Widersprüchen führen, da Dallows Unmitteilsamkeit ein fundamentales Charakteristikum seines Verhaltens und ein zentrales Motiv des Filmes ist.

Nun, wie lässt sich verstehen, dass eine Adaption, die sich in der DEFA-Tradition eng an die Vorlage hält und, wie hier behauptet wird, genauso offen wie die Erzählung gedeutet werden kann, so anders als der literarische Text aufgenommen wurde? Die Vermutung liegt nahe, dass dieser auf den konkreten politischen Hintergrund reduzierten Auslegung des Films zum Teil eine Nichtbeachtung der besonderen Erzählformen im Film zu Grunde liegen könnte: Nicht wenige Kritiker*innen scheinen die gestaltete Vermitteltheit der Narration im Film übersehen zu haben und so der in der Filmrezeption altbekannten, hartnäckigen »Illusion der Unmittelbarkeit«⁴³ der Bilder verfallen zu sein. Roland Gräf hat es Kritiker*innen aber auch leicht gemacht mit dem zu Beginn dieser Analyse angeführten Zitat, in dem er sehr wohl ein politisches Ziel seines Films impliziert, nämlich die DDR-Bürger von der Abwanderung abzuhalten. So resümierte die Kritik des *Spiegel*: »Jetzt kommt der Film selbst zur Beerdigung der DDR zu spät: Was als Kritik gedacht war, ist Historie.«⁴⁴

Adaptionstheoretiker Thomas Leitch hat gezeigt, wie die positive Rezeption einer Filmadaption von dem Status des Regisseurs als »auteur« abhängt und dass dieser Status nicht nur von ästhetischen Merkmalen abhängt, sondern auch davon, wie die Person in der Öffentlichkeit auftritt und wahrgenommen wird.⁴⁵ Bei Literaturverfilmungen wird auch unwillkürlich das öffentliche Bild des Regisseurs mit dem des Schriftstellers abgewogen.⁴⁶ Vergleicht man Heins damalige Stellung als einen in Ost und West renommierten Schriftsteller mit der Gräfs als Repräsentant eines staatlichen Filmstudios mit einer plötzlich vermeintlich eintönigen und überholten Ästhetik, bedarf es wenig Fantasie, um zu ahnen, wer in der bewegten Zeit der Wende eher in der Gunst der Kritiker stand. Bezeichnenderweise wurde in einer und derselben *Spiegel*-Rezension Hein als

41 Ebd.

42 Man hätte dann plötzlich keine Reflektorfigur mehr vor sich, sondern einen auktorialen bzw. homodiegetischen Ich-Erzähler.

43 Stanzel: Theorie des Erzählers, S. 118.

44 Anon.: »Letzter Tango.«

45 Thomas Leitch: *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2007. Siehe insbesondere das Kapitel »The Adapter as Auteur«, S. 236–256.

46 Was auch das Filmplakat für den *TANGOSPIELER* in großen Buchstaben nahelegt: »Nach dem Erfolgsbuch von CHRISTOPH HEIN«; <https://www.filmportal.de/node/52213/material/700818> (06.09.2023).

»Systemkritiker« und »halbgeduldete[r] Dissident«, Gräf dagegen als »kritisch-einverständner Filmemacher« bezeichnet.⁴⁷ Wie sich allerdings in den darauf folgenden Jahren herausstellte, sollte auch der Ruf Christoph Heins von solcher abwertenden Kritik nicht unberührt bleiben.

Zum Schluss dieses Abschnitts sei noch auf einen wissenschaftlichen Beitrag von 2013 zum *TANGOSPIELER* hingewiesen, in dem sich eine Neubewertung der Verfilmung abzeichnet. Der Verfasser David Bathrick bescheinigt dem Film z.B. »an epistemological grey zone of undecidability«⁴⁸ und schätzt den *TANGOSPIELER* »as an alternative, if certainly not an antidote, to a blockbuster Cold War Spy film such as *THE LIVES OF OTHERS*.«⁴⁹

4.2.3. Andreas Dresens *WILLENBROCK*⁵⁰

Den Roman *Willenbrock* aus dem Jahr 2000 wird in vielen Rezensionen in etwa so zusammengefasst: Der erfolgreiche Autohändler, glückliche Ehemann und Frauenheld, Bernd Willenbrock, gerät nach einer Serie von Einbrüchen in zunehmende Verunsicherung, er verschafft sich eine Pistole, um sich, seine Frau und seinen Besitz zu beschützen. Eine solche Synopse klammert allerdings aus, dass gut ein Drittel des Buchs verstreicht, bevor es zum ersten gewaltsaufgeladenen Überfall kommt und dass vieles in diesen ersten 100 Seiten klar erkennen lässt, dass Willenbrocks finanzieller Erfolg und sein friedliches Privatleben ein schon lange existierendes Unbehagen verschleieren. Außerdem wird – vorwiegend in inneren Monologen, die in Rezensionen und literaturwissenschaftlichen Beiträgen zum Roman fast ausnahmslos nicht beachtet werden – ein weiterer Handlungsstrang um Willenbrocks frühere Überwachung und Benachteiligung durch die Staatssicherheit erzählt.

