Ariane Wohner

Unverstanden *Unter Leuten*

Kommunikation und Heimat in Juli Zehs Gesellschaftsroman und seinen Medien-Varianten



Unverstanden *Unter Leuten*

Kommunikation und Heimat in Juli Zehs Gesellschaftsroman und seinen Medien-Varianten

Der Philosophischen Fakultät und dem Fachbereich Theologie
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

zur
Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.

vorgelegt von

Ariane Wohner

Als Dissertation genehmigt von der Philosophischen Fakultät und dem Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Oktober 2023

Erstgutachter: Prof. Dr. Dirk Niefanger
Zweitgutachterin: PD Dr. Aura Heydenreich

Titelbild: Kampfläufer (Dmitry Deshevykh; Ausschnitt)

Inhalt

Vorwort und Danksagung 9

I. Einführung 11

II. Heimat, Gemeinschaft und Kommunikation 55

1. Heimat ist (k)ein Ort: Heimat und Gemeinschaft 55
2. Kommunikation – komplex und kompliziert 101
3. Strategisches vs. kommunikatives Handeln – oder: (Wie) ist (Sprach-)Gemeinschaft überhaupt möglich? 125

3.1 Sprachspiele, Sprechhandlungen und Performance 125

3.2 Das Ideal der Verständigung: Jürgen Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns* 142

3.3 An den Rändern von Kommunikation und Gemeinschaft – Lebenswelt, Macht und Widerstreit 167

III. Was passiert mit der Geschichte? – Erzählen und Kommunikation in Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film 201

1. Intermedialität, Transformation, Variation: Gleiche Worte, andere Inhalte? 201
2. Hörbücher und Hörspiel(-Transformationen): „Siehst du, was ich höre?" 229
3. *Sehen, was sie sprechen* – oder: Das Problem „Literaturver***film***ung" 260
4. Erzählen, Kommunikation und (Heimat-)Raumdarstellung in verschiedenen Medien 273

5. Einheimische vs. Zugezogene – oder: Jeder gegen jeden? Erzählsituationen und Figurenkonstellationen in *Unterleuten* 367

Exkurs: Kommunikationskosmos *Unterleuten* im Internet und der „Ratgeber“ *Dein Erfolg* 406

IV. Unterwegs in Unterleuten: (Nicht-)Kommunikation im Dorf 425

1. Ehepaare und Liebesbeziehungen: Der Lebenspartner als Statist 425

1.1 Abwesenheit und Schweigen: Die Ehen Gombrowski und Kron-Hübschke 426

1.2 Verheiratet mit einem dozierenden Vogelschützer: Gerhard Fließ und Jule Fließ-Weiland 469

1.3 Monologe einer Pferdeflüsterin: Linda Franzen und Frederik Wachs 516

1.4 Zwischenfazit Ehe-/Liebespaare 569

2. „Was zum Teufel ist hier los?“ – Eltern-Kind-Beziehungen 576

2.1 Bodo und Miriam Schaller 577

2.2 Kron, Kathrin Kron-Hübschke und Krönchen 603

2.3 Hilde und Betty Kessler 638

2.4 Zwischenfazit Eltern-Kind-Beziehungen 644

3. Strategische Verwicklungen und Wutausbrüche: Kommunikation außerhalb des persönlichen Umfelds 652

3.1 „Haben Sie Probleme mit den Nachbarn?“ – Gerhard Fließ bei Bodo Schaller 654

3.2 Rudolf Gombrowski: Letzte Spielzüge des alten Hundes 680

3.2.1 Mit Betty Kessler im Büro der Ökologica 680
3.2.2 Die Hausbesuche bei Arne Seidel, Linda Franzen und Gerhard Fließ 702

3.3 Linda Franzen: Alle Gesprächsfäden in der Hand? 744

3.3.1 Unter dem Deckmantel der Konversation: Das Abendessen beim Ehepaar Fließ 744
3.3.2 Ungleiche Machtspiele 1: Konrad Meiler 764
3.3.3 Ungleiche Machtspiele 2: Rudolf Gombrowski 793

3.4 Zwischenfazit außerfamiliäre Kommunikation 823

4. (Gem)einsam? – Kommunikation in größeren Gruppen 839

4.1 Die Dorfversammlung: Hauptsache dagegen 839

4.2 Krönchens Verschwinden: Gewaltbereitschaft im Kollektiv 864

4.3 Zwischenfazit Gruppenkommunikation 883

V. (K)eine Gemeinschaft – (K)eine Heimat unter Leuten? 891

1. Unterleuten als (Über-)Lebenswelt im 21. Jahrhundert 891

2. Gescheitert – Die Heimatversuche der Zugezogenen: Gerhard Fließ/Jule-Fließ-Weiland, Linda Franzen/Frederik Wachs 913

3. Zurückgekehrt in die „Schlangengrube“: Bodo Schaller, Kathrin Kron-Hübschke 932

4. Zwangsverwurzelt im märkischen Sand: Kron, Rudolf und Elena Gombrowski, Hilde und Betty Kessler, Arne Seidel 941

5. Böse Städter: Anne Pilz, Konrad Meiler und der Windkraft-Plan 954

6. Kron, Fließ und der Windkraft/Gombrowski-Boykott 971

VI. Fazit: Gibt es denn gar keine Hoffnung? 1033

VII. Literatur- und Medienverzeichnis 1059

VIII. Abbildungsverzeichnis 1139

Vorwort und Danksagung

Vermutlich würde niemand behaupten, dass es in Juli Zehs *Unterleuten* besonders glücklich zugeht. Ich kann immerhin sagen, dass mir der Roman sehr viel Glück gebracht hat. Zumindest wäre ich ohne dieses Buch nicht in Brasilien gewesen und einigen wunderbaren Menschen nie begegnet. – Oder vielleicht war ich nur zur richtigen Zeit im richtigen Seminar?

Jedenfalls begann meine Geschichte *Unterleuten* 2016, im Jahr seines Erscheinens, und zwar mit dem Hörbuch. Zwei Jahre später – ich war gerade im zweiten Semester meines Masterstudiums – bot Dirk Niefanger ein Seminar zum Thema Heimat in Literatur und Film der Gegenwart an; u. a. *Unterleuten* stand auf der Liste – und da dachte ich mir, es würde sicher Spaß machen, darüber eine Hausarbeit zu schreiben, meldete mich für das Seminar an, schrieb die kleine Arbeit. Ein paar Wochen später bestellte mich Dirk Niefanger zu sich in die Sprechstunde, in die ich eher lustlos ging, weil ich nicht gerne über das spreche, was ich geschrieben habe. Nun, das war dann ohnehin nur am Rande Thema; in erster Linie wurde ich gefragt, ob ich als Tutorin nach Brasilien fliegen möchte. Was eben so passiert, wenn man Lust hat, über einen Roman eine Hausarbeit zu schreiben… Meine Master- und schließlich Doktorarbeit auch über *Unterleuten* zu schreiben, war nie eine Frage. Es war einfach so. Und weil ich das Schreiben liebe, habe ich mit oder fast schon in *Unterleuten* zweieinhalb sehr glückliche Jahre verbracht.

So gilt mein besonderer Dank meinem Doktorvater, Dirk Niefanger, für Brasilien, die Förderung bereits während des Studiums, die angenehmen Gespräche und dass er sich – obwohl er nach einer Masterarbeit doppelter Länge eigentlich gewarnt war – auf eine Ariane-Wohner-Dissertation eingelassen hat. Leider musste noch eine zweite Person durch die vielen Seiten hindurch und so danke ich ganz herzlich Aura Heydenreich für ihre Bereitschaft, dies zu übernehmen.

Wenn es einen weiteren Menschen gibt, dem ich an dieser Stelle danken möchte, dann ist das mein Vater, Reinhard, der mir nicht nur Vater war und ist, sondern auch Freund und Kollege. Danke für deine lebenslange Liebe, dein Verständnis und deine Unterstützung; und dafür, dass du mir in unserem Coaching-Büro in den letzten Monaten des Schreibens den Rücken freigehalten hast, damit ich mein Werk vollenden konnte. Und ja, danke für die vielen Gespräche über Kommunikation, die wohl durchaus ein wenig mitverantwortlich dafür waren, dass ich mich ausgerechnet dieser Frage in solcher Breite gewidmet

habe. Ich habe es allerdings nicht zuletzt darum getan, weil mich Kommunikation zugleich fasziniert und erschreckt, weil die Entwicklungen, die ich in unserer Gegenwart beobachte, Anlass zu großer Sorge um das Zusammenleben und den Einzelnen geben. Ich frage mich: Warum fällt es Menschen so schwer, das zu sagen, was sie eigentlich sagen möchten? Warum haben sie so große Angst, das auszusprechen, was ihnen wichtig ist? Wie ist es möglich, dass Menschen, die sich am Tisch gegenübersitzen, auf ihr Smartphone starren, anstatt mit demjenigen zu reden, der vor ihnen sitzt? Und noch vieles mehr, auf das meine Arbeit, so hoffe ich, die ein oder andere Antwort liefern kann. Sollte sie manchen Leser (über den wissenschaftlichen Blickwinkel hinaus) einladen, in der eigenen Kommunikation einmal etwas genauer hinzuschauen und zu -hören, würde mich das freuen.

Nochmal zum Thema Glück – in der Zeit meines Masterstudiums und vor allem als ich meine Doktorarbeit geschrieben habe, habe ich immer gesagt: Für eine Beziehung habe ich erst danach Zeit. Das hatte ich offenbar tief verinnerlicht, denn am Tag meiner Abgabe saß beim Feiern in der Kneipe ein gewisser Vincent neben mir, der seitdem meine Verrücktheiten mit mir teilt, wofür ich sehr dankbar bin. Und nein, das habe ich jetzt nicht erfunden, aber vielleicht schreibe ich es irgendwann mal in einen Roman.

Wahrscheinlich ist es ganz gut, dass ich nur zu einem Teil Literaturwissenschaftlerin und zu einem ausreichend großen verrückte Künstlerin bin, sonst hätte ich mir möglicherweise während des Schreibens doch einmal Gedanken gemacht, ob es nicht vernünftig wäre, das Ganze ein wenig kürzer zu halten. Und weil große Werke, was ich in meinem Fall auf die Seitenzahl beziehe, nicht ohne Inspiration entstehen, ist meine Arbeit zwei inspirierenden Frauen, Petronella und Sandra, gewidmet, ohne die es sie (so) vielleicht gar nicht geben würde.

Ariane Wohner
im November 2023

I. Einführung

Heimat

> ist geradezu eine Chiffre der heutigen Zeit. […] Die Beschäftigung mit dem Topos kann durchaus als Pulsmesser für gesellschaftliche Fragen verstanden werden, um nachzuvollziehen, wie es um das Verständnis von Heimat, Identitäten in der Krise und die Räume, die ein Zusammenleben von Menschen möglich machen, steht.[1]

Im Jahr 2006 – und damit zehn Jahre vor dem Erscheinen von Juli Zehs *Unterleuten* – merkte Thomas Geiger in einem Interview mit der Autorin an: „Es gab in Deutschland seit geraumer Zeit keinen Gesellschaftsroman mehr."[2] Sie stellte daraufhin den dringenden Bedarf eines solchen fest und äußerte den Wunsch, diesen selbst zu schreiben:

> Das ist für mich tatsächlich eine Zielvorstellung. […] Das wäre unheimlich wichtig, weil Literatur da sehr viel leisten kann. […] Was passiert, wenn zwei verschiedene Weltanschauungen aufeinanderstoßen. Ich halte einfach so einen banal aufklärerischen Gedanken für wichtig, weil es meiner Meinung nach immer besser ist, wenn man kapiert, was passiert, als wenn man es nicht kapiert. […] Literatur hat da eine große Aufgabe.[3]

Mit *Unterleuten*[4] hat sie dann also genau das getan: Einen Gesellschaftsroman geschrieben, in dem unterschiedliche – es sind indes weit mehr als zwei – Weltsichten aufeinanderprallen; zumindest wird er nicht zuletzt vom Verlag wie von ihr selbst mit dem Etikett „Gesellschaftsroman" versehen.[5] Unter einem solchen versteht man laut Bernd Auerochs einen

---

[1] Egger, Simone: Mi Heimat es su Heimat: Beobachtungen zu einem Schlüsselthema der flüchtigen Moderne. In: Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 23-39; hier: S. 38.
[2] Geiger, Thomas/Zeh, Juli: Es geht immer um Sprache. Ein Gespräch über Jura und Literatur. In: Miller, Norbert/Sartorius, Joachim (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter. Heft 180. Köln: SH 2006, S. 417-431; hier: S. 424.
[3] Ebd.
[4] Zeh, Juli: Unterleuten. München: Luchterhand 2016; Zeh, Juli: Unterleuten. München: Luchterhand 2016. E-Book; Zeh, Juli: Unterleuten. München: btb 2017 [2016]. Ich zitiere im Folgenden nach der Taschenbuchausgabe.
[5] Vgl. hierzu u. a. auch Delabar, Walter: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein. Juli Zehs Simulationsversuche im Umfeld des Romans *Unterleuten*. In: Ders./Caemmerer, Christiane/Meise, Helga (Hg.): Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, S. 223-244; hier: S. 223; Jacobsen, Dietmar: Die Idylle trügt. In: Literaturkritik.de 05/2016. https://literaturkritik.de/id/21873 [zuletzt aufgerufen am 25.08.2019]; Jähner, Harald: Eine Verwechslung mit Methode. In: Frankfurter Rundschau 26.05.2016. https://www.fr.de/kultur/literatur/eine-verwechslung-methode-

> Romantypus […], der beansprucht, die ganze Gesellschaft seiner Zeit modellhaft darzustellen. […] Im G. sind ↗Figurenkonstellationen, Räume und ↗Handlungen im Hinblick auf soziale Signifikanz angelegt. Die symbolischen Ordnungen der Romanwelten werden durch die Kombinationen von semantischen Oppositionen so organisiert, dass modellhafte Durchblicke auf die Totalität der ganzen Gesellschaft möglich werden – häufig in kritischer Perspektive. […]. Eine große Breite der Gesellschaftsdarstellung wird oft panoramatisch, d. h. durch ein umfangreiches Figurenspektrum und eine Vielzahl von Schauplätzen erreicht.[6]

Den letzten Punkt ausgenommen – neben wenigen Episoden in Berlin und Ingolstadt ist Unterleuten der einzige Schauplatz –, treffen die genannten Punkte auf den Roman zu. Im Unterschied zum „klassischen Gesellschaftsroman" haben wir in *Unterleuten* außerdem nicht den für diese Gattung „typischen allwissenden Erzähler".[7] Zentral ist für den Gesellschaftsroman auch nach Gero von Wilpert, dass dieser sich anstelle eines „ereignisreiche[n] Handlungsablauf[s] um 1-2 Hauptfiguren mit zeitl. Nacheinander" durch eine „breite[] Zustandsschilderung bei zeitl. Nebeneinander vieler Handlungsstränge" auszeichnet und so „das ganze Gesellschaftsleben e. Zeit und die daraus entstehenden Konflikte" abbildet. Dabei kann er entweder den Gesellschaftsgeist einfangen, gesellschaftskritisch verfasst sein oder gerade durch sachliche Darstellung zur gesellschaftskritischen Reflexion anregen.[8] Laut Walter Delabar ist für das Genre ebenfalls „der Anspruch konstitutiv, dass der Text hinreichend angemessen gesellschaftliches Leben schildert, reflektiert, kommentiert oder inszeniert". Angemessenheit kann sich dabei „auf den Entwurf von Akteuren, Szenerien, Kontexten, Interaktionen und Kommunikationen bezieh[en]"[9].

Um die letzten beiden Aspekte, die Interaktionen und Kommunikationen in *Unterleuten*, soll es in meiner Dissertation gehen, genauer gesagt: Um das Gelingen oder Scheitern der Kommunikation.[10] Für Christoph Schröder ist die Sache klar: Juli Zeh zeigt anhand ihres

---

11131977.html [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021]; März, Ursula: Jedes Dorf ist eine Welt. In: Die Zeit 13/2016, 17. März 2016. https://www.zeit.de/2016/13/unterleuten-juli-zeh-roman [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022]; Scholl, Anne-Sophie: Juli Zeh: „Der Kulturkampf von Stadt und Land spitzt sich zu." In: Aargauer Zeitung 07.03.2016. https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/buch-buehne-kunst/juli-zeh-der-kulturkampf-von-stadt-und-land-spitzt-sich-zu-130113073 [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

[6] Auerochs, Bernd: Gesellschaftsroman. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 286-287; hier: S. 286.

[7] Jacobsen: Die Idylle trügt.

[8] Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner 2001; 8., verbesserte und erweiterte Auflage, S. 310; vgl. ebd., S. 310f.

[9] Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 225f.

[10] Basis dieser Dissertation ist meine Masterarbeit aus dem Jahr 2020, in der ich mich, allerdings nur für den Roman und mit einer weit weniger umfassenden Fragestellung, bereits mit Kommunikation und Heimat in *Unterleuten* befasst habe.

Figurenensembles ein „Kommunikationsmodell[]“ auf, in dem Sprache nicht der Verständigung dient; vielmehr werden immer neue Missverständnisse erzeugt, „bis sich die fein bis in die DDR-Vergangenheit hineingesponnenen Erzählfäden zu einem derart unübersichtlichen Knäuel verwirrt haben, dass nur noch ein Mittel hilft, das Chaos aufzulösen: Gewalt.“[11] Mit Habermas könnte man das, was in Unterleuten geschieht, so ausdrücken: Die Figuren „haben ihre Handlungssituation niemals vollständig unter Kontrolle. Sie beherrschen weder ihre Verständigungsmöglichkeiten und Konflikte, noch die Folgen und Nebenfolgen ihrer Handlungen; sie sind […] in Geschichten *verstrickt*.“[12] – Will man dies noch explizit auf Heimat beziehen, kann man es mit dem ersten Satz aus Anja Oesterhelts Habilitationsschrift aus dem Jahr 2019 tun: „Über Heimat zu schreiben, gleicht dem Versuch, ein Netz zu entwirren, in das man sich währenddessen immer weiter verstrickt.“[13] – Wie und warum es so weit kommt, werde ich in meiner Arbeit aufzeigen, wofür ich zunächst versuchen will, dieses Knäuel zu entwirren, die Kommunikation zwischen den Figuren in ihren unterschiedlichen Konstellationen unter die Lupe zu nehmen und die Frage zu klären, ob und warum diese tatsächlich (immer) scheitert – und zwar sowohl in Juli Zehs Roman, dem Hörbuch wie der Hörspiel-Adaption und Verfilmung.[14] Außer den inhaltlichen sind dabei gerade die medialen Unterschiede und Besonderheiten (hinsichtlich der Kommunikationsfrage) interessant und sollen in den Fokus gerückt werden. Es geht somit neben der *histoire* um die Ebene des *discours* in den verschiedenen Medien; also darum, wie Kommunikation im jeweiligen Medium dargestellt wird oder werden kann. Worin bestehen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die Grenzen und Möglichkeiten, Stärken und Schwächen der einzelnen Medien? Anders ausgedrückt: Ein Medienvergleich kann die Wahrnehmung dafür schärfen, was – bei *gleicher* Geschichte – in welchem Medium *wie* dargestellt bzw. erzählt werden kann.

---

[11] Schröder, Christoph: Windkrafträder auf Misthaufen. In: Der Tagesspiegel 12.03.2016. https://www.tagesspiegel.de/kultur/juli-zehs-unterleuten-windkraftraeder-auf-misthaufen/13311834.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

[12] Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 [1981], S. 224; kursiv im Original.

[13] Oesterhelt, Anja: Geschichte der Heimat. Zur Genese ihrer Semantik in Literatur, Religion, Recht und Wissenschaft. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 2.

[14] Zeh, Juli: Unterleuten, gelesen von Helene Grass. München: Der Hörverlag 2016 (im Folgenden zitiert als Zeh: Unterleuten-HB); Zeh, Juli: Unterleuten, gelesen von Helene Grass. München: Der Hörverlag 2016, gekürzte Fassung (im Folgenden zitiert als Zeh: Unterleuten-HBk); Zeh, Juli: Unterleuten – Das Hörspiel. Bearbeitung und Regie: Judith Lorentz. RBB/NDR/München: Der Hörverlag 2018 (im Folgenden zitiert als Zeh: Unterleuten-HS; ich beziehe mich der Übersichtlichkeit wegen auf die sechsteilige CD-Ausgabe); Unterleuten – Das zerrissene Dorf. D (ZDF) 2020 (3 Teile). Regie: Matti Geschonneck; Drehbuch: Magnus Vattrodt (im Folgenden zitiert als Unterleuten I bis III).

Im Rahmen meiner Kommunikationsfrage bedeutet das nicht nur in den Blick (und ins Ohr) zu nehmen, *was* die Figuren in *Unterleuten* zueinander sagen, sondern vor allem auch *wie* sie es sagen. Obwohl dem Hörbuch in meiner Analyse quantitativ ein geringerer Anteil zukommen wird, ist es dennoch wichtig, weil es sicht- oder vielmehr hörbar machen kann, dass allein die Art und Weise, in der (und von wem) ein Text gelesen wird, diesen stark verändern kann. Beim Hörbuch ist daneben die Kurzfassung einzubeziehen, da Kürzungen oftmals erheblich in den Text eingreifen und damit Geschichte wie Rezeption beeinflussen.

Adaptionen von Literatur (und Theaterstücken) waren seit den Anfängen des Films und des Hörspiels fester Bestandteil des Programms;[15] heutzutage ist der Medienwechsel, wie Knut Hickethier feststellt, eine „kulturelle Selbstverständlichkeit“[16]. Insbesondere das Hörspiel, das zwar als „Nebenbei-Medium“[17] – gerade im Vergleich zum Film – längst ein Nischendasein fristet,[18] ist seit den 1990er Jahren „Element […] einer abgestimmten multimedialen Verwertung“.[19] So wurde *Unterleuten* seit 2017 in mehreren Städten auf die Bühne gebracht,[20] am 3. Oktober 2018 wurde von rbb und NDR die gleichnamige

[15] Vgl. u. a. Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK 2008; 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 19f.; Maiwald, Klaus: Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Vergleich. Stuttgart: Reclam 2015, S. 12f.

[16] Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 237.

[17] Hickethier, Knut: Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder. In: Ders. (Hg.): Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 26: Radioästhetik – Hörspielästhetik. Marburg: media/rep/1997, S. 6-20; hier: S. 8. Auch das Hörbuch ist natürlich ein solches „Nebenbei-Medium“.

[18] Vgl. Hannes, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz. Marburg: Hitzeroth 1990, S. 9.

[19] Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels, S. 125.

[20] Zeh, Juli: Unterleuten. Bühnenfassung von Ute Scharfenberg und Tobias Wellemeyer. Reinbek: Rowohlt Theaterverlag [o.J.; Erstaufführung 19.01.2018]; vgl. [o.V.]: Juli Zeh Unterleuten. In: rowohlt Theater Verlag [ohne Datum]. https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/unterleuten-1125 [zuletzt aufgerufen am 19.07.2022].
Zu verschiedenen Theateradaptionen *Unterleutens* u. a.: [o.V.]: Unterleuten nach dem Roman von Juli Zeh. In: Theater Aachen [ohne Datum]. https://theateraachen.de/de_DE/produktionen/unterleuten.1127682 [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021]. – Die Premiere in Aachen war am 27.01.2018 mit einer Dauer von 2 Stunden, 30 Minuten; [o.V.]: Unterleuten, Uraufführung nach Juli Zeh. In: Nationaltheater Weimar [ohne Datum]. https://www.nationaltheater-weimar.de/de/programm/stueck-detail.php?SID=1983 [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021]. – Die Premiere in Weimar fand am 18.11.2017 statt, das Stück dauerte 2 Stunden, 45 Minuten; Peters, Robin: „Unterleuten“ erobert nun auch die Neustrelitzer Bühne. In: Nordkurier.de 04.04.2019. https://www.nordkurier.de/neustrelitz/unterleuten-erobert-nun-auch-die-neustrelitzer-buehne-0435055804.html [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021]; Göcmener, Bettina: Juli Zehs Dorf „Unterleuten“ liegt jetzt mitten in Berlin. In: bz-berlin. de 27.04.2019/10.07.2019. https://www.bz-berlin.de/kultur/juli-zehs-dorf-unterleuten-liegt-jetzt-mitten-in-berlin [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021]. An dieser Berliner Inszenierung ist interessant, dass die beiden Rivalinnen Hilde Kessler und Elena Gombrowski von der gleichen Schauspielerin verkörpert wurden (vgl. ebd.).

Hörspielfassung (Regie: Judith Lorentz) am Stück ausgestrahlt; ab 20.10.2018 war sie, nun aufgeteilt auf sechs CDs, im Handel erhältlich;[21] und im März 2020 folgte schließlich (unter der Regie Matti Geschonnecks) die dreiteilige Verfilmung *Unterleuten – Das zerrissene Dorf*.[22] Was die anderen Romane Juli Zehs betrifft, wurden *Spieltrieb* und *Schilf* ebenfalls verfilmt, während *Spieltrieb*, *Adler und Engel* sowie *Schilf* als Theaterstücke adaptiert wurden.[23] Hörspiele gibt es neben *Unterleuten* von *Nullzeit* und *Leere*

Die Meinungen über die Theater-Varianten *Unterleutens* gehen auseinander. Wird die Inszenierung des Berliner Schillertheaters von Frederik Hanssen stark kritisiert, da aus dem 600-Seiten-Roman ein „Marathon von Mikroszenen" geworden sei, der das Figuren- und Handlungsgeflecht unbedingt habe beibehalten wollen – nicht zuletzt zu Lasten der Dialoge (Hanssen, Frederik: Ein Dorf als Terrorzelle. Brandenburg ist überall: Juli Zehs Erfolgsroman „Unterleuten" im Schillertheater. In: Tagesspielgel.de 01.05.2019. https://www.tagesspiegel.de/kultur/unterleuten-im-schillertheater-ein-dorf-als-terrorzelle/24276366.html [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021]), lobt Annemarie Bierstedt die Neustrelitzer Inszenierung (2 Stunden, 20 Minuten; Premiere am 06.04.2019 (vgl. Bierstedt, Annemarie: Unterleuten – Landestheater Neustrelitz – Tatjana Rese bringt eine eigene Fassung von Juli Zehs Gesellschaftsroman auf die Bühne. In: Nachtkritik.de 06.04.2019. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16614:unterleuten-landestheater-neustrelitz-tatjana-rese-bringt-eine-eigene-fassung-von-juli-zehs-gesellschaftsroman-auf-die-buehne&catid=387&Itemid=100190 [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021]); und in der Potsdamer Inszenierung hat nach Lars Gorte „[d]ie Geschichte kaum Schaden genommen." (Gorte, Lars: Hans-Otto-Theater in Potsdam. So war die Premiere von „Unterleuten". In: Märkische Allgemeine 21.02.2018. https://www.maz-online.de/Nachrichten/Kultur/So-war-die-Premiere-von-Unterleuten [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021]).

[21] Vgl. Ehrenberg, Markus: „Unterleuten" als Hörspiel. Alles Podcast oder was?" In: Tagesspiegel.de 02.10.2018. https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/unterleuten-als-hoerspiel-alles-podcast-oder-was/23136472.html [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020]; Will, Rafik: Nachbarschaftsterror. In: Medienkorrespondenz.de 02.11.2018. https://www.medienkorrespondenz.de/hoerfunk/artikel/juli-zeh-unterleuten-6-teiliges-hoerspiel-funkbearbeitung-judith-lorentz-rbbnbspkulturradiond.html [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020]; [o.V.]: Unterleuten. In: Hoerspieltipps.net [ohne Datum]. https://www.hoerspieltipps.net/hsp/21039.html [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020].

[22] Ab dem 2. März 2020 waren die drei Teile in der ZDF-Mediathek abrufbar; eine Woche später, am 9., 11. und 12. März, wurden sie jeweils um 20:15 Uhr im TV ausgestrahlt.

[23] Zeh, Juli: Adler und Engel. München: btb 2003 [2001]; Zeh, Juli: Spieltrieb. München: btb 2006 [2004]; Zeh, Juli: Schilf. München: btb 2009 [2007]; Schilf. D 2012. Regie: Claudia Lehman; Spieltrieb. D 2013. Regie: Gregor Schnitzler.

Während Preußer den Verfilmungen von *Spieltrieb* und *Schilf* wenig Positives abgewinnen kann, „gelingt es [*Unterleuten*] noch am besten, die Komplexität der Romanvorlage zu reduzieren und zugleich sinnvoll zu adaptieren. Doch auch hier ist die extradiegetische Musik ein kaum zu ignorierendes Manko. Statt unterschwellig Spannung zu generieren (offenkundig die Intention), verklebt der einfallslose *Score* alle harten Schnitte und Einstellungswechsel, überdeckt die Geräuschkulisse – und wird mit stupider Regelmäßigkeit immer dann heruntergefahren oder ausgeblendet, wenn der Dialog verstanden werden soll.

Ein Teil der Lösung hingegen liegt im Serienformat. […] Doch auch in der TV-Version bricht auseinander, was im Roman der entscheidende Twist ist. Figuren, die in der Miniserie auf naturalistische Glaubwürdigkeit hin angelegt werden […], zerreißen förmlich in einem psychologisch nicht mehr nachvollziehbaren Exzess der Gefühlsausbrüche." (Preußer, Heinz-Peter: Juli Zeh auf allen Kanälen. Zur transmedialen Inszenierung des Selbst im literarischen Feld unter besonderer Berücksichtigung filmischer Adaptionen. In: Schenk, Klaus/Rossi, Christina (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021, S. 15-41; hier: S. 21f.; vgl. zu *Schilf* und *Spieltrieb*: Ebd., S. 22-35). *Unterleuten* nennt er „sicherlich die professionellste Produktion, die bislang einen Stoff von Juli Zeh aufgegriffen hat." (Ebd., S. 35) und hält die Serie „[g]emessen am Selbstanspruch" für „gelungen. […] [Es] entsteht ein Tableau der dörflichen Gesellschaft auch in ihren Widersprüchen und Ungereimtheiten, ihren wechselseitigen Projektionen und Verkennungen." (Ebd., S. 37).

Herzen.[24] *Corpus Delicti*, ihr „erster, vielleicht auch […] einziger politischer Roman", wie Juli Zeh selbst schreibt,[25] wurde vom Theaterstück zum Roman und schließlich zu einer sogenannten „Schallnovelle", die sie zusammen mit der Band *Slut* arrangiert hat und mit der sie gemeinsam auf Tour waren. Juli Zeh übernahm dabei die Rolle Mia Holls, wodurch laut Michael Navratil „eine direkte performative Identifikation von Autorin und Figur möglich wurde."[26] *Unterleuten* nun erhielt im Jahr der Veröffentlichung außerdem im Internet seinen Platz, lebt „in einem Paralleluniversum weiter – in der Netzwelt als fingierte[m] Teil des Realen";[27] zum einen in Form verschiedener Websites, die auch im Roman genannt werden, zum anderen gibt es von einigen Figuren u. a. Facebook-Profile, wodurch „eine Art multimediales Gesamtkunstwerk"[28] entstanden ist. So werde ich in meiner Arbeit, obgleich dies nicht eigentlich zur Fragestellung gehört, einen kurzen Seitenblick zum Kommunikationskosmos *Unterleuten* im Internet sowie dem „Ratgeber" *Dein Erfolg*, den Juli Zeh unter dem Pseudonym Manfred Gortz verfasst hat,[29] unternehmen. Dieses multimediale Gesamtkunstwerk ist schon allein für die Frage einzubeziehen, ob es Juli Zeh mit *Unterleuten* gelungen ist, „eine Diagnose des menschlichen Miteinanders in der gegenwärtigen Gesellschaft" zu erstellen, anstatt nur „den Roman im politischen Debattenspektrum […] [zu] verorten".[30] – Was es für meine Fragestellung wiederum sehr wohl relevant macht.

Hinter dem digitalen Spiel steckt allerdings noch mehr; es ist heutzutage fast notwendig, „alle Kanäle der Kommunikation [zu] bespielen, um im literarischen Feld zu reüssieren."

Und zu den Theateradaptionen: Vgl. Preußer, Heinz-Peter: Juli Zeh. In: Hilmes, Carola (Hg.): Schriftstellerinnen III. München: Richard Boorberg 2020, S. 162-185; hier: S. 168 sowie Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 18.

[24] Zeh, Juli: Leere Herzen. Regie: Thomas Wolfertz. MDR 2017/München: Der Hörverlag 2018; Zeh, Juli: Nullzeit. Regie: Mark Ginzler. SWR2/Berlin: Der Audio Verlag 2013.

[25] Zeh, Juli: Fragen zu Corpus Delicti. München: btb 2020, S. 14; Zeh, Juli: Corpus Delicti. München: btb 2013 [2009].

[26] Navratil, Michael: Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 465; Zeh, Juli/Slut: Corpus Delicti. Hamburg: Strange Ways Records 2009.
Navratil will zudem bei der Figur der Richterin Sophie eine weitere „autofiktionale Beziehung zur Biografie der Autorin Zeh etabliert" sehen. (Navratil: Kontrafaktik, S. 465). *Corpus Delicti* wurde im Zeitraum 2007 bis 2019 von rund zwanzig Theatern inszeniert (vgl. Zeh: Fragen zu Corpus Delicti, S. 24); vgl. zur „Schallnovelle": Ebd., S. 189-192. Die Bezeichnung „sollte vor allem bedeuten: Wir machen, was wir wollen, und es hat mit Musik und mit Literatur zu tun." (Ebd., S. 191).

[27] Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 19.

[28] Snethlage, Matej: ZDF-Dreiteiler „Unterleuten". Ein Kampf gegen Windräder. In: Taz.de 02.03.2020. https://taz.de/ZDF-Dreiteiler-Unterleuten/!5666628/ [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

[29] Gortz, Manfred [Zeh, Juli]: Dein Erfolg. München: Portobello 2015.

[30] Venzl, Tilman: Postdemokratie in *Unterleuten*? Was in Juli Zehs Gesellschaftsroman auf dem Spiel steht. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 50. Berlin: Springer Nature 2020, S. 711-733; hier: S. 714.

Eine Strategie, die Juli Zeh laut Preußer „vom ersten Roman an, verfolgt [hat]: vielleicht nicht gezielt, intentional. […] Aber sie hat diese Entwicklungen nie ausgeschlagen, sondern ihrerseits nach Kräften befördert."[31] Zusammenbringen lässt sich diese Taktik zudem mit Juli Zehs Rolle „als prominente[r] Vertreterin einer politisch engagierten Gegenwartsliteratur", in der sie indessen eine „alles andere als unumstrittene Autorin ist."[32] Auch ihr Umgang mit den sozialen Medien ist durchaus ambivalent (zu betrachten):

> Einerseits ist Zehs Protest im Kontext der Ausweitung des öffentlichen Lebens in der digitalen Sphäre anzusiedeln […] Auf der anderen Seite ist aber zu betonen, dass ein großer Teil ihres Engagements zumindest eine digitale Komponente hat. […]
> Nicht zuletzt kommt hinzu […], dass Juli Zeh die sozialen Medien aktiv für ihr gesellschaftspolitisches Engagement nutzt.[33]

Volker Weidermann nennt Juli Zeh gar „ihre eigene Gruppe 47: Sie kennt sich mit fast allem aus und hat zu allem eine Meinung." Er spricht von der „Wiedergeburt des engagierten westdeutschen Schriftstellers". In ihrem „Ein-Personen-Betrieb" gelte: „Raushalten ist keine Option. Das ist das Juli-Zeh-Prinzip."[34] Für Michael Navratil ist sie „die prominenteste und mit ihrem öffentlichen Engagement am stärksten wahrgenommene politische Schriftstellerin ihrer Generation".[35] Auch Christine Mogendorf bezeichnet sie als Vertreterin einer „engagierten Literatur", Kern ihrer Werke sei stets die Demokratie. Eben dies sei das „Politische der Romane und Theaterstücke Juli Zehs. Ihr Schreiben ist ein Schreiben für die Demokratie." – Und Juli Zeh eine „Zeitgeistseismografin".[36] Als sie zur Corona-Thematik in *Über Menschen* befragt wurde, antwortete Zeh, sie sei „ohnehin eine Schriftstellerin, die stets versucht, möglichst nah am Puls der Zeit zu schreiben."[37]

---

[31] Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 18.
[32] Richter, Lars: Juli Zeh: Literatur und Engagement unter Leuten. In: Adler, Hans/Klocke, Sonja E. (Hg.): Protest und Verweigerung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. Paderborn: Brill/Wilhelm Fink 2019, S. 129-155; hier: S. 129.
[33] Ebd., S. 133.
[34] Weidermann, Volker: Ihr Erfolg ist kein Geheimnis: Das Prinzip Juli Zeh. In: faz.net 01.08.2012. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ihr-erfolg-ist-kein-geheimnis-das-prinzip-juli-zeh-11835285.html?printpagedarticle=true#pageindex_2 [zuletzt aufgerufen am 18.03.2021].
[35] Navratil: Kontrafaktik, S. 438.
[36] Mogendorf, Christine: „Da. So seid ihr." Von demokratischer Literatur im Zeitalter der Indifferenz. In: Schenk/Rossi: Juli Zeh, S. 187-205; hier: S. 188f.
[37] Reimer, Madlen/Antolín, Elsa/[Zeh, Juli]: Zehn Fragen an Juli Zeh zu „Über Menschen". Interview mit der SPIEGEL-Bestsellerautorin. In: Penguin Random House Februar 2021. https://www.penguinrandomhouse.de/Zehn-Fragen-an-Juli-Zeh-zu-UEber-Menschen/aid88049.rhd [zuletzt aufgerufen am 10.04.2021]; Zeh, Juli: Über Menschen. München: Luchterhand 2021.

Genau darum gelingt es ihr zum einen, so Schenk/Rossi, „Themen und Tendenzen des 21. Jahrhunderts mit sehr unterschiedlichen Mitteln literarisch aufzugreifen und zu gestalten“; zum anderen „haben ihre Werke [damit] längst eine gesellschaftliche Dimension gewonnen.“[38] Und das Demokratische wird u. a. – wie das in *Unterleuten* der Fall ist – an der Multiperspektivität festgemacht: „Es ist der Prozess des Fragens und immer wieder neu Infragestellens, der Zehs Werke auszeichnet und auf diese Weise stets dazu einlädt, die eigene Sicht auf die Welt zu reflektieren.“[39] Lars Richter wiederum möchte *Unterleuten*, „stellvertretend für Zehs andere literarische Arbeiten, als Beispiel einer engagierten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ verstanden wissen, „die als mehr oder weniger direkt gesellschaftspolitischer, ethischer oder moralischer Kommentar begriffen werden kann.“[40] Natürlich kommt man an dieser Stelle wieder bei der Klassifizierung *Unterleutens* als Gesellschaftsroman an. Nach Venzl

> entfaltet Zeh im lokal beschränkten Handlungsraum gesellschaftliche Konflikte, die Ausdruck allgemeiner postdemokratischer Tendenzen sind. In *Unterleuten* wird diese politische Großwetterlage allerdings nicht nur zum Thema gemacht, sondern der Roman ist, wie sich im Licht von Zehs Literaturbegriff zeigt, insgesamt auf eine Entlarvung der aktuellen postdemokratisch überformten politischen Kultur zu begreifen.[41]

Und bei Richter heißt es weiter:

> Zum einen sind Zehs Texte *ihrer* Zeit in dem Sinn, dass sie gesellschaftliche Diskurse und Phänomene wie beispielweise die fortschreitende Digitalisierung aufnehmen, aber nur indirekt thematisieren. Zudem ist diese Form der Gegenwartsliteratur nicht nur durch intratextuell klar markierte Bezüge fest in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts verankert und in dem Sinn *in* ihrer Zeit, sondern gleichzeitig gesellschaftskritischer Kommentar sowie das Angebot an ihre Leser*innen, sich politisch zu positionieren. Vor diesem Hintergrund soll *Unterleuten* als Beispiel einer Gegenwartsliteratur *über* ihre Zeit analysiert werden.[42]

Nun handelt es sich bei *Unterleuten* nicht nur um einen Gesellschafts-, sondern zudem um einen Dorf- bzw. Heimatroman[43], gleiches gilt für Hörspiel und Film, letzterer wird

[38] Schenk, Klaus/Rossi, Christina: Vorwort. In: Dies.: Juli Zeh, S. 9-12; hier: S. 9.
[39] Mogendorf: „Da. So seid ihr.“, S. 191.
[40] Richter: Juli Zeh, S. 131.
[41] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 732; kursiv im Original.
[42] Richter: Juli Zeh, S. 130; kursiv im Original; vgl. auch: Ebd., S. 146.
[43] U. a. Natalie Moser spricht von einer „Charakteristik des Romans sowohl als Dorfroman, und damit als die zeitgenössische Form einer Dorfgeschichte, als auch als Gesellschaftsroman des frühen 21. Jahrhunderts“ (Moser, Natalie: Dorfroman oder *urban legend*? Zur Funktion der Stadt-Dorf-Differenz in Juli Zehs *Unterleuten*. In: Marszalek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur-

vom Regisseur selbst als „Heimatfilm“ bezeichnet,[44] während Frank Junghänel anmerkt, der Film nehme sich vor, „am Beispiel eines Dorfes das große Bild der Gesellschaft in ihrer resignativen Überreizung zu zeichnen.“[45] Ganz so einfach ist es mit dieser Zuordnung dennoch nicht: Angesichts der bisher angesprochenen (Kommunikations-)Probleme könnte man sich mit Schenk fragen, ob „Juli Zeh in diesem Roman [nicht] mehr eine Anti-Heimat anbietet als eine Dorfidylle“.[46] Oder es mag der Einwand kommen, was für ein Roman das denn nun sei – ein Gesellschafts- oder ein Dorfroman? Beides zusammen klingt in der Tat zunächst widersprüchlich – außer man liest den Dorfroman als ein Modell für die Gesellschaft als Ganze,[47] in der „Erfahrungen gesellschaftlichen Wandels in komprimierter Weise“ dargestellt werden.[48] Venzl stimmt dem Etikett „Gesellschaftsroman“ zu, weil „sich die mikroskopische Erzählwelt in dem fiktiven brandenburgischen Dorf durch die Erfahrungshintergründe der Figuren für allgemeine gesellschaftliche Problemkonstellationen öffnet“.[49] Und was den Dorfroman betrifft, schreibt er:

> [D]iese im poetischen Realismus prominente und derzeit wieder auflebende Gattung konzentriert sich auf einen im ländlichen Milieu und in überschaubaren Sozialzusammenhängen angesiedelten Handlungskern, anhand dessen nicht selten Modernisierungs- und gesellschaftliche Wandlungsprozesse erzählt werden.[50]

Obwohl es sich bei *Unterleuten* zweifelsohne um einen Dorfroman handelt, gilt, was Uwe Baur über einen solchen bzw. die Dorfgeschichte schreibt – abgesehen vom Gegensatz von Land und Stadt –, allerdings nicht:

---

und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2018, S. 127-140; hier: S. 129).

[44] Vgl. Mayer, Christian: ZDF-Dreiteiler „Unterleuten“: „Da prallen Welten aufeinander, die doch zusammengehören sollen“. In: Süddeutsche.de 06.03.2020. https://www.sueddeutsche.de/medien/unterleuten-film-matti-geschonneck-juli-zeh-1.4832815 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

[45] Junghänel, Frank: Der Feind in meinem Dorf. In: Berliner-Zeitung.de 08.03.2020. https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/der-feind-im-meinem-dorf-li.78035 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

[46] Schenk, Klaus: Narrative Kaleidoskope. Zur Virtualisierung des Erzählens bei Juli Zeh. In: Ders./Rossi: Juli Zeh, S. 89-119; hier: S. 102.

[47] „Erzählt wird in *Unterleuten* eine Geschichte, die in einem Dorf spielt und mit dörflichen Akteuren versehen ist. Gemeint ist jedoch (wie an der Auszeichnung ‚Gesellschaftsroman‘ zu erkennen) Gesellschaft insgesamt, als deren Reduktionsform und Verdichtung das Dorf gilt. Reduktion ist, wie Albrecht Koschorke betont hat, eines der zentralen – weil eben notwendigen – Verfahren der Erzählung, mit der sie ihre Relevanz behaupten kann. Zeh kann deshalb ohne weiteres und mit gutem Recht eine Dorfgeschichte erzählen und sie als Gesellschaftsroman auszeichnen“. (Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 227f.; kursiv im Original).

[48] Weiland, Marc: Schöne neue Dörfer? Themen und Tendenzen neuer Dorfgeschichten. In: Ders./Marszalek/Nell: Über Land, S. 81-119; hier: S. 87.

[49] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 715.

[50] Ebd.

> Epische Prosagattung mittlerer Länge […], deren erzählter Raum eine (reale) überschaubare, abgegrenzte Einheit in der Provinz (im Gegensatz zur Stadt) ist. […] Kennzeichnend sind die einfache, überschaubare Erzählstruktur und eine dem jeweiligen regionalen Soziolekt angenäherte Sprache.[51]

Wir haben es mit einem längeren Roman (640 Seiten) mit einer multiperspektivischen Erzählweise zu tun, in dem die Figuren keinen Soziolekt sprechen. Dieser „Verzicht auf eine den Soziolekt der Figuren widerspiegelnde Sprache“[52] ist der Erzählerin Lucy Finkbeiner geschuldet, die sich jedoch erst im Epilog zu erkennen gibt. Der Unterschied zwischen Ost und West bzw. Dorf und Stadt, den Einheimischen und den Zugezogenen tritt im Roman durch die Angleichung der Sprache ebenfalls weniger deutlich hervor. Auch die „alltägliche[n], nicht besonders erregende[n] Ereignisse im Dorf“[53] haben wir so nicht – es wird mit dem Windkraftstreit gerade ein Ereignis gewählt, das nicht jeden Tag stattfindet und an dem sich ein weitreichender Konflikt entzündet.[54]

---

[51] Baur, Uwe: Dorfgeschichte. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. A – G. Berlin/New York: De Gruyter 1997, S. 390-392; hier: S. 390.

[52] Moser: Dorfroman oder *urban legend*, S. 128.

[53] Baur: Dorfgeschichte, S. 390.

[54] Vgl. zum Heimatroman und verwandter Formen auch: Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur: Dorfgeschichte: S. 185ff.; Heimatdichtung, Heimatliteratur: S. 330f.; Heimatroman: S. 332; vgl. zur Charakteristik des Dorfromans: Herweg, Nikola: Heimatliteratur. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 307 sowie Spies, Bernhard: Dorfgeschichte. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 137-142, der mit Baur in den wesentlichen Punkten übereinstimmt, ebenso Charbon: „Schauplatz ist ein in sich geschlossenes ländliches Gebiet oder eine Gutsherrschaft, selten ein Industriedorf. Charakteristisch sind die einfache, einsträngige Handlung und die Bemühung um volksnahe Sprache […], der ausgeprägt regionale Bezug […] und die typisierten Figuren sowie der Gegenwartsstoff.“ (Charbon, Remy: Dorfgeschichte. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 166). Anhand des letzten Zitats lässt sich erneut aufzeigen, dass *Unterleuten* nur mit Einschränkungen den Kriterien eines klassischen Dorfromans folgt. Abweichungen sind zum einen der oben erwähnte Aspekt der Sprache, zum anderen ist die Handlung nicht einfach und einsträngig. Gleichwohl ist der Schauplatz – mit wenigen Ausnahmen (Berlin und Ingolstadt) – ausschließlich das Dorf Unterleuten; zum Vergleich und den Unterschieden älterer und neuer Dorfgeschichten: Schabert, Bettina: Perspektiven auf Dorf und Gesellschaft. Juli Zehs Roman *Unterleuten*. Diss. Erlangen/Nürnberg 2022, S. 20-49. *Unterleuten* komme dabei „eine überaus innovative Stellung“ zu, „die sich zum einen auf das aufgeworfene Spektrum gesellschaftsrelevanter Kontexte“, zum anderen die „spezifische[] Erzählkonzeption“ bezieht (ebd., S. 123).
Inwieweit die Figuren typisiert sind, ist eine Frage, über die keine Einigkeit herrscht. (Vgl. Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 232; Jähner, Harald: Radikal unter Leuten. In: Frankfurter Rundschau 20.03.2016. https://www.fr.de/kultur/literatur/radikal-unter-leuten-11130921.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022]; März: Jedes Dorf ist eine Welt; Magenau, Jörg: Die Landidylle, in der Gewalt alltäglich ist. In: Süddeutsche Zeitung 21.03.2016. https://www.sueddeutsche.de/kultur/unterleuten-von-juli-zeh-die-landidylle-in-der-gewalt-alltaeglich-ist-1.2915472 [zuletzt aufgerufen am 02.09.2019]; Moser: Dorfroman oder *urban legend*, S. 132). Der Gegenwartsstoff ist indessen mehrfach gegeben; einerseits mit den Stadtflüchtigen, die sich auf dem Dorf ein ruhigeres Leben erhoffen, andererseits mit den Plänen zur Errichtung eines Windparks; ist doch gerade in Brandenburg, wo Juli Zeh ihr fiktives Dorf angesiedelt hat, die Windkraft mitsamt ihren Gegnern und Gegenargumenten, wie sie auch im Roman zu finden sind, ein aktuelles und brisantes Thema (vgl. hierzu u. a. Becker, Sören/Gailing, Ludger/Naumann, Matthias: Neue Energielandschaften – Neue Akteurslandschaften. Eine Bestandsaufnahme im Land Brandenburg. Berlin: Studien 2012, S. 5, 49-53). Diese Aktualität wird ebenfalls von Rössel in ihrer Dorfstudie *Unterwegs zum guten Leben* betont: Vor allem unter den Zugezogen ist der Bau von Windkraftanalagen ein viel diskutiertes

Der Roman versuche, so Juli Zeh, „über die Handlung hinaus etwas über das Zeitalter, in dem er stattfindet, zu sagen“, und könne „nur genau in dem Jahrzehnt, in dem er angesiedelt ist, stattfinden“.[55] Und indem Zeh die „Totalität der Gesellschaft auf divergierende Figuren(perspektiven)“ aufteilt, kann sie modellhaft „ein Abbild gesellschaftlicher Realität“ zeichnen.[56] Den Mikro- im Makrokosmos zu spiegeln, ist nach Richter sogar ein generelles Charakteristikum ihrer Werke und das ist nirgendwo so greifbar und anschaulich umgesetzt wie in *Unterleuten*.[57] Auf die Frage, inwieweit sie mit ihrem Roman ein „verkleinertes Abbild unserer Gesellschaft“ habe zeichnen wollen, hat Juli Zeh selbst wie folgt geantwortet:

> Aus meiner Sicht soll Unterleuten genau das sein. Ich wollte darüber schreiben, wie wir als Gesellschaft heute sind, was uns ausmacht. In einem vergleichsweise kleinen Zusammenhang wie einem Dorf, wo die Beziehungen weniger komplex sind, kann man besser sichtbar machen, wie Konflikte entstehen, woran die Leute glauben, welche Hoffnungen und Ängste sie haben. Unterleuten ist für mich eine Weltbühne, auf der ich meine Geschichte spielen lasse.[58]

---

und kontroverses Thema: „Als Beeinträchtigungen werden häufig die sogenannte ‚Verspargelung‘ der Landschaft, der Schattenwurf durch die Anlagen und die Befeuerung empfunden. Viele Zugezogene hatten sich für den Umzug […] entschieden, bevor mit dem Ausbau der Windenergie in der Region begonnen wurde“. (Rössel, Julia: Unterwegs zum guten Leben? Raumproduktionen durch Zugezogene in der Uckermark. Bielefeld: transcript 2014, S. 195f.) – Da hört man schon unweigerlich das Ehepaar Fließ argumentieren. – Anders sieht es, wie in Unterleuten, für die Einheimischen aus: „Für die alteingesessenen Bauern und Landbesitzer in der Region stellt die Verpachtung oder der Verkauf ihres Landes an die Betreiber von Windkraftanlagen scheinbar ein lukratives Geschäft dar.“ (Ebd., S. 198). Zehs Darstellung ist, wie Walter Delabar festgestellt hat, allein hinsichtlich Flächengröße und Angaben der Gewerbesteuern allerdings unrealistisch (vgl. Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 239f.). Ähnliches konstatiert Robin Peters für den Film: „‚Das Szenario ist – übertragen auf die Planungsregion Mecklenburgische Seenplatte – unrealistisch, da spätestens nach drei Beteiligungsstufen als Jedermann-Beteiligung bekannt sein dürfte, wer der Plangeber ist, nämlich der kommunal verfasste Regionale Planungsverband Mecklenburgische Seenplatte‘, teilt Christoph von Kaufmann, Leiter des Amtes für Raumordnung und Landesplanung Mecklenburgische Seenplatte, mit. […] Die im Film detailliert gezeichneten Streitigkeiten im Dorf fußen aus Peter von Loepers Sicht durchaus auf einem wahren Kern. Denn das Grundproblem beim Bau von Windkraftanlagen bestehe darin, dass nicht alle Bewohner den gleichen Nutzen aus dem Projekt ziehen können. ‚Es ist nicht neutral – nur Einzelne profitieren, die Mehrheit hat einen Nachteil‘, sagt Peter von Loeper. Aus diesem Grund entstünden in den Orten zumeist Konflikte. Nur in absoluten Ausnahmefällen seien sich alle Gemeindemitglieder über den Nutzen eines Windkraft-Projektes einig.“ (Peters, Robin: Wie echt ist der Windkraft-Film „Unterleuten“? In: Nordkurier.de 12.03.2020. https://www.nordkurier.de/neustrelitz/wie-echt-ist-dieser-windkraft-film-1238694703.html [zuletzt aufgerufen am 12.03.2020]).

[55] Scholl: Juli Zeh.

[56] Erdbrügger, Torsten: Politische Prosa? Juli Zehs literarisches Werk zwischen Thesenroman und Bühne des Politischen. In: Schenk/Rossi: Juli Zeh, S. 206-223; hier: S. 214.

[57] Vgl. Richter: Juli Zeh, S. 147.

[58] May, Nina: „Das Dorf ist zum Sehnsuchtsort geworden“. Interview mit Juli Zeh. In: Hannoversche Allgemeine 15.03.2020. https://www.haz.de/Sonntag/Promi-Talk/Was-lieben-Sie-am-Landleben-Interview-mit-Juli-Zeh [zuletzt aufgerufen am 02.10.2020].

Auffällig ist, dass es im Unterleuten des Jahres 2010 kaum Kinder zu geben scheint. Im Umfeld der Hauptfiguren haben wir nur das fünfjährige Krönchen und Sophie, die Tochter von Jule und Gerhard Fließ, die ein halbes Jahr alt ist. Alle Kapitel werden aus der Perspektive Erwachsener geschildert und Jugendliche bleiben gänzlich unerwähnt. So stellt auch Walter Delabar fest, dass sich der Roman „vor allem für die

So lässt sich mit Klocke sagen, dass *Unterleuten* einen „Kosmos“ darstellt, „in dem verschiedene Akteure ihre gesellschaftliche und politische Wirklichkeit aushandeln.“ Der Roman zeige, „wie unterschiedliche Menschen sich in ihrem Handeln ihrem eigenen Mikrokosmos und dessen Werten gemäß vermeintlich richtig verhalten können, obwohl sie oftmals Schaden verursachen.“ Weil Juli Zeh die Handlung des Romans zudem „mit dem Zeitgeschehen und gesellschaftlich dominanten Diskursen korrespondieren lässt, interveniert sie“, um diese Klammer nun zu schließen, „auch in Fragen des Politischen.“ Damit erfüllt Juli Zeh mit *Unterleuten* eben jene Aufgabe der Literatur, wie sie schon im Zitat auf S. 11 angesprochen wurde: Wir haben ein „Beispiel für einen literarischen Text, der […] geeignet ist, in öffentliche Diskurse einzugreifen und politische Wirkung zu entfalten.“[59]

Dass sie „permanent über Moral schreibe“, ist Juli Zeh selbst bewusst: „Man kann in jedem der Bücher dieses Thema nachweisen, es wird immer wieder unter einem neuen Blickwinkel variiert.“[60] Moral aber

> spielt sich in unserem Zusammenleben ab. Es sind ja alles im Grunde nur Setzungen, die wir aufgrund unserer Sprache und Denkfähigkeit vornehmen, weil wir in Gruppen zusammenleben. Ein Mensch, der alleine auf einer Insel lebt, hat keine Moral. Er braucht keine, er wird auch keine entwickeln. Moral entsteht dadurch, dass wir Absprachen darüber brauchen, was gut und was böse ist.[61]

Dabei geht es dann nicht zuletzt um das „das große Menschheitsspiel namens Kommunikation“.[62] Gesellschaft, Gemeinschaft und Kommunikation sind aufs Engste miteinander verwoben: „Zum Zusammenleben brauchen die Menschen das Kommunikationssystem Sprache, um unter den jeweiligen Lebensbedingungen ihre Bedürfnisse durch Zusammenarbeit besser befriedigen zu können.“[63]

Interaktionen der älteren Protagonisten interessiert“ (Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 232). Insofern ist anzumerken, dass das Gesellschaftsbild, welches Juli Zeh mit ihrem Roman darbietet, zumindest in dieser Hinsicht Lücken aufweist.

[59] Klocke, Sonja: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme: Juli Zehs *Unterleuten* (2016). In: Neuhaus, Stefan/Nover, Immanuel (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 497-513; hier: S. 498; vgl. auch: Ebd., S. 510.

[60] Waldow, Stephanie: „Ich weiß, dass ich permanent über Moral schreibe.“ Juli Zeh im Gespräch. In: Dies. (Hg.): Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute. Bielefeld: transcript 2011, S. 55-64; hier: S. 58.

[61] Ebd., S. 62.

[62] Zeh, Juli: Treideln. München: btb 2015 [2013], S. 114.

[63] Bastian, Andrea: Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache. Tübingen: Max Niemeyer 1995, S. 117.

Somit kann man *Unterleuten*, wie Hasubek das für Fontanes *Stechlin* tut, auch als „Gesprächsroman" bezeichnen. Gesprochen wird in diesem Roman tatsächlich sehr viel. – Was dabei herauskommt und ob man dies überhaupt Gespräche oder gar Dialoge nennen kann, ist eine andere Frage. In jedem Fall führt es wieder zum Genre des Gesellschaftsromans zurück, als eines seiner Kennzeichen „der Umstand [ist], daß man *über* die anderen redet, im guten wie im schlechten Sinne." – Wie sehr dies für *Unterleuten* gilt, soll meine Analyse ebenfalls zeigen. „Dieses ‚Reden über…'" – und das trifft auf mein Beispiel nicht minder zu – „bewirkt letztlich den Perspektivenreichtum bei der Darstellung der Gesellschaft".[64] Es ließe sich alternativ so ausdrücken: Bei *Unterleuten* handelt es sich um einen Gesellschafts- und Dorfroman, in dem über das Zeitalter der misslingenden Kommunikation erzählt wird.

Unter dem Mikroskop betreibt Zeh „eine Erforschung des Kommunikations- und Abhängigkeitssystems Dorf"[65], eines Dorfes mit 122 Haushalten bzw. 200 Einwohnern[66]:

> Mich fasziniert das Funktionieren von Gerüchteküchen, von dem, was man „Dorffunk" nennt. Alle reden ständig übereinander, und häufig reden sie überhaupt nicht miteinander. Jeder glaubt zu wissen, was passiert ist, wer was gemacht hat, wer was gesagt hat. In Wahrheit weiß niemand etwas. Es sind nur Überlagerungen von Geschichten, Netze aus Legenden, große Fiktionen, die das Zusammenleben der Menschen bestimmen. Daraus entstehen dann Entscheidungen und Handlungen, und oft entsteht daraus Gewalt. […] Mein Leben lang habe ich am liebsten Gesellschaftsromane gelesen. Dicke Bücher, die versuchen, eine ganze Epoche zu erzählen, ein Zeitalter, eine Kultur. […] Große Erzählungen, die spannende Schicksale erzählen, die psychologisch sehr genau sind und doch immer auch etwas über die ganze Gesellschaft verraten. Das habe ich auch in „Unterleuten" versucht: Alle Figuren sind ganz stark vom Zeitgeist beeinflusst, von der Epoche, in der wir leben. Ihre Welt ist geprägt vom Verlust echter Beziehungen. An einem Dorf kann man das sehr gut sehen: Es gibt in Wahrheit keine Gemeinschaft mehr, sondern nur noch eine Summe von Einzelwesen, die ihren Interessen nachgehen. Egal, ob sie sich mögen oder hassen – sie finden nicht mehr zueinander. Sie wissen nicht mehr, wie Loyalität funktioniert.[67]

Dietmar Jacobsen fasst den Inhalt des Romans im Hinblick auf Aktualität und Gesellschaft wie folgt zusammen:

---

[64] Hasubek, Peter: „… wer am meisten red't ist der reinste Mensch". Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman „Der Stechlin". Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 111, 135; kursiv im Original.

[65] Weiland: Schöne neue Dörfer, S. 86f.

[66] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 219, 12, 449. Unterleuten liegt knapp 100 Kilometer von Berlin entfernt; zum nächsten Super- oder Baumarkt muss man bereits vierzig Minuten fahren (vgl. ebd., S. 29, 32).

[67] [Zeh, Juli]: Juli Zeh im Interview über ihren Roman „Unterleuten". [Homepage der Autorin, ohne Datum]. http://www.juli-zeh.de/author.php [zuletzt aufgerufen am 20.08.2019].

> Zeh hat in ihren Roman alles hineingepackt, was unsere Gesellschaft aktuell bewegt: die Klimakatastrophe und das Internet, Energiewende und Fremdenfeindlichkeit, den Drang zum Individualismus und die damit einhergehende Tendenz der Entsolidarisierung, Stadtflucht und Dorfverklärung, Ost und West, Stasi und Bodenspekulation, Literatur und Realität, Netzwerken und Pferdeflüstern, Whistleblowing und Verrat.[68]

Einige dieser Aspekte werden lediglich angesprochen, andere (auch) konkret am Handeln einzelner oder mehrerer Figuren aufgezeigt.[69] Und obwohl viele der genannten Probleme durchaus für die Konflikte in *Unterleuten* relevant oder ursächlich sind, steht m. E. das Zusammenleben der Dorfbewohner und wie diese miteinander interagieren im Vordergrund – oder vielmehr die Frage, wie das überhaupt noch möglich ist.
So möchte ich in Verbindung mit der Analyse des Gelingens oder Scheiterns von Kommunikation in *Unterleuten* herausarbeiten, was dies für das Unternehmen Heimat bzw. für das Dorf als Heimat in Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film bedeutet, inwieweit Gelingen und/oder Scheitern der Kommunikation zwischen den Figuren Einfluss darauf haben, ob Unterleuten für sie Heimat sein/werden kann oder nicht. Kurz, meine These lautet: Das Scheitern der Kommunikation ist der (Haupt-)Grund dafür, dass die Figuren in Unterleuten keine Heimat haben oder finden können.

Letztlich ist meine Fragestellung eine dreifache bzw. verfolge ich drei Forschungsinteressen: Erstens möchte ich die gerade angesprochene Verknüpfung von Heimat/Gemeinschaft und Kommunikation aufzeigen. Dies führt bereits zum zweiten Punkt, dem (soziologischen) Blick auf die Gegenwartsgesellschaft: Welches Bild der Gegenwartsgesellschaft (oder jener des Jahres 2010/2018) wird verhandelt? (Ob sich das mit dem Diskurs deckt, ist zunächst einmal sekundär. Es geht darum, welches Gesellschaftsbild vermittelt wird). Welche kommunikativen Rahmenbedingungen herrschen in *Unterleuten*? Ist unter diesen Gemeinschaft überhaupt noch realisierbar? Oder funktioniert das (Zusammen-)Leben nach (Sprachspiel-)Regeln, die unausweichlich in einen Widerstreit münden? So impliziert allein das Genre des Gesellschaftsromans den Blick über den literarischen/medialen Tellerrand hinaus. Da es sich bei meiner Arbeit zugleich um einen

[68] Jacobsen: Die Idylle trügt. Ähnlich formuliert es Klocke: *Unterleuten* zeige, „welche Rolle die im aktuellen politischen Geschehen paradigmatischen Spannungsfelder Individuum/Gesellschaft, Information/Manipulation, Stadtflucht/Landflucht, Idee und Recht des Individuums/neoliberale Wirtschaftsordnung, Globalisierung/Regionalisierung und Moral/Eigeninteresse spielen." (Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 498f.).
[69] Vgl. u. a.: Zeh: Unterleuten, S. 17-20, 51f., 106ff., 114f., 151f., 335.

soziologischen, genauer gesagt, um einen literatur-, film- bzw. mediensoziologischen Ansatz handelt, werden – neben Habermas – mehrere soziologische Theorien als Basis berücksichtigt. Denn um die Kommunikation (oder eben deren Scheitern) in einem Gesellschaftsroman (und seinen Varianten) zu untersuchen, reichen rein literatur- bzw. medienwissenschaftliche Werkzeuge nicht aus; vielmehr ist es erforderlich, Gesellschaftstheorie(n) heranzuziehen, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen. Drittens ist es eine medienkomparatistische Arbeit; ich analysiere die beiden erstgenannten Aspekte anhand vier verschiedener Medien und vergleiche sie dabei hinsichtlich ihrer Möglichkeiten und Grenzen. Also: Wie wird dieses Scheitern von Kommunikation und Heimat in den jeweiligen Realisierungen dargestellt? Welche Rolle spielen dabei die medienspezifischen Mittel?

Unschwer zu erkennen ist an meinem breit gefächerten Komplex, dass dieser ein umfassendes Fundament benötigt, weshalb, ehe ich zur Analyse von *Unterleuten* komme, ein umfangreicher Theorieteil folgen wird. Das hat außerdem damit zu tun, dass es (meines Wissens) bislang weder eine Arbeit gibt, die die Zusammenhänge von Heimat und Kommunikation behandelt – obwohl beide gegenwärtig von großer Relevanz sind –, noch eine, die Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film einschließt. In der Regel wird eine Adaption mit ihrer Vorlage verglichen, nicht aber die Umsetzung einer Geschichte in vier verschiedenen Medien; vor allem zu Hörbuch und Hörspiel besteht – im Vergleich zum Film – noch Nachholbedarf. Insofern verstehe ich meine Dissertation auch als einen Beitrag, diese intermedial vergleichende Lücke zu schließen.

An dieser Stelle möchte ich kurz auf die, meinen zweiten Bereich betreffende, Literatur- und Filmsoziologie eingehen. Ausführlich kann ich mich dem in meiner Arbeit nicht widmen – es ist wie die Soziologie selbst ein zu weites Feld, das, wollte ich mich damit zusätzlich noch beschäftigen, endgültig jeden Rahmen sprengen würde. Aus diesem Grund verweise ich in der Fußnote auf einige, hauptsächlich einführende Arbeiten.[70] Dennoch will ich ein paar Punkte kurz nennen.

[70] Vgl. dazu exemplarisch: Becker, Howard S.: Erzählen über Gesellschaft, übersetzt von Peter Hessel. Wiesbaden: Springer 2019 [engl. 2007]; Dörner, Andreas/Vogt, Ludgera: Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den Cultural Studies. Wiesbaden: Springer 2013; 2., völlig überarbeitete und ergänzte Auflage; Kuzmics, Helmut/Mozetič, Gerald: Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK 2003; Magerski, Christine/Karpenstein-Eßbach, Christa: Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien. Wiesbaden: Springer 2019; Renner, Rolf. G.: Literatur und Gesellschaftstheorie. Einleitung. In: Ders./Kimmich, Dorothee/Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie

Zunächst ist festzuhalten, dass es sich bei Literatursoziologie nicht um eine Disziplin handelt,

> sondern eine auf das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft gerichtete Fragestellung. Der Gegenstand der Literatursoziologie ist folglich eine bestimmte Relation, und zwar die wechselseitige Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft. Dass diese Wechselbeziehung überhaupt kenntlich wurde und in den Blick der Wissenschaft geriet, verdankt sich dem Aufkommen der modernen Gesellschaft.[71]

Aus literatursoziologischem Blickwinkel kann man „Literatur auf unterschiedlichen Ebenen beobachten: auf der Ebene der Produktion, der Texte oder der Rezeption.“[72]
Wie gerade erläutert, geht es mir u. a. darum aufzuzeigen, welches Bild von Gesellschaft in *Unterleuten* vermittelt wird. „Romane und Geschichten haben“, so Becker, „oft als Mittel der Gesellschaftsanalyse gedient.“[73] Und nach Magerski/Karpenstein-Eßbach ist eine Aufgabe der Literatursoziologie ihr „Beitrag für ein Verständnis der modernen Gesellschaft und ihrer Kultur.“[74] Es gilt dabei „zu überprüfen, inwiefern diese Textwelt-Struktur mit denen einer bestimmten außerliterarischen Sozialwelt korrespondiert“, was z. T. wiederum an das anschließt, was ich eingangs zum Gesellschaftsroman zitiert hatte: „Bringt der Text eine bestehende Gesellschaft ‚auf den Begriff ‘? Oder bezieht er kritisch Stellung, beschwört eine längst untergegangene Welt oder entwirft eine utopische Perspektive?“[75] Umgekehrt kann man mit Stefan Matuschek, „die Lebenswelt als eine Bezugsgröße der Literatur […] denken, als Horizont, in dem und auf den sie wirkt“,

---

der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2008 [1996]; vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe, S. 59-73; und zur Filmsoziologie: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem 2006; Mai, Manfred/Winter, Rainer: Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: Dies.: Das Kino der Gesellschaft, S. 7-23. Der Band soll zeigen, „wie wichtig es ist, Filmanalyse als Kultur- und Gesellschaftsanalyse zu betreiben.“ (Ebd., S. 14); Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer 2018 (und darin v. a.: den Beitrag vom Markus Schroer: Gesellschaft im Film); Heinze, Carsten/Moebius, Stephan/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München: UVK 2012 (darin insb.: Schroer, Markus: Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen, S. 15-40); Schroer, Markus (Hg.): Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK 2008; Winter, Rainer: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz 1992; sowie das Kapitel „Die soziologische Filminterpretation“ in: Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995 [1988], S. 56-66.

[71] Magerski/Karpenstein-Eßbach: Literatursoziologie, S. 1.
[72] Ebd., S. 13.
[73] Becker: Erzählen über Gesellschaft, S. 18.
[74] Magerski/Karpenstein-Eßbach: Literatursoziologie, S. 3.
[75] Dörner/Vogt: Literatursoziologie, S. 57.

weshalb er die Frage „Was ist also Literatur?“ mit „Sie ist ein Lebensweltsimulator mit Experimentierfunktion“ beantwortet.[76]

Ein Großteil der Weltliteratur beschäftigt sich nämlich genau damit: Dem „Zusammenleben von Menschen und ihre[m] zuweilen sehr unterschiedlichen Umgang mit sozialen Rollen und Erwartungen“. Erörtert wird „in Erzählungen, Romanen und Dramen […] [häufig] die zentrale Frage der Soziologie“ nach den Möglichkeiten bzw. Bedingungen menschlichen Zusammenlebens.[77] Tatsächlich hätten sich in den letzten 50.000 Jahren die wesentlichen Probleme nicht geändert:

> Zum einen ist der einzelne Mensch auf andere Menschen angewiesen. Menschen schützen sich gemeinsam vor der Natur und ihren Feinden, denen sie alleine ausgeliefert wären. Zum anderen ist der Mensch eine permanente und potentielle Bedrohung der anderen Menschen. Jederzeit kann der einzelne Mensch für die Gemeinschaft zur Gefahr werden; sei es, dass er sich oder seine nächsten Familienmitglieder bedroht glaubt oder sich auch nur einen individuellen Vorteil durch Aggression gegen andere erhofft. Die zentrale Frage der Soziologie lautet daher: Wie ist das Zusammenleben von Menschen möglich?[78]

Mit Welzer ist die Antwort – und damit schlage ich wieder die Brücke zurück zu einem meiner beiden zentralen Aspekte: „Was die Welt im Innersten zusammenhält, ist Kommunikation, genauer gesagt das unerschöpfliche und spezifisch menschliche Potential, Netzwerke direkter und indirekter, enger und loser, naher und ferner Verbindungen herzustellen.“[79]

Die Soziologie zieht, wie bspw. Eva Illouz das tut, literarische Werke heran, um soziologische Thesen zu untermauern. Illouz fokussiert sich u. a. darum „auf literarische Texte, weil sie kulturelle Modelle und Idealtypen besser als andere Daten versprachlichen.“[80] Richter/Schmitz stellen ebenfalls die Behauptung auf, dass man aus literarischen

[76] Matuschek, Stefan: Literatur und Lebenswelt. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und nicht-wissenschaftlichem Literaturverständnis. In: Löck, Alexander/Urbich, Jan (Hg.): Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin/Boston: De Gruyter 2010, S. 289-308; hier: S. 298, 308.
[77] Rommerskirchen, Jan: Soziologie & Kommunikation. Theorien und Paradigmen von der Antike bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Springer 2014, S. 16.
[78] Ebd.
[79] Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München: C. H. Beck 2017 [2002], S. 10.
[80] Illouz, Eva: Warum Liebe weh tut, übersetzt von Michael Adrian. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [2011], S. 57.

Dialogen mehr Aufschlüsse über alltägliche Gespräche gewinnen könne als aus diesen selbst.[81]

Erwähnen möchte ich zudem kurz die Arbeit der Soziologen Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič, die nach Dörner/Vogt „Literatur als Soziologie" verstehen. „Die Pointe dieses Ansatzes besteht darin, das Potential literarischer Texte bei der Analyse sozialer Welten und somit als Hilfe zum Verständnis von Gesellschaft ernst zu nehmen".[82] Kuzmics/Mozetič schreiben über diesen Wert literarischer Werke für die Soziologie:

> Literatur kann, *erstens*, in einem illustrativen Sinne verwendet werden, um soziologisch bedeutsame Themen und Phänomene zu veranschaulichen. Die literarischen Vorzüge der Konkretheit, Bildhaftigkeit und des Reichtums der Beschreibungen werden genutzt, um etwas, was man soziologisch bereits weiß, näher an die Erfahrungs- und Erlebniswelt der Rezipienten heranzuführen […].
> Literarischen Werken kann, *zweitens*, ein Wert als Quelle zugesprochen werden. […]
> Wird in Literatur, *drittens*, eine analytisch wertvolle Beschreibung und Verarbeitung des Sozialen vermutet oder entdeckt, hängt deren Bedeutung nicht zuletzt vom Erkenntnisstand der Soziologie ab.[83]

Nach Kuzmics/Mozetič können, was sich mit Illouz und Richter/Schmitz deckt, Filme oder literarische Bücher gar „informationsreicher sein als eine wissenschaftliche Darstellung, *Interaktionen beispielweise viel genauer erfassen*".[84] Natürlich gilt all dies auch für andere Medien, schließt Hörbücher und Hörspiele ebenso mit ein, wobei die Hörformate *im Normalfall* allerdings gar nicht erst in den Blick geraten. Bei Filmen muss außerdem „[d]ie gesteigerte Verfügbarkeit […] durch neue Technologien und die damit verbundene filmische Durchdringung unseres Alltagslebens"[85] berücksichtigt werden, welche wiederum zu der Frage führt,

> was Filme über die soziale Wirklichkeit aussagen können, welche Effektivität das Kino im Alltagsleben entfaltet und was die Soziologie von ihm lernen kann. Welche Einblicke in soziale, politische und kulturelle Strukturen und Prozesse können uns Kinofilme vermitteln?[86]

---

[81] Vgl. Richter, Helmut/Schmitz, Walter H.: Funktionale Kontexte von Gesprächsanalyse. In: Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft. Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 23-39; hier: S. 36.
[82] Dörner/Vogt: Literatursoziologie, S. 71.
[83] Kuzmics/Mozetič: Literatur als Soziologie, S. 26f.; kursiv im Original.
[84] Ebd., S. 119; Kursivierung A.W.
[85] Mai/Winter: Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit, S. 7.
[86] Ebd., S. 7f.

So geht der Sammelband *Gesellschaft im Film* von der These aus,

> dass der Film eine wichtige Quelle darstellt, die über den Zustand einer Gesellschaft Aufschluss zu geben vermag. Nicht nur werden im Film permanent gesellschaftliche Themen wie Arbeit, Armut, Familie, Geschlecht, Kunst, Recht, Religion, Ökonomie, Stadt, Überwachung usw. bearbeitet. Vielmehr dürfte auch unser Wissen, unsere Informationen und Bilder, die wir zu einzelnen gesellschaftlichen Themen haben, zu einem großen Teil aus Filmen stammen. […] Die filmische Wirklichkeit ist also keineswegs eine im fiktiven Raum verbleibende, sondern eine in andere Wirklichkeiten hineinreichende Wirklichkeit.[87]

In einem weiteren Sammelband (*Perspektiven der Filmsoziologie*) werden u. a. die gemeinsamen Ziele von Film *und* Soziologie aufgezeigt, nämlich „die gesellschaftliche Wirklichkeit zu erfassen. Der Film wie die Soziologie arbeiten daran, die Zone des Sichtbaren permanent zu erweitern, indem das bisher Unsichtbare sichtbar gemacht wird."[88] Da beide, Soziologie und Film, „gesellschaftliche Prozesse" analysieren, „helfen sie uns, unsere Welt besser zu verstehen und uns in ihr zurecht zu finden." Somit muss, wie Winter fordert, „soziologische[] Filmanalyse" stets zugleich „kritische Gesellschaftsanalyse" sein.[89] Daneben betont er in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit, sich aus dem engen Korsett der eigenen Disziplin – und das lässt sich natürlich auf andere Medien beziehen – zu befreien:

> Es geht also darum, die schon entfaltete Interdisziplinarität in der Filmanalyse weiter auszubauen, Film Studies mit Soziologie und Cultural Studies zu verschmelzen. In einem weiteren Schritt muss auch die soziologische Analyse der Gegenwart multiperspektivisch betrieben werden, indem verschiedene (kritische) Ansätze aufeinander und auf die zu untersuchenden Filme bezogen werden. Die soziologischen Interpretationen sollten in einen kritischen Dialog mit den Filminterpretationen treten. Gegenseitige Ergänzungen, Vertiefungen und Problematisierungen sollten die Folge sein.[90]

Damit ist, um diesen kurzen Exkurs abzuschließen, wieder auf Juli Zeh und deren Rolle bzw. Bedeutung für die (Literatur-)Soziologie zurückzukommen; denn da besteht, so Pörksen/Narr, noch Nachholbedarf:

---

[87] Schroer, Markus: Einleitung: Die Soziologie und der Film In: Ders.: Gesellschaft im Film, S. 7-13; hier: S. 10.
[88] Schroer: Gefilmte Gesellschaft, S. 16.
[89] Winter, Rainer: Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In: Heinze/Moebius/Reicher: Perspektiven der Filmsoziologie, S. 41-59; hier: S. 42f.
[90] Ebd., S. 57.

> Nicht ausreichend gewürdigt wird, dass Juli Zeh Gesellschafts- und Demokratietheorie mit literarischen Mitteln betreibt. Sie liefert Deutungen der Gegenwart, Szenarien der Demokratiefähigkeit, die in die Tiefe gehen. [...]
> Was geschieht eigentlich gerade? Es sind die Bücher von Juli Zeh, die eine Antwort geben, auch die Romane. [...] Wie leben wir in einer liberalen Demokratie miteinander, wenn die Geländer des Selbstverständlichen wegbrechen, wenn Traditionen und Gruppenzugehörigkeiten keinen Halt mehr geben? Und wie viel Freiheit können wir anthropologisch aushalten?[91]

Obgleich ich in meiner Einführung nicht ausführlich den Forschungsstand sämtlicher Themengebiete behandeln kann, möchte ich dennoch kurz auf einige Punkte zu sprechen kommen. Näher werde ich erst in den jeweiligen Einzelkapiteln darauf eingehen, da ich es, wie bereits oben deutlich geworden sein dürfte, mit zu vielen Themenfeldern zu tun habe, und dies, wollte ich alles in der Einführung voranstellen, eine seitenlange und für den Leser ermüdende Aneinanderreihung bedeuten würde.

Heimat, Dorf und Ländlichkeit sind gegenwärtig (wieder) zu einem populären Gegenstand der Forschung geworden, und zwar interdisziplinär. So konstatieren Werner Nell und Marc Weiland in der Einleitung zu *Gutes Leben auf dem Land*:

> Gerade in der jüngeren und jüngsten Vergangenheit ist medienübergreifend und gesamtgesellschaftlich erneut ein gesteigertes Interesse am Land- und Dorfleben festzustellen. Bilder und Narrative eines guten wie auch schlechten Lebens auf dem Land haben aktuell wieder Konjunktur und werden in hohen Auflagen und mit großen Reichweiten produziert und rezipiert.[92]

Weiter schreiben sie, dass „die Aktualität dieser Bilder und Narrative des Ländlichen einerseits im Zusammenhang längerfristiger Transformationen menschlicher Lebenswelten […] zu sehen und zu verstehen“ ist. Aufmerksamkeit und Reiz andererseits mit dem plötzlichen Auftreten „sozialer Erschütterungen durch Krisen“ zu tun habe.[93] Es überrascht also kaum, wenn in den vergangenen Jahren mehrere Sammelbände und Monographien erschienen sind, die sich dem Thema aus unterschiedlichen Disziplinen und über deren Grenzen hinweg nähern, wobei insbesondere die von Nell und Weiland

[91] Pörksen, Bernhard/Narr, Andreas: Realität der Fiktion. Eine biografische Skizze zu Juli Zeh – Vorbemerkung der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): Schöne digitale Welt. Köln: Herbert von Halem 2020, S. 174-177; hier: S. 176.
[92] Nell, Werner/Weiland, Marc: Der Topos vom guten Leben auf dem Land. Geschichte und Gegenwart. In: Dies. (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2021, S. 9-73; hier: S. 11.
[93] Ebd., S. 12.

herausgegebene Reihe *Rurale Topografien* zu nennen ist.[94] Aussagen wie die folgenden sind keine Seltenheit: „Es ist offensichtlich: Die Heimat ist ‚in', sie liegt im Trend."[95] – „‚Heimat' ist überall."[96] – „Heimat ist cool, ist populär geworden. […] So viel Heimat wie heute war nie."[97] – „Heimat hat Konjunktur"[98] oder Heimat ist ein „Megatrend".[99] Das gilt nicht zuletzt „[f]ür die deutschsprachige Literatur"; in dieser „kann aktuell eine Konjunktur dorfgeschichtlichen Erzählens festgestellt werden".[100] Die Beschäftigung mit Heimat ist allerdings nicht nur in der Forschung interdisziplinär, sondern ihre Realisierungen sind ebenso medienübergreifend und intermedial – und das führt gleichzeitig wieder auf die (gegenwarts)gesellschaftliche Situation zurück: Das in unterschiedlichen Medien stattfindende „Erzählen vom Dorf […] reagiert auf gesellschaftliche Transformationsprozesse."[101] Vor allem im „Kontext von Globalisierung" und, wie oben schon erwähnt, „weltweiter Krisenstimmung" zeigt sich diese Aktualität.[102] Übereinstimmend

[94] Exemplarisch sei an dieser Stelle verwiesen auf: Bönisch/Runia/Zehschnetzler: Heimat Revisited; Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Bielefeld: transcript 2019; Weber, Florian/Kühne, Olaf/Hülz, Martina (Hg.): Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt. Wiesbaden: Springer 2019; Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019; Rössel: Unterwegs zum guten Leben; Zehschnetzler, Hanna: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.
„Ziel der Reihe *[Rurale Topographien]* ist die interdisziplinäre und global-vergleichende Bestandsaufnahme, Ausdifferenzierung und Analyse zeitgenössischer und historischer Raumbilder, Denkformen und Lebenspraktiken, die mit den verschiedenen symbolischen Repräsentationsformen imaginärer und auch erfahrener Ländlichkeit verbunden sind." (Baumann, Christoph: Idyllische Ländlichkeit. Eine Kulturgeographie der Landlust. Bielefeld: transcript 2018, Editorial). Aus der Reihe *Rurale Topographien* sind für mich, neben Baumann, besonders folgende Bände relevant: Langer, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria (Hg.): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript 2018; Marszalek/Nell/Weiland: Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit; Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014; Nell/Weiland: Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.
[95] Zöller, Renate: Heimat oder das Projekt vom Glück auf Erden. In: Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Heimat global, S. 219-234; hier: S. 219.
[96] Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna: Einleitung: Revisiting ‚Heimat'. In: Dies.: Heimat Revisited, S. 1-19; hier: S. 1.
[97] Egger: Mi Heimat es su Heimat, S. 23.
[98] Hänel, Dagmar: Heimat – Anmerkungen aus der kulturwissenschaftlichen Praxis. In: Bönisch/Runia/Zehschnetzler: Heimat Revisited, S. 69-83; hier: S. 69.
[99] Egger: Mi Heimat es su Heimat, S. 24.
[100] Twellmann, Marcus: Das Dorf in den Weltliteraturen. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 257-265; hier: S. 264.
[101] Nell, Werner/Weiland, Marc: Literaturwissenschaft. In: Dies.: Dorf, S. 55-61; hier: S. 57; vgl. dazu auch: Hecht, Martin: Das Verschwinden der Heimat. Zur Gefühlslage der Nation. Leipzig: Reclam 2000, S. 98 und Seifert, Manfred: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Zwischen Emotion und Kalkül. ‚Heimat' als Argument im Prozess der Moderne. Leipzig: Universitätsverlag 2010, S. 7f.; hier: S. 7.
[102] Hänel, Dagmar: HeimatBilder. In: Dies./Cornelissen, Georg (Hg.): Leben im niederrheinischen Dorf. Das Beispiel Hünxe. Köln: Greven 2013, S. 131-143; hier: S. 134. „Beschleunigt durch den Globalisierungsprozess waren die konkreten Anlässe dieser Debatte die sogenannte Flüchtlingskrise und ihre Folgen, zu denen man auch die zum Teil unerwarteten Zugewinne der AfD bei der letzten Bundestagswahl rechnen kann." (Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane: Einleitung: Heimat global. In: Dies.: Heimat global, S. 11-42; hier: S. 12).

wird von Costadura/Ries/Wiesenfeldt betont, „dass mediale Heimaten stets Wahlheimaten sind, d. h. die Medien formulieren Beheimatungs-Angebote und [sie] können damit wiederum ein Begehren nach Heimat aktivieren oder intensivieren.“[103] Das Interesse am Landleben findet seinen Niederschlag u. a. in Romanen, Computerspielen und TV-Serien, auch der Heimatfilm erlebt gegenwärtig wieder eine Renaissance.[104] So beschäftigen sich die beiden Bände *Über Land* sowie *Imaginäre Dörfer* gerade mit der Repräsentation des Dörf- bzw. Länd- und Heimatlichen in unterschiedlichsten Medien, wobei – wie meist – das Hörspiel keine Beachtung findet. Abgesehen davon hatte in der Forschung des 20. Jahrhunderts die Großstadtliteratur deutlich Vorrang vor der des Dörflichen.[105] Costadura/Ries/Wiesenfeldt sprechen darum, „[p]arallel zur und verwoben mit der aktuellen politischen Heimat-Renaissance“ und der „gesellschaftlichen, anthropologischen Grundkonstante des Beheimatungs-Bedürfnisses“, von einer „mediale[n] Revitalisierung“ der Heimat-Thematik,

> deren Dauer und Intensität ein bloßes Mode-Phänomen deutlich übersteigen. […] Film, Literatur, Kunst und Musik, aber auch die digitalen Medien nehmen sich des Themas Heimat aus unterschiedlichsten Perspektiven an und modellieren damit den aktuellen gesellschaftlichen Heimat-Begriff in einem nicht zu unterschätzenden Maße nachhaltig mit […]. Dabei ragt das Mediale nicht selten ins Politische und umgekehrt[106].

Unproblematisch ist das nicht: „In vielem Fällen wird die Motivation, Heimat medial und ästhetisch zu revitalisieren, dabei getragen von einer Abwehrhaltung gegenüber politischer Vereinnahmung von Heimat(en).“[107] Es gebe, so Egger, „gegenwärtig kaum eine politische Partei oder Gruppierung, die sich nicht in irgendeiner Weise zum Thema ‚Heimat‘ äußert – und sei es in ablehnender Haltung.“[108] Das Interesse an Heimat kommt also nicht von ungefähr. Und auch Befragungen belegen ein wachsendes Bedürfnis der Bevölkerung, auf dem Land und nicht mehr in der Stadt zu wohnen; Zeitschriften wie bspw. die *Landlust* weisen hohe Verkaufszahlen auf.[109] Die Gründe dafür sind (fast) die gleichen wie am Ende des 19. Jahrhunderts: In der Stadt ist alles zu schnell, zu laut, zu

[103] Ebd., S. 29.
[104] Vgl. hierzu u. a. Baumann: Idyllische Ländlichkeit, S. 17f., 106ff.; Nell/Weiland: Literaturwissenschaft, S. 55; Wild, Bettina: Popkulturelle Dörfer. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 286-295; hier: S. 286.
[105] Vgl. Nell/Weiland: Literaturwissenschaft, S. 58.
[106] Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung: Heimat, S. 27.
[107] Ebd., S. 28.
[108] Egger: Mi Heimat es su Heimat, S. 25.
[109] Vgl. hierzu u. a. Baumann: Idyllische Ländlichkeit, S. 16f., 117f.

viel. Man kommt mit der Komplexität, Geschwindigkeit und Dichte des Großstadtlebens nicht mehr zurecht, fühlt sich zunehmend verunsichert, sehnt sich nach Sicherheit, Geborgenheit, Ruhe, Beschaulichkeit und vielleicht nach (echter) Gemeinschaft. Natürlich hat das nicht zuletzt zu tun mit der von Hartmut Rosa ausführlich analysierten Beschleunigung.[110] Gerade eine Großstadt erweckt den Eindruck eines Raumes ohne einen einzigen Ort, an dem man noch Ruhe finden kann; selbst in die eigene Wohnung dringen die Geräusche fahrender Autos oder Straßenbahnen. Geht man aus dem Haus, sind da nur hektisch an einem vorbeihastende Menschen, die meist zusätzlich mit Auge und/oder Ohr am Smartphone kleben; womit wiederum der zweite Aspekt meiner Untersuchung angesprochen ist: Die Kommunikation. Aufgrund der Digitalisierung – und verstärkt noch durch die Erfahrungen des Lockdowns seit der Corona-Pandemie – kommunizieren die Menschen offenbar permanent und über alle Raumgrenzen hinweg miteinander. Jedoch verlernen sie dabei das Wesentliche der Kommunikation: Das Gespräch von Angesicht zu Angesicht, bei dem man den anderen in seiner ganzen Präsenz samt Mimik, Gestik, Köpersprache wahrnehmen kann. Diese Fähigkeit scheint dem Menschen sogar zusehends abhanden zu kommen. Florian Dünckmann fragt dazu äußerst treffend: „Welche Bedeutung hat Räumlichkeit in einer Gesellschaft, in der Kommunikation und soziale Interaktion nur noch lose an räumliche Nähe gebunden sind?“[111] Und Räumlichkeit hat, nicht nur in meinem Kontext, wiederum zu tun mit Heimat.

Wie gesagt, ist dies, schaut man sich die Debatten und Texte der Wende zum 20. Jahrhundert an[112], kein neues Phänomen: „Immer dann, wenn die gesellschaftlich-politischen Konstellationen in besonderem Maße zu Verunsicherung und Bedrückung Anlaß geben, sind die positiven Begriffsinhalte von Heimat gefragt.“[113] Dennoch dürfte es sich gegenwärtig noch einmal zugespitzt zu haben: „Es scheint, als hätten der Eintritt ins neue Jahrtausend und die damit verbundenen kollektiven Ängste einen ‚Dorf-Boom‘ ausgelöst.“[114] Und das führt sodann zu einer verstärkten Hinwendung zur Heimat-Thematik in Literatur und anderen Medien. Für Krockow ist die Literatur gar der einzige

[110] Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [2005].
[111] Dünckmann, Florian: Das Dorf als politischer Ort. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 144-151; hier: S. 147.
[112] Vgl. dazu insb.: Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 [1903].
[113] Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 217.
[114] Wild: Popkulturelle Dörfer, S. 286.

„legitime[] Ort, um das, was Heimat einmal war, für die nachfolgenden Generationen zu bewahren".[115] Eine Wurzel der Heimat-Konjunktur ist zweifelsohne der Heimat-Verlust:

> Die Heimat zu verlieren, ist heute kein individuelles Schicksal mehr, sondern das einer ganzen Gesellschaft. Die Heimat zu verlieren, ist die Plage des globalen Zeitalters. […] Scheinbar alles globalisiert sich heute – nur der Mensch will sich nicht fügen. Zwar verdammt ihn die Zeit zum *global player*, doch seine Wünsche und Visionen stehen gegen die Kulturentwicklung, und so ist die Sehnsucht nach Heimat noch nie so groß wie heute gewesen.[116]

Nach Fülleborn kann man darum viele Werke des 20. Jahrhunderts mit „‚A la recherche de la partie perdue' – ‚auf der Suche nach der verlorenen Heimat'" überschreiben, Werke über „dieses Jahrhundert[] der äußeren und inneren Emigranten, der Vertriebenen sowie der transzendental Obdachlosen, denen die geistige Heimat verlorenging, mögen sie in ihrer angestammten Welt leben oder nicht."[117]

Was die Forschung dazu anbelangt, gibt es trotz des feststellbaren Interesses noch Nachholbedarf; um ein Beispiel zu nennen: „Umfassende vergleichende Untersuchungen über das Dorf in den Literaturen der Welt sucht man bislang vergeblich." Obwohl das für die deutsche Literaturwissenschaft anders aussieht, was mit der langen Tradition der Dorfgeschichte zusammenhängt,[118] sei die „Dorfgeschichte vom 19. bis in die Gegenwart des 21. Jh.s hinein – quasi: von Auerbauch bis Zeh", so Nell/Weiland, noch zu schreiben; und sie verweisen ausdrücklich auf „medien- und disziplinenübergreifend[e] Narrative und Funktionen des Dörflichen".[119] Es gibt somit mehrere Gründe, eine Dorfgeschichte in den Mittelpunkt meiner Arbeit zu stellen, und zwar in Roman und Hörbuch, Film *und* Hörspiel.

Juli Zeh hat diese Aktualität zuletzt selbst bewiesen, wenn sie sich in ihrem zweiten Dorfroman erneut in diesen Kosmos begeben hat. So wird angesichts der räumlichen und thematischen Nähe in nahezu allen Zeitungsartikeln zu *Über Menschen* auf *Unterleuten* verwiesen.[120] Und sie steht damit nicht allein:

---

[115] Krockow, Christian Graf von: Heimat. Erfahrungen mit einem deutschen Thema. München: dtv 1992 [1989], S. 149.
[116] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 11; kursiv im Original.
[117] Fülleborn, Ulrich: „… die sich gebar im Verlust." Heimat in Rilkes Dichtung. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Heimat im Wort. Die Problematik des Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert. München: iudicium 1992, S. 90-105; hier: S. 90.
[118] Twellmann: Das Dorf in den Weltliteraturen, S. 257.
[119] Nell/Weiland: Literaturwissenschaft, S. 60.
[120] Vgl. Fritsch, Anne: Juli Zeh: Der neue Roman „Über Menschen". In: Münchner Feuilleton 17.05.2021. https://muenchner-feuilleton.de/2021/05/17/juli-zeh-der-neue-roman-ueber-menschen/ [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021]; Jacobsen, Dietmar: Sich trauen, Mensch zu sein. In: Literaturkritik.de 20.05.2021.

> In den letzten Jahren haben sich eine ganze Reihe von Texten die deutsche und häufig ostdeutsche Provinz als Schauplatz gesucht. Sei es Moritz von Uslars im Jahr 2010 erschienene „teilnehmende Beobachtung“ *Deutschboden*, Judith Zanders im selben Jahr veröffentlichter Roman *Dinge, die wir heute sagten* oder Saša Stanišićs zweiter Roman *Vor dem Fest* aus dem Jahr 2014: Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur hat die Provinz als attraktiven Handlungsort wiederentdeckt.[121]

Auch die „Stadtflucht als Romanthema ist seit einiger Zeit sehr gefragt. Man denke nur an Dörte Hansens *Mittagsstunde*, Ewald Arenz' *Alte Sorten* oder an *Ein Haus auf dem Land* von Jan Brandt.“[122] Wir begegnen den *Dorfpunks*, dem *Pampa Blues* und dem *Gummistiefel-Gefühl*.[123] Weitere Beispiele, die sich mit den eigenen Wurzeln, mit Weggehen und Ankommen bzw. Verheimaten beschäftigen, wären *Eine andere Zeit*, *Daheim* oder *Herkunft*.[124] Mit *Vor dem Fest* lässt sich sogar eine Parallele zu *Unterleuten* ziehen bzw. eine sehr anschauliche Überschrift für die Veränderungen in der Lebenswelt des Romans formulieren: „Ostdeutsche Landwirtschaft und jetzt brandenburgische Windräder.“[125] – Selbst in zehn Jahren kann sich da jedoch einiges verändern:

---

literaturkritik.de/zeh-ueber-menschen,27902.html [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021]; Jaiser, Ingeborg: Neue Challenge, neuer Chill. Juli Zeh: Über Menschen. In: Kulturmagazin.net 04.04.2021. https://titel-kulturmagazin.net/2021/04/04/roman-juli-zeh-ueber-menschen/ [zuletzt aufgerufen am 05.04.2021]; Kreuzahler, Nadine: Buchkritik Juli Zeh: „Über Menschen“. Einer der ersten echten Corona-Romane. In: rbb24 22.03.2021. https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2021/03/berlin-brandenburg-julia-zeh-roman-ueber-menschen-buchkritik.html [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021]; Magenau, Jörg: Juli Zehs „Über Menschen“: Mein Freund, der Nazi. In: Süddeutsche Zeitung 23.03.2021. https://www.sueddeutsche.de/kultur/juli-zeh-ueber-menschen-rezension-1.5241933 [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021]; Magenau, Jörg: Juli Zeh: „Über Menschen“ Der erste echte Corona-Roman. In: Deutschlandfunk 20.03.2021. https://www.deutschlandfunkkultur.de/juli-zeh-ueber-menschen-der-erste-echte-corona-roman.950.de.html?dram:article_id=494377 [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021]; Schmitter, Elke: Juli Zehs neuer Roman „Über Menschen“: Nachbar Nazi. In: Spiegel.de 22.03.2021. https://www.spiegel.de/kultur/literatur/juli-zeh-und-ihr-roman-ueber-menschen-nachbar-nazi-a-1ace1f15-b2f3-4454-8efd-2f5f5937a03a [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021]; Sternburg, Judith von: Juli Zehs „Über Menschen“: Wegsacken in Bracken“ In: Frankfurter Rundschau 16.05.2021. https://www.fr.de/kultur/literatur/juli-zeh-ueber-menschen-wegsacken-in-bracken-90578390.html [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021]; Weise, Katja: Neuer Roman von Juli Zeh: „Über Menschen“. In: Kulturbuch 23.03.2021. https://www.ndr.de/kultur/buch/Ueber-Menschen-von-Juli-Zeh-Wankende-Weltbilder,uebermenschen102.html [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021].

[121] Richter: Juli Zeh, S. 145; kursiv im Original; Uslar, Moritz von: Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Frankfurt am Main: Fischer 2014 [2010]; Zander, Judith: Dinge, die wir heute sagten. München: dtv 2012 [2010]; Stanišić, Saša: Vor dem Fest. München: btb 2015 [2014].

[122] Jaiser: Neue Challenge, neuer Chill; Hansen, Dörte: Mittagsstunde. München: Penguin 2018; Arenz, Ewald: Alte Sorten. Köln: DuMont 2021 [2019]; Brandt, Jan: Ein Haus auf dem Land/Eine Wohnung in der Stadt. Köln: DuMont 2020 [2019].

[123] Schamoni, Rocko: Dorfpunks. Reinbek: Rowohlt 2007 [2004]; Lappert, Rolf: Pampa Blues. München: Carl Hanser 2012; Braun, Harald: Das Gummistiefel-Gefühl. Mein neues Leben in der Pampa. Köln: Bastei Lübbe 2011. *Dorfpunks* und *Pampa Blues* wurden auch verfilmt (Dorfpunks. D 2009. Regie: Lars Jessen; Pampa Blues. D 2015. Regie: Kai Wessel).

[124] Bürstner, Helga: Eine andere Zeit. Berlin: Insel 2022; Hermann, Judith: Daheim. Frankfurt am Main: Fischer 2021; Stanišić, Saša: Herkunft. München: Luchterhand 2019.

[125] Stanišić: Vor dem Fest, S. 84.

> Seit ich „Unterleuten“ geschrieben habe, sind viele Jahre vergangen. Ich war sehr glücklich, beim Schreiben von „Über Menschen“ in diese Welt zurückkehren zu können. Seitdem hat sich in unserer Gesellschaft so viel verändert, dass es für mich selbst faszinierend war zu sehen, wie anders die Probleme sind, mit denen sich meine Helden in „Über Menschen“ heute herumschlagen müssen, und wie anders sie aufeinander zugehen.[126]

Man kann es auch so ausdrücken: Wie und warum sich das Leben auf dem Dorf heutzutage so schnell wandelt, und wie die Menschen damit umgehen, ist – für Literatur und Soziologie – eine interessante und wichtige Frage.

So möchte ich an dieser Stelle kurz bei den Verbindungslinien der beiden Dorf-Romane Juli Zehs verweilen, weil sich damit wieder an das anschließen lässt, was oben über die Gegenwartsdeutung ihrer Werke gesagt wurde:

> Die beiden großen Brandenburg-Romane von Juli Zeh verbindet mehr als nur der „Kampfläufer“, dieser merkwürdige Vogel, der im ersten eine wichtige Rolle spielt und im zweiten einmal als Zitat durchs Bild läuft. Sie tun sich zusammen zu einem Diptychon über die **Konflikte und Kommunikationsgräben in unserer Zeit** und unserem Land, machen Entwicklungen sichtbar und Zusammenhänge. Und den schwierigen Umgang mit Menschen, die ins eigene Wertesystem nicht passen wollen.[127]

Heimat hat also (sehr viel) mit Kommunikation, hat generell (auch) mit Sprache zu tun:

> Der Begriff „Heimat“ wird sich in den Neunzigern immer mehr seiner Sprachlichkeit bewußt und fällt damit auf sich selbst zurück, denn zunächst ist der Term „Heimat“ selbst ein Teil der Sprache. Sprache ist ein Spiel mit eigenen Regeln und in diesem Sprachspiel ist Heimat nur ein Begriff. Was aber, wenn die Sprache selbst instabil wird, wenn man die Regeln nicht beherrscht oder diese veränderlich sind, schneller veränderlich, als dies die Figuren nachvollziehen können?[128]

Auf viele der in diesem Zitat genannten Aspekte wird in meiner Arbeit zurückzukommen sein. Zunächst jedoch wende ich mich einer weiteren Forschungslücke, meinem zweiten

---

[126] Reimer/Antolín/[Zeh]: Zehn Fragen an Juli Zeh.

[127] Fritsch: Juli Zeh; Herv. A.W.

Ob Juli Zeh uns, wie Dirk Knipphals meint, „das Land- und Dorfleben als die eigentliche Normalität nahebringen“ will, wäre eine andere Frage (Knipphals, Dirk: Neuer Roman von Juli Zeh: Nackensteaks satt in Bracken. In: taz.de 24.04.2021. https://taz.de/Neuer-Roman-von-Juli-Zeh/!5763306/ [zuletzt aufgerufen am 25.04.2021]). „In Berlin also: alle verrückt geworden. In Bracken: reale Menschen, mit ihren Freuden und Sorgen. […] Auf dem Fundament dieser Gegensätze fährt Juli Zeh die Plot Points auf, die Dora letztlich zur Überzeugung kommen lassen, dass das wahre Leben auf dem Land stattfindet.“ (Ebd.).

[128] Lobensommer, Andrea: Die Suche nach „Heimat“. Heimatkonzeptionsversuche in Prosatexten zwischen 1989 und 2001. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010, S. 215.

zentralen Komplex, zu: „Weitgehend Desiderat geblieben ist bis heute die Untersuchung der Dorfgesellschaft als einer sich durch besondere soziale Netzwerke auszeichnenden Kommunikationsgemeinschaft.“[129] Das ist von umso größerer Relevanz, als sich unsere Kommunikationsgewohnheiten in den letzten Jahrzehnten nicht minder gewandelt haben als das, was wir unter Heimat verstehen – und teilweise hängt das miteinander zusammen. Dazu einige Worte zum Forschungsstand: Auf Watzlawick et al. Ende der 1960er Jahre folgte eine Fülle an Arbeiten zum Thema Kommunikation, auch über die nonverbale. Was hingegen Kommunikation und Literatur[130] betrifft, ist, sobald diese Begriffe zusammen genannt werden, damit fast immer die externe Kommunikation zwischen Autor-Text/Erzähler-Leser gemeint, nicht die textinterne zwischen den Figuren. Aussagen wie die folgende sind nicht selten: „Eine dritte Kommunikationsebene sei hier zunächst *nur der Vollständigkeit* halber erwähnt, obwohl sie *keine* konstitutive Bedeutung für das Erzählwerk hat. Sie betrifft die Kommunikationsbeziehungen zwischen den Personen der Erzählung.“[131] Es stehen sich damit zwei „Kommunikationsmodell[e]“ gegenüber: „[E]xtern auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung vs. intern auf Figurenebene“.[132] Bewegt man sich auf der internen Ebene, stellt man indessen fest, dass dabei „[b]esondere Aufmerksamkeit […] einer Typologie dialogischer Konflikte und Missverständnisse zu[kommt], da in literarischen Texten die vielfältigen Formen des Scheiterns von Kommunikation eine herausragende Rolle spielen.“[133] Mehr noch – und dies benennt zugleich wieder eine Forderung bzw. Forschungslücke:

> Da literarische Autoren die mannigfachen Möglichkeiten des Scheiterns von Kommunikation besonders sensibel zu registrieren pflegen, könnte man geradezu eine Typologie der Mißverständnisse und dialogischen Konflikte zu entwerfen versuchen, die die Literatur so überreich enthält […]. Da in jüngster Zeit Formen der Konfliktaustragung, des Streits und der Mißverständnisse auch in der Alltagssprache besonders gut untersucht sind […], wäre hier ein Vergleich und eine

[129] Cornelissen, Georg: Sprachwissenschaft. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 50-54; hier: S. 53.
[130] Hierzu meine Literaturhinweise in Fußnote 1663 auf S. 320.
[131] Janik, Dieter: Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell. Bebenhausen: Lothar Rotsch 1973, S. 12; Kursivierung A.W.
[132] Surkamp, Carola: Narratologie und *possible-worlds theory*: Narrative Texte als alternative Welten. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 153-183, S. 162.
[133] Schiewer, Gesine Lenore: Sprachwissenschaft. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2. Methoden und Theorien. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 392-402; hier: S. 399.

> die traditionellen Disziplingrenzen überschreitende Kooperation besonders reizvoll.[134]

Von *Unterleuten* abgesehen durchziehen Kommunikationsstörungen und deren Folgen auch andere Romane Juli Zehs. *Neujahr* zum Beispiel erzählt nicht nur von der schweren Traumatisierung durch eine frühkindliche Erfahrung, sondern zudem vom lebenslangen Schweigen über dieses Ereignis und den Folgen, die dies nicht zuletzt für die Kommunikation in der Ehe des Protagonisten hat. So handelt der Roman auch von der Einsamkeit, die durch Schweigen bzw. Verschweigen dessen, was so dringend besprochen werden müsste, entsteht.[135] *Schilf* führt besonders dramatisch vor, was aus Missverstehen resultieren kann: Nämlich ein Mord – Sebastian hat statt „Doublethink muss weg" „Dabbeling muss weg" verstanden und damit als Aufforderung, diesen zu beseitigen, wenn er seinen entführten Sohn wiederhaben möchte.[136] Und in *Über Menschen* findet sich folgender Satz, der das Misslingen der Kommunikation in einer einfachen Alltagssituation anschaulich auf den Punkt bringt: „Beim Essen führen ausschließlich Jojo und Axel das Wort, genauer gesagt, sie reden abwechselnd aneinander vorbei."[137]

Aus dem filmischen Bereich möchte ich in diesem Zusammenhang auf ein aktuelles und drastisches Beispiel verweisen, die Mini-Serie *Am Anschlag*.[138] Drastisch ist sie deshalb, weil sie das Bild einer Gegenwartsgesellschaft zeigt, in der die Figuren all ihre Sorgen und Ängste mit sich selbst ausmachen, anstatt darüber zu sprechen – nicht einmal mit dem Partner; es herrscht gnadenloses Karrierestreben und am Ende eskaliert es in Gewalt. Für die visuelle Darstellung von Kommunikation ist dabei zudem interessant, dass bei Anrufen häufig das Display des Smartphones im Frame eingeblendet wird. Ganz zentral ist das Smartphone bspw. außerdem in der Verfilmung von Daniel Glattauers *Gut gegen Nordwind*. Während der Roman allein die E-Mails „abdruckt", wir alles Weitere zwischen den Zeilen selbst erschließen müssen, sehen wir die Figuren im Film von außen – und da haben sie ihr Smartphone permanent dabei, sie kleben regelrecht an diesem;

---

[134] Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Gesprächsformen in der Literatur. In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 2. Halbband. Berlin/New York: De Gruyter 2001, S. 1619-1632; hier: S. 1626.

[135] Dort heißt es u. a.: „Sie hat einfach keine Hemmungen, aus ihrer Sicht ist Kommunikation eine Frage des Willens […]. Henning hat Angst vor scheiternder Kommunikation. Im Ausland fühlt er sich lächerlich und hilflos und ist schon froh, wenn er nicht Englisch sprechen muss. Theresa läuft immer gleich los und quatscht jeden an". (Zeh, Juli: Neujahr. München: Luchterhand 2018, S. 48f.).

[136] Zeh: Schilf, S. 75, 30.

[137] Zeh: Über Menschen, S. 137.

[138] Am Anschlag. D/AT 2021. Regie: Umut Dağ.

insofern ist es u. a. ein Film über die Abhängigkeit des Menschen im digitalen Zeitalter.[139] In *Unterleuten* ist die digitale Kommunikation zwar kaum ein Thema, spielt am Rande zumindest im Film dennoch eine Rolle: Die Städter, also Pilz und Meiler, telefonieren häufig, aber auch Linda, Frederik, die Ehepaare Fließ und Kron-Hübschke sehen wir mehrmals mit ihren Smartphones. Frederik Wachs bringt dieses in gewisser Weise sogar um, weil er sich beim Autofahren danach bückt. Daneben werden Unterschiede und Veränderungen in der Lebenswelt bzw. zwischen den Figuren(-Generationen) durch diese Geräte aufgezeigt. Kron besitzt bspw. noch ein altes Schnurtelefon und Bodo Schaller ein Handy mit Tasten. Wenn im Film das Smartphone präsenter ist als in den anderen Varianten, hat dies nicht nur mit dem Medienwechsel zu tun, sondern mit der Verschiebung des Handlungszeitpunkts um beinahe zehn Jahre. Fällt im Unterleuten des Jahres 2010 der „Blackberry-Mann" Konrad Meiler fast noch auf, sind in der Film-Version Smartphones bei vielen Figuren so omnipräsent, wie es dem Jahr 2018 entspricht.[140] Juli Zehs, gemeinsam mit Simon Urban verfasster, neuester Roman *Zwischen Welten* (2023) ist hingegen tatsächlich ein reiner E-Mail- und WhatsApp-Roman, der für die Frage nach dem Gelingen und Scheitern dieser Art Kommunikation ein interessantes Fallbeispiel wäre.[141]

Wie auf S. 24f. erläutert, habe ich es mit drei Forschungsfragen zu tun, deren dritte den Medienvergleich betrifft. Und was nun, um das ebenfalls kurz anzusprechen, die

---

[139] Glattauer, Daniel: Gut gegen Nordwind. München: Goldmann 2008 [2006]; Gut gegen Nordwind. D 2019. Regie: Vanessa Jopp.
Jedoch nimmt der Film dem Rezipienten einen Reiz des Romans weg, der darin besteht, dass wir selbst nur die E-Mails haben und über das Aussehen des anderen nicht mehr wissen als die Figuren selbst. Immerhin folgt der Film dem dahingehend, dass er in den ersten 40 Minuten nur Leo Like zeigt, während wir uns – mit ihm – fragen können, wie Emmi aussieht.

[140] Zeh: Unterleuten, S. 173; vgl. zum genauen Handlungszeitpunkt aller Varianten S. 388ff. in meiner Arbeit.

[141] Zeh, Juli/Urban, Simon: Zwischen Welten. München: Luchterhand 2023.
Ebenfalls im Januar 2023 ist ein Band über Juli Zeh in der Text-und-Kritik-Reihe erschienen: Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Juli Zeh. Text + Kritik. Heft 237. München: Richard Boorberg 2023. Und im März wurde in der Reihe *Rurale Topografien* Henri J. Seels *Der Gang aufs Land* mit einem Kapitel zu *Unterleuten* herausgebracht: Seel, Henri J.: Der Gang aufs Land. Eine Poetologie des Wissens über rurale Räume in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript 2023. Da Seel hier einige für meine Analyse wichtige Aspekte nennt, habe ich ihn – wie drei Aufsätze aus dem Text-und-Kritik-Band – für die Veröffentlichungsfassung noch einbezogen. Gleiches gilt für den Aufsatz von Sebastian Knorr aus dem Dezember 2022: Knorr, Sebastian: Gender-Konstellationen im deutschsprachigen Dorfroman der Gegenwart. Dörte Hansens *Altes Land* und Juli Zehs *Unterleuten*. In: Benz, Maximilian et al. (Hg.): Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 47. Heft 2. Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 413-433 sowie Anna Kaufmanns Typolologie des Schweigens: Kaufmann, Anna: Zur Narratologie des Schweigens. Erzählte Erinnerungslücken und Identitätsbrüche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen: V&R unipress 2023.

Forschung zu den verschiedenen Medien anbelangt, ist – vergleicht man die Fülle der (wissenschaftlichen) Literatur über den Film, egal, ob es nun Geschichte, Theorie oder Analyse betrifft, mit der über das Hörspiel – ein deutliches Übergewicht seitens des Films zu konstatieren. Das Hörspiel hinkt auch hinterher, wenn es um Adaptionen geht: Hat sich in der Filmtheorie mittlerweile doch die Auffassung durchgesetzt, den Film als Film zu betrachten, für dessen Rezeption es der literarischen Vorlage nicht bedarf, ist „[v]on solcher Selbstgewißheit und Selbstverständlichkeit des Umgangs […] das Hörspielmetier noch weit entfernt."[142] Beim Hörbuch, das auf keine allzu lange Geschichte zurückblicken kann, zumindest wenn man es in seiner heutigen Form versteht, gibt es erst recht Nachholbedarf.[143]

Bekanntermaßen unterscheidet die strukturalistische Narratologie zwar zwischen dem *Was* und dem *Wie* eines Textes; behandelt dann aber fast ausschließlich das *Wie*.[144] Außer Acht bleiben dabei Kontext, Thema und Inhalt. Will man sich mit diesen Aspekten auseinandersetzen, wie ich das in meiner Arbeit tue, muss die Erzähltheorie also ergänzt werden. Natürlich ist dieses *Wie* vor allem für eine (medien-)komparatistische Arbeit sehr wohl relevant, weil die Geschichte auf bestimmte Weise vermittelt wird und das wiederum Einfluss auf den Inhalt hat. „Bei der Analyse eines solchen Medientextes geht es […] darum, wie er seine Inhalte vermittelt und welche diese Inhalte sind":[145]

> Auch wenn Roman, Drama und Film prinzipiell dieselben Dinge auszudrücken vermögen, so ist die Art und Weise, wie sie das tun, ihr Diskurs, dennoch nicht identisch. Jedes Medium ist an die diskursiven verbalen, auditiven oder visuellen Mittel gebunden, die ihm zur Verfügung stehen. […]
> Es geht also nicht allein um die Mittel, die ein bestimmtes Medium bevorzugt, sondern darum, welche Mittel es überhaupt zur Verfügung hat.[146]

---

[142] Bolik, Sibylle: Für ein ‚unreines' Hörspiel. Zur (nicht gestellten) Frage der Literaturadaption im Radio. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 111. Stuttgart: J. B. Metzler 1998, S. 154-161; hier: S. 159.
[143] Vgl. Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink 2014, S. 7-12; hier: S. 7.
[144] Vgl. Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen' Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Dies.: Neue Ansätze in der Erzähltheorie, S. 1-33; hier: S. 2, 5f.
[145] Schmedes, Götz: *Medientext* Hörspiel. Ansätze zu einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster: Waxmann 2002, S. 103.
[146] Hartmann, Eva-Maria: Diskursive Strukturen in Filmadaptionen dramatischer und narrativer Texte. Eine paradigmatische Analyse ausgewählter Verfilmungen von William Shakespeares *Romeo and Juliet* und Emily Brontës *Wuthering Heights*. Münster: Nodus 2007, S. 42f.

Um einen für meine Fragestellung besonders wichtigen Aspekt zu nennen, der den Film von der Literatur unterscheidet: Der Film

> gewinnt große Kraft aus der nonverbalen Kommunikation. Mithilfe von Nahaufnahme, Beleuchtung und unterschiedlicher Kameraeinstellung werden Gestik und Mimik sehr eloquent. […]
> Die Dramatisierung des inneren Konflikts [dagegen] findet ausschließlich im Subtext statt – wenn die Kamera durch das Gesicht des Schauspielers hindurch auf die Gedanken und Gefühle dahinter blickt.[147]

Ich kann den Inhalt nur in der Form analysieren, in der er dargeboten wird. Damit ist meine Fragestellung per se eine inhaltliche (Was) und eine der Vermittlung (Wie). Ganz knapp ausgedrückt: Was (histoire) wird wie (discours) erzählt?
Wie u. a. von Vera und Ansgar Nünning erläutert, sind bzw. waren „die Modelle und Methoden der strukturalistischen Narratologie ergänzungsbedürftig", ebenso die des Poststrukturalismus. Mittlerweile, genauer gesagt, in den letzten zwanzig bis dreißig Jahren, sei die Erzähltheorie aber „eine Reihe von sehr produktiven Allianzen mit anderen einflussreichen Ansätzen der zeitgenössischen Literatur- und Kulturtheorie eingegangen". Die sogenannten „kontext- und themenbezogene Ansätze" richten ihr Augenmerk nun gerade auf die von der klassischen Erzähltheorie vernachlässigten Aspekte;[148] die „gesellschaftswissenschaftliche[n] Literaturtheorien" beziehen „sich auf ein explizit formuliertes Gesellschaftsmodell" und zeigen „das Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft" auf.[149] Da ich mich in meiner Arbeit mit der Kommunikation und der Frage des Zusammenlebens der Figuren in Unterleuten beschäftige bzw. damit, wie die Kommunikation das Zusammenleben beeinflusst/beeinträchtigt, sind, wie oben betont, entsprechende soziologische Theorien notwendig.

Zum Abschluss der Einführung werde ich nun noch auf die einzelnen Abschnitte meiner Arbeit eingehen. Den Anfang macht eine Klärung dessen, was überhaupt unter „Heimat" zu verstehen ist, was mit diesem Begriff zusammenhängt, warum er heute so aktuell,

[147] McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens, übersetzt von Eva Brückner-Tuckwiller, Katharina Broich und Josef Zobel. Berlin: Alexander 2019 [2000; engl. 1997], S. 393.
[148] Nünning/Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen' Erzähltheorie, S. 2; vgl. ebd., S. 5f., 13, 22.
[149] Köppe, Tilmann/Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 150; Herv. zurückgenommen A.W.

„zum neuen Trendwort Deutschlands“[150] geworden ist, und Joachim Klose ihn gar als „Schlüsselbegriff des 21. Jahrhunderts“[151] bezeichnet. Neben einem kurzen Blick auf die Geschichte des Heimatbegriffs werde ich auf den Spezialfall Heimat in der DDR und den für meine Arbeit wesentlichen Zusammenhang von Heimat, Gemeinschaft und Kommunikation zu sprechen kommen. Denn ein schönes Haus in einer schönen Landschaft mag man vielleicht ein Zuhause nennen können, nicht jedoch Heimat – für diese bedarf es eines gelungenen Zusammenlebens mit anderen Menschen und damit der Gemeinschaft. Erst durch die zwischenmenschlichen Beziehungen werden eine Wohnung oder ein Haus zur Heimat.[152] Es genügt nicht, wenn sich jemand irgendwo zuhause fühlt, „diese Heimat muss ihn auch als Ihrigen, Zugehörigen anerkennen.“[153] Die Beziehungen können indes unterschiedliche Formen haben; dazu gehören sowohl diejenigen zu den Nachbarn als auch die engeren innerhalb der Familie oder des Freundeskreises. Bloß, weil man sich mit seinen Nachbarn nicht versteht, muss das noch nicht heißen, dass ein Ort keine Heimat sein kann; und so gilt es in meiner Analyse, die verschiedenen Beziehungsformen, familiäre wie außerfamiliäre, zu betrachten. Aber ohne gelingende Kommunikation, so mein Ausgangspunkt, ist es nicht möglich, Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen und damit keine Gemeinschaft und keine Heimat. Eben dem möchte ich, wie angekündigt, in Juli Zehs Roman, dem Hörbuch sowie seiner Hörspiel- und Film-Variante nachgehen.

In diesem Kontext lohnt sich ein kurzer Seitenblick auf die Etymologie des Wortes Kommunikation, das

> sich aus dem lateinischen *communis* her[leitet], das ‚*mehreren oder allen gemeinsam, allgemein, gewöhnlich*‘ bezeichnet. Aus ihm leitet sich *communia* = Gemeinde, *communio* = Gemeinschaft, *communicare* = etwas gemeinsam machen, gemeinsam beraten, einander mitteilen oder auch *communis* = mitverpflichtet, mitleistend ab.[154]

[150] Zöller, Renate: Was ist eigentlich Heimat? Annäherung an ein Gefühl. Berlin: Christoph Links 2015, S. 10.
[151] Klose, Joachim: Einleitung. Heimatschichten. In: Ders. (Hg.): Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses. Wiesbaden: Springer 2013, S. 19-44; hier: S. 19.
[152] Vgl. Huber, Andreas: Heimat in der Postmoderne. Zürich: Seismo 1999, S. 254.
[153] Mitzscherlich, Beate: Heimat. Kein Ort. Nirgends. In: Klose: Heimatschichten, S. 47-67; hier: S. 51.
[154] Faßler, Manfred: Was ist Kommunikation? München: Wilhelm Fink 1997, S. 83f.; kursiv im Original; vgl. dazu auch Rothe, Friederike: Zwischenmenschliche Kommunikation. Eine interdisziplinäre Grundlegung. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2006, S. 9.

Um die Zusammenhänge zwischen Heimat und Kommunikation in *Unterleuten* zu erörtern und die Frage nach dem (Gelingen oder) Scheitern beider zu beantworten, ist es sodann notwendig, das Werkzeug vorzustellen, mit welchem die Analyse erfolgen soll, und zu klären, was unter gelingender bzw. scheiternder Kommunikation zu verstehen ist. Nun ist, wie ich im nächsten Schritt meiner Arbeit erläutern werde, Kommunikation an sich ein kompliziertes Unterfangen, weshalb häufig betont wird, das Scheitern derselben sei „der Normalfall";[155] und dass zur Kommunikation weit mehr gehört als nur das, was jemand mit Worten auszudrücken versucht. So werde ich u. a. die große Bedeutung des Nonverbalen oder die Rolle der Emotionen thematisieren.

Nach diesem Block zur Alltagskommunikation werde ich auf die Theorie der Sprachspiele Ludwig Wittgensteins, die Sprechakttheorie John L. Austins und John R. Searles sowie einige Aspekte von Erving Goffman eingehen, da diese nicht nur zu den Grundlagen für Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns*[156], die im Zentrum der darauffolgenden Kapitel stehen wird, zählen, sondern letztere (im Rahmen meiner Fragestellung) zugleich sinnvoll ergänzen. Habermas' Unterscheidung von Einverständnis und Einflussnahme bzw. kommunikativem und strategischem Handeln stellt ein dienliches und wichtiges Instrument für meine Analyse dar, weil die Figuren in *Unterleuten* meiner Ansicht nach größtenteils gerade nicht an Einverständnis/Verständigung orientiert sind. Vielmehr verfolgen sie in der Kommunikation mit anderen stets bestimmte (persönliche) Ziele und versuchen, ihr Gegenüber diesen entsprechend zu beeinflussen. Im abschließenden Kapitel dieses Abschnitts wird Habermas' Unterscheidung zwischen System und Lebenswelt erörtert. Habermas erkennt in der Entwicklung, wie sie sich in der Moderne vollzieht, nämlich „einen Bedeutungsverlust der Lebenswelt für das Zusammenleben der Menschen in der Gemeinschaft". Die Handlungszusammenhänge, in denen kommunikative Rationalität bzw. kommunikatives Handeln vorherrschen, werden immer geringer;

[155] Schützeichel, Rainer: Soziologische Kommunikationstheorien. Konstanz: UVK 2015 [2004]; 2., überarbeitete Auflage, S. 27.

[156] Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 [1981]; Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2.

die der instrumentellen, auf einen bestimmten Zweck und Nutzen ausgerichteten Rationalität nehmen mehr und mehr zu.[157] So stellte Juli Zeh 2014 treffend fest: „Die Kinderfrage des 21. Jahrhunderts lautet nicht mehr ‚Warum?' – sie lautet: ‚Wozu?'"[158]

Dringen Subsysteme in die Lebenswelt ein, schleusen diese nach Habermas ihre Steuerungsmechanismen Geld und Macht ein und Handlungen werden mehr und mehr durch diese Medien gesteuert.[159] Wie oben im Zusammenhang mit der Heimatthematik angesprochen, sind die Veränderungen der Lebenswelt derart rasant, dass man kaum noch mitkommt: „Unter den Bedingungen des globalisierten Wettbewerbs muss sich der Einzelne in einen Kontext einfügen, der sich so schnell ändert, dass jegliche Anpassung schwierig wird."[160] Das ist nicht zuletzt darum (für mich) von Belang, weil es eine Rolle spielt, wenn Stadt und Land aufeinanderprallen. Juli Zeh hat dies, nebenbei bemerkt, bei ihrem Umzug aufs Land selbst erlebt, wie sie in einem Interview berichtet hat (und was sie außerdem eine Motivation nannte, darüber zu schreiben): „Die Tatsache, dass ich innerhalb meines eigenen Landes, meiner eigenen Kultur […] auf etwas treffe, wo mir die Kinnlade runterfällt und ich denke, ey, Leute, ihr seid so anders als alles, was ich bisher erlebt habe."[161]

Weil dieser für meine Analyse vielfach von Belang sein wird, ist insbesondere auf den Begriff der Macht ausführlicher einzugehen. So schreibt Klocke, insofern „Werte und Wissen als diskursive Elemente, die Gesellschaften grundlegend bestimmen, zugleich machtaffine und machtkritische Strukturen aufweisen", sei eine Frage, die Juli Zeh in *Unterleuten* stelle, jene „nach dem Verhältnis von Wissen und Macht sowie von Individualismus und Gemeinschaft."[162] Dabei werde ich mich u. a. auf Hannah Arendt und ihre Abgrenzung der Macht von Gewalt stützen. Als letzten Punkt dieses Kapitels widme ich mich Jean-François Lyotards Verständnis des Widerstreits, mit dem einer Leerstelle bzw. Schwäche von Habermas' Theorie begegnet werden kann.

---

[157] Römpp, Georg: Habermas leicht gemacht. Eine Einführung in sein Denken. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2015, S. 133; vgl. ebd.

[158] Zeh, Juli: Plädoyer für das Warum – Rede anlässlich der Verleihung des Carl-Amery-Literaturpreises. In: Dies.: Nachts sind das Tiere. München: btb 2016 [2014], S. 102-109 [2009]; hier: S. 104.

[159] Vgl. dazu u. a. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 277, 292f., 488.

[160] Micali, Stefano: Depression in der unternehmerischen Gesellschaft. In: Ders./Fuchs, Thomas/Iwer, Lukas (Hg.): Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer beschleunigten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [2018], S. 80-114; hier: S. 90.

[161] Möller, Christian/Zeh, Juli: Durch die Gegend 14.10.2016. In: Viertausendhertz. https://viertausendhertz.de/ddg13/ [zuletzt aufgerufen am 19.07.2022], 00:39:10-00:39:23; meine Transkription.

[162] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 512.

Im Anschluss an diese Grundlagen nähere ich mich dem Komplex der Medien Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film, wofür ich zunächst auf den Begriff der Intermedialität (und dessen Problematik), wie er u. a. von Irina Rajewsky und Werner Wolf geprägt wurde, eingehe sowie auf Medienwechsel bzw. Transformation, unter welchen Hörspiel-Adaption und Verfilmung fallen;[163] wobei natürlich bereits bei einem Hörbuch ein Medienwechsel vorliegt.[164] Dazu muss nochmals betont werden, dass Literaturverfilmungen „zu den am besten untersuchten Forschungsgegenständen der Intermedialitätsforschung“[165] gehören, während Hörspiel-Adaptionen nach wie vor eher einen „blinden Fleck innerhalb der medienkomparatistischen Forschung“ darstellen.[166] Allein aus diesem Grund ist es zwingend notwendig, das Hörspiel in meine Untersuchung miteinzubeziehen – und weil, wie erwähnt, der mediale Unterschied für die Kommunikationsfrage besonders interessant ist. Diese Lücke ist umso gravierender, als Hörspiele (und Hörbücher) gerade heute von Aktualität sind. Ihnen wird nicht selten nachgesagt, eine Art Gegengewicht zu der „Omnipräsenz der audiovisuellen Medien und der fortschreitenden Medialisierung des Alltags“ darzustellen,[167] womit sich dann wieder der Kreis zur Veränderung der Kommunikationsbedingungen (und der Lebenswelt) schließt.
Bei alledem darf die Problematik von Begriffen wie „Adaption“ oder „VER-Filmung“ nicht unberücksichtigt bleiben, was mich zu dem Punkt führt, warum ich in meinem Titel von „Varianten“ spreche:

> Die literarische Erzählung hat als *eine* Variante des Geschehens und *ein* Weg des literarischen Diskurses zu gelten. Die Adaption oder filmische Erzählung bildet

[163] Vgl. hierzu u. a.: Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: A. Francke 2002; Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2002, S. 163-192.
[164] Vgl. Häusermann, Jürg: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern. In: Ders./Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK 2010, S. 139-231; hier: S. 157.
[165] Hagen, Kirsten von: Literaturverfilmung. In: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch der Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 394-403; hier: S. 398.
[166] Pross, Caroline: Hörspieladaption/Hörbuchadaption. In: Binczek/Dembeck/Schäfer: Handbuch der Medien der Literatur, S. 388-393; hier: S. 391.
[167] Rajewsky: Intermedialität, S. 2; vgl. hierzu u. a.: Buggert, Christoph: Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft. In: Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: WBG 1985, S. 207-220; hier: S. 213; Funke, Horst-Günter: Die literarische Form des deutschen Hörspiels in historischer Entwicklung. Diss. Erlangen 1962, S. 3.

> eine *zweite* Variante des Geschehens und einen *bestimmten* Weg des kinematographischen Diskurses. Aus theoretischer Sicht stehen also die literarische Erzählung und die filmische Erzählung losgelöst nebeneinander.[168]

Kurz: Es sind gleichberechtigte Versionen einer Geschichte, die mehr oder weniger (auch inhaltliche) Unterschiede aufweisen können – oder müssen. Und, das ist ebenfalls wichtig, Adaption ist keine Einbahnstraße: „Adaption ist sinnvollerweise vielmehr als Dialog und als universelle kulturelle Praxis der Reziprozität zu sehen."[169]

Nach der Intermedialität sind dann die Transformationsformen Hörbuch, Hörspiel und Film – vor allem in Hinblick auf die Unterschiede zum Erzählen im Roman – zu erläutern. Wie es Werner Wolf in seinem Beitrag in Vera und Ansgar Nünnings Band *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*[170] als Einstiegsthese formuliert, steht fest: „*Erzählen* als Akt des Hervorbringens von Geschichten geht weit über das Medium Literatur und verbale Textsorten hinaus: Erzählen ist intermedial."[171] Auch dies ist wieder von großer Aktualität, als in unserer digitalen Welt „der Begriff des audiovisuellen Erzählens sämtliche narrative Repräsentationen [umfasst], die durch Kino, Fernsehen, DVD, Blu-ray, Internet, Smartphone und weitere Medien verbreitet werden können".[172] Manuela Hartmann behauptet zwar: „Die Umsetzung der Geschichte von einem Medium in ein anderes ist also deshalb möglich, weil die übernommenen Ereignisse, Figuren und Schauplätze, gleichgültig in welchem Medium sie aktualisiert werden, dieselben sind." Und weiter heißt es dort: „Das *Was* dieser Präsentation, ihre *Geschichte*, ist dabei medienunabhängig".[173] Unterschiede gebe es, so Michael Staiger, vor allem beim *Wie?*[174] Dem ist m. E. entschieden zu widersprechen. Ereignisse, Figuren, Schauplätze werden bei der Transformation **immer** verändert. So können, wie Anna-Maria Meyer richtig anmerkt, Inhalte „nicht losgelöst vom Medium betrachtet werden, vielmehr beeinflussen die

[168] Schwab, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin: LIT 2006, S. 86; kursiv im Original.
[169] Capovilla, Andrea: Vicki Baum und der Film. In: Bertschik, Julia et al. (Hg.): Vicki Baum. Text + Kritik. Heft 235. München: Richard Boorberg 2022, S. 45-52; hier: S. 47.
[170] Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg). Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002. Bezeichnenderweise fehlt in diesem Band ein Beitrag zum Hörspiel.
[171] Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning/Nünning: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, S. 23-104; hier: S. 23; kursiv im Original.
[172] Kuhn, Markus: Erzählen mit bewegten Bildern. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 41-49; hier: S. 42.
[173] Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 41, 81; kursiv im Original.
[174] Vgl. Staiger, Michael: Erzählmedienwechsel. Zur Einführung in das Themenheft. In: Ders. (Hg.): Erzähllliteratur und Film. Der Deutschunterricht 03/2013. Velber: Friedrich 2013, S. 2-5; hier: S. 4.

jeweils spezifischen medialen Eigenheiten entscheidend, was in welcher Weise ausgedrückt werden kann."[175] Es geht also nicht um Werktreue, sondern darum – jenseits des alten Vorurteils, der Roman sei doch viel besser gewesen – auf die Besonderheiten der einzelnen Medien einzugehen. Natürlich wird der Ausgangstext für die mediale Bearbeitung i. d. R. (stark) gekürzt – Erweiterungen einer literarischen Vorlage sind möglich, jedoch weitaus seltener. Verglichen mit der (ungekürzten) Hörbuch-Fassung von *Unterleuten*, die eine Länge von achtzehn Stunden und neun Minuten hat – die Kurzfassung hat fünfzehn Stunden, dreiundzwanzig Minuten –, beträgt die des Hörspiels fünf Stunden, zehn Minuten und die des Films viereinhalb Stunden. In erster Linie wird aber ein Zeichensystem in ein anderes bzw. beim Film in eine Kombination mehrerer Zeichensysteme übersetzt. Anders ausgedrückt – und das gilt natürlich ebenfalls für *Unterleuten*: Es wird nicht nur die Geschichte an sich verändert, sondern sie wird auch durch das andere Zeichensystem verändert. Oder mit den Worten Elke Huwilers: „Das Medium kann eine spezifische Wirkung auf den narrativen Text ausüben, wodurch bei einer Adaption nicht mehr von der ‚gleichen' Geschichte gesprochen werden kann".[176] Da Adaptionen ihrerseits auf den Ausgangstext zurückwirken, sind sie „in einem komplexen System gegenseitiger Austauschverhältnisse und Transformationsprozesse zu verorten".[177] Hat man z. B. den Film gesehen und/oder das Hörbuch und Hörspiel gehört, ist es schwer oder fast unmöglich, diese Gesichter/Stimmen bei der erneuten Lektüre auszublenden.

Gerade anhand der, in meiner Arbeit im Zentrum stehenden, Kommunikation lassen sich die medialen Unterschiede gut veranschaulichen, denn neben dem Gesagten spielen hier vor allem nonverbale Aspekte, darunter Gestik und Mimik, eine große Rolle – und diese kann allein der Film tatsächlich zeigen, während sie in Roman und Hörspiel mittels der Sprache nur beschrieben – und damit niemals vollständig – zum Ausdruck gebracht werden können. Speziell im Hörspiel, das auf das Akustische beschränkt ist, kommt der Intonation des Gesagten ein besonderer Stellenwert zu, was freilich bereits für ein Hörbuch gilt: „Je nachdem, welche Handlungsqualität man einem Sprechakt zuweist, ist

[175] Meyer, Anna-Maria: Störfaktor Vorlage? Die Rolle der Vorlage bei der Rezeption von Verfilmungen. München: Kopaed 2017, S. 29.
[176] Huwiler, Elke: Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst. Paderborn: mentis 2005, S. 88.
[177] Hagen: Literaturverfilmung, S. 401.

er anders zu lesen […], je nachdem, wie man den Satz liest, gewinnt er dadurch eine bestimmte Handlungsqualität.“[178]

Es geht also, das hatte ich schon betont, nicht nur darum, *was* erzählt, sondern *wie* erzählt wird, womit ich bei einem umfangreichen Kapitel angekommen bin, in dem ich mich der Frage des Erzählens (und des Erzählers) in meinen vier Medienformaten sowie der Kommunikation *in* diesen und dem Raum bzw. der Raumdarstellung widmen werde. Was den Erzähler betrifft, muss dies bei der Transformation des Romantextes in das Medium Hörspiel an sich keine allzu große Veränderung bedeuten; hier kann der Text des Erzählers theoretisch wortwörtlich übernommen werden – gleichwohl mit dem Unterschied, dass dieser Erzähler dann (wie im Hörbuch) eine Stimme (und ein Geschlecht) hat, die auf bestimmte Art und Weise spricht, den Text damit interpretiert und den Inhalt möglicherweise verschiebt.

Anders sieht es im Film aus, zwar gibt es auch hier die Möglichkeit mittels eines Voice-Overs einen Erzähler zu installieren. Dies geschieht jedoch in den seltensten Fällen in einem dem Roman vergleichbaren Umfang. Nun ist Erzählen, wie bereits angedeutet, „nicht auf die mündliche oder schriftliche Form der Sprache beschränkt. Erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch die Kombination von Sprache, Bild, Bewegung etc.“[179] So erzählt der Film „durch das Zusammenspiel verschiedener sprachlicher, visueller und auditiver Zeichensysteme“,[180] durch spezifische Mittel oder Codes, wie sie nur dem Film eigen sind, z. B. Kamera/Einstellung, Montage und Mise-en-scène. All diese Ebenen müssen stets gemeinsam, in ihrem Zusammenspiel betrachtet werden.[181] In Film – wie Hörspiel – haben wir es auf der akustischen Ebene mit einer Kombination aus Sprache, Geräuschen und Musik zu tun.

Will man Roman, Hörbuch, Hörspiel und Verfilmung vergleichen, benötigt man trotz der medialen Unterschiede ein vergleichbares Werkzeug. Und so ist in der Filmanalyse (und der des Hörspiels) auch häufig der, teilweise wenig reflektierte, Versuch unternommen worden, Erzähltheorien, die für das epische Erzählen entwickelt wurden, auf das andere

[178] Lehmann, Johannes F.: Literatur lesen, Literatur hören. Versuch einer Unterscheidung. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Literatur und Hörbuch. Text + Kritik. Heft 196. München: Richard Boorberg 2012, S. 3-13; hier: S. 5.

[179] Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2012; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 108.

[180] Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/New York: De Gruyter 2011, S. 73.

[181] Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 25.

Medium zu übertragen.[182] Orientieren sich bspw. Anke-Marie Lohmeier oder Matthias Hurst[183] an Stanzel, geht Markus Kuhn, der das bislang differenzierteste Konzept vorgelegt hat, von Gérard Genettes Modell aus, welches er jedoch für den Film modifiziert. So umschifft er z. B. die Problematik der Fokalisierung, indem er diese „auf das Wissen bzw. die Relation des Wissens zwischen Erzählinstanz und Figur" bezieht und daneben – wie vor ihm François Jost[184] – um die „Aurikularisierung" für das Auditive und die „Okularisierung" für die visuellen Aspekte erweitert.[185] Durch die Unterscheidung einer sprachlichen Erzählinstanz (SEI) und einer visuellen Erzählinstanz (VEI)[186] schließt Kuhn eine Lücke, da, wie er anmerkt, gerade dem wichtigen „Verhältnis von sprachlichem und audiovisuellem Erzählen im Film" in der Forschung zuvor zu wenig Beachtung geschenkt wurde.[187] Gibt es für das Erzählen im Film eine beinahe unüberschaubare Fülle an „Vorschlägen", lässt sich gleiches für das Hörspiel nicht sagen. Zu nennen sind vor allem Huwilers *Erzähl-Ströme im Hörspiel*, Schmedes' *Medientext Hörspiel* sowie Vielhauers *Welt aus Stimmen*.[188] Noch überschaubarer sind die Werkzeuge für das Hörbuch. Mein wesentlicher Bezugspunkt ist Häusermann bzw. der Band von Häusermann/Janz-Peschke/Rühr *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*.[189]

Obgleich die Alltagskommunikation die Basis für die fiktionale darstellt, gibt es dennoch zahlreiche Unterschiede, weshalb gesondert auf Kommunikation in den Medien Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film einzugehen ist. Ein erster und für meine Fragestellung zentraler Unterschied zwischen Roman und Hörspiel/Film besteht nun in meinem Beispiel in der Tatsache, dass im Roman auch die Figurenrede durch die Erzählerin und in diesem Fall nahezu vollständig in Hochsprache vermittelt wird, während in Hörspiel und Film nicht nur wesentlich umgangssprachlicher, sondern zudem in (brandenburgischem, schwäbischem oder bayerischem) Dialekt gesprochen wird.[190] Vor allem im

[182] Vgl. hierzu u. a. ebd., S. 113; Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 4; Kuhn, Markus: Narratologie. In: Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2019, S. 3-6.
[183] Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Max Niemeyer 1996; Lohmeier, Anke-Marie: Hermeneutische Theorie des Films. Tübingen: Max Niemeyer 1996.
[184] Jost, François: L'Oeil – Caméra. Entre film et roman. Lyon: Presses Universitaires 1987.
[185] Kuhn: Filmnarratologie, S. 122f.
[186] Vgl. ebd., S. 81-103.
[187] Ebd., S. 46.
[188] Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel; Schmedes: *Medientext* Hörspiel; Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: ars una 1999.
[189] Dazu v. a.: Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern.
[190] So wurden im Film die Rollen der Einheimischen mit ostdeutschen, die Rollen der Zugezogenen mit westdeutschen Schauspielern besetzt. Gleiches gilt mit Ausnahme Bodo Schallers auch für das Hörspiel.

Hörbuch fällt die Hochsprache besonders ins Gewicht. Abgesehen von der Intonation – Helene Grass trägt manche Gespräche (zu) nüchtern vor – schafft das Hochdeutsche eine spür- bzw. hörbare Distanz, wie sie dem Leser des Romans *so* nicht bewusst wird. Gerade in Konfliktsituationen macht es einen Unterschied, ob eine Äußerung in Hoch- oder Umgangssprache wiedergegeben wird. Dies tangiert außerdem einen generellen Unterschied zwischen Print- und auditiver Literatur: Laut gelesen, klingt jeder Text, jeder Satz anders.

Hinzu kommt – für Heimat wie Kommunikation – der Raum und dessen Darstellung in den jeweiligen Medien. Mag Heimat, wie ich betont habe und später ausführlich herausarbeiten werde, wesentlich an zwischenmenschliche Beziehungen gebunden sein, existiert sie nichtsdestotrotz immer nur in Bezug auf einen und in einem konkreten Raum, und dabei geht es nicht zuletzt um Grenzziehungen.

Bevor ich zur Analyse der Kommunikation in Roman, Hörspiel und Film komme, ist aufgrund der Komplexität und Anzahl der Figuren(perspektiven) noch erforderlich, einen Blick auf Erzählsituationen, Figurenkonstellationen und Grundkonflikte in *Unterleuten* zu werfen. Werden im Roman die Ereignisse aus elf verschiedenen Perspektiven geschildert, erfolgt die Vermittlung der Geschichte im Hörspiel auf drei unterschiedlichen Ebenen, zwei Ebenen dramatischen und einer narrativen Erzählens. Die narrative Ebene betrifft nicht etwa einen eigentlichen Erzähler, dieser fehlt im Hörspiel, sondern die Interviews mit den Figuren. Erzählerpassagen aus dem Roman werden im Hörspiel entweder in Figuren- und Gedankenrede transformiert oder in die Interviews integriert, wobei jedoch nicht immer der Fokalisierung des Romans gefolgt wird und sich bereits hier einige Verschiebungen ergeben. Was nun den Film anbelangt, wo es – anders als im Hörspiel – so gut wie keine wörtlichen Übernahmen aus der Romanvorlage gibt, fehlen Erzähler wie Interviews oder Innensichten (nahezu) vollständig. Einzige Ausnahme ist eine Art Rahmung durch ein Voice-Over – es ist die Stimme Bettina Lamprechts/Kathrin Krons – zu Beginn und Ende des Films, das das dazwischen Gezeigte als vergangenes

---

Film: Rudolf Gombrowski (Thomas Thieme); Kron (Hermann Beyer); Linda Franzen (Miriam Stein); Frederik Wachs (Jacob Matschenz); Jule Fließ (Rosalie Thomass); Gerhard Fließ (Ulrich Noethen); Bodo Schaller (Charly Hübner); Miriam Schaller (Nina Gummich); Arne Seidel (Jörg Schüttauf); Kathrin Kron-Hübschke (Bettina Lamprecht); Wolf Hübschke (Bjarne Mädel); Hilde Kessler (Dagmar Manzel); Elena Gombrowski (Christine Schorn); Betty Kessler (Sarina Radomski); Konrad Meiler (Alexander Held); Anne Pilz (Mina Tander).

Hörspiel: Rudolf Gombrowski (Hilmar Eichhorn); Kron (Jaecki Schwarz); Linda Franzen (Tanja Wedhorn); Frederik Wachs (Moritz Grove); Jule Fließ-Weiland (Bettina Kurth); Gerhard Fließ (Wolfram Koch); Bodo Schaller (Axel Prahl); Miriam Schaller (Lisa Hrdina); Arne Seidel (Martin Seifert); Kathrin Kron-Hübschke (Winnie Böwe); Hilde Kessler (Swetlana Schönfeld); Elena Gombrowski (Ulrike Krumbiegel); Betty Kessler (Jördis Triebel); Konrad Meiler (Udo Wachtveitl).

Geschehen kennzeichnet und darauf hinweist, man solle sich nichts erzählen lassen und dass niemand wisse, was eigentlich geschehen sei.[191]

Dessen ungeachtet bietet der Film aufgrund seiner audiovisuellen Vermittlung im Gegensatz zu Hörspiel und Roman zahlreiche interessante Ansatzpunkte – und zwar gerade, weil das Geschehen nicht perspektivisch gefiltert wiedergegeben wird. Bereits erwähnt habe ich Gestik und Mimik, doch auch die Frage, wie die Figuren in einer Kommunikationssituation zueinander stehen, oder der Blickkontakt spielen eine wichtige Rolle. So spricht Jens Nordalm z. B. treffend von einem „bitter-minimalistische[n] Mienenspiel, immer wenn er [Gerhard Fließ; A.W.] die völlige Irrelevanz der Maßstäbe seines pseudo-überlegenen Akademikertums begreift, und das muss er oft.“[192] Hierzu noch einmal Hickethier:

> Für die Film- und Fernsehanalyse ist entscheidend, dass im körperlichen Ausdruck, im gestischen und mimischen Spiel Dialoge unterlaufen und konterkariert werden, dass diese durch Mimik und Gestik als symbolische Überhöhungen erfahren oder auch als Unwahrheiten entlarvt werden können.
> Erst das Zusammenspiel von körperlichem Ausdruck und sprachlicher Bedeutung, von körperlicher Präsenz und Kamerablick macht das Bedeutungsspektrum im Film sichtbar.[193]

Darüber hinaus finden (nicht zuletzt für meine Fragestellung) relevante Veränderungen auf der inhaltlichen Ebene statt, so ist bspw. Hilde Kessler keineswegs die passive Figur des Romans, die sich nach dem Tod ihres Mannes im Haus verkrochen hat, sondern sie nimmt, gemeinsam mit ihrer Tochter Betty, eine zentrale Rolle im Kommunikationsnetz des Dorfes ein. Zudem gibt es zwischen den alten Widersachern Kron und Gombrowski ein paar Gesprächsszenen sowie viele kleine Einzelgespräche zwischen verschiedenen Dorfbewohnern. Neben den Ereignissen im Dorf verläuft sodann eine parallele Handlungslinie Anne Pilz – Konrad Meiler, die sich in Berlin abspielt. Außerdem fehlt, um ein letztes Beispiel zu nennen, der Unfall und damit der Gedächtnisverlust Bodo Schallers, was hinsichtlich seines Charakters eine grundlegende Verschiebung bedeutet. Anders als im Hörspiel, in dem die Figurenkonstellation beinahe vollständig mit dem

[191] Vgl. Unterleuten I, 00:01:18-00:01:55.
[192] Nordalm, Jens: Wo Zusammenhalt bröckelt wie die putzgelben Häuser. In: Die Zeit 11/2020, 5. März 2020. https://www.zeit.de/2020/11/unterleuten-buchverfilmung-zdf-dreiteiler-brandenburg [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].
[193] Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 173.

Roman identisch ist, sind für den Film also einige Modifikationen und Erweiterungen erkennbar, die durchaus Einfluss auf das Gesamtgefüge haben.

Nachdem ich noch den angekündigten Exkurs in den „Kommunikationskosmos Unterleuten“ im Internet unternommen habe, komme ich schließlich zu meiner Analyse der Kommunikation, welche in vier Blöcke gegliedert ist: Ehepaare/Liebesbeziehungen, Eltern-Kind-Beziehungen, Kommunikation außerhalb des persönlichen Umfelds sowie Kommunikation in größeren Gruppen. In der Regel werde ich Roman, Hörbuch und Hörspiel zusammen behandeln, da im Hörbuch der Text an sich mit dem des Romans identisch ist und sich das Hörspiel insgesamt stark am Prätext orientiert; und hieran die entsprechende Umsetzung der jeweiligen Szene(n) sowie die Erweiterungen im Film anschließen. Exemplarisch werde ich außerdem immer wieder auf Streichungen der gekürzten Hörbuch-Fassung eingehen, um aufzuzeigen, welchen Einfluss dies auf Inhalt und Figurencharakterisierung haben kann. Am Ende jedes Blocks werde ich ein Zwischenfazit ziehen und dabei u. a. noch einmal gezielt die (medialen) Unterschiede beleuchten, die sich für die vier Medien Roman, Hörbuch, Hörspiel, Film feststellen lassen.

Bei den Ehepaaren und Liebesbeziehungen werde ich mich zuerst den Ehepaaren Kron-Hübschke und Gombrowski widmen und mich dann ausführlicher mit Gerhard Fließ und Jule Fließ(-Weiland) beschäftigen sowie Linda Franzen und Frederik Wachs. Im Fall der ersten zwei Ehen ist die Kommunikation, so meine These, im Roman, Hörbuch und Hörspiel allein deshalb zum Scheitern verurteilt, weil sich die Partner kaum sehen – im Film hat das eher andere Gründe. Die Beziehungen der beiden zugezogenen Paare dagegen sind von einer grundsätzlichen Asymmetrie gekennzeichnet, da es – zumindest in Roman/Hörbuch/Hörspiel – jeweils einen Partner[194] gibt, der zum Dozieren bzw. Monologisieren neigt und den anderen automatisch in die Rolle des Zuhörers zwingt. Zudem spielt bereits in diesen Beziehungen das eine Rolle, was in der außerfamiliären Kommunikation zentral sein wird: Das Verfolgen von Eigeninteressen und damit das strategische Handeln. Im Kapitel zu den Eltern-Kind-Beziehungen wird es um Bodo und Miriam Schaller sowie Kron, Kathrin Kron-Hübschke und Krönchen, außerdem (für den Film) um Hilde und Betty Kessler gehen, – und hier ist nun von Belang, dass Schaller, anders als in Roman und Hörspiel, keinen Unfall mit anschließendem Gedächtnisverlust

[194] Sofern ich dies nicht explizit anders hervorhebe, sind mit dem generischen Maskulinum alle Geschlechtsidentitäten bezeichnet.

erlitten hat. Bei der Kommunikation außerhalb des persönlichen Umfelds sind insbesondere Rudolf Gombrowski, Gerhard Fließ und Linda Franzen von Interesse, da sie am häufigsten jenseits der engen Beziehungen kommunizieren. Neben bzw. in Verbindung mit dem strategischen Handeln geht es dabei immer auch um Macht, um das Verschieben von Machtbalancen und um den Punkt, an dem Macht an ihre Grenzen stößt und in Gewalt kippt.[195] Der letzte Aspekt ist für das vierte Kapitel zum Zusammentreffen größerer Gruppen, auf der Dorfversammlung sowie in der Nacht von Krönchens Verschwinden, ebenfalls zentral. Überdies bekommen wir in diesen beiden Kapiteln gezeigt, wie Kommunikation im größeren Rahmen, also in der vermeintlichen Dorf-Gemeinschaft, vonstattengeht.

Nach der detaillierten Analyse der Kommunikation werde ich mich im letzten Block gezielt der Heimat-Frage zuwenden, die ich mit einer Betrachtung der „Lebenswelt Unterleuten im 21. Jahrhundert“ beginne. Hier werde ich u. a. der Frage nachgehen, wie weit die Steuerungsmedien Geld und Macht bereits in diese Lebenswelt eingedrungen sind. – Und ob unter diesen Umständen Heimat bzw. Gemeinschaft eigentlich noch realisierbar sind. In drei Kapiteln (Zugezogene, Zurückgekehrte und Einheimische) werde ich die Heimatvorstellungen und -verwirklichungen der einzelnen Figuren nachzeichnen und diese schließlich mit den Ergebnissen meiner Kommunikationsanalyse verbinden, um die Frage zu beantworten, warum es den Figuren nicht gelingt, in Unterleuten eine Heimat zu finden, und welche Rolle Gelingen oder Scheitern der Kommunikation dabei hat. Auch bei der Heimatthematik kommen wieder die medialen Unterschiede ins Spiel: Neben den Figuren mitsamt ihrer Mimik, Gestik und Proxemik kann der Film natürlich die Landschaft und das Dorf, die Häuser – die Heimat (oder Nicht-Heimat) sowie den Stadt-Land-Kontrast in konkreten Bildern zeigen. Zudem wird dieser Kontrast im Film durch die parallele Handlungsebene mit Anne Pilz und Konrad Meiler stärker konturiert als in den anderen drei Varianten, weshalb diesen beiden Figuren und ihren Plänen ein eigenes Kapitel gewidmet werden soll.

Danach schließe ich in gewisser Weise noch einmal an die Kommunikationsfrage an bzw. bringe die verschiedenen Stränge Kommunikation, Heimat und Gemeinschaft mit dem Windkraft-Boykott und dessen Folgen für das Dorf zusammen. Zentrale Figuren dabei sind Kron sowie (das Ehepaar) Fließ. Dabei soll u. a. gezeigt werden, dass Kron nicht nur

[195] Vgl. hierzu das Zitat von Christoph Schröder auf S. 13 meiner Arbeit.

als Gegenspieler Gombrowskis fungiert, sondern daneben hinsichtlich der speziellen Art und Weise, wie er mit den anderen Bewohnern kommuniziert, eine interessante Rolle im Machtgefüge des Dorfes innehat. Beantworten soll dieses letzte Kapitel außerdem die Frage, ob bzw. wie sich die „Lebenswelt Unterleuten“ durch den Windkraft-Streit verändert hat – oder, etwas drastischer formuliert, was noch von ihr übrig ist. Kurz: Ist Heimat in einer solchen Lebenswelt überhaupt noch möglich?

II. Heimat, Gemeinschaft und Kommunikation

1. Heimat ist (k)ein Ort: Heimat und Gemeinschaft

„Heimat kann man immer nur in Bezug auf andere Menschen haben“.[196]

Die Beschäftigung mit dem Phänomen Heimat, die Suche und das Sehnen danach sind trotz der gegenwärtigen Popularität keine Neuerscheinungen unserer Zeit; folgt man Verena Schmitt-Roschmann, hat kaum ein Thema die Deutschen in den vergangenen 200 Jahren so sehr beschäftigt wie eben das der Heimat.[197] Ina-Maria Greverus brachte Heimat bereits vor gut 40 Jahren mit der Zunahme von „Anonymität, Aktivitätsverlust und Angst“[198] in Verbindung; heute gilt sie umso mehr als „der letzte überschaubare Zufluchtsort“[199] inmitten all der Beschleunigung, was vor allem dann eine Rolle spielt, wenn man aus der Stadt aufs Land zieht.

Besitzt das Thema Heimat heute anscheinend mehr Aktualität denn je, liegt das vielleicht auch daran, dass die Welt – nicht zuletzt durch die digitale Kommunikation – auf der einen Seite zusammengeschrumpft wirkt; wir uns aber auf der anderen immer weiter voneinander entfernen. Wir meinen uns Menschen ferner Orte anzunähern, während wir uns von jenen in unserer unmittelbaren Umgebung immer weiter wegbewegen[200] – und damit zugleich von unserer Heimat. So schreibt Edgar Reitz: „Das globale Dorf, das mit Hilfe der Medien und Kommunikationstechnik Wirklichkeit wird, ist ortlos.“ Heimat ist demnach nicht länger an einen Ort, vielmehr an die Zeit gebunden.[201] Ein (Extrem-)Beispiel, das ich in diesem Zusammenhang kurz nennen will, ist Peter Kurzecks *Chronik des alten*

[196] Heinz, Werner/Kayser, Gisela/Knödler-Bunte, Eberhard: Sehnsucht nach Identität. Schwierigkeiten, mit Heimat von links her umzugehen. In: Moosmann, Elisabeth (Hg.): Heimat. Sehnsucht nach Identität. Berlin: Ästhetik & Kommunikation 1980, S. 30-71; hier: S. 67.
[197] Vgl. Schmitt-Roschmann, Verena: Heimat. Neuentdeckung eines verpönten Gefühls. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2010, S. 10.
[198] Greverus, Ina-Maria: Auf der Suche nach Heimat. München: C. H. Beck 1979, S. 61.
[199] Klose: Einleitung, S. 21.
[200] Vgl. hierzu u. a. das Kapitel „Soziale und mediale Wirklichkeit“ in: Schwietring, Thomas: Was ist Gesellschaft? Einführung in soziologische Grundbegriffe. Tübingen: UVK 2020; 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 98ff.
[201] Reitz, Edgar: Heimat 3. Entwürfe. In: Ders.: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, herausgegeben von Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 208-220; hier: S. 210.

Jahrhunderts,[202] in der er sich bis ins kleinste Detail mit den Veränderungen in seinem (zweiten) Heimatdorf Staufenberg auseinandersetzt. Gerade dem scheinbar immer schnelleren Verstreichen der Zeit kommt beim Versuch des Zeiteinfangens besondere Bedeutung zu, es entsteht das Gefühl, stets „zu spät und der Zeit hinterdrein“[203] zu sein. Sichtbar wird das Vorbeirasen der Zeit nicht zuletzt an den Veränderungen, die das einst ruhige Dorf Staufenberg erfahren hat, häufig festgemacht am Bau der Ortsumgehungsstraßen: „Das ganze Land, die Zeit selbst fängt zu fahren an.“[204] Dem stellt sich Peter Kurzeck mit seiner akribischen Erinnerungsarbeit entgegen, begibt sich im Vorgang, in einem regelrechten Kreislauf des Erzählens immer wieder zurück in die Vergangenheit, von dieser wieder in die Gegenwart, und so fort.

Etwas drastischer ausgedrückt: Die weltweite (digitale) Kommunikation macht uns ort- und heimatlos. Wir müssen indes gar nicht auf den ganzen Globus blicken, es genügt die Stadt, in der alles immer unüberschaubarer zu werden droht. Und so flieht man vor der zunehmenden (Über-)Komplexität im Gegensatz zu früher nun eben nicht mehr vom Land in die Stadt, sondern versucht dem Zuviel der Stadt zu entkommen. Heutzutage ist das Dorf Ort der „seelischen Kompensation sich entwurzelt fühlender Großstädter“.[205] In einem Interview erzählt Juli Zeh selbst davon, wie sehr sich ihr eigenes Verhältnis zu Stadt und Land im Laufe ihres Lebens verändert hat:

> Als ich mit der Schule fertig war und mir überlegt habe, wo ich gerne leben möchte, war für mich völlig klar: in einer Stadt. Ich hätte mir eher einen Arm abgehackt, als aufs Dorf zu ziehen. In der Stadt war Kultur, da war Politik, da war was los. Ich wollte dabei sein. Das ging allen so, die ich kannte. Jetzt hat sich das komplett gedreht. In meiner Generation hat sich eine Ermüdung breitgemacht: Sie will nicht mehr teilhaben, eine gruselige Entwicklung. Man möchte sich zurückziehen, aus der Stadt, aus der Politik, aus Verpflichtungen und Informationsüberfluss. Die Menschen lesen heute die „Landlust“, wie sie im 19. Jahrhundert Liebesromane gelesen haben, als freie Liebe nicht möglich war. Man sucht nach

[202] Ich nenne an dieser Stelle nur die zu seinen Lebzeiten erschienen fünf Bände: Kurzeck, Peter: Übers Eis. Frankfurt am Main: Fischer 2012 [1997]; Kurzeck, Peter: Als Gast. Frankfurt am Main: Fischer 2012 [2003]; Kurzeck, Peter: Ein Kirschkern im März. Frankfurt am Main: Fischer 2013 [2004]; Kurzeck, Peter: Oktober und wer wir selbst sind. Frankfurt am Main: Fischer 2013 [2007]; Kurzeck, Peter: Vorabend. Frankfurt am Main: Fischer 2014 [2011].
[203] Kurzeck: Oktober, S. 24.
[204] Kurzeck: Vorabend, S. 108.
[205] Fetscher, Iring: Heimatliebe – Brauch und Mißbrauch eines Begriffs. In: Görner: Heimat im Wort, S. 15-35; hier: S. 17.

> Heimat und einem Ruheort, während man Trockensträuße auf dem Kaminsims neu arrangiert.[206]

Hier klingt bereits der zentrale, oftmals zu sehr vereinfachte, zu starre Gegensatz von Stadt und Land/Dorf an – ein Problem, das auch in *Unterleuten* verhandelt wird. Einseitig werden beiden Seiten bestimmte Merkmale zugeschrieben, die zugleich der Grenzziehung dienen. Und Punkt. Mehr noch: Diese Grenzen werden trotz der, wie Marszalek/Nell/Weiland betonen, „nicht erst gegenwärtig zu verzeichnenden vielfachen Überschneidung und Verschränkung ruraler und urbaner Lebensstile und Raumstrukturen" gezogen. Beide werden als Prototypen aufgefasst: Großstadt als „Ort moderner, komplexer und beschleunigter Lebensverhältnisse", Dorf als „Ort einfacher Lebensverhältnisse und ‚langer Dauer'." Je nach Blickwinkel wird dann die eine oder andere Seite idealisiert: Entweder betrachtet man das Leben auf dem Land als einen Zustand „authentischer Mensch-Natur-Verhältnisse und Selbsterfahrungen, die Großstadt hingegen als anonymisierend und entfremdend." Oder man erklärt die Großstadt zum „Ort des Fortschritts und nahezu unbegrenzter Möglichkeiten", verurteilt „das Landleben hingegen als überholt und rückständig."[207] Erst im Kontrast zur Stadt werde das Dorf, so Fetscher, „romantisiert und idyllisiert". Fragt man nach Heimat, scheint die Antwort allerdings (meist) klar: „[W]ahre Heimat" glaubt(e) man „nur in dörflicher Stille und Abgeschiedenheit finden zu können". Heimat kann es – so eine verbreitete Ansicht – nur auf dem Land geben. Stadt kann unmöglich Heimat sein. Fetscher erinnert sich dazu an ein Aufsatzthema, das ihm als Vierzehnjährigem gestellt wurde: „‚Kann denn Großstadt Heimat sein?' Das ‚denn' ließ auf eine womöglich negative Antwort schließen." Trotzdem habe er die Frage mit einem „Ja" beantwortet.[208] Für Edgar Reitz hat es nichts mit Dorf oder Stadt zu tun, sondern mit den Menschen: „Banale Ignoranz findet man in

---

[206] May: „Das Dorf ist zum Sehnsuchtsort geworden".

[207] Marszalek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc: Über Land – lesen, erzählen, verhandeln. In: Dies.: Über Land, S. 9-26; hier: S. 13f.

[208] Fetscher: Heimatliebe, S. 17. Von der Suche nach Heimat in der Großstadt erzählt Edgar Reitz in seiner *Zweiten Heimat*: „Während ‚Heimat' ein deutsches Dorf und traditionelles Familienleben zum Gegenstand hat, beschäftigt sich ‚Die Zweite Heimat' mit den Menschen, die ihr Lebensglück in Großstädten suchen, die sich aus den ursprünglichen Familienbindungen hinausbewegen und ihre persönliche Heimat neu bestimmen wollen. Was sie suchen und auf eigentümliche Weise auch finden, sind ‚Wahlverwandtschaften'. […] Die Welt der Städte ist international. Die Figuren unserer Erzählung erleben eine Weite und eine Beweglichkeit, die berauschen kann: Heimat ist überall! […] Die ‚Zweite Heimat' ist der selbstgeschaffene, ganz persönliche Lebensraum. Sie ist nicht mehr an feste Orte gebunden". (Reitz, Edgar: Die Zweite Heimat. Ein Entwurf. In: Ders.: Drehort Heimat, S. 104-112 [1993]; hier: S. 104f.). In der *Zweiten Heimat* wird jedoch nicht nur von der Suche nach Heimat in der Stadt erzählt, sondern zudem davon, dass diese nur gemeinsam mit anderen Menschen gefunden werden kann.

Städten und Dörfern gleichermaßen. Sie ist nicht mehr eine Frage des Ortes, sondern der Person. […] Das Dorf als abgeschlossener Planet im Kosmos existiert zwar noch, gilt aber nicht mehr als real."[209] Aus diesem Grund sprechen Langer/Frölich-Kulik von „rurbanen Landschaften". Dieser Begriff fasst ihnen zufolge

> die aktuellen dynamischen Raumbeziehungen losgelöst von einer dualistischen Betrachtungsweise in den Kategorien Stadt und Land – und zwar ohne die Zuschreibungen und Eigenheiten, die mit ‚dem' Urbanen und ‚dem' Ruralen in verschiedenen Sinnkontexten verbunden werden, zu negieren.[210]

So dient die Benennung insbesondere dazu, „die Uneindeutigkeit der Kategorien ‚Stadt' und ‚Land'" zu verdeutlichen.[211] Marc Redepenning wiederum fragt: „Findet man das gute Leben auf dem Land heute nicht vielleicht doch eher in der Stadt? Und wenn ja, in welchen räumlichen und sozialen Formen, die auf die Verwobenheit von Stadt und Land abzielen, macht sich das bemerkbar?"[212] Sind Stadt und Land nicht mehr so strikt zu trennen wie einst, geht damit, wie er feststellt, „auch die Erosion der Gewissheit einher, dass sich das ‚gute Leben' tatsächlich und in Reinform auf dem Land abspiele: Möglicherweise manifestiert sich dieses gute Leben sogar und vor allem auch vermehrt in Städten".[213] Zugegeben, „ein ungewohnter Blick: dass man in Zukunft das gute Leben auf dem Land eher in der Stadt findet und die gesellschaftliche Relevanz ländlicher Lebenswelten mitsamt ihrer dazugehörigen materiellen Geographien zunehmend erodiert."[214] Und was Gemeinschaft(en) anbelangt, merkt Bettina Schabert an, auch diese könnte(n) laut der heutigen Soziologie nun gerade in Städten gefunden werden.[215]

Doch noch einmal zurück zu jenen, die weiter an die Dorf-Idylle glauben: Bei den Neu-Unterleutnern haben wir es nun ganz klar mit einer Idealisierung des Dorfes zu tun. – Gerade diese Vorstellung einer perfekt-harmonischen Landschaft ist es dann, die einen

---

[209] Reitz, Edgar: Die Vollendung einer Trilogie. Ein Gespräch mit Ingo Fliess. In: Ders.: Drehort Heimat, S. 221-260; hier: S. 227.
[210] Langer, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria: Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. In: Dies.: Rurbane Landschaften, S. 9-28; hier: S. 15.
[211] Ebd.
[212] Redepenning, Marc: Das gute Leben auf dem Land – oder in der Stadt? Raumsemantiken im Kontext von Urbanität, Ruralität und Rurbanität. In: Nell/Weiland: Gutes Leben auf dem Land, S. 575-592; hier: S. 576.
[213] Ebd., S. 588.
[214] Ebd., S. 589.
[215] Vgl. Schabert: Perspektiven auf Dorf und Gesellschaft, S. 52.

Zugezogenen oft noch mehr gegen Windkraft- oder Biogasanlagen rebellieren lässt als einen Einheimischen.[216] Natascha Geier zitiert Juli Zeh in einem NDR-Artikel so:

> Was die Zugezogenen oder Stadtflüchtigen sehr stark prägt, ist, dass sie in eine **Illusion** hineinziehen. Die gehen nicht aufs Land, weil sie da einen Job haben, oder weil es einen konkreten Grund gibt, sondern die haben ein Bild. Sie sind auf der **Flucht** vor etwas. Sie wollen nicht irgendwohin, sie wollen weg. Und sie idealisieren sich dieses Landleben dermaßen, dass die dann ankommen, durch die rosa Brille gucken und alles toll finden, urig und authentisch und verschroben[217].

Demnach wird mit Heimat ein konkretes Bild bezeichnet, bleibt sie „gedachter Topos, ein Bild von etwas, was es nur in unserer Phantasie gibt, das für den Möglichkeitssinn Spiel-Raum gibt"; Heimat sei, so Köstlin, dort, „wo man sich nicht erklären muss."[218] Da ist man dann recht schnell bei der Idylle: „Idyllen sind in der Regel idealisierend, das bedeutet, in ihnen drücken sich insbesondere auch Wunschvorstellungen möglichst idealer Zustände aus."[219] Noch heute geht es bei der Heimat „um das übergestülpte Bild harmlos-farbiger Heimatpräsentation."[220] Was – in Fiktion wie Realität – folgt, ist nicht selten die Ernüchterung, die Enttäuschung: „Manche Vorstellungen vom Landleben sind möglicherweise zu romantisch: Einige kommen aus Berlin für die Wochenenden […]. Viele fangen Feuer, oft im Urlaub, und stellen sich dann vor, dieses idyllische Leben immer zu haben."[221]

Gerade wegen solcher Zuschreibungen muss nochmals betont werden, dass Heimat „bis heute einen janusköpfigen Charakter"[222] hat und keineswegs nur positiv konnotiert ist – so heißt es treffend in *Über Menschen*: „Auch Langeweile und schlechte Laune können ein Stück Heimat sein."[223] Das beginnt schon beim Wort Heimat. Herta Müller schreibt: „Ich mag das Wort ‚Heimat' nicht";[224] und bei Hannelore Hoger lesen wir sogar: „Irgendwie hat das Wort auf mich keine Wirkung, emotional, das Wort Heimat. Heimat – das

[216] Vgl. Baumann: Idyllische Ländlichkeit, S. 44 sowie Rössel: Unterwegs zum guten Leben, S. 195f.
[217] Geier, Natascha: Wie Windkraft ein Dorf spaltet. In: NDR Kultur 31.03.2016. https://www.ndr.de/kultur/buch/Juli-Zeh-Unterleuten,unterleuten102.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2018]; Herv. A.W.
[218] Köstlin, Konrad: Heimat denken. Zeitschichten und Perspektiven. In: Seifert: Zwischen Emotion und Kalkül, S. 23-38; hier: S. 36f. Vgl. zum Heimat-Bild auch: Binder, Beate: Beheimatung statt Heimat: Translokale Perspektiven auf Räume der Zugehörigkeit. In: Seifert: Zwischen Emotion und Kalkül, S. 189-204; hier: S. 204.
[219] Baumann: Idyllische Ländlichkeit, S. 66.
[220] Bausinger, Hermann: Heimat und Identität. In: Moosmann: Heimat, S. 13-29; hier: S. 28.
[221] Rössel: Unterwegs zum guten Leben, S. 163; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[222] Huber: Heimat in der Postmoderne, S. 106f.
[223] Zeh: Über Menschen, S. 400.
[224] Müller, Herta: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt am Main: Fischer 2009 [2003], S. 29.

klingt für mich wie weggezogen“, wirkt „komischerweise viereckig und kühl mit schwarzen Strichen“.[225] Einem Nicht-Deutschen kann man dann wohl sagen: „Die Heimat, na wenn schon. ‚[…]. ‚It’s not my heimat, you know, und sei froh, dass du so ein Wort in deiner einfachen Sprache nicht hast!‘“[226]

Kurzum, das Heimat-Wort löst „zwiespältige Reaktionen aus. Es verkörpert gleichermaßen Macht und Ohnmacht der Gefühle.“[227] Bei Nell wird es gar zu einem „Kampfbegriff“;[228] bei Marschall zu einem „klebrige[n]Verhaften, aus dem man sich lösen muss, um nicht zu ersticken.“[229] Schreiber betont, es könne „der schwierigste Ort [sein], den wir in unserem Leben kennen, der Ort, an dem wir die meisten Konflikte austragen, der Ort, an dem wir uns im Leben am meisten reiben – der Ort, in anderen Worten, an dem wir uns am allerfremdesten fühlen“, gar eine „Keimzelle unseres Fremdseins“, weshalb er – wie Elisabeth Bronfen – auf Freuds *Das Unheimliche* verweist.[230] – Es ist möglich, „lange an einem Ort [zu] wohnen“ ohne anzukommen, „ohne wirklich dort zu leben“,[231] ohne dass aus unheimlich heimelig wird – eher noch bemüht man sich um heimlich. Schorlemmer formuliert dies so: „Heimat, das ist das, was wir lieben und verehren, das, woran wir durch unseren Hass gebunden bleiben. So ist Heimat auch das, wovon wir uns nicht lösen können, und was immer wieder in uns hochkommt, bisweilen eruptiv.“[232] –

---

[225] Hoger, Hannelore: Ohne Liebe trauern die Sterne. Bilder aus meinem Leben. Reinbek: Rowohlt 2017, S. 248, 272.

[226] Zander: Dinge, die wir heute sagten, S. 10.

[227] Cremer, Will/Klein, Ansgar: Heimat in der Moderne. In: Dies.: Heimat, S. 33-55; hier: S. 33.

[228] Nell, Werner: Differenz und Exklusion: Heimat als Kampfbegriff – mit einer Erinnerung an Heinrich Böll. In: Bönisch/Runia/Zehschnetzler: Heimat Revisited, S. 145-165.

[229] Marschall, Susanne: Schabbach: die Heimat des Edgar Reitz. In: Dies./Liptay, Fabienne/Solbach, Andreas (Hg.): Heimat. Suchbild und Suchbewegung. Remscheid: Gardez! 2005, S. 43-61; hier: S. 48. Von diesem (unmöglichen) Entkommen berichtet anschaulich auch Edgar Reitz: „Damals ist es mir so vorgekommen, als wolle mich eine Spinne mit tausend Beinen in ihr Netz verwickeln. Ich hatte das Gefühl, jetzt wollen sie mich fressen, sie wollen mich einverleiben, und ich sei wieder in die Klemme geraten, aus der ich als Junge mit Not entronnen war. Da lief ich aufs Neue weg, zwar aus einem anderen Motiv als mit 19, aber das Gefühl, dass diese Heimat ein Krake sein kann mit vielen Fangarmen, überkam mich wieder.“ (Koebner, Thomas: Betrachtungen zu einem Lebenswerk: Edgar Reitz erzählt (Ein Interview August-November 2007). In: Ders./Koch, Michelle: Edgar Reitz erzählt. München: Richard Boorberg 2008, S. 19-294; hier: S. 161; Herv. zurückgenommen A.W.).

[230] Schreiber, Daniel: Zuhause. Die Suche nach dem Ort, an dem wir leben wollen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020 [2017], S. 54; vgl. ebd., S. 55; Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin: Volk & Welt 1999, S. 83; vgl. dazu auch: Eigler, Friederike: Unheimliche Heimat: Literarische und autobiographische Konstellationen bei Hannah Arendt, Ruth Klüger, Jean Améry und Martin Walser. In: Bönisch/Runia/Zehschnetzler: Heimat Revisited, S. 109-126; Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Zwölfter Band. Werke aus den Jahren 1917-1920, herausgegeben von Anna Freud et al. London: Imago Publishing 1947, S. 227-268.

[231] Schreiber: Zuhause, S. 94.

[232] Schorlemmer, Friedrich: Wohl dem, der Heimat hat. Berlin: Aufbau 2010 [2009], S. 15. Auch von diesem Hass – und zudem der sprachlichen Verwobenheit, den Fesseln der Sprache, die Hermann vergeblich zu durchtrennen versucht, erzählt Edgar Reitz’ *Zweite Heimat*: „[D]er Hunsrücker Dialekt, das

Letzteres werden wir in *Unterleuten* vor allem bei Kathrin Kron-Hübschke sehen, die mehrfach versucht hat, das Dorf zu verlassen, sich aber nie befreien konnte.
Juli Zeh selbst hat in einem Essay die Ambivalenz des Heimatgefühls – oder, so muss man eher sagen: der Heimatgefühle – thematisiert:

> Manche Menschen lieben ihre Heimat und sehnen sich ein Leben lang danach, weil das Schicksal sie an einen anderen Ort verschlagen hat. Andere stehen mit der eigenen Herkunft auf Kriegsfuß, sprechen abfällig über die „Provinznester" oder „Dreckskäffer", aus denen sie stammen, und behaupten Fremden gegenüber, Düsseldorfer zu sein, obwohl sie in Wahrheit in Neuss geboren wurden.
> Ich gehöre zur zweiten Kategorie. Wenn ich erzähle, dass ich aus Bonn stamme, füge ich Sätze hinzu wie „vom Rhein halt" oder „typisches Bundestags-Kind". Als müsste ich mich für irgendetwas entschuldigen.[233]

Thomas Koebner vergleicht Heimat mit dem „lockende[n] Ruf der Sirenen […], doch wenn man ihm besinnungslos folgt, droht die schreckliche Ent-Täuschung."[234] Trotzdem scheint es, das hatte ich eben erwähnt, beinahe verboten, von der Heimat anders als positiv zu sprechen – was dem schönen Idealbild nicht entspricht, meint man, könne doch gar nicht Heimat sein:

> Ich habe die Heimat zu lieben, ich habe die Heimat zu loben, zu verteidigen, in mein Herz zu schliessen, auf sie stolz zu sein, allem anderen vorzuziehen.
> Die Frage nach Heimat ist in diesem Land eine Prüfungsfrage, und die Antwort haben wir alle schön gelernt. Wer nicht mit einem strahlenden Ja antwortet, der fällt durch.[235]

Dazu passen die Forderungen, die Petra Piuk in *Toni und Moni* aufstellt, einem – wie es im Untertitel des Romans heißt – „Heimatroman-Klassiker", in dem sie eine, freilich nicht allzu ernst zu nehmende, „Anleitung zum Heimatroman" liefert. Klargestellt wird von Beginn an: „Das ist ein schöner Heimatroman." Und wie es sich für einen solchen gehöre, werde er ein „glückliches Ende" haben. Einige der Kriterien lauten: „In einem Heimatroman scheint immer die Sonne." Oder: „Im Heimatroman gibt es noch eine gerechte

---

ärgerlichste Mitbringsel der vermaledeiten Heimat, wie Hermann es sieht! Also plagt er sich mit hochdeutscher Aussprache […]. Er ahnt zu Beginn der *Zweiten Heimat* noch nicht, wie sehr er sich vertun, wie sehr das Kunststück misslingen sollte, sich mit einer selbstgebastelten Identität auszustatten, um den alten Adam komplett zu ersetzen. Schabbach wirft gleichsam ein Lasso aus und zerrt den auf Abnabelung versessenen Wildling wieder zurück." (Koebner, Thomas: Edgar Reitz. Chronist einer Sehnsucht. Eine Biographie. Stuttgart: Reclam 2015, S. 171; kursiv im Original).

[233] Zeh, Juli: Reizklima. In: Dies.: Nachts sind das Tiere, S. 278-284 [2014]; hier: S. 278.

[234] Koebner: Edgar Reitz, S. 115.

[235] Bichsel, Peter: Ich bin meine Heimat. In: Kelter, Jochen (Hg.): Die Ohnmacht der Gefühle. Heimat zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Weingarten: Drumlin 1986, S. 176-178; hier: S. 176.

Welt.“ Und überhaupt: „Im Heimatroman ist die Welt noch in Ordnung. Daher spielt der Heimatroman in einem Dorf, in dem die Welt noch in Ordnung ist“.[236] – Das kann man von Unterleuten nun wahrlich nicht behaupten.

Inwieweit es sich bei einem Umzug in die vermeintlich heile Welt tatsächlich um Flucht handelt, ist ein Punkt, den u. a. auch Michael Löhner aufwirft: „Die entscheidende Frage bei einem *Heimatwechsel aus Eigeninitiative* […] lautet: Will ich weg oder will ich wohin? Fliehe ich oder strebe ich?“[237] Eine Studie, die sich durchaus auf *Unterleuten* beziehen lässt, ist jene, bereits in der Einführung genannte, von Julia Rössel, die untersucht, warum Leute aus der Stadt in die Uckermark ziehen und wie es ihnen dort ergeht. Allein der Titel *Unterwegs zum guten Leben?* impliziert, dass man im ländlichen Brandenburg ein „gutes Leben“ finden könn(t)e – und dies ganz bewusst vor der Kontrastfolie Stadt.[238] Es geht um ein Raus aus einem Leben „inmitten eines Häusermeeres“.[239] Insgesamt findet Rössel sieben Aspekte, die Neudörfler mit diesem guten Leben verbinden: Naturnähe, Freiheit, Kapitalismuskritik, Zeit und Ruhe, Einfachheit und Gemeinschaft[240] – alles Themen, die uns in *Unterleuten* begegnen.
Martin Walser bringt Heimat mit einem ganzen Sammelsurium in Verbindung und betont zudem, Heimat gebe es in erster Linie in Süddeutschland: „Wo gibt es mehr Gamsbärte, Gesangvereine, Gesundbeter, Postkartenansichten, Bauernschränke, Messerstechereien, Trachtengruppen, Melkschemel, Beichtstühle, Bekenntnisschulen usw. Heimat, das ist sicher der schönste Name für Zurückgebliebenheit.“[241] Es ist durchaus interessant, was Walser hier der Heimat zuordnet – insbesondere, weil sie eben nicht allein positiv

[236] Piuk, Petra: Toni und Moni oder: Anleitung zum Heimatroman. Zürich/Berlin: Kein & Aber 2019, S. 122, 7f., 53, 176, 12.
[237] Löhner, Michael: Zuhause – lokal oder sozial? Aus der Welt der Heimatgeber und Heimatnehmer. In: Klose: Heimatschichten, S. 151-158; hier: S. 158; kursiv im Original.
[238] Vgl. Rössel: Unterwegs zum guten Leben, S. 11f., 159f. Auch hinsichtlich des Zeitpunkts lässt sich Rössels Studie als Vergleich zu *Unterleuten* heranziehen; Untersuchungszeitraum war September 2010 bis September 2012 (vgl. ebd., S. 14).
Greverus nennt etliche Kontrastierungen, die beim Stadt-Land-Gegensatz auftauchen, wobei „Heimat immer das ‚Weiß‘ (Richtig, Gut)-Kennzeichen trägt, in welchen Antagonismus sie auch immer gesetzt wird: Heimat – Fremde, Dorf – Stadt, Vaterland – Feindland, verwurzelter Bauer – entwurzelter Städter, Heimatkunst – Dekadenzkunst, Natur – Technik, Tradition – Bindungslosigkeit, Stätte der Gottesbegegnung – Gottlosigkeit. Heimat wird damit zum Aggressionssymbol gegen neue (fremde) Verhaltensmuster – getragen von jeweils sich bedroht fühlenden Gruppen.“ (Greverus, Ina-Maria: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 50).
[239] Rössel: Unterwegs zum guten Leben, S. 118.
[240] Ebd., S. 161. Vgl. ausführlich zu den einzelnen Aspekten: Ebd., S. 165-193.
[241] Walser, Martin: Heimatkunde. In: Kelter: Die Ohnmacht der Gefühle, S. 147-157; hier: S. 147.

konnotiert wird. „Zurückgebliebenheit“ suggeriert außerdem, dass Heimat und Fortschrittlichkeit, Zukunftsgewandtheit nicht recht zusammenpassen. Dabei darf im Dorf gerade nicht alles bleiben, wie es ist, soll es zur Heimat werden. (Auf diese, von Hermann Bausinger geprägte, aktive Vorstellung von Heimat werde ich weiter unten noch eingehen.) Das hat u. a. mit dem Wegfall von Selbstverständlichkeit(en) zu tun. Heute ist Heimat nicht mehr einfach so oder dauerhaft gegeben – aber vielleicht kann man sie sich deshalb aussuchen?

Das Dorf wird, nicht zuletzt, wenn es zur Heimat *ernannt* wird, mit neuer Bedeutung aufgeladen. Es wird zur Heimat *gemacht*, während es seine „historische Existenzberechtigung“ verliert oder bereits verloren hat. War der Wohnsitz früher an die Nähe zum Acker gebunden, hat sich dies seit der Industrialisierung geändert. Gelingt es einem Dorf nicht, so betont Steffen Kröhnert, „neue Gründe für ein Leben in ihren Strukturen zu finden“, wird es entweder dramatisch „überaltern“ oder „zur Wüstung“ verkommen.[242] Mag das Gebiet heute zwar nicht mehr derart fest abgesteckt sein, ist ein Grund, aus dem Heimat die Gemüter erhitzt und reizt, der des Territoriums; genauer gesagt, „dass Heimat – anthropologisch betrachtet – einem natürlichen menschlichen Grundbedürfnis entspricht. Heimat hat mit Behausung zu tun.“ Hierbei geht es nicht in erster Linie um Harmonie, vielmehr um die „ureigene[] Angst des Menschen, der Natur ungeschützt ausgeliefert zu sein“;. „Heimat ist daher primär Angstbewältigung“, ist „ursprünglich mit dem Bedürfnis nach Sicherheit und Geborgenheit verbunden“.[243] – Verknüpft ist damit noch eine weitere Frage: Geht es um diese Bedürfnisse oder doch eher um (Grund-)Besitz? Oder kann das eine vielleicht ins andere kippen?

Kurz zum Begriff des Territoriums: Egal, ob man nun, wie in obigem Zitat angesprochen, ins Dorf flieht oder *einfach nur umzieht*, wird die neue Heimat zum „Territorium“ gemacht, wie Greverus das nennt. Dieses gilt es durch „aggressive[s] Grenzverhalten“ zu verteidigen[244] – ein weiteres Phänomen, das uns in *Unterleuten* begegnen wird. Im Anschluss an Robert Audrey knüpft Greverus die Befriedigung der „drei Basisbedürfnisse nach Sicherheit, Stimulation und Identität“ an das heimatliche Territorium; nicht jedoch an Besitz.[245] Identität bzw. Identifikation kommt dabei besonderes Gewicht zu: „Das

[242] Kröhnert, Steffen et al.: Die Zukunft der Dörfer. Zwischen Stabilität und demografischem Niedergang. Berlin: Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung 2011, S. 62.
[243] Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung, S. 18f.
[244] Greverus: Der territoriale Mensch, S. 23. Zur Begründung, warum sie diesen Begriff wählt: Vgl. ebd., S. 52.).
[245] Ebd., S. 25; vgl. auch: Ebd., S. 53.

Territorium ist zuvörderst Identifikationsraum, wozu notwendig gehört, daß es funktional auch den Schutzraum und den Aktionsraum darstellt.“ An dieser Stelle lässt sich außerdem eine Verbindungslinie zu Habermas’ Lebenswelt und der Bedeutung von Kommunikation für diese ziehen: „Die Vertrautheit des Territoriums gründet auf der Vertrautheit mit seinen jeweils gültigen Werten und Normen, ihrer Bedeutsamkeit und Verhaltensforderung.“ Um sich sicher zu fühlen, bedarf es der „Möglichkeit, Konflikte in diesem Territorium lösen zu können.“[246]

Verbunden mit dem Territorium als Schutzraum und Behausung ist der Begriff des Zuhauses. Obwohl Heimat und Zuhause nicht deckungsgleich sind, sind sie eng miteinander verwoben, was – mit Schreiber – für letzteres nicht nur die Frage nach der Bedeutung eines solchen aufwirft, sondern zugleich einige Ambivalenzen mit sich bringt: „Das Gefühl des Zuhauseseins ist eine paradoxe Emotion“; man denke darüber nur nach, falls man dazu gezwungen werde. „Es ist an einen festen Ort gebunden, manchmal auch an mehrere, aber zugleich ist es weit mehr als nur ein Ort.“ Mit all den Bildern und Erinnerungen sei es schwer zu fassen – und trotzdem sei (wie Heimat) „Verortung“ ein menschliches Grundbedürfnis, zu welchem „Zugehörigkeit, Sicherheit und Gemeinschaft“ gehören. Und weil Zuhause/Heimat/Daheim so schwer zu greifen sind, heißt es bei Schreiber zudem: „Ich sehnte mich nach einem Zuhause, jedoch ohne eine Ahnung davon zu haben, wo und was dieses Zuhause sein könnte.“[247] – Zuhause, Heimat als ein großes Fragezeichen, als eine Sehnsucht, bei der man nicht genau weiß, wonach man sich denn eigentlich sehnt. Also: Heimat ja. – „Aber welche Heimat?“[248]

Zwar fällt, wie erwähnt, beim Heimatbild der Neu-Unterleutner auf, dass dieses sehr konkret ist; man glaubt zu wissen, wie die ideale Heimat auszusehen hat: Man saniert ein altes Haus, pflanzt ein paar Himbeersträucher und kämpft für den „unverstellte[n] Horizont“.[249] Und dann erwartet man sagen zu können: „Das ist Heimat – da, wo man sich wohlfühlt.“[250] Doch so einfach ist es keineswegs: Mag es bei der Heimat einerseits immer (auch) um ein bestimmtes Bild, um ein Ideal gehen, das man zu verwirklichen sucht, ist dieses Bild andererseits, ist der Heimatbegriff nur schwer zu fassen, wie bereits

[246] Ebd., S. 382.
[247] Schreiber: Zuhause, S. 10f.
[248] Hänel: Heimat, S. 77.
[249] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 565; ebd., S. 201.
[250] Brandt: Eine Wohnung in der Stadt, S. 98.

das Sammelsurium aus Walsers obigem Zitat gezeigt hat: „Durch die unglaubliche Überladung an Bedeutung ist das ein vollkommen entleerter Begriff. Eine Überschrift zu ganzen Welten,“[251] ein unscharfer und mehrdeutiger Begriff, der „für jeden einzelnen in einer bestimmten Zeit und Situation etwas anderes bedeuten kann“.[252] Cremer spricht gar von einem „allgemeine[n] Begriffsnotstand“;[253] daneben ist es ein „schillernde[r]“[254] wie längst verbrauchter, ein abgenutzter Begriff, der von der Unterhaltungsindustrie, in Popsongs, Filmen und vielem mehr ausgeschlachtet wird;[255] außerdem ein Gefühl, das von den unterschiedlichsten Dingen ausgelöst werden kann,[256] woraus mit Juli Zeh folgt, „dass Heimat schlichtweg alles sein kann, was der Fall ist. Solange es beim Individuum X ein irgendwie angenehmes Bauchkribbeln auslöst.“[257] Kurz: „Es gibt keine allgemeingültige ‚eigentliche‘ Bedeutung von ‚Heimat‘“.[258] Anstelle einer eindeutigen Festlegung muss man vielmehr fragen, „was ‚Heimat‘ zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten ideologischen oder kulturellen Kontext bedeutet bzw. bedeutet hat und in welchen motivischen Ausgestaltungen sie sich offenbart.“[259] Was Heimat ist (oder sein könnte), verändert sich folglich fortwährend. Gisela Ecker wiederum möchte lieber von Heimat als „Diskurs“ sprechen, um „der Tatsache Rechnung [zu tragen], daß im Gebrauch des Begriffs ein Bündel von gleichzeitigen, im einzelnen nicht mehr zu belegenden Grundannahmen transportiert wird, die zu bestimmten Rede- und Denkkonfigurationen geronnen sind.“[260]

---

[251] Streeruwitz, Marlene: Das Neueste aus meiner Heimat. In: Gropp, Petra et al. (Hg.): Neues aus der Heimat. Literarische Streifzüge durch die Gegenwart. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 295-300; hier: S. 296.

[252] Vgl. Korfkamp, Jens: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin: Logos 2006, S. 19; ebd., S. 11. Vgl. zur Unschärfe des Heimatbegriffs auch: Greverus: Der territoriale Mensch, S. 31 (Greverus betont an dieser Stelle außerdem, dass auf Heimat häufig ein „und“ folge. Heimat brauche immer etwas, dem man es gegenüberstellen könne, eine „Bezugskategorie“); Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 8f.; Zöller: Heimat oder das Projekt vom Glück auf Erden, S. 219. Vgl. zur Geschichte des Heimatbegriffs: Kanne, Miriam: Andere Heimaten. Transformationen klassischer ‚Heimat‘-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur. Sulzbach: Ulrike Helmer 2011, S. 18-77.

[253] Cremer, Will: Heimat – Was ist das? Der Fragebogen als didaktisches Mittel. In: Ders./Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 246f., hier: S. 246.

[254] Kanne: Andere Heimaten, S. 14.

[255] Vgl. Zöller: Was ist eigentlich Heimat, S. 25.

[256] Vgl. Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 23.

[257] Zeh, Juli: Fliegende Bauten. In: Dies.: Alles auf dem Rasen. Kein Roman. München: btb 2008 [2006], S. 95-102 [2003]; hier: S. 97.

[258] Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 221.

[259] Kanne: Andere Heimaten, S. 14.

[260] Ecker, Gisela: Wo alle einmal waren und manche immer bleiben wollen: zum Beispiel Viebig, Beig und Walser. In: Dies. (Hg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München: Wilhelm Fink 1997, S. 129-142; hier: S. 129.

Nichtsdestotrotz (oder gerade deshalb) wird immer wieder versucht, den Heimatbegriff zu umreißen und einzugrenzen. Bei Piepmeier finden sich bspw. die folgenden vier Dimensionen, die tatsächlich alle für *Unterleuten* bzw. meine Arbeit von Belang sein werden:

1. Heimat ist erlebter, gelebter Raum, der vom Menschen gestaltet wurde und wird.
2. Heimat ist erlebte und gelebte Zeit. Heimat ist so und vor allem Erinnerung; aber sie kann nicht darin aufgehen. Sie ist auch Zeit in der Dimension der Gegenwart und Zukunft.
3. Heimat ist Ort der Arbeit und des Handelns.
4. Heimat ist personale Kommunikation, ist Sichkennen, Freundschaft und Liebe; ist institutionelle Kommunikation. Was ‚Heimat' ist und sein soll, wird in kommunikativen Verständigungs- und Selbstverständigungsprozessen festgelegt.[261]

Etwas reduzierter fasst es Cremer. Er spricht von: „räumlicher Dimension: Region, Raum, Verortung", „zeitlicher Dimension: Geschichtlichkeit, Zeiterfassung" sowie „sozialer Dimension: Interaktion, Gesellschaft."[262] – Beide Definitionen könnte man auf die knappe Formel „Raum + Zeit + Interaktion = Heimat" bringen.

Obwohl man Heimat nicht auf ein Bild reduzieren kann/darf und der Begriff schwer einzugrenzen sein mag, darf er für Krockow dennoch nicht abstrakt bleiben: Heimat „ist konkret oder gar nicht." Sonst mache man aus ihr „ein Zerrbild", würdige sie „zur politischen Parole" herab, was bedeute, „das Recht auf Heimat ins Unrecht verkehren."[263] Übereinstimmend Kanne: „‚Heimat' scheint immer das zu bezeichnen, was ein konkreter Ort indirekt und subjektiv an Erfahrungs- oder Erwartungswerten konserviert, verheißt, vermittelt oder transportiert."[264] Konkret und in der Kindheit verortet – und eben deshalb „nichts Nebensächliches".[265] Als Sehnsuchtsort ist Heimat (nach Juli Zeh) allerdings gerade *kein* konkreter Ort, sondern Erinnerung: „Sie ist Liebe, Vertrauen, Sprache, Religion, das Verbundenheitsgefühl zu Menschen und, wenn alle Stricke reißen, ein breitmäuliger Dialekt oder der sonntägliche Geruch nach Leberkäse und Sauerkraut."[266] Ähnlich, wenngleich weniger bildhaft, schreibt Fetscher: „Bei dem Wort Heimat wird

[261] Piepmeier, Rainer: Philosophische Aspekte des Heimatgefühls. In: Cremer/Klein: Heimat, S. 91-108; hier: S. 97.
[262] Cremer: Heimat – Was ist das, S. 247.
[263] Krockow: Heimat, S. 145.
[264] Kanne: Andere Heimaten, S. 261.
[265] Krockow: Heimat, S. 139; vgl. auch ebd., S. 9.
[266] Zeh: Fliegende Bauten, S. 96f.

uns allemal warm ums Herz. Heimat, das ist die Gegend, in der wir Kind waren."[267] In jedem Fall ist Heimat „ein sehr emotional und affektiv aufgeladener Begriff", über den neutral zu reden kaum möglich ist und der, ob nach vorne oder in die Vergangenheit gerichtet, von Sehnsucht durchzogen ist.[268] Heimat ist „ein genuin psychologischer Begriff", bei dem es stets „um eine bestimmte Qualität von Beziehung, eine starke emotionale (Ver-)Bindung zu einem Herkunfts- oder Wohnort, einer Region, einem Land, sozialen Gemeinschaften" geht.[269] Bei Edgar Reitz findet sich diese Verknüpfung ebenfalls: „Heimat ist etwas Verlorenes, hat mit Erinnerung zu tun, mit Kindheit, mit den frühen Erfahrungen, die ein Mensch macht, und ist etwas, was man als Erwachsener immer auf eine sehnsüchtige Weise sucht."[270] Warum das äußerst schmerzhaft sein kann, lässt sich mit Ariadne von Schirach treffend auf den Punkt bringen: „Unser Heimatverlust ist innerlich."[271] Die Erfahrung des Verlusts wird indessen noch einmal auf andere Weise schmerzhaft, wenn man die Heimat verlassen musste, wie Christiane Hoffmann in Bezug auf die (Flucht-)Vergangenheit ihres Vaters im Zweiten Weltkrieg schreibt, die letztlich zu ihrer Gegenwart wurde:

> Und so lernten wir die Heimat als etwas immer schon Verlorenes kennen, etwas, das nur unsere Vorfahren kannten, das wir selbst aber nie gehabt hatten und niemals haben würden. Die Heimat war ein Sehnsuchtsland, ein Paradies, aus dem wir immer schon vertrieben waren.[272]

So möchte ich diesem Zusammenhang nicht unerwähnt lassen, dass sich die Heimatfrage für (Flucht-)Migranten, für Menschen, die gezwungen sind, ihre Heimat zu verlassen, auf ganz andere, schmerzhafte, traumatische Weise stellt. Vieles, das ich in meiner Arbeit erörtere, gilt für das Zusammenleben unterschiedlicher Menschen generell; dennoch sind Menschen, die *(aus deutscher Sicht) anders* sind, mit vielfältigen Problemen und leider zu oft Erfahrungen der Diskriminierung, Ausgrenzung und des Rassismus konfrontiert,

---

[267] Fetscher: Heimatliebe, S. 15.
[268] Heinz/Kayser/Knödler-Bunte: Sehnsucht nach Identität, S. 37; vgl. ebd.; vgl. zur Emotionalität des Heimatbegriffs auch Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 93.
[269] Mitzscherlich, Beate: Heimat als subjektive Konstruktion. Beheimatung als aktiver Begriff. In: Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Heimat global, S. 183-195; hier: S. 183.
[270] Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Ein Gespräch mit Michael Töteberg. In: Ders.: Drehort Heimat, S. 119-207; hier: S. 205.
[271] Schirach, Ariadne von: Die psychotische Gesellschaft. Wie wir Angst und Ohnmacht überwinden. Stuttgart: Tropen 2019, S. 36.
[272] Hoffmann, Christiane: Alles, was wir nicht erinnern. Zu Fuß auf dem Fluchtweg meines Vaters. München: C. H. Beck 2022, S. 13.

wie sie im Kontext meines Beispiels nicht vorkommen. Diese Erfahrungen wurden kürzlich im wichtigen Band *Eure Heimat ist unser Albtraum* gesammelt.[273] In ihrem Vorwort merken Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah kritisch und zu Recht an, das Ideal Heimat sei stets am Bild „einer homogenen, christlichen weißen Gesellschaft, in der Männer das Sagen haben, Frauen sich vor allem ums Kinderkriegen kümmern und andere Lebensrealitäten schlicht nicht vorkommen", ausgerichtet. Ausgangspunkt ihres Buches war die Umbenennung des Innenministeriums in „Bundesministerium des Inneren, für Bau und Heimat", und die damit einhergehende Normalisierung des Wortes „Heimat". „Ohne Diskussion. Ohne jegliche Begründung. Einfach so."[274] Wenn ich diese Problematik(en) in meiner Arbeit ausklammere, hat dies schlicht den Grund, dass es in *Unterleuten* tatsächlich keine Rolle spielt. Wir haben es mit einem rein (west- und ost-)deutschen Figurenpersonal zu tun; Migranten oder Flüchtlinge kommen, wie queere Identitäten, nicht vor.

Um nun wieder an den obigen Punkt anzuknüpfen, kann Heimat aus zeitlicher Perspektive allerdings nicht nur rückwärts, sondern ebenso nach vorne gerichtet, auf die Zukunft hin, betrachtet werden, wobei das erneut (auch) mit dem gerade Erwähnten zu tun hat. So endet der Beitrag Mithu Sanyals mit den Worten: „Die entscheidende Frage lautet also nicht ‚Wo kommst du her?', sondern ‚Wo wollen wir zusammen hin?'!"[275] Und Zukunft bedeutet, Heimat – mit Hermann Bausinger – „nicht länger als Kulisse" zu verstehen, „sondern als Lebenszusammenhang, als Element aktiver Auseinandersetzung, die nicht an äußeren Symbolen und Emblemen des Heimatlichen Halt macht."[276] Darum ist Heimat für Bausinger kein starres Gebilde, in dem man sich einnistet und dann passiv darin verharrt; vielmehr plädiert er für ein aktives Heimatverständnis, für eine Heimat, die man

[273] Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2022 [2019]; im Buchtitel sind die Worte „Eure" und „unser" lila gefärbt wie der Hintergrund des Covers, sodass sie, je nach Licht und Blickwinkel, unsichtbar werden und nur noch „Heimat ist Albtraum" übrig bleibt; vgl. dazu exemplarisch außerdem: Behrendt, Renata/Post, Söhnke (Hg.): Heimat in der postmigrantischen Gesellschaft. Literaturdidaktische Perspektiven. Berlin: Peter Lang 2022; Kück, Svenja: Heimat und Migration. Ein transdisziplinärer Ansatz anhand biographischer Interviews mit geflüchteten Menschen in Deutschland. Bielefeld: transcript 2021.
[274] Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh: Vorwort. In: Dies.: Eure Heimat ist unser Albtraum, S. 9-12; hier: S. 9f.
[275] Sanyal, Mithu: Zuhause. In: Aydemir/Yaghoobifarah: Eure Heimat ist unser Albtraum, S. 101-121; hier: S. 121.
[276] Bausinger: Heimat und Identität, S. 26.

sich aneignet und gestaltet.[277] „Heimat ist nicht Besitz, überkommenes Gut, sondern erarbeitete und gestaltete Lebenswelt.“[278] Man muss sich Heimat „schaffen“. „Sie ist nicht mehr einfach da. Es reicht nicht, an irgendeinem Ort zu wohnen, man muss sich auch mit dem Ort und den Menschen dort verbinden. Heimat ist insofern eine Aufgabe“;[279] zudem eine, die nie abgeschlossen ist.[280] Hartmut Rosa möchte „Heimat als anverwandelte[n] Weltausschnitt“ verstehen. Dabei spielen nicht zuletzt Emotionen eine große Rolle. Rosa geht es um eine Resonanzbeziehung, die zwar nicht Aneignung meint, sondern eben „Anverwandlung“: „Etwas hat mich so berührt, dass ich mich dadurch verwandelt habe. […] Demnach soll Heimat die Idee sein, dass es einen Weltausschnitt gibt, den ich mir anverwandelt habe, der mir antwortet, mit dem ich in Resonanz treten kann.“[281] Damit ist Heimat ein wechselseitiger Prozess. Ich wirke auf die Heimat ein und diese verändert wiederum mich, meine Identität.

Soll ein Dorf als Heimat – soll es überhaupt erhalten bleiben –, hängt dies also von der Bereitschaft ab, etwas dafür zu tun. Alles beim Alten zu lassen, ist allein deshalb nicht möglich, weil neue Herausforderungen, veränderte Normen und Werte es mit sich bringen, dass „neue Interessen und Ansichten“ integriert werden müssen. „In einem solchen offenen und polyzentrischen Dorfgebilde besteht Integration nicht mehr primär darin, die bestehenden Regeln und Strukturen zu akzeptieren, sondern sich aktiv für die Belange des Dorfes zu engagieren.“[282] Zum Verständnis einer aktiven Heimat passen zudem die Worte Michael Löhners: „In einer globalen dynamischen Welt ist Heimat kein Ort, sondern Heimat ist Aktivität, etwas, das Menschen füreinander sein müssen.“[283]

Versucht man dies auf Unterleuten zu beziehen, wird deutlich, dass dort die Wenigsten aktiv um Heimat bemüht sind – am ehesten vertreten Rudolf Gombrowski und Arne Seidel das Konzept eines solchen aktiven Heimatverständnisses[284] –; im Gegenteil sträubt

---

[277] Vgl. Bausinger, Hermann: Heimat in einer offenen Gesellschaft. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: Cremer/Klein: Heimat, S. 76-90; hier: S. 88f.; auch Jens Jäger betont dies (vgl. Jäger, Jens: Heimat. In: Docupedia-Zeitgeschichte. Potsdam: Zentrum für Zeithistorische Forschung 2017, S. 6f.).

[278] Charbon, Remy: ‚Die Schweiz als Staat ist für mich kein Thema. Die Schweiz als Lebensraum schon.‘ Zum Heimatbegriff in der Schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Liptay/Marschall/Solbach: Heimat. Suchbild und Suchbewegung, S. 145-171; hier: S. 157.

[279] Zöller: Heimat oder das Projekt vom Glück auf Erden, S. 232.

[280] Vgl. Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung, S. 36.

[281] Rosa, Hartmut: Heimat als anverwandelter Weltausschnitt. Ein resonanztheoretischer Versuch. In: Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Heimat global, S. 153-172; hier: S. 168.

[282] Dünckmann: Das Dorf als politischer Ort, S. 149; vgl. zum Engagement für das Dorf auch: Kröhnert et al.: Die Zukunft der Dörfer, S. 32.

[283] Löhner: Zuhause, S. 152.

[284] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 86f., 103, 159, 324f.

man sich gegen Veränderungen jeglicher Art. – So betrifft dies keineswegs nur die Zugezogenen mit ihrer Heimat-Illusion, die Einheimischen wenden sich nicht minder dagegen, was mit Maaz auf die DDR-Vergangenheit zurückgeführt werden kann: „Die Angst hatte das Volk gelähmt und die kleinbürgerliche Idylle den Veränderungswillen geschwächt.“[285] Zu dieser Unterleutner Veränderungsresistenz lässt sich daneben eine Aussage Jan Assmanns anführen:

> In einem Augenblick, in dem eine Gruppe sich eines entscheidenden Wandels bewußt würde, hörte sie auf, als Gruppe zu bestehen und machte einer neuen Gruppe Platz. Da aber jede Gruppe nach Dauer strebt, tendiert sie dazu, Wandlungen nach Möglichkeit auszublenden und Geschichte als veränderungslose Dauer wahrzunehmen.[286]

Darauf bzw. was dieses Gruppen-Wir mit Kommunikation zu tun hat, werde ich weiter unten noch (im Zusammenhang mit dem kommunikativen Gedächtnis) eingehen. Interessant ist in diesem Kontext darüber hinaus folgende Aussage Hubert Knoblauchs, der im Titel seines Aufsatzes von „Kommunikationsgemeinschaften“ spricht:

> Wie andere soziale Strukturen setzen auch Gemeinschaften […] voraus, dass die Menschen, die miteinander kommunizieren, eine **gemeinsame Struktur von Handlungen** ausbilden und Wissen auf der Grundlage gemeinsamer Objektivationen teilen und überdies immer auch unterstellen, dass sie dieses **Wissen teilen**[287].

Knoblauch versteht Gemeinschaften als „soziale Strukturen, in denen sich dieselben Menschen von Angesicht zu Angesicht begegnen.“ Treten Fremde in diesen Bereich ein – und das betrifft nun das Verhältnis zwischen Einheimischen und Zugezogenen –, „markieren diese gerade die Grenze der Gemeinschaft“.[288] Oder, positiver formuliert, es stellt sich dann die Frage, wie diese in die (bestehende) Gemeinschaft integriert werden können.

---

[285] Maaz, Hans-Joachim: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR. Berlin: Argon 1990, S. 138. Ich werde mich an einigen Stellen auf Maaz beziehen, möchte die Kritik, die Kowalczuk an dessen *Gefühlstau*-Buch übt, indes nicht unerwähnt lassen. Kowalczuk zufolge behandelt Maas Ostdeutsche bspw. allein als Opfer des totalitären Systems (vgl. Kowalczuk, Ilko-Sascha: Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde. München: C. H. Beck 2019, S. 105f.).

[286] Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck 2005 [1992], S. 40.

[287] Knoblauch, Hubert: Kommunikationsgemeinschaften. Überlegungen zur kommunikativen Konstruktion einer Sozialform. In: Hitzler, Ronald/Honer, Anne/Pfadenhauer, Michaela (Hg.): Posttraditionale Gesellschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 73-88; hier: S. 80f.; Herv. A.W.

[288] Ebd., S. 81.

Nun möchte ich mit einem kurzen Blick auf die Geschichte der Heimat-Thematik nochmals verdeutlichen, warum Heimat nicht einfach nur positiv oder negativ konnotiert, sondern außerdem ein so problematischer Begriff ist.

Bis ins 19. Jahrhundert war Heimat mit Grundbesitz verknüpft, in den Worten Hermann Bausingers: dem „*Besitz von Haus und Hof*“[289], dann wurde sie immer stärker emotional aufgeladen,[290] wurde *„Kompensationsraum“* und *„Besänftigungslandschaft*“.[291] Insbesondere in der Romantik hatte Heimat mit Natur (als Gegenbild zur aufkommenden Industrialisierung) zu tun, war zugleich aber nicht mehr an einen konkreten Ort gebunden, wurde vielmehr zu einem „imaginären Wunschbild, zum Sinnbild geglückten Daseins“[292], was der Idealisierung entspricht, die bereits mehrfach in diesem Kapitel angeklungen ist. Ina-Maria Greverus betont indes, dass die Hinwendung zur Heimat ihre Wurzeln im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter „der Aufklärung, des Individualismus und Kosmopolitismus, des rationalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsdenkens“ habe. „Es war die Zerstörung einer überschaubaren Welt, die ‚vernünftig‘ geordnet war. Die Aufklärung hatte eine Vernunft gesetzt, die alle bisherigen auflöste“.[293] Und zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann die „Beschwörung eines blühenden Schlaraffenlandes“; je mehr die Großstädte zunahmen und wuchsen, desto mehr wurde auch Heimat ans Land gebunden: „Aus der Konkurrenz der Großstadt mit der Kleinstadt und dem Land wurde eine Konkurrenz der Großstadt mit der Heimat“ und von 1870 bis 1890 „erreichte der

[289] Bausinger: Heimat in einer offenen Gesellschaft, S. 77; kursiv im Original; vgl. Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 28 sowie Huber: Heimat in der Postmoderne, S. 45f. Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen dann jene Dorfgeschichten, Bauern- und Heimatromane, die diese Hinwendung zur Natur- und Dorfidylle besonders deutlich zum Ausdruck bringen (vgl. ebd., S. 45); vgl. hierzu und zur Heimat als Rechtsbegriff u. a. Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 98, 101.

[290] Vgl. Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 27.

[291] Bausinger: Heimat in einer offenen Gesellschaft, S. 80; kursiv im Original; vgl. zur Heimat im 19. Jahrhundert u. a. auch: Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 14-19.

[292] Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 40f. Vgl. zur Entdeckung der Heimat in der (Literatur der) Romantik u. a.: Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 180; Heinz/Kayser/Knödler-Bunte: Sehnsucht nach Identität, S. 46f. und Krockow: Heimat, S. 21, 131f.
Naumann schlägt eine Brücke von der Romantik zum Scheitern von Kommunikation: „Die Dialogdefekte oder gar das Scheitern des Dialogs spiegeln demnach eine besondere Welterfahrung, die man wohl die romantische nennen darf: die Welt hat ihre Einheit verloren, und die Gesellschaft als Gemeinschaft aller Menschen ist in Individuen zerfallen.“ (Naumann, Meino: Dialogeffekte im Spätromantischen Roman. Untersuchung der Dialogverfahren in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. In: Rump, Gerhard Charles/Heindrichs, Wilfried (Hg.): Interaktionsanalysen. Aspekte dialogischer Kommunikation. Hildesheim: Gerstenberg 1982, S. 80-97; hier: S. 84). „Die Dialogschwierigkeiten scheinen wie das Echo einer sehr modernen Erfahrung: die Kommunikationslosigkeit und die daraus entstehende Isolation jedes Menschen vom anderen. Dieses Bewußtsein von der Einsamkeit des Individuums hat sich in der Romantik gebildet oder zumindest artikuliert.“ (Ebd., S. 96).

[293] Greverus: Der territoriale Mensch, S. 284f.

Protest gegen die Industrialisierung in der Heimatbewegung, der Heimatkunde, im Heimatroman und in der Heimatkunst einen absoluten Höhepunkt."[294]

Schaut man sich an, wie und wann Heimat beschworen, zur Gegenwelt gemacht wurde, sticht Folgendes ins Auge: Es waren Krisenzeiten, Zeiten von Entwurzelung, Entfremdung, existentieller Nöte und Ängste. Es waren Zeiten der Überforderung, in denen das Individuum nicht mehr mitkam. – Insofern nimmt es nicht Wunder, dass Heimat (und die häufig damit einhergehende Abgrenzung vom vermeintlich Fremden) gerade heute wieder eine Renaissance erlebt. – Mit diversen negativen „Begleiterscheinungen", man denke bspw. an den Stimmenzuwachs der AfD. Vor dem Hintergrund der Globalisierung im Laufe der 1990er Jahre „war es nur eine Frage der Zeit, bis auch die Heimat-Frage neu verhandelt und ins Zentrum des politischen und gesellschaftlichen Diskurses geraten würde."[295] Heimat ist also nicht nur aktuell, sondern heute zudem „ein politisch und gesellschaftlich umkämpfter Begriff. […] Menschen mit Fluchterfahrung erscheinen dabei im Diskursfeld von Heimat und (Flucht-)Migration zum Teil als Bedrohung angenommener gesellschaftlicher und politischer Stabilität."[296] Dann wird Heimat sogar

> zum Kampfbegriff in der politischen Arena. Nationalkonservative und rechte Gruppierungen nutzen den Heimatbegriff für die Radikalisierung und Polarisierung einer Debatte über nationale Zugehörigkeiten, globale Wandlungsprozesse und die Exklusion vermeintlich ‚Anderer'. Die Gefahren dieser Bestrebungen liegen vor allem im darin transportierten Essentialismus und der Ausklammerung gesellschaftlicher Komplexität.[297]

So wurden die romantischen Wunschbilder nicht zuletzt im Nationalsozialismus für andere Zwecke instrumentalisiert, Heimat wurde von einer „Agrarromantik" immer mehr zur „Blut-und-Boden-Mystik"[298], und „vollends ins Unwirkliche und Mystische transponiert"; Heimat verlor ferner den „kleinräumigen Charakter und wurde an die räumlich größeren Kategorien Vaterland und Nation angebunden",[299] sodass Heimat zudem ein Wort ist, dem „Spuren des ideologischen Missbrauches und der demagogischen Verengung, allerdings auch der Banalisierung und Trivialisierung"[300] anhaften. Ausführlich

[294] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 87. Vgl. zu genauen Zahlen der Stadtentwicklung: Baumann: Idyllische Ländlichkeit, S. 88.
[295] Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung, S. 18.
[296] Kück: Heimat und Migration, S. 13.
[297] Ebd., S. 45.
[298] Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 47, 52.
[299] Huber: Heimat in der Postmoderne, S. 47.
[300] Höhn, Hans-Joachim: Ich. Essays über Identität und Heimat. Würzburg: Echter 2018, S. 109.

beschreibt der Historiker Klaus Bergmann diese Problematik samt ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert in seinem Buch *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft* (1970). Er analysiert die beiden Industrialisierungswellen der 1850er und 1870er Jahre und stellt heraus, dass es sich bei der sich daran anschließenden „Landflucht" um eine „objektive Notwendigkeit" gehandelt habe.[301] Als Urvater aller Literatur zur Großstadtfeindschaft und Glorifizierung des Landlebens kann Wilhelm Heinrich Riehl mit seiner zwischen 1851 und 1869 in vier Bänden erschienenen *Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik* betrachtet werden, dem ein ähnliches Schicksal beschieden war wie später Ferdinand Tönnies: „In der nationalsozialistischen Zeit wurde Riehl denn auch zu einem Herold der nationalsozialistischen ‚Blut-und-Boden'-Ideologie herabgewürdigt".[302]

Des Weiteren schossen nun etliche Erneuerungsbewegungen aus dem Boden: Die ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege, die Heimatkunstbewegung, die Heimatschutzbewegung sowie die Gartenstadtbewegung.[303] „Das wichtigste Ergebnis war dabei die Entdeckung der ‚Heimat'." Diese verstand man als „als Gegenposition gegen die Großstadt" und sie war ausschließlich „ländliche Heimat und immer Provinz".[304] Aus der Heimatkunstbewegung, dieser bloßen „Reaktionspoesie", wurde wenig später eben jene „Blut-und-Boden-Literatur", welche nach 1933 den Markt überschwemmen sollte, ohne dabei noch wesentlich Neues hinzuzufügen.[305] Mit dem Jahr 1945 war „der Endpunkt

---

[301] Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1970, S. 14-17.

[302] Ebd., S. 38f.; u. a. Riehl, Wilhelm Heinrich: Land und Leute. Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik. Band 1. Stuttgart: J.G. Cotta 1861; vgl. zu Riehl (auch in der Literatur): Oesterhelt: Geschichte der Heimat, S. 479-488.
Nach Riehl lieferten Hansen, Langbehn, Ammon und Sohnrey „die wichtigsten Beiträge für die Großstadtfeindschaft und ‚Landflucht'-Bekämpfung im Wilhelminischen Deutschland" (Bergmann: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, S. 70; vgl. ebd., S. 50-70), ohne dass dabei neue Gedanken hinzugekommen wären: „Großstadtfeindschaft und Agrarromantik sind in Deutschland immer Variationen über ein Thema von Wilhelm Heinrich Riehl gewesen." (Ebd., S. 38). Die um die Jahrhundertwende vorherrschende Fin-de-siècle-Stimmung wurde von den Agrarromantikern noch zusätzlich befeuert und zu einem Katastrophenszenario gesteigert – am deutlichsten bei Oswald Spengler, dem „populärste[n] Prophet[en] des Untergangs" (vgl. ebd., S. 85; ebd., S. 179; vgl. ebd., S. 179-193), dem die „[d]rei Spengler-Epigonen: Grimm, Korherr und Falke" nachfolgten (ebd., S. 193). Zu nennen für diesen Zeitraum sind außerdem Adolf Bartels, Max Robert Gerstenhauer und Bruno Tanzmann mit seiner Deutschen Bauernhochschulbewegung; später Richard Walther Darré, Hans F. K. Günther und Max Wundt (vgl. ebd., S. 211-246, 297-314, 340-354). An dieser Stelle wurde das Bauerntum nun mit einer Rassenideologie vermengt, es allein verdiente dieser Auffassung nach noch, als „deutsch" bezeichnet zu werden (vgl. ebd., S. 236-241) – und „Großstadtfeindschaft war endgültig in Großstadthaß umgeschlagen." (Ebd., S. 281).

[303] Vgl. ebd., S. 86-163. Vgl. hierzu u. a. auch: Krockow: Heimat, S. 131-135 und Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 24-29.

[304] Bergmann: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, S. 88.

[305] Ebd., S. 102, 120; vgl. ebd., S. 338.

erreicht für den vor Fraglosigkeit und Selbstverständlichkeit strotzenden Umgang mit dem Heimatbegriff“ und so ist es nicht überraschend, dass er nach dem Zweiten Weltkrieg erst einmal stark tabuisiert war.[306] Dies hatte auch Einfluss auf den Umgang mit Heimat in den verschiedenen Erzählmedien; insbesondere auf den Heimatfilm.

Es ist im Rahmen meiner Arbeit nicht möglich, ausführlich auf dieses Genre einzugehen. Ich möchte an dieser Stelle nur einige zentrale Eckpfeiler abstecken und verweise in der Fußnote auf diverse Forschungsbeiträge.[307] Wie der Heimatbegriff selbst ist der des Heimatfilms „ein ausgesprochen weitläufiges und schwer abgrenzbares Feld“[308], das sich im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder gewandelt hat und bis heute wandelt. Zunächst hatte die Tabuisierung nach dem Krieg zur Folge, dass Heimat erst recht verklärt wurde, was seinen Niederschlag im deutschen Heimatfilm der 1950er und 1960er Jahre mit seiner „Edelweiß-Purifizierung“[309] fand, der damals beinahe ein Drittel der (west)deutschen Filmproduktion ausmachte und seinen Anfang mit *Schwarzwaldmädel*

[306] Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 64; vgl. hierzu auch Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 139f.
[307] Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren, übersetzt von Reinhold Rauh. München: Wilhelm Heyne 1994 [engl. 1989]; Höfig, Willi: Der deutsche Heimatfilm 1947-1960. Stuttgart: Ferdinand Enke 1973; Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989 sowie darin insb. die Beiträge: Battenberg, Anette et al.: HEIMAT-FILM IN DER DDR. Annäherung an eine Fragestellung, S. 149-172; Eisert-Rost, Elisabeth: HEIMAT, S. 15-32; Grammatikopoulos, Herbert: STADT(HEIMAT)FILM, S. 173-191; Hoffmann, Thomas/Steiner, Ines: DIE SECHZIGER JAHRE: Zwischen Jagdszenen und Jägerporno, S. 97-129; Koch, Gertraud et al.: DIE FÜNFZIGER JAHRE: Heide und Silberwald, S. 69-95. Außerdem: Kaschuba, Wolfgang: Der Deutsche Heimatfilm – Bildwelten und Weltbilder. In: Cremer/Klein: Heimat, S. 829-851; Koebner, Thomas: Heimatfilm. In: Ders. (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 301-305; Liptay/Marschall/Solbach: Heimat. Suchbild und Suchbewegung; Liptay, Fabienne: ‚There’s no place like home‘. Szenen der Heimkehr im Film. In: Dies./Marschall/Solbach: Heimat. Suchbild und Suchbewegung, S. 13-41; Ludewig, Alexandra: Verfilmte Dörfer. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 276-285; Ludewig, Alexandra: Es heimatet sehr. 125 Jahre Heimatfilm. In: Nell/Weiland: Gutes Leben auf dem Land, S. 427-444; Marschall, Susanne: Filmwissenschaft. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 62-68; Moltke, Johannes von: No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005; Sannwald, Daniela: Heimatfilm. In: Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek: Rowohlt 1997, S. 145-148; Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz. Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972. Münster: MAkS 1991; Scholz, Sylka: Heimat, Liebe und Familienglück. Warum Heimatfilme soziologisch betrachtet werden sollten. In: Geimer/Heinze/Winter: Handbuch Filmsoziologie; Steiner, Gertraud: Die fünfziger Jahre im Heimatfilm. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest 1994, S. 57-69; Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 29-34. – Und dass der Heimatfilm keineswegs ein rein deutsches Phänomen ist, zeichnet u. a. der kleine Band *Heimatfilm international* nach: Heizmann, Jürgen (Hg.): Heimatfilm international. Stuttgart: Reclam 2016.
[308] Kaschuba: Der Deutsche Heimatfilm, S. 833.
[309] Schreiber: Zuhause, S. 33.

(1950) und *Grün ist die Heide* (1951) nahm.[310] Dementsprechend ist bei Marschall die Rede vom „Zerrbild des Heimatfilms in den 1950er Jahren".[311] In diesem wird das Dorf

> zum Hauptschauplatz einer weitgehend eskapistischen Filmkultur, die dem vom Krieg traumatisierten Filmpublikum vorgaukeln sollte, dass auf dem Land, in einer sauber geputzten Idylle alles – die Familie, die Häuser, die Landschaft, das soziale Gefüge – noch oder wieder in Ordnung sei.[312]

So waren, wie Alexandra Ludewig feststellt,

> [v]iele Heimatfilme, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland produziert wurden, […] Remakes von Filmen aus der Hitlerzeit, die der teils vertriebenen, teils verarmten und oft traumatisierten Bevölkerung in Mitteleuropa helfen sollten, indem sie ihnen vertraute Kulissen mit heilen Welten und naheliegenden Idealen lieferten. […] Als die Lebensstandards auf dem Höhepunkt des ‚Wirtschaftswunders' in Westdeutschland rasant stiegen, schienen die Versprechungen und Ablenkungen der Heimatfilme jedoch zunehmend überflüssig.[313]

Der kritische Heimatfilm der 1970er Jahre ist demgegenüber heute eher vergessen und war schon damals, anders als jener der beiden vorhergehenden Jahrzehnte, nicht an ein Massenpublikum gerichtet.[314] Gleichwohl stellten diese Filme „eine weitere radikale Erweiterung des Genres dar. Anti-Heimatfilme hauchten dem Genre neues Leben ein und zeigten innovative Wege auf, die vorherrschende Kultur in der westdeutschen Gesellschaft zu erneuern."[315] Als Wendepunkt hin zum „Anti-Heimatfilm" wird *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969) angesehen.[316] In solchen Filmen erscheint Heimat „eher als Gefängnis denn als Hort behüteter Geborgenheit." Vielmehr ist die in diesen Filmen vermittelte „enge Dorf-Welt […] gerade unheimlich […]. Und ein positives Gegenbild wird nicht ausgemalt."[317] Dennoch geht es wieder um die für Heimat konstitutive Beziehung des Menschen zu seinem Lebensraum. Kann Heimat zwar nicht auf einen Ort

[310] Koebner: Heimatfilm, S. 301f.; Schwarzwaldmädel. D (BRD) 1950. Regie: Hans Deppe; Grün ist die Heide. D (BRD) 1951. Regie: Hans Deppe.
[311] Marschall: Filmwissenschaft, S. 65. Beim Hörspiel sah das im Übrigen nicht viel anders aus – dort dominierten Unterhaltungs- und Kriminalhörspiele sowie solche, deren zentrales Merkmal die „Innerlichkeit" war; einer Auseinandersetzung mit Krieg und Schuld wich man aus (vgl. dazu ausführlich: Bloom, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Frankfurt am Main: Peter Lang 1985).
[312] Marschall: Filmwissenschaft, S. 65f.
[313] Ludewig: Es heimatet sehr, S. 435.
[314] Vgl. Schacht: Fluchtpunkt Provinz, S. 9f.; vgl. Steiner: Die fünfziger Jahre, S. 57.
[315] Ludewig: Es heimatet sehr, S. 435.
[316] Kaschuba, Wolfgang: BILDWELTEN ALS WELTBILDER. Einleitung. In: Ders. et al.: Der deutsche Heimatfilm, S. 7-13; hier: S. 11; Jagdszenen aus Niederbayern. D (BRD) 1969. Regie: Peter Fleischmann.
[317] Schacht: Fluchtpunkt Provinz, S. 207f., 215.

reduziert werden, gilt für Heimat wie Heimatfilm: „Die Topographie ist ein zentraler Faktor. Der Heimatfilm muss sich auf einen konkreten Ort beziehen, der mehr ist als Kulisse und zufälliger Schauplatz.“ Dieser Ort „muss für den oder die Protagonisten Bedeutung haben, es muss ein semantisch aufgeladener Raum sein.“ Nur kann dieser Raum im Heimatfilm heute, obwohl Dorf und Provinz als „klassische Handlungsorte“ gelten, „auch im Kiez der Großstadt, in den Vorstädten, den Kleinstädten oder in einer industriellen Region angesiedelt sein.“[318] Eine Brücke scheint trotz aller Verklärung von den Heimatfilmen der 1950er Jahre in die Gegenwart zu führen, als diese „durch einen Mangel an Sprache geprägt [sind]. Und sogar dort, wo gesprochen wird, scheint die fehlende Verständigung, das Mißverständnis, an der Tagesordnung zu sein.“[319]
Unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang nicht die enorme Wirkung von Edgar Reitz’ Film-Epos *Heimat*. Erstmals sei darin, so Costadura/Ries/Wiesenfeldt, „eine realistische, nuancierte, einfühlsame Darstellung einer deutschen (dörflichen) Heimat in ihrer komplexen historischen und emotionalen Dichte“ gelungen. Darum kann *Heimat* sowohl als „Anti-Heimatfilm“ wie als „reflektierter Heimat-Film“ bezeichnet werden;[320] und darum werden Reitz’ Filme neben den Arbeiten von Ina-Maria Greverus von Bönisch/Runia/Zehschnetzler als Einflüsse für die Rehabilitierung des Heimatbegriffs genannt.[321]

Nun komme ich wieder auf die geschichtliche Entwicklung des Heimatbegriffs zurück. Seine Spuren hinterlassen hatte zudem die Erfahrung des Heimatverlusts der Exilierten – zugleich Verlust der Heimat-Sprache: „Die Emigranten drohten neben ihrer Geschichte, ihrer nationalen und individuellen Identität und Kontinuität auch ihre Sprache zu verlieren, was gleichbedeutend mit endgültigem Heimatverlust war.“[322] Ist es in diesem Zusammenhang zwar anders gemeint, zeigt dieses Zitat doch: Heimat hat (auch) mit

[318] Heizmann, Jürgen: Einleitung. In: Ders.: Heimatfilm international, S. 7-18; hier: S. 15f.
[319] Steiner: Die fünfziger Jahre, S. 67.
[320] Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung, S. 16; vgl. zur Wirkung von Reitz’ Epos u. a. auch: Heizmann: Einleitung, S. 13; vgl. zur Heimat in Film und Fernsehen in den 1980ern: Wild: Popkulturelle Dörfer, S. 286 sowie zur Popularität des Heimat-Krimis: Ebd., S. 293. Zudem sei es heute „kaum möglich, eine populäre Dorfgeschichte zu nennen, ohne gleichzeitig auch auf deren Verfilmung zu verweisen. […]. Im Zuge medialer Fortentwicklung wurden neben den literarischen und filmischen Dörfern die virtuellen Dörfer des Internets aufgebaut.“ (Ebd., S. 294); Heimat – Eine deutsche Chronik. D (BRD) 1984. Regie: Edgar Reitz; Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend. D 1992. Regie: Edgar Reitz; Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende. D 2004. Regie: Edgar Reitz; Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. D/FRA 2013. Regie: Edgar Reitz.
[321] Vgl. Bönisch/Runia/Zehschnetzler: Einleitung, S. 5.
[322] Vgl. hierzu Bastian: Der Heimat-Begriff, S. 198-201; ebd., S. 200.

Sprache zu tun und Sprache wiederum mit Kommunikation – ohne gemeinsame Sprache kann man nicht kommunizieren und hat folglich keine Heimat. Kurz: „Wenn Heimat sich in personaler Kommunikation bildet, ist Sprache konstitutiv für Heimat."[323] Im Hinblick auf damalige und heutige Emigranten leuchtet das sofort ein; traurige Tatsache ist allerdings, dass sich selbst Menschen, die *theoretisch* die gleiche Sprache sprechen, immer weniger zu verstehen scheinen. Für *Unterleuten*, was erneut mit dem Aufeinanderprallen unterschiedlicher Lebenswelten zusammenhängt, stellt sich gar die Frage, ob Einheimische und Zugezogene nicht (so) verschiedene Sprachen sprechen, dass sie einander nicht (mehr) verstehen können. Allein durch die Entscheidung, in Hörspiel und Film die Rollen jeweils mit west- bzw. ostdeutschen Sprechern/Schauspielern zu besetzen, wurde u. a. diesem Sprech-/Sprachunterschied Rechnung getragen. Indes ist die Zusammenführung von Heimat und Sprache nicht unproblematisch, was wieder mit der Zeit bzw. den Folgen des Nationalsozialismus zusammenhängt: „Wer als Deutscher *Sprache ist Heimat* sagt, steht in der Pflicht, sich mit denen in Beziehung zu setzen, die diesen Spruch geprägt haben. Und geprägt haben ihn die Emigranten, die Hitlers Mördern durch Flucht entkommen waren." Menschen, die „nach Belieben kommen und gehen" können, „sollten diesen Satz nicht strapazieren." Deshalb möchte es Herta Müller mit Jorge Semprún so halten: *„Heimat ist das, was gesprochen wird"*.[324] Damit betont sie zudem, „dass Sprache unter der Voraussetzung eines ‚minimalen Einverständnisses', also der Identifikation mit deren Inhalten, Zugehörigkeit und Halt stiften kann."[325] – Heimat als Sprache/Sprechen (und damit als Handeln) begriffen, bedeutet natürlich wieder Heimat als Aktivität.

In den 1970er und 1980er Jahren kam es dann zu einer Renaissance des Begriffs, zu einer „Wiederbelebung des Gemeinschaftskonstruktes", was „in unmittelbarem Zusammenhang mit den Folgeproblemen spätindustrieller Entwicklung stand".[326] Diese Reaktualisierung ist gerade aufgrund der Konfrontationen des 20. Jahrhunderts, den beiden

[323] Piepmeier: Philosophische Aspekte des Heimatgefühls, S. 106.
[324] Müller, Herta: Heimat ist das, was *gesprochen* wird. Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001. Blieskastel: Gollenstein 2001, S. 24ff.; kursiv im Original.
[325] Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 68.
[326] Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 71; vgl. hierzu auch Bausinger: Heimat in einer offenen Gesellschaft, S. 86 sowie Wehling, Hans Georg: „Heimat" und „Nationale Identität" als Bezugspunkte politischer Bildung: Erfahrungen und Perspektiven. In: Schoßig, Bernhard (Hg.): „Heimat" und „Nationale Identität". Überholte Leitbilder – Leerformeln – zukunftsweisende Konzepte? Gauting: Institut für Jugendarbeit 1991, S. 70-79; hier: S. 70 und Jäger: Heimat, S. 23; vgl. zum Wandel des Heimatbegriffs von der Romantik bis heute auch: Hüppauf, Bernd: Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hg.):

Weltkriegen bis zum Mauerfall, der Postmoderne und schließlich der Digitalisierung nicht überraschend. Um es noch einmal hervorzuheben: Nach Heimat wird immer dann verlangt, wenn wir den Halt zu verlieren drohen. All dies sind Einschnitte, die stets zugleich den Heimatbegriff und das Heimatbedürfnis tangieren, transformieren und befeuern.

Dennoch ist es, um die Problematik dieses Begriffs abzuschließen, wichtig, sich dessen bewusst zu sein, dass der Heimatbegriff – trotz aller neuen Konnotationen, die er erhalten haben mag, nach wie vor nicht (und vermutlich niemals) neutral gebraucht werden kann. Was Bergmann vor 50 Jahren schrieb – „Relikte dieser Großstadtfeindschaft existieren auch heute noch, wie auch noch Spuren einer übersteigerten Agrarromantik zu beobachten sind“[327] –, scheint vielmehr neue Aktualität erfahren zu haben: So spricht Bausinger von der „Nähe eines ideologischen Gefälles“, in das sich begebe, wer Heimat sage, „und er muß zusehen, daß er nicht abrutscht.“[328] Treffend ist dies u. a. in Lenz' *Heimatmuseum* formuliert: „[I]ch gebe zu, daß dies Wort in Verruf gekommen ist, daß es mißbraucht wurde, so schwerwiegend mißbraucht, daß man es heute kaum ohne Risiko aussprechen kann.“ Gerade darin kann indes die Chance liegen, es wieder (neu) zu verwenden: „[W]enn es schon so ist: was spricht denn gegen den Versuch, dieses Wort von seinen Belastungen zu befreien? Ihm seine Unbescholtenheit zurückzugeben?“[329] Übereinstimmend betont Edgar Reitz, dass wir das Wort, welches an sich „unschuldig“ sei, trotzdem und wegen dieses Missbrauchs (wieder) verwenden sollten:

> Man kann den Begriff nicht einfach als ideologisch abtun. Nein, dieses Wort bezeichnet eine Realität, eine reale Erfahrung. Es ist in jedem Menschenleben verschieden; manch einer hat sich sehr weit entfernt oder muss erst Umwege gehen, doch ohne ein Verhältnis zu seiner Heimat findet er keine Identität.[330]

Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140; hier: S. 109; Weber, Florian/Kühne, Olaf/Hülz, Martina: Zur Aktualität von ‚Heimat' als polyvalentem Konstrukt – eine Einführung. In: Dies.: Heimat, S. 3-23; hier: S. 6f.; zur Bedeutung von Heimat in den 1990ern: Vgl. Lobensommer: Die Suche nach „Heimat“, S. 49; vgl. zur Renaissance des Heimatbegriffs ab den 1970ern auch: Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 38-44 und für die Gegenwart: Vgl. ebd., S. 44-51.

[327] Bergmann: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, S. 362.

[328] Bausinger: Heimat und Identität, S. 28.

[329] Lenz, Siegfried: Heimatmuseum. Hamburg: Hoffmann und Campe 1978, S. 105.

[330] Reitz: Drehort Heimat, S. 205.

Was Heimat ist oder sein kann, das wurde bereits deutlich, ist einem Wandel unterworfen. Es muss, wie auf S. 65 erwähnt und auch von Zehschnetzler gefordert, „in einer sensibilisierten, differenzierten Verwendung des Begriffs stets der jeweilige gesellschaftliche, kulturelle, politische oder persönliche Kontext sowie die konkrete Funktion des entsprechenden Gebrauchs und seiner Bedeutung(en) mitgedacht werden.“[331] Und dies gilt genauso, beschäftigt man sich mit Heimatdiskursen bzw. ihrer Darstellung in der Literatur und anderen Medien (zu verschiedenen Zeiten). In der problematischen Geschichte liegt damit zugleich ein Desiderat: „Die historische Entwicklung hat den Begriff so belastet, daß man gut daran tut, sich ihrer zu erinnern.“[332] Selbst oder vielmehr, wenn man sich bemüht, den Begriff unter den globalen Bedingungen neu zu denken, muss man sich des geschichtlichen Hintergrundes immer bewusst sein.[333] Es geht dabei nicht zuletzt um Verantwortung; so beendet Anja Oesterhelt ihre Habilitationsschrift mit den Worten: „Es ist gut, sich diese Geschichte bewusst zu machen und sich zu entscheiden, ob und wie man sie fortsetzen möchte.“[334]

Im Fall von Unterleuten kommt noch hinzu, dass es sich um ein Dorf in der ehemaligen DDR handelt, was hinsichtlich der Heimatfrage weitere Aspekte mit sich bringt. Hier prallen nicht nur Stadt und Land aufeinander, sondern zugleich West und Ost – die Stadt ist dabei (immer) identisch mit dem Westen – und damit kollidieren in mehrfacher Hinsicht divergierende Lebenswelten:

> Der Westen wurde auf die amerikanische Variante verpflichtet mit Hilfe des Marshallplanes, der Marktwirtschaft und westlicher Demokratie, wobei Geld das entscheidende Erfolgs- und Druckmittel war – dem Osten wurde die sowjetische Variante aufgenötigt mit Gewalt als dem wesentlichen Druckmittel für eine Kommandowirtschaft samt Despotie der Ideologie. […]
> Die pauschalen Polaritäten zwischen West und Ost waren: reich und arm, groß und klein, Freiheit und Gefängnis, überlegen und unterlegen, erfolgreich und behindert, zufrieden und unzufrieden, glücklich und deprimiert.[335]

In der DDR wurde der Heimatbegriff zunächst abgelehnt, galt als „Hort unausrottbarer romantisierender (Klein-)Bürgerlichkeit“ und wurde dann zur Heimat der Werktätigen, die die Lebenswelt nach sozialistischen Prinzipien gemeinsam gestalten; die Bindung an

[331] Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 51.
[332] Trost, Karl: Heimat in der Literatur. In: Cremer/Klein: Heimat, S. 867-883; hier: S. 869.
[333] Vgl. Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung, S. 33.
[334] Oesterhelt: Geschichte der Heimat, S. 572.
[335] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 175.

die sozialistische Heimat wurde zudem als Gegenmittel zur Flucht in den Westen und kapitalistischer Einflüsse im Allgemeinen eingesetzt.[336] Anders ausgedrückt, kreierten beide der deutschen Staaten ihre Identität wesentlich in Abgrenzung zum anderen. So „war ‚das Böse' auf die jeweils andere Seite der Front des ‚Kalten Krieges' projiziert worden."[337] Auch den Mangel erfuhr der DDR-Bürger in erster Linie, wenn er in den Westen blickte: „Nur im ständigen Vergleich erlebte sich der DDR-Bürger als minderwertig, zu kurz gekommen und als Mensch zweiter Klasse."[338] Schon Ende der 1940er Jahre wurde in der SBZ „ein der Bundesrepublik diametral entgegengesetzter Umgang mit dem tradierten Begriff ‚Heimat'" deutlich, mit einer „strikten Ablehnung des als diskreditiert empfundenen Wortes". Stattdessen ging es um „einen politischen und sozialen Neuanfang, scheinbar frei von jeglichen faschistischen, präfaschistischen oder auch westdeutschen ‚Heimat'-Vorstellungen." Gegenbild war „die enge Verbindung mit dem sozialistischen Vaterland und dem Selbstverständnis der DDR als demokratischem, friedliebenden Staat".[339] Interessant dabei ist, dass Heimat in der DDR gerade nicht an konkrete Orte gebunden werden sollte: „Wenn Heimat an Orte gebunden wäre, hätten die Heimatvertriebenen der vierziger Jahre ein Recht wenigstens auf ihre Trauer gehabt." – Darüber zu sprechen war schlicht tabu und so nannte man die Vertriebenen beschönigend „Umsiedler". Was zählte, war nicht, woher man kam oder wo man geboren wurde, sondern aktiv „am Aufbau ‚einer schönen Menschengemeinschaft' (Johannes R. Becher)" mitzuwirken.[340] All dies konnte nach der Wende nicht folgenlos bleiben:

> So wurde der deutsche Vereinigungsprozess auf der Basis kollektiver Abwehrvorgänge von Mehrheiten auf beiden Seiten vollzogen.
> Es hat keine Vereinigung der unterschiedlichen Lebensformen mit kritischer Auseinandersetzung über jeweilige Vor- und Nachteile gegeben, sondern es ist ein bloßer ‚Beitritt' erfolgt. Die Auswirkungen kapitalistisch oder sozialistisch geprägter Lebensformen auf das Zusammenleben der Menschen […] sind nie wirklich zum Thema der Vereinigung gemacht worden.[341]

[336] Jäger: Heimat, S. 19; vgl. zum Heimatverständnis in der DDR auch: Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 34-38.
[337] Maaz, Hans-Joachim: Der Gefühlsstau. Psychogramm einer Gesellschaft. München: C. H. Beck 2019 [2010], S. 10.
[338] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 66.
[339] Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 34f.
[340] Israel, Jürgen: ‚Wir schützen sie, weil sie dem Volk gehört'. Zum Heimatbegriff in der DDR-Literatur. In: Liptay/Marschall/Solbach: Heimat. Suchbild und Suchbewegung, S. 131-143; hier: S. 132.
[341] Maaz: Der Gefühlsstau. Psychogramm einer Gesellschaft, S. 12.

Auch in den darauffolgenden Jahren „bestand für viele DDR-Bürger das geradezu paradoxe Gefühl einer spezifischen Heimatlosigkeit in der eigenen Heimat.“[342] Es war ein Heimatverlust, der außerdem als Kränkung empfunden wurde:

> Sollen vierzig Jahre Leben in der DDR völlig umsonst gewesen sein? Ist alles verloren und entwertet, was unser Dasein bestimmt hat? […] Alle bisherigen Werte sind verloren oder stehen auf dem Kopf. […] Auf starre Anpassung gedrillt, sollen wir jetzt flexible Veränderungsfähigkeit zeigen. Zu Unfreiheit genötigt, sollen wir jetzt Freiheit ausfüllen und genießen. […] Eine solche Veränderung geht nicht auf Befehl, höchstens als erneute Maske.[343]

Die „Anverwandlung der DDR als Heimat“ fand, obwohl das zunächst merkwürdig klingen mag, laut Costadura/Ries/Wiesenfeldt, erst nach der Wende statt, als „bei vielen ehemaligen DDR-Bürgern der zum Teil nicht unbegründete Eindruck einer ‚Übernahme‘ ihres Landes durch den ‚Westen‘“ aufkam; eben darin sei „das paradoxe Gefühl eines Verlustes“ begründet.[344] Eine gesamte Gesellschaft sollte auf einmal nicht mehr existieren. Stattdessen wurde quasi eine neue Lebensform auferlegt, was Verunsicherungen auf mehreren Ebenen mit sich brachte:

> Der komplette Zusammenbruch der ostdeutschen Arbeitsgesellschaft buchstäblich von einem Tag auf den anderen konnte gar keine anderen als verheerende Folgen zeitigen […] Die Menschen verloren nicht nur ihre Arbeit, sondern auch soziale Beziehungen und sozialen Zusammenhalt, der größtenteils über die Arbeit gestiftet und gefestigt worden war. […]
> Das Kollektiv löste sich auf, die Einzelnen versuchten, sich gesellschaftlich neu zu erfinden, was schwierig war, da es keine Orientierungs- und Haltepunkte gab.[345]

Die vermeintliche neue Freiheit, nach der sich viele gesehnt hatten, führte damit im Gegenteil zu Unsicherheit: „Die durchaus sehr engen Grenzen, in die Partei und Staatssicherheit der DDR die Menschen gezwängt hatten, waren dennoch halbwegs berechenbar geblieben“. Zudem war wohl „die bitterste Erfahrung für Ostdeutsche“, „[d]ass der westliche Freiheitsbegriff durch ökonomische Bedingungen ganz real wesentlich eingeschränkt wird“.[346] Hinzu kam, dass es *dem Westen* an Verständnis dafür

[342] Costadura, Edoardo/Ries, Klaus: Heimat – ein Problemaufriss. In: Dies. (Hg.): Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: transcript 2016, S. 7-23; hier: S. 17. Zum „Heimatverlust“ nach der Wende vgl. auch Lobensommer: Die Suche nach „Heimat“, S. 49f.
[343] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 180f.
[344] Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung, S. 17.
[345] Kowalczuk: Die Übernahme, S. 144f.
[346] Maaz: Der Gefühlsstau. Psychogramm einer Gesellschaft, S. 14.

fehlte, „dass die Ostdeutschen mit dem Untergang der DDR-Arbeitsgesellschaft auch einen Großteil ihrer Lebenszusammenhänge und -organisationsformen, sprich ihrer Lebenskultur und -qualität, verloren hatten.“[347] Erwähnt sei für meinen Zusammenhang, dass sich DDR und BRD nicht zuletzt in der Landwirtschaft stark voneinander unterschieden und sich dies bis heute auswirkt:

> Die Landwirtschaft in der DDR war gänzlich anders organisiert als in der Bundesrepublik: Große Genossenschaften prägten die Struktur im Vergleich zu überschaubaren Betriebsgrößen im Westen. Das ist bis heute so geblieben. […] Im Osten weisen etwa zwei Drittel der Agrarbetriebe Betriebsgrößen von über 500 Hektar auf, im Westen sind es weit unter zehn Prozent.[348]

Betont wird indes auch, dass sich diese Heimatlosigkeit nicht erst nach der Wende eingestellt, vielmehr schon zuvor bestanden habe: „Die DDR war gewissermaßen ein heimatloser Staat, und daran ist sie gescheitert“, formuliert von Krockow spitz, „[b]loßes Machwerk aus der Doktrin“ und wurzellos. Ergebnis von Umdeutungen und Übermalungen des Unliebsamen. Enteignung sei nicht nur auf Land oder Fabrik zu beziehen, sondern auf die Menschen selbst.[349] Mit Bodenreform und insbesondere Kollektivierung[350] wurde den DDR-Bürgern eine fremde Lebensform aufgezwungen, die „nachhaltig dörflich-agrarische Milieus und die Lebenswelten ländlicher Gesellschaftsgruppen“ veränderte,[351] in nicht zu unterschätzendem Maße das Alltagsleben der Leute im Dorf beeinflusste.[352] Gleichwohl war dies im Hinblick auf Heimat und Gemeinschaft

---

[347] Kowalczuk: Die Übernahme, S. 146.
[348] Ebd., S. 129f. Gleichwohl hatte die Wiedervereinigung enorme Folgen für die in der Landwirtschaft Tätigen: „Von den etwa 800 000 Beschäftigten in der Landwirtschaft waren 1991 noch 360 000 und 1995 nur noch 171 000 übrig.“ (Ebd., S. 130).
[349] Krockow: Heimat. Erfahrungen mit einem deutschen Thema, S. 157f.
[350] Vgl. zu Bodenreform und Kollektivierung: Bauerkämpfer, Arnd (Hg.): „Junkerland in Bauernhand“? Durchführung, Auswirkungen und Stellenwert der Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone. Stuttgart: Franz Steiner 1996 (darin insb.: Bauerkämpfer, Arnd: Die Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone in vergleichender und beziehungsgeschichtlicher Perspektive. Einleitung, S. 7-19; Bauerkämpfer, Arnd: Strukturumbruch ohne Mentalitätswandel. Auswirkungen der Bodenreform auf die ländliche Gesellschaft in der Provinz Mark Brandenburg 1945-1949, S. 69-85); Humm, Antonia Maria: Auf dem Weg zum sozialistischen Dorf? Zum Wandel der dörflichen Lebenswelt in der DDR von 1952 bis 1969 mit vergleichenden Aspekten zur Bundesrepublik Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1999; Schier, Barbara: Alltagsleben im ‚sozialistischen Dorf‘. Merxleben und seine LPG im Spannungsfeld der SED-Agrarpolitik 1945-1990. Münster: Waxmann 2001; Schöne, Jens: Die Landwirtschaft in der DDR 1945-1990. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2005; Schöne, Jens: Das sozialistische Dorf. Bodenreform und Kollektivierung in der Sowjetzone und DDR. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2008; Troßmann, Werner/Zimmermann, Clemens: Die Geschichte des Dorfes. Von den Anfängen im Frankenreich zur bundesdeutschen Gegenwart. Stuttgart: Eugen Ulmer 2006, S. 268-280.
[351] Bauerkämpfer, Arnd: Ländliche Gesellschaft in der kommunistischen Diktatur. Zwangsmodernisierung und Tradition in Brandenburg 1945-1963. Köln: Böhlau 2002, S. 18, vgl. ebd., S. 437.
[352] Vgl. ebd., S. 43.

nicht nur negativ: LPGs waren mit zahlreichen Aufgaben in der Gemeinde betraut, von Straßenreinigung bis Kindergarten, und sie hatten „[m]it der Vereinigung der unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen unter dem Dach eines Wirtschaftsbetriebs, der neue soziale Verbindungen zwischen vorher verschiedenen sozialen Milieus konstituierte, […] auch eine integrative Funktion."[353] Das sozialistische Dorf war ohne LPG nicht denkbar, „[d]ie Hierarchie in einer LPG, die vorgeschriebenen Arbeitsabläufe und die Einkommensverteilung waren die Rahmenbedingungen für das Leben der Dorfbewohner".[354] Während Troßmann/Zimmermann über die LPG als „eine[] Art Heimat"[355] sprechen, zeigt die zweite Staffel von *Tannbach* dramatisch, wie Zwangskollektivierung ablaufen konnte, wenn ein Landwirt erst seine Familie über die Grenze schickt und dann Selbstmord begeht, anstatt sein Land von der LPG verschlingen zu lassen.[356]

Als Heimat betrachtet, wird die LPG außerdem in Zusammenhang mit Kommunikation gestellt: Obzwar „[a]uf Kosten des Dorfes und seiner Vereine gewann demnach die LPG als Zentrum sozialer Kommunikation an Boden, in deren Rahmen man [u. a.] familiäre Feiern ausrichtete, Ausflüge veranstaltete",[357] was dann gerade nach dem Mauerfall deutlich wurde:

> Es zeigte sich nun auf negative Weise, dass die LPGs in den siebziger bis neunziger Jahren tatsächlich **eine äußerst wichtige quasi-dörfliche Kommunikationsfunktion** inne gehabt hatten. Das dörfliche Vereinsleben brach zum Teil zusammen, weil die bisherigen staatlichen Förderungsleistungen wegfielen und auch dort, wo attraktive Vereine bestanden, konnte sich das Engagement nicht mehr voll aufrecht erhalten lassen […]. Insbesondere waren die Kantinen der LPGs ein „zentrale/r Ort familiären dörflichen Lebens" gewesen, im Dorfkonsum hatten sich die Frauen meist ziemlich lange miteinander unterhalten […]. Die Entwicklung wurde sowohl als Erweiterung individueller Spielräume wie als Verlust von erlebter Gemeinschaftlichkeit erlebt.[358]

Viele der genannten Aspekte – gegenseitige Zuschreibungen, Heimatlosigkeit bzw. Heimatverlust in/nach der DDR, Rolle (in) der LPG in/nach der Wende sowie ihre

[353] Humm: Auf dem Weg zum sozialistischen Dorf, S. 166.
[354] Vgl. Schier: Alltagsleben im ‚sozialistischen Dorf', S. 13; ebd., S. 70; vgl. zur Rolle der LPG-Vorsitzenden in der Gemeindepolitik u. a. Bauerkämpfer: Ländliche Gesellschaft in der kommunistischen Diktatur, S. 43.
[355] Troßmann/Zimmermann: Die Geschichte des Dorfes, S. 273.
[356] Tannbach – Schicksal eines Dorfes. D/CZE 2018 (2. Staffel). Regie: Alexander Dierbach. Suizide seien, so Bauerkämpfer, aber selten vorgekommen (vgl. Bauerkämpfer: Ländliche Gesellschaft in der kommunistischen Diktatur, S. 456).
[357] Troßmann/Zimmermann: Die Geschichte des Dorfes, S. 274.
[358] Ebd., S. 277f.; Herv. A.W.

Funktion im Macht- und Kommunikationsgefüge des Dorfes – werden auch in *Unterleuten* von Bedeutung sein; so ist z. B. Rudolf Gombrowski durch den verlorenen Familienbesitz und die Ökologica GmbH – ehemals einer der „Leuchttürme des Sozialismus auf dem Lande“[359], der LPG „Gute Hoffnung“, an das Dorf gebunden; die Feindschaft zwischen ihm und Kron hat hier ebenfalls ihre Wurzeln. Daneben werden die Zugezogenen von den Einheimischen mehrfach als die Ahnungslosen aus dem Westen bezeichnet, die nicht wissen, wie das Dorf funktioniert.[360] Dieser Kontrast der lebensweltlichen Vergangenheit ist für die Gegenwart Unterleutens also immer mitzudenken:

> Über vierzig Jahre, und davon die meiste Zeit durch Mauer, Minengürtel, Schießbefehl und Reiseverbot total voneinander abgeschottet, lebten die Deutschen in West und Ost in völlig verschiedenen Gesellschafts- und politischen Weltordnungen, was nicht ohne nachhaltige Auswirkung auf kollektive und individuelle Denkmuster und Haltungen war.[361]

Mit den Einheimischen und Zugezogenen bzw. der Frage, wie sie miteinander umgehen und kommunizieren, bin ich nun bei jenem für mich wesentlichen Aspekt des/meines Heimatverständnisses angelangt, als es vor allem die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Kommunikation sind, die in meiner Arbeit unter die Lupe genommen werden sollen. Denn, wie gesagt, genügen für Heimat weder ein schönes Haus noch eine schöne Landschaft. Für Heimat braucht es Zusammenleben, funktionierende zwischenmenschliche Beziehungen. „Das Haus ist ein Ziel. Wenn man es betritt, ist man angekommen. Wenn man es verlässt, braucht man ein neues Ziel. Ein Haus ist nicht Heimat, aber eine Heimat ohne Haus ist leer.“[362] Und dafür muss man im wahrsten Sinne des Wortes anerkannt werden; wird man dies nicht, bleibt man der Fremde, derjenige, der nicht zur heimatlichen Dorfgemeinschaft dazugehört.[363] „Der Fremde ist jemand, ‚der heute kommt und morgen bleibt‘“, schreibt Anthony Giddens, Georg Simmel zitierend; er ist „eine Person, die verweilt und dadurch die Ortsansässigen zur Stellungnahme zwingt“. – Bleibt der Fremde, müssen sie entscheiden, ob er ein Freund ist – oder werden kann. Das ist allerdings keineswegs identisch mit Gemeinschaft; vielmehr „ein Prozeß, der Jahre

[359] Bauerkämpfer: Ländliche Gesellschaft in der kommunistischen Diktatur, S. 159.
[360] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 186-197, 224, 465, 613.
[361] Kroboth, Rudolf: Heimat Deutschland – Nationale Einheit und Nationalstaatlichkeit in der Diskussion. In: Cremer/Klein: Heimat, S. 196-225; hier: S. 198.
[362] Reitz, Edgar: Die große Werkschau. Ein Handbuch. Marburg: Schüren 2018, S. 312.
[363] Vgl. Greverus: Der territoriale Mensch, S. 386.

dauern kann und oft überhaupt nicht stattfindet."[364] So kann der einzelne nicht selbst über seine Zugehörigkeit entscheiden: Wenn die Einheimischen einen Neuling nicht in die Dorfgemeinschaft aufnehmen, bleibt er der Ewig-Zugezogene. Es läuft geradezu eine „Bruchlinie" durchs Dorf. Zugezogene und Einheimische können einander scheinbar nicht neutral begegnen, stattdessen wird „ihnen eine eindeutige Wertigkeit in Bezug auf ihre Zugehörigkeit zum Dorf zugeschrieben".[365] Ähnlich fasst es Binder: „[M]it dem Rekurs auf Heimat werden immer auch Vorstellungen einer imaginierten Gemeinschaft wie auch Abgrenzungen gegen ein fremdes Außen hergestellt."[366] Zugezogene können bspw. ausgegrenzt werden, weil sie als Bedrohung für das fixe Wir-Konstrukt im Dorf empfunden werden; Misstrauen gegenüber Fremden entsteht vor allem, da man sie als „Träger[] und Verkörperungen des Unbekannten und Unberechenbaren" betrachtet. „Fremde personifizieren Ungewißheit."[367] Sie sind, um noch einmal Freud zu nennen, „das Unheimliche"; und so sind für die Aufnahme in die Gemeinschaft größere Hürden zu überwinden. Eine Erfahrung, die z. B. der Protagonist in *Dorfpunks* machen muss: „Der Rest des Dorfes verhielt sich desinteressiert bis abweisend. So schnell wird man nicht in eine […] Dorfgemeinschaft aufgenommen. Dafür bedarf es oft eines jahrelangen Abgleichens politischer und kultureller Werte. […] Anders sein war nicht angesagt."[368] Mit anderen Worten: Ohne Kommunikation und Interaktion keine Anerkennung und kein „Gefühl der Zugehörigkeit."[369] „Heimat stellt sich dabei nicht so sehr durch und für ein Individuum her, als es vielmehr Ergebnis sozialer Interaktionen ist".[370] All dies verschärft

[364] Giddens, Anthony: Leben in einer posttraditionalen Gesellschaft, übersetzt von Edmund Jacoby. In: Ders./Beck, Ulrich/Lash, Scott (Hg.): Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014 [1996], S. 113-194; hier: S. 152f.
[365] Dünckmann: Das Dorf als politischer Ort, S. 147f.
[366] Binder: Beheimatung statt Heimat, S. 192.
[367] Bauman, Zygmunt: Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt, übersetzt von Frank Jakubzik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 [engl. 2001], S. 176.
[368] Schamoni: Dorfpunks, S. 12.
[369] Baum, Detlef: Dorf und Stadt als idealtypische Konturen und Lebensräume in Ost und West. In: Nell/Weiland: Imaginäre Dörfer, S. 111-135; hier: S. 111.
Laut einer Umfrage im Jahr 2010 – dem Jahr, in dem Juli Zeh ihre Geschichte angesiedelt hat – zu verschiedenen Bedeutungen des Heimatbegriffs ist Heimat für 77 % der Befragten mit Geborgenheit verbunden, für 76 % mit der Kindheit, für weitere 76 % mit dem Wohnhaus, für 74 % mit Freunden, für 45 % damit, dass dort „Leute leben, die so denken und fühlen wie ich" und für 45 % mit einer vertrauten Landschaft. (Weber/Kühne/Hülz: Zur Aktualität von ‚Heimat', S. 10). Auch diese Statistik zeigt, dass andere Menschen ebenso wichtig für ein Heimatgefühl sind wie das Haus, in dem man lebt, und wichtiger als die Landschaft. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt eine Spiegelumfrage im Jahr 1999 (vgl. Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 22f.).
[370] Binder, Beate: Politiken der Heimat, Praktiken der Beheimatung, oder: Warum das Nachdenken über Heimat zwar ermattet, aber dennoch notwendig ist. In: Bönisch/Runia/Zehschnetzler: Heimat Revisited, S. 85-105; hier: S. 86f.

sich noch, wie oben deutlich gemacht, wenn es (ehemalige) Ost- und Westdeutsche sind, die aufeinandertreffen.

Doch mit der Verunsicherung, wie wir sie gegenwärtig erleben, steigt wiederum das Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu solchen Gruppen(-Identitäten). Diese Identität ist, so Juli Zeh, für den Menschen lebensnotwendig, und für sie braucht er Beziehungen zu anderen Menschen, „genauer gesagt, […] *geregelte[]* Beziehungen", er braucht „Gruppenzugehörigkeit". Zugehörigkeit bedeutet auch Sicherheit: „Der Mensch lebt in seinen Zugehörigkeiten wie eine Schnecke in ihrem Haus. Wird das Haus zu klein oder beginnt zu bröckeln, fühlt sich der Mensch bedroht. Dann erscheint die Welt plötzlich groß und überbeschleunigt und hyper-komplex." Insofern ist es gerade heute notwendig, in solchen Zugehörigkeiten zu leben. Sie „sind ein Filter, der die Welt auf ein erträgliches Maß reduziert."[371]

Heimat ist, das hoffe ich aufgezeigt zu haben, „nicht an einen Ort gebunden, sondern an Menschen, Emotionen, Erfahrungen und Erinnerungen"[372], ist die „vertraute und verlässliche ‚Heimwelt' sozialer Beziehungen".[373] Mit Carsten Gansel kann man Heimat aufgrund des „Netz[es] von sozialen Beziehungen […] durchaus als eine Subjekt-Objekt-Beziehung bezeichnen" – kein Ort, „keine einer Region zukommende Eigenschaft", vielmehr „eine an den Einzelnen gebundene Komponente mit sinnlicher und sozialer Bindung."[374] Lothar Bertels bringt dies ebenfalls recht treffend auf den Punkt:

> Der Landschaftsraum an sich kann keine Heimat sein – ebensowenig wie Luft schon Leben ist. […]
> Was macht eine Wohnung zur Heimat? Nicht allein schöne Inneneinrichtung, Möbel, Teppiche, große Zimmer, helle Fenster, sondern es sind vor allem die menschlichen Beziehungen, die an die Wohnung und die Außenwelt geknüpft sind. Durch die Verzahnung mit der Umwelt wird die Wohnung zur Heimat.[375]

[371] Zeh, Juli: Das Turbo-Ich. Der Mensch im Kommunikationszeitalter. In: Pörksen/Narr: Schöne digitale Welt, S. 178-200; hier: S. 180f.; kursiv im Original.
[372] Weber/Kühne/Hülz: Zur Aktualität von ‚Heimat', S. 12.
[373] Berr, Karsten: Heimat und Landschaft im Streit der Weltanschauungen. In: Weber/Kühne/Hülz: Heimat, S. 27-51; hier: S. 34.
[374] Gansel, Carsten: Von romantischen Landschaften, sozialistischen Dörfern und neuen Dorfromanen. Zur Inszenierung des Dörflichen in der deutschsprachigen Literatur zwischen Vormoderne und Spätmoderne. In: Nell/Weiland: Imaginäre Dörfer, S. 197-223; hier: S. 205.
[375] Bertels, Lothar: Die dreiteilige Großstadt als Heimat. Ein Szenarium. Opladen: Leske + Budrich 1997, S. 66.

Oder mit den Worten Jens Korfkamps: „Für das aktuelle Verständnis von Heimat sind ortsbezogene, kleinräumige Assoziationen (unmittelbare Umgebung, Wohnort oder Geburtsort) genauso grundlegend wie das Vorhandensein enger sozialer Kontakte (Familie, Freunde)“;[376] Heimat ist „ein Gefühl, das man mit anderen Menschen teilen muss“.[377] Es geht, kurz gesagt, um „das ganze Geflecht sozialer Beziehungen, die Heimat sozial konstituieren“,[378] wozu Nachbarn genauso gehören (können) wie enge Freunde oder die Familie.

Deutlich sollte außerdem geworden sein, dass es geradezu unmöglich ist, allgemeingültige Antworten zu finden. Je tiefer man einzudringen versucht, desto undurchsichtiger wird es. Jede Frage, die man beantwortet, zieht ein Bündel weiterer nach sich, die die vorherigen wieder auf den Prüfstand stellen. Um diese Widersprüchlichkeiten einmal aus Sicht einer einzigen Autorin aufzuzeigen, seien ein paar Zitate aus Christiane Hoffmanns *Alles, was wir nicht erinnern* angeführt. Sie schreibt einerseits: „Heimat ist kein Ort, sondern ein Gefühl. Häuser sind fest, sie bleiben, Menschen kommen und gehen, werden vertrieben. Menschen kann man umsiedeln.“ Andererseits aber: „Vielleicht ist Heimat doch ein Ort, warum sonst berührt mich diese Landschaft, als würde ich sie schon lange kennen?“ Zudem wirft sie viele weitere Fragen auf, wie: „Brauchen Menschen Heimat? Waren wir nicht alle einmal Nomaden?“; „Für wie viele Menschen ist Heimat der Ort, an dem sie leben?“ oder „Wie lange dauert es, bis ein Ort Heimat wird?“ – Und: Wer hat überhaupt das Glück, dieses Gefühl zu erleben. Wie viele von uns können das einmal in ihrem Leben sagen: „Ich hatte meine Seelenlandschaft gefunden, ich wusste sofort: Hier will ich leben, hier will ich sterben.“[379]

„Es war einmal eine Zeit“ – nun komme ich zum bereits vielfach genannten Gemeinschaftsbegriff –, „in der lebten Menschen in ‚Gemeinschaften‘ miteinander.“ Doch dieses „Zeitalter“, wie Tönnies es selbst nennt, wurde, durch das Zeitalter der Gesellschaft ersetzt.[380] Dorf und Heimat sind im Gegensatz zu früher, als sie und mit ihnen die

[376] Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 75f.
[377] Zöller: Was ist eigentlich Heimat, S. 222.
[378] Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 88; vgl. hierzu auch Baum: Dorf und Stadt, S. 112.
[379] Hoffmann: Alles, was wir nicht erinnern, S. 29, 35, 56, 52, 152.
[380] Käsler, Dirk: Erfolg eines Mißverständnisses? Zur Wirkungsgeschichte von ‚Gemeinschaft und Gesellschaft“ in der frühen deutschen Soziologie. In: Clausen, Lars/Schlüter, Carsten (Hg.): Hundert Jahre „Gemeinschaft und Gesellschaft“. Ferdinand Tönnies in der internationalen Diskussion. Opladen: Leske + Budrich 1991, S. 517-526, hier: S. 520; vgl. ebd.; vgl. Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft.

Gemeinschaftsform noch agrarisch geprägt waren, heute weit weniger selbstverständlich:[381] „Für das Leben in Gemeinschaft und die Pflege der Gemeinschaft muss man Zeit investieren.“[382] – Aber Zeit ist das, worüber wir, folgt man Hartmut Rosa, immer weniger verfügen.[383] Dabei wird Heimat heute u. a., das hatte ich zu Beginn des Kapitels erwähnt, gerade mit der Zeit in Verbindung gebracht. Nur, wenn diese schwindet, (ver)schwindet mit ihr dann die Heimat? – Denn eine Parallele zur Heimat-Konjunktur, auch in der Literatur, um 1900 lässt sich, das sei nebenbei angemerkt, wiederum für die Zeit ziehen.[384] Hier schließt sich außerdem erneut der Kreis zur Heimatsehnsucht, zum *Kompensationsversuch Heimat* gegen das sich immer rasanter drehende Karussell, in dem die einander zunehmend fremder werdenden Individuen sitzen. Was heute vorherrscht, ist jene „anonyme Gesellschaft“, wie sie bereits um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert im Rahmen der immer weiter anschwellenden Großstädte beklagt wurde.[385]

Gemeinschaft kann mehrere Formen annehmen, ist jedoch eng verbunden mit der Dorfforschung, galt im 20. Jahrhundert gar als deren Leitmotiv.[386] Und obzwar die Schwierigkeiten dieser Verknüpfung häufig betont werden, wurde und wird Gemeinschaft „dennoch zu einem der relevantesten Kriterien von Landleben“ gemacht.[387] Dies trifft nicht minder auf das Dorf im Roman zu: „Wenn bestimmte Räume und Raummodelle – in der Realität wie in der Fiktion – mit bestimmten Lebensformen verbunden sind, dann ist es das Raummodell Dorf wohl am ehesten mit den Vorstellungen von Gemeinschaft.“[388] Die Begriffsgeschichte von Gemeinschaft bestätigt die Parallelen und die enge Verwobenheit mit Heimat ebenfalls. Zwar ist es beinahe eineinhalb Jahrhunderte her, dass Ferdinand Tönnies (1887) „die Begriffe Gemeinschaft und Gesellschaft in ihre bis heute bekannte

Grundbegriffe einer reinen Soziologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979 [1935], S. 215.

[381] Vgl. hierzu: Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 88.

[382] Rössel: Unterwegs zum guten Leben, S. 189.

[383] Vgl. Rosa: Beschleunigung, S. 11.

[384] Vgl. Pause, Johannes: Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2012, S. 15; ebd., S. 11; vgl. dazu auch: Ebd., S. 36-117 und 239ff.

[385] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 126; vgl. zur damaligen Krise von Individualisierung und Anonymisierung: Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 139f.

[386] Vgl. Langthalter, Ernst: Das Dorf (er-)finden. Wissensfabrikation zwischen Geschichte und Gedächtnis. In: Nell/Weiland: Imaginäre Dörfer, S. 53-80; hier: S. 56.

[387] Seel, Henri: „Verloren geglaubte solidarische Räume“. Spuren des Neoliberalismus-Diskurses in der Stadtflucht-Literatur der Gegenwart. In: Langer/Frölich-Kulik: Rurbane Landschaften, S. 65-82; hier: S. 74.

[388] Nell, Werner/Weiland, Marc: Imaginationsraum Dorf. In: Dies.: Imaginäre Dörfer, S. 13-50; hier: S. 28.

Form“ gegossen hat,[389] indes betont Sascha Lobo im Hinblick „auf eine digitale Gesellschaft“ die überraschende Aktualität der „alte[n] Definition“.[390] Es scheint, dass es Gemeinschaft nur in Abgrenzung zur Gesellschaft überhaupt geben kann.[391] – Wenn beide Begriffe nur schwer zu fassen sind, macht dies die Sache freilich nicht gerade einfacher. So fragt bspw. Schwietring: „Wer könnte spontan die Frage, was Gesellschaft ist, präzise beantworten? Gesellschaft ist allgegenwärtig, und doch ist sie schwer greifbar“ – und weiter: ob man nicht vielmehr von Gesellschaften sprechen müsse.[392]
Bei Tönnies' Grundunterscheidung geht es nicht zuletzt um „die jeweiligen Integrationslogiken von Stadt und Dorf,“ um die bereits diskutierte Frage von Aufnahme(-Verweigerung); „Stadt ist – idealtypisch – noch immer der Ort der Gesellschaft und das Dorf vermeintlich Ort der Gemeinschaft.“[393] Allgemein gilt beinahe ausnahmslos: Gemeinschaft und Gesellschaft werden – wie Land und Stadt – als strikte Gegensätze definiert. „[O]rganisierte Gesellschaft“ bringe „den Verlust an Gemeinschaftlichkeit“[394] mit sich. Oder es ist die Rede von „[i]dealisierte[r] ‚Gemeinschaft' und zerrissene[r] ‚Gesellschaft'“[395]; davon, dass Gemeinschaft trotz aller begrifflichen Unschärfe eine positive Aura entfalte.[396] Will man die Differenz auf eine kurze Formel bringen, könnte man das – analog zu Stadt/Dorf – mit Bauman so formulieren: „Umgang und Gesellschaft können demnach etwas Schlechtes sein, Gemeinschaft aber nicht. Gemeinschaft ist, so glauben wir, immer gut.“[397] Tönnies selbst unterscheidet drei Formen von Gemeinschaft:

---

[389] Rosa, Hartmut et al.: Theorien der Gemeinschaft zur Einführung. Hamburg: Junius 2010; 2., vollständig überarbeitete Auflage, S. 39; vgl. hierzu auch: Bertschi, Stefan: Im Dazwischen von Individuum und Gesellschaft. Topologie eines blinden Flecks der Soziologie. Bielefeld: transcript 2010, S. 265-276; Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 25-28; Vester, Heinz-Günter: Kompendium der Soziologie I: Grundbegriffe. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 34f. (und S. 34-37 zum Unterschied von Gesellschaft und Gemeinschaft).
[390] Lobo, Sascha: Das Ende der Gesellschaft. Von den Folgen der Vernetzung. In: Pörksen/Narr: Schöne digitale Welt, S. 52-79; hier: S. 53. Die Aktualität des Gemeinschaftsdiskurses belegt u. a. der 2019 erschienene Sammelband *Gemeinschaft*: Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane (Hg.): Gemeinschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019.
[391] Vgl. Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane: Gemeinschaft – eine Einleitung. In: Dies.: Gemeinschaft, S. 9-36; hier: S. 11.
[392] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 19; vgl. ebd., S. 28; vgl. zur Mehrdeutigkeit/Problematik des Gesellschaftsbegriffs auch: Bertschi: Im Dazwischen von Individuum und Gesellschaft, S. 21-54; Elias, Norbert: Die Gesellschaft der Individuen. In: Ders.: Die Gesellschaft der Individuen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 [1939], S. 15-98; hier: S. 17; Giddens, Anthony: Konsequenzen der Moderne, übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 [engl. 1990], S. 22; Schäfers, Bernhard: Einführung in die Soziologie. Wiesbaden: Springer 2019; 3., aktualisierte und ergänzte Auflage, S. 125.
[393] Baum: Dorf und Stadt, S. 120, 131.
[394] Vogl, Joseph: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 7-27; hier: S. 11.
[395] Schäfer/Thompson: Einleitung, S. 18.
[396] Vgl. ebd., S. 9.
[397] Bauman: Gemeinschaften, S. 7.

> [D]ie Gemeinschaft des *Blutes* als Einheit des Wesens entwickelt und besondert sich zur Gemeinschaft des *Ortes*, die im Zusammenwohnen ihren unmittelbaren Ausdruck hat, und diese wiederum zur Gemeinschaft des *Geistes* als dem bloßen Miteinander-Wirken und Walten in der gleichen Richtung, im gleichen Sinne. […] Alle drei Arten der Gemeinschaft hängen unter sich auf das engste zusammen […]. Und so mögen als durchaus verständliche Namen dieser ihrer ursprünglichen Arten nebeneinander betrachtet werden 1. Verwandtschaft 2. Nachbarschaft 3. Freundschaft.[398]

Als „die großen Hauptgesetze der Gemeinschaft" gelten:

> Verwandte und Gatten lieben einander, oder gewöhnen sich leicht aneinander: reden und denken oft und gern mit-, zu-, aneinander. Ebenso vergleichsweise Nachbarn und andere Freunde. […]
> Verständnis ist demnach der einfachste Ausdruck für das innere Wesen und die Wahrheit alles echten Zusammenlebens, Zusammenwohnens und -wirkens.[399]

Die Einheit der Gemeinschaft wird von Tönnies als etwas Natürliches verstanden, die der Gesellschaft als etwas Künstliches, das erst geschaffen werden muss.[400] Hat sich dies, so könnte man durchaus fragen, heute nicht vielmehr umgedreht – und die Gesellschaft ist der natürliche Zustand, während eine Gemeinschaft erst geschaffen werden muss, weil es sie als natürliche gar nicht mehr gibt? Mit der Frage von gesellschaftlichem wie gemeinschaftlichem Zusammenhalt setzten sich Juli Zeh, Jochen Wegner und Christoph Amend im Zeit-Online-Podcast *Alles gesagt?* recht ausführlich auseinander. Juli Zeh stellte dabei sogar in den Raum, ob der Gedanke an Zusammenhalt nicht eine „Komplett-Fiktion" sei. Man könne darüber sprechen oder nachdenken, nur, ob es das (noch) gebe? – Allenfalls in kleinen Gruppen. Besonders drastisch fragt sie: „Ist gesellschaftlicher Zusammenhalt vielleicht schon die Abwesenheit von Bürgerkrieg?" Im Gegensatz zu heute habe man früher die „Obdachlosigkeit im Gesamten" nicht so sehr gespürt, weil man da eben noch in einer Gemeinschaft aufgehoben gewesen sei; gerade die Großfamilie habe Sicherheit vermittelt. Vereinsstrukturen und kollektive Rituale seien nun jedoch in „verheerende[m] Ausmaß untergegangen". Vielleicht liefere der Staat heute „relativ gesehen, eine hohe Form von Verlässlichkeit", aber „heimelig" sei das nicht. Dennoch

[398] Tönnies: Gemeinschaft und Gesellschaft, S. 12; kursiv im Original; vgl. hierzu auch: Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 25-28; vgl. zum Gemeinschaftsbegriff daneben: Bauman: Gemeinschaften; Blanchot, Maurice: Die uneingestehbare Gemeinschaft, übersetzt von Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz 2015 [2007; frz. 1983].
[399] Tönnies: Gemeinschaft und Gesellschaft, S. 18. Zur Begrifflichkeit/Gegenüberstellung von „Gemeinschaft und Gesellschaft" vgl. u. a. Baumann: Idyllische Ländlichkeit, S. 33 und insb.: Merz-Benz: Peter-Ulrich: Die begriffliche Architektonik von „Gemeinschaft und Gesellschaft". In: Clausen/Schlüter: Hundert Jahre „Gemeinschaft und Gesellschaft", S. 31-64.
[400] Vgl. ebd., S. 42.

existiere in Dörfern noch immer ein Geben und Nehmen; so berichtet sie anschaulich, wie ihr, dem überforderten „Ex-Stadtmenschen", bei einem umgestürzten Baum spontan Nachbarn zur Hilfe geeilt sind. Zudem lerne man auf dem Dorf mit Konflikten umzugehen, weil man nicht einfach wegkönne; in der Stadt dagegen strebe man, sobald einmal etwas nicht so laufe, gleich nach Veränderung.[401]

Dies verdeutlicht erneut, dass man für (die) Heimat etwas tun muss; und so lassen sich – sieht man die Gemeinschaft gerade nicht als naturgegeben an – weitere Parallelen zum aktiven Heimatbegriff im Sinne Bausingers ziehen:

> Eine Gemeinschaft existiert demnach nicht einfach aufgrund der bloßen Tatsache, dass ihre Mitglieder bestimmte Eigenschaften teilen. Sie *ist* vielmehr nur im permanenten Vollzug, als *Vergemeinschaftung*, als ein Prozess, bei dem das Verhalten der Einzelnen auf einem Gefühl der Gemeinschaftlichkeit dieses Verhaltens beruht[402].

Damit kann gefragt werden fragen, ob es (heute) nicht tatsächlich treffender wäre, von Vergemeinschaftung (und Vergesellschaftung) zu sprechen, nicht von Gemeinschaft und Gesellschaft, um den Aspekt des Wandels, Werdens und vor allem des Handelns stärker hervorzuheben.[403] Analog spricht Beate Mitzscherlich nicht mehr von Heimat, sondern von „Beheimatung", weil damit „die Prozesshaftigkeit und das Handeln in Bezug auf einen als Heimat betrachteten oder zur Heimat zu machenden (sozialen) Raum betont" werden können.[404] Es geht um die „Praxis des Beheimatens, des Heimat-Machens".[405] Mit Kröhnert et al. lässt sich dies noch nachdrücklicher formulieren:

> Im entlegenen ländlichen Raum werden sich in Zukunft nur jene Dörfer stabilisieren, in denen eine aktive Bürgerschaft für attraktive Lebensbedingungen sorgt. Wo kein Gemeinschaftsgefühl entsteht, wo keine Innovation stattfindet, wird der demografische Niedergang nicht aufzuhalten sein. [406]

---

[401] Wegner, Jochen/Amend, Christoph/Zeh Juli: Juli Zeh, ist die Aufklärung am Ende? Zeit-Online-Podcast: Alles gesagt? vom 31. Juli 2020 (21.08.2020). https://www.zeit.de/politik/2020-08/juli-zeh-interviewpodcast-alles-gesagt [zuletzt aufgerufen am 20.03.2022], 05:50:55-06:11:15; meine Transkription.

[402] Rosa et al.: Theorien der Gemeinschaft, S. 48; kursiv im Original.

[403] Vgl. zu den Begriffen Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung u. a.: Simmel, Georg: Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft). Berlin: De Gruyter 1970 [1917], S. 13f.; Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1992/1908], S. 19; Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie. Band 1: Der Blick auf die Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2019; 5., grundlegend überarbeitete und aktualisierte Auflage, S. 90f.

[404] Mitzscherlich: Heimat als subjektive Konstruktion, S. 188.

[405] Binder: Politiken der Heimat, S. 86.

[406] Kröhnert et al.: Die Zukunft der Dörfer, S. 74.

So starr, wie das u. a. bei Tönnies angelegt ist, darf man die Grenzziehung allerdings ohnehin nicht verstehen. Nach Schwietring handelt es sich bei Gemeinschaft und Gesellschaft vielmehr um „Idealtypen".[407] Nichtsdestotrotz ist heute erst recht zu fragen, inwieweit diese Trennung noch gültig ist; oder vielmehr, wie – angesichts der beklagten Individualisierung[408], um noch einen weiteren, für diesen Diskurs wesentlichen Begriff zu nennen, – selbst kleine gemeinschaftliche Nischen noch aufrechterhalten werden können. Nicht weniger als Heimat, Gemeinschaft oder Gesellschaft ist Individualisierung „ein überbedeutungsvoller, mißverständlicher, vielleicht sogar ein Unbegriff", der gleichwohl (auch für meinen Zusammenhang) relevant und keineswegs erst am Ende des 20. Jahrhunderts aufgetreten ist.[409] Wichtig ist dabei erneut, Gesellschaft, Gemeinschaft und Individuum nicht als Gegensätze zu begreifen:

> Wir stehen nämlich der Gesellschaft niemals einfach gegenüber, denn wir sind und bleiben stets in ihr enthalten, auch dann, wenn wir uns von ihr vermeintlich absetzen. Individualisierung ist selbst ein gesellschaftlicher Prozess. Sie steht nicht in einem Gegensatz zur Gesellschaft, sondern ist das Ergebnis einer gesellschaftlichen Differenzierung, die es dem Einzelnen erlaubt, sich für bedeutungsvoll zu halten. […] Daraus entsteht notwendigerweise ein Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Gesellschaftlichkeit, zwischen Ich und Wir.[410]

Gemeint ist damit durchaus nicht „Vereinsamung, Vereinzelung und Beziehungslosigkeit" oder „das Ende von Gesellschaft überhaupt", sondern „die Frage, wie das Individuum zum Mitglied der *Gesellschaft* gemacht wird"[411] – oder eben zum Mitglied einer Gemeinschaft. Was kann oder muss man tun, um aufgenommen zu werden, um dazuzugehören? – Und wie kann man sich dem entziehen, wenn man das gerade vermeiden möchte? Denn „[d]as Aufgehobensein in der Gemeinschaft hat seinen Preis.

---

[407] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 27.

[408] „Der Begriff der Individualisierung bezieht sich erstens auf ein autonom handelndes Subjekt als Schöpfer seines eigenen Lebens. Er reflektiert zweitens den Anstieg der Entscheidungszwänge, die dem Akteur in seinem selbstbestimmten Leben abverlangt werden. Der Begriff repräsentiert drittens die Pluralität der Lebenskonzepte und bildet viertens die Schlüsselkategorie der Selbstbeschreibung der westlichen Welt in Abgrenzung zu den als stärker mit Traditionen behaftet und weniger individualisiert beobachteten Residuen der globalisierten Welt". (Dirksmeier, Peter: Urbanität als Habitus. Zur Sozialgeographie städtischen Lebens auf dem Land. Bielefeld: transcript 2009, S. 65f.).

[409] Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 205f. und zur Individualisierung insgesamt den zweiten Teil seines Buches: Ebd., S. 113-253.

[410] Safranski, Rüdiger: Einzeln sein. Eine philosophische Herausforderung. München: Carl Hanser 2021, S. 12. Gesellschaft und Gesellschaftlichkeit kann man in diesem Zitat problemlos durch Gemeinschaft und Gemeinschaftlichkeit ersetzen.

[411] Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie. Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2019; 5., grundlegend überarbeitete und aktualisierte Auflage, S. 91; kursiv im Original.

Individualität und Privatsphäre werden durch ein hohes Maß an sozialer Kontrolle beschnitten."[412] Ohne Kompromisse, ohne Zurückstellen von eigenen Interessen geht es nicht.

Schon eingangs wurde im Zusammenhang mit dem Gesellschaftsroman erwähnt, dass *Unterleuten* ein Bild der Gesellschaft im Kleinen liefere, einer „Gruppe als einer Art Miniaturgesellschaft"[413]. Das funktioniert nicht, wenn man Gemeinschaft und Gesellschaft als strikte Gegenpole betrachtet. Stattdessen könnte man sich den Zusammenhang von Gemeinschaft und Gesellschaft als Kreise denken, deren äußerste den gesellschaftlichen Rahmen, deren innerer die familiäre oder partnerschaftliche Gemeinschaft bildet; und in dem wiederum einzelne Individuen eingeschlossen sind. Diese Kreise können sich überlagern, wodurch alles mit allem zusammenhängt, der Makro- den Mikrokosmus enthält. Man könnte, mit Bertschi, die Gemeinschaft als (Ver-)Mittler zwischen Individuum und Gesellschaft verstehen.[414] Dabei wirkt nicht nur der äußerste Kreis, die Gesellschaft/das System, auf die Gemeinschaft und das Individuum ein, ebenso die beiden inneren Kreise zurück auf die äußeren, in die sie eingebunden sind. Und ein einzelner Mensch kann Gemeinschaft und Gesellschaft nicht nur gestalten; er kann sie – das hat die Geschichte oft genug auf erschreckende Weise deutlich gemacht – radikal verwandeln.

Sichtbar geworden dürfte sein, dass Grenzziehungen allein deshalb schwierig sind, weil der Gemeinschaftsbegriff – wie der der Heimat – auf keinen einheitlichen Nenner zu bringen ist. Er ist nicht nur „eines der mächtigsten Schlagworte der politischen Debatten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert",[415] sondern wurde „ab Mitte des 19. Jahrhunderts zur politischen Kampfvokabel", anschließend von den Nationalsozialisten vereinnahmt

[412] Läufer, Eva/Müller: Gabriele: Menschen und Lebenswelten. Eine Typologie von Raumbezogenheiten. In: Schilling, Heinz/Ploch, Beatrice (Hg.): Region. Heimaten der individualisierten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie 1995, S. 245-275; hier: S. 252.
[413] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 34.
[414] Vgl. Bertschi: Im Dazwischen von Individuum und Gesellschaft, S. 275. Dies ist auch insofern ein spannender Aspekt, als das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft nach Bertschi einen blinden Fleck innerhalb der Soziologie darstellt (vgl. ebd., S. 12); vgl. zu Individuum und Gesellschaft auch: Vester: Kompendium der Soziologie I, S. 25f.
[415] Spitta, Juliane: Die politische Romantik der Gemeinschaft. In: Schäfer/Thompson: Gemeinschaft, S. 37-63; hier: S. 37.

und dadurch nach 1945 problematisch.[416] Abgesehen von Landschaft und Natur haben Heimat und Gemeinschaft die gleichen Wurzeln; beide sind (utopische) Gegenentwürfe in Zeiten der Modernisierung,[417] beide sind weder ohne Abgrenzung nach außen[418] noch ohne Imagination zu denken.[419] Eine neutrale, unvoreingenommene Beschäftigung mit Tönnies und dessen beiden Grundbegriffen ist – wie bei der Heimat – somit nicht möglich. Die Problematik ist bei der Auseinandersetzung mit ihm und seinen Begriffen stets im Hinterkopf zu behalten.[420] Ein weiterer Aspekt ist zu berücksichtigen: Beschäftigt man sich mit der Frage nach Gemeinschaft in einem Dorf der ehemaligen DDR, darf die einstige Beschallung mit Parolen über die sozialistische Gemeinschaft, der sich zu entziehen nicht möglich war, nicht vergessen werden;[421] zumal dieser Einfluss, so Kowalczuk, bis in die Gegenwart hineinreicht:

> Das kollektivistische „Wir" setzte sich fort. Die Kommunisten hatten das Verantwortung übernehmende „Ich" aus der Öffentlichkeit getilgt – bei vielen Menschen erfolgreich und nachhaltig. […] Noch heute erzählen viele Zeitgenossen in der „Wir"-Form […]. Die Wir-Zugehörigkeit erfordert keine gesonderte Begründung, erst die explizite Betonung des eigenen „Ich" verlangt danach.[422]

Ich habe diese Problematik also durchaus im Blick, wenn ich die Begriffe Heimat und Gemeinschaft in meiner Arbeit verwende, tue dies aber in der von mir schon an mehreren Stellen genannten Bedeutung eines gelungenen Zusammenlebens der Dorfbewohner und ihrer Kommunikation untereinander. Das meint mitnichten, dass alle gleich oder sich einig sein müssen, sondern es geht um die Frage, wie trotz der Verschiedenheit Kommunikation und Zusammenleben gelingen können.

---

[416] Vgl. zum Umgang mit dem Gemeinschaftsbegriff nach dem Zweiten Weltkrieg beispielhaft: Delitz, Heike: Gemeinschaft und Gesellschaft. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 326-337; hier: S. 333.
[417] Rosa et al.: Theorien der Gemeinschaft, S. 10f., 35ff., 58f. Wie der Heimatbegriff wurde der Gemeinschaftsbegriff unter den Romantikern populär: „In ihrer Kritik der nüchternen Aufklärungsphilosophie entwerfen sie einen emphatischen Begriff von Gemeinschaft". (Ebd., S. 36).
[418] Zur Abgrenzung vgl. auch die Definition bei: Hitzler, Ronald/Honer, Anne/Pfadenhauer, Michaela: Zur Einleitung: „Ärgerliche" Gesellungsgebilde? In: Dies.: Posttraditionale Gesellschaften, S. 9-31; hier: S. 10.
[419] Vgl. Rosa et al.: Theorien der Gemeinschaft, S. 84.
[420] Vgl. hierzu u. a.: Delitz, Heike: Gemeinschaft und Gesellschaft. In: Nell/Weiland: Dorf, S. 326-337; hier: S. 327f.; Käsler: Erfolg eines Mißverständnisses, insb. S. 524; Raulet, Gérard: Die Modernität der ‚Gemeinschaft'. In: Brumlik, Micha/Brunkhorst, Hauke (Hg.): Gemeinschaft und Gerechtigkeit. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 72-93; Schäfer/Thompson: Einleitung, S. 21-24; Einen klugen, sehr persönlichen und ebenso anschaulichen Weg, sich mit diesem problematischen Aspekt von Heimat auseinanderzusetzen, hat Nora Krug in ihrem („Bilder"-)Buch *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* gefunden (Krug, Nora: Heimat. Ein deutsches Familienalbum. München: Penguin 2018).
[421] Vgl. Kowalczuk: Die Übernahme, S. 138ff., 218f.
[422] Ebd., S. 243f.

Nun komme ich noch zu einem Punkt, den ich oben bereits angekündigt habe und der für die Dorfgemeinschaft bzw. als Voraussetzung der Zugehörigkeit wesentlich ist, das „kollektive Gedächtnis […], das sich auf Erzählungen, Geschichten und Erfahrungen stützt“:[423]

> In den alltäglichen Interaktionen, in der alltäglichen Bewältigung des Lebens, in alltäglichen Formen der Repräsentation, des Umgangs miteinander und der Kommunikation untereinander wird ein bestimmter Lebensstil deutlich […]. Gemeinden entfalten aufgrund eines solchen, ggf. vorauszusetzenden, Habitus in der Regel sehr spezifische Logiken und Mechanismen sozialer Integration auch auf der Basis ihrer je spezifischen Geschichte, der besonderen regionalen und räumlichen Rahmenbedingungen ihrer Entwicklung. Man ist eine Dorfgemeinschaft in dem Maße und in der Art, wie man Geschichten, Erzählungen und Erinnerungen reproduziert.[424]

Anstelle des Begriffs des „kollektiven Gedächtnisses“, der hier von Baum verwendet wird, ist für *Unterleuten* eher der des „kommunikativen Gedächtnisses“, wie er von Aleida und Jan Assmann geprägt wurde, zu nennen. Das kommunikative Gedächtnis umfasst einen Zeithorizont von 80-100 Jahren und i. d. R. drei Generationen. „Durch Erzählen, Zuhören, Nachfragen und Weitererzählen dehnt sich der Radius der eigenen Erinnerungen aus.“[425] Da diese Erinnerungen auf Erzählungen beruhen, sind sie veränderlich und können je nach Gegenwartsbedarf umgedeutet werden.[426] Daneben geht es dabei immer auch um die Identität einer Gruppe bzw. einer Gemeinschaft. Jan Assmann schreibt: „Unter einer *kollektiven* oder *Wir-Identität* verstehen wir das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren.“[427] Hierzu ergänzt Astrid Erll: „Dieses **Wir-Bewusstsein** sozialer und kultureller Formationen speist sich zu einem nicht unwesentlichen Anteil aus der gemeinsamen Erinnerung.“[428] Für

[423] Baum: Dorf und Stadt, S. 125.
[424] Ebd., S. 126.
[425] Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. In: Benseler, Frank et al. (Hg.): Erwägen Wissen Ethik. Jg. 13/2002. Heft 2. Stuttgart: Lucius & Lucius 2002, S. 183-190; hier: S. 185.
Eine andere Unterscheidung ist die zwischen bewohntem und unbewohntem sowie zwischen Funktions- und Speichergedächtnis (vgl. u. a.: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 2018 [1999], S. 133-142; Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114-140; hier: S. 123).
[426] Vgl. hierzu: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler 2017; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 109 sowie Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 48-56.
[427] Ebd., S. 132; kursiv im Original.
[428] Erll: Kollektives Gedächtnis, S. 105; Herv. im Original.

diese gemeinsame Erinnerung ist jedoch wiederum Kommunikation notwendig: Kommunikation ist die Voraussetzung für Erinnerung und Erinnerung ist auf der anderen Seite die Voraussetzung für Kommunikation.[429] Erinnerung kann sich verändern, wenn sie kommuniziert wird (oder auch nicht). – „Individuelle wie kollektive Vergangenheit […] werden in sozialer Kommunikation beständig neu gebildet." Auf eben diesem Weg bestätigen wir uns einer bestimmten Gruppen-Identität; ansonsten würde das kommunikative Gedächtnis buchstäblich verstummen:[430] „Das kommunikative Gedächtnis wird in den Situationen des Alltagslebens zirkuliert."[431] Anschaulich beschreibt dieses Phänomen auch Jan Brandt: „Im Gespräch findet das Dorf zu sich selbst. Die menschlichen und architektonischen Leerstellen werden mit Worten gefüllt."[432] Gedächtnis und Gemeinschaft bedingen sich gegenseitig: „Das Gedächtnis […] entsteht durch Gemeinschaft und es läßt Gemeinschaft entstehen. Das individuelle Gedächtnis ist in Gruppen-Gedächtnisse eingegliedert".[433] – Gleichwohl kann, wie das in *Unterleuten* (trotz allen Redens übereinander) geschieht, Gemeinschaft ebenso durch Schweigen entstehen, durch einen Konsens des Verschweigens. – Nur ruht diese Gemeinschaft, wie ich zeigen will, dann auf einem äußerst brüchigen Grund. Zudem ist Schweigen keineswegs gleichbedeutend mit Nicht-Wissen – im Gegenteil.

Ich habe das kommunikative Gedächtnis und seine Bedeutung für eine Gemeinschaft an dieser Stelle erwähnt, weil dies, wie angedeutet, auch in *Unterleuten* eine Rolle spielt: Der gegenwärtige Windmühlenstreit im Sommer 2010 spannt sich vor dem Hintergrund von Geschichten, insbesondere derjenigen über die beinahe 20 Jahre zurückliegende Gewitternacht am 3. November 1991, auf – keiner weiß genau, was damals passiert ist; es wird darüber geschwiegen – und gesprochen, aber die Frage ist: *Wie* wird darüber gesprochen? Und: Wie versuchen die Zugezogenen an diesem „Gespräch" teilzunehmen (oder sich in es einzumischen), obwohl sie in dieser Hinsicht über keinerlei eigenes Hintergrundwissen verfügen, sondern auf das angewiesen sind, was ihnen (von wem und in welcher Weise gefärbt) erzählt wird? So ist, unabhängig davon, was in jener Nacht *tatsächlich* geschehen ist, diese Geschichte für die Dorf- „Gemeinschaft" und den

[429] Vgl. Assmann: Vier Formen des Gedächtnisses, S. 184.
[430] Welzer: Das kommunikative Gedächtnis, S. 44; vgl. ebd., S. 165.
[431] Assmann/Assmann: Das Gestern im Heute, S. 121.
[432] Brandt: Ein Haus auf dem Land, S. 173.
[433] Assmann/Assmann: Das Gestern im Heute, S. 118.

Umgang mit den Zugezogenen von Belang. Anders gesagt: Die Gewitternacht-Gemeinschaft wird dann bedroht, als Leute ins Spiel kommen, die über den Mythos nicht Bescheid wissen, die quasi nicht die gleiche Sprache sprechen; oder aber zu viel wissen und begrabene Geister wieder ausbuddeln wollen. Ich werde hierauf vor allem im Kapitel IV.3.2.2 zu sprechen kommen, in dem es zwischen Gombrowski und Fließ u. a. um die Dorf-Vergangenheit geht.

Wenn die ehemaligen DDR-Bürger über dieses Ereignis schweigen, deckt sich das nicht zuletzt mit den Erfahrungen aus jahrzehntelanger Unterdrückung, in der man geradezu zum Schweigen verdammt war:

> Und es kann bestimmt keiner behaupten, er hätte […] nicht gesehen, erlebt oder irgendwie mitgemacht. Das auffälligste Symptom ist eher, daß wir duldsam geschwiegen und weggeschaut haben. […]
> [D]ieser Staat war auch ein Abbild unsrer psychischen Strukturen und setzte etwas äußerlich ins Bild, was wir in unserem Inneren nicht sehen und wahrhaben wollten.[434]

Zugehörigkeit (zur Gemeinschaft) ist, das wurde mehrfach deutlich, nicht zuletzt eine Frage der Kommunikation. Wer darf am Diskurs teilnehmen und wer fällt, mit Rancière gesprochen, unter den „Anteil der Anteilslosen?“[435]

Wer die Geschichten nicht kennt, somit nicht mit ihnen umzugehen weiß, nicht weiß, wie er an das Sprachspiel anzuschließen hat und sich möglicherweise dennoch einmischt, wird sich, so die Erfahrung der zugezogenen Unterleutner, nicht nur mit dem Gefühl konfrontiert sehen, aus der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen zu sein.

Zum Abschluss möchte ich gewissermaßen an den Beginn dieses Kapitel zurückkehren bzw. noch einmal auf die Überforderung des Individuums in der Gegenwart eingehen und was dies für Heimat und Gemeinschaft bedeutet. Hierbei kann man erneut auf die Zeit um 1900 blicken: „War die Nervosität die Gemütskrankheit des *fin de siecle*, so ist es die

[434] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 15.

[435] Nach Rancière ist die Zählung innerhalb einer Gemeinschaft durch ein Missverhältnis gekennzeichnet. Es gibt jene, die zählen und den ungezählten Anteil der Anteilslosen. Treten letztere nun aber in Erscheinung, indem sie etwas tun, das ihnen ursprünglich nicht zusteht, konstituieren sie neue Wahrnehmungsweisen, neue Aufteilungen des Sinnlichen (vgl. Schwarte, Ludger: Jacques Rancière. In: Busch, Kathrin/Därmann, Iris (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch. München: Wilhelm Fink 2011, S. 347-359; hier: S. 348); Rancière, Jacques: Das Unvernehmen, übersetzt von Richard Steurer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [frz. 1995], S. 22ff.).

Heimatlosigkeit hundert Jahre später. Der ‚flexible Mensch' ist die Erscheinung der Zeit, seine Heimatlosigkeit und sein melancholisches Gemüt, sein Schicksal."[436]

Giddens schrieb bereits vor 25 Jahren davon, dass „die Zerstörung der lokalen Gemeinschaften in den entwickelten Gesellschaften ihren Höhepunkt erreicht" habe.[437] Konkret und dauerhaft festmachen kann man sie, so scheint es, kaum noch. Zudem werden Gemeinschaften heute als Subkulturen gerade in Großstädten verortet. Oder aber es geht, auch in Literatur- und Medien(wissenschaft), um den Raum, der sich zwischen Stadt und Land auftut, mit den entsprechenden Narrativen und visuellen Zuschreibungen.[438] Vielleicht ist Gemeinschaft sogar mehr denn je als Utopie anzusehen, als etwas, das es niemals gab und niemals geben wird; vielleicht ist sie nicht mehr als „eine (wirkungsmächtige) Fiktion"[439] – wobei das wiederum Teil ihrer „ungebrochene[n] Faszinationskraft"[440] sein dürfte. Wir leben in einer Zeit, in der Menschen im Laufe ihres Lebens mehrere Heimaten haben, nur die wenigsten verbringen ihr ganzes Leben an einem Ort. Kaum jemand lebt noch an seinem Geburtsort, die meisten ziehen mehrmals um. Anstelle des konkreten Ortes, mit dem das Zuhause einst verbunden gewesen ist, handelt es sich nun eher um einen „imaginären Ort […], zu dem wir hinwollen".[441] Wir können heute unsere Heimat wie die Gemeinschaft(en), zu denen wir gehören wollen, frei wählen, haben eine Ur- und daneben eine oder mehrere Wahlheimaten.[442] Oder mit Beck: „[N]eu ist" nicht nur die Ortspolygamie, sondern zudem „die ‚Ortlosigkeit' von Gemeinschaft".[443] Und Kanne fragt in Bezug auf „‚Heimat' und Raum: Der territoriale Mensch im Global Village?"[444]

[436] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 169; kursiv im Original.
[437] Giddens: Leben in einer posttraditionalen Gesellschaft, S. 184.
[438] Vgl. Delitz: Gemeinschaft und Gesellschaft, S. 327.
[439] Spitta: Die politische Romantik der Gemeinschaft, S. 43; vgl. auch ebd., S. 38 sowie Trautmann, Felix: Die Gemeinschaft und das Politische. In: Schäfer/Thompson: Gemeinschaft, S. 119-148; hier: S. 123 und Schäfer/Thompson: Einleitung, S. 9.
[440] Ebd., S. 30.
[441] Vgl. Schreiber: Zuhause, S. 12ff., 97; ebd., S. 14.
[442] Vgl. dazu: Waldenfels, Bernhard: Heimat in der Fremde. In: Ders.: In den Netzen der Lebenswelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 194-211; hier: S. 200. Dennoch wird, wie Liptay anmerkt, Heimat selten im Plural gebraucht. Findet man eine neue, verliert man die alte Heimat (vgl. Liptay: ‚There's no place like home', S. 31f.).
[443] Beck, Ulrich: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 [1997], S. 31; vgl. ebd., S. 127.
[444] Kanne: Andere Heimaten, S. 260.

Der Mensch ist, mit anderen Worten, zum „Nomadismus“ zurückgekehrt;[445] „Ortspolygamie“ bedeutet: Wir leben nicht mehr an einem Ort, wir leben tagtäglich, was überdies Einfluss auf die Kommunikation hat,

> ‚auf Reisen‘ (im direkten und im übertragenen Sinn), ein Nomaden-Leben, ein Leben im Auto, im Flugzeug, in der Bahn oder am Telephon [sic], im Internet, ein massenmedial gestütztes und geprägtes, ein transnationales Leben. Diese Technologien sind alltägliche Zeit- und Raumüberbrückungsmedien. Sie vernichten Entfernungen, stellen Nähe über Distanzen her und Distanzen in der Nähe – Abwesenheit an demselben Ort. An einem Ort leben heißt nicht mehr zusammenleben, und zusammenleben heißt nicht mehr am selben Ort leben. Die Leitfigur des eigenen Lebens ist nicht mehr die des Flaneurs, sondern das Leben mit dem Anrufbeantworter und der Mail-Box: Man ist da und nicht da, antwortet nicht und doch automatisch, sendet und empfängt – zeitlich und örtlich versetzt – Nachrichten, die man technisch von anderen Orten der Welt empfangen und gespeichert hat.[446]

Oder kann es möglicherweise nur „Augenblicke der Gemeinschaft [und Heimat] geben – nicht diese festlichen Augenblicke, die man zuweilen beschreibt, sondern dialogische Augenblicke“?[447] – Also Momente, in denen sich das verwirklicht, was für mich die Voraussetzung von Gemeinschaft und Heimat darstellt: Gelungene Kommunikation.
Von Aktualität und Brisanz ist daneben ein weiterer Punkt, der – zumindest vordergründig – in *Unterleuten* ebenfalls eine Rolle spielt: „Neben der Verortung in Stadt und Kiez hat der Heimatbegriff auch Eingang gefunden in die Debatte um Umwelt- und Klimaschutz.“ Damit hat sich buchstäblich das verändert, was wir Um-Welt nennen; es ist „von einer ‚neuen Moral‘ bestimmt und von Angst durchdrungen“, und dabei wird „[n]icht allein die Umwelt, sondern der Planet Erde, als Lebensraum von Mensch und Tier, […] als globale Heimat stilisiert.“[448]

Ich hoffe, in diesem Kapitel aufgezeigt zu haben, wie sehr sich in einer solchen, in unserer gegenwärtigen Welt die Bedeutung dessen, was wir „Heimat“ nennen, verändert (hat). Doch nicht nur die Heimat, die es im Singular nicht mehr gibt, hat sich gewandelt. – Spätestens in der gegenwärtigen „postmigrantischen Gesellschaft“ muss Heimat im

[445] Rosa: Beschleunigung, S. 377f.
[446] Beck: Was ist Globalisierung, S. 129f.
[447] Rancière, Jacques: Die Gemeinschaft der Gleichen, übersetzt von Bernhard Dieckmann. In: Vogl: Gemeinschaften, S. 101-132 [frz. 1990]; hier: S. 130.
[448] Kück: Heimat und Migration, S. 41.

Plural gedacht, von Heimat im Plural gesprochen werden: Nur so „können die Erfahrungen von Heimatlosigkeit und Heimatsuche, die Erzählungen von der alten Heimat und die Versuche, eine neue Heimat zu finden, begrifflich gefasst werden.“[449] – Natürlich muss darüber kommuniziert werden; und Kommunikation unterliegt nicht minder längst einem Wandel, was wiederum Raum bzw. Räume verändert (hat). Heimat und Gemeinschaft gehören zusammen, Heimat ist ohne Gemeinschaft nicht realisierbar und ohne Kommunikation ist es nicht möglich, Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen (und damit keine Gemeinschaft und keine Heimat).[450] Jens Korfkamp bezeichnet Heimat u. a. als „kommunikatives Konstrukt“[451], für Barlmeyer beinhaltet sie ein „Sich-Kennen, personalbezogene Kommunikation“.[452] Dem stehen, wie erläutert, zahlreiche – und dem Anschein nach schier unüberwindliche – Hürden im Weg. So stellt bspw. Edgar Reitz die Frage, ob „man diesen Zustand der Bindungslosigkeit noch Heimat nennen“ soll; [453] und fasst dies in einem drastischen Bild so: „Der Globus ist überfüllt, aber die Heimat ist entvölkert.“[454] Umso dringlicher ist es jedoch, dass wir eine Heimat haben. So äußerte sich die damalige Kanzlerkandidatin der Grünen, Annalena Baerbock, im Zeit-Online-Podcast *Alles gesagt?* zur Notwendigkeit von Heimat wie folgt: „Ich finde es essentiell, grade in einer globalisierten Welt, dass wir ein Zuhause haben, dass wir wissen, wo wir zuhause sind.“[455] – Während Sehnsucht und Bedürfnis nach Heimat also vielleicht nie größer waren als heute, scheint die Frage, wie dies zu verwirklichen ist, offener denn je.

[449] Behrendt, Renata/Post, Söhnke: „Heimat, das wäre eine Wirklichkeit, die wir gemeinsam bewohnen und gestalten“. Multiperspektivische Ansätze zu einer Didaktik der Heimat in der postmigrantischen Gesellschaft. In: Dies.: Heimat in der postmigrantischen Gesellschaft, S. 7-30; hier: S. 8.
[450] Vgl. Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 48.
[451] Korfkamp: Die Erfindung der Heimat, S. 204.
[452] Barlmeyer, Werner: Heimat ist Herkunft – Identität und Geschichte. In: Klose: Heimatschichten, S. 115-126; hier: S. 118.
[453] Reitz: Die große Werkschau, S. 316.
[454] Ebd., S. 319.
[455] Wegner, Jochen/Amend, Christoph/Baerbock, Annalena: Annalena Baerbock, wie grün ist Deutschland wirklich? Zeit-Online-Podcast: Alles gesagt? vom 11. Mai 2021 (17.05.2021). https://www.zeit.de/politik/2021-05/annalena-baerbock-interviewpodcast-alles-gesagt [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021], 01:53:17-01:53:25; meine Transkription.

2. Kommunikation – komplex und kompliziert

„Kommunikation ist ein ungreifbarer soziologischer Kentaur.“[456]

Sprache bzw. Kommunikation gerät vor allem dann in den Fokus, wenn wir einander nicht verstehen, und zwar, weil wir in solch einem Moment ausgeschlossen sind, „irgendwie nicht dazu[gehören]. Wir sind nicht Teil der Gemeinschaft“. Zusammenhänge und Zugehörigkeiten werden erst mittels Kommunikation geschaffen. Aber – und das ist ein Kernproblem bei der ganzen Sache: „Sprachliche Ausdrücke stehen für uns immer in der Alternative, dass wir sie verstehen oder nicht verstehen.“[457] Gemeinschaft zerbricht und kann

> erst durch die Wiederaufnahme der Kommunikation repariert werden […]. Damit steht allerdings Kommunikation im Mittelpunkt der Gemeinschaft und konstituiert diese. Das bedeutet wiederum, daß Gemeinschaft in jenem Moment instabil wird und zusammenbricht, in dem die Kommunikation zusammenbricht. Dies geschieht einesteils durch falsche oder fehlende Dekodierung […], andererseits durch die Verweigerung von Kommunikation[458].

Hiermit ist die Bedeutung der (gelingenden) Kommunikation für Gemeinschaft bzw. Zugehörigkeit nochmals betont. Um die Verkettungen zwischen Heimat und Kommunikation in *Unterleuten* erörtern und die Frage nach dem (Gelingen oder) Scheitern beider beantworten zu können, ist es notwendig, einen Blick auf das Kommunizieren im Alltag, zu werfen, da dieses trotz zahlreicher Unterschiede den Ausgangspunkt für Kommunikation in Literatur, Film oder anderen Medien darstellt. Diese werde ich, wie angekündigt, in Kapitel III.4 noch gesondert erläutern. Nun geht es zunächst insbesondere darum zu klären, was unter gelingender bzw. scheiternder Kommunikation zu verstehen ist und welche Hürden es für erfolgreiches Kommunizieren gibt.

Klaus Merten beginnt die Einleitung seines Standardwerks *Kommunikation* folgendermaßen: „Als modisches Etikett für Ungeklärtes und zeitgemäße Problemformel für

[456] Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, übersetzt von Martin Hartmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [2006], S. 38.
[457] Bertram, Georg W.: Sprachphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2011, S. 27f.
[458] Lobensommer: Die Suche nach „Heimat“, S. 127.

Fragwürdiges hat sich der Begriff in vielen Disziplinen etabliert." Er schreibt dort außerdem: „Kommunikation hält Gesellschaften zusammen"; spricht von der Kommunikation als einem „schillernden Begriff[]" und präsentiert eine „Sammlung von 160 Definitionen" zur Kommunikation.[459] Schon zwischen Kommunikation und Interaktion wird nicht immer sauber unterschieden. Nach Vester wird, wenn von „Kommunikation" die Rede ist, der Schwerpunkt „auf die – verbale und/oder non-verbale – Mitteilung [ge]legt, die allerdings zumeist in und durch Interaktion erfolgt".[460] Kommunikation ist, jedenfalls von Angesicht zu Angesicht, immer mehr als bloßes Übermitteln von Botschaften. Es ist Inter-Aktion, weil der Sprecher zugleich Hörer ist, „der jeweilige Hörer stets kommunikativ handelnde, aktive Person (etwa durch mimische Reaktionen)".[461] Denn „Kommunikation [ist] in erster Linie nicht Medium zum Austausch von Informationen, sondern Ausdruck mitmenschlicher Beziehungen".[462]

Allein dies zeigt bereits, dass der Kommunikationsbegriff – kaum minder als die beiden zentralen Begriffe des vorherigen Kapitels – komplex und schwierig zu fassen ist.[463] Gleichwohl will ich versuchen, ihn ebenfalls einzufangen und herauszuarbeiten, worum es beim Kommunizieren geht. Als ersten Punkt möchte ich folgende Frage beantworten: Was ist das Ziel der Kommunikation und wie ist dieses zu erreichen? Oder auch: Wie kann Kommunikation gelingen?

Für Friederike Rothe ist unter „[g]elingende[r] Kommunikation […] gemeinsames und freies Handeln zweier Menschen" zu verstehen,[464] womit man im Prinzip schon bei

[459] Merten, Klaus: Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozeßanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag 1977, S. 9, 29; vgl. zur Kommunikation außerdem exemplarisch: Fritz, Gerd/Hundsnurscher, Franz (Hg.): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Max Niemeyer 1994; Henne, Helmut/Rehbock, Helmut: Einführung in die Gesprächsanalyse. Berlin/New York: De Gruyter 1979 [1978]; Schiewer, Gesine Lenore: Kommunikation. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 391; Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1996 [1984].

[460] Vester: Kompendium der Soziologie I, S. 48f.

[461] Zerbst, Rainer: Kommunikation. In: Ludwig, Hans-Werner (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen: Gunter Narr 1982, S. 41-64; hier: S. 45.

[462] Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler 2016; 8., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 68; vgl. auch: Goffman, Erving: Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum, übersetzt von Hannah Herkommer. Gütersloh: Bertelsmann 1971 [engl. 1969], S. 26; vgl. zur Differenz (des Verstehens von) der Sprecher- und Hörerseite: Bauer, Gerhard: Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur. Darmstadt: WBG 1969, S. 57f.

[463] Vgl. zur Komplexität des Kommunikationsbegriffs u. a.: Burkhart, Roland/Hömberg, Walter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: new academic press 2015; 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage, S. 1-8; hier: S. 1.

[464] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 5.

Habermas' Verständigung ist. Für gelungene Kommunikation bzw. Verständigung wiederum ist das Verstehen unabdingbare Voraussetzung: „Ohne Verstehen gibt es keine Verständigung."[465] Verstehen meint vereinfacht, dass ich verstehe, was jemand mir mit einer bestimmten Äußerung sagen will – oder: Was er mit dieser Äußerung will.[466] Wenngleich Beat Kaufmann behauptet, dass „zwischen-menschliche Kommunikation manchmal zu Missverständnissen führen kann", sie trotzdem „einen hohen Grad an gegenseitiger, zuverlässiger Verständigung" garantiere,[467] ist dem – und zwar nicht nur in Bezug auf *Unterleuten* – klar zu widersprechen. Andere Autoren, wie Rainer Schützeichel, den ich in der Einführung bereits zitiert hatte, betonen sodann auch, das Scheitern der Kommunikation sei „der Normalfall".[468] Selbst wenn es den Anschein hat, als würden wir verstanden, muss das keineswegs so sein: „Wie oft reden wir mit jemandem, der nickt, verständig und verständlich reagiert und wir dennoch den Eindruck haben, aneinander vorbei zu reden oder nicht dasselbe zu verstehen."[469] Vor allem in der Literatur werde, so Markus Heuft, „[d]ie Unmöglichkeit der Kommunikation […] an scheiternden Versuchen dargestellt." Daneben ist bei ihm die Rede von der „Kluft zwischen dem Gemeinten und dem Gesagten": „Gelingt die Äußerung, kann das Gesagte für das Gemeinte genommen werden. Doch nie läßt sich das Gesagte auf das Gemeinte reduzieren, nie das Gemeinte auf das Gesagte."[470] Auch Habermas bestätigt dies:

> Stabilität und Eindeutigkeit sind in der kommunikativen Alltagspraxis eher die Ausnahme. Realistischer ist das […] Bild einer diffusen, zerbrechlichen, dauernd revidierten, nur für Augenblicke gelingenden Kommunikation, in der sich die Beteiligten auf problematische und ungeklärte Präsuppositionen stützen und von einer okkasionellen Gemeinsamkeit zur nächsten tasten.[471]

Abgesehen davon ist es nicht immer ganz leicht, einen sprachlich angemessenen Ausdruck zu finden, z. B. wenn es um Gefühle geht.[472] Tatsächlich können gesendete und

[465] Reichertz, Jo: Die Macht der Worte und der Medien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010 [2007], S. 302.
[466] Vgl. Heuft, Markus: Sagen und Meinen. Das Sprechen als sprachphilosophisches Problem. München: Wilhelm Fink 2004, S. 95.
[467] Kaufmann, Beat: Über den inneren Dialog. Zur existentiellen Bedeutung der Selbst-Kommunikation. Bern: Peter Lang 1993, S. 1.
[468] Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 27.
[469] Faßler: Was ist Kommunikation, S. 21.
[470] Heuft: Sagen und Meinen, S. 164, 7.
[471] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 150.
[472] Vgl. Schwarz-Friesel, Monika: Sprache und Emotion. Tübingen/Basel: A. Francke 2013 [2007]; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 237.

empfangene Nachrichten recht unterschiedlich ausfallen;[473] auf der anderen Seite muss nicht zwingend das ankommen (oder tut es eher selten), was wir meinen und glauben, gesendet zu haben. „Es gibt keinen geschlossenen Kommunikationskreislauf zwischen Ausdruck und Eindruck.“[474] So fragt Sebastian in *Schilf*: „Ist es nicht so, dass wir immer das verstehen, was wir verstehen wollen?“[475] – und oft ist das gerade nicht das, was der andere wirklich gesagt hat. Wir nehmen Worte, wie alles andere, immer nur gefiltert wahr. Es kann – oder scheint in den meisten Fällen – ein Hin und Her des gegenseitigen Missverstehens dabei herauszukommen. Damit überhaupt eine Chance besteht, müssen beide Seiten „über gleichartige Bedeutungserfahrungen verfügen“; (erst) dann kann man von einer „Sprachgemeinschaft“ reden. Dass es dafür nicht genügt, die gleiche Sprache zu sprechen, dürfte klar sein; die Bedeutungserfahrungen müssen ebenfalls übereinstimmen. Tun sie es nicht, muss man dies zumindest bemerken, um das Gesagte z. B. zu ergänzen. Ansonsten sind Missverständnisse unvermeidlich.[476] (Sie sind es natürlich ohnehin; es geht eher darum, inwieweit man sie minimieren kann.) Wenn hier von gemeinsam geteilten Bedeutungserfahrungen die Rede ist, lässt sich eine direkte Linie zu Habermas’ Situationsdefinition/Lebenswelt ziehen bzw. wird ersichtlich, warum dieser (gemeinsame) Hintergrund so essenziell für das Gelingen von Kommunikation ist, und warum es schwer wird, wenn er zu weit auseinanderdriftet.

Kommunikation mag misslingen – Vermieden werden kann sie (wohl) nicht. Watzlawick/Beavin/Jackson stellen in ihrem grundlegenden Werk *Menschliche Kommunikation* fest: „*Man kann nicht* nicht *kommunizieren*.“[477] Man könne zwar versuchen, nicht zu kommunizieren, doch dies sei unmöglich, weil alles Nichthandeln oder Schweigen ebenso Mitteilungscharakter besitze wie Handeln oder Worte: „Sie beeinflussen andere, und diese anderen können ihrerseits nicht *nicht* auf diese Kommunikation reagieren und

[473] Vgl. Röhner, Jessica/Schütz, Astrid: Psychologie der Kommunikation. Wiesbaden: Springer 2016 [2012], S. 5.
[474] Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie 2001, S. 44.
[475] Zeh: Schilf, S. 353.
[476] Anderegg, Johannes: Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977 [1973], S. 12f.
[477] Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern: Hans Huber 2007 [1969], S. 53; kursiv im Original. Dies ist das sog. „metakommunikative Axiom“ (ebd.); vgl. dazu u. a. auch: Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 102ff.; Urbich, Jan: Literarische Ästhetik. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2011, S. 130f. Wie Anne Betten 1994 betont hat, und das gilt bis heute, haben die Theorien von Watzlawick/Beavin/Jackson ihre Anziehungskraft behalten (vgl. Betten, Anne: Analyse literarischer Dialoge. In: Fritz/Hundsnurscher: Handbuch der Dialoganalyse, S. 519-544; hier: S. 524).

kommunizieren damit selbst.“[478] Manchmal kann durch Schweigen sehr viel mehr ausgesagt werden als durch Worte:

> Die meisten kapierten nicht, dass man auch miteinander schweigen konnte und dass das eigentlich das Beste von allem war. Weil man mit allen irgendeinen Scheiß reden kann, und der bedeutet überhaupt nichts, aber die anderen denken, man wäre sich wer weiß wie nah gewesen. […]
> Sie checkten nicht, dass man die ganze Zeit etwas sagte. Nur eben nicht mit Worten.[479]

Mehr noch: Schweigen kann sogar Verbindung(en) herstellen: „[W]ahrer Familienzusammenhalt zeichnet sich nicht durch miteinander reden, sondern durch miteinander schweigen aus.“[480] Schweigen kann folglich durchaus positiv (gemeint) sein. So unterscheidet Aleida Assmann verschiedene Formen und differenziert zunächst zwischen dem bedeutungsvollen und dem strategischen Schweigen. Zum bedeutungsvollen Schweigen gehören als positive bzw. bejahende Formen das „zustimmende Schweigen“ und das „innige Schweigen“. Wird Schweigen im ersten Fall lediglich als Zustimmung gewertet, gilt es im zweiten „als empathisches Signal für Übereinstimmung, tiefe Vertrautheit, Wesensverwandtschaft“. Außerdem subsumiert sie unter diesen Typus – und das geht nun in eine andere Richtung – noch das trotzige und das feige wie hilflose Schweigen. Bei letzterem ist für mich vor allem ein Aspekt relevant: „Schweigen kann zum Versäumnis und gar zur Schuld und Last werden“. Schweigen kann also sowohl Verbundenheit als auch Distanz bedeuten bzw. herstellen.[481] Wenngleich ich damit auf Habermas vorausgreife, möchte ich zudem kurz auf das strategische Schweigen eingehen, das den „Umgang mit Schuld, Scham, Schmerz und Trauma“ betrifft, häufig verbunden mit starken Emotionen und dem Schutz der eigenen Person dienend. Eine Form ist das überwältigte, die andere das defensive Schweigen – die erste geht vom Opfer, die zweite

[478] Watzlawick/Beavin/Jackson: Menschliche Kommunikation, S. 50f.; kursiv im Original; vgl. zum Schweigen u. a. den Aufsatz von Weigelin: Weigelin, Max: Vom Schweigen zur Stille. Überlegungen zum Verhältnis kommunikativer und sinnlicher Wechselwirkung. In: Reichertz, Jo (Hg.): Grenzen der Kommunikation – Kommunikation an den Grenzen. Weilerswist: Velbrück 2020, S. 103-117. Er nennt das Schweigen einen „Grenzfall von Kommunikation“, „Mittel und Kehrseite der Kommunikation“ (ebd., S. 103f.; Herv. zurückgenommen A.W.). Zugleich schreibt er aber auch: Schweigen sei ein „Nicht-Sprechen, das doch etwas mitteilt“, „das Nicht-Gesagte im Gesagten“ (ebd., S. 105f.).
[479] Arenz: Alte Sorten, S. 194.
[480] Piuk: Toni und Moni, S. 119.
[481] Assmann, Aleida: Formen des Schweigens. In: Dies./Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Wilhelm Fink 2013, S. 51-68; hier: S. 51f., 56f.

vom Täter aus.[482] Wir können aus höflichen Gründen schweigen, Schweigen als Takt, oder als Tabu; die „Augen verschließen – opportunistisches Aus der Welt Schaffen“, „um etwas Störendes unsichtbar zu machen.“ Nichtwissen unterstützt im Alltag „aber auch die Praxis erfolgreichen Sich Selbst Belügens.“ Schweigen kann überdies als Strafe eingesetzt werden. Als weitere Formen nennt Assmann „[r]epressives, komplizitäres und transformierendes Schweigen“. Repressives Schweigen reicht „von der Verfolgung von Minderheiten und dem Mundtot-Machen der Gegenstimmen bis hin zu Formen ‚struktureller Gewalt' bzw. ‚strukturellem Vergessen'.“ Das transformierende Schweigen kann einem guten Zweck dienen, „konstruktiv sein und die Wende zu einem neuen, besseren Zustand einleiten.“ Das komplizitäre Schweigen, mit welchem u. a. das Gruppen-(Ver-)Schweigen in *Unterleuten* überschrieben werden kann, zielt „umgekehrt hartnäckig auf die Erhaltung eines status quo“ und übt „einen geradezu unwiderstehlichen Konformzwang“ aus.[483]

Um nun wieder an das Obige anzuschließen, bedeutet dies

> daß das „Material“ jeglicher Kommunikation keineswegs nur Worte sind, sondern auch alle paralinguistischen Phänomene (z. B. Tonfall, Schnelligkeit oder Langsamkeit der Sprache, Pausen, Lachen und Seufzen), Körperhaltung, Ausdrucksbewegungen (Körpersprache) usw. innerhalb eines bestimmten Kontextes umfaßt – kurz, Verhalten jeder Art.[484]

Kommuniziert wird also nicht allein mittels Sprache. Im Fokus steht nicht nur, *was* jemand sagt, sondern auch *wie* er es sagt:[485] „Oft hören wir viel mehr auf den Tonfall und die Betonung des anderen als auf das, was er sagt. […] Sprachmelodie und die Betonung sind entscheidend für die Interpretation des Gesagten.“[486] Doch „[m]anchmal [ist] es schwierig, das Richtige im richtigen Ton zu sagen“, und zwar vor allem, weil wir wissen: „Alles [kann] missverstanden werden.“[487] Wenngleich Monika Schwarz-Friesel Sprache

[482] Ebd., S. 57; Kursivierung zurückgenommen A.W.; zum überwältigten und defensiven Schweigen geht Assmann sodann auf NS-Opfer und -Täter ein (vgl. ebd., S. 57f.).
[483] Ebd., S. 59-63; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[484] Watzlawick/Beavin/Jackson: Menschliche Kommunikation, S. 51; vgl. dazu auch: Goffman: Verhalten in sozialen Situationen, S. 42f.
[485] Vgl. Röhner/Schütz: Psychologie der Kommunikation, S. 65f.
[486] Bruno, Tanja/Adamczyk, Gregor: Körpersprache. Planegg/München: Rudolf Haufe 2009, S. 45f.
[487] Arenz: Alte Sorten, S. 99.

als „unser wichtigstes Kommunikationsmittel“ bezeichnet,[488] wird in manchen Studien der nonverbalen Kommunikation größeres Gewicht beigemessen als der verbalen – sie gilt als diejenige Kommunikationsform, in der Täuschung nicht so einfach möglich ist: „[E]s ist leicht, etwas mit Worten zu beteuern, aber schwer, eine Unaufrichtigkeit auch analogisch glaubhaft zu kommunizieren. Eine Geste oder Miene sagt uns mehr darüber, wie ein anderer über uns denkt, als hundert Worte.“[489] Vor allem dem „optischen Kanal“ kommt bei der nonverbalen Kommunikation zentrale Bedeutung zu. Ausgehend von Ekman nennt Merten sieben Funktionen dieses Kanals:

1. Wiederholung von Aussagen des verbalen Kanals durch den nonverbalen Kanal (Bekräftigung)
2. Kontradiktion der verbalen Aussagen durch den nonverbalen Kanal
3. Substitut für verbale Aussagen
4. (Affektive) Bewertung einer verbalen Aussage
5. Aussagen über die Beziehung der Kommunikanden zueinander
6. Hervorhebung bestimmter Teile der verbalen Aussage
7. Strukturierung des Kommunikationsprozesses.[490]

Klaus R. Scherer beschränkt sich auf „*Substitution, Amplifikation, Kontradiktion* und *Modifikation*“. Die *Substitution* ist ein „Sonderfall“, da ihr eine „begleitende Verbaläußerung“ fehlt. Hier wird die Botschaft rein nonverbal vermittelt.[491] Bei der *Amplifikation* geht es in erster Linie darum, dass mittels nonverbaler Signale eine verbale Äußerung unterstrichen wird. Zu einem Widerspruch zwischen verbaler und nonverbaler Äußerung kommt es bei der *Kontradiktion*. Und bei der *Modifikation* wird das mit Worten Ausgedrückte durch nonverbales Verhalten abgeschwächt bzw. eben (leicht) modifiziert.[492]

---

[488] Schwarz-Friesel: Sprache und Emotion, S. 22; vgl. auch: Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 37; Rusch, Gebhard: Kommunikation und Verstehen. In: Merten/Schmidt/Weischenberg: Die Wirklichkeit der Medien, S. 60-78; hier: S. 75.
[489] Watzlawick/Beavin/Jackson: Menschliche Kommunikation, S. 64.
[490] Merten: Kommunikation, S. 132; vgl. zu den Funktionen des verbalen und nonverbalen Kanals auch: Graf, Gerhard: Komplementäre Zeichen zur Interaktion von verbalem und nonverbalem Verhalten im Fernsehen. In: Bentele, Günter/Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 67-92; hier: S. 74.
[491] Scherer, Klaus R.: Die Funktionen des nonverbalen Verhaltens im Gespräch. In: Ders./Wallbott, Harald G. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz 1979, S. 25-32 [1978]; hier: S. 26; kursiv im Original.
[492] Ebd., S. 27f.

Natürlich lässt sich das Verbale ohnehin nicht vom Nonverbalen trennen, weil – wie Wallbott betont – „Sprechen und gestisches Verhalten insgesamt sehr eng zusammenhängen, sich gegenseitig beeinflussen und bis zu einem gewissen Grad voneinander abhängen."[493] Bei Mead heißt es gar: „Die Übermittlung von Gesten ist der Anfang der Kommunikation."[494] Hier kann man ebenfalls unterscheiden zwischen jenen, die das Gesprochene begleiten und ergänzen, und solchen, die mit dem sprachlichen Inhalt nicht in Zusammenhang stehen.[495] Trotz der hohen Bedeutung, die dem Gesicht nicht zuletzt für den Emotionsausdruck zukommt, ist also der gesamte Körper bei der Kommunikation zu berücksichtigen.[496] Ich kann z. B. noch so freundlich schauen, wenn ich mit verschränkten Armen und Beinen vor meinem Gegenüber sitze, lustlos auf dem Stuhl lümmle oder noch schlimmer – aber heute leider weit verbreitet – während des Sprechens auf mein Smartphone glotze, vermittelt das eine ablehnende und/oder desinteressierte Haltung. Man kann seinen Körper darüber hinaus auf folgende Weise einsetzen: „Die Körperhaltung vermittelt effektiv auch Machtverhältnisse zwischen den Interaktanten: soziale Dominanz bzw. Subordination."[497] Oder, wieder etwas allgemeiner, mit den Worten Fasts: „Wir benutzen den gesamten Körper als Maske. […] Wir haben ein Partygesicht, ein Dienstgesicht, ein Beerdigungsgesicht und tragen selbst im Gefängnis noch bestimmte Gesichter."[498] Mag diese Metapher noch so verbraucht sein, lässt das Stichwort „Maske" trotzdem aufhorchen bzw. aufblicken, denn es bedeutet, dass das Gesicht, welches wir zu sehen bekommen, vorgibt etwas zu sein, das es nicht ist, etwas anderes darstellt oder etwas verbirgt. Es besagt: Wir versuchen, hinter die Maske zu blicken, das Gesicht unseres Gegenübers zu lesen, die Mimik einzuordnen, sind uns jedoch nicht (immer) sicher, ob wir richtig verstehen. Manchmal haben wir vielmehr das

[493] Wallbott, Harald G.: Gestik. Einführung. In: Ders./Scherer: Nonverbale Kommunikation, S. 103-108; hier: S. 104.
[494] Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus, übersetzt von Ulf Pacher 1973 [1968; engl. 1934], S. 183.
[495] Wallbott: Gestik, S. 106.
[496] Vgl. hierzu: Wallbott, Harald G.: Gesichtsausdruck. Einführung. In: Ders./Scherer: Nonverbale Kommunikation, S. 35-42; hier: S. 35; vgl. zur Bedeutung des Gesichts in der Kommunikation auch: Argyle, Michael: Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und soziale Interaktion, übersetzt von Karsten Petersen. Paderborn: Junfermann Verlag 2013; 10., überarbeitete Neuauflage [engl. 1975/1988], S. 138, 155 – Argyle betont, dass zu 30% Gesten und Worte nicht übereinstimmen (vgl. ebd., S. 138); vgl. Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa. Tübingen/Basel: A. Francke 1993, S. 59ff. sowie Landau, Terry: Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen, übersetzt von Brigitte Dittami. Reinbek: Rowohlt 1995 [1993; engl. 1989], S. 173.
[497] Korte: Körpersprache in der Literatur, S. 68.
[498] Fast, Julius: Körpersprache, übersetzt von Jürgen Abel. Reinbek: Rowohlt 1995 [1971; engl. 1970], S. 67.

unbestimmte Gefühl, dass da was faul ist, können uns aber keinen Reim darauf machen, das Ungezeigte/Verborgene nicht entziffern. Anders gesagt, muss die Botschaft, die das Gesicht scheinbar aussendet, mitnichten klar verständlich sein: „Das menschliche Gesicht ist […] eine beherrschende, komplexe und manchmal auch verwirrende Informationsquelle. *Beherrschend* wegen seiner Sichtbarkeit und Allgegenwart." Gerade ein Lächeln kann, weil wir es gewöhnlich positiv auffassen, als Täuschungsmittel oder zum Verbergen des echten Gefühlszustandes eingesetzt werden. Sicherlich gelingt das nicht immer – das Gesicht ist ein „steuerbares" wie „unwillkürliches System".[499] Schwer genug, die Mimik zu entziffern – weil das Gesicht scheinbar „der gewandteste nichtverbale Kommunikator" ist, „ist es vielleicht auch der ‚gewandteste Lügner'".[500] Und trotz des Gewichts, das den Augen beigemessen wird, erwies sich Studien zufolge bzgl. des Emotionsausdrucks kein Bereich des Gesichts als überlegen.[501] Blicke sind allerdings – wie die Körperhaltung – ein weiterer Machtkanal bzw. können zu Machtzwecken eingesetzt werden – und schon deshalb kommt ihnen in meiner Arbeit Bedeutung zu. Das ist vor allem der Fall, wenn wir einen anderen anstarren: „Damit können wir oft Menschen ‚machen' oder vernichten."[502] Schweigen wir noch dazu, können wir ihn damit regelrecht in eine Ohnmachtssituation katapultieren: „Es ist schwer, einer Schweigenden zu widersprechen".[503] Schweigen kann, worauf ich insbesondere in Kapitel IV.1.1 zu sprechen kommen werde, außerdem eine besonders starke Form der Kränkung sein.

Zwar ist der gesamte Körper „eine gute Quelle, um Lücken in der Selbstkontrolle und Täuschungshinweise zu entdecken", aber zugleich ist es in gewisser Weise leichter, die

---

[499] Ekman, Paul/Friesen, Wallace V./Ellsworth, Phoebe: Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotionen, übersetzt von Beate Minsel und Alfred Stabel. Wien: Hermann Böhlau 1974 [engl. 1972], S. 12f.; kursiv im Original; vgl. dazu auch: Ekman, Paul: ICH WEISS, DASS DU LÜGST. Was Gesichter verraten, übersetzt von Hubert Mania. Reinbek: Rowohlt 2011 [engl. 1991/2001/2009], S. 48f.

[500] Ekman/Friesen/Ellsworth: Gesichtssprache, S. 28. Es gibt sogar Studien, inwieweit ein Gesicht mehrere Emotionen zugleich anzeigen kann und/oder ob das durch den raschen Wechsel verschiedener Emotionen geschieht (vgl. ebd., S. 29). Vgl. ausführlich zu Lügen und Täuschungen: Ekman: ICH WEISS, DASS DU LÜGST. Anschaulich ins Bild gesetzt wurde dieses Thema in der Serie *Lie to Me* (Lie to Me. USA 2009-2011 (3 Staffeln). Regie: Daniel Sackheim et al.). Ekman war „einer der Köpfe hinter der Erfolgsserie" (Ekman: ICH WEISS, DASS DU LÜGST, S. 11). Extreme Groß- oder vielmehr Detailaufnahmen einzelner Gesichtspartien, vor allem der Augen und Lippen, stehen dabei oft im Fokus, werden zum Teil bis ins kleinste Detail anhand von Videoaufnahmen analysiert; aber auch Handbewegungen, generell Gestik und Körperspräche werden geradezu mikroskopisch in den Blick genommen.

[501] Vgl. Ekman/Friesen/Ellsworth: Gesichtssprache, S. 144; vgl. Fast: Körpersprache, S. 144.

[502] Ebd., S. 139.

[503] Koeppen, Wolfgang: Der Tod in Rom. In: Ders.: Drei Romane. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 [1954/1972], S. 397-587; hier: S. 411.

Bewegungen des Körpers unter Kontrolle zu halten – da wir ihn (zumindest zum Teil) selbst sehen können –, „als Gesichtszüge oder Stimmmodulationen zu verbergen." Genau darin besteht indes ein Risiko – oder eine Chance; denn „kaum jemand achtet darauf, weil wir gelernt haben, es sei unnötig. […] Während die Gesprächspartner damit beschäftigt sind, die Mimik zu beobachten und das Gesagte zu interpretieren, sendet der Körper Signale aus" – doch diese werden häufig ignoriert.[504] Dabei ist es wiederum möglich, dass solche nonverbalen Signale keineswegs absichtlich (zur Beeinflussung, Täuschung oder einem anderen Zweck) eingesetzt werden; es kann sein, dass der Sprecher die Signale, die er aussendet, selbst nicht einmal bemerkt.[505] Was alltägliche Interaktionen durchzieht, ist, „daß der Einzelne einen großen Teil dessen nicht ‚meint', was er tut und sagt."[506] Und oft macht „genau das großen Eindruck auf andere [….], was uns entgeht."[507] Oder wir werden, gerade, weil das Nonverbale oftmals sehr subtil ist, beeinflusst, ohne es zu bemerken: „Nonverbales Verhalten ist das Medium, durch das sich Menschen am leichtesten manipulieren lassen – es ist der Punkt, an dem soziale Kontrolle am unauffälligsten, aber doch sehr wirksam angesetzt [sic] werden kann".[508]
Der Körper kann also, wenn man ihm denn Beachtung schenkt, durchaus mehr Informationen liefern als das Gesicht. Wallbott ist der Meinung, dass man seine Mimik, vor allem wenn man versucht, etwas zu verbergen, relativ gut kontrollieren kann. Wie wir uns fühlen, könne man dagegen auch an unseren Bewegungen oder der Körperhaltung ablesen; Informationen würden hier leichter „[d]urchsickern".[509] Ein aufschlussreicher Marker ist daneben die Intonation: Eine Lüge bzw. Täuschung kann ebenso durch die Stimme auffliegen, weil sich bspw. die Stimmlage erhöht.[510]

Um es – mit Fast – zusammenzufassen: Entscheidend ist die „Mischung aus allen Kommunikationsebenen: der gesprochenen Sprache und was sonst noch mit der Stimme ausgesandt wird, mit der visuellen Sprache einschließlich der Körpersprache".[511]

---

[504] Ekman: ICH WEISS, DASS DU LÜGST, S. 112.
[505] Vgl. Argyle: Körpersprache & Kommunikation, S. 12; vgl. Luckmann, Thomas: Das Gespräch. In: Stierle/Warning: Das Gespräch, S. 49-63; hier: S. 50.
[506] Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, S. 184.
[507] Illouz: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, S. 144f.
[508] Henley, Nancy M.: Körperstrategien. Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation, übersetzt von Helga Herborth. Frankfurt am Main: Fischer 1989 [1988; engl. 1977], S. 272.
[509] Wallbott, Harald G.: Körperhaltung, Körperorientierung und Körperbewegung. Einführung. In: Ders./Scherer: Nonverbale Kommunikation, S. 146-151; hier: S. 149.
[510] Vgl. Ekman: ICH WEISS, DASS DU LÜGST, S. 122; vgl. dazu: Ebd., S. 121-129.
[511] Fast: Körpersprache, S. 171; Unterstreichung A.W.; vgl. auch: Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 72f.

Körpersprache ist Bestandteil jedes Sprechens (und Schweigens).[512] Gleichwertig sind die verschiedenen Kanäle dennoch nicht: Insbesondere wenn verbale und nonverbale Botschaft nicht zusammenpassen, wird der nonverbalen mehr Glauben geschenkt:[513] „Es ist […] schwierig, etwas zu behaupten, wenn unser Gesicht das Gegenteil ausdrückt.“[514] Vor allem kann das Nonverbale viel über das mitteilen, was eben nicht explizit gesagt wird, über Gedanken und Gefühle, oder es kann Worte ersetzen. Mehr noch – und das ist für meine Arbeit besonders relevant: „[E]s gibt Aufschluß über den sozialen Status und die sozialen Rollen, in denen Personen einander begegnen, und läßt die Machtverteilung zwischen ihnen erkennen“.[515] Dass Körpersprache in *Unterleuten* von einiger Wichtigkeit ist, verwundert somit kaum. – „Und einige der schönsten Szenen“, so Tobias Lehmkuhl, „sind denn auch jene, in denen Linda Franzen ihre Gegenüber wie am Zaumzeug durchs Dorf führt“.[516]

Es wurde bereits angedeutet: Kommunikation ist ein wechselseitiger Prozess.[517] Nun steht dieser nicht isoliert, sondern spielt sich stets in einem bestimmten Kontext ab und erschafft diesen mit;[518] er muss bei der Analyse also ebenfalls beachtet werden: „Ohne Kontext wird eine Äußerung zum Satz. Man kann einen Satz nicht verstehen.“ Heuft führt diesen Gedanken noch weiter aus: Ein „kontextfreies Verstehen“ gibt es seiner Ansicht nach nicht, „da der Hörer oder Leser schon vorab in eine Situation verstrickt ist“, in der sich das aktuelle Geschehen z. B. mit Hintergrundwissen oder Erwartungen und Ängsten vermischt. „Ohne Kontext veröden Äußerungen zu rein syntaktischen Gebilden – ohne Kontext verstehen hieße, ohne Hintergrundwissen, aber eben auch ohne Bedürfnisse,

[512] Vgl. Korte: Körpersprache in der Literatur, S. 5.
[513] Vgl. Röhner/Schütz: Psychologie der Kommunikation, S. 66ff.
[514] Bruno/Adamczyk: Körpersprache, S. 30.
[515] Korte: Körpersprache in der Literatur, S. 27.
[516] Lehmkuhl, Tobias: Wer in Juli Zehs „Unterleuten“ wen bewegt. In: Süddeutsche Zeitung 14.04.2016. https://www.sueddeutsche.de/kultur/juli-zehs-unterleuten-hat-juli-zeh-fuer-ihren-aktuellen-roman-abgeschrieben-1.2949260 [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].
[517] Aus diesem Grund werden klassische Kommunikationsmodelle wie dasjenige von Shannon und Weaver (1949) kritisiert; bei ihnen wird der Sprecher/Sender stets als der aktive Part, der Hörer/Empfänger hingegen nur als der passive Part aufgefasst (vgl. Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 20-25).
[518] Vgl. ebd., S. 109.

ohne Neugier zu verstehen."[519] Allein ein Wort kann je nach Kontext eine andere Bedeutung haben.[520] (Der Stellenwert des Kontextes wird im nächsten Kapitel im Zusammenhang mit Wittgensteins Sprachspielen und danach bei Habermas' Lebenswelt bzw. Situationsdefinitionen noch von Belang sein.)

Obwohl dies für *Unterleuten*, jedenfalls was Roman, Hörbuch und Hörspiel betrifft, keine nennenswerte Rolle spielt, möchte ich – aufgrund von Aktualität, Bedeutung und Auswirkungen auf das Zusammenleben in Gemein- wie Gesellschaften – kurz auf die veränderten Kommunikationsgewohnheiten und -bedingungen der Gegenwart hinweisen. Denn man kann meiner Meinung nach im Jahr 2022 keine Dissertation verfassen, in der das Thema Kommunikation im Zentrum steht, ohne auf die digitale Kommunikation und ihre Folgen einzugehen. Diese wirken, mag man zwar vielleicht „auf alte Art", also Face to Face, kommunizieren, auf Kommunikation insgesamt ein; allein, weil wir uns, mit Habermas gesprochen, in einer anderen Lebenswelt wiederfinden.[521] Berücksichtigen wir die oben erläuterten Aspekte des Nonverbalen, ist „Face-to-Face-Kommunikation" ohnehin keine angemessene Bezeichnung. Zutreffend ist sie allenfalls, wenn man die zentrale Bedeutung des Gesichts bzw. der Mimik in den Vordergrund rückt.[522] Indes ist grundsätzlich zwischen der direkten und der medienvermittelten Individualkommunikation zu unterscheiden.[523] So möchte Manfred Faßler das dreiteilige, auf Medien bezogene Modell von Harry Pross für die heutige Zeit um eine vierte Dimension erweitert wissen. Demnach findet primäre Kommunikation von „Angesicht-zu-Angesicht" statt, bei der sekundären wird auf einer Seite ein Gerät oder eine Technik eingesetzt, bei der

[519] Heuft: Sagen und Meinen, S. 89f.
[520] Vgl. Argyle: Körpersprache & Kommunikation, S. 362f.
[521] Vgl. zur Kommunikation in der Gegenwart bzw. der Veränderung der Kommunikation durch die Internetkommunikation: Schmitz, Ulrich: Schrift an Bild im World Wide Web. Articulirte Pixel und die schweifende Unbestimmtheit des Vorstellens. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 383-418; Schlobinski, Peter (Hg.): Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien. Mannheim: Dudenverlag 2006 (darin insb.: Schlobinski, Peter: Vorwort, S. 7-8; Schlobinski, Peter: Die Bedeutung digitalisierter Kommunikation für Sprach- und Kommunikationsgemeinschaften, S. 26-37; Wirth, Uwe: Chatten online, S. 118-132); vgl. zur Anonymität der Kommunikation im Chat: Glasenapp, Jörn: Chat. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 148-156 und zur Kommunikation per E-Mail: Lang, Niklas: E-Mail. In: Faulstich: Grundwissen Medien, S. 182-190.
[522] Vgl. Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 10.
[523] Vgl. Röhner/Schütz: Psychologie der Kommunikation, S. 106.

tertiären auf beiden Seiten und die vierte bzw. quartäre Form der Kommunikation findet komplett im virtuellen Raum statt.[524]

Ist „[d]ie Urform der zwischenmenschlichen Kommunikation […] die Face-to-face-Kommunikation“,[525] hat sich die Situation heutzutage also wesentlich verändert. Nun muss man, so der Titel eines Aufsatzes von Burkhart/Hömberg, von „[e]lektronisch mediatisierte[r] Gemeinschaftskommunikation“ sprechen.[526] Dabei bemüht man sich u. a. mittels Emojis „Verluste von Emotionalität zu kompensieren, welche die (normierte) Druckschrift nicht zulässt[.] […] Solche *Icons* ersparen zudem aufwendige Erklärungen, wie etwas gemeint sein könnte.“[527] In *Gut gegen Nordwind* untersucht Leo Like „den Einfluss der E-Mail auf unser Sprachverhalten“ und analysiert „die E-Mail als Transportmittel von Emotionen.“ Und seine *Gesprächs*partnerin Emmi Rother meint gar, in der E-Mail-Kommunikation mehr sie selbst sein zu können als im *richtigen* Leben: „Ich kann in meinen E-Mails an Sie so sehr die echte Emmi sein wie sonst nie. Im ‚wirklichen Leben‘ muss man, wenn es gelingen soll, wenn man den langen Atem haben will, ständig Kompromisse mit seiner eigenen Emotionalität eingehen“.[528] Für Dittmann indessen kann man nur eine „Interaktion von Angesicht zu Angesicht“[529] überhaupt Gespräch nennen.

Natürlich ereignet sich Kommunikation noch immer häufig in direktem Austausch zwischen Menschen. Dennoch ist mitzudenken, wie die technische Entwicklung diese Ursprungsform beeinflusst, auf welche Weise technische *reale* Kommunikation verändert – und ob sie im Extremfall sogar dazu führen kann, dass wir das *normale* Sprechen verlernen, wir bspw. immer weniger in der Lage sind, nonverbale Signale richtig zu deuten. Vielleicht kann man es mit dem Phänomen vergleichen, wie wir es von Fremdsprachen kennen, die wir längere Zeit nicht gehört oder gesprochen haben: Wir verstehen mit der Zeit immer weniger und haben zusehends Mühe, uns auszudrücken.

---

[524] Faßler: Was ist Kommunikation, S. 166; vgl. Pross, Harry: Geschichte und Mediengeschichte. In: Bobrowsky, Manfred/Duchkowitsch, Wolfgang/Haas, Hannes (Hg.): Medien- und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: Wilhelm Braumüller 1987, S. 8-15; hier: S. 13f.

[525] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 16; vgl. dazu u. a. auch: Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, übersetzt von Monika Plessner. Frankfurt am Main: Fischer 2010 [1969/engl. 1966], S. 31; Janz-Peschke, Korinna: Hörbuch und Mündlichkeit. In. Dies./Häusermann/Rühr: Das Hörbuch, S. 233-347; hier: S. 258.

[526] Burkhart, Roland/Hömberg, Walter: Elektronisch mediatisierte Gemeinschaftskommunikation. In: Dies.: Kommunikationstheorien, S. 258-269.

[527] Pamminger, Walter: Geschriebene und gedruckte Stimmen. Exemplarische Objekte aus zeitgenössischen Grafikkulturen. In: Felderer, Brigitte (Hg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 242-255; hier: S. 247; kursiv im Original.

[528] Glattauer: Gut gegen Nordwind, S. 12, 98.

[529] Dittmann, Jürgen: Einleitung – Was ist, zu welchen Zwecken und wie treiben wir Konversationsanalyse? In: Ders. (Hg.): Arbeiten zur Konversationsanalyse. Tübingen: Max Niemeyer 1979, S. 1-43; hier: S. 3.

Anders gefragt: Ist es möglich, dass eine Gewöhnung an die Kommunikation mittels Smartphones und anderen Medien dazu führt, dass die Face-to-Face-Kommunikation zunehmend scheitert? Muss man im Gegensatz zu Rothe, die 2006 von solchen Kommunikationsformen (noch) als „Derivate[n]" spricht,[530] das Ganze mittlerweile nicht gar umkehren? – Und das hat dann wiederum Einfluss auf die gesamte Lebenswelt. Obwohl das Internet nämlich, wie Juli Zeh anmerkt, „ein Medium menschlicher Verständigung" ist, ist es zugleich „mehr als ein zusätzliches Kommunikationsmittel. Es ist ein neuer Lebensraum."[531] So mag sie „das Wort ‚Kommunikationszeitalter', weil es impliziert, dass wir es nicht mit einem Ereignis, sondern mit einer Epochenwende zu tun haben, und weil ‚Kommunikation' über die technischen Aspekte dieser Bewusstseinsrevolution weit hinausgeht."[532] Oder etwas drastischer: Was wir „über die Welt wissen, wissen wir aus einem kleinen Bildschirm", so Sascha Lobo in einer Luhmann-Abwandlung.[533] – Wie man im Internet eine parallele Welt erschaffen kann, hat Juli Zeh mit *Unterleuten* selbst bewiesen (vgl. dazu den Exkurs in Abschnitt III meiner Arbeit).
Treffend, nicht zuletzt hinsichtlich des Einflusses, den dies auf die unmittelbare Lebenswelt hat, schreibt Rüdiger Safranski im Schlusskapitel von *Einzeln sein*:

> Was für die Wirklichkeitswahrnehmung überhaupt gilt, macht sich auch hier bemerkbar: die kommunikationstechnische Ent-Fernung der Entfernung. Die ‚Welt' wird zum simultanen Ganzen; was dort geschieht, kann hier gleichzeitig in Echtzeit wahrgenommen werden, und die Menschen dort in der räumlichen oder sozialen Ferne werden hier im virtuellen Raum zu Vergleichsgrößen. […] Die eigene Lebenswelt, aus der man einst Maßstäbe und Orientierung bezog, ist aufgesprengt, und man wird, wenn man nicht aufpasst, von der Gesellschaft in ihrer medialen Präsenz regelrecht überflutet. […]
> Man ist zuerst dort draußen bei den Anderen, ehe man bei sich ist. Im digitalen Zeitalter wächst die Gefahr, dass man auf dem Umweg über die vielen anderen, mit denen man sich unaufhörlich vergleichen kann, verloren geht und gar nicht mehr zu sich selbst zurückkommt[534].

Vom weltweiten Kommunikationsnetz war im vorherigen Kapitel bereits kurz die Rede, auch davon, was obiges Zitat nochmals unterstreicht, dass wir uns durch dieses scheinbare Mehr an Kommunikation keineswegs annähern, sondern vielmehr voneinander entfernen.

---

[530] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 1.
[531] Zeh, Juli: Justitia in Schlaghosen. In: Dies.: Alles auf dem Rasen, S. 123-138 [1999]; hier: S. 133f.
[532] Zeh, Juli: Was wir wollen. Rede auf der Netzkultur-Konferenz der Berliner Festspiele. In: Dies.: Nachts sind das Tiere, S. 244-253 [2013]; hier: S. 244f.
[533] Lobo: Das Ende der Gesellschaft, S. 60.
[534] Safranski: Einzeln sein, S. 254.