Heins Texte der 1990er Jahre, und gerade die, die sich mit der bundesrepublikanischen Gesellschaft auseinandersetzen, irritierten viele Rezensent*innen. Brigitte Krüger hat bereits gezeigt, wie Hein in der Wertschätzung westdeutscher Kritiker*innen wie Wolfgang Emmerich vom »Vordenker« und »literarische[n] Wegbereiter der Friedlichen Revolution« zum »Erfüllungsgehilfen einer häßlichen Diktatur« abrutschte, dem eine Ostalgie-Mentalität anhaftete.⁵¹ Und auch *Willenbrock* wurde – so die Position einer Rezensentin der *Berliner Zeitung* – von den meisten Kritiker*innen bestenfalls »mit angestrengtem Wohlwollen« rezipiert.⁵² Für einige war auch der Umgang in *Willenbrock* mit polnischen und russischen Figuren nicht unproblematisch,⁵³ wenn auch eine sorgfältige

47 Anon.: »Letzter Tango«.

48 David Bathrick: »*Der Tangospieler*. Coming in from the cold once and for all? *The Lives of Others* as Cold War Spy film«, in: *The Lives of Others and Contemporary German Film*, hg. von Paul Cooke, Berlin: De Gruyter 2013, S. 121–137; hier: S. 131.

49 Ebd., S. 133.

50 *WILLENBROCK* (BRD 2005, R: Andreas Dresen).

51 Krüger: »Ein Spiel, nicht selbst gewählt«, S. 224.

52 Christina Bylow: »Ein Held der doppelten Buchführung«, in: *Berliner Zeitung* vom 16.03.2005.

53 Siehe z.B. Anatol Michailow: »Zum Bild des Russen in ausgewählten Werken der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: *Literatur für Leser Heft 1* (2007), S. 35–46; hier: S. 38; und Gregory H. Wolf: »Willenbrock«, in: *World Literature Today* 75.1 (2001), S. 145–146.

Lektüre des Romans zeigt, dass eben diese Fremdbilder und der Diskurs der 1990er Jahre um Ausländerkriminalität hier erzählerisch entlarvt und subvertiert werden.⁵⁴

Anders als Gräf weichen Regisseur Andreas Dresen und Drehbuchautorin Laila Stielner in vielen Hinsichten vom Roman *Willenbrock* ab: Am deutlichsten zeigt sich das in der Verlegung der Geschichte von Berlin nach Magdeburg und von 1996 in die damalige Gegenwart, d.h. zum Zeitpunkt der Produktion des Filmes. Somit fällt fast automatisch der Nebenhandlungsstrang um die berufliche Benachteiligung Bernd Willenbrocks durch die Stasi weg – nicht zuletzt, da ein Mensch, die 2004 auf Anfang Vierzig zu schätzen ist, wohl erst keine so fortgeschrittene berufliche Laufbahn in der DDR gehabt haben kann. Generell kann man im Film eine weitgehende Entpolitisierung und -historisierung des Stoffs gegenüber der literarischen Vorlage feststellen, und eben dies gilt es hier zu untersuchen.

Andreas Dresens Erklärung für das Weglassen des Handlungsstrangs – nämlich dass »die Zeit dafür noch nicht da ist« – könnte fast Zweifel an seinem Gespür für das kommerzielle und medienwirksame Potenzial eines solchen Stoffes aufkommen lassen. *WILLENBROCK* hatte seinen Kinostart im März 2005; ziemlich genau ein Jahr später wurde *DAS LEBEN DER ANDEREN* von Millionen Zuschauern weltweit gesehen und mit Auszeichnungen überhäuft.⁵⁵ Wenn von Donnersmarcks Kinohit wohl alles andere als »der differenzierte Film« ist, den Dresen zum Thema gerne machen würde, braucht man nicht lange nach einem weiteren Beispiel suchen: Matti Geschonnecks preisgekrönter Fernsehfilm *Die Nachrichten*⁵⁶ feierte ihre Erstausstrahlung im ZDF am Tag der deutschen Einheit 2005, also knapp sieben Monate nach der Filmpremiere von *WILLENBROCK*, mit ca. 3,8 Millionen Zuschauern und einem respektablen Marktanteil von fast 11 %.⁵⁷ Dresens Beschäftigung damit, was das Publikum »sehen will«, macht auch etwas stutzig – meidet er doch kaum in seinen anderen Filmen kommerziell wenig Erfolg versprechende Stoffe und Themen, wie z.B. das ungeschminkte Milieu von Obdachlosen und minderjährigen Sexarbeiterinnen in *NACHTGESTALTEN* (1999), explizite Sexszenen zwischen Senioren in *WOLKE 9* (2008), oder den quälenden Krebsleiden und -tod eines jungen Familienvaters in *HALT AUF HALBER STRECKE* (2011). Es spricht also Vieles dafür, dass die bewusste Abweichung von der Vorlage nicht einfach mit wirkungsstrategischen Überlegungen des Regisseurs zu begründen ist.

Während im Roman *Willenbrock* (wie auch im *Tangospielder*) streng intern durch bzw. auf die Hauptfigur fokussiert wird, vollzieht sich in Dresens Film eine Verschiebung, oder besser gesagt, eine Auffächerung der Fokalisierung, denn es sind mehrere nicht immer klar zuzuordnende Erzählperspektiven vorhanden. Der Film setzt mit einer alpträumhaften Sequenz ein, dann einer Luftaufnahme begleitet von einem Voice-Over des Protagonisten. Die Kamera schaut von oben auf das Auto Willenbrocks – die Quelle und

54 Siehe unten, Kapitel 6.3 zum Roman *Willenbrock*.

55 Vgl. »Das Leben der Anderen«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/das-leben-der-anderen_cd85e167113046cf85f25cebf37bb307 (06.09.2023).

56 Die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Alexander Osang gewann den Adolf-Grimme-Preis, den Deutschen Fernsehpreis und den Bayrischen Fernsehpreis; vgl. »Die Nachrichten«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/die-nachrichten_1922e4717c3443ae8c624fd08cbd6645 (06.09.2023).

57 Vgl. <http://www.networkmovie.de/produktion/detail?id=21> (06.09.2023).

Symbol seines Wohlstands und zugleich seiner Isolation – herab. Es entsteht sofort ein Widerspruch zwischen der subjektivierenden Wirkung des Voice-Overs – der Zuschauer schließt daraus ja auf einen autodiegetischen Erzähler – mit dem Verfremdungseffekt eines sogenannten »nobody's shot«,⁵⁸ d.h. einer Kameraeinstellung, die unmöglich der Wahrnehmung der Figur entsprechen kann und somit eher externe Fokalisierung suggeriert. Insofern wird im Film – mit völlig anderen Mitteln – eine ähnliche Leser- bzw. Zuschauerhaltung wie im Roman angeregt: Man rechnet mit einer subjektiven und nicht unbedingt zuverlässigen Schilderung, wird aber zugleich durch die distanzierte Vogelperspektive an der Identifikation mit der Hauptfigur gehindert.

In einer weiteren Schlüsselszene, die komödiantisch beginnt und verstörend ausgeht, ist die Fokalisierung anders: Während Willenbrock, der sich auf dem Heimweg nach einem Rendezvous befindet, den Ohrwurm »Walking on Sunshine«⁵⁹ lauthals mit-singt, wird er eines tödlichen Autounfalls gewahr. In dieser klassischen Point-of-view-Montage wird der Einbruch des Tragischen in Willenbrocks von Genuss und Ablenkung gekennzeichneten Alltag verdeutlicht. Aber nicht nur die Erzähltechniken sind anders als bei Hein – im Roman kommt Willenbrocks Verdrängung vor allem in inneren Monologen zum Ausdruck – auch der Gegenstand der Verdrängung ist bei Dresen ein anderer: Es handelt sich nicht mehr um nicht aufgearbeitete Kränkungen in Willenbrocks Vergangenheit in der DDR, sondern um die dumpfe Erkenntnis, dass die Ansammlung von Eigentum und sexuellen Eroberungen ihn nicht vor Entfremdung, Paranoia und Gewalt schützen kann, ja: dass Letztere womöglich Folgen der Ersteren sind.