Hart, aber sehr treffend, schreibt Han: „Soziale Medien stellen eine absolute Schwundstufe des Sozialen dar." Denn was bei der digitalen Kommunikation vor allem wegfällt, ist der andere in seiner (körperlichen) Präsenz – mit weitreichenden Folgen: „Die digitale Ordnung bewirkt eine zunehmende Entkörperlichung der Welt. Heute gibt es immer weniger Kommunikation von Körpern."[535] Fatal ist dies insbesondere deshalb, weil es „*Blick* und *Stimme* [sind], durch die sich der ganz Andere manifestiert." Wie wir bei Watzlawick gesehen haben, kommunizieren wir immer, auch wenn wir schweigen – das funktioniert allerdings nur von Angesicht zu Angesicht – „*Zwei Mundvoll Schweigen* könnte mehr Nähe, mehr Sprache beinhalten als Hyperkommunikation. Schweigen ist Sprache, Kommunikationslärm dagegen nicht."[536] Man kann diese Entwicklung sogar unmittelbar auf das Leben im Dorf beziehen: „Prognosen beschwören schließlich die Entwicklung ‚künstlicher Nachbarschaften', in denen der Weg zum anderen nicht mehr durch Nachbars Garten verläuft, sondern über Bildschirme und Breitbandkabel."[537] Ergebnis ist jedenfalls, um das mit Han noch einmal auf den Punkt zu bringen: „Wir kommunizieren ununterbrochen, ohne an einer *Gemeinschaft* teilzunehmen." Denn „Gemeinschaft hat eine körperliche Dimension."[538] Technische Kommunikation kann losgelöst von Orten und Zeiten stattfinden; der Moment, in dem man zur gleichen Zeit am gleichen Ort mitsamt der ganzen „Leibdimension" anwesend ist und mit „allen Sinnen" kommuniziert, fällt weg.[539] „Das Internet: Gemeinschaften oder Scharaden?", fragt Kenneth Gergen und spricht an gleicher Stelle vom Betreten „eine[r] Welt des ‚Anything goes.'" Der persönliche Kontakt nehme immer mehr ab, während „technikbasierte[] Gemeinschaften, deren Mitglieder ihre Wirklichkeiten, Werte und Ziele vorwiegend über die Kommunikationstechnologien beziehen", anwachsen. Gergen diskutiert außerdem, inwieweit solche Gemeinschaften als echte Gemeinschaften betrachtet werden können oder ob dabei nicht lediglich „ein oberflächliches ‚Wir-Gefühl'" entsteht. „Fälschlicherweise würden sie annehmen, Mitglieder in einer Gemeinschaft zu sein",

[535] Han, Byung-Chul: Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute. Frankfurt am Main: Fischer 2016, S. 9, 59; vgl. auch ebd., S. 77f., 97; Han, Byung-Chul: Undinge. Umbrüche der Lebenswelt. Berlin: Ullstein 2021, S. 30; Simanowski, Roberto: Medialität. Elektronische und digitale Medien. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 244-249; hier: S. 248.
[536] Han: Die Austreibung des Anderen, S. 60, 52; kursiv im Original; vgl. auch ebd., S. 83.
[537] Löffelholz Martin/Altmeppen, Klaus-Dieter: Kommunikation in der Informationsgesellschaft. In: Merten/Schmidt/Weischenberg: Die Wirklichkeit der Medien, S. 570-591; hier: S. 589.
[538] Han: Undinge, S. 14, 27; kursiv im Original. Stattdessen haben wir es mehr und mehr mit „virtuelle[n] Gemeinschaften" zu tun. (Simanowski: Medialität. Elektronische und digitale Medien, S. 247).
[539] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 13.

obwohl sie tatsächlich isoliert seien. Zudem führe diese anonyme Form der Kommunikation dazu, „mit alternativen Identitäten zu experimentieren".[540] Verändern sich die Kommunikationspraktiken, verändert sich folglich auch die Gemeinschaft(lichkeit). Und weil sich die Medien der Kommunikation und mit ihnen die Geschwindigkeit derselben verändert haben, können die Kommunikationspartner – anders als in der Face-to-Face-Kommunikation – immer schneller gewechselt werden, wodurch „unweigerlich die Qualität der sozialen Interaktion und damit der sozialen Beziehung selbst beeinfluss[t]" werden.[541] Allein wenn der Kommunizierende versucht, mit der Geschwindigkeit seiner Kommunikationsinstrumente Schritt zu halten, kann die Kommunikation nicht mehr gelingen. Die traurige Ironie hinter alledem: „Globalität bedeutet Grenzenlosigkeit auch in der Kommunikation. Die Flut an Produkten aus der Kommunikationstechnologie […] reflektiert ein tiefes Bedürfnis der Menschen, einander nahe zu sein, sich auszutauschen und Gemeinschaft zu bilden." Das zunehmende „Mitteilungsbedürfnis" hat seine Ursache darin, dass es „immer weniger Formen des realen Austausches" gibt; das Leck, welches durch den Wegfall echter Kommunikation entsteht, soll durch solche Medien kompensiert werden. Das hat allerdings durchaus seine Vorteile, denn „die nicht gewünschte Verbindlichkeit und Nähe mit jenem imaginären Vorzeigenachbarn der *heimatlichen Vorzeit* [kann] elegant umgangen [werden]." Gleiches gilt für Konflikte: Am Telefon oder gar im Chat ist einer unangenehmen Auseinandersetzung viel leichter zu entgehen.[542] Auf der anderen Seite ist Manipulation, wie oben erwähnt, natürlich auch durch Körpersprache möglich.[543] Nichtsdestotrotz ist Kommunikation bzw. ihr Gelingen erschwert, sobald sich zwei Menschen nicht direkt gegenüberstehen, sondern bspw. am Telefon miteinander sprechen und die meisten nonverbalen Signale nicht wahrgenommen werden können.[544] So ist nicht zuletzt gemeinsames Schweigen am Telefon kaum länger auszuhalten. Der Kontakt, der von Angesicht zu Angesicht dennoch weiterbesteht, wird oder wirkt hier zumindest regelrecht abgeschnitten.[545] Wir müssen uns außerdem noch mehr konzentrieren, den Worten und dem Klang der Stimme besondere Aufmerksamkeit

[540] Gergen, Kenneth J.: Konstruierte Wirklichkeiten. Eine Hinführung zum sozialen Konstruktionismus, übersetzt von Eric Kearney. Stuttgart: W. Kohlhammer 2002 [engl. 1999], S. 262-265; Herv. zurückgenommen A.W.
[541] Rosa: Beschleunigung, S. 171f.
[542] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 150f; Kursivierung A.W.; vgl. ebd., S. 151f.
[543] Vgl. Bruno/Adamczyk: Körpersprache, S. 17.
[544] Vgl. hierzu u. a. Reichertz: Die Macht der Worte und der Medien, S. 300.
[545] Vgl. Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Das Telefonat als Mediengesprächstyp. In: Ders./Posner, Roland (Hg.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 271-293; hier: S. 277.

schenken, was uns indessen kaum mehr möglich scheint, da wir uns, wie gerade erläutert, an andere Kommunikationsformen, bei denen es nicht aufs Zuhören ankommt, zu sehr gewöhnt haben.[546] Werden die Vorzüge der Non-Stop-und-überall-Erreichbarkeit zwar oft beschworen, bringt sie keineswegs nur Vorteile mit sich:

> [D]urch Mobiltelefone, *world wide web, e-mails* oder *chat-rooms* werden die sozialen Beziehungen nicht wie von selbst verbessert. Obwohl die Frequenz und die Lautstärke steigen, nimmt die Intensität der Gespräche eher ab. Vor allem das mobile Telefonieren hat immer häufiger einen nur noch begleitenden Charakter anderer Alltagsverrichtungen. Telefoniert wird während des Essens, des Schlangestehens vor dem Bankautomaten oder des Autofahrens. Darunter leidet hauptsächlich die Gesprächsqualität, denn die Bereitschaft, tatsächlich auf einen anderen einzugehen, sinkt um so merklicher, je stärker der Anrufer von Nebenverrichtungen abgelenkt ist[547].

Kurz: Menschen kommunizieren scheinbar immer mehr und haben sich gleichzeitig immer weniger zu sagen. Man hat vielleicht viele Kontakte, sehr viel mehr als früher, und dennoch lebt man „eigentlich zunehmend nur für sich selbst, während die vielen ‚Freunde' eher ein Publikum darstellen, vor dem man sich präsentiert, oder Wettbewerber, mit denen man sich in vielfältigen Rankings vergleicht." Der Gemeinschaftssinn geht verloren und aus der Gesellschaft wird „eine Bündelung von lauter Einzelkämpfern".[548] Nimmt man noch unsere Erfahrungen der Corona-Zeit hinzu, hat sich die Situation erst recht verschärft:

> Das Leben reichte während des Lockdowns nur bis zum eigenen Fenster und dem Blick auf die Straße […]. Der Kontakt zur Außenwelt war rein virtuell und mithin letztlich fiktiv. Die Entkoppelung der kognitiven von der physischen Welt gelang schon nahezu perfekt. Per Zoom konnte man überall auf der Welt präsent sein, ohne die eigene Umgebung überhaupt wahrzunehmen.[549]

Die direkte Kommunikation in Dörfern verändert sich allerdings – und hier kommt nun noch ein weiterer Aspekt hinzu, der die im letzten Kapitel diskutierte Heimatfrage tangiert – nicht allein durch den technischen Wandel, sondern aufgrund des Wandels in den

---

[546] Vgl. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle – „Understanding Media", übersetzt von Meinrad Amann. Düsseldorf: ECON 1992 [engl. 1964], S. 307; vgl. zum Kontakt am Telefon und am Computer auch: Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 116f. Rothe betont vor allem, dass wir das Fehlende durch unsere Phantasie ergänzen, uns vom anderen trotzdem ein Bild machen. Dies gilt, nebenbei bemerkt, natürlich ebenso für Hörspiele.

[547] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 150f.; kursiv im Original.

[548] Zeh: Fragen zu Corpus Delicti, S. 44.

[549] Guérot, Ulrike: Wer schweigt, stimmt zu. Über den Zustand unserer Zeit. Und darüber, wie wir leben wollen. Frankfurt am Main: Westend 2022, S. 105.

Dörfern selbst, genauer gesagt, „finden sich nach dem Wegfall von Schulen, Läden, Gaststätten oder sonstigen Gemeinschaftseinrichtungen kaum noch Orte der Begegnung." – Das war schon zum Ende der DDR der Fall. Jüngere ziehen weg, es gibt (auch in *Unterleuten*) immer weniger Kinder im Dorf und somit „werden generationenübergreifendes Zusammenleben und gegenseitige Unterstützung weniger selbstverständlich sein als in der Vergangenheit."[550] Und wer heute noch auf dem Dorf lebt, kommuniziert wie der Rest der Welt hauptsächlich mit dem Smartphone, was die Frage aufwirft, welchen Stellenwert die Sozialform Dorf für einen Menschen, der „Kontakte mit anderen Menschen vor allem im Internet pflegt, den Urlaub am Mittelmeer verbringt und täglich eine Stunde zur Arbeit in die Stadt pendelt, dort einkaufen geht und das Fitnessstudio besucht", noch hat. Dadurch kann das Dorf, so sieht es Dünckmann, kaum noch Gemeinschaft genannt werden, „es stellt eher einen mehr oder weniger zufälligen Ausschnitt unserer Gesellschaft dar."[551]

Damit schließe ich die Klammer zur elektronischen Kommunikation und kehre zur Kommunikation *an sich* zurück bzw. zur Frage des Kontextes, die ich oben nur angerissen habe. Wichtig war dieser Exkurs allein deshalb, weil sich, wie ich im letzten Kapitel ausgeführt hatte, mit den gegenwärtigen Kommunikationsgewohnheiten auch das verändert, was Heimat ist oder überhaupt noch sein kann.
Unabhängig davon, auf welche Art und Weise kommuniziert wird, ist außerdem von Belang, in welcher Beziehung die Sprechenden zueinanderstehen – laut Watzlawick/Beavin/Jackson hat Kommunikation „einen *Inhalts- und einen Beziehung*saspekt"[552]–, ob weitere Personen anwesend sind und was der Anlass der Kommunikation ist. Es macht einen großen Unterschied, ob sich die Gesprächspartner in einer gleichwertigen Beziehung befinden oder sich in ihrem Rang unterscheiden, sich gut kennen, d. h. in freundschaftlichen, familiären oder kollegialen Beziehungen zueinanderstehen – und damit unterschwellige Botschaften leichter entziffern können – oder sich wenig bis gar nicht kennen. Des Weiteren muss danach gefragt werden, in welcher Konstellation und in welchem Rahmen man sich begegnet, z. B. als Kellner und Gast oder als Patient und Arzt. Und: Über welches Wissen verfügen die beiden Seiten in einem bestimmten Bereich?[553]

[550] Kröhnert et al.: Die Zukunft der Dörfer, S. 24.
[551] Dünckmann: Das Dorf als politischer Ort, S. 147.
[552] Watzlawick/Beavin/Jackson: Menschliche Kommunikation, S. 53; kursiv im Original.
[553] Vgl. hierzu: Hess-Lüttich: Gesprächsformen in der Literatur, S. 1622.

Dieses Phänomen wird uns auch in *Unterleuten* mehrmals begegnen, und zwar vor allem dann, wenn Neu-Dörfler wie Linda Franzen und Gerhard Fließ versuchen, im Gespräch mit Rudolf Gombrowski Schritt zu halten.

Von Bedeutung sind ferner das „Kommunikationsklima", Eigenschaften und „Kommunikationskompetenz" der Beteiligten sowie Sitzordnung, Augen- und Blickkontakt; zudem „muss für erfolgreiche Übermittlung einer Nachricht beidseitige Aufmerksamkeit gegeben sein".[554] Findet das Gespräch im realen Raum statt, gilt: Augen- und Blickkontakt sind nicht identisch: *„**Augenkontakt*** bezeichnet ein einseitiges Anschauen. ***Blickkontakt*** kann dagegen als wechselseitiger Augenkontakt verstanden werden."[555] Für Blickkontakt treffen daneben einige Punkte zu, die ich oben schon für das Gesicht insgesamt angeführt hatte:

> Wenn ich anderen in die Augen sehe, kann dies zwei Konsequenzen haben. Es kann mir Informationen über den emotionalen Zustand oder die Intentionen des anderen liefern, gleichzeitig aber auch dem anderen meinen Zustand und meine Intentionen enthüllen […]. Diese zweite selbstenthüllende Funktion geht in die naive Annahme ein, daß eine Person, die einem anderen in die Augen sieht, ehrlich ist. Sie zeigt damit, daß sie nichts zu verbergen hat.[556]

Mit anderen Worten: Blickkontakt ist immer „ein interaktives Ereignis, da beide Interaktionspartner ‚mitspielen' müssen, während das Anblicken der anderen Person zumindest prinzipiell unabhängig vom Verhalten dieser anderen Person ist."[557] Das ist, wie erwähnt, zudem für die Machtfrage relevant: „Ein intensives, einseitiges Anblicken wirkt einschüchternd und bedrohlich und kann als bewußter Ausdruck des Machtgefühls eingesetzt werden."[558]

Dem Gegenüber im Gespräch ins Gesicht zu sehen, ist wichtig: „Räumliche Bewegungen finden normalerweise nicht zur gleichen Zeit wie Interaktionen statt. Um mit einem anderen Menschen zu interagieren, muss man ihm nahe genug kommen, um mit ihm sprechen und sein Gesicht klar erkennen zu können."[559] Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür wird das Abendessen Linda Franzens beim Ehepaar Fließ sein, das ich in

---

[554] Röhner/Schütz: Psychologie der Kommunikation, S. 5, 9, 22, 73f.
[555] Ebd., S. 74; Herv. im Original.
[556] Exline, Ralph V. et al.: Machiavellismus, unethisches Verhalten und visuelle Interaktion, übersetzt von Harald G. Wallbott. In: Scherer/Wallbott: Nonverbale Kommunikation, S. 86-102 [engl. 1970]; hier: S. 87.
[557] Wallbott, Harald G.: Blickkontakt. Einführung. In: Ders./Scherer: Nonverbale Kommunikation, S. 59-63; hier: S. 60.
[558] Korte: Körpersprache in der Literatur, S. 64.
[559] Argyle: Körpersprache & Kommunikation, S. 225.

Abschnitt IV.3.3.1 analysiere. Generell lassen sich solche Bewegungen im Raum (und ihr Einfluss auf die jeweilige Kommunikationssituation) natürlich gerade im visuellen Medium Film sehr gut nachverfolgen.

Im Zusammenhang mit der Aufmerksamkeit ist vor allem eine Unterteilung Erving Goffmans, auf den ich im nächsten Kapitel noch ausführlicher eingehen werde, relevant. Fehlende Aufmerksamkeit kann zu dem führen, was er „Entfremdung in der Interaktion“[560] nennt. Er unterscheidet vier Arten dieser Gefährdung: Ablenkung von außen, Ich-Befangenheit, Interaktionsbefangenheit und Fremd-Befangenheit. Während bei der Ablenkung von außen die Aufmerksamkeit auf Dinge gerichtet ist, die nichts mit dem gegenwärtigen Gesprächsthema oder den Gesprächspartnern zu tun haben, richtet sich die Aufmerksamkeit bei der Ich-Befangenheit „mehr als gebührlich auf sich selbst“; im Fall der Interaktions-Befangenheit beschäftigt man sich damit, wie das Gespräch verläuft, anstatt sich auf das Thema zu konzentrieren; bei der Fremd-Befangenheit schließlich wird man von einem anderen Interaktionsteilnehmer abgelenkt.[561]

Ebenfalls dazu gehört die Kleidung, die jemand in der Interaktion trägt; sie muss nicht, kann aber gezielt zum Übermitteln von Botschaften eingesetzt werden. Kleidung ist ein „Medium der Kommunikation und als solches gibt sie nicht nur Auskunft über Status, Alter, Geschlecht sowie Weltanschauung, sondern sie bringt diese Faktoren performativ hervor.“[562] Es lässt sich sogar eine Verbindungslinie zur Gemeinschaft ziehen: „Kleidung und Wohnung als Ausweitungen der Haut und des Wärmekontrollmechanismus sind vor allem insofern Kommunikationsmedien, als sie die Formen menschlichen Zusammenlebens und der Gemeinschaft bestimmen und umgestalten.“[563]

Nicht außer Acht gelassen werden dürfen des Weiteren Emotionen. Zwar sind sie „an sich keine Handlungen, wohl aber die innere Energie, die uns zum Handeln antreibt; sie sind das, was einer Handlung eine spezifische ‚Stimmung‘ oder ‚Färbung‘ gibt.“[564] Etwas einfacher formuliert: „Wenn Menschen kommunizieren, tauschen sie nicht nur Gedanken

[560] Goffman, Erving: Entfremdung in der Interaktion. In: Ders.: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation, übersetzt von Renate Bergsträsser und Sabine Bosse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 [engl. 1967], S. 124-150.
[561] Ebd., S. 129-133.
[562] Pelka, Artur: Zum Politikum der Kleidung. In: Neuhaus/Nover: Das Politische in der Literatur der Gegenwart, S. 127-138; hier: S. 127.
[563] McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 151.
[564] Illouz: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, S. 9f.

aus, sondern auch Gefühle."[565] Diese können auf verschiedenen Wegen mitgeteilt werden:

> Mit der Sprache drücken wir unsere Gefühle und Empfindungen aus. Mittels sprachlicher Zeichen teilen wir anderen in der Kommunikation mit, wie wir uns fühlen, ob wir wütend, böse, glücklich oder empört sind. Sprache fungiert hier also als kommunikatives Mittel, als Instrument, um subjektive emotionale Zustände intersubjektiv zu kodifizieren[566].

Allerdings können Gefühle zum Stolperstein für das Gelingen der Kommunikation werden: „Mit zunehmender emotionaler Beteiligung wird Verstehen und Verstandenhaben immer fragiler."[567] Wie das Nonverbale können Gefühle willentlich und unabsichtlich ausgedrückt werden, sie müssen nicht einmal kommuniziert werden, sind selten das eigentliche Thema der Kommunikation und können dabei umso mehr die Kommunikationssituation beeinflussen und sogar dominieren: „Wir kommunizieren über etwas, aber *daneben und zugleich* kommunizieren wir – durch die Art, *wie* wir über das Thema kommunizieren – Emotionen, oder genereller: Bewertungen."[568] Darum versteht Reinhard Fiehler Kommunikation als „*Austausch von Informationen* und von *Bewertungen*". Beide müssen als „*gleichrangige Aspekte*" bzw. „unauflösliche Einheit" der Kommunikation verstanden werden; und ein Teil dieser Bewertungen wird eben mittels Emotionen zum Ausdruck gebracht.[569] Fiehler unterscheidet zudem zwischen „*Emotionsausdruck* und *Emotionsthematisierung*". Bei ersterem besteht normalerweise „keine

---

[565] Bartsch, Anne/Hübner, Susanne: Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell. Diss. Halle-Wittenberg 2004, S. 6. Bartsch/Hübner diskutieren in ihrer Dissertation vier verschiedene Emotions-Konzepte: neurologische Emotionstheorien, Bewertungstheorien, den Prototypenansatz und die sozialkonstruktivistischen Emotionstheorien.

[566] Schwarz-Friesel: Sprache und Emotion, S. 11. Um Gefühle explizit zu benennen, kann man sich bspw. bestimmter „Gefühlswörter" bedienen, z. B. Wut oder Angst bzw. wütend und ängstlich, aber auch Verben wie hassen, lieben oder zürnen gehören dazu (vgl. ebd., S. 144); während mit Interjektionen Gefühle unmittelbar zum Ausdruck gebracht werden können, ohne dass man sie explizit benennt (vgl. ebd., S. 155-162). Konnotationen und Morpheme können ebenfalls als „emotionsausdrucksverstärkende Mittel eingesetzt werden". (Ebd., S. 189; vgl. ebd., S. 162-173); vgl. zu weiteren möglichen Begriffen: Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 64. Winko schreibt u. a. zum Unterschied zwischen Gefühlen und Stimmungen, dass letztere länger andauern (vgl. ebd., S. 109).
Ich differenziere in meiner Arbeit begrifflich nicht zwischen Gefühlen und Emotionen. Mir sind diese Unterschiede durchaus bewusst, aber da eine ausführliche Analyse von Gefühlen nicht das Ziel meiner Arbeit ist, ist eine exakte Ausdifferenzierung nicht erforderlich. Gefühle interessieren mich nur, insofern sie die Kommunikation(ssituation) zwischen den Figuren beeinflussen.

[567] Heuft: Sagen und Meinen, S. 91.

[568] Fiehler, Reinhard: Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion. Berlin/New York: De Gruyter 1990, S. 37; kursiv im Original.

[569] Ebd., S. 36ff.; kursiv im Original. Vgl. zu den verschiedenen Arten, in denen sich Emotionen physiologisch, verbal oder auch inhaltlich manifestieren können: Ebd., S. 96f.

kommunikative Absicht“; trotzdem hat er – wie unbewusste (Körper-)Bewegungen – „einen *kommunikativen Effekt*“ oder erfüllt eine „*kommunikative Funktion*“.[570] Vielleicht bemerken weder Sender noch Empfänger (bewusst) etwas vom nonverbalen Verhalten; dennoch kann diese Form der Kommunikation „sehr perfekt sein. Es kann eine Kommunikation durch Gesten stattfinden, die sich nicht in artikulierte Sprache umsetzen läßt.“[571] – Wieder etwas, das sich das visuelle Medium Film zunutze machen kann bzw. macht.

Kurz: Obwohl die „Grundfunktion“ der Kommunikation eigentlich der Austausch von Informationen ist, kann der Austausch von Bewertungen der dominierende Part sein, unabhängig davon, ob diese übereinstimmend ausfallen oder nicht.[572] „Gerade wenn Emotionen nicht kommuniziert werden, ein Ausdruck also nicht mit einer Mitteilungsabsicht in Verbindung gebracht wird, sind sie umso mehr im Stande, die Kommunikation zu beeinflussen.“ Sind Emotionen offensichtlich, kann dagegen „der Eindruck entstehen, dass der Sprecher seine Emotionen nur vortäuscht.“ Aus diesem Grund ist es möglich, dass der Sprecher versucht, seinen Emotionen einen beiläufigen Ausdruck zu geben: „Das Wissen jedoch, dass Emotionen wirkungsvoller sind, wenn sie nur beobachtet werden und ihnen keine Mitteilungsabsicht unterstellt wird, kann den Sprecher dazu antreiben, seinen Ausdruck intentional so zu gestalten, als ereignete er sich unwillkürlich.“ Echte Emotionen sind freilich nur schwer zu kontrollieren und spielen vor allem im Konfliktfall eine Rolle.[573]

Bei der Kommunikation ist schließlich die Unterscheidung zwischen Monolog und Dialog einzubeziehen. Wie es das Wort schon vorgibt („monos = allein, logos = die Rede“) wird unter einem Monolog generell ein „Selbstgespräch“ verstanden. Mag dies zwar „das dialogische Prinzip“ implizieren, „da ein Gespräch in der Regel als Dialog verstanden wird“,[574] ist, wie Jürgen Habermas anmerkt, „[e]in monologischer Sprachgebrauch […] nur als Grenzfall des kommunikativen Sprachgebrauchs zu denken“.[575] So findet, wenn

[570] Ebd., S. 99, 102f.; kursiv im Original; vgl. zur Definition von „Emotionsausdruck“: Ebd., S. 100.
[571] Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, S. 52f.
[572] Vgl. Fiehler: Kommunikation und Emotion, S. 38f.
[573] Kurilla, Robin: Emotion, Kommunikation, Konflikt. Eine historiographische, grundlagentheoretische und kulturvergleichende Untersuchung. Band 2. Wiesbaden: Springer 2013, S. 518; vgl. ebd., S. 557.
[574] Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 267.
[575] Habermas, Jürgen: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 67; vgl. zu Monolog und Dialog u. a. auch: Pfister, Manfred: Das Drama.

jemand monologisiert – und das gilt genauso für Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film – keine eigentlich wechselseitige, keine gelingende Kommunikation statt.[576]

Wichtig für den Dialog ist die – zumindest formale – Gleichheit beider Seiten, wozu Redefreiheit und Toleranz gegenüber den Äußerungen des anderen zählen.[577] Der Sprecher darf erwarten, „daß der (die) von ihm Angeredete(n) Stellung nehmen zu dem, was er sagt.“[578] Im Dialog kann allerdings auch das Monologische/Polylogische vorherrschen[579] bzw. kann ein Dialog zum Monolog werden, wenn einer der Gesprächspartner, sich weigert, am Dialog teilzunehmen, zuzuhören oder zu reagieren, also die wesentlichen Regeln nicht befolgt, die für einen gelungenen Dialog notwendig sind: „In diesem Fall wird die Rede zur leeren Hülse, zu einer Funktion, die ihrer Bestimmung des kommunikativen Austausches beraubt wurde.“[580] Ziel des Dialogs ist Kommunikation:[581] Man tauscht sich aus, ein Dialog hat immer ein Ergebnis. Als solcher gilt seit der Antike „eine bestimmte Form des Zwiegesprächs“, von dem neben dem Monolog der „Polylog“ zu unterscheiden ist.[582] McKee nennt das Zwiegespräch einen „Duolog“, spricht bei drei Figuren von einem „Trialog“ und meint, „[d]as Gespräch einer zweiköpfigen Familie [...] könnte man als Multilog bezeichnen, wenn es diesen Begriff gäbe.“[583] Der Unterschied zwischen Gesprächen mit zwei oder mehr Personen ist nicht allein ein quantitativer, sondern zudem ein qualitativer; „im Mehrgespräch sind Relationen möglich, die das

---

München: Wilhelm Fink 2001 [1977/1988], S. 180-195 sowie Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 165ff., 529f.

[576] Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 267; vgl. ebd., S. 60f.

[577] Vgl. Winter, Hans-Gerhard: Dialog und Dialogroman in der Aufklärung. Darmstadt: Thesen 1974, S. 10.

Wenn ich an dieser Stelle auch auf Bezeichnungen zurückgreife, die eigentlich fiktionale Kommunikation betreffen, hat das schlicht den Grund, dass die genannten Aspekte für die Kommunikation im Alltag gleichermaßen gelten.

[578] Schwitalla, Johannes: Dialogsteuerung. Vorschläge zur Untersuchung. In: Ders. et al. (Hg.): Projekt Dialogstrukturen. München: Max Hueber 1976, S. 73-104; hier: S. 87.

[579] Vgl. Kloepfer, Rolf: Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur. In: Schröder, Peter/Steger, Hugo (Hg.): Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1981, S. 314-333; hier: S. 315.

[580] Kaufmann: Über den inneren Dialog, S. 40.

[581] Vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 60.

[582] Kloepfer: Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur, S. 318, 315; Herv. zurückgenommen A.W.

[583] McKee, Robert: Dialog. Wie man seinen Figuren eine Stimme gibt, übersetzt von Tanja Handels. Berlin: Alexander 2018 [engl. 2016], S. 20f.; Herv. zurückgenommen A.W. „Als **Duolog** bezeichne ich direkte Konfrontationen, bei denen zwei Figuren von Angesicht zu Angesicht, auf explizite, emotionale Weise ein unmittelbares Problem verhandeln. Solche Zwiegespräche haben etwa so viel Resonanz wie eine Sperrholzplatte, weil jede Textzeile darin überexplizit ist und nichts ungesagt bleibt.“ (Ebd., S. 139f.; Herv. im Original). „Ein **Trialog**, so wie ich den Begriff definiere, bezeichnet das Dreiecksverhältnis zwischen zwei Figuren, die einen Konflikt miteinander austragen, und einer dritten Instanz, durch die sie ihren Kampf kanalisieren.“ (Ebd., S. 142, Herv. im Original).

Zwiegespräch nicht kennt – etwa die triadische Relation zwischen zwei miteinander streitenden Figuren und einer Mittler- oder Kommentatorfigur.“[584]

Um die Fragilität der Kommunikation noch einmal zu unterstreichen, möchte ich mit einigen Aussagen Michael Dellwigs zu Erving Goffman schließen. Dessen Arbeiten seien nämlich durchzogen von der „Angst der Interaktionsteilnehmer, dass gemeinsame Realität scheitert oder aber willentlich nicht aufrechterhalten werden könnte […]. Die Realität ist eine brüchige Sache.“ – Vielleicht gerade, weil sie vom Gelingen der Kommunikation abhängt? Weil wir durch Kommunikation unsere Lebenswelt bestätigen und erschaffen? Dies bringt außerdem die Gefahr von Macht(-Missbrauch) mit sich: Menschen können gar „Katastrophen verursachen, wenn sie ihre Fähigkeiten, die Darstellungen anderer anzugreifen und zu zerschlagen, effektiv nutzen würden – oder nur aus der gemeinsamen Definition der Realität austreten.“ Schon eine vermeintliche Kleinigkeit, ein falsches Wort, ein einziger Blick kann aus einer friedlichen Interaktion Konflikt oder Kampf machen. „Eine vergessene Begrüßung, ein gut gemeinter, aber nicht so verstandener Witz, eine unachtsame Bewegung: Die Welt ist voller kleiner Handlungen, die andere zur Irritation wenden können“.[585]

[584] Pfister: Das Drama, S. 197.
[585] Dellwig, Michael: Zur Aktualität von Erving Goffman. Wiesbaden: Springer 2014, S. 138f.

3. Strategisches vs. kommunikatives Handeln – oder: (Wie) ist (Sprach-)Gemeinschaft überhaupt möglich?

3.1 Sprachspiele, Sprechhandlungen und Performance

„Jede Aufnahme kommunikativen Kontaktes
zwischen Menschen ist der Beginn einer Sozialhandlung.“[586]

Die Sprechakttheorie bietet eine hilfreiche Erweiterung zur Redeanalyse und wird auch in der Literaturwissenschaft häufig eingesetzt.[587] Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns* wäre ohne sie nicht denkbar; er bezieht sich auf sie, kritisiert und erweitert sie; gleiches gilt für Wittgensteins Sprachspiele.[588] So schreibt Römpp über den Ausgangspunkt von Habermas' Rezeption der Sprechakttheorie:

---

[586] Ungeheuer, Gerold: Öffentliche Kommunikation und privater Konsens. In: Ders.: Kommunikationstheoretische Schriften I: Sprechen, Mitteilen, Verstehen. Aachen: Rader 1987, S. 110-128 [1974]; hier: S. 116.

[587] Vgl. u. a. Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1978, S. 161-166; Genette, Gérard: Fiktion und Diktion, übersetzt von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink 1992 [frz. 1991], S. 41-64; Graf, Günter: Sprechakttheorie und poetischer Dialog. Methodenansatz zur Drameninterpretation. In: Lewandowski, Theodor/Rölleke, Heinz/Schemme, Wolfgang (Hg.): Wirkendes Wort. Heft 3. Düsseldorf: Schwann 1980, S. 206-222; Hindelang, Götz: Einführung in die Sprechakttheorie. Sprechakte, Äußerungsformen, Sprechaktsequenzen. Berlin/New York: De Gruyter 2010; 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, S. IV; Koch, Thomas: Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis. (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé). Tübingen: Stauffenberg 1991, S. 166; Nischik, Reingard: Speech Act Theory, Speech Acts, and the Analysis of Fiction. In: Walker, R. M. et al. (Hg.): The Modern Language Review. Volume 88. London: The Modern Humanities Research Association 1993, S. 297-306; Peters, Jan-Marie: Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film. In: Paech, Joachim (Hg.): Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur. Münster: MakS 1984, S. 53-71; Petrey, Sandy: Speech Acts and Literary Theory. New York/London: Routledge 1990; Schlieben-Lange: Perlokution. Eine Skizze. In: Höllerer, Walter/Miller, Norbert (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter Heft 52. Stuttgart: W. Kohlhammer 1974, S. 319-334; Schmachtenberg, Reinhard: Sprechakttheorie und dramatischer Dialog. Ein Methodenansatz zur Drameninterpretation. Tübingen: Max Niemeyer 1982; Stierle, Karlheinz: Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft. München: Wilhelm Fink 2012 [1975]; neue, veränderte und erweiterte Auflage, insb. S. 19-97. Vgl. generell auch die Artikel im *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage): Berns, Ute: Sprechakt, S. 703; Berns, Ute: Sprechakttheorie, S. 703ff.; Hengst, Lutz: Sprechsituation, S. 705f.; Spies, Marion: Sprachspiel, S. 701f.

[588] Vgl. u. a. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 377, 388f., 435; Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 12, 15, 31-40, 133, 182; Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 59, 68-80, 201; Becker, Michael: Die Eigensinnigkeit des Politischen – Hannah Arendt und Jürgen Habermas über Macht und Herrschaft. In: Imbusch, Peter (Hg.): Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden: Springer 2012 [1998]; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 217-246; hier: S. 233f.; Gondek, Hans-Dieter: Die Universalien der Sprache und ihre Parasiten – Zur Infrastruktur kommunikativer Rationalität. In: Danielzyk, Rainer/Volz, Fritz Rüdiger (Hg.): Parabel. Vernunft der Moderne? Zu Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns. Münster: edition liberación

> [D]er Grundgedanke […] beginnt bereits an dieser Stelle deutlich zu werden: Ein Handeln, das durch die Interaktionszusammenhänge im sozialen Leben bestimmt ist, ist grundlegend *sprachlich* bestimmt. Man kann sich nur schwer vorstellen, dass sich Handelnde auf ihre Interaktionspartner, von denen der Erfolg ihrer Handlungen abhängt, ohne sprachliche Mittel beziehen können. Wer **dramaturgisch** handelt und sich anderen gegenüber darstellen will, der muss sich einige **Erfolgsbedingungen** dieses Handelns vergegenwärtigt haben.[589]

In diesem Zitat sind schon zentrale Aspekte enthalten, auf die ich im nächsten Kapitel näher eingehen werde: Einerseits Habermas' Anknüpfung an Goffmans Idee des dramaturgischen Handelns; andererseits bestimmte „Erfolgsbedingungen" und damit die Verzahnung von dramaturgischem und strategischem Handeln. Macht spielt dabei ebenfalls eine Rolle, wie z. B. auch Rainer Paris sich für seine Machtanalysen an der Sprechakttheorie orientiert.[590] Eine dritte Basis neben Sprechakt- und Sprachspieltheorie ist die Position von Erving Goffman, weshalb einige seiner (für meine Arbeit) wesentlichen Gedanken zum Abschluss des Kapitels kurz vorgestellt werden sollen.

Ich beginne mit Ludwig Wittgenstein. Dieser war nicht nur einer der Bezugspunkte für Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns*, sondern seine Auffassung von Sprache, insbesondere die Theorie der Sprachspiele, ist in meinem Zusammenhang generell von Belang, und zwar vor allem dann, wenn es um die Grenzen der Kommunikation geht bzw. um den Moment, an dem sich Kommunikation als fragil oder brüchig erweist; wenn die Frage aufkommt: Wie machen wir an dieser Stelle weiter? Wie ist hier (sprachlich) anzuschließen? Oder kann manchmal vielleicht einfach kein Anschluss, keine Verknüpfung gefunden werden? Zentral dabei sind für mich „die bekanntesten Reizwörter"[591] der *Philosophischen Untersuchungen*[592]: Sprachspiel und Lebensform.
Der Sprachspiel-Begriff – ein weiterer schwieriger Begriff innerhalb meiner Arbeit – ist allein deshalb nicht so leicht zu fassen, weil man ihn nicht erklären kann, Wittgenstein

1987 [1986], S. 104-117; hier: S. 107; Krämer, Sybille: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 135; McCarthy, Thomas: Kritik der Verständigungsverhältnisse. Zur Theorie von Jürgen Habermas, übersetzt von Max Looser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [engl. 1978], S. 312f.

[589] Römpp: Habermas, S. 68; kursiv im Original; Herv. A.W.

[590] Vgl. Paris, Rainer: Einleitung: Macht als Interaktion. In: Ders.: Der Wille des Einen ist das Tun des Anderen. Aufsätze zur Machttheorie. Weilerswist: Velbrück 2015, S. 7-18; hier: S. 11.

[591] Savigny, Eike von: Sprachspiele und Lebensformen: Woher kommt die Bedeutung? In: Ders. (Hg.): Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen. Berlin: Akademie 2011; 2., bearbeitete Auflage, S. 7-32; hier: S. 7.

[592] Vgl. zur Arbeit an den und zum Erscheinen der *Philosophischen Untersuchungen* die kurze Zusammenfassung in: Majetschak, Stefan: Wittgenstein und die Folgen. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 63f.

selbst ihn eigentlich gar nicht erläutert (was für den der Lebensform ebenso gilt)[593] – man kann ihn nur im Gebrauch, nur anhand von Beispielen aufzeigen.[594] Wie Wittgenstein selbst schreibt, handelt es sich schon beim Spiel-Begriff um einen „Begriff mit verschwommenen Rändern", und die Sprache wiederum sei „ein Labyrinth von Wegen".[595] Gleichwohl versucht er den Begriff insofern zu umreißen, als er ihn aus dem des Spiels herleitet; und zwar, „weil bestimmte Eigenschaften von Spielen eine gute Beschreibung für das Funktionieren der Sprache liefern können."[596] Oder mit Bertram auf eine kurze Formel gebracht: „Bedeutung haben sprachliche Ausdrücke in Sprachspielen. Sprachspiele sind Zusammenhänge von sprachlichen und nichtsprachlichen Tätigkeitsformen." Der Kontext, das wurde bereits im vorhergehenden Kapitel meiner Arbeit deutlich, muss immer mit einbezogen werden, will ich die Bedeutung eines Sprachspiels feststellen. Jenseits des Kontexts, jenseits des konkreten Sprachspiels, hat ein sprachlicher Ausdruck keine Bedeutung; und je nach Kontext kann er verschieden sein.[597] Grundsätzlich sind für den Sprachspiel-Begriff zwei Aspekte wesentlich: Das Regelfolgen sowie die Frage nach der Fortsetzung eines bestimmten Spiels.[598]

---

[593] Vgl. ebd., S. 89f.

[594] Vgl. Römpp, Georg: Ludwig Wittgenstein. Eine philosophische Einführung. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2010, S. 94ff., 100; vgl. hierzu auch: Schulte, Joachim: Wittgenstein. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2016 [1989], S. 155.

[595] Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2022 [2003/1953], S. 60, § 71, S. 134, § 203; vgl. zur Problematik der sprachlichen Vielfalt auch: Bertram: Sprachphilosophie, S. 99.

[596] Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 99.
In den *Philosophischen Untersuchungen* beschreibt Wittgenstein dies so:
„Betrachte z. B. einmal die Vorgänge, die wir ‚Spiele' nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele, u.s.w. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: „Es *muß* ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ‚Spiele'" – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z. B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfaltigen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. – Sind sie alle ‚*unterhaltend*'? […]
Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen." (Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 56f., § 66; kursiv im Original.) Die Spielmetapher wird noch weitergeführt, wenn es bspw. heißt: „Die Frage ‚Was ist eigentlich ein Wort?' ist analog der ‚Was ist eine Schachfigur?'" (Ebd., S. 80, § 108); vgl. zu Wittgensteins Sprachspielkonzept auch die Erörterungen bei Habermas: Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 68-80.

[597] Bertram: Sprachphilosophie, S. 99; vgl. ebd., S. 100; vgl. zur Bedeutung des Kontexts für ein Sprachspiel auch: Majetschak: Wittgenstein und die Folgen, S. 84; Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 87ff., 93; Römpp: Habermas, S. 78f.; Schulte: Wittgenstein, S. 138.

[598] Vgl. Schneider, Hans Julius/Kroß, Matthias: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Mit Sprache spielen. Die Ordnungen und das Offene nach Wittgenstein. Berlin: Akademie 1999, S. 7-9; hier: S. 7.

Um zu einem Sprachspiel zu gehören, muss etwas, müssen Sätze nicht identisch sein, sondern lediglich „Familienähnlichkeiten“ aufweisen.[599] Allein dies schließt eine feste Zuschreibung von Bedeutung aus. Ein Spiel kann man nur lernen, „weil man schon vorher ähnliche [Sprach-]Spiele gelernt hat“.[600] Und wie ein Spiel ohne Regeln im Chaos enden würde, braucht auch ein Sprachspiel Regeln. Doch nur, weil es Regeln gibt, denen man folgen *sollte*, muss man dies nicht tun: „Eine Regel steht da wie ein Wegweiser.“ Das heißt: Eine Regel zeigt mir eine Richtung an, aber ob ich dieser nun folge, kann ich selbst entscheiden.[601] Tue ich dies nicht, beschließe ich damit allerdings auch – und das ist in meinem Zusammenhang ein wichtiger Punkt –, „aus der Praxis einer – menschlichen – Gemeinschaft aus[zu]scheren.“[602] Da ich, weil ich das im Laufe meiner Sozialisation so gelernt habe, normalerweise weiß, welche Regel in welcher Situation gilt,[603] werde ich, wissentlich oder unwissentlich, zum „Sonderling“, folge ich bspw. den bekannten/üblichen Regeln des Grüßens nicht.[604] – Von Zugehörigkeit bzw. Teilhabe durch/zur Kommunikation (oder Ausgrenzung durch Nicht-Kommunikation) war im Heimat-Kapitel bereits die Rede. Wie Habermas’ Lebenswelt geraten diese Regeln indes erst in den Blick, wenn Unklarheiten auftreten.[605] Hannah Arendt führt den „Vergleich des Gesetzes mit ‚geltenden Spielregeln‘“ noch weiter. Entscheidend ist für sie nicht, dass ich mich den Regeln „freiwillig unterwerfe oder daß ich ihre Gültigkeit theoretisch anerkenne, sondern daß ich praktisch nicht mitspielen kann, wenn ich mich ihnen nicht füge“.[606] Will ich mitspielen, *muss* ich sie annehmen;

> und da Menschen nur im Plural existieren, ist der Wunsch, im großen Weltspiel mitzuspielen, letztlich identisch mit dem Wunsch zu leben. Jeder Mensch wird in eine Gemeinschaft mit bereits bestehenden Gesetzen hineingeboren, und er gehorcht ihnen vorerst deshalb, weil er, um leben zu können, mitspielen muß. Ich kann wie der Revolutionär die Spielregeln ändern wollen, oder ich kann für mich

[599] Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 57, § 67; vgl. hierzu auch: Majetschak: Wittgenstein und die Folgen, S. 86ff.; Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 106f.; Schulte: Wittgenstein, S. 153.
[600] Ebd., S. 160.
[601] Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 69, § 85; vgl. hierzu auch: Puhl, Klaus: Regelfolgen. In: Savigny: Ludwig Wittgenstein, S. 91-109; Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 109-118; Schulte: Wittgenstein, S. 155-162.
[602] Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 117.
[603] Vgl. Kellerwessel, Wulf: Wittgensteins Sprachphilosophie in den „Philosophischen Untersuchungen“. Eine kommentierende Ersteinführung. Frankfurt am Main: Ontos 2009, S. 185; Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 118, 125f.
[604] Majetschak: Wittgenstein und die Folgen, S. 85f.
[605] Vgl. Kellerwessel: Wittgensteins Sprachphilosophie, S. 197. Bei Wittgenstein heißt es: „Ich folge der Regel *blind*.“ (Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 140, § 219; kursiv im Original).
[606] Arendt, Hannah: Macht und Gewalt, übersetzt von Gisela Uellenberg. München: Piper 2019 [engl. 1970], S. 96.

> eine Ausnahme machen wie der Verbrecher; aber sie prinzipiell zu leugnen bedeutet nicht Ungehorsam, sondern die Weigerung, innerhalb der menschlichen Gemeinschaft zu existieren.[607]

Regeln sind also nicht einfach von selbst da, sondern werden in Gemeinschaften (und Gesellschaften) erst hervorgebracht bzw. festgelegt.[608] Eine sich daran anschließende und für meine Analyse relevante Frage ist, was in Situationen (mit den Regeln) passiert, in denen etwas geschieht, mit dem nicht zu rechnen war, eine Figur in eine Situation gerät, deren Kontext ihr unbekannt ist und in der sie vor dem Rätsel steht, wie sie interagieren soll; insbesondere, wenn dieser Kontext mit eigenen Zielen und Vorannahmen kollidiert. All dies wird im Rahmen meiner Analyse immer wieder eine Rolle spielen. So kommt bspw. Linda Franzen zu der Schlussfolgerung, dass sie die Spielregeln kennen muss, um an ihr Ziel zu gelangen. Demgegenüber Gerhard Fließ zwar versucht mitzuspielen, letztlich aber eher am Rand steht wie der Zuschauer eines Fußballspiels, der glaubt, über die Regeln Bescheid zu wissen, und das Spiel dennoch nicht durchschaut.

Mit dem Sprachspiel-Begriff kann zudem der Frage nach gelingender Kommunikation nachgegangen werden. Sind die Regeln allen an der Interaktion Beteiligten bekannt und werden befolgt, ist die Wahrscheinlichkeit des Gelingens an sich hoch.[609] Verändert man die Regeln indessen, um mittels einer Lüge oder anderen Formen strategischen Handelns ein bestimmtes persönliches Ziel zu erreichen, sieht dies freilich anders aus. Eine (Unterleutner) Dorf-Regel wäre z. B., dass man sich untereinander duzt. Ein „Sie“ kommt einem Ausschluss (aus der Gemeinschaft) gleich und zeigt außerdem an, wer wie (mit)spielt oder nicht; genauso kann es – aufgrund der Bedeutung, die dem im Dorf-Kontext zukommt – als Botschaft eingesetzt werden, die weit über bloße Anrede hinausreicht. Überdies gibt es Aspekte im Spiel, die nicht durch Regeln bestimmt sind – die Möglichkeit oder Gefahr von Zweifeln und Missverständnissen besteht immer –,[610] das dürfte im vorherigen Kapitel ausreichend deutlich geworden sein. Schwierig ist es allein deshalb, weil es unzählige Arten von Sätzen gibt, außerdem unzählige Möglichkeiten, an den/die vorherigen anzuknüpfen:[611] „Und wie ist es mit der letzten Erklärung in dieser Kette? (Sag nicht ‚Es gibt keine ‚letzte‘ Erklärung‘. Das ist gerade so, als wolltest du

[607] Ebd.
[608] Vgl. Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 129.
[609] Vgl. hierzu u. a. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 63.
[610] Vgl. Schulte: Wittgenstein, S. 156ff.
[611] Vgl. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 26f., § 23.

sagen: ‚Es gibt kein letztes Haus in dieser Straße; man kann immer noch eines dazubauen.')".[612]

Für meine Arbeit ist u. a. Habermas' Begriff der Lebenswelt wichtig – bei Wittgenstein findet sich dagegen der der „Lebensform", den er, wie gesagt, ebenso wenig erläutert wie den des Sprachspiels. Obwohl Lebensform und Lebenswelt nicht identisch sind, gibt es mehrere Parallelen/Überschneidungen bzw. lässt sich das, was Wittgenstein über die in einer Lebensform geltenden (Sprachspiel-)Regeln schreibt, mit dem lebensweltlichen Hintergrund bei Habermas zusammenbringen (vgl. dazu insb. S. 169-176). „Unter einer Lebensform versteht Wittgenstein […] die Gesamtheit der Praktiken einer Sprachgemeinschaft."[613] Letztendlich ist unser gesamtes soziales Leben von Sprachspielen durchzogen[614] bzw. sind Sprachspiel und Lebensform aufs Engste miteinander verwoben. Regeln gibt es nur innerhalb einer gemeinsamen Lebensform und ohne Regeln gibt es keine Sprachspiele.[615] Ohne Kenntnis der Lebensform ist die Gefahr groß, dass ich das gerade Gespielte missdeute. Selbst ein Wegweiser nützt mir nichts, wenn ich über gewisse Konventionen nicht Bescheid weiß.[616] Wie Wittgenstein in § 23 schreibt, soll „[d]as Wort ‚Sprach*spiel*' […] hervorheben, daß das *Sprechen* ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform."[617] Das entspricht dem oben über den Kontext Gesagten: „Sprachliche Ausdrücke haben nur als Elemente einer ‚Lebensform' […] Bedeutung";[618] sie (be)ruhen auf einer bestimmten Lebensform. Von der Lebensform hängt ab, was wir als fremd oder vertraut wahrnehmen.[619] Um eine prominente Formulierung Wittgensteins zu gebrauchen: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache."[620] Bei Lebensformen (oder Lebenswelten) geht es also um das Bekannte – das derart Bekannte,

[612] Ebd., S. 30, § 29. In § 18 wird die Metapher der Stadt eingeführt; dort heißt es: „Vorstädte unserer Sprache [gemeint sind Befehle]. (Und mit wieviel Häusern, oder Straßen, fängt eine Stadt an, Stadt zu sein?) Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gäßchen und Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen mit einförmigen Häusern." (Ebd., S. 20f.).
[613] Schulte: Wittgenstein, S. 146; vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handeln 2, S. 182.
[614] Vgl. Reichel, Juliane: Sprache – Sprachspiel – Spiel. Phänomene als Methode bei Heidegger, Wittgenstein und Gadamer. Oldenburg: BIS 2010, S. 93.
[615] Vgl. Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 126f.
[616] Vgl. Majetschak: Wittgenstein und die Folgen, S. 92-95.
[617] Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 26, § 23; kursiv im Original; vgl. zur Verwobenheit von Sprachspiel und Lebensform bzw. der damit verbundenen Problematik auch: Reichel: Sprache – Sprachspiel – Spiel, S. 93f.
[618] Bertram: Sprachphilosophie, S. 101.
[619] Vgl. Schulte: Wittgenstein, S. 228, 147.
[620] Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 40, § 43.

dass es nicht thematisiert werden muss oder vielmehr kann – bzw. darum, das, was geschieht oder zu uns gesagt wird, in einen vertrauten Kontext einordnen zu können. Und eben dies ist ein ganz wesentlicher Aspekt, wenn, wie das in *Unterleuten* der Fall ist, Stadt/West und Land/Ost und damit unterschiedliche Lebensformen/Lebenswelten aufeinandertreffen. Die gemeinsam geteilte Lebenswelt ist – das werden wir bei Habermas sehen – Basis für das Gelingen kommunikativen Handelns. „Das bedeutet natürlich auch, dass wir uns mit Menschen nicht verständigen können, wenn sie in einer *ganz* anderen Welt leben, die wir nicht an die unsrige anschließen können."[621] Sprachspiele finden nicht in einem „luftleeren Raum" statt, sondern sie stellen (u. a.) auch Reaktionen auf die Welt dar, in der sich (Sprech-)Handelnde bewegen.[622] Treffend möchte Schneider anstatt von „Sprachkompetenz" von „Sprach*spiel*kompetenz" sprechen.[623] Neben der Komplexität und Verschiedenheit der Sprachspiele und ihrer Regeln müssen, „je nachdem, wer an ihnen teilnimmt und welche Umstände und Zwecke mit ihnen verbunden sind," unter Umständen „existierende Sprachspiele variiert oder neue entwickelt werden."[624] Einen Halt scheint es allerdings nicht zu geben, denn „Sprachspiele [können] sich stets verändern".[625] Gleiches gilt natürlich für deren Regeln: „Die Regeln eines Spiels sind willkürlich festgelegt; wir können alte Regeln so abändern, daß man von einem bestimmten Punkt an sagen wird, daß wir ein neues Spiel erfunden haben."[626] Für den Zusammenhang von Sprachspielen und Lebensformen gibt es damit letztlich keine fixen Rahmungen. Es geht immer – und das ist für mich gewissermaßen der zentrale Aspekt aus Wittgensteins Theoriegebäude – um die Frage: Kann ich das, was neu hinzukommt, an das Vorherige anschließen oder nicht? Und um sinnvoll anschließen zu können, muss ich zunächst die Regeln kennen, die innerhalb der jeweiligen Lebensform/Lebenswelt gelten, womit man dann erneut bei der Zugezogenen- bzw. Neu-Dörfler-Problematik, die zudem ja eine zwischen West und Ost ist, angelangt ist.[627] Es sind, das hatte ich bereits

[621] Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 122; kursiv im Original.
[622] Reichel: Sprache – Sprachspiel – Spiel, S. 91.
[623] Schneider, Jan Georg: Sprachkompetenz als Sprachspielkompetenz. In: Buss, Mareike et al. (Hg.): Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. München: Wilhelm Fink 2009, S. 59-78; hier: S. 59; kursiv im Original.
[624] Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 63.
[625] Bertram: Sprachphilosophie, S. 104; vgl. auch Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 97.
[626] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 72.
[627] Hierzu eine kurze Anmerkung: Ich werde in meiner Analyse nicht jedes Mal davon sprechen, auf ein Sprachspiel sei der Anschluss verweigert oder ein neues Sprachspiel begonnen worden, falls das Gegenüber die Antwort verweigert oder das Thema wechselt, obwohl das vorherige eigentlich noch nicht abgeschlossen war. Antwortverweigerungen oder Themenwechsel implizieren jedoch genau das: Anschlussverweigerung, Ignorieren der Regeln oder Sprachspielwechsel – und damit zugleich eine Verweigerung

angesprochen – und ich werde im Lebenswelt-Kapitel darauf zurückkommen – oftmals die unterschiedlichen Lebenswelten, in denen beide Seiten sozialisiert wurden, die dafür sorgen, dass die Sprachspiele des anderen unbekannt sind.
Kurz: Gelingt der Anschluss, gelingt die Verständigung. Indes können wir nicht einmal die Grenze der Anschlussmöglichkeiten erkennen – dafür bedürften wir bereits eines neuen Sprachspiels, „denn außerhalb von Gepflogenheiten und Gebräuchen können wir nicht zu einem Verstehen gelangen. Was wir aber *überhaupt* nicht verstehen können […], darüber können wir nicht sprechen und wir können es überhaupt nicht auffassen." Wir kennen weder die Grenzen der Lebensform noch die der Sprachspiele.[628] „Jedes Sprechen einer *neuen* Sprache ist ein neues Sprachspiel."[629]

Wie deutlich geworden ist, findet sich der Gedanke, dass wir mit Wörtern *auch* handeln – ohne es mit einer Handlungstheorie im eigentlichen Sinne zu tun zu haben – bereits bei Wittgenstein; Austin hat dem dann „das Konzept der performativen Sprechakte" hinzugefügt.[630] Damit komme ich zu den Sprechakttheorien von John L. Austin und John R. Searle[631]; werde jedoch nicht allzu sehr ins Detail gehen, da diese für meine Arbeit nur insofern eine Rolle spielen, als sie einen wichtigen Ausgangspunkt für Habermas darstellten und einen wesentlichen Kern enthalten, nämlich: „Wer etwas sagt, der handelt auch" – dies gilt als Grundprämisse der Sprechakttheorie.[632] Genauer gesagt, werden durch Sprechakte „Handlungen realisiert, die außersprachlich nicht ausführbar sind."[633] Die Sprechakttheorie ist gleichwohl nicht mit einer Theorie der Kommunikation identisch; vielmehr untersucht sie „Gelingens- und Erfüllungsbedingungen singulärer,

---

von Verständigung(sbemühungen). Zudem ist es eine bestimmte Form von Schweigen (vgl. dazu insb. S. 105f. sowie 334-337 in meiner Arbeit).
[628] Römpp: Ludwig Wittgenstein, S. 136; kursiv im Original.
[629] Savigny: Sprachspiele und Lebensformen, S. 27; kursiv im Original.
[630] Krippendorff, Klaus: Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation. In: Merten/Schmidt/Weischenberg: Die Wirklichkeit der Medien, S. 79-113; hier: S. 108; vgl. Hagemann, Jörg/Rolf, Eckard: Die Bedeutung der Sprechakttheorie für die Gesprächsforschung. In: Brinker et al.: Text- und Gesprächslinguistik 2, S. 885-896; hier: S. 886; Römpp: Habermas, S. 78ff., 82f; Schulte: Wittgenstein, S. 146; vgl. zu den Unterschieden zwischen Wittgenstein, Austin und Searle u. a. auch: Kellerwessel: Wittgensteins Sprachphilosophie, S. 298ff.
[631] Wie Hindelang richtig anmerkt, handelt es sich bei der Sprechakttheorie um „kein einheitliches Theoriegebäude", lediglich Austin und Searle gelten als unbestrittene Klassiker. (Hindelang, Götz: Sprechakttheoretische Dialoganalyse. In: Fritz/Hundsnurscher: Handbuch der Dialoganalyse, S. 95-112; hier: S. 96).
[632] Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 133.
[633] Kasics, Kaspar: Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1990, S. 30; vgl. zum Sprechen als Handlung ausführlich auch: Harras, Gisela: Handlungssprache und Sprechhandlung. Eine Einführung in die handlungstheoretischen Grundlagen. Berlin/New York: De Gruyter 1983.

isolierter Sprechakte."[634] Und allein aufgrund dieser Begrenztheit eignet sie sich nicht für meine Analyse, da sie, was ein häufiger Kritikpunkt ist, eigentlich nur auf einzelne Sätze, nicht ganze Dialoge anwendbar ist.[635]

Ich möchte nun – eher der Vollständigkeit wegen – kurz die Hauptaspekte der Theorien von Austin und Searle zusammenfassen. Am Anfang seiner *Theorie der Sprechakte* diskutiert Austin noch die sog. performativen Äußerungen, später unterscheidet er zwischen dem lokutionären, dem illokutionären und dem perlokutionären Akt.[636] Geht es beim ersten Akt lediglich darum, etwas Bestimmtes zu sagen, kommt bei den letzten beiden die Wirkung bzw. die Beeinflussung des Hörers ins Spiel.[637] „Kernstück" und „kleinste Einheit der sprachlichen Kommunikation" ist der illokutionäre Akt.[638] Dass Kommunikation vor allem der Handlungsbeeinflussung dient, also beim anderen ein bestimmter Eindruck hinterlassen, er überredet oder überzeugt werden soll, damit dieser die gewünschte Reaktion bzw. das gewünschte Verhalten zeigt, wird vielfach betont.[639] Bei dieser Beeinflussung handelt es sich allerdings nicht um gelungene Kommunikation, selbst wenn der Zuhörer so reagiert, wie es sich der Sprecher gewünscht hat. Denn gelungene Kommunikation ist etwas Wechselseitiges, das ohne Zwang vonstattengeht; die Stimmen und Interessen beider Sprecher werden gehört und berücksichtigt.

Obwohl die Klassifizierungen dies vermuten ließen, werden diese verschiedenen Akte nicht getrennt, sondern immer gleichzeitig ausgeführt; sie sind schlichtweg „verschiedene

---

[634] Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 138.

[635] Vgl. zu dieser Kritik u. a. Kreß, Beatrix: Kooperation und Konflikt. Äußerungsstrukturen in Konflikten und Konfliktlösungen auf der Grundlage russischer und tschechischer literarischer Texte. München/Berlin: Otto Sagner 2010, S. 230f.; Stierle: Text als Handlung, S. 22; vgl. zu weiterer Kritik, u. a. an der Vagheit und mangelnden Trennschärfe der Begriffe: Kreß: Kooperation und Konflikt, S. 207ff. Ob die Sprechakttheorie dennoch für die Analyse von Dialogen herangezogen werden kann, diskutiert u. a. Hindelang und kommt zu dem Schluss: „Ist das Handlungsziel jedoch komplexer, wie das bei vielen Dialogtypen der Fall ist, so wird es notwendig, das globale Handlungsziel in eine Reihe von Teilzielen aufzulösen." (Hindelang: Sprechakttheoretische Dialoganalyse, S. 109).

[636] Vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), übersetzt von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 2002 [engl. 1962/1975], S. 112-118; vgl. Bertram: Sprachphilosophie zur Einführung, S. 119, 123.

[637] Vgl. Hindelang: Einführung in die Sprechakttheorie, S. 8f. „In Abhängigkeit von der Situation, in der wir uns befinden, und davon, welche Absichten und Ziele wir verfolgen, vollziehen wir die entsprechenden illokutionären Akte." (Ebd., S. 8).

[638] Hagemann/Eckard: Die Bedeutung der Sprechakttheorie, S. 886.

[639] Vgl. Heuft: Sagen und Meinen, S. 264; Röhner/Schütz: Psychologie der Kommunikation, S. 13; Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 28; Reichertz: Die Macht der Worte und der Medien, S. 304. Manipulativ kann z. B. schon die Art und Weise sein, wie eine Frage gestellt wird: Als offene Frage, als geschlossene Frage oder als Suggestivfrage (vgl. Röhner/Schütz: Psychologie der Kommunikation, S. 87ff.).

Aspekte ein und derselben Handlung“.[640] Mit dem illokutionären Akt verändert man etwas in der Welt; man vollzieht eine sprachliche Handlung, z. B., indem man sich auf eine Überzeugung festlegt. Mit dem perlokutionären Akt wirkt man – und das ist das Entscheidende – tatsächlich durch die Äußerung auf den oder die Anwesenden ein.[641] Jeder dieser Akte unterliegt speziellen „Handlungsbedingungen“, ohne die er nicht ausgeführt werden kann; will ich bspw. meinem Freund etwas versprechen, macht dies nur Sinn, wenn dieser ein Interesse am Versprochenen hat. Schätzt ein Sprecher eine Situation also falsch ein und geht von Bedingungen aus, die gar nicht gegeben sind, misslingt der sprachliche Akt – das wird in Unterleuten häufig geschehen.[642] Warum Äußerungen misslingen können, macht Austin zudem am Beispiel von Gefühlen, Meinungen und Absichten deutlich. Allgemeiner ausgedrückt, müssen die Umstände zu den geäußerten Worten passen. Misslingen ist auch, wenn „jemand nicht die richtigen Gefühle hat: […] Die Umstände sind hier in Ordnung, die Handlung ist vollzogen; sie ist nicht nichtig, sondern *unredlich*.“ Dies wäre bspw. der Fall, wenn jemand Mitgefühl ausdrückt, ohne tatsächlich mit dem anderen zu trauern. Eine misslungene Meinung ist z. B. ein Rat, den man jemandem erteilt, ohne das Geratene selbst für gut zu halten. Eine falsche Absicht kann ein Versprechen sein, das man gibt, ohne die Absicht zu haben, es zu halten.[643] Für sich genommen muss dies nicht immer gleich ein Scheitern der gesamten Kommunikation bedeuteten; das Gespräch mag trotzdem weitergehen, der andere nicht einmal etwas von diesem Misslingen bemerken. Der heikle Punkt ist – das werden wir in *Unterleuten* sehen –, dass solche Äußerungen etwas nach sich ziehen, das Kommunikation wie Beziehung langfristig (zer)stört.

Während Austins Akte lokutionär, illokutionär und perlokutionär genannt werden, finden sich bei Searle die Unterscheidungen Äußerungsakt, propositionaler Akt, illokutionärer Akt und perlokutionärer Akt.[644] Der Äußerungsakt meint einfach „das Äußern von Wörtern (Morphemen und Sätzen)“, der propositionale Akt ist „ein Ausdruck, der festlegt, über welchen Gegenstand (Person, Ding, Sachverhalt) geredet werden soll, und ein

[640] Harras: Handlungssprache und Sprechhandlung, S. 118. Hieraus entstehen indessen auch Probleme, wie bspw. Harras anmerkt: „Ein kritischer Punkt der *Austin*schen Einteilung ist seine Bestimmung illokutionärer im Unterschied zu perlokutionären Akten.“ (Ebd., S. 125; kursiv im Original).
[641] Vgl. Bertram: Sprachphilosophie zur Einführung, S. 123; vgl. Schlieben-Lange: Perlokution, S. 322.
[642] Hindelang: Einführung in die Sprechakttheorie, S. 8f.
[643] Austin: Zur Theorie der Sprechakte, S. 58; kursiv im Original; vgl. ebd., S. 58f.
[644] Hindelang: Einführung in die Sprechakttheorie, S. 17, 19.

Ausdruck, der über diesen etwas aussagt“. Diese können ebenfalls nicht isoliert vorkommen, sondern propositionale Akte „sind notwendig an illokutionäre Akte gebunden“.[645]

Mir geht es an dieser Stelle, wie gesagt, in erster Linie um eine Frage, die zwar alles andere als neu ist und dennoch kurz erwähnt werden muss, weil sie für meine Arbeit wichtig ist: Warum kann Sprechen nicht nur als wesentliches Kriterium für Handeln betrachtet werden, sondern ist vielmehr selbst Handeln; und was unterscheidet es von Verhalten?

Allein der Ausdruck *Sprech-Akt* ist gerade nicht als abgeschlossene Einheit zu verstehen, sondern im Sinne einer Handlung. Vereinfacht ausgedrückt, geht die Theorie von der These aus, dass Sprechen an sich immer auch Handeln ist, wie das bereits im Titel *How to do things with words* von Austin enthalten ist; und wenn man einer sprachlichen Aussage Handlungscharakter zuweist, ist sie in diesem Sinne zu analysieren.[646] Der Handelnde verfolgt eine Absicht und hätte – im Unterschied zu bloßem Verhalten – seine Handlung unterlassen können. Handeln ist demnach ein Verhalten, das man kontrollieren kann und das man bei Ausführung zu begründen weiß.[647] Treffend formulieren es ganz knapp Schütz/Luckmann: „Der Mensch, der handelt, weiß, daß er handelt.“[648] Wer handelt, hat ein Motiv; „Handeln erfordert den Bezug auf Sinn“ und der Handelnde muss für sein Handeln Gründe angeben können.[649] Motiv bedeutet: Eine Handlung hat ein Ziel, der Handelnde/Sprechende will mit seiner Sprech-Handlung etwas Bestimmtes erreichen.

---

[645] Harras: Handlungssprache und Sprechhandlung, S. 174. Umgekehrt gilt das allerdings nicht: „Äußerungen wie ‚Hilfe!‘, ‚Achtung!‘, ‚Feuer!‘ usw. können durchaus als illokutionäre Akte des Flehens oder Warnens gelten, ohne daß propositionale Akte vollzogen werden, oder, wie *Searle* auch sagt: ohne daß sie einen propositionalen Gehalt haben. Sprechakte sind also illokutionäre Akte, die einen propositionalen Gehalt haben. Damit ist Äußerungs- und propositionaler Akt impliziert.“ (Ebd.; kursiv im Original); vgl. zu Searles Sprechakttheorie insb.: Searle, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, übersetzt von R. u. R. Wiggershaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [engl. 1969]. Searle fasst die Bedingungen für Sprechakte zu fünf Regeln zusammen, die inhaltlich aber keine Neuerungen bringen (vgl. ebd., S. 97; vgl. Hindelang: Einführung in die Sprechakttheorie, S. 89). Und neben dem Versprechen hat er noch weitere Typen illokutionärer Akte klassifiziert: Auffordern, Behaupten/Feststellen/Bestätigen, Fragen, Danken, Raten und Warnen, Grüßen und Beglückwünschen (vgl. Searle: Sprechakte, S. 100-106). Darüber hinaus unterscheidet er fünf Großgruppen von Sprechakten: Repräsentativa, Direktiva, Kommissiva, Expressiva, Deklarationen, die von Habermas übernommen, jedoch modifiziert wurden (vgl. dazu: Hindelang: Einführung in die Sprechakttheorie, S. 43-46; Krämer: Sprache, Sprechakt, Kommunikation, S. 66f.; Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 136. Und bei Habermas insb.: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 435f.; vgl. dazu u. a. auch: Römpp: Habermas, S. 89-97).

[646] Vgl. ebd., S. 78f.

[647] Vgl. Greve, Werner: Handlungstheorien. In: Frey, Dieter/Irle, Martin (Hg.): Theorien der Sozialpsychologie. Band II. Gruppen-, Interaktions- und Lerntheorien. Bern: Hans Huber 2002; 2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 300-325; hier: S. 302f.

[648] Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas: Strukturen der Lebenswelt. Konstanz: UVK 2003, S. 456.

[649] Iser, Mattias/Strecker, David: Jürgen Habermas zur Einführung. Hamburg: Junius 2016; 2., ergänzte Auflage, S. 81.

Damit hängt außerdem zusammen, dass man sich zwar alleine verhalten kann; Handeln bedarf dagegen der Anwesenheit anderer.[650] Man braucht immer mindestens ein Gegenüber; Handeln ist Inter-Aktion.[651] Da wir stets innerhalb einer „Sozialwelt" handeln, hat unser Handeln (oder Nicht-Handeln) zudem immer Folgen für unsere Mitmenschen und vice versa. Zugleich ist Handeln „*die* Voraussetzung für den Aufbau der Sozialwelt."[652] Trotzdem ist Handeln nicht mit Kommunikation identisch. „Nicht jede Handlung ist eine Kommunikation", aber „jede gemeinsame Handlung" ist *auch* Kommunikation.[653] Und häufig geht es dabei eben um Beeinflussung des Gegenübers: In der Interaktion soll der andere zu einer bestimmten Handlung veranlasst werden; und damit diese Sprech-Handlung erfolgreich sein kann, muss dieser verstehen, was ich von ihm will: „Der Erfolg von Kommunikation bemisst sich aus handlungstheoretischer Sicht am Erfolg der kommunikativen Intention – d. h. an der Absicht, verstanden zu werden".[654]

Wie angedeutet, wird in meiner Arbeit der Sprachspiel- der Vorrang gegenüber der Sprechakttheorie gegeben; erstere bringt soziale und kulturelle Aspekte klarer zum Ausdruck, ebenso die „Veränderlichkeit kommunikativer Praktiken". Bei Sprachspielkompetenz geht es nämlich nicht bloß um Gelingen oder Misslingen, sondern um die Regeln in einer bestimmten Situation, einem Kontext, einer Lebenswelt. Damit ist Sprachspielkompetenz stets „Sprach*verwendungs*kompetenz".[655]

Im Gegensatz zu Austin und Searle werde ich mich in meiner Arbeit mehrfach auf Erving Goffman beziehen und Verknüpfungen zwischen ihm, Habermas und Wittgenstein herstellen. Um bei der Erläuterung von Habermas' Theorie jedoch allzu viele Ausfahrten zu vermeiden, möchte ich nun auf einige wesentliche Aspekte gesondert eingehen. Dabei ist Goffman, wie schon erwähnt, vor allem für Habermas' Begriff des dramaturgischen Handelns relevant gewesen und gerade in diesem Kontext liefert er (für mich) eine wertvolle Ergänzung zu Habermas. Am Rande sei noch angemerkt, dass es u. a. hierbei

[650] Vgl. Bonacker, Thorsten: Die politische Theorie des freiheitlichen Republikanismus: Hannah Arendt. In: Brodocz, André/Schaal, Gary S. (Hg.): Politische Theorien der Gegenwart I. Eine Einführung. Opladen/Toronto: Budrich 2015; 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage, S. 183-221; hier: S. 189.
[651] Vgl. Hartung, Wolfdietrich: Kommunikationsorientierte und handlungstheoretisch ausgerichtete Ansätze. In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband. Berlin/New York: De Gruyter 2000, S. 83-96; hier: S. 88.
[652] Schütz/Luckmann: Strukturen der Lebenswelt, S. 451f.; Herv. im Original.
[653] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 16.
[654] Bartsch/Hübner: Emotionale Kommunikation, S. 154.
[655] Schneider: Sprachkompetenz, S. 63, 68; kursiv im Original.

zwischen Austin und Goffman Parallelen gibt, als sich bei Austin ebenfalls eine Verbindung zur Theatermetapher ziehen lässt,[656] und Wittgenstein nimmt bspw. in § 23 der *Philosophischen Untersuchungen* das Theaterspielen als Beispiel.[657]
Abels bringt recht treffend auf den Punkt, worum es beim dramaturgischen Handeln geht:

> Der Aktor […] kontrolliert die Reaktionen des Publikums und **steuert** die Interaktion durch sein Ausdrucksverhalten in eine bestimmte Richtung.
> Damit sind wir beim Thema des berühmtesten Buches von Goffman: wie sich die Individuen in face-to-face Interaktionen präsentieren und wie sie diese Interaktionen strukturieren.[658]

Goffman nennt das dramaturgische Handeln „Darstellung" oder „Performance", eine Bezeichnung, die mir sehr treffend erscheint, da sie impliziert, dass es tatsächlich um absichtliches Tun, eine Handlung, einen Auftritt geht, der „dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen."[659] Aus diesem Grund lassen sich m. E. dramaturgisches und strategisches Handeln (oftmals) zusammenschließen. Für die Performance sind mehrere Aspekte von Bedeutung bzw. müssen gleichzeitig beachtet werden. Dazu gehört zunächst das, was Goffman „Bühnenbild" und „Fassade" nennt. „Eine Fassade definiert die Situation für den Auftritt; sie gibt an, welche Art von Rollenspiel stattfindet."[660] – Diese sind, was meine Analyse betrifft, zwar für alle Varianten relevant, aber aufgrund der Sichtbarkeit natürlich insbesondere für den Film. – Fassade meint „das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet", und zwar mit dem Ziel, die Situation für das Publikum in einer bestimmten Art und Weise zu inszenieren. Zum Bühnenbild gehören „Möbelstücke, Dekorationselemente, Versatzstücke, die ganze räumliche Anordnung […] – die Requisiten und Kulissen für menschliches Handeln". Die „persönliche Fassade" umfasst Dinge, die der nonverbalen Kommunikation zugerechnet werden können: „Amtsabzeichen oder Rangmerkmale, Kleidung, Geschlecht, Alter, Rasse, Größe, physische Erscheinung, Haltung, Sprechweise, Gesichtsausdruck,

---

[656] Vgl. Buss, Mareike: Theatralität – Performativität – Inszenierung. Zur Einführung in den Band. In: Dies. et al.: Theatralität des sprachlichen Handelns, S. 11-31; hier: S. 12f.
[657] Vgl. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 26, § 23; vgl. Schneider: Sprachkompetenz, S. 60, 62f.
[658] Abels, Heinz: Soziale Interaktion. Wiesbaden: Springer 2020, S. 241f.; Herv. A.W.
[659] Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, übersetzt von Peter Weber-Schäfer. München: Piper 2016 [2003; engl. 1959], S. 18.
[660] Münch, Richard: Soziologische Theorie. Band 2: Handlungstheorie. Frankfurt/New York: Campus 2003, S. 290; Herv. zurückgenommen A.W.

Gestik und dergleichen“.[661] Mit der sozialen Fassade dagegen sind Rollen gemeint, wie z. B. die einer „guten Mutter“. Fassaden haben in der Interaktion eine doppelte Funktion:

> [S]ie sollen *Normalität* und zugleich *Individualität* anzeigen. Um Anerkennung zu bekommen, präsentieren sich die Individuen in den sozialen Masken, die normalen Rollenerwartungen entsprechen; damit ihr Selbst aber nicht untergeht, distanzieren sie sich von solchen sozialen Standardisierungen und präsentieren sich in den Masken, die zum Ausdruck bringen, was sie eigentlich wollen.[662]

„Repräsentation des Selbst“ ist somit wörtlich zu nehmen: Stets bemühen wir uns, „unser Handeln auch als ein authentisches, nicht gekünsteltes oder falsches an unsere Interaktionspartner zu kommunizieren“; die anderen sollen uns für den nehmen, der wir vorgeben zu sein.[663] Darsteller wie Publikum müssen gegenseitig „das komplexe Netz von Zeichen und Signalen“ deuten, „hinter dem andere ihr Selbst zugleich verstecken und offenbaren.“[664] Und dies, das sei nebenbei noch erwähnt, hat sich mit der Netzkommunikation ebenfalls verändert bzw. vielmehr zugespitzt:

> [D]as Internet macht das private Selbst sichtbar und stellt es einem abstrakten und anonymen Publikum vor, das gleichwohl kein Publikum ist (im Habermaschen [sic] Sinne des Wortes), sondern eine bloße Ansammlung privater Selbste. Im Internet wird aus dem privaten psychologischen Selbst ein öffentlicher Auftritt.[665]

So lässt sich einerseits an Wittgenstein anschließen; dessen Theorie andererseits erweitern, da Wittgenstein die Sprache im Fokus hat, während mit Goffman das gesamte Handeln betrachtet werden kann. Goffmans „besondere Leistung besteht darin, die kleinen Handlungen des alltäglichen Miteinanders als Werkzeuge zu identifizieren, mit denen soziale Bedeutungen im Spiel miteinander produziert werden.“ Was immer jemand tut, selbst die kleinste Geste wird zu einem Zug im „detailreichen Spiel[] alltäglicher Aufeinanderbezogenheit“, in dem ausgehandelt oder untereinander abgestimmt wird, wie die jeweilige Situation zu lesen ist und ob/wie man zu reagieren hat. Letztlich ist immer alles „in der Schwebe“; alle Beteiligten müssen sich bemühen, die Situation (je nach Definition) aufrechtzuerhalten; eben (im Sinne Wittgensteins) die dafür notwendigen und

[661] Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 23ff.
[662] Abels: Einführung in die Soziologie. Band 2, S. 209f.; kursiv im Original; vgl. auch: Ebd., S. 334ff.
[663] Joas, Hans/Knöbl, Wolfgang: Sozialtheorie. Zwanzig einführende Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 327.
[664] Illouz: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, S. 35f.
[665] Ebd., S. 119.

erwartbaren Züge zu tun, den vorgegebenen Regeln gemäß anzuschließen.[666] In der Schwebe bzw. brüchig ist das Ganze auch deshalb, weil die Interagierenden

> in jeder kleinen Handlung ein Angebot dazu [machen], wie die Realität der Situation verstanden werden soll, und reagieren in jeder kleinen Handlung auf die Angebote anderer. Dazu müssen diese Handlungen einen feinen Bezug aufeinander aufrechterhalten, der mit einem Strauß voller Unterstellungen einhergeht, welche Realität andere gerade in ihren Handlungen vorgeben.[667]

Die spezielle Problematik, welche bereits im letzten Kapitel thematisiert wurde, ist hierbei: „Das Innenleben von Personen bleibt immer unzugänglich."[668] Übrig bleibt da nur, einander Unterstellungen zu machen, den anderen „Eigenschaften, Gefühle, Ziele, Motive, Gedanken, Hoffnungen, Ängste" zuzuschreiben – „Auf der Basis der Unterstellungen handeln wir, und andere handeln auf der Basis ihrer Unterstellungen." Je nach festgelegter oder zumindest angenommener Unterstellung werden die Zeichen des anderen gelesen und gedeutet. „Jede kleine Aktion sagt etwas darüber aus, welche Bedeutungen unterstellt werden." Und das führt dann wieder zu jenem (für meinen Zusammenhang besonders relevanten) Begriff der „Definition der Situation".[669] Da ich nicht in den anderen hineinsehen kann, kann ich nicht wissen, ob meine Unterstellungen zutreffen – wie der andere nicht wissen kann, was ich ihm denn eigentlich unterstelle. „[J]ede gemeinsame Handlung beruht auf dem prekären und bröckeligen Fundament des gemeinsamen Glaubens an die Grundlinien, auf der diese Handlung ruht."[670]

Erschwerend hinzu kommt das, was im Kommunikationskapitel bereits über die Doppelrolle als Sprecher/Hörer bzw. Sender/Empfänger gesagt wurde: Wir sind stets „Beobachter und Mitspieler zugleich" und permanent damit beschäftigt zu überprüfen, ob der Eindruck, den wir erzeugen, unserem Bestreben entspricht und ob wir richtig verstanden wurden.[671] „Wir können nicht alleine bestimmen […]. Die Anderen müssen in diesem Theaterstück mitspielen",[672] was vor allem bei strategischen Spielen von einiger Relevanz ist. Anders gesagt: „In einer face to face-Situation sind alle gegenseitige Darsteller und alle gegenseitiges Publikum".[673] Wir spielen stets gemeinsam. Je nachdem, wie gut

[666] Dellwig: Zur Aktualität von Erving Goffman, S. 43.
[667] Ebd.
[668] Ebd.
[669] Ebd., S. 73f.
[670] Ebd., S. 82.
[671] Abels: Einführung in die Soziologie. Band 2, S. 210.
[672] Dellwig: Zur Aktualität von Erving Goffman, S. 80.
[673] Ebd., S. 84.

das gemeinsame Spiel gelingt, wird die Interaktion gelingen oder scheitern. Wir müssen, dem anderen zumindest „unterstellen, dass die gegenseitige Interpretation geklappt haben könnte."[674] Wir müssen, jedenfalls auf der Vorderbühne,[675] den Anschein erwecken, *das* Spiel zu spielen, in dem wir bestimmten Regeln folgen, z. B. in bestimmten Momenten die notwendige Höflichkeit an den Tag legen; gefordert ist stets „Ausdruckskontrolle"[676]. Somit sind wir wieder beim dramaturgischen Handeln und dem, was Goffman unter „Darstellung" versteht:

> Wenn der Einzelne eine Rolle spielt, fordert er damit seine Zuschauer auf, den Eindruck, den er bei ihnen hervorruft, ernst zu nehmen. Sie sind aufgerufen zu glauben, die Gestalt, die sie sehen, besitze wirklich die Eigenschaften, die sie zu besitzen scheint, die Handlungen, die sie vollführt, hätten wirklich die implizit geforderten Konsequenzen, und es verhalte sich überhaupt alles so, wie es scheint.[677]

Wie bei Wittgensteins Lebensform-Begriff und Habermas' Lebenswelt wird also bei Goffman der jeweiligen Situationsdefinition besondere Bedeutung beigemessen. In jeder Situation stehen wir vor der Frage: „Was geht hier eigentlich vor?"[678] Dabei spricht er auch von „Rahmen", umfassend ausgeführt in seinem Werk *Rahmen-Analyse*.[679] Ich möchte auf diesen Begriff nicht im Detail eingehen; dennoch erscheint er mir erwähnenswert, weil er klarer noch als der der Lebenswelt zu veranschaulichen vermag, dass wir uns in der Interaktion immer innerhalb eines bestimmten festgesteckten Rahmens bewegen, eines Spielfeldes, in dem es uns vielleicht manchmal offensteht, das Feld zu verlassen, die Form des Rahmens oder die Situation zu verändern, zu vergrößern oder zu verkleinern, den Regeln nicht zu gehorchen etc. – Und dies wird dann nicht ohne Folgen für die Interaktion und deren Gelingen oder Scheitern sein. Münch fasst treffend zusammen, worum es dabei geht:

---

[674] Ebd., S. 82.
[675] Goffman unterscheidet in seinem Theaterbuch zwischen Vorder- und Hinterbühne (vgl. Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 100, 104f.; Dellwig: Zur Aktualität von Erving Goffman, S. 101-107; Vester, Heinz-Günter: Kompendium der Soziologie III: Neuere soziologische Theorien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 28).
[676] Hierzu und zu den möglichen Interpretationshürden einer Darstellung: Abels: Soziale Interaktion, S. 250.
[677] Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 19.
[678] Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [engl.1974], S. 16.
[679] Vgl. zur Rahmen-Analyse Goffmans u. a. auch: Bonß, Wolfgang et al.: Handlungstheorie. Eine Einführung. Bielefeld: transcript 2013, S. 217-220.

> Die Rahmung einer Situation bedeutet, dass man diese Situation sowie die dazugehörigen Handlungen und Menschen in einer bestimmten Weise erfasst, interpretiert und versteht. Diese Rahmung entscheidet auch ganz stark, wie die Person weiterhin in dieser Situation – oder auch in künftigen Situationen, die zu dieser einen Bezug haben – handelt und reagiert. Rahmung ist ein Prozess des Erfassens, Interpretierens, Verstehens und Handelns, des Definierens einer Situation im Lichte der symbolischen Systeme von Sinn, Normen, ästhetischen Standpunkten und Erkenntnissen.[680]

Das in diesem Kapitel zu Wittgenstein, Goffman sowie Austin und Searle Erläuterte lässt sich für meine Arbeit wie folgt zusammenfassen: Es gibt unzählige Varianten sprachlicher Ausdrücke bzw. Sprachspiele. Welche Bedeutung der jeweilige Ausdruck hat, hängt vom Kontext bzw. der Lebensform ab, in dem die Sprechhandlung erfolgt – mehr noch: Von der Bedeutung, die ich dem Kontext gebe; und davon, wie gut ich das, was passiert, überhaupt einordnen kann, ob ich die Regeln verstehe. Und selbst dann habe ich eigentlich nicht mehr als ein Sprech- und Handlungsgerüst; ob ich den Regeln, die für das Sprachspiel gelten, nun folge oder nicht, kann ich selbst entscheiden. Außerdem bleibt stets offen, wie mein Gegenüber handelt. So ist für mich, wie betont, gerade die Frage des Anschließens oder eben Nicht-Anschließens wichtig. Alternativ kann man auch von (Spiel-)Zügen sprechen bzw. von einem Spielen, in dem die einzelnen Akteure ihre Züge aufeinander abstimmen/mit ihren Zügen auf den vorherigen reagieren.[681] Denn

> [e]in Zug allein macht noch kein Spiel, und Züge müssen aufeinander bezogen werden, was einen Schlagabtausch hervorruft; aber ein Schlagabtausch macht auch noch kein Spiel aus. Zwischen einem Zug und dem ganzen Spiel liegt ein *play*. […] Ein ganzes Spiel besteht aus mehreren *plays*, die in sich abgeschlossene Teile des Spiels sind, aber mehrere Züge beinhalten […]. Man weiß nicht, wie *plays* enden, weil sie andere benötigen, um mitzumachen […].
> Es ist damit ein Spiel mit Gewinnern und Verlierern, und Menschen sind im Alltag immer wieder der Gefahr ausgesetzt, dass andere sie in Spiele verwickeln oder sie selbst Spiele beginnen, die sie schlechter stellen als zuvor.[682]

Darum ist bei Goffman immer wichtig, dass das Spiel zu einem Ende gebracht wird. „Spiele laufen zu Resolutionen hin, und Begegnungen bleiben unangenehm offen, wenn wesentliche Bedeutungen nicht zwischen den Teilnehmern zusammengeführt werden."

[680] Münch: Soziologische Theorie 2, S. 284; Herv. zurückgenommen A.W.
[681] Vgl. Dellwig: Zur Aktualität von Erving Goffman, S. 117.
[682] Ebd., S. 117f.; kursiv im Original.

Währenddessen kann durchaus einige Zeit vergehen, aber irgendwann muss das Spiel beendet werden.[683]

Nach dem vorherigen hat dieses Kapitel nicht minder gezeigt, auf welch schwankendem Boden sich Kommunizieren und Interagieren vollzieht. Es scheint wenig zu geben, was überhaupt feststeht. Wie Habermas dennoch zu seiner optimistischen Auffassung gelangt, werde ich nun nachzuzeichnen versuchen. Und um nun zu diesem überzuleiten, sei hierzu sowohl abschließend wie vorab zitiert:

> Kurz zusammengefaßt lautet das Ergebnis, das sich auf Untersuchungen des späten Wittgenstein, von Austin und Searle stützt, folgendermaßen: Ein Sprecher nimmt immer auf mehr als eine Welt Bezug. Indem sich Sprecher und Hörer über etwas in der Welt verständigen, legen sie ihrer Kommunikation ein gemeinsam unterstelltes System von Welten und Geltungsansprüchen zugrunde, das in Sprechakten zum Ausdruck gebracht wird.[684]

3.2 Das Ideal der Verständigung: Jürgen Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns*

> Der Begriff des *kommunikativen* Handelns schließlich bezieht sich auf die Interaktion von mindestens zwei sprach- und handlungsfähigen Subjekten, die (sei es mit verbalen oder extraverbalen Mitteln) eine interpersonale Beziehung eingehen. Die Aktoren suchen eine Verständigung über die Handlungssituation, um ihre Handlungspläne und damit ihre Handlungen einvernehmlich zu koordinieren.[685]

Der zentrale Begriff, um den es nun gehen soll, ist jener, der Habermas' fast 1200 Seiten starkem Hauptwerk den Titel gibt: Das kommunikative Handeln.[686] Wesentlich hierbei –

[683] Ebd., S. 119.
[684] Horster, Detlef: Jürgen Habermas. Stuttgart: J. B. Metzler 1991, S. 100.
[685] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 128; kursiv im Original.
[686] Vgl. Lafont, Cristina: Kommunikatives Handeln. In: Dies./Brunkhorst, Hauke/Kreide, Regina (Hg.): Habermas-Handbuch. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009, S. 332-336; hier: S. 332f. Nimmt man die *Vorstudien und Ergänzungen* hinzu, kommt man sogar auf ca. 1800 Seiten; darüber hinaus sind die Fäden zum kommunikativen Handeln vor und nach der Theorie selbst weit über sein gesamtes Werk gespannt; vgl. als Überblick zum kommunikativen Handeln die gute kurze Darstellung von Koller/Hiebaum: Koller, Peter/Hiebaum, Christian: Einführung. In: Dies. (Hg.): Jürgen Habermas: Faktizität und Geltung. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 1-20; hier: S. 1-4.

wie im gesamten Denken von Habermas – ist, genauer gesagt, „die *kommunikative Rationalität,* die es uns ermöglicht, *kommunikativ* zu *handeln*."[687] Diese Rationalität gehört für ihn „zur Grundausstattung sprach- und handlungsfähiger Subjekte."[688] Vernunft geht der Sprache – und damit der Verständigung immer schon voraus: „Es gibt keine reine Vernunft, die erst nachträglich sprachliche Kleider anlegte. Sie ist eine von Haus aus in Zusammenhängen kommunikativen Handelns wie in Strukturen der Lebenswelt inkarnierte Vernunft."[689] Rationales Handeln findet dann statt, wenn der Akteur „auf Verständigung eingestellt ist und bei Kommunikationsstörungen auf die Sprachregeln rekurriert."[690] Oder, auf eine knappe Formel gebracht: Ohne kommunikative Rationalität kein kommunikatives Handeln.[691]

Die *Theorie des kommunikativen Handelns* bedeutet für den Leser nicht zuletzt darum ein etwas kompliziertes Unterfangen, weil Habermas diese in Auseinandersetzung mit zahlreichen Positionen entwickelt hat. Der erste Band liefert eine Kritik der instrumentellen, der zweite eine der funktionalistischen Vernunft, beide stehen wiederum in Zusammenhang mit einer Theorie der Gesellschaftsentwicklung,[692] in der dann die Unterscheidung zwischen System und Lebenswelt erörtert wird, auf die ich im nächsten Kapitel eingehen werde. Habermas verfolgt, wie er zu Beginn des ersten Bandes ausführt, drei Ziele: Zunächst geht es ihm darum, eben jenen „Begriff der kommunikativen Rationalität" herauszuarbeiten,

> der hinreichend skeptisch entwickelt wird und doch den kognitiv-instrumentellen Verkürzungen der Vernunft widersteht; sodann um ein zweistufiges Konzept der Gesellschaft, welches die Paradigmen Lebenswelt und System auf eine nicht nur rhetorische Weise verknüpft; und schließlich um eine Theorie der Moderne, die den Typus der heute immer sichtbarer hervortretenden Sozialpathologien mit der

[687] Römpp: Habermas, S. 119; kursiv im Original; vgl. zum Rationalitätsbegriff u. a. auch: Habermas, Jürgen: Ein anderer Ausweg aus der Subjektphilosophie: kommunikative vs. subjektzentrierte Vernunft. In: Ders. Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 344-379; hier: S. 366.
[688] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 120.
[689] Habermas: Ein anderer Ausweg, S. 374.
[690] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 131; vgl. zu Rationalität und Handeln auch: Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 81.
[691] Vgl. Römpp: Habermas, S. 149. So schreibt Habermas auch, „daß der Begriff der kommunikativen Rationalität am Leitfaden sprachlicher Verständigung analysiert werden muß." (Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 114).
[692] Vgl. Greve, Jens: Jürgen Habermas. Eine Einführung. Konstanz: UVK 2009, S. 99. Nur eine Theorie des kommunikativen Handelns ermögliche es, so Iser/Strecker, zu „verstehen, wie Gesellschaften wirklich funktionieren." (Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 90). Auf die stellenweise Unübersichtlichkeit und Unergründbarkeit der Theorie weist u. a. Keulartz hin: Vgl. Keulartz, Jozef: Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas, übersetzt von Inge van der Art. Hamburg: Junius 1995 [ndrl. 1992], S. 7f.

> Annahme erklärt, daß die kommunikativ strukturierten Lebensbereiche den Imperativen verselbstständigter, formal organisierter Handlungssysteme unterworfen werden. Die Theorie des kommunikativen Handelns soll also eine Konzeptualisierung des gesellschaftlichen Lebenszusammenhangs, die auf die Paradoxien der Moderne zugeschnitten ist, ermöglichen.[693]

Wie im vorherigen Kapitel erwähnt, bedeutet Sprechhandeln immer Inter-Aktion. So auch bei Habermas: Als Gesellschaftstheorie hat seine Handlungs- bzw. Kommunikationstheorie – denn sie ist alles drei – nach Habermas die Aufgabe zu erklären, „wie die Handlungspläne mehrerer Aktoren miteinander anschlussfähig werden."[694] Gesellschaft und Kommunikation sind insofern untrennbar, als für ihn „Gesellschaft ein Netzwerk kommunikativer Handlungen [darstellt] […], das bei der Entwicklung der Gesellschaft [wiederum] eine entscheidende Rolle spielt."[695] Sprache bildet den Kern der Theorie des kommunikativen Handelns, mehr noch: „Sprache ist *Handlung* und dient in einer Interaktion der *Verständigung,* der *Handlungskoordinierung* und der *Vergesellschaftung von Individuen*".[696] Diese Verknüpfung von Handeln und Sprechen stellt allerdings keineswegs ein stabiles Fundament für zwischenmenschliche Beziehungen dar; treffend spricht Keulartz vom „komplexe[n] wie fragile[n] Netz der gegenseitigen Beziehungen".[697]

Will man das, worum es Habermas hauptsächlich geht, auf einen Nenner bringen, lässt sich dies mit Burkhart/Hömberg folgendermaßen tun: „Kernpunkt dieses Konzepts ist das Credo vom ‚rational motivierten Einverständnis', also einer Einigung unter Kommunikationspartnern, die auf nichts anderem beruht als auf dem ‚eigentümlich zwanglosen Zwang des besseren, weil einleuchtenderen Arguments'."[698] Mit letzterem ist ein weiterer zentraler – wie kritischer – Aspekt von Habermas' Theorie angesprochen.

---

[693] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 8.

[694] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 131. So wurde Habermas' Hauptwerk seit der Veröffentlichung im Jahr 1981 tatsächlich nicht nur als Kommunikations- oder Handlungstheorie, sondern als Gesellschaftstheorie gelesen (vgl. Strecker, David: Theorie der Gesellschaft – *Theorie des kommunikativen Handelns*. In: Brunkhorst/Kreide/Lafont: Habermas-Handbuch, S. 220-233; hier: S. 221).
Münch erläutert, wie Habermas mithilfe „der diskursiven Rationalität" das Scheitern der Kritischen Theorie überwinden kann und wie er diese in einer „zweistufigen Handlungs- und Systemtheorie integrierenden Gesellschaftstheorie" erneuert (Münch, Richard: Soziologische Theorie. Band 3: Gesellschaftstheorie. Frankfurt/New York: Campus 2004, S. 291, 296).

[695] Horster: Jürgen Habermas, S. 44.

[696] Abels: Soziale Interaktion, S. 340; kursiv im Original.

[697] Vgl. Keulartz: Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas, S. 28; ebd., S. 183.

[698] Burkhart, Roland/Hömberg, Walter: Einführung zum Teil I. In: Dies.: Kommunikationstheorien, S. 11-15; hier: S. 13; vgl. Habermas, Jürgen: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen

Ich werde nun zunächst auf den Unterschied zwischen strategischem und kommunikativem Handeln eingehen sowie auf die anderen Handlungstypen mit den diesen zugeordneten Welten; anschließend auf die jeweiligen Geltungsansprüche, ehe ich am Ende des Kapitels wieder den Bogen zurück zum strategischen Handeln bzw. dessen „Sonderformen" schlagen werde.

Die erste (für mich) grundlegende Unterscheidung ist die zwischen strategischem und kommunikativem Handeln, die zweite die (damit zusammenhängende) zwischen Einverständnis bzw. Verständigung und Einflussnahme:

> Einverständnis heißt, dass die Handelnden ihre Handlungen verständig und einvernehmlich auswählen und koordinieren. Und sie müssen der Wahl von Handlungen zustimmen können. Einflussnahme hingegen heißt, dass Handelnde andere Handelnde beeinflussen, um diese zu ganz bestimmten Handlungen zu veranlassen.[699]

Allerdings spricht Habermas an anderer Stelle vom strategischen Handeln als einem „Grenzfall des kommunikativen Handelns". Dieser tritt ein, „wenn zwischen den Partnern die umgangssprachliche Kommunikation als Mittel der Konsenssicherung zusammenbricht und jeder dem anderen gegenüber eine objektivierende Einstellung einnimmt." Der andere wird zum „Gegenspieler, auf dessen Entscheidungen ich indirekt, mit Abschreckungen oder Belohnungen Einfluß zu nehmen versuche."[700] Wenn erfolgsorientiertes Handeln das Entstehen von Gemeinschaft verhindert oder eine vorhandene zerstört, liegt das an der Natur dieses Handlungstyps. Weil „die Handlungen der Gegenspieler, wie die übrigen Situationsbestandteile, lediglich Mittel und Beschränkungen für die Realisierung des eigenen Handlungsplanes" sind, isoliert sich der Handelnde selbst von „den anderen Aktoren, die er in seiner Umwelt vorfindet"; und deshalb können die anderen auch als *Spielfiguren*, als „soziale[] Objekte" bezeichnet werden:[701]

> Beim strategischen Handeln betrachtet der Akteur die anderen nicht als Subjekte, mit denen er sich zu einigen hat, sondern aus einer objektivierenden Perspektive lediglich als Variablen der ihn umgebenden Handlungssituation. Dementsprechend versucht er, sie zu beeinflussen, nicht zu überzeugen.[702]

Kompetenz. In: Ders./Luhmann, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie? – Was leistet die Systemforschung? Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 101-141; hier: S. 137.

[699] Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 142.

[700] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 22f.; vgl. zur Kritik an dieser Ableitung: Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 185ff.

[701] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 575.

[702] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 84.

Das hat zudem Auswirkungen auf das Sprechverhalten: „[S]trategische Handlungen [sind] Interaktionen, die in monologischer Einstellung ausgeführt werden.“[703] So ließe sich das Ganze auch mit einem Schachspiel vergleichen, in dem der Gegner mattgesetzt werden soll und die eigenen Spielzüge diesem Ziel entsprechend taktisch klug gewählt werden müssen; andere Spielfiguren, die sich ebenfalls auf diesem Feld befinden, sogar zielgerichtet bewegt werden sollen. Genau so formuliert es nämlich Linda Franzen – mit Manfred Gortz – in *Unterleuten*: „Macht ist die Antwort auf die Frage, wer wen bewegt.“[704] Gortz' „Ratgeber“ bezieht hier außerdem die Kommunikation mit ein: „Kern der Kommunikation ist dabei die Frage, wer wen bewegt.“[705] In Habermas' *Sprechakttheoretischen Erläuterungen* findet sich dazu folgende Ergänzung:

> Strategische Interaktionen sind durch die Entscheidungen von erfolgsorientiert eingestellten Aktoren bestimmt, die sich *wechselseitig beobachten*. Sie begegnen einander unter Bedingungen doppelter Kontingenz als Gegenspieler, die im Interesse je eigener Handlungspläne aufeinander (normalerweise auf die propositionalen Einstellungen des anderen) *Einfluß nehmen*.[706]

Hier lässt sich dann wieder an Wittgensteins Sprachspiele anschließen. Beim strategischen Handeln müssen nicht nur die einzelnen (Sprach-)Spielzüge taktisch kalkuliert, sondern vor allem die des Gegenübers vorausgesehen werden, und zwar, wie beim Schach, insbesondere zu Beginn des Spiels. Dazu können erneut Beispiele aus *Unterleuten* herangezogen werden: „Für eine Moverin“ – wie Linda Franzen – ist „es schwer erträglich, in den Kissen einer Sitzgruppe zu versinken und darauf zu warten, dass ein Killjoy seinen ersten Schachzug macht[].“[707] Mehr noch: Alles, was sich in jenem Sommer ereignet, wird rückblickend mit einer Art Schachspiel und „Spielzüge[n] zweier gegnerischer Mannschaften“ verglichen, „die um die Frage kämpften, ob es Gombrowski ein weiteres Mal gelingen würde, Kron zu besiegen.“[708]

> So ist es sinnvoll, sich die Struktur eines Schachspieles zu vergegenwärtigen. Es besteht gewöhnlich aus drei Teilen: der Eröffnung, dem Mittelteil und dem Endspiel. In der Eröffnung werden die Figuren herausgebracht sowie erste Strategien für weitere Spielzüge entwickelt. Im Mittelspiel organisieren die Spieler ihre

[703] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 279.
[704] Zeh: Unterleuten, S. 129; Gortz: Dein Erfolg, S. 22.
[705] Ebd., S. 21.
[706] Habermas, Jürgen: Sprechakttheoretische Erläuterungen zum Begriff der kommunikativen Rationalität. In: Höffe, Otfried (Hg.): Zeitschrift für philosophische Forschung. Band 50. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1996, S. 65-91; hier: S. 84f.; kursiv im Original.
[707] Zeh: Unterleuten, S. 264.
[708] Ebd., S. 611.

> Züge. Im Endspiel vollzieht sich die Umwandlung der Vorteile in den Versuch zu gewinnen. Es mündet in den Sieg, der immer auch Niederlage oder Verlust eines anderen ist.[709]

Bereits die bisherigen Aspekte führen vor Augen, dass die Bedeutung einer strategischen Handlung bei Weitem nicht allein in dem liegt, was gesagt (oder getan) wird, sondern in den Absichten, die jemand mit seiner Äußerung verfolgt – es geht um die Intentionen der Sprechenden/Handelnden (und inwieweit diese vom anderen durchschaut werden können oder nicht).[710] Entscheidend – und für meine Arbeit besonders relevant – ist die Einstellung, mit der die Beteiligten handeln;[711] oder vielmehr die entweder egozentrische oder nicht-egozentrische Verfolgung der eigenen Absichten. Im strategischen Handeln geht es nur um die eigenen Ziele, den eigenen Erfolg; beim kommunikativen dagegen wird neben eigenen Zwecken die Zustimmung der Interaktionspartner berücksichtigt.[712] Dies kann sich „in einem *weiteren* Sinne auch [auf] seine Hoffnungen, Befürchtungen und Erwartungen, seine Wünsche und Neigungen, sogar seine Gefühle“ beziehen.[713]
Da wir in literarischen Texten – im Gegensatz zur Alltagskommunikation – häufig die Gedanken und Intentionen der Sprecher mitgeliefert bekommen, eignet sich Habermas' Theorie besonders gut für die Analyse fiktionaler Kommunikation, wurde meines Wissens bislang aber nicht als Analyse-Werkzeug genutzt. So wird es auch in *Unterleuten* immer wieder Gespräche geben, in denen dem Leser die Absichten und Ziele der Figuren bekannt sind und sich anschaulich nachvollziehen lässt, wie sie versuchen diese zu erreichen. Es wird sich indes zeigen, dass es hierbei im Vergleich mit dem Hörspiel und vor allem dem Film, in dem die Motive (fast) ausschließlich aus dem äußeren Verhalten und Sprechen der Figuren hergeleitet werden müssen, zahlreiche Unterschiede gibt.
Mit der Trennung von strategischem und kommunikativem Handeln ist nun nicht gemeint, dass bei letzterem überhaupt keine Ziele verfolgt würden, es keine Orientierung an einem erfolgreichen Ergebnis gäbe. Wie gesagt: Erfolgsorientierung ist nicht das zentrale Kriterium; beim kommunikativen Handeln haben die Beteiligten ebenfalls bestimmte Interessen, die sie verfolgen, und ein Ziel, auf das die Handlung zuführen soll, aber

[709] Meyer, Petra Maria: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformationen von Beckett über Cage bis Mayröcker. Düsseldorf/Bonn: Parerga 1997, S. 42.
[710] Vgl. Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 159.
[711] Vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 385f. Es geht nicht allein um das Ergebnis, „wechselseitige Beeinflussung“ oder Verständigung, sondern vielmehr darum, „ob die Beteiligten entweder eine erfolgs- oder eine verständigungsorientierte Einstellung einnehmen“ (ebd.).
[712] Vgl. Greve: Jürgen Habermas, S. 105.
[713] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 311; kursiv im Original.

> [w]er kommunikativ handelt, verfolgt die eigenen Ziele auf der Grundlage einer Situationsdefinition, die zwischen den Interaktionspartnern weder in Bezug auf die Wahrheit der dabei unterstellten Sachverhalte noch die normative Richtigkeit der berührten sozialen Beziehungen oder die Aufrichtigkeit der Akteure strittig ist.[714]

Um es noch einmal zu betonen: Beim strategischen Handeln wird ein bestimmtes Ziel verfolgt und die anderen Akteure werden in einer „Mittel-Zweck-Relation" betrachtet, wohingegen das Ergebnis des kommunikativen Handelns prinzipiell offen ist – es geht um Einverständnis bzw. Verständigung, doch wie diese aussieht, ist nicht festgelegt. Letzteres ist verständigungsorientiert, ersteres erfolgsorientiert.[715] Oder anders: Während sich die Sprechenden beim strategischen Handeln gegenseitig beeinflussen wollen, ist das Ziel des kommunikativen Handelns das Einverständnis zwischen den Gesprächsteilnehmern;[716] „[k]ommunikatives Handeln ist also Verständigungshandeln."[717] Es ist ein wechselseitiger, ein dialogischer Prozess: *„Kommunikatives* Handeln im Wortsinn funktioniert nur, wenn alle Sprecher dieses Ziel verfolgen, also sich verständigen *wollen.*"[718] Wir haben es mit Inter-Aktion zu tun, mit dem Herstellen einer interpersonalen Beziehung, in der auf „Mithandelnde"[719] eingegangen wird. Beim kommunikativen Handeln besteht das Ziel darin, die eigenen „Interessen mit den Interessen der anderen Teilnehmer in Einklang zu bringen", Handlungsabsichten werden aufeinander abgestimmt, werden koordiniert. Stets geht es bei Kommunikation um die „*Organisation des Miteinander-Lebens, [das] Aushandeln von Lebensverhältnissen* und genau zu diesem Zweck müssen Verständigungsprozesse ablaufen, in denen verschiedene partikulare Interessen gleichermaßen berücksichtigt werden."[720] Mag das Ziel von Kommunikation zwar Verständigung sein, ist dies in der Realität allerdings eher selten der Fall – und das ist Habermas selbst bewusst. Verständigung ist ein normativer Begriff.[721] So schreibt er

---

[714] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 88.
[715] Vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 384; vgl. Rommerskirchen: Soziologie und Kommunikation, S. 274f.
[716] Vgl. Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 157.
[717] Krämer: Sprache, Sprechakt, Kommunikation, S. 78.
[718] Abels: Einführung in die Soziologie. Band 2, S. 226; kursiv im Original; Unterstreichung A.W.
[719] Römpp: Habermas, S. 71.
[720] Burkhart, Roland/Lang, Alfred: Die Theorie des kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas – Eine kommentierte Textcollage. In: Burkhart/Hömberg: Kommunikationstheorien, S. 42-71; hier: S. 43; Kursivierung A.W.
[721] Vgl. Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 120f. sowie Abels: Soziale Interaktion, S. 338. Habermas selbst betont außerdem, dass es sich bei den Geltungsansprüchen um ein Ideal handele, wir uns aber stets bewusst seien, dass sich durch neue Erfahrungen oder Informationen am nächsten Tag schon alles geändert haben könnte (vgl. Habermas, Jürgen: Was Theorien leisten können – und was nicht. In: Ders.:

bspw.: „Stabilität und Eindeutigkeit sind in der kommunikativen Alltagspraxis eher die Ausnahme.“[722] Oder: „Unter dem Mikroskop erweist sich *jede* Verständigung als okkasionell und zerbrechlich.“[723] Und in den *Vorstudien* spricht er von einer „Grauzone zwischen Unverständnis und Mißverständnis, beabsichtigter und unfreiwilliger Unwahrhaftigkeit, verschleierter und offener Nicht-Übereinstimmung“.[724]

Wie das Bisherige gezeigt hat, sind kommunikatives und strategisches Handeln „zwei unterschiedliche Formen der Handlungs*koordinierung“* und „[k]ommunikatives Handeln bezeichnet einen Handlungstypus, der keineswegs im Akt der Verständigung aufgeht.“[725] Verständigung und Einverständnis sind, obzwar sie beide zum kommunikativen Handeln gehören, mitnichten identisch: „Verständigungsprozesse zielen auf ein Einverständnis, welches den Bedingungen einer rational motivierten Zustimmung zum Inhalt einer Äußerung genügt. […] Einverständnis beruht auf gemeinsamen *Überzeugungen*“ – und „Verständigung wohnt“ nach einer vielzitierten Aussage Habermas’ „als Telos der menschlichen Sprache inne.“[726] Bedeutet Verständigung „die Einigung der Kommunikationsteilnehmer über die Gültigkeit einer Äußerung“; meint Einverständnis „die intersubjektive Anerkennung des Geltungsanspruchs, den der Sprecher für sie erhebt.“[727] Verständigung ist, vereinfacht gesagt, die Voraussetzung für Einverständnis: „Wenn eine Verständigung gelingt, führt sie unter den Beteiligten zu Einverständnis.“[728] Aber es macht schlicht einen Unterschied, „ob man die Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks [nur] versteht oder ob man sich mit Hilfe einer für gültig gehaltenen Äußerung über etwas

Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980 – 2001. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 150-166 [1990]; hier: S. 152).

[722] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 150.

[723] Ebd., S. 188; kursiv im Original.

[724] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 233.

[725] Kneer, Georg: Die Pathologien der Moderne. Zur Zeitdiagnose in der ‚Theorie des kommunikativen Handelns’ von Jürgen Habermas. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 55; kursiv im Original.

[726] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 387; kursiv im Original. Zu Habermas’ Telos schreibt Horster: „Mit dem Nachweis, dass die Geltungsansprüche in jeder Rede enthalten sind, will Habermas die normativen Grundlagen einer kritischen Gesellschaftstheorie rekonstruieren.“ (Horster, Detlef: Jürgen Habermas. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2010, S. 37). Auch bedeutet Kommunikation nicht das gleiche wie kommunikatives Handeln: „Um Mißverständnissen vorzubeugen, möchte ich wiederholen, daß das kommunikative Handlungsmodell Handeln nicht mit Kommunikation gleichsetzt. Sprache ist ein Kommunikationsmedium, das der Verständigung dient, während Aktoren, indem sie sich miteinander verständigen, um ihre Handlungen zu koordinieren, jeweils bestimmte Ziele verfolgen.“ (Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 150).

[727] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 184; kursiv im Original.

[728] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 460.

verständigt“.[729] Einverständnis ist außerdem nicht gleichbedeutend mit Zustimmung: „Einverständnis kann auch als eine Zurückweisung, als eine Kritik und als eine Weigerung stattfinden“.[730]

Außer dem strategischen und kommunikativen gibt es bei Habermas noch die Begriffe des teleologischen, normenregulierten und dramaturgischen Handelns. Letztere sind, so Walter Reese-Schäfer, „als einseitige Grenzfälle des kommunikativen Handelns“ anzusehen:

> Die Sprache kommt bei ihnen nur in einer ihrer vielfältigen Funktionen zum Zuge: im ersten Falle als nur indirekte Verständigung derer, die ihre eigenen Zwecke im Auge haben; im zweiten Fall als bloßes Aussprechen eines schon vorhandenen normativen Einverständnisses; im dritten Fall als Selbstdarstellung.
> Beim kommunikativen Handeln dagegen geht es um einen nur noch indirekten Weltbezug, aber um direkte Verständigung.[731]

Auf diese anderen Formen werde ich nur kurz eingehen, da sie für meine Arbeit – mit Ausnahme des dramaturgischen – weniger von Belang sind; und jenes lässt sich, das hatte ich bereits angesprochen, mit dem strategischen zusammenbringen. Es geht, knapp formuliert, beim teleologischen und beim strategischen Handeln um die „Manipulation der äußeren Welt“, beim dramaturgischen um Selbstdarstellung und beim normenregulierten um soziale Beziehungen. Diese Handlungstypen sind die Basis von Habermas’ Theorie; je nach Zielsetzung plant der Akteur seine Art und Weise mit den anderen zu sprechen bzw. zu handeln.[732] Den Handlungskategorien ordnet Habermas nun außerdem noch verschiedene Welten zu; nur das kommunikative Handeln betrifft alle drei – oder

---

[729] Habermas, Jürgen: Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 76.
[730] Römpp: Habermas, S. 109.
Häufig diskutiert und kritisiert wird zudem, wie weit oder eng der Begriff der Verständigung zu fassen ist. Habermas schreibt selbst, dieser Begriff sei „mehrdeutig“. (Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 355). Reicht es schon, wenn „Sprecher und Hörer einen grammatisch wohlgeformten Satz identisch verstehen“ oder müssen „beide ein auf dieselben Gründe gestütztes Einverständnis über das Gesagte erreichen“? (Lafont: Kommunikatives Handeln, S. 334). In seiner Theorie des kommunikativen Handelns spricht Habermas nämlich von einer „Minimalbedeutung“ der Verständigung, wenn „(mindestens) zwei sprach- und handlungsfähige Subjekte einen sprachlichen Ausdruck identisch verstehen.“ Weil es jedoch Voraussetzung des Verstehens sei, die Bedingungen zu kennen, unter denen der Sprechakt geäußert wurde, gehe man bereits hier über diese Minimalbedeutung hinaus. (Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 412).
[731] Reese-Schäfer, Walter: Jürgen Habermas. Frankfurt/New York: Campus 2001; 3., vollständig überarbeitete Auflage, S. 51; vgl. hierzu auch: Strecker: Theorie der Gesellschaft, S. 223; vgl. Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 22f.
[732] Rommerskirchen: Soziologie und Kommunikation, S. 274; vgl. zu den Handlungsmodellen auch Greve: Jürgen Habermas, S. 101ff.

anders gesagt: „Alle kommunikativen Äußerungen sind zugleich immer in die drei Welten eingebettet“.[733] Kommunikatives Handeln findet gewissermaßen in einem Dreieck statt: Sprecher, Hörer, Welt[734] (vgl. dazu die Grafik auf S. 172). Wir nehmen „nicht direkt, ‚geradehin‘ auf die jeweiligen Welten Bezug […], vielmehr verständigen sich die Sprecher *über etwas* in der objektiven, sozialen und subjektiven Welt.“[735] Hinzu kommen für die jeweiligen Akteurskonzepte bestimmte Handlungstypen und ein oder mehrere Geltungsansprüche. Was zunächst etwas komplex klingen mag, lässt sich anhand einer Tabelle recht gut veranschaulichen:

Handlungsbegriff	**Akteurskonzept**	**Weltbezug**	**Rationalität/ Geltungsanspruch**	**Handlungs-orientierung**	**Sprach-funktion**
Teleologisches/ Strategisches Handeln	Einsames Subjekt (kognitiver Komplex: Meinungen, Absichten)	Objektive Welt (alle drei)	Wahrheit/ Wirksamkeit	Erfolgsorientiert	Beeinflussung des Gegenspielers
Normenreguliertes Handeln	Akteur als Mitglied einer sozialen Gruppe (kognitiver und motivationaler Komplex: Internalisierung)	Objektive und soziale Welt	Richtigkeit (Übereinstimmung mit einer Norm und Frage nach der Gültigkeit dieser Norm)	Verständigungs-orientiert	Herstellung interpersonaler Beziehungen
Dramaturgisches Handeln	Akteur als Darsteller vor einem Publikum (Wünsche und Gefühle)	Objektive und subjektive Welt	Wahrhaftigkeit	Verständigungs-orientiert/Erfolgs-orientiert	Selbst(re)-präsentation
Kommunikatives Handeln	Mindestens zwei Akteure, die Verständigung über eine Situation suchen	Alle drei	Alle drei	Verständigungs-orientiert	Einverständnis

736

Die drei Welten bilden, so Habermas, „das gemeinsam unterstellte Koordinaten-system“.[737] Mit objektiver Welt ist all das gemeint, was Tatsachen/Sachverhalte betrifft, das, worüber „wahre Aussagen möglich sind“; die soziale Welt betrifft die „Gesamtheit

[733] Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 160.
[734] Vgl. hierzu: Lafont: Kommunikatives Handeln, S. 334.
[735] Kneer: Die Pathologien der Moderne, S. 46; kursiv im Original.
[736] Greve: Jürgen Habermas, S. 104, 111, Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 439; Tabellen von mir leicht modifiziert und zusammengefasst. Es ist nicht immer ganz einfach, die Begriffe auseinanderzuhalten bzw. richtig einzuordnen, da Habermas bspw. strategisches, teleologisches und instrumentelles Handeln häufig synonym verwendet.
[737] Ebd., S. 107.

legitim geregelter interpersonaler Beziehungen“[738], in ihr gibt es „einen kollektiven Zugang zu geltenden Normen und Geboten“.[739] Schließlich die subjektive Welt, welche „die Gesamtheit der Zustände, zu der ein Handelnder einen privilegierten Zugang hat“,[740] anbelangt, „über die nur er selbst wahrhaftige Aussagen machen kann“.[741] Sehr treffend lässt sich zu letzterem Wittgenstein zitieren: „Nur du kannst wissen, ob du die Absicht hattest.“[742] Und: „Das Wesentliche am privaten Erlebnis ist […] [,] daß Keiner weiß, ob der Andere auch *dies* hat, oder etwas anderes.“[743] Gleiches gilt z. B. für Schmerzen, von denen man stets nur selbst wissen kann, ob man sie hat.[744] Eine anschauliche Metapher zu den drei Weltbezügen liefert Strecker: Es

> bietet sich das Bild dreier farblich unterschiedlich getönter Brillen an: Unter jedem der drei verschiedenen Weltbezüge nehmen wir jeweils alles wahr, was in unserem Horizont liegt, aber wir nehmen es jeweils in anderer Hinsicht wahr. Noch nicht beantwortet ist damit allerdings die Frage, wann denn welche Hinsicht die richtige bzw. angemessene ist? Wann sollen wir welche der drei Brillen tragen?[745]

Insgesamt dient das Konzept der drei Welten der Festlegung, „worüber Verständigung *überhaupt* möglich ist.“[746] So lässt sich an diesem Punkt erneut an Wittgenstein anschließen: Man muss wissen, in welchem Kontext ein sprachlicher Ausdruck wie verstanden wird, sonst kann man sich nicht verständigen.[747] Oder anders: Diese drei Weltbezüge sollen die Basis liefern, auf der Interaktionen stattfinden können, denn die Sprecher müssen sicher sein, sich auf dasselbe zu beziehen. „Nur so können sie davon ausgehen, ihre Äußerungen hätten überhaupt eine Bedeutung in dem Sinn, dass alle wissen, wovon sie reden.“ Iser/Strecker wählen zur Illustration ein Beispiel, das auch für *Unterleuten* gut passt: Etwas zu behaupten, ist nur dann sinnvoll, wenn „Sprecher unterstellen, dass sie sich auf eine identische Welt von Sachverhalten beziehen, etwa

[738] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 183; vgl. Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 150.
[739] Rommerskirchen: Soziologie und Kommunikation, S. 273.
[740] Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 150; vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 184.
[741] Rommerskirchen: Soziologie und Kommunikation, S. 273; vgl. hierzu auch: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 84, 106f., 149.
[742] Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 147, § 247.
[743] Ebd., S. 156, § 272; kursiv im Original.
[744] Vgl. ebd., S. 166, § 303.
[745] Strecker, David: Logik der Macht. Zum Ort der Kritik zwischen Theorie und Praxis. Weilerswist: Velbrück 2012, S. 285.
[746] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 126; kursiv im Original.
[747] Vgl. Habermas: Nachmetaphysisches Denken, S. 147.

darauf, dass es den großen knorrigen Baum wirklich gibt, von dem befürchtet wird, er könne bald umstürzen."[748] Nur, weil jeder diesen Baum sehen kann, sich alle einig sind, dass er existiert, kann eine verlässliche Aussage über den Zustand dieses Baumes getroffen werden. Wie sich herausstellen wird, verhält sich das hinsichtlich eines bestimmten Baumes in Unterleuten etwas anders.

Im Falle des strategischen Handelns bzw. des Verfolgens eigener Ziele und Interessen verschieben sich die Weltbezüge außerdem dahingehend, dass sich deren objektiver Charakter in einen subjektiven verwandelt (weshalb ich den Weltbezug in der obigen Tabelle ergänzen würde). – Jedenfalls aus Sicht des Gegenübers: Verfolge ich (offensichtlich) eigene Interessen, halten mich auch die anderen nicht mehr für objektiv.[749] Generell wird sich in meinem Untersuchungszusammenhang zeigen, dass die vermeintlich objektive Welt nicht immer so objektiv ist, wie das vielleicht den Anschein haben mag, oder dass diese Welt, sobald es um bestimmte Zwecke geht, gerne einmal auf eine Weise zurechtgebogen wird, die dem Einzelnen zum Erreichen seiner Ziele dienlich ist. Damit bewegt man sich beim strategischen Handeln, obzwar Habermas diesem nur die objektive Welt zuordnet, letztlich in oder zwischen den drei Welten. Gerade hier ist es nämlich umso wichtiger, die Fakten zu kennen (ein Aspekt, der in meiner Arbeit ebenfalls mehrfach relevant sein wird): „Beim teleologischen Handeln will der Mensch auf Sachverhalte manipulierend einwirken und muss darum wissen, was objektiv der Fall ist."[750] Sobald ein anderer im Spiel ist, der selbst Absichten, Erwartungen oder Ziele hegt, können die eigenen davon beeinflusst werden – wie beim dramaturgischen Handeln muss der Sprecher/Handelnde die Erwartungen des anderen berücksichtigen.[751] Ein simples Beispiel für strategisches Handeln stellt „der Staubsaugervertreter [dar], der mit allen sprachlichen Mitteln der Überredung und Manipulation den Hausfrauen einen Staubsauger verkaufen will."[752] Mag das Ziel hier noch so klar sein, befinde ich mich nichtsdestoweniger in einer sozialen Interaktion, ich bin darauf angewiesen, dass der andere

[748] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 72.
[749] Vgl. Gergen: Konstruierte Wirklichkeiten, S. 36.
[750] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 83. Je nachdem, ob es sich um Dinge oder Personen handelt, spricht Habermas von „instrumentell" oder „strategisch", „weil wir bei Letzteren mit den Intentionen der anderen rechnen müssen." (Ebd.); vgl. zur Unterscheidung von instrumentellem und strategischem Handeln: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 385.
[751] Vgl. Römpp: Habermas, S. 66.
[752] Kunstmann, Wilfried: Verständigungsprozesse und Lebenswelt. Einige kritische Anmerkungen zur „Theorie des kommunikativen Handelns" von J. Habermas. In: Danielzyk/Volz: Parabel, S. 31-41; hier: S. 33; Kursivierung zurückgenommen A.W.

(nach meinen Regeln) mitspielt, sonst werde ich mein Ziel nicht erreichen, bleibe in diesem Fall auf meinem Staubsauger sitzen.[753] „Der Sinn strategischer Handlungen als Typus sozialen Handelns liegt", wobei nochmal an das Schachspiel zu denken ist, „folglich in der Kalkulation und Beherrschbarkeit der äußeren Umstände oder meines Gegenübers".[754]

Normenreguliertes Handeln ist – wie das kommunikative – auf Verständigung ausgerichtet; die Beteiligten orientieren sich an gemeinsamen Werten und Normen, deren Berücksichtigung von allen erwartet wird.[755] Hier sind die objektive und die soziale Welt betroffen. „Nur so können wir zwischen Unglück und Unrecht unterscheiden. Zudem können wir uns nur angemessen an Normen orientieren, wenn wir wissen, welcher Sachverhalt unter eine Norm fällt und ob dieser gegeben ist."[756] Ich hatte erwähnt, diese Handlungsform sei für meine Analyse nicht relevant – man sollte vielleicht eher sagen, sie ist es gerade aufgrund ihres Fehlens. Es wird sich nämlich zeigen, dass sich für das Einhalten von Normen in *Unterleuten* selbst der nicht mehr interessiert, der nach außen seine Prinzipientreue proklamiert. Und genau das ist der (für meinen Kontext) wesentliche Punkt: Beim normenregulierten Handeln haben wir es mit dem Zusammenspiel der „Mitglieder einer sozialen Gruppe [zu tun], die ihr Handeln an gemeinsamen Werten orientieren." Weil es diese Werte/Normen gibt, darf jeder erwarten, dass der andere in entsprechenden Situationen nach diesen handelt. „Der zentrale Begriff der *Normbefolgung* bedeutet die Erfüllung einer generalisierten Verhaltenserwartung."[757] Man kann dies sogar unmittelbar auf die Divergenzen zwischen Einheimischen und Zugezogenen beziehen, da sich diese natürlich u. a. hinsichtlich ihrer Werte und Normen unterscheiden; schließlich bilden sich diese in der jeweiligen Lebenswelt heraus, in der man sozialisiert wird. Wir „gehören derselben sozialen Welt an", weil für uns die gleichen Normen gelten.[758] – Nach Dirk Baecker ist dies allerdings zu hinterfragen; ihm zufolge wäre die Gesellschaft „längst schon gescheitert", wäre sie auf das Einhalten von Normen

[753] Vgl. hierzu u. a. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 128.
[754] Bonacker, Thorsten: Kommunikation zwischen Konsens und Konflikt. Möglichkeiten und Grenzen gesellschaftlicher Rationalität bei Jürgen Habermas und Niklas Luhmann. Oldenburg: BIS 1997, S. 29f.
[755] Vgl. u. a. Reese-Schäfer: Jürgen Habermas, S. 50f.
[756] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 84.
[757] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 127; kursiv im Original; vgl. Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 325.
[758] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 132.

angewiesen.[759] – Ein paar Beispiele, die für den Kontext *Unterleutens* relevant sind: „Während die Westdeutschen in Umfragen Werte wie ‚Freiheit' und ‚Wohlstand' favorisieren, so sind es bei den Ostdeutschen immer noch ‚soziale Gerechtigkeit' und ‚Sicherheit'."[760] Und wo die Ostdeutschen, „tendenziell zum Ausgleich, zu Kompromissen, zum Konsens, zur Harmonie neigen", sind Westdeutsche

> stärker miteinander konkurrierende Individualitäten. Ostdeutschen erscheinen Westdeutsche daher oft als aggressiv, dominant und unsensibel, während sie sich selbst als freundlich, solidarisch und harmonisch beschreiben. Westdeutsche empfinden diese Harmonie als feige und scheinheilig, während sie sich als offen, mutig und authentisch ansehen.[761]

Norbert Elias – ohne dem an dieser Stelle näher nachzugehen – wiederum stellt eine Kausalität zwischen dem Fehlen von Normen und Macht her:

> [W]o es keine gemeinsamen Normen gibt, an denen sie sich orientieren können, orientiert sich jede Seite an ihrer Vorstellung von den Machtmitteln, die der anderen zur Verfügung stehen […]. Jede Seite sucht die andere zu schwächen. Hier handelt es sich somit um eine Verflechtung[762].

Beim dramaturgischen Handeln nun schließt Habermas, wie erwähnt, an Goffman an. Er klassifiziert es selbst als grundsätzlich verständigungsorientiert und spricht davon, dass man „die manipulative Erzeugung falscher Eindrücke" nicht mit strategischem Handeln gleichsetzen dürfe. Erst wenn das „Publikum" die Handlung „nur nach Erfolgskriterien beurteil[en] würde", sei sie als strategisch zu verstehen.[763] Dem ist m. E. zu widersprechen: Denn strategisch kann sie gerade dann genannt werden, wenn der andere meine Absichten nicht bemerkt, es zu meiner Zielsetzung gehört, ihn hinsichtlich meiner eigentlichen Pläne in die Irre zu führen und er meine Darstellung fälschlicherweise für eine wahrhaftige hält, weil ich z. B. bestimmte Gefühle vortäusche. Im dramaturgischen Handeln geht es um „Handeln als eine Inszenierung des eigenen Selbst, das prinzipiell gefühlsorientiert, aber gleichwohl strategisch orientiert ist", und zwar aus dem Grund, dass eine gelungene Selbstdarstellung stets ausgerichtet und konzipiert ist auf bestimmte

[759] Baecker, Dirk: Was hält die Gesellschaft zusammen? In: Ders.: Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 147-174; hier: S. 148.
[760] Maaz: Der Gefühlsstau. Psychogramm einer Gesellschaft, S. 17.
[761] Kowalczuk: Die Übernahme, S. 91.
[762] Elias, Norbert: Was ist Soziologie? München/Weinheim: Juventa 1986 [1970], S. 82; zum Begriff der „Verflechtung" auch S. 825 in meiner Arbeit.
[763] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 141.

Außenerwartungen.[764] Diese sind sogar ganz entscheidend für eine „erfolgreiche Selbstdarstellung", d. h., es gilt, „die Erwartungen des situationsspezifisch verschiedenen Publikums entsprechend zu antizipieren und demgemäß die Dramaturgie des Selbst anzupassen." Das bedeutet allerdings wiederum, dass sowohl das strategische als auch das dramaturgische Handeln „zumindest in einem rudimentären Sinne *dialogisch* strukturiert" sind[765] – rudimentär, weil keineswegs auf Gleichberechtigung fußend. Wichtig ist der Darstellungscharakter dieser Handlungen: Die anderen sind ein Publikum, für das ich etwas vorführe. Und ich führe das vor bzw. stelle mich so dar, wie ich von den anderen gesehen werden will.[766] Das kann zur Folge haben, dass „der Aktor die Zuschauer nicht als Publikum, sondern als *Gegenspieler* behandelt" – und spätestens dann geraten wir in den Bereich des strategischen Handelns. „Die Skala der Selbstdarstellung reicht von der aufrichtigen Kommunikation eigener Absichten, Wünsche, Stimmungen usw. bis zur zynischen Steuerung der Eindrücke, die der Aktor bei anderen erweckt".[767] Betroffen sind die subjektive und die objektive Welt. Und ganz abgesehen davon, was die Gegenseite glauben mag oder nicht, stellt sich zudem die Frage, ob ich selbst an das glaube, was ich da vorführe – weniger den anderen, sondern mich in mir selbst täusche; und ob ich überzeugt bin oder nicht, spielt letztendlich keine Rolle – die anderen müssen es sein.[768] „Eine *Täuschung* liegt dann vor, wenn ein Interaktionspartner gegenüber einem anderen eine bestimmte Rahmung vorgibt und zugleich insgeheim einer ganz anderen Interaktionsordnung folgt."[769]

Nun komme ich zu den mit den jeweiligen Handlungstypen verbundenen Geltungsansprüchen. Wie bereits angedeutet, erheben die Teilnehmer diese beim kommunikativen Handeln gegenseitig und sie können entweder akzeptiert oder bestritten werden: Erstens „daß die gemachte Aussage wahr ist", sodann „daß die Sprechhandlung mit Bezug auf einen geltenden normativen Kontext richtig" ist, und drittens „daß die manifeste

[764] Bonß et al.: Handlungstheorie, S. 252f.; vgl. ebd.
[765] Römpp: Habermas, S. 66f.; kursiv im Original. Römpp betont, dass es sich dabei nur um dialogisch „in einem sehr schwachen Sinn" handelt; es geht einzig darum, dass die Handlung auf die Erwartungen des anderen hin ausgerichtet wird; nicht, dass auch auf diesen eingegangen oder ihm das gleiche Mitspracherecht eingeräumt würde. Es geht hier nicht um Inter-Aktion (ebd., S. 67f.).
[766] Vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 128, 136.
[767] Ebd., S. 140; kursiv im Original.
[768] Vgl. Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 18ff., 66.
[769] Bonß et al.: Handlungstheorie, S. 219; kursiv im Original.

Sprecherintention so gemeint ist, wie sie geäußert wird."[770] Ausführlich aufgeschlüsselt sehen diese Geltungsansprüche so aus:

> 1) *Verständlichkeit*. Der Sprecher verbindet mit jeder aktuellen Äußerung den Anspruch, daß der verwendete symbolische Ausdruck in der gegebenen Situation verwendet werden kann. Dieser Anspruch wird nicht eingelöst, wenn Sprecher und Hörer nicht dieselbe Sprache beherrschen. Dann bedarf es einer hermeneutischen Anstrengung, um eine semantische Klärung herbeizuführen.
> 2) *Wahrheit*. Feststellungen, Behauptungen, Erklärungen usw. implizieren einen Wahrheitsanspruch. Dieser besteht nicht zu Recht, wenn der behauptete Sachverhalt nicht existiert. Diesen Gebrauch der Sprache nenne ich kognitiv. Dabei stellen wir eine Kommunikation mit dem Ziel her, etwas über eine objektivierte Wirklichkeit mitzuteilen.
> 3) *Wahrhaftigkeit* und 4) *Richtigkeit*. Alle im engeren Sinne expressiven Äußerungen (Gefühle, Wünsche, Willensäußerungen) implizieren einen Wahrhaftigkeitsanspruch. Dieser erweist sich als falsch, wenn sich herausstellt, daß der Sprecher die Intentionen nicht so gemeint hat, wie er sie geäußert hat. Alle normativ orientierten Äußerungen (wie Befehle, Ratschläge, Versprechungen usw.) implizieren einen Richtigkeitsanspruch. Dieser besteht zu Unrecht, wenn die geltenden Normen, die den Äußerungen zugrundeliegen, nicht gerechtfertigt werden können.[771]

Jener Anspruch der Wahrhaftigkeit bildet, so Waldenfels, „[d]en harten sprachpragmatischen Kern […], der zwar nicht argumentativ eingelöst werden kann, dessen Erfüllung sich aber am Gang der Handlung ablesen läßt."[772] Zudem ist anzumerken, dass Habermas Verständlichkeit nicht eigentlich als Geltungsanspruch auffasst; ein gewisses Maß an Verständlichkeit sei vielmehr elementar für gelingende Kommunikation: „[E]ine Äußerung kann mehr oder weniger verständlich sein, aber sie muß *überhaupt*, d. h. hinreichend verständlich sein, wenn sie ihren kommunikativen Zweck soll erfüllen können."[773]

Diese Geltungsansprüche sind, wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, der Garant für die Rationalität der Kommunikation. Und sie legen fest, „wer als Angehöriger einer *Kommunikationsgemeinschaft* sein Handeln an intersubjektiv anerkannten Geltungsan-

[770] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 149.
[771] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 81; kursiv im Original; vgl. zu den Geltungsansprüchen u. a. auch: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 65, 82, 149, 412f.; Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 104, 110f., 137-149, 156-159, 202-214, 356f.; Abels: Einführung in die Soziologie. Band 2, S. 226f.
[772] Waldenfels, Bernhard: Rationalisierung der Lebenswelt – ein Projekt. Kritische Überlegungen zu Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns. In: Ders.: In den Netzen der Lebenswelt, S. 94-119; hier: S. 103f.
[773] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 247; kursiv im Original.

sprüchen orientieren kann." Je größer das „Maß an kommunikativer Rationalität" innerhalb dieser Gemeinschaft ist, umso weiter der „Spielraum für die zwanglose Koordinierung von Handlungen und eine konsensuelle Beilegung von Handlungskonflikten".[774] Umgekehrt heißt dies natürlich, dass der (Sprach-)Spielraum sehr klein werden kann. Was den Stellenwert der Geltungsansprüche für das kommunikative Handeln anbelangt, lässt sich das also derart auf den Punkt bringen: Ohne beiderseitige Anerkennung der Geltungsansprüche kann keine (Kommunikations-)Gemeinschaft zustande kommen; und je geringer das Maß kommunikativer Rationalität, desto höher das Risiko der Missverständnisse und des Scheiterns der Kommunikation. Rationalität bedeutet, dass ich meine Handlungen begründen kann. Und das wiederum heißt zum einen, „daß sich ein kommunikativ erzieltes Einverständnis *letztlich* auf Gründe stützten muß." Zum zweiten soll auf diese Weise ermöglicht werden, „kommunikatives Handeln mit anderen Mitteln fortzusetzen, wenn ein Dissens durch Alltagsroutinen nicht mehr aufgefangen werden kann und gleichwohl nicht durch den unvermittelten oder den strategischen Einsatz von Gewalt entschieden werden soll." Wir argumentieren und versuchen so eine Einigung zu erzielen, der alle – und das ist ganz wichtig – freiwillig zustimmen können; was dann der Fall sein soll, wenn sie ehrlich von der Stärke des Arguments überzeugt sind, nicht überzeugt (im Sinne von überredet) wurden.[775] Hierbei handelt es sich um Habermas' „Motiv der herrschaftsfreien Kommunikation": „Wir müssen nur das akzeptieren, was wir uns selbst mit guten Gründen zu eigen machen könnten. Und indem wir uns dem anderen gegenüber zur Rechtfertigung verpflichtet wissen, erkennen wir auch seine Autonomie an."[776]

Ist es nicht möglich, das Gespräch durch „einfache Reparaturleistungen" wieder in Gang zu setzen, wird eine andere Ebene betreten, der Diskurs; es wird versucht, das „problematisch gewordene[] Einverständnis durch Begründung (d.h. durch das Anführen überzeugender Argumente) wiederherzustellen. Erst dann kann der unterbrochene Verständigungsprozess wieder fortgesetzt werden." Im Diskurs soll gewährleistet werden, dass es sich beim erreichten Konsens um einen echten Konsens handelt; „Dis-

[774] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 34; Kursivierung A.W.
[775] Ebd., S. 37f.
[776] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 11; Kursivierung zurückgenommen A.W.

kurse schließen daher strategische Kommunikation prinzipiell aus. Dazu entwirft Habermas die ideale Sprechsituation“,[777] der zufolge jegliche sprachliche Verständigung darauf aufbaut, „dass *wahrheitsorientiert* argumentiert werden kann, auch wenn dies in der Wirklichkeit regelmäßig nicht geschieht.“[778] – Und gerade diese Praxis- bzw. Realitätsferne wurde ihm häufig zum Vorwurf gemacht. Es sei schlichtweg unrealistisch.[779] So kann man mit Paul als Gegenargument zu dieser Kritik ins Feld führen, dass

> Modelle oder Idealtypen nicht verworfen werden müssen, weil sie die Wirklichkeit nicht getreu abbilden, sondern ganz im Gegenteil das Augenmerk auf je besondere, idealisierte Aspekte der Wirklichkeit zu legen und das heißt nicht zuletzt die Entwicklung(slogik) zu rekonstruieren erlauben[780].

Vielleicht eignet sich Habermas’ Theorie gerade deshalb umso besser für die Analyse von Erzählwerken. Abgesehen davon ist dies Habermas, wie Römpp betont, natürlich bewusst, aber darauf komme es gar nicht an, sondern der wesentliche Aspekt dabei sei, „dass wir die *Möglichkeit* solcher Situationen bei jedem Erheben von Geltungsansprüchen stets schon *annehmen* müssen.“ Die Annahme von Wahrheit ist die Voraussetzung, die Verständigung überhaupt ermöglicht. Wahrer und falscher Konsens könnten sonst nicht unterschieden werden.[781] Darüber hinaus ist ein Konsens natürlich nicht ewiggültig, sondern muss unter (neuen) Umständen möglicherweise korrigiert werden.[782] Was Habermas voraussetzt, ist „eine ‚kontrafaktische‘ Unterstellung. Das sind Annahmen, die wir beim Sprechen machen müssen, obgleich wir wissen, dass sie niemals (vollständig) erfüllt sind.“ So ist er später von seiner „‚Konsenstheorie‘ der Wahrheit“, nach welcher nur „als wahr gelten sollte, worauf sich alle möglichen Argumentationsteilnehmer würden verständigen können“, abgerückt und zu der Auffassung gelangt, „dass

[777] Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 42f., 50.
[778] Römpp: Habermas, S. 150; kursiv im Original.
[779] Vgl. ausführlich zu den Kriterien der idealen Sprechsituation: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 47f.; Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 118-126, 174-183, 500f.; Horster: Jürgen Habermas. Eine Einführung, S. 36f.; Pojana, Manfred: Zum Konzept der kommunikativen Rationalität bei Jürgen Habermas. Essen: Die blaue Eule 1985, S. 52-61; vgl. zur Kritik u. a. Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München: Wilhelm Fink 1993, S. 69. Einen Einwand gegen die zahlreiche Kritik macht u. a. Münch geltend: „Die Kritiker sitzen einem Trugschluss falsch angelegter Konkretheit auf. Habermas’ Rationalitätstheorie ist eine analytische Aussage. […] Die Wahrheit der Theorie hängt nicht davon ab, ob die Bedingungen der idealen Sprechsituation auch tatsächlich vollständig existieren“ (Münch: Soziologische Theorie 3, S. 276).
[780] Paul, Axel T.: Theorie des Geldes zur Einführung. Hamburg: Junius 2017, S. 26. Er schreibt dies über „die orthodoxe ökonomische Theorie“, aber es passt ebenso zur Kritik an Habermas.
[781] Römpp: Habermas, S. 153f.; kursiv im Original; vgl. ebd., S. 173; vgl. hierzu auch: Greve: Jürgen Habermas, S. 83f.
[782] Vgl. Horster: Jürgen Habermas. Eine Einführung, S. 22; vgl. dazu auch: Münch: Soziologische Theorie 3, S. 275f. sowie Abels: Einführung in die Soziologie. Band 2, S. 227-230.

der Diskurs lediglich das geeignetste Mittel darstellt, sich der Wahrheit zu vergewissern." Schließlich könne sich „[a]uch die am besten begründete Meinung […] als falsch erweisen."[783] Das Risiko des Dissens besteht immer, „erhält nämlich immer neue Nahrung durch Erfahrungen. Erfahrungen durchbrechen die Routine des Selbstverständlichen […]. Sie durchkreuzen Erwartungen, laufen den gewohnten Wahrnehmungsweisen entgegen, lösen Überraschungen aus".[784]

Es ist, um das noch einmal auf den Punkt zu bringen, beim kommunikativen Handeln zudem möglich, Sprechhandlungen „unter *jedem* der drei Aspekte" zurückzuweisen:

> [U]nter dem Aspekt der Richtigkeit, die der Sprecher für seine Handlung mit Bezugnahme auf einen normativen Kontext (bzw. mittelbar für die Normen selber) beansprucht; unter dem Aspekt der Wahrhaftigkeit, die der Sprecher für die Äußerung der ihm privilegiert zugänglichen subjektiven Erlebnisse beansprucht; schließlich unter dem Aspekt der Wahrheit, die der Sprecher mit seiner Äußerung für eine Aussage (bzw. für die Existenzpräsuppositionen des Inhalts einer nominalisierten Aussage) beansprucht.[785]

Wird aber nur einer der Geltungsansprüche zurückgewiesen, bedeutet das aus Sicht des Hörers, „dass mindestens einer der drei Weltbezüge der objektiven Welt (Darstellung von Sachverhalten), der sozialen Welt (Sicherung von interpersonalen Beziehungen) oder subjektiven Welt (Manifestation von Erlebnissen) nicht erfüllt worden ist".[786] Zu beachten ist ferner, dass die Geltungsansprüche nur dann Thema werden, „wenn das Funktionieren des Sprachspiels gestört und der Hintergrundkonsens erschüttert ist." Je nachdem, welcher Geltungsanspruch problematisch ist, kann der Hörer dem Gesagten mit unterschiedlichen Fragen begegnen. Geht es um Verständlichkeit, kann er einfach fragen, wie etwas gemeint sei: „Wie meinst du das? Wie soll ich das verstehen? Was bedeutet das?", worauf der Sprecher mit „*Behauptungen* und *Erklärungen*" reagiert. Bei der Wahrheit kann er z. B. fragen: „Verhält es sich so, wie du sagst?" Wird die Richtigkeit der Sprechhandlung problematisch, stellen wir vor allem Warum-Fragen: „Warum hast du das getan? Warum hast du dich nicht anders verhalten?" oder solche, die die Norm betreffen: „Darfst du das tun? Solltest du dich nicht anders verhalten?" Reagiert wird

[783] Iser/Strecker: Jürgen Habermas zur Einführung, S. 75f.
[784] Habermas: Nachmetaphysisches Denken, S. 85.
[785] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 412; kursiv im Original.
[786] Reich, Kersten: Die Ordnung der Blicke. Perspektiven des interaktionistischen Konstruktivismus. Band 1: Beobachtung und die Unschärfen der Erkenntnis. Weinheim: Beltz 2009; 2., völlig veränderte Auflage, S. 305.

darauf mit „*Rechtfertigungen*“. Und steht die Wahrhaftigkeit in Zweifel, kommen Fragen auf wie „Täuscht er mich? Täuscht er sich über sich selbst?“[787]

Beim dramaturgischen Handeln allerdings sieht das noch einmal anders aus; hier genügt nämlich eine Begründung allein nicht. Da nur ich selbst über das Wissen meiner subjektiven Welt verfüge, kann es für den anderen *Beweise* nur insofern geben, als es mir gelingt, nach außen wahrhaftig aufzutreten – umgekehrt gilt in diesem Fall: „Unwahrhaftigkeit kann sich in der mangelnden Konsistenz zwischen einer Äußerung und den mit ihr intern verknüpften Handlungen verraten.“ Die Frage nach dem Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit kann als einzige nicht im Diskurs geklärt werden. Denn der andere kann, das hatte ich oben bereits erwähnt, nicht entscheiden, ob ich meine vorgeblichen Gefühle tatsächlich habe. Darüber können nur spätere Handlungen Aufschluss geben.[788] Das bringt indes eine Gefahr mit sich, birgt in sich stets das Risiko aufzufliegen, sich selbst zu verraten. Bloßgestellt werden kann aber nur, wer etwas zu verbergen versucht hat. Umgekehrt kann der Darsteller sein Wissen als Machtmittel einsetzten. „Der zentrale Begriff der *Selbstrepräsentation* bedeutet deshalb nicht ein spontanes Ausdrucksverhalten, sondern die zuschauerbezogene Stilisierung des Ausdrucks eigener Erlebnisse.“[789]

Die Geltungsansprüche „lassen sich auch als vier verschiedene Dimensionen auffassen, in denen Kommunikation zusammenbrechen oder Störungen erleiden kann“;[790] und sie sind für Habermas deshalb so zentral, weil sie herausstellen, dass alle Beteiligten wissen, worüber gesprochen wird.[791] Lehne ich ein sprachlich-grammatikalisch verständliches Sprachangebot ab, leugne ich damit mindestens einen dieser Geltungsansprüche und behaupte, das Gesagte sei „unrichtig, unwahr oder unwahrhaftig“.[792] Es leuchtet ein, dass Kommunikation nur gelingen kann, wenn der Geltungsanspruch der Verständlichkeit erfüllt ist: „[D]ie unverständliche Kommunikation bricht zusammen.“[793] Zur Wahrhaftigkeit gehört ferner das Vertrauen: „Einer Person glauben heißt, daß ich ausschließe,

[787] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 110f.; kursiv im Original; vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 376; vgl. dazu auch: Habermas: Vorbereitende Bemerkungen, S. 116f.; Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 122ff.
[788] Ebd., S. 125.
[789] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 128; kursiv im Original.
[790] McCarthy: Kritik der Verständigungsverhältnisse, S. 327.
[791] Vgl. Rommerskirchen: Soziologie und Kommunikation, S. 270.
[792] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 413.
[793] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 114.

daß sie nicht meinen könnte, was sie sagt."[794] Büßt der Sprecher an Glaubwürdigkeit ein, „kann das kommunikative Handeln nicht mehr fortgesetzt werden; entweder schalten die Beteiligten auf strategisches Handeln um oder brechen ihre Kommunikation ab."[795]
Wichtig ist, um das abschließend nochmals zu betonen, für das kommunikative Handeln, dass stets alle vier relevant sind, dass *immer alle* vier Geltungsansprüche erhoben werden müssen; es wird nur – je nach Kontext – einer hervortreten.[796] Entscheidend ist, dass die Teilnehmer die Geltungsansprüche anerkennen – nur dann kann Kommunikation ungestört verlaufen. Wenn bspw. der Hörer, wie bei den oben erwähnten Warum-Fragen, ständig das Gesagte anzweifelt, also dem Sprecher permanent mit Misstrauen begegnet, gerät die Kommunikation ins Stocken.[797] Sollte das Gesagte hinterfragt werden, muss es der Sprecher, das habe ich ausführlich erläutert, jedoch begründen können; insofern stellen Geltungsansprüche auch Gründe dar, mit denen er einer solchen Warum-Frage begegnen kann.[798]

Zum Abschluss des Kapitels möchte ich, wie angekündigt, erneut auf das strategische Handeln schauen, genauer gesagt, die Frage, auf welche Weise die Gegenseite getäuscht wird/werden kann. Auch in *Unterleuten* gibt es nämlich Fälle, in denen die Absichten vom Gegenüber sehr wohl durchschaut werden. Und tatsächlich unterteilt Habermas strategisches Handeln noch einmal in offen und verdeckt strategisches Handeln. Letzteres bedeutet eine lediglich unbewusste Täuschung (systematisch verzerrte Kommunikation), bei der ich mir selbst nicht im Klaren darüber bin, dass ich strategisch handele, vielmehr glaube, kommunikativ zu handeln; daneben gibt es aber die bewusste Täuschung (Manipulation).[799] Im offen strategischen Handeln kann dagegen versucht werden, mit Drohungen und Lockungen zum Ziel zu gelangen.[800] Konsens ist nicht gleich Konsens. So ist es möglich, dass es sich dabei um einen „falsche[n] Konsensus" handelt, der sowohl aus Täuschung des Gegenübers wie aus Selbsttäuschung resultieren kann, was wiederum die Frage tangiert, ob der Handelnde seiner Performance selbst Glauben schenkt. „Der

[794] Ebd., S. 142.
[795] Ebd., S. 204.
[796] Vgl. ebd., S. 205.
[797] Vgl. ebd., S. 110.
[798] Vgl. Harras: Handlungssprache und Sprechhandlung, S. 215.
[799] Vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 446; vgl. Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 122 sowie Strecker: Logik der Macht, S. 199 (und zur Kritik daran: Ebd., S. 199-205).
[800] Vgl. Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 121; und zur Unterscheidung der offenen und verdeckt strategischen Kommunikation insgesamt auch: Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 46f.

Pseudokonsens […] kennzeichnet systematisch verzerrte Kommunikationen.“[801] Eine Tabelle, die diese Unterscheidungen übersichtlich fasst, findet sich bei Burkhardt/Lang:

verständigungsorientierte Kommunikation		gemeinsame Überzeugungen	rational motiviertes Einverständnis
strategische Kommunikation	offen strategisch	Drohungen	erzwungene Übereinstimmung
		Lockungen	Erkaufte Übereinstimmung
	verdeckt strategisch (systematisch verzerrte Kommunikation)	bewusste Täuschung (Manipulation)	erschlichene Übereinstimmung
		unbewusste Täuschung	täuschende Übereinstimmung

[802]

Wenn sprachliche Täuschung gelingen soll, ist es notwendig, dass der Hörer das Verletzen bestimmter Sprachregeln nicht bemerkt, als würde die Kommunikation unter ganz normalen Bedingungen ablaufen[803] – die Performance muss also überzeugend sein.
Umgekehrt ebenso: Will der Hörer den Sprecher seinerseits täuschen, kann er so tun, als würde er die Täuschung nicht bemerken. Das Problem bei der Identifizierung einer Täuschung besteht nun gerade darin, dass die Sprechhandlung, wenn die Täuschung Erfolg hat, (von außen) nicht von der aufrichtigen Form unterschieden werden kann.[804] Wichtig ist der Einwand von Strecker, dass „der Übergang zwischen Manipulation und Selbsttäuschung [ohnehin] fließender [ist] als gemeinhin und auch von Habermas angenommen“; stattdessen „müssen wir nämlich von einem Kontinuum zwischen Fremd- und Selbsttäuschung ausgehen, nicht von zwei verschiedenen Typen.“[805] Somit wird nochmals deutlich, wie wichtig es ist, dass ich über Kontext/Lebenswelt sowie die Regeln genau Bescheid weiß.

[801] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 501.
[802] Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 47.
[803] Vgl. Schmachtenberg: Sprechakttheorie und dramatischer Dialog, S. 40f. Schmachtenberg unterscheidet außerdem zwischen Täuschung in „guter“ und in „schädigender Absicht“ (ebd., S. 42ff.).
[804] Vgl. ebd., S. 46.
[805] Strecker: Logik der Macht, S. 207.

Unter den Täuschungen am häufigsten ist die Lüge,[806] bei der es sich ebenfalls um einen Sonderfall handelt. An sich sind Lügen, „wenn sie als deklarierter und erlaubter Bestandteil strategischen Handelns auftreten, für die innere Organisation der Rede", wie Habermas schreibt, sogar „unschädlich." Schaden richten sie erst dann an, wenn damit ein Konflikt verdeckt werden soll. Erst da kommt es zur Verzerrung der Kommunikation. Verletzt wird dabei nicht, wie man meinen könnte, der Anspruch der Wahrheit, sondern jener der Wahrhaftigkeit: „[D]er Sprecher drückt seine Intention nicht wahrhaftig aus; er *weiß*, daß seine Aussage falsch ist, und verbirgt es vor anderen."[807] Lügen ist darüber hinaus eine Handlung, ist mit einer bestimmten Intention verbunden: „Ein Lügner kann sich *entscheiden*, nicht zu lügen. Wenn er das Opfer hinters Licht führt, so geschieht es vorsätzlich: Der Lügner hat die Absicht, das Opfer falsch zu informieren." Weil er die Wahrheit kennt, hat er stets die Wahl, „sich zwischen Wahrheit und Lüge zu entscheiden, und er kennt den Unterschied." Das Gegenüber darf nicht vergessen werden, denn dieses ist ja gewissermaßen das Ziel des *Angriffs* bzw. der Täuschung: „Bei einer Lüge hat das Opfer weder darum gebeten, hinters Licht geführt zu werden, noch hat der Lügner seine Absicht *im Voraus angekündigt*." Ekman definiert eine Lüge allgemein so, „dass eine Person beabsichtigt, eine andere irrezuführen. Und zwar vorsätzlich". Unterscheiden muss man dabei zudem zwischen Verheimlichen und Verfälschen: „Beim Verheimlichen unterschlägt der Lügner gewisse Informationen, ohne wirklich die Unwahrheit zu sagen. Beim Verfälschen kommt ein zusätzliches Element ins Spiel: Der Lügner […] stellt falsche Informationen als Wahrheiten dar."[808] Schon das Verschweigen ist freilich eine strategische Handlung (vgl. dazu S. 105f.): „Verschweigen impliziert keinesfalls immer Redeverzicht. Im Gegenteil! Der bevorzugte Ort des Verschweigens ist die Rede. […] Es geht darum, dass man etwas, das eigentlich hätte gesagt werden müssen, nicht thematisiert, übergeht, unterschlägt oder ausblendet." Der Hörer

> wird zwar nicht direkt belogen. Man sagt nicht ausdrücklich die Unwahrheit. Das Resultat ist aber dasselbe. Der Zuhörer kommt zu Auffassungen, von denen derjenige, der etwas verschweigt, im voraus weiß, dass sie falsch sind. Ja, es liegt gerade in dessen Intention (und meist auch Interesse), dass der andere nicht erfährt, wie es wirklich ist.[809]

[806] Vgl. Schmachtenberg: Sprechakttheorie und dramatischer Dialog, S. 46.
[807] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 252; kursiv im Original.
[808] Ekman: ICH WEISS, DASS DU LÜGST, S. 36ff.; kursiv im Original.
[809] Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen. In: Assmann/Assmann: Schweigen, S. 29-50; hier: S. 44.

Es dürfte ersichtlich geworden sein, dass kommunikatives Sprechen/Handeln, so Habermas selbst, „der Herstellung einer interpersonalen Beziehung“ dient,[810] wohingegen diese mit dem strategischen Handeln gerade zerstört oder zumindest gefährdet wird. Vereinfacht gesagt, richtet dieses Handeln (auch in Unterleuten) so viel Schaden an, weil Kommunikation nicht nur bedeutet, miteinander zu sprechen, sondern – zugleich im Verständnis von Austin, Searle und Habermas – zu handeln. Habermas betont – und damit greife ich nun auf das nächste Kapitel voraus –, dass wir kommunikativ handeln „*müssen*“, „[i]n unseren intersubjektiv geteilten Lebenswelten […] ein breiter Hintergrundkonsens angelegt [ist], ohne den die Alltagspraxis gar nicht funktionieren könnte.“[811] Da die Handlungspläne „auf der Grundlage gemeinsamer Situationsdefinitionen“ aufeinander abgestimmt werden, „ist das Aushandeln von Situationsdefinitionen ein wesentlicher Bestandteil der für kommunikatives Handeln erforderlichen Interpretationsleistungen.“[812] Handlungen gehen stets von einer bestimmten Situation aus und ziehen gleichzeitig etwas nach sich, das weit über das Äußern bestimmter Worte im jeweiligen Kontext hinausweist. „Situationen sind […] immer eingebettet in vorhergehende Situationen und abhängig von folgenden.“[813]

Dem kommunikativen Handeln kommt nicht zuletzt eine solche Bedeutung zu, weil man es „als eine Art ‚Krisenhandeln‘“ bezeichnen kann, das in erster Linie gebraucht wird, wenn sich die Beteiligten nicht einig sind, „unterschiedliche Vorstellungen über die Ziele und Verfahren sozialen Handelns haben“;[814] kurz: wenn ein Streitfall vorliegt: „Wie ist es möglich, ausschließlich mit sprachlichen Mitteln auf andere so *Einfluß zu nehmen*, daß wir – und zwar gerade in strittigen Situationen – ein Einverständnis herstellen können?“[815] – Das in diesem Zitat von mir Hervorgehobene berührt nun einen kritischen Punkt, den auch Reich benennt. Sie hält bereits die Unterscheidung von Verständigungs- und Erfolgsorientierung für unrealistisch. „Boshaft“, so Reich weiter, „könnte man formulieren, dass die Behauptung des kommunikativen Handelns eine strategische Perspektive sei, um ein letztes Ziel von Verständigung zu indoktrinieren.“ Mit Foucault argumentiert sie, „dass sich in solcherlei Verständigung längst Machtpraktiken eingeschlichen

[810] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 94.
[811] Habermas: Was Theorien leisten können, S. 159f.; kursiv im Original.
[812] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 385.
[813] Reichertz, Jo: Einleitung: Grenzen der Kommunikation – Kommunikation an den Grenzen. In: Ders.: Grenzen der Kommunikation, S. 11-27; hier: S. 17.
[814] Bonß et al.: Handlungstheorie, S. 257, 248.
[815] Krämer: Sprache, Sprechakt, Kommunikation, S. 78; Kursivierung A.W.

haben. Das Wollen reicht nicht aus.“[816] Ähnlich heißt es bei Seiler: „Das Ziel der Verwirklichung einer Gemeinschaft, in der nicht eine strategische, sondern eine kommunikative Vernunft herrscht, ist seinerseits strategisch und nicht kommunikativ.“[817] Für meine Analyse bedeutet dieser Einwand, bei *vermeintlich kommunikativem Handeln* umso genauer hinzusehen.

Wann immer also „die alltäglich eingeschliffenen Handlungsroutinen insbesondere im öffentlichen Raum infrage stehen und die Beteiligten sich über Norm und Normalität verständigen müssen“, wird kommunikatives Handeln notwendig. Dann muss man sich über gemeinsam zu erreichende Ziele verständigen:

> Solange wir uns einig sind, […] passen die Modelle des instrumentellen und strategischen Handelns. Problematisch wird es nur und erst, wenn dieser normative Konsens aufgekündigt wird und nicht mehr klar ist, ob die Strategie […] tatsächlich verfolgt werden soll. Ist hier kein Konsens mehr gegeben, schlägt die Stunde des verständigungsorientierten „kommunikativen Handelns“. [818]

Aus dem Bemühen um Verständigung folgt indessen nicht automatisch, dass dies tatsächlich gelingt: „Besonders deutlich wird die Eigendynamik der Kommunikation im Streit, wenn die daran Beteiligten einstimmig auf Versöhnung aus sind, der Streit entgegen dieser Intention aber dennoch eskaliert.“[819] So stellen die Ausrichtung der Gesprächsstrategie auf Einflussnahme und das Verletzen der Geltungsbedingungen nicht die einzigen Gründe dar, aus denen Kommunikation scheitern kann; die Hindernisse können, wie in Kapitel II.2. deutlich wurde, ganz unterschiedlicher Art sein. Es ist z. B. möglich, dass Kommunikation nicht zustande kommt, weil sich jemand weigert, überhaupt am Gespräch teilzunehmen, oder in einer Beziehung schlichtweg das Schweigen vorherrscht, mit dem wir, das wurde schon gesagt, sehr wohl kommunizieren.
Hieran lassen sich weitere Einwände anschließen. Im Kapitel über die Kommunikation hatte ich erwähnt, welchen Einfluss Emotionen auf Interaktionen haben können. Dies vermag Habermas allerdings ebenso wenig zu fassen, wie er dem nonverbalen Verhalten nur eine Randstellung beimisst. So schreibt er, was ich zu Beginn des Kapitels zitiert hatte, zwar bspw. von „sprach- und handlungsfähigen Subjekten, die (sei es mit verbalen

[816] Vgl. Reich: Die Ordnung der Blicke, S. 307; ebd., S. 310.
[817] Seiler, Christoph: Die Diskursethik im Spannungsfeld von Systemtheorie und Differenzphilosophie. Habermas – Luhmann – Lyotard. Wiesbaden: Springer 2014, S. 247.
[818] Bonß et al.: Handlungstheorie, S. 257.
[819] Kurilla: Emotion, Kommunikation, Konflikt, S. 497.

oder extraverbalen Mitteln) eine interpersonale Beziehung eingehen";[820] letztlich führen für ihn aber auch sämtliche Formen nonverbaler Kommunikation wieder auf die Sprache zurück[821] bzw. kann – nach Habermas – alles Nonverbale genauso verbal ausgedrückt werden: „[W]hatever can be meant can be said. Freilich muß nicht umgekehrt alles, was gesagt werden kann, auch außersprachlich ausgedrückt werden können."[822] Dieser Einschränkung kann m. E. nicht gefolgt werden; Realität und Fiktion zeigen, dass dies keineswegs der Fall ist. „Sprache ist nur *ein* Werkzeug von Kommunikation"; und es ist nicht möglich, Kommunikation „auf ein Gespräch oder den *sprachlichen Austausch* zu verkürzen. Zutreffender ist es, kommunikatives Handeln immer als Teil von komplexen sozialen *Situationen* zu begreifen, die ein Vorher und ein Nachher haben."[823] – Wie komplex dieser Kontext sein kann, soll im nächsten Kapitel erläutert werden.

3.3 An den Rändern von Kommunikation und Gemeinschaft – Lebenswelt, Macht und Widerstreit

„Kommunikatives Handeln findet stets vor dem Hintergrund und im Umfeld einer Lebenswelt statt".[824]

„In einem sehr allgemeinen Sinn kann man Macht als die Fähigkeit verstehen, Einfluss auf seine Umgebung zu nehmen, die Dinge so zu beeinflussen, wie man sie gern hätte."[825]

Welchen Einfluss die gegenwärtigen (digitalen) Kommunikationsformen auf Gesellschaft und Gemeinschaft haben, wurde bereits betont. Zudem ziehen diese Veränderungen unserer Kommunikationsgewohnheiten weitere nach sich, welche ebenfalls wieder für meine Fragestellung relevant sind und zugleich Aspekte tangieren, die ich im Heimat-Kapitel angesprochen habe. Sie betreffen Raum und Zeit. Nach Hartmut Rosa

[820] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 128.
[821] Vgl. Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 42.
[822] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 12.
[823] Reichertz: Einleitung, S. 12, 16; kursiv im Original.
[824] Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 54.
[825] Anter, Andreas: Theorien der Macht zur Einführung. Hamburg: Junius 2013; 2., korrigierte Auflage, S. 15.

kommt es zu einer „Schrumpfung oder *Vernichtung* des Raumes durch die Zeit, oder besser: durch *Beschleunigung* […], zu einer schrittweisen Transformation des sozialen *Raum-Zeit-Regimes*“; und dies ist wiederum für die Heimatfrage von Belang, da es „zu einer veränderten Beziehung im Raum, zu den Dingen und zu den Mitmenschen“ führt, auch – hier lässt sich die Brücke zu den drei Welten von Habermas' Konzept schlagen – zu einer „Transformation der objektiven, der subjektiven und der sozialen Welt“. Andere Raum-Zeit-Dimensionen bringen nämlich „eine tendenzielle Lockerung der je konkreten Bindung an einzelne Orte, Menschen oder Dinge“[826] mit sich. Mit anderen Worten: Veränderte Kommunikationsformen oder -bedingungen transformieren die Bezugswelten und vice versa; haben außerdem Rückwirkungen auf das, was wir unter Heimat verstehen – oder was überhaupt noch Heimat sein kann. Besonders drastisch kann man es mit Han so sagen: „Wir bewohnen nicht mehr Erde und Himmel, sondern Google Earth und Cloud.“[827]

> In den ausdifferenzierten westlichen Gesellschaften kann nicht mehr von *der* Lebenswelt gesprochen werden. Es muss konstatiert werden, dass es eine Vielzahl von Lebenswelten gibt. Die Lebenswelt eines Landwirtes in einem kleinen Dorf ist sicher eine andere als die eines Barkeepers in einem großstädtischen Nachtclub.[828]

Wie sehr sich die Gesellschaft verändert hat, wird in aktuellen Gesellschaftsdiagnosen immer wieder hervorgehoben und dabei nicht zuletzt betont, dass dies alles andere als ein Zusammenwachsen ist: „Statt des *globalen Dorfes*, das sich viele erhofften, entstehen immer mehr im Widerstreit befindliche Gruppierungen, expansionistische Bewegungen, ausbeuterische Praktiken, Anfeindungen und Widerstände.“[829] Oder es ist die Rede von „der Erfahrung *einander widerstreitender Lebensformen“*, welche mit „Temporalisierung und Dynamisierung der Lebensverhältnisse“ zusammenhänge. Folge davon sei, „dass sich auch ‚gewachsene' Lebensformen vielfach im *inneren Widerstreit* mit sich selbst befinden“. Vermeintlich zusammengehörigen Lebensformen – in Habermas' Terminologie „Lebenswelten“ – gelingt es nicht mehr, sich nach außen abzugrenzen,

[826] Rosa: Beschleunigung, S. 342, 466; kursiv im Original.
[827] Han: Undinge, S. 7.
[828] Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz/München: UVK 2015 [2003]; 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage, S. 60; kursiv im Original. Weiter schreibt Mikos: „In diesen ausdifferenzierten Gesellschaften übernehmen die Medien – vor allem das Fernsehen, aber auch der Film – eine Vermittlerrolle zwischen den verschiedenen Lebenswelten“ (ebd.).
[829] Gergen: Konstruierte Wirklichkeiten, S. 30; kursiv im Original.

weshalb Identitäten, für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, z. B. der Gemeinschaft eines Dorfes, prägend ist, permanent in Frage gestellt werden.[830] Wir haben damit zugleich zu fragen, was die Gesellschaft – es gilt ebenso für Gemeinschaft(en) – zusammenhält *und* was sie auseinandertreibt.[831] Am Ende des 20. Jahrhunderts subsumierte Bonacker diese Diagnosen unter dem Begriff „Desintegration" und hob hervor, dass sich die Gesellschaft – wie „hundert Jahre zuvor" – „in einem Auflösungsprozess begriffen [sieht], der das Band, das sie zusammenhält, spröde werden lässt."[832] Angesichts dessen stellt sich dann sogar eine (extreme) Frage wie: „Bleibt als einzige ‚Alternative' zur diskursiven Verständigung nur die Gewalt?"[833]

Im zweiten Band seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* führt Habermas die Unterscheidung zwischen System und Lebenswelt aus, die er im ersten als „Korrelat zu Verständigungsprozessen" nur kurz angesprochen hatte[834], wofür er sich u. a. auf Edmund Husserl und Alfred Schütz beruft. Ausdrücklich grenzt er sich von der reinen Systemtheorie, wie sie vor allem von Niklas Luhmann vertreten wird, ab.[835] Für Habermas besteht Gesellschaft aus beidem, System und Lebenswelt.[836] Mit Mead will er „*Gesellschaften* als ein *Netzwerk kommunikativer Handlungen*" verstanden wissen:[837] Das „einzelne Subjekt […] ist mit seinem ganzen Selbstverständnis tief in die kommunikative Textur der Lebenswelt eingewoben."[838] (Nur) innerhalb des jeweiligen Kontextes, das wurde bereits bei Wittgenstein deutlich, ist uns klar, was ein bestimmter Ausdruck meint. In der Lebenswelt, einem der „schillerndsten" Begriffe, den „die moderne Soziologie zu bieten hat"[839], sind die Handlungsbezüge selbstverständlich gegeben, z. B. wissen wir,

[830] Liebsch, Burkhard/Straub, Jürgen: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften. Frankfurt am Main: Campus 2003, S. 9-12; hier: S. 9f.; kursiv im Original.
[831] Baecker: Was hält die Gesellschaft zusammen; Heitmeyer, Wilhelm (Hg.): Was treibt die Gesellschaft auseinander? Bundesrepublik Deutschland: Auf dem Weg von der Konsens- zur Konfliktgesellschaft. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
[832] Bonacker, Thorsten: Zusammenhalt im Widerstreit. Zur symbolischen Integration durch Gemeinschaft. In: Liebsch/Straub: Lebensformen im Widerstreit, S. 435-462; hier: S. 435.
[833] Liebsch/Straub: Vorwort, S. 10.
[834] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 107.
[835] Vgl. hierzu u. a. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 180.
[836] Vgl. Horster: Jürgen Habermas. Eine Einführung, S. 51.
[837] Horster: Jürgen Habermas, S. 64; kursiv im Original.
[838] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 94.
[839] Abels: Soziale Interaktion, S. 165.
Eine Problematik dieses Begriffs besteht darin, dass Habermas damit zugleich eine kommunikations- wie gesellschaftstheoretische Perspektive einnimmt und man letztere erst durch einen Wechsel in eine Außenperspektive erlangen kann (vgl. Römpp: Habermas, S. 128f.).

was gemeint ist, wenn wir von einem Stuhl oder einem Sonnenaufgang sprechen. Mit diesem Kontextwissen hängt also eine gewisse „Horizonthaftigkeit“ zusammen; d. h., die Lebenswelt entscheidet, „was überhaupt in den Blick geraten kann.“ Zudem wird sie als „geteilte Welt“ verstanden, in der die eigenen Gewissheiten mit denen der anderen deckungsgleich sind.[840] Was den Zusammenhang mit dem kommunikativen Handeln betrifft, so steht die Lebenswelt komplementär zu diesem, weil sie sich Habermas zufolge zum einen durch dieses Handeln reproduziert; zum anderen nicht identisch mit diesem ist, vielmehr dessen Hintergrund darstellt und darum nicht selbst Handeln sein kann:[841] „Die intersubjektiv geteilte *Lebenswelt* bildet den Hintergrund fürs kommunikative Handeln“; die Lebenswelt ist das, was „den Kommunikationsteilnehmern im Rücken bleibt.“[842] Man muss diesen Hintergrund nicht thematisieren, er ist *einfach da*, wird als gegeben vorausgesetzt.[843] Grund dafür ist, „dass wir alle immer schon in der Welt sind, in Beziehung zueinander stehen, der Mensch nur in seiner jeweiligen Lebenswelt denkbar ist.“[844] Insofern kann man das Ineinandergreifen von kommunikativem Handeln und Lebenswelt auch als Kreislauf ansehen, in dem der Handelnde/Sprechende Initiator und Produkt ist; er handelt auf eine bestimmte und in der Regel vorhersehbare Weise, jedoch auf Basis dessen, was ihm im Sozialisationsprozess von der Gruppe, der er zugehört, überliefert wurde.[845] Die Lebenswelt ist damit einerseits „*Quelle*, aus der das kommunikative Handeln schöpft,“ andererseits „*Produkt* dieses Handelns“;[846] und die „Intersubjektivität der Lebenswelt“ entsteht im Rahmen einer „Wir-Beziehung“, ist keine private Welt einzelner, „sondern die Welt unserer *gemeinsamen* Erfahrung.“[847] Weil die (Lebens-)Welt „*für* eine Gemeinschaft sprach- und handlungsfähiger Subjekte als ein und dieselbe Welt *gilt*“, kann ihr Objektivität zugesprochen werden. Nur so ist es möglich, „daß sich kommunikativ handelnde Subjekte miteinander über das verständigen, was in der Welt vorkommt oder in ihr bewirkt werden soll.“[848] Erwähnenswert ist dazu ein

[840] Greve: Jürgen Habermas, S. 113f.
[841] Vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 182; vgl. Greve: Jürgen Habermas, S. 114f.
[842] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 123, 449; kursiv im Original.
[843] Vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 189.
[844] Rothe: Zwischenmenschliche Kommunikation, S. 120.
[845] Vgl. Habermas, Jürgen: Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 [1983], S. 146.
[846] Keulartz: Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas, S. 17; kursiv im Original.
[847] Schütz/Luckmann: Strukturen der Lebenswelt, S. 109; kursiv im Original.
[848] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 31f.; kursiv im Original.

(Gegen-)Kommentar Niederbergers: „Das wesentliche Charakteristikum des kommunikativen Handelns besteht darin, dass die Handelnden sich *(zumindest vermeintlich)* auf eine gemeinsame Situationsdefinition stützen.“[849] Vermeintlich suggeriert, dass dies keineswegs so sein muss und ganz wesentlich ist, was auf welche Weise kommuniziert wird. Hier lässt sich sodann an die Begriffe des kommunikativen und des kollektiven Gedächtnisses anknüpfen, denn „[d]ie Lebenswelt speichert die vorgetane Interpretationsarbeit vorangegangener Generationen; sie ist das konservative Gegengewicht gegen das Dissensrisiko, das mit jedem aktuellen Verständigungsvorgang entsteht.“[850] Auf den Punkt gebracht: Die Lebenswelt wird „permanent durch uns ausgelegt,“ was uns aber erst klar wird, wenn einmal nicht (mehr) alles so läuft, wie wir das gewohnt sind und wir uns nicht auskennen.[851] – Das scheint gegenwärtig – und in *Unterleuten* – allerdings oft der Fall zu sein. Wie Habermas selbst schreibt, werden diese „*lebensweltlichen Verweisungszusammenhänge* […] mit wachsender raumzeitlicher und sozialer Entfremdung zugleich anonymer und diffuser“. Etwas wie Allgemeingültigkeit gibt es nicht, sondern der situative Horizont ist stets ein anderer, je nach Handlungsziel- und -kontext. Er gilt immer nur „für eine aktuelle Szene“. Überhaupt wird die Lebenswelt nur in einer gegenwärtigen Situation relevant:[852] „Eine *Situation* stellt den im Hinblick auf ein Thema ausgegrenzten Ausschnitt einer Lebenswelt dar.“[853] Mit den im vorherigen Kapitel erläuterten drei Welten hängt die Lebenswelt wiederum, das lässt sich auf eine kurze Formel bringen, wie folgt zusammen: **„Sprecher und Hörer verständigen sich aus ihrer gemeinsamen Lebenswelt heraus über etwas in der objektiven, sozialen oder subjektiven Welt.“**[854] Von Bedeutung ist nicht nur das Was, das, worüber gesprochen wird, sondern zugleich „wie diese Aspekte wahrgenommen werden. Das Licht, in dem eine Situation erscheint, resultiert aus dem jeweils vorrangigen Weltbezug“.[855] Ich habe versucht, diese Zusammenhänge in folgender Grafik zu veranschaulichen:

---

[849] Niederberger, Andreas: Kontingenz und Vernunft. Grundlagen einer Theorie des kommunikativen Handelns im Anschluss an Habermas und Merleau-Ponty. Freiburg/München: Karl Alber 2007, S. 200; Kursivierung A.W.
[850] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 107; vgl. dazu u. a. auch: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 199-203.
[851] Abels: Soziale Interaktion, S. 169.
[852] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 187f.; kursiv im Original; vgl. hierzu auch: Horster: Jürgen Habermas, S. 102.
[853] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 589; kursiv im Original.
[854] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 192; Herv. A.W. vgl. hierzu auch: ebd., S. 191f.
[855] Strecker: Logik der Macht, S. 286f.