Die Überlagerung der Erzählperspektiven im Film erfährt einen Höhepunkt in der Sequenz, in der die Willenbrocks in ihrem Landhaus überfallen werden. Im Roman spielt die interne Fokalisierung hier eine entscheidende Rolle: In den Sekunden, nachdem das Ehepaar von einem Geräusch geweckt wird, streifen Willenbrocks Gedanken von der Mutmaßung, es handele sich wohl um einen »illegal eingereiste[n] Ausländer, der rasch ein Auto und etwas Geld benötigte« (W 140) zu einer der »Sensationsgeschichten« eines Bekannten, der ständig von Begegnungen mit russischen Gangstern erzählt. Beim komplett aus Willenbrocks Perspektive dargestellten Kampf mit den Einbrechern kann der Wiedergabe seiner Gedankenfolge entnommen werden, wie er stufenweise zu der fraglichen Überzeugung gelangt, es handle sich bei den Einbrechern um Russen.

Während im Roman die subjektive Wahrnehmung im Vordergrund steht und Lesende zur Hinterfragung der Annahmen der Figur aufgefordert werden, hat die Inszenierung dieses Vorfalls im Film voyeuristische Züge; am Anfang der Sequenz macht die Kamera eine Fahrt auf das Gartentor und das Haus der Willenbrocks zu, gefolgt von einem Schnitt zu dem Schlafzimmer mit einer ähnlichen Kamerabewegung über dem schlafenden Paar. Dass hier nicht aus der Perspektive des noch schlafenden Bernd Willenbrocks erzählt werden kann, versteht sich; aber auch die naheliegende Vermutung, die Sicht der Einbrecher werde mit dieser Kameraführung denotiert, dass sie also bereits im Schlafzimmer stehen, erweist sich kurz darauf als irreführend. Es handelt sich also

58 »nobody's shot«, in: Das Lexikon der Filmbegriffe; <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nobodyshot-8412> (06.09.2023).

59 Katrina and the Waves: »Walking on Sunshine«, Walking on Sunshine, Capitol Record 1985.

wieder um eine Einstellung, die keiner Figur in der Diegese zuzuschreiben ist. In diesem Fall kann aber auch von einer »wandering camera« gesprochen werden, einer beliebten Technik des Horror-Genres, um vage auf eine noch zu konkretisierende Bedrohung vorauszudeuten.⁶⁰ In der darauffolgenden Sequenz, in der sich die Willenbrocks hinter einer Tür verschanzen, die von außen gewaltsam aufgebrochen wird, wird diese Ähnlichkeiten mit Thriller- und Horrorfilmen noch deutlicher – man denke etwa an Szenen aus Kubricks *SHINING* oder Pekinpahs *STRAW DOGS*.⁶¹ Während in dem entsprechenden, weniger thrillerhaften Kapitel des Romans die psychologischen Hintergründe für Willenbrocks wachsende Xenophobie und seine Ängste im Allgemeinen erörtert werden, betont Dresens spannungsgeladene Filmsequenz eher die reale, äußerliche Gefahr. Dass die Einbrecher im Film Russisch miteinander sprechen, wird als neutrale Tatsache, nicht als eine perzeptive Überzeugung Bernd Willenbrocks dargestellt. Und schließlich sei auf den provokanten Slogan auf dem Filmplakat zu *WILLENBROCK* hingewiesen; der lautet nämlich: »Fühlen Sie sich sicher?«⁶²

Der Film endet mit einer Kranfahrt nach oben und einem erneuten Voice-Over Willenbrocks – beides stilistische Hinweise auf einen glücklichen Ausgang. Und in der Tat scheinen im Film die Zeichen auf eine Versöhnung des geläuterten Protagonisten mit seiner Frau zu stehen – im deutlichen Kontrast zum Romanschluss, in dem Willenbrock seine Frau mit dem Nachbarn misstrauisch beäugt, während er seine Pistole streichtel (*W* 319).

Diese Verschiebung der Perspektive – und die Verschiebung des Tenors des Films, die sie mit sich bringt – bildet wohl eine radikalere Abweichung von der Vorlage als das Weglassen eines Handlungsstrangs. Doch formale und inhaltliche Aspekte können natürlich nicht so leicht voneinander getrennt werden. Im Roman *Willenbrock* wird die Thematik um die DDR-Vergangenheit der Hauptfigur, aber auch die um Ausländerkriminalität und Fremdbilder überhaupt vorwiegend über innere Monologe und erlebte Rede vermittelt, was in die Filmsprache – wenn auch nicht unmöglich – so doch nicht immer formschön zu übertragen ist.