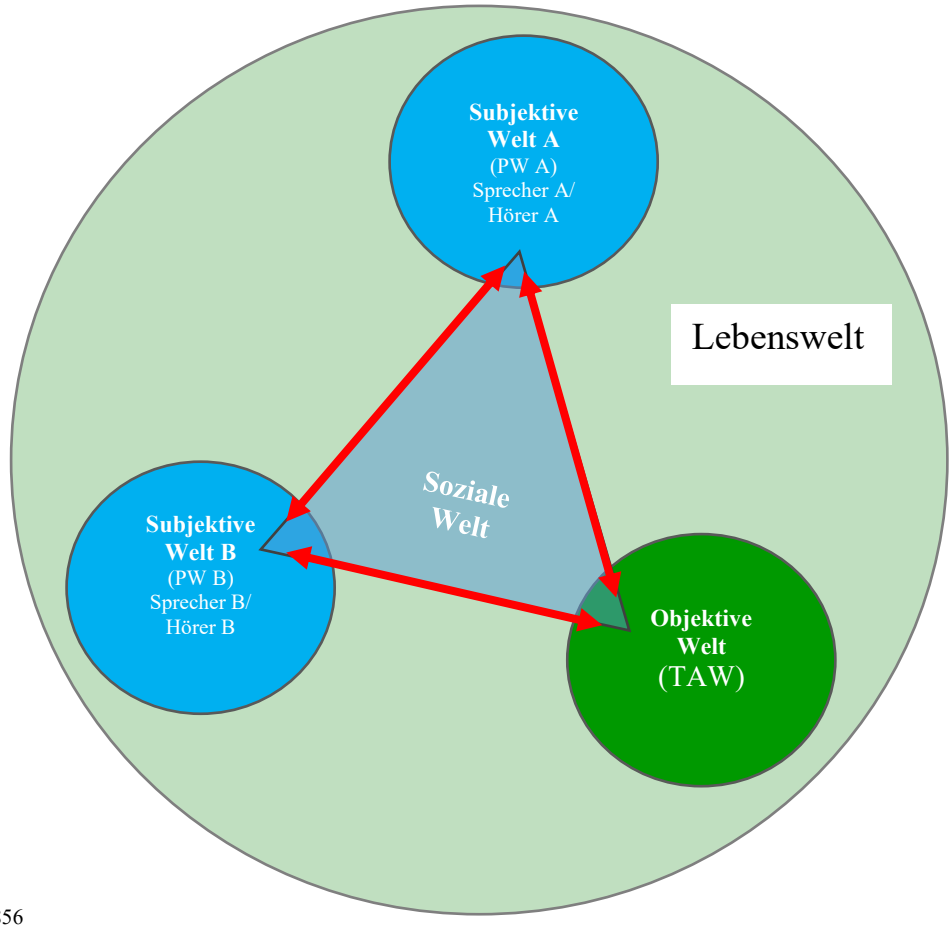


Abb. 1[856]

Hierzu ist noch einmal auf das strategische Handeln und die Tatsache zurückzukommen, dass jemand, der strategisch handelt, sich eben nicht mehr an „einer intersubjektiv geteilten Lebenswelt" orientiert; vielmehr ist er, wie Habermas schreibt, selbst „weltlos geworden". Mag er auch der objektiven Welt gegenüberstehen, so richtet er sein Handeln dennoch an seinen subjektiven Prioritäten aus.[857] Oder anders: Den Rahmen, den er vorfindet, betrachtet er „als Mittel zum Erreichen bestimmter Ziele". Was zählt, ist die Fähigkeit, „eine Situation so zu definieren und zu bestimmen, dass sie für die Ziele […] günstig ist". Versuchen mehrere Aktoren in der jeweiligen Situation, ihre eigene Definition durchzusetzen, geht es damit automatisch um einen Machtkampf. Dann „wird

[856] Auf die TAW, die Textual Actual World, sowie die PWs, die Possible Worlds, und meine Einordnung in dieses Schema werde ich in Kapitel III.5 ab S. 401 und dann vor allem in meiner Analyse noch eingehen.
[857] Habermas: Nachmetaphysisches Denken, S. 233.

die Rahmung von Situationen zu einem Wettbewerb zwischen den Akteuren und Gruppen“.[858]

Die Lebenswelt selbst wird von Habermas in verschiedene Bereiche unterteilt. Zu ihr gehören Kultur, Gesellschaft und Persönlichkeit. Die Kultur findet ihren Niederschlag in Wissenschaft, Moral und Recht, außerdem im Kunstbetrieb; die Gesellschaft hingegen in „demokratischen Institutionen und in der politischen Öffentlichkeit“. Für die Persönlichkeit entscheidend ist die Privatsphäre mit Familie, Freunden und Nachbarschaft (!). Im Unterschied zur Privatsphäre mit direkten Kontakten, besteht die „Infrastruktur“ der politischen und der kulturellen Öffentlichkeit aus dem Kommunikationsnetz der Massenmedien.[859] Im Rahmen meiner Analyse kann auf diese einzelnen Aspekte nicht im Detail eingegangen werden; relevant sind für mich natürlich in erster Linie die zwischenmenschlichen Beziehungen – Familie, Freunde, Nachbarschaft.
Den zweiten Part von Habermas’ Gesellschaftskonzept stellt, wie gesagt, das System dar, bestehend aus den Bereichen Wirtschaft und Staat, „die in modernen westlichen Gesellschaften als kapitalistische Ökonomie und bürokratische Verwaltung (zu der Habermas auch die Politik zählt) institutionalisiert wurden.“ Anders als die Lebenswelt wird dieser Bereich aber nicht durch kommunikatives Handeln gesteuert, „sondern über egozentrische Nutzenkalkulation“. Hier haben wir es also mit strategischem bzw. instrumentellem Handeln zu tun. Ist das zentrale Verständigungsmedium der Lebenswelt die Sprache, so sind es im System Geld und Macht.[860] Natürlich wird im System dennoch gesprochen, aber die Handelnden sind, um einen Konsens zu erzielen, nicht mehr auf Sprache angewiesen.[861] Gründe anzuführen, wie beim kommunikativen Handeln, ist ebenfalls nicht erforderlich.[862] Das Subsystem Staat wird durch Macht gesteuert, das Subsystem Wirtschaft durch Geld.[863] Geld und Macht sind als die Mechanismen zu

[858] Münch: Soziologische Theorie 2, S. 285.
[859] Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 54, 59; vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 209-228.
[860] Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 56f.; vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 455; sowie ausführlicher zu den Steuerungsmedien Geld und Macht: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns I, S. 455-459; Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 391-419.
[861] Vgl. Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 57.
[862] Vgl. Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 104.
[863] Vgl. Römpp: Habermas, S. 216f.

betrachten, die System und Lebenswelt voneinander trennen.[864] (Auf die Unterschiede zwischen Geld und Macht werde ich weiter unten in diesem Kapitel noch kurz eingehen.)

Notwendig werden diese Steuerungsmedien wegen der (Über-)Komplexität moderner Gesellschaften; für solche ist nach Habermas charakteristisch, „dass in ihnen eine Steuerung mit sehr komplexen Medien stattfindet, nämlich zum einen mit Sprache (und damit mit Solidarität), zum andern aber *auch* mit Geld und Macht.“[865] Dem „immer dichtere[n] Netz von Interaktionen, die der unmittelbaren normativen Steuerung entbehren“, wird versucht, mit „zwei Sorten von Entlastungsmechanismen“ zu begegnen, mit „Kommunikationsmedien“ und „Steuerungsmedien“.[866] Darin sieht Habermas an sich noch kein Problem. Das entsteht erst, weil ab einem bestimmten Zeitpunkt der Moderne – und mit der weiteren gesellschaftlichen Entwicklung bzw. des immer stärkeren kapitalistischen Wirtschaftswachstums – zunehmend die Subsysteme in die Lebenswelt eindringen, d. h. Lebenswelt und System sind nicht mehr zu trennen; sie vermischen sich. Dies nennt Habermas „Kolonialisierung der Lebenswelt“.[867] Erst da wird es, anders als bei der „Mediatisierung“, zum Problem: Erst im Zustand der „Kolonialisierung“ werden „die Strukturen der Lebenswelt nicht nur eingeschränkt, sondern in ihrer Funktionsweise selbst beeinträchtigt“.[868] Aus Mediatisierung wird Kolonialisierung, wenn das System nicht „auf die materielle Reproduktion beschränkt bleibt, sondern auch auf die symbolische Reproduktion ausgreift“.[869] Schließlich kommt es zu „*Pathologien der*

[864] Vgl. Greve: Jürgen Habermas, S. 118f.
[865] Römpp: Habermas, S. 221; kursiv im Original.
[866] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 269ff.; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[867] Vgl. zur Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften u. a.: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 230, 269f., 274; vgl. zur Kolonialisierung und Mediatisierung der Lebenswelt u. a.: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 277, 293, 452, 471; Keulartz: Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas, S. 263ff. Für Keulartz stellt die Kolonialisierungsthese gar den „Kern der Theorie des kommunikativen Handelns“ dar (ebd., S. 248); vgl. zur Kritik an der Kolonialisierungsthese ausführlich: Baum, Markus: Zu einer Kritischen Gesellschaftstheorie der Kommunikation. Erfahrungsarmut und der Ausschluss von Ästhetik und Hermeneutik im Werke Habermas’. Wiesbaden: Springer 2018, S. 148-172; sowie zu diversen Kritikpunkten an Habermas’ Theorie: u. a. Apel, Karl-Otto: Illokutionäre Bedeutungen und normative Gültigkeit. Die transzendentalpragmatische Begründung der uneingeschränkten kommunikativen Verständigung. In: Preyer, Gerhard/Ulkan, Maria/Ulfig, Alexander (Hg.): Intention – Bedeutung – Kommunikation. Kognitive und handlungstheoretische Grundlagen. Frankfurt am Main: Humanities Online 2001 [1997], S. 288-303; Baum: Zu einer Kritischen Gesellschaftstheorie der Kommunikation; Dietz, Simone: Lebenswelt und System. Widerstreitende Ansätze in der Gesellschaftstheorie von Jürgen Habermas. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993; Horster: Jürgen Habermas. Eine Einführung, S. 71-86; Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 178-207; König, Peter-Paul: Kommunikatives und strategisches Handeln. Kritische Bemerkungen zu zwei zentralen Begriffen der „Theorie des kommunikativen Handelns“ von Jürgen Habermas. In: Preyer/Ulkan/Ulfig: Intention – Bedeutung – Kommunikation, S. 304-320; Kneer: Die Pathologien der Moderne; Niederberger: Kontingenz und Vernunft, insb. S. 214-224; Strecker: Logik der Macht, S. 217-241.
[868] Greve: Jürgen Habermas, S. 120; vgl. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 452, 488.
[869] Keulartz: Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas, S. 265.

Lebenswelt“, zu „Phänomen[en] der Entfremdung und Verunsicherung kollektiver Identitäten“.[870] – Und zwar aus dem Grund, dass die Lebenswelt eigentlich auf Verständigung mittels Sprache angewiesen ist: „Die symbolischen Strukturen der Lebenswelt können sich allein über das Grundmedium verständigungsorientierten Handelns reproduzieren“.[871] Je mehr die Subsysteme in die Lebenswelt eindringen, desto weitreichender wird sie aber von den Steuerungsmechanismen, also von Geld und Macht, durchzogen, desto mehr wird das ehemals steuernde Verständigungshandeln von der Verdrängung bedroht. Stattdessen werden Handlungen in der Lebenswelt immer mehr durch die „entsprachlichte[n] Kommunikationsmedien“ Geld und Macht gesteuert.[872] Während diese Medien im systemischen Bereich durchaus sinnvoll sind, haben sie in der Lebenswelt negative Folgen.[873] Lebenswelt und System vermischen sich nicht nur; sondern die Lebenswelt schwindet zusehends: „[J]e komplexer die Gesellschaftssysteme, um so provinzieller werden die Lebenswelten. In einem differenzierten Gesellschaftssystem schrumpft die Lebenswelt zu einem Subsystem.“[874] Mit Münch lässt sich zu einem später in diesem Kapitel zu erörternden Punkt sagen: „Die maßgebliche Ursache für Reproduktionsstörungen ist verzerrte, d.h. durch Macht überformte Kommunikation.“[875] – Es kommt geradezu zu einer „Verarmung“ der Kommunikation.[876] Dennoch ist der Entsprachlichung der Kommunikation durch das Machtmedium mit Dietz entgegenzuhalten, dass dieses keineswegs ohne Sprache auskommt. Anders als bei Geld „bleibt im Fall des Machtmediums die direkte Gewaltanwendung ein Grenzfall. In vielen Fällen läßt sich die Wirksamkeit von Sanktionen hier sogar nur über die Möglichkeit des Versprechens und Drohens erzielen“ – und ist somit auf Sprache, „wenn auch vielleicht auf ihren ‚parasitären‘ bzw. verkürzten Gebrauch – angewiesen“.[877] Doch dabei handelt es sich, wie ich zeigen werde, nicht minder um Gewalt. Gewaltausübung gibt es sowohl in körperlicher Form wie mit Worten. Aus einem weiteren Grund kommt die Lebenswelt nicht ohne Sprache aus: Sie bzw. das kommunikative Handeln wird, wie am Ende des

[870] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 566; kursiv im Original.
[871] Ebd., S. 391.
[872] Ebd., S. 232; vgl. Rüb, Matthias: Konsensus oder Différend? Haben sich Jürgen Habermas und Jean-François Lyotard (noch) etwas zu sagen? Versuch eines Vergleichs. In: Danielzyk/Volz: Parabel, S. 87-99; hier: S. 95f. sowie Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 102f.
[873] Vgl. hierzu ausführlich: Greve: Jürgen Habermas, S. 121.
[874] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 258.
[875] Münch: Soziologische Theorie 3, S. 293.
[876] Römpp: Habermas, S. 249.
[877] Dietz: Lebenswelt und System, S. 138.

vorherigen Kapitels betont, gerade dann benötigt, wenn man in einen Konflikt gerät, der „mithilfe der Steuerungsmedien Geld und Macht nicht mehr gelöst werden [kann].“[878]

Das Lebenswelt-Konzept ist vielfach – und insbesondere aufgrund seiner Doppeldeutigkeit – kritisiert worden; zwar gehört die Unterscheidung von Lebenswelt und System „zu den wichtigsten Weichenstellungen innerhalb der Habermas’schen Gesellschaftstheorie“, indes „zugleich zu den umstrittensten“.[879] Nichtsdestotrotz stellt sie für meine Analyse ein hilfreiches Instrument dar. Abgesehen davon ist es im Rahmen meiner Arbeit weder möglich noch erforderlich, auf die einzelnen Aspekte von Lebenswelt und System näher einzugehen, so spannend diese für sich sein mögen. Ich bin mir durchaus im Klaren darüber, dass ich Habermas’ Theorie in diesem Punkt für meine Zwecke stark reduziere und vieles außer Acht lasse; ich erlaube mir vor allem das herauszugreifen, was mir für meine Fragestellung als Werkzeug dienen kann: Die Lebenswelt als Basis und Hintergrund für Interaktion sowie das Eindringen von Geld und Macht in die Lebenswelt; also jene Momente, in denen versucht wird, mittels dieser Steuerungsmedien zu kommunizieren, anstatt sprachlich miteinander zu (ver)handeln. Nicht zuletzt wird die Frage leitend sein, welches Gewicht einer Lebenswelt, die gerade nicht mehr als eine für alle gemeinsame, auf geteiltem Wissen fußende angesehen werden kann, zukommt. Wie gehen die Figuren mit Veränderungen bzw. Unbekanntem in ihrer Lebenswelt um? – Oder mit einer Lebenswelt, die von vornherein nicht die gleiche war, z. B. hinsichtlich der Ost- und West-Vergangenheit. – Und was bedeutet das dann wiederum für die Kommunikation? So möchte ich noch einmal betonen, welcher Stellenwert dem Hintergrund, vor dem sich die Kommunikation vollzieht, zukommt. Habermas schreibt:

> Den Hintergrund einer kommunikativen Äußerung bilden also Situationsdefinitionen, die sich, gemessen am aktuellen Verständigungsbedarf, hinreichend überlappen müssen. Wenn diese Gemeinsamkeit nicht vorausgesetzt werden kann, müssen die Aktoren mit verständigungsorientiert eingesetzten Mitteln strategischen Handelns versuchen, eine gemeinsame Situationsdefinition herbeizuführen, oder, was in der kommunikativen Alltagspraxis meist nur in Form von ‚Reparaturleistungen‘ vorkommt, direkt auszuhandeln.[880]

[878] Römpp: Habermas, S. 218.
[879] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 100; vgl. u. a. McCarthy: Kritik der Verständigungsverhältnisse, S. 604; Niederberger: Kontingenz und Vernunft, S. 113, 136, 175; Vester: Kompendium der Soziologie III, S. 120f.; sowie insb. Dietz: Lebenswelt und System, S. 17, 86, 95f.
[880] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 185.

Dafür, wie schnell sich der lebensweltliche Kontext verändern kann und was das für die Kommunikationspraxis mit sich bringt, stellt Corona ein anschauliches Beispiel dar. Was einst Gültigkeit besaß, galt plötzlich nicht mehr. Kommunikation fand in/über unbekannte(n) Kontexte(n) statt. Eine These Habermas' ist folglich – und das gilt im Übrigen genauso für die Zugezogenen Unterleutens – kritisch zu hinterfragen: „In der kommunikativen Alltagspraxis gibt es keine schlechthin unbekannten Situationen. Auch neue Situationen tauchen aus einer Lebenswelt auf, die aus einem immer schon vertrauten kulturellen Wissensvorrat aufgebaut ist."[881] Und selbst bei den zu Beginn des Kapitels angesprochenen Veränderungen ist dies fraglich. Am Ende des zweiten Bandes spricht Habermas die „*Probleme der Überkomplexität*" an, die mit den Veränderungen in Zusammenhang stehen. „Ängste wirken als Katalysatoren eines Gefühls der Überforderung". Man mag an die Welt denken, in der sich die Protagonistin Dora in Juli Zehs *Über Menschen* wiederfindet. Eine derartige (Über-)Komplexität scheint das zu übersteigen, was eine Lebenswelt überhaupt aushalten kann, man kann ihr schlicht nicht mehr Herr werden; es kommt zu „*Überlastungen der kommunikativen Infrastruktur*". Sucht man nach Möglichkeiten, in einer solchen Welt dennoch zurecht zu kommen, kann daraus z. B. jener Wunsch resultieren, ein neues, überschaubareres Leben auf dem Land zu beginnen – wie das in *Unterleuten* am Fließ-Ehepaar und in *Über Menschen* an Dora gezeigt wird. So erfährt das Kleine, Ländliche, Dörfliche eine Aufwertung; man sehnt sich nach „überschaubaren sozialen Räume[n], […] einfachen Interaktionen und entdifferenzierten Öffentlichkeiten", welche „die Revitalisierung verschütteter Ausdrucks- und Kommunikationsmöglichkeiten fördern" sollen.[882] Habermas' Prognose kann (in diesem Punkt) aus heutiger Sicht also zugestimmt werden. Nur hat sich all dies noch wesentlich mehr zugespitzt als von ihm vor 40 Jahren erörtert. Das Zuviel hat zahlreiche Bezeichnungen: Es ist die Rede vom „erschöpfte[n] Selbst", dem „überforderten Subjekt", der „psychotische[n] Gesellschaft" oder der „Müdigkeitsgesellschaft".[883] Juli Zeh hat diesen Zustand anschaulich beschrieben und erwähnt dabei nicht zuletzt Parallelen zu den digitalen Kommunikationsbedingungen, die im gegenwärtigen Diskurs gezogen werden:

[881] Ebd., S. 191.
[882] Ebd., S. 580f.; kursiv im Original.
[883] Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus 2015 [2004; frz. 1998]; Fuchs/Iwer/Micali: Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer beschleunigten Gesellschaft; Schirach: Die psychotische Gesellschaft; Han, Byung-Chul: Müdigkeitsgesellschaft. Berlin: Matthes & Seitz 2012 [2010].

> Heute gilt: Am Anfang war das ICH.
> Wenn aktuelle Debatten um den Zustand unserer Gesellschaft kreisen, wird nicht selten die Kommunikationstechnologie für die beobachteten Probleme verantwortlich gemacht. Der digitale Wandel, so die These, vollziehe sich in einem Fortschrittstempo, mit dem weder die einzelnen Bürger, noch die Gesellschaft im Ganzen mithalten könne. Nach dieser Betrachtung ist der ‚Homo Digitalis' ein überreizter, überforderter, überbeschleunigter, kurz vorm Burnout stehender Informationskonsument, der sich schlingernd durch die unendlichen Weiten des Internets bewegt, während um ihn herum Schreckensmeldungen, Aufregungs-Hypes und Katzenvideos aufploppen. […]
> Die Gesellschaft wird nicht zum Urheber, sondern zum Opfer von technischem Fortschritt erklärt und darf sich fortan nach den Mustern erlernter Hilflosigkeit verhalten.[884]

Wie im Heimat-Kapitel geschildert, führt dies zu Sehnsucht nach Ruhe und Überschaubarkeit – weil der Mensch nicht mehr nach und sein Geist nicht zur Ruhe kommt. Besonders Krisenerfahrungen, z. B. eben Corona, zeigen die Brüchigkeit einer gemeinsamen Lebenswelt überdeutlich. Ohne in eine Diskussion über Verschwörungstheoretiker und Corona-Leugner einsteigen zu wollen, kann dies vor Augen führen, wie schnell Menschen sich geradezu in unterschiedlichen Lebenswelten wiederfinden, weil sie ihre Wirklichkeit gänzlich anders deuten. – Ein Interesse an Verständigung sucht(e) man dabei (meist) vergeblich. – Der Horizont kann, allgemein formuliert, massiv auseinanderdriften, obwohl, objektiv gesehen, das gleiche passiert. Man braucht nicht Schallers Gedächtnisverlust, es genügen Emotionen, die die Lebenswelt so verzerren, dass sie eine andere zu sein scheint.

Normalerweise setzen wir allerdings voraus, dass die eigene Lebenswelt mit jener der anderen übereinstimmt: „Wir nehmen an, dass wir sie mit Anderen teilen, die sie in der gleichen Weise sehen wie wir."[885] In dieser (Fehl-)Einschätzung dürften viele Missverständnisse begründet liegen, wozu sich treffend aus *Unterleuten* zitieren lässt: „In all den Jahren war sie [Kathrin; A.W.] *fraglos* davon ausgegangen, ihr Vater und sie lebten im selben Universum."[886] Denn gerade, weil wir annehmen, dass der andere vom gleichen Hintergrund und Wissen ausgeht – und davon, dass alle sich (unausgesprochen) an die Geltungsansprüche halten –, besteht die Gefahr des Scheiterns der Kommunikation. Der andere besitzt dieses Wissen (oft) nicht, wir hingegen glauben oder handeln zumindest so, als besäße er es. Oder – für meinen Kontext recht treffend formuliert: Das Wissen,

[884] Zeh: Das Turbo-Ich, S. 178f.; Großschreibung im Original.
[885] Abels: Soziale Interaktion, S. 339.
[886] Zeh: Unterleuten, S. 451; Kursivierung A.W.

„wie sich ein Nachbar normalerweise verhält, muss sich nicht mit dem unseres neuen Nachbarn decken. […] Wissen ist ein *relativer* Begriff." Darum muss die Frage vielmehr lauten, „wie soziale Interaktionen *dennoch* möglich werden und warum sie funktionieren."[887] Da wir eben nicht das gleiche Weltwissen teilen, „weil wir miteinander nichtidentische Einzelne sind", müssen wir uns verständigen.[888]

Nun widme ich mich jenem Steuerungsmedium, das auch in *Unterleuten* von zentraler Bedeutung ist: Der Macht sowie dem Unterschied zwischen dieser und Gewalt.
„Macht ist ein soziales Verhältnis, sie entsteht in und durch eine soziale Beziehung."[889] – So lautet ein wesentliches Charakteristikum, in dem sich die meisten Machttheoretiker einig sind. Vielfach wird zudem betont, jede soziale Beziehung (und auch Gesellschaft) beinhalte Macht bzw. eine Machtbalance.[890] Diese Position vertritt nicht zuletzt Hannah Arendt. Sie schreibt: Macht kann man nicht besitzen, „sie entsteht zwischen Menschen, wenn sie zusammen handeln, und sie verschwindet, sobald sie sich wieder zerstreuen."[891] Und: „Kein Mensch allein hat Macht, als Einzelner ist der Mensch ohnmächtig."[892] Macht kann man nur in Bezug auf mindestens eine andere Person haben, niemals für sich allein. Mit Sofsky/Paris ist daher von „*Machtkonfiguration*" als einem „komplexe[n] Geflecht asymmetrischer und wechselseitiger Beziehungen" zu sprechen.[893]
Das heißt im Zusammenhang mit dem oben Diskutierten: Macht ereignet sich stets in einer bestimmten Situation, in einem konkreten (lebensweltlichen) Kontext (und bringt diesen wiederum hervor). Macht lässt sich nicht dauerhaft festhalten oder besitzen, Macht

[887] Abels: Soziale Interaktion, S. 185; kursiv im Original.
[888] Frank, Manfred: Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 66.
[889] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 246. Fast wörtlich findet sich dies bei Sofsky/Paris: Sofsky, Wolfgang/Paris, Rainer: Figurationen sozialer Macht. Autorität Stellvertretung Koalition. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 [1991], S. 9.
[890] Vgl. zu diesem Aspekt u. a.: Anter: Theorien der Macht, S. 12, 78; Popitz, Heinrich: Phänomene der Macht. Tübingen: J. C. B. Mohr 1992; 2., stark erweiterte Auflage, S. 11 – Popitz schreibt weiter: „Machtordnungen […] sind Menschenwerk" und „[d]as Spannungsfeld von Machtkonflikten durchdringt die gesamte Gesellschaft." (Ebd., S. 12, 16); Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 221f.; vgl. zur Macht als Vergesellschaftung außerdem: Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 11f. Rosa/Obertür sprechen von Macht als einer „gesellschaftstheoretische[n] Schlüsselkategorie" (Rosa, Hartmut/Oberthür, Jörg: Einleitung. In: Dies. et al.: Gesellschaftstheorie. München: UVK 2020, S. 11-34; hier: S. 19; Herv. zurückgenommen A.W.).
[891] Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. München: Piper 2019 [engl. 1958/dt. 1967], S. 252.
[892] Arendt, Hannah: Denktagebuch 1950-1973. München: Piper 2020 [2002], S. 160; Unterstreichung im Original.
[893] Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 13f.; kursiv im Original.

existiert nur im konkreten Handlungsmoment – „Wo die Menschen zusammen handeln, *ist* die Macht“[894]; „Macht ist machbar“[895], „Macht wird gemacht“[896]; ist alles andere als „ein Objekt im Zustand der Ruhe“.[897] Dennoch sind „mehr oder weniger fluktuierende Machtchancen“ Kennzeichen aller zwischenmenschlichen Beziehungen.[898] Macht ist ein wesentliches Instrument, um gesellschaftliche Ordnung herzustellen – und zu erhalten.[899] Für *Unterleuten* darf in diesem Zusammenhang die DDR-Vergangenheit ein weiteres Mal nicht unberücksichtigt bleiben, als die Gesellschaft „autoritär-hierarchisch durchstrukturiert [war], es wurde ausschließlich von oben nach unten administriert und kommandiert.“[900] Das gesamte Leben wurde durch „[h]ierarchische Beziehungen und Machtverhältnisse […] strukturiert und bestimmt. Ein Leben ohne die Unterordnung unter eine Macht war praktisch kaum denkbar.“[901] Kurz: Erleben und/oder Ausüben von Macht gehörte für DDR-Bürger zum Alltag und zur Sozialisation, hat Folgen für die Gegenwart und damit (wie in meinem Beispiel) für das Zusammenleben im Dorf und die Begegnungen mit Zugezogenen.

Allein aus den bisher genannten Aspekten wird schon ersichtlich, warum die Machtfrage sich eigentlich immer stellt, sobald es um das Handeln/Kommunizieren zwischen Menschen geht. Macht ist, wie Abels anmerkt, zugleich ein Funktions- und Handlungsbegriff.[902] In einem vertikalen Modell mit festgelegten Hierarchien mögen zwar schlichte Befehle genügen; im horizontalen Fall indessen bedarf es Kommunikation: „Wer nicht gezwungen und herumkommandiert wird, wer selbst entscheiden darf und muss, braucht Kommunikation. Er muss sich informieren, er muss sich mit anderen beraten, er muss sich einigen und Kompromisse schließen.“[903]

---

[894] Han, Byung-Chul: Was ist Macht? Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 104; kursiv im Original; vgl. hierzu u. a. auch: Imbusch, Peter: Macht und Herrschaft in der wissenschaftlichen Kontroverse. In: Ders.: Macht und Herrschaft, S. 9-35; hier: S. 10, 13; Imbusch, Peter: Machtfigurationen und Herrschaftsprozesse bei Norbert Elias. In: Ders.: Macht und Herrschaft, S. 169-193; hier: S. 172; Göhler, Gerhard: Transitive und intransitive Macht. In: Brodocz, André/Hammer, Stefanie (Hg.): Variationen der Macht. Baden-Baden: Nomos 2013, S. 225-242; hier: S. 230, 240; Meyer, Katrin: Macht und Gewalt im Widerstreit. Politisches Denken nach Hannah Arendt. Basel: Schwabe 2016, S. 7.
[895] Popitz: Phänomene der Macht, S. 20.
[896] Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 10.
[897] Elias: Was ist Soziologie, S. 124.
[898] Ebd., S. 76f.
[899] Vgl. Abels: Einführung in die Soziologie. Band 1, S. 232.
[900] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 17.
[901] Ebd., S. 53f.
[902] Abels: Einführung in die Soziologie. Band 1, S. 231.
[903] Zeh: Was wir wollen, S. 245.

Konsens über den Machtbegriff besteht trotz der oben genannten Übereinstimmungen nicht. Die Ambivalenzen oder die „bunte Vielfalt“[904] des Begriffs werden nicht minder häufig betont.[905] Im Alltagsverständnis ist Macht meist negativ konnotiert, hat einen „etwas unangenehmen Beigeschmack“; dabei kann Macht sehr wohl positiv gesehen werden.[906] Insofern ist es zutreffend, dass „sich das Verständnis von Macht in der Geschichte des Machtbegriffs nicht nur mehrdeutig, sondern sogar gegensätzlich entfaltet hat.“[907]

Des Weiteren kann man sich – bis heute – nicht mit Macht beschäftigen, ohne dabei auf die Definition Max Webers zu stoßen: „Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“[908] Das liegt nicht zuletzt an der Offenheit von Webers Begriffsbestimmung, da „sie den Machtbegriff auf praktisch alle sozialen Beziehungen anwendbar macht und sich auf alle Aspekte des Lebens erstreckt.“[909] Busch versteht unter dem Machtmotiv den Wunsch, „auf andere Personen Einfluss auszuüben“, und zwar sowohl körperlich als auch auf Gedanken oder Gefühle und damit natürlich auf deren Verhalten und Handeln.[910] Zudem gehört zur Macht seit Hobbes das „Mehr-Macht-haben-Wollen“,[911] d. h., egal wie viel Macht jemand haben mag, es wird niemals genug sein; vielmehr wird er danach trachten, seinen Einfluss auf seine Mitmenschen immer weiter zu vergrößern.

---

[904] Anter: Theorien der Macht, S. 11.

[905] Vgl. hierzu u. a.: Han: Was ist Macht, S. 7; Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 7; Rosa/Oberthür: Einleitung, S. 19f.; Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 221; Strecker: Logik der Macht, S. 9-19.

[906] Elias: Was ist Soziologie, S. 76; vgl. hierzu u. a.: Busch, Holger: Machtmotivation. In: Heckhausen, Jutta/Heckhausen, Heinz (Hg.): Motivation und Handeln. Wiesbaden: Springer 2018; 5., überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 245-268; hier: S. 246 sowie Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 221ff.
Ob Macht positiv oder negativ gedeutet wird, wird häufig an der Unterscheidung zwischen *power to* und *power over* festgemacht (vgl. hierzu u. a.: Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 11f.).

[907] Ebd., S. 9.

[908] Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss einer verstehenden Soziologie. Tübingen: J.C.B. Mohr 1972 [1921]; fünfte, revidierte Auflage, S. 28; Herv. zurückgenommen A.W. Weiter heißt es dort: „Der Begriff ‚Macht‘ ist soziologisch amorph. Alle denkbaren Qualitäten eines Menschen und alle denkbaren Konstellationen können jemand in die Lage versetzen, seinen Willen in einer gegebenen Situation durchzusetzen.“ (Ebd., S. 28f.); vgl. zu Max Webers Machtbegriff u. a.: Abels: Einführung in die Soziologie. Band 1, S. 244; Neuenhaus-Luciano, Petra: Amorphe Macht und Herrschaftsgehäuse – Max Weber. In: Imbusch: Macht und Herrschaft, S. 97-114; Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 224f.; Treiber, Hubert: Macht – ein soziologischer Grundbegriff. In: Gostmann, Peter/Merz-Benz, Peter-Ulrich (Hg): Macht und Herrschaft. Zur Revision zweier soziologischer Grundbegriffe. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 49-62 (Treiber stellt in seinem Aufsatz die Machtbegriffe von Weber und Poptiz gegenüber); vgl. außerdem für eine ausführliche Aufschlüsselung von Webers Definition: Brodocz, André: Max Webers Spiegelkabinett der Macht. In: Ders./Hammer: Variationen der Macht, S. 9-21; hier: S. 10f.

[909] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 225.

[910] Busch: Machtmotivation, S. 248; Herv. zurückgenommen A.W.

[911] Anter: Theorien der Macht, S. 29f.

Interessant ist auch folgender Aspekt: Macht „muss sich nicht in offenem Widerstand äußern. Im Gegenteil: Macht zeigt sich gerade daran, dass es keinen Widerstand gibt. Offenes Aufbegehren wäre eher ein Zeichen dafür, dass die Macht nicht vollständig ist.“[912] Oder auf eine anschauliche Formel gebracht: „Je mächtiger die Macht ist, desto *stiller* wirkt sie“; und: „*Macht glänzt durch Abwesenheit*.“[913] Man muss noch nicht einmal tatsächlich Macht besitzen, um die erwünschte Wirkung zu erzielen, es reicht, wenn man den Anschein erweckt, man hätte Macht – aber diesen muss man glaubwürdig rüberbringen.[914] Das entspricht dem, was über Goffmans Performance bzw. Habermas' dramaturgisches Handeln erläutert wurde: Der andere muss von meiner Darstellung überzeugt sein, mir meine Macht abkaufen, nicht ich selbst.

Hinzu kommt, dass die Position des Machthabenden keineswegs eine stabile ist. Verdächtig wird es indessen, wenn „jemand ausdrücklich die Machtambition von sich weist. […] Der Machtanspruch kann umso überzeugender sein, wenn er in defensive Formen gekleidet ist.“[915] – Dies wäre dann wieder als verdeckt strategisches Handeln, als bewusste Täuschung einzuordnen. Generell hängen Macht und strategisches Handeln eng zusammen. Wer Macht ausübt, das lesen wir schon bei Max Weber, der versucht seinen Willen durchzusetzen, der hat ein Ziel, und zwar unabhängig davon, was der andere will.[916] Letztlich gilt – wie für die Unterscheidung zwischen strategischem und kommunikativem Handeln: „Macht ist also ein *Phänomen der Form*. Entscheidend ist, *wie* eine Handlung *motiviert* wird.“[917]

Wie gesagt, kann man Macht nicht festhalten oder dauerhaft besitzen; sie muss vielmehr permanent aufs Neue bestätigt, ausgehandelt werden. So betont Han die grundsätzliche „Dialektik der Macht. […] Je mehr Macht ein Machthaber hat, desto mehr ist er etwa auf die Beratung und Mitarbeit der Untergebenen angewiesen.“[918] Sie könn(t)en ihre Zustimmung nämlich jederzeit verweigern. Aus diesem Grund „muß der Machthaber in der Lage sein, notfalls Zwang einzusetzen, will er sich gegen Widerstreben durchsetzen

[912] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 225.
[913] Han: Was ist Macht, S. 9, 64; kursiv im Original; vgl. hierzu auch: Witte, Erich H.: Theorien zur sozialen Macht. In: Frey/Irle: Theorien der Sozialpsychologie, S. 217-246; hier: S. 223.
[914] Vgl. Anter: Theorien der Macht, S. 30.
[915] Ebd., S. 40.
[916] Vgl. u. a. Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 224f.
[917] Han: Was ist Macht, S. 10; kursiv im Original.
[918] Ebd., S. 13.

können. Macht ist daher *potentieller* Zwang“,[919] – immer nah an der Grenze zur Gewalt angesiedelt und verbunden mit einem Risiko: „Wo von Gewalt die Rede ist, steht etwas auf dem Spiel“.[920]

Uneinigkeit herrscht nicht zuletzt hinsichtlich dieses Zusammenhangs von Macht und Gewalt. Ist für Popitz Gewalt „ein zentrales Mittel, Macht auszuüben, so dass Gewalt nicht ohne Macht gedacht werden kann“,[921] sind Gewalt und Macht für Hannah Arendt nicht zusammenzubringen. Im Gegenteil: Wer Gewalt ausübt, zeigt damit vielmehr, dass er machtlos ist.[922] Und Gewalt hat, wie Elias Canetti betont, Gegenwartscharakter; Gewalt ereignet sich stets unmittelbar; Macht kann sich Zeit lassen, „hat sogar ein gewisses Maß von Geduld“.[923] Gerade in dieser Möglichkeit offenbart sich die Macht dann erst recht. Gewalt ist damit zugleich zeitlich beschränkt; Macht kann jedoch über einen längeren Zeitraum bestehen bzw. aufrechterhalten werden.[924]
Nach Arendt wird Gewalt dann ausgeübt, „wenn zwischenmenschliche Beziehungen nicht einvernehmlich und ohne Bemühungen um gegenseitige Verständigung gestaltet werden“;[925] Gewalt dient als „Instrument, um bestimmte Ziele zu erreichen“.[926] – Demnach ist bereits strategisches Handeln (verbale) Gewalt. – „Hannah Arendts Definition von Macht lautet auf ihren kürzesten Nenner gebracht, dass Macht das Gegenteil von Gewalt ist.“[927] So heißt es in *Macht und Gewalt*: „Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist“.[928] Und in *Vita activa*: „Gewalt aber kann Macht nur zerstören, sie kann sich nicht an ihre Stelle setzen.“[929] Treffend formuliert dies außerdem Han: „Zwischen Menschen, die blind aufeinander losstürzen, entsteht keine Macht. Es gibt nur Unterschiede der physischen Stärke.“[930] Für Gewalt braucht es nicht einmal eine zweite

[919] Fink-Eitel, Hinrich: Gemeinschaft als Macht. Zur Kritik des Kommunitarismus. In: Brumlik/Brunkhorst: Gemeinschaft und Gerechtigkeit, S. 306-322; hier: S. 314; kursiv im Original.
[920] Koloma Beck, Teresa/Schlichte, Klaus: Theorien der Gewalt zur Einführung. Hamburg: Junius 2014, S. 22.
[921] Brodocz: Max Webers Spiegelkabinett der Macht, S. 9.
[922] Vgl. Anter: Theorien der Macht, S. 96. Zur Abgrenzung von Macht und Gewalt (bei Hannah Arendt) vgl. ausführlich: Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit.
[923] Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer 2020 [1980], S. 333.
[924] Vgl. Hejl, Peter M.: Macht. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 477f.
[925] Becker: Die Eigensinnigkeit des Politischen, S. 222.
[926] Göhler: Transitive und intransitive Macht, S. 226.
[927] Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 23.
[928] Arendt: Macht und Gewalt, S. 57.
[929] Arendt: Vita activa, S. 255.
[930] Han: Was ist Macht, S. 34.

Person.[931] Und – ebenfalls sehr entscheidend: Anders als Macht braucht Gewalt Sprache nicht. Gewalt ist sprachlos, ist eine „schweigsame Tätigkeit. Gewalt ist stumm und agiert mit Waffen".[932] Dennoch ist Gewalt keineswegs auf das Körperliche beschränkt. Schon wenn ich laut werde, agiere ich verbal gewaltvoll – und offenbare damit meine Ohnmacht. Bin ich (oder fühle ich mich) mächtig und sicher, kann ich ruhig bleiben, habe ich Einschüchterungen gar nicht nötig. Ob sprachlos oder nicht, ist Gewalt als „Nullpunkt eines sozialen Verhältnisses" anzusehen, weil sie „ein mehr oder weniger offenes Handlungsfeld vereng[t] oder ganz auflös[t]. Je stärker und absoluter sich Gewalt als physischer Zwang realisiert, desto schwächer wird das Handlungspotential der Interaktion."[933] Gewalt verläuft zwar nach dem Mittel-Zweck-Prinzip und ist insofern strategisches Handeln, aber sie ist eine fragile Form strategischen Handelns, als sie dem „Unsicherheitsfaktor, der dem Handeln ohnehin innewohnt, […] noch ein nur ihr eigentümliches Element des rein Zufälligen hinzu[fügt]."[934] Die Folgen von Gewaltausübung sind meist unkontrollierbar – das beginnt, wie gesagt, bereits mit dem Anschreien. Hier ist erneut auf die DDR zu blicken; denn wie Macht gehörte Gewalt zum DDR-Alltag, und zwar in verschiedensten Ausprägungen:

> Das entscheidende Wirkungsprinzip des „real existierenden Sozialismus" war Gewalt: Es gab die direkte offene Gewalt durch Mord, Folter, Schießbefehl, Inhaftierung und Ausbürgerung, und es gab die indirekte Gewalt durch Rechtsunsicherheit, Repressalien, Drohungen, Beschämungen, durch Indoktrination und durch ein System von Nötigung, Einschüchterung und Angst.[935]

Die körperliche Gewalt ist bei alledem nicht die schlimmste oder nachhaltigste Form; im Gegenteil: „Gewalt im Alltag, subtile Gewalt ist ein Diktaturkennzeichen, eine Gewalt mit unendlich vielen Ausprägungen und Erscheinungen. Sie ist weitaus schlimmer und nachhaltiger als der dumpfe Schlag gegen den Kopf."[936]

---

[931] Vgl. Schulze Wessel, Julia: Über die zwei Seiten der Macht. Zum Machtbegriff Hannah Arendts. In: Brodocz/Hammer: Variationen der Macht, S. 41-56; hier: S. 43.
[932] Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 26. Dieses Argument Arendts wurde allerdings häufig kritisiert (vgl. ebd., S. 27f.). In *Vita activa* schreibt Arendt: „Stumm ist nur die Gewalt" (Arendt: Vita activa, S. 36).
[933] Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 149.
[934] Arendt: Macht und Gewalt, S. 8.
[935] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 13.
[936] Kowalczuk: Die Übernahme, S. 195f.

Allerdings lassen sich Gewalt und Macht nicht immer so klar voneinander trennen, wie das bei Arendt der Fall ist. Es gibt Grauzonen.[937] Und Sofsky/Paris betonen, dass Macht „[a]ls reine Sozialform […] nur selten zutage [tritt].“[938] Das bedeutet (generell und für meine Fragestellung), gerade jene Grenz- und Schwellenbereiche zu betrachten, wo Macht in Gewalt umzuschlagen droht, bzw. sich zu fragen, woraus Gewalt hervorgeht, und warum – anstelle des Versuchs der Verständigung – zu Gewalt *gegriffen* wird. In diesem Umschlagspunkt wird stets, das ist für mich ebenfalls relevant, eine Grenze überschritten, manchmal buchstäblich eine Tür eingetreten. – „Machtverlust [öffnet] der Gewalt Tor und Tür“. – Außerdem kann Macht „durch Gewalt vernichtet werden“.[939] Weil Macht an sich „*maßlos*“ ist, kann sie, „wenn sie nicht kontrolliert und begrenzt wird, in Gewalt umschlagen.“[940] Aber – und dies bezeichnet Breier als „de[n] bedeutsame[n] Gewinn von Arendts Begriffsklärung“: „Gewalt kann fehlende Macht niemals ersetzen. Zustimmung und innere Annahme können nicht erprügelt werden.“[941] Bleiben Worte ohne Wirkung oder verfügt man schlicht über keine ausreichenden Argumente, um den anderen zu überzeugen, kann dies in (sprachloser) Ohnmacht münden. „Wer Gewalt anwendet, hat es aufgegeben (oft noch nicht einmal versucht), irgendeine Rechtfertigung seiner Macht abzugeben.“ Ich kann dem anderen schaden[942], nur hat das dann mit Macht nichts zu tun.

Ein Unterschied besteht außerdem zwischen Macht und Autorität. In ihrem *Denktagebuch* schreibt Hannah Arendt: „Macht könnte man geradezu definieren als eine autoritätslose Gewalt; solange es Autorität gibt, stellt sich die Frage gar nicht; Macht zusammen mit Autorität ist nur sekundär Macht. Erst wenn es keine Autorität gibt, erhebt sich das Problem der Macht.“[943] Autorität ist auch eine der möglichen Machtkonfigurationen, die Sofsky/Paris untersuchen: Nur weil jemand Macht hat, hat er nicht automatisch Autorität. Und Autorität kann der Machthaber selbst zerstören, indem er für seinen Machterhalt die

[937] Vgl. Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 97. So schreibt Arendt denn auch selbst, Macht und Gewalt seien selten in Reinform, sondern vielmehr in Kombination anzutreffen (vgl. Arendt: Macht und Gewalt, S. 48, 53).
[938] Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 15.
[939] Arendt: Macht und Gewalt, S. 86, 54.
[940] Straßenberger, Grit: Hannah Arendt zur Einführung. Hamburg: Junius 2020 [2015], S. 68; kursiv im Original.
[941] Breier, Karl-Heinz: Hannah Arendt zur Einführung. Hamburg: Junius 1992, S. 154.
[942] Abels: Einführung in die Soziologie. Band 1, S. 253.
[943] Arendt: Denktagebuch, S. 185; Unterstreichung im Original.

falschen Mittel einsetzt. „Autorität wird *zugeschrieben*“, bedarf also der Anerkennung – der Anerkennung von Menschen(gruppen), die sich selbst in die Rolle der Unterlegenen begeben, was vor allem dann der Fall sein kann, wenn die vermeintliche Autorität Orientierung, Halt, Sicherheit verspricht.[944] Diesem „Machtgefälle“ wohnt das Potenzial der Strafe inne, wie es sich nicht zuletzt für die Unterdrückungsstrategien in der DDR zunutze gemacht wurde: „Die Macht der Stasi beruhte auf Angst. Macht durch Angst gründet sich unmittelbar auf den seelischen Strukturen der Menschen.“[945] Die Autorität wird gefürchtet, weil sie die Macht hat, Sanktionen zu verhängen. So bedarf Autorität zwar der Zustimmung, der Anerkennung durch die anderen, kann aber jederzeit brüchig werden. Droht der Autoritätsverlust und versucht die Autoritätsperson sich buchstäblich mit Gewalt an ihrer Position festzuklammern, droht erst recht der Verlust dieser Stellung. Autoritäten können gestürzt und geradezu verdammt werden.[946] Neben der Autorität gibt es bei Sofsky/Paris die Konfigurationen der Stellvertretung und der Koalition. Letztere sind für mich insofern interessant, als bei ihnen die Konkurrenz des Dritten eine Rolle spielt. Jemand kommt in die gewohnte (Macht-)Konfiguration hinein und droht, die Gewichte zu verschieben. Dann kann es notwendig werden, sich miteinander zu verbinden, wobei es sich um „*strategische Kooperationen*“ handeln kann, die „auf gemeinsamen Interessen, nicht auf der Gemeinsamkeit der Interessen [beruhen].“ Kurzzeitig kann „schon die Feststellung [reichen], einen gemeinsamen Gegner zu haben.“[947] – Oder, wie es bei Manfred Gortz im Kapitel „Strategische Allianzen“ heißt: „Liebe die Feinde deiner Feinde wie dich selbst.“[948]

Meyer ordnet Arendts Theorie in die eines „konsensuellen Machtbegriffs“ ein[949] – da scheint der Weg zu Habermas nun nicht mehr weit. Er hat Arendts Machtbegriff auch tatsächlich für seine Zwecke *uminterpretiert*.[950] Da dies in meinem Kontext jedoch nicht

[944] Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 22; kursiv im Original; vgl. ebd., S. 21-25, 36-39.
[945] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 19.
[946] Vgl. Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 108f., 150.
[947] Ebd., S. 249f., 305; kursiv im Original. Daneben gibt es noch Rand- und Zwischenfiguren, die je nach Situation über viel oder wenig Macht verfügen oder – das gilt für letztere – zwischen die Fronten geraten können (vgl. ebd.).
[948] Gortz: Dein Erfolg, S. 78 – und dazu Linda Franzens Orientierung daran: Zeh: Unterleuten, S. 268.
[949] Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 20f.
[950] Vgl. hierzu: Habermas, Jürgen: Hannah Arendt. In: Ders.: Philosophisch-politische Profile. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 [1981], S. 223-248; Anter: Theorien der Macht, S. 101; vgl. zu Habermas' Deutung des Arendtschen Machtbegriffs (und der Kritik an diesem) auch: Bonacker: Die politische Theorie des freiheitlichen Republikanismus, S. 212f.; Han: Was ist Macht, S. 108; Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 54-58; Schulze Wessel: Über die zwei Seiten der Macht, S. 41.

relevant ist, beschränke ich mich auf die entscheidenden Aspekte bzgl. Arendts Machtbegriff. Nach Somek spart Habermas' „intellektualistisch[e]" Lektüre „den vielleicht wesentlichsten Punkt", nämlich, dass Macht von Möglichkeit und nicht von Machen kommt, aus. „Sie besteht aus dem Vermögen, sich spontan zu versammeln und gegen etwas aufzubegehren, das einem nicht behagt." Dafür bedarf es einer relativ stabilen Verbindung unter den Beteiligten. Ohne Zusammenleben gibt es keine Macht.[951]

Und Arendt sagt auch: „Macht existiert nicht ohne Kommunikation",[952] betont, dass Macht immer nur im Handeln, in der Interaktion entstehen kann und dies Verständigung voraussetzt: „*Macht* entspricht der menschlichen Fähigkeit, nicht nur zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln."[953]

Warum Macht – oder sagen wir: eine bestimmte Machtbalance (bzw. ein Machtgefüge oder -geflecht) – für Gemeinschaft durchaus notwendig ist, macht Andreas Anter deutlich: „Alles wäre sehr kompliziert, wenn wir ständig und immer wieder neu aushandeln müssten, wer wem wann was zu sagen hat." Somit seien Machtverhältnisse nicht nur „für das menschliche Zusammenleben funktional, [sondern] vielleicht sogar die Bedingung der Möglichkeit einer politischen Gemeinschaft." Dies sei eben bei Arendt der Fall: „Macht lässt für sie erst eine politische Gemeinschaft entstehen und hält sie auf Dauer zusammen".[954]

Hannah Arendt geht es außerdem um das Erschaffen, darum, im gemeinsamen Handeln etwas hervorzubringen. Es geht um das Handeln als „eine zweite Geburt".[955] Dies ist aber nur in der Gemeinschaft möglich, im „wechselseitigen Austausch, […] in der ergebnisoffenen Kommunikation".[956] Ergebnisoffenheit nun schließt strategisches Handeln aus; doch Gleichheit voraus: Alle Beteiligten müssen – da ist die Brücke zu Habermas – bei einem solchen Neubeginn die gleichen Handlungschancen haben.[957] Prinzipiell muss die Möglichkeit zum Dialog bestehen. Etwas gemeinsam zu erschaffen, bedeutet miteinander zu handeln; und vice versa. Zudem heißt es, „sich gegenseitig anzusprechen und

[951] Somek, Alexander: Zur Rekonstruktion des Rechts (2): Die Prinzipien des Rechtsstaates. In: Koller/Hiebaum: Jürgen Habermas: Faktizität und Geltung, S. 69-83; hier: S. 80.
[952] Anter: Theorien der Macht, S. 101.
[953] Arendt: Macht und Gewalt, S. 45; kursiv im Original.
[954] Anter, Andreas: Anthropologische Grundlagen der Machttheorie. In: Brodocz/Hammer: Variationen der Macht, S. 149-162; hier: S. 155f.
[955] Arendt: Vita activa, S. 215.
[956] Meyer: Macht und Gewalt im Widerstreit, S. 43.
[957] Vgl. ebd., S. 45.

unabhängig davon, was zusammen getan wird, ein Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten, also die Mitwelt, fortzuschreiben." – Und hier zitiert Bonacker Arendt: „Handeln besteht für die Handelnden darin, ‚den eigenen Faden in ein Gewebe zu schlagen, das man nicht selbst gemacht hat'", da „dieses Gewebe als Kontext unserer Handlungen, in dessen Rahmen Handeln verstehbar ist, niemals wie ein Produkt fertiggestellt oder wie ein Verhalten intentional gesteuert werden kann."[958] Es ist Handeln vor dem Hintergrund einer bestehenden und sich stets verändernden Lebenswelt.

Es gibt noch einige weitere Aspekte, die im Zusammenhang mit Macht und Kommunikation für meine Analyse interessant sind. Erwähnen möchte ich, dass es – allein aufgrund des Satzes „Unterleuten war das reinste Panoptikum"[959] – sicher naheliegend wäre, auch Foucaults Machtbegriff in meine Analyse einzubeziehen. Zwar spielt das gegenseitige Beobachten in *Unterleuten* eine große Rolle; insgesamt indes geht mir Foucault in eine andere Richtung, als die von mir anvisierte, bei der das (Sprech-)Handeln mit den dahinterliegenden Intentionen im Fokus steht.
Dass mit einem Imperativ ein „Machteinspruch" einher geht, leuchtet ein:[960] „Wer über Macht verfügt, kann anderen Befehlen geben."[961] Natürlich bedeutet das nicht, dass dem Befehl auch nachgekommen wird. Dies gilt ebenso für Drohungen: Derjenige, der bedroht wird, sieht sich stets einer Fragestellung gegenüber. „Was immer der Bedrohte tut, wird zur Antwort auf die oktroyierte Frage." Der Bedrohte muss in der Lage sein – das ist der Unterschied zum Zwang – eine Entscheidung zu treffen. Füge ich mich oder füge ich mich nicht? Der Drohende wiederum steht zu ihm in einem Abhängigkeitsverhältnis: „Wer die Drohung als Machtinstrument einsetzt, *will* etwas vom Bedrohten." Im Falle, dass er die Sanktion vollstrecken muss, weist die Frage umgekehrt

[958] Bonacker: Die politische Theorie des freiheitlichen Republikanismus, S. 192; Arendt: Vita activa, S. 226. Ausführlich lautet die Passage bei Arendt so: „Sind die Fäden erst zu Ende gesponnen, so ergeben sie wieder klar erkennbare Muster bzw. sind als Lebens*geschichten* erzählbar.
Weil das Bezugsgewebe mit den zahllosen, einander widerstrebenden Absichten und Zwecken, die in ihm zur Geltung kommen, immer schon da war, bevor das Handeln überhaupt zum Zug kommt, kann der Handelnde so gut wie niemals die Ziele, die ihm ursprünglich vorschwebten, in Reinheit verwirklichen; aber nur weil Handeln darin besteht, den eigenen Faden in ein Gewebe zu schlagen, das man nicht selbst gemacht hat, kann es mit der gleichen Selbstverständlichkeit Geschichten hervorbringen, mit der das Herstellen Dinge und Gegenstände produziert." (Ebd.; kursiv im Original).
[959] Zeh: Unterleuten, S. 211; Foucault, Michel: Überwachung und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übersetzt von Walter Seitter. In: Ders.: Die Hauptwerke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 701-1019 [1976/frz. 1975].
[960] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 52.
[961] Habermas, Jürgen: Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 [1992], S. 179.

wieder auf ihn zurück. Tut er dies, wird er zum Handelnden. Macht in Form einer Drohung bewegt sich damit auch immer in Spannungsfeld zwischen möglicher und wirklicher Handlung. Vielleicht ist die Drohung überzeugend genug und führt bereits zum Erfolg: Dann „spart [er] die Kosten der Ausführung".[962] Es ist damit erneut eine Frage, inwieweit die Performance gelingt.

Wie Canetti in *Masse und Macht* ausführt, kann außerdem „das Stellen von Fragen eine Machtausübung sein". Es ist ein bestimmtes Sprachspiel: „Ich frage, du antwortest, und damit gewinne ich Macht zum Beispiel über deine Zeit, über Ressourcen etc. Macht besteht hierbei darin, jemanden in einem Sprachspiel ‚gefangen' zu halten."[963] So heißt es bei Canetti u. a.: „Alles Fragen ist ein Eindringen. Wo es als Mittel der Macht geübt wird, schneidet es wie ein Messer in den Leib des Gefragten."[964]

Eine anschauliche Schilderung dieses Phänomens findet sich in *Alte Sorten*:

> Die Frage war so unvermittelt gekommen, dass Sally zusammenschrak. Dabei war sie völlig ruhig gestellt worden, wie eine echte Frage ohne Aufforderung. Keine Frage, in der – so wie eigentlich immer – schon ein Befehl steckte. „Magst du […]?" Das waren die Scheißfragen, auf die man jedes Mal antworten musste: Nein. Mag ich nicht. […] Tut doch nicht so, als könnte ich mich entscheiden! Befehlt mir doch einfach. […] Aber das traut ihr euch nicht.[965]

Nach dieser ausführlichen Betrachtung des Steuerungsmediums Macht gilt es, auf das zweite, das Geld, ebenfalls einzugehen, was ich allerdings weniger umfassend tun werde, da ich es (zumindest in meinem Kontext) mit (Ohn-)Macht und/oder (offen) strategischem Handeln in Verbindung sehe. Zu Beginn wieder ein Aspekt, der die Wiedervereinigung und damit die veränderte Lebenswelt betrifft:

> Das „Begrüßungsgeld", das die DDR-Bürger von der Bundesrepublik bekamen, war die erste Verabreichung der „Droge" Geld, mit der die neue Abhängigkeit organisiert worden ist. Mit dieser Aktion wurden die Menschen im Osten mit der zentralen Sucht des Kapitalismus infiziert. Damit war das kurze Aufflackern der Freiheit bereits wieder in Fesseln gelegt. […] [I]nzwischen regiert das Geld auch

[962] Popitz: Phänomene der Macht, S. 81f., 94; kursiv im Original; vgl. ebd., S. 79-98.
[963] Weiß, Alexander: ‚O'Brien vs. Bartleby' oder ‚Von einem Sprachspiel zum anderen.' Macht in kommunikationstheoretischer Perspektive. In: Brodocz/Hammer: Variationen der Macht, S. 261-275; hier: S. 264.
[964] Canetti: Masse und Macht, S. 337; vgl. das gesamte Kapitel „Frage und Antwort": Ebd., S. 337-343.
[965] Arenz: Alte Sorten, S. 10.

> den Osten Deutschlands und teilt die Ostgesellschaft in Gewinner und Verlierer der Vereinigung.[966]

Simmel schreibt dem Geld zwar Macht zu: „Die reine Potentialität, die das Geld darstellt, insofern es bloß Mittel ist, verdichtet sich zu einer einheitlichen Macht- und Bedeutungsvorstellung, die auch als konkrete Macht und Bedeutung zugunsten des Geldbesitzers wirksam wird".[967] Außerdem zeige „das Geld seine zwingende Macht an Verhältnissen", welche ihm „ihrer eigentlichen Struktur nach, nicht von selbst gehorchen."[968] Sicherlich, es ist ein Mittel, um eigene Interessen durchzusetzen, nur kommt Geld oft gerade dann zum Zug, wenn andere, wenn verbale Mittel nicht mehr greifen. Es ist eine „Alternative" zu Gewalt – und damit wie diese keine Macht; könnte allenfalls in solche verwandelt werden: „Wer Geld verdient und es nicht liebt, kann es gegen Macht eintauschen."[969]
Insgesamt werden Geld verschiedene Eigenschaften zugesprochen. Generell ist es ein Medium des Tausches, wobei, wie Simmel anmerkt, überhaupt „die Mehrzahl der Beziehungen von Menschen untereinander als Tausch gelten kann".[970] Somit ist es außerdem „eine Kommunikationsofferte, das Signal, etwas erwerben zu wollen, einen Anderen zur freiwilligen, aber nicht entschädigungslosen Herausgabe einer Sache (oder zu einer bestimmten Arbeitsleistung) zu bewegen."[971] Von Freiwilligkeit kann mitnichten immer die Rede sein; oftmals handelt es sich eher um Zwang. Geld wird fort- bzw. ausgegeben und man erhält (oder erreicht) dadurch etwas – oder glaubt dies zumindest. In diesem „Bewegungscharakter" besteht eine Gemeinsamkeit zur Macht: „[S]obald es ruht, ist es nicht mehr Geld seinem spezifischen Wert und Bedeutung nach".[972] Ohne Einbindung in ein dynamisches System hat Geld kaum eine Bedeutung; nur in einem Kreislauf kommt ihm „eine außergewöhnliche Kraft [zu], etwas durch etwas anders zu ersetzen."[973]
Geld hat indes „nicht-wirtschaftliche Ursprünge", diente anfangs „nicht als Tausch-, sondern als Schuldentilgungsmittel".[974] Geld hat nicht nur mit Schuld zu tun, ist vielmehr geradezu gleichbedeutend damit und führt zudem wieder auf den Tausch zurück: Man hat

[966] Maaz: Der Gefühlsstau. Psychogramm einer Gesellschaft, S. 17.
[967] Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017 [1989/1907], S. 276.
[968] Ebd., S. 317.
[969] Kästner, Erich: Der Gang vor die Hunde. Zürich: Atrium 2013 [Fabian, 1931], S. 45.
[970] Simmel: Philosophie des Geldes, S. 59.
[971] Paul: Theorie des Geldes, S. 225.
[972] Simmel: Philosophie des Geldes, S. 714.
[973] McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 167.
[974] Paul: Theorie des Geldes, S. 10f.

etwas bekommen und nun muss man seinerseits etwas geben.[975] Wie oben erläutert, ist Geld ein Mittel der Entlastung in komplexen Gesellschaften: „Das Medium Geld ersetzt sprachliche Kommunikation in bestimmten Situationen und in bestimmten Hinsichten; diese Substitution verringert sowohl den Aufwand an Interpretationsleistungen wie auch das Risiko eines Scheiterns der Verständigung.“[976] Geld entlastet nicht zuletzt aufgrund seines „von allen spezifischen Inhalten gelöste[n] und in reiner Quantität bestehende[n] Charakter[s]“, der ihm zugleich allerdings eine „Färbung der Charakterlosigkeit einträgt“.[977] Mehr noch: Ihm werden sogar teuflische Eigenschaften zugeschrieben – und es trennt:

> Das Teuflische am Geld ist: es verbindet (symbolon), indem es trennt (diabolon). Es ist deshalb das reine Medium dessen, was man früher Entfremdung genannt hat. Und das Teuflischste an der Sache ist: Diejenigen, die Geld haben und ausgeben, erfahren es als symbolisch; diejenigen, die nicht zahlen können und deshalb beobachten müssen, wie andere kaufen, erfahren es als diabolisch. Diejenigen aber, die chronisch zahlungsunfähig sind, verlieren natürlich im Laufe der Zeit das Symbolische des Geldes aus dem Blick – vielleicht nennt man sie deshalb arme Teufel.[978]

Zwar gibt es zwischen Macht und Geld durchaus Gemeinsamkeiten, jedoch auch eine Reihe wesentlicher Unterschiede:[979] Vor allem sind dies Messbarkeit, Zirkulationsfähigkeit und Deponierbarkeit. Zunächst einmal ist Macht, anders als Geld, nicht „‚von Haus aus‘ ein zirkulierendes Medium“; und „Macht bedarf […] der *Legitimation*.“[980] Im Unterschied zu Macht wird Geld „tatsächlich übertragen. Es wechselt die Hände. […] Was der Eine hat, hat der Andere nicht mehr.“ Im Fall von Macht geht es dagegen um Relationen. Man kann sie nicht besitzen, nicht „in der Tasche herumtragen“; vielmehr ist Macht „etwas, das sich allein im Verhältnis (wenigstens) zweier Akteure realisiert.“ Aber: „Geld ist fungibler als alle anderen Medien. […] Darum ‚schlägt es‘ die übrigen Medien.“ Daneben kann, wer über Macht verfügt, „andere dazu bewegen, etwas Bestimmtes zu tun, auch ohne dafür eine Gegenleistung erbringen zu müssen. Andere beeinflussen heißt, seine zu ihren Motiven zu machen.“[981] Macht steht „ein dem Geld

[975] Vgl. Giddens: Konsequenzen der Moderne, S. 36.
[976] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 391f.
[977] Simmel: Philosophie des Geldes, S. 273.
[978] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 100.
[979] Vgl. zu den Unterschieden von Macht und Geld insb.: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 398-407.
[980] Ebd., S. 404; kursiv im Original.
[981] Paul: Theorie des Geldes, S. 226, 223.

äquivalentes Zeichensystem nicht zur Verfügung"; sie ist weniger leicht mess- oder kalkulierbar; kaum von einer Person ablösbar; existiert ohne diese letztlich nicht, muss immer wieder aktualisiert werden und kann demnach nicht wie eine Bankeinlage deponiert werden.[982]

Geld kann, wie gesagt, sehr wohl als Kommunikationsmittel eingesetzt werden, ist aufgrund seiner „Eigenschaften eines Codes" sogar kaum misszuverstehen: Wir können das (Tausch-)Angebot annehmen oder ablehnen, müssen uns jedoch über nichts weiter verständigen. – Was für den Imperativ, also die Ausübung von Macht oder den Versuch dazu, ebenfalls zutrifft.[983] Habermas schreibt, um noch einmal an einen oben thematisierten Punkt zu erinnern, zwar

> Medien wie Geld oder Macht können die Kosten von Dissens weitgehend einsparen, weil sie die Handlungskoordinierung von sprachlicher Konsensbildung abkoppeln und gegenüber der Alternative von Einverständnis und fehlgeschlagener Verständigung neutralisieren.[984]

Trotzdem hat diese Art zu kommunizieren, wie ausgeführt, (langfristig) zersetzende Auswirkungen auf Lebenswelt und Gemeinschaft.

Abschließend möchte ich mich nun einem Kritikpunkt bzw. einer Grenze von Habermas' Theorie zuwenden. Weiß stellt ihm u. a. Jacques Rancières „Unvernehmen" gegenüber. Schaut man sich den Unterschied an, stellt man fest, dass es bei Habermas verschiedene Möglichkeiten des Scheiterns gibt: „[G]escheiterte[n] Weltbezug, gescheiterte[n] Bezug auf Sprecherintentionen und – das ist für ihn der zentrale Punkt – gescheiterte[n] Bezug auf gemeinsame lebensweltliche Hintergründe zwischen Sprecher und Hörer." Anders Rancière: Er unterscheidet zwischen Verkennen, Missverstehen und Unvernehmen. Letzteres bedeutet, „dass ein Sprachspiel zerfällt und etwas Neues begonnen wird, ohne dass der Kommunikationsfluss über die Sprachspielgrenze hinweg dazu unterbrochen werden müsste."[985] Ich möchte dem allerdings nicht weiter nachgehen, sondern mich

[982] Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 402f. Dazu führt Habermas aus: „Offenbar behält Macht als Medium noch etwas von der Befehlsmacht zurück, die, sprechhandlungstheoretisch ausgedrückt, eher mit normierten Aufforderungen als mit einfachen Imperativen zusammenhängt. Diese Bindung läßt Macht für die Rolle eines Steuerungsmediums, das vom Aufwand und Risiko sprachlicher Konsensbildung entlasten soll, weniger geeignet erscheinen als Geld, das keiner Legitimation bedarf." (Ebd, S. 406).
[983] Ebd., S. 395; vgl. ebd., S. 396, 401.
[984] Ebd., S. 393.
[985] Weiß: ‚O'Brien vs. Bartleby', S. 270; Unterstreichung A.W.

stattdessen Lyotards Widerstreit widmen, der m. E. für meinen Zusammenhang ergiebiger ist, da sich damit eine markante Leerstelle bei Habermas gut veranschaulichen lässt. (Auf Rancière werde ich aus einem anderen Grund später dennoch zurückkommen.)

Habermas' Gesellschafts- und Kommunikationstheorie wird häufig derjenigen von Niklas Luhmann gegenübergestellt oder/und Jean-François Lyotards Schriften über die Postmoderne und den *Widerstreit.*[986] Einen direkten Meinungsaustausch zwischen Habermas und Lyotard hat es nicht gegeben, weshalb er, wie Frank das tut, als „Geistergespräch" inszeniert werden muss.[987] (In knapper Form hat Horster dies für Habermas und Luhmann gemacht.[988]) Den Unterschied zwischen Habermas und Lyotard benennt Rüb wie folgt – ohne bei seiner Überlegung zu einer Antwort zu gelangen:

> Der eine glaubt das Telos Verständigung in der Sprachstruktur eingebaut, der andere spricht von der strukturellen Verankerung des différend; der eine hofft über die Entbindung der kommunikativen Rationalität im herrschaftsfreien Diskurs die Pathologie der Moderne zu kurieren, der andere setzt alle Hoffnungen in die Heterogenität der Sprachspiele (die es reinzuhalten gilt) […]. Konsensus oder différend also? Ich weiß es nicht.[989]

---

[986] Exemplarisch sei an dieser Stelle verwiesen auf: Bonacker: Kommunikation zwischen Konsens und Konflikt; Frank: Die Grenzen der Verständigung; Rüb: Konsensus oder Différend; Seiler: Die Diskursethik; Reitz, Tilman: Sprachgemeinschaft im Streit. Philosophische Analysen zum politischen Zeichengebrauch. Bielefeld: transcript 2014; Welsch, Wolfgang: Vielheit ohne Einheit? Zum gegenwärtigen Spektrum der philosophischen Diskussion um die „Postmoderne". Französische, italienische, amerikanische, deutsche Aspekte. In: Krings, Hermann et al. (Hg.): Philosophisches Jahrbuch 94. 1. Halbband. Freiburg/München: Karl Alber 1987, S. 111-141.

[987] Frank: Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas; vgl. Seiler: Die Diskursethik, S. 26f.; Reese-Schäfer, Walter: Lyotard zur Einführung. Hamburg: Junius 1995 [1988], S. 108f. Gleichwohl hat sich Lyotard an einigen Stellen (wenn auch kurz) zu Habermas geäußert: Vgl. u. a.: Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Ders.: Postmoderne für Kinder, übersetzt von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen 1987 [frz. 1986], S. 11-31; hier: S. 13f.; Lyotard, Jean-François: Randbemerkungen zu den Erzählungen. In: Ders.: Postmoderne für Kinder, S. 32-37; hier: S. 33; Lyotard, Jean-François: Memorandum über die Legitimität. In: Ders.: Postmoderne für Kinder, S. 57-83; hier: S. 73; Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, übersetzt von Otto Pfersmann. Wien: Passagen 2012; 7., überarbeitete Auflage [frz. 1979], S. 25f., 143f., 152.
Welsch kritisiert Habermas' fehlende Berücksichtigung Lyotards: Obwohl Habermas versucht, „den philosophischen Diskurs der Moderne vor der Folie der postmodernen Vernunftkritik zu rekonstruieren", bleibt „der einzige Autor, der dafür nun wirklich verbindlich und unumgänglich gewesen wäre, außer acht"! Und dies ist nach Welsch insofern „verräterisch", als es Habermas gezwungen hätte, sein eigenes Konzept bzgl. der Postmoderne zu überdenken. (Welsch: Vielheit ohne Einheit, S. 134f.). Für Habermas sind Aufklärung und Moderne – im Gegensatz zu Lyotard – nicht abgeschlossen, sondern „unvollendet"; für Lyotard sind sie nicht nur zu Ende, sondern sie wurden durch die Gräuel des 20. Jahrhunderts unwiederbringlich zerstört (vgl. Seiler: Die Diskursethik, S. 10, 192). Lyotard schreibt: „Es handelt sich dabei nicht um ein ‚Aufgeben' des Projekts der Moderne, wie Habermas bezüglich der Postmoderne meinte, sondern um seine ‚Liquidierung'." (Lyotard: Memorandum über die Legitimität, S. 73).

[988] Vgl. Horster: Jürgen Habermas. Eine Einführung, S. 24-30.

[989] Rüb: Konsensus oder Différend, S. 98.

Im vorherigen Kapitel war die Rede davon, wie Verständigung mithilfe eines Diskurses wieder in Gang gebracht werden kann und soll. Gleichwohl ist keineswegs ausgemacht, dass dies gelingt: Die Abhängigkeit von Rationalität und Verständigung bringt Habermas an eine Grenze, zu einer bestimmten „Art von sozialen Kämpfen"; und diese sieht Bonacker bei ihm (und im Übrigen auch bei Luhmann) als „unterbelichtet" an. Habermas vermag es nicht, das zu fassen, was sich an dieser Grenze oder jenseits davon ereignet, bzw. er geht dem aus dem Weg, indem er den „Widerstreit zwischen System und Lebenswelt […] in einen Rechtsstreit überführt".[990] Habermas wie Luhmann thematisieren nach Bonacker lediglich schwache Formen des Widerstreits, denen sie auf ihre je eigene Weise beikommen. Vor allem die Grenzen der gesellschaftlichen Rationalität seien jedoch als starker Widerstreit aufzufassen.[991] Bei Lyotard aber wird mit einem schwachen Widerstreit nur der „für moderne Gesellschaften typische[] Konflikt heterogener Sprachspiele" bezeichnet, das Gesagte steht bloß im Widerspruch bzw. Konflikt; bei einem starken indessen wird „etwas durch Kommunikation als Kommunikation ausgeschlossen" und es geht „um die Zerrissenheit des Gesagten und der Sprache".[992] Bonackers These hierzu lautet dann wie folgt: „[D]aß die Grenze gesellschaftlicher Rationalität mit der Grenze der Kommunikabilität korreliert und daß deshalb grundsätzlich unlösbare Konflikte in modernen Gesellschaften existieren, die die Verwirklichung einer vernünftigen Praxis gleichsam unterlaufen."[993] Und er begegnet dieser Grenze nun mit Lyotards Unterscheidung zwischen Rechtsstreit und Widerstreit. „Im Kern geht es hierbei um den Unterschied zwischen lösbaren oder entscheidbaren Konflikten auf der einen und unlösbaren, aber handhabbaren Konflikten auf der anderen Seite."[994] Lyotard versteht unter einem Widerstreit Folgendes:

> Im Unterschied zu einem Rechtsstreit [*litige*] wäre ein Widerstreit [*différend*] ein Konfliktfall zwischen (wenigstens) zwei Parteien, der nicht angemessen entschieden werden kann, da eine auf beide Argumentationen anwendbare Urteilsregel fehlt. Die Legitimität der einen Argumentation schlösse nicht auch ein, daß die andere nicht legitim ist. Wendet man dennoch dieselbe Urteilsregel auf beide zugleich an, um ihren Widerstreit gleichsam als Rechtsstreit zu schlichten, so fügt man einer von ihnen ein Unrecht zu (einer von ihnen zumindest, und allen beiden, wenn keine diese Regel gelten läßt). […] Ein Unrecht resultiert daraus, daß die

[990] Bonacker: Kommunikation zwischen Konsens und Konflikt, S. 25f., 111f.
[991] Vgl. ebd., S. 115.
[992] Ebd., S. 118f.
[993] Ebd., S. 25f.
[994] Ebd., S. 106.

> Regeln der Diskursart, nach denen man urteilt, von denen der beurteilten Diskursart(en) abweichen.[995]

Rechtsstreite können, kurz gesagt, (auf)gelöst werden, dafür existieren Regeln. Und mit Konflikten, wie sie im Rechtsstreit aufkommen, gibt es bei Habermas auch keine Probleme, weil sie prinzipiell lösbar sind. (Aufgrund seines Rationalitätsparadigmas ist allerdings wichtig, *wie* diese Konflikte gelöst werden.) Für die Lösung eines Widerstreits haben wir dagegen keine Regeln. Eine Lösung bzw. Rückkehr zum Einverständnis, wie Habermas es im Diskurs vorsieht, kann es für Lyotard nicht geben; es kann nicht entschieden werden, was das beste Argument ist, weil dafür keine Metaregel existiert.[996]

Tilman Reitz stellt – ausgehend von Habermas' Beispiel des Bauarbeiters, der zum Bierholen geschickt wird –,[997] eine Frage, die man, wie er glaubt, auf Basis des Widerstreits beantworten könnte: „Was genau geschieht, wenn ein Thema vermieden, das Register oder die grammatische Person gewechselt, die Gruppe der Verständigungspartner neu gewählt und ein Feld konfliktträchtiger Gegenstände neu abgesteckt wird?" Für Reitz besteht kein Grund, warum diese Bauarbeiter sich verständigen sollten; vielmehr könnte jeder versuchen, sich gegen die anderen durchzusetzen.[998] Kurz: Es geht um Eigeninteressen. Entsprechend sind für Bonacker Konflikte „zwischen strategisch orientierten Interessengruppen und verständigungsorientierten Bewegungen" als Widerstreit zu bezeichnen.[999]

Wenn die Komplexität der Lebenswelt stetig zunimmt und die Kommunikation, das Einander-Verstehen immer schwieriger wird, steigen freilich die Gefahren, in einen Widerstreit – oder geradezu von einem Widerstreit in den nächsten – zu geraten. Dringt das Systemische mehr und mehr in die Lebenswelt ein, muss es zwangsläufig zu Konflikten in Form des Widerstreits kommen, weil wir es hier mit zwei unterschiedlichen Sprachspielen zu tun haben: „Der Widerstreit der modernen Gesellschaft" basiert nach Habermas auf dem „Widerstreit von System und Lebenswelt".[1000] Nun ist der Widerstreit, wie Kochinka betont, „ein Dissens, der sich – im Unterschied zum Konflikt – aus

---

[995] Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit, übersetzt von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag 1987 [frz. 1983], S. 9; kursiv im Original; vgl. zu Lyotards Begriff u. a. auch: Reitz: Sprachgemeinschaft im Streit, S. 151f.
[996] Vgl. Seiler: Die Diskursethik, S. 162f., 185ff.
[997] Vgl. Reitz: Sprachgemeinschaft im Streit, S. 149ff.; vgl. dazu: Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 2, S. 185-188.
[998] Reitz: Sprachgemeinschaft im Streit, S. 151; vgl. ebd., S. 163.
[999] Bonacker: Kommunikation zwischen Konsens und Konflikt, S. 111.
[1000] Ebd., S. 110f.

prinzipiellen Gründen keiner Lösung zuführen lässt.“ Man kann ihn nicht klären, nur bezeugen. Im Widerstreit geht es nicht um divergierende Interessen, sondern es prallen verschiedene Diskursarten aufeinander.[1001] Das schließt natürlich das, was bei Habermas als (letzte) Möglichkeit der Einigung angeführt wird, aus. Widerstreit meint „das Verhältnis zwischen zwei Handlungsbewertungen, die nicht beide zugleich als entscheidende Gründe im Handeln berücksichtigt werden können“.[1002]

Lyotard ist noch aus einem weiteren Grund, der wiederum mit dem gerade erläuterten zusammenhängt, für mich relevant, nämlich in Bezug auf Sprachspiele und deren Anschlussmöglichkeiten. Für ihn ist jeder Satz „ein Ereignis“.[1003] Und die hieraus folgende, wieder auf Wittgenstein verweisende Frage lautet: „Ein Satz ‚geschieht‘. Wie läßt er sich verketten?“ Fest steht, dass verkettet werden muss, und zwar JETZT. „[E]in weiterer Satz kann nicht ausbleiben, […] es gibt keinen Nicht-Satz, Schweigen ist ein Satz, es gibt keinen letzten Satz.“[1004] Dass auch das Schweigen dazu gehört, betont Lyotard immer wieder – mehr noch: Es ist Sprechen – „Selbst wenn man schweigt, so spricht man.“[1005] Auch Schweigen ist, das wurde in meiner Arbeit bereits deutlich, Handeln. In Habermas’ Konzept passt das hingegen nicht und wird gar nicht berücksichtigt; noch weniger kann eine Nichtbeteiligung am Gespräch von ihm integriert werden. Gemäß Habermas’ Diskursethik mit ihrer „ideale[n] Kommunikationsgemeinschaft“ hat man sich am Diskurs zu beteiligen.[1006] Was jenseits des Schweigens liegt, wird nicht kommuniziert und entzieht sich damit der gesellschaftlichen Rationalität. Die Negativität des Schweigens, „das Unsagbare als Kehrseite des Sagbaren“, spaltet die Kommunikation und geht „den Manifestationen der Kommunikation, dem Konsens und dem Konflikt“ voraus. Dieser Raum, dieses „Gewirr“ an der Grenze zum Gesagten lässt sich nicht klar abstecken, wird (erst) „als Grenze des gesellschaftlich Sagbaren sichtbar“ und ist damit

[1001] Kochinka, Alexander: Der Widerstreit im Scheitern einer Begegnung. In: Liebsch/Straub: Lebensformen im Widerstreit, S. 180-216; hier: S. 182f.
[1002] Menke, Christoph: Ödipus’ Fehler: Über den Widerstreit im Handeln. In: Liebsch/Straub: Lebensformen im Widerstreit, S. 343-363; hier: S. 343.
[1003] Lyotard: Memorandum über die Legitimität, S. 61.
[1004] Lyotard: Der Widerstreit, S. 10f.
[1005] Lyotard, Jean-François: Sendschreiben zu einer allgemeinen Geschichte. In: Ders.: Postmoderne für Kinder, S. 38-56; hier: S. 47.
[1006] Seiler: Die Diskursethik, S. 237ff.

als „Jenseits der Kommunikabilität“ zugleich ein „Jenseits der Gesellschaft“ – oder noch vielmehr der Gemeinschaft.[1007]

Der Widerstreit ist, ob im Reden oder Schweigen, genau der Zustand des Dazwischen, der Moment, bevor der nächste Satz gesprochen, d. h. bevor verkettet wird, bevor das nächste Ereignis eintritt. Es muss zwar verkettet werden. Wie diese Verkettung aussieht, steht indessen nicht fest; was dabei herauskommt, ist nie zwingend, sondern nur passend oder eben nicht.[1008] So könnten die verketteten Sätze auch mehrdeutig sein oder aufdecken, dass es der vorhergehende Satz war. Der Kontext könnte hier aber – und in diesem Punkt stimmt Lyotard mit Habermas (und Wittgenstein) überein – möglicherweise Aufschlüsse geben.[1009] Feste Regeln kann es für Lyotard allerdings genauso wenig geben: Die Regeln von Sprachspielen haben erstens „ihre Legitimation nicht in sich selbst […], sondern [sie machen] den Gegenstand eines expliziten oder impliziten Vertrags zwischen den Spielern aus[]“; zweitens gibt „es ohne Regeln [überhaupt] kein Spiel“ und drittens gilt: „Jede Aussage muss wie ein in einem Spiel ausgeführter Spielzug betrachtet werden.“[1010] So

> bestreitet Lyotard gerade die Existenz universaler Regeln, spricht vielmehr von unübersetzbaren Sprachspielen mit je eigenen Regeln, von différend zwischen ihnen und von der letztlich dem Zufall (*occurence*) überlassenen Entscheidung über die Verknüpfung zweier Sätze.[1011]

Explizit wendet sich Lyotard gegen Habermas’ Auslegung des Konsenses, genauer gesagt gegen dessen striktes Festhalten daran: „Der durch Diskussion erreichte Konsens, wie Habermas denkt? Er tut der Heterogenität der Sprachspiele Gewalt an.“[1012] Lyotard befürwortet und sucht den Dissens; nur der Dissens bringt seiner Ansicht nach voran. Der Konsens ist ihm „als Gültigkeitskriterium ungenügend“ und ein „Horizont“, der „niemals erreicht“ werden kann. Auch gegen den sog. „Zwang des besseren Arguments“ hat Lyotard etwas einzuwenden: „[A]n der Argumentation arbeiten heißt das ‚Paradoxon‘ suchen und es durch neue Spielregeln der Argumentation legitimieren.“[1013] In einfachen Worten: Mit einem Konsens kommt man nicht weit(er). Lyotard erläutert seine Einwände

[1007] Vgl. Bonacker: Kommunikation zwischen Konsens und Konflikt, S. 121-125; ebd., S. 123.
[1008] Vgl. Lyotard: Der Widerstreit, S. 33, 58f.; vgl. hierzu auch: Ebd., S. 119, 122, 135, 142 sowie Reese-Schäfer: Lyotard, S. 64.
[1009] Lyotard: Der Widerstreit, S. 142-145.
[1010] Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 45.
[1011] Rüb: Konsensus oder Différend, S. 91; kursiv im Original.
[1012] Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 25f.
[1013] Ebd., S. 143f., 132.

noch ausführlicher und gelangt dabei zu dem Ergebnis: „Die Absicht ist gut, aber die Argumente sind es nicht." Denn der Konsens sei (im Gegensatz zur Gerechtigkeit) „ein veralteter und suspekter Wert geworden". – Dem ist angesichts der Komplexität und Diversität unserer Lebenswelt wohl kaum zu widersprechen. Aufgrund der Heterogenität von Sprachspielen ist eine solche Einigung für Lyotard schlichtweg unmöglich. Für ihn ist der Konsens lediglich „ein Zustand der Diskussion" und sein Ziel ist die Paralogie. Statt des Konsenses gilt es eine von ihm unabhängige „Praxis der Gerechtigkeit" zu erreichen. Hierzu ist „[d]as Erkennen der Heteromorphie der Sprachspiele […] ein erster Schritt".[1014] Doch wurde im vorherigen Kapitel betont, dass ein Konsens (auch für Habermas) durchaus keine Garantie ewiger Gültigkeit besitzt, sondern unter veränderten Umständen rasch zunichte gemacht werden kann. Metaphorisch und wieder an die Heterogenität der Sprachspiele anschließend kann man es mit Lyotard auch so ausdrücken: „Das soziale Band ist sprachlich, aber es ist nicht aus einer einzigen Faser gemacht." Vielmehr muss es gedacht werden als „Gewebe, in dem sich zumindest zwei Arten, in Wahrheit eine unbestimmte Zahl von Sprachspielen kreuzen, die unterschiedlichen Regeln gehorchen."[1015]

Sprechen ist für Lyotard „Kämpfen im Sinne des Spielens", was nicht zwingend impliziert, dass man unbedingt gewinnen will.[1016] Man hat immer die Möglichkeit, schlecht zu spielen.[1017] – Hier kommt man dann wieder bei Wittgenstein an: Ob wir den bekannten Regeln folgen (oder inwieweit wir das tun), können wir selbst entscheiden. Nur „[j]e stärker ein ‚Spielzug' ist, desto leichter ist es, ihm den Mindestkonsens zu verweigern, eben weil er die Spielregeln verändert, über die ein Konsens bestand."[1018] – Von dort aus stellt sich dann wieder die Frage, wie es um die Machtbalance bestellt ist bzw. wie diese in jenem Kampf ausgefochten wird.

Um abschließend noch einmal zu veranschaulichen, was der Widerstreit nun genau für meine Fragestellung, d. h. für die Kommunikation und das Zusammenleben in einer Gemeinschaft (oder Gesellschaft) bedeutet, kann ich auf ein Beispiel zurückgreifen, das Kochinka anführt. Mit Hans-Christoph Koller erläutert er einen Widerstreit, der u. a. aus

[1014] Ebd., S. 152f.; vgl. zu Lyotards Kritik an Habermas auch: Reese-Schäfer: Lyotard, S. 34f.
[1015] Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 104.
[1016] Ebd., S. 46; vgl. Reese-Schäfer: Lyotard, S. 26.
[1017] Vgl. Lyotard: Der Widerstreit, S. 228.
[1018] Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 148.

der Gegensätzlichkeit von Stadt und Land oder dem Akademischen mit dem Elternhaus resultiert.[1019] So gesehen besteht Widerstreit in Unterleuten nicht zuletzt bzw. von vornherein im Aufeinanderprallen des Dörflichen und Städtischen, bspw. dem von Rudolf Gombrowskis bäuerlichem Diskurs mit dem akademischen eines Gerhard Fließ bzw. damit, dass Gerhard Fließ im Dorf noch nach den städtischen Sprachspielregeln kommuniziert und Gombrowski wiederum seine nicht an die veränderten Bedingungen in der Gegenwart anpasst. Gombrowski wählt für Fließ' Ausdrucksweise u. a. die anschauliche Metapher des „sprachlichen Gummihandschuh[s]".[1020] Nicht anders verhält es sich mit den zwei Vergangenheiten Ost und West. Zu betonen ist an dieser Stelle also folgender Aspekt: Unterschiede in der Lebenswelt lassen sich mit dem Begriff des Widerstreits fassen. Aber es ist (in meiner Analyse) außerdem immer zu fragen, ob dieser der Grund für das Scheitern der Kommunikation ist oder dies andere Gründe hat, von denen ein zentraler das strategische Handeln ist. Natürlich geht es dabei stets zugleich um die Frage, wie es um die sogenannte „Lebenswelt" bestellt ist, inwieweit diese erst (kommunikativ) ausgehandelt werden muss oder *müsste*, damit an etwas wie Heimat und Gemeinschaft überhaupt noch gedacht werden kann: „Wirklichkeit ist, worauf im vernünftig geregelten Dialogspiel – in idealer Antizipation – alle Partner sich einigen können."[1021] Oder etwas einfacher ausgedrückt: „[W]orüber nicht geredet wird, das gibt es auch nicht. […] Wirklichkeit ist das, worüber man kommunizieren kann."[1022]

[1019] Vgl. Kochinka: Der Widerstreit im Scheitern einer Begegnung, S. 185.
[1020] Zeh: Unterleuten, S. 332.
[1021] Frank: Die Grenzen der Verständigung, S. 78.
[1022] Guérot: Wer schweigt, stimmt zu, S. 85.

III. Was passiert mit der Geschichte? – Erzählen und Kommunikation in Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film

1. Intermedialität, Transformation, Variation: Gleiche Worte, andere Inhalte?

> „Da unterschiedliche Medien ein unterschiedliches Ausdrucksvermögen besitzen, ist es für zwei verschiedene Medien *so gut wie unmöglich*, die gleiche Welt zu entwerfen."[1023]

In der Einführung hatte ich Huwiler zitiert: „Das Medium kann eine spezifische Wirkung auf den narrativen Text ausüben, wodurch bei einer Adaption nicht mehr von der ‚gleichen' Geschichte gesprochen werden kann".[1024] Ich wiederhole dies nun noch einmal, da es schon den zentralen Punkt fasst, um den es nun gehen soll: Mit dem Medienwechsel verändert sich nicht nur die „äußere" Darstellung der Geschichte, wandelt sich nicht nur das *Wie*, sondern auch das *Was*, also der Inhalt. Wird eine Geschichte von einem Medium in ein anderes „transportiert", stellt dieses nicht lediglich ein Durchgangsstadium für einen Inhalt dar, vielmehr ändern sich zugleich (Form der) Geschichte und Rezeption. Dessen ungeachtet bleiben bestimmte Elemente erhalten bzw. könn(t)en erhalten bleiben, weil sie medienunspezifisch sind.[1025] Trotz der Übertragungsmöglichkeit, z. B. von Handlungsort, Figuren oder bestimmten Ereignissen, ist zu fragen, ob/inwieweit eine solche Möglichkeit überhaupt angenommen werden kann oder ob sämtliche Bestandteile nicht immer variiert werden, selbst wenn bspw. eine Aussage wortwörtlich übernommen wird. So ist bereits am Hörbuch nachzuvollziehen, dass eine Äußerung nur durch die Art, wie sie gelesen wird, eine komplett andere Richtung annehmen kann. Was Elke Huwiler für das Hörspiel formuliert, gilt damit ebenso für Hörbuch und Film: Ein Ereignis bekommt „eine veränderte Qualität, die von den Hörenden niemals in genau gleicher Weise wie eine sprachliche Passage wahrgenommen

[1023] Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität, übersetzt von Marlies Klamt, Karl Nikolaus Renner und Judith Schneider. In: Renner, Karl Nikolaus/Hoff, Dagmar von/Krings, Matthias (Hg.): Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 88-117; hier: S. 95; Kursivierung A.W.
[1024] Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 88; vgl. hierzu auch: Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 9.
[1025] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 89f.

werden kann, obwohl das gleiche Ereignis ausgedrückt werden soll.“[1026] Kurz: „[J]edes Medium [fügt] der Sache, die es vermittelt, Bedeutungsdimensionen hinzu und erweitert das Sinngefüge der Inhalte um die eigenen ontologischen, semantischen und funktionalen Bestimmungen.“[1027] Eine sehr bildhafte Beschreibung für *„[v]erfilmte Literatur“* findet sich bei Bela Balázs:

> Die Wesensverschiedenheit von Film und Literatur erweist sich am deutlichsten, wenn ein guter Roman oder ein gutes Drama „verfilmt“ wird. Vor dem Kinoapparat werden literarische Werke durchsichtig wie vor den Röntgenstrahlen. Das Knochengerüst der Fabel bleibt, das schöne Fleisch der Gedankentiefe, die zarte Haut des lyrischen Tönens verschwindet auf der Leinwand. Von den duftigen Schönheiten bleibt nur ein nacktes, rohes Skelett übrig, das keine Literatur mehr und noch kein Film ist, sondern eben dieser „Inhalt“, der weder hier noch dort das Wesen ausmacht. So ein Skelett müßte ein neues und ganz anderes Fleisch, eine andere Epidermis bekommen, um eine im Film sichtbare lebendige Gestalt zu erhalten.[1028]

Transformation ist indes, das hatte ich eingangs betont, keine einseitige Angelegenheit; es betrifft beide Richtungen. Nicht nur die Geschichte im Ziel-Medium verändert sich, sondern dieses hat wiederum Einfluss auf das Ausgangsmaterial. So fragt u. a. Hans Vilmar Geppert: „Wie wirken mediale Umsetzungen von Literatur, vor allem Verfilmungen oder etwa die Verarbeitung als Hörspiel nachhaltig auf das Bedeutungspotential des Ausgangstextes selbst zurück?“[1029] Wird der Text eines Mediums in ein anderes transformiert, darf man dies, wie gesagt, also „nicht als Einbahnstraße“ verstehen; es ist ein gegenseitiger Austauschprozess.[1030] Hinzu kommt noch – mit McLuhan gesprochen –, dass ein Medium „wieder ein Medium zum ‚Inhalt‘ hat. Der Inhalt des Films ist ein Roman, ein Schauspiel oder eine Oper.“ Gerade darin liege die starke Wirkung eines

[1026] Ebd., S. 211.
[1027] Urbich: Literarische Ästhetik, S. 117.
[1028] Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch. In: Ders.: Schriften zum Film. Band I. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926. Berlin: Henschelverlag/München: Carl Hanser/Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 43-143 [1924]; hier: S. 66; kursiv im Original.
[1029] Geppert, Hans Vilmar: Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel und Werbung. München: Ernst Vögel 2006, S. 7. Später führt Geppert an den Beispielen *Berlin Alexanderplatz*, *Effi Briest* und *Professor Unrat/Blauer Engel* aus, wie Adaption bzw. der Mediendialog dazu beitragen kann, Werke nicht nur „neu zu lesen“ (*Berlin Alexanderplatz*), sondern sogar „rückwärts“, wenn wir nämlich (wie bei Fassbinders *Effi-Briest*-Verfilmung) versuchen, „das Nichterzählte“ und „Nichtgesagte[]“ zu imaginieren; oder wie Verfilmungen einen Roman erst zur Weltliteratur machen können (*Professor Unrat*) (ebd., S. 75, 108, 130).
[1030] Hagen: Literaturverfilmung, S. 401.

Mediums; doch mache der Inhalt auf der anderen Seite blind gegenüber „der Wesensart des Mediums“. Das sei dem Leser/Zuschauer nur kaum je bewusst.[1031] Beim Film handelt es sich ohnehin um ein multimediales Konstrukt.[1032] Spielmann meint dagegen, „[i]m Medium Film haben sich [zwar] historisch intermediale Formen herausgebildet, aber das Medium ist nicht per se intermedial.“[1033] Grampp nun modifiziert McLuhans These: „Nicht das Medium ist dann die Botschaft, sondern eigentlich die Mediendifferenz.“[1034] Und mit Pross kann man es wiederum so sagen: „Zwar ist das Medium nicht die *message*; aber ohne Medium ist keine *message* und damit auch keine Geschichte.“[1035]

Es ist im Rahmen meiner Arbeit unvermeidlich, auf den Intermedialitätsbegriff einzugehen, der von Aage Hansen-Löve vor 40 Jahren geprägt wurde – wie in der Anfangszeit üblich, auf Julia Kristevas Definition der Intertextualität rekurrierend.[1036] Mit diesem Terminus lässt „sich vor allem auch das vielfältige Relationsgefüge von audiovisuellen Medien und Literatur sehr gut erschließen“.[1037] Ich werde meine Darstellung allerdings kurz halten, da der Begriff inzwischen ausreichend (platt)diskutiert wurde (s. dazu die in Fußnote 1045 genannten Forschungsbeiträge). Ein Jahr nach Hansen-Löve wurde Higgins’ *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia* veröffentlicht, das laut Müller „den Grundstein zu einer Theorie und Poetik der Intermedialität“ lieferte.[1038] Das heißt jedoch nicht, dass Intermedialität erst zu diesem Zeitpunkt plötzlich in Erscheinung

[1031] McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 29, 19; vgl. hierzu u. a. auch: Ströhl, Andreas: Medientheorien kompakt. Konstanz/München: UVK 2014, S. 94.
[1032] Vgl. Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität. Darmstadt: WBG 2014, S. 105.
[1033] Spielmann, Yvonne: Intermedialität. Das System Peter Greenaway. München: Wilhelm Fink 1998, S. 9.
[1034] Grampp, Sven: Marshall McLuhan. Eine Einführung. Konstanz: UVK 2011, S. 127.
[1035] Pross: Geschichte und Mediengeschichte, S. 14; kursiv im Original.
[1036] Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Mertens, Mathias (Hg.): Forschungsüberblick ‚Intermedialität‘. Kommentierungen und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000 [1983], S. 27-83; Hansen-Löve schreibt: „Das gemeinsame Auftreten von heterogenen Kunstformen im Rahmen eines integralen Mediums […] bzw. einer multimedialen Präsentation schafft ganz andere intertextuelle Bedingungen und gattungstypologische Korrelationen als der Fall einer monomedialen Kommunikation“ (ebd., S. 28; Herv. zurückgenommen A.W.); vgl. Wirth, Uwe: Hypertextuelle Aufpropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 19-38; hier: S. 27.
[1037] Prümm, Karl: Medialität. Audiovisuelle Medien. In: Anz: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1, S. 232-244; hier: S. 232; vgl. u. a. auch: Wirth: Hypertextuelle Aufpropfung, S. 19.
[1038] Higgins, Dick: Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Southern Illinois: University Press 1984; Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus 1996, S. 89. Allerdings habe Higgins, so die Kritik Müllers, Intermedialität nur zwischen, aber nicht innerhalb von Kunstwerken verortet (vgl. ebd.).

getreten wäre. Ganz im Gegenteil liegt, worauf Jörg Robert hinweist, der Startpunkt bei Homer.[1039] Anders ausgedrückt: „Medien [haben] sich offenbar immer schon systematisch aufeinander bezogen".[1040] So betont auch Hansen-Löve, dass die „multimediale Performanz" in sämtlichen Epochen die Regel gewesen sei.[1041] In der Renaissance fand eine intensive Auseinandersetzung mit dem Wettstreit der Künste, dem sog. *Paragone*, statt; und bis heute hat Lessings *Laokoon* eine Wirkung auf jegliche Fragen, die den Vergleich unterschiedlicher Kunstformen betreffen – Robert spricht bzgl. dieses Textes gar von einer „historische[n] Wasserscheide für die Diskussion um Intermedialität".[1042] Im 19. und spätestens dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahm mit den technischen Neuerungen zudem die Anzahl „medialer Hybriden", nahmen die „multi- und intermedialen Kombinationsmöglichkeiten" zwischen den neuen Medien zu.[1043] Nach der Jahrtausendwende haben sich u. a. Irina O. Rajewsky und Werner Wolf intensiv mit den unterschiedlichen intermedialen Ausprägungen befasst. Das zunehmende Interesse, das sich schon in den 90er Jahren gezeigt hat – „Intermedialität ist ‚in'", verkündete Joachim Peach 1998[1044] –, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass sich Literatur, gerade im Internet, in immer neuen medialen Spielformen findet.[1045] Wehdeking spricht von „neue[n],

[1039] Vgl. Robert: Einführung in die Intermedialität, S. 7. Gemeint ist bei ihm die Beschreibung des Schildes von Achill.
[1040] Leschke, Rainer: Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien. Konstanz: UVK 2010, S. 233.
[1041] Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität, S. 64. Müller geht ebenfalls auf intermediale Formen im Lauf der Geschichte ein: Vgl. Müller: Intermedialität, S. 75-80.
[1042] Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2007 [1766] sowie grundlegend auch: Varchi, Benedetto: Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen. Darmstadt: WBG 2013 [ital. 1550]; Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reuther & Reichard 1917. Vgl. hierzu insb.: Robert: Einführung in die Intermedialität, S. 14f., 39, 42f. So stellen laut Robert Walter Benjamins Texte bspw. eine „Fortschreibung des Laokoon-Paradigmas vor dem gewandelten Hintergrund der neuen Medien" dar (ebd., S. 63); vgl. auch: Rippl, Gabriele: *Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse.* In: Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte (Hg.): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter 2014, S. 139-158; hier: S. 140f.; Schneider, Sabine: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Benthien/Weingart: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, S. 68-85; vgl. zur Aktualität des *Laokoon* insb.: Degner, Uta/Wolf, Norbert Christian (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld: transcript 2010.
[1043] Müller: Intermedialität, S. 38.
[1044] Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 14-30; hier: S. 14; vgl. auch: Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte: Einleitung. In: Dies.: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, S. 1-28; hier: S. 1.
[1045] Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 1f.; vgl. hierzu auch: Rippl: Intermedialität, S. 139; vgl. zum Intermedialitätsbegriff und Forschungsstand bis zum Jahr 2000: Mertens: Forschungsüberblick ‚Intermedialität'. Angesichts der Popularität des Intermedialitätsbegriffs am Ende des 20. Jahrhunderts sind vor allem in dieser Zeit zahlreiche Sammelbände erschienen, sodass man längst von „zu einem breiten Strom ange-

intermediale[n] Lektüregewohnheiten“[1046] und Segeberg von der „Literatur im Medienzeitalter“, in welchem sie ihren Status als „Leit- und Königsmedium“ eingebüßt habe.[1047] Dieser „postmediale Zustand“ ist nach Weibel gekennzeichnet durch eine Gleichwertigkeit und Mischung von Medien.[1048] Sind Hörbücher (und Hörspiele) sowie E-Books aus der Medien- und Literaturlandschaft ohnehin nicht mehr wegzudenken, verlaufen Medienwechsel längst in sämtliche Richtungen: „Die Verfilmung neben der Buchversion nach dem Film, die Radioadaption eines Dramas ebenso wie die Theateraufführung eines Hörspiels sind heute eine kulturelle Selbstverständlichkeit.“[1049] Druckmedien wie das Buch „markieren für die Vermittlung von Literatur nur [noch] einen bestimmten Abschnitt“.[1050] Natürlich resultiert das oft aus dem Versuch, aus einer Geschichte wirtschaftlich mehr rauszuholen, aber es gibt andere Gründe: So stand bspw. für Juli Zeh hinter der Veröffentlichung des Theaterstücks *Corpus Delicti* als Roman die

schwollene[r]“ Forschung sprechen muss (Berg, Walter Bruno/Reiser, Frank: Einleitung. In: Dies./Polverini, Chiara (Hg.): Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg – eine Zwischenbilanz. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. VII-XIII; hier: S. VIIIf.).
Vgl. neben bereits erwähnten Beiträgen u. a.: Bartl, Andrea/Erk, Corina/Glasenapp, Jörn (Hg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien. Paderborn: Brill Fink 2022; Benthien/Weingart: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur; Berg/Reiser/Polverini: Literatur und die anderen Medien; Blättler, Andy et al. (Hg.): Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte. Bielefeld: transcript 2010; Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994; Grishakova, Marina/Ryan, Marie-Laure (Hg.): Intermediality and Storytelling. Berlin/New York: De Gruyter 2010; Helbig: Intermedialität; Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Münster: Nodus 1987; Hess-Lüttich/Posner: Code-Wechsel; Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004; Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Literatur und Film. Tübingen: Stauffenberg 1999; Paech, Joachim (Hg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994; Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München: Wilhelm Fink 2008; Renner, Rolf. G.: Literatur und Medien. Einleitung: Intermedialität. In: Ders./Kimmich/Stiegler: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, S. 423-431; Schmidt, Wolf Gerhard/Valk, Thorsten (Hg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Berlin/New York: De Gruyter 2009; Schmitz-Emans, Monika: Intermedialität. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 355; Wehdeking, Volker: Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Berlin: Erich Schmid 2007; Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: WBG 1995. Vgl. zu Hörspiel und Intermedialität insb. Wodianka, Bettina: Radio als Hör-Spiel-Raum. Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention. Bielefeld: transcript 2018 (v. a. S. 48-81).
[1046] Wehdeking: Generationswechsel, S. 20.
[1047] Segeberg, Harro: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt: WBG 2003, S. 5.
[1048] Weibel, Peter: Die postmediale Kondition. In: Ders./Lischka: Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien. Wabern/Bern: Benteli 2004, S. 207-214; hier: S. 212.
[1049] Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 237.
[1050] Faulstich, Werner: Medialität. Druckmedien. In: Anz: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1, S. 224-231; hier: S. 231.

Intention, mehr Menschen damit zu erreichen; bei einem Theaterstück sei die Reichweite schließlich sehr begrenzt.[1051]

Mit den Veränderungen der Medienlandschaft sind zudem Begriffe wie „Literatur" oder „Fernsehen" selbst „porös geworden. […] Das Fernsehen ist heute Teil eines größeren, vielfältig vernetzen Medienzusammenhangs, in dem die Kultur insgesamt eine weitreichende Medialisierung […] erfahren hat".[1052] Die Digitalisierung lasse, so Friedrich Kittler, „die Unterschiede zwischen einzelnen Medien" zu einem bloßen „Oberflächeneffekt" herabsinken; nur als solchen gebe es „Ton und Bild, Stimme und Text" noch.[1053] Entsprechend bringt Yvonne Spielmann die Intermedialität explizit mit der Digitalisierung und den damit einhergehenden „komplexere[n] Vernetzungen" in Verbindung.[1054] Jürgen E. Müller spricht ähnlich vom „Zeitalter medialer Vernetzungen", das „unzählige inter-mediale Hybriden" erschaffe, und schreibt weiter: „Zeichen zirkulieren zwischen verschiedenen Medien; wir sehen/hören sie und sie *verschlingen* uns."[1055] Dies ist keineswegs übertrieben; wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht hundert Jahre später durch die digitalen Medien der Eindruck von schier unbegrenzten Verknüpfungsmöglichkeiten. Es scheint schwerer, ein monomediales Medium zu finden denn eines, das (auf welche Weise auch immer) mit einem anderen verwoben ist. „Medienreinheit [ist] offensichtlich eine Fiktion", die vor allem Vorteile für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Medien hat(te). „Multimedialität" ist die „Normalform des Mediensystems".[1056]

All dies hat zu einer Inflation von Begriffen wie „‚*interkulturell*', ‚*intertextuell*', ‚*intermedial*' oder ‚*multimedial*'" geführt. Das Internet vereinnahmt

[1051] Vgl. Zeh: Fragen zu Corpus Delicti, S. 25. Daneben betont sie, dass dies nicht die *übliche* Richtung ist: „Eigentlich ist es ja ein ziemlich ungewöhnliches Vorhaben, aus einem Theaterstück einen Roman zu machen. Normalerweise läuft es eher umgekehrt." (Ebd., S. 25; Herv. zurückgenommen A.W.); außerdem sei die Transformation nicht ohne *Verluste* geblieben: „Ich finde, man merkt *Corpus Delicti* immer noch deutlich an, dass es als Drama auf die Welt gekommen ist. Die kleinen Kapitel sind wie Szenen aufgebaut, […] viele Dialoge." (Ebd., S. 26; kursiv im Original).

[1052] Hickethier, Knut: Wie aus Literatur Fernsehen wird. Zur Theoriebildung des Medienwechsels: Adaption, Intermedialität, Transmedialität und Crossmedialität. Literatur in der Mediengesellschaft. In: Seibert, Peter (Hg.): Fernsehen als Medium der Literatur. Kassel: University Press 2013, S. 31-60; hier: S. 32.

[1053] Kittler, Friedrich A.: Grammophon. Film. Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 7.

[1054] Spielmann, Yvonne: Intermedialität und Hybridisierung. In: Lüdeke/Greber: Intermedium Literatur, S. 78-102; hier: S. 79.

[1055] Müller: Intermedialität, S. 15; Herv. A.W.

[1056] Leschke: Medien und Formen, S. 233f.

> Begriffe wie „Medienwechsel“ und „Intermedialität“, die lange sinnvoll auf Prozesse der Transposition von einem Medium […] in ein anderes […] oder auf Konstellationen wechselseitiger Beeinflussung zwischen traditionellen Künsten und elektronisch produzierten Medien anwendbar erschienen, für die neuen Kontexte des Hetero-Textuellen/Medialen/Kulturellen. […] Je nachdem wie eng oder wie weit man die Termini „Intertextualität“ bzw. „Intermedialität“ faßt, ergeben sich völlig unterschiedliche Zuweisungen.[1057]

Auch die Narratologie hatte sich diesem Wandel zu stellen; und so ist „eine[] Reihe von sehr produktiven Grenzüberschreitungen“, entstanden, „durch die sich das Blickfeld der ‚klassischen Narratologie‘ erheblich erweitert hat.“ Man versuchte, „eine[] transgenerisch, intermedial und interdisziplinär ausgerichtete[] Erzähltheorie zu entwickeln.“[1058] Zuvor sei die Narratologie – das betont auch Werner Wolf – vor allem „*intra*medial“ ausgerichtet gewesen.[1059] – Fakt ist, um Wolf erneut zu zitieren: „Erzählen ist intermedial.“[1060] Die Frage ist nur, *wie* in den jeweiligen Medien erzählt wird/erzählt werden kann.

Obgleich der Intermedialitätsbegriff also neue Popularität erlangt hat(te), war (und ist) er nicht unproblematisch. Grundsätzlich fehlt(e), wie häufig beklagt, eine klar umrissene Begriffsdefinition; vielmehr subsumiert(e) man zum einen diverse mediale Formen unter diesen Begriff, zum anderen gab (und gibt) es daneben eine Reihe weiterer Termini wie „Plurimedialität“ oder „Transmedialität“, und zwar ohne dass eine deutliche Abgrenzung stattgefunden hätte.[1061] Andere Ansätze möchten anstelle von Intermedialität lieber von

---

[1057] Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Filmtheorien in historischem Wandel. In: Ders. (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003; 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, S. 3-29 [1998]; hier: S. 24.

[1058] Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Dies.: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, S. 1-22; hier: S. 3, 10.

[1059] Vgl. ebd., S. 13; Wolf: Das Problem der Narrativität, S. 26; kursiv im Original.

[1060] Ebd., S. 23. Auffallend – oder vielmehr bezeichnend – ist, dass bei Wolfs Einordnung der verschiedenen Medien hinsichtlich ihres narrativen Potenzials das Hörspiel (wieder einmal) keine Beachtung findet (vgl. ebd., S. 96).

[1061] Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 3, 6f.; vgl. zum Begriff der Transmedialität insb.: Meyer/Simanowski/Zeller: Transmedialität. Für Meyer/Simanowski/Zeller geht es bei der Transmedialität v. a. um den Transfer, den „*Prozess* des Übergangs“, nicht das Ergebnis wie bei der Intermedialität (Meyer/Simanowski/Zeller: Vorwort. In: Dies.: Transmedialität, S. 7-17; hier: S. 9f.; kursiv im Original); vgl. auch Herlinghaus, Hermann: Intermedialität als Erzählerfahrung. Isabel Allende, José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen, Theater. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994, S. 19. Vgl. zur Problematik und Unschärfe des Intermedialitätsbegriffs auch: Benthien/Weingart: Einleitung, S. 14; Friedmann, Joachim: Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game. Konstanz/München: UVK 2016, S. 13; Heibach, Christiane: Literatur im elektronischen Raum. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 93; Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 19f.; Leschke: Medien und Formen, S. 58; Lischka, Gerhard Johann: Die Kunst und die Medien: In: Ders./Weibel: Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien, S. 6-39; hier: S. 11; Mecke, Jochen/Roloff, Volker: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In: Dies.: Kino-/(Ro)Mania, S. 7-20; hier: S. 11;

„Hybridisierung“ sprechen; während Hess-Lüttich das Phänomen als „Code-Wechsel“ und „Code-Wandel“ bezeichnet.[1062] – Obwohl diese Offenheit (wie von Roloff) durchaus als Vorteil betrachtet wird, weil er „eher Spielregeln und Perspektiven für die Analyse medialer Interaktionen und Transformationen zur Verfügung stellt“,[1063] geht es letztlich um so viele „Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume“[1064] aller Art, dass eigentlich niemand noch genau zu wissen scheint, was denn nun gemeint ist (und was nicht). Oder ob man generell von „Medien“ oder von „Intermedien“ reden sollte.[1065] Dieses „Inter“ bringt zwar neue Probleme mit sich,[1066] die fehlende bzw. durch „Überdehnung“ entstandene Trennschärfe gilt aber bereits für den Medienbegriff an sich.[1067] Wie jener der Intermedialität ist der des Mediums selbst problematisch – und für beide ist von einer wahren „Begriffsinflation“[1068] ohne klare Konturen[1069] zu sprechen. Nach Rainer Leschke sind „Medientheorien immer dann entstanden […], wenn Medien oder Medialität problematisch geworden sind.“[1070] Anders gesagt: Medien(theorien) sind per se

Schanze, Helmut: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 1-12; hier: S. 1; sowie zur Frage eines weiten oder engen Intermedialitätsbegriffs: Fliethmann, Axel: Die Medialität der Intertextualität – Die Textualität der Intermedialität – Das Bild der Seife. In: Fohrmann, Jürgen/Schüttpelz, Eberhard (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 105-122; hier: S. 120; Hickethier: Wie aus Literatur Fernsehen wird. Zur Theoriebildung des Medienwechsels: Adaption, Intermedialität, Transmedialität und Crossmedialität. Literatur in der Mediengesellschaft. Hickethier spricht auch von „Medienkonvergenz“ und „Mediendivergenz.“ (Ebd., S. 33). Und über den Begriff der „Transmedialität“ schreibt er: „Von Transmedialität […] sprechen wir, wenn Strukturen gemeint sind, die in gleicher Weise in verschiedenen Medien vorkommen“, also z. B. das Erzählen (ebd., S. 36; Herv. zurückgenommen A.W.); Ryan: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität.

[1062] Vgl. u. a.: Ochsner, Beate: Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung In: Blättler et al.: Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung, S. 41-60; hier: S. 42-46; Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Zur Einführung. Code-Wechsel und Code-Wandel: In: Ders./Posner: Code-Wechsel, S. 9-23.

[1063] Roloff, Volker: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni. In: Zima: Literatur intermedial, S. 269-309; hier: S. 271; vgl. zu den Vorteilen des Intermedialitätsbegriff auch: Bickenbach, Matthias: Die Intermedialität des Photographischen. In: Fohrmann/Schüttpelz: Die Kommunikation der Medien, S. 123-162; hier: S. 140.

[1064] Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial, S. 25.

[1065] „Wer zum Beispiel an reine Medien glaubt, schreibt dann ‚Klartext‘, der Unreine, der nicht an die Reinheit der Medien glaubt, schreibt ‚Intertextualität und Intermedialität‘.“ (Fliethmann: Die Medialität der Intertextualität, S. 107).

[1066] Ebd., S. 106; Heibach spricht neben Intermedialität außerdem noch von „Intersemiozität“: „[E]in Code [enthält] Qualitäten eines anderen Codes […]; Intersemiozität liegt ebenfalls vor, wenn durch die Interaktion mit anderen Codes neue, allen beteiligten Codes gemeinsame Eigenschaften entstehen.“ (Heibach: Literatur im elektronischen Raum, S. 97).

[1067] Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 19; Herv. zurückgenommen A.W.

[1068] Mecke, Jochen: Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films. In: Ders./Roloff: Kino-/(Ro)Mania, S. 97-123; hier: S. 100.

[1069] Vgl. Griem, Julika: Medientheorien. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 501ff.; hier: S. 501.

[1070] Leschke, Rainer: Medientheorie. In: Schanze: Handbuch der Mediengeschichte, S. 14-40; hier: S. 14.

problembehaftet, Medientheorie ist Problemtheorie.[1071] Zudem existiert der Medienbegriff, wie wir ihn heute verstehen, erst seit Beginn der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts.[1072] Angesichts der immer weiter fortschreitenden Digitalisierung und der medialen Verstrickungen haben die *(inter-)medialen Probleme* natürlich weiter zugenommen und es „mehren sich analytische Ansätze, die nicht mehr das einzelne Medium, sondern den medialen Gesamtzusammenhang fokussieren".[1073] So ist für die

[1071] Da ich im Rahmen meiner Arbeit nicht näher auf diese Problematik oder die Medientheorie/-geschichte eingehen kann, sei an dieser Stelle exemplarisch verwiesen auf das *Handbuch zur Mediengeschichte* von Helmut Schanze mit den darin enthaltenen Beiträgen: Bleicher, Joan: Mediengeschichte des Fernsehens, S. 490-518; Kreimeier, Klaus: Mediengeschichte des Films, S. 425-454; Lersch, Edgar: Mediengeschichte des Hörfunks, S. 455-489; Leschke: Medientheorie; Schanze, Helmut: Integrale Mediengeschichte, S. 207-280. Sowie: Faulstich, Werner: Grundwissen Medien und insb. die darin enthaltenen Beiträge: Faulstich, Werner: Medientheorie, S. 13-20; Faulstich, Werner: Mediengeschichte, S. 21-33; Faulstich, Werner: Buch, S. 129-147; Schäffner, Gerhard: Fernsehen, S. 191-217; Dorn, Margit: Film, S. 218-238; Schäffner, Gerhard: Hörfunk, S. 274-293; Lang, Norbert: Multimedia, S. 303-323.
Und ausführlicher: Faulstich, Werner: Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991; Helmes, Günter/Köster, Werner (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002; Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft; Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. Berlin/Boston: De Gruyter 1999; Kittler, Friedrich A.: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999. Berlin: Merve 2002; Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 2. Teilband. Berlin/Boston: De Gruyter 2001; Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 3. Teilband. Berlin/Boston: De Gruyter 2002 (Die Bände behandeln u. a. Geschichte, Technik, Ästhetik und Kommunikation von Hörfunk, Film und Fernsehen); Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München: Wilhelm Fink 2003; Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2006; Ströhl: Medientheorien kompakt.
Vgl. zur Entwicklung der Medien exemplarisch: Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München: C. H. Beck 2002. Vgl. zum Komplex Medien und verschiedene Künste u. a.: Caduff, Corina et al. (Hg.): Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. München: Wilhelm Fink 2007; Lischka/Weibel: Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien. Vgl. zum Medium Literatur in der Gegenwart: Bluhm, Lothar/Schmitt, Christine (Hg.): Kopf-Kino – Gegenwartsliteratur und Medien. Trier: WVT 2006; Heibach: Literatur im elektronischen Raum; Jahraus: Literatur als Medium; Kanzog, Klaus: Medien (und Literatur). In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 268-273; Lüdeke/Greber: Intermedium Literatur; Stiegler, Bernd: Literatur und Medien. Einleitung: Literatur und Medientheorie. In: Ders./Kimmich/Renner: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, S. 415-423. Vgl. zu medialen Umbrüchen, auch im Hinblick auf das Entstehen einer „Netzwerk-Gesellschaft" bzw. dem „Wechsel von der ‚Gutenberg-Gesellschaft' zur ‚Netzwerk-Gesellschaft'" (Wenzel, Horst: Vorwort. In: Ders./Seipel, Willfried/Wunberg, Gotthart (Hg.): Audiovisualiät vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche. Wien: Kunsthistorisches Museum 2001, S. 7-11; hier: S. 7): Wenzel/Seipel/Wunberg: Audiovisualiät vor und nach Gutenberg sowie Deppermann/Linke: Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Vgl. außerdem die Beiträge im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*: Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel, S. 503; Griem, Julika: Medien und Literatur, S. 492f. Und im *Metzler Lexikon Literatur*: Böhn, Andreas: Medien, S. 482; Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel, S. 484; Geisenhanslüke, Achim: Medientheorie, S. 483f.; Köhnen, Ralf: Wechselseitige Erhellung der Künste, S. 822.
[1072] Vgl. Leschke: Einführung in die Medientheorie, S. 10. Davor verstand man unter Medium vor allem eine Person, die mit parapsychologischen Fähigkeiten ausgestattet war (vgl. Helmes, Günter/Köster, Werner: Einleitung. In: Dies.: Texte zur Medientheorie, S. 15-21; hier: S. 15).
[1073] Kübler, Hans-Dieter: Medienanalyse. In: Schanze: Handbuch der Mediengeschichte, S. 41-71; hier: S. 65; vgl. hierzu auch: Blättler, Andy et al.: Einleitung. Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. In: Dies.: Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung, S. 7-14; hier: S. 9; Herlinghaus: Intermedialität als Erzählerfahrung, S. 16; Leschke: Medien und Formen, S. 184ff.; Müller,

Literatur u. a. die Rede von einer „Einteilung […] in supramediale Subsysteme“.[1074] Und Albersmeier sprach schon im Jahr 1995 von einem „Babylon der elektronisch produzierten Wort/Bild-Zeichen“; außerdem davon, „daß ‚alte‘ und ‚neue‘ Medien als Texte begriffen werden, die untereinander mannigfaltig verschränkt/vernetzt auftreten können“.[1075]

In jedem Fall darf man den Medienbegriff, so Jahraus, nicht auf seine technischen Aspekte reduzieren. Dann mache das Medium, wie McLuhan schrieb, tatsächlich für den Inhalt blind. „Ein Medienbegriff, der auf Technik abhebt, trifft den Kern eines wissenschaftlich ergiebigen Medienbegriffs nicht, sondern reduziert seine Komplexität auf den technischen Träger einer Botschaft.“ Vielmehr „ermöglicht [das Medium] Differenz(ierung)en, und zwar jene Differenzierungen, die Wahrnehmung als Wahrgenommenes identifizieren lässt […]. Medien bringen Wahrnehmung in Form. Insofern sind Medien Instrumente der Differenzierung.“[1076] Oder – mit Robert – kurz gesagt: „Intermedialität ist die Bezeichnung für eine Relation zwischen zwei Medien“[1077]; und Medien können, so eine verbreitete Meinung, überhaupt erst durch Abgrenzung zu anderen Medien bestimmt werden.[1078]

Trotz aller oder gerade wegen der Schwierigkeiten kommt man um eine Theorie, die die Analyse solch medialer Verbindungen und/oder Abgrenzungen ermöglicht, nicht herum. Statt der Intermedialität böte die neuere Forschungsrichtung der Multimodalität ein Instrumentarium.[1079] Da dies für mich m. E. keine Vorteile mit sich brächte, eher eine

---

Jürgen E.: Der inter-mediale Fall des Hauses „Usher“: Literatur, Photographie und Musik – zu einer Bildreihe von Elisabeth Deiters. In: Hess-Lüttich/Posner: Code-Wechsel, S. 127-149; hier: S. 127; Müller, Jürgen E.: Intermedialität digital: Konzepte, Konfigurationen, Konflikte. In: Blättler et al.: Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung, S. 17-40; hier: S. 17.

[1074] Faulstich: Buch, S. 145.

[1075] Albersmeier, Franz-Josef: Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik. In: Zima: Literatur intermedial, S. 235-268; hier: S. 235, 238.

[1076] Jahraus, Oliver: Was es heißt, Literatur als Medium zu interpretieren? Zur Medialität der Literatur. In: Löck/Urbich: Der Begriff der Literatur, S. 189-205; hier: S. 192f., 195.

[1077] Robert: Einführung in die Intermedialität, S. 22.

[1078] Vgl. hierzu u. a.: Benthien/Weingart: Einleitung, S. 16; Bleicher: Mediengeschichte des Fernsehens, S. 511; Fohrmann, Jürgen: Einleitung. In: Ders./Schüttpelz: Die Kommunikation der Medien, S. 1-3; hier: S. 1; Garncarz, Joseph: Vom Varieté zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig: Intermedialität, S. 244-256; hier: S. 252; Helmes/Köster: Einleitung, S. 17; Lersch: Mediengeschichte des Hörfunks, S. 455; Müller: Der inter-mediale Fall, S. 129; Weibel: Die postmediale Kondition, S. 207ff.

[1079] Vgl. exemplarisch: Giessen, Hans W. et al. (Hg.): Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität. Bern: Peter Lang 2019 (vgl. darin die Definition von Multimodalität: Giessen, Hans W. et al.: Zur kontrastiven Analyse von Medienkulturen unter besonderer Berücksichtigung von Multimodalität und Intermedialität. In: Dies.: Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität, S. 9-19; hier: S. 12); Wildfeuer, Janina/Bateman, John A./Hiippala, Tuomo: Multimodalität. Grundlagen, Forschung und Analyse –

Verkomplizierung darstellen würde, bleibe ich bei der Intermedialität, und vor allem beim Medienwechsel und der Transformation, worauf gleich näher einzugehen sein wird.
Wie erwähnt, sind die Stimmen und Sichtweisen zur Intermedialität zu zahlreich, um sie in meiner Arbeit ausführlicher zu diskutieren, was aber gar nicht notwendig ist. So lasse ich an dieser Stelle zunächst Werner Wolf und dann vor allem Irina Rajewsky zu Wort kommen. Ersterer definiert das Phänomen so:

> Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann.“[1080]

Rajewsky wiederum verwendet Intermedialität

> als *Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene […], die, dem Präfix ‚inter‘ entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind. Ausgehend von dieser Definition des Intermedialen ergibt sich die logische Konsequenz, das Intermediale vom Bereich des ‚Intramedialen‘ abzugrenzen, wobei ‚Intramedialität‘ als Terminus zur Bezeichnung jener Phänomene herangezogen wird, die, dem Präfix entsprechend, *innerhalb* eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht.[1081]

Grundsätzlich lassen sich nach Rajewsky drei Formen von Intermedialität unterscheiden[1082]: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge. Erstere meint

---

Eine problemorientierte Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2020 (vgl. eine weitere Definition von Multimodalität: Ebd., S. 7, 9f.).

[1080] Wolf: Intermedialität: Ein weites Feld, S. 167; kursiv im Original; vgl. auch dessen Lexikon-Beitrag: Wolf, Werner: Intermedialität. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 344ff.

[1081] Rajewsky: Intermedialität, S. 12; kursiv im Original. Anzumerken ist, dass sie sich nur im ersten Teil mit den verschiedenen Formen der Intermedialität beschäftigt; der Rest ihrer Monographie ist allein den intermedialen Bezügen gewidmet; vgl. auch: Rajewsky, Irina O.: Intermedialität *‚light‘*? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen. In: Lüdeke/Greber: Intermedium Literatur, S. 27-77.

[1082] Ein Alternativkonzept zu Rajewsky schlägt Uwe Wirth vor. Seine Typologie umfasst eine Nullstufe sowie eine erste, zweite und dritte Stufe von Intermedialität. Bei der Nullstufe wird ein Medium in einem anderen lediglich thematisiert; die erste Stufe „stellt die Konfiguration eines Zeichenverbundsystems dar“; gemeint sind damit unterschiedliche Spielarten des Medienwechsels, wie bspw. das Hörspiel. Der Gattungswechsel „eröffnet einen äußerst interessanten Raum intermedialen ‚Dazwischens‘.“ (Wirth, Uwe: Medialität. Intermedialität. In: Anz: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1, S. 254-264; hier: S. 262. Er wählt dafür das Beispiel *Berlin Alexanderplatz*.) Die zweite Stufe meint das, was bei Rajewsky mit Medienkombination gefasst wird (vgl. ebd.), die dritte schließlich „ist die konzeptionelle Hybridbildung.“ Hier wird, wie z. B. bei der filmischen Schreibweise, nur „das Konzept der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes“ übertragen (ebd., S. 263). Ich bleibe im Folgenden bei Rajewskys Typologie, da sie, wenngleich immer noch viel unter einen ihrer drei Begriffe fällt, trotzdem klarer zu fassen vermag, was damit gemeint ist.

> die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen. ‚Intermedialität' stellt sich hier demnach als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der – dies ist entscheidend – auf der Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme beruht.[1083]

Mit den intermedialen Bezügen wird „z. B. der Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums *qua* semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben"[1084] bezeichnet:

> In diesen Bereich fallen Erscheinungen wie die sog. *‚filmische Schreibweise' bzw. ‚Filmisierung der Literatur', die ‚Literarisierung des Films' […]. Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den eine mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum Medium qua System herstellen kann. […] ‚Intermedialität' wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei per definitionem immer nur ein Medium – das kontaktnehmende *Objektmedium – in seiner Medialität präsent ist.[1085]

Für mich relevant ist, wie gesagt, in erster Linie der Medienwechsel,

> auch bezeichnet als *Medientransfer oder *Medientransformation, d. h. Literaturverfilmungen bzw. Adapt(at)ionen, sog. ‚Veroperungen', ‚Inszenierungen dramatischer Texte, novelizations etc.: Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozeß des medialen Produkts, also den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten *Prä‚textes' bzw. ‚Text'substrats in ein anderes Medium, d. h. aus einem semiotischen System in ein anderes.[1086]

Ein schönes Beispiel, wie den medialen Besonderheiten bei einem solchen Wechsel Rechnung getragen werden kann, ist Juli Zehs *Nullzeit.* Im Hörspiel zeichnet Jola ihre Version nämlich mittels eines Diktiergeräts auf, nicht mehr schriftlich. Der zentrale Unterschied zum Roman besteht indessen darin, dass im Hörspiel nicht längere Passagen einander gegenübergestellt werden, sondern oftmals nur wenige oder sogar nur einzelne Sätze, die die vorherige Aussage des anderen unmittelbar widerlegen. Damit wird die, bereits im Prätext angelegte, Unzuverlässigkeit des Erzählten verstärkt, der Hörer kann sich in keinem Moment sicher sein. In einem gedruckten Buch ist das so nicht möglich:

[1083] Rajewsky: Intermedialität, S. 15; Herv. zurückgenommen A.W.
[1084] Ebd., S. 16f.; kursiv im Original.
[1085] Ebd., S. 17; Herv. zurückgenommen A.W.
[1086] Ebd., S. 16; Herv. zurückgenommen A.W.

Was im Hörspiel allein durch die verschiedenen Sprecher passiert, hätte dort entweder kenntlich gemacht werden müssen oder zu Verwirrung beim Leser geführt; die Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit (der Stimmen) wäre in jedem Fall verloren gegangen.
Anzumerken ist hierzu außerdem, dass die drei Formen der Intermedialität – Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge – nicht als voneinander isolierte Ausprägungen zu verstehen sind. In einer (inter-)medialen Realisierung können durchaus alle drei Formen vorhanden sein. So fallen Literaturverfilmungen unter Medienkombination und Medienwechsel. Natürlich können sie zudem noch intermediale Bezüge aufweisen.[1087] Und Wie Rühr anmerkt, haben wir es bei Hörbüchern ebenfalls mit Medienwechsel und intermedialen Bezügen zu tun:

> Teilweise bedient sich das Hörbuch nämlich auch der Elemente anderer Medien und übernimmt sie in sein Repertoire, so beispielsweise die Sprechstile, die aus dem Bereich der Vortragskunst und des Schauspiels stammen oder die Inszenierungsformen Hörspiel und Feature, die eigentlich arteigene Kunstformen des Hörfunks sind.[1088]

(Medien-)Wechsel bedeutet, vereinfacht gesagt: Ich nehme eine Geschichte und ändere theoretisch nur die Form, während ich Inhalt/Handlung *an sich* unangetastet lasse. Dass dies in der Praxis nicht möglich ist, habe ich bereits begründet. Da sich bei **jedem** Medienwechsel also mit der Gestalt auch der Inhalt verändert, ist der Begriff der Transformation m. E. ein durchaus treffender. Er „ist eine Bildung aus dem lateinischen ‚trans-formare': umformen, verwandeln." Dabei ist der Begriff des Mediums selbst, so vielseitig er verstanden und verwendet werden mag, „in allen Bereichen mit Übertragung, Verwandlung, Transforation [sic], d.h. Umformung, Umgestaltung, also immer auch mit Bewegung verbunden".[1089] Geprägt wurde der Begriff der Transformation, auf den sich – aufgrund seiner Wertneutralität – häufig bezogen wird, und dem ich im Wesentlichen (bei aller Kritik, die man ihrem Ansatz entgegenbringen kann oder muss) folgen möchte,

[1087] Vgl. ebd., S. 17f.; vgl. dazu auch: Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 29.
[1088] Rühr, Sandra: Ist es überhaupt ein Buch? Dispositive zweier scheinbar verwandter Medien. In: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel. Bielefeld: transcript 2017, S. 17-32; hier: S. 30; vgl. Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 213.
[1089] Meyer: Gedächtniskultur, S. 17.

von Irmela Schneider, die anstelle von Verfilmung eben von „Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes Zeichensystem“ spricht.[1090] Transformation „bedeutet, zwei künstlerisch **gleichwertige**, jedoch jeweils strukturspezifische Gattungen oder Medien nicht in Konkurrenz, sondern Konvergenz [zu bringen]“.[1091] Passend erscheint mir der Begriff der „Transformation“ vor allem deshalb, weil er den Aspekt der Metamorphose beinhaltet. Das Ausgangsmaterial wird verwandelt. Es entsteht etwas Neues, Anderes, Eigenes, das indes durchaus (noch) Elemente des Prätextes enthalten kann. So verhält es sich in gewisser Weise häufig wie bei Ovids *Metamorphosen*[1092]: Die Worte mögen bleiben, aber sie bekommen neue Gestalten und Gewänder. Man könnte Medien also vereinfacht als Gewänder verstehen, in die ein Inhalt gehüllt werden kann, und dieser dann in je anderer Gestalt sicht- oder hörbar wird. Adaption heißt, „dass sich eine bestimmte mediale Existenzform teilweise verändern muss, um in einer ihr fremden medialen Umwelt leben und gedeihen zu können.“[1093] Der Titel von Irmela Schneiders Habilitationsschrift lässt diesen Aspekt mitanklingen: *Der verwandelte Text*. Mit Spedicato kann man das noch einmal gut auf den Punkt bringen:

> Eine Literaturverfilmung ist […] ein *Transformationsprozess*, in dem etwas bleibt, wie es war, und etwas Anderes verändert wird. Von dem, was nicht verändert wird, kann man jedoch nicht behaupten, dass es identisch geblieben sei.

[1090] Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1981, S. 27. Schneider führt den Begriff mit folgender Begründung ein: „Die Kategorie der Transformation hat dabei weniger die Funktion, die verbrauchte Bezeichnung ‚Literaturverfilmung‘ einfach zu ersetzen, sondern sie hat methodologischen Stellenwert. Im Anschluß an Kristevas transformationelle Methode […] soll die Kategorie der Transformation den spezifischen produktiven Prozeß, der hier für die Bearbeitung eines literarischen Textes zu einem Film angenommen wird, anzeigen.“ (Ebd., S. 17); vgl. zur Kritik an Schneider u. a.: Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 44f. Die Konzepte von Hurst und Lohmeier werden allerdings ebenfalls von Schwab kritisiert (vgl. ebd., S. 45ff.); vgl. dazu auch: Poppe: Visualität, S. 90f.; Schanze, Helmut: Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse. In: Ders. (Hg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon. München: Wilhelm Fink 1996, S. 82-92; hier: S. 87ff.; Spedicato, Eugenio: Literaturverfilmung als Äquivalenzphänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954) In: Ders./Hanuschek, Sven: (Hg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Könighausen & Neumann 2008, S. 71-103; hier: S. 75ff., 83; Volk, Stefan: Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen und ihren Vorlagen. Marburg: Tectum 2010, S. 11, 32f.

[1091] Nischik, Reingard: Literaturadaption. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 454f.; hier: S. 455; Herv. A.W.

[1092] Ovid (P. Ovidius Naso): Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 2010 [1994].

[1093] Spedicato: Literaturverfilmung als Äquivalenzphänomen, S. 76; vgl. zum Adaptionsbegriff u. a. auch: Leubner, Martin: Adaption. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 5; Monaco, James: Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien, übersetzt von Hans-Michael Bock. Reinbek: Rowohlt 2017 [2011; engl. 1999], S. 11 (dort heißt es kurz und knapp: „Die Bearbeitung eines literarischen Werkes (Roman, Bühnenstück) für den Film.“); Rother, Rainer: Adaption. In: Ders.: Sachlexikon Film, S. 16f.

> Allein die Tatsache, dass es *verfilmt* wird, schafft einen gewaltigen Unterschied.[1094]

Wenn Transformation bedeutet, dass etwas verwandelt wird, ein neues Gewand bekommt, folgt daraus, dass man einem Inhalt, einer Geschichte letztlich eine unbegrenzte Zahl von Kleidern anlegen kann. Mehrfachverfilmungen einzelner literarischer Werke – *Effi Briest* ist dafür ein gutes Beispiel[1095] – belegen, was eigentlich selbstverständlich sein sollte: Jede Verfilmung ist nur eine mögliche Interpretation der Vorlage – und das Medium Film nur eines unter mehreren möglichen Zielmedien.

Als Interpretation sind Literaturverfilmungen stets auch „Teil der Rezeptionsgeschichte von Literatur" – und gleichzeitig, was nicht genug betont werden kann, „eigenständige[] Kunstwerk[e]".[1096] So ist ein Vergleich dieser Varianten bzw. die Frage, wie unterschiedlich man mit einer (Ausgangs-)Geschichte umgehen kann, generell eine spannende Forschungsfrage. Poppe schließt sich dem Transformationsbegriff grundsätzlich an, unterscheidet dann aber noch näher zwischen stofforientierter, handlungsorientierter, analoger, interpretierender und freier Transformation.[1097] Die „handlungsorientierte Transformation" setzt gemäß ihrer Definition „‚Story' und ‚Plot' sowie Figuren und Rahmen der Handlung in enger Anlehnung an den Text um. Es geht bei dieser Umsetzung jedoch vor allem um die erzählte Handlung und nicht so sehr um Erzählsituation, Erzählstrukturen, Stil usw."[1098] Diesem Adaptionstypus kann man *Unterleuten* (Hörspiel und Film) zuordnen.

Das Problem, ob denn nun das Produkt oder der Prozess mit dem Begriff der Transformation gemeint ist, bleibt – trotz aller Vorteile des Begriffs – wie bei dem der Literaturverfilmung allerdings bestehen; denn Transformation meint nicht nur das fertige

---

[1094] Spedicato: Literaturverfilmung als Äquivalenzphänomen, S. 83; kursiv im Original.

[1095] U. a.: Effi Briest. D (BRD) 1974. Regie: Rainer Werner Fassbinder; Effi Briest. D 2009. Regie: Hermine Huntgeburth.
Vgl. zu Mehrfachverfilmungen u. a. Schmidt, Klaus M./Schmidt, Ingrid: Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2001; 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, S. 56f. (Fontane), 67f. (Goethe), 165f. (Schiller), 123f. (Thomas Mann); vgl. speziell zu *Effi Briest* u. a.: Geppert: Literatur im Mediendialog, S. 107-127; Hickethier: Wie aus Literatur Fernsehen wird, S. 48ff.; Schestag, Uda: „Literaturverfilmung" oder „literarischer Film"? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Film am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders „Effi Briest"-Verfilmung. In: Fürnkäs, Josef et al. (Hg.): Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik. Bielefeld. Aisthesis 1993, S. 148-166; vgl. zu Thomas Mann ausführlich: Elsaghe, Yahya: Thomas Mann auf Leinwand und Bildschirm. Zur deutschen Aneignung seines Erzählwerks in der langen Nachkriegszeit. Berlin/Boston: De Gruyter 2019.

[1096] Ruckriegl, Peter/Koebner, Thomas: Literaturverfilmung. In: Koebner: Reclams Sachlexikon des Films, S. 410-413; hier: S. 413.

[1097] Poppe: Visualität, S. 92.

[1098] Ebd.

Produkt.[1099] Darum wird auch zusätzlich vom „Transformationsprozess“ gesprochen, während die „Transformation“ der daraus entstandene „Text“ ist; das „Transform“ der Ausgangstext.[1100]

Wie Rajewsky betont, spielt die Richtung keine Rolle.[1101] „Mit ‚Literatur im Medienwechsel‘ sind also Wechselbeziehungen zwischen gedrucktem Text und (audio-visuellen) Medien sowie Texte in unterschiedlichen medialen Präsentationsformen gemeint.“[1102] Es kann bspw. genauso aus einem Hörspiel ein Film oder Roman gemacht werden, wenngleich die *klassische* Richtung noch immer die vom (gedruckten) Buch – oder in jüngerer Zeit vom Comic bzw. der Graphic Novel – zum Film darstellt.[1103] In der Regel werden Romane oder Dramen als Hörspiele adaptiert. So gibt es Hörspiele (und oftmals sogar mehrere) von den meisten Klassikern, wie den berühmten Ehebruchgeschichten *Anna Karenina, Effi Briest* oder *Madame Bovary*, ebenso von Thomas Manns *Zauberberg, Buddenbrooks* und *Doktor Faustus, Felix Krull* und *Tonio Kröger.*[1104] Aus *Macbeth* sowie *Romeo & Julia* wurde erst ein Roman und aus diesem dann ein Hörspiel[1105]; *Once Upon a Time in Hollywood* war wie Brussigs *Sonnenallee* erst Drehbuch/Film, dann Roman.[1106] Auch bei Hörspielen gibt es den umgekehrten Fall, wie bspw. vor Kurzem

[1099] Vgl. Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 47.
[1100] Schneider: Der verwandelte Text, S. 133; Volk: Film lesen, S. 33.
[1101] Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 16.
[1102] Geier, Andrea/Till, Dietmar: Einleitung. In: Geier, Andrea (Hg.): Literatur im Medienwechsel. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 03/2008. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 230-235; hier: S. 233.
[1103] Vgl. Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 6.
[1104] Tolstoi, Leo: Anna Karenina. Regie: Ludwig Cremer. WDR/HR 1967/München: Der Hörverlag 2010; Fontane, Theodor: Effi Briest. Regie: Rudolf Noelte. SFB/BR/HR 1974/München: Der Hörverlag 2008; Fontane, Theodor: Effi Briest. Regie: Heinz-Günther Stamm. BR 1949/Berlin: Der Audio Verlag 2018; Fontane, Theodor: Effi Briest. Regie: Sven Schreivogel. Hamburg: Amüsement 2020 [2015]; Flaubert, Gustave: Madame Bovary, übersetzt von Maria Dessauer. Regie: Christiane Ohaus. HR2/Radio Bremen/Deutschlandradio/München: Der Hörverlag 2005; Mann, Thomas: Der Zauberberg. Regie: Ulrich Lampen. BR2 2000/München: Der Hörverlag 2000/2007; Mann, Thomas: Buddenbrooks. Regie: Wolfgang Liebeneiner. HR/Radio Bremen 1965/München: Der Hörverlag 2001/2007; Mann: Thomas: Doktor Faustus. Regie: Leonhard Koppelmann. HR2/BR2/München: Der Hörverlag 2007/2009; Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Regie: Sven Stricker. NDR 2008; Mann, Thomas: Tonio Kröger. Regie: Leonhard Koppelmann. HR/München: Der Hörverlag 2017.
[1105] Shakespeare, William: Macbeth. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Frank Günther. München: dtv 2011 [1995]; Hartley, A. J./Hewson, David: Macbeth. Las Vegas: Thomas & Mercer 2012; Hewson, David/Hartley, A. J.: Macbeth, übersetzt von Holger Michel, Steffen Wilhelm. Berlin: Audible Studios 2015; Shakespeare, William: Romeo & Juliet/Romeo und Julia. Englisch/Deutsch, übersetzt von Herbert Geisen. Stuttgart: Reclam 2012 [1979]; Hewson, David: Juliet and Romeo. London: The Dome Press 2018; Hewson, David: Julia & Romeo, übersetzt von Änne Troester. Berlin: Audible Studios 2017.
[1106] Tarantino, Quentin: Once Upon a Time in Hollywood. London: Weidenfeld & Nicolson 2021; Once Upon a Time in Hollywood. USA/UK 2019. Regie: Quentin Tarantino; Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Frankfurt am Main: Fischer 2009 [1999]; Sonnenallee. D 1999. Regie: Leander Haußmann. Vgl. Segeberg: Literatur im Medienzeitalter, S. 320.

Anna Basener mit den *Juten Sitten* gezeigt hat; beide Teile wurden zuerst als Hörspiel und danach als Roman veröffentlicht.[1107] Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Um es mit Hickethier noch einmal ganz knapp zu sagen: „Medienwechsel sind also heute in alle Richtungen denkbar, sie sind vielgestaltig und mehrdimensional."[1108]

Ein Problem ist, mag man sich noch so sehr gegen das alte Lied der Werktreue wenden, dass – ist z. B. ein Roman der Ausgangstext – die neue Umsetzung immer in dessen „Fahrwasser […] unter die Leute gebracht wird" und ein Vergleich „mit dem ursprünglichen gedruckten Werk" kaum verhindert werden kann.[1109] Petra-Maria Meyer betont indessen: „Jeder Medienwechsel […] transformiert den Text. Das Medium schreibt mit an den Texten, die sich in der Transformation **stets nur** als Veränderte bewahren."[1110] Das gilt zumindest für den Rezipienten, der die Vorlage nicht kennt. Visuell oder auditiv wahrnehmbar ist nach dem „‚Medienwechsel' (oder auch ‚Medientransfer')", der „Transformation eines medienspezifischen Produkts (z.B. eines Romans) in ein anderes Medium […] [normalerweise] nur letzteres".[1111] So lesen wir bspw. auf dem DVD-Cover von *Mitte Ende August* unter dem Titel zwar „frei nach Goethes Wahlverwandtschaften", doch der Handlung ist diese *Vorlage* nicht unbedingt zu entnehmen und sie wird weder im Vor- noch im Abspann genannt; die Bezüge erkennt mehr eigentlich erst, wenn man um den Bezugstext weiß.[1112] Ist dies der Fall oder vergleiche ich die unterschiedlichen Realisierungen miteinander, sieht das freilich anders aus. Das darf allerdings nicht dazu führen, dass man beides schablonenhaft übereinanderlegt und miteinander abgleicht. Mit anderen Worten: Dem Prätext kommt zwar eine Sonderstellung bei der vergleichenden Analyse zu, aber deshalb kein höherer Stellenwert. Mag der Roman, wie in meinem Beispiel, das Ausgangsmaterial sein, handelt es sich bei Hörbuch, Hörspiel und Film um

[1107] Basener, Anna: Die Juten Sitten. Goldene Zwanziger. Dreckige Wahrheiten. München: Goldmann 2020; Basener, Anna: Die Juten Sitten. Goldene Zwanziger. Dreckige Wahrheiten. Regie: Anja Herrenbrück. Berlin: Audible Studios 2019; Basener, Anna: Die Juten Sitten. Kaiserwetter in der Gosse. München: Goldmann 2021; Basener, Anna: Die Juten Sitten. Kaiserwetter in der Gosse. Regie: Anja Herrenbrück. Berlin: Audible Studios 2020.

[1108] Hickethier: Wie aus Literatur Fernsehen wird, S. 51.

[1109] Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 177.

[1110] Meyer: Gedächtniskultur, S. 63; Herv. A.W.

[1111] Spedicato: Literaturverfilmung als Äquivalenzphänomen, S. 73; vgl. hierzu: Wolf, Werner: Intermedialität und mediale Dominanz. In: Degner/Wolf: Der neue Wettstreit der Künste, S. 241-259; hier: S. 246ff.

[1112] Vgl. Palmier, Jean-Pierre: Transmediale Trauer. Literarische und filmische Emotionalisierung am Beispiel der filmischen Goethe-Adaptionen *Werther* (2008) und *Mitte Ende August* (2009). In: Poppe, Sandra (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 249-266; hier, S. 257; Werther. D 2008. Regie: Uwe Janson; Mitte Ende August. D 2009. Regie: Sebastian Schipper.

Varianten, die gleichberechtigt danebenstehen. Wie in meinem Titel angedeutet, entstehen dabei Varianten – und diese sollen und müssen als gleichwertig betrachtet werden. „Die Migration von medialen Formen sorgt also in der Regel […] für Variation und sie tut das dadurch, dass sie über die bloße Analogiebildung hinausgeht."[1113]

Zum Abschluss des Kapitels sollen nun noch einige Schwierigkeiten, die sich bei der Transformation einer Geschichte in ein anderes Medium ergeben, benannt werden. Außerdem werde ich am Beispiel der Hörspiel- und Filmadaption von Ferdinand von Schirachs *Terror* beleuchten, wie sehr die Visualität die Bedeutung einer identischen Tonspur verschieben kann.

Natürlich ist der Unterschied der Zeichensysteme ein wesentlicher Grund, der es vollkommen unmöglich macht, eine Geschichte unverändert in ein anderes Medium zu übertragen: Es „sind in den verschiedenen Medien je unterschiedliche dieser Zeichenaspekte dominant: im Bild die ikonische, in der Fotografie die indexikalische, in der Sprache die symbolische Zeichenfunktion."[1114] Bilder sind – ich greife an dieser Stelle kurz auf Kapitel III.4 vor –, anders als Texte, zunächst einmal nicht linear.[1115] Im Text gilt: Immer eins nach dem anderen. Selbst wenn Geschehnisse parallel ablaufen, können sie nur nacheinander erzählt werden. Haben wir es zwar in allen Medien – auf ihre je eigene Weise – mit Zeitmedien zu tun, gibt es diesbezüglich dennoch gravierende Unterschiede. Während im Film für längere Zeit das gleiche Bild zu sehen sein kann, „gibt es keine ‚stehenden' Töne. Das zu Hörende ist flüchtig."[1116] Im Film – und in Grenzen im Hörspiel – können außerdem mehrere Dinge simultan erzählt werden. Für meinen Untersuchungsgegenstand, die Kommunikation, unterscheidet sich der Film ebenfalls von den anderen beiden Medien: „Die **mündliche Äußerung** einer Figur kann auch durch einen **Blick**, eine **Körperbewegung**, durch **Musik**, durch ein **Geräusch** weitergeführt werden".[1117]

Beschreibungen fallen, um einen weiteren Unterschied zu nennen, insbesondere im Hörspiel i. d. R. äußerst sparsam aus. Alles Visuelle muss ins Akustische übersetzt werden. Geht es indessen um Klänge und Geräusche, ist das Hörspiel dem Roman gegenüber natürlich klar im Vorteil; wie für Bilder gilt: Keine Beschreibung kann das Hörbare

[1113] Leschke: Medien und Formen, S. 211.
[1114] Robert: Einführung in die Intermedialität, S. 76.
[1115] Vgl. Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 84.
[1116] Ebd., S. 290.
[1117] Ebd., S. 107; Herv. im Original.

jemals wirklich greifen; Akustisches ist sogar noch schwerer zu beschreiben als Visuelles. Sehr treffend formuliert dies Wolf Haas in *Das Wetter vor 15 Jahren*:

> Ich finde es sehr schwierig, eine Stimme zu beschreiben. Sehr extreme Stimmen kann man noch mit Worten charakterisieren, schrill, sonor et cetera. Darum haben Romanfiguren immer schrille oder sonore oder näselnde oder sonst irgendwie auffällige Stimmen, weil es Begriffe dafür gibt.[1118]

Man darf allerdings, was häufig geschieht, nicht vergessen, dass wir nicht nur Bilder, sondern auch Texte visuell wahrnehmen. Eine generelle „Positionierung von Schrift gegen Bild ist daher problematisch." – Gleichwohl unterscheidet sich die visuelle Wahrnehmung von Text und Bild; so hat Schrift „einen ausgeprägten symbolischen Charakter, den die Bildsprache des Films, des Fernsehens oder der Werbung nicht in der gleichen Weise einnehmen."[1119] Benthien/Weingart rücken im Sammelband *Literatur & Visuelle Kultur* Literatur „als Teil der visuellen Kultur in den Blick", und betonen, „dass die Grenzen zwischen verbaler und visueller Repräsentation ebenso unbeständig sind wie die jeweils veranschlagten Konzepte von Literatur, Text, Sprache oder Schrift beziehungsweise Visualität oder Bildlichkeit."[1120] Daneben gibt es Bücher, die so gestaltet sind, dass sie weder als E-Books noch (und schon gar nicht) als Hörbücher funktionieren würden.[1121] Hierfür kann man Nora Krugs *Heimat* oder *The Ship of Theseus* nennen.[1122] Doch bereits Romane, die, je nachdem, ob man sie von „vorne" oder von „hinten" (vorne und hinten gibt es in diesen letztlich nicht) liest, funktionieren nur *richtig*, wenn man sie als gedrucktes Buch in die Hand nehmen kann. Beispiele sind der schon erwähnte Doppelroman von Jan Brandt, *Die Leinwand* von Benjamin Stein oder Julio Cortázars *Rayuela*, das für die Reihenfolge des zweiten Teils einen „Wegweiser", eine Lektüre-Reihenfolge vorgibt, der zu folgen einem natürlich selbst überlassen bleibt.[1123]

[1118] Haas, Wolf: Das Wetter vor 15 Jahren. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006, S. 18.
[1119] Coy, Wolfgang: Einleitung. In: McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, übersetzt von Max Nänny. Bonn [u. a.]: Addison-Wesely 1995 [1968/engl. 1962], S. VII-XVIII; hier: S. XI.
[1120] Benthien/Weingart: Einleitung, S. 9.
[1121] Vgl. Brückl, Stefan: ~~nicht~~ **M**ehr ob**E**rflächlich be**T**r**A**chtet. Metatextualität – ein visuelles Erzählverfahren. In: Ders./Haefs, Wilhelm/Wimmer, Max (Hg.): Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. München: Richard Boorberg 2021, S. 228-263; hier: S. 263.
[1122] Abrams, J. J./Dorst, Doug: Ship of Theseus. New York: Mulholland Books 2013.
[1123] Stein, Benjamin: Die Leinwand – Ammon Zichroni. München: C. H. Beck 2010; Cortázar, Julio: Rayuela, Himmel und Hölle, übersetzt von Fritz Rudolf Fries. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [span. 1963], S. 7.

Bei Thea Dorns *Briefen an Max* wurde das *Transformationsproblem* dadurch gelöst, dass man bei der Hörbuch-Version eine PDF-Datei dazubekommt, die die Postkarten des Buchs enthält, und sobald eine Postkarte im Hör-Text auftaucht, wird erwähnt, was auf dieser abgebildet ist.[1124]

Wie komplexes Text-Ausgangsmaterial dennoch transformiert werden kann, demonstriert, obwohl es an sich ebenso wenig adaptierbar ist wie *Ship of Theseus*, das Hörbuch zu *House of Leaves*.[1125] Die Schwierigkeiten erläutert Pöhlmann so:

> Diese Multimodalität kann nur auf einer beidseitig bedruckten Seite, aber nicht in auf [sic] einem eReader oder in einem Hörbuch vonstattengehen, und sie zeichnet sich wie so oft bei Danielewski dadurch aus, dass sie extrem medienspezifisch ist und sich einer trivialen intermedialen Adaption verweigert.[1126]

Nach Hiebler ist die Transformation jedenfalls gelungen; er bezeichnet sie als „[a]ufsehenerregendes Beispiel[]“ dafür, dass „sowohl in narratologischer wie materialästhetischer Hinsicht die literarischen wie typographischen Eigenheiten der Vorlage“ aufgegriffen werden können. Dem Hörer wird die Möglichkeit gegeben, in einer individuellen Kombination sein eigenes Hörspiel zu hören; aus „fast 60 Kapiteln [ergibt sich] ein recht komplexes Set an kombinatorischen Möglichkeiten.“ Die Ursendung „des dreidimensionalen Hörspiels am 10. Dezember 2009“ fand parallel auf drei Sendern statt „(1LIVE, WDR 3 und WDR 5) zwischen 23:05 und 0:00“, sodass die Hörer hin- und herschalten konnten. Dabei entstand „ein komplexes, oft übereinander geschichtetes Gewirr an sprechenden und kommentierenden Stimmen, Geräuschen, Klängen und Musik“.[1127] Die im darauffolgenden Jahr erschienene Hörspiel-Disc ist wie ein schwarzes Notizbuch gestaltet – samt Leseband, Gummibandverschluss und hinterer Innentasche, in der sich die DVD befindet. Beschrieben oder collagiert sind nur wenige Seiten des Buches, sodass der hörende Leser bzw. lesende Hörer die Möglichkeit hat, auch hier selbst einzugreifen und sich (beim Hören) Notizen zu machen, die Geschichte mit- und fortzuschreiben. Wie bei der Radiosendung kann zwischen (Hör-)Optionen gewählt werden: Der Hörer kann es sich *ganz normal* nacheinander „(ONE WAY)“ anhören oder

[1124] Dorn, Thea: Trost. Briefe an Max. München: Penguin 2021; Dorn, Thea: Trost. Briefe an Max, gelesen von Bibiana Beglau. München: Der Hörverlag 2021.
[1125] Danielewski, Mark Z.: House of Leaves. New York: Random House 2000; Danielewski, Mark Z.: Das Haus, übersetzt von Christa Schuenke. Regie: Jörg Schlüter. WDR 2009/Berlin: Der Audio Verlag 2010.
[1126] Pöhlmann, Sascha: Multimodalität als Grenzgang des Narrativen im Romanwerk Mark Z. Danielewskis. In: Brückl/Haefs/Wimmer: Metafiktionen, S. 264-301; hier: S. 274.
[1127] Hiebler, Heinz: Problemfeld ‚Hörbuch‘. Das Hörbuch in der medienorientierten Literaturwissenschaft. In: Binczek/Epping-Jäger: Das Hörbuch, S. 95-115; hier: S 111ff.

sich „seinen eigenen Weg bahnen (OWN WAY) oder er kann sich nach festgelegen Varianten durch die Ebenen des Hörspiels leiten lassen (FOLLOW WAY)." In jedem Fall ist dies ein Hörspiel, das bei mehrmaligem Hören, zu dem es gerade auf- oder herausfordert, immer eine andere Geschichte erzählen wird.[1128]

Ehe ich nun konkreter auf die medialen und erzähl-technischen Besonderheiten und Grenzen von Hörbüchern, Hörspielen und Filmen eingehe, möchte ich, wie angekündigt, zunächst anhand eines Beispiels kurz skizzieren, wie anders eine Botschaft je nach Medium, in dem sie vermittelt wird, sein kann; und zwar selbst dann, wenn nicht nur der Wortlaut, sondern sogar die Stimme bzw. Tonspur identisch ist. Anders gesagt, möchte ich Auge und Ohr für das schärfen, was mediale Transformation für den „Text" bedeutet. Zeigen werde ich dies vor allem an Ferdinand von Schirachs Theaterstück *Terror*. Auf *Gott* sowie den Roman *Der Fall Collini* werde ich nur am Rande eingehen. Alle drei wurden sowohl als Hörspiel wie als Film adaptiert.[1129] Beim Ausgangsmaterial handelt es sich also zweimal um ein Theaterstück bzw. die Textvorlage zu einem solchen, einmal um einen Roman; wobei ich den Aspekt, dass *Terror* und *Gott* für die Theaterbühne geschrieben wurden, weitgehend außer Acht lasse und mich auf den Vergleich zwischen Hörspiel und Film konzentriere.

Dass aus Filmen Hörspiele gemacht werden, ist keine Seltenheit. Diese sogenannten „Hörspiele zum Film" – man könnte sie alternativ „Zweit-Adaptionen" oder „Sekundär-Adaptionen" nennen – gibt es z. B. auch von *Herr Lehmann*, *Die Päpstin*, den *Buddenbrooks*, von *Tschick* und von der *Schachnovelle*,[1130] um nur einige wenige zu nennen. Es

[1128] Vgl. ebd., S. 114.; ebd.; Großschreibung im Original.
[1129] Schirach, Ferdinand von: Terror. München: btb 2016 [2015]; Schirach, Ferdinand von: Der Fall Collini. München: btb 2017 [2011]; Schirach, Ferdinand von: Gott. München: Luchterhand 2020; Schirach, Ferdinand von: Terror. Regie: o.A. Berlin: Moovie/München: Der Hörverlag 2016; Schirach, Ferdinand von: Der Fall Collini. Regie: Uticha Marmon. Hamburg: Jumbo Neue Medien 2019; Schirach, Ferdinand von: Gott. Regie: Anja Herrenbrück. München: Der Hörverlag 2020; Terror – Ihr Urteil. D 2016. Regie: Lars Kraume; Der Fall Collini. D 2019. Regie: Marco Kreuzpaintner; Gott. D 2020. Regie: Lars Kraume. Des Weiteren wurden die Erzählbände *Verbrechen* und *Schuld* als Serien adaptiert (Schirach, Ferdinand von: Verbrechen. München: btb 2020; Schirach, Ferdinand von: Schuld. München: btb 2017 [2016]; Schuld. D 2015/2017/2019 (3 Staffeln). Regie: Hannu Salonen, Maris Pfeiffer, Nils Willbrandt; Verbrechen. D 2013. Regie: Hannu Salonen et al.).
[1130] Regener, Sven: Herr Lehmann. Regie: Sven Stricker. München: Der Hörverlag 2007/2008; Cross, Donna: Die Päpstin. Regie: Sönke Wortmann. München: Der Hörverlag 2009; Mann, Thomas/Breloer, Heinrich: Buddenbrooks. Bavaria Film/Pirol Film Production/Colonia Media/München: Der Hörverlag

ist keine sonderlich scharfsinnige Bemerkung, dass bei diesen „Hörspielen zum Film“ der Mehrwert meist nur ein finanzieller ist. Abgesehen davon gelingt die Übertragung nicht immer gleich gut bzw. schlecht – um ein positives Beispiel herauszugreifen, wird *Herr Lehmann* gerade durch die Mischung von Erzähler-, Figurenrede und innerem Monolog unterhaltsam. Dennoch kann für alle genannten Titel festgestellt werden, dass die hörspielspezifischen Mittel bei dieser Adaptionsform nicht genutzt werden (können). Allgemein formuliert, läuft das so: Man nimmt die Tonspur des Films und füllt die durch die fehlende Sichtbarkeit entstehenden Lücken mit einem Erzähler. Zwar ist das nicht immer restlos der Fall; so fehlt bei den *Buddenbrooks* bspw. die Kindheitsepisode des Filmanfangs, aber im Großen und Ganzen ist das Verfahren so: „Der Hörfilm umfasst den Originalton mit allen Lauteffekten und Musik sowie die Audiodeskription.“[1131] Vom Erzähler beschrieben wird natürlich gerade das (im Film) Sichtbare, das Aussehen der Figuren und die Schauplätze, was schon den zentralen Unterschied zwischen diesen beiden Medien benennt.

Mir geht es an dieser Stelle nicht um das Gelingen oder Scheitern der Transformation – sofern man ein Produkt, bei dem der Tonspur des Films lediglich eine Erzählerstimme *aufgezwungen* wurde, überhaupt als eine solche bezeichnen kann –, sondern darum, dass man anders hört, wenn man zugleich sieht, bzw. anders hört, wenn man dabei nicht(s) sieht (oder etwas anderes, mit dem man parallel zum Hören beschäftigt ist).

Beim Hörspiel zu *Der Fall Collini* sticht schon nach den ersten Minuten ins Ohr, dass dieses durch die hinzugefügte Erzählerstimme ziemlich steif und künstlich wirkt. Gerade, weil diese ein Ausmaß hat, das *so* nicht notwendig wäre, geht dem ganzen Spiel die Lebendigkeit verloren. Interessanterweise verhält es sich bei *Terror* und *Gott* anders. Während *Gott* ein eigenständiges Hörspiel ist, das andere ein Film-Hörspiel, ist ausgerechnet *Gott* wenig überzeugend in der Umsetzung. Bei *Terror*, das sich größtenteils am Text orientiert, aber leicht gekürzt ist, fällt vor allem eines auf: Es gibt sehr viele Erzählerkommentare zur nonverbalen Kommunikation und zu den Bewegungen im Raum, wodurch die Unmittelbarkeit ge- oder gar zerstört und Distanz geschaffen wird.

2008; Herrndorf, Wolfgang: Tschick. Regie: Oliver Versch. Berlin: Lago Film/Argon 2016; Zweig, Stefan: Die Schachnovelle. Regie: Anja Herrenbrück, Eldar Grigorian. Berlin: STUDIOCANAL GmbH 2021.

[1131] Tittula, Liisa/Hirvonen, Maija: Siehst du, was ich höre? Audiovisuelle Multimodalität aus der Perspektive von Seh- und Hörbehinderten. In: Giessen et al.: Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität, S. 245-259; hier: S. 249. Damit sind zwar Hörfilme (für Blinde) gemeint, aber letztlich verhält es sich bei den Film-Hörspielen genauso.

Diese Verfremdung stellt die Gemachtheit heraus und unterbricht das dramatische Spiel. Den Figurenstimmen selbst fehlt es allerdings – im Unterschied zu *Gott* – nicht an Überzeugungskraft, Emotionen und Nachdruck. *Gott* ist ein sehr reduziertes Hörspiel, das ohne Kürzungen und mit minimalen Änderungen dem Printtext folgt – der Film weicht davon stärker ab – und in dem die Melodie, die zwischen den einzelnen Aussagen eingespielt wird, aufgrund der sonstigen Kargheit geradezu störend wirkt. Mit Geräuschen (u. a. Schritte, Papierrascheln) wird extrem sparsam umgegangen; setzt dann plötzlich die Zwischenmusik ein, erschrickt man beinahe. Natürlich, wir haben es mit einer Sitzung im Ethikrat zu tun; dennoch wäre angesichts des emotional aufgeladenen Themas – Sterbehilfe, ja oder nein? – eine Umsetzung mit etwas mehr Gefühl (in den Stimmen) überzeugender gewesen. Es wirkt (fast) wie vorgelesen, wie eine Versuchsanordnung.[1132] Oder, um es klar auszudrücken: In dieser Umsetzung ist es schlicht nicht glaubhaft.[1133]

Gott und *Terror* besitzen eine wesentliche Gemeinsamkeit: Sie spielen ausschließlich in einem (Verhandlungs-)Raum, in dem kaum Bewegung stattfindet, während die Figuren sehr häufig in Großaufnahme gezeigt werden und wir ihre Mimik, gerade aufgrund des reduzierten Rahmens, sehr genau beobachten können. In beiden Filmen sprechen die Schauspieler zudem immer wieder direkt in die Kamera und damit den Zuschauer an. – Das ist etwas, das so auf der Theaterbühne natürlich nicht möglich ist.
Diese Großaufnahmen machen (in *Terror*) – trotz der identischen Tonspur – auch etwas mit der Stimme, womit ich zu meinem zentralen Punkt komme: Sie klingt anders, wenn wir das Gesicht dazu sehen, obwohl es dieselbe ist. – Beides hat seine Qualitäten: So hat einerseits eine Stimme, die wir nur hören, (oftmals) eine größere Eindringlichkeit, wie es die Interviews in *Unterleuten* zeigen; man fühlt sich als Hörer unmittelbar angesprochen, was so ähnlich z. B. bei Andy Warhols *Tagebüchern* der Fall ist.[1134] Andererseits sind es gerade die Großaufnahmen, die wiederum dem Film seine Überzeugungskraft verleihen.

[1132] Das Hörspiel ist außerdem fast eine halbe Stunde länger als der Film (01:58/01:30).
[1133] Weitere Beispiele für „leblose“ Hörspiele, die die Mittel dieses Mediums ungenutzt lassen, wären Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Regie: Paul Hoffmann. SWR 1956 oder Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Regie: Wilhelm Semmelroth. WDR 1955/München: Berlin: Der Audio Verlag 2011.
[1134] Warhol, Andy: Das Tagebuch, übersetzt von Judith Barkfelt, Gabi Burkhardt, Helmuth Dierlamm, gelesen von Peter Fricke und Annette Ziellenbach. SWR 1993/Berlin: Deutsche Grammophon 2006. Hier entsteht (teilweise) der Eindruck, man höre einer Stimme am Telefon zu, was noch verstärkt wird, wenn man sich das Hörbuch mit Kopfhörern über das Smartphone anhört, und es auch den Gewohnheiten des Telefonierens mit einem Headset entspricht (vgl. zu diesem Effekt: Ortheil, Hanns-Josef: Schreiben über mich selbst. Berlin: Duden 2014, S. 15).

U. a. werden die (mimischen) Reaktionen der anderen Anwesenden bei den einzelnen Aussagen häufig in Großaufnahme eingefangen. Im Film ist Sprechen zugleich „Mienenspiel und unmittelbar-visueller Gesichtsausdruck. Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte [nur] hört. Auch während des Sprechens kann der Mund oft viel mehr zeigen, als seine Worte sagen können.“[1135]

Besonders eindringlich gestaltet ist das bei den Verhören der Staatsanwältin, in denen das Schuss-Gegenschuss-Verfahren bei Fragen und Antworten nicht nur sehr wirkungsvoll eingesetzt wird, sondern, wenn sie den Zeugen Lauterbach fragt, ob/warum niemand die Räumung des Stadions veranlasst habe, die Großaufnahmen der Gesichter die Wirkung gerade erst hervorbringen (s. nachfolgende Screenshots). – Kurz: „We never see the same thing when we also hear; we don’t hear the same thing when we see as well.“[1136]



Abb. 2[1137]

[1135] Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 68; kursiv im Original.
[1136] Chion, Michael: Audio-Vision. Sound on screen, übersetzt von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press 1994 [frz. 1990], S. XXVI.
[1137] Terror, 00:29:26 (eigener Screenshot).

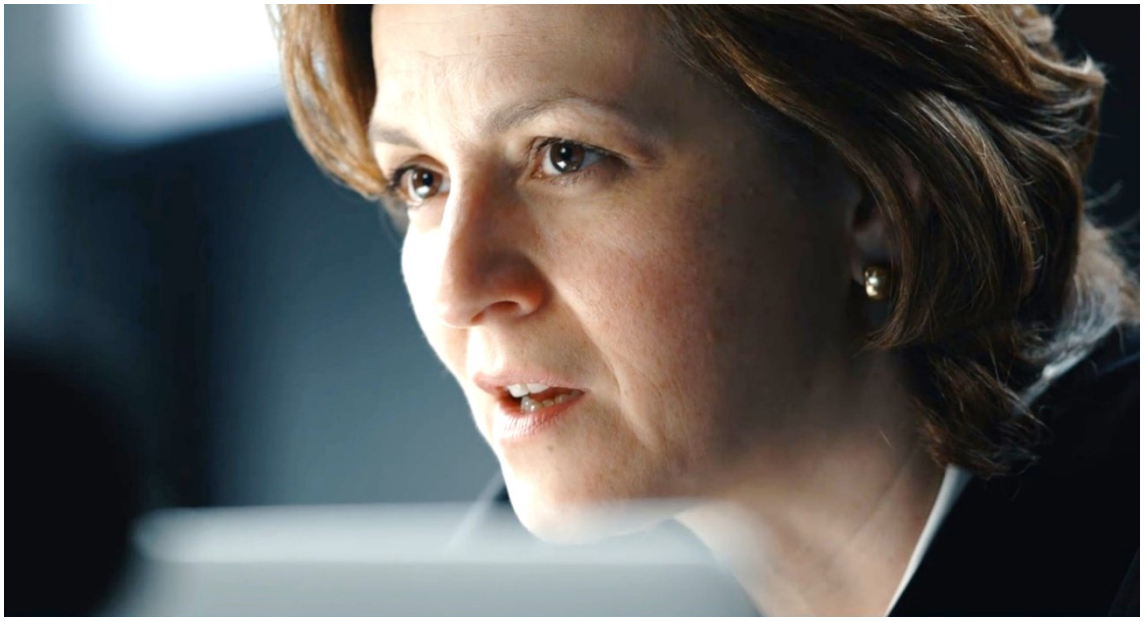


Abb. 3[1138]

Das funktioniert natürlich ebenso in die andere Richtung:

> was wir sehen wird weitgehend bestimmt durch das was wir hören diese behauptung läßt sich durch ein simples experiment beweisen stellen sie den ton an ihrem fernsehgerät ab und ersetzen sie ihn durch einen beliebigen tonstreifen den sie zuvor mit ihrem tonbandgerät aufgenommen haben straßengeräusche musik gespräche aufnahmen aus anderen fernsehprogrammen sie werden feststellen daß der ausgetauschte tonstreifen angemessen erscheint und darüber hinaus ihre interpretation des filmstreifens auf dem bildschirm bestimmt […] man kann das experiment erweitern indem man aufnahmen verwendet die dem filmstreifen mehr oder weniger entsprechen nehmen sie zum beispiel die rede eines politikers im fernsehen schalten sie den ton ab und ersetzen sie ihn durch eine andere rede die sie zuvor aufgenommen haben der unterschied wird kaum auffallen[1139].

Mir geht es hier, wie gesagt, insbesondere um die Unterschiede zwischen Sichtbarkeit plus Hörbarkeit und nur Hörbarkeit (mit/oder ohne zusätzlichem Erzählerkommentar). Ein weiteres schönes Beispiel ist der Rechtsanwalt Biegler, der in beiden Filmen von Lars Eidinger[1140] verkörpert wird und zudem ein Bindeglied zwischen *Gott* und *Terror* ist.

[1138] Ebd., 00:29:45 (eigener Screenshot).
[1139] Burroughs, William S.: Die unsichtbare Generation, übersetzt von Katha Behrens. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 237-247 [1969]; hier: S. 237; Kleinschreibung im Original.
[1140] Lars Eidinger ist wieder ein gutes Beispiel für den Einfluss anderer Rollen auf die Rezeption. So verkörpert er in *Babylon Berlin* (Babylon Berlin. Staffel 1 + 2. D 2017. Regie: Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten; Babylon Berlin. Staffel 3. D 2020. Regie: Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten) den nicht gerade sympathischen Alfred Nyssen. Hat man vor *Terror* und/oder *Gott*

Zwar bekommen wir auch im *Terror*-Hörspiel mit, dass er seine Robe zu Beginn gar nicht trägt,[1141] aber nur in den Filmen sehen wir seine Nachlässigkeit, die Art, wie er im Stuhl lümmelt oder wie er bei seinen Plädoyers den Raum durchmisst, während die anderen Figuren sich kaum einmal bewegen.

Besonders ins Gewicht fällt die Sichtbarkeit bei den Eltern des Lars Koch, als dieser zu Beginn seiner Anhörung von seiner Kindheit und der Berufswahl berichtet. Er erzählt, der Vater habe den gleichen Beruf angestrebt, es jedoch nicht geschafft – hört man dies nur, denkt man (wohl) automatisch an einen strengen, autoritären Vater, der seinem Sohn die Träume aufgebürdet hat, die ihm selbst verwehrt geblieben sind. – Im Film sehen wir allerdings einen alten, gebrochenen Mann. Als Lars Koch sagt, seine Kindheit sei glücklich gewesen, huscht ein (selbst-)zufriedenes Lächeln über das Gesicht der Mutter, das diese augenblicklich unsympathisch macht. – Von alledem wird im Hörspiel nichts erwähnt, da bleibt es vollständig dem Rezipienten überlassen, wie er sich deren Aussehen und Mimik (aufgrund der Aussagen Lars Kochs) vorstellt.



Abb. 4[1142]

Um einige weitere Beispiele zur Mimik zu geben: Interessant ist außerdem der Blick, den Koch seiner Frau zuwirft, als die Staatsanwältin ihn fragt, ob er auch geschossen hätte,

diese Serie gesehen, färbt das die Figur des Rechtsanwalts entsprechend ein. Daneben geistert Biegler auch durch Schirachs Roman *Tabu* (Schirach, Ferdinand von: Tabu. München: btb 2017 [2013]).

[1141] Vgl. Schirach: Terror-HS, 2-01:03-01:05.

[1142] Terror, 00:35:04 (eigener Screenshot; Ausschnitt).

wenn diese und sein Sohn im Flugzeug gewesen wären; daneben die unterschiedlichen mimischen (und gestischen) Reaktionen bei Freispruch und Verurteilung bei den Angehörigen, der Nebenklägerin, beim Angeklagten, dessen Anwalt, der Staatsanwältin – diese werden im Hörspiel durchaus beschrieben, doch das ist letztlich eine bloße Information, die ohne Effekt bleibt.[1143]

Der Raumeindruck ist in *Terror* ebenfalls spannend. Zwar erwähnt der Erzähler im Hörspiel die Dämmerung[1144], aber es hat eine völlig andere Wirkung, wenn man diese sieht – gerade aufgrund des Kontrasts im Verlauf der (Ver-)Handlung. Insgesamt ist die Atmosphäre des Raums durch das viele Schwarz, das Glas und die kantigen Formen düster, steril und kalt. Kalt ist zudem das Licht, das durch die Fenster-Quader und auf die Gesichter fällt. Nach der Pause, mit der einsetzenden Dämmerung, wird das Licht weicher und damit die gesamte Atmosphäre – es ist der Moment, in dem die Nebenklägerin, die ihren Mann beim Abschuss des Flugzeugs verloren hat, befragt wird – und die emotionale Wirkung wird auf diese Weise deutlich gesteigert.



Abb. 5[1145]

[1143] Ebd., 00:53:35-00:54:35, 01:25:00-01:25:15, 01:30:30-01:30:50; Schirach: Terror-HS, 28-00:30-00:42; 29-00:22-00:29.
[1144] Vgl. ebd., 19-00:00-00:06.
[1145] Terror, 00:03:18 (eigener Screenshot).

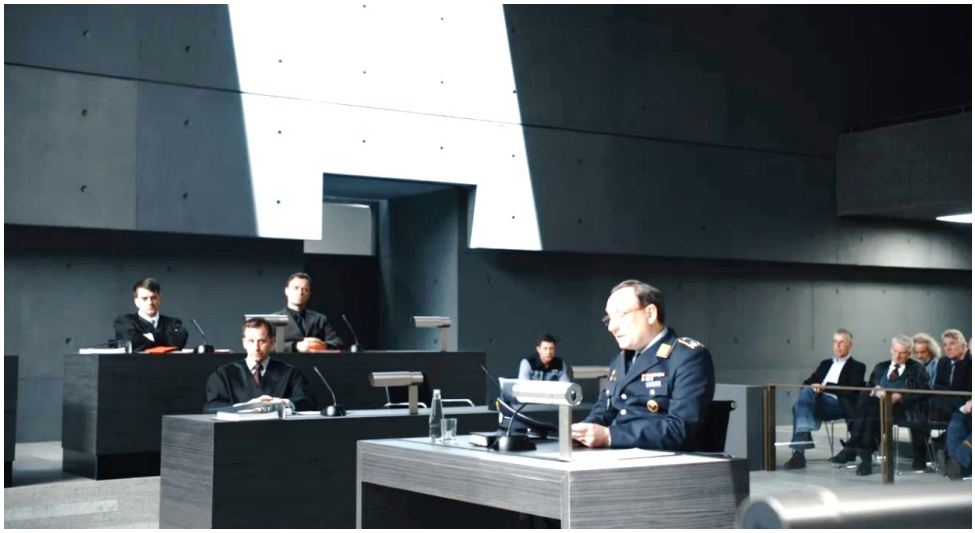


Abb. 6[1146]



Abb. 7[1147]

Wichtig sind die in meinem kurzen Exkurs genannten Aspekte nicht zuletzt aus folgendem Grund bzw. zweier Fragen, die für audiovisuelle Medien relevant sind: „Was sehen wir von dem, was wir hören? und: Was hören wir von dem, was wir sehen? In jedem Fall transformier[t] die audio-visuelle Verbindung von Sichtbarem und Hörbarem die Wahrnehmung des einen wie des anderen.“[1148]

[1146] Ebd., 00:13:26 (eigener Screenshot).
[1147] Ebd., 01:19:23 (eigener Screenshot).
[1148] Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 54. Meyer-Kalkus bezieht sich hier auf Michael Chion.

2. Hörbücher und Hörspiel(-Transformationen): „Siehst du, was ich höre?“[1149]

> Hörspiele werden zu
> Spielereien
> mit Wörtern
> mit Geräuschen
> mit Hörgewohnheiten.[1150] – Und vielleicht auch mit Sehgewohnheiten?

> „Die Stimme im Hörspiel ist in Wahrheit Gestalt eines optisch Gestaltlosen.“[1151]

Wie bereits erwähnt, wird dem Hörspiel in der Forschung weit weniger Beachtung geschenkt als dem Film – Hickethier sprach 1997 vom „fehlende[n] Diskurs über das Radio und das Hörspiel“ und meinte, man könne in Deutschland Hörspielkritiker „an zwei Händen ab[]zählen“[1152]; das gilt ganz grundsätzlich wie für Literaturtransformationen. Bräutigam spricht von einer

> generellen Marginalisierung des Hörspiels im Kulturbetrieb: Es wird nicht mehr gedruckt, kaum rezensiert, kaum erforscht. Während die albernste Fernsehserie ihren Kommentator findet, bleibt das kunstvollste Hörspiel meist ohne Resonanz. Für Medien- und Literaturwissenschaftler (ohnehin auf Gedrucktes fixiert) sind die Forschungsobjekte nur schwer zugänglich, da sie in den Archiven der Sender lagern und werkorientierte Überblicksdarstellungen (den Film- oder Literatur-Handbüchern vergleichbar) fehlen.[1153]

Aus diesem Grund erlaube ich mir, Hörbuch und Hörspiel etwas mehr Raum zu geben, auch kurz auf die Entwicklung der beiden Medien(formate) einzugehen und die Bandbreite gegenwärtiger Hörbücher und Hörspiele zu skizzieren.

[1149] Tittula/Hirvonen: Siehst du, was ich höre?
[1150] Jannings, Jörg/Matejka, Robert: Projektion. In: Drewitz, Ingeborg (Hg.): Die Literatur und ihre Medien. Positionsbestimmungen. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs 1972, S. 195-200; hier: S. 196.
[1151] Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Saarbrücken: Verlag für PoCul 2012 [1977]; neu herausgegeben und mit einleitenden Texten sowie Hörbeispielen versehen, S. 116.
[1152] Hickethier: Radio und Hörspiel, S. 19f.; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[1153] Bräutigam, Thomas: Hörspiel-Lexikon. Konstanz: UVK 2005, S. 7. Beispiele, dass es in bestimmten Phasen gleichwohl zahlreiche Publikationen zum Hörspiel gab, wären u. a. Rosenbaums Bibliographie aus dem Jahr 1974 (Rosenbaum, Uwe/Norddeutscher Rundfunk (Hg.): Das Hörspiel. Eine Bibliographie. Texte – Tondokumente – Literatur. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1974) oder die des Deutschen Rundfunkarchivs von 1992 (Niebauer, Elke: Rundfunkpublikationen: Eigenpublikationen des Rundfunks und Fachperiodika 1923-1992. Ein Bestandsverzeichnis. Materialien zur Rundfunkgeschichte Band 4. Frankfurt am Main: Deutsches Rundfunkarchiv/Historisches Archiv der ARD 1992).

Für das Hörspiel, das häufig als eine Unterform des Hörbuchs aufgefasst, unter dieses subsumiert wird, hat sich die Situation in den letzten dreißig Jahren verändert. Früher galt ein einfacher Grundsatz: „Ohne Sender keine Sendung. Ohne Sendung kein Hörspiel."[1154] Das Radio bestimmte „über Existenz oder Nicht-Existenz einer gesamten Kunstform des elektronischen Zeitalters", es war „ein riesiger *Verlag akustischer Literatur*".[1155] Heute aber ist das Hörspiel ein Medium, das für seine Existenz den Rundfunk nicht mehr braucht. Während es in der Nachkriegszeit seinen Sendeplatz zur besten Sendezeit am Abend hatte, hat das Hörspiel der Gegenwart (k)einen zu jeder Tageszeit.[1156] Genauer gesagt, veränderte sich die Situation gravierend mit dem Markteintritt des *Hörverlags* 1993; 1999 folgte der *Audio Verlag*.[1157] Obwohl es Hörbücher und Hörspiele nach wie vor als CDs zu kaufen gibt, werden sie nun vor allem über Download-Portale konsumiert, von denen *Audible*, welches seit 2008 zu *Amazon* gehört, das am meisten verbreitete ist. Im Jahr 2010 arbeiteten 175 Verlage mit *Audible* zusammen.[1158] Damit kann der

---

[1154] Schöning, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Ders.: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, S. 248-266; hier: S. 248.

[1155] Schöning, Klaus: Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? In: Ders. (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 287-305 [1979]; hier: S. 290; kursiv im Original.

[1156] Vgl. Dussel, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte. Konstanz: UVK 2010; 3., überarbeitete Auflage, S. 50; Krzewina, Uwe: Vorwort. In: Ders./Meißner, Jochen (Hg.): Hörspiel ist schön! Beiträge aus sechs Jahren Hörspielsymposion am Nordkolleg Rendsburg. Rendsburg: Nordkolleg 2009, S. 7-9; hier: S. 7f.; Schneider, Irmela: Zwischen den Fronten des oft Gehörten und nicht zu Entziffernden: Das deutsche Hörspiel. In: Thomsen/Dies.: Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, S. 175-206; hier: S. 187; Schöning, Klaus: Hörspiel – Perspektiven. In: Lewandowski/Rölleke/Schemme: Wirkendes Wort. Heft 3. Düsseldorf: Schwann 1982, S. 150-154; hier: S. 151.

[1157] Vgl. Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch, S. 13, 122; Rühr: Ist es überhaupt ein Buch, S. 25; Schwethelm, Matthias: Bücher zum Hören. Intermediale Aspekte von Audioliteratur. Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXVIII. Universität Erlangen-Nürnberg Buchwissenschaft 2010, S. 16f.

Der Hörverlag wurde gegründet durch die „Verlage Suhrkamp, Klett-Cotta, Carl Hanser Verlag, Kiepenheuer & Witsch, Verlag der Autoren, die Österreichischen Bundesverlage, Schott Musik International und die Verlegerin Claudia Baumhöver". (Köhler, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum 2005, S. 82).

[1158] Vgl. Rühr, Sandra: Downloads, das „allerneueste Ungemach?" Oder: Die Entwicklung von Downloadportalen innerhalb des deutschen Hörbuchmarktes. In: Dies. (Hg.): Verliert das Hörbuch seinen Körper? Die Auswirkungen des Downloads auf Bibliotheken, Buchbranche und Nutzer. Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXIX. Universität Erlangen-Nürnberg Buchwissenschaft 2010, S. 13-39; hier: S. 30-34. Downloadportale gibt es seit *Soforthoeren.de* 2004 (vgl. Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch, S. 42, 176).

Mittlerweile produziert *Audible* auch selbst Hörspiele, Hörbücher, Podcasts und der Hörer kann ein Abo abschließen: Für 9,95 € pro Monat wird ihm dann ein Guthaben auf seinem Audible-Konto gutgeschrieben, für das er sich ein beliebiges Hörbuch aussuchen kann; auch jedes weitere kostet für den Abonnenten, unabhängig von seinem eigentlichen Preis, 9,95 €. Daneben sind die Audible-Original-Podcasts sowie einige Hörbücher für ihn kostenlos. Diese Vorteile für den Rezipienten haben natürlich, wie das bei Musik-Streaming-Portalen, z. B. *Apple Music* ebenso der Fall ist, für die Produzentenseite einen erheblichen finanziellen Nachteil. So kann sich der Konsument bspw., anstatt sich die 20 bis 25 € teure gebundene Ausgabe einer Neuerscheinung zu kaufen, für die 9,95 €-Hörbuch-Variante entscheiden.

Rezipient wählen, ob er sich für die teurere haptische Version entscheidet oder für den billige(re)n Download;[1159] Hörbücher erscheinen (als CD und/oder Download-Version) meist zeitgleich mit der Druckversion.[1160] Das heißt nicht, dass das Radio nun keine Rolle mehr spielt; oft handelt es sich – wie im Fall von *Unterleuten* – bei Hörbüchern um Koproduktionen zwischen Radiosender und Hörbuchverlag.[1161] Ist er, so könnte man es ausdrücken, vielleicht nicht mehr Vater, bleibt der Rundfunk damit dennoch „Pate des Hörbuchs".[1162]

Während man parallel immer wieder „das ‚Ende' des Buches verkündet" hat,[1163] wird das erste Jahrzehnt der 2000er sogar als „Hochzeit des Hörbuchs" angesehen; was das Hörspiel angeht, machte es aber nur etwa ein Zehntel des Marktumsatzes aus.[1164] Gleichwohl war es gerade der „Umweg des Hörbuchs", der dafür gesorgt hat, dass dem Hörspiel wieder Aufmerksamkeit zuteilwurde.[1165] Abgesehen davon hat sich die Radiolandschaft

---

[1159] Vgl. Häusermann, Jürg: Das Medium Hörbuch. In: Ders./Janz-Peschke/Rühr: Das Hörbuch, S. 9-57; hier: S. 49. Laut Häusermann ist der Hörbuch-Boom mit der Entwicklung des Internets verbunden (vgl. ebd., S. 55).

[1160] Vgl. Rühr, Sandra: Eine (kleine) Mediengeschichte des Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten. In: Binczek/Epping-Jäger: Literatur und Hörbuch, S. 14-25; hier: S. 21. Bei *Über Menschen* verhielt sich dies indessen anders. Der Roman erschien am 22.03.2021; die Hörbuch-Version war erst ab dem 14.04.2021 verfügbar und wurde zudem vom 12. bis 30.04.2021 in 15 Teilen vom NDR ausgestrahlt. ([o.V.]: Anna Schudt liest "Über Menschen" von Juli Zeh. In: ndr.de 08.04.2021. https://www.ndr.de/kultur/sendungen/am_morgen_vorgelesen/Anna-Schudt-liest-Ueber-Menschen-von-Juli-Zeh,uebermenschen106.html [zuletzt aufgerufen am 09.04.2021]); Zeh, Juli: Über Menschen, gelesen von Anna Schudt. München: Der Hörverlag 2021.

[1161] Vgl. Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 166.

[1162] Hagen, Wolfgang: „Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen." Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs. In: Binczek/Epping-Jäger: Das Hörbuch, S. 179-192; hier: S. 191.

[1163] Geier/Till: Einleitung, S. 230.

Zum *Ableben des Buches* gibt es viele kritische Stimmen: Weil es nur noch „ein Medium unter vielen" ist, gilt das Buch beinahe schon als „Elitemedium" (Faulstich: Buch, S. 133). Während der „Zeitgeist […] teilweise euphorisch in Computer und Internet die Ablösung des ‚veralteten' Mediums Buch sieht" (Heibach: Literatur im elektronischen Raum, S. 9), droht das Buch „im Gefolge der neuen digitalen Medien mit ihren ungeheuren multimedialen Speichermöglichkeiten […] neben der Unterhaltung auch seine wichtigste Funktion" zu verlieren (Faulstich: Buch, S. 134). – Ohne diesen Pessimismus lässt sich sagen: „Die Literatur hat das ihr angestammte Medium Buch verlassen. Ihre Inhalte finden sich in Filmen, im Theater und in akustischen Hörformaten." (Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 7). Eine Folge davon: Das „[V]erschwimmen" von „Grenzen der Produktionsweisen. Autoren konzipieren Texte von vornherein auf ‚multimediale' Auswertung hin und tragen so zur Expansion des traditionellen Systems literarischer Gattungen bei" (Hess-Lüttich, Ernest W. B.: ‚Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. In: Ders.: Text Transfers, S. 289-322; hier: S. 295).

[1164] Hagen: „Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.", S. 179f.; vgl. hierzu auch: Freis, Gerlinde: Der Hörbuchmarkt im deutschsprachigen Raum. Struktur und Ökonomie einer vielversprechenden Branche. Hamburg: Diplomica 2008, S. 1; sowie Pross: Hörspieladaption/Hörbuchadaption, S. 391.

[1165] Kührmeyer, Anette: Ein Raum unbegrenzter Möglichkeiten. In: Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 7-27; hier: S. 9. Trotz unverkennbaren Aufschwungs darf nicht vergessen werden, dass Hörbücher wie Hörspiele immer noch im Schatten der Bücher stehen, kaum als eigenständige Realisierungen wahrgenommen werden. So bedarf es für „[e]in akustisch anspruchsvolles Stück ohne literarische Vorlage" schon einer gewissen Anstrengung, damit es auf dem Markt wahrgenommen wird, und Hörbuch-Rezensionen

gravierend verändert. Gehört wird in erster Linie das bzw. so, wie es der Rundfunk schon in seiner Anfangszeit vorsah: Radio meint „Unterhaltungsrundfunk“[1166] – und das bedeutet für die populären Sender vor allem Musik. Hörspiele wurden auf zweite und dritte Programme verschoben; zudem kann man Radiosender längst über das Internet konsumieren.[1167] Das heißt indessen nicht, dass das Hörspiel gar nicht beachtet würde; es steht nur nicht unbedingt im Zentrum wissenschaftlicher oder medialer Diskurse. Zwar werden jährlich Preise, wie der „Hörspielpreis der Kriegsblinden“ (seit 1951) und der Preis für das Hörspiel des Monats/Jahres von der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt am Main (seit 1987), verliehen;[1168] doch es wird, wie Hickethier kritisiert, lediglich „[k]urz einmal […] aufgeblickt [...], danach wendet sich die Öffentlichkeit wieder der Formatisierung der Wellenprogramme zu.“ Eine wesentliche Ursache ist die Entwicklung der gesamten Medienlandschaft mit den entsprechenden Auswirkungen auf das Radio. Das hat freilich nicht erst mit der Digitalisierung begonnen, sondern sich durch diese nur noch einmal verschärft: „Die Konkurrenz des Fernsehens, mehr aber die Kommerzialisierung des Rundfunks insgesamt, hat zu einer Umgestaltung des Hörfunks geführt. Das Radio hat sich zu einem Nebenbeimedium entwickelt, das vor allem tagsüber genutzt wird“.[1169]

Von diesen Veränderungen und dem (inter)medialen Zusammenspiel war im vergangenen Kapitel bereits die Rede. 2002 schrieb Kristin Westphal: „Wir befinden uns mitten im Übergang von einer literalen zur medialen Kultur.“[1170] Mittlerweile sind wir längst in

---

unterscheiden sich i. d. R. lediglich durch einen kurzen Zusatz von denen der Bücher (Vormelker, Silvia: Das Hörbuch als Kunst, oder: Kritik eines populären Gattungsbegriffs. In: Bung/Schrödl: Phänomen Hörbuch, S. 69-81; hier: S. 78).

[1166] Bredow, Hans: Beginn der Rundfunkarbeit. In: Ders. (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 34-47 [1927]; hier: S. 35.

[1167] Vgl. zum Hörspiel im Internet: Kührmeyer: Ein Raum unbegrenzter Möglichkeiten, S. 11; zum Wandel der Radiolandschaft: Krug, Hans-Jürgen: Musik im Hörspiel. In: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden: Springer 2019; 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 65-93; hier: S. 86.

[1168] Vgl. Bräutigam: Hörspiel-Lexikon, S. 9f. Den Preis für das Hörspiel im Monat Oktober 2018 bekam auch *Unterleuten* (vgl. [o.V.]: „Unterleuten“ ist Hörspiel des Monats Oktober. In: Rbb-online 01.11.2018. https://www.rbb-online.de/unternehmen/presse/presseinformationen/unternehmen/2018/11/-unterleuten--ist-hoerspiel-des-monats-oktober.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022]; [o.V.]: Deutscher Hörbuchpreis 2019 in der Kategorie „Bestes Hörspiel“ [ohne Datum]. https://www.deutscher-hoerbuchpreis.de/archiv/dhp-2019/detailansicht/preistraeger/?no_cache=1&hbuid=3506 [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022]).

[1169] Hickethier, Knut: Junges Hörspiel in den neunziger Jahren. Audioart und Medienkunst versus Formatradio. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 109. Stuttgart: J. B. Metzler 1998, S. 126-144; hier: S. 126.

[1170] Westphal, Kristin: Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S. 25.

dieser angekommen, was allerdings einen weiteren Effekt hat: Immer wieder werden in der Forschung zum Hörspiel Stimmen laut, die die „Wiederbelebung“[1171] bzw. Popularität akustischer Medien inmitten der „optischen Reizüberflutung“[1172] betonen, das Hören dieser Flut, der „allgemeinen Medienverschmutzung“, als „Sauerstoffoasen im Mediendreck“[1173] entgegensetzen wollen. Veth spricht gar von einer „dritte[n] Blüte[-zeit]“.[1174] Bereits im Jahr 1962 (!) begann Horst-Günter Funke seine Dissertation mit den Worten: „Zu einer Zeit, da das Hörspiel gegen die anwachsende Bilderflut sich mehr denn je zu behaupten sucht“[1175]; so erfreuen sich z. B. auch Podcasts großer Beliebtheit.[1176] – Juli Zeh selbst hat seit Februar 2022 mit *Edle Federn* einen eigenen Literatur-Podcast, in dem sie einmal im Monat andere Autoren interviewt.[1177] Wenn Fischer schon 1964 schrieb: „Heute kann man die ganze Erde in einen einzigen Hör- und Sehraum verwandeln“,[1178] kann man nun sagen: Heute IST die ganze Erde vor allem ein Sehraum, in dem man jedoch vor lauter Visualität nichts mehr zu sehen scheint – und vielleicht gerade deshalb öfter einmal hin-hören sollte?

Obgleich ich im Rahmen meiner Arbeit die Hörspiel-Geschichte nicht ausführlich wiedergeben kann, möchte ich auf die einzelnen Phasen und darauf, welche Rolle in diesen Literaturtransformationen jeweils gespielt haben, ganz kurz eingehen. Ein kleiner Blick lohnt sich schon deshalb, weil sich daran auch die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Mitteln bzw. Komponenten des Hörspiels nachzeichnen lässt. Zuerst

---

[1171] Steinfort, Franz: Hörspiele der Anfangszeit. Schriftsteller und das neue Medium Rundfunk. Essen: Klartext 2007, S. 19f.; vgl. hierzu auch: Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela: Einleitung. In: Dies.: Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, S. 1-5; hier: S. 5; Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 13.

[1172] Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Vorwort. In: Dies.: Das Hörbuch, S. 8.

[1173] Buggert: Verkabelte Literatur, S. 213. Ähnlich argumentiert auch Kührmeyer (vgl. Kührmeyer: Ein Raum unbegrenzter Möglichkeiten, S. 10, 26f.).

[1174] Veth, Hilke: Warum es sich für eine Autorin oder einen Autor lohnt, für das Radio zu schreiben. In: Meißner/Krzewina: Hörspiel ist schön, S. 171-183; hier: S. 173.

[1175] Funke: Die literarische Form des deutschen Hörspiels, S. 3; vgl. dazu auch: Freis: Der Hörbuchmarkt, S. 60.

[1176] Hierzu ein paar Beispiele von *Audible*: Moka, Rasheed/Weinhaus, Jacky-Oh: queer einsteigen: Von A bis LGBTQIA+. Berlin: Audible Studios 2021; Stenger, Christiane/El Ouassil, Samira: Sag niemals Nietzsche. Staffel 1+2. Berlin: Audible Studios 2019/2020. Hat man die für Audible-Abonnenten kostenlosen Podcasts seiner Bibliothek zugefügt, wird (bei diesen Beispielen 24 Wochen lang) am jeweils gleichen Tag automatisch eine neue Folge hinzugefügt. Andere Podcasts, wie SPIEGEL Daily, produzieren (außer am Wochenende und an Feiertagen) täglich eine weitere Episode (Yüksel, Yasemin/Sperber, Sandra: SPIEGEL Daily. Berlin: Audible Studios 03/2021 bis 03/2023). Aber auch neben *Audible* und den Rundfunksendern gibt es mehrere Websites bzw. Apps, über die Podcasts anhör- und/oder downloadbar sind, wie z. B. www.podyou.de, www.podcast.de oder www.thepioneer.de.

[1177] Zeh, Juli: Edle Federn. Literatur-Podcast. Berlin: Pioneer (seit Februar 2022).

[1178] Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Alfred Kröner 1964, S. 1.

ist aber darauf hinzuweisen, dass diese Geschichte gar nicht so leicht zu rekonstruieren ist, da viele Ton- und Schriftdokumente nicht erhalten sind. Das liegt einerseits an den Zerstörungen nach dem Zweiten Weltkriegs, andererseits an einer Art *Damnatio Memoriae* – aufgehoben wurde, was dem Geschmack entsprach. Dieser subjektive Umgang mit der Überlieferung gilt nicht zuletzt für Heinz Schwitzke, der nur das Wort- bzw. Innerlichkeitshörspiel gelten lassen wollte.[1179] Daneben „schlummert" das Material noch immer „zu großen Teilen als ungenutztes Kapital in den Archiven der Sender".[1180] Meist wird die Hörspielgeschichte in vier Phasen eingeteilt: Die Anfangszeit bis zum Zweiten Weltkrieg, die sogenannte „Blütezeit" nach dem Krieg, die Zeit des „Neuen Hörspiels" (vor allem in den 1960er Jahren) und die Gegenwart des digitalen Hörens.[1181] (Die einzelnen Abschnitte können ihrerseits noch einmal unterteilt werden.)[1182] Der Tag, an dem der Rundfunk in Deutschland begann, war der 29. Oktober 1923. Es sei, so Steinfort, ein „Schock" gewesen.[1183] Wie in anderen Ländern war das Programm zunächst dominiert von Musik- und Informationssendungen.[1184] Aber schon damals verfolgten die

[1179] Vgl. Dussel: Deutsche Rundfunkgeschichte, S. 45f. Dussel bezeichnet die Überlieferungslage für die ersten Jahrzehnte als derart „desolat, dass man sich ins Mittelalter zurückversetzt fühlt" (ebd., S. 45); Steinfort: Hörspiele der Anfangszeit, S. 32f.; Schwitzke, Heinz: Bericht über eine junge Kunstform. In: Ders. (Hg.): Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform. München: Paul List 1960, S. 9-29; hier: S. 10.

[1180] Kaspar, Frank/Lange, Bettina: Das Hörspielsymposium an der Eider. In: Meißner/Krzewina: Hörspiel ist schön, S. 15-21; hier: S. 19.

[1181] Vgl. Bräutigam: Hörspiel-Lexikon, S. 7ff.; Schneider: Zwischen den Fronten, S. 175; Rühr, Sandra: Geschichte und Materialität des Hörbuchs. In: Dies./Häusermann/Janz-Peschke: Das Hörbuch, S. 59-138; hier: S. 77f.; Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 39; u. a. Frank unterteilt die Vorkriegszeit noch in die „Pionierzeit" von 1923-1933 und die nach der Gleichschaltung ab 1933 (Frank, Armin Paul: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform, durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1963, S. 46). Zu den verschiedenen Themengebieten des Vor- und Nachkriegshörspiels: Vgl. ebd., S. 56, 63.
Vgl. zur Geschichte des Hörspiels exemplarisch: Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel; Bräutigam: Hörspiel-Lexikon; Krautkrämer, Horst-Walter: Das Deutsche Hörspiel 1945-1961. Grundthemen, künstlerische Struktur und soziologische Funktion. Diss. Heidelberg 1962; Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels; Thomsen/Schneider: Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels; Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: J. B. Metzler 1978.

[1182] Für die erste Zeit sieht das nach Bredow so aus: „1919-1922 technische Vorversuche, 1922-1923 Lösung der organisatorischen Fragen, 1923 Eröffnung des Rundfunks, 1924-1926 nachträgliche Regelung der behördlichen Zuständigkeiten (Reich-Länder), 1924-1925 Schaffung der künstlerischen und organisatorischen Grundlagen. Von 1925 ab standen für die künstlerische Arbeit bereits Erfahrungen zur Verfügung, die dem ganzen Rundfunk ein festes Gefüge geben." (Bredow: Beginn der Rundfunkarbeit, S. 34).

[1183] Steinfort: Hörspiele der Anfangszeit, S. 9; vgl. zur Geschichte des Radios: Dussel: Deutsche Rundfunkgeschichte (Dussel erwähnt das Hörspiel nur am Rande und wird seiner Bedeutung keineswegs gerecht); Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink 2005.

[1184] Vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 46f; vgl. Krug: Musik im Hörspiel, S. 67.

Radiomacher gleichzeitig das Ziel, einen „Kulturauftrag“ zu erfüllen.[1185] U. a. die Autorenlesung gehörte von Beginn an dazu; so las Thomas Mann z. B. im September 1925 aus dem *Zauberberg*.[1186] Im Jahr 1924 erfolgte die „‚Blind‘-Geburt des Hörspiels“.[1187] Nach verbreiteter Auffassung war das erste Hörspiel – ohne dass es damals schon als solches bezeichnet wurde – Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender* am 24.10.1924.[1188] Dass sich mit dem Rundfunk das Hörspiel ebenfalls schnell entwickelte, liegt auf der Hand; da war ein neues Medium und dieses „mußte ausgefüllt werden“.[1189] Auch Adaptionen gehörten von Anfang an zum Radio-Programm. „Bereits 1926 wurden rund 600 Werke von 280 Dramatikern im Hörfunk gesendet.“[1190] Literatur war dem Rundfunk damit anfangs vor allem eines: „[G]eistig-stoffliche Substanz“.[1191] Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden wegen des hohen Bedarfs zunächst erneut vermehrt literarische Stoffe *geplündert*.[1192] Seit den Anfängen hat man sich außerdem bemüht, die Kunstform Hörspiel „von anderen Medien und Gattungen wie dem Drama, Film, Fernsehspiel, der Epik, Lyrik und Musik abzugrenzen, um den Status einer eigenständigen (literarischen) Form zu festigen.“ Die Wirkung war eine Verschärfung von Medienkonkurrenzen und „nur selten [wurden] die (scheinbaren) Grenzen zur Theater-, Musik-, Film- und Fernsehwissenschaft überschritten.“[1193] Und trotz dieser Bemühungen der 1930er Jahre um eine vom Theater gelöste Gattung Hörspiel,[1194] standen „[s]owohl

[1185] Vgl. hierzu u.a Eckhardt, Josef: Initiativkreis öffentlicher Rundfunk Köln: Wie erfüllt der öffentlich-rechtliche Rundfunk seinen Kulturauftrag? In: Kops, Manfred (Hg.): Der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Münster: LIT 2005, S. 65-77; Hagen: Das Radio, S. 71f.

[1186] Vgl. Dussel: Deutsche Rundfunkgeschichte, S. 55; Hucklenbroich, Jörg/Viehoff, Reinhold: Schriftsteller und Rundfunk. In: Dies. (Hg.): Schriftsteller und Rundfunk. Konstanz: UVK 2002, S. 8-12; hier: S. 11; Segeberg: Literatur im Medienzeitalter, S. 46. Im Tagebuch berichtet Mann noch in seinem letzten Lebensjahr von einer Lesung des *Tonio Kröger* für das Radio (vgl. Mann, Thomas: Tagebücher 1953-1955, herausgegeben von Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer 1995; 2., verbesserte Auflage, S. 333 (05.04.1955), 338f. (17. bis 23.04.1955)).

[1187] Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: W. Kohlhammer 1961, S. 104.

[1188] Vgl. Hagen: Das Radio, S. 103; Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 14.

[1189] Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 17.

[1190] Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels, S. 20.

[1191] Bischoff, Fritz Walter: Das literarische Problem im Rundfunk. In: Bredow: Aus meinem Archiv, S. 141-144 [1929]; hier: S. 143.

[1192] Vgl. Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 98ff.

[1193] Schätzlein, Frank: Zwischen „körperloser Wesenheit“ und „Lautaggregat“. Anmerkungen zur Stimme im Hörspiel. In: Pinto, Vito/Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.): Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: transcript 2009, S. 115-125; hier: S. 122.

[1194] Vgl. Keckeis, Hermann: Das deutsche Hörspiel 1923 – 1973. Frankfurt am Main: Athenäum 1973, S. 39; Schöning: Hörspiel als verwaltete Kunst, S. 251f. In aus heutiger Sicht komisch anmutender Art und Weise verdeutlicht auch die Tatsache, dass viele Stücke damals in Kostüm und Maske gespielt wurden, die quasi als natürlich empfundene Nähe zum Theater (vgl. hierzu: Köhler: Hörspiel und Hörbuch, S. 18ff.; Schwitzke: Bericht über eine junge Kunstform, S. 9).

das Hörspielschaffen als auch die Hörspieltheorie der Vorkriegszeit […] unter dem Eindruck des Vorbildes des Dramas."[1195] Mit diesem Bestreben um Eigenständigkeit begann die theoretische Auseinandersetzung mit dem Hörspiel parallel zu seiner Entwicklung – und zu dieser gehörte die „Suche nach dem Zusammenhang von Hörspiel und Literatur."[1196] Den Anfang machte die Kasseler Tagung *Dichtung und Rundfunk* im Jahr 1929; 1930 erschien Hermann Pongs' *Das Hörspiel*, gefolgt von Richard Kolb mit seinem *Horoskop des Hörspiels* (1932). Von Kolb nahm außerdem das Postulat der „inneren Bühne" seinen Ausgang, das vier Jahrzehnte lang maßgeblich bleiben sollte.[1197] Bis in die 1960er Jahre gingen von diesen wesentliche Impulse dafür aus, was und wie ein Hörspiel zu sein habe.[1198] Man war der Auffassung, die „Einsinnigkeit" zwinge zur „Verinnerlichung der dargebotenen Handlung".[1199] In NS-Zeit und Zweitem Weltkrieg „schien das Hörspiel in Deutschland tot zu sein. Während des Krieges gab es zeitweilig überhaupt keine Hörspiele."[1200] Danach aber folgte die große Blütezeit. – „Zwanzig Jahre beherrschte der Hörfunk als Leitmedium die Medienszenerie der Jahrhundertmitte" – ehe das Fernsehen diesen Platz einnahm.[1201] Nahezu 500 Ursendungen von Hörspielen hat es laut Frank in der Nachkriegszeit gegeben;[1202] unter diesen zahlreiche von namhaften

Man hatte große Mühe, Stücke von gewisser Qualität zusammenzubekommen, wovon die beiden Preisausschreiben der Jahre 1924 und 1927 zeugen (vgl. Funke: Die literarische Form des deutschen Hörspiels, S. 28; Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 52; Steinfort: Hörspiele der Anfangszeit, S. 42f.).

[1195] Frank: Das Hörspiel, S. 15.

[1196] Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2001, S. 54.

[1197] Vgl. Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin: Max Hesses 1932, S. 39, 119f.; vgl. auch: Frank: Das Hörspiel, S. 87; Hagen: Das Radio, S. 118f.
Wie Petra-Maria Meyer richtig anmerkt, ist dieses Verhaftetsein an die „technische[] Reproduzierbarkeit einer beseelten Stimme" umso erstaunlicher, als zur gleichen Zeit Dadaismus, Futurismus und Surrealismus sich von derartigen einsinnigen Fixierungen zu lösen suchten (Meyer, Petra Maria: Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst. Wien: Passagen 1993, S. 21).
In der Nachkriegszeit war diese Verlagerung in das Innere einer einzelnen Person auch ein bequemer Weg, einer echten Konfrontation mit dem Nationalsozialismus aus dem Weg zu gehen (vgl. Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 144). Und Kolb selbst ist, was meist übersehen wird, als einem „Nazi der ersten Stunde" mit Vorsicht zu begegnen (vgl. Hagen: Das Radio, S. 117ff.; ebd., S. 117).

[1198] Vgl. Keckeis: Das deutsche Hörspiel, S. 10.

[1199] Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 9.

[1200] Knilli: Das Hörspiel, S. 18.

[1201] Lersch: Mediengeschichte des Hörfunks, S. 487; vgl. Hess-Lüttich: ‚Hohe Literatur', S. 294; Segeberg: Literatur im Medienzeitalter, S. 206, 227; vgl. „Zur Hierarchie der Medien nach 1950 (Hörfunk, Film, Fernsehen, Literatur)": Ebd., S. 227-232.

[1202] Vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 14. Aber nur ein Viertel hatte einen „gewissen künstlerischen Rang" (ebd.). Am 20.1.1946 nahm der Sender Hamburg die Hörspielproduktion wieder auf (vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 74).

Autoren wie Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll oder Friedrich Dürrenmatt.[1203] Seine Blütezeit nach dem Zweiten Weltkrieg verdankt das Hörspiel nicht nur der Befreiung vom Nationalsozialismus, sondern vor allem der Zerstörung kultureller Einrichtungen und der Not, die es für viele zum einzigen kulturellen Angebot werden ließen.[1204] Die Sendepläne jener Zeit können mit „einem anspruchsvollen Theaterspielplan" verglichen werden.[1205] Auffällig in der Rückschau ist, dass das Hörspielschaffen jener Autoren gegenüber dem literarischen oder dramatischen kaum je Erwähnung findet, obwohl das Hörspiel in der damaligen Arbeit vieler Schriftsteller einen großen Platz einnahm.[1206]

Die technischen Möglichkeiten des neuen Mediums übten gerade zu Beginn eine ungeheure Faszination aus.[1207] Man kann – mit Benjamin – für die damalige Zeit gar vom *Klang im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* sprechen. Auch Bloom bestätigt, dass man bis etwa 1929 der Technik deutlich größere Aufmerksamkeit geschenkt habe als der Sprache.[1208] Dennoch habe sich die „literarische Position" durchgesetzt und die Entwicklung des „akustischen Spiels" bis in die 1960er Jahre hinausgeschoben.[1209] „Im Mittelpunkt des (diskursiven) Interesses stand in den 1950er- und frühen 1960er-

---

Damals gab es, was man sich heute kaum noch vorstellen kann, sogar eine breite Auseinandersetzung mit dem Hörspiel in den Tageszeitungen (vgl. Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 57f.). Auch das Feature erfreute sich großer Beliebtheit (vgl. ebd., S. 93).

[1203] Vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 16. Vgl. zum Hörspiel der Nachkriegszeit: Schwitzke: Bericht über eine junge Kunstform. Zu Schwitzkes Texten ist anzumerken, dass man diese unter Berücksichtigung seiner durch das Innerlichkeitspostulat gefärbten Brille lesen muss. Vgl. zu Schriftstellern und Hörspiel u. a.: Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 301f.; Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 38; Veth: Warum es sich für eine Autorin oder einen Autor lohnt; Viehoff/Hucklenbroich: Schriftsteller und Rundfunk; Viehoff, Reinhold: Schriftsteller und Hörfunk nach 1945 – ein unterschätztes Verhältnis. In: Kreuzer: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 111, S. 102-125.

[1204] Vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 57; vgl. Hess-Lüttich: ‚Hohe Literatur', S. 293; Köhler: Hörspiel und Hörbuch, S. 33.

[1205] Gugisch, Peter: Ein dreifacher Beginn. Das Hörspiel in der DDR. In: Thomsen/Schneider: Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels, S. 158-174; hier: S. 160.

[1206] Vgl. Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels, S. 58; und exemplarisch für das Werk eines Schriftstellers: Lenz, Siegfried: Das Rundfunkwerk. Hörspiele, Features, Essays, Feuilletons, Reisebilder, Autobiografische Texte, Gespräche, Dokumente, herausgegeben von Hanjo Kesting. NDR/SWR/Hamburg: Hoffmann & Campe 2006; vgl. darin auch insb. den Aufsatz: Kesting, Hanjo: Der Rundfunkautor Siegfried Lenz, S. 8-16. In einem Interview mit Kesting erzählt Lenz u. a. davon, wie die Rundfunkarbeit einem Schriftsteller damals „den Rücken frei" halten konnte für literarische Arbeit an Romanen oder Theaterstücken, die mehrere Jahre in Anspruch nahm; dem Rundfunk sei eine „mäzenatische Funktion" zugekommen (Kesting, Hanjo: Der Rundfunkautor und die Nachkriegsliteratur. Siegfried Lenz im Gespräch mit Hanjo Kesting (04.05.1989). In: Lenz: Das Rundfunkwerk, S. 83-86; hier: S. 83, 85; Kursivierung zurückgenommen A.W.).

[1207] Vgl. Schwitzke: Das Hörspiel, S. 40.

[1208] Vgl. Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 23; Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 [2007/1939].

[1209] Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Darmstadt: WBG 1992 [1988], S. 128.

Jahren unangefochten das literarische Hörspiel“.[1210] Danach kann man dann zwei konträre Positionen unterscheiden: Auf der einen Heinz Schwitzke als eisernem Verfechter des „reinen Wortspiels“, auf der anderen Friedrich Knilli mit seinem „totalen Schallspiel.“[1211] Knilli schreibt: „Das Hörspiel als bloßes Sprachkunstwerk aber, als Wortkunstwerk oder als Literaturwerk […] pflegt von der Vielzahl möglicher Schallvorgänge einen einzigen“; was er hingegen für sein Schallspiel fordert ist: *„[T]otale Bespielung der Schallwelt und Realisation von Gestalten*, nicht Abbildung von Gestalten.“[1212] Erst jetzt wird das Hörspiel „nicht länger nur von der Literatur hergeleitet, sondern als ein akustisches Werk verstanden, in dem Schall jeder Art, ob Wort, Geräusch oder Musik, eigenständige ästhetische Qualitäten haben kann.“ Die innere Bühne ist verschwunden.[1213] – Eigenständige und vor allem gleichwertige Qualität.[1214] Wie Reinhard Döhl anmerkt, hätte es allerdings „bereits in der Weimarer Republik Ansätze gegeben […], die zur Ausbildung eines Originalton-Hörspiels hätten führen können.“[1215] Tatsächlich kam die Zeit des O-Tons dann erst mit dem Neuen Hörspiel. Ab den 1980er Jahren distanzierten sich die meisten Hörspielmacher jedoch wieder davon, „weil sie gegenüber dem damit verbundenen dokumentarischen Charakter stärker die Fiktionalität ausreizen wollten.“[1216] – Und heute? Heute (bzw. seit den 1970er und 1980er Jahren) gibt es so viele verschiedene Spielformen, dass man erst recht keine einheitliche Definition mehr finden kann.[1217]

[1210] Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels, S. 69.

[1211] Vgl. hierzu u. a.: Döhl, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. In: Lewandowski/Rölleke/Schemme: Wirkendes Wort. Heft 3, S. 154-179; hier: S. 154f.; vgl. zu Schwitzkes Kritik an Knilli: Schwitzke: Das Hörspiel, S. 236.

[1212] Knilli: Das Hörspiel, S. 108ff.; kursiv im Original. Vgl. zum Neuen Hörspiel u. a.: Kagel, Mauricio: Das Buch der Hörspiele, herausgegeben von Klaus Schöning. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, das zudem ein Beispiel für ein intermediales Hörspiel-Kunst-Buch darstellt. Hörspiel ist hier tatsächlich etwas zum Hören *und* Sehen.

[1213] Vowinckel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 148f.

[1214] Vgl. Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 41.

[1215] Döhl: Das Neue Hörspiel, S. 112. Auch der Verfechter des „totalen Schallspiels“ betont die Experimente mit Tönen und Geräuschen in der Anfangszeit (vgl. Knilli: Das Hörspiel, S. 14); vgl. hierzu außerdem: Hostnig, Heinz: Hörspiel – neues Hörspiel – Radiospiel. Eine Skizze über die theoretischen Ansätze zweier Modelle. In: Drewitz: Die Literatur und ihre Medien, S. 174-187.

[1216] Hickethier: Junges Hörspiel, S. 138; vgl. zum O-Ton u. a.: Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld: transcript 2012, S. 253-258. Genannt wurde der Begriff „Neues Hörspiel“ erstmals 1968 von Klaus Schöning (vgl. Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 39).

[1217] Vgl. Huwiler, Elke: Literatur-Spuren im Hörspiel. Der Einfluss des Literarischen in der akustischen Kunst. In: Geier: Literatur im Medienwechsel, S. 274-286; hier: S. 279.

> Heute könnte man sagen: **anything goes** – und das ist nicht mal das Schlechteste. […] Das alte Erzählhörspiel lebt weiter, immer noch, immer wieder, vor allem auch durch Bearbeitungen, in häufig wunderbar inszenierter Form […]. Dazu gibt es – auch traditionell – Hörspieleinrichtungen von Theaterstücken und alle möglichen Varianten des experimentellen Hörspiels, von Textcollagen, O-Ton-Collagen, zu Text-, Geräusch-, Musik-Collagen etc.[1218]

Beinahe ebenso vielfältig wie die Medienlandschaft erscheint die Begrifflichkeit zu Hörspiel und Hörbuch. Was das Hörspiel angeht, herrscht nach wie vor keine Einigkeit; wie erwähnt, wird es oft unter das Hörbuch subsumiert. Also: Was genau ist ein Hörspiel? Und: „Was, wenn nicht (allein) eine Ablenkung von langweiligen Tätigkeiten, ist eigentlich ein Hörbuch?“[1219] Wie sieht es mit Features oder Podcasts aus? Wo sind die Grenzen zu ziehen?[1220] Nach Christoph Fasbender

> versteht man unter ‚Radio-F[eature]‘ im genauen Sinn eine Sendung, welche die Darstellungsmittel des Sprecherberichts, des Originaltons, des Atmosphärengeräuschs, ggf. auch die der Dialogszene und des Musikstücks so miteinander verbindet, dass beim Zuhörer der Eindruck einer konkreten Geschichte entsteht.[1221]

Ich habe dies hier zitiert, weil, obwohl es sich dabei um ein fiktionales Hörspiel handelt, diese Eigenschaften auf *Unterleuten* zutreffen; aufgrund der Mischung aus (fiktiver) Interview-Ebene und dramatischem Spiel mit O-Ton trägt es die Züge eines Features.
Ein anderes Beispiel, das ebenfalls Charakteristika eines Features besitzt und zudem der Dokufiktion[1222] zuzuordnen ist, ist die Hörspiel-Adaption *Leb wohl, Berlin*. Reizvoll ist

---

[1218] Veth: Warum es sich für eine Autorin oder einen Autor lohnt, S. 179; Herv. A.W.; vgl. zum Hörspiel der Gegenwart u. a. auch: Wodianka, Bettina: Der akustische Blick. Intermediale Strategien im Hörspiel der Gegenwart. In: Elia-Borer, Nadja/Sieber, Samuel/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien. Bielefeld: transcript 2011, S. 253-264; hier: S. 254.
[1219] Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny: Vorwort. In: Dies.: Phänomen Hörbuch, S. 7-13; hier: S. 8; vgl. hierzu insbesondere: Rühr: Ist es überhaupt ein Buch.
[1220] Vgl. zu den Schwierigkeiten einer Klassifizierung verschiedener Hörformate u. a.: Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 14; Fischer: Das Hörspiel, S. 91; Pinto, Vito: Hörbuch oder Hörspiel? Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks *Neid*. In: Bung/Schrödl: Phänomen Hörbuch, S. 85-101. Auch das Feature ordnete man oft einfach unter die Gattung Hörspiel ein (vgl. Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 95). Lissek schreibt ebenfalls, von einem Feature könne man gar nicht richtig sagen, „was das eigentlich ist“ (Lissek, Michael: Der Autor als Umschalter und Transformator. Oder: Das Material treibt seine heiteren Spielchen. Erzählformen im akustischen Radio-Feature. In: Meißner/Krzewina: Hörspiel ist schön, S. 185-201; hier: S. 185).
[1221] Fasbender, Christoph: Feature. In: Ders./Burdorf/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 232f.; hier: S. 233; vgl. Zum Feature auch: Fischer: Das Hörspiel, S. 89.
[1222] Dazu exemplarisch: Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hg.): Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin/Boston: De Gruyter 2022.

dabei insbesondere, wie die verschiedenen (Erzähl-)Ebenen ineinander montiert wurden (vgl. hierzu auch S. 253 und 296f.):[1223]

> Die geschickte Bearbeitung von Heinz Sommer […] verwebt dieses Kaleidoskop mit Zeitdokumenten: Ausschnitten aus Filmtonspuren, Reden und Zeitungsmeldungen. So wird das sehr persönliche Gesellschaftspanorama Isherwoods um eine politischhistorische Dimension erweitert. Dazu hat Jörg Achim Keller zusammen mit der hr-Bigband eine musikalische Suite komponiert und aufgenommen, die vom zeitgenössischen Schlager über Hot Jazz-Stilistiken bis zu Neutönendem diesen Tanz auf dem Vulkan zu einem einzigartigen, geschlossenen Soundtrack verbindet.[1224]

Ein weiteres Beispiel für ein Feature wäre das Hörbuch *Die Kinder der Manns*, in dem „historische Aufnahmen von Auftritten und Interviews der Töchter und Söhne […] mit neueren Aufnahmen von Lesungen autobiografischer Texte und Briefe durch Schauspieler kombiniert" werden.[1225]

In der Regel wird, etwas salopp formuliert, unter „Hörbuch" *einfach alles eingesammelt*, „was gewissermaßen mit Sprache und einer aufgezeichneten Stimme zu tun hat".[1226] So befassen sich Häusermann/Janz-Peschke/Rühr in ihrem Band *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen* an mehreren Stellen mit der Begriffs- und Abgrenzungsproblematik: Hört es sich in Kurzformeln wie „Ein Hörbuch ist ein akustischer Text"[1227] oder „Das Hörbuch ist ein akustisches und mündliches Medium"[1228] noch recht unkompliziert an, ist außerdem die Rede von einer „Palette", die „äußerst breit" sei, einem „dehnbare[n] Begriff"; davon, dass Hörbücher „lehren", „predigen" und sogar „beten". Dazu kommt die Frage nach einem engen oder weiten Hörbuch-Begriff – ersterer würde nur Lesung bereits vorhandener Text bedeuten, unter letzteren wäre das Hörspiel einzuordnen.[1229] So

[1223] Isherwood, Christopher/Sarkowicz, Hans: Leb wohl, Berlin. HR/München: Der Hörverlag 2019; Isherwood, Christopher: Goodbye to Berlin. In: Ders.: The Berlin Novels. London: Vintage 1999 [1935], S. 237-490.
[1224] [o.V.]: Christopher Isherwood: Leb wohl, Berlin. In: ARD-Hörspieldatenbank [ohne Datum]. https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=4973250&vi=3&SID [zuletzt aufgerufen am 26.06.2022].
[1225] Janz-Peschke: Hörbuch und Mündlichkeit, S. 278; Exner, Lisbeth et al.: Die Kinder der Manns. Regie: Ulrich Klenner. BR2 2005/München: Der Hörverlag 2015.
[1226] Pinto: Hörbuch oder Hörspiel, S. 101.
[1227] Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 231.
[1228] Janz-Peschke: Hörbuch und Mündlichkeit, S. 238.
[1229] Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 11-14; Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 176; vgl. zu engem und weitem Begriff auch: Ebd., S. 141, 163. So schreibt Häusermann in seinem Beitrag u. a. von Lesung und Hörspiel als den „zwei Hörbuch-Hauptformen" (ebd., S. 168) und Janz-Peschke behandelt in einem Kapitel mit der Überschrift „Fingierte Mündlichkeit in Literatur und Hörbuch" dann ein Hörspiel (Janz-Peschke: Hörbuch und Mündlichkeit, S. 308ff.).

will Häusermann vom Hörbuch als „Text“ sprechen, nicht als „Medium“. Wenn vom „Medium Hörbuch“ die Rede sei, dann nur, um darauf hinzuweisen, „dass es im Rahmen öffentlicher Kommunikation produziert, verbreitet und rezipiert wird.“ Daneben stellt sich die Frage der Abgrenzung vom gedruckten Buch – „Im Hörbuch treffen sich Hörkunst und Buch. […] Die Nähe zum Buch ist durch den literarischen Text gegeben.“[1230] Ähnlich hebt Rühr die Verbindung im Wort Hör-Buch hervor, diskutiert andere Bezeichnungen wie „Audio Books“ oder „sprechende Bücher“, nennt am Ende ihres Beitrags den Begriff Hörbuch „nicht gut getroffen“ und schlägt alternativ „Hörszenerie“ vor.[1231]

Armin P. Frank spricht Anfang der 1960er Jahre vom Hörspiel als „einer neuen Kunstform“, aber er nennt es außerdem einen „Text“. (Auf die Problematik des Text-Begriffs werde ich in Kapitel III.3 noch eingehen.)[1232] Schmedes bezeichnet ein Hörspiel ebenfalls als „Text des Mediums Hörfunk“ – was bereits der Titel seiner Monographie „*Medientext* Hörspiel“ ankündigt.[1233] Wie Pross anmerkt, würden schon seit der Anfangszeit „*literarische* Texte“ als Hörspiele bezeichnet, „die über den Rundfunk verbreitet werden und den Bedingungen des Mediums in ihrer Formbildung Rechnung tragen“. Sie betont allerdings daneben die in diesem Begriff enthaltene „doppelte Abgrenzung“ […], die gegen die rein akustische Kunst einerseits und die gegen die gedruckte Literatur andererseits.“[1234] Elke Huwiler hebt nun mit Entschiedenheit hervor, dass es sich beim Hörspiel *nicht* um eine literarische Gattung handele; Hörspiele seien zwar größtenteils narrativ, doch das mache sie nicht literarisch. Vielmehr seien sowohl Hörspiel-Adaptionen wie Original-Hörspiele als eigenständige Gattungen zu begreifen. Allenfalls könne man von „einem Hörspiel mit literarischem Sprachstil“ sprechen, niemals das gesamte Hörspiel als literarisch bezeichnen.[1235] Will man es sich einfach machen, kann man sagen: Der Hörspiel-Begriff vereint verschiedene Künste, das

[1230] Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 14, 16.
[1231] Rühr: Geschichte und Materialität des Hörbuchs, S. 61, 85, 138; Kursivierung zurückgenommen A.W.; vgl. zur Nähe von Buch und Hörbuch insb. auch: Binczek/Epping-Jäger: Literatur und Hörbuch.
[1232] Frank: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen **Texten**. (Herv. A.W.). Würffel thematisiert die Problematik des „*Literaturbegriff[s]* des Hörspiels“ (Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 19; kursiv im Original), während Bloom vom „literarischen Original-Hörspiel“ spricht (Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel).
[1233] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 19.
[1234] Pross: Hörspieladaption/Hörbuchadaption, S. 388; Kursivierung A.W.
[1235] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 10; ebd., S. 12. Diese Fixierung auf eine literarische Einordnung war v. a. in der Nachkriegszeit sehr stark; Ursache sei die Nähe des Hörspiels zur Literatur, die auf dem gemeinsamen Zeichensystem Sprache basiere (vgl. ebd., S. 22, 36f.).

„Hörspiel verschmilzt die traditionellen Gattungen. In ihm gehen auf: Literatur, Musik, die Schauspielkunst.“[1236] Es steht zudem außer Frage, dass zwischen den verschiedenen Medien Einflüsse und Wechselwirkungen bestehen. Und manch einer sieht im Hörspiel gar eine Rückkehr zur Oralität, d. h. in die Zeit, bevor Literatur ihren Platz zwischen zwei Buchdeckeln bekam.[1237] Mit Franz Mon auf eine kurze Formel gebracht: Hörspiel ist „Sprachspiel.“[1238] Oder im Vergleich mit dem Theater: „Beim Schauspiel wird gehört, beim Hörspiel gesehen.“[1239] So sah man in der Anfangszeit insgesamt das Drama als dem Hörspiel näherstehend an, sprach davon, ein „Theater für Blinde“ zu entwickeln.[1240]

Um in diesem Begriffs- und Eigenschaftschaos einmal kurz durchzuatmen, seien folgende Merkmale genannt, die nach Häusermann für das Hörbuch gelten: „Es enthält akustische, verbale Botschaften von einmaliger, mittelfristig aktueller Erscheinungsweise, die auf einem Speichermedium festgehalten sind.“ Daneben betont er: „Im Zeitalter der Medienkonvergenz muss hinzugefügt werden, dass es kaum isolierte Hörtexte gibt, sondern diese mit visuellen Botschaften kombiniert werden.“[1241]
Der Eintrag aus dem *Metzler Lexikon Literatur* indes bringt wieder die gesamte Bandbreite zum Ausdruck und fasst zugleich noch einmal einige der bereits genannten Punkte zusammen:

> **Hörbuch** […] auch: Audiobuch; ein gegenwärtig als CD oder Kassette (und neuerdings auch als Download) vertriebenes Medium, das vorwiegend lit. Texte zu Gehör bringt, aber auch Sachtexte, historische Dokumente, Essays, Briefe bzw. Briefwechsel, Memoiren und Interviews. Lit. Hörbücher dokumentieren v.a. öffentliche Lesungen, Studio-Lesungen oder ↗ Hörspiele. […] [S]ein Reiz

[1236] Schöning: Hörspiel hören, S. 292.
[1237] Vgl. hierzu u. a.: Assmann, David-Christopher/Menzel, Nicola: Zum Textgerede der Gegenwartsliteratur. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink 2018, S. 1-16; hier: S. 5; Bischoff, Fritz Walter: Die Dramaturgie des Hörspiels. In: Bredow: Aus meinem Archiv, S. 260-266 [1928]; hier: S. 261; Janz-Peschke: Hörbuch und Mündlichkeit; Ladler: Hörspielforschung, S. 113; Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 28; Vowinckel: Collagen im Hörspiel, S. 121, 290f. Wie Vowinckel betont, ist eine Rückkehr zur Oralität nicht möglich, auch nicht zu sekundärer (vgl. ebd.).
In der Anfangszeit wurde außerdem die Frage erhoben, inwieweit der Rundfunk anderen Medien schaden könne. Kohl war dagegen der Meinung, dass das Hören eines Stücks oder einer Oper im Rundfunk erst recht das Interesse wecken könnte, um es dann auch live auf der Bühne zu sehen oder aber das Buch zu lesen (vgl. Kohl, Fritz: Schädigt der Rundfunk andere Kultureinrichtungen? In: Bredow: Aus meinem Archiv, S. 117-121 [1930]; hier: S. 118f.).
[1238] Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Schöning: Spuren des Neuen Hörspiels, S. 81-95 [1978]; hier: S. 81.
[1239] Geißner, Hellmut: Spiel mit Hörer. In: Schöning: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, S. 92-107 [1969]; hier: S. 100.
[1240] Fischer: Das Hörspiel, S. 67.
[1241] Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 17.

> korrespondiert mit dem Verdruss an der monotonen Aufgeregtheit des Fernsehens bzw. dem Wunsch nach angeregter Ruhe und der Scheu vor der als mühevoll empfundenen Konzentration auf die Buchlektüre bei gleichzeitiger Rezeptionsbereitschaft für das akustische Erlebnis wohlklingender Rede. Die H.verlage haben anfänglich v.a. aus den Vorräten der Rundfunkarchive geschöpft und alte Hörspielproduktionen ins Programm aufgenommen; inzwischen machen sie neben aktuellen Bestsellern auch eigens auf das neue Medium abgestimmte Produktionen verfügbar[1242].

Trotz aller Vielfalt ist die Lesung die am weitesten verbreitete Form, in der uns ein Hörbuch begegnet.[1243] Und was das Hörspiel angeht, wurde die Schwierigkeit, das neue Medium begrifflich zu fassen und einzuordnen, gerade in der Anfangszeit deutlich:

> Wir begegnen in den vier ersten Jahrzehnten der deutschen Rundfunkentwicklung folgenden Bezeichnungen […]: Schauspiel-Sendespiel, Sendespiel, Radiohörspiel, Funkspiel, Hörfolge, Hörfilm, Hörballade, Funkballade, Funkszene, Hörszene, Hörmontage, Hörbild, Funkkantate, Funkoratorium, Funkerzählung, Funknovelle, Monologspiel und Hörwerk[1244].

Reinhard Döhl zählt immerhin nur drei verschiedene Hörspiel-Formen: Das Sendespiel, das Sprach- bzw. Wortkunstwerk sowie das Akustische Spiel.[1245] Nach Krautkrämer hing es einfach davon ab, ob ein Autor mehr der Epik oder der Dramatik zugeneigt war, in welche Gattung man das Hörspiel einreihte.[1246] Für Schwitzke steht es genau in der Mitte zwischen Drama und Prosa.[1247] Und gerade, weil es irgendwo dazwischen liegt, ist das Hörspiel so schwer zu einzuordnen:

> Das Hörspiel ist nicht nur deshalb schwer zu klassifizieren, weil es als rechtes Chamäleon der Literatur epische, dramatische und lyrische Züge haben kann und sich so der Regelpoetik entzieht, vielmehr weil es nicht nur Sprachwerk unter

---

[1242] Moennighoff, Burkhard: Hörbuch. In: Ders./Burdorf,/Fasbender: Metzler Lexikon Literatur, S. 327; Herv. im Original; vgl. auch: Freis: Der Hörbuchmarkt, S. 20-24.
[1243] Vgl. Mütherig, Vera: Akustisch, Aural, Authentisch? Die Autoren-Stimme als Text. In: Assmann/Menzel: Textgerede, S. 129-145; hier: S. 129.
[1244] Fischer: Das Hörspiel, S. 158; vgl. zum Hörspiel(-Begriff) auch: Döhl, Reinhard/Kauffmann, Kai: Hörspiel. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 328f.; Hay, Gerhard: Hörspiel. In: Borchmeyer/Žmegač: Moderne Literatur in Grundbegriffen, S. 192-196.
[1245] Vgl. Döhl: Das Neue Hörspiel, S. 122-125.
[1246] Vgl. Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 199.
[1247] Vgl. Schwitzke: Das Hörspiel, S. 207; vgl. zum Begriff des Hörspiels u. a. auch: Binczek, Natalie/Mütherig, Vera: Hörspiel/Hörbuch. In: Binczek/Dembeck/Schäfer: Handbuch der Medien der Literatur, S. 467-474; hier: S. 467; Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, S. 18-36 [1968]; hier: S. 19. Eingeführt wurde der Begriff 1924 durch Hans S. von Heister zur Unterscheidung von sog. „Sendespielen“ (vgl. Würffel: Das deutsche Hörspiel, S. 18).

> anderen Sprachwerken ist, sondern per definitionem gesprochenes Sprachwerk.[1248]

Es beginnt allerdings auf einer noch grundlegenderen Ebene: Sowohl das Hör-Spiel als auch das Hör-Buch stellen Begriffsvermischungen dar, die per se Probleme mit sich bringen. Klar zu sein scheint immerhin (oder lediglich), dass es sich um etwas zum Hören handelt, versucht man jedoch den ersten Teil der beiden Wörter mit dem zweiten zusammenzubringen, entstehen Probleme. Wie kann etwas, das man nur hört, *Buch* sein?[1249] Hören sei, so Jäger, kein „Lesen mit den Ohren", kein „akustisches Lesen", es sei „überhaupt kein ‚Lesen'".[1250] Heutzutage nun lässt sich dies sogar kombinieren: Durch „Whispersync for Voice" von Amazon kann man nahtlos zwischen E-Book und Hörbuch hin- und herwechseln – oder man lässt sich die Texte gleich von der Computerstimme „Siri" vorlesen.[1251]

Schwethelm versucht, dem Problem auszuweichen, indem er den Alternativ-Begriff „Neue literarische Hörformate" einführt, um das Hörbuch gezielt vom gedruckten Buch, von Film und Rundfunk abgrenzen zu können. Diese sind zu verstehen als:

> rein auditive *[in Abgrenzung zu visuellen Medien wie Film, Buch, Theater etc.],* zeitlich **und** räumlich unabhängige *[in Abgrenzung zum Rundfunk und anderen zeitlich abhängigen medialen Angeboten wie Internet-Radio etc.]* Formen der indirekten, also medienbasierten *[in Abgrenzung zu Live-Vorträgen, Live-Lesungen etc.]* Kommunikation mit literarischem Inhalt *[in Abgrenzung zu Genres wie Reportagen und Dokumentationen].* Dabei überwiegt der Anteil an gesprochener Sprache über den der nichtsprachlichen akustischen Zeichen *[in Abgrenzung zur Klangkunst und weiteren akustischen Kunstformen].* Einige dieser Formate kommen ohne einen physischen Träger aus *[Ausdrückliche Miteinbeziehung von digitalen Formaten wie mp3s und streams, wenn sie die vorangehenden Kriterien erfüllen]*.[1252]

[1248] Geißner: Spiel mit Hörer, S. 102.
[1249] Vgl. zur Problematik des Hörbuch-Begriffs: Binczek/Epping-Jäger: Einleitung, S. 8; Hagen: „Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.", S. 179; Jäger, Ludwig: Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs. In: Binczek/Epping-Jäger: Das Hörbuch, S. 231-253; hier: S. 232; Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 15.
Die Bezeichnung „Hörbuch" gibt es erst seit 1987, als die *Deutsche Grammophon* unter dieser Tonträger herausbrachte (vgl. Rühr: Downloads, S. 19).
[1250] Jäger Audioliteralität, S. 241.
[1251] Vgl. Vormelker: Das Hörbuch als Kunst, S. 73f.
[1252] Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 16; Herv. im Original.

Klarer wird die Sache dadurch wohl kaum: „Neue literarische Hörformate zeichnen sich also durch große Inhomogenität und Variantenreichtum in Bezug auf Genre, Inszenierungsform, Speichermedium und mediale Vorlage aus.“[1253]

Festzustellen ist immerhin, dass sich gedruckte und Hör-Bücher hinsichtlich ihrer Rezeptionsweise unterscheiden. Häufig werden letztere, wie erwähnt, als bloße Nebenbeimedien betrachtet: „[A]ls Wander- und Spazierbegleiter, als Zusatzbeschäftigung beim Sticken und Stricken, bei der Zugfahrt u.a.m.“[1254] So ist z. B. die Rede vom sogenannten „‚Double your time‘-Effekt“[1255] – „Wer Zeit zum Lesen hat, der liest das Buch; wer sich das *nicht leisten* kann, lässt es sich vorlesen“.[1256] Gerade dadurch trage das Hörbuch „einer zunehmend mobileren Gesellschaft Rechnung“; und genau dies sei ein Grund für die Popularität von Hörbüchern.[1257] Hickethier hingegen merkt an, dass man sich beim Hörspiel vollständig auf dieses konzentrieren müsse, „es erwartet grundsätzlich eine intensive Zuwendung. Denn nur dadurch ist das Heraustreten aus dem permanenten Zeitfluß für einen Augenblick denkbar: daß wir uns als Hörer öffnen für eine andere, eben ästhetisch gestaltete Wirklichkeit.“[1258] Zu Beginn der Schallnovelle *Corpus Delicti* wird, den Hörer direkt ansprechend und nicht ganz ernst gemeint, sogar explizit darauf hingewiesen, dass man neben dem Hören keiner anderen Tätigkeit nachgehen *dürfe*.[1259] Und die Erzählerin von *Die Meisterin* gibt dem Hörer zum Start ebenfalls „entschleunigende“ Hinweise: „Nehmen Sie ein gutes Getränk Ihrer Wahl. Suchen Sie sich einen gemütlichen Platz […] und folgen Sie meinen Worten.“[1260]

Um noch einmal auf die Abgrenzungsproblematik zwischen Hörbüchern und Hörspielen zurückzukommen, sprach Annette Vielhauer bereits Mitte der 1990er Jahre von „ein[em] vielfältige[n] Nebeneinander verschiedener Hörspielformen“, wenngleich die Mehrzahl in die literarische Tradition einzuordnen sei.[1261] Doch nur, weil ein (bisschen) Hörspiel

[1253] Ebd., S. 18.
[1254] Binczek/Epping-Jäger: Einleitung, S. 9; vgl. auch Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 21.
[1255] Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch, S. 215; Häusermann, Jürg: Die Aufführung von Literatur im Hörbuch. In: Geier: Literatur im Medienwechsel, S. 250-272; hier: S. 250.
[1256] Ebd.; Kursivierung A.W.
[1257] Freis: Der Hörbuchmarkt, S. 9; vgl. ebd., S. 59.
[1258] Hickethier: Radio und Hörspiel, S. 17.
[1259] Vgl. Zeh/Slut: Corpus Delicti, 1-00:49-01:29.
[1260] Heitz, Markus/Steenbergen, Carsten: Die Meisterin. Berlin: Audible Studios 2018, 1-00:02:20-00:02:31; meine Transkription.
[1261] Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 15.

auf einer literarischen Vorlage basiert und der Bezug zur Literatur vorgegeben scheint, muss es deshalb noch lange nicht selbst Literatur sein.[1262] – Aber ist ein Hörbuch, sobald Geräusche oder Musik eingesetzt werden, noch reines Hörbuch oder schon ein Hörspiel?[1263] Daneben gibt es Sprecher, die einem Hörbuch auch ohne zusätzliche akustische Mittel allein durch ihre Lesart, und zwar vor allem der Figurenrede, große Lebendigkeit verleihen, wie das bspw. bei David Nathans Interpretationen der *Rath*-Romane Volker Kutschers und noch stärker bei den *Harry-Potter*-Lesungen durch Rufus Beck der Fall ist.[1264] Beck liest tatsächlich jede Figur mit einer anderen Stimme, sodass *die Bösen erst dadurch so richtig böse werden*. Am Beispiel der *Rath*-Romane lassen sich darüber hinaus zwei weitere für Hörbücher relevante Aspekte verdeutlichen. Zum einen existieren von den meisten Bänden gekürzte und vollständige Lesungen. Bei *Der nasse Fisch* und *Der stumme Tod* fallen die Kürzungen bspw. gravierend aus: Die gekürzte Lesung von ersterem hat 7 Stunden, 18 Minuten, die vollständige 18 Stunden, 10 Minuten; im anderen stehen 6 Stunden, 39 Minuten 17 Stunden, 30 Minuten gegenüber. – Verglichen damit sind die gestrichenen nicht einmal drei Stunden bei *Unterleuten* beinahe von geringem Gewicht. Zweitens werden diese von unterschiedlichen Sprechern gelesen, sodass sie in mehrfacher Weise auf die Interpretation des Prätextes hin verglichen werden können. Vor allem von Klassikern – ich beschränke mich an dieser Stelle exemplarisch auf Fontane –, gibt es in der Regel mehrere Hörbücher mit

[1262] Dazu u. a. Pross: „Die Hörspieladaption ist ein Werkmedium zweiter Ordnung, das hinsichtlich der Differenzen von Ausgangstext und Endtext zu beschreiben ist. […] [D]urch den Medienwechsel von der Schriftlichkeit zur mediatisierten Mündlichkeit" entsteht etwas, das gar nicht einfach Literatur sein kann. Das Hörbuch dagegen sei ein „Werkmedium dritter Ordnung", da es „zunächst als ein nachgeordnetes Produkt innerhalb der literarischen Verwertungskette behandelt" wurde. Dennoch „können Hörbücher heute Werkmedien erster, zweiter oder auch dritter Ordnung sein" (Pross: Hörspieladaption/Hörbuchadaption, S. 389, 391; vgl. dazu auch: Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 19).

[1263] Vgl. ebd., S. 29.

[1264] Kutscher, Volker: Der nasse Fisch, gelesen von Sylvester Groth. Berlin: Argon 2009; Kutscher, Volker: Der nasse Fisch, gelesen von David Nathan. Berlin: Argon 2017; Kutscher, Volker: Der stumme Tod, gelesen von Reiner Schöne. Berlin: Argon 2009; Kutscher, Volker: Der stumme Tod, gelesen von David Nathan. Berlin: Argon 2019; Rowling, J.K.: Harry Potter und der Stein der Weisen, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011; Rowling, J.K.: Harry Potter und die Kammer des Schreckens, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011; Rowling, J.K.: Harry Potter und der Gefangene von Askaban, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011; Rowling, J.K.: Harry Potter und der Feuerkelch, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011; Rowling, J.K.: Harry Potter und der Orden des Phönix, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011; Rowling, J.K.: Harry Potter und der Halbblutprinz, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011; Rowling, J.K.: Harry Potter und die Heiligtümer des Todes, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Ein Beispiel für eine eher distanzierte Lesart wäre dagegen nach Schwethelm die von Hesses *Narziss und Goldmund* durch Ulrich Noethen (vgl. Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 47; Hesse, Hermann: Narziss und Goldmund, gelesen von Ulrich Noethen. München: Der Hörverlag 2006).

verschiedenen Sprechern. Ein interessantes Beispiel ist die – allerdings stark gekürzte – Lesung von *Effi Briest* von Julia Jentsch, welche in der Verfilmung von 2009 Effi verkörperte, sodass für den Hörer, der den Film gesehen hat, eine zusätzliche Verbindung hergestellt wird.[1265] Und vom *Stechlin* gibt es ebenfalls mehrere Lesungen – mit weiblichen oder männlichen Stimmen.[1266] Eine dieser Stimmen ist jene Gert Westphals, dessen Virtuosität, insbesondere bei seiner Lesung der *Buddenbrooks*, mehrfach hervorgehoben wird.[1267] Er bringe „alle Stimmungen, Gemütszustände und Farben" mit seiner Stimme zum Ausdruck.[1268] Es macht einen großen Unterschied, ob ein Sprecher ein Buch relativ monoton liest – wie das ausgerechnet Lutz Seiler, Christian Kracht oder Jenny Erpenbeck mit ihren eigenen Romanen tun[1269] – oder wie der schon erwähnte Rufus Beck sehr lebendig und facettenreich. Über Christian Brückner heißt es gar, „dass er auch aus dem New Yorker Telefonbuch lesen könnte, er würde ihm noch Poesie verleihen."[1270] Diese Aspekte verdeutlichen, dass das Hörbuch **immer** Interpretation, Variation ist und nicht lediglich „Zweitverwertung".[1271] Ob aufgezeichnet oder als Live-(Autoren-)Lesung: Sind sie auch im Wortlaut identisch, sind der gelesene und der gehörte Text zwei verschiedene Texte,[1272] „Neuausgabe[n] des ih[nen] zu Grunde liegenden Werks".[1273] Mit der (lauten) Lesung durch einen bestimmten Sprecher entsteht ein „[n]euer Text", der allerdings durch Inhalt und Titel sehr wohl auf den Originaltext verweist.[1274] Somit geht es stets um die „Spannung zwischen dem Ausgangstext (Buch) und dem Audioprodukt

[1265] Fontane, Theodor: Effi Briest, gelesen von Julia Jentsch. Hamburg: HörbucHHamburg 2009 und als weitere Beispiele u. a.: Fontane, Theodor: Effi Briest, gelesen von Gert Westphal. SWR 1972; Fontane, Theodor: Effi Briest, gelesen von Brigitte Trübenbach. Leipzig: Buchfunk 2013.
[1266] Fontane, Theodor: Der Stechlin, gelesen von Gert Westphal. SWR 1976; Fontane, Theodor: Der Stechlin, gelesen von Hans Paetsch. Berlin: Der Audio Verlag 2016; Fontane, Theodor: Der Stechlin, gelesen von Sabine Swoboda. Kopenhagen: Saga Egmont 2021 [2006].
[1267] Vgl. u. a. Lehmann: Literatur lesen, Literatur hören, S. 9; Kesting, Hanjo: Vorlesen als Kunstform. Gedanken und Erinnerungen. In: Binczek/Epping-Jäger: Literatur und Hörbuch, S. 84-94; hier: S. 93f.; Mann, Thomas: Buddenbrooks, gelesen von Gert Westphal. NDR 1979/80/Hamburg: Universal 2001.
[1268] Kesting: Vorlesen als Kunstform, S. 94. Kesting bezieht sich hier auf das Schopenhauer-Erlebnis Thomas Buddenbrooks.
[1269] Seiler, Lutz: Stern 111, gelesen von Lutz Seiler. Berlin: Der Audio Verlag 2020; Kracht, Christian: Faserland, gelesen von Christian Kracht. München: Der Hörverlag 2000; Erpenbeck, Jenny: Kairos, gelesen von Jenny Erpenbeck. München: Der Hörverlag 2021. Zu Krachts Lesung vgl. auch: Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 51. Vgl. zur Dichterlesung u. a.: Maye, Harun: Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der Dichterlesung von Klopstock bis Rilke. In: Binczek/Epping-Jäger: Das Hörbuch, S. 13-29. Um aus diesen Beispielen eines herauszugreifen: Jenny Erpenbeck treibt ihren ohnehin sehr nüchternen und kühlen Sprachstil durch ihre emotionslose Sprechweise derart auf die Spitze, dass es – man vergebe mir diese wenig wissenschaftliche Aussage – kaum zu ertragen ist.
[1270] Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 30f.
[1271] Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 36.
[1272] Vgl. Jäger: Audioliteralität, S. 244.
[1273] Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 145.
[1274] Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 29; Kursivierung zurückgenommen A.W.

(dem Hörbuch)“ und den damit verbundenen Fragen: „Was verändert sich? Was wird hinzugefügt, weggelassen? Welche Stimmen, welche akustischen Mittel werden eingesetzt? […] *Zwischen dem gedruckten Buch und dem Hörbuch können gravierende Unterschiede bestehen*.“[1275] Interpretation bedeutet: Entscheidung für eine Lesart, Ausschluss einer anderen.

Neben der Problematik von Einordnung/Abgrenzung war der Wert von Hörspielen, die auf der Adaption literarischer (oder dramatischer) Werke basieren, von Beginn der Hörspielgeschichte an umstritten. Daran hat sich bis heute nichts geändert: „Es stecken auffallend viele Emotionen in der Debatte um Literaturadaptionen“,[1276] schreibt Matthias Schwethelm 2010. Während die einen nur das Original-Hörspiel gelten lassen wollen – Bräutigam widmet sich in seinem *Hörspiel-Lexikon* z. B. ausschließlich diesem –, beschränkt sich Huwiler in ihren *Erzähl-Strömen* auf solche Hörspiel-Adaptionen, die von den Autoren der schriftlichen Vorlage verfasst wurden, und spricht, wie bereits erwähnt, Adaptionen keinen geringeren Wert zu als sogenannten Original-Hörspielen.[1277] So war man sich noch 1998 trotz ansonsten konträrster Auffassungen in einer Sache einig (!!): „[D]aß die Adaptation literarischer Vorlagen im Rundfunk als illegitimer Bastard, als Notlösung, Lückenfüller oder kulturelle Pflichtübung zu gelten habe, jedenfalls als sekundär gegenüber dem eigentlichen, dem originären Hörkunstwerk.“[1278] Misstrauisch beäugt zu werden, ist bis heute das Schicksal jeglicher Transformation – jener des Hörspiels indessen deutlich mehr als der des Films[1279]; Schöning spricht gar von einer „schmerzliche[n] Diskrepanz.“[1280] Und in der Tat gibt es Adaptionen, auf die das zutrifft. Man denke, wenngleich es sich dabei um einen Film handelt, an Geschonnecks Verfilmung von *In Zeiten des abnehmenden Lichts*,[1281] der von der Romanvorlage gerade das

[1275] Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 141; Kursivierung A.W.
[1276] Ebd., S. 8; vgl. ebd., S. 7; vgl. Bolik: Für ein ‚unreines‘ Hörspiel, S. 156.
[1277] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 10, 26. Als Ursache für diese lange Geringschätzung nennt Huwiler die mangelnde Qualität, die jene epischen Werke im Radio der Anfangszeit besaßen und die tatsächlich eher „Literatur im Radio als akustische Werke“ gewesen seien (ebd., S. 28).
[1278] Bolik: Für ein ‚unreines‘ Hörspiel, S. 154.
[1279] Vgl. Ebd., S. 156, 159.
[1280] Schöning: Hörspiel hören, S. 294; vgl. zu diesem Aspekt auch: Bolik: Für ein ‚unreines‘ Hörspiel, S. 156.
[1281] Rugen, Eugen: In Zeiten des abnehmenden Lichts. Reinbek: Rowohlt 2011; In Zeiten des abnehmenden Lichts. D 2017. Regie: Matti Geschonneck. Der Film ist auf den Tag der Geburtstagesfeier Wilhelm Powileits reduziert, welcher wir allerdings nicht aus verschiedenen Perspektiven beiwohnen, wie das im Roman der Fall ist, sondern nur einmalig und aus der Außensicht; die komplette Rahmenerzählung mit Krankheit, greisem Vater und Mexiko-Reise fehlt ebenfalls. Eingestreut werden nur einige wenige Analepsen, die in dieser Form dann sogar eher stören. Damit will ich mich nicht generell gegen Kürzungen aussprechen; sie sind bei Adaptionen (oft) notwendig und legitim; doch da in diesem Beispiel die verschiedenen Zeit- und Generationenperspektiven auf den speziellen Tag und die sich in ihm zusammenfindenden

wegnimmt, was den Reiz ausmacht. Obwohl ein Problem bei einer Transformation grundsätzlich die Länge ist, müssen Kürzungen natürlich keineswegs Einfluss auf die Qualität haben – manchmal fallen sie allerdings so extrem aus, dass die Geschichte – oder zumindest deren Spannung – zerstört wird. Das ist bspw. bei der *Schweigeminute* oder den Hörspielen zu *Babylon Berlin* der Fall: Wenn sich die Spannung noch nicht einmal richtig aufgebaut hat, wird ein jähes Ende geradezu erzwungen;[1282] oder bei *Leere Herzen*, wo die Geschichte allzu rasch einem Ende entgegenrast, das *so* wenig plausibel wirkt, und dem der Hörer, kennt er den Roman nicht, schwer folgen kann. Die Frage des Kürzens beginnt, wie ich oben ausgeführt habe und an dieser Stelle nochmals betonen möchte, da dies ein nicht zu unterschätzender, aber leicht vergessener Aspekt ist, bereits beim Hörbuch. Für Kürzungen bedarf es zwar der Zustimmung des Autors; für den Rezipienten sind sie jedoch nicht nachvollziehbar – es sei denn, er vergleicht die Version mit dem gedruckten Buch – und können so wiederum zu einer Interpretation führen.[1283]
Mit der Länge bzw. Dauer ist ein weiterer Aspekt der medialen Entwicklung angesprochen: Dass man sich einen Roman über mehrere Stunden hinweg und ohne Unterbrechung anhören kann, ist ein neues Phänomen, das vor den Download-Portalen nicht denkbar gewesen wäre.[1284] Jürg Häusermann beschreibt diese Veränderung recht anschaulich: „Thomas Mann hätte sich nicht träumen lassen, dass sein Leser zu Passagen aus dem *Felix Krull* durch die Landschaft joggt. Er hätte es vermutlich nicht mit seiner Vorstellung von Rezeption von Literatur vereinbaren können.“[1285] Bereits in der Anfangszeit hieß es, ein Hörspiel dürfe nicht annähernd zwei Stunden dauern; mehr als eine Stunde könne man dem Hörer, so Pongs, nicht „zumuten“, denn „[d]as Ohr ermüde[]

Fäden der (DDR-)Vergangenheit, welche den besonderen Reiz des Romans ausmachen, wegfallen, entsteht ein sehr blasser Film ohne echte Tiefe.

[1282] Lenz, Siegfried: Schweigeminute. Regie: Sven Stricker. NDR 2009; Kutscher, Volker: Der nasse Fisch. Regie: Benjamin Quabeck. Radio Bremen/WDR/RBB 2018; Kutscher, Volker: Der stumme Tod. Regie: Benjamin Quabeck. Radio Bremen/WDR/RBB 2020.

[1283] Vgl. Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 45; Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 181.

[1284] Vgl. Häusermann, Jürg: Das gesprochene Wort im Kommunikationsraum. In: Bung/Schrödl: Phänomen Hörbuch, S. 33-57; hier: S. 37-41. Umfasste die Lesung von Kellers *Grünem Heinrich* einst 20 Musikkassetten, kann man sich Musils *Mann ohne Eigenschafen* in seiner ganzen Länge von 37 Stunden heute einfach bequem herunterladen (vgl. Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch, S. 97, 118). Eine (wohl einmalige) Ausnahme stellen die 30 Stunden *Ulysses* im irischen Rundfunk dar – vom 16. Juni 1982, 7:30, bis zum nächsten Tag um 13:22 Uhr (vgl. Hess-Lüttich: ‚Hohe Literatur‘, S. 309). Die ungekürzte Download-Version von *Der Mann ohne Eigenschaften* bei Audible hat sogar ganze 62 Stunden, 55 Minuten (Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, gelesen von Wolfram Berger. Berlin: Der Audio Verlag 2015).

[1285] Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 23; kursiv im Original.

schnell".[1286] Seit den 1920er Jahren waren 60 bis 90 Minuten üblich;[1287] und das ist, trotz der gerade erwähnten Problematik, noch heute oft der Fall. Schon Döblin forderte 1929 „Hörbarkeit, Kürze, Prägnanz, Einfachheit".[1288] Ein Hörspiel, das für den Download produziert wurde, kann dagegen auch zehn oder mehr Stunden haben, so dauert *The Sandman* bspw. fast elf Stunden; *Der Herr der Ringe* elfeinhalb, *Der Schwarm* zwölf Stunden (zum Vergleich: hier hat das ungekürzte Hörbuch gut 38 Stunden).[1289] Das *Unterleuten*-Hörspiel mit seinen knapp sechs Stunden, wurde, wie gesagt, am Stück gesendet.[1290] Reduzierungen sind unter Umständen indessen nicht nur bei der Länge erforderlich: Werke mit einer begrenzten Figurenzahl sind nach Fischer gut zu adaptieren; schwierig werde es hingegen bei Romanen mit geringem Dialoganteil.[1291] – Der erste Aspekt spricht gegen *Unterleuten* als gelungenes Hörspiel, der zweite dafür.

Schon als zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Vortragsformen erprobt wurden, war dies mit einer Diskussion über Werktreue und Freiheit der Interpretation verknüpft. Aber wenn die Lesung eines Textes Interpretation ist, ist sie immer „Einschränkung seinerVieldeutigkeit [sic] und Sinnfülle".[1292] Dessen ungeachtet kann man nicht oft genug betonen, dass es beim Vergleich zwischen Transformation und Vorlage nie um *besser oder schlechter* gehen kann, sondern um die Umsetzung einer Geschichte in verschiedenen Medien mit unterschiedlichen Mitteln, Grenzen und Möglichkeiten – um eine Variante oder Variation: „[D]as akustisch-literarische Werk [ist] nicht nur *Interpretation* des literarischen Werks, sondern *autonome Realisation* – ebenso wie dieses selbst."[1293] Und ist es nicht gerade das Spannende zu sehen, zu hören, zu lesen, wie eine Geschichte, ein einzelnes Ereignis ganz unterschiedlich realisiert werden kann?

[1286] Pongs, Hermann: Das Hörspiel. Zeichen der Zeit. Heft 1. Stuttgart: Fr. Frommen 1930, S. 16f.; vgl. auch: Braun: Alfred: Hörspiel. In: Bredow: Aus meinem Archiv, S. 149-151 [1929]; hier: S. 150.

[1287] Vgl. Pross: Hörspieladaption/Hörbuchadaption, S. 390.

[1288] Döblin, Alfred: Literatur und Rundfunk. In: Bredow: Aus meinem Archiv, S. 311-320 [1929]; hier: S. 317.

[1289] Gaiman, Neil: The Sandman. Regie: Dirk Maggs. Burbank: DC/Berlin: Audible Studios 2021; Tolkien, J. R. R.: Der Herr der Ringe. Regie: Bernd Lau. SWR/WDR 1991/92/München: Der Hörverlag 2010; Schätzing, Frank. Der Schwarm. Regie: Frank Schätzing, Loy Wesselburg. München: Der Hörverlag 2004; Schätzing, Frank. Der Schwarm, gelesen von Stefan Kaminski. München: Der Hörverlag 2013.

[1290] Vgl. Ehrenberg: „Unterleuten" als Hörspiel.

[1291] Vgl. Fischer: Das Hörspiel, S. 58, 64. Wie Knut Hickethier anmerkt, seien Dramen schon immer gerne adaptiert worden, „weil dies dem Hörspiel als gesprochener Szene und Situation eher zu entsprechen scheint als die verlesene oder inszenierte Prosa." (Hickethier: Junges Hörspiel, S. 132).
Die Meinungen zur Figurenanzahl gehen allerdings auseinander: Sind für Knilli vier bis sechs Hauptpersonen angemessen (vgl. Knilli: Das Hörspiel, S. 77), hält Schwitze vier Stimmen schon für zu viel (vgl. Schwitzke: Das Hörspiel, S. 187f.).

[1292] Vgl. Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 263; ebd., S. 461.

[1293] Schöning: Hörspiel hören, S. 296; kursiv im Original.

Zu fragen ist stets nach der Art und Weise der Übernahme – das gilt für alle Transformationen, ganz gleich von welchem in welches Medium. Eine Möglichkeit ist eine zum Großteil wörtliche Übernahme, eine andere die Reduktion – letztere ist aufgrund der *notwendigen* Kürze das üblichere Verfahren. Dennoch kann, wie die *Buddenbrooks* zeigen, „ein Hörspiel einem Roman gerecht werden, ohne ihm sklavisch zu folgen. […] Die Dialoge sind wörtlich übernommen, wenn auch gekürzt. Ein Erzähler führt in den Worten Thomas Manns durch den Text."[1294] Genauso möglich ist eine „*Kombination von Reduktion und Erweiterung*". Werden „Elemente als solche" übernommen, ist von einer Übertragung zu sprechen. Für eine übernommene Figur gilt z. B., dass „dies nicht als Bearbeitung auf der Ebene der Handlung zu bewerten [ist], sondern als Bearbeitung der Figurencharakterisierung unter dem Aspekt der Darstellung".[1295]

Das führt wieder zurück zu dem, im letzten Kapitel thematisierten, zentralen Punkt: Mit der Transformation des gedruckten Buchs wird nicht allein die Form und Rezeptionsweise verändert, sondern auch der Inhalt. Das beginnt schon bei der Wahl des Sprechers; Schwethelm schreibt gar: „Im Sprecher vollzieht sich der eigentliche Medienwechsel."[1296] So spielt es eine Rolle, ob es sich bei diesem um einen populären Schauspieler handelt und mit welchen Charakteren man ihn in Verbindung bringt. Man kommt beim Hören nicht umhin, den Menschen mit seinem Körper hinter der Stimme zu „sehen".[1297] Hinzu kommen *Verpackung* bzw. Cover und Vermarktung. Wie *Unterleuten* werden Hörspiel-Transformation in der Regel unter dem Titel und vor allem unter dem Namen des Autors vertrieben, selbst wenn dieser daran gar nicht mitgewirkt hat; den Regisseur muss man irgendwo im Kleingedruckten suchen. Er stand und steht „im Schatten der Dichter."[1298] Obwohl Juli Zeh am Hörspiel zu *Unterleuten* nicht beteiligt war – zu *Nullzeit* hat sie dagegen das Skript verfasst –, steht ihr Name groß auf dem Cover und der Kampfläufer bindet es automatisch an den Roman; bei Hörbüchern ist das ohnehin (fast

[1294] Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 166.
[1295] Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 206, 209; kursiv im Original.
[1296] Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 36.
[1297] Matthias Schwethelm erläutert dies am Beispiel des Komikers Dirk Bach und dessen Lesung von Moers' *Die Stadt der Träumenden Bücher* (vgl. ebd., S. 41-45; Moers, Walter: Die Stadt der Träumenden Bücher, gelesen von Dirk Bach. Hamburg: HörbucHHamburg 2007). Erinnert sei daran, dass eine Stimme vor den technischen Aufzeichnungsmöglichkeiten ohne Körper überhaupt nicht denkbar – und gleichzeitig immer nur für einen Augenblick vorhanden war (vgl. Wirth, Uwe: Medialität. Sprache und Schrift. In: Anz: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1, S. 203-213; hier: S. 205, 211).
[1298] Schöning: Hörspiel als verwaltete Kunst, S. 252; vgl. Rühr: Ist es überhaupt ein Buch, S. 19f.

immer) der Fall. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass es Hörbücher gibt, die ganz ohne Text-Vorlage auskommen, wofür Peter Kurzecks *Ein Sommer, der bleibt* das meistgenannte Beispiel sein dürfte. Aus Ulrike Draesners Hörbuch *Happy Aging* wiederum ist mit *Eine Frau wird älter* anschließend noch ein *Buch zum Lesen* entstanden.[1299] Basiert ein Hörbuch auf einem gedruckten Text, geht es indes nicht allein um die Wahl des Sprechers und dessen Lesart. Wie im letzten Kapitel ausgeführt, hat die Transformation ihre Grenzen: Lediglich die Worte lassen sich ins Akustische übertragen, die Gestaltung des Textes nicht.[1300] Was macht man bspw. mit Fußnoten oder mit Hervorhebungen im Text oder grafischen Elementen?

Unterschiede und Übergänge zwischen gedrucktem und gesprochenem Text können anschaulich am Beispiel von Poetik-Dozenturen gezeigt werden. Diese „befinden sich zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Da sie immer gesprochen und anschließend gedruckt werden, müssen sie zugleich beiden Formaten möglichst gerecht werden. Man muss sie sehen und hören können: eine unterschätzte Herausforderung.“[1301] Im Fall von Juli Zehs Frankfurter Poetikvorlesung *Treideln* war das Buch bereits vorher zu erwerben. Und heute kann man dieses nicht nur lesen, sondern sich ihre fünf Vor-Lesungen zudem auf DVD an*schauen*.[1302] Neben den Unterschieden zwischen Schrift- und Mündlichkeit können durch den Vergleich Probleme benannt werden, welche entstehen, wenn ein Text für beide *Formate* konzipiert wurde. Dabei ist es oft allein die Länge der Sätze, „[e]in ganz elementarer, allerdings vielfach übersehener Stilzug narrativer Texte, an dem die Rücksicht auf die Vorlesbarkeit unmittelbar greifbar wird“. Wir können die Texte mühelos lesen, doch sind sie für das Vorlesen bzw. vielmehr das Zuhören „einfach zu lang, zu

[1299] Vgl. Häusermann: Die Aufführung von Literatur im Hörbuch, S. 269; Kurzeck, Peter/Sander, Klaus: Ein Sommer, der bleibt. Köln: Supposé 2008; vgl. hierzu u. a.: Binczek, Natalie: Literatur als Sprechtext. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, In: Dies./Epping-Jäger: Literatur und Hörbuch, S. 60-70; Epping-Jäger, Cornelia: ‚Die verfluchte Gegenwart – und dann das Erstaunen, dass ich das sage‘. Rolf Dieter Brinkmann und das Tonband als produktionsästhetische Maschine, S. 137-155; hier: S. 138; Vormelker: Das Hörbuch als Kunst, S. 81; Draesner, Ulrike/Böhm, Thomas/Sander, Klaus: Happy Aging. Ulrike Draesner erzählt ihre Wechseljahre. Berlin: Supposé 2016; Draesner, Ulrike: Eine Frau wird älter. Ein Aufbruch. München: Penguin 2018.

[1300] Vgl. Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch, S. 214.

[1301] Kimmich, Dorothee/Ostrowicz, Philipp Alexander: Nachwort. In: Zeh, Juli/Oswald, Georg M.: Aufgedrängte Bereicherung. Tübinger Poetik-Dozentur 2010. Künzelsau: Swiridoff 2011, S. 93-101; hier: S. 93; vgl. dazu auch: Schmitz-Emans, Monika: Oralität und Schriftlichkeit, Zeitlichkeit und Performanz im Spiegel Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Assmann/Menzel: Textgerede, S. 227-247; hier: S. 227f.

[1302] Zeh, Juli: Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen 2013. Frankfurt am Main: Schöffling/Fridolfing: Absolut Medien 2014; vgl. Schmitz-Emans: Oralität und Schriftlichkeit, S. 228.

komplex und zu undurchsichtig […], als daß sie noch angemessen mündlich vorgetragen werden könnten".[1303]

Wenngleich Häusermann unter einem Hörbuch die „Aufführung" eines Textes verstanden wissen will,[1304] ist der Unterschied zwischen einer Live- und einer Studioaufnahme enorm,[1305] was man z. B. an Pohls *Hamlet*[1306] sehen bzw. vielmehr hören kann, bei dem es sich um eine Live-Aufzeichnung handelt – mitsamt den zahlreichen Lachern des Publikums. Dieser lebendige Aspekt fehlt einer nüchternen Studioproduktion. Eine – wie ich finde, schöne und sehr gelungene – Mischform stellt das schon erwähnte Hörspiel zu *Tonio Kröger* dar, das Mitschnitte einer Lesung Thomas Manns aus dem Jahr 1954 mit fiktivem Geschehen bzw. innerem Monolog einer (fiktiven) Besucherin dieser Lesung und einem dramatischen Teil, der die *eigentliche* Handlung von *Tonio Kröger* umfasst, ineinander montiert.

Die Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache hat Karl Ladler in einer Gegenüberstellung veranschaulicht, die nicht zuletzt zeigt, dass auch geschriebene Sprache über ein breites Ausdrucksspektrum verfügt:

Gesprochene Sprache (= Stimme im Hörspiel)	**Geschriebene Sprache (= Texte)**
Hervorhebung des Gesprochenen durch: ● melodische, dynamische, temporale und artikulatorische Qualitäten – beispielsweise: melodisch: Tonhöhe, Tonfall, Tonmelodie, Tonumfang, Tonlage, Klangfülle, Klangfarbe dynamisch: Schwung, Verhaltenheit temporal: Strukturierung, Tempostufen artikulatorisch: Rhythmus (Gliederung im Sprechablauf durch Pausen und Akzentuierung) stimmliche Individualität (Stimmlage, Interpretation) ● Rhetorische Gliederung ● Intonation (Tonmusterselektion, Lautstärkenmodulation, Artikulationsgeschwindigkeit, besondere Artikulationsformen) ● Ideolektale Merkmale ● Einstellung des Sprechers (etwa Ironie, Parodie, Sarkasmus durch Änderung der Stimmlage)	Hervorhebung des Geschriebenen durch: ● Zeichenhöhe, Zeichenstärke, Zeichentype (Sans Serif, Bright, Typewriter etc.), Zeichenformen (Fett, Kursiv, Unterstrichen, etc.) ● Gliederung durch Abstand (Durchschuß), Absatz, Zeichenbreite, -länge, -abstand ● Initialen, Minuskeln, Kapitälchen und ähnliches mehr ● Interpunktion (Fragezeichen, Rufzeichen, etc.) ● Layout (Stellung der einzelnen Zeichenformen zueinander)

Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache[1307]

[1303] Meyer-Kalkus, Reinhart: Vorlesbarkeit – zur Lautstilistik narrativer Texte. In: Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael (Hg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin/New York: De Gruyter 2006, S. 349-381; hier: S. 359.
[1304] Häusermann: Die Aufführung von Literatur im Hörbuch, S. 251.
[1305] Vgl. Mütherig: Akustisch, Aural, Authentisch, S. 131f.
[1306] Pohl, Klaus: Sein oder Nichtsein – Erinnerungen an Peter Zadeks legendäre Hamlet-Inszenierung, Live-Lesung von Klaus Pohl 2017. Berlin: Der Audio Verlag 2020.
Über ihre Erfahrung beim Hörbuch-Hören und -Sprechen sowie den Unterschied zu einer Lesung vor Publikum erzählt z. B. Hannelore Hoger in ihrer Autobiographie (vgl. Hoger: Ohne Liebe, S. 181ff.).
[1307] Ladler: Hörspielforschung, S. 37.

Weil der Stimme im Hörspiel eine so große Bedeutung zukommt – weit mehr als im Film oder auf der Theaterbühne –, möchte ich kurz auf dieses hörspiel- und hörbuchspezifische Phänomen eingehen,[1308] und zwar nun unter dem Aspekt der (Un-)Sichtbarkeit und (Nicht-)Körperlichkeit. Wie das Hörbuch generell, ist die Stimme (wieder) stärker in den Fokus geraten. Epping-Jäger will gegenwärtig gar von „eine[r] Renaissance der Stimme im Horizont der Medien ihrer technischen Reproduzierbarkeit" sprechen.[1309]

Entgegen manch anderer Positionen – allen voran der Richard Kolbs[1310] –, ist Pinto darin beizupflichten, dass wir es im Hörspiel mitnichten mit „körperlosen Stimmen" zu tun haben. „Stimmen treten im Hörspiel immer schon als klangliche und leibliche Phänomene auf […]. Das akustische Phänomen der Stimme besitzt somit immer schon eine körperliche Dimension, sie *ist* ein Stimm-Körper und sie *hat* einen Stimm-Körper".[1311] Ähnlich schreibt Vielhauer, dass die Nicht-Sichtbarkeit einer Hörspielfigur sie deswegen nicht zugleich körperlos mache: „Ganz im Gegenteil, jede Stimme wird von einem Körper erzeugt." Es seien zwar „Stimmen unsichtbarer Figuren", nicht aber „entkörperte" Stimmen.[1312] Das betrifft indes nicht allein Stimme und Körper, sondern der Ton an sich besitzt „taktile und haptische Qualitäten, weil Klang ein Wellenphänomen ist und damit eines der Bewegung", welche aber wieder mit Körper(lichkeit) in Zusammenhang stehen: „Um ein Geräusch zu erzeugen und auszustrahlen, muss ein Gegenstand berührt werden […], und Ton wiederum versetzt Körper in Schwingungen, enthüllt, berührt und umfängt damit auch den Körper des Zuschauers."[1313]

[1308] Vgl. zur Bedeutung der Stimme im Hörspiel u. a. auch: Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 110-122; Pinto: Stimmen auf der Spur.

[1309] Epping-Jäger, Cornelia: Stimmwerkzeuge. In: Binczek/Dembeck/Schäfer: Handbuch der Medien der Literatur, S. 79-98; hier: S. 92. Diese Reproduzierbarkeit ist der Grund dafür, warum nach Meyer-Kalkus ab der Mitte des 20. Jahrhunderts die Stimme des Autors im Kopf „wie ein imaginäres Tonband" stets mitläuft. (Meyer-Kalkus: Vorlesbarkeit, S. 375); vgl. Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 460; Meyer-Kalkus, Reinhart: Literatur für Stimme und Ohr. In: Felderer: Phonorama, S. 173-186; hier: S. 179).

[1310] Bei Kolb ist u. a. die Rede von der „entkörperte[n] Stimme des Hörspielers" (Kolb: Das Horoskop des Hörspiels, S. 55).

[1311] Pinto: Stimmen, S. 182; kursiv im Original; vgl. Schätzlein: Zwischen „körperloser Wesenheit" und „Lautaggregat", S. 116. Zum Thema der „körperlosen Stimme" können wieder Ovids *Metamorphosen* genannt werden, in denen die menschliche Stimme oft das Einzige ist, was nach der Verwandlung noch bleibt (vgl. hierzu: Weigel, Sigrid: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sibylle (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 16-39; hier: S. 28-31). Ein interessantes Projekt im Zusammenhang mit Körper und Stimme war die Ausstellung *Phonorama*, deren „paradoxes Anliegen" es war, „Stimme vorzuführen *und* auszustellen." (Felderer, Brigitte: Die Stimme. Eine Ausstellung. In: Dies.: Phonorama, S. 6-21; hier: S. 7; kursiv im Original).

[1312] Vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 22; ebd.

[1313] Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007, S. 173.

Die Physiognomik versuchte im 18. Jahrhundert herauszufinden, warum und wie von einer Stimme auf ein bestimmtes körperliches Aussehen geschlossen wird. Und bereits in der Antike galt die Stimme wie der Körper als Wiedererkennungsmerkmal.[1314] Hören wir eine Stimme, denken wir automatisch den Körper mit: „Stimmen erzeugen ein Begehren nach ihrer Verkörperung".[1315] Oder mit den Worten Sibylle Krämers: „Die Stimme ist die Spur des Körpers im Sprechen. Das heißt: Der Körper *zeigt sich* in der Stimme."[1316] Hör- und Sehgewohnheiten sind miteinander verknüpft. „Wir hören synästhetisch."[1317] Eine Stimme aus dem Radio oder heutzutage aus den an das Smartphone angeschlossenen Kopfhörern zu hören, macht einen großen Unterschied zum Vernehmen von Stimmen in ihrer leiblichen Präsenz – über die technischen Medien scheint sich, so Reinhart Meyer-Kalkus, „die Stimme [gar] in ihrer ganzen Nacktheit zu offenbaren".[1318] Und obwohl Stimmen einen Körper haben, bleibt das nur Gehörte häufig „auf verwirrende – und manchmal auch erschreckende Weise – offen". Stimmen können außerdem leichter täuschen.[1319] Die Stimme ist somit ein überaus vielgestaltiges und vieldeutiges Phänomen.

> Stimmen können nicht auf ihre Funktion als Informationsträger reduziert werden, ebensowenig übrigens wie Bilder. Vielmehr sprechen sie uns an wie Gesichter, die uns etwas über den Sprecher mitteilen, über Geschlecht, Alter, Herkunft, über Veranlagungen, Spannungs- und Erregungszustände, schließlich über die Haltung, die er uns gegenüber einnimmt. In der Stimme findet sich die ganze Person verkörpert. […] Wenn der Körperausdruck in Blick, Mienen, Gesten, Haltung und Stimme Ausgangspunkt der Ausdruckswahrnehmung ist, so ist Verkörperung ihr Schlüsselbegriff. Stimmen nehmen wir als deutlich von einander unterschiedene Gestalten war, in denen sich die ganze Person verkörpert.[1320]

[1314] Vgl. Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 6, 2, 48; vgl. dazu u. a.: Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente. In: Helmes/Köster: Texte zur Medientheorie, S. 67-71 [1775].

[1315] Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch/Krämer: Stimme, S. 130-146; hier: S. 132.

[1316] Krämer, Sibylle: Negative Semiologie der Stimme. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.): Medien/Stimmen. Köln: DuMont 2003, S. 65-82; hier: S. 67; kursiv im Original.

[1317] Westphal: Wirklichkeiten von Stimmen, S. 48.

[1318] Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 3; vgl. zur Stimme auch seinen Beitrag im *Handbuch Literaturwissenschaft*: Meyer-Kalkus, Reinhart: Medialität. Stimme, Performanz und Sprechkunst. In: Anz: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1, S. 213-223.

[1319] Macho: Stimmen ohne Körper, S. 130.

[1320] Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 449.
Meyer-Kalkus nennt die entscheidenden Einschnitte, die das Verhältnis zur laut lesenden Stimme verändert haben: Die Erfindung des Buchdrucks und die Alphabetisierung, die Herausbildung eines Buchmarktes und eben die technische Revolution um die Wende zum 20. Jahrhundert mit Schallplatte und Radio, schließlich Tonband und PC (vgl. ebd., S. 234f.) Tatsächlich war es gerade das stille Lesen, das im Zuge der Alphabetisierung immer mehr zunahm, das die Beziehung zur menschlichen Stimme veränderte. Diente lautes Lesen einst dazu, die des Lesens Unkundigen zu erreichen, konnte es dann zur Sprechkunst entwickelt werden (vgl. ebd., S. 25ff.); vgl. zur Sprechkunstbewegung um 1800 und den Lesegesellschaften des 19. Jahrhunderts: Ebd., S. 223-250; vgl. auch: Meyer-Kalkus: Literatur für Stimme und Ohr, S. 173. Vgl.

Es steht außer Frage, dass wir anders (und mehr) hören, als wir hören würden, wenn wir zugleich sähen; dies habe ich am Beispiel der Werke Ferdinand von Schirachs veranschaulicht. Stimmen sind „facettenreich und multidimensional“.[1321] Wie vielseitig die Stimme ist, macht Ines Bose deutlich, wenn sie für den „[s]timmlich-artikulatorische[n] Ausdruck“ folgende Parameter nennt: Sprechtonhöhe, Stimmklang (mit Klangfülle, Klangfarbe, faukaler Distanz, Stimmein- und ausschwingphasen, Geräuschanteil), Lautheit, Sprechgeschwindigkeit, Akzentuierung, Sprechrhythmus, Sprechspannung, Artikulation (Artikulationspräzision, Lippenstellung, Lautdauer).[1322] Mit entsprechender technischer Ausstattung kann all dies hörbar gemacht werden:

> Es ist wie mit der eigenen Stimme. Da gibt es nicht nur eine Ebene, sondern viele Facetten und Dimensionen, Schwingungen. Ich erlebe das bei meinen vielen Lesungen. Das Mikrofon muss ganz, ganz fein eingestellt sein, dann höre ich diese vielen Facetten sehr genau. […] Wenn der Klang stimmt, dann ist es ein Zusammenspiel, dann ist die Stimme wie eine Umarmung.[1323]

Nach einer Lesung überlagert, ja löscht, so Jäger, die „*fremde Stimme*“ des Sprechers die eigene „innere Stimme“, und auch später wird sich diese gehörte Stimme in die Lektüre einschreiben, das Ursprungsmedium des gedruckten Buchs also rückwirkend verändern.[1324] Dazu kommt, wie erwähnt, dass Hörbücher sehr häufig von (bekannten) Schauspielern gelesen werden, weshalb sich deren Rollen zusätzlich in das Gehörte einschreiben (können). Ich habe allerdings den Eindruck, dass gegenwärtig sehr viele Autoren ihre Romane selbst lesen: Judith Hermann (*Daheim*), Sven Regener (*Glitterschnitter*), Christian Kracht (*Eurotrash*), Edgar Selge (*Hast du uns endlich gefunden*),

---

grundlegend: Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800 – 1900. München: Wilhelm Fink 2003 [1985]; 4., vollständig überarbeitete Neuauflage; sowie zu den Einflüssen der technischen Umbrüche auf Stimme und akustische Kommunikation: Pinto, Vito: Mediale Sphären. Einführung in das Kapitel. In: Ders./Kolesch/Schrödl: Stimm-Welten, S. 87-98; hier: S. 89. Vor allem der letzte Aspekt hat unser Verhältnis zur Stimme noch einmal radikal verändert, ist eines ihrer wesentlichen Merkmale doch die Flüchtigkeit; jemand sagt einen Satz oder auch nur ein Wort, im nächsten Moment ist es vorbei. Die technische Aufzeichnung macht dagegen Stimmen reproduzierbar und wieder-hörbar. So überschreibt Petra-Maria Meyer das erste Kapitel ihrer philosophischen Abhandlung zur „Akustischen Kunst“ mit „Die Stimme in ihrer technischen Reproduzierbarkeit“ (Meyer: Die Stimme und ihre Schrift, S. 19). Mittels der technischen Aufzeichnungen waren auf einmal auch „akustische Totenmaske[n] in Wachs“ möglich. (Felderer: Die Stimme, S. 14f.). Sie werden „vervielfältigt und entfesselt, der Körper feiert in neuen akustischen Texten seine Auferstehung und in der Stimme wird ihr technisch gefertigter Charakter als Repräsentation von stimmlicher Präsenz hörbar.“ (Meyer: Die Stimme und ihre Schrift, S. 25).

[1321] König, Ekkehard/Brandt, Johannes G.: Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive. In: Kolesch/Krämer: Stimme, S. 111-129; hier: S. 114.

[1322] Bose, Ines: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache. In: Deppermann/Linke: Sprache intermedial, S. 19-68; hier: S. 35f.

[1323] Elsner, Hannelore: Im Überschwang. Aus meinem Leben. München: Goldmann 2013 [2011], S. 176.

[1324] Jäger Audioliteralität, S. 243, 248; kursiv im Original.

Ronja von Rönne (*Ende in Sicht*), Antje Rávik Strubel (*Blaue Frau*), Eva Menasse (*Dunkelblum*) – die Liste ließe sich noch lange fortsetzen.[1325] Beim letzten Beispiel besteht ein besonderer Reiz gerade in der Art und Weise, wie Eva Menasse die Austriazismen liest, was vielen Passagen erst einen speziellen Humor verleiht. Meyer-Kalkus' Fazit zu einer Lesung Uwe Johnsons trifft damit für Menasse zu: Hier „macht die Autorenlesung etwas hörbar, was beim stillen Leser nicht ohne weiteres wahrzunehmen ist, die spezifische Emotionalität dieses Textes, seine vielschichtigen Untertöne und das nur Zwischen-den-Zeilen-Gesagte."[1326] Und während Vea Kaiser im *Literarischen Quartett* dem gedruckten Buch von Edgar Selges *Hast du uns endlich gefunden* aufgrund der „relativ unerträglich[en]" „Stakkato-Sätze" wenig abgewinnen konnte, war sie vom Hörbuch „restlos begeistert", da in diesem „die Musikalität" des Textes erst rüber komme.[1327]

Ob der Autor sein Buch selbst liest oder nicht, sagt an sich natürlich nichts über die Qualität der Lesung aus. Meyer-Kalkus sieht für die (Autoren-)Lesung den Vorteil, dass sie „jene Eigenheiten eines Textes deutlicher" herausstellen kann, „die der stillen Lektüre nicht zugänglich sind: die intendierte Prosodie und den Rhythmus, Tempo und Steigerungen, Emotionalität und Sprechhaltung." So kommt er zum Schluss, dass „[d]ie Interpretation durch vokale Performanz […] eine selbstverständliche Fragestellung von Literatur- und Theaterwissenschaft werden" sollte.[1328] Der Nachteil dieser Festlegung durch den Leser besteht u. a. darin, dass „qua Prosodie" eine Entscheidung „für eine bestimmte Sprechhandlung" getroffen wird und damit „[e]twaige Ambiguitäten im Hinblick auf Figuren eines Textes, die während des Prozesses des Lesens eine Zeit lang in der Schwebe bleiben, können" oder müssen, vom Sprecher „früher vereindeutigt werden." Eine Rolle spielt dabei, dass er den Figuren ihre „stimmliche Physiognomie vor dem Hintergrund der gesamten Textkenntnis und unter Berücksichtigung aller textuellen

[1325] Hermann, Judith: Daheim, gelesen von Judith Hermann. München: Der Hörverlag 2021; Regener, Sven: Glitterschnitter, gelesen von Sven Regener. Bochum: tacheles!/Roof Music 2021; Kracht, Christian: Eurotrash, gelesen von Christian Kracht. Berlin: inch&Zebra – Buss&Thielen 2021; Selge, Edgar: Hast du uns endlich gefunden, gelesen von Edgar Selge. Berlin: Argon 2021; Rönne, Ronja von: Ende in Sicht, gelesen von Ronja von Rönne. München: United Soft Media 2022; Strubel, Antje Rávik: Blaue Frau, gelesen von Antje Rávik Strubel. Berlin: Argon 2021; Menasse, Eva: Dunkelblum, gelesen von Eva Menasse. Bochum: tacheles!/Roof Music 2021.

[1326] Meyer-Kalkus: Vorlesbarkeit, S. 374.

[1327] Kaiser, Vea: Edgar Selge *Hast du uns endlich gefunden*. In: Das Literarische Quartett 03.12.2021. https://www.zdf.de/kultur/das-literarische-quartett/das-literarische-quartett-vom-3-dezember-2021-100.html [zuletzt aufgerufen am 26.06.2022], 00:06:34-00:07:16; meine Transkription.

[1328] Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 459.

Informationen“ verleiht, welche sich dem stillen Leser erst nach und nach erschließen würde. Die Lesart kann durch solche Festlegungen bzw. Vorwegnahmen im Extremfall die Wirkung einer Passage zerstören oder ihr zumindest etwas rauben, bspw. wenn „noch bevor der Hörer verstanden hat, warum etwa eine Figur im Text wütend ist, ihn die wütende Stimme des Lesers trifft.“[1329]

Ein letzter Aspekt zum Sprecher und seiner Stimme: Die meisten Hörbücher werden zwar von nur einer Person gelesen; manchmal jedoch, wodurch dem Text ein zusätzlicher Akzent mitgegeben werden kann, den er in der Druckversion nicht hat, von zwei oder mehr Sprechern. So wird z. B. in Bernhard Schlinks *Die Enkelin* die intradiegetische Geschichte, also jene, die aus den Aufzeichnungen der verstorbenen Frau des Protagonisten hervorgeht, von einer weiblichen, alles andere von einer männlichen Stimme gelesen. In *Vierunddreißigster September* liest eine männliche Stimme die Beobachtungen des toten Walters, die zweite das „eigentliche“ Geschehen in der Welt der Lebenden. *Gut gegen Nordwind* sowie die Fortsetzung *Alle sieben Welten* werden ebenfalls jeweils von einer Frau (Emmi) und einem Mann (Leo) gelesen. Und *Rimini* hat gar vier Sprecher, einen für jede(s) der vier Familienmitglieder(-Perspektiven).[1330]

Wie kraft- und eindrucksvoll, ja geradezu mächtig Stimmen in Hörbüchern und Hörspielen sein können, möchte ich abschließend an drei eigenen (und damit natürlich subjektiven) Hörerfahrungen illustrieren. Nach der von Dagmar Manzel gelesenen *Kopenhagen-Trilogie* habe ich mir – es lagen nur gut zwei Monate dazwischen – deren Lesung von Daniela Kriens *Der Brand* angehört.[1331] Noch ehe die Handlung wirklich in Gang gekommen war, war ich aufgrund von Manzels Stimme und Sprechweise von der Melancholie der Kopenhagen-Romane umgeben. Ich war nicht in der Lage, diese Wirkung von mir abzuschütteln und die beiden Hörerfahrungen voneinander zu trennen.

[1329] Lehmann: Literatur lesen, Literatur hören, S. 6f.

[1330] Schlink, Bernhard: Die Enkelin, gelesen von Hanns Zischler, Nina Petri. Zürich: Diogenes 2021; Klüssendorf, Angelika: Vierunddreißigster September, gelesen von Corinna Harfouch, Walter Kreye. Hamburg: HörbucHHamburg 2021; Glattauer, Daniel: Gut gegen Nordwind, gelesen von Andrea Sawatzki, Christian Berkel. Hamburg: HörbucHHamburg 2008; Glattauer, Daniel: Alle sieben Wellen, gelesen von Andrea Sawatzki, Christian Berkel. Hamburg: HörbucHHamburg 2009; Heiss, Sonja: Rimini, gelesen von Maren Kroymann, Heike Makatsch, Lars Eidinger, Ulrich Noethen. Köln: headroom soundproduction 2017.

[1331] Ditlevsen, Tove: Kindheit, übersetzt von Ursel Allenstein, gelesen von Dagmar Manzel. Berlin: Der Audio Verlag 2021; Ditlevsen, Tove: Jugend, übersetzt von Ursel Allenstein, gelesen von Dagmar Manzel. Berlin: Der Audio Verlag 2021; Ditlevsen, Tove: Abhängigkeit, übersetzt von Ursel Allenstein, gelesen von Dagmar Manzel. Berlin: Der Audio Verlag 2021; Krien, Daniela: Der Brand, gelesen von Dagmar Manzel. Zürich: Diogenes 2021.

Noch extremer war das beim *Honigtot*-Hörspiel nach dem Roman von Hanni Münzer[1332], in dem die Figur der Deborah von Bettina Kurth gesprochen (oder vielmehr verkörpert) wird. Zunächst war es eher verstörend, ich wusste, dass ich die Stimme kenne, mir fiel nur nicht ein, woher; irgendetwas irritierte mich, etwas, das weder zu dieser Figur passte noch gehörte, schien ihr anzuhaften. Schließlich kam ich darauf, wessen Stimme das war: Die der Jule aus dem *Unterleuten*-Hörspiel, eine mir aus offensichtlichen Gründen besonders vertraute Stimme. Nun sind diese beiden Figuren aber derart unterschiedliche Charaktere, dass diese Deborah für mich nie stimmig wurde, ich mich nie ganz auf sie einlassen konnte, weil ihr immer etwas der Jule anhing, das ihrem Wesen eigentlich widersprach. Das dritte Beispiel, das ich anführen möchte und das nicht nur die Stimmen der Sprecher betrifft, ist das Hörspiel *Vor dem Fest* nach dem Roman von Saša Stanišić[1333], dessen Regisseurin – wie bei *Unterleuten* – Judith Lorentz ist. Abgesehen davon, dass einige Sprecher die gleichen sind, ist es die (Raum-)Atmosphäre – man erkennt Lorentz' Handschrift –, die der von *Unterleuten* teilweise sehr nahekommt. Nimmt man noch den Aspekt dazu, dass wir es in *Vor dem Fest* ebenfalls mit einem ostdeutschen Dorf zu tun haben, hatte ich oftmals das Gefühl, mich in Unterleuten zu befinden, nicht in Fürstenfelde, und Kron sprechen zu hören. Anders ausgedrückt, nahm ich den Raum, den Judith Lorentz in *Unterleuten* kreiert hatte, mit nach Fürstenfelde. Sie vermischten sich in meinen Ohren beinahe zu einem einzigen Ort. Hat man zuerst das *Vor dem Fest*-Hörspiel gehört, das tatsächlich drei Jahre früher erschienen ist, und nicht (wie ich) *Unterleuten*, mag sich dies umgekehrt ähnlich verhalten.

Verdeutlichen wollte ich mit diesem persönlichen Exkurs noch einmal die eindringliche Wirkung von Stimmen, die m. E. sogar stärker ist als die audio-visuelle Präsenz eines Schauspielers im Film. – Kurz: „Dass […] alles nur zu hören ist, markiert die Besonderheit des Mediums, seine Lebendigkeit, Präzision und seine Wirkung auf den Rezipienten."[1334]

[1332] Münzer, Hanni: Honigtot. Regie: John Beckmann, Anja Herrenbrück. Berlin: Audible Studios 2018.

[1333] Stanišić, Saša: Vor dem Fest. Bearbeitung und Regie: Judith Lorentz Berlin: RBB/München: Der Hörverlag 2015. Jaecki Schwarz spricht in *Unterleuten* Kron, in *Vor dem Fest* Herrn Schramm; daneben verkörpern Steffi Kühnert, Steffen Scheumann, Ernst-Georg Schwill und Carl Heinz Choynski in beiden Produktionen Figuren. Und, um noch eine andere Parallele zu nennen, die Elena des *Unterleuten*-Films, Christine Schorn, spricht die Rolle der Frau Kranz in *Vor dem Fest*.

[1334] Wodianka: Der akustische Blick, S. 256. Wodianka bezieht sich hier eigentlich auf den Rundfunk im Allgemeinen, aber dies trifft natürlich ebenfalls auf Hörbücher und Hörspiele zu. Zu tun hat dies außerdem damit, dass sich Seh- und Hörerfahrung stark voneinander unterscheiden. Man kann z. B. das Hören weniger lenken, die Ohren weniger leicht verschließen (vgl. Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 288).

3. *Sehen, was sie sprechen* – oder: Das Problem „Literaturver*film*ung“

> Es ist absurd, sich über die Degradierungen literarischer Meisterwerke auf der Leinwand zu empören, zumindest, wenn man es im Namen der Literatur tut. Denn gleichgültig, wie nahe eine Verfilmung dem Original kommt, sie kann es in den Augen der Minderheit, die es kennt und schätzt, nicht kaputtmachen; und was die angeht, die es nicht kennen: entweder sie begnügen sich mit dem Film, der wahrscheinlich nicht schlechter ist als andere, oder sie bekommen Lust auf das Original, und dann hat die Literatur etwas gewonnen.[1335]

So formulierte es André Bazin in seinem berühmten *Plädoyer für die Literaturverfilmung*. Jenem, am häufigsten untersuchten[1336] und zugleich „besonders heftig umkämpften Gebiet der Intermedialität […]: der *Literaturadaption*“,[1337] widme ich mich nun. – Max Frisch nennt sie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, gar einen „Unsinn“.[1338] Bei Spedicato/Hanuschek heißt es immerhin, Gewinn und Verlust hielten sich die Waage.[1339] Problematisch am Begriff der Literaturverfilmung ist, wie Klaus Maiwald anführt, vor allem das „ver“ – es rufe automatisch „Ableitung und Verschlechterung gegenüber einem Original“ hervor. Mit der alternativen Bezeichnung der „Adaption“ sei dies indes nicht besser.[1340] Gleichwohl sei, so Rajewsky, „über die Jahrzehnte hinweg eine deutliche Veränderung im wissenschaftlichen Umgang mit Verfilmungen festzustellen.“ Es geht nicht mehr um eine Wertung im Sinne von Gelingen oder Scheitern der Adaption, sondern darum den Ausgangstext produktiv unter Berücksichtigung seiner „spezifischen medialen Bedingungen“ zu rezipieren und differenziert zu beschreiben.[1341] Warum ich den Begriff

---

[1335] Bazin, André: Für ein unreines Kino. *Plädoyer für die Literaturverfilmung*. In: Ders.: Was ist Film?, übersetzt von Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin: Alexander 2015 [2004], S. 110-138 [frz. 1952]; hier: 123f.

[1336] Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 23.

[1337] Hickethier, Knut: Intermedialität und Fernsehen – technisch-kulturelle und medienökonomische Aspekte. In: Paech/Schröter: Intermedialität analog/digital, S. 449-459; hier: S. 452; kursiv im Original. Besonders hart geht Gero von Wilpert mit der (Literatur-)Verfilmung ins Gericht: „Sie bedingt meist einige, je nach Ambition und Sachlage oberflächl. oder tiefergreifende Umformungen und Verzerrungen der Vorlage bei der Übertragung in e. anderes, eigengesetzl. Ausdrucksmedium und beim Zuschnitt auf e. breiteres Publikum, die fast überall zu e. **Zerstörung** wesentl. Züge und Strukturen des (zumal ep.) Werkes führen und allenfalls durch hervorragende Schauspieler- und Regieleistungen ausgeglichen werden können, dann aber das Vorstellungsvermögen des Lesers auf Figuren und Umwelt der einmalig verwirklichten Darstellung eingrenzen.“ (Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 872; Herv. A.W.).

[1338] Koch, Werner: Gespräch mit Max Frisch. In: Ders.: Kant vor der Kamera. Referenzen und Pamphlete. Mainz: v. Hase & Koehler 1980, S. 115-128 [1970]; hier: S. 127.

[1339] Vgl. Spedicato, Eugenio/Hanuschek, Sven: Vorwort. In: Dies.: Literaturverfilmung, S. 7f.; hier: S. 7.

[1340] Maiwald: Vom Film zur Literatur, S. 15.

[1341] Rajewsky: Intermedialität, S. 23f.

der Transformation oder Variante – wie es der Titel meiner Arbeit vorgibt – für geeigneter halte, habe ich ausführlich begründet.

Ich werde dieses Kapitel aus zwei Gründen relativ kurz halten: Zum einen wurden viele der relevanten Aspekte im Kapitel zur Intermedialität angesprochen, weil sie nicht nur für Literaturverfilmungen, sondern für Medienwechsel generell gelten, oder werden es im anschließenden Kapitel. Zum anderen wurde über das Verfilmen literarischer Werke bereits ausreichend geschrieben, sodass ich dies nicht erneut vertiefen muss. Ich beschränke mich also auf die (für mich) zentralen Punkte.[1342]

Literaturverfilmungen sind (fast) so alt wie der Film selbst – diese Feststellung findet sich häufig zu Beginn einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Thematik; i. d. R. gefolgt von der Nennung von *Faust (Motive)* Louis Lumières aus dem Jahr 1896 sowie der Anmerkung, am Anfang habe man sich (wie beim Rundfunk) aus Stoffmangel und dem Bemühen, den Film als Kunstform entwickeln können, am Beispiel der Literatur orientiert und auf literarische Vorlagen zurückgegriffen;[1343] meist ergänzt um den Zusatz,

[1342] Vgl. zu Literaturverfilmungen exemplarisch: Griem, Julika: Film und Literatur. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 216f.; Koebner, Thomas: Grenzgänge zwischen Literatur und Film. Marburg: Schüren 2015; Seibert: Fernsehen als Medium der Literatur; Koch, Werner: Die Schriftsteller und das Fernsehen. In: Ders.: Kant vor der Kamera, S. 173-185 [1971]; Koch, Werner: Wenn ein Roman verfilmt wird. In: Ders.: Kant vor der Kamera, S. 186-195 [1975]; Lillge, Claudia: Verfilmung. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 801; Ruckriegl/Koebner: Literaturverfilmung; Voigts-Virchow, Eckart: Fernsehen und Literatur. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 208f. Vgl. außerdem verschiedene Sammelbände über Literaturverfilmungen: Adam, Gerhard (Hg.): Literaturverfilmungen. München: Oldenbourg 1984; Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (Sammelband, der Interpretationen von Filmen aus dem deutschen, anglo-amerikanischen und romanischen Sprachraum liefert); Bohnenkamp, Anne (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Philipp Reclam 2005 (enthält Aufsätze, die sich auf literarische Klassiker beschränken); Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners 1993; Maiwald: Vom Film zur Literatur; Paech: Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur; Spedicato/Hanuschek: Literaturverfilmung (liefert zehn Interpretationen zu Literaturverfilmungen); Wehdeking, Volker (Hg.): Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne. Marburg: Tectum 2008.
Volk nennt folgende Standardwerke zur Literaturverfilmung: Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co. 1965; Chatman: Story an Discourse; Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film; Mundt: Transformationsanalyse; Schneider: Der verwandelte Text (vgl. Volk: Film lesen, S. 10).

[1343] Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik. In: Ders./Roloff: Literaturverfilmungen, S. 15-37; hier: S. 16, 33; Bohnenkamp, Anne: Vorwort. In: Dies.: Literaturverfilmungen, S. 9-38; hier: S. 17; Estermann: Die Verfilmung, S. 1f., 15, 186f.; Gast, Wolfgang/Hickethier, Knut/Vollmers, Burkhard: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast: Literaturverfilmung, S. 12-20 [1981]; hier: S. 15; Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 12; Maiwald: Vom Film zur Literatur, S. 12f.; Rach, Rudolf: Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption. Köln/Berlin: Grote 1964, S. 27; Schlickers, Sabine: Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig/Héctor Babenco) und *Crónica de una muerte anunciada* (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi). Frankfurt am Main: Vervuert 1997, S. 9; Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 36; Volk: Film lesen, S. 9.

dass Literaturverfilmungen lange Zeit keinen allzu guten Ruf genossen hätten, der Film selbst indessen als eigenständige Kunstform anzusehen sei, die gleichberechtigt neben Literatur und anderen Künsten stehe.[1344] So sei die Aufgabe des Films nicht, „eine literarische Vorlage ‚nachzuerzählen'", bemerkte Alfred Estermann in *Die Verfilmung literarischer Werke* (1965), welches lange als ein Standardwerk für Literaturverfilmungen galt; Ziel sei vielmehr die „Schaffung eines selbstständigen Werkes".[1345] Film sei, so Schwab, um eine weitere von vielen Stimmen herauszugreifen, „zunächst einmal Spielfilm und nicht Sprache, Text oder Roman. Dasselbe gilt uneingeschränkt für die Filmadaption."[1346] Mit Gast ist also zu betonen, „daß eine Literaturverfilmung in erster Linie ein Film ist und keine Verfilmung."[1347] Anders ausgedrückt: Im besten Fall merkt man gar nicht, dass es sich um eine Verfilmung handelt. Besonders drastisch fordert dies Aurelio Grimaldi ein, wenn er behauptet: „[E]in gelungener Film, der auf einem Buch basiert, ist nur dann gelungen, wenn er dieses Buch und die Bilder, die es ausgelöst hat, völlig auslöscht. Und ein Buch ist dann gelungen, wenn es keinen Film braucht, um viele Leser zu haben."[1348] Die Verfilmung kann allerdings auch explizit gemacht werden, wie bei Fassbinders *Effi Briest* oder dem *Radetzkymarsch*. In letzterem gibt es viele Erzählerpassagen, die Stellung zu Gedanken und Gefühlen der Figuren beziehen, die Mehrdeutigkeit, Offenheit und Interpretationsfreiheit, welche ja gerade einen Reiz des Films ausmachen, wegnehmen; und das Werk darüber hinaus so erst recht als *Ver*filmung kennzeichnen.[1349]

Die Verflechtungen zwischen Literatur und Film sind vielfältig; die *klassische* Literaturverfilmung ist, mag sie auch der häufigste Fall sein, nur eine davon. Andere Beispiele wären u. a. Heinrich Breloers *Die Manns – Ein Jahrhundertroman*, *Houwelandt – Ein Roman entsteht*, der dokufiktionale Film *Deutschboden* oder die Verfilmung von Tagebüchern wie denen Max Frischs und Victor Klemperers.[1350] Als Beispiel für die

[1344] Vgl. Estermann: Die Verfilmung, S. 2 sowie Heller, Heinz B.: Anmerkungen zur Literaturverfilmung – aus medienwissenschaftlicher Sicht. In: Geier: Literatur im Medienwechsel, S. 236-248; hier: S. 236.
[1345] Estermann: Die Verfilmung, S. 4.
[1346] Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 50.
[1347] Gast, Wolfgang: Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993, S. 9.
[1348] Grimaldi, Aurelio: Storia di Enza, übersetzt von Karin Fleischanderl. In: Ernst: Sprache im Film, S. 97-100; hier S. 100.
[1349] Radetzkymarsch. D/FRA/AUT 1994. Regie: Axel Corti, Gernot Roll.
[1350] Die Manns – Ein Jahrhundertroman. D 2001. Regie: Heinrich Breloer; Houwelandt – Ein Roman entsteht. D 2005. Regie: Jörg Adolph; Deutschboden. D 2014. Regie: André Schäfer (ein Voice-Over,

umgekehrte Richtung wären die Bücher Edgar Reitz' zu nennen, die er im Anschluss an seine *Heimat*-Filme veröffentlicht hat.[1351]

Bei der Verfilmung selbst gibt es wiederum verschiedene Möglichkeiten; es ist zu „unterscheiden zwischen der Verfilmung eines Stoffes und der Verfilmung einer Geschichte. Dazu kommt als dritte Möglichkeit die Verfilmung des Diskurses bzw. des Textes der Geschichte".[1352] Nach Borstnar/Pabst/Wulff kann man die Vorlage entweder illustrieren, komplementär mit ihr umgehen oder sie interpretieren, was – in dieser Reihenfolge – eine immer weitere Entfernung vom Prätext bedeutet.[1353] Den Umgang mit einer Vorlage kann man exemplarisch gut an drei Lenz-Verfilmungen illustrieren, die sich insofern zu einer Art Trilogie zusammenschließen lassen, als in allen drei Filmen die weibliche Hauptrolle von Ina Weisse verkörpert wird. Bei *Die Flut ist pünktlich* und *Der Anfang von etwas* handelt es sich gerade nicht um Kürzungen einer Literaturvorlage, vielmehr wurden kurze Erzählungen erweitert. Und *Der Verlust* ist, abgesehen von einigen Modifikationen – hauptsächlich der Erweiterung um Uli Martens Doppelleben – gegenüber der Vorlage, ein gutes Beispiel für den Unterschied zwischen dem Erzählen in Film und Roman. Können wir Ulis verzweifelte Bemühungen, sich nach dem Schlaganfall zu bewegen und zu sprechen, im Film *nur von außen* mitverfolgen, bietet der Roman eindringliche

---

genauer gesagt der Autor, liest den Text des Buches, wobei häufig die Beschreibung dessen, was man eigentlich sieht, nicht damit übereinstimmt (z. B. beim Ortsnamen oder dem Haus „Vaterland", anstelle von Haus „Heimat"), wodurch es zu Verfremdung und Widerlegung des Eindrucks einer Dokumentation kommt, außerdem noch dadurch gebrochen, dass es bei den Interviews keine Fragen gibt und meist nur die Antwortenden sichtbar sind.); Klemperer – Ein Leben in Deutschland. D 1999. Regie: Kai Wessel, Andreas Kleinert; Max Frisch: Journal I – III. CHE 1981. Regie: Richard Dindo; vgl. dazu auch: Schmidt/Schmidt: Lexikon Literaturverfilmungen, S. 61, 107.

[1351] Während vom ersten Teil der *Heimat* das unveränderte Originaldrehbuch veröffentlicht wurde (vgl. Reitz, Edgar/Steinbach, Peter: Heimat. Eine deutsche Chronik. Nördlingen: Greno 1985, S. 5), hat Reitz *Die Zweite Heimat*, *Heimat 3* sowie *Die andere Heimat* für die Buchvarianten noch einmal neu geschrieben, noch einmal neu erzählt (vgl. Reitz, Edgar: Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend. München: Goldmann 1993, S. 5f.; Reitz, Edgar: Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende. München: Albrecht Knaus 2004, S. 7, Reitz, Edgar: Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. Mein persönliches Filmbuch. Marburg: Schüren 2014, S. 7).
Natürlich haben beide Versionen Einfluss auf die jeweils andere, wie Reitz selbst anmerkt: „Wer den Film gesehen hat, wird dieses Drehbuch mit den vom Film her bekannten Gesichtern, Gesten und Orten bevölkern. Er wird das auch mit Szenen tun können, die im Film ganz anders oder gar nicht vorkommen. Wer den fertigen Film nicht kennt, wird dagegen eine Erzählung kennenlernen, die unser Jahrhundert mit literarischen Bildern und Figuren durchmißt." (Reitz/Steinbach: Heimat, S. 8). Daneben gehen diese Bücher über die Filme hinaus, weil darin eben nicht einfach nur versucht wird, die gleiche Geschichte mit anderen Mitteln ein zweites Mal zu erzählen, sondern es finden sich auch Erweiterungen, es werden Zusammenhänge aufgedeckt, die im Film ausgespart sind (vgl. Reitz: Heimat 3, S. 7).

[1352] Beil Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. München: Wilhelm Fink 2016 [2012]; 2., aktualisierte Auflage, S. 207f.

[1353] Vgl. Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK 2002, S. 78.

Einblicke *in* diese Verzweiflung.[1354] Manchmal werden aus Romanen gar ganze Serien gemacht; die Vorlage also nicht gekürzt, sondern stark erweitert – prominente Beispiele dafür sind *Babylon Berlin* oder *The Man in the High Castle*.[1355]

Während die Literaturverfilmung, insbesondere mit dem Roman als Ausgangsmaterial, breit erforscht wurde und wird,[1356] „kommt der Medientransfer in umgekehrter Richtung [selten] in den Blick. Was geschieht, wenn die Literatur einen Film adaptiert, und zwar nicht als ‚Buch zum Film'"?[1357] Insgesamt ist der Anteil der Literaturverfilmungen im Fernsehen verglichen mit den 1960er Jahren zurückgegangen, als er bei 50-60 % lag – vor zehn Jahren waren es nur noch 20-25 %.[1358] Dennoch wird Literatur, werden vor allem Romane, nach wie vor gerne und häufig verfilmt – „[k]aum ein Klassiker ist vor ihnen sicher, und schon gar nicht zeitgenössische Bestsellerliteratur"[1359]; „das Fernsehen [habe] seit langem und mit Eifer Bibliotheken [ge]plündert und literarische Werke – Romane, Novellen und Erzählungen – adaptiert."[1360] Vom Stoffmangel der Anfangszeit abgesehen, (bestand und) besteht ein Grund dafür schlichtweg in wirtschaftlichen Interessen. Ist die Vorlage bekannt, rechnet man sich hohe Zuschauer- bzw. Besucherzahlen aus.[1361] In seinem *Plädoyer*, aus dem ich zu Beginn des Kapitels zitiert hatte, vertrat Bazin die Ansicht:

[1354] Die Flut ist pünktlich. D 2013. Regie: Thomas Berger; Der Verlust. D 2014. Regie: Thomas Berger; Der Anfang von etwas. D 2018. Regie: Thomas Berger; Lenz, Siegfried: Der Verlust. Hamburg: Hoffmann und Campe 1981; Lenz, Siegfried: Der Anfang von etwas. In: Ders.: Der Anfang von etwas. Meistererzählungen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009 [1958], S. 25-43; Lenz, Siegfried: Die Flut ist pünktlich. In: Ders.: Die Flut ist pünktlich. Meistererzählungen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2014 [1953/2010], S. 7-16.

[1355] Babylon Berlin. Staffeln 1 bis 3; Kutscher, Volker: Der nasse Fisch. München: Piper 2020 [2007]; Kutscher, Volker: Der stumme Tod. München: Piper 2020 [2010]; The Man in the High Castle. USA 2015-2019 (4 Staffeln). Regie: David Semel et al.; Dick, Philip K.: The Man in the High Castle. London: Penguin 2015 [1962].

[1356] Vgl. Bogner: Medienwechsel. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 503.

[1357] Braun, Michael: „When the legend becomes fact, print the legend". Patrick Roths *Johnny Shines*-Novelle als (freie) Adaption von John Fords Western *The Man Who Shot Liberty Valance*. In: Wehdeking: Medienkonstellationen, S. 77-91; hier: S. 78.

[1358] Vgl. Hickethier: Wie aus Literatur Fernsehen wird, S. 42. Zur Anfangszeit des Films machten Literaturadaptionen laut Ruckriegl/Koebner 50% aus (vgl. Ruckriegl/Koebner: Literaturverfilmung, S. 412f.).

[1359] Heller: Anmerkungen zur Literaturverfilmung, S. 238.

[1360] Waldmann, Rose/Waldmann, Werner: Kriterien zur Literatur-Adaption in Fernsehen und Film. In: Adam: Literaturverfilmungen, S. 23f. [1980]; hier S. 23; vgl. Albersmeier: Einleitung. Von der Literatur zum Film, S. 17.

[1361] Vgl. Estermann: Die Verfilmung, S. 200; sowie Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 30.
Einen Überblick über die Literaturverfilmungen der Nachkriegszeit bis zum Jahr 2000 liefert das *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000* von Klaus M. Schmidt und Ingrid Schmidt. Es ist in die vier Blöcke „Autoren/Autorinnen", „Buchtitel", „Filmtitel" und „Regisseure/Regisseurinnen" gegliedert, sodass man nach unterschiedlichen Kriterien recherchieren kann.

> Der Erfolg des gefilmten Theaters nützt dem Theater, wie die Literaturverfilmung der Literatur nützt: HAMLET auf der Leinwand kann Shakespeare nur mehr Publikum bringen, das zumindest zum Teil den Wunsch haben wird, ihm auf der Bühne zuzuhören. […] In Wirklichkeit geht es nicht um Konkurrenz und Verdrängung, sondern eine neu hinzugekommene Dimension, die der Kunst seit der Renaissance nach und nach verlorengegangen war: die Dimension des Publikums.
> Und wer wird das beklagen?[1362]

Umgekehrt können durch eine Verfilmung natürlich die Verkaufszahlen eines Romans steigen oder diesem überhaupt erst zu Bekanntheit verhelfen.[1363] Welchem Medium man dabei den Vorrang einräumt, hängt wiederum vom Blickwinkel ab, mit dem man sich der Sache nähert. Wird die Rezeptionsseite betrachtet, werden gerne Aktivität beim Lesen dem passivem Filmkonsum gegenübergestellt.[1364] Die Filmwissenschaft hingegen widmet sich i. d. R. nur dem Film und lässt die literarische Vorlage außer Acht.[1365]

Die verschiedenen Formen der Literaturverfilmung bzw. die Verknüpfungen zwischen Literatur und Film wirken sich natürlich auf den Begriff „Literaturverfilmung" selbst aus, der – neben der an ihm geübten Kritik – an sich kaum weniger unklar ist als der der Adaption oder der (Inter-)Medialität. So spricht Gaby Schachtschabel vom „Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung"[1366]. Ist das fertige Produkt gemeint oder der Prozess? Wie weit wird von der literarischen Vorlage abgewichen; handelt es sich, mit Kreuzer gesprochen, um „Aneignungen von literarischem Rohstoff", „Illustration […], bebilderte Literatur", „interpretierende Transformation" oder um „Dokumentation"?[1367] Und mit welcher Art von Verfilmung haben wir es zu tun – mit der eines Romans, eines Dramas, einer Erzählung, einer Novelle, eines Comics oder vielleicht sogar eines Gedichts? Dreht es sich um einen Kino- oder einen Fernsehfilm oder eine Serie?[1368] In jedem Fall „bleibt

[1362] Bazin: Für ein unreines Kino, S. 137f.; Großschreibung im Original.
[1363] Vgl. Hickethier: Wie aus Literatur Fernsehen wird, S. 40; Obst, Helmut: Die Entwicklung des deutschen Popromans mit seinen Verfilmungen. In: Bluhm/Schmitt: Kopf-Kino, S. 225-235; hier: S. 226; Schlickers: Verfilmtes Erzählen, S. 14; Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 30; Metz, Hans-Dieter/Mann, Golo: Verfilmung als eigenständiges Kunstwerk – Telefongespräch anläßlich der Verfilmung von Th. Manns „Dr. Faustus". In: Adam: Literaturverfilmungen, S. 16f. [1982]; hier: S. 16.
[1364] Vgl. Bohnenkamp: Vorwort, S. 10.
[1365] Vgl. Schlickers: Verfilmtes Erzählen, S. 9.
[1366] Schachtschabel, Gaby: Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt am Main: Peter Lang 1984.
[1367] Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Gast: Literaturverfilmung, S. 27-31 [1981]; hier: S. 27-30; Herv. zurückgenommen A.W.; vgl. dazu auch: Lillge: Verfilmung, S. 801.
[1368] Vgl. zur begrifflichen Problematik u. a.: Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker: Vorwort. In: Dies.: Literaturverfilmungen, S. 11-14; hier: S. 14; Bohnenkamp: Vorwort, S. 13f., 20-23; Hartmann: Diskursive

das umschriebene Feld unüberschaubar groß“.[1369] Vollends problematisch wird es dann bei Fragen wie: „Aber ist das dann noch Literatur, was dort auf dem Bildschirm erscheint? Fehlt nicht gerade das, was Literatur ausmacht“?[1370] Und ist der Film vielleicht gar „als eigene literarische Gattung [zu] beschreiben?“[1371], als „vierte Großgattung der Literatur“?[1372] Dünne/Mahler bspw. wollen unter „Literatur“ „generell ästhetische und kulturelle Praktiken wie etwa Film oder Theater wie auch andere ‚materielle‘ Praktiken“ fassen, „sofern diese einen Bezug zu Formen des Literarischen unterhalten.“[1373] Weitere begriffliche Unklarheiten folgen: Inwieweit kann von „filmischer Sprache“, vom „Schreiben mit der Kamera“ oder „filmischem Text“ die Rede sein? Muss man von „Literatur oder Sprachkunst“ sprechen?

Film wurde schon in der frühen Filmtheorie mit einer Sprache verglichen; „man folgerte, er besitze eine Grammatik, die Montage sei die Syntax des Films und die Einstellung ein dem Wort vergleichbares Bauelement des Films.“[1374] Zu einer begrifflichen Klarheit gelangte man allerdings nicht. Die Antwort hing vielmehr von dem ab, was man unter „Sprache“ verstanden wissen wollte bzw. inwieweit damit nicht allein „Wortsprache“ gemeint war. Lässt man neben dieser „andere ‚Sprachen‘“ gelten und fasst den Sprachbegriff relativ weit, kann man, so Schmedes, über Film als Sprache reden.[1375] Doch den Film so zu bezeichnen, hat, wie Klaus Kanzog hervorhebt, seine Grenzen. Man muss dabei „die Besonderheiten des filmischen Diskurses (Schnitte, Zäsuren, Übergänge, dynamische Momente)“ im Blick behalten; ebenso „die alternative Organisation der

---

Strukturen, S. 12; Heller: Anmerkungen zur Literaturverfilmung, S. 236; Schanze: Literatur – Film – Fernsehen, S. 87; Volk: Film lesen, S. 32f. Vgl. zur Verfilmung von Comics u. a.: Marschall, Susanne/Koch, Manuel: Comicverfilmung. In: Koebner: Reclams Sachlexikon des Films, S. 122-125. Dort heißt es: „Comicverfilmungen gelten dann als gelungen, wenn die filmische Realisierung die ästhetischen Paradigmen beider Ausgangsmedien auf originelle Weise zu einer neuen Form verschmilzt.“ (Ebd., S. 122).

[1369] Bohnenkamp: Vorwort, S. 12.

[1370] Gast, Wolfgang: Lesen oder Zuschauen? In: Ders.: Literaturverfilmung, S. 7-11 [1989]; hier: S. 9.

[1371] Bohnenkamp: Vorwort, S. 27.

[1372] Maiwald: Vom Film zur Literatur, S. 22.

[1373] Dünne, Jörg/Mahler, Andreas: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 1-11; hier: S. 1.

[1374] Möller-Naß, Karl-Dietmar: Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte. Münster: MAkS 1988 [1986], S. 1.

[1375] Peters, Jan-Marie: Die Struktur der Filmsprache. In: Albersmeier: Texte zur Theorie des Films, S. 371-388 [1962]; hier: S. 371; vgl. auch: Peters, Jan-Marie: Komponenten der „Filmsprache“. In: Adam: Literaturverfilmungen, S. 62-69 [1972]; hier: S. 62; vgl. Becker, Jürgen: Schreiben mit der Kamera. In: Drewitz: Die Literatur und ihre Medien, S. 103-108 (er meint zwar die Fotografie, doch lässt sich dies auch – oder erst recht – auf den Film beziehen) sowie Heibach: Literatur im elektronischen Raum, S. 24.

Informationsvergabe durch die → Montage […] und die mise en scène".[1376] Gleiches gilt letztlich für das Etikett „Text":

> Die Grundbestimmung des Wortes ‚Text' (Weben, Gewebe, Zusammenfügen, Zusammenhang), legt es darüber hinaus nahe, dem Film insgesamt einen *eigenen Textstatus* zuzuerkennen. Diese Erweiterung des traditionellen Textbegriffs in der Rede vom ‚Film als Text' ist jedoch nur dann legitim, wenn der Begriff ‚Text' ein Hilfsbegriff zur allgemeinen Kennzeichnung des strukturellen Gebildes ‚Film' bleibt und der kinematographische Diskurs mit Hilfe eines medienspezifischen Basisvokabulars beschrieben wird. Schließlich ist jede ‚Rede über den Film' selbst wieder ein Text.[1377]

Markus Kuhn verwendet anstelle von „Text" den „medien- und kunstgattungsneutraleren Begriff" „Werk".[1378] In jedem Fall sind die Bezüge und Parallelen, die zwischen Film und Literatur bzw. gesprochener Sprache hergestellt werden (können), vielfältig; so fragen u. a. Kamp/Rüsel, ob wir Filme „ebenfalls lesen lernen" müssten.[1379] Ich werde dieser Problematik hier nicht näher nachgehen und mit „Text", sofern ich dies nicht explizit herausstelle, nur den gedruckten Romantext bezeichnen.

Wenngleich im Rahmen meiner Arbeit nicht näher darauf eingegangen werden kann, macht es einen großen Unterschied, ob bspw. ein Drama oder ein Roman verfilmt wird. Ein Drama besteht per se fast ausschließlich aus Dialogen, während ein Roman normalerweise über einen geringe(re)n Dialoganteil verfügt. Man könnte sich also bei der Transformation eines Dramas stark am Original-Text orientieren, wohingegen man auf

---

[1376] Kanzog, Klaus: Film (und Literatur). In: Borchmeyer/Žmegač: Moderne Literatur in Grundbegriffen, S. 153-156; hier: S. 155; kursiv im Original. Schwierig ist nach Kanzog auch die Übertragung semiotischer Modelle: „Die Übertragung des Zeichenmodells von de Saussure auf den Film ist problematisch, da die Vergleichbarkeit von ‚verbaler Sprache' und ‚kinematographischer Sprache' nicht durch die Analogie der jeweils systemspezifischen ‚kleinen Einheiten' zu gewährleisten ist; die von Peirce erreichte Loslösung der Zeichentheorie von der Sprache befreite die Filmanalyse von ihren linguistischen Prämissen." (Ebd., S. 156).

[1377] Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. München: diskurs film 1997; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 18; kursiv im Original; vgl. auch: Kanzog, Klaus: Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Berlin: Erich Schmidt 1981, S. 7-24; hier: S. 12f.
Ähnlich fasst es Meyer: „Auch dieser Begriff hat sich zu einem intermedial anwendbaren erweitert.
Dieser erweiterte Text-Begriff läßt sich aus der Herkunft des Wortes Text von lat. textus, ‚Gewebe, Geflecht, Verbindung' und dem Verb texere, ‚weben, flechten, fügen, kunstvoll zusammenfügen' ableiten und ist eng verwandt mit dem griech. tèkton, ‚Zimmermann, Baumeister' und tèchne, ‚Handwerk, Kunst, Kunstfertigkeit'. In diesem etymologischen Sinne des Wortes kann jede Art von künstlerischer Produktion ein Text sein: Theaterinszenierungen, Filme, Musikstücke, Tanz-Choreographien, architektonische Kompositionen oder Akustische Kunstwerke." (Meyer: Gedächtniskultur, S. 18f.).

[1378] Kuhn: Filmnarratologie, S. 55.

[1379] Kamp, Werner/Rüsel, Manfred: Vom Umgang mit Film. Berlin: Volk und Wissen 1998, S. 8.

Basis des Romans viel *dazuerfinden* muss. Und je nachdem, ob für Kino oder Fernsehen verfilmt wird, wird das Resultat ein anderes sein. Einer ZDF-Produktion stehen nicht die finanziellen Mittel eines Hollywood-Blockbusters zur Verfügung; auch die Zielgruppe ist eine andere.[1380] Kinofilme sind nach kurzer Zeit auf DVD/Blu-ray erhältlich oder werden im Fernsehen gezeigt. Nun haben sich im Zeitalter von *Netflix* und *Prime Video* die Unterschiede immer mehr eingeebnet – dennoch unterscheiden sich Filmbilder, die rein für TV oder für das Kino gedreht wurden, voneinander. Fernsehfilme bevorzugen bspw. Großaufnahmen; eine Panoramaeinstellung hat dort weniger Wirkung.[1381]

„Was" – so schon Estermanns Ausgangsfrage – „geschieht bei der Verfilmung literarischer Werke?"[1382] – Damit greife ich zwar bereits ein wenig auf das nächste Kapitel voraus, möchte an dieser Stelle trotzdem auf einige wichtige Punkte kurz eingehen. Zunächst, das wurde schon erwähnt, wird ein rein schrift-sprachlicher Text in ein komplexes audiovisuelles Werk übersetzt. Will man aber darauf schauen, was mit dem Ursprungstext passiert, muss man die einzelnen Bausteine, die in das andere Medium transformiert werden – oder auch gerade nicht –, näher unter die Lupe nehmen, was immer nur am konkreten Beispiel geschehen kann. Zwar gibt es einzelne Komponenten, die sich besser, und solche, die sich weniger gut übersetzen lassen, doch nicht jede Veränderung muss mit den medialen Möglichkeiten oder Grenzen zu tun haben. Es kann sich ebenso um inhaltliche Verschiebungen handeln, weil Regisseur und Drehbuchautor den Akzent verlagern wollen. Oder man versetzt z. B. die Handlung in eine andere Zeit. Bei einer bspw. besonders stilvollen oder altertümlichen literarischen Sprache ergeben sich Schwierigkeiten[1383] und manch einer geht sogar so weit zu behaupten, Literatur lasse sich überhaupt nicht verfilmen, sondern nur „verwenden als Material, Vorlage, Anreiz zur Herstellung von Filmen."[1384] Unterdessen dem Roman allein die Sprache zur Verfügung steht, ist sie im Film nur ein Zeichen unter mehreren – und in der Regel wird

[1380] I. d. R. geht auch dieser Vergleich wieder mit einer Wertung einher: Der Kinofilm wird dem Fernsehfilm gegenüber als höher wertig betrachtet (vgl. Gast: Lesen oder Zuschauen, S. 9); vgl. auch: Hagen: Literaturverfilmung, S. 398.
[1381] Vgl. dazu S. 281 und 344 in meiner Arbeit.
[1382] Estermann: Die Verfilmung, S. 3.
[1383] Vgl. hierzu das Interview mit Franz Seitz, dem Regisseur der *Doktor-Faustus*-Verfilmung: Kaiser, Joachim/Seitz, Franz: Verfilmung als Verflachung der Komplexität eines literarisch-sprachlichen Werkes. Interview über die Verfilmung von Th. Manns „Dr. Faustus". In: Adam: Literaturverfilmungen, S. 12-15 [1982]; hier: S. 14f.
[1384] Busch, Rolf: Literatur als Material, Vorlage, Anreiz zur Herstellung von Filmen. In: Adam: Literaturverfilmungen, S. 31-34 [1973]; hier: S. 33.

dem Bild Vorrang gegeben. Musik und Ton dagegen kommen zu kurz.[1385] Dabei macht die Tonspur gerade einen wesentlichen Unterschied zum geschriebenen Text aus, in welchem – wenn überhaupt – das Visuelle ausführlich beschrieben wird, seltener das Gehörte (vgl. hierzu S. 300f.).[1386]

Estermann benennt die Limitierung des Films dort, wo es um die Wiedergabe von Gedanken geht: „Dichtung, soweit sie auch Gedankliches zum Inhalt hat, und Film schließen sich daher aus."[1387] Und Hartmann spricht davon, dass im Film „alle inneren mentalen Prozesse nach außen gekehrt werden" müssen, und „äquivalente filmische Gestaltungsmittel, wie etwa Kameradistanzen, -perspektiven, -standpunkte oder Überblendungen eingesetzt werden, um sich der ursprünglichen literarischen Ich-Erzählsituation anzunähern."[1388] Schwab dagegen behauptet, was eher zu bezweifeln ist: „Nur der Dialog bietet unmittelbaren Zugang zur Innenwelt der dargestellten Personen."[1389] – Führt man sich vor Augen, was mit Gestik und Mimik ausgesagt werden kann, ist dem entschieden zu widersprechen.

Zutreffend ist dagegen, dass es Dinge gibt, die man nicht erzählen, sondern nur zeigen kann. Dann wird Literaturverfilmung zum Versuch, „Nicht-*Sag*bares in Bilder zu transformieren."[1390] Anderes wiederum kann man nur erzählen, aber nicht zeigen – wie, so sehen es zumindest Kaiser/Seitz, z. B. den Teufelspakt im *Doktor Faustus*.[1391] „Geschriebene Bilder", so der Titel eines Aufsatzes von Helmut Schanze[1392], haben ihre Grenze. Ob dies ein Nachteil oder Vorteil ist, steht auf einem anderen Blatt. Allgemeingültig beantworten lässt sich diese Frage wohl nicht. So kommt bspw. Silke Horstkotte für *Homo faber* zu dem Schluss: „[M]an kann das nicht beschreiben, man muß es sehen".[1393]

[1385] Vgl. u. a. Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 56-65.
[1386] Vgl. Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 165f.
[1387] Estermann: Die Verfilmung, S. 403.
[1388] Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 99.
[1389] Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 89.
[1390] Ebd., S. 31; kursiv im Original.
[1391] Vgl. Kaiser/Seitz: Verfilmung als Verflachung, S. 15; Doktor Faustus. D 1982. Regie: Frank Seitz.
Es gibt allerdings sehr wohl Versuche, „literarische" Sprache in den Film zu übertagen. So wird bspw. in *Werther* – der Film spielt in unserer Gegenwart – die Originalsprache verwendet, um Distanz zu erzeugen; und Edgar Reitz hielt sich bei seiner Synchronisation von Kubricks *Eyes Wide Shut* näher an Schnitzlers Vorlage, als das in der englischsprachigen Fassung der Fall ist (vgl. Palmier, Jean-Pierre: Transmediale Trauer, S. 259f.; vgl. Reitz, Edgar: Synchronregie von Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. Ausschnitte aus einem Interview (26.07.2003). In: Koebner/Koch: Edgar Reitz erzählt, S. 350-358; hier: S. 351; Eyes Wide Shut. UK/USA 1999. Regie: Stanley Kubrick).
[1392] Schanze, Helmut: Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage. In: Ders.: Fernsehgeschichte der Literatur, S. 74-81.
[1393] Horstkotte, Silke: „man kann das nicht beschreiben, man muß es sehen". Medienkonkurrenz, Medienwechsel und Medienreflexion in Max Frischs „Homo faber" und in Volker Schlöndorffs Verfilmung. In:

Ganz Ähnliches lässt sich m. E. für Lenz' *Schweigeminute* sagen.[1394] Obwohl vergleichbar aufgebaut bzw. sich stark an der Novelle orientierend – Beginn mit der Trauerfeier und retrospektiver Erzählung durch Christian, auch mit seiner Stimme aus dem Off –, kommt die Novelle den Bildern des Films nicht gleich. Dies lässt sich vor allem in der Szene des gegenseitigen und gemeinsamen Fotografierens zeigen, in welcher der Wechsel zum Schwarz-Weiß (vgl. dazu S. 315f.) dem Visuellen noch mehr Eindringlichkeit verleiht – die Novelle enthält dies ebenfalls[1395] – doch erzählt werden kann das *so* nicht.



Abb. 8[1396]

Staiger: Erzähllliteratur und Film, S. 32-41 – Werner Koch dagegen nennt *Homo faber* „eine Schreibmaschinen-Welt" und argumentiert gegen seine Verfilmbarkeit (Koch: Die Schriftsteller und das Fernsehen, S. 174); Homo Faber. FRA/D/GRC 1991. Regie: Volker Schlöndorff.
Koch meint es allerdings generell nicht besonders gut mit Literaturverfilmungen: „Sie nehmen dem Zuschauer seine Vorstellungskräfte, wohingegen der Autor im Lesen seinen imaginären Gesprächspartner sucht." (Koch: Wenn ein Roman verfilmt wird, S. 186). Dem lässt sich mit Edgar Reitz begegnen: „Der Leser eines Romans muss sich die Bilderwelt beim Lesen selbst erfinden, der Kinobesucher muss sich die Zusammenhänge hinter den Bildern, die Gedanken- und Gefühlswelt der Kinofiguren selbst erschaffen, wenn er den Film überhaupt verstehen will. Die Romane leben von ihren nicht beschriebenen Bildern, die Filme leben von den unsichtbaren Geschichten der Dinge und Menschen. Literatur und Film sind in vielerlei Hinsicht einander entgegengesetzte Medien und lassen sich niemals wirklich ineinander übersetzen. So ist es auch, wenn ich meine Filmgeschichte als Nacherzählung präsentiere: Ich kann den Film, den ich selbst gemacht habe und den keiner so gut kennt wie ich, dennoch niemals in Literatur umsetzen." (Reitz, Edgar: Die andere Heimat, S. 9; vgl. ähnlich auch: Reitz: Die Zweite Heimat, S. 5).

[1394] Schweigeminute. D/DNK 2016. Regie: Thorsten M. Schmidt.

[1395] Vgl. Lenz, Siegfried: Schweigeminute. München: dtv 2012 [2008], S. 70ff.

[1396] Schweigeminute, 00:35:30 (eigener Screenshot).



Abb. 9[1397]

Zu behaupten, „das einzige ernsthaft moderne Kriterium für Literatur [sei] ihre strukturelle Unverfilmbarkeit“,[1398] ist sicher übertrieben. Stattdessen könnte man vereinfacht sagen, dass sich manche (literarische) Vorlage besser, eine andere schlechter für eine (filmische) Adaption eignet. Und durchaus gibt es, so Jochen Brunow, Romane, die geradezu wie „auf die Verfilmung hingeschrieben“ wirken.[1399] Nur weil ein Roman scheinbar „filmisch“ ist, heißt das deswegen noch lange nicht, dass er auch verfilmbar ist.[1400]
Was einen Gewinn beim Vergleich von Literatur und Film darstellt, ist die Tatsache, dass, wie schon angesprochen, „der Sinn für das Spezifische beider Medien geschärft“ wird;[1401] es also nicht um besser oder schlechter geht, sondern insbesondere die Möglichkeiten, Grenzen und Unterschiede der verschiedenen Medien aufgezeigt werden können, was ja auch eine meiner Forschungsfragen darstellt. Man kann einer Literaturverfilmung – oder

[1397] Ebd., 00:35:44 (eigener Screenshot).
[1398] Kittler: Optische Medien, S. 19; eine exemplarische Auseinandersetzung mit dieser Frage stellt die von Hess-Lüttich/Liddell zu Thomas Manns *Der Tod in Venedig* dar; ihnen zufolge ist „[d]ie äußere Handlung, die sich filmisch umsetzen ließe, […] minimal“. (Hess-Lüttich, Ernest W. B./Liddell, Susan A.: Medien-Variationen. Aschenbach und Tadzio in Thomas Manns ‚Der Tod in Venedig‘, Luchino Viscontis ‚Morte a Venezia‘, Benjamin Brittens ‚Death in Venice‘. In: Hess-Lüttich/Posner: Code-Wechsel, S. 27-54; hier: S. 30); Der Tod in Venedig (Morte a Venezia). ITA 1971. Regie: Luchino Visconti.
[1399] Brunow, Jochen: Sprechende Bilder und sichtbare Worte oder Die schwarze Leinwand. In: Ernst: Sprache im Film, S. 9-22; hier: S. 15.
[1400] Vgl. Schlickers, Sabine: Im Spannungsfeld von Literatur und Film: *El beso de la mujer araña* von Manuel Puig und Héctor Babenco. In: Mecke/Roloff: Kino-/(Ro)Mania, S. 169-183; hier: S. 169f.
[1401] Rauh, Reinhold: Edgar Reitz. Film als Heimat. München: Wilhelm Heyne 1993, S. 80.

einer anderen Form von Transformation – also durchaus einiges Positive abgewinnen, und das liegt eben gerade an den (medialen) Unterschieden: „Genau diese Sperrigkeit des Materials ist es […], die für das reflektierte Verfilmen von Literatur produktiv sein kann. [...] Sprache als Material für die Verfilmung nehmen, heißt es thematisieren.“[1402] Und oftmals erzwingen mediale Unterschiede und Grenzen Veränderungen. Anschaulich berichtet Benjamin Quabeck im Nachwort zu *Nichts bereuen*, dass er, weil er das Drehbuch nicht selbst schreiben, die Geschichte aber dennoch erzählen wollte, zuerst einen Roman geschrieben und beim Drehbuch wiederum festgestellt habe,[1403]

> dass wir einiges ändern, zusammenfassen und streichen mussten, um dem Film die Stimmung zu geben, die wir beabsichtigten. Wir wollten auf keinen Fall den permanenten inneren Monolog des Romans übernehmen und alle Handlungen mit Daniels Stimme aus dem Off kommentieren, da das im Film letztendlich extrem nervtötend geworden wäre. Vielmehr mussten wir durch äußere Handlung das gleiche erzählen. Auch drehtechnisch hätten Szenen wie der ‚Showdown‘ des Buches kaum umgesetzt werden können und so entschieden wir uns, eine möglichst freie Adaption zu entwickeln. Dadurch haben Buch und Film die gleichen Grundvoraussetzungen, driften jedoch ab einem gewissen Punkt deutlich auseinander, ohne sich jedoch zu weit voneinander zu entfernen. Man muss die **Geschichten als Variationen des gleichen Grundthemas** sehen[1404].

Mit Volk kann man abschließend sagen: Es „lässt sich in einer Transformation möglicherweise tendenziell dieselbe Geschichte erzählen wie im Transform oder auch eine Geschichte auf tendenziell dieselbe Art erzählen, aber möglicherweise eben nicht dieselbe Geschichte auf dieselbe Art.“[1405] Kurz, es geht um die Frage: „‚Wie erzählen Schrifttexte und wie erzählen Filmtexte?‘“[1406] – oder: Wie erzählen verschiedene Medien?

[1402] Rauh, Reinhold: Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm. Münster: MAkS 1987, S. 267.
[1403] Vgl. Quabeck, Benjamin: Nichts bereuen. München: Goldmann 2001, S. 247; Nichts bereuen. D 2001. Regie: Benjamin Quabeck
[1404] Quabeck: Nichts bereuen, S. 248; Herv. A.W.
[1405] Volk: Film lesen, S. 162.
[1406] Maiwald: Vom Film zur Literatur, S. 23f.

4. Erzählen, Kommunikation und (Heimat-)Raumdarstellung in verschiedenen Medien

> Viele Texte […] haben so viele Merkmale geschriebener Sprache, dass es keine ‚natürliche' Sprechweise gibt, die dafür simuliert werden könnte. Sogar in aktuellen Hörspielen und Filmen, die Alltagssituationen abbilden, sprechen die Darsteller geschliffener, als dies im Alltag üblich wäre.[1407]

> Das frustrierende Gefühl, nicht in sprachliche Form fassen zu können, was einen doch so heftig bewegt, ist der Soundtrack des literarischen Schreibens. Ich habe mir die Mühe gemacht, einmal schätzungsweise zu überschlagen, in welchem Verhältnis Erfolg und Misserfolg bei dieser glorreichen Tätigkeit zueinander stehen. Ein gelungener Satz […] ist mir etwa alle vier Wochen vergönnt.[1408]

Selbst wenn man es nicht so düster sieht, wie es die (freilich nicht ganz ernstzunehmende) Aussage Juli Zehs andeutet, ist dennoch zutreffend, dass der Film – anders als die Literatur – über die Fähigkeit verfügt, „eine große Menge von Informationen zu speichern und zu vermitteln. In einem Augenblick stellt er eine Szene mit Gestalten dar, wozu mehrere Seiten Prosa nötig wären."[1409] Exakt wie ein Filmbild, das hatte ich in Kapitel III.1 bereits erwähnt, kann ein Roman Szenen, Räume, Figuren nie schildern. Ein literarischer Text beschreibt z. B. den Raum selten in all seiner Ausführlichkeit – und wenn er es tut, man denke an Thomas Manns detaillierte Beschreibungen (vgl. dazu die Zitate auf S. 338 und 353f.) –, kann dies niemals der konkreten Darstellung im Film gleichkommen. So beklagt bspw. der Erzähler des *Doktor Faustus* die Unzulänglichkeiten, die Grenzen der Sprache: „Wieviele Schriftsteller vor mir schon mögen die Untauglichkeit der Sprache beseufzt haben, Sichtbarkeit zu erreichen, ein wirklich genaues Bild des Individuellen hervorzubringen!"[1410] Indes werden zu ausschweifende Beschreibungen oft als eher langatmig und ermüdend empfunden. Und theoretisch kann der Erzähltext auf Raum- wie Figurenschilderung sogar komplett verzichten, den Leser im

[1407] Häusermann: Die Aufführung von Literatur im Hörbuch, S. 265.
[1408] Zeh, Juli: Erste Vorlesung. Warum schreiben? – Eine Anti-Poetik. In: Dies./Oswald: Aufgedrängte Bereicherung, S. 7-29; hier: S. 15.
[1409] McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 330.
[1410] Mann, Thomas: Doktor Faustus, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer/Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: Fischer 2007 [1947] (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 10.1), S. 668.

Unklaren darüber lassen, wo sich die Geschichte abspielt und wie es um die Physiognomie der Figuren bestellt ist; selbst das Geschlecht kann offengelassen werden, wie das bei *Written on the Body*[1411] der Fall ist. Im Film ist das nicht möglich, es sei denn man hüllt die Figur in ein entsprechendes Kostüm, lässt sie im Dunkeln agieren oder erzählt komplett mit subjektiver Kameraeinstellung.

> Während die Benennung im Text durch ein einziges Wort erfolgen und damit sehr informationsarm bleiben kann, ist das Bild, das der Film zeigt, immer relativ vollständig. Im audiovisuellen Medium fallen Benennen und Beschreiben zusammen.[1412]

Dass es sich nicht ganz so verhält, lässt sich leicht belegen. Ein Beispiel, wie ein Film funktionieren kann, obwohl – oder gerade, weil etwas nicht gezeigt werden *darf*, ist die Transformation von Kafkas *Die Verwandlung.*[1413] Hier wird ein Großteil (mit subjektiver Kamera) aus Gregor Samsas Sicht wiedergegeben, wodurch vermieden wird, den Käfer zu zeigen; und der Reiz, nicht genau zu wissen, wie dieser aussieht, bleibt bestehen. Was das Interessante an Medienerzählungen aller Art ist, trifft also durchaus auf den Film zu: „[U]nter der Oberfläche der Dinge bleibt immer etwas Rätselhaftes ungesagt."[1414] Wird hingegen – wie in *Radetzkymarsch* – von einem Voice-Over über das Innenleben der Figuren erzählt, wird das mimische Spiel festgelegt und, wie erwähnt, diese filmische Qualität *zerstört*.

Das erste Eingangszitat deutet außerdem schon einen Punkt an, der für die Kommunikation wesentlich ist – und zwar in sämtlichen Medien: Mag man sich auch an der Alltagssprache orientieren, ist fiktionale Sprache niemals mit dieser identisch. Ehe ich hierzu komme, widme ich mich nun jedoch zunächst dem Erzählen in Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film und zum Schluss dem Raum bzw. der Raumdarstellung, wobei sich zeigen wird, dass sich bei letzterem Aspekt viele Linien des zuvor Erörterten wieder treffen und neu miteinander verbinden.

[1411] Winterson, Jeanette: Written on the Body. London: Vintage 2014 [1992].
[1412] Poppe: Visualität, S. 105.
[1413] Die Verwandlung. D (BRD) 1975. Regie: Jan Němec.
[1414] Reitz, Edgar: Essays, Studien, Vorträge. In: Koebner/Koch: Edgar Reitz erzählt, S. 297-379; hier: S. 305.

Für das mediale Erzählen ist – wenngleich es sich (heute) eigentlich von selbst versteht – mit Hickethier noch einmal an Folgendes zu erinnern:

> Erzählen ist nicht nur eine spezifische literarische Tradition, sondern allgemeiner zu fassen. Es ist auch nicht auf die mündliche oder schriftliche Form der Sprache beschränkt. Erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch die Kombination von Sprache, Bild, Bewegung etc. Dies lässt die audiovisuellen Medien insgesamt zu erzählenden Medien werden, in denen nicht nur mit der Sprache, sondern mit allen Ausdrucksformen und vor allem durch ihr wechselseitiges Aufeinanderbezogensein Bedeutungen im Erzählprozess vermittelt bzw. durch die Zuschauer/innen erzeugt werden[1415].

Eingangs hatte ich zudem bereits angemerkt, dass die Arbeiten zur Filmanalyse und speziell zum Erzählen im Film zahlreich sind, zu zahlreich, um in meiner Arbeit näher auf den Forschungsstand einzugehen (s. die Auswahl in Fußnote 1417). Hieraus ragt in gewisser Weise die *Filmnarratologie* Markus Kuhns[1416] hervor, der nach eigener Meinung im Jahr 2011 die erste umfassende deutschsprachige Erzähltheorie des Films vorlegte.[1417] Zu Beginn diskutiert er ausführlich die bisherigen Beiträge zur

---

[1415] Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 108.

[1416] Kuhn: Filmnarratologie; vgl. für einen kurzen Überblick auch seinen Beitrag im *Handbuch Filmanalyse*: Kuhn: Narratologie sowie: Kuhn: Erzählen mit bewegten Bildern und Kuhn, Markus/Schmidt, Johann N.: Narration in Film. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 384-405.

[1417] Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 3, und zur Bedeutung von Kuhns Ansatz u. a.: Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 113. An internationalen Beiträgen nennt Kuhn Seymor Chatmans *Story and Discourse* (1978) und *Coming to Terms* (Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1990); David Bordwells *Narration in the Fiction Film* (Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1985) sowie Edward Branigans *Point of View in the Cinema* (Branigan, Edward: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers 1984) und *Narrative Comprehension and Film* (Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London/New York: Routledge 1992) (vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 29-38).
Vgl. darüber hinaus: Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen. Essen: Item 1997; Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren 2008, S. 102-125; Brössel Stephan: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; Christen, Matthias: Erzählen im Film. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 447-457; Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Münster: LIT 2000; Feldmann, Charlotte: Erzähltechniken in Literatur und Film – Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“ (Patrick Süskind/Tom Tykwer). Marburg: Tectum 2012; Friedmann: Transmediales Erzählen; Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckhart: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Nünning/Nünning: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, S. 155-183; Grimm, Petra: Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots. München: diskurs film 1996; Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration. Marburg: Schüren 2014; Heiß, Nina: Erzähltheorie des Films. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011;

Filmnarratologie, weshalb ich dies hier nicht wiederholen muss.[1418] Im Unterschied zu Hurst und Lohmeier orientiert sich Kuhn nicht an Stanzel, sondern an Genette, modifiziert und erweitert dessen Modell für den Film, zieht damit aber natürlich die Probleme strukturalistischer Ansätze, wie sie z. T. schon in der Einführung benannt wurden, mit. So schreibt Kuhn selbst, dass „die Seite des Dargestellten wie in jeder narratologischen Systematik auch hier eine indirekte Rolle" spielt und merkt an, dass „sich die filmnarratologische Analyse durch Ansätze der Film- und Dramenanalyse ergänzen" lässt.[1419] Zudem vernachlässigt er, obzwar er schreibt, „Film erzählt durch das Zusammenspiel visueller, auditiver und sprachlicher Zeichensysteme"[1420], wie Stephan Brössel richtig anmerkt, die Musik- und Geräuschebene.[1421] Daneben ist in diesem Kontext zu erwähnen, dass es bis in die 1960er Jahre gedauert hat, ehe man in Deutschland begann, Filme systematisch zu analysieren;[1422] (und im Fall des Hörspiels noch länger[1423]). Schließlich „entstand die Medienwissenschaft, die sich zunehmend von der engen Verkoppelung von Literatur und Medienprodukten löste und anderen Aspekten der Medien zuwandte".[1424] Für die Filmanalyse über die Narratologie hinaus verweise ich an dieser Stelle exemplarisch auf das übersichtliche und umfassende *Studienhandbuch Filmanalyse* von

---

Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film; Hurst, Matthias: Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 233-251; Kargl, Reinhard: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006; Krützen, Michaela: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt am Main: Fischer 2011 [2004]; Nonnenmacher, Hartmut: Genette goes Movies: Literarische und filmische Narratologie im Vergleich. In: Berg/Reiser/Polverini: Literatur und die anderen Medien, S. 163-187; Rothemund, Kathrin: Erzählen im Fernsehen. In: Huber/Schmid: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, S. 458-471; Schweinitz, Jörg: Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft. In: Lämmert, Eberhard (Hg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Berlin: Akademie 1999, S. 73-88; Schweinitz, Jörg: Erzählen. In: Koebner: Reclams Sachlexikon des Films, S. 177ff.
Sowie zum Erzählen (in verschiedenen Medien) generell: Hühn et al.: Handbook of Narratology und darin insb.: Ryan, Marie-Laure: Narration in Various Media, S. 468-488; Huber/Schmid: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen und darin insb.: Huber, Martin: Erzählen, S. 3-11 – Ein Aufsatz zum Hörspiel fehlt bezeichnenderweise in diesem Band; Lämmert: Die erzählerische Dimension; Renner/Hoff/Krings: Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz sowie darin insb.: Renner, Karl Nikolaus: Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz, S. 1-15; Ryan, Marie-Laure (Hg.): Narrative across Media. The Languages of Storytelling. Lincoln/London: University of Nebraska Press 2004.

[1418] Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 25-46.
[1419] Ebd., S. 12.
[1420] Ebd., S. 7.
[1421] Vgl. Brössel: Filmisches Erzählen, S. 41.
[1422] Vgl. Hagener, Malte: Geschichte der filmanalytischen Standardwerke. In: Ders./Pantenburg: Handbuch Filmanalyse, S. 6; Kuhn: Filmnarratologie, S. 2ff., 25-38; Renner: Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz, S. 2.
[1423] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 82 sowie Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 22.
[1424] Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 7.

Beil/Kühnel/Neuhaus. Sie liefern, um es in deren eigenen Worten zu sagen, eine „systematische Darstellung des Instrumentariums der Filmanalyse“, stellen ausführlich „die Darstellungs- und Ausdrucksmittel des Spielfilms und ihre Funktion“ vor; und bringen Filmtheorie, Filmgeschichte und filmisches Zeichensystem zusammen – allerdings beschränkt „auf die im engeren Sinne filmästhetischen und filmdramaturgischen Aspekte“.[1425]

Ich werde mich auf diese Arbeiten stützen, jedoch keine umfassende narratologische, strukturalistische oder semiotische Analyse durchführen; sondern Kuhns Ansatz (und andere) nutzen, soweit es für das Beantworten meiner Fragen dienlich ist.[1426] Da sie, wie

[1425] Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 9f.; Herv. zurückgenommen A.W.
Wie schon erwähnt, ist die Literatur zur Filmanalyse insgesamt sehr umfangreich; exemplarisch genannt seien an dieser Stelle: Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. 7th Edition. New York: McGraw-Hill 2004 [1979]; Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, überarbeitet von Ricarda Strobel. München: Wilhelm Fink 2013 [2002]; 3., aktualisierte Auflage; Hagener/Pantenburg: Handbuch Filmanalyse; Hickethier: Film- und Fernsehanalyse; Kamp/Rüsel: Vom Umgang mit Film; Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt 2004 [2000]; Kreutzer, Oliver et al.: Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2014; Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005; Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films. Siegen: Universitätsverlag 2008 [2004] und Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse. Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms. Siegen: Universitätsverlag 2004.
Zur (mittlerweile) ebenfalls unüberschaubar gewordenen Filmtheorie: Albersmeier: Texte zur Theorie des Films; Elsaesser/Hagener: Filmtheorie zur Einführung (vgl. darin auch die „Basis-Bibliographie“ zur Filmtheorie). Zur Filmtheorie, vor allem der ersten fünfzig Jahre der Filmgeschichte, die Zusammenstellung von Diederichs: Diederichs, Helmut H. (Hg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; sowie Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München: dtv/Tübingen: Max Niemeyer 1978; Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig: Reclam 1992; Struck, Wolfgang: Filmtheorie. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 219-222. Zu neuerer Filmtheorie u. a.: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Theo Bender 2002. Vgl. daneben auch die Klassiker: Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. München: Carl Hanser 1974 [1932]; Bazin: Was ist Film; Balázs: Der sichtbare Mensch; Balázs, Béla: Der Geist des Films. In: Ders.: Schriften zum Film. Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931. Berlin: Henschelverlag/München: Carl Hanser/Budapest: Akadémiai Kiadó 1984, S. 49-205 [1930]; Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I, übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [frz. 1983]; Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 [frz. 1985]; Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, übersetzt von Friedrich Walter und Ruth Zollschan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 [engl. 1960].

[1426] Vgl. zur Filmsemiotik insbesondere die Arbeiten von Christian Metz: Metz, Christian: Semiologie des Films, übersetzt von Renate Koch. München: Wilhelm Fink 1972 [frz. 1968], Metz, Christian: Sprache und Film, übersetzt von Micheline Theune und Arno Ros. Frankfurt am Main: Athenäum 1973 [frz. 1971]; vgl. außerdem: Kanzog, Klaus: Grundkurs Filmsemiotik. München: diskurs film 2007; Kessler, Frank: Filmsemiotik. In: Felix: Moderne Film Theorie, S. 104-125; Wulff, Hans. J.: Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Gunter Narr 1999; sowie allgemein: Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, übersetzt von Jürgen Trabant. München: Wilhelm Fink 1985 [1972; ital. 1968]; Morris, Charles William: Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie, übersetzt von Roland Posner und Jochen Rehbein. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein 1979 [1972; engl. 1938/39]; Peirce, Charles S.: Phänomen und Logik der Zeichen, übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [1983]; Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl, übersetzt von Ulrich Bossier, herausgegeben von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2016.

gerade nochmal herausgestellt, ihre Lücken haben, müssen sie für meine Analyse ohnehin erweitert werden.

Behandle ich das Hörbuch in diesem Kapitel kürzer als Hörspiel und Film, soll dies nicht bedeuten, dass ich es als geringer erachte. Nur lassen sich die Aspekte, die den Hörbuch-Text von der gedruckten Romanfassung unterscheiden, schnell auf den Punkt bringen, und diese wurden letztlich schon im Hörbuch/Hörspiel-Kapitel erörtert: Der Text selbst ist mit dem Ausgangsmaterial (nahezu) identisch. Neben der Rezeptionsweise ist es, wie ausführlich dargelegt, in erster Linie die Sprechweise (und Person) des (Vor-)Lesers bzw. in meinem Beispiel der (Vor-)Leserin, die zu einer (Neu-)Interpretation führt. Und manche Sätze funktionieren tatsächlich geschrieben besser, während man ihnen, weil sie z. B. sehr lang sind, beim Hören schwer folgen kann. Darüber hinaus gibt es – in den meisten Fällen und in *Unterleuten* – keine Erweiterungen auf der Tonebene durch Geräusche oder Musik. Abgesehen vom identischen – sofern er nicht gekürzt ist – Ausgangstext können bei Hörbüchern also vor allem Stimme bzw. Sprechweise des Vor-Lesers untersucht werden. Nach Häusermann ergeben sich folgende

> Grundlagen der Beschreibung einer Stimme und ihres Gebrauchs:
>
> *Stimmlage*: Höhe des Sprechtons, Stimmumfang des Sprechers/der Sprecherin.
> *Lautstärke*: Sie kann für den Raum und das Publikum mehr oder weniger angemessen sein.
> *Stimmklang* (der sich aus der Schwingung der Stimmlippen in Resonanz mit dem Körper ergibt): Sitz der Stimme, Resonanzfülle/Resonanzmangel.
> *Lufthaushalt*: Je nach dem, wie dicht die Stimmritze geschlossen ist, wird mehr oder weniger entweichende Luft hörbar. Der Eindruck wird z.B. als behaucht, verhaucht oder aphonisch umschrieben.[1427]

Für die inhaltliche Analyse führt er zudem weitere Kriterien auf:

> *Sinnschritte:* Die Hauptfrage ist, ob es der Sprecherin/dem Sprecher gelingt, den Text in größere Sinnschritte zu gliedern und diese entsprechend ihrer Funktion verständlich zu transportieren. Das Gegenteil wäre das Sprechen gleichförmiger Sätze. […]
> *Temporaler Akzent*: Ein wichtiges Gliederungselement sind Pausen und Zäsuren. Sie zeigen an, was zusammen gehört und bringen Spannung in den einzelnen Satz. Durch Variationen des Tempos bekommt der Text zusätzlich Konturen. […] Wenn […] der Rhythmus variiert wird […], wird die Aufnahme verständlicher und attraktiver.