Es lässt sich in Dresens *Willenbrock*-Verfilmung wie auch in seinem übrigen Oeuvre eine ihm eigene Schwerpunktsetzung erkennen. Etwas anders als Heins Texte, in denen ja die Gegenwart des Vergangenen eine zentrale Stellung einnimmt, scheinen sich Dresens Filme vorrangig auf Gegenwartsdiagnose und Momentaufnahmen zu konzentrieren. Seine Filme spielen zwar fast immer in den Neuen Bundesländern, aber der Vergangenheitsbezug blieb lange implizit, wenn überhaupt vorhanden.⁶³ Die Prekarität zwischenmenschlicher Beziehungen in der neoliberalen Gesellschaft steht dabei oft im Vor-

60 Vgl. Kenneth Johnson: »Filmmakers of horror and the supernatural have found wandering camera a useful way to establish a >presence<, usually some voyeuristic, vague, and sinister presence that becomes at some point identified as the perceptual viewpoint of a flesh-and-blood menace«; Kenneth Johnson: »The Point of View of the Wandering Camera«, in: *Cinema Journal* 32.2 (1993), S. 49–56; hier: S. 54.

61 *THE SHINING* (UK/USA 1980, R: Stanley Kubrick); *STRAW DOGS* (UK 1971, R: Sam Peckinpah).

62 Vgl. »Filmplakat: Willenbrock (2004)«, filmPoster-archiv.de; <https://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=3426> (06.09.2023); Unterstreichung im Original.

63 Dies hat sich allerdings spätestens 2015 mit der Verfilmung von Clemens Meyers *Als wir träumten* geändert.

dergrund, aber die Kapitalismus- bzw. Gesellschaftskritik fällt eher mild, die Darstellung der Figuren, wenn auch ungeschönt, immer mitfühlend aus. Aus filmtechnischer Sicht stellt aber WILLENBROCK eine Abkehr von der aus den frühen Filmen bekannten Dresen-Ästhetik dar: Hier gibt es kaum oder keine Improvisation der Schauspieler, weniger Handkamera, weniger Sozialrealismus a la Mike Leigh oder Ken Loach. Es wäre falsch zu behaupten, Dresen habe sich mit dem Weglassen eines Handlungsstrangs und mit Zitaten aus dem Genre des Horrors in WILLENBROCK gänzlich vom sozial engagierten Kino distanziert und würde sich in Richtung Unterhaltungsfilm bewegen wollen. Es ist aber durchaus möglich, dass der Regisseur kein Interesse daran hatte, sich mit konkreteren Wirklichkeitsbezügen dieselbe Art von ideologisch motivierter Kritik, wie sie Christoph Hein und zuvor Roland Gräf in der Nachwendezeit erlebt hatten, einzuhandeln. Anscheinend ist dieses Kalkül – wenn es als solches bezeichnet werden kann – einerseits aufgegangen, denn gerade die Entpolitisierung von Heins Vorlage wird in einigen Kritiken als eine Stärke des Films hervorgehoben.⁶⁴ Andererseits lockte WILLENBROCK weniger Zuschauer in die Kinos als frühere und spätere Dresen-Spielfilme, wie etwa HALBE TREPPE (2002) oder SOMMER VORM BALKON (2005).⁶⁵ Die Frage scheint jedenfalls berechtigt, ob durch das Abmildern des Partikulären in der Filmhandlung von WILLENBROCK nicht auch die universelle Dimension etwas an Schärfe verliert.

4.2.4. Fazit

Es wurde untersucht, wie zwei Texte von Christoph Hein vor einem sich wandelnden gesellschaftlich-politischen Hintergrund transmedial neu interpretiert und rezipiert worden sind. Dabei wurde gezeigt, wie Heins Erzählstrukturen und -techniken Filmemacher vor herausfordernden Regie- und Drehbuchentscheidungen stellen, und wie auch Kritiker*innen durch medien- bzw. autorenbedingte Verschiebungen in der Erzählweise zuweilen vor Herausforderungen gestellt werden können.

64 Vgl. Roberto Dzugan: »Willenbrock – Kritik«, critic.de; <https://www.critic.de/film/willenbrock-155/> (06.09.2023); Anon.: »Willenbrock. Talfahrt eines Wendegewinners«, RP-Online 14.03.2005; https://rp-online.de/kultur/film/kinokritiken/willenbrock-talfahrt-eines-wendegewinners_aid-1717221 (06.09.2023).

65 Anon.: »Andreas Dresen«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/person/andreas-dresen_6cd6323a64524d78ba16boc770b4ec3c (06.09. 2023).