[1427] Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 194; kursiv im Original.

> *Melodischer Akzent*: Für jeden Satztyp gibt es eine Reihe möglicher Sprechmelodien, die in der deutschen Sprache als üblich gelten. Hinzu kommt die Verbindung der Sätze untereinander. Die Tonhöhe kann über Satzgrenzen hinweg beibehalten oder verändert werden. Problematisch wird es, wenn mehrere Sätze hintereinander die fast gleiche Melodie aufweisen, so dass der Eindruck von Monotonie entsteht.
> *Betonung:* Jeder Satz bringt im Idealfall eine neue Hauptinformation. Das entsprechende Wort wird *betont*. […]
> *Artikulation*: […] [M]it der Deutlichkeit der Artikulation können unterschiedliche Effekte erzielt werden. Oft fließen […] dialektale Eigenschaften in die Aussprache […]. Zum Bereich der Artikulation gehören aber auch Fragen der dialektalen Färbung und damit der sozialen und regionalen Charakterisierung von Personen.[1428]

Das Hörspiel nun lässt sich auf seine grundlegenden narrativen und semiotischen Merkmale hin untersuchen.[1429] Wie Kuhn für den Film geht Huwiler vor allem von Genette aus; allein darum bieten sich diese beiden Ansätze für eine vergleichende Analyse an. Den Roman werde ich in diesem Kapitel nicht gesondert betrachten, sondern im Zusammenhang mit den anderen Medien, da, wie gesagt, die Narratologie für diese auf der literaturwissenschaftlichen aufbaut und ich so zugleich auf die medialen Besonderheiten und Unterschiede eingehen kann.[1430] Damit verbunden ist wieder die Frage, wie man das Material einer Geschichte bzw. die Geschichte selbst in das andere Medium transformieren kann: Welche Elemente lassen sich gut, welche weniger gut übernehmen?[1431] Und : Was bedeutet das für die Geschichte? Wie verändert sie sich dadurch? Wie können „sich narrative Zusammenhänge im Hörspiel medienspezifisch manifestieren“?[1432] Antwort Huwiler: „Eine *Bearbeitung* kann sich also auf zwei Ebenen manifestieren: Entweder wird die Geschichte an sich verändert, oder aber die mediale Manifestation narrativer Elemente und Aspekte erfährt eine Veränderung, da ein anderes Zeichensystem eingesetzt wird.“[1433] Ganz knapp lässt sich mit Schmedes also sagen: „Bei

[1428] Ebd., S. 195; kursiv im Original.
[1429] Schmedes bietet für die Analyse außerdem mehrere übersichtliche Tabellen, die die einzelnen Zeichen wie ihre Unterscheidungskriterien und das Segmentierungsverfahren mit den jeweiligen Kriterien anschaulich zusammenfassen (vgl. Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 76-79, 111f.).
[1430] Diesen Aspekt betont u. a.: Nonnenmacher: Genette goes Movies, S. 163.
Verwiesen sei zur Erzähltheorie auf: Genette, Gérard: Die Erzählung, übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink 2010; 3., durchgesehene und korrigierte Auflage [1998; frz. 1972/1983]; Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler 2016; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage; Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck 2012; 9., erweiterte und aktualisierte Auflage [1999].
[1431] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 41.
[1432] Ebd., S. 50.
[1433] Ebd., S. 94; kursiv im Original.

der Analyse eines solchen Medientextes geht es […] darum, *wie* er seine Inhalte vermittelt und *welche* diese Inhalte sind."[1434]

Tatsächlich kann man den Vergleich ganz banal anfangen: Die Gemeinsamkeiten zwischen Literatur und Film beginnen bereits bei unseren (westlichen) Lesegewohnheiten. Wir „lesen" Texte wie Bilder von links nach rechts. Die rechte Bildseite wird als gewichtiger wahrgenommen, insbesondere die untere rechte Ecke kann ein Bild geradezu schwer machen und in die Tiefe ziehen. Bewegungen oder Blicke beim Kommunizieren in die Gegenrichtung, also von rechts nach links, werden darum als sperrig empfunden, lassen die Kommunikation holprig aussehen oder aber nehmen der Figur etwas von ihrer Stärke, ihrem Ausdruck.[1435] Die folgenden beiden Screenshots aus *Madame Bovary* sollen dies exemplarisch veranschaulichen. Sie zeigen zugleich, wie mittels Bildgestaltung, Komposition und Farbgebung psychische Zustände, in diesem Fall Emmas Verlorenheit, ohne Worte ausgedrückt werden können (vgl. dazu auch die Screenshots von *Mare of Easttown*, Abb. 12 bis 14, S. 314f.) Emmas Blick nach links ist zugleich ein rückwärtsgewandter. Wir sehen eine Frau, die von der Zukunft offenbar nichts mehr erwartet:



Abb. 10[1436]

[1434] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 103; Herv. A.W.
[1435] Vgl. Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 157.
[1436] Madame Bovary. USA/D/BEL 2014. Regie: Sophie Barthes, 00:38:31 (eigener Screenshot).



Abb. 11[1437]

Ich werde nicht sämtliche Aspekte des Genette'schen Modells ausführlich nachzeichnen, sondern in erster Linie auf die Punkte eingehen, bei denen sich durch die Medienspezifik Probleme ergeben oder Modifizierungen erforderlich sind bzw. vor allem das näher behandeln, was für meine Fragestellung und meine Fallbeispiele relevant ist. Denn, das darf hier nochmals unterstrichen werden – und ist in der Forschung zahlreich geschehen: Literaturwissenschaftliche Erzähltheorien lassen sich auf den Film oder andere Medien nicht eins zu eins übertragen, da es sich bei der (Print-)Literatur um eines handelt, das, sofern das Buch nicht bspw. auch Bilder enthält, allein auf sprachlichen Zeichen beruht.[1438] Nicht vergessen werden darf zudem, dass Film nicht gleich Film ist. Ein Fernsehfilm unterscheidet sich z. B. hinsichtlich Einstellungsgrößen oder Länge von einem Kinofilm.[1439] Vor allem die Großaufnahme spielt im Fernsehen eine Rolle, es hat sie, so Katz, „vervielfacht. Um die geringe Größe des Bildschirms auszugleichen, soll uns die Großaufnahme oder die Naheinstellung näher an das Geschehen bringen." (Am wichtigsten sind dabei die Augen.)[1440] Und heutzutage, im „Zeitalter des ‚Post-Cinema'"[1441] und der Digitalisierung, das hatte ich bereits betont, hat sich die Situation noch einmal gravierend verändert.

[1437] Ebd., 00:38:45 (eigener Screenshot).
[1438] Vgl. hierzu u. a.: Bach: Erzählperspektive im Film, S. 10. Auf die Problematik der Vermischung von Theorien/Termini unterschiedlicher Disziplinen – die Theaterwissenschaft ist hier ebenfalls zu nennen – verweisen auch Kreutzer et al. (vgl. Kreutzer et al.: Filmanalyse, S. 4f.).
[1439] Vgl. dazu u. a. Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Überlegungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, übersetzt von Brigitte Kramer. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1991 [engl. 1984], S. 90; Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 16.
[1440] Katz, Steven D.: Shot by Shot. Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films, übersetzt von Harald Utecht. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins 2004 [engl. 1991], S. 172.
[1441] Christen: Erzählen im Film, S. 454.

Kuhn stellt folgende Ausgangsfragen: „Wie gelangt man von einer sprach- und textbasierten Narratologie zu einer transmedialen? Wie muss Narrativität definiert werden, damit die Definition für verschiedene Medien gültig ist? Was ist *Erzählen* in einem audiovisuellen Medium?“[1442] Eine besondere Herausforderung ergibt sich aus der „Plurimedialität des ‚Kompositionsmediums Film‘“, welche sich zum einen auf die Basis der literarischen Narratologie zu stützen habe, zum anderen aber die filmische Medienspezifik berücksichtigen müsse. Die aus der Erzähltextanalyse stammende Grundlage erlaube im Rahmen der übertragbaren Kategorien sodann den Vergleich zwischen Film und Literatur.[1443] Trotz aller Probleme, „begriffliche[r] Unklarheiten und Exzesse“,[1444] die damit einhergehen, ist dieser Punkt wichtig. Eine vergleichende Analyse mit einem gänzlich verschiedenen Werkzeugkasten wäre kaum durchführbar.

Geht es um die Frage, mit welchen Mitteln ein Hörspiel zu analysieren ist, wird jene, wo überhaupt die Grenzen zwischen Hörspiel, Hörbuch und (Print-)Literatur zu ziehen sind, einmal mehr relevant. Wie Elke Huwiler noch im Jahr 2005 anmerkt – oder man sollte besser sagen: anmerken muss –, gelte das Hörspiel „ganz selbstverständlich als Gegenstand der Literaturwissenschaft“; gerade diese Einordnung habe indes verhindert, dass das Hörspiel als eigenständige Kunstform wahrgenommen werden konnte.[1445] „Das Instrumentarium der ‚klassischen‘ Hörspielanalyse entstammt[e] bislang fast ausschließlich der Literaturwissenschaft, Linguistik und Phonetik“.[1446] Doch auch Wort ist nicht gleich Wort. Das Hörspiel, das wurde deutlich gemacht, ist eine „Spielform, die nicht im

[1442] Kuhn: Filmnarratologie, S. 4; kursiv im Original. Nicht zuletzt kritisiert er Modelle, u. a. diejenigen Lohmeiers und Hursts, die sich auf Stanzel stützen (vgl. ebd., S. 41, 100).
[1443] Ebd., S. 9; vgl. ebd., S. 9f.
[1444] Griem/Voigts-Virchow: Filmnarratologie, S. 155; vgl. dazu auch: Lohmeier: Hermeneutische Theorie des Films, S. 48f.
Für „den Unterschied zwischen einem literaturwissenschaftlich-narratologischen Interesse am Film und einem dominant filmwissenschaftlichen Zugang zum kinematographischen Erzählen“ kann man sich die bekannten Arbeiten von Chatman und Bordwell anschauen. Chatman orientiert sich stark an der Literaturwissenschaft, vor allem am Strukturalismus. „Wenn Chatman sich dem Film zuwendet, so tut er dies mit dem Ziel, die phänomenologischen Unterschiede des Erzählens in beiden Medien herauszuarbeiten. Er kommt notwendigerweise immer wieder auf die konkrete Visualität des Films als zentralen Unterschied zurück.“ Bordwell hingegen ist es ausschließlich um die Filmanalyse zu tun. „Hierfür entwickelt er einen kognitivistisch-konstruktivistischen Zugang, der auf neue Weise die Rezipientenbezogenheit und Historizität narrativer Strukturen in den Mittelpunkt zu rücken sucht.“ (Schweinitz: Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft, S. 81).
[1445] Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 9.
[1446] Schätzlein: Zwischen „körperloser Wesenheit“ und „Lautaggregat“, S. 122; vgl. dazu auch: Döhl: Nichtliterarische Bedingungen, S. 154f.; Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 1; Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 10.

Wörtlichen aufgeht."[1447] Notwendig ist, mit Schöning gesprochen, außerdem eine „Grammatik akustischer Signale."[1448]

Obwohl das Theater in meinem Medienvergleich ausgeklammert bleibt, möchte ich kurz auf die häufig betonte Nähe zwischen Film und Roman sowie Film und Theater eingehen: „Der Film ist der Literatur vergleichbar darin, daß er erzählt, dem Theater darin, daß er dramatisch darstellt."[1449] Schon Käte Hamburger fragte in ihrer *Logik der Dichtung*: „Sieht er [der Kinobesucher; A.W.] einen Roman oder ein Theaterstück?"[1450] Ein Unterschied zwischen Theater und Film, der letzteren dem Roman gewissermaßen sogar näherbringt, besteht darin, dass wir im Theater zwar auf den Blickpunkt unseres festen Sitzplatzes angewiesen sind, unsere Augen aber frei schweifen lassen können. Film, Hörspiel wie Hörbuch/Roman hingegen konfrontieren uns mit einer vordefinierten Vermittlungsperspektive, der wir nicht entkommen können.[1451] Im Film „packt [die Kamera] den Zuschauer am Kragen, zerrt ihn in die Handlung und zeigt ihm und seinen Augen die Räume, Leute und Gegenstände".[1452] Bazin spricht davon, dass der Film, „[o]b durch die Gestaltung des Bildinhalts oder mit den Mitteln der Montage, […] über ein ganzes Arsenal von Verfahren [verfügt], um dem Zuschauer eine bestimmte Interpretation des dargestellten Geschehens *aufzudrängen*."[1453] Was den Dialogcharakter angeht, steht der Roman nach Schlickers sowohl Theater als auch Film nahe; allerdings erfolgt

[1447] Pörtner, Paul: Schallspielstudien. In: Schöning: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, S. 58-70 [1968]; hier: S. 58f. Dieses Problem entstand letztlich erst durch die Veröffentlichung von Hörspieltexten (vgl. Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 61f.). Solche Hörspiel-Dialoge finden sich z. B. in: Helbig, Klaus/Rentzsch, Gerhard (Hg.): Dialoge. Hörspiele. Berlin: Henschelverlag 1969 oder: Schwitzke, Heinz: Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe. Band II. München: Paul List 1962.
[1448] Schöning: Hörspiel hören, S. 294.
[1449] Möller-Naß: Filmsprache, S. 6.
[1450] Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett Cotta 1994 [1957], S. 177. Weiter fragt sie: „Das bewegte Bild, das eine Erzählfunktion übt, rückt den Film näher zur epischen als zur dramatischen Fiktion. Wir sehen hier ein Erzähltes, wir sehen einen Roman, wenn wir einen Film sehen.
Ist diese Definition aber ganz richtig? Sehen wir nicht doch auch, ja vielleicht sogar primär ein Drama, ein Theaterstück, wenn wir einen Film sehen?" (Ebd., S. 179) und kommt am Ende zu folgendem Schluss: „Das bewegte Bild ist die Ursache dafür, daß der Film sowohl episierte Dramatik wie aber auch dramatisierte Epik ist." (Ebd., S. 185).
[1451] Vgl. Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek: Rowohlt 2007 [2000; engl. 1977/1980/1995/2000], S. 45-53, sowie: Arnheim: Film als Kunst, S. 42; Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen, übersetzt von Cornelia Schramm. Reinbek: Rowohlt 1989 [engl. 1987], S. 96ff.; Kamp/Rüsel: Vom Umgang mit Film, S. 49; Pfister: Das Drama, S. 47f.; vgl. zu Theater und Film auch: Bazin, André: Theater und Film. In: Ders.: Was ist Film, S. 162-216 [frz. 1951].
[1452] Esslin: Die Zeichen des Dramas, S. 98f.
[1453] Bazin, André: Die Entwicklung der Filmsprache. In: Ders.: Was ist Film, S. 90-109 [frz. 1951/1952/1955], S. 93; Kursivierung A.W.

die Charakterisierung der Figuren in den beiden (audio-)visuellen Künsten neben der Rede durch eine Reihe „außersprachliche[r] Codes“, wie „Statur und Physiognomie der Schauspieler, Mimik und Gebärden, Positionierung im Raum, Kostüme und *mise en scène*, Intonation und Sprechtempo, Rhythmus und Volumen. Film und Theateraufführung beruhen auf Synästhesie“.[1454] Ist das Hörspiel auf das Akustische beschränkt, haben im Theater Mimik und Gestik oft die größere Bedeutung. „Szenen, in denen der Schauspieler nur durch seine Mimik zu uns spricht, können uns tiefer als viele Worte ergreifen und erschüttern.“[1455] Was Kolb schreibt, ist zwar grundsätzlich richtig, aber er vergisst, dass im Theater die meisten Zuschauer zu weit weg sitzen, um die Mimik so genau sehen zu können. Vielmehr lassen sich seine Worte auf ein Close-Up im Film beziehen. Die Grenze des Schauspiels liege, so Kolb weiter, „da, wo die Körperlichkeit aufhört“[1456] – hier, mag man ergänzen, fängt das Hörspiel gerade erst an. – Und bereits 1981 (!) spricht Frank dem Hörspiel aufgrund der „von Reizen überfluteten Welt, die den Menschen eher zu einem passiven Eindrucksempfänger abstempelt“, einen Vorteil zu.[1457] Petra-Maria Meyer wiederum argumentiert gegen das „Primat des Optischen“, indem sie darauf verweist, dass der Gehörsinn der erste ist, der sich beim Embryo ausbildet: „Bevor der Mensch geboren wird, angesehen werden und sehen kann, ist er bereits ein Angesprochener.“[1458] Nach Mechthild Hobl-Friedrich lassen sich die Vorzüge des Hörspiels sowohl gegenüber Theater als auch Film wie folgt benennen:

> Es produziert keine fertigen Bilder. Eine Inszenierung auf der Bühne läßt der Imaginationskraft des Zuschauers immerhin noch Raum; der Film nagelt sie durch die zumeist reale Bilderwelt in der Vorstellung fest. Das Hörspiel liefert nichts dergleichen. Das Fehlen von fertigen Bildern ist aber keineswegs ein Manko, sondern macht die besondere Stärke des Hörspiels aus.[1459]

[1454] Schlickers: Im Spannungsfeld von Literatur und Film, S. 176; kursiv im Original.
[1455] Kolb: Das Horoskop des Hörspiels, S. 22.
[1456] Ebd., S. 50.
[1457] Frank, Armin Paul: Das englische und amerikanische Hörspiel. München: Wilhelm Fink 1981, S. 10.
[1458] Meyer: Gedächtniskultur, S. 82; vgl. dazu auch: Meyer, Petra-Maria: „I’ve got the power“. Zur Performativität von Sprache und Stimme in filmischer Beobachtung des Radios. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013, S. 243-262; hier: S. 243, sowie Chion, Michael: The Voice in Cinema, übersetzt von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press 1999 [frz. 1982], S. 17.
[1459] Hobl-Friedrich, Mechthild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen. Analysen. Diss. Erlangen/Nürnberg 1991, S. 19. Später betont sie noch einmal: „Bilder blockieren das Bewußtsein!“ (Ebd., S. 57). Ähnlich bemängelt Waltraud Brückner am Film: „Der Film aber hat ja nichts anderes als Bilder: Schnitt, Bild, Schnitt. Da fehlt so vieles. Man ist auf das angewiesen, was man sieht. Das Hörbuch, beinahe möchte ich sagen: der *‚Hör-Film‘* dagegen lebt von den Bildern, die sich bei uns natürlich im Kopf abbilden, aber eben in voller Breite, während der *‚Film-Film‘* ja stark selektiert.“ (Brückner, Waltraut/Brückner, Christian: Das Hörbuch – Nur Zweitverwendung des Buchs? Ein Gespräch. In: Binczek/Epping-Jäger: Literatur und Hörbuch, S. 71-83; hier: S. 77f.; Kursivierung A.W.).

Ich werde nun auf die Übertragung der (Genette'schen) Erzähltheorie auf Hörbuch, Hörspiel und Film sowie insbesondere die häufig problematisierte Erzähler- und Fokalisierungsfrage eingehen, außerdem auf die medienspezifischen Aspekte.[1460]

Ehe ich mich dem Hörspiel zuwende, möchte ich zunächst nochmals betonen, dass die Frage des Erzählers auch für das Hörbuch relevant ist; allein schon deshalb, weil er nun als eindeutig männlich oder weiblich festgelegt wird, was im Ausgangstext der Fall sein kann, aber nicht muss.[1461] Es beginnt sogar noch auf einer grundlegenderen Ebene: „Der literarische Text gibt in der Regel nicht vor, eine gesprochene Erzählung wiederzugeben. Er ist als schriftlicher Text für stilles Lesen entstanden. Wer dem Erzähler bei der Lesung eine Stimme verleiht, gibt ihm damit fast automatisch Konturen." Im Hörbuch sind dann verschiedene Formen des Erzählens zu unterscheiden: „*distanziertes Erzählen* (vermittelnd)", „*engagiertes Erzählen* (Rollenspiel für den Erzähler, nicht aber für die anderen Figuren)" sowie „*engagiertes und spielendes Erzählen* (Rollenspiel für den Erzähler und auch die anderen Figuren)."[1462] Wie ich in meiner Analyse zeigen werde, haben wir es bei *Unterleuten* mit distanziertem Erzählen zu tun, während es sich z. B. bei den *Harry-Potter*-Lesungen Rufus Becks um engagiert-spielendes Erzählen handelt.

Nun jedoch zum Hörspiel: Vielhauer unterscheidet zwischen figurengebundenen und nicht-figurengebundenen Text-Hörspielen sowie dem Textmontage-Hörspiel. Innerhalb der ersten Kategorie sind für mich zwei Varianten interessant: Das szenische und das narrative Hörspiel.[1463] Charakteristisch für die erste Form ist „eine Handlung oder eine Situation, die sich fast immer dialogisch vollzieht" und die Hinweise liefern kann, aufgrund derer der Hörer die Ereignisse in Raum und Zeit verorten kann. Wichtig ist: Obwohl das szenische Hörspiel fast immer eine Handlung präsentiert, die sich „dialogisch vollzieht", meint szenisch nicht das gleiche wie dramatisch: „Ein Hörspiel kann auch dann szenisch sein, wenn es kein linear verlaufendes Handlungsgeschehen gibt."[1464] Die Figuren werden durch den Erzähler charakterisiert, während sie sich im szenischen durch die Art ihres Sprechens selbst charakterisieren. Genauso sind indes Mischformen denkbar, d. h. narrative Hörspiele mit szenisch-dialogischem Anteil. Rein narrative

[1460] Esslin bietet in seinen *Zeichen des Dramas* eine übersichtliche Auflistung zu den verschiedenen Zeichensystemen des Films und jenen, die dieser mit anderen Medien teilt (vgl. Esslin: Die Zeichen des Dramas, S. 106f.).
[1461] Vgl. dazu u. a. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 105.
[1462] Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 210; kursiv im Original.
[1463] Vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 31-43. Hinzukommen das subjektive bzw. „Innenwelt"-Hörspiel als Unterformen der figurengebundenen Variante (vgl. ebd., S. 35-38).
[1464] Ebd., S. 31.

Hörspiele enthalten weder Monologe noch Dialoge. Doch fast alle szenischen Hörspiele enthalten narrative Elemente, allein schon, wenn Zeit- oder Ortswechsel stattfinden.[1465] Entscheidend für die Klassifizierung ist nach Vielhauer „letztlich seine tragende Grundstruktur […]. Ein in Szenen gegliedertes Hörspiel ohne Erzählstimme, aber mit den erzähltechnischen Mitteln Schnitt und Blende, soll hier als szenisch gelten."[1466] Bei *Unterleuten* handelt es sich, das hatte ich in meiner Einführung bereits erläutert, um eine Mischform mit narrativen und szenischen bzw. dramatischen Erzählebenen. Ich werde allerdings statt szenisch und narrativ zwischen dramatischem und narrativem Modus unterscheiden (wie Genette in seiner Kategorie der Distanz), während ich den Begriff Szene, wie in der Filmanalyse üblich, für zusammenhängende Ort-Zeit-Einheiten verwende, seien diese nun dramatisch oder narrativ.[1467]

Wenn Mahne schreibt, „Roman und Hörspiel weisen durch das vorherrschende Zeichensystem Sprache einige Parallelen auf. Die (mögliche) Präsenz eines Erzählers gehört dazu",[1468] klingt das an sich geradezu selbstverständlich. Tatsächlich herrschte hinsichtlich des Erzählers im Hörspiel von Beginn an eine gewisse Skepsis – aus folgendem Grund: „Wo der Erzähler auftaucht, […] entfernt sich der Autor vom Dramatischen";[1469] denn „[d]as *dramatische* Hörspiel erweckt den Anschein, als sei es die unmittelbare objektive akustische Spur von menschlicher Handlung".[1470] Obgleich es in meinem Hörspiel keinen Erzähler im eigentlichen Sinne gibt, bedeutet dies nicht, dass diese Frage irrelevant wäre; schließlich verteilt sich der Erzählerpart auf die Figurenstimmen der Interviews; weshalb man von mehreren homodiegetischen oder sogar autodiegetischen Erzählern sprechen kann; und so zudem die Multiperspektivität des Romans beibehalten wird.

Während „bei Texten, die aus einer Ich-Perspektive erzählt sind, […] die Identifikation des Sprechers mit dem Ich-Erzähler aus Hörersicht fast unvermeidlich" ist,[1471] sah man

[1465] Vgl. ebd., S. 55, 33f.
[1466] Ebd., S. 34.
[1467] Vgl. dazu exemplarisch: Wulff, Hans Jürgen: Sequenz und Szene. In: Lexikon der Filmbegriffe (Christian-Albrechts-Universität Kiel) [ohne Datum]. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:sequenzundszene-332?s[]=szene [zuletzt aufgerufen am 01.08.2022].
[1468] Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 104.
[1469] Fischer: Das Hörspiel, S. 69. Vgl. zur Frage des Erzählers im Hörspiel insb. Döhl, Reinhard: Vorläufiger Bericht über Erzähler und Erzählen im Hörspiel. In: Martini, Fritz (Hg.): Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Stuttgart: Ernst Klett 1971, S. 367-408; Hannes: Erzählen und Erzähler im Hörspiel.
[1470] Frank: Das englische und amerikanische Hörspiel, S. 134; kursiv im Original.
[1471] Schwethelm: Bücher zum Hören, S. 51.

vor allem bei einem heterodiegetischen Erzähler die unmittelbare Wirkung des Spiels gestört. „Der Erzähler als handelnde Person aber bedeutet Vergegenwärtigung.“[1472] Egal, mit welcher Art von Erzähler wir es zu tun haben, kann er unterschiedlich dominant sein; er kann, z. B. in Form eines inneren Monologs, die einzige Stimme des Hörspiels sein; er kann zunächst dominant sein, dann zurücktreten oder das szenische Spiel immer wieder durch kleine Einschübe unterbrechen.[1473] Frank spricht von einem „*objektiv narrative[n] Hörspiel“*, das sich durch das implizite oder explizite „Wirken einer irgendwie gearteten *vermittelnden Instanz*“ auszeichne.[1474] Von diesem unterscheidet er das „*subjektiv narrative Hörspiel*“, in dem die Kommentare emotionaler, persönlicher, wertender ausfallen.[1475]

Die meisten Hörspiele, die auf Romanen basieren, haben einen Erzähler – und nicht immer sind diese Realisierungen gelungen, was eine Problematik bei der Transformation offenlegt. Man kann es auch so sagen: Will man die Geschichte an die hörspielspezifischen Möglichkeiten anpassen, wäre oftmals ein freierer Umgang damit notwendig; tut man dies nicht, bedeutet das i. d. R. ein Zuviel an Erzählerrede. Anders ausgedrückt, wird dem Hörer oft beim Füllen der Lücken scheinbar nicht allzu viel zugetraut. Nicht selten wäre weniger mehr – ohne dass etwas fehlte. Relativ gut gelingt die Transformation von Romanen in ein Hörspiel, wie sich an zahlreichen Beispielen belegen lässt, tatsächlich, wenn der Erzähler eine Figur oder gar die Hauptfigur der Geschichte ist, z. B. bei *Eurotrash*, dem *Felix Krull*, *Tschick*, *Transit*, *Schweigeminute*, den *Juten Sitten*, dem *Rattenfänger* oder im *Doktor Faustus.* In den letzten drei Beispielen kommt dem zusätzlich die Rahmenhandlung entgegen. Und bei *Tschick* machen es darüber hinaus Wortwahl und Sprachmelodie des Jugendlichen leicht, das Erzählen als unmittelbar und wie mit dem Geschehen verbunden zu empfinden.[1476] Distanz kann außerdem reduziert werden, wenn der Erzähler den Zuhörer direkt anspricht, ihm sogar (rhetorische) Fragen

[1472] Vgl. u. a. Schwitzke: Das Hörspiel, S. 251; ebd.
[1473] Vgl. Döhl: Vorläufiger Bericht über Erzähler und Erzählen im Hörspiel, S. 404f.
[1474] Frank: Das englische und amerikanische Hörspiel, S. 120f.; kursiv im Original. Implizit ist der Erzähler dann, wenn er nicht als Figur erscheint (vgl. ebd., S. 120).
[1475] Ebd., S. 124; kursiv im Original. Hinzu kommen als weitere Formen das „Bewußtseinsporträt*“/„stream-of-consciousness*-Hörspiel“ und das dramatische Hörspiel (vgl. ebd., S. 126f., 134f.; kursiv im Original).
[1476] Kracht, Christian: Eurotrash. Regie: Walter Adler. SWR/HR 2021; Mann: Felix Krull; Herrndorf, Wolfgang: Tschick. Regie: Iris Drögekamp. NDR 2011 (und ebenso das schon erwähnte Filmhörspiel); Seghers, Anna: Transit. Regie: Wolf Euba. BR/RIAS Berlin/NDR 1983/Berlin: Der Audio Verlag 2012; Lenz: Schweigeminute; Basener: Die Juten Sitten (1+2); Khaseria, Anthony: Der Rattenfänger. Berlin: Audible Studios 2022; Mann: Doktor Faustus.

stellt, was z. B. in der *Meisterin* gemacht wird. Eine andere Möglichkeit, den Erzähler näher in die Handlung einzubinden, bietet, wie das über das Tippen in *Homo faber* geschieht, die Geräuschebene. Nur durch das Geräusch bekommt der Erzähler eine Körperlichkeit, wird er in eine Situation versetzt, die ihn weniger distanziert erscheinen lässt.[1477] Ein eigentlich heterodiegetischer Erzähler kann indessen durchaus auf eine Weise in die dramatische Handlung integriert werden, dass er den Eindruck der Unmittelbarkeit nicht stört. So erwecken bspw. in der ersten Essensszene der *Buddenbrooks* die Erzähler-Kommentare den Anschein, als stünde dieser direkt neben dem Tisch und beobachte amüsiert die Figuren bei ihrem Treiben, Speisen und Kommunizieren.[1478]

Zur Veranschaulichung der angesprochenen Problematik kann *Effi Briest* dienen, da es hiervon Hörspiele mit[1479] und ohne Erzähler gibt. Während das Vergehen der Zeit ohne Probleme in die Figurenrede überführt werden kann, wenn Frau Briest zu ihrem Mann z. B. sagt, wie viele Jahre vergangen seien[1480], wirkt es reichlich gekünstelt, als beim Finden der Briefe in Effis Nähkästchen in Figurenrede zunächst der Reihe nach alles aufgezählt wird, was sich in diesem befindet.[1481] Dass dies durchaus auch anders und sehr sparsam umsetzbar ist, zeigt eine weitere, ebenfalls ohne Erzähler auskommende, Version.[1482] So

---

[1477] Heitz/Steenbergen: Die Meisterin; Heitz, Markus/Steenbergen, Carsten: Die Meisterin 2 – Spiegel & Schatten. München: AVA international 2018/Berlin: Audible Studios 2019; Heitz, Markus/Steenbergen, Carsten: Die Meisterin 3 – Alte Feinde. München: AVA international 2019/Berlin: Audible Studios 2020; Frisch, Max: Homo faber. Regie: Leonhard Koppelmann. HR2/München: Der Hörverlag 2018.
Die Meisterin ist insofern ein amüsantes Beispiel, als es sich bei der Erzählerin um eine verstorbene Person handelt und ihr „Geist" nun die Gegenwart ihrer Tochter beobachtet und kommentiert.

[1478] Vgl. Mann: Buddenbrooks-HS, 1/2+3. Dies ist darüber hinaus ein schönes Beispiel, wie mittels Simultanität (Raum-)Atmosphäre geschaffen werden kann. Zwar ragen aus den Tischgeräuschen und Stimmen einzelne oder die des Erzählers heraus, aber im Hintergrund ist die Geräuschkulisse stets vorhanden.

[1479] Fontane: Effi Briest (1974/2008; 4 Stunden, 55 Minuten). An dieser Hörspiel-Version kritisiert Janz-Peschke die „kühle Atmosphäre der Dialoge" (Janz-Peschke: Hörbuch und Mündlichkeit, S. 309), die zudem „durch zahlreiche Pausen gedehnt erscheinen." Anstatt lebendig zu wirken, sind sie „beklemmend. Obwohl die Figuren beständig im Gespräch miteinander zu sein scheinen, agieren sie einsam." (Ebd., S. 311). Dabei geht es auch um das Misslingen von Kommunikation: „Was zwischen den Zeilen erkennbar wird […][,] ist zum einen die Unfähigkeit zum echten Dialog, zum anderen aber auch der Versuch der Figuren, aus dieser Unfähigkeit auszubrechen." (Ebd., S. 316). Der Erzähler dagegen steht dem Geschehen alles andere als distanziert gegenüber: Er „ist im Hörspiel (wie im Roman) keineswegs untergeordnet, vielmehr schwingt er sich auf einen raunenden Erzählerton ein und senkt gelegentlich die Stimme, als sei er bei einer geschilderten Szene anwesend und müsse deshalb leise reden, um die Protagonisten nicht zu stören oder von ihnen bemerkt zu werden. So wirkt er sowohl im Verhältnis zu ihnen als auch zum Hörer nah und stellenweise stark an ihrem Leben beteiligt. Nicht selten bringt er die Emotionen zum Ausdruck, die man bei den Figuren der Erzählung erwarten würde, die dort aber wie eingefroren erscheinen." (Ebd., S. 312).

[1480] Vgl. Fontane: Effi Briest (1949/2018; 1 Stunde, 21 Minuten), 14-00:00-00:12.

[1481] Vgl. ebd., 15-00:00-00:30.

[1482] Vgl. Fontane: Effi Briest (2020 [2015]; 1 Stunde, 41 Minuten), 59-00:00-00:30. Der Vergleich der drei Varianten von *Effi Briest* ist zudem hinsichtlich der Länge interessant; bei der kürzesten (1 Stunde, 21 Minuten) fallen die Kürzungen so massiv aus, dass man der Geschichte, sofern man die Vorlage nicht kennt, nur schwer zu folgen vermag.

gesehen stellt die Lösung der Erzähler-Frage über die Interviews in *Unterleuten* eine geschickte Variante dar; führt allerdings zu einer (teilweise) stark subjektiven Wertung des geschilderten Geschehens und der Figuren. Andere Beispiele ohne Erzähler sind die Transformationen von E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*, Storms *Der Schimmelreiter* oder Fontanes *Unterm Birnbaum*.[1483]

Hörspiele können überdies nicht nur (k)einen Erzähler haben, sondern mehrere, was einen zusätzlichen Aspekt mit sich bringt: Zwei Erzählerstimmen bedeutet: „[Z]wei verschiedene Stimmen, zwei verschiedene Interpretationsweisen […]. Dadurch, dass zwei Stimmen ein und dieselbe Erzählinstanz bezeichnen, lassen sie ihn [den Hörer; A.W.] gleichzeitig an deren Verlässlichkeit zweifeln."[1484] In *Orlando* – hier mit dem uneindeutigen Geschlecht der Figur korrespondierend – oder in *Tyll*, wo die Erzählerstimme auf mehrere Figuren verteilt wird, funktioniert das noch recht gut. Schwierig wird es dagegen bei den *Säulen der Erde,* den *Toren zur Welt* und dem *Fundament der Ewigkeit*; es ist für den Hörer teilweise verwirrend, weil der Grund für diese Erzähler(stimmen)wechsel nicht (immer) nachvollziehbar ist.[1485]
Verkürzt und etwas überspitzt könnte man es, wenn man dem Hörspiel-Erzähler kritisch gegenübersteht, mit Leonhard so formulieren: Erzähler ja, nur bitte nicht zu viel davon: „[A]usholende, weitschweifige, an Schilderungen reiche Erzählungen" seien für das Hörspiel gänzlich ungeeignet.[1486] Sehr häufig ist eher das Gegenteil der Fall, der Stimme des Erzählers wird viel mehr Raum zugestanden, als inhaltlich erforderlich wäre. Ein

[1483] Hoffman, E.T.A.: Das Fräulein von Scuderi. Regie: Patrick Blank. SWR 2001/Berlin: Der Audio Verlag 2022; Storm, Theodor: Der Schimmelreiter. Regie: Sven Stricker. NDR 2004; Fontane, Theodor: Unterm Birnbaum. Regie: Oskar Nitschke. Radio Stuttgart 1948/Berlin: Der Audio Verlag 2006. Letzteres nennt Häusermann gar „ein Paradebeispiel für ein Hörspiel, das auf Basis eines Erzählwerks entstanden ist: Kein vermittelnder Vorleser ist da, der auf einen zugrundeliegenden Text verweisen würde. Die Sprache ist verändert (moderne Umgangssprache statt Platt), Personen und Handlungen sind weggelassen, sogar die Abfolge der Ereignisse ist leicht verändert. Dennoch bleibt der Kern der Geschichte weiterhin erkennbar als derjenige von *Unterm Birnbaum*, und auch einzelne Dialogteile sind aus dem Original übernommen. Ähnlich wie bei einer Literaturverfilmung ist es möglich, das Hörspiel völlig losgelöst vom Buch zu rezipieren" (Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse, S. 170f.; kursiv im Original).
[1484] Ebd., S. 212.
[1485] Woolf, Virginia: Orlando, übersetzt von Gaby Hartel. Regie: Katja Langenbach. BR 2013; Kehlmann, Daniel: Tyll. Regie: Alexander Schuhmacher. WDR/Berlin: Argon 2018; Follett, Ken: Die Säulen der Erde, übersetzt von Gabriele Conrad, Till Lohmeyer, Christel Rost. Regie: Leonhard Koppelmann. WDR/Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 1999; Follett, Ken: Die Tore der Welt, übersetzt von Dietmar Schmidt und Rainer Schumacher. Regie: Martin Zylka. WDR/Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2009; Follett, Ken: Das Fundament der Ewigkeit, übersetzt von Dietmar Schmidt und Rainer Schumacher. Regie: Thomas Werner. WDR 2018/Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2019.
[1486] Leonhard, Rudolf: Technik und Kunstform. In: Bredow: Aus meinem Archiv, S. 79-83 [1924]; hier: S. 82.

Negativbeispiel für ein solches Zuviel wäre *Madame Bovary*, in dem sich Erzählerrede und Figurendialog/innerer Monolog ergänzen bzw. ineinander übergehen. Der Faden wird vom jeweils anderen aufgenommen, aber dabei werden mehrfach unnötig Worte oder Sätze wiederholt. Von Kafkas *Schloss* gibt es eine Version mit Erzähler, in der dieser sogar – wie in einem Hörbuch – die verba dicendi nennt, was natürlich Distanz schafft.[1487] Ebenso überflüssig wie störend: Der Erzähler in *Die Meisterin* beschreibt immer wieder ein Geräusch, das wir im nächsten Moment dann selbst zu hören bekommen. Kurz: In solchen Realisierungen werden die Mittel des Hörspiels, das Geschehen durch Figurenrede oder Geräusche auszudrücken, nicht ausgeschöpft. Ein zu sparsamer Einsatz verschiedener erzählerischer Mittel ist gleichwohl nicht minder problematisch. Dann nähert sich das Hörspiel einem Hörbuch bzw. *verkommt* die Hörspiel-Variante zu einem reinen Sprechstück, in dem mehr oder weniger nur mit unterschiedlichen Sprecherstimmen der Figurentext vorgetragen wird, ohne dass das Geschehen mittels Geräuschen räumlich verankert würde, wofür ich u. a. *Emilia Galotti*, *Penthesilea* und *Gott* bereits genannt habe. Worte bzw. Dialoge im Hörspiel bedürfen, anders gesagt, „einer vielfältigen, klanglichen Unterstreichung", welche z. B. Spannungen erzeugen oder Konflikte vorbereiten können.[1488] Oder mit einem Satz: „Die Ausdrucksmittel […] sind Wort, Musik und Geräusch." – Dennoch heißt es bei Kolb weiter: „Im Hörspiel kommt dem Wort die ausschlaggebende Bedeutung zu."[1489] Und das bringt auf den Punkt, wie die Gewichtung der unterschiedlichen Mittel von Anfang an gesehen wurde. Seit Beginn der Rundfunk- und Hörspielgeschichte wurde dem Wort der Vorrang gegenüber Klängen und Geräuschen eingeräumt, und das, obwohl Geräusche, so Arnheim, „eine viel unmittelbarere, kräftigere Wirkung" hätten als das Wort.[1490] Trotzdem galt eine klare Hierarchie: „[D]ie Sprache vermittelt den Handlungszusammenhang, Geräusche und Musik stehen illustrierend zur Seite."[1491] Margret Bloom führt die „Dominanz des Wortes" auf die

[1487] Kafka, Franz: Das Schloss. Regie: Klaus Buhlert. BR/München: Der Hörverlag 2016.
[1488] Bischoff: Die Dramaturgie des Hörspiels, S. 264.
[1489] Kolb: Das Horoskop des Hörspiels, S. 12. Zu den „Bausteinen" des Hörspiels vgl. auch: Frank: Das Hörspiel, S. 91-115 und Frank: Das englische und amerikanische Hörspiel, S. 78-100. Frank räumt ebenfalls dem Wort die höchste Priorität ein – er geht sogar so weit, die Dominanz des Wortes als Rechtfertigung herzunehmen, um Hörspiele mit literaturwissenschaftlichen Methoden zu analysieren (vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 95f.). Wie Keckeis zu Recht kritisiert, unterschätzt er damit den „Realisationsvorgang[] und ein prinzipielles Übergehen des Medienwechsels vom Manuskript zum akustischen Ereignis". (Keckeis: Das deutsche Hörspiel, S. 25).
[1490] Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst. München/Wien: Carl Hanser 1979 [1936], S. 20.
[1491] Wodianka: Radio als Hör-Spiel-Raum, S. 88.
Die untergeordnete Bedeutung der Musik zeigt sich auch in der Forschung. Beim Hörspiel wird sie meist als ein kleiner Randbereich mitthematisiert. Zu den wenigen Ausnahmen zählen: Hobl-Friedrich: Die

„Vehemenz der Bemühungen“ zurück, „einen Hörspieltyp nach dem Vorbild der Literatur zu konstituieren“.[1492] Insbesondere der Musik wird dabei allzu häufig lediglich eine „dienende“ Aufgabe[1493] zugebilligt, sie wird als „akustische Kulisse zur Verdeutlichung der inneren und äußeren Situation einer Szene, zur Charakterisierung eines bestimmten Schauplatzes“ angesehen, als bloße „Untermalung von Dialogpartien“.[1494]

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz die Musik im Film ansprechen. Dieser wird – wie der des Hörspiels – generell (relativ) wenig Beachtung zuteil; und Gorbmans Titel „Unheard Melodies“ ist darum ebenso treffend wie ihre knappe Formel, die die Bedeutung von Musik für den Film unterstreicht: „Change the score on the soundtrack, and the image-track can be transformed.“[1495] Etwas *brutal* schreibt Feldmann, „[d]ie Musik zwingt der Szene einen Gehalt auf und umgekehrt auch – sie nimmt Inhalte des Bildes auf, die sie selbst ohne dieses nicht hätte.“ Vor allem, wenn beim Zuschauer Emotionen hervorgerufen werden sollen, sind Musik und Ton von zentraler Bedeutung.[1496] So lässt sich für den Ton im Allgemeinen sagen, dass dieser

> den Bedeutungsgehalt eines Bildes nicht nur stärken, sondern sogar produzieren kann. Ein und dasselbe Filmbild kann Unterschiedliches erzählen und beim Zuschauer verschiedene Emotionen hervorrufen, je nachdem, was auf der Tonspur zu hören ist. Bild- und Tonspur beeinflussen und transformieren sich gegenseitig.[1497]

dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel; Hobl-Friedrich unterscheidet zwischen Musik im Hörspiel, Hörspielmusik und Musik als Hörspiel (vgl. ebd., S. 33-36); Krug: Musik im Hörspiel.

[1492] Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel, S. 10; vgl. hierzu auch: Köhler: Hörspiel und Hörbuch, S. 37f.

[1493] Fischer: Das Hörspiel, S. 128; vgl. dazu auch: Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 84.

[1494] Braun: Hörspiel, S. 150f.

[1495] Gorbman, Claudia: Unheard Melodies. Narrative Film Music. London: BFI/Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1987, S. 30. Als Arbeiten zur Musik im Film möchte ich daneben exemplarisch nennen: Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wißner 2019 [2001]; Jaszoltowski, Saskia/Riethmüller, Albrecht: Musik im Film. In: Schramm: Handbuch Musik und Medien, S. 95-121; Tieber, Claus: Musik im Film, Musik für den Film: Analysefelder und Methoden In: Hagener/Pantenburg: Handbuch Filmanalyse. Immerhin ist der Filmmusik in Reclams Sachlexikon des Films ein relativ ausführlicher Artikel mit einer Vielzahl an Literaturhinweisen gewidmet: Koebner, Thomas/Gerdes, Julia: Filmmusik. In: Koebner: Reclams Sachlexikon des Films, S. 223-229. Dem Ton hat man, wie Feldmann anmerkt, erst in den 1990er Jahren größere Beachtung geschenkt (vgl. Feldmann: Erzähltechniken in Literatur und Film, S. 52). Chion kritisiert ebenfalls, wie wenig Aufmerksamkeit dem Ton entgegengebracht wurde (vgl. Chion: Audio-Vision, S. XXV).

[1496] Feldmann: Erzähltechniken in Literatur und Film, S. 72f; vgl. ebd., S. 71.

[1497] Ebd., S. 68.

Hervorzuheben ist, dass es nicht nur um Einfluss geht, sondern tatsächlich um Transformation: Ton „makes us see in the image what we would not otherwise see, or would see differently.“[1498]

Wichtig bei der Analyse ist – das trifft auf Film und Hörspiel zu – die Unterscheidung zwischen diegetischem und außerdiegetischem Ton: Gehören Geräusch oder Musik zur erzählten Welt oder werden sie eingesetzt, um die Wirkung des Gezeigten zu steigern und damit (emotional) auf den Rezipienten einzuwirken? Alternativ kann man von „Bildton“ und „Fremdton“ sprechen.[1499]

Einer der wenigen, die für die Musik und gegen das Primat des Wortes im Hörspiel argumentieren, ist Rudolf Frisius:

> Wenn beispielsweise in einem Hörspiel Sprechtext und erklingende Musik sich miteinander verbinden […], dann kann man *nicht* in jedem Falle davon ausgehen, daß die sprachliche Semantik primär ist und daß die Semantik der anderen Dimensionen erst unter ihrer Voraussetzung interpretierbar sei. Möglich ist auch, daß genau die umgekehrte Abhängigkeit besteht oder daß beide Aspekte wechselseitig und gleichberechtigt aufeinander bezogen sind.[1500]

Musik kann daneben als „Trennungsmittel“ eingesetzt werden, wie z. B. in *Gott* (wenngleich dort nicht allzu gelungen), nämlich im Sinne eines „akustischen Vorhangs“ bzw. einer „Vorhangmusik“ zwischen den Szenen.[1501] Sie kann der Strukturierung und Intensivierung dienen; oder sie kann Leitmotiv sein.[1502] Vor allem Hörspiele, in denen Musik von Bedeutung ist, wie im *Doktor Faustus*, zeigen den Vorteil dieses Mediums. So wird bspw. der Vortrag Wendell Kretzschmars erst durch die Kombination aus dessen Erörterungen und dem hörbaren Vorspiel zu einem komisch-schrägen Vergnügen.[1503] – Ähnlich verhält es sich mit der Verfilmung des *Großen Bagarozy*, wo Maria Callas auch zu hören (und zu sehen) ist;[1504] während die *Juten Sitten* ein schönes Beispiel für die Lebendigkeit der Geräuschkulisse im Hörspiel sind, und zwar gerade für das Nur-Hören. Visuell würde das Ganze schnell ins Obszöne, Pornographische abdriften.

[1498] Chion: Audio-Vision, S. 34.
[1499] Bullerjahn, S. 19f.; vgl. Kreutzer et al.: Filmanalyse, S. 140.
[1500] Frisius, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. In: Schöning: Spuren des Neuen Hörspiels, S. 136-166; hier: S. 142; Kursivierung A.W.
[1501] Arnheim: Rundfunk als Hörkunst, S. 71; Frank: Das Hörspiel, S. 102.
[1502] Vgl. ebd., S. 101; Frank: Das englische und amerikanische Hörspiel, S. 87f. Zu den verschiedenen Funktionen, die Musik im Hörspiel einnehmen kann: vgl. ausführlich Hobl-Friedrich: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel, S. 75-81.
[1503] Mann: Doktor Faustus-HS, 2/4.
[1504] Der große Bagarozy. D 1999. Regie: Bernd Eichinger.

Obwohl Geräusche durchaus ihre Funktion hätten – sie „können eine Handlung gliedern helfen, ein Milieu kennzeichnen, Personen charakterisieren, Situationen aufhellen, Überleitungen schaffen, Akzente setzen, Geschehnisabläufe skandieren, imitieren und parodieren“ –, dürfen sie nach Fischer nur für wenige Sekunden „Alleinherrscher“ werden.[1505] Es gibt verschiedene Formen von Geräuschen: Handlungsgeräusche, wie das Zuschlagen einer Tür, Geräusche, die lediglich der Untermalung dienen, oder leitmotivische. Für letzteres wäre das Rabenkrächzen in *Krabat* ein Beispiel.[1506] Zudem sind wir, was wiederum auf die unmittelbare Wirkung der Tonebene verweist, „dem Ton gegenüber verletzlicher als visuellen Wahrnehmungen – dies macht sich der Horrorfilm zunutze […]. Ton ist immer auch flüchtig, durchsichtig und entzieht sich dem Bedürfnis, ihn festzuhalten, zu fixieren und einzufrieren.“ Ton hat viele Facetten und gerade die Nicht-Eindeutigkeit macht ihn mitunter so reizvoll; er kann „nur geräuschhaft sein – etwa als Lärm – oder sich als Geräusch gleichsam auf der Grenze zwischen Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit befinden – etwa als Schrei oder als unverständliches Gebrabbel.“[1507] Geräusche sind, wie die O-Töne in *Unterleuten*, neben Erzähler- und Figurenrede eine Möglichkeit, einen Ort zu entwerfen, eine Beschreibung zu ersetzen, einen Raum durch die jeweilige Akustik mit spezifischen Eigenschaften auszustatten.[1508] Was im Roman erst ausführlich geschildert werden muss, kann das Hörspiel durch ein Geräusch in wenigen Sekunden unmittelbar mit-erlebbar machen. Wie Thomas Mann im *Zauberberg* beweist, können im Roman-Text Geräusche jedoch sehr wohl anschaulich – oder in diesem Fall eher schaurig – beschrieben werden:

> Es war Husten, offenbar, – eines Mannes Husten; aber ein Husten, der keinem anderen ähnelte, den Hans Castorp jemals gehört hatte, ja, mit dem verglichen jeder andere ihm bekannte Husten eine prächtige und gesunde Lebensäußerung gewesen war, – ein Husten ganz ohne Lust und Liebe, der nicht in richtigen Stößen geschah, sondern nur wie ein schauerlich kraftloses Wühlen im Brei organischer Auflösung klang.[1509]

[1505] Fischer: Das Hörspiel, S. 141, 144. Nicht anders formuliert es Kolb: „Die Musik hat sich im allgemeinen dem Wort unterzuordnen“ (Kolb: Das Horoskop des Hörspiels, S. 99).
[1506] Vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 107f.; Preußler, Otfried: Krabat. Regie: Angeli Backhausen. WDR 2010/Hamburg: HörbucHHamburg 2021.
[1507] Elsaesser/Hagener: Filmtheorie zur Einführung, S. 173.
[1508] Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 106.
[1509] Mann, Thomas: Der Zauberberg, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt am Main: Fischer 2002 [1924] (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 5.1), S. 25. In der Hörspiel-Transformation hören wir neben der übernommenen Beschreibung zwar den Husten auch, aber da dieser keineswegs so dramatisch klingt, wird die Wirkung sogar abgeschwächt (vgl. Mann: Der Zauberberg-HS, 1/3, 01:58-02:52).

Vor allem in der jüngeren Forschung wird die „unangemessene Vorrangstellung“ der Sprache auch zunehmend kritisiert.[1510] Obzwar die Bedeutung des gesprochenen Wortes für das Hörspiel nicht bestritten werden kann, dominiert es nicht mehr; so sind „heute die meisten Hörspiele in verlässliche, funktionale Musik eingebettet. Ohne funktionale Musik, ohne Klangteppich geht kaum noch etwas.“[1511] Und entsprechend beginnt Schmedes’ „*Medientext* Hörspiel“ mit der These, „dass nur die gleichberechtigte Untersuchung aller Elemente und ihrer Beziehungen untereinander zu umfassenden Einsichten über ein Hörspiel führen kann.“[1512] Ähnlich gilt für den Film: „Der heutige Film ist […] nicht allein ein bildliches, sondern ebenso ein musikalisches und sprachliches Medium.“ Und darum muss „die Liaison [des Bildes] mit Geräusch, Klang, Musik und Sprache“ immer be(tr)achtet werden.[1513]
Ein besonderer Reiz des Hörspiels besteht deshalb, wie bereits betont, darin, dass z. B. Figurenrede und Geräusch simultan ablaufen können. Ein gelungenes Beispiel hierfür stellt *Die Verwandlung* dar, wo wir Gregors Gedanken parallel zu Geräuschen sowie den Stimmen der anderen und seinen Lauten präsentiert bekommen. Hierdurch kann sehr anschaulich – oder vielmehr hörbar – gemacht werden, dass er alles versteht, die anderen Figuren ihn hingegen nicht und er zudem nicht (mit Worten) antworten kann.[1514]

Zur Tonebene gehört sodann das Ausbleiben jeglichen Tons. Hinsichtlich des Schweigens und der Stille gibt es unterschiedliche Meinungen. Zwar unterscheidet sich für Arnheim „das Schweigen der Zwischenpause vom Spiel nicht so grundsätzlich […] wie der heruntergelassene Vorhang von der offenen Bühne“; trotzdem bedeutet es einen Fall ins Nichts, in einen leeren Raum.[1515] Denn im Hörspiel ist nur vorhanden, was „genannt und solange es ‚in actu‘ ist.“[1516] Ohne Stimme ist die Figur gewissermaßen abwesend,[1517] die Stille ist „absolut“ – und gerade aus diesem Grund kommt der Stille als Signal im

[1510] Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 49.
[1511] Krug: Musik im Hörspiel, S. 91.
[1512] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 11.
[1513] Keppler, Angela: Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse. In: Mai/Winter: Das Kino der Gesellschaft, S. 60-78; hier: S. 60, 66.
[1514] Kafka, Franz: Die Verwandlung. Regie: Heinz von Cramer. NDR 2002.
[1515] Arnheim: Rundfunk als Hörkunst, S. 70; vgl. ebd., S. 92.
[1516] Fischer: Das Hörspiel, S. 39; vgl. zur Problematik von Schweigen und Stille im Hörspiel auch: Ebd., S. 151f.; Schwitzke: Bericht über eine junge Kunstform, S. 19-22; Schwitzke: Das Hörspiel, S. 188.
[1517] Vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 81.

Hörspiel so große Bedeutung zu.[1518] Wichtig ist dabei nämlich, dass Stille „ein gleichberechtigtes und eigenständiges Ausdrucksmittel des Hörspiels“ ist, aber nicht identisch mit Pause oder Schweigen.[1519] Mit Juli Zeh ausgedrückt: Auch *[d]ie Stille ist ein Geräusch.*[1520]

Sehr anschaulich beschreibt Bela Balázs die Stille– Stille hat mit Kontrast zu tun, existiert überhaupt nur durch den Kontrast, womit zudem ein Unterschied zwischen Film und Hörspiel benannt ist:

> Stille hat nur dort Bedeutung, wo es auch laut sein könnte. Wo eine Absicht dabei ist. Wo entweder die Dinge plötzlich verstummen oder der Mensch in die Stille eintritt wie in ein anderes Land. Dann wird sie zur großen dramatischen Begebenheit. Dann ist sie ein nach innen gekehrter Schrei, ein gellendes Schweigen. […] Kein Hörspiel kann Stille darstellen. Denn wenn im Hörspiel die Töne verstummen, so hört das Spiel überhaupt auf. Es ist nicht die Stille da, sondern gar nichts. Wenn wir aber die Dinge schweigen *sehen*, dann wird die eintretende Stille zu einer dramatischen Wendung.[1521]

Ein, wenngleich filmisches, Beispiel, in dem der Stille besondere Bedeutung zukommt, ist der Film über den tauben Ludwig van Beethoven (*Immortal Beloved*), in dem dessen Nicht-Hören gerade durch den Kontrast von Stille und Musik inszeniert wird sowie den zwischen visueller und auditiver Ebene, also Aurikularisierung und Okularisierung bzw. SEI und VEI.[1522] Nicht anders – oder noch mehr – sind im Roman Kontraste erforderlich, um Stille greifbar zu machen: In Vicki Baums *Menschen im Hotel* wird die Stille durch die Gegenüberstellung bestimmter Geräusche und Klänge beschrieben; außerdem geradezu verräumlicht und mit Bewegung verknüpft:

> Als dieser Herr, dieser Mensch, dieser hübsche Baron Gaigern die Halle verlassen hatte, wurde es mit einem Male sehr still, und man hörte den illuminierten Springbrunnen mit einem kühlen, zarten Geräusch in die venezianische Schale fallen. Das kam daher, dass nun die Halle leer geworden war; die Jazzband im Tea-Room hatte aufgehört, die Musik im Speisesaal noch nicht begonnen, und das Wiener Salontrio des Wintergartens pausierte. In die plötzliche Stille kam das aufgeregte, ununterbrochene Autohupen der Stadt, die draußen vor dem Hoteleingang ihr Abendleben vorübertrieb. Drinnen in der Halle aber ließ sich die Stille so an, als

[1518] Frank: Das englische und amerikanische Hörspiel, S. 76f.; vgl. ebd., S. 95.
[1519] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 82.
[1520] Zeh, Juli: Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien. München: btb 2003 [2002].
[1521] Balázs: Der Geist des Films, S. 159; kursiv im Original.
[1522] Immortal Beloved (Ludwig van B. – Meine unsterbliche Geliebte). UK/USA 1994. Regie: Bernard Rose.

> hätte der Baron die Musik, den Lärm und das Menschenrauschen mit sich fortgenommen.[1523]

Neben Worten, Geräuschen und Musik sind für das Hörspiel natürlich die technischen Aspekte oder „Teilgestalten" relevant: Szene, Schnitt, Blende und Montage.[1524] Ich werde auf diese hier jedoch nicht näher eingehen, sondern in meiner Analyse darauf zu sprechen kommen, sofern dies für meine Fragestellung relevant ist. Darum an dieser Stelle nur ganz kurz: Wurde die Blende in den 1950er und 1960er Jahren noch häufig beim Szenenwechsel eingesetzt, wird dies heutzutage eher über den Schnitt gelöst. Im Gegensatz zur Blende, bei der die Lautstärke sich allmählich verringert, verleiht der Schnitt der Szene einen radikalen Endpunkt.[1525] Blenden sind für sich wahrnehmbar; Schnitte durch Abgrenzung und Kontext der vorherigen und nachfolgenden Elemente. Während Schnitt und Blende das Hörspiel einerseits mit dem Film verbinden, ist es andererseits erneut die Nicht-Sichtbarkeit, die es hier von diesem unterscheidet. Nur wenn ein Schnitt wahrnehmbar, also hörbar ist, kann er als Zeichen gelten. Von der Blende muss die Mischung unterschieden werden: Sie „ist immer auf die Lautstärkeverhältnisse simultan angeordneter, überlagerter Zeichenschichten bezogen, während der Blendvorgang auch einzelne dieser Zeichenschichten betreffen kann."[1526] Montage schließlich meint – wie beim Film – das Zusammenfügen der Aufnahmen in einer bestimmten Reihenfolge.[1527] Wie schon erwähnt, spielt die Montage, d. h. Reihenfolge und Kontexte, in die die drei Erzählebenen gesetzt werden, in *Unterleuten* eine große Rolle, gerade was die Gewitterszenen angeht. Ein interessantes Beispiel für das Ineinanderweben unterschiedlichster Text-, Geräusch- und Musikkomponenten ist das Hörspiel zu Alexander Kluges *Chronik der Gefühle*: Aus der geschriebenen Text-Chronik wird „ein akustisches Geistesblitzgewitter: Von Kluge

[1523] Baum, Vicki: Menschen im Hotel. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021 [1929], S. 10.
[1524] Vgl. Frank: Das Hörspiel, S. 118-130 und Frank: Das englische und amerikanische Hörspiel, S. 101-114. Interessant ist ein Vergleich, den Kagel für die Blende anstellt, er nennt sie einen „Doppelpunkt" (Schöning, Klaus/Kagel, Mauricio: Das Handwerkszeug. Kleines *Ohr*ganon des Hörspielmachens. In: Kagel: Das Buch der Hörspiele, S. 343-348; hier: S. 347). Vgl. zu Blende, Schnitt, Montage und Collage auch: Keckeis: Das deutsche Hörspiel, S. 74-85; Mon: Hörspiele werden gemacht, S. 88f.; zu den technischen Aspekten des Hörspiels ausführlich: Maier, Frank: Das Hörspiel. Eine technische Kunstform? Diss. Würzburg 2015 sowie Vowinckel: Collagen im Hörspiel.
[1525] Vgl. Kührmeyer: Ein Raum unbegrenzter Möglichkeiten, S. 26f.
[1526] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 87f.
[1527] Vgl. Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 67. Man kann noch einmal verschiedene Formen der Blende unterscheiden: Raum-, Zeit-, Dimensions-, Kompositions- und Ausdrucksblende (Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 88; vgl. auch Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 73f.); vgl. zu Blende, Schnitt und Mischung u. a. Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 87ff.).

gelesene Texte wechseln mit inszenierten Parts, Gesprächssequenzen mit musikalischer Improvisation und Popsongs. Jeder Teil wird von einem Minutensong eröffnet.“[1528]

Wie ist nun aber konkret bei der Analyse vorzugehen? Nach Huwiler (und Schmedes, auf den sie sich teilweise bezieht) müssen die einzelnen narrativen Bestandteile getrennt voneinander betrachtet werden.[1529] Schmedes spricht im Anschluss an Erika Fischer-Lichte von „Segmentierung“.[1530] – Ebenso sieht es Eva-Maria Hartmann für den Film: Obgleich wir als Zuschauer alle Zeichen nur in Kombination, in ihrer gegenseitigen Beeinflussung und Ergänzung wahrnehmen, müssen sie für die Analyse zunächst getrennt werden, um herauszufiltern, welche Rolle sie jeweils für die Narration spielen.[1531] Dennoch gilt: „Die syntaktischen Bezüge der Zeichen und Zeichensysteme […] gehen aus der Montage hervor“;[1532] kein Zeichen steht für sich allein, alle müssen immer im Kontext und in Beziehung zueinander analysiert werden.[1533] Die verschiedenen Zeichensysteme tragen die Handlung und verbinden einzelne Erzählstränge miteinander, wodurch sich erst das „Gesamtbild“ ergibt.[1534] Entsprechend betonen Huwiler und Schmedes denn auch: „Die potentielle Gleichwertigkeit der Elemente im Hörspiel, ob diese nun verbal, nonverbal oder paraverbal sind, ist eine der wichtigsten theoretischen Voraussetzungen für jegliche Auseinandersetzung mit dieser Kunstform.“[1535]

Trotzdem ich weder die Bedeutung der Musik noch der Geräusche für die Gesamtwirkung des Hörspiels leugnen möchte, steht für meine Analyse die Stimme im Mittelpunkt. Geräusche dienen in erster Linie der Schaffung eines atmosphärischen Hörspielraumes – was gleichwohl für die Heimatfrage von einiger Relevanz ist; Musik hingegen befindet sich in meinem Beispiel ausschließlich auf extradiegetischer Ebene und hat mit Gelingen oder Scheitern der Kommunikation nichts zu tun. Und für den Heimat-Raum, der mittels

[1528] [o.V.]: Chronik der Gefühle. Die Hörspiele. In: BR Podcast [ohne Datum]. https://www.br.de/mediathek/podcast/chronik-der-gefuehle-14-hoerspiele/797 [zuletzt aufgerufen am 10.05.2022]. Auch für die Rezeption bietet die Realisation Spielraum: „Die 14 Teile sind in sich abgeschlossen und können in beliebiger Reihenfolge gehört werden.“ (Ebd.); Kluge, Alexander: Chronik der Gefühle. Regie: Karl Bruckmaier. BR 2009.
[1529] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 53f.
[1530] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 108. Zur Segmentierung vgl. ausführlich ebd., S. 108-114.
[1531] Vgl. Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 59.
[1532] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 95.
[1533] Vgl. ebd., S. 92.
[1534] Ebd., S. 56.
[1535] Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 54; vgl. Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 11.

Geräuschen (in meinem Beispiel vor allem Original-Tönen) erzeugt wird, gilt: Er kann immer nur angedeutet werden und muss durch die Hörer-Phantasie vervollständigt bzw. überhaupt hervorgebracht werden.[1536]

Da ich in Kapitel III.2 bereits ausführlich auf die Stimme eingegangen bin, fasse ich mich hier kurz. Sprache gibt es im Hörspiel nicht ohne Stimme; und weil die Figuren *unsichtbar* sind, sind sie auch nur über die Stimme wiederzuerkennen. Als Zeichen kann sie unterschiedlichen Codes zugeordnet werden, den verbalen, para- wie den nonverbalen. Schmedes kommt für die Stimme im Hörspiel zu vier Funktionen, welche dem entsprechen, was Scherer als Merkmale für die nonverbale Kommunikation benannt hatte (vgl. S. 107): Amplifikation, Modifikation, Substitution sowie Kontradiktion.[1537] Dies ist allerdings nicht allein für die Frage des Kommunizierens relevant, sondern eine bestimmte Intonation, also z. B. *wie* etwas über eine andere Figur ausgesagt wird, kann außerdem dazu dienen, diese Figur zu charakterisieren (vgl. zur Figurencharakterisierung ausführlich S. 326-332);[1538] eine wörtlich identische Aussage kann entweder neutral oder abwertend sein. Und für Fremdcharakterisierung gilt, dass diese immer subjektiv ist, „womöglich mehr über das sprechende Subjekt als über das Objekt aus[sagt]".[1539] Natürlich kann eine Charakterisierung, ob direkt oder indirekt, grundsätzlich vom Schrifttext übertragen werden. Wie für jedes geschriebene, das in ein gesprochenes Wort transformiert wird, gilt indes, dass „durch den wahrnehmbaren *Klang* der Stimme jegliche genauere Beschreibung in der Vorlage um mindestens eine Komponente ergänzt" wird. Mag die Stimme in der Vorlage beschrieben worden sein, kann dies kaum in gleichem Maße geschehen.[1540] Durch Vergleiche oder Adjektive wird im Roman versucht, die Besonderheiten von Stimme oder Sprechmelodie dennoch einzufangen und erlebbar zu machen. So heißt es bspw. in *Menschen im Hotel*: „‚Was denkst du eigentlich?', antwortete das Telefon mit einer entfernten, aber kugelrunden und gepolsterten Stimme, einer Stimme, die der Generaldirektor treu und anhänglich liebte." Und weiter: „Das Telefon brummte einige unverständliche Dinge in den Hintergrund und dann rief es mit heller Stimme".[1541]

[1536] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 69f.; vgl. auch Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 101. Ein Klang ist, so Schmedes, „immer nur ein Indiz für den Raum", beeinflusst von den jeweiligen Vorerfahrungen des Hörers (ebd.).
[1537] Vgl. ebd., S. 71f., 74f.
[1538] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 169.
[1539] Ebd., S. 170.
[1540] Ebd., S. 173; kursiv im Original.
[1541] Baum: Menschen im Hotel, S. 69f.

Um die einzelnen Bausteine der Analyse eines Hörspiels noch einmal zusammenzufassen: Analysiert werden müssen: Sprache, also der „Wortlaut eines Hörspieltextes", der ja durchaus (teilweise) mit dem der Romanvorlage übereinstimmen kann, Stimme mitsamt ihren paraverbalen Codes, Geräusche – wozu der Original-Ton gehört –, Musik und Stille sowie Blende, Schnitt und Mischung.[1542] Insbesondere geht es zudem, wie eben schon betont, immer um die Frage: Was wird wie und vor allem in welcher Reihenfolge ineinander montiert? Und was taucht in welchem Kontext auf?

Hinsichtlich des Erzählens im Film gibt es sowohl einige Gemeinsamkeiten mit der Literatur und dem Hörspiel, aber aufgrund der visuellen Ebene natürlich zugleich viele Unterschiede. Seit André Bazin sind für den Film drei Fragebereiche bzw. Codes zu differenzieren: Erstens die „Codes der mise-en-scène", bei denen zu fragen ist: „Was wird gefilmt?"; zweitens die „Codes der mise-en-cadre" mit der Frage: „Wie wird gefilmt?"; drittens die „Codes der mise-en-chaîne", Fragestellung: „Wie wird das Gefilmte im Zusammenhang des Films präsentiert?"[1543] Bei allen drei Bereichen geht es (auch) ums Erzählen. Zur mise-en-scène gehören „die bildliche Darstellung des Schauplatzes, Dekoration Requisiten etc.", Beleuchtung mit Licht und Schatten; die Farbe; sodann Schauspieler, Maske und Kostüm.[1544] Zur mise-en-cadre räumliche Wirkung, Bildkomposition und Dramaturgie.[1545] Die Dramaturgie umfasst u. a. Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, Kamerastandpunkt und Kamerablickwinkel.[1546] Und unter die mise-en-chaîne zu subsumieren sind schließlich Montage und Schnitt.[1547] Hier zeigt sich also erneut: Neben bestimmten Zeichen oder Codes, die Film und Literatur gemeinsam haben, gibt es filmspezifische Zeichen bzw. Codes. Unter die filmischen (oder kinematografischen) Codes fallen nach Beil/Kühnel/Neuhaus: Bildformat, Blickwinkel, Bildschärfe, Belichtung, Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive, Kamerabewegung,

[1542] Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 120.
[1543] Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 36; Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 20ff.
[1544] Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 45; Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 21f., 27-55.
[1545] Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 87; Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 22, 57-93.
[1546] Vgl. Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 128-146.
[1547] Vgl. ebd., S. 209-215; Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 22, 113-158. Vgl. zu Montage und Schnitt u. a.: Bienk: Filmsprache, S. 77-94; Beller, Hans (Hg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR 1993; Kuchenbuch: Filmanalyse, S. 62-70; Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 209-278; Lohmeier: Hermeneutische Theorie des Films, S. 123-175; Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 204-220.

Objektbewegung im Bild, Bildbewegung, Bildfrequenz, Einstellungslänge bzw. Schnittfrequenz, Einstellungskonjunktionen.[1548]

Ist es beim Hörspiel die Stimme bzw. das Wort, so wird im Film immer wieder dem Bild Vorrang vor dem Ton eingeräumt. – „Über lange Strecken hat die Filmanalyse dem Bild mehr Bedeutung beigemessen als dem Ton. Dabei sind akustische Phänomene zentral für die Filmerfahrung".[1549] – Auf die Vernachlässigung von Musik und Geräuschen (auch in der Forschung) bin ich weiter oben bereits eingegangen. Möller spricht zwar von „Bild und Ton als organische[r] Einheit", aber (beim „Bild-Ton-Dualismus") außerdem davon, dass der Ton dem Bild „nur zugefügt" sei. Die Dominanz des Bildes begründet er damit, dass es im Film alleine bestehen kann.[1550] Kurz: Die visuelle Erzählinstanz ist für den Film notwendig, die sprachliche nicht.[1551] So heißt es bei Esslin bspw.: „Alles, was ohne Worte auszudrücken ist, sollte ohne sie auskommen. Aus diesem Grund ist Dialog im Film weniger wichtig."[1552] Straßner betont ebenfalls, wo immer es möglich sei, solle das Bild alleine erzählen. „Das Dialogwort ist ihm unter- bzw. nebengeordnet. Es ergänzt, verdeutlicht, klärt."[1553] Und schon Arnheim schrieb in *Film als Kunst*, dass der Dialog zwar Wesentliches beitragen könne, „wenn er sich in prägnanter Kürze der sichtbaren Handlung einfügt, aber das große Bild auf der Leinwand bleibt wahrnehmungsmäßig nach wie vor dominant". „[L]angwieriges Gerede" könne die (künstlerische) Wirkung lähmen.[1554] Folgt man McKee, scheint sich bis heute nicht viel daran geändert zu haben: „Die stärksten, eloquentesten Momente auf der Leinwand bedürfen keiner verbalen Beschreibung, um sie zu erschaffen, keines Dialogs, um sie darzustellen. Sie sind Bild, rein und schweigend."[1555] Und so warnt er (künftige) Filmemacher: „Schreiben Sie keine einzige Dialogzeile, wenn Sie statt dessen [sic] einen visuellen Ausdruck dafür finden können."[1556] Die Kombination aus Figurenrede und Erzählen mit Bildern ist, anders

[1548] Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 22ff.
[1549] Gotto, Lisa: Ton, Geräusch, Sound. In: Hagener/Pantenburg: Handbuch Filmanalyse, S. 2.
[1550] Möller, Karl-Dietmar: Zum Verhältnis von Interaktion, nonverbaler Kommunikation und Dialog im Spielfilm. In: Bentele/Hess-Lüttich: Zeichengebrauch in Massenmedien, S. 303-315; hier: S. 304; Herv. zurückgenommen A.W.
[1551] Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 95.
[1552] Esslin: Die Zeichen des Dramas, S. 86.
[1553] Straßner, Erich: Das Zusammenspiel von Bild und Sprache im Film. In: Bentele/Hess-Lüttich: Zeichengebrauch in Massenmedien, S. 277-289; hier: S. 286.
[1554] Arnheim: Film als Kunst, S. 3.
[1555] McKee: Story, S. 37.
[1556] Ebd., S. 422.

ausgedrückt, eine heikle Angelegenheit; „jede Vorabendserie demonstriert das", so Spielmann, „durch ihr Scheitern. Der Dialog ist immer nur Beiwerk zu den Bildern".[1557] Besonders drastisch formuliert das Christensen – der Titel seines Aufsatzes trägt den Titel *Dialogue can kill a film* – und er mahnt, wie McKee, dass man niemals etwas mit einem Dialog ausdrücken dürfe, was man mit Bildern sagen könne.[1558] Sicher ist an diesen kritischen Stimmen etwas dran; wenn auf der Ebene der Figurenrede nur das wiederholt wird, was man ohnehin sieht, wird es langweilig. – Wobei das auch gezielt als Mittel der Verfremdung eingesetzt werden kann. Dennoch scheint mir diese *Verdammung* der Sprache und insbesondere der Dialoge doch recht übertrieben zu sein. Schenkt man im Alltag dem Nonverbalen, das hatte ich erläutert, eher wenig(er) Aufmerksamkeit, tut sich in dieser Hinsicht im Film „eine kleine Welt filmischer Notwendigkeiten und auch Möglichkeiten auf." Es geht darum, wie sich das Gesagte zum Nicht-Ausgesprochenen verhält. Wenn es gelingt, dass der Dialog „sehr viel weniger oder etwas anderes sag[t], als er meint, dann erst läßt er dem nonverbalen Spiel jenen Raum, der Spannung schafft, weil er etwas zeigt."[1559]

Die Stimme ist nicht nur ein akustisches, sondern gleichzeitig ein visuelles Phänomen. Das zeigt sich nicht zuletzt bei einer Synchronisation – lässt man die Übersetzungsproblematik selbst einmal außer Acht –, wenn das Auditive nicht zum Visuellen passt, „es die gewählte Synchronstimme nicht erlaubt, Mimik, Gestik und die körperliche Gestalt der Figur in Einklang mit der fremden Stimme zu bringen." Dadurch kann sich der gesamte Charakter einer Figur verzerren. In die andere Richtung kann eine „herausragende Qualität eines Synchronsprechers die Figur aufwerten und dem Schauspiel zusätzliche Prägnanz verleihen." Zumindest kann die Synchronisation den Charakter einer Figur erheblich wandeln. Wer sie mit der einen Stimme kennt, wird die gleiche Figur mit der anderen Stimme befremdlich finden. Vergleicht man z. B. die Stimme der Schauspielerin Gillian Anderson mit ihrer tiefen und rauen deutschen Synchronstimme (Franziska Pigulla), erhält der ganze Charakter dadurch eine andere Färbung. So dienen Stimmen natürlich zur Charakterisierung von Figuren und deren emotionalem Zustand:[1560]

[1557] Spielmann, Götz: Sprache im Film: Dialog und Bild. In: Ernst: Sprache im Film, S. 109-115; hier S. 110f.
[1558] Vgl. Christensen, Bo: Dialogue can kill a film, übersetzt von Karin Fleischanderl. In: Ernst: Sprache im Film, S. 117-120, vgl. ebd., S. 118.
[1559] Spielmann: Sprache im Film, S. 111.
[1560] Kreutzer et al.: Filmanalyse, S. 134; vgl. ebd., S. 136.

> Die individuelle *Klangfarbe* einer Stimme, *Timbre*, *Stimmlage*, *Artikulation*, *Betonung*, *Tempo*, *Sprachmelodie* und *-rhythmus*, *Akzente*, *Dialekte, Soziolekte* und die (Mutter-)Sprache selbst liefern Informationen über den Charakter, die Gestalt, das Geschlecht, mitunter sogar die sexuelle Orientierung, die regionale Herkunft, das soziale Milieu der Figuren und ihren sozialen Status.[1561]

Film erzählt „durch das Zusammenspiel aus Sprache, Kamera, Montage und Mise-en-scène bzw. durch das Zusammenspiel verschiedener sprachlicher, visueller und auditiver Zeichensysteme."[1562] Das betrifft zudem die Erzählperspektive: „Sie entsteht erst als komplexes, fließendes Ganzes aus der Summe ihrer einzelnen Bausteine: Kamera, Mise en Scéne, Montage, Ton, Musik, Stimme [sic] Text und Schrift."[1563] Die einzelnen Ebenen – Bild und Text – müssen, wie Grimm in ihrer Arbeit zum Erzählen im Werbespot schreibt, nicht gleichrangig sein, eines kann auch über das andere dominieren.[1564] Und „[h]undertprozentig im Einklang" sind Bild und Ton, so Tieber, nie.[1565] Beim Ton stellt sich, das hatte ich oben im Zusammenhang mit der Musik schon erwähnt, stets die Frage, woher ein Geräusch kommt, ob es im Bild eine sichtbare Quelle dafür gibt (On-Ton) oder nicht (Off-Ton); bei der Musik ist (wie im Hörspiel) darüber hinaus zu fragen, ob sie diegetisch ist oder nicht; in letzterem Fall also z. B. (nur) dazu dient, beim Zuschauer eine bestimmte Stimmung zu erzeugen.[1566] Ausführlich mit dem Ton hat sich Michael Chion auseinandergesetzt.[1567] Zentral ist dabei der Begriff des „Acousmêtre":

> When the acousmatic presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized – that is, when we cannot yet connect it to a face – we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmêtre*. A person you talk to on the phone is an acousmêtre. If you have ever seen her, however, or if in a film you continue to hear her after she leaves the visual field, is this still an acousmêtre? Definitely, but of another kind, which we'll call the already visualized acousmêtre. […]
> *The radio-acousmêtre*. It should be evident that the radio is acousmatic by nature.[1568]

[1561] Ebd., S. 135; kursiv im Original.
[1562] Kuhn: Filmnarratologie, S. 73.
[1563] Kreutzer et al.: Filmanalyse, S. 232.
[1564] Vgl. Grimm: Filmnarratologie, S. 222.
[1565] Tieber: Musik im Film, S. 9.
[1566] Vgl. Bienk: Filmsprache, S. 95-101; vgl. zum Ton im Film auch: Bordwell/Thompson: Film Art, S. 347-388.
[1567] Chion: Audio-Vision; Chion: The Voice in Cinema.
[1568] Ebd., 21; kursiv im Original; vgl. dazu ausführlich: Ebd., S. 15-57. Der letztgenannte Punkt gilt heutzutage so natürlich nicht mehr, da wir dank Social Media meist auch wissen, wie ein Radiomoderator aussieht.

Entscheidend ist: „Everything hangs on whether or whether not the acousmêtre has been seen. […] It's *de-acousmatization*, which results from finally showing the person speaking, is always like a deflowering." Der andere Fall wäre der, dass wir die Figur nur gesehen, (noch) nicht gehört haben.[1569] Zu betonen ist nochmals, dass es sich bei der visuellen und der akustischen Ebene „keineswegs um ein additives, sondern durchweg um ein integrales Verhältnis [handelt]: der Klang fügt dem Bild nicht nur etwas hinzu, der Klang *verwandelt* das Bildgeschehen, das seinerseits das modifiziert, was akustisch vernehmbar ist."[1570]

Die Frage des Erzählers *an sich* ist vielleicht die am häufigsten problematisierte Frage der Filmanalyse.[1571] Nach Hartmann ist dieser für den Film kein Muss, sondern eine Option – aber diese bringt Probleme mit sich.[1572] Es beginnt bereits damit, was man unter einem „Erzähler" im Film versteht. Denn „[d]ie Funktion eines Erzählers/einer Erzählerin wird im Film durch eine Vielzahl der filmsprachlichen Mittel übernommen."[1573] Chatman schlägt vor, nicht von Erzählen, sondern von Präsentieren zu sprechen: „Films, in my view, are always presented – mostly often exclusively shown, but sometimes partially told – by a narrator or narrators."[1574] Beil/Kühnel/Neuhaus nun unterteilen wie folgt:

> (1) Erzählinstanz bzw. Träger der Erzählfunktion sind ausschließlich Kamera und Montage. Dies gilt für die Mehrzahl der Spielfilme. Dabei kann noch weiter differenziert werden: Die narrativen Modi des Films – Distanz und Perspektive – sind in erster Linie eine Funktion der Kamera, der Kamerahandlungen, der mise-en-cadre in einem weitesten Sinne; das narrative Tempus hingegen, die narrative Zeit, die Relation zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit, ist eine Funktion der Montage. Die Kategorie der Stimme ist in diesem Falle nicht ausgeprägt.
>
> (2) Erzählinstanz ist eine Erzählerfigur, die Subjekt der Narration ist und die sich als Erzähler-Stimme aus dem Off artikuliert. Der Terminus Stimme ist damit (auch wenn es sich um eine problematische Übersetzung von frz. voix bzw. engl. voice im Sinne des grammatischen genus verbi handelt) in Bezug auf den Spielfilm in ähnlicher Weise präzise und wörtlich zu nehmen wie die Begriffe der Distanz (im Sinne der Aufnahmedistanzen bzw. Einstellungsgrößen) und der Perspektive (im Sinne subjektiver und objektiver Bilder).[1575]

[1569] Ebd., 23; kursiv im Original.
[1570] Keppler, Angela: Die wechselseitige Modifikation von Bildern und Texten in Fernsehen und Film. In: Deppermann/Linke: Sprache intermedial, S. 447-467; hier: S. 447; kursiv im Original.
[1571] Vgl. u. a. Kuhn: Filmnarratologie, S. 75ff.; Bach: Erzählperspektive im Film, S. 24.
[1572] Vgl. Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 47.
[1573] Bienk: Filmsprache, S. 117.
[1574] Chatman: Coming to Terms, S. 133f.; vgl. zu seinem Begriff des „Cinematic Narrator": Ebd., S. 124-138.
[1575] Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 320.

An dieser Stelle möchte ich auf ein paar Filmbeispiele mit interessanten und/oder problematischen Erzähl(er)formen eingehen. So kann, was häufig gemacht wird, das klassische Voice-Over zu Filmbeginn als Rahmen eingesetzt werden, wie in *Homo Faber*, oder um das, was später folgt, in Zweifel zu ziehen, was letztlich auch in *Unterleuten* der Fall ist (vgl. dazu S. 378f.). Ein interessantes Voice-Over ist jenes der (eigentlich) stummen Protagonistin in *Das Piano* oder die Metalepse zu Beginn von *Ein großer Aufbruch*, wenn die Hauptfigur Holm die anderen Figuren vorstellt, als diese zum ersten Mal im Bild zu sehen sind, obwohl er sie dabei (eigentlich) nicht beobachten kann.[1576] Der Erzähler muss natürlich keine Figur der erzählten Welt sein, wie z. B. im *Zauberberg* oder dem *Parfum*;[1577] er kann (fast) die einzige Figur dieser Welt sein, wofür ich *Mein letzter Film* und *Die Wand* exemplarisch nennen möchte.[1578] Während Marie im ersten Beispiel mehrere ihrer Ex-Partner, vor allem den Ex-Mann, anspricht, blickt sie dabei über weite Strecken direkt in die Kamera, sodass man sich als Zuschauer ebenfalls angesprochen wähnt. In *Die Wand* erzählt die Protagonistin schreibend im Rückblick, was teilweise von einem Voice-Over und Großaufnahmen des Gesichts, die dann zur Erinnerung überleiten, begleitet wird. Figurenrede gibt es bis auf wenige Ausnahmen – wenn sie zu ihren Tieren spricht – überhaupt nicht. Der Text des Voice-Overs ist wörtlich aus dem Roman übernommen und der des Filmbeginns (und -endes) entspricht (mit

---

Ähnlich heißt es bei Tröhler/Schweinitz: „[D]er Film kennt ‚Perspektive' eben nicht nur im metaphorischen Sinne, er weist nicht nur in dem Sinne eine Erzählperspektive auf wie die Literatur auch, sondern er zeigt eben auch Bilder, die naturgemäß eine bestimmte visuelle Perspektive auf den Bildraum (oder in ihn hinein) verkörpern. Diese Art der ‚Perspektive' ist nun aber keinesfalls sorgfältig abtrennbar von der narrativen Perspektive (der Fokalisierung). Denn entsprechend perspektivierte Einstellungen können einerseits in Point-of-View-Strukturen geraten und so die optische Perspektive einer Figur repräsentieren, sie erlangen aber andererseits auch ganz allgemein als Informationsträger unmittelbare narrative Bedeutung, nicht nur dort, wo sie […] durch extreme Blickwinkel Figuren charakterisieren." (Tröhler, Margit/Schweinitz, Jörg: Editorial. Figur und Perspektive (2). In: Curtis, Robin et al. (Hg.): montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2). Marburg: Schüren 2007, S. 3-11; hier: S. 6f.); vgl. zu Auseinandersetzung und Kritik an Genettes Begriff der Stimme insbesondere den Sammelband: Blödorn/Langer/Scheffel: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen.

[1576] The Piano. AUS/NZL/FRA 1993. Regie: Jane Campion; Ein großer Aufbruch. D 2015. Regie: Matti Geschonneck.

[1577] Der Zauberberg. D (BRD)/ITA/FRA 1982. Regie: Hans W. Geißendörfer; Das Parfum. D/ESP/USA 2006. Regie: Tom Tykwer. Dieser Film hat das Problem, dass der für ihn zentrale Sinn, nämlich der des Geruchs, anders als der des Sehens oder Hörens, nicht über jenen Sinneskanal vermittelt werden kann; stattdessen wird versucht, dies durch eine Kombination aus Bildern und Erzählerstimme zu kompensieren.

[1578] Die Wand. D/AT 2012. Regie: Julian Pölsler; Mein letzter Film. D 2002. Regie: Oliver Hirschbiegel. Hannelore Elsner nennt den Film selbst einen „neunzigminütigen Monolog" – „Hubertus Meyer-Burckhardt, der Produzent, hatte Bodo Kirchhoff beauftragt, diesen wunderbaren Monolog für mich zu schreiben." (Elsner: Im Überschwang, S. 290). Kirchhoffs Text wurde auch als Buch veröffentlicht (Kirchhoff, Bodo: Mein letzter Film. Frankfurt am Main: Fischer 2004) und enthält neben der Widmung „für Hannelore Elsner" einige Abbildungen des Films.

einigen Kürzungen) dem des Romans.[1579] (Vgl. zum Voice-Over auch die Beispiele auf S. 380) Verfremdung kann erzeugt werden, wenn ein Voice-Over die Figurenrede oder das Visuelle torpediert und/oder verdoppelt, wie das in *Das Schloss* oder *Fabian* geschieht. In letzterem, der für das Erzählen im Film insgesamt ein spannendes Fallbeispiel wäre, wiederholt der Erzähler z. B. häufig, was man parallel dazu im Bild sieht. Und zu Beginn von *Das Schloss* wird bspw. die Figurenrede durch das Voice-Over *übertönt*; wir sehen, wie sich die Lippen der Figuren bewegen, hören statt deren Stimme jedoch die Schilderungen des Voice-Overs. In der nächsten Szene begegnet K. dem Lehrer und hier wiederholt der Erzähler, was jener unmittelbar zuvor gesagt hat. In der letzten Szene des Films widersprechen sich Voice-Over-Schilderung und visuelle Erzählung, also SEI und VEI, sogar.[1580]

Mit der Frage nach dem Erzähler sind sodann die nach Fokalisierung bzw. Erzählperspektive verbunden, die schon für die Erzähllliteratur nicht immer einfach, aber für den Film noch schwieriger zu beantworten sind.[1581] Terminologie und (damit einhergehende) Problematik von Fokalisierung sowie Perspektive oder Point of View wurden vielfach diskutiert, ohne dass man dabei zu einem übereinstimmenden Ergebnis gekommen wäre:

> In einer engen Definition mit Bezug auf Erzähltexte bezieht sich ‚Perspektive' bzw. ‚Point of View' spezifisch auf das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem. Die Vagheit des Perspektivenbegriffs einerseits und die narratologischen Kontroversen um den Gesamtkomplex der narrativen Vermittlung andererseits haben jedoch bislang ein einheitliches Modell zur Perspektivierung verhindert.[1582]

In der Regel werden ausgehend von einer Kritik an Genettes Modell alternative Vorschläge gemacht bzw. solche, wie das Modell zu modifizieren ist, um seine Schwachstellen zu beseitigen – diese Modifizierungen bringen dann ebenfalls wieder Probleme

[1579] Vgl. Haushofer, Marlen: Die Wand. Berlin: List 2009 [1968], S. 7f., 275f.; Die Wand, 00:01:04-00:04:06, 01:37:15-01:38:34. Abgesehen davon werden hier weitere filmische Mittel gelungen eingesetzt; u. a. die verschiedenen Zeitebenen durch lange bzw. kurze Haare markiert; beim Tod von Luchs und Stier wird Slow Motion eingesetzt, also zeitdehnend erzählt; auf auditiver Ebene werden die Geräusche durch Musik ersetzt und unmittelbar nach dem Schuss verstärkt Stille die (emotionale) Wirkung des Gezeigten (ebd., 01:28:45-01:32:05).

[1580] Fabian oder Der Gang vor die Hunde. D 2021. Regie: Dominik Graf; Das Schloss. AT 1997. Regie: Michael Haneke, 00:00:45-00:06:15, 02:01:15-02:02:40. In der letzten Szene laufen die Figuren zudem nicht nur sichtlich geplagt durch Dunkelheit und Schneegestöber, sondern vor allem auch von rechts nach links, wodurch deren Abmühen noch gesteigert wird.

[1581] Vgl. Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 83.

[1582] Zeman, Sonja: Perspektive/Fokalisierung. In: Huber/Schmid: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, S. 174-202; hier: S. 180. Ich unterscheide in meiner Arbeit begrifflich nicht streng zwischen Fokalisierung, Perspektive und Sicht.

mit sich und werden dementsprechend kritisiert. Ich möchte dem kein weiteres Kapitel hinzufügen, sondern verweise in der Fußnote exemplarisch auf bisherige Beiträge.[1583] Kurz eingehen möchte ich lediglich auf Kritiken/Alternativmodelle von Mieke Bal und Wolf Schmid, wobei ich Schmid erst im nächsten Kapitel erörtern werde, um zugleich den Bezug zu meinem eigenen Beispiel herzustellen (s. S. 372f.).

Bal integriert „Genette's classical theory […] in so far as it was helpful, and criticized in so far as it was not."[1584] Sie grenzt sich sodann von diesem ab, indem sie den Terminus für sich wie folgt definiert: „Focalization is the relationship between the ‚vision', the agent that sees, and that which is seen […]: A says that B sees what C is doing."[1585] So „kann es für Bal eine von einem Wahrnehmungssubjekt abgelöste Fokalisierung nicht geben"; sie unterscheidet nur zwischen interner und externer Fokalisierung. „Die Fokalisierungsinstanz kann dabei entweder eine Figur (*character-focalizer*) oder der Erzähler (*narrator-focalizer*) sein." Während Genette „von einem Fokuswechsel", nämlich dem „dichotomischen Unterschied zwischen Erzähler *(Wer spricht?)* und Figur *(Wer nimmt wahr?)* [] ausgeht", „spricht Bals subjektbezogenes Modell beiden Instanzen den gleichen (metaphorisch zu verstehenden) Wahrnehmungs- bzw. Perspektivierungprozess zu."[1586] Albrecht Koschorke, um noch eine Position zu nennen, fügt dem „Wer sieht?" und „Wer spricht?" noch das „Wer weiß?" hinzu:

> Die Fokalisation durch den Erzähler, also seine Blickrichtung auf das Geschehen und die auftretenden Figuren, richtet zugleich das Wahrnehmungsfeld der Rezipienten aus, ebenso wie die Erzählstimme dem Hörer/Leser/Zuschauer Ort-Zeit-Koordinaten im beziehungsweise zum Geschehen zuweist. Den beiden Kardinalfragen „Wer sieht?" und „Wer spricht?" (Gérard Genette) wäre eine dritte hinzuzufügen: „Wer weiß?" […] [D]ie Eigenschaften der Erzählinstanz legen fest,

[1583] Vgl. ausführlich den Sammelband: Hühn, Peter/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hg.): Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin/New York: De Gruyter 2009 (und darin u. a. die Aufsätze von Meister/Schönert mit dem alternativen DNS-Modell: Meister, Jan Christoph/Schönert, Jörg: The DNS of Mediacy, S. 11-40 sowie Kuhn, Markus: Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films, S. 259-278); vgl. außerdem: Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 1999 [1997/1985], S. 142-161; Branigan, Edward: Die Point-of-View-Struktur, übersetzt von Christine N. Brinckmann. In: Curtis: montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2), S. 45-70 [engl. 1984]; Branigan, Edward: Fokalisierung, übersetzt von Christine N. Brinckmann. In: Curtis: montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2), S. 71-82 [engl. 1992]; Chatman: Story and Discourse, S. 158-161; Chatman: Coming to Terms, S. 139-160; Niederhoff, Burkhard: Focalization. In: Hühn et al.: Handbook of Narratology, S. 197-205; Niederhoff, Burkhard: Perspective – Point of View. In: Hühn et al.: Handbook of Narratology, S. 692-705; Zeman: Perspektive/Fokalisierung.

[1584] Bal: Narratology, S. XIV.

[1585] Ebd., S. 146.

[1586] Zeman: Perspektive/Fokalisierung, S. 182; kursiv im Original.

> welches Korrektiv sich um eine Erzählung gruppiert: welches Sehen, welche Sprache, welches Wissen von wem und mit wem geteilt werden.[1587]

Was nun den Film anbelangt, konstatiert Rach: „Die Kamera gibt sich im allgemeinen den Anschein eines von außen sehenden Betrachters.“[1588] Dagegen fragt Schlickers: „Wo aber befindet sich die extradiegetische Ebene im Film?“ Wie bei der Perspektivierung im literarischen Erzähltext, „wird auch der Zuschauer mit einem vorinterpretierten Produkt konfrontiert: Kamerabewegung, Einstellungslänge und Einstellungsgröße beispielsweise steuern seine Wahrnehmung auf spezifische Art und Weise.“[1589] Trotzdem ist „die Kameraperspektive nicht mit der Erzählperspektive gleichzusetzen“.[1590] Vielmehr lässt schon die oben beschriebene Vielfalt filmischer Zeichen erkennen, dass die „Erzählaktivität“ im Film auf „mehrere Funktionsträger“ verteilt wird, während der Roman auf den sprachlichen Kanal beschränkt bleibt.[1591] Mahne definiert den Begriff der Fokalisierung für den Film wie folgt: Er „legt fest, wer für den Wahrnehmungsinhalt verantwortlich ist. Es kann sich dabei um sinnliche oder emotionale Eindrücke einer Figur oder um eine objektive Kamera handeln.“ So spricht sie von „figurengebundener bzw. figuren*un*gebundener Fokalisierung“. Daneben gibt es die subjektive Kamera, „die radikalste Form der Fokalisierung durch eine Figur. Der Zuschauer sieht die Welt durch die Augen der agierenden Figur. […] Die Sichtfeldbegrenzung des Protagonisten stimmt überein mit der des Zuschauers.“[1592]

Hickethier vergleicht die Perspektive der Kamera gar mit der eines Sprechers. Dieser

> artikuliert sich, und in diese Artikulation geht immer auch die Situation, seine Position, sein Standpunkt mit ein. Weil alles, was die Kamera zeigt, aus einer Perspektive aufgenommen ist, formuliert die Kameraperspektive das Erzählkonzept. Es ist zugleich ein Konzept des Beobachtens.[1593]

Dass eine solche Sichtweise nicht unproblematisch ist, zeigt allein Kuhns Kritik an Genettes Begriff der Fokalisierung, also der Unterscheidung des „Wer spricht?“ vom „Wer sieht?“/“Wer nimmt wahr?“ Im Rahmen seiner Erweiterung durch die Trennung

[1587] Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: Fischer 2012, S. 85.
[1588] Rach: Literatur und Film, S. 70.
[1589] Schlickers: Verfilmtes Erzählen, S. 76, 59.
[1590] Hagenbüchle, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film. *Schilten* ein Roman von Hermann Burger. *Schilten* ein Film von Beat Kuert. Bern: Peter Lang 1991, S. 83.
[1591] Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 80.
[1592] Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 98; kursiv im Original.
[1593] Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 128.

von auditiver und visueller Ebene möchte Kuhn unter Fokalisierung nicht – wie Genette – das „Wer sieht?“ verstehen, sondern er reduziert diese auf „das Wissen bzw. die Relation des Wissens zwischen Erzählinstanz und Figur“; für die Wahrnehmung indessen stehen die bereits verwendeten Termini Aurikularisierung und Okularisierung zur Verfügung.[1594] Es müssen folglich, anders als in der Erzähllliteratur, für den Film nach Kuhn eine visuelle (VEI) und eine sprachliche Erzählinstanz (SEI) unterschieden werden.[1595] Auf sprachlicher Ebene haben wir es natürlich insbesondere mit der, für mich im Zentrum stehenden, Figurenrede, meist dem Dialog (oder den Versuchen eines solchen), zu tun; zum anderen mit dem Voice-Over.[1596] Die visuelle Erzählinstanz meint das „Zusammenspiel von Kamera und Montage“; eben das, was Kuhn im Anschluss an Jost „Okularisierung“ nennt, und dieses entsteht, genauer gesagt, „erst aus dem Zusammenspiel verschiedener Kameraeinstellungen und die Fokalisierung lässt sich erst in der Relation verschiedener Einstellungen zueinander bestimmen“.[1597] Dabei muss die schon erwähnte mise-en-scène insgesamt beachtet werden, da „auch durch die Auswahl bestimmter Gegenstände vor der Kamera, die Komposition, die Ausleuchtung und die Raumgestaltung visuell erzählt wird.“[1598]

Ich möchte an dieser Stelle nicht ausführlich auf die drei Varianten der Fokalisierung, Null-, externe und interne – jeweils auf VEI-Ebene (Okularisierung) und SEI-Ebene (Aurikularisierung) – eingehen[1599], allerdings auf eine besondere filmspezifische und von Kuhn erörterte Problematik verweisen, nämlich die Unterscheidung von externer Fokalisierung und Nullfokalisierung in Film und Literatur. Diese sind in den beiden Medien keineswegs identisch; so kann es sein, dass man im Film eine Figur zwar (scheinbar) „*von außen* sieht und trotzdem gleichzeitig Einblicke in ihr Bewusstsein oder Unterbewusst-

[1594] Kuhn: Filmnarratologie, S. 122. Auf der anderen Seite betont Kuhn aber auch, dass es sich bei dieser Trennung lediglich um ein „heuristisches Konstrukt“ handele und diese nicht immer konsequent einzuhalten sei (ebd., S. 123). Vgl. zu Fokalisierung und Perspektive auch: Kuhn: Narratologie, S. 10-13. Sabine Schlickers orientiert sich ebenfalls an Genette sowie Jost und erörtert die Begriffe und Probleme von Fokalisierung, Aurikularisierung und Okularisierung (vgl. Schlickers: Verfilmtes Erzählen, S. 127-167; Schlickers: Im Spannungsfeld von Literatur und Film, S. 170f.); Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature, übersetzt von Katharina Kracht. In: Hühn/Schmid/Schönert: Point of View, Perspective and Focalization, S. 243-258. Zur Problematik einer Übertragung der Fokalisierung auf den Film vgl. auch: Bach: Erzählperspektive im Film, S. 18.
[1595] Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 84ff.
[1596] Vgl. Kuhn: Narratologie, S. 9.
[1597] Kuhn: Filmnarratologie, S. 87f.
[1598] Ebd., S. 90.
[1599] Vgl. hierzu: ebd., S. 123-129.

sein bekommt“, z. B. bei mentalen Metadiegesen, also Erinnerungs- oder Gedankensequenzen.[1600] *Altes Land* wechselt bspw. immer wieder zwischen der Gegenwarts- und Vergangenheitsebene hin und her; letztere wird meist als Erinnerung inszeniert: Veras Blick fällt auf etwas und dann beginnt die Analepse. Mit Kuhn ist das als „interne Präfokalisierung“ zu bezeichnen.[1601] Weitere Beispiele hierfür wären u. a. *Titanic* oder *Nachtzug nach Lissabon*.[1602] In *Titanic* wird der Übergang von der intradiegetischen Handlung zum Rahmen zudem geschickt auf der visuellen Ebene durch ein Überblenden des Gesichts der jungen und der alten Rose gelöst.[1603]

Möglich sind auch Gedanken, Phantasien, die dann nicht eintreffen, wie das Vom-Hochhaus-Stoßen des Bruders in *Slumdog Millionaire* oder in *Le scaphandre et le papillon*. Der Protagonist in letzterem Beispiel ist ans Krankenhausbett gefesselt, kann weder sprechen noch den Körper bewegen und lediglich über Blinzeln kommunizieren. Stattdessen werden uns seine Gedanken mittels Voice-Over mitgeteilt, während uns auf visueller Ebene Erinnerungen und Phantasien erzählt werden.[1604] Und in *Eyes Wide Shut*, um noch ein Beispiel zu geben, wird uns mehrmals gezeigt, wie Bill sich vorstellt, dass seine Frau Sex mit dem Matrosen hat. Wir schauen zwar von außen darauf, dennoch handelt es sich dabei um die Phantasie einer Figur.[1605]

Andere Begriffe für mentale Metadiegesen sind „Mindscreen“ oder „innere Leinwand“:

> Wenn wir in einem Film Traumbilder, Phantasien oder Erinnerungsbilder sehen, so sind sie offensichtlich nicht von einer neutralen Perspektive geprägt, sondern subjektiver Natur. Solche Sequenzen, in denen das Publikum an der Erfahrungswelt der Protagonisten unmittelbar teilnimmt, werden als *Mindscreen* bezeichnet. Die Bilder erscheinen nicht einfach auf der Leinwand, sondern sie wirken von einem erzählenden Subjekt generiert und ausgewählt.[1606]

[1600] Ebd., S. 132f.; kursiv im Original. vgl. zum Begriff „mentale Metadiegese“ insb.: Ebd., S. 152-158. Eine Übersicht verschiedener Formen der Gedankenwiedergabe zeigt, wie viele Möglichkeiten es im Film hier gibt – wie viele Möglichkeiten es auch für *Unterleuten* gegeben hätte, die Geschichte auf komplexere, vielschichtigere Weise zu erzählen (vgl. ebd., S. 191).

[1601] Ebd., S. 289; Kursivierung zurückgenommen A.W.; Altes Land. D 2020. Regie: Sherry Hormann.

[1602] Titanic. USA 1997. Regie: James Cameron; Night Train to Lisbon (Nachtzug nach Lissabon). D/CHE/PRT 2013. Regie: Bille August.

[1603] Vgl. dazu: Mikos: Film- und Fernsehanalyse, S. 211.

[1604] Slumdog Millionaire. UK 2008. Regie: Danny Boyle, 01:09:43-01:09:54; Le scaphandre et le papillon (Schmetterling und Taucherglocke). FRA/USA 2007. Regie: Julian Schnabel.

[1605] Eyes Wide Shut, 00:37:30-00:37:41, 00:45:48-00:45:55, 01:09:01-01:09:12, 01:47:45-01:47:52.

[1606] Kamp/Rüsel: Vom Umgang mit Film, S. 108f.; kursiv im Original.

Für Kuhn ist Mindscreen ein Oberbegriff zur mentalen Metadiegese (vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 152).

Die Wiedergabe von Gedanken ist eine Möglichkeit, einen subjektiven Blickwinkel einzunehmen. So kommentiert Oskars Voice-Over-Stimme in der *Blechtrommel* nicht nur das visuell gezeigte Geschehen, sondern teilt uns zudem dessen Gedanken dazu mit.[1607] Wie Liptay/Wolf schreiben, muss der Ebenen-Wechsel kenntlich gemacht werden: „Transaktionsmerkmale dieser Art sind zum Beispiel die Überblendung, die Heranfahrt der Kamera an ein Gesicht oder eine einleitende Voice-over, wobei auch Farbwechsel, Verkantungen der Kamera, Unschärfen oder Tonverfremdungen den Übergang deutlich machen können."[1608] Darum werden solche Szenen manchmal durch eine spezielle Licht- oder Farbgestaltung von der äußeren Handlung abgehoben, wie in einem Traum Hans Castorps im *Zauberberg*;[1609] oder der Protagonist wird anschließend gezeigt, wie er aus einem (schlechten) Traum hochschreckt, bspw. in *The Affair*, wo Noah in der dritten Staffel immer wieder von Alpträumen zu seiner Zeit im Gefängnis geplagt wird.[1610] (In diesem Fall stellt sich zudem noch die Frage der Zuverlässigkeit: Was von dem Gezeigten ist Traum, was Erinnerung?) Allerdings ist das keineswegs immer so eindeutig. Manchmal erhält der Rezipient gerade keine Marker (oder zumindest nicht von Beginn an), um die Ebenen auseinanderzuhalten. Dafür wären u. a. *Joker*, *Inception* oder *A Beautiful Mind* zu nennen. Hier kann man von mentalen Metalepsen sprechen.[1611]

Des Weiteren genügt in der Regel nicht eine Einstellung, um Fokalisierung oder Okularisierung festzustellen, sondern es kommt auf „die Summe der Informationen, die in der Folge mehrerer Einstellungen gegeben werden", an. Ausnahmen sind „Formen der *inneren Montage*, *over-the-shouldershots* oder Einstellungen, die spezifische Blickstrukturen abbilden".[1612] Gleichwohl ist „[e]ine *nullfokalisierende* VEI, die tendenziell mehr zeigt als eine fokale Figur weiß, […] im narrativen Spielfilm der statistisch häufigste Fall."[1613] Vor allem im Mainstream-Film der Gegenwart, „der klassischen, unsichtbaren Erzählung", bekomme, wie Heiser betont, „der Zuschauer das Geschehen aus einer unfokalisierten Erzählperspektive vermittelt, das heißt durch einen vermeintlich

[1607] Die Blechtrommel. D (BRD)/FRA 1979. Regie: Volker Schlöndorff.
[1608] Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Dies. (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg 2005, S. 12-18; hier: S. 13.
[1609] Vgl. Der Zauberberg, Teil 1-00:43:00-00:44:43.
[1610] The Affair. USA 2014-2019 (5 Staffeln). Regie: Mark Mylod, Jeffrey Reiner.
[1611] Joker. USA 2019. Regie: Todd Phillips; Inception. USA/UK 2010. Regie: Christopher Nolan; A Beautiful Mind. USA 2002. Regie: Ron Howard; vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 157f.
[1612] Kuhn: Narratologie, S. 11; kursiv im Original.
[1613] Kuhn: Filmnarratologie, S. 133; kursiv im Original.

objektiven Standpunkt.“[1614] – Das trifft auch auf *Unterleuten* zu. – Nonnenmacher argumentiert dagegen, dass die Nullfokalisierung „im Film mit Hilfe einer Voice-over natürlich im Prinzip möglich“ ist, „jedoch dadurch erschwert [wird], dass im Film die Mittel zur Darstellung der Innenwelt der Figuren eingeschränkt sind.“[1615] Demgegenüber lasse sich interne Fokalisierung im Film hauptsächlich dann nachweisen, wenn sich Wissens- und Wahrnehmungsebenen entsprechen; das kommt aber in Reinform nicht häufig bzw. nur in einzelnen Szenen vor. Vollständige interne Fokalisierung haben wir allein bei subjektiver Kamera. Zahlreicher sind „uneigentliche“ Fälle interner Fokalisierung mittels des einer Figur zugeordnetem Voice-Overs.[1616] Ein dramatisches Beispiel für eine subjektive Kamera ist der Tod Ansgars in Reitz’ *Zweiter Heimat*: „Er [Ansgar; A.W.] stürzt auf den Boden und sein Kopf rattert über das Pflaster. Die Kamera nimmt seine Perspektive ein: Man sieht also die verzweifelt mitlaufende Evelyne, der es nicht gelingt, den Zug gleich anzuhalten.“[1617] Was dagegen relativ selten ist, ist die „eindeutig nachweisbare *externe Fokalisierung* […], weil durch zusätzliche Merkmale *explizit* angezeigt sein muss, dass es überhaupt *etwas* gibt, das die Figur weiß, die VEI aber nicht preisgibt“.[1618] Das finden wir eher in einzelnen Szenen, wenn eine Figur, vor allem um Spannung zu erzeugen, etwas sieht, das die Kamera dann nicht zeigt. Und anders als in der Literatur, wo es irritierend wäre, wenn die Perspektive ständig wechselt, „wirkt dies im Film völlig normal, da dem Zuschauer dadurch innerhalb der Szene einerseits ein Überblick über die Situation vermittelt wird, andererseits aber gleichzeitig auch eine Identifikation mit den im Film Handelnden ermöglicht wird.“ So liegt im Film, im Gegensatz zur Literatur, oft „ein ständiger, zumeist vom Betrachter nicht unbedingt immer bemerkter Wechsel der Erzählperspektive vor.“[1619] Neben Wechseln der Perspektiven in den Einstellungssequenzen bekommen wir häufig halbsubjektive Bilder/Perspektiven gezeigt, bei denen „die Kamera nicht mit einer Figur verschmilzt, sondern diese Figur durchaus zeigt, aber dennoch zugleich zeigt, was diese Figur sieht“.[1620] Dies ist zum Beispiel in *Ich will dich* der Fall: Wir sehen Marie Seiler, einen kurzen Traum ausgenommen, zwar nur von außen; dessen ungeachtet kann man sagen, der Film werde

[1614] Heiser: Erzählstimmen, S. 240; Herv. zurückgenommen A.W.
[1615] Nonnenmacher: Genette goes Movies, S. 175.
[1616] Vgl. ebd., S. 174f.; ebd., S. 175; vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 140.
[1617] Koebner: Edgar Reitz, S. 202; Die Zweite Heimat, Folge 3, 01:23:35-01:24:08.
[1618] Kuhn: Filmnarratologie, S. 158; kursiv im Original.
[1619] Bienk: Filmsprache, S. 119.
[1620] Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 113; vgl. auch Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 318f.

aus ihrer Perspektive erzählt; zumal sie tatsächlich in jeder Szene *anwesend* ist.[1621] Ähnlich ist es bei *Madame Bovary*; wir erleben die Geschichte trotz vermeintlicher Außensicht mit ihr; oder in *Schweigeminute* durch Einstellungen, in denen wir Stella oftmals „mit Christians Augen" wahrnehmen, noch verstärkt durch das die Tote direkt ansprechende Voice-Over. Hier fällt „der Informationsstand des Filmrezipienten also mit demjenigen dieser Figur zusammen[]"; gleichwohl handelt es sich „zumindest teilweise auch um eine externe Fokalisierung, denn wir sehen die fokalisierenden Figuren ja trotzdem von außen."[1622] Der häufigste Fall ist der, dass wir mittels Kameraeinstellung nur für einzelne Szenen eine bestimmte Perspektive einnehmen, was dann allerdings die Wirkung der Szene verstärkt, wie bei Oskars Geburt in der *Blechtrommel*, in der Essensszene des *Vorlesers* nach dem ersten Sex oder in *Schneeland*,[1623] wo das Bild buchstäblich auf den Kopf gestellt wird, wenn sich Ina, wird sie von ihrem Vater verprügelt, vornüberbeugen muss. Und in der *Verwandlung* wird teilweise aus Frosch- bzw. Käferperspektive erzählt, zudem das Bild bei seinen Krabbelbemühungen über Wand und Zimmerdecke – hier bekommen wir den Raum dann aus Vogelperspektive gezeigt –, teilweise schief und verwackelt ist.

Oben hatte ich bereits auf den Sonderstatus der Stille im Hörspiel hingewiesen. Im Film nun kann gerade durch das Aussetzen des Tons das visuell Erzählte in seiner Wirkung gesteigert werden. So haben wir es z. B. in den ersten Minuten von *Dunkirk* fast ausschließlich mit Erzählen auf der Bild- und Geräuschebene zu tun. Dies kann sehr eindringlich sein; wesentlich eindringlicher, als wenn dazu gesprochen würde. In *Macbeth* wird bei der Schlacht am Filmbeginn die Geräuschebene mehrmals ausgeblendet, wir bekommen stumme Bilder zu sehen, und zwar gerade da, wo es *eigentlich* sehr laut zugeht. Wir sehen die gegnerischen Heere aufeinander zu stürmen, doch wir hören nichts oder nur eine Melodie ohne Geräusche, dann wieder aufgerissene Münder ohne jeden Ton; auch Slow Motion wird eingesetzt. Zudem wird im gesamten Film durch Dunst und Nebel, reduzierte Farbigkeit mit viel Schwarz und Rot eine unheilvolle Atmosphäre erzeugt.[1624]

[1621] Ich will dich. D 2014. Regie: Rainer Kaufmann.
[1622] Nonnenmacher: Genette goes Movies, S. 174f.
[1623] Die Blechtrommel, 00:11:37-00:12:12; Der Vorleser. D/USA 2008. Regie: Stephen Daldry, 00:15:35-00:16:15; Schneeland. D 2004. Regie: Hans W. Geißendörfer, 00:14:18.
[1624] Dunkirk. UK/USA/FRA/NLD 2017. Regie: Christopher Nolan; Macbeth. UK/USA/FRA 2015. Regie: Justin Kurzel, 00:04:35-00:07:00.

Für den Rezipienten ist es bei einer Gleichzeitigkeit von Ton und Bild stets die Frage, worauf dieser die Aufmerksamkeit richtet; und da man beim *normalen* Filmschauen irgendwie versucht, beides zugleich aufzunehmen, wird die Wirkung der einzelnen Komponenten abgeschwächt bzw. weniger eindringlich wahrgenommen. Für die Analyse kann man natürlich den Fokus auf das eine oder andere richten. Bedeutung haben sie aber, wie ich es bereits für das Hörspiel angesprochen habe, nur in ihrem Zusammenspiel. Wir haben es stets „mit einer dichten *Interaktion* zwischen visuellem und akustischem Geschehen zu tun."[1625] Eigentlich klingt das banal und selbstverständlich, ist es schließlich im Begriff des Audiovisuellen schon enthalten; man muss es indessen erwähnen, weil in der Regel dem Bild, das hatte ich schon betont, Vorrang eingeräumt wird.[1626] Visuelle und auditive Ebene können sich entweder disparat, komplementär, polarisierend oder überlappend zueinander verhalten, wie z. B. in *Das Schloss*.[1627] „Durch die Beziehung zwischen Ton und Bild entsteht zudem eine Spannung: In einem fortwährenden Frage-und-Antwort-Spiel umkreisen Bild und Ton einander."[1628] Es ist ja gerade das Besondere des Erzählmediums Film, dass er „als einzige Erzählform Bild und Ton in technischer Perfektion miteinander koppeln kann und damit die Sinne des Sehens und Hörens zusammenführt". Nicht zuletzt aus diesem Grund können „Geschichten, die schon unzählige Male erzählt wurden, […] auf völlig neue Weise dargestellt und erlebt werden"; Filme erzeugen „ein ästhetisch-narratives *Remix*".[1629] Erwin Panofsky hat dafür den Begriff der „Koexpressivität" gewählt; wobei besonders darauf geachtet werden muss, dass keine Verdoppelung geschieht. Bild und Ton sollen sich ergänzen, aber nicht beide das gleiche erzählen, sonst wird es, das sagte ich bereits, langweilig.[1630] Der Ton des Films hat somit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf das, was wir sehen; das Auditive kann das Visuelle und damit die Film-Erzählung insgesamt stark verändern.[1631]

[1625] Keppler: Die wechselseitige Modifikation, S. 451; kursiv im Original.
[1626] Vgl. Holly, Werner: Besprochene Bilder – bebildertes Sprechen. Audiovisuelle Transkriptivität in Nachrichtenfilmen und Polit-Talkshows. In: Deppermann/Linke: Sprache intermedial, S. 359-382; hier: S. 361-364; Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Dies./Pinto/Schrödl: Stimm-Welten, S. 13-22; hier: S. 20. Keppler dagegen ist der Meinung, die wechselseitige Betrachtung sei „längst zu einer Selbstverständlichkeit geworden" (Keppler: Die wechselseitige Modifikation, S. 447), wobei es allerdings gerade die Selbstverständlichkeit dieser Audiovisualität ist, die uns oftmals dafür blind (und taub) macht (vgl. Keppler: Die Einheit von Bild und Ton, S. 67); vgl. dazu auch: Straßner: Das Zusammenspiel von Bild und Sprache im Film.
[1627] Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 97-100.
[1628] Elsaesser/Hagener: Filmtheorie zur Einführung, S. 174f.
[1629] Heiser: Erzählstimmen, S. 20; kursiv im Original.
[1630] Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, S. 56f.
[1631] Vgl. dazu u. a. Heiser: Erzählstimmen, S. 137.

Neben einem möglichen Voice-Over ist es, wie deutlich geworden sein dürfte, im Film in erster Linie die Kamera, welche für eine bestimmte Perspektivierung sorgt. Ohne auf die einzelnen Begriffe näher einzugehen – dies werde ich im Rahmen meiner Analyse dort tun, wo es für meine Fragestellung relevant ist –, möchte ich die verschiedenen Einstellungsgrößen und Kamerawinkel an dieser Stelle lediglich nennen und verweise in der Fußnote auf einige Arbeiten, die sich dem ausführlich widmen. Zu den Einstellungsgrößen zählen: Panorama/Weitaufnahme/Großtotale, Totale, Halbtotale, halbnahe Einstellung, amerikanische Einstellung, Nahaufnahme, Großaufnahme, ganz groß, Detailaufnahme. Für meinen Kontext, d. h. für die Analyse der Kommunikation, ist insbesondere die Großaufnahme von Bedeutung, da sie uns ermöglicht, die Mimik der Figuren in der Interaktion genau wahrzunehmen.[1632] Dazu ein Beispiel: In der vierten Folge von *Mare of Easttown* ist es die extreme Großaufnahme Kate Winslets in Kombination mit Stimmen aus dem Off, die ihre Emotionen – ihr wurde gerade gekündigt – sehr eindringlich vor Augen führt; ebenso ihre Verlorenheit mittels Bildkomposition und kühler Farbigkeit:



Abb. 12[1633]

[1632] Vgl. zu den Einstellungsgrößen u. a.: Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 86-89; Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 117-123; Gast: Grundbuch, S. 16-23; Katz: Shot by Shot, S. 169-181; Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 128-139; Lohmeier: Hermeneutische Theorie des Films, S. 51-78.
[1633] Mare of Easttown. USA 2021. Regie: Craig Zobel, Folge 4, 00:00:25 (eigener Screenshot).



Abb. 13[1634]



Abb. 14[1635]

Bei den Kamerastandpunkten wird unterschieden zwischen Normalhöhe, Obersicht/Aufsicht, Untersicht, Vogelperspektive, Froschperspektive, extreme Obersicht, (subjektive Wahrnehmung einer Figur, symbolische Bedeutung).[1636]

Wenngleich das für mein Filmbeispiel nicht relevant ist, möchte ich die Besonderheit von Schwarz-Weiß bzw. des Wechsels von Schwarz-Weiß zu Farbe nicht unerwähnt lassen (vgl. dazu die Screenshots aus Schweigeminute auf S. 270f.). Denn erst dann erhält Farbe eigentlich „Signalcharakter".[1637] Meisterhaft hat Edgar Reitz, für den Farbfilme ein

[1634] Ebd., 00:00:29 (eigener Screenshot).
[1635] Ebd., 00:01:08 (eigener Screenshot).
[1636] Vgl. u. a. Kreutzer et al.: Filmanalyse, S. 12ff.; Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 141.
[1637] Koebner: Edgar Reitz, S. 150. Neben der Farbe kommt natürlich auch dem Licht zentrale Bedeutung für die Bildgestaltung zu (vgl. dazu u. a. Kreutzer et al.: Filmanalyse, S. 41-56; Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 59-68).

„merkwürdige[s] Gefühl der Kommerzialität und der ästhetischen Flachheit" besitzen,[1638] dieses Spiel in seinen *Heimat*-Filmen vorgeführt. Auch ohne dies derart negativ zu werten, kann angesichts unserer Gewöhnung an eine kaum zu bewältigende Farbvielfalt reines Schwarz-Weiß eine intensive(re), eine geradezu intime Wirkung haben, die uns die Figuren eher näher bringt, statt sie durch das ungewohnte „farblose" Bild von uns zu entfernen. Die Wirkung von Schwarz-Weiß sehen wir neben Reitz' eigenen Filmen z. B. in den *Habenichtsen* oder *Les Olympiades (Wo in Paris die Sonne aufgeht)*.[1639] Schwarz-Weiß schafft also zwar einerseits Distanz, weil es nicht unseren Sehgewohnheiten entspricht, erzeugt andererseits Nähe und Intimität, denn der Fokus ist klarer, wenn die „Ablenkung" durch Farbigkeit wegfällt.

Das Stichwort „Distanz" führt mich abschließend noch kurz zu den Genette'schen Kategorien Distanz und Zeit. Erstere stellt ein weiteres Problem dar, da sich räumliche Distanz nicht einfach „zwischen Kamerastandort und Objekt, die sich durch verschiedene *Einstellungsgrößen* ergibt", bestimmen lässt. Einstellungen wechseln, das hatte ich im Zusammenhang mit der Perspektive erläutert, schnell und häufig, sodass man nicht allein daran das „Vermittlungsverhältnis zwischen narrativer Instanz und Figur ablesen" kann.[1640] So betont u. a. Michael Scheffel, dass es „[z]wischen Kamera und dargestelltem Geschehen […] eine mehr oder minder große räumliche, aber keine zeitliche Distanz" gibt.[1641] Ein wesentlicher Unterschied zur Literatur besteht natürlich vor allem darin, dass uns der Film das Geschehen scheinbar im dramatischen, nicht im narrativen Modus vermittelt, inklusive direkter Figurenrede, worauf ich im nächsten Abschnitt dieses Kapitels noch näher eingehen werde. Mehr in Richtung des Narrativen wird das filmische Erzählen insbesondere verschoben, wenn das Voice-Over dominiert oder, wie in *Fabian* und *Das Schloss*, das dramatische Spiel durch das Voice-Over gebrochen und so Distanz hergestellt wird.

[1638] Reitz, Edgar: Die Schönheit der Nebensachen. Aus dem Produktionstagebuch zu „Heimat". In: Ders.: Drehort Heimat, S. 19-103 [1984]; hier: S. 96.
[1639] Die Habenichtse. D 2016. Regie: Florian Hoffmeister; Les Olympiades (Wo in Paris die Sonne aufgeht). FRA 2021. Regie: Jacques Audiard.
[1640] Kuhn: Filmnarratologie, S. 185f.; kursiv im Original.
[1641] Scheffel, Michael: Was heißt (Film-)Erzählen? Exemplarische Überlegungen mit einem Blick auf Schnitzlers *Traumnovelle* und Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. In: Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre/Skrandies, Timo (Hg.): Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik. Bielefeld: transcript 2009, S. 15-31; hier: S. 21.

Was nun die Zeit anbelangt, lassen sich deren Kategorien, Ordnung, Dauer, und Frequenz, problemlos auf das Hörspiel[1642] und letztlich gut auf den Film übertragen. Obgleich wir filmisches Geschehen scheinbar immer in Echt-Zeit beobachten, sind, das betrifft die Ordnung, Analepsen und Prolepsen sehr wohl möglich.[1643] Proleptisch erzählt z. B. die letzte Staffel von *The Affair*, in der auf der einen Zeitachse an die bisherige Gegenwart der Geschichte angeknüpft, auf der anderen drei Jahrzehnte, bis Anfang der 2050er, vorausgegriffen wird, was uns am fortgeschrittenen Alter der Figuren und an utopisch anmutenden technischen Entwicklungen und dystopischen Umwelt-Folgen vor Augen geführt wird. Handelt es sich bei der erzählten Geschichte um späteres Erzählen – das gehört bei Genette allerdings in die Kategorie der Stimme, nicht der Zeit –, wird dies häufig durch einleitende oder rahmende Voice-Over markiert und/oder Rahmenhandlungen (z. B. *Homo Faber*)[1644]. Das Voice-Over kann sich, wie in *Die Wand* und *Immortal Beloved*, außerdem durch den ganzen Film ziehen. Rückwärts erzählt wird bspw. in *The Rules of Attraction (Die Regeln des Spiels)* oder *5 x 2*. Letzterer beginnt mit der Scheidung und endet mit dem Kennenlernen.[1645] Repetitiv und zudem proleptisch erzählt wird z. B. in *Lola rennt*: Wir bekommen drei Versionen von Lolas Wettlauf gegen die Zeit gezeigt und für einzelne Figuren, denen sie dabei begegnet, verschiedene Varianten zu deren Zukunft.[1646] Und *Jackie Brown* zeigt die Geldübergabe hintereinander aus drei verschiedenen Perspektiven.[1647] An zeitraffendes Erzählen indes sind wir so gewöhnt, dass es uns kaum auffällt; auch aufgrund der Kürzungen ist es in Adaptionen der Regelfall.[1648] Dagegen kann durch zeitdehnendes Erzählen, wie in *Die Wand* bei der Tötung von Luchs und Stier, die Eindringlichkeit gesteigert werden.[1649] Und in *Memoria* ist es die oft sehr lange Einstellungsdauer, die den Eindruck von Stille und Langsamkeit – und Distanz – erzeugt (und gerade, weil die Ton-/Geräuschebene in diesem Film eine große Rolle spielt, entsteht so ein nachdrücklicher Kontrast).[1650]

[1642] Vgl. dazu: Huwiler: Erzähl-Ströme, S. 149-162.
[1643] Vgl. zur Kategorie der Ordnung: Kuhn: Filmnarratologie, S. 195-212; vgl. zur Frequenz: Ebd., S. 228-242; zum Erzählzeitpunkt: ebd., S. 243-270; vgl. auch: Nonnenmacher: Genette goes Movies, S. 178-181. Zur Realisierung von Erinnerungssequenzen im Film: Vgl. Kuhn: Filmnarratologie, S. 289-292.
[1644] Vgl. dazu: Ebd., S. 251.
[1645] The Rules of Attraction (Die Regeln des Spiels). USA/D 2002. Regie: Roger Avary; 5 x 2. FRA 2004. Regie: François Ozon.
[1646] Lola rennt. D 1998. Regie: Tom Tykwer.
[1647] Jackie Brown. USA 1997. Regie: Quentin Tarantino, 01:43:25-01:59:42.
[1648] Vgl. Huwiler: Erzähl-Ströme, S. 158.
[1649] Die Wand, 01:28:45-01:32:05.
[1650] Memoria. COL/THA/UK/MEX/FRA 2021. Regie: Apichatpong Weerasethakul.

> Literarischen, theatralischen und filmischen Dialogen gemein ist ihre Geschliffenheit. Man findet in den seltensten Fällen die für den Alltagsdialog charakteristischen Schnitzer und Versprecher, Verzögerungen, Wiederholungen, Neuanfänge, Verhaspelungen, Pausen, Schnelligkeitsfehler, abgebrochenen Sätze, Nachträge, Korrekturen etc. […] Tritt Umgangssprache in einem Film auf, so wirkt sie zumeist sehr platt und – paradoxerweise – wenig realistisch. […]
> Es bleibt festzuhalten, daß Mündlichkeit im Film nur (schlecht) fingiert wird. Die Dialoge sind zuvor geplant, schriftlich fixiert und korrigiert worden. Grundsätzlich charakterisieren sich filmische (und in geringerem Maße literarische) Dialoge durch Elaboriertheit und durch voneinander getrennte, autonome Repliken anstelle parataktischer Konstruktionen, die in der Alltagskommunikation vorherrschen.[1651]

Dieses Zitat spricht schon viele Aspekte an, die fiktionale von natürlicher Kommunikation unterscheidet, mag letztere zwar das Vorbild für jene in Roman, Film, Hörspiel oder auch Drama sein – „Dialoge müssen nach normaler Rede klingen", überbieten diese jedoch in inhaltlicher Hinsicht. „Fiktion führt das Sprechen auf eine deutlich höhere Ebene: viel ökonomischer, ausdrucksvoller, vielschichtiger und figurenspezifischer als die Plauderei am Gartenzaun."[1652] Nachdem ich die Alltagskommunikation in Kapitel II.2 bereits erläutert habe, soll es nun also um die Besonderheiten fiktionaler Kommunikationssituationen gehen. Letztendlich muss bei der Analyse der Kommunikation in verschiedenen Medien beides berücksichtigt werden: Einerseits die Gemachtheit, die Bedeutung und Funktion kommunikativer Situationen für die Handlung, andererseits die natürliche Kommunikation als Basis, denn „im Prinzip können alle Formen alltäglicher Gespräche auch in der Literatur vorkommen – und vielleicht noch ein paar mehr."[1653] Wenn in der Literatur Kommunikation wiedergegeben wird, wird damit stets „das Problem ‚Kommunikation' mitthematisiert.[1654] Hier lässt sich sogar wieder eine Parallele zu Wittgenstein ziehen:

> Ein literarischer, also ein künstlich erzeugter Dialog, der für Leser oder Hörer geschrieben wurde und daher auch für sie verständlich sein soll, muß Regeln folgen, die den Lesenden oder Hörenden bekannt sind. Das bedeutet für den Autor,

[1651] Schlickers: Verfilmtes Erzählen, S. 119.
[1652] McKee: Dialog, S. 130; vgl. hierzu auch: Mildorf, Jarmila: Mündliches Erzählen/Alltagserzählungen. In: Huber/Schmid: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, S. 229-243; Pfister: Das Drama, S. 149-219.
[1653] Hess-Lüttich: Gesprächsformen in der Literatur, S. 1622.
[1654] Winter: Dialog und Dialogroman, S. 9f.

> daß er seine Figuren nach dialogischen Mustern sprechen lassen muß, die der außenstehende Rezipient zumindest in ihren Grundzügen wiedererkennt.[1655]

Wir erwarten, dass die Figuren in den jeweiligen Situationen so sprechen, wie wir das aus dem Alltag kennen; ansonsten führt das zu Irritationen, was freilich gezielt eingesetzt werden kann. Nun werden in der Literatur – und das setzt diese Kenntnis allerdings nicht minder voraus – eher die Fälle dargestellt, in denen die Figuren die Regeln eben nicht beherrschen, Verständigungsschwierigkeiten und Konflikte entstehen, die Kommunikation scheitert und zusammenbricht.[1656] Natürlich sind, nicht anders als im Alltag, immer beide Seiten der Kommunikation einzubeziehen: „Erst wenn wir die Zweiseitigkeit des Vorgangs erfassen, d. h. zur Sprechweise die Art des Hörens, Gehorchens und Antwortens hinzunehmen, erhalten wir die Unterscheidungen, die für die Gestaltung des Dialogs wesentlich sind."[1657] Somit ist für die Dialoganalyse „die Frage nach der Relation einer Replik zu den vorausgehenden Repliken der anderen Figur(en), oder […] zur unmittelbar vorausgehenden Replik des Dialogpartners", also wieder die Frage des Anschließens, ganz zentral.[1658] Die einem Dialog „zugrundeliegenden ‚Basisregeln' der Interaktion"[1659] „sind mit der Präambel versehen: Ich gehe davon aus; gehe davon aus, daß du davon ausgehst; und gehe davon aus, daß du davon ausgehst, ich ginge davon aus".[1660] Hier sind wird dann im Prinzip bereits bei Habermas' Geltungsansprüchen, von deren Befolgung alle Gesprächspartner implizit ausgehen müssen. Und mag es für natürliche Dialoge zwar vielleicht unrealistisch sein, so haben wir es bei fiktionalen immer mit idealen Konstrukten zu tun (oder *in idealer Weise misslingenden*), weshalb sich Habermas' Konzept, wie gesagt, problemlos bzw. gerade besonders gut für die Analyse von Erzähltexten heranziehen lässt. Es gibt, nebenbei bemerkt, auch das umgekehrte Phänomen: Richter und Schmitz stellen, wie eingangs schon erwähnt, sogar die These auf, man könne anhand literarischer Dialoge bessere Aufschlüsse über

[1655] Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 63; vgl. auch: Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Literatur und Konversation. Der literarische Dialog als Gegenstand empirischer Textwissenschaft. In: Ders.: Literatur und Konversation, S. 5-22; hier: S. 10.
[1656] Vgl. dazu u. a.: Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 67; Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 69.
[1657] Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 10.
[1658] Pfister: Das Drama, S. 206.
[1659] Hess-Lüttich: Literatur und Konversation, S. 10.
[1660] Schütze, Fritz: Interaktionspostulate – am Beispiel literarischer Texte (Dostojewski, Kafka, Handke u. a.). In: Hess-Lüttich: Literatur und Konversation, S. 72-94; hier: S. 85f.

Alltagsgespräche gewinnen; und Eva Illouz zieht in *Warum Liebe weh tut* zahlreiche Beispiele aus der Literatur heran, um ihre soziologischen Thesen zu untermauern.[1661]

Die Forschung zur Kommunikation *in* der Literatur ist, das hatte ich gesagt, nicht gerade umfangreich zu nennen – es geht, sobald die Begriffe „Kommunikation" und „Literatur" zusammen genannt werden, meist um die zwischen Sender/Autor, Text und Empfänger/Leser, also die externe, die erzählerische Vermittlung, nicht die interne, die Figurenrede.[1662] Zudem liegt der Fokus bei der (literatur)wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der innerdiegetischen Kommunikation eher auf dem Drama, nicht dem Roman. Nichtdestotrotz gibt es einige Arbeiten, die wertvolle und für meine Analyse notwendige Ergänzungen zur Alltagskommunikation liefern (s. die Auswahl in der Fußnote) – wobei der Hörspiel-Dialog, wie Vielhauer bemängelt, vor ihrer Arbeit gänzlich ausgespart blieb.[1663] Und das, obwohl dem Dialog im Hörspiel ein hoher Stellenwert zugeschrieben wird.

[1661] Vgl. Richter/Schmitz: Funktionale Kontexte von Gesprächsanalyse, S. 36.

[1662] Vgl. zu Kommunikationsebenen im Erzählwerk exemplarisch: Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 3., erweiterte und überarbeitete Auflage, S. 45-106.

[1663] Vgl. Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 16f. und zur Vernachlässigung des (Roman-)Dialogs u. a.: Ebd., S. 72, sowie Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 3; Glowiński, Michal: Der Dialog im Roman, übersetzt von Peter Lachmann. In: Flashar, Hellmut et al. (Hg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 6/1. Amsterdam: B. R. Grüner 1974, S. 1-16; hier: S. 16; Hess-Lüttich: Gesprächsformen in der Literatur, S. 1627; Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Gesprächsanalyse in der Literaturwissenschaft. In: Brinker, Klaus et al.: Text- und Gesprächslinguistik 2, S. 1640-1655; hier: S. 1646; Winter: Dialog und Dialogroman, S. 11f. Zur Kommunikation in der Literatur u. a. den Überblick bei: Hess-Lüttich: Gesprächsanalyse in der Literaturwissenschaft; insb. S. 1646, und Hess-Lüttich: Gesprächsformen in der Literatur; außerdem: das Kapitel „Die Dimensionen der Rede im Erzählvorgang" in: Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004 [1955], S. 195-242; Anderegg: Fiktion und Kommunikation; Assmann/Assmann: Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI; Assmann/Menzel: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur; Bauer: Zur Poetik des Dialogs; Berghahn, Klaus L.: Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beitrag zu Poetik des Dramas. Münster: Aschendorff 1970; Betten: Analyse literarischer Dialoge; Breuer, Horst: Konversationssatire in James Joyces „Wandering Rocks" (mit einem Seitenblick auf Jane Austen). In: Helbig: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S. 303-320; Eibl, Karl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: Martini, Fritz/Müller-Seidel, Walter/Zeller, Bernhard (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 21. Jahrgang. Stuttgart: Alfred Kröner 1977, S. 138-191; Fludernik, Monika: Mündliches und schriftliches Erzählen. In: Martínez: Handbuch Erzählliteratur, S. 29-36; Glowiński: Der Dialog im Roman; Graf: Sprechakttheorie und poetischer Dialog; Hasubek: „… wer am meisten red't ist der reinste Mensch"; Hess-Lüttich: Literatur und Konversation; Kloepfer: Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur; Kreß: Kooperation und Konflikt; Kuhn, Anna Katharina: Der Dialog bei Frank Wedekind. Untersuchungen zum Szenengespräch der Dramen bis 1900. Heidelberg: Carl Winter 1981; Müller, Andreas: Figurenrede. Grundzüge der Rededarstellung im Roman. Diss. Göttingen 1981; Naumann: Dialogeffekte im Spätromantischen Roman; Preisendanz, Wolfgang: Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane. In: Stierle/Warning: Das Gespräch, S. 473-487; Schmachtenberg: Sprechakttheorie und dramatischer Dialog; Schütze: Interaktionspostulate – am Beispiel literarischer Texte (Dostojewski, Kafka, Handke u.a.); Teuchert, Brigitte: Kommunikative Elemente und ihre literarische Vermittlung. Zur Bedeutung nonverbaler Kommunikation und der verba dicendi in den Prosawerken Bölls, Dürrenmatts und Hesses. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988; Ungeheuer, Gerold: Gesprächsanalyse an

Wie im ersten Teil dieses Kapitels werde ich Kommunikation in Roman, Hörspiel und Film, wo möglich, zusammen behandeln, um sogleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede sichtbar zu machen. Wenn das Hörbuch hier ausgespart bleibt, so deshalb, weil es hinsichtlich des Dialogs keine Unterschiede zum Printtext gibt – abgesehen von der bereits erörterten Sprechweise des (Vor-)Lesers, die dem jeweiligen Wortlaut andere, manchmal. gegenteilige Bedeutung oder Nachdruck geben kann, als im Ursprungstext vorgesehen, und damit außerdem genannte nonverbale Signale unterstreichen oder widerlegen kann. Ein besonderer Akzent kann im Hörbuch allerdings, wie erläutert, durch den Einsatz mehrerer Sprecher erzielt werden; und wird schriftliche Kommunikation ins Mündliche übertragen, verhält sich das noch einmal anders. In *Gut gegen Nordwind* und *Alle sieben Wellen* kommt bspw. hinzu, dass beide Sprecher jede Menge Emotionen in das hineinlegen, was eigentlich – auch in der diegetischen Welt – ein geschriebener, nämlich ein E-Mail-Text ist. Dadurch verleihen sie dem eine zusätzliche Komponente und vermitteln dem Rezipienten im wahrsten Sinne des Wortes eine andere Botschaft – trotz der (vermeintlich) gleichen Worte. – Eine interessante Bemerkung, die sich für den Unterschied zwischen Print- und Hör-Text heranziehen lässt, findet sich bei McKee. Gesprochen offenbarten sich „[u]ngewollte Gleichklänge", weshalb man seine Dialoge aufzeichnen und anhören solle, um zu erkennen, wo man streichen oder umschreiben müsse.[1664] So erzählt Field von einer Studentin, deren Dialoge sich sehr gut lasen, aber schlecht sprachen: „Die Menschen sprechen nicht in sauberer, eleganter Prosa. Leute sprechen in Bruchstücken, ohne Punkt und Komma, sie äußern unfertige Gedanken."[1665] An meinem Beispiel kann man das allein beim Vergleich des Romans mit dem Hörbuch nachvollziehen: Liest man den Text (leise), fällt das Hochdeutsche wesentlich weniger ins Gewicht als beim Hören. Im Hörspiel dagegen tritt es im Kontrast zum Dialekt deutlich hervor und kann, was vor allem bei Gerhard Fließ geschieht, zur Charakterisierung und Abgrenzung von anderen Figuren eingesetzt werden. Bekanntermaßen prüf(t)en auch Schriftsteller ihr Geschriebenes häufig, indem sie es sich oder anderen vorlesen. Thomas Mann „wollte erproben, ob es gelang, die Zuhörer einzuspinnen, zu

literarischen Texten. Lessing: *Der Freigeist* In: Hess-Lüttich: Literatur und Konversation, S. 43-71; Ungeheuer, Gerold: Gesprächsanalyse an literarischen Texten. In: Ders.: Kommunikationstheoretische Schriften I, S. 184-222 [1980]; Winter: Dialog und Dialogroman. Zudem exemplarisch speziell zu Mimik und Gestik in der Literatur: Binder, Hartmut: Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen. Stuttgart: J. B. Metzler 1976, S. 115-262.

[1664] McKee: Dialog, S. 145; Herv. zurückgenommen A.W.

[1665] Field: Das Handbuch zum Drehbuch, S. 83.

umgarnen, in seine Erzählwelt zu entrücken, zu verzaubern. […] Erst wenn der Text ihnen gegenüber standhielt, war er definitiv und konnte im Buche stehen bleiben.“ Ähnlich verhielt es sich mit Flaubert, „der Freunde in sein Refugium einlud, wo er seine Texte stundenlang deklamierte, oft mit schreiender Stimme, um sie auf Klang, Rhythmus und Silbenfall zu prüfen.“[1666] Ich habe dies im Hörbuch/Hörspiel-Kapitel bereits ausführlich erläutert; dennoch muss es im Zusammenhang mit der Kommunikation in unterschiedlichen Medien nochmals betont werden: Zu den Worten der Figur, die eben nicht „rein sprachliche Information“ sind, kommt – je nach Zweck – ein bestimmte Intonation. „Stimmqualität, Tonlage, Sprechtempo, Mimik und Gestik gruppieren sich als ein zusätzliches Merkmalssystem um den sprachlich kodierten Satz.“ Das spielt nicht zuletzt dann eine Rolle, wenn ein literarischer Text in ein audio-visuelles Medium transformiert wird: „Selbst wenn eine filmische Transformation die direkten Figurenaussagen des Transforms ihrem Wortlaut nach analog umsetzt, durchsetzt die darstellerische Arbeit sie also auf einer nonverbalen Zeichenebene mit Interpretation.“[1667]

Schon die Trennung zwischen den Gattungen ist nicht immer ganz leicht zu ziehen; so kann „[m]anches erzählte Gespräch […] einem dramatischen näher [sein] als einem anderen der eigenen Gattung“; Erzählungen können dagegen „in reinen ‚Dialog‘ über-[gehen], in vielen Szenen des Dramas, längst vor dem modernen ‚epischen Theater‘, gibt es stillstehende, betrachtende, ausblickende Unterhaltungen, die man bei konsequenter Gattungstrennung eher dem Roman zuschreiben müßte.“ Vor allem bei der direkten Rede gibt es Überschneidungen.[1668] In *Unterleuten*, obwohl der Roman an sich sehr dialoglastig ist – sofern man dieses gescheiterte Kommunizieren überhaupt „Dialog“ nennen darf (formulieren wir es lieber so: In *Unterleuten* wird viel gesprochen) –, sind längere Passagen in autonomer direkter Rede allerdings selten. Im geschriebenen Dialog sind „die Redesituationen nicht unmittelbar gegeben“; es fehlen, wie erwähnt, bestimmte Hinweise, bspw. auf die Sprechweise oder das weitere nonverbale Verhalten oder vielmehr Handeln bzw. werden diese nicht über den gesamten Text hinweg immer mitgeliefert.[1669] Das hat zur Folge, dass Leser selbst erschließen müssen, „wie sie geklungen haben

[1666] Kesting: Vorlesen als Kunstform, S. 88f.
[1667] Mundt: Transformationsanalyse, S. 98f.
[1668] Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 9; vgl. ebd., S. 9f.
[1669] Glowiński: Der Dialog im Roman, S. 2.

könnten, als sie direkt geäußert wurden."[1670] Daneben werden diese Gespräche nicht (oder nur selten) durchgängig direkt wiedergegeben, sondern sie mischen sich meist mit indirekter Rede und sind zudem durch einen Erzähler vermittelt, wodurch Distanz entsteht, Figuren und ihr Sprechen automatisch in die Ferne gerückt werden. „Romangespräche sind eben nur erzählte Gespräche." Der Erzähler gestaltet Gesprächssituation und -atmosphäre, er kommentiert das Gesprochene und „fällt den Personen [sogar] ins Wort."[1671] Indirekte Rede kann außerdem (be)wertend oder relativierend sein – sie gibt das Gesagte verändert wieder und wie sie das tut, hängt wesentlich von der jeweiligen Erzählperspektive ab.[1672] Die Erzählerstimme mischt sich permanent ein, und sei es nur durch verba dicendi. Die Präsenz des Erzählers in Form jener „monotonen und linkischen ‚sagte Jeanne', ‚antwortete Paul', von denen der Dialog gewöhnlich durchzogen ist", ist nach Sarraute „eine lästige Konvention." All dies lässt die Vermittlungsinstanz, den Erzähler, immer präsent sein, zeigt er zwar, dass er einerseits „seinen Geschöpfen die Zügel locker läßt", sie andererseits jedoch „fest in der Hand hält."[1673] So ist die Figurenrede im Roman i. d. R. auf eine bestimmte Art und Weise eingebettet[1674], wobei verschiedene Aspekte hervorgehoben werden können: Kommunikative (z. B. „schlug… vor"), emotionale (ereifert, hämisch,…), phonatorische (leise,…), kogitative (nachdenklich, …), limitative (begann…, am Ende des Gesprächs, …), kontextuale (wiederholte er, …), extraverbale (freudesrahlend, …).[1675] Die Bedeutung nonverbaler Elemente sowie von verba dicendi hat ausführlich Brigitte Teuchert untersucht.[1676] Während die Figurenrede im Erzähltext lediglich „zitiert" wird, wird sie im Film (und im Hörspiel)

> tontechnisch reproduziert. Das heißt: Im Erzähltext hat der Rezipient nur das wortgetreue Referat, mithin nur den ‚authentischen' Wortlaut, nicht aber die phonetische Realisierung des Gesprochenen vor sich, denn er ‚hört' dabei – stellt man sich den Text in der erzählerischen ‚Ursituation' mündlichen Erzählens als gesprochenen vor – immer nur die Stimme des Erzählers, niemals die der Figuren selbst, denn die sind im Erzählakt – das epische Präteritum zeigt es an – zwar ‚vergegenwärtigt', aber nicht mehr gegenwärtig, sind schon Vergangenheit. Der Film aber liefert den authentischen Sprechakt der Figur *selbst,* also nicht nur

[1670] McKee: Dialog, S. 38.
[1671] Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 5.
[1672] Vgl. Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 63f.
[1673] Sarraute, Nathalie: Konversation und Subkonversation In: Dies.: Das Zeitalter des Mißtrauens. Essays über den Roman, übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 55-80 [frz.1956]; hier: S. 69, 72. Sarraute schreibt statt „Erzähler" fälschlicherweise „Autor" bzw. wurde es so übersetzt.
[1674] Vgl. zur Redeeinbettung ausführlich: Müller: Figurenrede, S. 136-147.
[1675] Ebd., S. 140f.
[1676] Teuchert: Kommunikative Elemente und ihre literarische Vermittlung.

> dessen Wortlaut, sondern auch dessen phonetische und paralinguistische Realisation sowie – über den Bildkanal – die nonverbale, sprachbegleitende Mimik und Gestik und damit all jene zusätzlichen Informationen, die die nonverbalen Aspekte dramatischer Sprechakte implizieren und die der sprachliche Erzähltext nur über den Erzählerbericht – in versprachlichter Gestalt also – vermitteln kann.[1677]

Der Filmdialog besitzt demzufolge einige zentrale Eigenschaften: Er muss dynamisch sein wie ein Alltagsgespräch und dabei wesentlich mehr Inhalt haben; gleichzeitig aber „komprimiert und sparsam sein. Leinwanddialoge müssen so viel wie möglich mit so wenigen Worten wie möglich sagen. Zweitens müssen sie eine Richtung haben. […] Drittens müssen sie einen Zweck haben." – Diese Punkte gelten ebenso für den Roman, aber im Unterschied zum Roman ist der Dialog zumindest im Kino-Film (und live gehörtem Hörbuch und Hörspiel) vorbei, nachdem die Worte geäußert wurden – man kann nicht zurückblättern, wenn man etwas nicht verstanden hat. *Erschwert* noch durch den schon erwähnten Fokus auf das Visuelle: „Die Ästhetik des Films ist zu achtzig Prozent visuell, zwanzig Prozent gehen durchs Ohr. Wir wollen sehen, nicht hören; unsere Energie konzentriert sich in den Augen, und wir hören den Dialog nur mit verminderter Aufmerksamkeit."[1678]

Für die Analyse der Kommunikation im Film kann insbesondere auf McKees ausführliches Buch *Dialog* zurückgegriffen werden; zwar ist dieses – wie *Story* – für Filmemacher geschrieben, liefert jedoch auch für die Analyse zahlreiche wertvolle Impulse, nicht nur für die des Films, weshalb ich bereits an einigen Stellen dieses Kapitels auf McKees Arbeiten verwiesen oder daraus zitiert habe. Bei dem, was Dialoge zeigen sollen, unterscheidet McKee drei Funktionen: Exposition, Charakterisierung und Aktion. Bei der ersten Funktion geht es hauptsächlich darum, dem Zuschauer (oder Leser) für das Verständnis notwendige Informationen zu liefern; interessant(er) sind aber die anderen beiden. Menschen – wie Figuren – besitzen „Sein" und „Schein"; das „Sein", der „wahre Charakter", zeigt sich nur, „wenn das Leben die Figur unter Druck setzt, in die Enge treibt und sie dazu zwingt, Entscheidungen zu treffen, aktiv zu werden." Das ist gerade dann der Fall, wenn eine (fiktive oder reale) Person „risikoreiche Entscheidungen beim Verfolgen [ihrer] Wünsche offenbart." Demgegenüber meint Charakterisierung „die gesamte

[1677] Lohmeier: Hermeneutische Theorie des Films, S. 39f.; kursiv im Original.
[1678] McKee: Story, S. 418.

Erscheinung – den Schein einer Figur, die Summe all ihrer oberflächlichen Eigenschaften und Verhaltensweisen. Sie erfüllt drei Funktionen: Interesse wecken, bezeugen und Individualität schaffen."[1679] Kurz: „Dialoge verfügen über die Doppelmacht, dass Aussprechbare zu äußern (Charakterisierung) und dabei das Unaussprechliche zu erhellen (wahrer Charakter)". Bei den Aktionen unterscheidet McKee geistige, verbale und körperliche; und zu den körperlichen Aktionen zählt er neben Tätigkeiten auch Gesten, also nonverbales Handeln.[1680] Letzterem kommt im Film, das hatte ich bereits mehrfach betont, besonderer Stellenwert zu; zu unterscheiden sind nach Hickethier Gestik, Kinesik, Proxemik und Mimik:

> Die Geste wird häufig auch allgemein als bewusste Körperbewegung verstanden. Im engeren Sinne werden im Film mit ‚**Gestik**' die Bedeutung erzeugenden Körperbewegungen der Körperextremitäten, vor allem der Hände und Arme, bezeichnet. Neben den redebegleitenden (illustrierenden) Gesten gibt es sprachersetzende Gesten, die teilweise hochgradig konventionalisiert sind […]. Von besonderer Bedeutung sind Gesten in Theater, Film und Fernsehen, weil sie als schauspielerisch produzierte Zeichen gezielt eingesetzt werden. […]
> Unter ‚**Kinesik**' werden in der Semiotik alle Körperbewegungen (also auch die Gestik) verstanden. In der Medienanalyse werden darunter in Abgrenzung zur Gestik alle weiteren Körperbewegungen der Figuren im Raum gefasst. Damit im Zusammenhang steht die ‚**Proxemik**', in der das ‚räumliche Verhalten der Menschen' […] untersucht wird, wobei zumeist interkulturelle Differenzen erörtert werden. Für die Medien spielt die Proxemik, die filmische oder televisuelle Gestaltung von Nähe und Distanz eine gewisse Rolle, weil diese wiederum mit der medialen Konstruktion von imaginären Räumen auch bedeutungstragende Funktionen übernehmen können. […]
> ‚**Mimik**' umfasst die Ausdrucksbewegungen des Gesichts […]. Der Mimik wird in den Medien deshalb eine so große Aufmerksamkeit geschenkt, weil das Gesicht als ‚Landschaft der Seele' gilt und sich in der Mimik emotionale Zustände einer Figur spiegeln können.[1681]

Hauptunterschied zwischen natürlicher und fiktionaler Kommunikation besteht, wie gesagt, vor allem in den zusätzlichen Botschaften, die in der Interaktion vermittelt werden. Im Alltag richten wir unser Sprechen (normalerweise) nicht zugleich an eine dritte Person, sondern nur an unser(e) Gegenüber; Dialoge in Film, Roman oder auf der Bühne dagegen sind immer für ein Publikum, den Leser oder den Zuschauer, *gemacht.*[1682]

[1679] McKee: Dialog, S. 40, 58ff.
[1680] Ebd., S. 67; vgl. ebd., S. 60.
[1681] Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 72; Herv. im Original.
[1682] Vgl. Schmachtenberg: Sprechakttheorie und dramatischer Dialog, S. 8; vgl. hierzu auch: Winter: Dialog und Dialogroman, S. 9f.; Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 62.

So hat das, worüber geredet wird, in der fiktionalen Kommunikation einen bestimmten Zweck, soll eine Figur charakterisierten, die Handlung vorantreiben oder Hintergrundinformationen liefern. Small-Talk ist – nicht nur, weil er Leser, Zuschauer oder Zuhörer langweilen würde – selten. Es ist etwas, das die Erzählung nicht braucht – außer vielleicht, um eine Figur als ausgesprochene Plaudertasche zu charakterisieren. Redundanzen, Räuspern, Zögern durch ein „Äh" oder ein „Hm" sind ebenfalls selten – und wenn sie eingesetzt werden, dienen sie einer Absicht, z. B. die Unsicherheit einer Figur besonders herauszustellen.[1683] „Drei Kernaspekte sind bei der sprachlichen Charakterisierung von Figuren zu beachten: *Was* gesagt wird (Inhalt), *wer* es sagt (Sprecher) und *wie* es gesagt wird (Stil, Form und Ton)."[1684] Das *Wie* des Sprechens vermag oft mehr Informationen zu liefern als der Inhalt des Gesagten.[1685] Natürlich kann im Printtext durch Gedankenstriche oder Unvollständigkeit eines Satzes Spontaneität oder emotionale Bewegtheit ausgedrückt werden; „akustische Qualitäten der Rede" werden durch Inquitformeln, Satzzeichen oder lexische Mittel (wie „mies" oder „scheiße") markiert.[1686] „Mündlichkeitseffekte können durchaus durch das Schriftsystem erzeugt werden", z. B. mittels größer werdender Buchstaben für zunehmende Lautstärke oder Buchstabenwiederholungen als Zeichen für langgezogenes Sprechen.[1687]
Trotzdem der Großteil der Romane, wie das auch für *Unterleuten* gilt, in hochdeutscher Sprache verfasst ist, und die Figuren auf eine Weise sprechen, die nicht der Alltagswirklichkeit entspricht, wird die Sprache manchmal (stark) an Mündlichkeit angelehnt und/oder die Figuren sprechen Dialekt, bspw. in den *Neuen Leiden des jungen W.*, *Altes Land* und *Mittagsstunde* oder *Heimatjahre*.[1688]

An dieser Stelle möchte ich kurz auf die Figurencharakterisierung in fiktionaler Kommunikation eingehen. Das ist natürlich generell für jede Analyse von Erzählwerken relevant. Aufgrund der Perspektivenvielfalt (vgl. dazu das nächste Kapitel) ist dies für

[1683] Vgl. dazu u. a.: Hess-Lüttich: Literatur und Konversation, S. 9; Straßner: Das Zusammenspiel, S. 286.
[1684] Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008, S. 263.
[1685] Vgl. Glowiński: Der Dialog im Roman, S. 5.
[1686] Vgl. Müller: Figurenrede, S. 66f.; ebd., 85ff.; vgl. auch: Ebd., S. 62f.
[1687] Boyken, Thomas: „Kooooonzentrieren – Ruuuuuuu-u-huig sein". Gedruckte Mündlichkeit im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär, Der Fuchs, Die trunkene Fahrt). In: Assmann/Menzel: Textgerede, S. 61-76; hier: S. 61f., 71.
[1688] Plenzdorf, Ulrich: Die neuen Leiden des jungen W. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 [1973]; Hansen, Dörte: Altes Land. München: Penguin 2015; Hansen: Mittagsstunde; Huby, Felix: Heimatjahre. Tübingen: Klöpfer und Meyer 2014.

mich jedoch erst recht von Bedeutung, da immer mitgedacht werden muss, aus wessen Sicht eine Figur wahrgenommen und charakterisiert wird. Und was die Kommunikation betrifft, ist Konversation um ihrer selbst willen in der Literatur, wie gesagt, selten;[1689] sie dient stets der Charakterisierung oder einem anderen Zweck: „Jegliches Erzählen ist notwendig zugleich Erzählen über das Sprechen der Helden“[1690] und damit über dessen Charakter und Identität, „weil die Person sich nie so deutlich ‚verrät‘ wie in ihren Worten, in der unwillkürlichen Reaktion auf einen anderen, und sogar in der Abkehr von ihm.“[1691] In Dialogsituationen können Figuren außerdem – dies ist nicht zuletzt für den Gesellschaftsroman und meine Fragestellung besonders relevant –,

> zwanglos als gesellig-gesellschaftliches Wesen dargestellt werden. Im Redewechsel werden die kommunikativen Beziehungen aufgedeckt; diese sind nicht nur psychologischer Art; ihre Regelung ist auch eine gesellschaftliche Frage. Im Dialog bilden sich die Personen als Glieder einer – in sich möglicherweise wieder vielfach gegliederten – Gesellschaft ab, und andererseits bilden sie durch ihr gesellschaftliches Verhalten, das sie in den Reden ausformen, stets neu Geselligkeit, Gesellschaft aus.[1692]

Wenngleich dies für Hörbuch/Roman, Hörspiel und Film gilt, spielt für die Art und Weise der Charakterisierung das Medium eine zentrale Rolle. Ist diese im Roman, wie gerade erwähnt, ganz wesentlich durch die Perspektivierung bestimmt, aus der ein Ereignis und die daran beteiligten Figuren geschildert werden, fallen im *Unterleuten*-Hörspiel die Interviews besonders ins Gewicht. Dagegen werden die Figuren im Film – obgleich natürlich durchaus über andere Figuren gesprochen wird und sie auf diesem Wege eingeschätzt oder auch be- und verurteilt werden – vor allem durch das charakterisiert, was und wie sie etwas sagen und tun, wie sie auftreten, wie sie gekleidet sind. Die Bedeutung des Nonverbalen in der Kommunikation zwischen Film-Figuren kann gar nicht genug betont werden.

Ganz allgemein sind (für den Film) drei Formen der Charakterisierung zu unterscheiden:

> – erstens die *Selbstcharakterisierung*: Jede Figur charakterisiert sich als die, die sie ist oder zu sein vorgibt, durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, ihre Kleidung usw. – wie jeder Mensch im normalen Alltag auch;

[1689] Vgl. hierzu: Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 19.
[1690] Glowiński: Der Dialog im Roman, S. 1.
[1691] Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 87.
[1692] Winter: Dialog und Dialogroman, S. 96.

> – zweitens die *Fremdcharakterisierung*: Eine Figur wird durch eine andere Figur im Film vorgestellt und beurteilt, beispielsweise positiv, möglicherweise im Kontrast zu einer dritten Figur, die ein Negativurteil beisteuert, und im Unterschied zu weiteren Personen mit wieder anderen Meinungsäußerungen;
> – drittens die *Erzählercharakterisierung*: Eine Figur kann durch zahlreiche Bauformen des Erzählens charakterisiert werden, etwa durch die Einstellungsgröße oder die Einstellungsperspektive, durch die Musik, durch die Beleuchtung und andere Stilmittel.[1693]

Abgesehen vom letzten Aspekt gilt das ebenso für Roman, Hörbuch und Hörspiel. Und gerade im Hinblick auf die Multiperspektivität meines Beispiels kommt der Fremdcharakterisierung besonderer Stellenwert zu – zumal selbst bei Figuren, die eigentlich auf einer Seite stehen, nicht immer klar zu sein scheint, wie es um eine Beziehung oder Sympathie tatsächlich bestellt ist. So existiert z. B. aus Elenas Sicht zwischen ihrem Mann und Arne Seidel „eine komfortable Freundschaft“ und die Aussage „Bei Gombrowskis hängt der Haussegen schief“ meint mitnichten die Ehe, sondern Gombrowski und Arne – und dieser ist sich nicht einmal sicher, ob er Gombrowski eigentlich mag.[1694]
Zur Figurenanalyse hat Jens Eder ein sehr komplexes (und teilweise recht kompliziertes) Modell vorgelegt, das ich nicht in seiner ganzen Breite einbeziehen kann, was indes auch nicht erforderlich ist. Ich beschränke mich auf einige, für meine Analyse nützliche Aspekte. Eder differenziert zwischen der Figur als fiktives Wesen, Symbol, Symptom und Artefakt. Dies ist aus einem ganz banalen Grund wichtig: Filmfiguren unterscheiden sich von realen Menschen und sie zu beobachten, ist darum nicht identisch, sondern sie werden unter den genannten vier Kategorien wahrgenommen.[1695] Dies bezeichnet er als „Uhr der Figur“. Dabei geht es, ganz knapp gefasst, um folgendes:

> Fiktives Wesen: Analyse von Körper, Persönlichkeit und Sozialität;
> Symbol: Analyse indirekter Bedeutungen;
> Symptom: Analyse kommunikativer Ursachen u. Wirkungen sowie soziokultureller Kontexte;
> Artefakt: Analyse der Gestaltung.[1696]

Nützlich ist das für mich nicht zuletzt, weil diese „Uhr“ genauso auf andere Medien bzw. den Medienvergleich angewendet werden kann: „Das Modell bietet Anhaltspunkte, um der *Medialität* von Figuren gerechter zu werden. Allgemein gesagt, fordert es dazu auf,

[1693] Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 102; kursiv im Original.
[1694] Zeh: Unterleuten, S. 149; vgl. ebd., S. 440.
[1695] Vgl. Eder: Die Figur im Film, S. 220.
[1696] Ebd., S. 141.

die Figuren-Aspekte und ihre Verhältnisse gemäß der Charakteristika des jeweiligen Mediums auszudifferenzieren.“[1697] Am Ende jedes Kapitels hat Eder zu den einzelnen Bereichen einen ganzen Fragenkatalog zusammengestellt. Ich werde nur jene Punkte herausgreifen, die für meine Analyse als wertvolle Leitfragen dienen können, wobei ich später freilich nicht durchgehend auf sämtliche Aspekte eingehen kann, sondern dies vor allem an besonders markanten Beispielen tun werde.[1698]

Zur Figur als fiktivem Wesen „gehören ihre physischen, psychischen und sozialen Merkmale, ihr Verhalten, ihre flüchtigen Erlebnisse und ihre Beziehungen zu ihrer Umwelt.“[1699] Zum ersten Punkt, der Körperlichkeit der Figur, sind für mich folgende Fragen relevant: „Fallen bestimmte aussagekräftige Verhaltensweisen der Figur besonders auf oder wiederholen sich? Was sagen ihre ‚großen Handlungen‘ über ihren Charakter?“[1700] (Gemäß meines Ansatzes muss anstelle von Verhalten natürlich von Handeln gesprochen werden.) Denn Eigenschaften sind abgesehen davon, ob es nun um körperliche, psychische, soziale oder das habituelle wie situative Verhalten bzw. Handeln geht, nicht sämtlich konstant; es gibt stabile und flüchtige, die jedoch nicht strikt zu trennen sind, so haben bestimmte mentale Dispositionen Einfluss auf das (flüchtige) Denken und Handeln in einer konkreten Interaktion.[1701]

Bedeutsam ist für mich natürlich das sprachliche Handeln – und dabei spielt wiederum die Hochsprache des Romans eine Rolle. Hierzu lassen sich nach Eder folgende Fragen stellen:

> Wie spricht die Figur (Inhalte, Stil, parasprachliche Merkmale)? Wie sind Sprechweise, Stimmqualitäten, Vokalisationen, Intonation, Rhythmik, Dynamik der Dialoge zu beschreiben? Spricht sie laut oder leise, höflich oder grob, ehrlich oder unehrlich? Hat sie Akzente, Dialekte, Sprachfehler, stimmliche Besonderheiten? Kommen bestimmte Redewendungen häufiger vor? Hat die Figur Lieblingsthemen? Was sagt sie über sich selbst und über andere? Gibt es einen Subtext?[1702]

[1697] Ebd., S. 153; kursiv im Original.
[1698] Vgl. zu Figuren als fiktive Wesen: Ebd., S. 317-321; zur Figurengestaltung und Charakterisierung: Ebd., S. 370ff.; zu den Artefakten: Ebd., S. 424f.; zur Motivation der Figuren: Ebd., S. 461ff.; zur Figurenkonstellation: Ebd., S. 517-520 und zu Symbol und Symptom: Ebd., S. 559f.
[1699] Ebd., S. 123.
[1700] Ebd., S. 319.
[1701] Vgl. ebd., S. 235.
[1702] Ebd., S. 319.

Zur Sozialität der Figuren kann man fragen: „Was charakterisiert die Figur in den folgenden Hinsichten: soziales Handeln, Interaktion und soziale Beziehungen; soziale Systeme, Gruppen und Strukturen; soziale Positionen, Rollen und Status; soziale Repräsentationen, Werte und Normen; Identität?“ sowie: „Welchen sozialen Gruppen und Rollen wird sie zugeordnet, und von welchen wird sie abgegrenzt?“ Und: „Was sind die wichtigsten Sozialbeziehungen der Figur und wie entwickeln sie sich? In welchen Verhältnissen der Liebe, Macht und Anerkennung steht sie zu anderen Figuren?“[1703]
Die „sozialen Kategorien“ werden bei Eder untereilt in Gruppenkategorien, Rollenkategorien, Persönlichkeitskategorien. In die erste fällt bei mir der zentrale Unterschied Dorf/Stadt = Ost/West, in die zweite dann die unterschiedlichen Rollen, die eine Figur einnimmt, also z. B. die private in der Ehe oder als Vater und dann die berufliche. Persönlichkeitskategorien nun betreffen bestimmte Eigenschaften, wie extrovertiert oder introvertiert.[1704] Sodann geht es um die Psyche, um das Innenleben der Figuren[1705] – hier ist für mich hauptsächlich die Motivation, die Intention für die (Sprech-)Handlungen der Figuren wichtig. Motivation gehört neben Wahrnehmungen, Kognitionen, Emotionen zu den mentalen Prozessen der Figuren. Relevant für mich sind vor allem diese Fragen:

- Was sehen oder hören die Figuren? Wem oder was schenken sie besondere Aufmerksamkeit? Was denken und welche Schlüsse ziehen sie, welche Meinungen vertreten sie?
- Wie gehen sie mit Informationen um? Interpretieren oder verzerren sie diese?
- Und wie ist es um das Gedächtnis und das Wissen der Figuren bestellt?
- Inwiefern wird das Handeln und Kommunizieren der Figuren von Emotionen beeinflusst?
- Was sind ihre Absichten, Wünsche oder Ziele?[1706]

Daneben zählt der Raum bzw. das Raumverhalten zur Kategorie der Figur als fiktivem Wesen. (Hierauf gehe ich im entsprechenden Unterkapitel auf S. 362ff. ein).

Schaut man sich die Figuren als Artefakte an, lautet die Grundfrage: „Wie werden Figuren […] dargestellt, wie sind sie gestaltet, und wie kann man ihre Gestaltung analysieren?“[1707]
Da ich dies im Rahmen des Kapitels letztlich bereits behandelt habe, nenne ich an dieser Stelle nur noch einmal die drei Fragekomplexe, welche Eder anführt:

[1703] Ebd., S. 319f.
[1704] Ebd., S. 198.
[1705] Vgl. dazu ebd., S. 320f.
[1706] Vgl. ebd., S. 204, 300.
[1707] Ebd., S. 322.

> 1. Wie werden die filmischen Darstellungsmittel zur Figurengestaltung eingesetzt, welche Arten und Grade sinnlicher Präsenz verleihen sie der Figur? […]
> 2. Auf welche Weise vermittelt der Film Informationen über die Figur, und welche Dramaturgie der Entwicklung des Figurenmodells entsteht dadurch? […]
> 3. Welche Phasen der Charakterisierung durchläuft die Figur? Welche Szenen und Sequenzen des Film [sic] tragen wesentlich zu ihrer Charakterisierung bei?[1708]

Während die Figuren als Symbole für meinen Zusammenhang weniger relevant sind, ist es die Kategorie der Symptome durchaus. „Jede Figur wird als fiktives Wesen und Artefakt wahrgenommen, aber nicht jede muss etwas darüber hinaus bedeuten bzw. Vermutungen über Filmemacher oder Publika hervorrufen." Bei Figuren als Symptomen ist die grundsätzliche Frage, „welche individuellen und soziokulturellen Faktoren an ihrer Entstehung beteiligt waren und welche Wirkungen sie auf ihre Publika hat."[1709] Weiter kann gefragt werden:

> Welche Schlüsse auf ihre Ursachen und Wirkungen in der Realität der Figur löst die Figur bei den Zuschauern aus? […] Warum ist die Figur so, und welche Folgen hat das? […]
> Man begibt sich in den Bereich der stärker subjektiv geprägten, kontextbezogenen *Interpretation*, einer synthetisierenden, Sinn stiftenden Deutung, die auf der Analyse aufbaut und Erklärungen anbietet, *warum* Filme oder Figuren die analytisch ermittelten Merkmale haben. Dabei werden diverse Interpretationsansätze verfolgt, darunter biographische, **soziologische**, historische, psychologische oder intertextuelle[1710].

Und gerade der letzte Punkt ist natürlich für meine (medien-)soziologische Fragestellung bedeutsam. Um diese zu beantworten, sprich, die Figuren als Symptome analysieren zu können, müssen zunächst jene oben genannten „Eigenschaften der Figuren erfasst [werden]: körperliche, mentale oder soziale Merkmale (fiktives Wesen), Darstellungsweisen (Artefakt) oder indirekte Bedeutungen (Symbol)."[1711] Eine weitere Frage für die Figuren als Symptome ist überdies, „in welche Arten kommunikativer Praktiken Figuren im jeweiligen Medium vorrangig eingebunden sind und was dies für ihren Status als soziokulturelle Ursache und Wirkung bedeutet."[1712] Und will man weiterdenken, also

[1708] Ebd., S. 370ff.
[1709] Ebd., S. 522.
[1710] Ebd.; kursiv im Original; Herv. A.W.
[1711] Ebd., S. 545.
[1712] Ebd., S. 154.

darauf schauen, was dieses vermittelte Bild der Figuren als Repräsentanten der Gegenwartsgesellschaft mit dem Rezipienten macht, kann man fragen: „Regt sie eine Auseinandersetzung mit der (sozialen) Welt an?“[1713]

Für meine Arbeit bedeutet dies, ganz knapp zusammengefasst, sich die Figuren als fiktive Wesen mit ihren jeweiligen Eigenschaften, u. a. der Art und Weise, wie sie mit anderen kommunizieren, anzuschauen; sodann wie dies in den verschiedenen Medien umgesetzt wurde (Figuren als Artefakte), und schließlich, was sich daraus ableiten lässt im Hinblick auf das Bild der Gegenwartsgesellschaft (Figuren als Symptome), das in den verschiedenen Medien-Varianten von *Unterleuten* entworfen wird.

Nun noch einmal zur Motivation und Intention: „Den größten Einfluß auf Inhalt und Form des Gesagten haben die Redeziele und die hinter ihnen stehenden Beweggründe bzw. Interessen.“[1714] Gleiches gilt, das hatte ich bereits im Zusammenhang mit Habermas betont, für das strategische Handeln:

> Die Skala der gegenseitigen Beeinflussung im Gespräch reicht vom vollen ‚Eingehen‘ aufeinander, das natürlich noch Selbsttäuschungen beider Seiten enthalten kann, bis zur Verhärtung in einer vorgefaßten Meinung, worin sich gleichwohl meist noch ein realer Eindruck vom anderen auswirkt.
> Der zutreffende und der auf Täuschung beruhende Eindruck vom anderen, sowie der wirkliche und der nur in der Einbildung vorhandene Einfluß auf ihn sind im alltäglichen Gespräch kaum voneinander zu trennen. […] Im gedichteten Gespräch, in dem schon das ‚wirkliche‘ Sein der Personen auf einer Fiktion beruht, erhält das Wechselverhältnis zwischen diesen Wirklichkeiten und den Einbildungen der Personen hervorragende Bedeutung.[1715]

Kurz: In einem fiktionalen Dialog, gleich welchen Mediums, muss immer gefragt werden: „Wozu dient das Zusammentreffen der Personen in ihren Reden“?[1716]
Berghahn analysiert in seinen *Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen* folgende Möglichkeiten des Dialogs: Berichtsdialog, Meldedialog, Verhördialog, Erörterungsdialog, Überredungsdialog und Streitdialog.[1717] Ich werde in meiner Analyse auf manche zurückkommen. Bauer hingegen unterscheidet in seiner *Poetik des*

[1713] Ebd., S. 559f.
[1714] Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 62.
[1715] Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 28f.
[1716] Ebd., S. 27.
[1717] Berghahn: Formen der Dialogführung.

Dialogs vier verschiedene Varianten des Gesprächs: Gebundenes, ungebundenes und dialektisches Gespräch sowie Konversation. Jeder Form kommt ein Hauptzweck zu: Dem gebundenen Gespräch Argumentation oder Kampf, dem ungebundenen die Äußerung, dem dialektischen Entwicklung und der Konversation Stimmung bzw. Atmosphäre. Allerdings dürfen sie nicht als isoliert betrachtet werden, vielmehr vermischen sie sich und es geht um den Vorrang der jeweiligen Form.[1718] In *Unterleuten* am häufigsten ist das gebundene Gespräch in Form eines Kampfes; bringt eine Seite ernsthafte Argumente vor, wird vom anderen nicht darauf eingegangen. Manche „Gespräche" geraten so zu ungebundenen, weil die Figuren sich nicht auf das beziehen, was der Vorredner gesagt hat, wodurch sich lose Äußerungen aneinanderreihen. Somit kann von dialektischen Gesprächen ebenso wenig die Rede sein, geht es darin doch um „die Verknüpfung der Repliken", die „Bewegung des Entwickelns, Vorschlagens, Ausprobierens, auch des Entdeckens und der Überraschung".[1719] Und *echte* Konversation sucht man (fast) vergeblich; sie findet allenfalls zum Schein statt.

Zu einem fiktionalen Dialog gehören – wie im Alltag – ferner Dialoghorizont, -situation und -zusammenhang. Anders als im Alltag umfasst der Horizont in der Literatur indes z. B. eine für das Leseverständnis notwendige Vorgeschichte. Die Dialogsituation betrifft den äußeren Rahmen des Gesprächs; der Dialogzusammenhang schließlich alle zeitlichen, thematischen oder formalen Bezüge zwischen den einzelnen Redeanteilen, welche dafür sorgen, dass das Gespräch seinen Fortgang nimmt.[1720]
In allen Medien besteht der Reiz in dem, was zwischen den Zeilen gesagt wird. Bauer spricht (unter Bezugnahme auf Nathalie Sarraute) von „Subkonversation". Je stärker die Subkonversation bzw. der Subtext, desto mehr kann das Gesagte beeinflusst und zur bloßen „Tarnsprache oder selbstzweckhaften Dekoration" werden. Es kann passieren, dass die Subkonversation „unterhalb der Worte sich verselbständigt gegenüber der weiterlaufenden expliziten Unterhaltung, so daß sich das Gespräch in zwei (oder selten mehr) Ströme aufspaltet, die sich natürlich wieder vielfältig beeinflussen können."[1721] Für

[1718] Vgl. Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 90.
[1719] Ebd., S. 17.
[1720] Vgl. Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 17f.
[1721] Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 146f.; vgl. ebd., S. 150.

McKee ist der Subtext „die innere Substanz eines Kunstwerks“[1722] und Dialog durch drei Aspekte gekennzeichnet: Das Gesagte, das Ungesagte und das Unsagbare.

> Einmal ausgesprochen, tragen Dialoge uns auf Wellen der Wahrnehmung und des konkreten Inhalts dahin, die vom Gesagten über das Ungesagte bis hin zum Unsagbaren nachschwingen. **Das Gesagte** besteht aus den Ideen und Empfindungen, die eine Figur anderen gegenüber äußert; **das Ungesagte** besteht aus den Gedanken und Gefühlen, die die Figur mit ihrer inneren Stimme äußert, allerdings nur sich selbst gegenüber; **das Unsagbare** schließlich sind die unbewussten Triebe und Wünsche, die eine Figur nicht einmal vor sich selbst in Worte fassen kann, weil sie stumm sind und jenseits der Wahrnehmung liegen.[1723]

Über das Unsagbare schreibt er außerdem – womit wir wieder bei den Sprechhandlungen wären – weiter: „Wenn eine Figur etwas sagt, tut sie damit auch etwas. [...] Dialog drückt sehr viel mehr aus als die Bedeutung seiner Worte.“ Eine Figur ringt „um die Erfüllung ihrer Wünsche; sie agiert und nutzt das gesprochene Wort, um ihre Aktionen durchzuführen. Gleichzeitig aber vermitteln ihre Sprechentscheidungen ohne große Ankündigung ihr bewusstes und unbewusstes Innenleben.“[1724] Will man den strategischen Handlungen und ihren (absichtlichen) Täuschungen der Figuren auf den Grund gehen, spielt natürlich gerade die Diskrepanz zwischen dem Gesagten und Ungesagten eine Rolle. Und Unsagbares wie Ungesagtes ist natürlich wieder Schweigen. Speziell dafür nun, das Schweigen in literarischen Texten zu analysieren, bietet sich die Typologie Anna Kaufmanns an, welche, sich teilweise auf Aleida Assmann beziehend (vgl. S. 105f.) und ausgehend von der „Leitfrage ‚Wer schweigt gegenüber wem?‘“[1725], zwischen vier Formen des Schweigens differenziert:

- Schweigen-Wollen/Reden-Abwehren (defensives Schweigen)
- Schweigen-Sollen/Nicht-reden-Dürfen (repressives Schweigen)
- Schweigen-Müssen/Nicht-reden-Können (überwältigtes Schweigen)
- Schweigen-Aushalten/Reden-Fordern [rezeptives Schweigen].[1726]

Im Mittelpunkt der „*Schweigefunktionen* steht die Klassifikation von Schweigen als ambivalenter *Störfaktor*: Sorgt es einerseits für Irritation und Abbruch von Kommunikation und Kohärenz, setzt es andererseits Prozesse der Redewiederaufnahme und

[1722] McKee: Dialog, S. 69.
[1723] Ebd., S. 14; Herv. im Original.
[1724] Ebd., S. 66; zum Gesagten auch: vgl. ebd., S. 63f. und zum Ungesagten: vgl. ebd., S. 64f.
[1725] Kaufmann: Zur Narratologie des Schweigens, S. 327.
[1726] Ebd., S. 11; Kursivierung zurückgenommen A.W.

Bedeutungsaushandlung in Gang.“[1727] Kaufmann nennt das Schweigen eine „*kommunikative[] Handlung*“ bzw. „*Schweigehandlung*“, versteht dies aber anders als Habermas, den sie nicht in ihre Konzeption einbezieht, und das, obwohl sie gerade „Formen des *strategischen Schweigens*“ bzw. „Schweigen als (intentionale) kommunikative Handlung“ im Fokus hat. In diesem Fall können „Schweige*handlungen*“ als „intendierte[] Unterlassungs-Handlungen“ begriffen werden. Geschwiegen wird, weil man sich bewusst dazu entschieden hat, nicht zu sprechen.[1728] Somit verstehe ich das Schweigen nicht, wie Kaufmann, als kommunikatives Handeln, sondern frage vielmehr, ob sich darin Momente strategischen Handelns, also Motive für das (Ver-)Schweigen, ausmachen lassen, oder ob es andere Ursachen hat, bspw. jemand etwas schlicht nicht weiß oder zu starke Emotionen hat. Vor allem bei interner Fokalisierung, die dem Leser eine Mitsicht bietet, können mögliche Ursache und Motive für das Schweigen offenbart werden, welche anderen Figuren verborgen bleiben, eben verschwiegen werden.[1729]

Wie bei Lyotard (vgl. S. 196) stellt das Schweigen in einer Interaktion „eine mögliche Form des Nutzens eines vorhandenen Gesprächszuges“ dar; genauer gesagt, kann zwischen dem „*Abbruch*“ und dem „*Schweigezug*“ unterschieden werden. Ersterer „liegt vor, sofern ein Gesprächspartner das Rederecht inne hat, seinen Beitrag beginnt, jedoch abrupt abbricht und nicht beabsichtigt, ihn fortzusetzen bzw. zu beenden.“ Auch ein Themenwechsel kann als Abbruch verstanden werden bzw. mit Wittgenstein als Weigerung, am Sprachspiel (weiterhin) teilzunehmen; und „*Abbrüche* können als demonstrative Verweigerung der Kooperation fungieren“, also gerade als Zurückweisung kommunikativen Handelns. Von einem Schweigezug kann gesprochen werden, wenn

> ein vorangehender Beitrag bzw. Gesprächszug abgeschlossen und die Zuweisung eines Folgezugs an einen konkreten Gesprächspartner erfolgt ist, dieser formal betrachtet das Rederecht erhalten hat, ohne dass er die Redeübernahme bzw. das Leisten eines Beitrags überhaupt beabsichtigt. […] Anders als beim *Abbruch* schuldet der Gesprächspartner seinem Gegenüber beim *Schweigezug* nicht nur einen Beitrags*teil*, sondern den gesamten Beitrag.[1730]

[1727] Ebd., S. 11f.; kursiv im Original.
[1728] Ebd., S. 12, 19, 31, 50, 53; kursiv im Original. Auch mit der Sprechakttheorie kann das Schweigen, so Kaufmann, klassifiziert werden. Es liegt zwar kein Äußerungsakt, aber sehr wohl ein illokutionärer und perlokutionärer Akt vor (vgl. ebd., S. 51)
[1729] Vgl. ebd., S. 328.
[1730] Ebd., S. 42f.; kursiv im Original

Allerdings bedeutet dies nicht automatisch, dass die Kommunikation zusammenbricht. Stattdessen kann das Schweigen selbst zum Gesprächsgegenstand werden oder zu einem Sprecherwechsel führen.[1731] Je nach Schweigedauer kann es aber zu einer gewissen „Konfliktspannung" kommen.[1732]

Das Schweigen lässt sich, ohne das hier weiter auszuführen, in das erzähltheoretische Modell Genettes einfügen: So kann entsprechend der „binären Struktur des Erzähltextes" unterschieden werden zwischen „dem *darstellenden Schweigen* auf der Ebene des Erzähldiskurses und dem *dargestellten Schweigen* auf der Ebene der Geschichte" sowie zwischen der „*extradiegetische[n] Sprechsituation* bzw. *erzählte[m] Schweigen"* und der „*intradiegetische[n] Sprechsituation* bzw. *zitierte[m] Schweigen"*.[1733] Anstelle des „Wer spricht (mit wem)?" kann man fragen: „Wer schweigt (gegenüber wem?)".[1734] Für das Schweigen gibt es genauso wie für das Reden bestimmte verba dicendi, z. B. „schwieg", „antwortete nicht" oder „hat nichts gesagt". Fragen können mehrfach wiederholt werden oder der Interaktionspartner wird aufgefordert, sich zu äußern (bspw. „Sag doch bitte was!"). Darüber hinaus können nonverbale Handlungen mittels Gestik oder Mimik, die vom Erzähler geschildert werden, auf Schweigen verweisen.[1735]

Was nun die vier verschiedenen Typen des Schweigens anbelangt, ist der erste, das *Schweigen-Wollen/Reden-Abwehren* (das *defensive Schweigen*), „Ergebnis einer mehr oder weniger bewusst getroffenen Entscheidung gegen das Sprechen", es ist eine „Weigerung zu sprechen" bzw. das Ver-Schweigen einer bestimmten Sache.[1736] Es ist strategisches Schweigen, unter das, die bei Assmann genannten Formen des Schweigens als Strafe oder das trotzige Schweigen fallen.

Für das *Schweigen-Sollen/Nicht-reden-Dürfen* bzw. das *repressive Schweigen,* ist u. a. „das Wechselverhältnis von individuellen mit kollektiven Schweigeformen" relevant. Es geht also um Schweigen im privaten wie im öffentlichen Raum. Nicht zuletzt hat es mit

[1731] Vgl. ebd., S. 44.
[1732] Vgl. ebd., S. 331; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[1733] Ebd., S. 11, 328; kursiv im Original.
[1734] Ebd., S. 84.
[1735] Ebd., S. 90ff..; Unterstreichungen zurückgenommen A.W.
[1736] Ebd., S. 109.

Macht zu tun, insofern es sich um ein Verbot handelt, (über eine bestimmte Angelegenheit) zu sprechen. Überdies können damit „Lücke[n] im *kommunikativen Gedächtnis*“ einhergehen.[1737] Hierzu zählt Assmanns komplizitäres Schweigen.

Der dritte Fall, das *Schweigen-Müssen/Nicht-reden-Können* (*überwältigtes Schweigen*) kann ein „Schweigen als Symptom traumatischer Erfahrungen“ sein, „Ausdruck von Hilflosigkeit, Furcht und Entsetzen“. Es ist ein Schweigen, um sich selbst zu schützen; oder aber ein „Ausdruck einer Blockade des autorbiographischen Gedächtnisses.“ Vielleicht sind die Figuren auch „mit dem Andauern von schmerzhaften Erfahrungen konfrontiert und suchen diese nach einer Phase der Abwehr mittels Formulierung eines Verlust- bzw. Opfernarrativs nachträglich in ihre Lebensgeschichte zu integrieren.“[1738] So kann das Schweigen zu einer Last werden, die man mit sich herumträgt.

Schließlich das *Schweigen-aushalten-Müssen/Reden-Fordern*. Dabei kann es um das „Verschweigen von schuldhaftem Tun“ gehen, um Geheimnisse, „die aus dem *kommunikativen Gedächtnis* der Familien getilgt worden sind“, was nicht zuletzt für Eltern-Kind-Beziehungen relevant sein und Familienkonflikte auslösen kann. Es geht um Erfahrungen, die die Kinder „nicht erlebt haben, ihnen jedoch [vielleicht] auf latente Art und Weise in der familialen Kommunikation vermittelt worden sind“ und zu „zentralen Bezugspunkte[n] ihrer Entwicklung“ werden können.[1739] Das ist gerade darum für meine Arbeit wichtig, da man als DDR-Bürger, wie auf S. 97 erwähnt, zum Schweigen gezwungen war bzw. gezwungen wurde. Und natürlich muss bei diesem Typus wieder gefragt werden, ob *nur* etwas verschwiegen oder überdies gelogen wird.

Nun möchte ich – und das hängt mit dem eben Erläuterten durchaus zusammen – einen genaueren Blick auf die Kommunikation jenseits der Worte werfen. Der Analyse der nonverbalen Kommunikation sind im Roman freilich Grenzen gesetzt; möglich ist dies nur dann, wenn der Erzähler – neben der Figurenrede – Hinweise über das weitere Sprechhandeln der Figuren in der jeweiligen Situation gibt. Wie sich erneut mit Thomas Mann zeigen lässt, sind diese Grenzen keineswegs ein Hindernis. Ein im wahrsten Sinne

[1737] Ebd., S. 161; kursiv im Original.
[1738] Ebd., S. 225f.
[1739] Ebd., S. 273f.; kursiv im Original.

des Wortes anschauliches Beispiel für die Beschreibung von Aussehen, Mimik, Körpersprache und nonverbaler Kommunikation ist jene des Mynheer Peeperkorn aus dem *Zauberberg*:

> Er ist wohl groß und breit und steht gern spreizbeinig da, die Hände in seinen senkrechten Hosentaschen vergraben […]. Aber sein Kinnbart ist schütter, – lang, aber schütter, daß man die Haare zählen zu können glaubt, und seine Augen sind auch nur klein und blaß, ohne Farbe geradezu, ich kann mir nicht helfen, und es nützt nichts, daß er sie immer aufzureißen versucht, wovon er die ausgeprägten Stirnfalten hat, die erst an den Schläfen aufwärts und dann horizontal über seine Stirn laufen, – seine hohe, rote Stirn […].
> Ergänzend wäre seiner begabten Skizze etwa hinzuzufügen, daß Peeperkorns Oberlippe rasiert, seine Nase groß und fleischig und sein Mund ebenfalls groß und von unregelmäßiger Lippenbildung, gleichsam zerrissen war. Ferner waren seine Hände zwar ziemlich breit, aber mit langen, spitz zulaufenden Nägeln versehen, und er bediente sich ihrer beim Sprechen – bei seinem fast unaufhörlichen […] Sprechen – zu auserlesenen, die Aufmerksamkeit spannenden Gebärden, den delikat nuancierenden, gepflegten, genauen und reinlichen Kulturgebärden eines Dirigenten, den Zeigefinger mit dem Daumen zum Kreise gekrümmt oder die flache Hand – breit, aber nagelspitz – behütend, abdämpfend, Achtsamkeit fordernd ausgebreitet […]. Zuweilen erfolgte die Äußerung überhaupt nicht. Er […] blickte mit hochgezogenen Brauen, so daß die rechtwinklig von seiner Stirn zu den äußeren Augenwinkeln laufenden Falten sich maskenhaft vertieften […].
> Er dämmte mit der Hand die Unterhaltung zurück, schuf Stille, wie der Dirigent, der das Durcheinander der stimmenden Instrumente zum Schweigen bringt und sein Orchester, kulturell gebietend, zum Beginn der Aufführung sammelt […].
> Er hatte nichts gesagt; aber sein Haupt erschien so unzweifelhaft bedeutend, sein Mienen- und Gestenspiel war dermaßen entschieden, eindringlich, ausdrucksvoll gewesen, daß alle und auch der lauschende Hans Castorp höchst Wichtiges vernommen zu haben meinten oder, sofern ihnen das Ausbleiben sachlicher und zu Ende geführter Mitteilung bewußt geworden war, dergleichen doch nicht vermißten.[1740]

Natürlich stellt das in diesem Ausmaß eine Ausnahme dar. Noch weniger Hinweise auf nonverbales Verhalten bzw. Handeln liefert (normalerweise) ein Hörspiel, es sei denn der Erzählerpart fällt besonders ausführlich aus. Hier haben wir zwar – im Gegensatz zum Roman – den Klang der Stimme, der ebenfalls Aussagekraft besitzt, aber Informationen zu Gestik oder Mimik sind (im *Unterleuten*-Hörspiel) nur aus Perspektive anderer Figuren, und damit je nach Situation und Sympathie beurteilt, vorhanden. Im Film dagegen haben wir das gesamte Spektrum des Nonverbalen vom Klang über Mimik,

[1740] Mann: Der Zauberberg, S. 829-832.

Gestik und Proxemik – was, anders als in Hörspiel und Roman, meist fehlt, sind indes die Gedanken samt möglichen Motiven und Zielen.[1741]

Interessant wird es im Film gerade dann, wenn sich das Gesagte und der körperliche Ausdruck widersprechen, wofür Geppert einen Fall schildert:

> Wenn Instetten etwa erklärt, wie viel ihm Effi bedeutet, und dabei die Arme überkreuzt, sagt die Körpersprache (zur Kamera) etwas anderes als die Rede. Ein analoger Effekt kann aber auch durch unglaubwürdige, mechanisch wirkende Bewegungen entstehen, etwa wenn Effi, um ihre Anhänglichkeit zu demonstrieren, auf den im Sessel mit überkreuzten Beinen zurückgelehnt sitzenden Instetten zuläuft und sich an sein Knie schmiegt[1742].

Durch solche Widersprüche lassen sich „Ambivalenzen, Mehrdeutigkeiten, aber auch Bedeutungsverschiebungen und mehrschichtige Beziehungsstrukturen“ zeigen.[1743] Es geht bei fiktionaler Kommunikation immer auch darum, zwischen den Zeilen zu lesen oder zwischen die Zeilen zu blicken, also Subkonversation. Wichtig ist nach McKee im Film vor allem, nicht zu viel zu sagen, sondern zu zeigen – „Sagen beseitigt jeden Subtext“, weshalb McKee ein „Plädoyer für das Schweigen“ hält. Schweigen sei geradezu „eine Einladung an die Kamera“.[1744] Das kann daneben dem Zweck dienen, Zweifel an der Zuverlässigkeit des Gezeigten/Erzählten zu schüren: „Unreliable narration is a lovely effect in films, since a voice-over depicting events and existents in the story may be belied by what we see so clearly for ourselves.“[1745]

Mit der *Körpersprache in der Literatur* hat sich ausführlich Barbara Korte in ihrem gleichnamigen Buch auseinandergesetzt.[1746] Dabei geht sie von Erkenntnissen zur nonverbalen Alltagskommunikation aus, betont aber ebenfalls, dass diese für die Analyse fiktionaler Kommunikation modifiziert werden müssen.[1747] Die Körpersprache von Figuren trage „in verschiedener Hinsicht zum Sinn- und Wirkungspotential des literarischen Textes bei.“ Gerade dem proxemischen Verhalten komme dabei besondere Bedeutung zu, da man hierdurch viel über zwischenmenschliche Beziehungen erfahre –

[1741] Vgl. hierzu u. a.: Field: Das Handbuch zum Drehbuch, S. 32f.
[1742] Geppert: Literatur im Mediendialog, S. 122f.
[1743] Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 173.
[1744] McKee: Dialog, S. 43, 107f.; Herv. zurückgenommen A.W.
[1745] Chatman: Story and Discourse, S. 235.
[1746] Vgl. dazu auch ihre kurze Darstellung: Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 376f.; vgl. zur Körpersprache in der Literatur außerdem: Kalverkämper, Hartwig: Literatur und Körpersprache. In: Stierle, Karlheinz (Hg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 23. Band. München: Wilhelm Fink 1991, S. 328-373.
[1747] Vgl. Korte: Körpersprache in der Literatur, S. 5.

und dies ist nicht zuletzt für die Machtfrage interessant: „Personen höheren Rangs umgibt eine Aura der Unnahbarkeit; ihnen gegenüber wird respektvolle Distanz gewahrt, und in der Raumorientierung beanspruchen sie, wie dominante Persönlichkeiten im allgemeinen, die prominenteste Position.“[1748] Darüber hinaus sei die Beschreibung von Körpersprache in der Literatur nicht nur besonders stark von der Perspektive abhängig, aus der sie beobachtet wird, sondern zudem der filmischen Zeitlupe ähnlich, da die erzählte Zeit sich im Verhältnis mit der Erzählzeit stark verlangsame.[1749] Mag man auf eine Beschreibung des Äußeren einer Figur in der Literatur verzichten können, wirkt es auf den Leser „störend und befremdlich“, falls die Wiedergabe von Gefühlen und Gedanken fehlt.[1750] Anders im Film:

> Die Kamera kann keine Gedanken abbilden. Innerer Dialog in verdichteter Prosa kann nicht einfach so aus dem Buch auf die Leinwand fließen. Was Sie adaptieren wollen, müssen Sie also neu erfinden. Sie müssen die erzählte Story des Romans von innen nach außen noch einmal neu visualisieren und ihren romanhaft narrativen Dialog in filmisch-dramatischen Dialog verwandeln.[1751]

Ähnlich schreibt Hamburger: „[W]ir können von der filmischen so wenig wie von der dramatischen Figur erfahren, was sie also schweigend denkt und fühlt.“ Dies sei nur im Roman möglich, welcher „überhaupt der einzige Ort im System der Sprache ist, wo Menschen in ihrem inneren Leben, ihrem wortlosen Denken und Fühlen dargestellt werden können.“[1752] Dem kann *so* nicht zugestimmt werden. Mögen die Regungen im Gesicht einer Figur nicht immer eindeutig sein, sind sie es vielleicht gar in den seltensten Fällen, ist, wie betont, die Uneindeutigkeit, die Ahnung, das Rätselhafte gerade das Reizvolle, wenn wir die Figuren im Film beobachten. Das ist freilich bereits in der natürlichen Mimik angelegt: „Sie ist nämlich höchst uneindeutig, ungradlinig, unverständlich, individuell und dazu bei vielen Menschen außerordentlich sparsam, monoton, auf ganz wenige Muskelbewegungen beschränkt.“[1753] Auch im Alltag ist es unmöglich zu wissen, was mein Gegenüber denkt, während es mit mir spricht, ich kann allenfalls anhand

[1748] Ebd., S. 3, 79.
[1749] Vgl. ebd., S. 112ff.
[1750] Lodge, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen, übersetzt von Jörg Helbig und Stephanie Lob. In: Helbig: Intermedialität, S. 68-80 [engl. 1996]; hier: S. 74.
[1751] McKee: Dialog., S. 98.
[1752] Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 183.
[1753] Arnheim: Film als Kunst, S. 173.

nonverbaler Signale Schlüsse auf etwaige Gedanken ziehen, doch was wirklich im Kopf des anderen vorgeht, bleibt mir unzugänglich.[1754]

Im vorderen Teil dieses Kapitels hatte ich schon auf die Kritik hingewiesen, die an einem Zuviel des Erzählens mit Worten in Film und Hörspiel geübt wird. Soll wenig erzählt werden, müssen folglich die Figuren selbst viel sprechen; und somit gilt: „Ein zentrales Merkmal fast aller […] Hörspiele ist der Dialog."[1755] Figurendialoge, aber auch Monologe bedeuten generell, dass Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen.[1756] Des Weiteren entsteht – anders als im Film oder Theater, wo der Zuschauer die Figuren immer noch vor Augen hat, wenn sie nichts sagen – im Hörspiel, das hatte ich ebenfalls bereits erläutert, mit dem Schweigen ein Nichts. Im Hörspiel kann Stille zu Leere werden. „In einem Rundfunkdialog existiert akustisch immer nur der, der gerade spricht." Aus diesem Grund sei es auch schwierig, wenn ein Dialogpartner zu lange schweige, weil er dann aus dem Bewusstsein des Hörers verschwinde.[1757] Gerade wenn (mit Worten) nichts gesagt wird, unterscheiden sich Hörspiel und Roman vom Film. Dem sprachlichen Text falle die Darstellung von Schweigen schwer; der Film schöpfe „aus den wort- und redelosen Szenen einen wesentlichen Teil seiner Suggestivkraft." Mittels Gestik und Mimik gelingt es „spannungsvolle Stille" zu inszenieren.[1758] Und obwohl Arnheim einerseits schreibt, das Gespräch sei „die eigentliche Ausdrucksform des Hörspiels", betont er andererseits die Bedeutung des Monologs. Kaum ein Hörspiel komme „ohne große Monologe" aus.[1759] Da dem Hörspiel für innere Monologe nur die laute Stimme zur Verfügung steht, müssen sie klanglich durch (technische) Veränderungen der Stimme von der Sprechstimme abgesetzt werden; ähnlich ist das z. B. beim Lesen von Briefen.[1760] So erfolgt in *Unterleuten* die Wiedergabe der Gedanken mit einer etwas leiseren Stimme bzw. einer minimalen Variation der Sprechmelodie, aber es gibt einige Aussagen, bei denen sich

[1754] Vgl. hierzu u. a. Schützeichel: Soziologische Kommunikationstheorien, S. 27, 30 sowie Bertram: Sprachphilosophie, S. 64.
[1755] Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 16.
[1756] Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 107.
[1757] Arnheim: Rundfunk als Hörkunst, S. 95.
[1758] Vgl. Hagenbüchle: Narrative Strukturen in Literatur und Film, S. 96; ebd., S. 100f.
[1759] Arnheim: Rundfunk als Hörkunst, S. 104f.; vgl. dazu auch: Frank: Das Hörspiel, S. 157; Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 234; Schwitzke, Heinz: Exkurs über die Hörspielgeschichte. In: Ders.: Frühe Hörspiele, S. 7-18; hier: S. 13ff.
[1760] Vgl. Krautkrämer: Das Deutsche Hörspiel, S. 239.

nicht eindeutig festmachen lässt, ob es sich um die äußere oder innere Stimme der Figur handelt.

Zum Hörspiel-Dialog hat Annette Vielhauer mit *Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs* eine umfangreiche Arbeit vorgelegt, auf die ich mich bereits mehrfach bezogen habe. In ihrer Definition finden sich jene Aspekte, die ich schon im Kapitel über die Kommunikation genannt hatte: Dialog ist „abwechselndes Sprechen von zwei oder mehreren Personen mit dem Ziel der Kommunikation, wobei sich die Beteiligten des gleichen Zeichensystems bedienen." Unterscheiden kann man dabei den „Duolog (Zwiegespräch) und Polylog (Mehrgespräch)".[1761] Darüber hinaus differenziert Vielhauer mehrere Formen des Dialogs; auch der Monolog findet bei ihr ausführlich Erwähnung. Wie in der Printliteratur erfüllen Dialoge im Hörspiel verschiede Funktionen, können den Hörer indessen stärker als ein Roman auf der extradiegetischen Ebene einbeziehen, ihn, den Zu-Hörer, „zum Zeugen oder zum passiven oder aktiven Mitspieler machen." Beides ist bei der Hörspielanalyse zu berücksichtigen.[1762] – Tatsächlich wird der Hörer nicht selten direkt angesprochen. – Zunächst einmal gibt es den szenischen Dialog – ich würde ihn den dramatischen nennen – und dieser wird unterschieden in den handlungsbestimmten sowie den situationsbestimmten Dialog.[1763] Wesentliches Kennzeichen des ersten Typus ist es, dass der Dialog hier Informationen enthält, die für das Verständnis des Hörers notwendig sind; er dient dem Zweck, die Handlung voranzutreiben und ist meist in einer bestimmten Geräuschkulisse verortet. Der zweite Typus dagegen ist als „statisch" zu bezeichnen, weil er eben nicht den handlungstreibenden Charakter besitzt.[1764] In *Unterleuten* haben wir i. d. R. handlungsbestimmte Dialoge, weshalb ich dies nicht jedes Mal erwähnen werde. Selbst was dem Anschein nach Konversation ist, ist dies nur an der Oberfläche, während sich im Subtext etwas anderes, von den Motiven und Strategien der Figuren geleitetes, abspielt. Und auch wenn scheinbar wenig passiert oder nur wenig Inhaltliches ausgetauscht wird, ist es meist so, dass sich durch das, worüber gesprochen wird, stets der Konflikt zwischen zwei oder mehreren Figuren verschärft, was sich dann wiederum auf die einzelnen Handlungsstränge wie die Zuspitzung im gesamten Dorf auswirkt.

[1761] Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 60.
[1762] Ebd., S. 18.
[1763] Vgl. ebd., S. 80-96.
[1764] Ebd., S. 88.

Als Varianten des szenischen Dialogs werden genannt: Der einstimmige Dialog, der unhörbare Protagonist, Dialog mit der Musik, Dialog mit schweigender Figur sowie der mit einem ungehörten oder tauben Partner, ferner der Dialog durch ein Medium, das Interview, das Verhör, der rhetorische Dialog und schließlich die Konversation. Neben dem szenischen gibt es als Grundform den narrativen Dialog, unter welchen die Interviews in gewisser Weise fallen und in dem Figuren Erzählerfunktionen übernehmen; was u. a. bedeuteten kann, dass der Hörer so über Ereignisse in der Vergangenheit aufgeklärt wird oder andere für ihn relevante Informationen erhält.[1765] Außerdem den inneren Dialog, der nur in der Phantasie der Figur stattfindet. Hier sind nach Vielhauer zu unterscheiden: Intrapersonaler Dialog, telepathischer Dialog, imaginierter Dialog.[1766] Weitere Dialogformen sind der Wachtraum-Dialog, der Dialog mit „ungleiche[m] oder nichtmenschliche[m] Partner" und als „Dialog im weiteren Sinne" der Briefwechsel.[1767] Beim Monolog unterscheidet Vielhauer, wie das in der Print-Literatur der Fall ist, zwischen äußerem und innerem Monolog. Der äußere ist an eine Einzelperson adressiert oder, wie bei Reden oder Vorträgen, an mehrere Personen. Der innere Monolog ist entweder adressiert oder nicht.[1768] Interessant sind, das wird sich in meiner Analyse zeigen, spezielle Sonderformen des Monologs: Der Wechselmonolog, der Scheindialog und der Subdialog.[1769] Geht es um Intentionen bzw. das strategische Handeln, ist insbesondere letzterer von Belang, denn hier „werden Außen- und Innenwelt einander gegenübergestellt, und der Hörer wird zum Zeugen der Spannung oder der Widersprüche zwischen äußerem und innerem Geschehen."[1770] – Kurz: „Das Hörspiel mit seiner Vielzahl an Sprechformen ist die ideale Grundlage für eine Untersuchung des dialogischen Prinzips."[1771]

Wie im Alltag spielen in der fiktionalen Kommunikation Gesichter eine zentrale Rolle. In Kommunikationssituationen kommt im Film vor allem „wenn sich ein Gespräch zuspitzt, wenn es an Bedeutung, an emotionaler Aufladung gewinnt, wenn die Akteure auf den Höhepunkt einer verbalen Auseinandersetzung zusteuern" und das Dargestellte

[1765] Vgl. ebd., S. 96-159.
[1766] Vgl. ebd., S. 170-214.
[1767] Ebd., S. 214-260.
[1768] Vgl. ebd., S. 271-297.
[1769] Vgl. ebd., S. 297-311.
[1770] Ebd., S. 305.
[1771] Ebd., S. 346.

an Intensität gewinnen soll, die Großaufnahme zum Einsatz. Totale und Weitaufnahme eignen sich hingegen für Dialoge überhaupt nicht.[1772] Mit der Großaufnahme hat sich einer der prominentesten Filmtheoretiker des 20. Jahrhunderts befasst. So heißt es bei Deleuze: „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht*." Großaufnahme und Gesicht sind bei ihm quasi identisch: „[V]on einem Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme *per se* Gesicht, und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild." Je nach Kontext kann dieses Großaufnahmen-Gesicht dann zwei mögliche Fragen im Betrachter erzeugen: „Woran denkst du? Oder eben: Was ist denn in dich gefahren, was hast du, was fühlst du oder spürst du?"[1773] Folglich kann das Gesicht (wie im Alltag) natürlich genauso als Täuschungsmittel eingesetzt werden:

> Der Gesichtsausdruck, vor allem als Emotions-Darstellung, ist in Erzähltexten aller Epochen vertreten. […] Das Gesicht ist jedoch nicht immer ein verlässlicher Indikator. Wegen seiner Sichtbarkeit und sozialen Bedeutung ist es auch der am ehesten kontrollierte Körperteil und der potentiell gewandteste ‚nonverbale Lügner' […]. Gerade in bezug auf den Gesichtsausdruck stellt sich daher die Frage nach der Bewußtheit und Intentionalität der Körpersprache.[1774]

Großaufnahmen sind wie Lupen, die uns Details viel deutlicher präsentieren als die Wirklichkeit. Balázs betont, „in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das innere Ereignisse anzeigt."[1775] Für das wirklich wichtige zwischen zwei Figuren braucht es den „Mienendialog" in der Großaufnahme.[1776] So spricht er sogar von der „*Epik der Empfindungen*"[1777], davon, dass die Mimik Lyrik sei,

> eine Lyrik, die in ihren Ausdrucksmitteln unvergleichlich reicher und differenzierter ist als jede Literatur. Um wieviel mehr Mienen gibt es als Worte! Um wieviel präziser kann ein Blick jede Schattierung eines Gefühls ausdrücken als eine Beschreibung! Um wieviel persönlicher ist ein Gesichtsausdruck als das Wort, welches auch andere gebrauchen! Um wieviel konkreter und eindeutiger ist die Physiognomie als der immer abstrakte und allgemeine Begriff!
> Hierin liegt die eigentlichste und tiefste Poesie des Films.[1778]

[1772] Straßner: Das Zusammenspiel, S. 279ff.; vgl. dazu auch: Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 83.
[1773] Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 123ff.; kursiv im Original.
[1774] Korte: Körpersprache in der Literatur, S. 60.
[1775] Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 82.
[1776] Ebd., S. 81.
[1777] Ebd., S. 78; kursiv im Original.
[1778] Ebd.

Nur, weil eine Figur nichts sagt, bedeutet das also noch lange nicht, dass sie nichts zu sagen hat – im Gegenteil: „[W]as sich auf einem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar."[1779]
Von Edgar Reitz wird das Gesicht sogar das „größte aller Themen" des Films genannt.[1780] Oftmals ist es allein die Mimik, die uns Aufschluss über das Innenleben einer Figur gibt (vgl. dazu bspw. die Screenshots aus *Mare of Easttown* auf S. 314f.). Zu den Großaufnahmen gehört natürlich die Kommunikation über Blicke, wie wir sie sehr eindringlich in *Ammonite* oder *Porträt einer jungen Frau in Flammen* beobachten können.[1781] Nach Edgar Reitz erzählen Filme eine „Geschichte der Blicke." – Und das ist etwas, das nur der Film kann, wie ich u. a. am Beispiel von *Schweigeminute* erläutert habe. „Da gibt es Minuten, in denen nichts gesagt wird und wo man nicht weiß, was eigentlich passiert, da es keine Worte gibt für das, was da stattfindet." Mag der Film seine Grenzen haben („Bilder sind keine Begriffe, sind nie eindeutig."), ist es „umgekehrt so, dass der Film Dinge erzählen kann, die von keiner anderen Kunst dargestellt werden können."[1782] – Doch das gilt selbstverständlich in je eigener Weise nicht minder für andere Medien.

Neben dem Gesicht an sich sind Mimik und Gestik (im Film) natürlich nicht nur für die Kommunikation wichtig, sondern generell für die Vermittlung der emotionalen Befindlichkeit einer Figur: „Nonverbales Verhalten kann in diesem Falle unter Umständen die einzige Informationsquelle über solche Erfahrungen sein, da Leute selten sprechen, wenn sie allein sind."[1783] So betont auch Edgar Reitz die Bedeutung dessen, was wir eben

[1779] Ebd., S. 52.
[1780] Koebner: Betrachtungen zu einem Lebenswerk, S. 153.
[1781] Ammonite. UK 2020 Regie: Francis Lee; Portrait de la jeune fille en feu (Portrait einer jungen Frau in Flammen). FRA 2019. Regie: Céline Sciamma; vgl. zur besonderen Rolle von Blicken u. a.: Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 73.
[1782] Reitz, Edgar: Die große Werkschau, S. 273.
[1783] Ekman, Paul/Friesen, Wallace V.: Handbewegungen, übersetzt von Harald G. Wallbott. In: Scherer/Wallbott: Nonverbale Kommunikation, S. 108-123 [engl. 1972]; hier: S. 108; vgl. zur Emotionsdarstellung in Literatur (und anderen Medien) insb. die Arbeiten von Sandra Poppe: Poppe: Emotionen in Literatur und Film (darin v. a. Poppe, Sandra: Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung, S. 9-27); hinsichtlich der medialen Unterschiede von Literatur und Film ist vor allem jener Aufsatz spannend, in dem sie Emotionsdarstellung unter dem Gesichtspunkt der Visualität dieser beiden Medien untersucht: Poppe, Sandra: Emotionen in Literatur und Film. Transmediale Visualität als Mittel der Emotionsdarstellung. In: Renner/Hoff/Krings: Medien Erzählen Gesellschaft, S. 37-63. Interessant ist auch der Aufsatz Jens Eders zur Darstellung von Depressionen im Film: Eder, Jens: Depressionsdarstellung und Zuschauergefühle im Film. In: Poppe: Emotionen in Literatur und Film, S. 219-245. Vgl. außerdem zum Gesicht in der Literatur und in anderen Medien exemplarisch: Barck, Joanna/Löffler, Petra (Hg.): Gesichter des Films. Bielefeld: transcript 2005; Blümlinger, Christa/Sierek,

gerade nicht sehen: „Filmisches Erzählen handelt immer von diesem Spannungsfeld zwischen On und Off. […] Nicht die Bilder, die wir präsentieren, sind der einzige und wichtigste Stoff, sondern das Off um die Bilder herum muss ich erfinden oder erzählen“.[1784] Das richtig hinzubekommen, ist indes eine große Kunst: „Die gezeigten Bilder müssen so stark sein, dass sie das Off miterzählen.“[1785]

Für die Literatur – und noch mehr für das Hörspiel – stellen sich dagegen die Fragen: „Wie läßt sich das menschliche Gesicht mittels der Sprache überhaupt abbilden? […] Was ist da der Sprache und dem Schreibenden möglich, was nicht?“ So lautet eine Überschrift bei von Matt: „Die grundsätzliche Unbeschreibbarkeit des menschlichen Gesichts“.[1786] Und wenngleich der Schilderung der nonverbalen Kommunikation in der Literatur i. d. R. weit weniger Raum zukommt als der sprachlichen, gibt es Gegenbeispiele, so hat Gunnar Schmidt für *Wuthering Hights* nachgezählt: „Auf knapp 450 Seiten wird nicht weniger als 276 Mal das Gesicht aufgerufen, um es als Sinngeber fungieren zu lassen.“[1787] Obwohl „die Sprache das Individuelle einzufangen versucht, muß sie ein Allgemeines setzen […]. In der Wiederholung, Verbindung, Durchdringung solcher Vorgänge kann es dann zur Annäherung an das Individuelle kommen“; dennoch werde das „Paradox der Gesichtsbeschreibung“ immer wieder versucht. Und natürlich ist

Karl (Hg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes. Wien: Sonderzahl 2002; Matt, Peter von: … fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München/Wien: Carl Hanser 1983; Schmidt, Gunnar: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte. München: Wilhelm Fink 2003.

[1784] Koebner: Betrachtungen zu einem Lebenswerk, S. 156; Herv. zurückgenommen A.W.

[1785] Reitz: Drehort Heimat, S. 175. Ausführlicher erklärt Reitz die Faszination, die das Ungesagte in sich birgt, so: „Die Kamera, die dazu verdammt ist, immer nur die Oberfläche der Dinge und Menschen abzubilden, wird verwendet, um hinter die Dinge oder in die Herzen der Personen zu schauen. Immer sind wir Autoren bemüht, Unsichtbares mit der Optik unserer Apparate einzufangen. Aber unter der Oberfläche der Dinge bleibt immer etwas Rätselhaftes ungesagt. Je mehr ich mich weiterer Mittel bediene, der Sprache, des Dialogs, der Montage oder der Schauspielkunst, umso mehr wächst mein Verdacht, dass die Filmbilder das Wesentliche nur noch mehr verhüllen. Immer wieder wird die Oberfläche scharf, wird aber das Innere der Handlung unscharf abgebildet. Bei allen meinen Lieblingsfilmen habe ich den Eindruck, dass ihre Bilder mehr verschweigen, als sie sagen. Es ist immer mein Wissen vom Leben, das angesprochen wird, das ich benutze, um die Filme zu deuten und beim Anschauen mit Gedanken zu füllen. Hier liegt ein gewaltiger Unterschied zur Literatur. Film ist die Kunst der Oberflächen, der Außenseite der Dinge. Aber der Film umschreibt die Dinge in ihrer Bewegung durch die Zeit. Alles, auch unbewegte Dinge, wie Steine, Gebäude oder Landschaften, wirken auf der Leinwand völlig anders als auf einer Fotografie.“ (Reitz, Edgar: Alles ist machbar, aber mehr nicht. Aus dem Produktionstagebuch zu „Heimat 3“. In: Ders.: Drehort Heimat, S. 261-310; hier: S. 272).

[1786] Matt: … fertig ist das Angesicht, S. 20; ebd., S. 93; Kursivierung zurückgenommen A.W.

[1787] Schmidt: Das Gesicht, S. 43; vgl. zur Bedeutung der außersprachlichen Mitteilung auch Bauer: Zur Poetik des Dialogs, S. 139.

es richtig, dass, wie es für den Raum gilt, in Literatur (und Hörspiel) Gesichtsbeschreibung nicht zwingend notwendig ist.[1788] Weil wir in unserer Phantasie solche Leerstellen automatisch füllen, fällt uns dies bei der *normalen* Lektüre kaum auf. – Umso deutlicher treten Sparsamkeit oder Fehlen hervor, wenn es um eine Fragestellung wie die meine geht. – Wird das Gesicht beschrieben, ist die Perspektive, aus der dies geschieht, von Gewicht; so kann die Beschreibung mehr oder weniger verlässlich sein und abhängig von der jeweiligen emotionalen Verfassung der Figur sowie ihrer Haltung zu ihrem Gegenüber. Der Besuch Linda Franzens beim Ehepaar Fließ ist dafür ein anschauliches Beispiel – ihrer Perspektive wird seine „selbstgefällig gerunzelte Stirn" zugeschrieben.[1789]

In diesem Zusammenhang ist außerdem auf das für filmische Dialoge zentrale Schuss-Gegenschuss-Verfahren zu verweisen, das, was (leider) der Regelfall ist und für mein Beispiel ebenfalls zutrifft, bei zu häufigem Einsatz seine Wirkung einbüßt – „Wenn man immer schreit, kann man mit der Lautstärke nichts mehr zum Ausdruck bringen. […] [W]enn es mehr sein soll als Illustration", darf man dieses Mittel nicht überstrapazieren."[1790] Einen besonderen Reiz bekommt dieses Verfahren dagegen in den *Buddenbrooks*, wo es bei Christians „Gespräch" mit dem toten Bruder eingesetzt wird. Weil wir so sehr an dieses Verfahren gewöhnt sind, erhält die Szene einen unheimlichen Beigeschmack, als müsste der Tote eigentlich jeden Moment die Augen aufschlagen und etwas entgegnen.[1791]

Nach Katz besteht ein Fehler, den Filmemacher begehen, darin, den Fokus zu sehr auf den Sprecher zu richten: „[I]n Wirklichkeit erfahren wir aus der Reaktion des Hörers genauso viel wie aus der Aktion des Sprechers. Wer das weiß, kann seinen Inszenierungsstil auflockern; denn die sprechende Person muß nicht unbedingt im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen." Wie ich schon erwähnt habe, kann der Körper oft mehr ausdrücken als das Gesicht. „Man könnte auch in Großaufnahme seine Hände zeigen, die nervös mit den Autoschlüsseln spielen, seinen ungeduldig wippenden Fuß oder sonst einen gestischen Hinweis, aus dem sich die Gefühle der Person herauslesen lassen."[1792]

[1788] Matt: … fertig ist das Angesicht, S. 98f.; vgl. ebd., S. 191, 198; vgl. dazu auch: Seger, Linda: Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere schaffen, übersetzt von Christine Schreyer. Berlin: Alexander 1999 [engl. 1990], S. 40.
[1789] Zeh: Unterleuten, S. 269; Zeh: Unterleuten-HS, 2/20-00:43-00:46.
[1790] Spielmann: Sprache im Film, S. 113.
[1791] Buddenbrooks. D 2008. Regie: Heinrich Breloer, 02:07:05-02:09:12.
[1792] Katz: Shot by Shot, S. 305f.

Für Dialogszenen hat sich dennoch ein typischer Ablauf etabliert:

- zunächst (als ‚establishing shot' […]) ein objektives Bild, das die beiden Dialogpartner im Gespräch zeigt, in der Regel in der Totalen oder Halbtotalen;
- dann eine Reihe von Aufnahmen in ‚halbsubjektiver Perspektive'. Der eine Dialogpartner wird in der Perspektive des anderen gezeigt, und zwar so, dass letzterer am Bildrand selbst ‚angeschnitten' zu sehen ist – die Kamera blickt ihm über die Schulter, und das in regelmäßigem Wechsel; gebräuchlich sind halbnahe und nahe Einstellungen;
- auf dem Höhepunkt kann ein Übergang von der ‚halbsubjektiven' zur subjektiven Perspektive erfolgen. Man sieht jetzt nur noch den einen Dialogpartner, meist in Großaufnahme, und zwar in der Perspektive seines Gegenübers;
- am Ende erfolgt die Rückkehr zum objektiven Bild der Eröffnungseinstellung (‚re-establishing shot').[1793]

Das gilt grundsätzlich auch für *Unterleuten* – mit Ausnahme des letzten Punktes. Da die Szenen i. d. R. sehr kurz sind, ist ein abschließender Überblick über die Dialogsituationen nicht notwendig.

Vergleicht man die Realisierung von Interaktionen in den unterschiedlichen Medien, ist man folglich wieder bei Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit in der Literatur, Hören in Hörbuch und Hörspiel sowie Sehen plus Hören im Film. Wo Roman und Hörbuch vage bleiben – beim Hörspiel kommt immerhin eine konkrete Stimme hinzu – liefert der Film eindeutige, buchstäblich leibhaftige Gestalten mit individuellen Stimmen. Romane verfügen über eine „power of noncommitment."[1794] Bei der Stimme, das sei hier noch einmal betont, macht es einen großen Unterschied, ob man sie nur hört oder den Sprecher zugleich sieht. Man kann sich beim Hören eine vom Sprecher völlig verschiedene körperliche Erscheinung vorstellen. Generell gilt also – womit einige zentrale Aspekte kurz zusammengefasst werden sollen –, dass linguistische Zeichen über ihre wörtliche Bedeutung hinausgehen; sie liefern (im Film weit mehr als im Roman) Informationen über „die Herkunft, das Alter, das Geschlecht, die soziale Position, den Gefühlszustand, die Wünsche oder die Anordnungen der betreffenden Figuren". Und weil Filmfiguren mit anderen Figuren interagieren, liefern sie zugleich Informationen über die Beziehungen zwischen ihnen.[1795] Beim Dialog im Roman dagegen „fehlen oft Hinweise auf die Intonation und das nonverbale Verhalten der Sprecher. Häufig wird die Rede der Figuren

[1793] Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 1, S. 116f.
[1794] Chatman: Coming to Terms, S. 41.
[1795] Hartmann: Diskursive Strukturen, S. 60.

in die Rede des Erzählers eingebettet.“[1796] Was den Vergleich speziell von Kommunikationssituationen in verschiedenen Medien so reizvoll macht, sind gerade diese Unterschiede; und insbesondere das, was in der jeweiligen Realisierung ungesagt bleibt oder sich nur im Subtext offenbart. So können mediale Grenzen zu Möglichkeiten werden, die einer Geschichte erst ihren Reiz verleihen.

Der (Heimat-)Raum und seine Grenzen

> Räume sind nicht fest vorgegebene Größen, sondern sie entstehen erst durch Interaktionsprozesse. Genauso verhält es sich mit dem „Raum Heimat“: Er ist nicht vorgegeben, sondern er entsteht erst durch menschliches Handeln und Interagieren. Heimat ist demnach ein interaktiver Raum, der sich ständig verändert und der erst durch Interaktion entsteht[1797].

Ich habe es bereits mehrfach erwähnt: Heimat ist kein Ort und dennoch gibt es sie nicht ohne Raum; fiktionale Heimat folglich nicht ohne Raumdarstellung. Durch die „aggressive[] Raumpolitik der Nationalsozialisten“ war dem Raumbegriff nach 1945 sogar ein ähnliches Schicksal beschieden wie dem der Heimat und der Gemeinschaft und erst der zeitliche Abstand macht eine Auseinandersetzung wieder möglich. Wie Heimat ist Raum außerdem ein „überaus komplexer soziologischer Begriff“, dem ausführlich u. a. Martina Löw nachgegangen ist.[1798] In der Literatur(wissenschaft) gibt es vier mögliche Formen des Raumes bzw. der Räumlichkeit:

> erstens der Raum, den ein Text als Medium in seiner Materialität einnimmt; zweitens der Raum, in dem eine Erzählung in der Realität gelesen oder gesprochen wird; drittens eine metaphorisch verstandene Räumlichkeit im Sinne von Erzählverfahren, die die Temporalität der Erzählung durch Fragmentierung oder Montage unterminieren […], und viertens der konkrete Raum der erzählten Welt im Sinne der Umgebung von Figuren[1799].

[1796] Schlickers: Verfilmtes Erzählen, S. 111.
[1797] Costadura/Ries/Wiesenfeldt: Einleitung, S. 22.
[1798] Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen/Bloomfield Hills: Barbara Budrich 2007, S. 7, 51; vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [2001], S. 11.
[1799] Frank, Caroline: Raum. In: Huber/Schmid: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, S. 352-361; hier: S. 352.

Für die Narratologie (und für mich) ist vor allem der konkrete Raum relevant, der „als Phänomen von *histoire* (Geschichte) und *discours* (Darstellung) sowie als Träger außertextueller Diskurse“ betrachtet wird. Dabei geht es um „einzelne Teilräume, die in Relation zueinander stehen. Diese Relation findet häufig Ausdruck in lokaldeiktischen Referenzen, die ein Hier und Dort, ein Oben und Unten sowie Nähe und Ferne explizit oder zumindest implizit benennen“.[1800] Ganz generell ist mit dem Begriff „Raumdarstellung“ „im weitesten Sinne […] die Konzeption, Ausgestaltung und Strukturierung der Gesamtheit von Schauplätzen, Landschaften und Umgebungen der fiktionalen Welt“ gemeint.[1801] Das bedeutet keineswegs, dass der Raum einer Geschichte eindeutig benannt, ausführlich beschrieben sein oder einen großen Radius haben muss. Selbst in Filmen kann sich das Geschehen (fast) in einem einzigen, geschlossenen Raum abspielen, wie in *Ein großer Aufbruch, Mein letzter Film, Gott* oder *Terror.*

Ähnlich Kommunikation und Heimat erlebt der Raumbegriff also gegenwärtig einen Wandel, eine Verschiebung, was unter anderem mit der Globalisierung und den veränderten Kommunikationsbedingungen zu tun hat, von denen bereits mehrfach die Rede war. – Diesen Parallelen von Kommunikation, Raum, Zeit und Heimat weiter nachzugehen, wäre somit durchaus interessant. – Michel Foucault sprach allerdings schon 1967 davon, dass wir in einem „Zeitalter der Gleichzeitigkeit“ leben – und all dies trifft heute und für meine Arbeit weiterhin oder in noch stärkerem Maße zu:[1802] „Insbesondere in der sogenannten postmodernen, zunehmend globalisierten Welt scheint für das Individuum die Möglichkeit einer **Pluralisierung der Lebenswelten** auf.“ Die damit einhergehende „fragmentierte[] Lebensweise“ hat natürlich Einfluss auf Figuren und ihre „Zuordnung zu sozialen Räumen“:

> Figuren werden durch die Räume identifiziert, in denen sie sich aufhalten, und durch die Art und Weise charakterisiert, in der sie in einem Raum handeln, Grenzen überschreiten, mobil werden oder immobil bleiben. Räumliche

[1800] Ebd.; kursiv im Original.
[1801] Neumann, Birgit: Raum und Erzählung. In: Dünne/Mahler: Handbuch Literatur & Raum, S. 96-104; hier: S. 97.
[1802] Foucault, Michel: Von anderen Räumen, übersetzt von Michael Bischoff. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [2006], S. 317-329 [2005/frz. 1967/1984]; hier: S. 317.

> Strukturen ermöglichen Handeln und schränken Handlungsmöglichkeiten gleichzeitig ein.[1803]

Wie wichtig Heimat für Identität ist, hatte ich schon erwähnt, und wie das Zitat hervorhebt, ist es der Raum nicht minder für die Identität bzw. den Charakter fiktionaler Figuren. Der Raum allein bzw. Heimat als Ort an sich ist indes noch nicht identitätsstiftend; vielmehr geht es „um einen psychischen Bezug zu *verorteten sozialen Interaktionen und Sozialstrukturen*. Im Mittelpunkt steht die psychische Bezogenheit auf einen dauerhaften örtlich basierten sozialen Interaktionsraum von der Größe einer Kommune“.[1804]

Obwohl es einige Arbeiten zum Raum bzw. zur Raumdarstellung gibt[1805], gehört dieses Phänomen – trotz seiner zentralen Bedeutung in der erzählten Welt – zu den eher vernachlässigen Bereichen der Narratologie. Erst im Zuge des *spatial turn* in den 1990er Jahren hat man begonnen, sich – nicht nur literaturwissenschaftlich – ausführlicher mit dem Raum zu befassen.[1806] Geht es um Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Raumdarstellung in verschiedenen Medien, besteht ebenfalls noch Nachholbedarf.[1807] Ein Grund für diese Vernachlässigung liegt darin, dass man in der Erzähllliteratur auf die Schilderung des Raums (wie auf die Figurenbeschreibung) theoretisch komplett verzichten kann. Für

[1803] Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 11-32; hier: S. 25; Herv. A.W.; vgl. dazu auch: Löw: Raumsoziologie, S. 10.
[1804] Antweiler, Christoph: Heimat als Ortsbezogenheit: Zwischen lokaler Verortung und planetarer Beheimatung. In: Bönisch/Runia/Zehschnetzler: Heimat Revisited, S. 191-208; hier: S. 193; kursiv im Original.
[1805] Vgl. insb.: Dünne/Mahler: Handbuch Literatur & Raum sowie Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: J. B. Metzler 1978; außerdem: Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin/New York: De Gruyter 2009; Dennerlein, Katrin: Raum. In: Martínez: Handbuch Erzähllliteratur, S. 158-165; Frank: Raum; Jäger, Dietrich: Erzählte Räume. Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998; Hallet/Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur (und darin insb.: Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven, S. 33-52); Nünning, Ansgar: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Ders.: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 634-637; Ryan, Marie-Laure: Space. In: Hühn et al.: Handbook of Narratology, S. 796-811; Würzbach, Natascha: Erzählter Raum: fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S. 105-129; sowie zur Raumgestaltung im Hörspiel: Huwiler: Erzähl-Ströme, S. 178-201. Und über die Narratologie hinaus: Dünne/Günzel: Raumtheorie; Günzel, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart: Reclam 2013.
[1806] Vgl. u. a. Dennerlein: Narratologie des Raumes, S. 3f.; Frank: Raum, S. 359; Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 34. Auch der Heimataspekt wurde von der Raumtheorie lange vernachlässigt (vgl. Runia, Jil: Mobile Verwurzelung: Hybride Heimatkonzeptionen in Randa Jarrars *A Map of Home*. In: Dies./Bönisch/Zehschnetzler: Heimat Revisited, S. 167-187; hier: S. 167).
[1807] Vgl. Frank: Raum, S. 360.

den Film sieht das natürlich anders aus.[1808] Und selbst wenn der Raum durch Erzähler- oder Figurenrede ausführlich geschildert wird, bleibt er im Hörspiel – wie im Roman – „für jeden Rezipienten bis zu einem gewissen Grad unbestimmt, da mit Klängen lediglich räumliche Merkmale vermittelbar sind." Ein akustisches Zeichen hat nicht die Eindeutigkeit eines visuellen Zeichens.[1809] Abgesehen davon fehlen im Hörspiel Raumbeschreibungen oft oder fallen sehr reduziert aus. Dennoch: „Ein Ereignis, welcher Art auch immer, ist nicht denkbar ohne den Ort, an dem es stattfindet, und die Zeit, in der es erfolgt."[1810] Darum wird in Hörspielen, vergleichbar dem establishing shot des Films, häufig ein akustischer, ein Klang-Raum angedeutet, der jedoch, um die Figurenrede nicht zu stören, wieder reduziert (oder komplett ausgeblendet) werden muss – im Film ist das letztendlich nicht anders. Der Filmraum ist nicht nur ein aus visuellen Teilräumen zusammengesetzter, sondern es ist gerade der „Hörraum", der den Bildraum erst vervollständigt.[1811] So wurde der Film-Ort Unterleuten aus mehreren Orten zusammengefügt und erst in der Montage zu dem Dorf, das wir zu sehen bekommen: „Gedreht wurde vor Ort, an 75 Drehtagen im Sommer 2018, in zehn brandenburgischen Dörfern, die zu einem einzigen verschmolzen."[1812]

In Hörspiel – wie Film – ist zudem zu unterscheiden zwischen dem diegetischen Handlungsraum und dem extradiegetischen Tonraum, „innerhalb dessen die Geräuschquellen zu einer Tonkulisse isoliert und kombiniert werden." Musik ist häufig dem Tonraum zuzuordnen und hat den Zweck „der Erzeugung von Emotionen, Spannung und auch der Evokation eines Raumgefühls." Als „sound bridge" können Hintergrundgeräusche außerdem eingesetzt werden, um zwei Räume miteinander zu verbinden.[1813] Auch im

---

[1808] Vgl. Friedmann: Transmediales Erzählen, S. 34; Feldmann: Erzähltechniken in Literatur und Film, S. 33; Neumann: Raum und Erzählung, S. 96.
[1809] Schmedes: *Medientext* Hörspiel, S. 101.
[1810] Ebd., S. 99.
[1811] Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 81f., 92; vgl. zur Raumdarstellung im Film: Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 276-287; Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 2, S. 176ff.
[1812] Krawczyk, Karina: ZDF-Miniserie „Unterleuten": kleine Kriege, große Umbrüche. In: Berliner Morgenpost 09.03.2020. https://www.morgenpost.de/vermischtes/article228656471/ZDF-Miniserie-Unterleuten-kleine-Kriege-grosse-Umbrueche.html [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020]; vgl. auch: [o.V.]: Brandenburg als Hauptdarsteller in „Unterleuten". Das spannende Interview mit Filmproduzent Reinhold Elschot. In: Brandenburg.de 25.02.2020. https://www.reiseland-brandenburg.de/erlebnisberichte/brandenburg/filminterview-mit-unterleuten-produzent/ [zuletzt aufgerufen am 09.08.2022]; [o.V.]: „Unterleuten": Drehorte des ZDF-Dramas „Das zerrissene Dorf" mit Promi-Besetzung. In: Giessener-Allgemeine.de 12.03.2020. https://www.giessener-allgemeine.de/kino-tv/unterleuten-drehorte-zdf-dramas-zerrissene-dorf-promi-besetzung-13590784.html [zuletzt aufgerufen am 18.11.2021].
[1813] Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 107.

Unterleuten-Hörspiel wird durch die Geräuschebene, insbesondere durch den Einsatz von O-Tönen bzw. die „Hintergrund-Atmo durch Außenaufnahmen auf dem Land in der Umgebung von Berlin“[1814] eine Dorfatmosphäre konstruiert. Im Film werden die Panoramen, mit denen Dorf- oder Stadtszenen eröffnet werden, ebenfalls oft durch entsprechende Geräusche begleitet – und die fallen bei der Stadt hauptsächlich laut aus.

Doch, wie Nicole Streitler-Kastberger am Beispiel von Vicki Baums *Menschen im Hotel* zeigt, kann im Roman-Text sehr wohl „[d]ie Geräuschkulisse in der Lobby des Grand Hotels […] eingefangen“ werden:

> Hier traf die Jazzmusik des Tea-Rooms mit dem Geigenschmachten des Wintergartens zusammen, dazwischen rieselte dünn der illuminierte Springbrunnen in ein unechtes venezianisches Becken, dazwischen klirrten Gläser auf Tischdecken, knisterten Korbstühle, und als dünnstes Geräusch schmolz das zarte Sausen, mit dem Frauen in Pelzen und Seidenkleidern sich bewegten, in den Zusammenklang. Bei der Drehtür schraubte sich Märzkühle in kleinen Stößen herein, sooft der Page Gäste ein- und ausließ.[1815]

Dies geht allerdings über eine Schilderung der auditiven Atmosphäre weit hinaus. Vielmehr wird der Raum mit allen Sinnen abgesteckt und diese teilweise miteinander verknüpft; so ist einige Zeilen zuvor bspw. zu lesen: „Vom Neubau her hopste die Musik aus dem Tea-Room in Synkopen an den Wandspiegeln entlang. Der butterige Bratenduft der Diner-Zeit fächelte diskret daher“.[1816] Die Kombination aus Hör- und Sichtbarem sowie Olfaktorischem und der kalten Luft, die immer wieder in den Raum strömt, schafft eine dichte und ambivalente Raumstimmung.

Als Mittel der Raumdarstellung werden vor allem „die Beschreibung, die Bewusstseinsdarstellung, die Erzählsituation sowie der Figurendialog“ eingesetzt.[1817] Um ein Beispiel für eine detaillierte Raumbeschreibung zu geben, möchte ich jene des Landschaftszimmers aus den *Buddenbrooks* zitieren, welche zugleich die Atmosphäre erschafft, in die man zu Beginn des Romans geworfen wird:

> Die starken und elastischen Tapeten, die von den Mauern durch einen leeren Raum getrennt waren, zeigten umfangreiche Landschaften, zartfarbig wie der dünne Teppich, der den Fußboden bedeckte, Idylle im Geschmack des 18.

[1814] Will: Nachbarschaftsterror.
[1815] Streitler-Kastberger, Nicole: Geschlechter, Waren, Räume. Vicki Baum, die Neue Frau und der Neue Mann in Hotel, Schönheitssalon und Warenhaus. In: Bertschik et al.: Vicki Baum, S. 36-44; hier: S. 36; Baum: Menschen im Hotel, S. 6.
[1816] Ebd.
[1817] Neumann: Raum und Erzählung, S. 99.

> Jahrhunderts, mit fröhlichen Winzern, emsigen Ackersleuten, nett bebänderten Schäferinnen, die reinliche Lämmer am Rande spiegelnden Wassers im Schoße hielten oder sich mit zärtlichen Schäfern küßten … Ein gelblicher Sonnenuntergang herrschte meistens auf diesen Bildern, mit dem der gelbe Überzug der weiß lackierten Möbel und die gelbseidenen Gardinen vor den beiden Fenstern übereinstimmten.
> Im Verhältnis zur Größe des Zimmers waren die Möbel nicht zahlreich. Der runde Tisch mit den dünnen, geraden und leicht mit Gold ornamentierten Beinen stand nicht vor dem Sofa, sondern an der entgegengesetzten Wand, dem kleinen Harmonium gegenüber, auf dessen Deckel ein Flötenbehälter lag. Außer den regelmäßig an den Wänden verteilten, steifen Armstühlen gab es nur noch einen kleinen Nähtisch am Fenster, und, dem Sofa gegenüber, einen zerbrechlichen Luxus-Sekretär, bedeckt mit Nippes.
> Durch eine Glastür, den Fenstern gegenüber, blickte man in das Halbdunkel einer Säulenhalle hinaus, während sich linker Hand vom Eintretenden die hohe, weiße Flügelthür zum Speisesaale befand. An der anderen Wand aber knisterte, in einer halbkreisförmigen Nische und hinter einer kunstvoll durchbrochenen Thür aus blankem Schmiedeeisen, der Ofen.[1818]

Von Bedeutung sind Raumbeschreibungen insbesondere, wenn sie in Verbindung stehen mit der Stimmung einer Figur oder als Handlungsauslöser fungieren. Dann „schreiben sie sich – im Sinne von Bachtins Chronotopos“ – zu diesem komme ich weiter unten noch – „in die Struktur der Narration ein“. Ein Raum ist nichts Statisches, sondern „ein erst durch Bewegungen von Figuren konstituiertes Gefüge bzw. als System räumlicher Relationen“.[1819] Wichtig ist daneben die Frage: „In welcher Reihenfolge, Frequenz und Dauer wird von einzelnen Teilräumen erzählt und inwiefern beeinflusst das erzählchronologische Nacheinander die Beziehung der Teilräume zueinander?“[1820]

Räume werden neben bestimmten Eigenschaften zudem mit Namen und Benennungen versehen. „Räume der erzählten Welt können durch Toponymika, Eigennamen, Gattungsbezeichnungen, Deiktika und weitere Konkreta bezeichnet werden.“[1821] Literarische Räume entstehen durch das Zusammenwirken dreier Verfahren: der „geographische[n] Lokalisierung“, der „chorographische[n] Konstitution“ und der „atmosphärische Spezifikation“:

> Ihre geographische Lokalisierung erfolgt durch die Benennung konkreter Orte, der in der Regel deren Einzeichnung auf einer Karte entspricht. […] Aber auch

[1818] Mann, Thomas: Buddenbrooks, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main: Fischer 2002 [1901] (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 1.1), S. 12f.
[1819] Neumann: Raum und Erzählung, S. 99f.
[1820] Frank: Raum, S. 357.
[1821] Dennerlein: Narratologie des Raumes, S. 77.

> fiktive Ortsnamen können kartierbar wirken, wenn sie auf reale bezogen oder aber auf einer fiktiven Karte verzeichnet werden […].
> Während die geographische Lokalisierung literarischer Räume im Grunde auch ausfallen kann, muss ihre chorographische Konstitution durch eine mehr oder weniger detaillierte Ortsbeschreibung grundsätzlich immer erfolgen, denn erst dadurch materialisiert sich der topologische Raum zu einem sichtbaren und ‚physisch begehbaren Raum' […].
> Erst recht schlägt sich die Modalisierung der Ortsbeschreibung in der dritten und wichtigsten Ausgestaltungstechnik nieder, der atmosphärischen Spezifikation des sprachlich konstituierten Raums. Sie kommt dadurch zustande, dass den einzelnen Raumbestandteilen qualitative Prädikate zugewiesen werden, die sich ihrerseits zu einer semantischen Isotopie zusammenschließen. […] Dadurch aber erscheint der physisch begehbare Raum als ein atmosphärisch ‚gestimmter Raum', als Resonanzraum menschlicher Wahrnehmung und Erfahrung[1822].

Obwohl es den Ort „Unterleuten" – wie Plausitz – in der Realität nicht gibt, ist er geographisch lokalisierbar; durch die Entfernung von Berlin kann er ziemlich genau bestimmt werden. Unterleuten liegt knapp 100 Kilometer von Berlin entfernt – und zugleich irgendwo im Nirgendwo: Zum nächsten Super- oder Baumarkt muss man bereits vierzig Minuten fahren.[1823] Zudem spielt der Titel mit dem Wort „Unterleuten" bzw. den Worten „Unter Leuten", also der „mehrfache[n] Lesbarkeit des räumlich angeordneten *Unter/Leuten*",[1824] auf Buchrücken, Cover und Titelseite getrennt und vollständig in Großbuchstaben geschrieben, sodass damit sowohl der fiktive Ort Unterleuten gemeint sein kann als auch das Unter-Leuten-Sein. – Ob und wie gut man miteinander zurecht-kommt, ist eine andere Frage. Weitere Orte im Umkreis haben ebenfalls sprechende

[1822] Nitsch, Wolfram: Topgraphien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume. In: Dünne/Mahler: Handbuch Literatur & Raum, S. 30-40; hier: S. 31f.
[1823] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 29, 32.
[1824] Schenk: Narrative Kaleidoskope, S. 102; kursiv im Original.
In diesem Zusammenhang lohnt sich ein kurzer Blick auf Übersetzungen des Romans oder vielmehr die Frage, wie mit der Unübersetzbarkeit des Titels umgegangen wurde: Die französische Ausgabe begibt sich im Titel schlicht nach *Brandebourg*, zeigt auf dem Cover die Zeichnung eines Dorfes, auf der vor allem ein Kirchturm ins Auge sticht, und enthält – als einziges meiner vier Beispiele – den Lageplan des Dorfes (Zeh, Juli: Brandebourg, übersetzt von Rose Labourie. Arles: Actes Sud 2017). In der niederländischen Fassung lautet der Titel *Ons soort mensen*, auf Deutsch: „Unsere Art von Menschen" – der Kampfläufer wurde auf dem Cover beibehalten (Zeh, Juli: Ons soort mensen, übersetzt von Annemarie Vlaming. Amsterdam: Ambo/Anthos 2016). Die italienische und polnische Ausgabe legt mit dem Cover den Fokus auf die Windkraft und bei ersterer lautet der Titel gar *Turbine* (Zeh, Juli: Turbine, übersetzt von Roberta Gado und Riccardo Carvero. Rom: Fazi Editore 2018. E-Book) – auf dem Cover im Vordergrund im gezeichneten Stil eine von Häusern gesäumte Straße, hinter der vor einem unheilvoll gelben Hintergrund drei große weiße Windräder alles überragen. Die polnische Version schließlich heißt uns mit drei gelben Windrädern auf blauem Grund in Unterleuten willkommen: *Witamy w Unterleuten!* (Zeh, Juli: Witamy w Unterleuten!, übersetzt von Katarzyna Sosnowska. Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga 2022).

Namen, die entweder Gutes oder eher Schlechtes verheißen: Seelenheil, Wassersuppe, Regenmantel.[1825]

Beschäftigt man sich mit dem Raum in der Literatur – oder in anderen Medien –, kommt man an zwei Namen nicht vorbei: Jurij Lotman und Michail Bachtin. Der Hauptaspekt bei Lotman ist die Grenze; ihm geht es um „Bewegungen im Raum, also die Überschreitung einer im Text als normal gesetzten Grenze", wodurch „die normative Ordnung der fiktionalen Welt ins Wanken" gebracht wird und die Handlung überhaupt erst in Gang gerät. „Die Figur, die den Raum durchquert, die Grenzen überschreitet und auf diese Weise einen Aktionsraum schafft, löst Instabilitäten aus und initiiert hiermit den Plot."[1826] Wesentlich für Lotman ist, dass die Grenze einen Raum nicht einfach nur teilt, sondern aus ihm zwei getrennte Bereiche macht: Damit „geht eine semantische [Trennung] einher: Jeder Teilraum wird mit einer bestimmten Bedeutung versehen und konstituiert somit ein distinktes semantisches Feld. Die semantischen Felder bilden in ihrem Verhältnis zueinander binäre Oppositionen."[1827] Grenzen sind also etwas Trennendes, Abgrenzungen; erst sie erschaffen die einzelnen Teilräume,[1828] bspw. eben den von Stadt und Land/Dorf. „Entscheidend für die Interpretation ist die Frage nach dem Umgang der Figuren mit den räumlichen Hindernissen und nach der Art und Weise, wie sie diese erleben."[1829] Es stellt sich die Frage: Kann die Grenze überwunden werden und was passiert dann? Oder sind, wie es bei Wolf Haas heißt, Grenzüberschreitungen vielleicht gar „immer eine wahnsinnige Enttäuschung"?[1830]

Nach Lotman jedenfalls muss „die Grenze, die den Raum teilt, […] unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden."[1831] Die Figuren oder Figurengruppen sind in diesen Räumen positioniert, ihnen klar zugeordnet – und trotz der generellen Unüberschreitbarkeit gibt es zumindest eine Figur, die die Grenze dennoch

[1825] Zeh: Unterleuten, S. 55.
[1826] Hallet/Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 17; vgl. Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotmann und Michail Bachtin. In: Hallet/Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 53-80; hier: S. 67.
[1827] Ebd.
[1828] Vgl. Frank: Raum, S. 355.
[1829] Ebd.; vgl. dazu auch: Friedmann: Transmediales Erzählen, S. 36.
[1830] Haas: Das Wetter vor 15 Jahren, S. 100.
[1831] Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink 1993 [1972], S. 327; vgl. zur Grenze bei Lotman auch: Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 156-160.

überwindet und in den anderen Raum eindringt.[1832] So unterscheidet Lotman „zwei Gruppen von Figuren: die beweglichen Figuren, die Grenzen überschreiten, und die unbeweglichen, die in ihrem semantischen Feld bleiben.“[1833] Hat jene Figur die Grenze passiert, tritt sie in ein „Gegenfeld“ ein. Und dann wird es eigentlich erst interessant: „Soll die Bewegung hier zum Stillstand kommen, so muß [sie] in diesem Gegenfeld aufgehen und sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln. Andernfalls ist das Sujet nicht abgeschlossen, und die Bewegung geht weiter.“[1834] Für Koschorke wiederum spielt sich, „wie zweigeteilt das Gesamtfeld sein mag, die eigentliche Geschichte […] in der Mittelzone ab.“[1835]

Die Grenze muss allerdings keine topografische, sondern kann ebenso „eine pragmatische, ethische, psychologische oder kognitive“ sein. „Somit sollten Lotmans räumliche Oppositionen als Metaphern für nicht-räumliche, normative Wertgegensätze verstanden werden.“[1836] Und Grenzen bringen buchstäblich einen Raum hervor:

> Bis heute eröffnet das Wort Grenze ein weites Feld, angrenzen, eingrenzen, ausgrenzen, entgrenzen, Grenzen können horizontal oder vertikal verlaufen, Raum oder Menge bezeichnen, es gibt Landesgrenzen und Obergrenzen, zum Beispiel für Flüchtlinge. Eine Grenze trennt und verbindet zugleich[1837].

Eine Grenze, die nicht zuletzt für die Heimatfrage interessant ist, ist die zwischen Innen und Außen, d. h. zwischen dem eigenen Haus oder der eigenen Wohnung und dem, was diese Behausung umgibt. Für den Film spricht Düllo vorn einer „liminoide[n] Grenze“. Der Wohnraum ist „Refugium, Privatsphäre und Bereich der Abschottung.“ Und immer spielt dabei die Tür – wie das Fenster – eine wesentliche Rolle: Wird die Tür geöffnet oder wieder vor der Nase zugeschlagen, darf der andere, ein möglicherweise Fremder, eintreten oder nicht?[1838] Wie Edgar Reitz sagt, ist eine Haustür „die Trennstelle zwischen den privaten und den öffentlichen Vorlieben der Bewohner. Die Haustür ist die

[1832] Vgl. Frank: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn,* S. 67.
[1833] Schmid, Wolf: Ereignis. In: Huber/Ders.: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, S. 312-333; hier: S. 315.
[1834] Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 342.
[1835] Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S. 92.
[1836] Schmid: Ereignis, S. 314.
[1837] Hoffmann: Alles, was wir nicht erinnern, S. 177.
[1838] Düllo, Thomas: Wohnen im Film. In: Schroer: Gesellschaft im Film, S. 356-392; hier: S. 367; Herv. zurückgenommen A.W.

Trennlinie“.[1839] Tür und Fenster sind nicht nur Symbole der Trennung oder des Übergangs, sondern daneben „des Geheimnisses, des Verbotenen und Verborgenen“. Das Fenster ist zudem Symbol „der Distanzierung […], der Grenzüberschreitung, des Verstehens, aber auch der Öffnung und Durchlässigkeit sowie der Imagination“, außerdem des „distanzierten Begehrens“.[1840]

Da es zumindest in Doras Bracken „ortsüblich [ist], unangekündigt bei anderen Leuten vor der Tür zu stehen“,[1841] können mit der Frage des Eintretens bzw. Überschreitens durchaus Probleme verbunden sein. Und einladend muss das deshalb noch lange nicht sein: „Die Tür der Heimat stand offen. Nur einen Schritt hinein, und schon stand man mittendrin in etwas höhlenartig Finsterem.“[1842] – Um es mit Monika Piuk etwas drastisch auszudrücken: „Im Heimatroman braucht es eine klare Grenze zwischen Gut und Böse. Eine Grenze aus Stacheldraht. Oder eine Mauer.“[1843]

Bereits den Garten kann man „als Schwellenbereich zwischen Haus und Öffentlichkeit beziehungsweise freier Natur“ ansehen.[1844] Wichtig dabei ist, wie erwähnt, dass eine Grenze bzw. Schwelle stets zwei Seiten hat; sie „weist immer in zwei Richtungen, denn sie verbindet und trennt – eine Grenze kann überschritten werden, weil sie eben auch räumliche Nachbarschaft bedeutet.“[1845] Damit geht es wieder um Zugehörigkeit, um Aufgenommenwerden, Heimat und Gemeinschaft – und um Interaktion.

> Jede Grenzziehung bezieht sich auf das, was jenseits der Grenze liegt und durch sie ausgeschlossen wird. Eine Grenze ist keine Unterbindung von Interaktionen über die Grenze hinweg, sondern sie erzwingt im Gegenteil eine ständige Auseinandersetzung mit dem, was jenseits von ihr liegt, denn nur dadurch wird sie zur Grenze. Durch die Grenzsetzung erhält diese Auseinandersetzung eine nach innen gerichtete Form. Eine Grenze ist also immer zugleich nach außen und nach innen gerichtet.[1846]

Um noch einmal auf den Wohnraum selbst zurückzukommen, so ist dieser nicht nur ein Bestandteil von Heimat – in dem Sinne, dass man sich dort wohlfühlt und sehr viel

[1839] Koebner: Betrachtungen zu einem Lebenswerk, S. 213.
[1840] Rohmer, Ernst: Tor/Tür. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 654f.; Mergenthaler, Volker: Fenster. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 173ff.; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[1841] Zeh: Über Menschen, S. 236.
[1842] Uslar: Deutschboden, S. 70.
[1843] Piuk: Toni und Moni, S. 69.
[1844] Würzbach: Erzählter Raum, S. 121.
[1845] Elsaesser/Hagener: Filmtheorie zur Einführung, S. 51.
[1846] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 66.

Lebenszeit in ihm verbringt. Die Wohnung oder das Haus kann eine Figur charakterisieren, wie man es besonders anschaulich bei Bodo Schaller sieht. Zudem ist es der persönliche Schutzraum, in den man sich – in dessen Worten „zurückziehen [kann] wie eine Schnecke“ in ihr „Gehäuse“.[1847] Er gehört zum Territorium und ist außerdem Ausdruck davon, wie wir zur Welt stehen und uns in ihr verorten. – „Nirgendwo sonst schlagen sich unsere Gewohnheiten und Rituale, unsere Sehnsüchte und Erinnerungen so geballt nieder.“[1848] Wo sich dieser Schutzraum befindet und wie er aussieht, ist von Mensch zu Mensch verschieden; es „kann die enge und abgeschlossene Wohnung des Städters sein, der umfassendere Bereich von Haus und Garten in der Vorstadt oder das beträchtlich größere offene Gebiet des Landbewohners.“ Wo auch immer dieser Raum sein mag, ist eine Frage, die sich daraus ergibt: Wie wird die Verteidigung des Territoriums kommuniziert? – Nach Fast vor allem nonverbal und beinahe schon angeboren: „Die Technik, mit der wir unser Revier bewachen und in andere eindringen, zählt zu den wesentlichen Merkmalen unseres Verhaltens anderen Menschen gegenüber.“[1849]

Wird die Grenze überschritten und befinden sich Personen bzw. Figuren in einer räumlichen Anordnung, handelt es sich stets um eine „Konfiguration“ (vgl. hierzu außerdem S. 367f.), in der sie ihren „Teilnehmerstatus“ durch „eine bestimmte Haltung, Orientierung und räumliche Position“ (zu den anderen) einnehmen. Es entsteht dabei etwas, das auch als „Interaktionsterritorium“ bezeichnet werden kann – womit wiederum das Kommunikationsthema berührt wird – und das „gemeinsam gegen das Eindringen von Nichtteilnehmern verteidigt […] und dementsprechend auch von Nichtteilnehmern als solches respektiert wird.“[1850] – Oder zumindest respektiert werden sollte. So kann eine Grenze (zugleich) zwischen Sagbar und Nicht-Sagbar verlaufen, eine verbale sein. In diesem Interaktionsraum halten Menschen – oder Figuren – je nach Beziehung einen bestimmten Abstand voneinander, sodass gewissermaßen ein Zwischen-Raum entsteht, was zudem wieder eine Frage der Proxemik ist. Für eine lockere Unterhaltung unter Freunden gilt ein „informelle[r] persönliche[r] Abstand […] bis zu 150 cm“; für formelle(re) Interaktionsformen ist ein „sozial-konsultative[r] Abstand […] von einem

[1847] Zeh: Unterleuten, S. 368.
[1848] Schreiber: Zuhause, S. 115.
[1849] Fast: Körpersprache, S. 23ff.
[1850] Kendon, Adam: Die Rolle sichtbaren Verhaltens in der Organisation sozialer Interaktion, übersetzt von F. Tolkmitt. In: Scherer/Wallbott: Nonverbale Kommunikation, S. 202-235 [engl. 1973]; hier: S. 208f.; Herv. zurückgenommen A.W.

bis drei Metern“ angemessen. Hält eine Person „eine formelle Ansprache vor einer Gruppe“, ist ein „formelle[r] Abstand […] von mehr als drei Metern“ einzuhalten. Je nach Entfernung ändert sich natürlich die Art und Weise der Kommunikation. Bei einem Abstand von drei Metern ist es z. B. schwierig mit dem Blickkontakt und man muss lauter sprechen.[1851]

Handelt sich um eine relativ stabile Gruppe von Menschen, wie das in einem Dorf der Fall ist, in dem mehr oder weniger jeder jeden kennt, verfügen alle, das hatte ich schon erwähnt, zudem über geteiltes Wissen, ein im wahrsten Sinne des Wortes kommunikatives Gedächtnis, nicht nur, aber auch über diesen (Lebens-)Raum:

> Als kollektiv geteilte Vorstellungen über bestimmte Merkmale von Raumausschnitten […], als **gemeinsamer Schatz ortsspezifischer Informationen** […], als **jedermann verfügbares Wissen um das „typische Leben hier“** […] stellen diese Aspekte raumbezogener Identität einen generellen Orientierungsrahmen und unreflektierten gemeinsamen Kontext für verschiedene Prozesse und Gegebenheiten des sozialen Systems dar. […] [Hier] wird auch die Einbindung in einen ganz bestimmten räumlichen Lebenszusammenhang und das **geteilte Wissen über dessen alltagspraktische Gegebenheiten** eine kaum je bewußt artikulierte und eher unter der Oberfläche wirksame Bezugsbasis sozialer Prozesse bedeuten.[1852]

Für Unterleuten trifft dies auf die Einheimischen zu, die Zugezogenen sind davon ausgeschlossen; sie verfügen nicht über den gleichen lebensweltlichen Hintergrund. Geht es um Zugehörigkeit oder Ausgeschlossen-Werden, wird wiederum die Machtfrage tangiert: „Räume […] können Zugangschancen und Ausschlüsse steuern. Sie können zu Auseinandersetzungsfeldern im Kampf um Anerkennung werden. Somit werden über Raumkonstitutionen meist auch Macht- und Herrschaftsverhältnisse ausgehandelt.“[1853]

Trotz der Bedeutung, die der Bewegung bei Lotman beigemessen wird, vernachlässigt er den Zeitaspekt,[1854] weshalb es (für mich) zusätzlich Bachtin braucht. Bei dessen Chronotopos-Begriff spielt Bewegung insofern ebenfalls eine Rolle, als er den Raum- an den Zeitbegriff koppelt, d. h., er zeigt, „dass Raum und Zeit […] sich wechselseitig hervorbringen und nur in ihrer Verwobenheit anschaulich werden. Die Zeit, die an sich abstrakt und sinnlich nicht erfahrbar ist, gewinnt erst durch ihre Verdichtung und Konkretisierung

[1851] Ebd., S. 212; Herv. zurückgenommen A.W.
[1852] Weichhart, Peter: Raumbezogene Identität. Bausteine zu einer Theorie räumlich-sozialer Kognition und Identifikation. Stuttgart: Franz Steiner 1990, S. 49; Herv. A.W.
[1853] Löw/Steets/Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, S. 65.
[1854] Vgl. zu dieser Kritik u. a.: Frank: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn,* S. 71.

in spezifischen Raumbildern Gestalt“.[1855] – Hier kann man also wieder an den (gegenwärtig aktuellen) Zusammenhang von Raum, Zeit und Heimat anschließen.

Während es bei Lotman das Überschreiten der Grenze ist, die die Handlung in Gang bringt, ist es bei Bachtin der Chronotopos, der den Sujetereignissen Gestalt verleiht, sie „mit Fleisch umhüllt und mit Blut []füllt. […] Der Chronotopos nun liefert die entscheidende Grundlage, auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen.“[1856] Bachtin definiert ihn so:

> Dieser Terminus wird in der mathematischen Naturwissenschaft verwendet […]; wir übertragen ihn auf die Literaturwissenschaft fast (wenn auch nicht ganz) wie eine Metapher. Für uns ist wichtig, daß sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur […]. Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Subjekts, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.[1857]

Obwohl der Begriff hier und auch sonst nirgendwo wirklich eindeutig definiert wird, sondern relativ vage bleibt, ist ein zentraler Punkt klar:

> Mit seinem Chronotoposbegriff möchte Bachtin der Tatsache Rechnung tragen, dass alle räumlichen Elemente der erzählten Welt eines literarischen Textes unweigerlich eine zeitliche Komponente in sich tragen – und umgekehrt. Erzählter Raum und erzählte Zeit bedingen sich wechselseitig und manifestieren sich als ein komplexes Zusammenspiel[1858].

Einer der von Bachtin beschriebenen Typen ist der „idyllische Chronotopos“ – und dieser steht natürlich wieder mit der Heimat in Verbindung. Leben und Ereignisse sind nicht von einem bestimmten (überschaubaren) Ort zu trennen. Es ist eine „räumliche Mikrowelt“, die von der restlichen Welt weitgehend unabhängig existiert und in der man für das, was in ihr existiert und geschieht, (noch) eine gemeinsame Sprache hat. Wenn man

[1855] Hallet/Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 18.
[1856] Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, übersetzt von Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer 1989 [russ. 1975], S. 200.
[1857] Ebd., S. 7f.; vgl. zum Chronotopos auch: Frank, Michael C.: Chronotopoi. In: Dünne/Mahler: Handbuch Literatur & Raum, S. 160-169.
[1858] Ebd., S. 160.

diese – und die weiteren Beschreibungen der Idylle bei Bachtin[1859] – auf *Unterleuten* zu beziehen versucht, wirkt die Welt des brandenburgischen Dorfes eher wie ein Gegenbild zur Idylle, eine verfallende oder Anti-Idylle, wie ein Anti-Heimatroman eben – und wie ein Ort, in dem diese gemeinsame Sprache verloren gegangen ist. So stellen Nell/Weiland fest, dass „[e]ine solche Verquickung und Übereinstimmung des Menschen mit seiner Umgebung – man könnte auch sagen: ein solches Bild ländlicher Heimat", wie es für den „idyllischen Chronotopos" charakteristisch ist, „das neuere zeitgenössische Erzählen vom Land nicht mehr wahrnehmen" kann. Hierfür nennen sie dann gerade *Unterleuten*, in welchem Dorf und Land aufgrund der Perspektivenvielfalt immer wieder anders erscheinen:

> [A]ls Hort der Bewahrung und/oder Gegenbild zum urbanen Kapitalismus, als Ergebnis historischer Ereignisse und/oder neoliberaler Ideologie, als Ort der Auflösung von Tradition und/oder Residuum männlicher Dominanz, als überlebte Form vormoderner Tauschgesellschaft und/oder überschaubare Gesellschaft im Kleinen, als Ort der Energiewende und/oder Bodenspekulation, als ausgestorbene Landschaft und/oder idyllischer Naturraum.[1860]

Ein weiterer Name darf bei der Beschäftigung mit dem Raum in der Literatur nicht fehlen: Gerhard Hoffmann. Dieser fragt in seiner großangelegten und wegweisenden Arbeit zur Raumdarstellung in der (englischen und amerikanischen) Literatur gerade nach den „Verbindungslinien zwischen diesen Räumen, d. h. ein[em] System von Wegen."[1861] Auf *Unterleuten* bezogen heißt das: Was passiert – damit sind wir wieder bei Lotman – beim Überschreiten der Grenze zwischen Stadt und Dorf? – Und zwar in beide Richtungen: Von der Stadt aufs Dorf wie von dort in die Stadt (oder in diese zurück). In diesem Grenzkonzept spielen natürlich mehrere Aspekte eine Rolle, die wiederum mit dem Stadt-Land-Gegensatz und der Heimatfrage in Verbindung stehen: „Vertrautheit und Fremdheit, Geborgenheit und Bedrohung, Erbauung und Enthüllung."[1862] Hoffmann unterscheidet nach E. Ströker den gestimmten Raum, den Aktionsraum und den Anschauungsraum. In ersterem werden „Schauplätze zu Symbolen für figurale oder atmos-

[1859] Bachtin: Formen der Zeit im Roman, S. 170ff.; vgl. ebd., S. 170-177.
[1860] Nell, Werner/Weiland, Marc: Der Topos vom guten Leben auf dem Land, S. 37f.
[1861] Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. XI.
[1862] Ebd., S. X.

phärische Stimmungen“; der zweite ist „dominant durch die in ihm stattfindende Handlung charakterisiert“ und der letzte schließlich macht „einen panoramatischen Blick auf die Diegese“ möglich.[1863] Der erste Typus ist ein intersubjektiver Raum, dessen Atmosphäre prinzipiell von anderen nachempfunden werden kann. „Dabei kann das Äußere für etwas Inneres stehen, der Raumentwurf kann einen psychischen Prozeß, eine Anmutung, einen nicht artikulierbaren inneren Vorgang spiegeln.“ Was oder wer sich in diesem Raum befindet, dient als Ausdrucksträger mit „expressive[m] Charakter“ und erschafft die spezifische Atmosphäre.[1864] Dieser Raum existiert „unabhängig von Nähe und Ferne oder Zeitverläufen: Räume der Wünsche und Hoffnungen, Räume der Heimat und Ferne. […] Der gestimmte Raum entsteht nur durch das Erleben der Menschen und ist gleichzeitig dessen Voraussetzung.“[1865] So kann Raum(beschreibung) auch „als Barometer von Stimmungen fungieren, wenn die Art und Weise, wie die Figuren den Raum erleben, zum Ausdruck ihrer Befindlichkeiten wird.“[1866] Hierbei spielt vor allem eine Rolle, aus wessen Sicht der Raum geschildert wird – also die räumliche und perzeptive Perspektive nach Schmid (dazu S. 372f. im nächsten Kapitel): Wie nimmt die Figur den Raum wahr und welche Emotionen sind damit verbunden? Wer beschreibt diese Wahrnehmung? Wie bewegt sich die Figur im Raum? Wie werden die Figuren dadurch charakterisiert?[1867] Zudem „hat die Aufteilung des fiktionalen Raumes zunächst einmal eine strukturierende Funktion für die Figurenkonstellationen, Ereignisse und Handlungsstränge“.[1868]

Der Aktionsraum, wichtig nicht zuletzt für das aktive Heimatverständnis, dagegen ist „auf das *handelnde* Subjekt bezogen“. Erst durch die Figur wird der Raum mit Bedeutung aufgeladen:[1869]

> Die Zielgerichtetheit des Handelns bedingt weiterhin, daß *Wege* im Aktionsraum zwischen dem Hier (dem Subjekt) und dem Dort (dem zu handhabenden Ding) vermitteln. […] [D]amit stellt sich der Aktionsraum meist als ein Nahraum dar; die Ferne dagegen ist der Bereich, den das Subjekt mit seinem Handeln nicht mehr erreicht, dem es deswegen desinteressiert gegenübersteht. Damit liegt die Ferne jenseits des Aktionsraums und markiert die Grenze zum Anschauungsraum.[1870]

[1863] Frank: Raum, S. 359.
[1864] Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 55f.
[1865] Löw: Raumsoziologie, S. 142.
[1866] Frank: Raum, S. 358.
[1867] Vgl. Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 45f.; Würzbach: Erzählter Raum, S. 115; Neumann: Raum und Erzählung, S. 99.
[1868] Würzbach: Erzählter Raum, S. 121.
[1869] Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 79; kursiv im Original.
[1870] Ebd., S. 80; kursiv im Original.

In Sachen Kommunikation kann auch Schweigen aus einem Aktionsraum, welcher durch Sagen und Handeln entsteht (oder entstehen könnte), einen Anschauungsraum machen, der vor allem durch Beobachtungen oder gegenseitiges Beobachten der Figuren hervorgebracht wird.[1871]

Zu Hoffmanns Differenzierung kann man überdies mit Jens Eder noch einige Aspekte anschließen. Nach ihm gibt es zunächst den *„Wahrnehmungs- und Erlebnisraum"*; das ist die Umgebung der Figur, der Raum, in dem sie sich bewegt. Unter anderem können so Informationen zu Gedanken und Gefühlen der Figur mitgeteilt werden, bspw. wenn jemand die ganze Zeit nervös auf und ab läuft. So entstehen jene, die Hoffmann als „gestimmte Räume" bezeichnet. Daneben haben wir – das ist bei Hoffmann der Aktionsraum – den *„Handlungs- und Beziehungsraum"*; es ist „ein sozialer Raum von (Inter-)Aktionsmöglichkeiten." Eine Frage dabei: „Was kann die Figur in dieser Situation tun, welche Möglichkeiten lässt ihre Umwelt zu?" Nicht zuletzt geht es hier um die Motive, die das Handeln der Figuren bestimmen, sowie um die Frage, ob Figuren dabei ihre „Handlungsgrenzen" überschreiten, ob der Raum gar zum „Konfliktraum" wird. Außerdem führt Eder den *„gestaltete[n] Raum"* ein (nach Hoffmann der Anschauungsraum). In meinem Fall bedeutet das: Was sagt der Wohnraum mit seiner Einrichtung etc. über die Figur(en) aus?[1872] Bei Hoffmann ist dieser „Fernraum, die Dinge sind sowohl aus dem funktionellen wie dem stimmungsmäßigen Bezug zum Subjekt gelöst und sind ihm reines isoliertes Gegenüber." Hierdurch entsteht eine statische Situation, „denn beim Modell des Anschauungsraums liegt der Akzent nicht so sehr auf der Bewegung des anschauenden Subjekts als vielmehr auf dem Angeschauten selbst."[1873] Die letzte Kategorie nach Eder ist dann der *„symbolische[] Raum"*, d. h. „Gegenstände und Umgebung können als ‚objektive Korrelate' mentale Zustände und Eigenschaften der Figuren symbolisieren".[1874] Und für den Aktionsraum lässt sich zudem Martina Löw einbeziehen. Obwohl deren Theorie an sich nichts mit fiktionalen Räumen zu tun hat, kann man sie mit den bereits erläuterten Konzepten verbinden. Räume existieren für Löw nämlich nicht *einfach so*, sind nicht bloß Hintergrundfolie für Handlungen; vielmehr „muß das Handeln selbst als raumbildend verstanden werden", also als Aktion. Und deshalb ist Löws Ausgangspunkt,

[1871] Vgl. Kaufmann: Zur Narratologie des Schweigens, S. 332.
[1872] Eder: Die Figur im Film, S. 266; kursiv im Original.
[1873] Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, S. 92; vgl. zur Kritik an Hoffmanns Einteilung u. a.: Jäger: Erzählte Räume, S. 39f., 50.
[1874] Eder: Die Figur im Film, S. 266; kursiv im Original.

„daß Räume sich aus den Anordnungen der ‚Körper' ergeben"; es handelt sich dabei folglich um einen „relationalen" Raumbegriff. Mit anderen Worten konstituieren sich Räume „durch (strukturierte) (An)Ordnungen von sozialen Gütern und Menschen an Orten. **Räume werden im Handeln geschaffen**, indem Objekte und Menschen synthetisiert und relational angeordnet werden."[1875]
Eine Alternative zu den genannten Raummodellen wäre das „Raum-Zwischenraum-Modell" von Christian Hißnauer und Claudia Stockinger, zumal sie als Beispiel auch *Unterleuten* anführen.[1876] M. E. sind die Modelle Hoffmanns und Eders jedoch wesentlich anschaulicher, weshalb ich für meine Analyse bei diesen bleibe.

Neben den erörterten Varianten, mit dem Raumbegriff umzugehen und ihn zu deuten, ist zum Abschluss des Kapitels noch einmal auf den Begriff der Utopie, über den ich im Zusammenhang mit Heimat schon gesprochen habe, zurückzukommen; sodann auf Michel Foucaults Begriff der Heterotopie. Der wesentliche Unterschied ist, dass eine Utopie ohne realen Ort bleibt, während die Heterotopie existiert, nämlich als „tatsächlich realisierte Utopie[]":[1877]

> Utopien sind Orte ohne realen Ort. Es sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft, aber in jedem Fall sind Utopien ihrem Wesen nach zutiefst irreale Räume.
> Daneben gibt es in unserer Zivilisation […] auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, […] Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all jene Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen.[1878]

Kanne bringt diese Begriffe direkt mit der Heimatfrage zusammen:

[1875] Löw: Raumsoziologie, S. 67, 204; Herv. A.W.; vgl. dazu ausführlicher: Löw/Steets/Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie, S. 63.
[1876] Hißnauer, Christian/Stockinger, Claudia: Gutes Leben in der Uckermark – intermedial. Gegenwärtige Narrative des Provinzerzählens und ein allgemeines Modell medialer Raumproduktion. In: Nell/Weiland: Gutes Leben auf dem Land, S. 141-165.
[1877] Frank, Michael C.: Heterotopie. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 303; vgl. dazu auch: Dennerlein: Narratologie des Raumes, S. 186ff.; Warning, Rainer: Utopie und Heterotopie. In: Dünne/Mahler: Handbuch Literatur & Raum, S. 178-187 und Schlink, Bernhard: Heimat als Utopie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017 [2000].
[1878] Foucault: Von anderen Räumen, S. 320.

> Als Utopie lässt sich ‚Heimat' beschreiben, wenn sie als Qualität einen ideellen Platz einnimmt, ohne einen konkreten Ort zu haben. Als Heterotopie kann ‚Heimat' klassifiziert werden, wenn sie an einem konkreten Ort vermutet wird, der ihrer Qualität nicht (mehr) gerecht werden kann. Als Atopie lässt ‚Heimat' sich denken, wenn der räumlichen Verwirklichung ihrer Qualität der leibliche Umgang mit dem Raum im Weg steht. Wo aber hat ‚Heimat' ihren Ort?[1879]

Für die Zugezogenen Unterleutens könnte man angesichts ihres vorher festgelegten Heimat-Bildes sagen, dass sie zwar versuchen, für sich eine Heterotopie zu schaffen, dabei jedoch scheitern. Vielmehr entpuppt sich das, was Heterotopie sein soll, eher als Utopie – und im Anschluss als Dystopie, in jedem Fall als ein Ort, der nicht existiert, vielleicht bloße Durchgangsstation ist, ein Nicht-Ort.[1880] So wird Heimat zur „imaginative[n] Verräumlichung des nur geistig existenten, der Zeit überantworteten und leiblich nicht zu erreichenden Ortes: ‚Heimat' ist – in den Dimensionen der Utopie, Heterotopie und Atopie – ein Nicht-Ort *par excellence*."[1881] Heterotopie als Heimat gedacht meint Kanne zufolge

> [e]ine geographisch zwar tatsächlich existente Lokalität, die als ‚Heimat'-Ort jedoch nur insofern besteht, als sie als Träger der Qualität – das heißt: bestimmter mnestisch verankerter Ereignisse, Traumata, regressiver Wünsche oder Sehnsüchte – fungiert, quasi ein ‚zum Ort gewordene[s] Gestern' ist: Eine verräumlichte Vergangenheit, ein Zeit-Raum[1882].

Nach Kanne entsteht sogar „im Versuch, die Qualität ‚Heimat' (real-)räumlich zu konkretisieren ein gewisses Maß an Ortlosigkeit".[1883] In diesem Sinne können vor allem die Zugezogenen Unterleutens als „Ortlose" bezeichnet werden;[1884] denn Ortlose „leb[en] an imaginären Orten".[1885]

[1879] Kanne: Andere Heimaten, S. 261.
[1880] Augé, Marc: Nicht-Orte, übersetzt von Michael Bischoff. München: C. H. Beck 2012 [1994; frz. 1992]; vgl. zum Begriff der Nicht-Orte auch: Chihaia, Matei: Nicht-Orte. In: Dünne/Mahler: Handbuch Literatur & Raum, S. 188-195.
[1881] Kanne: Andere Heimaten, S. 265; kursiv im Original.
[1882] Ebd., S. 263.
[1883] Ebd., S. 264.
[1884] Läufer/Müller: Menschen und Lebenswelten, S. 260.
[1885] Ebd., S. 248.

5. Einheimische vs. Zugezogene – oder: Jeder gegen jeden? Erzählsituationen und Figurenkonstellationen in *Unterleuten*

> Kron kannte jedes einzelne Gesicht, aber vor allem kannte er das Gesamtwesen. Hätte man die Beziehungsfäden sichtbar machen können, welche zwischen den Anwesenden hin und her liefen, wäre für den Uneingeweihten ein undurchschaubares Knäuel zum Vorschein gekommen. Ein Experte wie Kron hingegen sah ein logisches System, klar strukturiert wie ein Spinnennetz. Verwandtschaft, Bekanntschaft, Nachbarschaft, Freundschaft, Feindschaft. Liebe, Hass, Schuld, Neid, Abhängigkeit.[1886]

Allein dieses Zitat macht die Komplexität des Figurenensembles in *Unterleuten* deutlich, welche sich im Roman auch insofern niederschlägt, als wir mehrere Hauptfiguren haben, aus deren Sicht das Geschehen wiedergegeben wird. Zugleich stellt es Krons Rolle (bzw. einen Teil davon) in der Gesamtkonstellation heraus. Er hat, so Klocke, eine „Funktion als ‚Chronist' von Unterleuten", als der er ja im Roman selbst bezeichnet wird. „Dank seines guten Gedächtnisses, das alle Ungerechtigkeiten des Dorfes ständig protokolliert, ist Kron einer der wenigen Dorfbewohner, die das ‚Gesamtwesen' Unterleuten mitsamt seinen über Generationen gewachsenen Beziehungen durchblickt [sic]."[1887] Dies wirft die Frage auf, ob er gar der Einzige ist, der die Lebenswelt Unterleuten vollständig zu begreifen in der Lage ist. – Oder aber, ob er nicht vielmehr blind für das ist, was sich im Dorf abspielt; lesen wir im Roman doch daneben: „Kron stellte Zusammenhänge her, die keinen Sinn ergaben, als hätte der Abend im Märkischen Landmann einen Kurzschluss zwischen Vergangenheit und Gegenwart erzeugt."[1888] Nach Erdbrügger zumindest „ist Kron im Textkosmos von *Unterleuten* die wichtigste eingesetzte Instanz der Gegenwartsdeutung"[1889] – und vielleicht ist dann nicht Gombrowski, sondern Kron der mächtigste Mann in Unterleuten?

Zur Anordnung von (Medien-)Figuren sind zunächst zwei wesentliche Begriffe zu unterscheiden: Figurenkonstellation und Figurenkonfiguration. Die Konfiguration betrifft einzelne Szenen – ist, wie auf S. 359 ausgeführt, auch eine räumliche Kategorie –, die

[1886] Zeh: Unterleuten, S. 104.
[1887] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 503; Zeh: Unterleuten, S. 104.
[1888] Ebd., S. 256.
[1889] Erdbrügger: Politische Prosa, S. 217; kursiv im Original.

Konstellation die gesamte Handlung.[1890] Eder definiert den Begriff „Figurenkonstellation“ – man könnte alternativ von „Figurenensemble“ oder „Figurenmosaik“[1891] sprechen – wie folgt: Sie

> ordnet die einzelne Figur in ein Netz von Beziehungen zu anderen Charakteren ein: Hierarchien, Handlungsfunktionen, Ähnlichkeiten und Kontraste, Werte, Interaktionen und Kommunikationen. Figuren stehen als Haupt- oder Nebenfiguren in einer Aufmerksamkeitshierarchie; als Protagonisten oder Antagonisten in einem Netz von Handlungs- und Konfliktbeziehungen; als Helden oder Schurken in einem Wertesystem; als Parallel- oder Kontrastfiguren im Vergleich zueinander. Die Position einer Figur innerhalb des Netzwerks, ihre Isolierung oder Zuordnung zu bestimmten Figurengruppen trägt wesentlich zur Charakterisierung bei und beeinflusst ihre Relevanz als Träger übergeordneter Themen und Aussagen[1892].

So lässt sich zur Figurenkonstellation außerdem fragen:

> Durch welche Interaktionen sind die Figuren aufeinander bezogen?
> - Wie lässt sich die Choreographie der Figurenbewegungen beschreiben?
> - Wer nimmt wen wie oft auf welche Weise wahr?
> - Wer kommuniziert mit wem auf welche Weise?[1893]

Im Rahmen von Eders Figurenmodell war u. a. die Rede von den verschiedenen Gruppen oder Rollen, über die Figuren charakterisiert werden können (vgl. S. 330). So haben wir es, wie bereits mehrfach erwähnt, zunächst mit den Gegensatzpaaren Ost/West bzw. Land/Stadt zu tun, was zwangsläufig die Frage mit sich bringt, inwieweit Figuren individuell gestaltet oder typisiert sin. Dies gehört nach Eder zu den Eigenschaften einer

---

[1890] Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 256-259 sowie Anz, Thomas: Textwelten. In: Ders.: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1, S. 111-130; hier: S. 124; vgl. zur Figur(endarstellung) in verschiedenen Medien insgesamt: Eder: Die Figur im Film; Leschke, Rainer/Heidbrink, Henriette (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien. Konstanz: UVK 2010. Der Sammelband thematisiert die Figur in unterschiedlichen künstlerischen Medien – das Hörspiel findet allerdings keine Beachtung; Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (Hg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media. Berlin/New York: De Gruyter 2010.

[1891] Vgl. hierzu: Tröhler, Margit: Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten. In: Curtis, Robin et al. (Hg.): montage/av. 15/2/2006. Figur und Perspektive (1). Marburg: Schüren 2006, S. 95-114; hier: S. 101f.; vgl. zu pluralen Figurenkonstellationen ausführlich: Tröhler, Margit: Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film. Marburg: Schüren 2007; sowie Israel, Samuel Ben: Inter-Action-Movies: Multi-Protagonist-Films and Relationism. In: Grishakova/Ryan: Intermediality and Storytelling, S. 122-146; Potsch, Sandra: Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale. Formen episodenhaften und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film. Bamberg: University of Bamberg Press 2014; Tröhler, Margit: Multiple Protagonist Films. A Transcultural Everyday Practice. In: Eder/Jannidis/Schneider: Characters in Fictional Worlds, S. 459-477.

[1892] Eder: Die Figur im Film, S. 147f. Zur Figurenkonstellation gehören nur Figuren, die selbst handeln oder für die Handlung relevant sind (vgl. ebd., S. 464).

[1893] Ebd., S. 518.

Figur: „Welchen sozialen Gruppen ist die Figur zuzuordnen?“ Steht sie für die gesamte soziale Gruppe, der sie angehört, oder wird sie eher als Individuum dargestellt?“[1894]
Neben der oben genannten „Grundeinteilung“ finden sich in beiden Gruppen Vertreter, die jeweils mit bestimmten Merkmalen ausgestattet und wesentlich über diese bzw. ihre (einstigen) Rollen definiert werden: Der Kommunist Kron, der Großgrundbesitzer/Bauer Gombrowski, Fließ als ein, dem akademischen Milieu entflohener, Städter bzw. „Landlust-Figur“[1895] mit entsprechender Haltung; und unter den Frauen das Kontrastpaar Linda Franzen/Jule Fließ-Weiland, die erste eine Frau, welche, wie sich zeigen wird, das gegenwärtige, an egozentrischen Motiven orientierte Leistungssubjekt am deutlichsten verkörpert; demgegenüber Jule weitgehend noch in den Kleidern der patriarchalen Geschlechterordnung feststeckt. Und Lindas Freund Frederik steht, so könnte man es ganz knapp fassen, für die gegenwärtige Ort- und Orientierungslosigkeit. Nicht zu vergessen sind die beiden Kapitalisten Meiler und (im Film) Pilz. Auffällig ist zudem, dass das Personal sich nicht nur fast ausschließlich auf deutsche (!) Erwachsene beschränkt, sondern zudem der heteronormativen Binarität verhaftet bleibt. Lediglich „Tonio, der junge Anwalt, schwul und aus Sachsen“[1896], wird genannt. (In *Über Menschen* lebt dann zumindest auch ein schwules Paar.)

Wie bereits erwähnt, gibt sich die Erzählerin, Lucy Finkbeiner, erst im Epilog, der eine Art Herausgeberfiktion darstellt, zu erkennen. Davor haben wir den Eindruck eines multiperspektivisch oder multifokal erzählten Romans bzw. einer variablen (und teilweise multiplen) internen Fokalisierung mit einem heterodiegetischen Erzähler.[1897] Wie von Nünning und Nünning dargelegt, gewinnt das multiperspektivische Erzählen in eben solchen Fällen „an Relevanz, wenn es deutliche Divergenzen in der Beurteilung derselben Ereignisse, Figuren, Räume, Sachverhalte, Themen oder Weltanschauungen

[1894] Vgl. ebd., S. 318; ebd., S. 519.
[1895] Seel: „Verloren geglaubte solidarische Räume“, S. 77.
[1896] Zeh: Unterleuten, S. 105.
[1897] Vgl. zur Multiperspektivität: Hartner, Marcus: Multiperspectivity. In: Hühn et al.: Handbook of Narratology, S. 353-363; Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT 2000.
Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, dass zudem zwischen horizontaler und vertikaler Multiperspektivität unterschieden werden kann. Erstere meint die oben angesprochenen Figurenperspektiven, „die auf der gleichen narrativen Ebene liegen.“ Bei der vertikalen Form dagegen geht es um „den Kontrast zwischen Erzähler- und Figuren-Perspektive.“ Zudem ist es möglich, „Perspektivendissonanz […] durch Kontraste auf unterschiedlichen Werkebenen, beispielsweise durch nicht-verbale oder paratextuelle Rahmungen“ zu evozieren (Zeman: Perspektive/Fokalisierung, S. 191f.).

gibt und die Einzelperspektiven deshalb nicht ohne weiteres synthetisierbar sind."[1898] Die unterschiedliche Bewertung von Verhalten mag kurz ein Beispiel aus der Ehe der Gombrowskis veranschaulichen: Jeden Morgen bewacht Elena den Teich mit seinen Kois, um sie vor den Reihern zu schützen, was seiner Ansicht nach „zum Selbstaufopferungsprogramm gehört[], mit dessen Hilfe Elena sein schlechtes Gewissen Männchen machen [lässt] wie einen dressierten Pudel"; dagegen wird es aus ihrer Sicht so beschrieben, als hätte sie den Wachdienst gerne übernommen, weil Gombrowski diese Fische liebt und ohnehin nur an wenigen Dingen im Leben Freude hat.[1899] Ich werde zeigen, dass solche divergierenden Einschätzungen insbesondere beim Ehepaar Fließ ins Gewicht fallen, und zwar gerade, wenn es um das Verhalten bzw. Handeln des Partners geht. Und wie Knorr konstatiert, ist „[d]ieses polyperspektivische Erzählverfahren" besonders gut geeignet, „um die unterschiedlichen Perspektiven des ruralen und urbanen Personals in konfligierender Weise auszustellen."[1900] Anknüpfend an die Sichtweise der Erzählerin – „Man drehte ein wenig, und alles sah anders aus." – stellen Nell/Weiland fest: „Die Projektionen eines guten Lebens auf dem Land werden damit als Projektionen sichtbar, die Ausdifferenzierung der Akteure und Praktiken in den Wahrnehmungen und Umgangsweisen mit dem Land vor Augen führen."[1901]

Diese Fokalisierung wird allerdings, wie auch Venzl anmerkt, selbst innerhalb der jeweiligen Kapitel nicht immer durchgehalten, sondern wir haben es mit einer „teils internen, teils externen Fokalisierung" zu tun, bei der die Erzählerin „jeweils einem der Charaktere folgt."[1902] Gleichwohl führt „[d]iese variable interne Fokalisierung" dazu, dass „die Leserschaft[] ständig mit neuen Perspektiven auf das Geschehen" konfrontiert wird und diese einordnen muss. Zum Ausdruck gebracht wird damit nicht zuletzt die „zwischen Individuum und Gesellschaft bestehende Spannung".[1903] Nach Venzl ist

> *Unterleuten* im Hinblick auf seine Funktion für die politische Meinungsbildung deskriptiv und interpretatorisch zu erfassen. Innerhalb dieser Zusammenhänge lässt sich aufzeigen, dass es Juli Zeh mit ihrem Roman ebenso um die Sensibilisierung für die schrumpfenden gesellschaftlichen Bindekräfte wie um die Stimulanz des demokratischen Bewusstseins ihrer Leserschaft geht. [S]eine

[1898] Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Von ‚der' Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität. In: Dies.: Multiperspektivisches Erzählen, S. 3-38; hier: S. 19.
[1899] Zeh: Unterleuten, S. 90; vgl. ebd., S. 304.
[1900] Knorr: Gender-Konstellationen im deutschsprachigen Dorfroman der Gegenwart, S. 426.
[1901] Zeh: Unterleuten, S. 629; Nell/Weiland: Der Topos vom guten Leben auf dem Land, S. 38.
[1902] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 723.
[1903] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 499.

> übergeordnete These lautet: Demokratie, verstanden als alltägliche Praxis der Abstimmung von Perspektiven und der Lösung von Konflikten, bildet das selbstverständliche gesellschaftsnormative Fundament von *Unterleuten* und ist demgemäß von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Romans.[1904]

Das ist es nach Erdbrügger auch, was *Unterleuten* politisch macht; nicht gesellschaftskritische Themen, sondern der „Konflikt zwischen Individual- und Allgemeininteresse um die Einrichtung der Gemeinschaft". *Unterleuten* inszeniert das Politische „mittels polyphoner Orchestrierung." In diesem vielstimmigen Orchester beobachten sich die Figuren gegenseitig, kommentieren und „re-perspektivieren" damit zugleich die Handlung und die Entwicklung des Plots.[1905] Somit passt, was Thomas Koebner über Reitz' *Heimat* schreibt, ebenso auf *Unterleuten*: „Das Dorf ist eine Überwachungs-Instanz […]. Keiner bleibt unbeobachtet",[1906] „immer steht jemand hinterm Fenster".[1907] Wie klar er dabei sieht, ist freilich eine andere Frage. In Vergangenheit und Gegenwart gibt es jedenfalls Ereignisse, bei denen die Fakten teilweise vage oder widersprüchlich bleiben. – Man könnte es, wie Geneve Cornelius in *Die Meisterin*, so ausdrücken: „Es gibt immer mehrere Versionen einer Geschichte, die Betroffenen sagen selten die Wahrheit."[1908] Obwohl die Erzählerin nicht (immer) ganz neutral ist, einigen Figuren mehr Sympathie entgegenzubringen scheint als anderen, verzichtet sie dennoch auf eine eindeutige Wertung, sodass „die Rezipienten sich aufgrund der offerierten Mosaikteilchen selbst positionieren – und diese Position während des Lesevorgangs mehrfach revidieren" müssen. All dies führt wieder auf den wichtigen Aspekt des lebensweltlichen Hintergrundes zurück. *Unterleuten* „zeigt, dass vielfältige Wahrheiten nicht nur verschiedene Lebensgeschichten bestimmen, sondern auch von diesen hervorgebracht werden". So agieren in dieser „Dorfgemeinschaft […] ‚viele Leute', deren Welt von unterschiedlichen Wahrheiten bestimmt ist".[1909]

Perspektivenvielfalt bedeutet in *Unterleuten* jedoch nicht, dass es sich um episodisches Erzählen handelt, also nicht um „eine Aneinanderreihung in sich abgeschlossener,

[1904] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 714f.; kursiv im Original.
[1905] Erdbrügger: Politische Prosa, S. 219, 213, 216.
[1906] Koebner: Edgar Reitz, S. 118.
[1907] Dössel, Christine: ZDF-Film „Unterleuten": Idylle? Denkste! In: SZ.de 09.03.2020. https://www.sueddeutsche.de/medien/film-unterleuten-juli-zeh-1.4835935 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].
[1908] Heitz/Steenbergen: Die Meisterin, 3-00:12:35-00:12:40.
[1909] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 501f.

autonomer narrativer Einheiten, aus deren Zusammenspiel ein größeres Ganzes erwächst.“[1910] Vielmehr haben wir es mit mehrsträngigem Erzählen zu tun, bei dem „einzelne Handlungsstränge miteinander verflochten und zu einem narrativen Nebeneinander verknüpft“ werden.“[1911] Diese Form des Erzählens ist zudem gut geeignet für die Schilderung von Kommunikation oder eben deren Scheitern, da „das mehrsträngige Erzählen als Narrativ der Verknüpfung in besonderer Weise einen Raum der Begegnung [eröffnet], sei diese lange und planmäßig vorbereitet oder ganz zufällig und unvermutet“. In jedem Fall handelt es sich dabei um „Narrativ[e] der Fragmentierung: Die lineare Einheit der klassischen Erzählung wird zersplittert und durch bruchstückhafte Segmente ersetzt“. So bietet sich eine solche Erzählweise außerdem für die Schilderung der Gegenwart(sgesellschaft) an: „Je weiter der Fortschritt, je autonomer der Einzelne, desto mehr zerfällt die Gesellschaft sowie die Notwendigkeit des gemeinschaftlichen Zusammenhalts.“ Es ist nicht länger möglich, die Welt „als Einheit, als ein in sich geschlossenes, stimmiges Ganzes“ darzustellen; was fehlt ist „[d]er Glaube an eine ganzheitlich begreifbare Welt, eine dauerhaft gültige Wahrheit“.[1912] Wir leben in einer Welt, „die ihre feste Ordnung verloren hat, allen Deutungen offen und somit nicht mehr als festes Ganzes zu begreifen ist.“ Anstatt sich zu einem solchen zusammenzufügen, offenbaren die Einzelperspektiven „die Bruchstellen, die Lücken des Zusammengesetzten. Sie legen sich nicht fest, sondern überlassen es dem Leser, die Beziehungen zwischen den Segmenten sowie einen gemeinsamen Sinnzusammenhang herzustellen.“[1913] Zurück bleiben dabei – für Leser wie Figuren – „Bruch- und Leerstellen“.[1914]

Wie im letzten Kapitel schon deutlich wurde, bringt der Begriff der Fokalisierung einige Probleme mit sich. Ein alternatives Modell wären die fünf Parameter der Perspektive nach Wolf Schmid: die räumliche, ideologische, zeitliche, sprachliche und perzeptive Perspektive.[1915] Tatsächlich können einige Aspekte auf diese Weise gezielter in den Blick genommen werden. Die erste Form, die räumliche Perspektive, meint vor allem den „Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird“. Die ideologische Perspektive ist gerade bei einem multiperspektivisch erzählten Roman interessant, der eben keine

[1910] Potsch: Fragmentierte Welten, S. 147.
[1911] Ebd., S. 149.
[1912] Ebd., S. 150f.
[1913] Ebd., S. 156.
[1914] Ebd., S. 159.
[1915] Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 122-127.

eindeutigen Antworten liefert; geht es dabei um „das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont." Und das berührt zugleich wieder die Frage des lebensweltlichen Hintergrundes: „Erfassen [ist] geprägt von *Wissen*." Vor allem für das Hörspiel ist die zeitliche Perspektive relevant; genauer gesagt, für die Schilderungen in den Interviews, als damit der „Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und späteren Erfassens- und Darstellungsakten" bezeichnet wird. Denn „mit der zeitlichen Verschiebung [tritt] möglicherweise eine Veränderung im Wissen und Bewerten ein."[1916] Zwar orientiert sich das Hörspiel insgesamt – und sehr viel mehr als der Film – am Roman, aber durch die unterschiedlichen Darstellungsweisen, die Transformation in umgangssprachliche(re) Redeweise sowie den retrospektiven Blick der Interviews bekommt vieles eine andere Gewichtung und Färbung. Auch ist die Fokalisierung nicht immer mit der des Romans identisch bzw. nicht immer auf eine Figur beschränkt. Die sprachliche Perspektive betrifft für mein Beispiel hauptsächlich die Erzählerin Lucy Finkbeiner, als diese die Figurenrede hochdeutsch wiedergibt und das vermeintlich Geäußerte damit in gewisser Weise verzerrt.[1917] Die perzeptive Perspektive schließlich meint „das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird. […] ‚Mit wessen Augen blickt der Erzähler auf die Welt?' oder ‚Wer ist für die Auswahl dieser und nicht anderer Momente des Geschehens für die Geschichte verantwortlich?'"[1918]

Für den Epilog – und den Kosmos, den Juli Zeh außerhalb des Romans entworfen hat, – sind darüber hinaus die Begriffe „Metafiktion" und „Metanarrativität" relevant.[1919] Wie Werner Wolf erläutert, ist der Begriff der Metafiktion bzw. die Frage, was alles unter diesen zu subsumieren ist, nicht einfach zu beantworten, nicht übereinstimmend

[1916] Ebd., S. 123f.; kursiv im Original.
[1917] Vgl. ebd., S. 125.
[1918] Ebd., S. 126.
[1919] Vgl. zu Metafiktion und Metanarrativtät: Brückl/Haefs/Wimmer: Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren (und darin insb.: Wimmer, Max: Friction in Fiction. Autoreferenz, Metanarrativität und Metafiktionalität, S. 18-72); Lahn/Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 178-189; Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar: Metanarration and Metafiction. In: Hühn et al.: Handbook of Narratology, S. 344-352; Nünning, Ansgar: Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Helbig: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S. 13-47; Spörl, Uwe: Metafiktion. In: Burdorf/Fasbender/Moennighoff: Metzler Lexikon Literatur, S. 493f.; Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 512; Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer 1993; Wolf, Werner: Illusionsdurchbrechung. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 329f.; Wolf, Werner: Metafiktion. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 513f.

geklärt.[1920] Eine kurze Definition findet sich u. a. bei Bach: „Metafiktion ist dann gegeben, wenn durch systematische und selbstbewußte Verweise eine ebenso bewußte und systematische Meta-Perspektive auf die fiktionale Erzählung geschaffen wird, daß deren fiktionaler Status offengelegt wird.“[1921] Genau dies geschieht im Epilog von *Unterleuten.* Unter Metanarrativität wiederum sind „diejenigen Kommentare und Reflexionen einer Erzählinstanz zu subsumieren, die Aspekte des Erzählens in selbstreflexiver Form thematisieren und damit die Aufmerksamkeit auf den Erzählvorgang richten.“ Es geht also um das Herausstellen des Aktes und Prozesses des Erzählens durch den Erzähler.[1922] Normalerweise „wird bei der Rezeption […] nur die Diegese wahrgenommen und zugleich ‚für wahr genommen‘. Bei einer metafiktionalen Erzählung dagegen steht gerade das Doppelte und Gebrochene im Vordergrund.“ Neben dem *normalen* Blick auf die Diegese wird ein weiterer eingenommen, ein „metafiktionaler ‚Blick auf den Blick auf‘ die Erzählung, und das ‚Sehen, Erkennen‘ der Brüche, den fiktionalen Status, erlangt zentrale Bedeutung.“[1923] Mit anderen Worten: Die „Leserillusion“ wird durchbrochen und der „Kunstcharakter des Werkes“ offengelegt, wobei außerdem die „Frage nach dem Verhältnis von Fiktion zur Realität“ (neu) gestellt wird,[1924] was unter Umständen – und wie in meinem Beispiel – auch eine „angebliche Faktualität der Geschichte“ enthalten kann (s. dazu außerdem den Exkurs zum „Kommunikationskosmos *Unterleuten* im Internet“ ab S. 406).[1925] Abgesehen von exakten Zeitangaben (vgl. hierzu S. 388ff.) finden sich mehrere Personen oder Ereignisse, die als Faktualitätssignale dienen, wie der „ewige[] Münkler“, der Konkurs der Investmentbank Lehman Brothers oder das Loveparade-Unglück in Duisburg.[1926] Zudem lässt die Erzählerin uns wissen, sie habe den Namen des Dorfes ändern müssen, „ebenso die Namen von lebenden Personen,

[1920] Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion, S. 221.
[1921] Bach: Erzählperspektive im Film, S. 143; vgl. auch: Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 32. Eine übersichtliche Darstellung von unterschiedlichen Formen der Metanarrativität, Metafiktionalität und Metamedialität findet sich außerdem bei Wimmer: Wimmer: Friction in Fiction, S. 63f. (Er modifiziert für seine Darstellung die Ansätze von Werner Wolf und Ansgar Nünning). Für eine genauere Differenzierung kann noch explizite und implizite Metafiktion unterschieden werden: Bei der ersten Form stellen der Erzähler oder eine Figur die Fiktionalität explizit heraus; bei der anderen „wird die strukturelle Einheit des fiktiven Geschehens durchbrochen“ (Spörl: Metafiktion, S. 493). Das kann neben Äußerungen zum Erzählvorgang auch „die Kommunikation mit dem fiktiven Leser auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung“ betreffen. (Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 34).
[1922] Ebd., S. 33f.
[1923] Bach: Erzählperspektive im Film, S. 142f.
[1924] Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 512.
[1925] Wolf: Metafiktion, S. 513.
[1926] Zeh: Unterleuten, S. 21; vgl. ebd., S. 56, 412ff.; vgl. hierzu auch: Moser: Dorfroman oder *urban legend*, S. 133.

soweit diese darauf bestanden. Nicht allen war das wichtig. So heißt Gerhard Fließ tatsächlich Gerhard Fließ, aber Kathrin Kron heißt nicht Kathrin Kron.“[1927]

Im Epilog von *Unterleuten* „wird die Authentizität des Textes behauptet, ohne dass allerdings damit das elastische Gehäuse der Fiktionalität gesprengt wird. Denn auch der Epilog ist ja Teil des Romans und damit Teil der Fiktion.“ Obwohl dieser „einen klarstellenden, die Authentizität des Erzählten betonenden Selbstkommentar liefert“,[1928] wirft das Wissen um die Erzählerin Fragen nach der Glaubwürdigkeit bzw. Zuverlässigkeit des Erzählten auf. Lucy Finkbeiner berichtet dort von den Interviews, die sie nach dem Entdecken einer Meldung über den Selbstmord Rudolf Gombrowskis im Horizontalfilterbrunnen des Dorfes geführt hat. Mit Jens Eder kann man sagen, es geht um die Frage: „Welchen Figuren wird eine Perspektive des Wahrnehmens, Denkens, Wünschens und Fühlens zugestanden (durch Informationsvergabe über ihr Innenleben), welchen wird sie verweigert?“;[1929] und was das dann wiederum für die Charakterisierung der einzelnen Figuren bedeutet. Namentlich genannt werden neben Hauptfiguren (Arne Seidel, Kathrin Kron-Hübschke, Jule Fließ-Weiland, Bodo Schaller, Frederik Wachs) auch Nebenfiguren sowie solche, mit deren Fokalisierung im Roman nicht erzählt wird (u. a. Björn, Verena, Wolfi Hübschke sowie Hilde und Betty Kessler).[1930] Gespräche mit Linda Franzen, Gerhard Fließ, Elena Gombrowski und Konrad Meiler hingegen werden nicht erwähnt;[1931] mit Gombrowski und (vermutlich) mit Kron, kann sie nicht gesprochen haben, sodass sich bei diesen Figuren die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählten erst recht stellt. Überhaupt spricht sie gleich zu Beginn des Epilogs von dem „wohlige[n] Schauer“, mit dem sie ihrer „Phantasie freien Lauf ließ“. Sie malt sich an dieser Stelle aus, wie nach Gombrowskis Tod die ersten Symptome bei den Dorfbewohnern aufgetreten sind und wie man ihn schließlich gefunden hat. Außerdem schildert sie ihre Motivation für das Schreiben des Romans und bereits die Angaben über den Leichenfund sind widersprüchlich.[1932] Wir haben es folglich mit mimetischer Unzuverlässigkeit zu

[1927] Zeh: Unterleuten, S. 629.
[1928] Delabar, Walter: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 234. Im Theaterstück fehlen, nebenbei bemerkt, diese Informationen des Epilogs; wir erfahren nichts von Krons Tod oder dem Bau der Windräder. Das Stück endet mit einem längeren Monolog Hildes, in dem sie mit einem Regenschirm in der Hand und „*weiß wie der Tod*“ von Gombrowskis Selbstmord berichtet (Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 69f.; kursiv im Original).
[1929] Eder: Die Figur im Film, S. 518.
[1930] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 626-632.
[1931] Über diese Figuren werden nur Vermutungen, die auf den Aussagen Dritter basieren, geäußert, was darauf schließen lässt, dass mit ihnen keine Interviews stattgefunden haben (vgl. ebd., S. 631ff.).
[1932] Ebd., S. 626; vgl. ebd., S. 626ff., 630.

tun.[1933] – Nebenbei sei mit Schenk angemerkt, dass bei den „Varianten zum Tod von Rudolf Gombrowski […] die Trinkwasseranlage, an die alle Dorfbewohner angeschlossen sind, als Netzwerkmetapher für die soziale Struktur des fingierten Dorfes, aber auch für die narrative Organisation des Romans stehen [kann].“[1934] Ähnlich verhält es sich mit der Parallelmontage im Film. Sie „impliziert nicht nur eine Gleichzeitigkeit des Geschehens, sondern weckt den Eindruck, dass die so montierten Handlungen in einer inneren Verbindung zueinander stehen.“ Dabei geht es weniger um die parallele Anordnung als vielmehr um den „gemeinsamen Schnittpunkt“, auf den die Handlungsstränge zulaufen.[1935] Tommek dagegen deutet „Gombrowskis Hinabstieg in den Wasserbrunnen in selbstmörderischer Absicht – [als] Symbol des Untergangs tragfähiger Gemeinschaftsformen“[1936], sodass der Landwirt nach Eders „Uhr“ hier als symbolische Figur gelesen werden kann.

Für *Unterleuten* kann außerdem herangezogen werden, was Kiefer über die Erzählerin von *Atonement* schreibt: Im Epilog gesteht diese, an einer „vaskulären Demenz“ zu leiden, „die zu Erinnerungslücken und schließlich zum Sprachverlust führen wird. Sie relativiert so erheblich die mit ‚BT‘ signierte Roman-Handlung, die vom Leser gerade rezipiert wurde und jetzt als ihre ‚wirkliche‘ Geschichte kenntlich ist.“[1937] In *Unterleuten* gibt es in dieser Hinsicht zwar keinen Gedächtnisverlust – den hat Bodo Schaller –, aber der Epilog färbt das zuvor Gelesene dennoch neu und wirft die Frage nach der Glaubwürdigkeit auf: Was kann diese Erzählerin überhaupt wissen? Was *muss* sie dazu erfunden haben? – Die Frage der Zuverlässigkeit stellt sich, das sei am Rande erwähnt,

[1933] Vgl. Lahn/Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 189f.; Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105f.
Doch auch bei Kapiteln, die aus Sicht von Figuren erzählt werden, mit denen sie Interviews geführt hat, stellt sich die Frage nach der Neutralität bzw. Wertung bei der Darstellung der Ereignisse. So gibt sie an, mit Jule Fließ-Weiland befreundet zu sein, was dazu führen könnte, deren Mann negativer darzustellen; ebenso lässt sie Mitleid mit Bodo Schaller durchblicken (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 630ff.). Mit letzterem hat sie außerdem nur sehr wenig gesprochen (vgl. ebd., S. 632).
[1934] Schenk: Narrative Kaleidoskope, S. 105.
[1935] Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 138; Herv. zurückgenommen A.W.
[1936] Tommek, Heribert: Modern-episches Erzählen im Roman „Unterleuten“. In: Preußer: Juli Zeh, S. 22-31; hier: S. 27.
[1937] Kiefer, Bernd: Die Unzuverlässigkeit der Interpretation des Unzuverlässigen. Überlegungen zur *Unrealiable Narration* in Literatur und Film. In: Liptay/Wolf: Was stimmt denn jetzt, S. 72-88; hier: S. 74; vgl. dazu auch: Shen, Dan: Unreliabilitiy. In: Hühn et al.: Handbook of Narratology, S. 896-909. Letztlich haben wir es in diesem Beispiel sogar mit doppelter Unzuverlässigkeit zu tun, als sie nicht nur ihre Krankheit gesteht (vgl. McEwan, Ian: Atonement. London: Vintage 2016 [2001], S. 354), sondern zudem zugibt, das erzählte Zusammentreffen mit ihrer Schwester Cecilia und Robbie nur erfunden zu haben (vgl. ebd., S. 331-349, 370ff.).

auch in Juli Zehs Roman *Nullzeit*.[1938] – Wie in *Unterleuten* kann (oder muss) man sich mit Liptay/Wolf immer wieder fragen: „Was stimmt denn jetzt?“[1939] Zwar bedeutet Multiperspektivität nicht per se Unzuverlässigkeit, trotzdem wird „die einzelne Zeugenaussage durch das Gegeneinander der Versionen ausgehöhlt, und es stellt sich jeweils die Frage nach Selbstbetrug, Lüge, Verdrängung und verzerrter Wahrnehmung.“[1940] – Worum es sich dabei genau handelt, ist für die Frage des strategischen Handelns nicht unerheblich. Das Stichwort „Zeugenaussage“ führt wiederum zu den Interviews und damit der Erzählerin – man könnte noch weitergehen und fragen: Welche Version haben die Figuren der Erzählerin erzählt?

Normalerweise wird dem Erzähler allerdings eine höhere Glaubwürdigkeit zugesprochen als der subjektiven Figurenperspektive; egal, ob es um die Wahrnehmung der Ereignisse oder die Selbst- und Fremdcharakterisierung der Figuren geht.[1941] Je mehr Perspektiven es auf ein Geschehen gibt, desto fragwürdiger kann das Ganze natürlich werden: In einem multiperspektivisch erzählten Text wird der Leser konfrontiert mit „einer Vielzahl von Figuren mit unterschiedlichen Interessen, Ansichten und Auffassungen“; kann dadurch indessen gerade „die fatalen Missverständnisse und Fehlinterpretationen“, die daraus entstehen, mitverfolgen. „Die Multiperspektive führt vor, wie vereinfacht und scheinhaft der Blick des Einzelnen im Grunde doch ist, wie weitaus komplexer und unberechenbarer die Wirklichkeit, wie wenig durchschaubar der Einzelne.“[1942] – Was wieder der angesprochenen politischen Dimension von Zehs Roman entspricht und dabei mit der Komplexität der Welt, in der wir (und die Figuren) heute leben, korrespondiert.

[1938] Mag man während des Lesens als Rezipient eher dazu geneigt haben, Theos Version zu glauben, wird diese kurz vor Ende ebenfalls fragwürdig: „Sie empfahl mir, so schnell wie möglich mit den Aufzeichnungen zu beginnen. Abschnitt für Abschnitt *sollte ich meine Version Jolas Tagebucheinträgen entgegensetzen.* Andernfalls würde das Gedächtnis bald anfangen, seine eigene Geschichte zu schreiben. Nichts sei korrupter als die menschliche Erinnerung. Erst würden die Details der Ereignisse verschwimmen, dann die Ereignisse selbst.
‚Vielleicht‘, meinte Katja, ‚wirst du eines Tages sogar glauben, dass Jola die Wahrheit sagt, und nicht du.‘“ (Zeh, Juli: Nullzeit. Frankfurt am Main: Schöffling 2012, S. 254; Kursivierung A.W.).
Noch extremer ist es in Fowles’ *The French Lieutenant’s Woman*, wo schon im ersten Drittel die „ästhetische Illusion auf schockierende Weise“ gesprengt wird (Wolf: Ästhetische Illusion, S. 34), denn dort heißt es: „This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind.“ (Fowles, John: The French Lieutenant’s Woman. London: Vintage 2004 [1969], S. 95). Der Film wiederum ist insofern metafiktional, als sich die *eigentliche* Filmhandlung mit Szenen des Filmdrehs und des sich um diesen entspinnenden Geschehens abwechselt (The French Lieutenant’s Woman. UK 1981. Regie: Karel Reisz).
[1939] Liptay/Wolf: Was stimmt denn jetzt?
[1940] Liptay/Wolf: Einleitung, S. 15.
[1941] Vgl. Anz: Textwelten, S. 125.
[1942] Potsch: Fragmentierte Welten, S. 156.

In jedem Fall vermengen sich die gegenwärtigen Ereignisse (des Sommers 2010) – und das, was darüber geredet wird, mit jenen der DDR-Vergangenheit und der Wende-Zeit, insbesondere jenen der Gewitternacht am 3. November 1991. „Aus dieser alten Geschichte, die sich erst spät erschließt, bauen Buch wie Film das Netz der Beziehungen in Unterleuten auf".[1943] Das Knäuel, das dabei herauskommt, ist nicht entwirrbar, eindeutige Antworten bleiben aus. Denn „auch mithilfe des ‚Dorffunks' offenbaren sich Hintergrund und Handlungsmotive der individuellen Figuren nur langsam und im Zweifelsfall nie vollständig."[1944] Die Figuren und mit ihnen der Leser sind, wie eingangs zitiert, in Geschichten verstrickt.

Die anderen Varianten unterscheiden sich in dieser Hinsicht vom Roman. Weder im Hörspiel noch im Film haben wir eine eigentliche Erzählerin. Der Film ist durch ein Voice-Over gerahmt, das mit der Bildebene korreliert. Wir sehen am Anfang und Ende Rudolf Gombrowski und seine Hündin Fidi auf einem leuchtend gelben Kornfeld – und zwar zunächst einmal als Rückenfigur. Seit den Bildern Caspar David Friedrichs handelt es sich bei diesen

> fast immer [um] solipsistische und isolierte Gestalten […]. Sie sind nicht Teil der Natur-Szene, sondern ihr gegenübergestellt, vertiefen die Distanz zwischen Betrachter und Motiv. […]. Im Film finden sich Rückenfiguren vor allem am Beginn und am Ende von Geschichten […]. Vor allem am Ende, wenn der Protagonist als Rückenfigur noch einmal ins Bild gesetzt ist, ermöglicht der „Blick zurück" ein intensives empathisches Hineingleiten des Zuschauers in die Perspektive des Helden, der melancholische Blick gilt Landschaft und Geschichte gleichermaßen.[1945]

Demnach kommt dieser Rückenfigur Gombrowski ebenfalls symbolische Bedeutung zu. Er blickt gewissermaßen bereits zu Beginn zurück, ist der Vergangenheit zugewandt – ein Mann ohne Zukunft, der kurz darauf einen Kampf kämpfen wird, den er nicht mehr gewinnen kann (und vielleicht nicht einmal will).
Zweifel an der Zuverlässigkeit des anschließend/zuvor gezeigten Geschehens werden im Film durch die Voice-Over-Stimme Bettina Lamprechts/Kathrin Krons geschürt, wenn es heißt: „Lassen Sie sich nichts erzählen, von niemandem. Egal, wer was behauptet; wer

[1943] Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 39.
[1944] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 500.
[1945] Schlichter, Ansgar: Rückenfiguren. In: Lexikon der Filmbegriffe (Christian-Albrechts-Universität Kiel) [ohne Datum]. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:ruckenfiguren-4225 [zuletzt aufgerufen am 01.08.2022].

was zu wissen glaubt. Niemand weiß genau, was wirklich geschah. […] Lassen Sie sich nichts erzählen – von niemandem“[1946]; und zum Schluss behauptet wird, jeder erzähle über die damaligen Ereignisse seine eigene Geschichte und sich all diese übereinanderlegten „wie Gesteinsschichten; und was geschehen war, geriet darunter zusehends in Vergessenheit.“[1947] Im Film – und in anderer Form auch im Hörspiel – wird der Adressat zu Beginn also direkt angesprochen und am Ende quasi verabschiedet. Generell führt ein solches „Wiedereinmünden in die Anfangssituation“ bzw. „circular ending“ zu einer „Art von Déjà-vu-Gefühl“. Mit der Rahmung werden wir zum Anfang zurückgeführt, als wäre es tatsächlich nur eine Geschichte gewesen; „so wirken Anfang und Schluss gleichsam als Buchdeckel, die das Dazwischenliegende – den Plot – zusammenhalten“;[1948] – und ihn in diesem Fall eben in Zweifel ziehen. Das Voice-Over ist im Film darüber hinaus der einzige Marker, der die erzählten Geschehnisse als vergangene ausweist; ansonsten fehlt der in den anderen Varianten vorhandene und vor allem im Hörspiel offen herausgestellte retrospektive Blickwinkel komplett. Werden wir im Film, anders als im Roman, wo die Zweifel am zuvor Erzählten bzw. Gelesenen erst im Epilog erzeugt werden, schon zu Beginn zu Skepsis aufgerufen, ist allerdings anzumerken, dass es im Handlungsverlauf dann keinerlei Anzeichen dafür gibt, ob und was von dem Gezeigten sich nicht ereignet haben soll. Das Nicht-genau-Wissen über die Vergangenheit entsteht im Film allein durch das, was die Figuren sagen (oder nicht).

Dessen ungeachtet ist für jede retrospektive Schilderung mit Goffman zu bedenken, dass die Gefahr, ein vergangenes Ereignis in bestimmter Weise zu verschieben, zunimmt, je länger dieses zurückliegt – vor allem, wenn es keine Beweise gibt, die zeitliche Perspektive also umso mehr bedacht werden muss: „Wer über Ereignisse berichtet, ist natürlich in der Lage, den Bericht zu färben, ja er kann kaum vermeiden, daß es in ganz erheblichem Maße geschieht.“[1949] Diese Schilderung ist dann natürlich mitnichten objektiv – und lässt sich außerdem mit Macht in Verbindung bringen:

> Welche Geschichte erzählt wird, ist stets eine Frage der Perspektivierung und der Stellung des Erzählers in der Figuration, es ist eine **Frage der Macht** und der Zeit, in der die Geschichte erzählt wird. Oft konkurrieren verschiedene Geschichten und Lesarten eine Zeitlang miteinander, bis sich eine Version durchsetzt, nicht

[1946] Unterleuten I, 00:01:19-00:01:56; hier und im Folgenden: Meine Transkription.
[1947] Unterleuten III, 01:32:08-01:32:42.
[1948] Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren 2002, S. 74, 25, 72.
[1949] Goffman: Rahmen-Analyse, S. 483.

> zuletzt deshalb, weil sie der jetzigen Autorität entgegenkommt. Autoritäten sind auch insofern Autoritäten, als sie die Geschichten ihrer Vorgänger kontrollieren. Aber die Verdrängung der anderen Erzählweisen ist niemals total. Die Zeiten ändern sich […]. Auch die nichterzählten Geschichten überdauern, sie sinken hinab ins Gedächtnis und warten, bis ihre Zeit gekommen ist.[1950]

Vergleicht man unterschiedliche mediale Realisierungen, muss zudem erwähnt werden, dass wir, obwohl ein Film an sich genauso unzuverlässig erzählen kann wie ein Roman, Bildern mehr Glauben schenken. Wir sind, andersherum formuliert, also schwerer davon zu überzeugen, das, was wir sehen, entspräche nicht der (fiktiven) Realität.[1951] Aus eben diesem Grund kann das im Film gezielt eingesetzt werden, wenn mehrere Versionen eines Ereignisses vorgeführt werden, wie dies z. B. teilweise in der Verfilmung von *Atonement* der Fall ist, in der Serie *The Affair,* den parallelen Welten in *The Man in the High Castle* oder in *A la folie … pas du tout*. In letzterem wird die erste gezeigte Version aus Sicht der Frau später als eine durch deren Geisteskrankheit verzerrte – und damit als unzuverlässige – offengelegt, wohingegen man in der ersten Hälfte den männlichen Protagonisten für das Schwein hält, das seine Frau betrügt und seine Geliebte sitzen lässt.[1952] In *Memento* führt der Verlust des Kurzeitgedächtnisses zur Unzuverlässigkeit des Gezeigten und in Filmen wie *Joker* oder *Inception* wird bewusst mit der Verwischung der Realitätsgrenzen gespielt.[1953] Verantwortlich für Zweifel kann – wie in *Unterleuten* – allein ein Voice-Over sein; so entlarvt der Erzähler in *Nichts bereuen* das zuvor Gezeigte wenig später als Lüge und präsentiert dann eine alternative Version; während der Protagonist von *Great Expectations*, was dem Voice-Over *Unterleutens* nahe kommt, schon zu Beginn erklärt: „I'm not going to tell the story the way that it happened, I'm going to tell it the way I remember it."[1954]

[1950] Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 156; Herv. A.W.

[1951] Vgl. Koebner, Thomas: Vorwort. In: Liptay/Wolf: Was stimmt denn jetzt, S. 9-11; hier: S. 10. Koebner schreibt: „Das Bildvertrauen der Zuschauer gilt als beinahe unbegrenzt und nur schwer zu erschüttern." (Ebd.).

[1952] Atonement (Abbitte). UK 2007. Regie: Joe Wright; A la folie … pas du tout! FRA 2002. Regie: Lætitia Colombani; vgl. zu *A la folie … pas du tout* den Aufsatz von Jörg Schweinitz: Schweinitz, Jörg: Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: Curtis: montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2), S. 83-100; und zur Unzuverlässigkeit im Film insb. den Sammelband: Kaul/Palmier/Skrandies: Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik.

[1953] Memento. USA 2000. Regie: Christopher Nolan.

[1954] Nichts bereuen, 00:16:28-00:16:33; Great Expectations. USA 1998. Regie: Alfonso Cuarón, 00:02:47-00:02:51.

Hinzukommt für *Unterleuten* – und ganz generell –, dass ein Film nicht erst mit dem Voice-Over und den Filmbildern beginnt. Vielmehr nehmen schon der Vorspann[1955] und der Zusatz im Titel – „Das zerrissene Dorf“ – einiges vorweg, wohingegen der Roman diese „unnötige Bestimmtheit […] ja gerade vermeidet.“[1956]





Abb. 15 und 16[1957]

[1955] Vgl. zum Vorspann und dessen Funktion allgemein: Beil/Kühnel/Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse, S. 224-228.
[1956] Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 37.
[1957] Unterleuten I, 00:00:21, 00:00:37 (eigene Screenshots).

Neben der wenig vielversprechenden Melodie, der eher trüb-gedrückten Farbigkeit und den alles andere als glücklich dreinblickenden Gesichtern ist es nicht zuletzt der Riss, der den Vorspann (und das Dorf) durchzieht, welcher uns bereits vor dem Anfang – selbst wenn wir den Roman nicht kennen – darüber informiert, dass wir keine nette Geschichte zu sehen bekommen werden. Auch auf das Windpark-Thema wird schon hingewiesen.

Nun möchte ich auf die verschiedenen Erzählebenen im Hörspiel blicken und wie hier die vergangenen Ereignisse kommuniziert werden. Wir haben es, wie gesagt, mit drei Erzählebenen zu tun, die ineinander montiert werden, sich somit gegenseitig ergänzen, kommentieren oder auch widerlegen. Die erste Ebene, welche den größten Anteil an der Erzählzeit hat, betrifft die dramatisch vermittelten Ereignisse des Sommers 2010. Sie besteht meist aus Dialogen (oder zumindest Gesprächen) plus teilweise inneren Monologen, die sich stimmlich von dem laut Ausgesprochenen abheben. Daneben gibt es die, ebenfalls im dramatischen Modus, Analepse der Gewitternacht. Bei der dritten, narrativen Ebene handelt es sich um die Interviews, welche im Roman lediglich im Epilog erwähnt, an keiner Stelle jedoch zitiert werden und im Film komplett wegfallen.
Die Gewitternacht wird repetitiv erzählt, aber stetig gesteigert und es werden sukzessive weitere Informationen geliefert; es sind dies allerdings stets nur sehr kurze szenische Zwischenspiele von etwa einer halben Minute. Trotz der dramatischen Realisation, der man eher glaubt, als wenn es *nur* erzählt würde – bspw. haben die Geräusche Authentifizierungseffekt –, und obwohl die einstigen Ereignisse *scheinbar* sehr viel eindeutiger als im Roman aufgehellt werden, bleibt die Frage der Zuverlässigkeit bestehen. Bis zu jener Szene, in der Kathrin ihren Vater befragt – und auf welche die Gewitter-Einspielungen schlussendlich zulaufen und in der sie dann relativ viel Raum einnehmen –, durchziehen das Hörspiel dreizehn dieser kurzen Szenen. Nach Kathrins Verhör ist diese Erzählebene verstummt und am Ende überwiegen die Interviews. So wird auch dem Abschluss des Hörspiels durch den narrativ-distanzieren Ausklang ein gewisser Epilog-Charakter verliehen. Durch Montage und dramatische Vermittlung wird das damalige Geschehen (weit stärker als in den anderen Varianten) in die Gegenwart geholt und mit ihr verbunden – es entsteht eine gleichwertige (Handlungs-)Ebene; und zwar gerade, weil diese Szenen oft zwischen solche montiert werden, mit denen sie inhaltlich (scheinbar) nicht in Zusammenhang stehen. So aber hängt dann doch alles irgendwie mit allem zusammen.

Im *Unterleuten*-Film sind solche Informationen, wie gesagt, auf Schilderungen der Figuren beschränkt. Gezeigte Vergangenheit gibt es, im Unterschied zu bspw. *Altes Land* oder *Nachtzug nach Lissabon*, nicht. Dabei kann die Vermischung von Gegenwart und Vergangenheit gerade im Medium Film sehr wirkungsvoll inszeniert werden; beide können in einer Weise miteinander verwoben werden, dass es (für den Zuschauer) schwer ist, die einzelnen Erzählfäden auseinanderzuhalten, was z. B. in *21 Grams* der Fall ist.[1958] Dabei war es ursprünglich sogar geplant, die Gewitterszene im Film zu zeigen, wie Geschonneck in einem Interview erzählt hat: „Die Szene stand noch im Drehbuch. Aber sie hat sich immer weiter von mir entfernt. Sie geht jetzt als Legende durch den Film."[1959]

Natürlich sind das müßige und theoretische Überlegungen – dennoch möchte ich kurz ein paar Möglichkeiten nennen, die der Film *gehabt hätte*. So wäre es denkbar gewesen, die Interviews in den Film zu integrieren, auch ohne den Interviewer zu zeigen, die Figuren z. B. direkt in die Kamera sprechen zu lassen – und damit zum Zuschauer. Vielleicht in Schwarz-Weiß hätten Analepsen zur DDR-Vergangenheit, zu verschiedenen Backstorywounds dazwischen montiert werden – und ja, man hätte sogar die Gewitternacht andeuten können, ohne die Fragen damit eindeutig zu beantworten. In der tatsächlichen Realisierung bleibt, dies ist zu kritisieren, vieles dünn und oberflächlich. „Wie überhaupt die Figuren nicht komplex genug sind für die schlimmstmögliche Wendung, die Juli Zehs Geschichte nimmt. Für das Monströse fehlt es schlicht an Fallhöhe."[1960] Arnheim folgend, kann man das so ausdrücken: „Mit dem Film steht es ebenso wir mit Malerei, Musik, Literatur, Tanz: man kann die Mittel, die er bietet, benutzen, um Kunst zu machen, man braucht aber nicht."[1961]

Doch zurück zum Hörspiel: Durch die Interviews fällt die Wertung des Geschehens, zusätzlich zur zeitlichen Perspektivierung, wesentlich subjektiver aus. Allerdings hören wir die Stimmen der Figuren, wie erwähnt, ungefiltert, ohne Unterbrechung durch Fragen eines Interviewers oder einer Interviewerin. Dies erzeugt den Eindruck, die Figuren sprächen direkt zum Hörer, erzählten ihm die Ereignisse. Damit kann man auch fragen:

[1958] 21 Grams. USA 2003. Regie: Alejandro González Iñárritu.
[1959] Sylvester, Regine: Interview: Matti Geschonneck: „Ein Bild bedingt das andere, fordert das nächste heraus". In: Berliner Zeitung 08.03.2020. https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/matti-geschonneck-unterleuten-verfilung-julizeh-li.77776 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020]; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[1960] Dössel: ZDF-Film „Unterleuten".
[1961] Arnheim: Film als Kunst, S. 23.

Ist der Adressat der Interviews intra- oder ist er extradiegetisch? Kommunizieren die Figuren mit einem, wenngleich stummen, Gegenüber innerhalb der Diegese oder kommunizieren sie mit dem Hörer? Eigentlich erfahren wir nämlich erst im allerletzten Satz des gesamten Hörspiels, dass es sich überhaupt um Interviews handelt, wenn Kathrin Kron sagt: „Ick muss hier Interview.“[1962] Insofern trifft zu, was Navratil schreibt: „Ein Interview, in welchem immer nur eine Person spricht, kann unmöglich ein authentisches, dem Anspruch nach also möglichst vollständiges oder zumindest nicht aktiv verfälschendes Interview sein.“[1963] Allein dadurch, dass die zweite Position fehlt, entsteht schon der Eindruck von Unvollständigkeit und damit möglicherweise wiederum Unzuverlässigkeit, weil es die Frage mit sich bringt, was da weggelassen, herausgeschnitten wurde.

Das Interview im Allgemeinen ist ein Phänomen, das angesichts der Rolle, die es in der Literatur(welt) spielt, bislang (zu) wenig Beachtung gefunden hat.[1964] Und obwohl ich mich dem an dieser Stelle nicht ausführlich widmen kann, sondern mich auf einige für meinen Kontext relevante Aspekte beschränken muss, möchte ich darauf kurz eingehen. Was Torsten Hoffmann für Interview-Romane schreibt, gilt ebenso für das *Unterleuten*-Hörspiel: „Damit ein Interview erfolgreich ist, muss in ihm die Nicht-Inszeniertheit inszeniert werden.“[1965] Wie gesagt, übernehmen in *Unterleuten* die Interviewten gewissermaßen die Rolle eines Erzählers bzw. mehrerer Erzähler. Doch aufgrund des spezifischen Charakters, den ein Interview besitzt oder der ihm zumindest zugeschrieben wird, scheint es „alle Informationen unmittelbar mitzuteilen. Eine Selektion oder Beschränkung des Mitgeteilten findet scheinbar nicht statt. Diese Unmittelbarkeit ist ein Effekt von Interviews, der mit der konzeptuellen Mündlichkeit dieser Gattung verknüpft ist.“[1966] Das betrifft geschriebene und mündliche Interviews; und obgleich das Wegfallen der zweiten Seite den Interview-Stimmen ihre Natürlichkeit (teilweise) nimmt, lassen sie durch ihre, verglichen mit einem Printtext, unmittelbare(re) Wirkung noch leichter

[1962] Zeh: Unterleuten-HS 6/21, 02:45; hier und im Folgenden: Meine Transkription.
Vgl. zum Interview in der Literatur den Sammelband: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. München: Wilhelm Fink 2014. (Der Großteil des Bandes bezieht sich auf reale Interviews, dennoch lassen sich einige zentrale Aspekte auch auf die Interviews und deren Wirkung im Hörspiel anwenden).
[1963] Navratil: Kontrafaktik, S. 401.
[1964] Vgl. Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard: Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand. In: Dies.: Echt inszeniert, S. 9-25; hier: S. 11f.
[1965] Hoffmann, Torsten: „geredewärts“. Mündlichkeitseffekte in Interviewromanen von Kathrin Röggla, Wolf Haas und John von Düffel. In: Assmann/Menzel: Textgerede, S. 77-93; hier: S. 78.
[1966] Schaffrick, Matthias: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: Hoffmann/Kaiser: Echt inszeniert, S. 417-430; hier: S. 420f.

vergessen, dass es sich um Fiktion handelt. Dazu trägt in *Unterleuten* die an Umgangssprache orientierte Sprechweise bei, die das Hörspiel vom Roman, in welchem durch die Hochsprache der Erzählerin Distanz entsteht, unterscheidet: „Noch heute rät man Journalisten in Interviewratgebern dazu, Authentizität zu konstruieren, in dem sie zum Beispiel spontane und nach Mündlichkeit klingende Sprechweisen in den originalen Interviewtext hineinredigieren.“[1967] Gerade das ist es auch, was dem *Unterleuten*-Hörspiel Züge eines Features verleiht. „Das Interview ist eine dokumentarische Textsorte, die der scheinbar unvermittelten Reproduktion einer vorausgegangenen Gesprächssituation dient […], [so]dass ‚man immer glaubt: Das ist wirklich so – Realität pur, ohne Text dazwischen.‘“ Es lässt sich sogar eine Parallele zum Film ziehen: „Diese Perspektive ermöglicht ein filmartig unkommentiertes und unvermitteltes Mithören und Zuschauen.“[1968] – Gebrochen wird die Illusion der Interview-Situation in *Unterleuten* allerdings, wenn sich zwischen die Äußerungen des vorgeblich Interviewten dessen Gedanken mischen. – Ein generelles Charakteristikum von Interviews ist die vermeintliche „Nähe, Authentizität und Originalität, es meint aber auch Asymmetrie, Macht- und Interessengefälle zwischen Fragendem und Befragtem.“ Das Fehlen der Gegenseite stört sogar weniger, als man gemeinhin annehmen würde: „Grundlegend für das Interview ist die Annahme, es basiere auf einem Gespräch von Angesicht zu Angesicht.“ Wir ergänzen die zweite Seite zum einen; zum anderen fühlen wir uns als Hörer gerade, weil es sie nicht gibt, selbst angesprochen.[1969] Interviews richten sich nämlich nicht zuvorderst an den „Interviewer, sondern das anonyme Publikum“;[1970] und so herrscht in einem Interview generell ein Ungleichgewicht; selbst wenn beide Stimmen hör- oder lesbar sind, stehen die Aussagen des Interviewten im Zentrum der Aufmerksamkeit.[1971] Mit Wolf Schmid könnte man sie daher auch als „dialogische Erzählmonologe“ bezeichnen; vor allem da die Interviews im *Unterleuten*-Hörspiel eine narrative Funktion erfüllen.[1972] Neben dem Illusionsbruch bringt das Hineinmontieren der Gedanken zudem die Annahme mit sich,

[1967] Hoffmann/Kaiser: Echt inszeniert, S. 17.
[1968] Schaffrick: Das Interview als Roman, S. 421.
[1969] Gröbel, Ute Cathrin: „The interview was not a happy invention“ (Mark Twain). Überlegungen zur Phänomenologie, Geschichte und Kritik des Interviews. In: Hoffmann/Kaiser: Echt inszeniert, S. 29-44; hier: S. 30; vgl. ebd.
[1970] Birnstiel, Klaus: Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung. In: Hoffmann/Kaiser: Echt inszeniert, S. 63-80; hier: S. 75f.
[1971] Vgl. Doms, Misia Sophia: Die Enteignung des Worts. Hans Magnus Enzensbergers fiktionales Schriftstellerinterview *Diderot und das dunkle Ei*. In: Hoffmann/Kaiser: Echt inszeniert, S. 379-400; hier: S. 381.
[1972] Vgl. dazu: Schmid: Elemente der Narratologie, S. 105.

dass die Figuren der Interviewerin eben nicht alles erzählen, was sie zu den jeweiligen Ereignissen hätten erzählen können oder darüber denken – und somit Teile der Vergangenheit im Dunkeln bleiben.

Hat man vorher den Roman gelesen, nimmt man die Interview-Stimmen trotz der fehlenden zweiten Stimme freilich gleich als solche wahr; womit ein zentraler Aspekt einer vergleichenden Untersuchung von Varianten einer Geschichte (und ihrer Wechselwirkungen) angesprochen ist: Wie mehrfach erwähnt, sollte und muss jede Realisierung für sich betrachtet werden und für sich funktionieren, was bei Kürzungen, wie in den genannten Hörspielen *Effi Briest*, *Leere Herzen* oder *Schweigeminute*, nicht immer gelingt.

Ein anderer Fall sind gekürzte und vollständige Lesungen. So führen die Auslassungen in meinem Beispiel zwar nicht zu gravierenden Verschiebungen innerhalb der Geschichte insgesamt, aber in den Kommunikationssituationen fehlen durchaus einige wichtige Sätze. Ich werde im Rahmen meiner Analyse in erster Linie auf solche Auslassungen eingehen, die für meine Fragestellung relevant sind, also insbesondere auf Streichungen von (indirekten oder direkten) Redezitaten. Allgemein ist dazu anzumerken, dass bei der Figurenrede relativ wenig herausgenommen wurde. Kürzungen betreffen vor allem längere Beschreibungen und dabei werden Passagen von ganz unterschiedlicher Länge ausgelassen; i. d. R. sind es wenige Zeilen/Sätze, an manchen Stellen gleichwohl eine Seite oder mehr, z. B. fehlt der analeptisch erzählte Zusammenprall Linda Franzens und Frederik Wachs' mit zwielichtigen Typen an einer U-Bahn-Station aus dem achten Kapitel, Gombrowskis täglicher Spaziergang mit seiner Hündin oder die erste Begegnung Arne Seidels und seiner Frau Barbara.[1973] Kleinere Kürzungen nehmen oft lediglich inhaltliche Details weg, die nicht allzu stark ins Gewicht fallen, können indessen aber auch Aspekte betreffen, die z. B. für den Charakter der Figuren oder deren Beziehungen wichtig sind, wie die Schilderung von Elenas „Selbstaufopferungsprogramm" aus Sicht ihres Mannes oder Gerhards Macke mit dem Einkaufszettel.[1974] In Ausnahmefällen, das kommt kaum vor (und betrifft die ungekürzte Lesung ebenfalls), werden Wörter oder ein

[1973] Zeh: Unterleuten, S. 128f., Zeh: Unterleuten-HBk, 48; Zeh: Unterleuten, S. 100f., Zeh: Unterleuten-HBk, 37; Zeh: Unterleuten, S. 157f., Zeh: Unterleuten-HBk, 59.
[1974] Zeh: Unterleuten, S. 90, Zeh: Unterleuten-HBk, 34; Zeh: Unterleuten, S. 124f., Zeh: Unterleuten-HBk, 47.

Satz ergänzt; z. B. beim Abtransport von Hildes Katzen, wo auf „‚Das sind meine Kinder', rief Hilde." noch „Sehen Sie doch, wie sie sich fürchten" folgt; oder bei der Schilderung des Fließ-Interieurs wird vor das „sanierte Haus" ein „schick" hinzugefügt.[1975]

Trotzdem der Roman in sechs Teile gegliedert ist, lässt er sich, zumindest was den Aufbau der Gesamthandlung betrifft, mithilfe eines Akt-Struktur-Modells nachzeichnen. Ganz knapp sieht die Dreiteilung so aus: Erster Akt: Anfang mit Setup/Exposition, Plot Point I; Zweiter Akt: Mitte mit Konfrontation und Plot Point II; Dritter Akt: Ende mit Auflösung.[1976] Die Fünf-Akt-Struktur stellt sich nach Gustav Freytag so dar: Einleitung – Steigerung – Höhepunkt – Fall/Umkehr – Katastrophe. Laut Freytag ist das Drama aufgebaut wie eine Pyramide: „Es steigt von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis zu dem Höhepunkt, und fällt von da bis zur Katastrophe. Zwischen diesen drei Teilen liegen die Teile der Steigerung und des Falles."[1977] Lässt man die Zählung einmal außer Acht, folgt *Unterleuten* durchaus diesem Verlauf. Und zutreffend für *Unterleuten* sind in jedem Fall die Merkmale der Exposition, in der alle Figuren auftreten und vorgestellt werden: „Die Exposition der Figuren und der Handlungssituation ist notwendig, um uns als Zuschauer/innen an die Geschichte heranzuführen, uns vertraut zu machen mit den Figuren, mit einer Situation, mit einem Konflikt."[1978] An diesem ersten Tag der erzählten Zeit entfällt im Roman auf jede der elf Perspektiven ein Kapitel. Dabei wird die gegenwärtige Handlung immer wieder von Analepsen unterbrochen, um Vorgeschichten einzuflechten, Informationen über die Beziehungen der Figuren zu liefern oder ihre Gründe für den Umzug nach Unterleuten aufzuhellen. Ähnlich läuft es im Film, in dem die Bewohner (in ihren Häusern) nacheinander „abgeklappert" werden. Im Hörspiel werden die Figuren mit ihren Hintergrundgeschichten nicht auf die gleiche Weise vorgestellt, da wir nicht diese Folge der elf Kapitel/Fokalisierungen haben, so bleibt z. B. Kathrin Krons Sicht im ersten Teil ausgeklammert. Zudem wurde (für alle Varianten) schon deutlich, dass die Figuren nicht gleich gewichtet werden. Es entfallen im Roman auf Gerhard Fließ, Jule Fließ-Weiland und Rudolf Gombrowski je sieben Kapitel, auf

[1975] Zeh: Unterleuten, S. 503, Zeh: Unterleuten-HB, 209-14:20:55; Zeh: Unterleuten, S. 264, Zeh: Unterleuten-HB, 101-07:37:13.
[1976] Vgl. Field: Das Handbuch zum Drehbuch, S. 39; vgl. grundlegend: Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994 [1982], insb. S. 25, 57.
[1977] Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Berlin: Autorenhaus 2003 [1863], S. 94f.; zur Fünf-Akt-Struktur insb.: Ebd., S. 94-114 und 155-168; zur Drei-Akt-Struktur u. a.: Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 109-113.
[1978] Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 119; Herv. zurückgenommen A.W.

Kron, Frederik Wachs und Arne Seidel sechs, auf Bodo Schaller und Linda Franzen je fünf und auf Konrad Meiler, Kathrin Kron-Hübschke und Elena Gombrowski vier Kapitel. So kann man, obwohl es keine eigentliche Hauptfigur gibt, in allen Versionen zentrale Figuren ausmachen; einerseits in Bezug auf ihren quantitativen Anteil, anderseits hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Handlung und deren Voranbringen. Genauer gesagt, kann man zwischen Haupt-, Neben- und Hintergrundfiguren differenzieren.[1979] Dabei unterscheidet sich vor allem der Film von den anderen Varianten. Meiler spielt bspw. im Roman eher eine Hintergrundrolle; seine Funktion ist es, Gombrowski unter (Zeit-)Druck zu setzen. Fungieren Hilde und Betty Kessler im Roman eher als Hintergrundfiguren, avancieren sie im Film zu Zwischentypen mit für die Handlung durchaus wichtigen Funktionen. (Anne) Pilz wird im Film ebenfalls zu einer Zwischenfigur, während er im Roman nur am Rande in Erscheinung tritt; er ist nur dazu da, das „auslösende Ereignis“[1980] zu platzieren.

Sämtliche Varianten enden bzw. münden in diesen Moment am Abend der Dorfversammlung, als sich (fast) alle zusammenfinden und mit dem zentralen Konflikt/dem Auslöser dafür konfrontiert werden, den Plänen für den Windpark, was in der Terminologie des Akt-Modells den ersten Plot-Point darstellt. Im Roman umfasst dies den ersten Teil mit 170 Seiten; im Hörbuch eine Länge von 5 Stunden, 15 Minuten, in der gekürzten Fassung 4 Stunden, 25 Minuten; im Hörspiel sind es gut 50 Minuten. Im Film nimmt jeder der drei Teile zwei Tage der erzählten Zeit ein, wobei die Erzählzeit des ersten und letzten Tages jeweils gut eine, des zweiten und fünften damit nur etwa eine halbe Stunde beträgt; auf die Tage drei und vier im mittleren Teil entfallen je ca. 45 Minuten.

Aufgrund zahlreicher Zeitangaben lässt sich die erzählte Zeit im Roman genau bestimmen: Der erste Teil umfasst, wie gesagt, einen einzigen Tag, eben den der Dorfversammlung – es ist der 15. Juli 2010. Der Folgetag nimmt den gesamten zweiten Teil in Anspruch; das Wochenende wird dann nicht erzählt. In Teil drei werden die Tage Montag, 19. Juli, und Dienstag, 20. Juli, erzählt. Zwischen dem dritten und vierten Teil gibt es wieder eine Ellipse: Die Tage von Mittwoch bis Freitag fehlen in der Erzählung. Der vierte Teil erzählt erneut von nur einem Tag (Samstag, 24. Juli), der kommende Sonntag

[1979] Vgl. Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin/New York: De Gruyter 2004, S. 89f.
[1980] Vgl. hierzu: McKee: Story, S. 196-211.

bleibt ausgespart und danach wird geraffter erzählt: Teil fünf umfasst die Tage Montag, 26. Juli, bis Freitag, 30. Juli; Teil sechs Samstag, 31. Juli, bis Mittwoch, 11. August, dem Tag, an dem Rudolf Gombrowski im Horizontalfilterbrunnen Selbstmord begeht und die Binnenhandlung endet. Der Epilog ist nicht exakt datiert, doch aufgrund der Angaben zu Ereignissen nach dem Selbstmord und der Jahreszeit ist von Februar oder März 2012 auszugehen. Die sechs Teile des Hörspiels orientieren sich im Wesentlichen an der Aufteilung des Romans, es werden nur wenige Handlungsbausteine an eine andere Stelle versetzt. So findet bspw. das Treffen von Linda Franzen und Konrad Meiler bereits am Ende des zweiten Teils statt, im Roman erst im dritten; Jule hat ihren Anfall im Hörspiel am Ende des vierten Teils, im Roman erst Mitte des fünften. Im Film gibt es, ohne dass dies für die Geschichte tatsächlich von Belang wäre, ebenfalls einige Verschiebungen; u. a. wird Kathrins Verhör weiter nach hinten gesetzt.

Im Hörspiel fehlen allerdings exakte Zeitangaben. Wir können den Interviews lediglich entnehmen, dass die Ereignisse wohl schon eine Weile her sein müssen. Damit bleibt es letztlich dem Rezipienten – zumindest falls er den Roman nicht kennt und dem Hörspiel *unvoreingenommen begegnet* – überlassen, in welchen zeitlichen Rahmen er das Erzählte fasst. Und der exakte zeitliche Abstand der Interviews zu den Ereignissen ist im Detail gar nicht so relevant – was eine Rolle spielt, ist die Tatsache, dass eine gewisse Zeit zwischen den beiden Erzählebenen liegt und die Ereignisse jenes Sommers retrospektiv erzählt und bewertetet werden – womit (zusätzlich zur Subjektivität) nochmals die Frage der Zuverlässigkeit einhergeht: Zwischen-Zeit verwischt die Erinnerung. Besonders ins Gewicht fällt die Retrospektivität bei der Fließ-Ehe, als wir bereits in der ersten Interview-Sequenz mit Jule von der Scheidung erfahren. Gleichwohl können wir das Hauptgeschehen wegen des Loveparade-Unglücks auf den Sommer 2010 datieren. Der entscheidende Unterschied zwischen Film und Roman besteht in der Länge der erzählten Zeit. Im Roman sind es vier Wochen, im Film nur sechs Tage. (Ende und Beginn neuer Tage sind, mit einer Ausnahme, klar erkennbar; meist mittels Bridging Shot umgesetzt, durch den Wechsel von einer Abend- bzw. Nachtszene zu einer Morgenszene.) Mit anderen Worten: Im Film spitzt sich der Konflikt in sehr viel kürzerer Zeit zu. Das einzige Datum im gesamten Film ist, neben allgemein bekannten Daten wie zur Wende, jenes auf dem Grabstein von Erik Kessler, der 3.8.1991. Hinweise, dass es eher Ende der 2010er spielt, liefern jedoch Kron, der gegenüber Fließ erwähnt, es sei nun „bald 30 Jahre her“, und Elena, die ihrem Mann vorhält, sie habe es 28 Jahre ertragen, dass er sie mit Hilde

betrügt. Da außerdem im Voice-Over vom „heißeste[n] Sommer seit Jahren“ die Rede ist, kann man die Handlung auf das Jahr 2018 datieren, in dem der Film auch gedreht wurde.[1981] Ungeachtet des Erzählzeitpunkts ist durchaus kritisch anzumerken, dass dem Film eine Entzerrung gutgetan hätte. Dass Gerhard Fließ nur wenige Tage von Schaller „gequält“ wurde und sich Gombrowski recht plötzlich zum Selbstmord entschließt, erscheint in der Geschwindigkeit, die der Film vorgibt, wenig glaubwürdig.

Noch einmal zurück zum Akt-Modell: Nach der Exposition folgt der zweite Akt, in dem „sich die Haupthandlung nach der Problemstellung oder Zielsetzung [entfaltet] und es werden die Subplots angelegt und ausgestaltet.“[1982] Nun treffen Protagonist und Antagonist aufeinander, die es, obwohl man Gombrowski und Kron durchaus in dieses Schema einordnen kann, *so* in *Unterleuten* nicht gibt – eher noch könnte man sagen „Alle gegen Gombrowski“ (vgl. dazu insb. Kapitel V.6 meiner Arbeit). Zunächst erfahren wir, dass es drei Personen gibt, deren Eignungsgebiet für den Windpark in Frage kommt: Kron, Meiler und Gombrowski[1983] – den letzten beiden fehlen allerdings zwei Hektar, die zwischen ihren Gebieten liegen; sie gehören Linda Franzen und Frederik Wachs. Dabei macht vor allem Gombrowski mehrere Wendepunkte durch: Zu Beginn sieht es sehr schlecht für ihn aus, die Ökologica steht finanziell mit dem Rücken zur Wand. Dann fasst er Mut, weil er glaubt, von Linda Franzen die zwei Hektar bekommen zu können. Anschließend geht es mit Streik und Protesten abwärts, ehe er mit seinem Auftritt bei Fließ seine Machtstellung wieder gefestigt(er) wähnt. Es folgt mit Krönchens Verschwinden die nächste Zuspitzung und für ihn Wendung ins Negative. Nach dem Treffen mit Linda Franzen unter der Laterne kann er ein letztes Mal annehmen, die Dinge würden sich für ihn zum Guten wenden – nur, um am Ende eiskalt von ihr abserviert zu werden und ins Bodenlose zu stürzen.
Auch auf das Ganze gesehen gibt es einige Plot-Points bzw. Wendepunkte, die die Geschichte voranbringen. Zudem steigern sich sämtliche Konflikte immer mehr; und diese sind nicht selten „entlang des Ost-West-Gegensatzes, des Stadt-Land-Gefälles, der

[1981] Unterleuten I, 01:27:07-01:27:09; Unterleuten III, 00:54:31-00:54:39; Unterleuten I, 00:01:40-00:01:43; vgl. Krawczyk: ZDF-Miniserie „Unterleuten“. Auch die Smartphones der Figuren lassen auf einen etwas späteren Erzählzeitpunkt schließen.
[1982] Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 111.
[1983] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 251.

Konfrontation der Generationen sowie weiterer Antagonismen und Spannungen konstruiert.“[1984] Im zweiten Kapitel des Romans bzw. dem zweiten Tag der erzählten Zeit – bis hierhin entsprechen sich erzählte Zeit in Roman und Film noch – werden vor allem die unterschiedlichen Standpunkte und Interessen bezüglich der Windpark-Frage aufgefächert. Daraufhin, und ehe es zur Auflösung kommt, steuert der Konflikt auf den Höhepunkt zu,[1985] der in *Unterleuten* im Verschwinden Krönchens ausgemacht werden kann, wobei es sich dabei eher um einen Knotenpunkt handelt. Hier sind alle ein letztes Mal *im Konflikt vereint*, danach steigert sich jeder Handlungsstrang für sich noch einmal, ehe sie fast parallel jeweils auf ihre persönlichen Desaster zulaufen – es löst sich im wahrsten Sinne des Wortes alles auf. „Am Ende soll ein Zustand von Stabilität, von Ruhe nach einer erlebten Störung, einem Konflikt, erreicht werden. Dieser kann unterschiedlicher Art sein. Die Theorie des klassischen Dramas gibt einen tragischen Schluss vor.“[1986] Ob es für alle Figuren tatsächlich in einer Katastrophe endet, wird zu hinterfragen sein. Zachmann jedenfalls will trotz der Katastrophe, auf die alles „unaufhaltsam“ zusteuere, „am Ende des jeweiligen Reflexionsprozesses der zahlreichen Protagonistinnen und Protagonisten eine Selbsterkenntnis“ ausmachen.[1987] Genauso zu diskutieren sind Ansichten, die für sämtliche Figuren keinerlei Entwicklung diagnostizieren: „Alle treten am Ende aus der Geschichte genauso heraus wie sie eingetreten sind. Manche fliehen, manche sterben und andere bleiben. Doch keiner hat etwas dazu gelernt, keiner hat Einsichten erlangt, keiner verändert sich.“[1988]

Für Aufbau und Figurencharakterisierung ist darüber hinaus ein weiterer Aspekt relevant. Neben der oben erwähnten Quantität der einzelnen Perspektiven ist „[für] die emotionale Strukturierung“ nämlich von Belang, „mit welcher Figur der Film [bzw. die Erzählung] beginnt und mit welcher sozialen Konfiguration uns die erste Szene konfrontiert. Sie bildet den Ausgangspunkt auf einer zu entfaltenden Skala.“[1989] Anders ausgedrückt: Wie

[1984] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 712.
[1985] Solche Höhepunkte können kausaler, inhaltlicher, emotionaler oder sinnlicher Natur sein (vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 121).
[1986] Ebd.; Herv. zurückgenommen A.W.
[1987] Zachmann, Anna: *Jetzt bestimme ich, ich, ich!* Die Kinderbücher von Juli Zeh. In: Schenk/Rossi: Juli Zeh, S. 271-283; hier: S. 281.
[1988] Brasch, Thomas: In Gesellschaft von Spaßverderbern: Juli Zehs „Unterleuten“. In: Brasch und Buch 07.04.2016. https://thomasbrasch.wordpress.com/2016/04/07/in-gesellschaft-von-spassverderbern-juli-zehs-unterleuten/ [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
[1989] Tröhler: Offene Welten ohne Helden, S. 283.

der Rezipient die einzelnen Figuren wahr- und aufnimmt, hängt ganz wesentlich davon ab, wann (und in welchem Kontext) sie in der Handlung zum ersten Mal auftreten. „Eine Figurenperspektive kann z.B. durch ihre Position am Textanfang privilegiert werden."[1990] Sofern sich diese Perspektive nicht etwa durch Drogeneinfluss, Geisteskrankheit oder extreme Gefühlszustände als unzuverlässig erweist, kommt ihr eine Vorrangstellung zu; sie ist letztlich der Filter, durch den die späteren Versionen der Geschichte geschickt werden. Nimmt man die Multiperspektivität hinzu, stellt sich umso mehr die Frage, wie eine Figur aus Sicht einer anderen geschildert wird, ehe sie selbst vielleicht zum ersten Mal auftritt.

Die Frage, mit welchen Figuren(perspektiven) die Erzählung beginnt, ist zudem für meinen Vergleich wichtig; das ist nämlich in allen drei Varianten unterschiedlich. Und: Mit wem endet die Schilderung des Geschehens? Wer hat das letzte Wort? Dabei gilt außerdem mit Jannidis: „Die Charakterisierung der Figur beginnt mit der ersten Benennung".[1991] So ist Schaller im ersten Satz schon das „Tier"[1992] – wird also aus der Perspektive Gerhard Fließ' ausgesprochen negativ eingeführt, wenn der Roman in medias res bei diesem Ehepaar und dem Konflikt mit jenem Nachbarn beginnt. Das Hörspiel nimmt (interessanterweise) mit Konrad Meiler auf seiner Fahrt nach Unterleuten den Anfang – und damit quasi mit einer (negativ wertenden) Außensicht auf das Dorf. Und der Film setzt, nachdem wir durch den Vorspann schon einige wesentliche Informationen erhalten haben, mit der zentralen Konfrontation Linda Franzen – Rudolf Gombrowski ein.

Von dort aus bewegt sich der Film auf einer geraden Zeitachse bis zum Abend von Gombrowskis Selbstmord sechs Tage später. Fehlt, durch Figurenrede Mitgeteiltes ausgenommen, der Blick in die Vergangenheit, wird insgesamt mit Hintergrundinformationen bzw. Backstorys/Backstorywounds zu den einzelnen Figuren sparsam umgegangen.[1993] Wo vorhanden, sind es zudem nicht in allen Varianten die gleichen. Ausführlicher werde ich im Rahmen meiner Analyse darauf zurückkommen, möchte aber an dieser Stelle die wichtigsten Backstorywounds nennen, um aufzuzeigen, dass sie die Charaktere mir ihren

[1990] Surkamp, Carola: Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus Sicht der *possible-worlds theory*: Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle. In: Nünning/Nünning: Multiperspektivisches Erzählen, S. 111-132; hier: S. 125.
[1991] Jannidis: Figur und Person, S. 149.
[1992] Zeh: Unterleuten, S. 9.
[1993] Vgl. zu Backstory(wounds): Seger: Von der Figur zum Charakter, S. 62-78 sowie Krützen: Dramaturgie des Films, S. 25-62.

jeweiligen Handlungsmotivationen manchmal in ein (komplett) neues Gewand stecken. So ist hier kurz auf etwas vorzugreifen, das am Ende dieses Kapitels im Zusammenhang mit den *Possible Worlds* noch ausführlicher diskutiert werden soll. Für die Figuren fiktionaler Welten gilt:

> [T]heir actual world is reflected in their knowledge and beliefs, corrected in their wishes, replaced by new reality in their dreams and hallucinations. Through counterfactual thinking they reflect on how things might have been, through plans and projections they contemplate things that still have a chance to be, and through the act of making up fictional stories they recenter their universe into what is for them a second-order, and for us a third-order, system of reality.[1994]

Rudolf Gombrowskis Verlust des familiären Besitzes und die Rolle, die Kron dabei gespielt hat, gibt es in Roman, Hörspiel und Film; in Film und Hörspiel indessen mit den *medienspezifischen* Kürzungen. Krons Gombrowski-feindliche Haltung kommt im Film allerdings eher noch deutlicher heraus als in den anderen Varianten. Elena Gombrowski leidet in allen Versionen unter dessen vermeintlicher Liebesbeziehung zu Hilde Kessler; diese wiederum darunter, dass sie eben gerade nicht ausgelebt wurde. Gerhard Fließ' Vater-Schuh-Episode, die im Roman erst am Ende seine schiefen Motive plausibel macht, wird im Hörspiel verkürzt, aber mit den wesentlichen inhaltlichen Elementen dargestellt. Im Film fehlt diese Geschichte, sodass die Motivation für sein Handeln eine andere Richtung erhält. – Insofern ist die Kritik, die an der Film-Figur des Gerhard Fließ, seiner Wandlung „vom soften Vogelschützer Fließ zum brutalen Schläger" als wenig glaubhaft geübt wurde, nicht gänzlich von der Hand zu weisen.[1995] Die Backstorywound bzgl. Frederiks Minderwertigkeitskomplexen gegenüber seinem kleinen Bruder fehlt nicht nur im Film, sondern ebenso im Hörspiel. Linda Franzen bekommt im Film dagegen eine Backstory, die sie in Roman und Hörspiel nicht besitzt: Sie will es ihrem Juristen-Vater beweisen; dafür genügt es, dass Frederik ihr im Streit ein paar Sätze an den Kopf wirft, mehr müssen wir gar nicht wissen. In ihrem Fall würde ich Preußers Kritik, sie sei im Film „*nur noch* kaltherzig und egoistisch"[1996], widersprechen. Meiner Ansicht nach wird ihr, verglichen mit der Vorlage, durch diese wenigen Sätze ein Teil der Härte genommen,

[1994] Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 22.
[1995] Dössel: ZDF-Film „Unterleuten".
[1996] Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 35; kursiv im Original. Weiter schreibt er dazu: „Im Verlust bemerkt sie erst, dass sie etwas besaß, was ihr nun fehlen wird. Dem Film hingegen *fehlt* genau diese markierte Lücke – und eben dadurch wird die Figur uninteressant." (Ebd., S. 36; kursiv im Original).

stattdessen eine verletzliche Seite verliehen, ein nachvollziehbarer Antrieb für ihr Handeln geliefert. Umgekehrt verhält es sich bei Konrad Meiler: Bei ihm ist im Film von den sentimentalen Familiengefühlen gegenüber Frau und drogensüchtigem Sohn gar nichts mehr übrig; vielmehr wird er in einen eiskalten, geldgierigen Geschäftsmann verwandelt.

Um noch einmal auf die Vermischung von Gegenwart und Vergangenheit zurückzukommen: Gegen Ende heißt es hierzu aus der Perspektive Krons:

> Seit dem Tag der Dorfversammlung hatte er den Windmühlenstreit als eine Art Rückspiel betrachtet. Unterschriftensammlungen, Transparente, Streik, Krönchens Verschwinden, Drohungen, Schlägereien und Hildes abtransportierte Katzen waren **Spielzüge zweier gegnerischer Mannschaften** gewesen, die um die Frage kämpften, ob es Gombrowski ein weiteres Mal gelingen würde, Kron zu besiegen.[1997]

Die Dorfversammlung bzw. der dort verkündete Windparkplan stellt, wie gesagt, das auslösende Ereignis dar. Auch vermeintlich vorher stabile „Kräftegleichgewicht[e]“ im Leben der Figuren werden „radikal durcheinander“ gebracht, sodass sie von nun an damit beschäftigt sein werden, dieses Gleichgewicht wiederherzustellen.[1998] Dabei geht es hauptsächlich um zwei Dinge: Einerseits das bisherige ausgehandelte oder geduldete Machtverhältnis im Dorf und die damit zusammenhängende Feindschaft Gombrowski – Kron; andererseits die jeweiligen Eigeninteressen und daraus resultierenden Handlungen der Figuren. Oder anders: Die Feindschaft, die das Dorf in zwei Lager spaltet, wie das rigorose Verfolgen egozentrischer Motive führen dazu, dass es ziemlich schnell nur noch am Rande um die Windräder geht; selbst wer anfangs aus anderen Gründen wie bspw. des Tier- und Naturschutzes dagegen war, verliert dies bald aus den Augen. Mag auf der Oberfläche auch über den Windpark diskutiert werden, so ist dies „bei Lichte betrachtet, kein politischer Grabenkampf, sondern lediglich Auslöser der Artikulation von Eigeninteressen.“[1999] Verkompliziert wird das Ganze, da Gombrowski und Kron kein Gegensatzpaar bilden, das sich einfach in Gut und Böse scheiden ließe, vielmehr alte Feinde, Widersacher. Sie selbst stecken den jeweils anderen freilich in die Kategorie des

[1997] Zeh: Unterleuten, S. 611; Herv. A.W. Dies findet sich im Hörspiel in einem Interview Kathrin Krons (vgl. Zeh-Unterleuten-HS, 6/17-01:05-01:42).
[1998] McKee: Story, S. 206; Herv. zurückgenommen A.W.; vgl. ebd., S. 209.
[1999] Erdbrügger: Politische Prosa, S. 215.

Bösen und werden (je nach Blickwinkel) von den anderen Figuren entsprechend eingestuft. Das spielt dann nicht zuletzt für die Kommunikation eine Rolle, z. B. wenn es darum geht, wer aus welchen Gründen etwas über jemanden sagt.[2000]

Die Positionen Gombrowskis und Krons werden nun nicht unwesentlich durch die Rollen mitbestimmt, die sie einstmals in der DDR einnahmen, was mit Eder zur Figur als fiktives Wesen gehört, zu ihrer Sozialität. Für die gegenwärtige Lebenswelt muss man immer zugleich fragen, was dieser Hintergrund des DDR/Nach-Wende-Ostens für deren Rollen wie für ihre Stellung in Konfiguration und Konstellation bedeutet. Klocke zufolge müssen sich „Gombrowski und Kron […] nach den Systemwechseln von 1949 und 1989 den zeithistorisch bedingten Machtverhältnissen anpassen – und sind beide durchaus erfolgreich."[2001] Insofern macht es (zum besseren Verständnis) Sinn, einen kurzen Blick auf die Rollen bzw. Funktionen zu werfen, die beide in der DDR innehatten: Gombrowski war Vorsitzender der LPG, Kron Brigadier – im Film legt er gegenüber Gerhard Fließ großen Wert auf diese Bezeichnung.[2002] Die Position bringt einen bestimmten Rang, einen gewissen Einfluss mit sich. Sprich: Kron war damals alles andere als machtlos. Allgemein sah der Aufbau so aus: „Die LPG-Mitglieder […] arbeiteten in Brigaden des Feldbaus oder der Viehwirtschaft, die nach Arbeitsgruppen unterteilt waren und unterstanden einem Brigadeleiter (Brigadier), der die Arbeit einteilte und weisungsberechtigt war."[2003] – Kron war „Brigadeführer im Bereich Pflanzenproduktion".[2004] „Brigadiers oder Brigadeleiter waren Meister oder eine Art Vorarbeiter […], angesehen und einflußreich, die Brigade stand in der Regel hinter ihnen".[2005] In dieser Position „arbeitete [er] nicht in der Brigade mit, sondern hatte Kontrollfunktionen inne […]. Er rechnete beispielsweise die Arbeitszettel für die Lohnbuchhaltung nach."[2006] Damit hätte dies in *Unterleuten* außerdem eine Berührung mit dem Arbeitsgebiet Hilde Kesslers bedeutet, die vor der Wende die Hauptbuchhalterin war und damit den wichtigsten Posten innerhalb

[2000] Will man sie in die Kategorien „Gut" und „Böse" einstufen bzw. betrachtet man die Ereignisse entweder aus der Brille Gombrowskis oder der Brille Krons, kann man dafür Greimas Aktanten-Modell hernehmen (vgl. Greimas, Algirdas Julien: Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen, übersetzt von Jens Ihwe. Braunschweig: Friedr. Vieweg + Sohn 1971 [frz. 1966], S. 157-177).
[2001] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 506.
[2002] Vgl. Unterleuten I, 01:27:07.
[2003] Schier: Alltagsleben im ‚sozialistischen Dorf', S. 71.
[2004] Zeh: Unterleuten, S. 393.
[2005] Schier: Alltagsleben im ‚sozialistischen Dorf', S. 200.
[2006] Ebd., S. 202.

der Verwaltungsbrigade innehatte: „Sie gehörte als die rechte Hand des LPG-Vorsitzenden“, also Rudolf Gombrowski, „gleichzeitig zum Stab der Leitungskader.“ Selbst hinsichtlich der Bezahlung war sie „unmittelbar nach dem Vorsitzenden eingestuft […]. Die Hauptbuchhalterin galt als die Seele des Betriebes, wenn sie nicht funktionierte, kam der Betrieb schnell ‚in die roten Zahlen‘.“[2007] Im Hörspiel wird sie denn auch – in Gombrowskis Gedanken – als „die exzellenteste Buchhalterin, die man sich nur wünschen kann“, bezeichnet.[2008]

Wie schon erwähnt, nahm Gombrowski als LPG-Vorsitzender den höchsten Rang ein – und hatte damit natürlich zugleich die größte Macht. Da sich der Einfluss der LPG auf weit mehr erstreckte als die Landwirtschaft, war auch der Radius des Einflusses bzw. der Macht des Vorsitzenden im gesamten Dorfgefüge entsprechend groß. Er war, was sich ebenfalls mit *Unterleuten* deckt, „meist wichtiger als der Dorfbürgermeister“.[2009]

> Wegen der Multifunktionalität der LPG als Erwerbsort sowie Kultur- und Dienstleistungszentrum waren ihre Vorsitzenden nicht nur für die Leitung der Betriebe zuständig, sondern sie verteilten auch Ressourcen für die Unterhaltung der Verkehrswege, Kulturveranstaltungen und soziale Leistungen. Die Vorsitzenden der Produktionsgenossenschaften verfügten in den einzelnen Dörfern oder sogar Regionen über eine beträchtliche Macht. [Eine Folge davon:] [G]elegentlich auftretende Selbstherrlichkeit.[2010]

Und ganz ähnlich wird die besondere Rolle der LPG im Roman beschrieben:

> Die LPG hatte in den letzten Jahren nicht nur 800 Hektar Land bewirtschaftet, sondern bildete auch in anderer Hinsicht das Herz Unterleutens. Sie betrieb Kindergarten, Erholungsheim und ärztlichen Versorgungsdienst. Sie hatte sich um Instandhaltung der Straßen, Leerung der Sammelgruben und Beleuchtung des öffentlichen Raums gekümmert. Jedes Jahr wurden Weihnachtsfeier und Sommerfest ausgerichtet, und gelegentlich gab es im Aufenthaltsraum schlecht besuchte Kulturabende mit zähen Romanen, unbedenklicher Lyrik oder „Paul und Paula“.[2011]

Das Personal des Films unterscheidet sich zwar nicht wesentlich von der des Romans; es werden keine (Haupt-)Figuren weggelassen, aber es gibt einige Erweiterungen bzw.

[2007] Ebd., S. 211f.
[2008] Zeh: Unterleuten-HS, 1/20-01:22-01:26.
[2009] Troßmann/Zimmermann: Die Geschichte des Dorfes, S. 275.
[2010] Bauerkämpfer: Ländliche Gesellschaft in der kommunistischen Diktatur, S. 490.
[2011] Zeh: Unterleuten, S. 188f.

Verschiebungen.[2012] So besteht die größte Erweiterung, auch für die gesamte Filmerzählung, im Hinzufügen der parallelen Handlungsebene Anne Pilz/Konrad Meiler. Zum einen ist Pilz im Roman eine blasse Figur, die nicht einmal einen Vornamen besitzt; zum anderen verschiebt sich, abgesehen davon, dass durch den Wechsel von Mann zu Frau noch ein zusätzlicher Geschlechter-Diskurs eingeflochten wird, die Gewichtung des Windpark-Streits. Während dieser in Roman und Hörspiel nämlich sehr schnell in den Hintergrund ge(d)rückt wird – selbst die Figuren scheinen allzu bald vergessen zu haben, worum es eigentlich geht –, wird im Film mit Anne Pilz und Konrad Meiler eine zweite, sich in Berlin abspielende Handlungsebene aufgespannt, die nicht nur das geplante Windkraft-Projekt ausführlicher thematisiert, sondern auf diesem Weg zugleich die Kontrastierung Stadt-Land/Böse-Gut wesentlich stärker auffächert.

Die Trennung zwischen Einheimischen und Zugezogenen, die gleichzeitig als eine zwischen Land und Stadt sowie Ost und West zu verstehen ist, gibt es dennoch in allen Varianten, sodass sich mehrere Kontrastfiguren[2013] gegenüberstehen und sich nicht zuletzt die „Diskrepanzen, die sich angesichts der sich anbahnenden Windenergie auftun, […] durch die Herkunft der Dorfbewohner erklären“ lassen.[2014] Dieser Stadt-Land-Kontrast wird auch von beiden Seiten immer wieder angesprochen. So wirft Elena Gombrowski Jule Fließ-Weiland an den Kopf: „Sie kommen von außerhalb. Sie wissen gar nicht, wo Sie sind.“[2015] Die Meinung ihres Mannes wird ebenfalls deutlich zum Ausdruck gebracht: Städter bzw. „die Spinner aus dem Westen“ sind für ihn eine „Ansammlung von haushoch gestapelten Heimatlosen“, eine Sorte Mensch, die nur Briefe schreiben kann, aber nicht in der Lage zu einem vernünftigen persönlichen Gespräch ist.[2016] Gerhard Fließ vertritt die entgegengesetzte Meinung: „Du weißt doch, wie die Leute hier sind. In der DDR gab es eben keine Umweltbewegung. Jeder verbrennt seinen Müll, wie es ihm passt.“[2017] – Oder man kann das Dorf als Protagonisten sehen, die Stadt als dessen Gegenspieler/Antagonisten. Denn da es bei mehrsträngigen Erzählungen keinen Protagonisten im eigentlichen Sinne gibt, kann die Rolle als Bedeutungsträger auch bspw. einem Ort zufallen – und das lässt sich durchaus auf *Unterleuten* beziehen:

[2012] „Die *Erweiterung* des Figureninventars hat häufig mit einer neuen Akzentsetzung im adaptierten Text zu tun, kann aber auch einfach mit einer Erweiterung des gesamten Textvolumens zusammenhängen“. (Huwiler: Erzähl-Ströme im Hörspiel, S. 216; kursiv im Original).
[2013] Vgl. hierzu u. a.: Jannidis: Figur und Person, S. 105.
[2014] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 499.
[2015] Zeh: Unterleuten, S. 224.
[2016] Ebd., S. 99, 249; vgl. ebd., S. 247.
[2017] Ebd., S. 12.

> die Stadt, das Hotel, der Raum als solches werden zum titelgebenden Sujet jener Filme und Texte, zum Schicksal der Figuren, zum Zentrum des Geschehens, einem zu vermessenden historischen Raum oder Spiegel des Seelenlebens der Figuren und letztlich zum Labyrinth, in dem alle Grenzen aufgelöst zu sein scheinen.[2018]

Städter oder Dörfler zu einem Kollektiv zusammenzuführen, ist in *Unterleuten* so allerdings nicht möglich, weil man in Stadt und Dorf nicht geschlossen auftritt. Würde man als Kollektiv handeln, sich zusammenschließen, um z. B. gemeinsam gegen den Windpark, gegen Pilz und Meiler zu agieren, könnte man, das habe ich bereits angesprochen, damit jene Macht generieren, wie Hannah Arendt sie versteht. Dass davon nicht einmal im Ansatz die Rede sein kann, wird vor allem in Kapitel IV.4. zu zeigen sein.

Als vorletzten Punkt dieses Kapitels möchte ich darauf eingehen, was das visuelle Medium Film für die Figuren als Artefakte und infolge davon als fiktive Wesen bzw. deren Charakter bedeutet. Sind wir im Roman auf Beschreibungen des Figurenäußeren, ob aus Erzähler- oder Figurensicht, angewiesen – und dies kann im Extremfall sogar gänzlich weggelassen, sich stattdessen auf das Innenleben konzentriert werden –, werden Figuren im Hörspiel demgegenüber sehr stark über ihre Stimme charakterisiert – weit stärker noch als im Film, wo das Visuelle, wie häufig betont, im Vordergrund steht,[2019] dagegen „die medialen Möglichkeiten, eine Innenschau zu eröffnen (in erster Linie durch innere Monologe und freie Bewußtseinsströme) im Film begrenzt sind *beziehungsweise nicht genutzt werden*“.[2020]

Für eine vergleichende Analyse zwischen literarischem Text und Film-Transformation ist im Hinblick auf die Figuren zu betonen, dass schon „[m]it der *Besetzung* einer fiktiven Figurenrolle durch einen bestimmten Darsteller […] die film- beziehungsweise allgemein dramenspezifische semiotische Interpretation der erzählten Figur“ beginnt. Jeder Schauspieler bringt ein ganzes „Merkmalsbündel“ mit sich: „[E]in bestimmtes Alter, eine bestimmte Statur, Stimme und Physiognomie und steht, rein äußerlich, insgesamt für einen bestimmten *Typ*, der […] als Informationskomplex in die Gestaltung der dargestellten Figur eingeht.“ Das „in den Medien kolportierte[] *Image*“ des Schauspielers

[2018] Potsch: Fragmentierte Welten, S. 157.
[2019] Vgl. dazu u. a.: Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 124.
[2020] Schlickers: Verfilmtes Erzählen, S. 126; Kursivierung A.W. Ähnlich verhält es sich natürlich auch mit dem Raum; vgl. zu den Unterschieden bei Raum- und Figurengestaltung in Roman und Film u. a.: Estermann: Die Verfilmung, S. 392-404; Hagenbüchle: Narrative Strukturen in Literatur und Film, S. 95; Mundt: Transformationsanalyse, S. 43-55; Schwab: Erzähltext und Spielfilm, S. 129.

„verschmilzt mit der fiktiven Rolle in der jeweiligen Geschichte und bewirkt so, daß ein individuelles Image in die Konzeption und Rezeption einer fiktiven Figur eingeht."[2021] Da *Unterleuten* insgesamt sehr prominent besetzt wurde – Dössel nennt es ein „All-Star-Ensemble"[2022] –, ist noch anzumerken, dass „gerade die Besetzung einer Rolle mit einem ‚Star' […] zumeist primär ökonomische Ursachen" hat und darum „nur sehr bedingt als eine gezielte konzeptionelle Relation zur Vorlage interpretiert werden" kann. Bei „relativ unbekannten Darstellern" hingegen „liegt die Vermutung einer konzeptionellen Entscheidung – mit oder gegen den Ausgangstext – schon näher."[2023] Dessen ungeachtet muss der Regisseur „sich bei der Verkörperung der literarischen Gestalten für den Einsatz bestimmter Schauspieler entscheiden, die die Figur zwangsläufig konkretisieren".[2024] – „Jeder Schauspieler ist erst einmal eine Einengung, weil er alle anderen denkbaren Varianten ausschließt."[2025] Hinzu kommt noch, dass ich als Rezipient, je nachdem, in welcher Rolle ich einen Schauspieler bereits gesehen habe, ihn in dieser Rolle nun anders wahrnehmen werde. Es gibt Schauspieler, die so viele verschiedene Rollen gespielt haben, dass man sie nicht auf einen bestimmten Typ festnageln kann, während andere (meist) ähnliche Figuren verkörpern. In jedem Fall entwickeln Schauspieler im Laufe ihrer Karriere „eine Rollenbiografie" und „[d]er Betrachter sieht im Darsteller dann nicht nur die jeweilige Figur in diesem einzelnen Film, sondern es gehen aus seiner Erinnerung an andere Rollenrealisationen durch den Schauspieler Momente aus diesen anderen Filmen mit in die Betrachtung ein."[2026]

Um ein paar Beispiele zu geben: Ulrich Noethen (Gerhard Fließ) hat so viele verschiedene Rollen gespielt – vom Juden in *Hannah Arendt* bis zum überzeugten Nazi-Vater in *Deutschstunde* –, dass man ihn nicht festlegen kann. Es kommt also für den einzelnen Rezipienten darauf an, in welcher dieser Rollen er ihn (vorher) gesehen hat. Kennt man Alexander Held (Konrad Meiler) als Nazi-Großvater aus *Tannbach* oder Rosalie Thomass (Jule Fließ) als Henriette von Schirach in *Das Zeugenhaus* kann dies auch ihren Charakter in *Unterleuten* negativ färben.[2027] So legt Thomass in beiden Rollen eine ähnliche Naivität an den Tag; nur kann man diese im *Zeugenhaus* kein bisschen komisch finden

[2021] Mundt: Transformationsanalyse, S. 52f.; kursiv im Original.
[2022] Dössel: ZDF-Film „Unterleuten".
[2023] Mundt: Transformationsanalyse, S. 53.
[2024] Bohnenkamp: Vorwort, S. 32.
[2025] Reitz: Drehort Heimat, S. 128.
[2026] Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 170f.
[2027] Hannah Arendt. D/LUX/FRA/ISR 2012. Regie: Margarethe von Trotta; Deutschstunde. D 2019. Regie: Christian Schwochow; Das Zeugenhaus. D 2014. Regie: Matti Geschonneck.

und das kann sich wiederum negativ in ihre Verkörperung der Jule Fließ einschreiben. Das funktioniert natürlich auch für Hörspiele, wie ich zu Abschluss des entsprechenden Kapitels erläutert hatte. Weil es so gut in meinen Kontext passt, möchte ich kurz aus *Der Rattenfänger* zitieren, in dem Thomas Thieme (als Gerhard Ritter) sagt:

> [Gerhard Ritter:] „Is schwer hier was zu machen, ohne dass es'n anderer mitkriegt."
> [Paula Beyer:] „Klingt irgendwie – beengend."
> [Gerhard Ritter:] „Für Außenstehende vielleicht. Wir sehen's eher als Vorteil. Als eingeschworene Gemeinschaft."[2028]

Hat man dabei dann Gombrowski und Unterleuten im Kopf oder vielmehr Ohr, entbehrt das nicht einer gewissen Ironie.

Zudem verschwindet hinter dieser Rollenbiographie die Person des Schauspielers selbst nicht: „Immer ist sie im Gehäuse seines Körpers und seiner Gesten noch vorhanden. Ein Schauspieler ist ein Mensch wie jeder andere […]. Die Person ist das, was hindurchtönt, durch jegliche Maskierung."[2029] Ich kann dies nicht für alle Figuren durchexerzieren, sondern möchte exemplarisch Dagmar Manzel/Hilde Kessler erwähnen, da der Unterschied bei ihr besonders extrem ausfällt. Über Manzel schreibt Knut Elstermann, sie zeichne sich durch eine „vielgerühmte Gleichzeitigkeit des eigentlich Unvereinbaren" aus. „Mancher […] wird vielleicht auf der Bühne auch die Umrisse all jener Rollen wahrnehmen, die sie über Jahrzehnte spielte. Diese unsichtbare Galerie macht die Vertrautheit mit dieser Schauspielerin aus".[2030] Für sie gilt, was ich gerade über einige Schauspieler und deren Rollen geschrieben habe: Kennt man Dagmar Manzel als *Tatort*-Kommissarin oder als Sängerin, fällt es unter Umständen schwer, sie mit der verängstigten Hilde des Romans in Verbindung zu bringen. Und vergleicht man ihre Beschreibung im Roman mit ihrem Erscheinungsbild im Film, ist offensichtlich, dass es sich beinahe um zwei verschiedene Charaktere handelt. Dies spiegelt sich sodann in ihrer Rolle innerhalb der Figurenkonstellation wider.

[2028] Der Rattenfänger, 1-00:25:18-00:25:32; meine Transkription.
[2029] Reitz: Die große Werkschau, S. 411.
[2030] Manzel, Dagmar/Elstermann, Knut: Menschenskind. Eine Autobiographie in Gesprächen. Berlin: Aufbau 2018 [2017], S. 8.



Abb. 17[2031]

Im Roman heißt es über Hilde aus Elenas – freilich negativ wertender – Sicht:

> Hilde musste geschrumpft sein. Groß war sie nie gewesen, aber an diesem Tisch wirkte sie klein wie ein Äffchen. Die faltige Haut trug dazu bei, ihr Mienenspiel ins Groteske zu steigern. Ein klaffender Mund, zusammengekniffene Augen und geballte Fäustchen vereinten sich zu einer Grimasse der Verzweiflung. Die Halogenstrahler in der Küche waren unbarmherzig; Elena verstand nicht, wie man ein Rhesusaffengesicht so stark schminken konnte. Überschüssiges Make-up sammelte sich an den Rändern des Gesichts zu dunklen Streifen. Rote Farbe war in die Lippenfurchen gesickert und ließ den Mund ausfransen. Unbeholfene Striche auf der Stirn konnten die fehlenden Augenbrauen nicht ersetzen.[2032]

Es bedarf keiner näheren Erläuterung, dass die Hilde des Films, mag sie zwar nicht allzu glücklich aussehen, davon reichlich weit entfernt ist.

Abschließend will ich noch einmal einen Bogen zurück zum Anfang dieses Kapitels schlagen und einen erweiterten Blick auf die Multiperspektivität werfen. Gerade für einen Roman mit einer solchen Perspektivenvielfalt bietet nämlich die *Possible-Worlds-Theory*, wie sie von Marie-Laure Ryan ausgearbeitet wurde, eine hilfreiche Ergänzung.[2033] Zudem lässt sie sich mit Habermas' Konzept der drei Welten verbinden, wie ich

[2031] Unterleuten II, 01:06:25 (eigener Screenshot).
[2032] Zeh: Unterleuten, S. 397. Dazu ist allerdings anzumerken, dass Hilde auch aus der Perspektive anderer Figuren zwar knapper, aber nicht wesentlich besser beschrieben wird (vgl. ebd., S. 87, 90, 212, 502f.).
[2033] Vgl. dazu insb.: Ryan: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, S. 109-123; Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds. In: Hühn et al.: Handbook of Narratology, S. 726-742.

dies in der Grafik auf S. 172 gemacht habe. Meiner Ansicht nach liefert die Verknüpfung von Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns*, Schmids *Parametern der Perspektive* und Ryans *Possible-Worlds-Theory* gerade für Gesellschaftsromane (der Gegenwart) ein überaus nützliches Analysewerkzeug.

Im Unterschied zur Erzähltheorie befasst sich die PWT mit den Figuren und deren „Funktionen als Handlungsträger und Vermittlungsinstanzen hinaus [als] wichtige[m] *inhaltliche[m]* Bestandteil von Erzähltexten."[2034] Es geht dabei also nicht um das Verhältnis (oder die Kommunikation) mit der außertextlichen Wirklichkeit, sondern um mögliche Wirklichkeiten *innerhalb* der erzählten Welt. Warum das gerade für *Unterleuten* so relevant ist, bringt die Erzählerin im Epilog auf den Punkt: „Wenn ich in Unterleuten eins gelernt habe, dann dass jeder Mensch [s]ein eigenes Universum bewohnt, in dem er von morgens bis abends recht hat."[2035] Elf Perspektiven bedeutet elf mögliche Welten, zu denen noch diejenigen kommen, aus deren Sicht im Roman nicht erzählt wird. Mit Juli Zehs *Über Menschen* kann man hierzu bzw. zur Anzahl möglicher Lebenswelten auch fragen: „Wie viele Varianten von Wirklichkeit können nebeneinander existieren, ohne dass das Konzept zusammenbricht?"[2036] Mit anderen Worten:

> Die Literatur zeigt nicht Welten, sondern Lebenswelten. Am umfangreichsten tun dies Romane, die überdies nicht nur einfach, sondern gleich mehrfach und wechselnd zu perspektivieren vermögen, so dass sie am selben Ort zur selben Zeit verschiedene Lebenswelten vorführen.[2037]

Grundsätzlich unterscheidet Ryan fünf verschiedene Welttypen:

- K(knowledge)-World: Wissen, Kenntnisse, Fähigkeiten der Figur
- W(wish)-World: Wünsche und Bedürfnisse der Figur
- O(obligation)-World: moralische und ethische Werte- und Normen der Figur, Vorstellungen, verinnerlichte Pflichten und Konventionen
- I(intention)-World: Intentionen und Pläne
- F-universes: Phantasieuniversen (Träume etc.)[2038].

Geht es bei der K-World um (objektives) Wissen, weshalb man sie (noch) mit Habermas' objektiver und sozialer Welt zusammenbringen könnte – jedenfalls sofern sich das Wissen mit der TAW deckt –, betreffen die anderen die, um es wiederum mit Habermas

[2034] Surkamp: Narratologie und possible-worlds theory, S. 174; kursiv im Original.
[2035] Zeh: Unterleuten, S. 630.
[2036] Zeh: Über Menschen, S. 309.
[2037] Matuschek: Literatur und Lebenswelt, S. 301.
[2038] Surkamp: Narratologie und possible-worlds theory, S. 168f.; vgl. Ryan: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, S. 111; Ryan: Possible Worlds, S. 733f.

zu formulieren, subjektiven Welten, „which capture how the character would like the actual world to be: active goals and plans, which capture projected courses of actions leading to the fulfillment of the model worlds“. Zu diesen hat, wie auf S. 152 betont, nur der Handelnde, also nur eine Figur, „privilegierten Zugang“; nur diese Figur kennt die Wahrheit. Dabei handelt es sich keineswegs um ein statisches System, das man der gesamten Geschichte wie eine Schablode auflegen könnte: „During the course of the story, the distance between the various worlds of the system undergoes constant fluctuations.“ Vor allem wenn „a proposition in a model world is not satisfied in the actual world, the narrative universe falls into a state of conflict. […] Conflict can also exist between the model worlds of different characters.“ Und gerade das ist ja (für meine Fragestellung) der spannende Moment: „For instance, the hero and the villain are antagonists because they have incompatible W-worlds and work toward incompatible states. Or a character may experience conflict between her W-world and her O-world and have to choose which one to try to satisfy.“[2039] Insbesondere bei einer multiperspektivischen Erzählung „we may be given a good picture of the origins of a conflict. We are shown how differently the various characters view the same facts.“[2040] Neben den Possible-Worlds gibt es die TAW – in Habermas' Terminologie die objektive Welt –, die „textual actual world“; wie auf S. 151 ausgeführt, betrifft dies alle Tatsachen und Sachverhalte, über die „wahre Aussagen möglich sind“ – doch wie es um diese bestellt ist, bleibt in *Unterleuten* (zumindest in Roman/Hörbuch und Hörspiel auch für den Rezipienten) unklar; was der Leser geboten bekommt, sind eben jene elf verschiedenen Possible-Worlds. Das ist umso mehr von Belang, als es, wie ich zeigen werde, den Figuren so gut wie unmöglich ist, die Perspektive anderer einzunehmen; zu sehr sind sie in ihrer PW gefangen, nicht in der Lage, die objektive Welt/TAW noch als solche wahrzunehmen. Eigentlich ist die TAW „made up of what exists absolutely in the semantic universe of the text, as opposed to what exists in the minds of characters.“[2041] Das bedeutet für *Unterleuten* elf Versionen, wie die Figuren ihre Lebenswelt(en) verstehen (oder verstehen wollen) bzw. wie sie es, das darf man dabei nicht vergessen, der Erzählerin zufolge tun. Diese Kollision zwischen TAW und PWs spielt in *Unterleuten* gerade dann eine Rolle, wenn zwischen der PW einer Figur und der TAW ein Wissensdefizit vorliegt, oder – in

[2039] Ebd.
[2040] Bal: Narratology, S. 148.
[2041] Ryan: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory, S. 112.

Habermas' Worten – zwischen der subjektiven und der objektiven Welt. Ein solches Wissensdefizit führt zum Konflikt mit der TAW[2042] – und zwischen den Figuren mit ihren jeweiligen PWs bzw. „zwischen den Wünschen einer Figur und den Wert- und Normvorstellungen einer anderen Figur".[2043] Beachtet werden müssen also sowohl die *tatsächlichen* Begebenheiten als auch das, was sich „nur in den Köpfen der Figuren abspielt". Das, was eine Figur glaubt und denkt, bestimmt, wie ihre PW aussieht. In *Unterleuten* wird das vor allem hinsichtlich der Gewitternacht deutlich. Wie es um die TAW dieses Ereignisses bestellt ist, erfahren wir nicht, wir haben lediglich die unterschiedlichen PWs – und das gilt für diejenigen, die damals bereits in Unterleuten gelebt haben, *und* die Neu-Unterleutner: „[I]n bezug auf ein und dasselbe Geschehen oder Thema der tatsächlichen Textwelt [wird] eine Vielzahl unterschiedlicher möglicher Welten entworfen".[2044] Zudem kann man eine weitere Verbindung zwischen der *Possible-Worlds-Theory* und der Theorie von Habermas herstellen:

> Auf der Grundlage dieser Konzeption von narrativen Texten entwirft Ryan eine semantische Plottheorie, indem sie als Plot das Zusammenspiel bzw. das Ergebnis von Konflikten zwischen den in einem narrativen Text entworfenen unterschiedlichen Teilwelten bzw. Figuren- und Erzählerdomänen begreift. Der Plot eines Textes ist bei ihr vergleichbar mit einem Spiel, dessen Ziel aus Sicht der Figuren darin besteht, daß sie **durch ihr strategisches Handeln** – d.h. durch ihre ‚Spielzüge' oder *moves*, die sie aus verschiedenen Handlungsalternativen wählen können, – die von ihnen gewünschten, erhofften oder geplanten möglichen Welten zur Aktualisierung bringen und somit die *TAW* an ihre individuellen Vorstellungen annähern[2045].

Mit Ryans Modell ist also eine „Ausdifferenzierung der Theorie multiperspektivischen Erzählens" möglich. Es können damit zum einen die „inhaltliche[] Beschaffenheit jeder individuellen Figuren- und Erzählersicht auf die fiktionale Wirklichkeit" beschrieben werden; zum anderen die „durch multiperspektivisches Erzählverfahren entworfenen unterschiedlichen Versionen des Geschehens und der semantischen Dimension der Perspektivenrelationierung." Kurz, es geht darum, dass Beschreibung und Wahrnehmung der erzählten Wirklichkeit von der jeweiligen „subjektiven Perspektive" abhängig sind, die wiederum auf „dem Wissen, dem Informationsstand, den Werten, Normen, Wünschen

[2042] Vgl. Surkamp: Narratologie und possible-worlds theory, S. 171.
[2043] Surkamp: Die Perspektivenstruktur narrativer Texte, S. 116.
[2044] Ebd., S. 119f.
[2045] Surkamp: Narratologie und possible-worlds theory, S. 171; kursiv im Original; Herv. A.W.

und Intentionen“ basiert.[2046] Geklärt werden können damit auch, was für mich relevant ist, „Wechselwirkungen, die sich zwischen den sich gegenseitig ergänzenden, korrigierenden oder widersprechenden Perspektiven in einem multiperspektivischen Text ergeben.“[2047] Das ist in *Unterleuten* nicht zuletzt aus einem Grund relevant bzw. interessant: Es „bleibt keine Aussage unwidersprochen. Die Figuren treten als Figuren auf. Sie produzieren Sentenzen über das Leben auf dem Land und im Dorf.“[2048] Von hier aus lässt sich dann wieder eine Brücke zum kommunikativen Gedächtnis (oder kommunikativen Schweigen) und dem Wir-Bewusstsein schlagen, denn es gibt zwischen einzelnen PWs jene, die miteinander übereinstimmen und gleichsam die Dorf-Identität formen; und es gibt solche, die diesen widersprechen und folglich von der Zugehörigkeit zum Dorf ausschließen. Die Figuren glauben nicht einfach nur unterschiedliche Geschichten, sie erzählen sich diese auch – und sie leben in verschiedenen und voneinander getrennten (Lebens-)Welten. Vor allem Einheimische und Zugezogene leben in *sehr* unterschiedlichen PWs. So verhält es sich in *Unterleuten* wie in Menasses *Dunkelblum*, wo es auf der ersten Seite heißt:

> In Dunkelblum wissen die Einheimischen alles voneinander, und die paar Winzigkeiten, die sie nicht wissen, die sie nicht hinzuerfinden können und auch nicht einfach weglassen, die sind nicht egal, sondern spielen die allergrößte Rolle: Das, was nicht allseits bekannt ist, regiert wie ein Fluch. Die anderen, die Zugezogenen und die Eingeheirateten, wissen nicht viel.[2049]

[2046] Ebd., S. 174f.
[2047] Ebd., S. 179.
[2048] Hißnauer/Stockinger: Gutes Leben in der Uckermark – intermedial, S. 160.
[2049] Menasse, Eva: Dunkelblum. Köln: Kippenheuer & Witsch 2021, S. 9.

Exkurs: Kommunikationskosmos *Unterleuten* im Internet und der „Ratgeber“ *Dein Erfolg*

> Die Illusionswirkung eines Erzähltextes kann nicht nur durch explizite Metafiktion im Binnentext beeinflußt werden, sondern auch durch verschiedene (quasi-)metafiktionale Textteile, die schon rein typographisch außerhalb oder ‚neben‘ ihm angesiedelt sind und von denen illusionsbildende wie illusionsstörende Narrativik auch häufig Gebrauch macht: durch die von Genette so genannten ‚Paratexte‘[2050].

Unterleuten ist nicht nur metafiktional, was den Roman selbst betrifft, sondern stellt vielmehr einen metafiktionalen Gesamtkosmos dar. Und obgleich dies nicht unmittelbar mit meiner Fragestellung zu tun hat, möchte ich in diesem kurzen Exkurs dennoch auf die Ausdehnung der Romanwelt *Unterleutens* im Internet eingehen. Die paratextuelle Erweiterung beginnt allerdings bereits im Buch selbst. Neben dem Epilog stellen schon das Register am Ende des Romans wie die vermeintlichen (Interview-)Zitate zu Beginn jedes Teils eine „Beglaubigungsstrategie ihrer fingierten Authentizität“ dar. „Eine ähnliche Funktion übernimmt auch die in der hinteren Innenseite des Covers eingeklappte Topographie des Dorfes“.[2051] Diese fehlt – wie die Steckbriefe – in der gebundenen Ausgabe und dem E-Book. Dabei handelt es sich nach Genette um „Peritexte“; bei den (inter-)medialen Erweiterungen, vor allem im Internet, dagegen um „Epitexte“.[2052]

Schenk will die von Juli Zeh inszenierte „scheinbare Wirklichkeitsnähe des Romans“ zum einen als „Tendenz der Gegenwartsliteratur zu einem ‚neuen Realismus‘“, zum anderen und insbesondere als „Virtualisierung des Erzählens verstehen. In vielfältigen (inter-)medialen, diskursiven und narrativen Inszenierungen eröffnen sich Schauplätze

[2050] Wolf: Ästhetische Illusion, S. 260. Anzumerken ist dazu allerdings, dass Genette den Begriff der Metafiktion gar nicht erwähnt und „daß Paratexte weder funktional noch von ihrer Textsortenzugehörigkeit keineswegs immer identisch mit Metafiktion sind, andererseits aber auch einen beachtlichen Anteil an Affinität aufweisen.“ (Vgl. ebd., ebd., S. 262f.).
[2051] Schenk: Narrative Kaleidoskope, S. 104. Dem widerspricht, dass sie mit Gerhard Fließ (vermutlich) kein Interview geführt hat.
[2052] Dazu: Genette, Gérard: Paratexte, übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt/New York: Campus/Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme 1989 [frz. 1987], S. 12f. und zu den Epitexten: S. 328-384.

der Simulation."[2053] In einem solchen Kosmos kommt man mit „binäre[n] Relationierungen und Kodierungen von Realität und Fiktion" nicht mehr weit. So sind mit Virtualisierung des Erzählens Praktiken gemeint, „die die Opposition von real und fiktiv unterlaufen und sich Konzepten der Simulation annähern, indem sie das (Un-)Mögliche des Erzählten durch simulative Verfahren inszenieren."[2054] Insgesamt handelt es sich Schenk zufolge um „ein hochgradig durchkalkuliertes Unternehmen", das die Grenzen des gedruckten Buches weit überschreitet „und auch die Frage nach dem Status von Fiktionalität berührt. Es eröffnet sich ein Simulationsraum, der die Polarität zwischen Realität und Fiktion tendenziell aufhebt und dem Gesellschaftsroman eine simulative Dynamik verleiht." Interessant ist dabei gerade der Einsatz analoger und digitaler Medien. „Doch ließen sich diese intermedialen Rahmungen und epitextuellen Wucherungen als äußerliche Zutat abtun, wären sie nicht ebenso strukturell in den Roman eingebunden."[2055] Genau das sind sie jedoch. Unterleuten habe „von Anfang an die Tendenz [besessen], über die Buchdeckel hinaus zu wuchern". Juli Zeh reagierte damit, wie sie selbst auf der Website www.unterleuten.de erklärt, auf die Veränderungen des Kommunikationszeitalters, in dem nicht zuletzt Fragen „nach der menschlichen Identität, nach dem feinen Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit, auch nach Autorenschaft, nach Plagiat und Zitat" neu gestellt würden. Dies habe sogar unmittelbar mit dem zu tun, was man auf dem Land „Dorffunk" nenne, was die Dorfbewohner, wie das in *Unterleuten* heißt, zu „gläserne[n] Mensch[en]" macht,[2056]

> eine globale Gerüchteküche. Jeder glaubt, alles über alles und jeden zu wissen, während es in Wahrheit nur Milliarden [!] von Geschichten sind, die wir uns pausenlos gegenseitig erzählen. Sie werden zu einem undurchdringlichen Netz aus Legenden, Anekdoten und Fiktionen, welches unsere Realität ausmacht. Gibt es überhaupt noch etwas anderes als Virtualität, wenn es doch vor allem der Dorffunk ist, der unser Denken, unsere Entscheidungen und Handlungen bestimmt?[2057]

Der Grund, aus *Unterleuten* „ein literarisch-virtuelles Gesamtkunstwerk" zu machen, sei gewesen, dass „die Gesellschaft nicht mehr so funktioniere wie zu Zeiten von Balzac,

[2053] Schenk: Narrative Kaleidoskope, S. 110.
[2054] Ebd., S. 118. Diese Praktiken teilt sie in fünf Kategorien ein: diskursiv, medial, narrativ, temporal, simulativ (ebd., S. 118f.).
[2055] Ebd., S. 103f.
[2056] Zeh: Unterleuten, S. 486, 499, 606, 211; Zeh, Juli: Juli Zeh über Manfred Gortz und den virtuellen Kosmos von Unterleuten. In: Website zu *Unterleuten* 03.05.2016. https://www.unterleuten.de [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
[2057] Ebd.

Thomas Mann oder John Updike“.[2058] Heute werden nicht nur „Fragen nach den Funktionen von Literaturverfilmungen, nach dem Kino als Institution der Massenunterhaltung und der Filmindustrie als Verwertungsapparat von literarischen, biographischen, historischen und zeitgenössischen Stoffen“ neu gestellt, sondern es lassen sich auch im Netz „ganz neue trans- und intermediale sowie transkulturelle Dimensionen erkennen.“[2059]

Was schon im Zusammenhang mit Adaptionen gesagt wurde – der Verweis auf den Prätext und von der Transformation auf diesen zurück, erreicht dabei eine neue Stufe. Mittels paratextueller Erweiterungen im Internet werden zugleich die Möglichkeiten, den Roman zu lesen, ausgedehnt.[2060] Durch all diese buchstäblichen Vernetzungen wird „[d]as Bild, das sich im Kopf des Lesers beim Lesen langsam zusammengepuzzelt hat […][,] ersetzt und überschrieben.“[2061] Mehr noch: Wir können sogar selbst aktiv werden, mit den Figuren in Kontakt treten und am Spiel teilnehmen; wir können die im Roman genannten Websites aufrufen oder einzelnen Figuren auf Facebook eine Freundschaftsanfrage schicken. „All das ist nur zum Teil mit Juli Zehs offensichtlicher Lust am postmodernen Spiel mit intra- und extraliterarischen Realitäten zu erklären.“ Wenn man „das Label ‚Gesellschaftsroman‘“ ernstnimmt, zeigt sich, so Lars Richter, „dass *Unterleuten* die sich ausweitende Digitalisierung der Gesellschaft im 21. Jahrhundert spiegelt und zu einem im Hintergrund wirkenden Bestandteil des Romans macht.“[2062] Durch die medialen Zusatzangebote „rückt Zeh eines der dringlichsten gesellschaftlichen Themen des 21. Jahrhunderts in den Vordergrund, nämlich die Frage nach der Informationsverbreitung im digitalen Zeitalter.“[2063]

> Indem diese Verweise auf den digitalen Raum dem ‚Dorffunk‘ gegenübergestellt werden, problematisieren sie das Verhältnis von Information und Manipulation sowohl analoger als auch digitaler Kommunikation: Die Validität der Gerüchteküchen entpuppt sich als vergleichbar, wobei Realität und Fiktion schwer unterscheidbar sind. In dem vermeintlichen Wissen, alles über alle und alles zu wissen, müssen die einzelnen Akteure in *Unterleuten* erkennen, dass sie de facto

[2058] Ebd.
[2059] Kuhn: Filmnarratologie, S. 371.
[2060] Vgl. Sand, Ursula: Wenn Realität und Fantasie aufeinander treffen. In: Medium.com 02.12.2017. https://medium.com/ @lueckinga/wenn-realit%C3%A4t-und-fantasie-aufeinander-treffen-e9760d50fce2 [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
[2061] Groth, Th.: Zwischen Realität und Fiktion. In: Medium.com 02.12.2017. https://medium.com/@grotht/der-einfluss-von-neuen-medien-auf-die-rezeption-und-produktion-von-literatur-822767a9ce89 [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
[2062] Richter: Juli Zeh, S. 150; kursiv im Original.
[2063] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 501.

> mit einem gewaltigen Netz aus vielperspektivischen Geschichten, Legenden und Anekdoten konfrontiert sind. Diese müssen alle hinterfragt werden, von der Dorfbevölkerung wie den Rezipienten.[2064]

Richter zufolge ist „das Digitale [zwar] nicht für Zehs Schreiben oder die Form ihrer Romane konstitutiv", sondern „[e]s ist eher ein zusätzlicher Raum jenseits der diegetischen Welt, in der Zeh die Biographien ihrer Charaktere fortschreibt." Diesen „Ködern", die im Roman ausgelegt werden, muss man nicht ins Internet folgen; man kann den Text lesen, die genannten Webseiten als rein in der diegetischen Welt verortete betrachten; „es handelt sich um das Angebot eines Seitenpfades, den einzuschlagen den Leser*innen überlassen wird. Die digitale Komponente des Romans funktioniert also ähnlich wie die intertextuellen Bezüge, mit denen Zeh ihre anderen Texte versieht."[2065]

Betrachtet man den Kommunikationskosmos *Unterleuten* in seiner Gesamtheit, kann man „ein regelrechtes Verwirrspiel von Fiktion und Realität beobachten, das sich bereits auf der Handlungsebene manifestiert und dem Roman ein hohes Maß an Selbstreferentialität verleiht."[2066] Bei alledem wird, anders ausgedrückt, eine Frage aufgeworfen, die Ursula Sand treffend auf den Punkt bringt: „Können Realität und Fantasie so stark in Verbindung stehen, dass die Grenzen dazwischen verschwimmen?"[2067] Juli Zeh hat selbst einmal gesagt, sie „finde den Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit marginal" und „habe große Schwierigkeiten, diesen Unterschied dingfest zu machen".[2068] Abgesehen davon ist es nicht das erste Mal, dass bei einem ihrer Romane die Grenzen verwischt werden. Der titelgebende Song zu *Leere Herzen/Empty Hearts* ist auch auf YouTube zu finden; er wurde für das Hörspiel komponiert.[2069] Zudem spannt sie zwischen mehreren ihrer Romane ein intertextuelles Netz auf. In *Unterleuten* liest Kathrin Kron offensichtlich Zehs Roman *Schilf*,[2070] während Julietta in *Leere Herzen* eine Katze hat, „die Jessie heißt, nach der Figur in einem Roman",[2071] bei dem es sich um *Adler und Engel* handelt. Daneben begegnen uns in *Leere Herzen* Lindas Schaukelpferd und Gerhard Fließ

[2064] Ebd., S. 500f.; kursiv im Original.
[2065] Richter: Juli Zeh, S. 150f.
[2066] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 726f.
[2067] Sand: Wenn Realität und Fantasie aufeinander treffen.
[2068] Lipinsky, Birte/Lüken, Sarah/Maurer, Jana: Werkstattgespräch mit Juli Zeh. Der Unterschied zwischen Realität und Fiktion ist marginal. Oldenburg: Fruehwerk 2008, S. 26.
[2069] Vgl. Schenk: Narrative Kaleidoskope, S. 111f.; Omilian, Nina/Lux, Marian: Full Hands. Empty Hearts 07.12.2017. https://www.youtube.com/watch?v=gwQTXuDhWYg [zuletzt aufgerufen am 03.07.2022].
[2070] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 359f.
[2071] Zeh, Juli: Leere Herzen. München: Luchterhand 2017, S. 173.

wieder; dort gibt es nämlich einen gewissen G. Flossen, von dem es heißt, er habe „mehrere halb errichtete Windkraftanlagen gesprengt“[2072] und:

> In einem früheren Leben hat er Sozialwissenschaften studiert und sich jahrzehntelang an einer Berliner Uni wichtig gemacht, bevor etwas passiert ist, das ihn aus der Bahn geworfen hat, irgendwas mit Frau und Kind und einem Gefängnisaufenthalt. Inzwischen hat er sich mit Haut und Haaren dem Öko-Aktivismus verschrieben.[2073]

Gortz' „Alles ist Wille“ ist in *Nullzeit* „[i]n großen Buchstaben quer über den Asphalt gesprüht“, und hat offensichtlich nicht nur auf Linda Franzen, sondern auch auf Jola und Theo eine enorme Wirkung.[2074] In einer E-Mail in *Treideln* heißt es außerdem: „‚Alles ist Wille' lautet eins meiner Lieblingszitate unbekannten Urhebers, als Graffiti quer über die Straße auf Lanzarote gesprüht“.[2075] Treidel teilt mit Fließ zudem die erste Hausbesichtigung, inklusive dem Erlebnis mit der Türklinke;[2076] Jule Fließ mit Sebastian (*Schilf*) die Verlorenheit und Orientierungslosigkeit im eigenen Leben: „Das schreckliche Gefühl, im eigenen Leben bloß zu Gast zu sein, kennt er schon lang.“[2077]
Und während Kathrin Kron in Dora und Robert Schwester/Bruder zu haben scheint, ähnelt das Sterben von Doras Mutter auffällig dem von Arnes Frau Barbara.[2078] Den „Dorffunk“ kennt man in Bracken nicht minder[2079] und auch der Kampfläufer hat seinen Auftritt, wodurch zugleich weitererzählt wird, wie es um jene Spezies zehn Jahre später – *Über Menschen* spielt im Jahr 2020 – bestellt ist:

> Dora folgt Gotes Blick und hebt ihr eigenes Glas vor die Augen. Sie sieht einen unscheinbaren, braun-scheckig gefärbten Vogel, kleiner als ein Rebhuhn. Sein Schnabel ist mittellang, dabei dünn und gerade wie ein chirurgisches Instrument. Hier und da stößt er damit in die Wiese. Ohne Gotes Aufregung hätte Dora dem

[2072] Ebd., S. 79f.; „Im Wohnzimmer mit seinem blonden Dielenboden steht ein altes Schaukelpferd und blickt ihnen aus bernsteinfarbenen Augen entgegen.“ (Ebd., S. 208f.); vgl. zu Fließ/Flossen: Mogendorf: „Da. So seid ihr.“, S. 197 (Fußnote).
[2073] Zeh: Leere Herzen, S. 79.
[2074] Zeh: Nullzeit, S. 44; vgl. ebd., S. 197, 247.
[2075] Zeh: Treideln, S. 77.
[2076] Ebd., S. 34ff.
[2077] Zeh: Schilf, S. 67.
[2078] „Den Wald hat Dora schon immer geliebt. Dieses riesige, atmende Wesen, voller Leben und Betriebsamkeit und zugleich von unerschütterlicher Ruhe. Der Wald will nichts von ihr.“ (Zeh: Über Menschen, S. 65); „Für ihn [Robert; A.W.] war der Wald ein Buch, das tausend Geschichten erzählt.“ (Ebd., S. 67); „Während der letzten Lebenswochen der Mutter schob Jojo das Krankenbett quer vor die Terrassentür, so dass die Mutter mit leicht gedrehtem Kopf nach draußen blicken und bis zum Schluss die Vögel beobachten konnte.“ (Ebd., S. 66).
[2079] Ebd., S. 212.

> Vogel keine Beachtung geschenkt. Er sieht langweilig aus, irgendeine Art von Schnepfe oder Stelze.
> „Ein Kampfläufer", flüstert Gote. „Ganz selten. Vielleicht noch dreißig Paare insgesamt. Nicht weit von hier gibt es ein riesiges Reservat. Ich habe noch nie einen in freier Natur gesehen."[2080]

Aber nun zurück nach Unterleuten bzw. dazu, wie in den Kosmos *Unterleuten* die digitale und von direktem Kontakt losgelöste Kommunikationsweise eindringt, die im Roman selbst kaum vorkommt.

Ich kann im Rahmen meiner Arbeit nicht im Detail auf sämtliche Verzweigungen eingehen, sondern werde einige herausgreifen, welche das Spiel zwischen Fiktion und Realität in besonderer Weise verästeln oder die Kommunikation zwischen den Figuren auf Facebook, Twitter, Xing und diversen Websites über den Roman hinaus ausdehnen.

Auf der schon erwähnten Website www.unterleuten.de, die unter anderem den Plan des Dorfes sowie die Steckbriefe der einzelnen Figuren enthält – beides ist, wie gesagt, in verkürzter Form auch im Buch zu finden –, gibt es u. a. mehrere Links zu Manfred Gortz, den Facebook-Profilen einiger Figuren und zu weiteren Homepages (vogelschutzbund-unterleuten.de; maerkischer-landmann-unterleuten.de; ventodirect.de). Diese werden – neben der Reiterrevue, die es als einzige Seite vor Unterleuten und unabhängig des von Juli Zeh geschaffenen Kosmos' gab – schon im Roman genannt.[2081] Durch diese Websites lässt sie „planvoll die Illusion entstehen, dass zahlreiche fiktive Elemente der fiktionalen Unterleutener Welt auch in der Realität existieren."[2082] Besonders reizvoll ist das natürlich bei der E-Book-Version, wo man die Adressen direkt anklicken kann und dann entsprechend weitergeleitet wird. In der Kurzversion des Hörbuchs fehlen indessen bis auf die Reiterrevue alle Websites, zudem mehrere der Datumsangaben; ebenso – wie in der Langfassung – die Biographien und der Dorfplan, wodurch die Authentifizierung freilich geschmälert wird.

Mittlerweile hat die Reiterrevue ihr Rossfrauen-Forum abgestellt[2083], doch einstmals holte sich da ein gewisser Frederik Wachs Rat, wie er mit seiner pferdeverrückten

[2080] Ebd., S. 371.
[2081] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 25, 29, 46, 117, 137, 331.
[2082] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 727.
[2083] https://www.reiterrevue.de/forum/forum/reiter-revue-forum/kummerkasten/53590-rossfrauen-pferdeverr%C3%BCckt [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Freundin, einer gewissen Linda, umgehen solle.[2084] Insbesondere fand hier aber Chat-Kommunikation zwischen einer fiktiven Figur und realen Personen statt.

> Das Internet auf diese Weise zu nutzen, lässt die Leser stark an der fiktivität [sic] der Protagonisten zweifeln, da sie scheinbar in der Lage sind, außerhalb des Buches mit realen Menschen in Kontakt zu treten. Außerdem ist erkennbar, dass diese Seite nicht erst von Juli Zeh ins Leben gerufen wurde, sondern schon vor mehr als zehn Jahren existierte.[2085]

Es war Juli Zeh selbst, die sich da als Frederik Wachs an die pferdeverrückte (oder unter dieser leidenden) Community gewendet hat – noch vor Veröffentlichung des Romans (der erste Beitrag stammt laut Venzl vom 27. Februar 2016). Nach dem Erscheinen des Romans musste das Spiel zwangsläufig auffliegen – und nicht alle fanden das lustig. So postete schließlich eine „Bücherleserin", hinter der sich, vermutet Venzl, die Autorin selbst verbarg, zur Besänftigung einen Beitrag, in dem „sie auf den ethischen Wert von menschlichem Austausch, Hilfsbereitschaft und Mitleid hinweist" und „die Verärgerung im Diskussionsforum in deeskalierendem, wenngleich nicht ganz ernsthaftem Ton als Kehrseite der zuvor vielstimmig artikulierten Empathie für die Romanfigur Frederik Wachs deutet." Erst, weil die anderen Chat-Nutzer Frederik für eine reale Person gehalten hätten, sei aus ihm mehr geworden als eine bloße Romanfigur.[2086]

Bei Gerhard Fließ' Vogelschutz-Website geht das Spiel zwischen den Grenzen von Realität und Fiktion ebenfalls weiter – denn dessen Foto ähnele, wie Harald Jähner, der Juli Zehs Spiel überhaupt nicht witzig findet, bemerkt, „verdächtig dem Schriftsteller Rolf Schneider".[2087] Wie Walter Delabar ausführt, wurden die Websites vom Münchener Unternehmen „Open Publishing" erstellt und auch auf den Seiten selbst finden sich kleine „Hinweise", z. B. sind die Fotografien des Märkischen Landmanns zu glatt für einen Dorfgasthof, während ein Windparkbetreiber „niemals behaupten [wird], ‚Hand in Hand mit den Behörden' zu arbeiten. Wer Genehmigungsverfahren kennt, wird wissen, dass das in der Regel so nicht zutrifft." Schaut man nicht so genau hin, „reicht die Qualität

[2084] Vgl. Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 235f.; Jähner: Eine Verwechslung mit Methode; Sand: Wenn Realität und Fantasie aufeinander treffen.
[2085] Ebd.
[2086] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 728f.
[2087] Jähner: Eine Verwechslung mit Methode.

der verschiedenen Maßnahmen durchaus aus, um ein hinreichend plausibles Geflecht von quasi-realen Institutionen und Personen zu präsentieren.“[2088]



Abb. 18[2089]

Gerhard postetet Landschafts- und Dorffotos, verweist auf einen Vögel-Stammtisch – natürlich im Märkischen Landmann – oder bietet Touren an, auf denen man die Kampfläufer in freier Wildbahn beobachten könne, wofür man sich einfach per Mail an fliess@vogelschutzbund-unterleuten.de zu wenden habe.[2090]

Der im Roman so blass gebliebene Herr Pilz bekommt auf Xing nicht nur einen Vornamen, sondern auch ein Gesicht; allerdings lebt er laut diesem Eintrag in München, nicht in Freudenstadt:

[2088] Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 236.
[2089] http://www.vogelschutzbund-unterleuten.de/ (eigener Screenshot 12.08.2021; Ausschnitt).
[2090] Ebd. [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

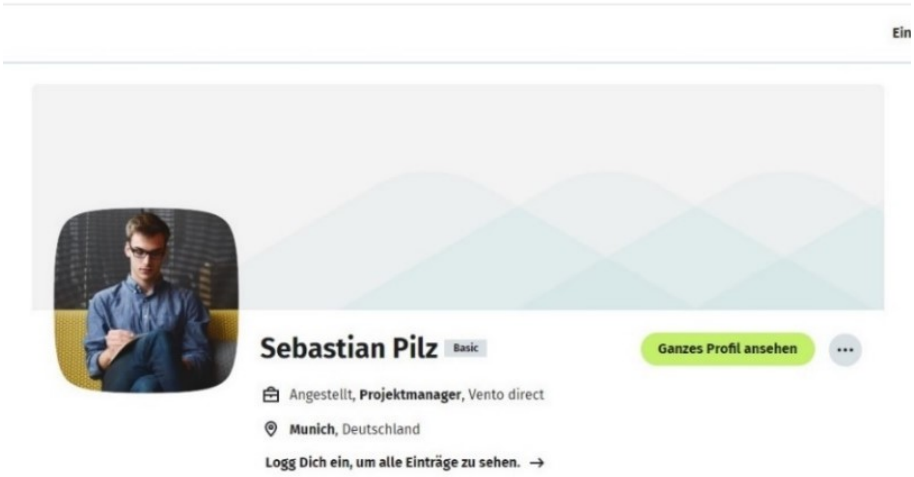


Abb. 19[2091]

Was die Facebook-Profile anbelangt, stammen bei Lucy Finkbeiner sämtliche Posts aus den Monaten um das Erscheinen des Romans (8. März 2016), bei Jule Fließ und Manfred Gortz beginnen sie indes Ende 2015, bei Kathrin Kron-Hübschke bereits im Februar 2011, wurden also offensichtlich vordatiert. Kathrin postet nicht nur ein Foto ihrer Tochter, sodass diese über die Romanwelt hinaus ein konkretes Gesicht erhält, sondern sie teilt vor allem auch „Neuigkeiten", wie sie im Epilog des Romans angelegt sind; so geht es u. a. um das Theaterstück ihres Mannes in Graz oder eine Gemeinderatssitzung:





Abb. 20 und 21[2092]

Trotz allem, was inzwischen geschehen ist, scheint sie sich ihre Vorstellung von der heilen Welt Unterleutens bewahrt zu haben. – Oder soll man etwa gar annehmen, in Unterleuten gehe es knapp sechs Jahre später plötzlich friedlich zu? –:

[2091] https://www.xing.com/profile/Sebastian_Pilz15 (eigener Screenshot 12.08.2021; Ausschnitt).
[2092] https://www.facebook.com/profile.php?id=100010862080926&fref=ts (eigene Screenshots 12.08.2021).



Abb. 22[2093]

Außerdem kommuniziert sie auf Facebook mit Lucy Finkbeiner:



Abb. 23[2094]

Auch Jules Einträge weisen auf Facebook über die erzählte Zeit des Romans hinaus, wenn sie z. B. über das Leben mit ihrer Tochter in Berlin postet:

[2093] Ebd. (eigener Screenshot 12.08.2021).
[2094] Ebd. (eigener Screenshot 12.08.2021).



Abb. 24[2095]

Auf Lucy Finkbeiners Facebook-Seite treibt Juli Zeh ihr metafiktionales Spiel insofern auf die Spitze, als sie nun zusätzlich noch sich bzw. ihren Roman ins Feld führt und damit Plagiatsfragen thematisiert: „Lucy Finkbeiner, die angeblich die Recherche zu ‚Unterleuten' gemacht und ihr Material der Autorin Juli Zeh zur Verfügung gestellt hat, klagt auf Facebook über die Arroganz der Schriftstellerin und über die mangelnde Würdigung ihrer eigenen Leistung."[2096] – Und dies nicht zu knapp. Neben Videos und Beiträgen von/über Manfred Gortz und dessen Buch *Mein Erfolg* teilt sie mehrere Artikel über das Erscheinen und den Erfolg des Romans und zeigt sich dabei deutlich entrüstet darüber, in keiner Weise erwähnt zu werden:

[2095] https://www.facebook.com/jule.fliess?pnref=lhc.friends (eigener Screenshot 12.08.2021).
[2096] Zeh: Juli Zeh über Manfred Gortz.

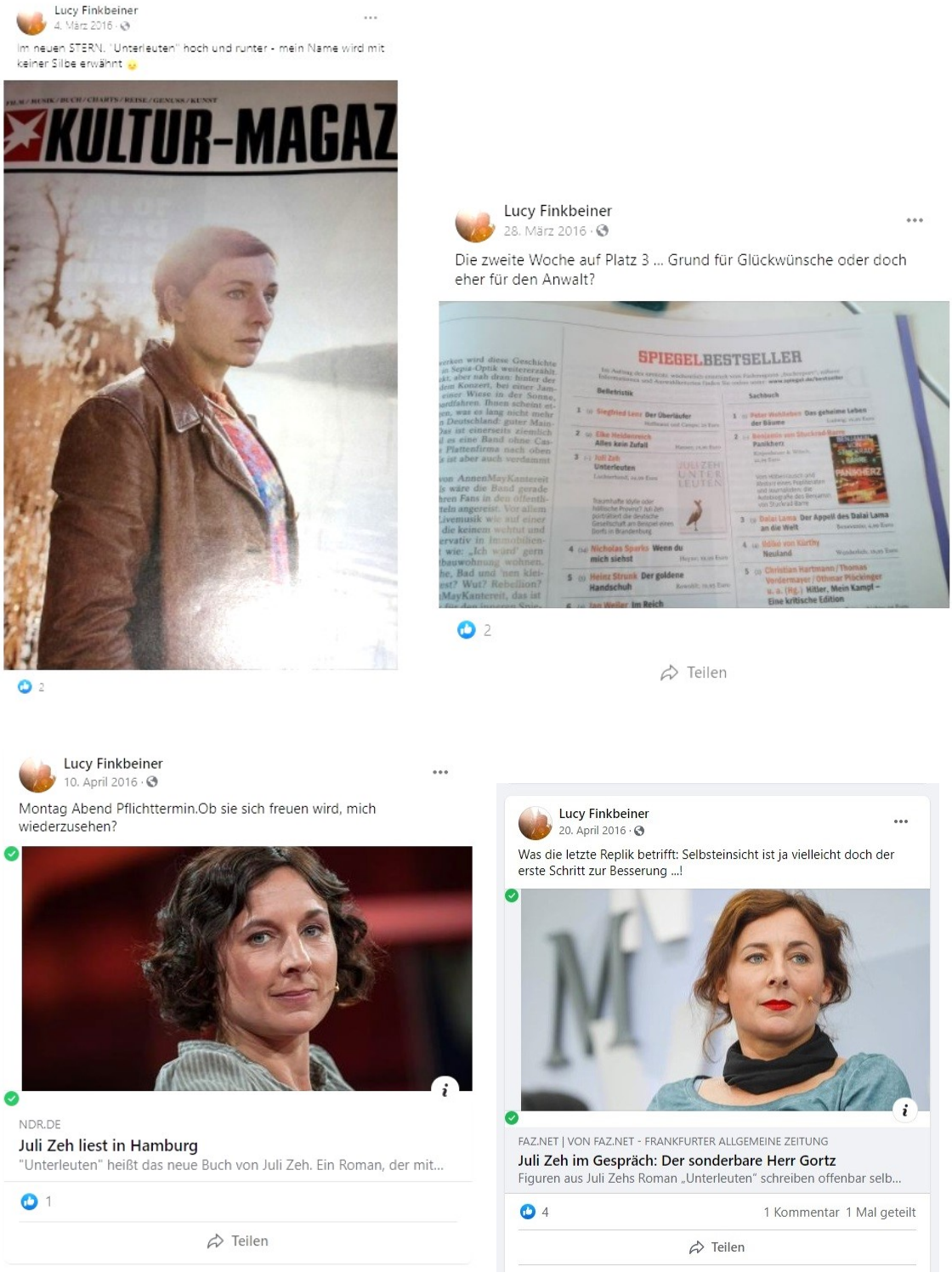


Abb. 25 bis 28[2097]

[2097] https://www.facebook.com/profile.php?id=100010852756339&fref=ts (eigene Screenshots 12.08.2021).

Noch aktiver ist sodann Manfred Gortz, dessen Namen Juli Zeh wohl ihrem Nachbarort entnommen hat.[2098] Er „twittert, mailt, betreibt eine Homepage und nimmt auf YouTube Stellung, als es in der Presse heißt, er würde möglicherweise gar nicht existieren“;[2099] verfügt zudem über eine eigene Website mit Lebenslauf und Leserbriefen zu *Dein Erfolg*:

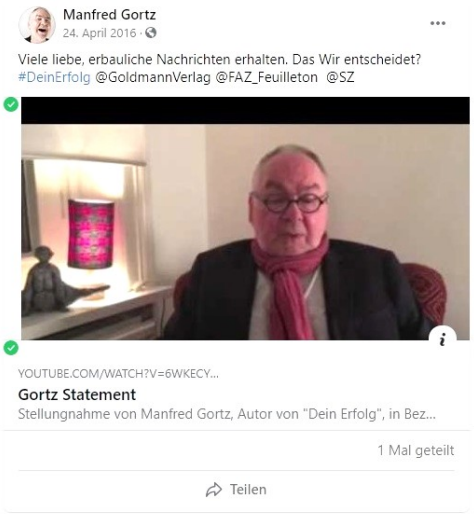
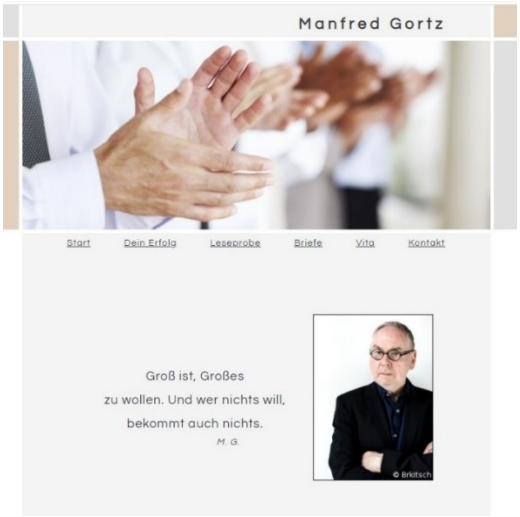




Abb. 29 und 30[2100]



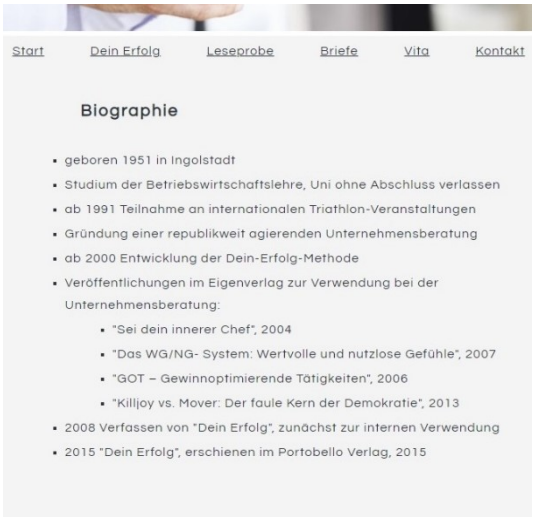


Abb. 31 und 32[2101]

[2098] Vgl. Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 728.
[2099] Zeh: Juli Zeh über Manfred Gortz.
[2100] https://www.facebook.com/manfred.gortz?fref=ts (eigener Screenshot 12.08.2021); Manfred Gortz auf YouTube: Werbung Dein Erfolg 4. 27.04.2016 https://www.youtube.com/watch?v=PLP1Eg5IeVY (eigener Screenshot 12.08.2021); vgl. auch das Video: [Gortz, Manfred:] Gortz Statement. YouTube 23.04.2016. https://www.youtube.com/watch?v=6Wkecy6EHsk [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021] und sein Twitter-Profil: https://twitter.com/manfredgortz [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
[2101] http://www.manfred-gortz.de/ (eigene Screenshots 12.08.2021).

Sowohl auf Facebook wie auf YouTube wirbt er für sein Buch *Dein Erfolg:*



Abb. 33[2102]

Auf dieses Buch, erhältlich auch als Hörbuch[2103] und auf dem Cover mit dem Hinweis „Bekannt aus JULI ZEHs Bestseller *UNTERLEUTEN*“ versehen, möchte ich abschließend kurz einzugehen, da Juli Zeh hier auf einer weiteren Ebene ein Spiel mit Intertextualität, Plagiatsfragen und solchen nach den Grenzen zwischen Realität und Fiktion treibt. „Mit diesem Intertext, der Aspekte des Spiels und der Spieltheorie betont, spielt Zeh mit dem Literaturbetrieb und verspottet die populäre Ratgeberliteratur.“[2104] Als erste Zweifel aufkamen, ob Gortz denn nun existiere oder nicht, kam als Konter oben genanntes Video[2105] und in einem Interview äußerte sie sich ebenfalls zunächst so, als existiere jener Gortz, dem sie persönlich zwar nie begegnet sei, tatsächlich – ehe sie implizit wie ironisch auf das hinweist, was dahintersteckt: „Warum sollte er nicht existieren? Ich dachte, alles, was im Internet steht, existiert auf alle Fälle.“[2106] Erst später gab sie dann zu, *Dein Erfolg*

[2102] https://www.facebook.com/manfred.gortz?fref=ts (eigener Screenshot 12.08.2021); [Gortz, Manfred:] Werbung Dein Erfolg 4. YouTube 27.04.2016. https://www.youtube.com/watch?v=PLP1Eg5IeVY [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
[2103] Gortz, Manfred [Zeh, Juli]: Dein Erfolg, gelesen von Stephan Buchheim. München: Der Hörverlag 2015.
[2104] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 508.
[2105] Vgl. Jähner: Eine Verwechslung mit Methode; Richter: Juli Zeh, S. 149f.
[2106] Wiele, Jan/[Zeh, Juli:] JULI ZEH IM GESPRÄCH: Der sonderbare Herr Gortz. In: Faz.net 19.04.2016. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/juli-zeh-ueber-ihren-roman-unterleuten-14183663.html [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

mitsamt den Amazon-Rezensionen selbst geschrieben zu haben,[2107] und der Luchterhand-Verlag sah sich angesichts der entbrannten Diskussionen gezwungen, ein Statement abzugeben:



Abb. 34[2108]

Neben dem oben erwähnten Blick ins Impressum der Websites hätte man das Verwirrspiel außerdem selbst bemerken können, wenn man die Jahreszahlen – in Realität und Fiktion – vergleicht:

> Der tatsächlich 2015 auf den Markt gebrachte Ratgeber *Dein Erfolg*, in dem die Ereignisse in Unterleuten als reales Geschehen vorausgesetzt sind, muss also gemäß der temporalen Logik paradoxerweise sowohl vor 2010 als auch nach 2010 erstpubliziert worden sein. Zwar tauchte im April 2016 ein Video auf *Youtube* auf, in dem ein Schauspieler als Manfred Gortz auftritt und die eigene Echtheit bestätigen will. Doch war das Verwirrspiel, zu dem Juli Zeh seither auch offen Stellung bezieht, fraglos von Beginn an darauf angelegt, als solches erkannt zu werden.[2109]

Überdies ist im Internet beispielsweise ein von Thomas Brasch geführtes Interview zu finden, in dem Gortz entgegen den Behauptungen, die Fragen „überraschend offen und ehrlich" beantwortet zu haben, im Prinzip nur die Weisheiten seines Ratgebers wiederkäut.[2110] Geplant sei all dies nicht gewesen, erklärt Juli Zeh später:

[2107] Vgl. Jähner: Eine Verwechslung mit Methode; Kämmerlings, Richard: Echt gelogen. In: Welt.de 01.05.2016. https://www.welt.de/print/wams/kultur/article154910585/Echt-gelogen.html [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021]; Rohlf, Sabine: Meta, meta: Juli Zeh ist Manfred Gortz. In: Missy Magazine 19.05.2016. https://missy-magazine.de/blog/2016/05/19/meta-meta-juli-zeh-ist-manfred-gortz/ [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

[2108] https://www.facebook.com/luchterhandverlag/posts/10153714104353160/ (eigener Screenshot 12.08.2021).

[2109] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 728; kursiv im Original.

[2110] Brasch, Thomas: Bekannt aus Juli Zehs „Unterleuten": Interview mit Manfred Gortz, dem Autor des Ratgebers „Dein Erfolg". In: Brasch und Buch 07.04.2016.

> Das ist automatisch passiert. Erstens haben diese Figuren schon während des Schreibens für mich noch eine viel höhere Wirklichkeit bekommen, als es früher der Fall war. Ich habe irgendwann fast geglaubt, die gibt es wirklich. Und zum anderen gab es diese skurrile Figur des Manfred Gortz, dessen Buch in Unterleuten immer zitiert wird. Der erste Testleser von Unterleuten meinte dann: „Gibt es den eigentlich wirklich? Das klingt so überzeugend." Und so wurde die Idee geboren, ihn als echten Unternehmensberater zu erschaffen.[2111]

Es entstand „[a]us einer Schnapsidee […] das metafiktionale Konzept"[2112] bzw. ein „intertextuelles, metafiktionales Kuddelmuddel".[2113] Nachdem sich die Testleser so herrlich darüber amüsiert hatten, „purzelten plötzlich die Ideen, was man noch so alles machen könnte. So kam eins zum anderen. Der braucht eine Webseite, dann Twitter und Facebook […]. Und so wurde es immer und immer größer."[2114] Auf die Frage, ob diese ganze Metafiktion nur ein großer Spaß gewesen sei, hat Juli Zeh wie folgt geantwortet:

> Echter Spaß entsteht ja eigentlich immer dann, wenn es einen ernsten Kern gibt und der Spaß sich auf etwas bezieht. Ein Thema, was in Unterleuten wichtig ist und mich seit Jahren beschäftigt ist, was eigentlich die Identität der Menschen in unserem Zeitalter prägt. Da spielt die Leistungsgesellschaft eine riesige Rolle. Und was Gortz da in seinem Buch verbreitet, sind im Grunde die Leitsätze der Leistungsgesellschaft. Das wurde dann etwas überspitzt und ein Ratgeber daraus gestrickt. Das ist im Kern natürlich Gesellschaftskritik.[2115]

Im Fall von *Dein Erfolg* verweist nicht nur der Roman auf den Ratgeber, sondern der Ratgeber wieder auf den Roman zurück, wenn beinahe das ganze Figurenensemble, teilweise mit veränderten Namen, aber dennoch klar zu identifizieren, behandelt oder vielmehr abgehandelt und je nach eigenem Erfolg eingeordnet wird. So entsteht „[e]in hochliterarisches Pingpong-Match zwischen Roman und Beibuch".[2116]

Dein Erfolg beginnt und endet mit Miriam, der „siebzehnjährigen Tochter [s]einer Nachbarin", der er rät, ihren Vater nicht mehr im Krankhaus zu besuchen, weil sie ihm,

---

https://thomasbrasch.wordpress.com/2016/04/07/bekannt-aus-juli-zehs-unterleuten-interview-mit-manfred-gortz-dem-autor-des-ratgebers-dein-erfolg/ [zuletzt aufgerufen am 13.08.2021].

[2111] Dicks, Joachim: „Unterleuten": Romanverfilmung startet im ZDF. In: NDR-Kultur 09.03.2020. https://www.ndr.de/kultur/Unterleuten-Juli-Zeh-ueber-die-Verfilmung-ihres-Romans,julizeh124.html [zuletzt aufgerufen am 14.03.2020].

[2112] Kämmerlings: Echt gelogen; vgl. Steinleitner, Jörg/[Zeh, Juli:] Mein Plagiat ist ein intertextuelles, metafiktionales Kuddelmuddel – Juli Zeh im Interview. In: Buchszene.de 06.05.2016 https://buchszene.de/juli-zeh-interview-plagiat/ [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

[2113] Ebd.

[2114] Dicks: „Unterleuten".

[2115] Ebd.

[2116] Kämmerlings: Echt gelogen.

der sich ihr gegenüber nur als Versager fühle, damit letztlich einen Gefallen tue,[2117] womit wieder die Verbindung zum Epilog des Romans hergestellt wird. Wir begegnen Timo und Ronny alias Tom und Roland mit ihrer Gaming-Firma und dem Bruder Frederik/Freddy; daneben einem Mann, der hier nicht Gerhard, sondern Klaas heißt, aber ebenfalls Probleme mit seinem Nachbarn hat.[2118] Letzterem wird ausdrücklich empfohlen, nicht „hinüberzugehen und den Nachbarn zu erschlagen", weil er „auf diese Weise sein Ziel nicht erreichen" würde. „Stattdessen wäre ihn zu raten, sich mit den Feinden seines Nachbarn zu verbünden".[2119] Aus Konrad Meiler wird Kurt, der Unternehmensberater, aus Jule eine junge, namenlose Frau, die Himbeerhecken pflanzt.[2120] Selbst dem armen Pilz habe er geholfen, sich gegen die aufgebrachten Dörfler, die von seinen Windrädern nichts wissen wollten, zu behaupten.[2121] Und was Gortz über den „Killjoy" schreibt, deckt sich im Wesentlichen mit Linda Franzens Gedankengängen bei ihrem Abendessen im Hause Fließ.[2122] Ausführlicher als im Roman wird sodann die Kommunikation zwischen Pferden wie zwischen Pferd und Mensch und deren Übertragung auf Mensch-Mensch behandelt, wobei außerdem gewisse „Management-Seminare" nicht unerwähnt bleiben.[2123] Weiterhin beschrieben wird die „Tauschgesellschaft" eines Dorfes und die damit verbundenen Machtstrukturen – einziger Unterschied: Hier ist ein gewisser Steffen, Inhaber einer kleinen Baufirma, der mächtigste Mann im Dorf mit dem größten Gefälligkeiten-Konto – Skat spielt er „mit dem Bürgermeister und einem einflussreichen Landwirt" allerdings auch bei Gortz.[2124]

Ob man Juli Zehs Spiel mit den Grenzen zwischen Fiktion und Realität nun gut findet oder nicht, führt sie in jedem Fall sehr anschaulich vor, was Schreiben und Kommunikation in unserer digitalen Gegenwart bedeuten und dass die (inter-)mediale Vernetzung eines Romans stets mitgedacht werden muss. In unserem „gegenwärtigen Zeitalter ist nicht nur das Kunstwerk technisch reproduzierbar geworden, es wird auch in immer

[2117] Gortz: Dein Erfolg, S. 11; vgl. ebd., S. 105-109.
[2118] Vgl. ebd., S. 35-40, 43f., 77-81.
[2119] Ebd., S. 43f.
[2120] Vgl. ebd., S. 53, 97, 104.
[2121] Vgl. ebd., S. 67-75.
[2122] Vgl. ebd., S. 17; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 264f.
[2123] Vgl. Gortz: Dein Erfolg, S. 21-24.
[2124] Ebd., S. 84-89.

neuen (medien-)technischen Varianten von einem quasi sich selbst medial reproduzierenden Autor präsentiert.“[2125] Wenn man will, kann man es als „medial inszenierte[s] politische[s] Engagement“[2126] deuten, als eine Erweiterung um noch mehr Perspektiven und Aufforderungen, selbst Stellung zu beziehen. Damit entspricht es dem, wie das Politische bereits in der multiperspektivischen Anlage des Romans ausgemacht wurde, wodurch sie für Preußer einmal mehr zur „sachliche[n] Apokalyptikerin“ und „zeitdiagnostische[n] Autorin der Gegenwart“ wird. „Doch selbst wenn Juli Zeh einen Scherz macht, trifft sie den Kern der Zeit, ist sie in erschreckender Weise gegenwärtig.“[2127]

Kritik üben ließe sich daran, dass das Ganze teilweise wie ein Spiel wirkt, das begonnen, an dem man dann aber die Lust verloren hat; z. B. wäre es möglich gewesen, auf Facebook die Kommunikation der Figuren weiter auszudehnen und auf die Spitze zu treiben. Man kann dies indessen aus einem anderen Blickwinkel derart betrachten, dass es gerade den Scheincharakter des Nur-Inszenierten offenlegt, zumal man dieses Spiel, wie gesagt, bei genauem Hinschauen leicht hätte entdecken können. Nach Venzl handelt es sich „um ein Experiment, das auf die Irreführung des Publikums berechnet ist. Leserinnen und Leser, die sich auf die Verunklarung der Grenze von Realität und Fiktion einlassen, werden mit dem Konstruktcharakter der medial repräsentierten Welt konfrontiert.“[2128] Darüber hinaus lässt sich zwischen der vermeintlichen Selbstdarstellung wieder eine Verbindung herstellen zur Ich-Zentriertheit der Figuren im Roman (und den anderen Varianten). So zeigt sich auch im Internet „die Befangenheit der einzelnen Figuren, ihre Ignoranz und Gleichgültigkeit gegenüber den Bedürfnissen, Sichtweisen und Wahrnehmungen ihrer Mitmenschen“. Mehr noch: Wie im Roman geht es um die Entlarvung unserer Interpretationen von (Lebens-)Welt(en). „[B]ei der Suche nach der Grenze von Fiktion und Realität“ werden Rezipienten damit im Gesamtkosmos *Unterleuten* „mit der Fehleranfälligkeit ihrer Vorerwartungen und Wahrnehmungsgewohnheiten konfrontiert.“[2129]

[2125] Viehoff: Schriftsteller und Hörfunk nach 1945, S. 107.
[2126] Lubkoll, Christine/Illi, Manuel/Hampel, Anna: Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 1-10; hier: S. 1.
[2127] Preußer: Juli Zeh, S. 179.
[2128] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 731.
[2129] Ebd.

IV. Unterwegs in Unterleuten: (Nicht-)Kommunikation im Dorf

> Ist soziales Handeln […] wechselseitig, spricht man von *Interaktion*. Soziales Handeln und Interagieren folgt bestimmten Interessen und Motiven und kann zu Kooperation führen, aber auch Wettbewerb oder Konflikte zwischen den Beteiligten hervorrufen. Die Handelnden besitzen dabei jeweils eine bestimmte *Macht*, also die Fähigkeit, das Denken und Verhalten der anderen durch physische, mentale oder soziale Mittel zugunsten eigener Ziele zu beeinflussen[2130].

1. Ehepaare und Liebesbeziehungen: Der Lebenspartner als Statist

> [D]ie meisten Probleme [entstanden] nicht, weil die Leute jemandem schaden wollten, sondern weil sie nicht wussten, worüber sie reden sollten. Sie suchten nach einem Thema, und außer dem Wetter und übler Nachrede gab es nun einmal nichts, was ein Gespräch zwischen zwei Menschen in Gang halten konnte.[2131]

Bei den Paarbeziehungen werde ich mich in erster Linie auf Gerhard Fließ und Jule Fließ-Weiland sowie Frederik Wachs und Linda Franzen konzentrieren. Das hat schlicht den Grund, dass wir (im Roman) zu diesen beiden Paaren mehrere Kapitel haben, in denen Gesprächssituationen geschildert werden. Den anderen, auf deren Beziehungen ich zunächst eingehe, wird in allen Varianten weniger Raum zugestanden: Wir haben noch die Ehepaare Rudolf und Elena Gombrowski, Kathrin Kron-Hübschke und Wolf(i) Hübschke sowie Konrad und Mizzie Meiler. Im Film kommen Anne Pilz und ihr Mann Sven hinzu. (Die Ehen Meiler und Pilz behandle ich später im Kapitel „Böse Städter“.)
Trotz der reduzierten Darstellung der Kron-Hübschke- und der Gombrowski-Ehe im Roman wird ein relativ eindeutiges Bild davon vermittelt, wie es um diese bestellt ist: Beide Ehen sind eher durch Verweigerung bzw. Ausweichen von Gesprächen gekennzeichnet, genauer gesagt: Durch Schweigen und Abwesenheit bzw. ein Minimum an gemeinsam verbrachter Zeit. (Das gilt, nebenbei bemerkt, für Meiler und Pilz nicht minder.) – Doch wie sehen diese verschwiegenen (Nicht-)Kommunikationssituationen

[2130] Eder: Die Figur im Film, S. 273; kursiv im Original.
[2131] Zeh: Nullzeit, S. 161.

konkret aus? Mit welchen Formen des Schweigens haben wir es jeweils zu tun? Was sind die Ursachen und vor allem: Was sind die Folgen?

1.1 Abwesenheit und Schweigen: Die Ehen Gombrowski und Kron-Hübschke

Kathrin Kron-Hübschke und Wolf(i) Hübschke

> „Kathrin dachte, dass es manchmal schöner war, der Stimme eines fremden Schriftstellers zu lauschen, als einen real existierenden im Haus zu haben."[2132]

Zu Wolfi Hübschke ist zunächst anzumerken, dass er insgesamt eine blasse Figur bleibt, die kaum in Erscheinung tritt, es sei denn als Störenfried mit dem Rasentraktor.[2133] Redeanteil hat er (in Roman/Hörbuch/Hörspiel) so gut wie gar nicht. Als er den Zettel von Arne entdeckt („Rasenmähen nur einmal die Woche"), der freilich auch eine Form von Kommunikation, und zwar eine Drohung, darstellt, wird nur ein simples „Guck" in Richtung Kathrin zitiert – dieses fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs. Wolfi ruft nach dem verschwundenen Krönchen und nachdem die Tochter wieder aufgetaucht ist, werden ihm noch ein paar Sätze zugestanden. Zudem wird er, egal aus welcher Sicht, stets negativ beschrieben. Selbst aus der seiner eigenen Frau kommt er nicht allzu gut weg! Es mangelt ihm außerdem an Aufmerksamkeit; so scheint er z. B. nicht zu wissen, was es mit Hilde und den Katzen auf sich hat, bekommt also von dem, was im Leben seiner Tochter wichtig ist, kaum etwas mit.[2134] Natürlich spielt im Film die Visualität eine Rolle; allein dadurch hat er mehr Präsenz. Indes werden in dieser Transformation generell wesentlich mehr gemeinsame Szenen gezeigt als in den anderen Varianten.

Zuerst soll es aber um Roman, Hörbuch und Hörspiel gehen. Kathrin Kron-Hübschke und ihr Mann Wolfi treffen schon aufgrund völlig verschiedener Tagesabläufe kaum zusammen. Sie sehen sich im Grunde nur zum Abendessen und am Wochenende. – Im Roman

[2132] Zeh: Unterleuten, S. 359.
[2133] Vgl. ebd., S. 230f., 235, 357.
[2134] Ebd., S. 259f.; vgl. ebd., S. 360, 390-395, 235f., 248, 449, 359; Zeh: Unterleuten-HBk, 99.

wird zwar immerhin erzählt, dass Wolfi samt Krönchen mit bei der Dorfversammlung ist und er und Kathrin abends ab und zu einmal im Gasthof auf ein Bier vorbeischauen; das geschieht allerdings so beiläufig, dass es am Gesamteindruck kaum etwas ändert.[2135] – Wie ein solches Wochenende aussieht, wird in Kapitel 33 geschildert (Fokalisierung auf Kathrin Kron-Hübschke): Das Zusammenleben und -handeln gestaltet sich ziemlich holprig und als Gegenteil dessen, was man ein „eingespieltes Team" nennt. Von (Familien-)Gemeinschaft kann keine Rede sein. Wird das Abendessen nur kurz und ohne Wertung erwähnt, werden die Abende, die sie später – allein – mit einem Roman verbringt, als „Zeiten des Glücks" bezeichnet; ihr Mann sitzt unterdessen im Nebenzimmer und schreibt. Insofern könnte man für dieses Paar die Frage stellen, ob das Schweigen ein Resultat des Nicht-miteinander-Reden-Wollens ist.

Weil dieser Mann als Schriftsteller nichts verdient, muss Kathrin den Familienunterhalt alleine bestreiten. Die Ehe ist also schon aus diesem Grund durch ein Ungleichgewicht gekennzeichnet – und das betrifft, ohne dass es per se negativ zu werten ist, außerdem die Figuren als fiktive Wesen bzw. deren Sozialität/Rollen –, durch eine Umkehrung der *normalen* Geschlechterrollen. Allein das teilt uns viel über diese Beziehung mit, wobei die perzeptive und ideologische Perspektive für diese Informationen nicht vergessen werden darf: Wir kennen nur Kathrins Sicht auf die Dinge. Obgleich sie fremde Schriftsteller faszinieren, scheint ihr die Arbeit ihres eigenen Mannes fremd zu sein; als er ihr von seinem neuen Stück, *Fallwild*, erzählt, kann sie nicht einmal im Ansatz verstehen, was er eigentlich meint[2136] – ein anschauliches Beispiel für das Misslingen der Kommunikation in dieser Ehe. Kathrin ist (wie im Film) nicht in der Lage, sich in ihren Mann einzufühlen. Oder anders: Es mangelt beiden Seiten an Empathie und Verständnis für den Partner. Wolfi kann sich seiner Frau nicht verständlich machen, es ist beinahe so, als sprächen sie zwei verschiedene Sprachen – womit sie bereits am ersten Geltungsanspruch bzw. an der Grundvoraussetzung nach Habermas scheitern; eine gemeinsame soziale Welt kann so nicht entstehen. Und nicht nur bei der Zubereitung des Abendessens sind sie sich im Weg, sodass Kathrin sich freut, als Wolfi für eine Minute den Raum verlässt,[2137] sondern er wirkt insgesamt wie ein Fremdkörper, der weder nach Unterleuten passt noch gehört, was wiederum die Frage über den Zusammenhang zwischen einer

[2135] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 105, 162.
[2136] Vgl. ebd., S. 355-358; ebd., S. 355. Wolfi steht erst mittags auf, sodass es ein gemeinsames Frühstück nicht gibt (vgl. ebd., S. 358).
[2137] Vgl. ebd., S. 359f.

glücklichen Beziehung und Heimat aufwirft. (Ich werde in Kapitel V.3 hierauf zurückkommen.)

Im Hörspiel fällt der Kron-Hübschke-Ehe ein noch geringerer Anteil zu als im Roman und was wir erfahren, fügt dem Prätext im Grunde nichts Neues hinzu. Die deutlichste Charakterisierung der Ehe bietet ein Interview mit Arne Seidel; hierbei handelt es sich natürlich um eine negativ gefärbte Fremdcharakterisierung. Als „Ersatzvater" ist Arne mit dem Ehemann Kathrins nicht einverstanden, ist vielmehr der Ansicht, Kathrin habe „'n besseren Mann verdient". Ein plastisches Bild liefert dessen Aussage, im Gegensatz zu Wildschweinen habe er „den Wolfi […] mit dem Handtuch nicht vertreiben" können. Für Arne steht fest, dass dieser Mann der Grund dafür ist, warum Kathrin keinerlei Kontakte mehr zum Dorf unterhält.[2138] Das heißt: Aus Arnes Sicht verhindert Wolfi, dass Kathrin sich in Unterleuten wirklich verheimaten kann. Wesentliche Informationen liefert außerdem ein Interview mit ihr am Ende des zweiten Teils. Hier kommt zusätzlich noch die zeitliche (und sprachliche) Perspektive hinzu; wir erfahren nicht nur, dass die beiden inzwischen getrennt sind („also mein Mann damals"), sondern sie spricht über ihren Mann mit hörbarer Ironie und lacht sogar, wenn sie erzählt, dass sie den Lebensunterhalt verdienen musste. Kaum anders klingt sie, als sie mit Arne über das Rasenmähen spricht; dort endet sie mit einem Seufzer, der besagt: Vernünftig darüber bzw. mit ihrem Mann reden lässt sich nicht. Für ihn kann man allenfalls ein Schulterzucken übrighaben, ansonsten ist da nichts zu machen. Verständigungsversuche zwecklos; es ist besser, ihn mit Humor zu nehmen.[2139]

Darüber hinaus bekommen wir von Wolfi Hübschke wenig zu hören. Die Schilderung des Ehealltags fehlt im Hörspiel wie auch die Zubereitung des Abendessens, bevor Krönchens Verschwinden entdeckt wird. Stimmlich zu vernehmen ist Wolfi nur in der Szene, als die Tochter wieder auftaucht. Hier werden die Begebenheiten in Arnes Haus, genauer gesagt, die hitzige Diskussion, ob das Kind nun bei Gombrowski sei oder nicht, von Wolfis aufgeregten Worten „Kathrin! […] Kathrin! […] Kathrin, Kathrin. Sie ist wieder da […]. Krönchen ist wieder da. Komm. Komm, wir müssen, komm, komm,

[2138] Zeh: Unterleuten-HS, 3/18-01:17-02:39. Ort des Interviews ist Arnes Büro, das er in seinem Esszimmer eingerichtet hat – er schildert den Blick auf den Garten; im Hintergrund hören wir vor allem Vogelgezwitscher, nicht jedoch das Rasenmähen Wolfis, mit dem dieser Arnes geliebte Tiere verscheucht.
[2139] Ebd., 2/22-00:50-01:10; ebd., 6/13-01:23-01:32.

komm […] Krönchen, Krönchen ist wieder da. Sie ist wieder da, sie sitzt zuhause“ unterbrochen.[2140] Die Aufregung zeigt sich sowohl in der gehetzten Sprechweise – zwischen den einzelnen Worten hört man das Atmen – als auch der mehrfachen Wiederholung einzelner Wörter und Satzteile. Da dies angesichts der Situation verständlich ist, sagt das jedoch wenig über Wolfis Charakter aus. Er bleibt – wie im Roman – eine blasse Figur. Indes ist es ein Beispiel für die unterschiedliche Form der Redewiedergabe gegenüber der schriftlichen Version. Derartige Wiederholungen sind, wie in Kapitel III.4 erläutert, in der Printliteratur insgesamt selten. Im Roman ist Wolfis Aussage auf: „Kathrin! Sie ist wieder da!“ beschränkt und alles Weitere wird von der Erzählerin auffallend nüchtern aus Arnes Sicht geschildert; zudem fehlen (Gefühls-)Äußerungen von Kathrin, wodurch es wesentlich weniger emotional wirkt.[2141]

Der Abschnitt nach dem Wiederauftauchen Krönchens wird im Hörspiel analog dem Roman aus Krons Sicht erzählt. Zwar betrifft das überdies die Vater-Tochter-Beziehung, da wir vor allem auch einiges über die Ehe der Kron-Hübschkes erfahren, thematisiere ich es bereits hier. Wir hören Krons Gedankenrede (Subdialog), während im Hintergrund das Schluchzen und Schniefen Krönchens sowie die Worte ihrer Eltern zu vernehmen sind. Wolfis Worte werden zu Beginn immer wieder von Krons Gedanken unterbrochen: „Mäuschen, öh, äh […]. Erzähl. […] Mäuschen, erzähl *einfach*. […] Schätzchen, warum, warum bist du weggelaufen?“ – Dann geht es in den dramatischen Modus über, der komplett auf die Eltern-Kind-Interaktion konzentriert ist. Gedanken von Mutter, Vater oder Tochter gibt es nicht, sondern die Eltern stellen ihrer Tochter im Wechsel Fragen zum Geschehen. Interessant ist Wolfis Nachfrage „*Zu den Katzen? Was?*“ Wir finden sie ebenfalls im Roman, aber, das betrifft die paraverbale Ebene, durch den ahnungslosen Klang der Stimme – man hört, dass Wolfi wirklich nicht weiß, wovon seine Tochter spricht – wird diese Lücke in der familiären Beziehung noch offenkundiger. Insgesamt bringt Wolfi seine Fragen stockend und gebrochen hervor („Sag es, Schatz. Es ist, es ist wirklich – öh – es ist – äh – wirklich wichtig, dass du uns die Wahrheit sagst“). Auffällig ist insbesondere die unterschiedliche Melodie, mit der Mutter und Vater zu ihrer Tochter sprechen. Während Kathrin versucht, das Kind zu beruhigen – sie spricht besänftigend und im *typischen* Ton, mit dem Erwachsene zu kleinen Kindern reden –, bekommt Wolfis Stimme, die ohnehin sehr hart klingt, einen zunehmend ungeduldigen und gereizten

[2140] Ebd., 4/9-01:17-01:45.
[2141] Zeh: Unterleuten, S. 390.

Klang („Sie hat **was** gemacht**?**“; „Waren da noch andere Leute? Hast du bei Tante Hilde noch jemanden gesehen**? Krönchen!**“ – der Ruf des Namens wird in Hörspiel *und* Hörbuch scharf betont) – bis Kathrin ihn schließlich in die Schranken weist: „Komm, lass sie in Ruhe, sie steht unter Schock.“ Im Roman heißt es: „Lass gut sein“, was nicht so hart ist wie die Wortwahl des Hörspiels, zumal der Ton, in dem Helene Grass dies liest, weniger zurückweisend, eher resigniert klingt; am Ende des Satzes ist sogar ein Seufzen zu vernehmen. Im Hörspiel sind Wolfis Aussagen größtenteils wörtlich der Vorlage entnommen, aber durch Betonungen oder Sprechpausen dem Medium angepasst. Inhaltlich fehlt vor allem sein anfängliches „Ist nicht schlimm“; zum Schluss nimmt seine Stimme allerdings eine ähnliche Wendung, wenn es zur (im Wortlaut ebenfalls identischen) Nachfrage, ob noch andere Leute dagewesen seien, heißt: „Plötzlich klang Wolfi eiskalt.“ Beendet wird die Szene wieder von Krons Gedanken, wodurch die Interaktion eine narrative Klammer erhält.[2142] Neben der Betonung einzelner Aussagen besteht der größte Unterschied zwischen Hörspiel und Roman/Hörbuch darin, dass sich im Prätext bei einem Teil der Fragen nicht exakt bestimmen lässt, von wem die jeweilige Frage stammt. Nach Wolfis „Zu den Katzen?“ (im Hörbuch – anders als im Hörspiel – nur wenig betont) schießt Kathrin gegen ihren Ehemann „Sie meint: zu Hilde“. Hier sorgt der Doppelpunkt für eine Pause und damit eine Betonung der Aussage, die so einem Pfeil gegen den ahnungslosen Ehemann gleicht – im Hörbuch ist dies nicht zu vernehmen. Danach werden mehrere Fragen und Antworten in direkter Rede ohne jegliche redebegleitende Informationen wiedergegeben und da Helene Grass hier zwischen den einzelnen Sprechern keinen Unterschied macht, ist auch im Hörbuch nicht erkennbar, *wer* des Elternpaares *was* sagt. Erst das Hörspiel ordnet, was in diesem Medium freilich nicht anders möglich ist, die Aussagen einer Figur zu. Unabhängig von der Zuordnung ist vor allem relevant, dass Wolfi allein aufgrund seines Stimmklangs negativer charakterisiert wird; und es macht einen großen Unterschied, dass Krönchen im Hörspiel tatsächlich eine Kinderstimme hat, dagegen Helene Grass zwischen Erwachsenem und Kind genauso wenig differenziert wie zwischen Mann und Frau. Zudem hört sich das Krönchen des Hörbuchs nicht nur wie eine Erwachsene an, sondern es mangelt bei der „Befragung“ durch ihre Eltern außerdem an Gefühlen; erst am Ende kann man etwas Verzweiflung oder Furcht erahnen. Melodische Akzente lässt dieses Hörbuch generell (zu) häufig

[2142] Zeh: Unterleuten-HS, 4/10; Zeh: Unterleuten, S. 394f.; Zeh: Unterleuten-HB, 149-150.

vermissen; doch in dieser Szene fällt der Missklang besonders ins Gewicht. Generell variiert Helene Grass zwar in Sprechmelodie und Tonhöhe, wenn es um Emotionen geht, doch nicht bei Figuren, Geschlecht oder Alter.

Am Ende des Hörspiels erfahren wir beiläufig in einer Interview-Aussage Kathrins, dass sie mittlerweile von ihrem Mann getrennt ist. Sie erzählt erst von ihrem Vater, ihrer Tochter und Elena Gombrowski sowie Hilde und Betty, ehe sie im Zusammenhang mit den Windrädern und der Frage, ob sich all dies gelohnt habe, auf ihren Mann zu sprechen kommt: „Also – Wolfi – der wohnt jetzt nich' mehr bei uns." Das wird nicht begründet, wirkt, als handele es sich um eine sachliche (Neben-)Information, die es nicht wert ist, sie näher auszuführen – aus zeitlicher Perspektive bekommt die Ehe somit nachträglich einen noch negativeren Stempel aufgedrückt; stattdessen erwähnt sie sein Theaterstück *Fallwild* (über eine Dorfgemeinschaft, die am Streit über Windräder zerbricht), und die wenig erfolgreiche Uraufführung in Graz. Die Information über das Theaterstück liefert im Roman Lucy Finkbeiner; zum Status der Ehe erfahren wir dort nichts.[2143]

Im Film tritt Wolf – er heißt hier nicht Wolfi[2144] – häufiger in Erscheinung, was, wie gesagt, einerseits durch das visuelle Medium bedingt ist, andererseits gibt es aber auch inhaltliche Verschiebungen bzw. Erweiterungen. Die Meinung, die andere Dorfbewohner von ihm haben, ist zwar nicht wesentlich besser als im Roman – Kron nennt ihn gegenüber seiner Tochter „dein[en] Herr Großkünstler", Elena Gombrowski beschimpft ihn als „Möchtegernkünstler"[2145] – und er wird, wenn er mehrfach auf den Bildschirm starrt und nichts weiter tut, als die Titel-Buchstaben eines Stücks, das noch nicht existiert, hin- und herzuschieben, zur Schriftsteller-Karikatur. Gleichwohl gibt es in dieser Ehe, wie ich im Folgenden zeigen werde, nicht nur negative Seiten; und die in den anderen Varianten für die Figurencharakterisierung maßgebliche Perspektive fällt natürlich weg.

Das Haus – wir sehen davon lediglich Wohnzimmer, Küche und Garten – wirkt als gestimmter Raum bzw. Wahrnehmungs-/Erlebnisraum insgesamt freundlich, hell und einladend, mit einer großen Fensterfront, die auf die Terrasse hinausführt (vgl. Screenshots 59 und 60 auf S. 935f.). Somit wird auf der visuellen Hintergrundebene an sich ein positives Bild, eine harmonische Atmosphäre gezeichnet. Inhaltlich beginnt es zunächst

[2143] Zeh: Unterleuten-HS, 6/21-00:00-02:34; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 632.
[2144] Wolfi ist eine verniedlichte Form von Wolf, weshalb er allein dadurch in Roman, Hörbuch und Hörspiel als wenig(er) ernst zu nehmend charakterisiert wird.
[2145] Unterleuten I, 00:45:38-00:45:40; Unterleuten II, 00:59:26-00:59:28.

indes nicht sehr viel besser als in den anderen Varianten. Was die Figuren als fiktive Wesen anbelangt, ist die Rollenverteilung ebenfalls identisch: Er bleibt daheim und schreibt, sie fährt zur Arbeit. Am Morgen des ersten Tages sind die beiden erstmals zusammen in einer Szene zu sehen; Kathrin ist auf dem Sprung, mit dem Packen ihrer Sachen beschäftigt und bittet ihren Mann, sich um Krönchen zu kümmern, was er nicht beantwortet, sondern – da sitzt er schon vor dem PC – sagt: „Ich hab'n Titel." Sie fragt: „Für was?" Definitiv der falsche Anschluss – und so entgegnet er hörbar pampig: „Für das neue Stück." Bei ihrer Frage („Worum soll's denn gehen?"), die sein Sprachspiel noch mehr verfehlt, sinkt seine Laune weiter in den Keller („Na vielen Dank – genau das, was ich brauche."), woraufhin sie nichts mehr sagt, doch ihr Blick drückt aus: Das kenne ich, da ist es besser, sich zurückzuziehen und zu schweigen.[2146] Zudem ist offensichtlich, dass sich das so oder so ähnlich schon oft abgespielt hat und damit iterativ erzählt wird. Anstatt eines gemeinsamen Frühstücks wird uns ein hektischer Start in den Tag präsentiert; man redet nur nebenbei miteinander, ohne dem Partner Aufmerksamkeit zu schenken.

Später – Wolf hat, nach ergebnislosem Starren auf den Bildschirm, begonnen, den Rasen zu mähen – kommt Kathrin aus der Klinik zurück, sieht, wie ihre Tochter mit einer Katze im Garten spielt und ihrer Mutter begeistert entgegenruft, Minki sei wieder da. Kathrin schaut irritiert und wird dann von ihrem Mann aufgeklärt, das sei „Minki, die Zombie-Katze" und „ne super Idee". Sie ist von der Täuschung ihres Vaters, der ihr am Morgen noch die tote Katze gezeigt hatte, allerdings ganz und gar nicht begeistert; gibt Wolf (erneut) keine Antwort, dreht sich um und geht ins Haus (man kann es ein trotziges Schweigen nennen). Er dagegen blickt grinsend in Richtung Tochter und mäht dann weiter, anstatt den Gefühlen seiner Frau mit Empathie zu begegnen; es hat sogar den Anschein, als bekäme er nicht einmal mit, dass seine Frau mit der Situation ein Problem hat.[2147] Von gemeinsamem Handeln, Übereinstimmung oder Einverständnis zwischen den Eheleuten kann also dem ersten Eindruck nach keine Rede sein. Im Gegenteil: Mag das Haus noch so freundlich daherkommen, ist die Beziehung des darin lebenden Paares unverkennbar angespannt.

Die dritte Situation ist ein Anruf Kathrins aus der Klinik am nächsten Tag – das „Gespräch" dauert keine Minute. Nebenbei ist anzumerken, dass hier auf der Bildebene

[2146] Unterleuten I, 00:08:21-00:08:56.
[2147] Ebd., 00:42:19-00:43:36; vgl. ebd., 00:08:57-00:10:54.

ein deutlicher Kontrast zum Dorf und der hellen Welt, in der Wolf am anderen Ende der Leitung vor dem Bildschirm sitzt (aus „Fallwild“ ist gerade „Freiwild“ geworden), hergestellt wird: Alles ist kühl und steril, weiß und grau bzw. silber; die einzige Farbe ist der grüne Kittel, den Kathrin trägt – doch es ist ein kaltes Grün. Bereits rein visuell wird damit eine Grenze gezogen; die Figuren als Artefakte werden (entsprechend ihrer Rollen als fiktive Wesen) stark kontrastierend in Szene gesetzt. Und auf der Symptomebene kann gesagt werden, dass die Frau, die das Geld nach Hause bringt, hier negativ(er) gezeichnet wird. Mag er zwar wenig erfolgreich sein, erscheint Wolf als der mit seinem Leben, seiner Arbeit wesentlich zufriedenere der beiden. Wir haben es mit zwei Räumen zu tun, die kaum gegensätzlicher gestimmt sein könnten und so im Außen verschiedene innere Befindlichkeiten der Figuren spiegeln: Warm bei Wolf auf dem Dorf, kalt bei Kathrin in der Stadt. Auch ihr Blick bzw. ihre ganze Mimik ist nachdenklich und ebenfalls alles andere als froh. An sich beginnt das Telefonat zwar nicht schlecht; bei der Begrüßung klingen beide sanft und freundlich, aber dann tun sich Lücken auf: Sie erkundigt sich, ob alles in Ordnung sei; und statt ihr zu antworten, fragt er: „Wie findest du – Freiwild?“ – Sie entgegnet: „Hab’ ich dir doch gestern schon gesagt. Find’ ich gut.“ Da ist er dann gleich wieder reichlich genervt: „Ne, gestern war’s Fallwild, das is’ was völlig anderes.“ – Im Gegensatz zu Kathrin können wir als Zuschauer noch durch seine Kopfbewegung und seinen Blick erkennen, dass sie ihm mit der Antwort seine kurze Euphorie über den neuen Einfall gleich wieder verdorben hat. Wie in der ersten gemeinsamen Szene geht sie darüber hinweg und fragt, ob er ihren Vater heute schon gesehen habe. Sein „Wieso?“ ist weiterhin vernehmlich genervt und als sie ihm sagt, sie mache sich aufgrund der Vorfälle des vergangenen Abends (nach der Dorfversammlung) Sorgen, zeigt er dafür kein Verständnis: „Die kriegen sich schon wieder ein.“ – Sein Blick ist noch immer auf den Bildschirm gerichtet, in Gedanken ist er bei seinem Titel, nicht bei seiner Frau, die das Gespräch dann ohne weitere Worte mit einem „Tschüss“ beendet.[2148] Mit Bauer kann man das Gespräch als Konversation bezeichnen, was mit der Inszenierung der Räumlichkeit korrespondiert: Stimmung und Atmosphäre stehen im Vordergrund und dienen hauptsächlich der Figurencharakterisierung. Dieses kurze Telefonat liefert ein anschauliches Bild der Ehe: Man geht – wie zuvor beim Thema „Zombie-Katze“ – nicht auf das ein, was der Partner sagt, bringt dem anderen keine Empathie entgegen; und Kathrin hat

[2148] Ebd., 01:10:55-01:12:23.

den Titel, den er ihr am Vortag genannt hatte, bereits wieder vergessen, sei es, weil sie dem schlicht keine Aufmerksamkeit geschenkt oder sie diese Titelsuche schon oft genug erlebt hat. Beides charakterisiert Kommunikation und Beziehung gleichermaßen als Anti-Gemeinschaft. Neben der kalten Farbigkeit wird die Distanz außerdem noch durch Einstellungen und Bildkomposition verstärkt. Kathrin ist maximal in Nahaufnahme – ihr bedrückter Gesichtsausdruck ist dennoch erkennbar – zu sehen und sie ist in der rechten Bildhälfte angeordnet, wo sie gegen die Leserichtung blickt. Darüber hinaus sehen wir sie angeschnitten durch das Fenster einer Tür, sodass sie weiter in die Ferne gerückt, eine Grenze und damit Distanz zwischen ihr und dem Zuschauer geschaffen wird. Wolf dagegen sitzt in der hellen Wärme des Wohnhauses und kümmert sich nicht um die Bedenken seiner Frau.

Die nächste gemeinsame Szene spielt sich am Morgen des dritten Tages ab. Wieder ist Kathrin auf dem Weg zur Arbeit, im Gehen schüttelt sie die leere Brotbüchse und sagt zu ihrer Tochter: „Papa wollt' dir doch'n Brot machen." – Entweder hat er ihre Aufforderung nicht gehört oder er ist ihr nicht gefolgt; jedenfalls liegt er mit der Broschüre über den Windpark auf dem Sofa. Sie ist sogleich wieder gereizt: „Kannst du das vielleicht später lesen?" Ohne aufzusehen, sagt er mit dem Trotz eines Kindes: „Ne, das hast du mir hingelegt, also les' ich das jetzt auch." Sie entgegnet mit spitzem Ton: „Dafür hast'n ganzen Tag Zeit." – Obwohl es hier zwar einmal nicht um seinen wunden Punkt, die Titelsuche/Schreibkrise, geht, ist die Spannung hör- und sichtbar; und man kann eine unterschwellige Kritik Kathrins an der bequemen Lebensweise ihres Mannes heraushören: Sie muss arbeiten gehen, er macht es sich zuhause gemütlich – zumal man mehrmals den Eindruck gewinnen kann, sie tue das Schreiben ihres Mannes als bloßes Hobby ab. *Vernünftig* wird das Gespräch erst, als er ihr die Broschüre mit dem Waldstück ihres Vaters hinhält, was allerdings nicht unerheblich ist, zeigt es immerhin, dass er als Auswärtiger – im Gegensatz zu ihr – die Rolle ihres Vaters in der Windkraftangelegenheit bemerkt hat. Der Subtext dieser Szene charakterisiert ihn also als jemanden, der durchaus nicht nur sein Stück im Kopf hat, und sie als eine Frau, die – möglicherweise aufgrund des Arbeitsstresses oder der Fokussierung auf den Konflikt ihres Vaters mit Gombrowski – nicht einmal mehr den Wald ihres eigenen Vaters sieht. Mit anderen Worten: Sie ist,

wie sich schon bei den Titel-Entwürfen ihres Mannes gezeigt hat, abwesend, selbst dann, wenn sie körperlich anwesend ist – nach Goffman: Von außen abgelenkt.[2149]

Analog zum ersten Tag kommt Kathrin in der nächsten gemeinsamen Szene nach Hause. Es ist der Moment, in dem Arne mit seinem Auto den Zugang zur Sammelgrube versperrt hat. Tatsächlich spricht das Ehepaar hier miteinander; er beantwortet ihre Fragen und sie sehen sich dabei in die Augen; schenken einander (erstmals im Film) Aufmerksamkeit. Insofern stellt diese kurze Szene die erste dar, in der beide wirklich miteinander reden und nicht nur aneinander vorbei, weil sie sich entweder auf dem Sprung durch den Raum bewegen oder mit den Gedanken woanders sind.[2150] Es ist nur ein kurzer Moment; am Morgen des nächsten Tages (Tag vier der erzählten Zeit) ist alles beim Alten: Erneut ist Kathrin auf dem Weg zur Arbeit und isst im Stehen noch ein paar Bissen. – Wieder keine Zeit für ein gemeinsames Frühstück. Wann immer sich die beiden sehen, scheint sie entweder auf dem Weg zur Arbeit zu sein oder von dort heimzukommen. (Fast) immer scheinen sie nebenbei, in Bewegung und ohne Aufmerksamkeit miteinander zu kommunizieren. Andere gemeinsame Zeit wurde bislang nicht gezeigt; auch auf der Dorfversammlung war Wolf (im Gegensatz zu Roman/Hörbuch) nicht dabei. Ein Teil der Szene besteht darin, Krönchens Verschwinden am Abend vorzubereiten – sie bittet ihn auf die Tochter aufzupassen. Darüber hinaus zeigt die Szene noch deutlicher als die vorherigen das mangelnde Einfühlungsvermögen füreinander bzw. fügt der Schriftsteller-Karikatur weitere Merkmale hinzu: Als Kathrin die Treppe herunterkommt und ihn mit einer Kaffeetasse am Esstisch vorfindet, fragt sie ihn erstaunt, ob er heute nicht arbeite; und nach ihrer Aussage, Seidel habe ihm das Rasenmähen verboten, nicht das Schreiben, geht ein leicht belustigtes Grinsen über ihr Gesicht. Er antwortet pampig: „Is' ja neuerdings verboten" und erläutert in vollem Ernst (und Kathrins Ironie entgegengesetzt) seinen dialektischen Arbeitsprozess, der sich zwischen „Sitzen-Bewegen, Kultur-Natur, Mensch-Maschine" abspiele. Dem begegnet sie mit einem ironischen: „Kafka hatte auch keinen Rasenmäher." Das wertet er sogleich als Angriff: „Bist du jetzt auf Seidels Seite?" – Sie geht wieder einmal nicht darauf ein, während er ihrer Frage, ob sie ihm Krönchen hierlassen könne, trotzig antwortet: „Hab' ja sonst nix zu tun."[2151] – Das ist die (für den weiteren Handlungsverlauf) zentrale Information; wir wissen, dass Kathrin ihm in der

[2149] Unterleuten II, 00:05:14-00:06:03.
[2150] Ebd., 00:29:54-00:30:42.
[2151] Ebd., 00:49:34-00:50:22.

TAW gesagt hat, sie würde die Tochter bei ihm lassen, und er es vergessen hat. Abgesehen davon bestätigt sich erneut das bisherige Bild: Ebenso wenig wie er den Sorgen seiner Frau Empathie entgegenbringt, tut sie es, wenn es um sein Schreiben geht.

Wie schlecht es auch um seine Aufmerksamkeit bestellt ist, erfahren wir, als sie dann wieder nach Hause kommt, nach Krönchen fragt und man feststellt, dass man sich offenbar (wieder einmal) nicht verstanden hat und nun die Tochter fort ist. Nach einem kurzen Begrüßungskuss, dem ersten des Films, folgt ein kurzer Wortwechsel, der sich von selbst erklärt: „Ja, wo is' sie denn?" – „Woher soll ich das wissen?" – „**Ja, du hast sie doch mitgenommen**." – „Ich hab' dir gesagt, dass ich sie bei dir lasse." Zwar sehen sie sich bei alledem in die Augen, doch es mischt sich sofort wieder sicht- und hörbare Gereiztheit in die Interaktion. Dem bisherigen Bild einer nicht eben harmonischen Ehe wird ein weiteres Puzzleteil hinzugefügt bzw. bestätigt sich das bislang Gesagte mit jeder weiteren Szene. Zudem hat die fehlende Aufmerksamkeit seinerseits nun die fatale Folge, dass das gemeinsame Kind verschwunden ist.[2152] (In der Romanvorlage ist das, wie erwähnt, anders; dort passiert das an einem Samstag und beide sind zuhause.)

Erst die letzten beiden Film-Szenen zeigen dann eine andere Seite der Beziehung. Erst nachdem etwas Schlimmes passiert ist und den Eltern einen Schrecken eingejagt hat, sind sie in der Lage, sich einander freundlich und einfühlend zuzuwenden. Voraus geht dem indes noch eine weitere gereizte und auf Kommunikationsebene nicht geglückte Situation: Kathrin kommt nach Hause und ist emotional sichtbar angegriffen. Ihr Mann erkundigt sich immerhin, ob alles in Ordnung sei, erhält jedoch keine Antwort – überwältigtes Schweigen oder Schweigezug? – Sie fragt stattdessen gleich nach Krönchen, worauf er die verschiedenen Geschichten aufreiht, die sie ihm in der Zwischenzeit erzählt hat – und scheint das auch noch komisch zu finden. Grinsend sagt er: „Hat eben Phantasie. – Hat sie von mir." Obzwar er sich anfangs nach ihrem Befinden erkundigt hat, entwertet er dieses Interesse sofort wieder, da er ihren Antworten keine Konzentration widmet – er hat also für die (sicht- und hörbare) Sorge seiner Frau wieder kein Verständnis. Anschließend möchte sie von ihrer Tochter selbst die Wahrheit erfahren und geht dabei weniger sanft vor als im Roman, sondern packt sie an den Schultern und schüttelt sie sogar leicht; Wolf schlägt sich (mit scharfem Ton) auf die Seite des Kindes: „Kathrin, jetzt lass sie los. […] Du tust ihr weh!"[2153]

[2152] Ebd., 00:56:30-00:56:59.
[2153] Unterleuten III, 00:19:48-00:21:37.

Etwas später – in der Erzählzeit ca. 35 Minuten – sitzt Kathrin dann auf dem Sofa und ihr Mann kommt zu ihr. Im Gegensatz zu der – vom Licht her – freundlichen Morgenatmosphäre, liegt der Raum nun im Halbdunkel, korrespondierend mit der gedrückten Atmosphäre bzw. diese verstärkend. Hatte er ihren Sorgen und Ängsten zuvor kein Verständnis entgegengebracht, ist das nun anders. Zu Beginn erkundigt sie sich nach Krönchen, was von beiden zunächst mit einem gewissen Sarkasmus bagatellisiert wird („Ich hab' ihr gesacht, wenn sie das Grundstück verlässt, dann steck' ich sie ins Kinderheim." – „Vorsicht, könnte ihr gefallen."). Dann nähert er sich seiner Frau und setzt sich vor das Sofa, wobei Blick und Mimik Mitgefühl bekunden. Leise, ruhig und mit klar bedrückter Stimmung sagt Kathrin: „Ich dacht', ich komm' klar, komm' ich aber nich'." – Mit anderen Worten: Sie findet sich verunsichert in einer Lebenswelt wieder, die sie nicht (mehr) zu durchdringen in der Lage ist, bzw. weiß sie weder, wie es um die objektive noch die soziale Welt bestellt ist; sie hat nur ihre subjektive – und die wird hier dominiert von Angst. Im Anschluss schildert Kathrin ihm die – aus dem Roman bekannte – Problematik, die eben nicht nur die Gegenwart, sondern das fehlende Wissen um die Vergangenheit anbelangt, das, was aus dem (komplizitären) Schweigen im Dorf resultiert; unterdessen man am Klang ihrer Stimme hören kann, wie während des Sprechens Tränen aufsteigen. Im Unterschied zu den anderen drei Varianten, in denen es kein derartiges Gespräch gibt – da hat sie alles mit sich selbst ausgemacht und alleine beschlossen, ihren Vater zur Rede zu stellen –, spricht sie im Film über das, was sie belastet. Hier rät Wolf ihr nicht nur, zu ihrem Vater zu gehen und ihn zu fragen, er geht in dieser Szene insgesamt mitfühlend mit ihr um.[2154]

Am Ende des Films herrscht in der Familie dann heitere, gelöste – man könnte sogar sagen: er-löste – Stimmung, das wird gleich zu Szenenbeginn durch Vogelgezwitscher auf der intradiegetischen Ebene und eine ruhige Melodie auf der extradiegetischen Ebene unterstrichen, sodass insgesamt ein harmonisch gestimmter (Wohn- bzw. Heimat-)Raum entsteht. Kathrin kommt mit einem „Hallo", begleitet von einem Lächeln, zu ihrem Mann, der (wieder einmal) vor dem Bildschirm sitzt. Ihre ganze Körperhaltung und die über die Schulter geworfene Strickjacke drücken Lockerheit aus. Ohne ihre Begrüßung zu erwidern, sagt er: „Ich hab's. – Ich hab' den Titel für das Stück", der jetzt „Fallwind"

[2154] Ebd., 00:25:08-00:26:29.

lautet. Und nun ist es vor allem das Nonverbale, welches die Interaktion vielleicht nicht harmonisch, jedoch durchaus versöhnlich stimmt. Sie sehen sich an und Kathrin lächelt, wenn sie sagt: „Das klingt gut – das wird super." Nickend und mit zuversichtlichem Blick schaut er wieder auf den Bildschirm, bleibt allerdings – im Gegensatz zum Filmbeginn – nicht daran kleben, sondern erkundigt sich, ob sie bei ihrem Vater etwas herausgefunden habe und ob sie zurück nach Berlin gingen. Sie antwortet darauf nicht, sagt stattdessen nur „Lass' dich nicht stören." Das fällt hier indes nicht (so) ins Gewicht, weil der ganze Moment von einem Einverständnis auf der nonverbalen Ebene durchzogen ist. Zwar lässt sich nicht erkennen, inwiefern Kathrin diesen Titel nun ernster nimmt als die vorherigen, aber sie geht nicht darüber hinweg, sondern spricht ihrem Mann Mut zu. In jedem Fall sind sie hier dem anderen gegenüber aufmerksam, sehen sich beim Sprechen in die Augen und lächeln einander noch einmal an, bevor Kathrin sich wieder abwendet.[2155]
Die letzte Szene zeigt dann erstmals im ganzen Film ein harmonisches Familienzusammensein (oder immerhin die Vorbereitungen dazu), an dem sogar Kron teilnimmt. Dieses Ende sticht auch deshalb besonders heraus, weil im Rest des Dorfes zeitgleich alles auseinanderbricht – Frederik ist tot, Elena, Linda und Jule verlassen Unterleuten, der schwer verletzte Schaller wird abtransportiert, Gerhard verhaftet und Gombrowski schneidet sich gerade die Pulsadern auf. Nur bei Krons scheint es einen kleinen heilen Fleck inmitten des Zerfalls zu geben. Sie sind (im Film) die einzigen, bei denen das Ende der Geschichte nicht in eine Katastrophe mündet. Im Gegenteil: Hier scheinen Menschen wieder zusammenzufinden, und zwar gerade, weil sie (endlich) miteinander gesprochen, dem Partner Empathie entgegengebracht haben.[2156]

Ein Vergleich zwischen den unterschiedlichen Realisierungen ist für das Ehepaar Kron-Hübschke schwierig, da Roman, Hörbuch und Hörspiel nur wenig gemeinsame Szenen liefern (und die Perspektive/Innensicht Wolfis in diesen Varianten fehlt). Was uns erzählt wird, vermittelt in erster Linie das, womit ich das Kapitel überschrieben habe: Abwesenheit und Schweigen. Für den Film ist festzustellen, dass die Kommunikation nicht deshalb scheitert, weil sie etwa strategisch handeln – oder schweigen würden. Vielmehr sind die

[2155] Ebd., 01:07:19-01:08:06.
[2156] Vgl. ebd., 01:25:52-01:26:37. Die Kommunikation zwischen Kron und Wolf Hübschke verläuft allerdings nicht eben freundlich, obwohl letzterer den Schwiegervater zum Essen einlädt. Es wird in einem Ton gesprochen, der den Inhalt, die Einladung, eher wieder zurücknimmt. Zudem hat er dem alten Mann die meiste Zeit den Rücken zugekehrt, weil er gerade dabei ist, den Grill anzuschüren (vgl. ebd., 01:30:44-01:31:28).

Probleme fehlende Aufmerksamkeit und mangelnde Empathie dem Partner gegenüber, was sich durch angestaute Emotionen, meist ist es Gereiztheit, noch verstärkt. So sind sie, auch wenn sie sich sehen, kaum einmal wirklich anwesend bzw. nur körperlich. Fragen des anderen werden oft nicht beantwortet – und vielleicht nicht einmal ver- oder zumindest nicht aufgenommen. Während sich dies in Roman, Hörbuch und Hörspiel bis zum Schluss nicht ändert – jedenfalls wird darüber nichts erzählt – führt der Film vor, wie Kommunikation sehr wohl gelingen kann, wenn man dem anderen mit Aufmerksamkeit und Einfühlungsvermögen begegnet. Vor diesem Wandel wird darüber hinaus gezeigt, das gilt ebenso und vor allem für den Film, welchen Einfluss Emotionen auf Scheitern oder Gelingen von Kommunikation haben. Kathrin ist in der Sorge um ihre Tochter, durch den Konflikt mit ihrem Vater sowie die sich immer mehr aufheizende Stimmung im Dorf emotional sehr angespannt; ihr Mann reagiert äußerst empfindlich, sobald im Gespräch das heikle Thema seines Schreibens berührt wird. Von den inner-familiären Beziehungen abgesehen, ist der Handlungsstrang Kron-Hübschke für die Gesamthandlung relevant: Krönchens Verschwinden ist in allen Varianten zentral für die Zuspitzung des Konflikts, die Konfliktspannung im Dorf; und im Film veranlasst Wolf seine Frau, ihren Vater auf sein Eignungsgebiet anzusprechen, was wiederum die Gesamtkonstellation beeinflusst. Im Vergleich zum nächsten Paar, den Gombrowskis, denen ich mich nun zuwenden werde, läuft es trotz allem noch relativ gut bei den Kron-Hübschkes – oder anders: Es kann noch wesentlich schlimmer sein.

„Die meisten Konflikte sind das Ergebnis von Missverständnissen,
die aber nur selten hinterfragt werden.“[2157]

„Hilde war die Sprachlosigkeit in Elenas Ehe,
die unsichtbare Dritte im Doppelbett,
das stumme Gelächter in ihren trostlosen Momenten.“[2158]

Für den Roman ist zunächst festzuhalten, dass in Kapiteln, in denen Gombrowski und seine Frau aufeinandertreffen, die Fokalisierung immer bei Elena ist, was entsprechend Einfluss auf die negative Wertung hat.[2159] Darüber hinaus kommen bei ihr als Einflussfaktor auf diese Wahrnehmung – zumindest in Roman, Hörbuch und Hörspiel – noch die Emotionen hinzu: Elena hat Angst vor ihrem Mann. So ist sie in dessen Gegenwart (oft) wie gelähmt: Als sie sich bspw. auf der Dorfversammlung vom Klatschen der anderen mitreißen lässt und bemerkt, dass ihr Mann mit verschränkten Fingern dasitzt, schiebt sie rasch die Hände unter ihre Beine.[2160] Anders ausgedrückt: Gombrowski hat Macht über seine Frau, ohne dass er (noch) etwas dafür tun müsste – doch *gerade darum* hat er Macht. Die unterschwellige Drohung, die Macht könnte sich von einem Moment zum anderen in Gewalt wandeln und entladen, scheint immer da zu sein.

Im Rahmen der Dorfversammlung wird in einer Analepse erzählt, wie Gombrowski in Püppis Kindheit gegenüber Frau und Tochter gewalttätig geworden ist und sie versucht hat, das Mädchen zu schützen. Trotzdem Gombrowski mit dem Alter milder geworden ist und sich Mühe gibt, „ihr im Haushalt möglichst wenig zur Last zu fallen“, kann Elena ihre Angst nicht abstellen.[2161] Selbst wenn ihr Mann sich nett oder gar liebevoll verhält, wittert sie Gefahr und ist vor Angst wie paralysiert:

> Als er sie einmal am Sonntag mit Frühstück im Bett überraschte, hatte sie keinen Bissen heruntergebracht. Je durchdringender er sie ansah, desto größer wurde ihre Angst. Sie rechnete damit, er würde ihr jeden Augenblick die Kanne mit heißem Kaffee auf den Kopf schlagen. Als er ihr endlich das kaum berührte Tablett

[2157] Hoger: Ohne Liebe, S. 140.
[2158] Zeh: Unterleuten, S. 396.
[2159] Interessant ist hierbei auch, dass diese Kapitelüberschriften stets den Zusatz „geb. Niehaus“ tragen. Allein dadurch wird der Eindruck erweckt, sie würde nicht vollständig zu Gombrowski gehören (wollen).
[2160] Vgl. ebd., S. 143f.
[2161] Vgl. ebd., S. 145f.; vgl. auch ebd., S. 518.

> abnahm und das Schlafzimmer verließ, bebte sie unter der Bettdecke von Kopf bis Fuß.[2162]

Die Furcht ist zudem klar erkennbar, als Jule bei ihr klingelt und um eine Unterschrift gegen die Windkraft bittet: Ist ihr Lächeln zunächst schüchtern, nimmt Elenas Gesicht, nachdem sie weiß, worum es geht, „einen gehetzten Ausdruck“ an, der Jule augenblicklich verstummen lässt. Obwohl diese keine Ahnung hat, was dahintersteckt, versteht sie die Botschaft in der Mimik Elenas. Überhaupt ist dies (im Roman) ein anschauliches Beispiel, wie Mimik und deren Wandlungen vom Gegenüber gedeutet werden. (Zuvor hieß es: „als wäre sie auf der Suche nach einer Verbündeten.“) Die Erklärung liefert Elena indessen sogleich mit Worten nach: „Was ist denn in Sie gefahren? […] Wenn der Hund da ist, ist auch mein Mann zu Hause.“ Elenas Körpersprache drückt ebenfalls Furcht aus: „Die Frau blickte über die Schulter in den Flur. Sie schien vor irgendetwas Angst zu haben.“ Als Jule weiterspricht, schickt Elena sie schnell fort – auch ihre Stimmlage unterstreicht ihre Angst bzw. wird die Sprechweise nun erstmals von der Erzählerin erwähnt: „„Gehen Sie jetzt bitte. Sofort.‘ Die Frau sprach schnell und leise. ‚Sie kommen von außerhalb. Sie wissen gar nicht, wo Sie sind.‘“ – Neben den Emotionen außerdem ein Ausdruck von Elenas O(bligation)-World. – „Dann schlug die Tür zu.“ In diesem Fall wird Elenas Furcht somit aus der (perzeptiven) Perspektive Jules bestätigt, zumal Elenas Kommunikation, mag sie teilweise vielleicht nicht bewusst ablaufen, hier auf mehreren Ebenen beschrieben wird: Körpersprache, Gestik, Mimik und Stimmklang. Auf paraverbaler Ebene wird das rein mit Worten Ausgedrückte so wesentlich verstärkt. Insofern stellt diese Szene ein gutes Beispiel dar, wie im Roman Nonverbales und Emotionen anschaulich beschrieben werden können;[2163] und als gebundenes Gespräch ist es ein „kleiner Sprachkampf“.

Im Hörbuch wird vor allem den Sätzen „Wenn der Hund da ist, ist auch mein Mann zu Hause“ und „Sie kommen von außerhalb. Sie wissen gar nicht, wo Sie sind“ ein leicht ängstlicher Ton unterlegt; jedoch weit weniger als im Hörspiel. Die wesentlichen Informationen liefern hier Jules Beobachtungen und die Schlüsse, die sie daraus zieht.[2164] Während die Worte Elenas im Hörbuch anfangs noch freundlich und eher schüchtern oder

[2162] Ebd., S. 146. Wenngleich das hier von Gombrowski eher nicht so gedacht gewesen sein dürfte, ist dies ein Beispiel dafür, wie durch Blicke Macht ausgeübt werden kann. Und zudem, obwohl durch Elenas Brille gefiltert, macht dieses gänzliche Misslingen Gombrowskis Hilflosigkeit deutlich, wenn er (einmal) nett sein und seiner Frau etwas Gutes tun möchte.
[2163] Ebd., S. 223f. Vgl. zu Elenas nonverbalem Verhalten das Zitat in meinem Fazit auf S. 1043.
[2164] Zeh: Unterleuten-HB, 83-06:28:06-06:30:10.

zurückhaltend klingen und auch später nicht spitz, geht sie Jule im Hörspiel schon barsch an, noch ehe diese ihr Vorhaben überhaupt erläutert hat (bereits die erste Frage „Wie kann ich Ihnen helfen?“ klingt unfreundlich und abweisend). Und obgleich ihre Worte: „Gehen Sie jetzt bitte. […]“, von der leichten dialektalen Färbung abgesehen, wortwörtlich übernommen sind, klingen sie im Hörspiel wesentlich schärfer, was durch das Geräusch der zugeschlagenen Tür zusätzlich unterstrichen wird, wohingegen es in Roman/Hörbuch heißt: „Dann schlug die Tür zu“.[2165] Die Botschaft ist eindeutig: Einlass verwehrt. Elena zieht verbal wie nonverbal eine klare Grenze. Zudem gelingt es dem Hörspiel, durch den Kontrast von Jules freundlich-naiver Sprechweise zu Elenas Kälte und Härte beide Seiten in ihrer Wirkung zu steigern. Wir erhalten in dieser kurzen Szene drei wichtige Informationen: Elenas Angst vor ihrem Mann, ihre Sicht auf die Zugezogenen und Jules fehlendes Wissen um die Lebenswelt, in die sie geraten ist. Die PWs dieser beiden Figuren driften denkbar weit auseinander: Hinsichtlich des Wissensstandes (K-World), der Werte- und Normen, Vorstellungen/verinnerlichten Konventionen (O-World) und der W- und I-World sowieso – unmöglich, da auf eine gemeinsame soziale Ebene zu kommen.

Als Elena die Windrädchen und Transparente, die natürlich selbst Botschaften darstellen, entdeckt, wird sie zwar anfangs wieder von Angst gepackt, aber so eindeutig wie in der vorherigen Szene ist das, vor allem im Hörspiel, nicht. Dort wird die ganze Episode im Interview, und damit retrospektiv, zeitlich und sprachlich perspektiviert, von Elena erzählt; und von Angst ist – abgesehen von „Ick spür, wie mir dat Blut in die Füße sackt“ (im Roman in Erzählerrede) – nicht mehr viel zu vernehmen. Man könnte es dem zeitlichen Abstand zuschreiben – doch, als sie von ihrem Nachbarn spricht, klingt sie sehr energisch und man hört eine Mischung aus Abscheu und Wut sowie Resignation heraus, die anzeigt, dass da sehr wohl noch Emotionen vorhanden sind. Allerdings haben Elenas Redezitate bei der Konfrontation mit Björn auch im Roman mehrere Ausrufezeichen. Ihr Auftritt ist keineswegs der einer verängstigten Frau, sondern sie verteidigt entschlossen ihren Mann. Im Hörbuch ist von den Ausrufezeichen zwar wenig zu hören, Elena klingt gereizt, verängstigt jedenfalls nicht.[2166] Weitere Informationen zu dieser Situation wie zur Ehe insgesamt liefert die sich daran anschließende Szene im Büro der Ökologica mit der

[2165] Zeh: Unterleuten-HS, 2/8; Zeh: Unterleuten, S. 223f. Im Hörspiel liegt hier insofern ein Fehler vor, als Gombrowski nun zu Hause ist, während er tatsächlich unmittelbar zuvor vom Büro aus zu Arne aufgebrochen ist (vgl. dazu S. 682 in meiner Arbeit).

[2166] Zeh: Unterleuten-HS, 3/1; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 307ff.; Zeh: Unterleuten-HB, 117-08:51:06-08:53:00.

Fokalisierung auf Rudolf Gombrowski, die sich (emotional) vor dem Hintergrund des Streiks abspielt. Im Wesentlichen stimmt die Transformation des Hörspiels mit dem Prätext überein: Wir haben zunächst die direkte Redewiedergabe, durch die Lautstärke in Gombrowskis Stimme, dem Gepolter auf Geräuschebene und einer das Ganze noch verstärkenden Melodie aber intensiviert. Ein gestimmter Raum, der nicht nur die Atmosphäre der Szene prägt, sondern gleichzeitig Gombrowski (Artefakt und fiktives Wesen) charakterisiert. Zum Abschluss des Tracks folgt ein innerer Monolog, in dem es vor allem um die Gewalt geht, die er einst gegen seine Frau ausgeübt hat, und welche Gefühle dies für ihn mit sich brachte, wobei durch die Wiederholung des „jedes Mal" (dreimal im Roman, zweimal im Hörspiel) hervorgehoben wird, dass dies häufiger passiert ist. Die Passage ist im Hörspiel leicht gekürzt, aber in den Worten weitgehend identisch. Gleichwohl hat dies gegenüber Roman und Hörbuch eine eindringlichere Wirkung, zum einen durch den Wechsel von der dritten in die erste Person, zum anderen durch die Modulation in der Stimme Gombrowskis, die nach den lauten Gefühlsausbrüchen plötzlich ruhig, fast einfühlsam klingt, was (auf extradiegetischer Ebene) noch durch eine trübe und unheilvolle Melodie unterstrichen wird.[2167] Ungeachtet seiner Gefühle wird die Gewalt gegenüber seiner Frau also aus seiner Perspektive bestätigt, wird zum Fakt in der gemeinsamen Welt – für den Roman indes mit der Einschränkung, dass die Erzählerin in dieser Analepse Erinnerungen und Emotionen schildert, von denen sie eigentlich nichts wissen kann.

Mag sie gegenüber Björn eher furchtlos aufgetreten sein, wird von Elenas Angst noch an weiteren Stellen des Romans erzählt, und dies bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Kommunikation, genügt allein bereits, das Gelingen der Kommunikation unmöglich zu machen: Elenas Furcht verändert zugleich Kontext und Spielregeln. Angst verzerrt, bedeutet, sofern sie nur auf einer Seite vorliegt, eine unterschiedliche Definition der Situation, macht aus der TAW eine PW. Elena wähnt sich in Gefahr, dagegen ihr Mann gar keine Gewaltgedanken (mehr) hegt; zumindest gibt es dafür keine Hinweise von Seiten der Erzählerin. Erst am Schluss wird sich das ändern.

Viel wird in dieser Ehe ohnehin nicht gesprochen. Das gilt für alle Varianten; ich bleibe zunächst beim Roman. Gombrowski fällt seine Entscheidungen – so Elenas Sichtweise –

[2167] Zeh: Unterleuten-HS, 3/2; Zeh: Unterleuten, S. 310-313; Zeh: Unterleuten-HB, 118/119.
Geschrien wird im Hörspiel v. a. der Satz „Das Arschloch ist nicht dein Onkel", der im Hörbuch auch relativ laut gesprochen wird; im Text hingegen endet er mit einem Punkt, nicht mit einem Ausrufezeichen. Zwar versucht Helene Grass im Hörbuch ebenfalls, Wut in Gombrowskis Stimme zu legen bzw. einen Kontrast zwischen seiner aufgebrachten und der ruhigen Stimme Bettys herzustellen, aber es kommt nur eine *steife* Wut dabei heraus.

grundsätzlich allein, fragt seine Frau nicht nach ihrer Meinung.[2168] Wenn er doch einmal etwas zu ihr sagt, sucht sie

> vergeblich nach einer passenden Antwort. […] Aber ihr Kopf brachte keine Sätze hervor, die sie hätte sagen können. Der Kopf nickte, wenn Gombrowski gute Nachrichten brachte, und wippte bekümmert von einer Seite zur anderen, wenn es Probleme gab. Gern wäre Elena für ihren Mann eine kompetente Gesprächspartnerin gewesen.[2169]

Lediglich durch nichtverbale Botschaften kann sie sich überhaupt ausdrücken und so hat dann selbst ihr Schweigen – trotz des eigenen Bemühens, etwas daran zu ändern – einen „vorwurfsvollen Klang".[2170] Das (und Elenas Charakter generell) korrespondiert mit der Symbolik, die Schweigen/Stille beigemessen wird: Cicero zitierend schreibt Renger: „Indem sie schweigen, klagen sie sich an". – Schweigen als Strafe (und in Elenas Fall gleichzeitig überwältigtes Schweigen). Überdies ist Schweigen „in der Moderne […] Symbol für gesellschaftl. Krisenerscheinungen, Vereinsamung des Menschen und Zusammenbruch menschl. Beziehungen"; außerdem steht es für „Schwäche, Angst und Ohnmacht".[2171] Ein Zitat aus *Neujahr* fasst dies ebenfalls treffend: „Vorwürfe hat sie ihm […] nicht gemacht, das ist nicht ihre Art. Sie gibt ihm lieber stumm das Gefühl, es verbockt zu haben."[2172] Mag Elena mit ihrem Schweigen noch so viel mitteilen – man kann es buchstäblich eine Schweige*handlung* nennen –, kann diese Kommunikation nicht gelingen – ohne Worte ist jeder Dialog mit ihrem Mann von vornherein unmöglich. Folgende Szene bietet ein recht anschauliches Bild des Ehealltags und es macht im Prinzip alle weiteren Erklärungen hinfällig:

> Elena ging gern zu Bett, während Gombrowski noch wach war, und stand auf, während er schlief. […] Wenn er in der Nähe war, versuchte Elena, sich zu beherrschen. […] Wenn Elena nach Sonnenaufgang ein wenig im Garten werkeln und ihre Melodien trällern konnte, ertrug sie anschließend **das Schweigen beim Frühstück** besser. Erst wenn die Haustür hinter Gombrowski zuschlug, begann ihr eigentliches Leben, welches pro Tag ein paar Stunden währte, nämlich so lange, wie sich ihr Mann in der Ökologica aufhielt. Leider verkürzte sich die tägliche Zeitspanne bedrohlich, seit Gombrowski Stunden abbaute. Elenas größte

[2168] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 398.
[2169] Ebd., S. 147.
[2170] Ebd., S. 146.
[2171] Renger, Almut-Barbara: Schweigen/Stille: In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 572ff.
[2172] Zeh: Neujahr, S. 9.

> Angst richtete sich nicht auf Krankheit oder Tod, sondern auf Gombrowskis Ruhestand.[2173]

Dieses „Schweigen beim Frühstück“ führt besonders drastisch vor Augen, wie die beiden Tag für Tag dasitzen. Mit diesen Bildern werden die Figuren als fiktive Wesen bzw. wie es um ihre Rollen, um ihre Beziehung bestellt ist, treffend beschrieben. Hier wird iterativ erzählt, man kann davon ausgehen, dass sich dies jeden Morgen in (fast) identischer Weise abspielt. Mit gemeinsamen Abendessen sieht es kaum besser aus. Kommt er heim, hat sie schon gegessen.[2174] Generell ist es Elena am liebsten, wenn ihr Mann nicht anwesend ist: „Erntezeit war die beste Zeit des Jahres. Gombrowski kam mittags nicht nach Hause und blieb bis zum späten Abend in der Ökologica.“[2175] Wie das geteilte Frühstück (im Film) bei den Kron-Hübschkes ausbleibt, isst das Ehepaar Gombrowski nicht (oder so gut wie nie) miteinander. Da geteilte Mahlzeiten nicht nur Gelegenheiten zu ruhigem und konzentriertem Austausch sind, sondern vor allem ein gemeinschafts-stiftendes Moment enthalten, ist gerade das Fehlen umso bezeichnender. (Im Film wird zwar einmal ein gemeinsames Abendessen angedeutet, aber es wird nicht gezeigt, sondern wir sehen bei Linda Franzens Eintreffen lediglich die Spuren davon.)[2176] Abgesehen vom überwältigten Schweigen Elenas ist es damit eine bewusste Entscheidung zum Nicht-miteinander-Sprechen (intendierte Unterlassungshandlung), ein Schweigen-Wollen, aus dem eine Trennung der Handlungsräume resultiert.

Bevor ich zum Ausgang der Ehe in Roman, Hörbuch und Hörspiel komme, wende ich mich nun dem Film zu. Die erste Szene, in der das Ehepaar Gombrowski zusammen zu sehen ist, ist bereits äußerst vielsagend. Gleich zu Beginn werden die beiden Figuren hier als fiktive Wesen und vor allem hinsichtlich des Zustandes ihrer Ehe vorgestellt, wie alle anderen im Film im Zusammenhang mit ihrer räumlichen Umgebung. Für sämtliche (Haupt-)Figuren im Film kann man feststellen, dass sie über ihre Wohnräume (und wie diese gestimmt) sind vorgestellt und charakterisiert werden. Was Elena betrifft, könnte die Stimmung kaum trüber sein; ihr Innenleben korrespondiert hier mit dem Außen bzw. steht der äußere Raum für ihr Inneres. Und vielsagend ist die Szene gerade deshalb, weil eben nichts gesprochen wird – jedenfalls nicht zwischen den Eheleuten (der einzige Satz

[2173] Zeh: Unterleuten, S. 305; Herv. A.W.
[2174] Vgl. ebd., S. 516f.
[2175] Ebd., S. 508.
[2176] Vgl. Unterleuten II, 00:34:45-00:34:50.

ist sein „Komm Fidi“). Gombrowski war am Morgen, wie der Filmanfang vermuten lässt, mit der Hündin spazieren und ist nun vor der Fahrt in die Ökologica noch einmal kurz zu Hause. Allein der erste Eindruck, der von Elena vermittelt wird, enthält beinahe schon die Geschichte der gesamten Ehe. – Wie erwähnt, spielt es für die Rezeption eine nicht unwesentliche Rolle, auf welche Weise eine Figur eingeführt wird. – Solange ihr Mann noch da ist, schaut sie auf den Tisch bzw. das, was sie schreibt (angesichts der Trostlosigkeit liegt nahe, dass sie ein Kreuzworträtsel oder Sudoku ausfüllt). Elena sitzt fast mittig im Bild, verstärkt durch mehrere im Zentrum zusammenlaufende Fluchtlinien. Der Fokus des Betrachters wird so automatisch auf Elenas Gesicht gelenkt. Was Licht und Farbe angeht, wird die gedrückte Atmosphäre ebenfalls unterstützt. Obwohl seitlich zum Fenster Licht hereinkommt, ist es eher düster, und die Farbpalette besteht fast ausschließlich aus Braun- oder Grautönen; was eigentlich weiß wäre, wie die Tür, ist aufgrund des trüben Lichts grau. – Überhaupt fällt im Film die häufige Dunkelheit in den Innenräumen auf. – Betrachtet man einen Wohnraum, in dem man sich wohlfühlt, als eine wichtige Komponente von Beheimatung, wird so auf der visuellen Ebene geradezu eine Anti-Heimat entworfen. Draußen scheint die Sonne, im Innenraum lebt man hingegen wie eingesperrt in finsteren und kalten Mauern; in jedem Fall in einem Raum, der in Gestimmtheit und Atmosphäre einen starken Kontrast zum Wohnraum der Kron-Hübschkes bietet. (Auf das Äußere dieses Hauses werde ich später im Heimat-Kapitel eingehen.) Von oben lastet noch die Lampe auf dem Kader, wirkt beinahe, als würde sie gleich herunterfallen, gibt der Komposition – man kann hier wirklich von einer solchen (oder angesichts der Leblosigkeit des Ganzen gar von einem Stillleben) sprechen – zusätzliche Schwere. Als sie aufblickt, schaut Elena dann direkt in die Kamera und damit den Zuschauer an – in ihrem resignierten und leblosen Blick scheinen sich sämtliche negativen Gefühle ihres Lebens zu spiegeln. Außerdem sind Vorwurf und Anklage darin zu lesen. Obwohl sie kein Wort sagt, liefert ihre Mimik zusammen mit dem Raum ein klares Bild ihres Innenlebens und der Beziehung zu ihrem Mann. Die Botschaft ist eindeutig: Um diese Ehe ist es überhaupt nicht gut bestellt. Dieser stumme Augenblick enthält mehr Entzweiung als bspw. ein Streit. Man wünscht einander keinen guten Tag, verabredet nichts für den Abend oder ähnliches. Darüber hinaus ist diese Szene ein anschauliches Beispiel dafür, wie im Film in wenigen Sekunden sehr viel erzählt werden kann. Eine Beschreibung durch einen Roman- oder Hörspiel-Erzähler könnte niemals ein Bild

solcher Eindringlichkeit zeichnen.[2177] Überhaupt ist Elenas Charakterisierung im Film stark an das Visuelle gebunden (Figur als Artefakt). Und hier wird durch das gegenseitige (An-)Schweigen aus dem, was Handlungs-/Beziehungs-/Heimatraum sein könnte, bloßer Anschauungsraum – oder ein (stummer) Konfliktraum.



Abb. 35[2178]

In der nächsten gemeinsamen Szene reden Elena und Rudolf Gombrowski zwar miteinander, aber sehr viel besser wird es dadurch nicht. Zunächst sehen wir ihn essend an jenem Tisch sitzen, an dem zuvor seine Frau saß – vom Licht her ist es, trotzdem wir wissen, dass draußen die Sonne scheint, weiterhin düster. Aus dem Off ist ein Staubsauger zu hören. Insofern wird uns sofort wieder viel über die Beziehung mitgeteilt: Sie essen nicht nur nicht zusammen, Elena macht sogar, während er isst, Hausarbeit, scheint ihm, indem sie buchstäblich Staub aufwirbelt, den Appetit verderben zu wollen (er erweckt auch nicht den Eindruck, als schmecke es ihm sonderlich; wirkt geradezu skeptisch, wie er den Teller und das Essen auf der Gabel beäugt). Danach werden zwei Sätze gewechselt, bei denen

[2177] Unterleuten I, 00:05:42-00:06:12. Im Roman wird sie aus Gombrowskis Sicht als sehr klein beschrieben, aus Jules wird vor allem der „biedere[] Rock“ hervorgehoben (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 247; ebd., S. 223).
Der Film verrät an dieser Stelle außerdem, dass es um den Gesundheitszustand zumindest von einem der beiden nicht allzu gut bestellt sein dürfte, als wir kurz eine ganze Batterie Pillen am linken unteren Bildrand zu sehen bekommen (Unterleuten I, 00:05:50).
[2178] Ebd., 00:06:04 (eigener Screenshot).

sie sich nicht ansehen (sie läuft durch den Raum; er schaut auf den Teller, auf dem er herumstochert) und die inhaltlich bereits zu dem überleiten, was als Nächstes kommt: „Sekt is' fast alle." – Im Anschluss sehen wir dann erst Hilde Kessler hinter dem Vorhang ihres Fensters und (mit subjektiver Kamera bzw. interner Okularisierung) wie Elena zum Auto geht und wegfährt. Mittels Kameraperspektive, die der Sicht der beiden Rivalinnen entspricht, wird hier das gegenseitige Lauern und Beobachten anschaulich inszeniert; denn Elena bleibt wenige Meter weiter stehen und beobachtet ihrerseits im Seitenspiegel, wie Hilde die Straße überquert und zu Gombrowski hinübergeht. Nach etwa einer halben Stunde Erzählzeit wird in der Beziehung nun also ein weiteres Element, eine weitere Figur hinzugefügt.[2179] Zu dieser Ehe gehört nämlich eine dritte Figur: Die Nachbarin Hilde Kessler. In Roman/Hörbuch/Hörspiel gibt es eine Episode – im Film sind es sogar noch mehr –, in der alle drei in einem Raum versammelt sind, und zwar in der Küche der Gombrowskis, in der Nacht von Krönchens Verschwinden. In allen Realisierungen ist die Feindschaft zwischen den beiden Frauen, die indes allein von Elena ausgeht, spürbar.

Dazu muss aber angemerkt werden, dass sich Gombrowskis Frau im Film, hat sie mit weiteren Dorfbewohnern zu tun, letztlich kaum anders verhält, als sie es ihrem Mann gegenüber tut. Ihr Auftreten sagt damit nicht allein etwas über die Situation der Ehe aus, sondern charakterisiert sie zudem als Figur selbst. Bitterkeit durchzieht ihr gesamtes Sprechen, inklusive Mimik und Gestik. Was den Morgen anbelangt, an dem sie die von Fließ gebastelten Windräder entdeckt, marschiert sie bspw. direkt zum Nachbarn Björn hinüber und wirft ihm mit einem vorwurfsvollen „Was soll das?", begleitet und verstärkt von wütend aufgerissenen Augen, ein paar Latten davon vor die Füße. – Eine zusätzliche Information, die wir dabei über sie erhalten, ist, dass sie nicht auf die Idee kommt, jemand anderer, jemand von den Zugezogenen, könnte dahinterstecken, eine ideologische Perspektive, resultierend hauptsächlich aus Elenas O-World. Dadurch wird ihr eingeengter lebensweltlicher Blickwinkel aufgezeigt; die Zugezogenen kommen darin offenbar nicht oder höchstens in Nebenrollen vor. Allerdings geht es dann gar nicht mehr um die Bretter, sondern Elena setzt zu der Verteidigung für ihren Mann an, die wir inhaltlich analog in Roman, Hörbuch und Hörspiel haben. Und wie in den anderen Varianten wiederholt Björn die Rede von der Schließung der Ökologica. Elena lässt nun erstmals (offensive) Gefühle erkennen und diese rühren vom Angriff gegen ihren Mann her. Somit erfahren

[2179] Ebd., 00:31:52-00:33:25.

wir hier, dass es unter der Verbitterung und der Wut noch andere Gefühle gibt.[2180] Ihre Boshaftigkeit zeigt sich dagegen in einem anderen Moment, in der Erzählzeit nur etwa zwölf Minuten später, erneut: Wolf Hübschke kommt am Abend bei seiner Suche nach der verschwundenen Tochter auch bei Elena vorbei, die gerade dabei ist, die Protest-Transparente in Streifen zu schneiden und in die Mülltonne zu werfen. Während Wolf Hübschke freundlich und ruhig spricht, begegnet sie ihm beleidigend: „Hau'n Sie bloß ab, Sie Möchtegern-Künstler! […] Suchen Sie sich doch eine anständige Arbeit."[2181] Kurz: Es spielt im Grunde keine Rolle, wer was zu Elena sagt, sie begegnet jedem unfreundlich und/oder herablassend. Für Arne hat sie – sie ist damit beschäftigt, die Scherben der eingeschmissenen Scheiben zusammenzukehren – am nächsten Morgen bloß ein abfälliges und zugleich anklagendes „Zufrieden, Herr Bürgermeister?!" übrig; sein mit aufrichtigem Ton geäußertes Angebot, ihr zu helfen, ignoriert sie, dreht sich gar nicht mehr nach ihm um.[2182] Und den Gipfel ihrer Bösartigkeit erreicht Elena freilich, als sie den Abtransport von Hildes Katzen und deren Zusammenbruch vom Fenster aus beobachtet – bequem auf ein Kissen gestützt, nach außen hin völlig ungerührt; oder mehr noch: Mit eiskaltem Blick verfolgt sie Hildes Untergang.[2183] Jedes Gespräch, in dem Elena vorkommt, ob sie nun viel sagt oder nicht, kann als Kampf kategorisiert werden.

Nun komme ich zu der Beziehung zwischen Gombrowski und Hilde Kessler, die in gewisser Weise zu den Paarbeziehungen gerechnet werden kann. Sie ist eine jener Geschichten, die im Dorf erzählt und – so wird suggeriert – von den meisten als Fakt gesetzt werden. Wie diese Weiter- und Wiedergabe vermeintlicher Tatsachen funktioniert, wie das Dorf-Narrativ entsteht, lässt sich anschaulich an folgendem Zitat nachvollziehen:

> Von Gerhard hatte Jule das eine oder andere über Hilde Kessler gehört, auch wenn sie die Frau noch nie mit eigenen Augen gesehen hatte. Angeblich war Hilde schon zu DDR-Zeiten die Geliebte von Gombrowski gewesen. Als sie schwanger wurde, hatte sie einen Holzarbeiter namens Erik geheiratet, den Gombrowski laut Gerhard später umbringen ließ. Seit Eriks Tod lebte Hilde wie eine Gefangene in

[2180] Unterleuten II, 00:45:04-00:47:08. Erneut wird das Geschehen von Hilde Kessler durchs Fenster beobachtet (ebd., 00:47:00-00:47:04).
[2181] Ebd., 00:58:53-00:59:50. Interessant ist dabei, dass sie offenbar sein einziges bislang veröffentlichtes Stück gelesen oder gesehen hat, was wohl kaum aus einer Vorliebe für Literatur geschehen sein dürfte; vielmehr ist es neben den vielen Momenten, in denen die Dorfbewohner einander beobachten, ein weiteres Indiz dafür, dass man eben wissen will, mit wem man es zu tun hat. Alle Informationen, die man dabei sammelt, könnte man einmal gegen andere (ver)wenden – und sei es nur, um sie zu beleidigen.
[2182] Unterleuten III, 00:02:51-00:03:31.
[2183] Vgl. ebd., 00:28:05-00:29:38.

> dem kleinen Haus neben den Gombrowskis, umgeben von einer Menge Katzen.[2184]

Darüber hinaus wird nicht zuletzt von Elena selbst behauptet, Hilde stünde ihrem Mann wesentlich näher als sie selbst.[2185] Aufschlussreich ist – neben der Dreier-Szene in der Küche – die Schilderung ihres wöchentlichen Treffens, das iterativ erzählt wird; wir erfahren, dass sich dies in etwa der gleichen Weise jede Woche ereignet.[2186] Der größte Unterschied zwischen Roman/Hörbuch und Hörspiel besteht darin, dass das Kapitel im Roman aus Sicht Rudolf Gombrowskis erzählt wird – wie erwähnt, gibt es keine Kapitel aus der Hilde Kesslers. Im Hörspiel jedoch bekommen wir Gedanken von beiden Seiten, also einen parallel ablaufenden Subdialog, mitgeliefert; zudem wird die Szene durch ein Interview mit Hilde eingeleitet („Also – ff – wir hatten – ja so wat wie 'nen festen Termin, ja, also, öh, donnerstags jede Woche einmal, hmh – regelmäßig").[2187] In diesem Interview charakterisiert sie außerdem Gombrowski wie er auch im Roman beschrieben wird: „Ja, Gombrowski – sah immer 'n bisschen schuldbewusst aus [lacht amüsiert], allet hing an dem runter: Arme, Schultern, Tränensäcke. Ja. Naja, so wie sein Mastiff eben, Fidi." Und während wir im Hintergrund das Miauen einer Katze hören, zieht Hilde die Verbindung zwischen Gombrowski plus Hund und ihr mit den Katzen. Im Anschluss daran wird ein Gedanke Gombrowskis wiedergegeben, der nun die enge Beziehung und vieljährige Verbindung zwischen ihm und Hilde hervorhebt: „Hilde. Eigentlich gibt es nur einen einzigen Mensch, dem ich mich anvertrauen kann. Über all die Jahre hat sie immer an meiner Seite gekämpft."[2188] Dies sagt natürlich nicht nur etwas über die Beziehung zwischen ihm und Hilde, sondern zugleich über ihn und seine Ehefrau aus: Die Frau, die im Nachbarhaus wohnt, ist seine Vertraute, nicht Elena.

[2184] Zeh: Unterleuten, S. 502.
[2185] Vgl. ebd., S. 308.
[2186] Vgl. ebd., S. 89ff.
[2187] Zeh: Unterleuten-HS, 1/19. (Der Track endet mit „seit damals, als mein Erik von einem Ast erschlagen wurde."). Zwar ist der Interview-Anteil von Hilde Kessler gering, dennoch ist anzumerken, dass die Zuverlässigkeit ihrer Aussagen insofern anzuzweifeln ist, als ihr Gedächtnis Kathrin zufolge nachlässt (vgl. ebd., 6/21-00:52-01:00).
[2188] Ebd., 1/20, 00:10-01:28. Eingeleitet wir der Track durch eine Gewitterszene von zehn Sekunden. Seltsam mutet hier an, dass Hilde im Präsens spricht, obwohl Gombrowski zu diesem Zeitpunkt bereits tot ist. Außerdem klingt sie auffallend lebendig, fast heiter, sodass dies dem entgegensteht, was der Roman vermuten lässt und im Film drastisch auserzählt wird.
Diese Tier-Parallele wird auch im Roman, aus Sicht Elena Gombrowskis, gezogen: „Zwei Einsamkeiten mit Tier, jeden Abend, in benachbarten Häusern." (Zeh: Unterleuten, S. 399).

Das Gespräch zwischen den beiden, das anschließend erzählt wird, dreht sich analog dem Roman vor allem um Kron, Krönchens Kätzchen und die bevorstehende Dorfversammlung mit ihren möglichen Hintergründen; es dient in erster Linie dazu, dem Rezipienten Informationen zu liefern, die für die weitere Handlung relevant sind. Harmonisch geht es nicht zu, aber deutlich emotional: Hilde ist anfangs außer Atem, dann spricht sie stockend und mehrfach ist ein Schluchzen zu vernehmen. Mittels Sprechweise wird Hilde hier als schwach, emotional und zurückgezogen charakterisiert. Sie gerät mit Fidi aneinander, wir hören ihr Fluchen und das Kläffen des Hundes, schließlich schreit sie und beschimpft Gombrowski. Im Roman lesen wir da lediglich: „Hilde weinte in paar stumme Tränen" und im Hörbuch klingt u. a. ihr „Kron hat mich geschlagen" sachlich und nüchtern, wird durch die fehlende Sprechmelodie also abgeschwächt. Zwar liest Helene Grass Hildes Aussagen an manchen Stellen leicht wütend, verzweifelt klingt sie nie; insbesondere im Vergleich mit dem Hörspiel fällt die sprachliche Perspektivierung in dieser Szene auf. Nicht zuletzt schaffen – das gilt natürlich schon für den Roman – die Unterbrechungen durch die Erzählerrede zusätzliche Distanz. Im Gegensatz dazu wird im Hörspiel auch im weiteren Verlauf auf der Geräuschebene eine dichte und ambivalente Atmosphäre erzeugt, z. B. durch Zirpen im Hintergrund oder das Eingießen und Anstoßen mit den Gläsern. Wirkt es oberflächlich heimelig und vertraut, muss man eher von einem gestimmten Raum mit Rissen sprechen, der erneut das Innen im Außen spiegelt. Hilde geht, wie es der Prätext vorgibt, zu Gombrowski auf Distanz; als er sie am Arm berührt, entzieht sie sich ihm; sie begegnet ihm mit Misstrauen und sie hat Macht über ihn, erlaubt sich gar, ihm vorzuschreiben, was er zu tun hat, als sie ihm (wie im Roman) befiehlt: „Du gehst heute Abend zur Dorfversammlung. Verstanden?" – Nicht zuletzt im Kontrast zur Ehefrau, der aus Angst schweigenden Elena, zeigt sich in diesem einen Satz, dass Hilde nicht nur schwach und passiv ist. Hierauf antwortet Gombrowski im Hörspiel nicht, sondern begegnet dem mit einer Gegenfrage („Zeigst du ihn an?"), während er das im Roman nonverbal tut: „Gombrowski seufzte und nickte." Der Tonfall von Hildes Befehl fällt in Hörspiel und Hörbuch allerdings relativ sanft aus und schwächt die Aussage damit eher ab; lediglich das „Verstanden?" wird leicht betont. Man kann das natürlich alternativ so deuten, dass Hilde es gar nicht nötig hat, mehr Härte in ihren Tonfall zu legen, was wiederum ihre Machtstellung gegenüber Gombrowski unterstreichen würde. In jedem Fall ist sie – trotz ihrer offensichtlichen emotionalen Beeinträchtigung – die Dominante in diesem Gespräch; sie hat den größeren Redeanteil, der Fokus liegt auf ihren

Schilderungen, wohingegen er oft nur zustimmend murmelt oder sie mit kurzen Einwürfen auffordert, weiterzusprechen. Durch das verbale und nonverbale Handeln in der Interaktion wird das körperliche Machtverhältnis (und das der Geschlechterrollen) umgekehrt. Außerdem erfahren wir – aus Sicht einer Dritten – etwas über Gombrowskis Auftreten Frau und Tochter gegenüber. Als er sich mit den Worten „Man schlägt keine Frauen, das tut man einfach nicht!“ über Kron entrüstet, denkt sie: „Da haben deine Frau und deine Tochter aber andre Erfahrungen gemacht“ (Subdialog, der das Gesprochene widerlegt). Im Unterschied zum Roman (dort heißt es: „Hilde zog ihren Arm weg, um zu verhindern, dass Gombrowski ihr ein Loch in den Handrücken streichelte“, was der Erzählerin zuzuschreiben ist bzw. bricht diese hier mit der Fokalisierung) ist es im Hörspiel in Hildes Gedankenrede transformiert: „Wenn der nich’ gleich uffhört, meine Hand zu streicheln, is’ da ’n Loch drin.“ So erhält dies natürlich eine ganze andere Wertung (und Wirkung). Der Roman liefert stattdessen eine Information zu ihrer Körpersprache: „Misstrauisch sah Hilde ihn von der Seite an.“ In beiden Realisierungen steht das in Zusammenhang mit der Frage: „Verschweigst du mir etwas?“, also dem Anzweifeln des Geltungsanspruchs der Wahrheit; strategisches Schweigen, bei dem es sich sowohl um Schweigen-Wollen wie Schweigen-Sollen (komplizitäres Schweigen) handeln kann. Im Hörspiel erfolgt diese jedoch vor Hildes Gedanke, im Roman nach der Schilderung der Erzählerin. Da Helene Grass diese Frage mit einem relativ spitzen Ton liest, wirkt sie im Hörbuch schärfer als im Roman selbst. Vor allem aber wird die Frage im Hörspiel von Gombrowski gestellt, während sie im Roman Hilde zuzuordnen ist. Hildes wenig später geäußertes „Oder bist du genauso dumm wie dein Hund?“ fehlt im Hörspiel, sodass sie im Roman – trotzdem wir von ihr nur die Außensicht haben –, ein wenig dominanter wirkt als im Hörspiel. Auf die letztgenannte Frage entgegnet er: „Schon klar […] Den eingeschlagenen Weg weitergehen, obwohl man nicht weiß, wie er endet.“ (In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt der Abschnitt über den täglichen Spaziergang).[2189] Unterhalb dessen, was tatsächlich gesprochen wird, ist das Gespräch von einem Sub-Text durchzogen, der Vertrauen und Misstrauen gleichermaßen enthält. Überhaupt

[2189] Zeh: Unterleuten-HS, 1/20-01:30-02:29; 1/21; Zeh: Unterleuten-HB, 32-37; Zeh: Unterleuten-HBk, 37; Zeh: Unterleuten, S. 85-102. Gehen die beiden im Anschluss durch das Dorf – das fehlt im Hörspiel –, in dem allbekannt ist, dass Hilde sich weigert, sich unter freien Himmel zu begeben, ist das eine (nonverbale) Botschaft, die das ganze Dorf versteht (vgl. ebd., S. 102).
Neben Informationen zur unmittelbaren Gegenwart, zur Beziehung zwischen Hilde Kessler und Rudolf Gombrowski erfahren wir in diesem Kapitel außerdem einiges über die DDR-Vergangenheit, v. a. die Zwangskollektivierung und Krons Rolle dabei (vgl. ebd., S. 94-97) sowie die schlechte wirtschaftliche Lage der Ökologica (vgl. ebd., S. 99f.; dies fehlt in der Kurzfassung; Zeh: Unterleuten-HBk, 36/37).

funktioniert diese Art der Kommunikation nur, weil sie über ein gemeinsames Hintergrundwissen verfügen, von dem andere ausgeschlossen sind, und weil beide wissen, wie sie den anderen zu nehmen und dessen (nonverbales) Handeln zu deuten haben. Ist in dieser Beziehung durchaus nicht alles harmonisch – die (An-)Spannung wird in sämtlichen Varianten deutlich –, haben Hilde Kessler und Rudolf Gombrowski, im Unterschied zum Ehepaar, zumindest eine Basis, auf der Kommunikation möglich wäre und teilweise auch ist.

Um nun wieder auf den Film zurückzukommen: Aus der Zweier- wird an dieser Stelle nicht nur eine Dreier-Beziehung gemacht, sondern zugleich ein Kontrast zur Ehefrau bzw. zur (Nicht-)Kommunikation in der Ehe geschaffen. Wenn Hilde Kessler und Rudolf Gombrowski nun an jenem Tisch sitzen – dies ersetzt das gerade erörterte wöchentliche Treffen des Romans und ist im Gesprächsinhalt weitgehend identisch –, wird nicht nur tatsächlich miteinander gesprochen; auf der visuellen Ebene kommt ebenfalls Farbe ins Spiel. Im Gegensatz zu Elena, die in den meisten Szenen eine Art beiges Sackkleid trägt, ist Hilde hier in einen blauen Rock, ein rosafarbenes Shirt und eine rosa Strickjacke gekleidet. Das ist zwar nicht farbenfroh zu nennen, doch mit der Hilde des Romans hat diese Frau, wie schon betont, allein optisch wenig gemein. Innerlich wie äußerlich werden diese beiden Frauen also als Kontrastfiguren inszeniert.
Wie Elena (im Seitenspiegel) beobachten kann, erwartet ihr Mann Hilde bereits an der Tür, die Begrüßung fällt aus; sie scheint ihn nicht einmal anzublicken, jedenfalls nicht, als sie an ihm vorbei ins Haus geht. In der nächsten Einstellung sehen wir dann, wie Hilde sich eine Flasche besagten Sekts einschenkt. Im Zimmer ist es zwar nicht heller geworden, aber die beiden Anwesenden werden unterschiedlich in das spärliche Licht gerückt. Er sitzt mit dem Rücken zum Fenster, das Gesicht verdunkelt; ihres, ihm und damit dem Fenster zugewandt, ist durch das Restlicht heller, weshalb visuell der Fokus eher auf ihr liegt. Ihre Mimik ist klar erkennbar, seine nicht. Die Themen sind allesamt keine angenehmen und teilweise von entsprechenden Emotionen begleitet. Als Erstes wird Krons „Besuch“ wegen des Kätzchens thematisiert. Auf die wörtlichen Aussagen muss für meinen Zusammenhang nicht im Detail eingegangen werden; viel wichtiger ist, dass Hilde von Anfang an beim Sprechen um Blickkontakt bemüht ist, während sie ihn erst mit einem eindringlichen „Rudolf“ dazu bringen muss, sie anzusehen. Nach Kron geht es um Schaller – da hört und sieht man Hilde die Sorge an, gerade, weil sie, als sie die

Sprache auf diesen bringt, einmal nicht ihren Interaktionspartner ansieht. Sie nimmt einen Schluck von ihrem Sekt und fragt mit geschlossenen Augen und rauer Stimme: „Stimmt es, dass Schaller wieder im Dorf ist?“ Gombrowski wechselt sodann schnell das Thema und spricht von der schlechten Lage der Ökologica, derweil Hilde aufsteht und sein Essgeschirr wegräumt. Der Rest des Gesprächs bleibt ausgespart, aber da Elena beim Nachhausekommen drei Piccolo-Flaschen vorfindet, können wir schließen, dass es wohl noch eine Weile fortgedauert hat. Beeinträchtigt wird die Kommunikation hier vor allem durch die Emotionen auf Hildes Seite; so kann man das Aufstehen und Wegräumen des Geschirrs auch so deuten, dass sie es schlicht nicht länger auf ihrem Platz ausgehalten oder sie die drei Flaschen zur Beruhigung gebraucht hat. – Zugleich nimmt sie die Rolle der Ehefrau ein, die sich um die häuslichen Belange kümmert. Sie tut das mit Selbstverständlichkeit, sie kennt sich in dieser Küche aus, ist offensichtlich öfter hier. Dass die Beziehung nicht gänzlich von Vertrauen bestimmt ist, zeigt Hildes „Rudolf – verschweigst du mir was?“ – wie es sich ebenfalls in der Vorlage findet.[2190]

Als Elena vom Einkaufen zurückkommt, begrüßt sie ihren Mann mit einem verbalen Angriff: „Zieh’ deine schwarzen Schuhe an“, und auf seine Entgegnung „Die schwarzen Schuhe sind zu eng“ folgt von ihr ein zurechtweisendes „Wenigstens einmal im Leben könntest du rumlaufen wie ein zivilisierter Mensch“.[2191] Erste gemeinsame Szene: Ein Satz Gombrowskis an den Hund; zweite Szene: Von beiden je ein Satz. Nun sind es immerhin drei, aber das Bild, das von dieser Ehe vermittelt wird, wird dennoch mit jedem Mal schlechter. Vor allem erfahren wir hier mehrere Dinge: Dass Hilde den Sekt trinkt, ist offenbar bekannt, und Elena hat diesen sogar gekauft (die nächsten Flaschen ragen schon aus dem Einkaufskorb). Protest legt sie nur auf Geräuschebene ein – das Wegwerfen der Flaschen fällt ziemlich lautstark aus. Auf jeden Fall wird Hildes Besuch keineswegs verheimlicht. Und – das ist ein wesentlicher Unterschied zu den anderen Varianten – die Art und Weise, wie Elena mit ihrem Mann umgeht, zeigt, dass sie keine Angst vor ihm hat. Schweigt Elena im Film, handelt es sich dabei nicht – wie in Roman,

[2190] Unterleuten I, 00:33:26-00:35:03; ebd., 00:40:58-00:41:02.
Eine kurze Anmerkung zum Theaterstück: Hier ist das Misstrauen Hildes noch ein ganzes Stück größer als in den von mir analysierten Varianten, wenn sie ihn fragt: „Rudolf, aber was genau geschah da im Wald 1991? Auf welche Weise kam mein Mann ums Leben?“ und er entgegnet: „Erik? Da musst du Kron fragen! Wenn Du [sic] mir nicht glaubst.“ (Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 10).
[2191] Unterleuten I, 00:40:42-00:41:16.

Hörbuch, Hörspiel – um überwältigtes Schweigen; sie schweigt aus Trotz, um ihren Mann zu strafen, als bewusste Schweigehandlung/intendierte Unterlassungshandlung.
Kurz darauf, in der Erzählzeit nur fünf Minuten später, sind alle drei dann auf der Dorfversammlung zum ersten Mal gemeinsam in einem Raum. Dies ist ein weiterer gravierender Unterschied zum Prätext, in dem Hilde bekanntermaßen das Haus, von dem wöchentlichen Besuch abgesehen, nicht verlässt. Als das Ehepaar Gombrowski eintrifft, ist der Saal schon ziemlich dicht besetzt. Gombrowski macht bei Hilde freie Plätze aus, was von Elena mit einem „Ich sitze nicht neben dieser Person" beantwortet wird, unterdessen ihre Mimik keinerlei Regung erkennen lässt. Es ist der gleiche resignierte Gesichtsausdruck, wie sie ihn bislang in allen Szenen gezeigt hat. Hilde hingegen grüßt sie sogar persönlich („Hallo Elena"), was erwartungsgemäß ohne Entgegnung bleibt; allerdings geht in diesem Moment ein spöttisches oder hochmütiges Grinsen über Elenas Gesicht (als sie an Hilde vorbeigeht, sehen wir sie dabei im Profil); und trotz ihrer Behauptung, sich nicht neben die Rivalin zu setzen, folgt sie ihrem Mann und schließlich sitzen sie gemeinsam am Tisch – Gombrowski zwischen den beiden Frauen, ein tragisch-komisches Bild. Nun ist aus Elenas Gesicht jeder Hochmut verflogen, vielmehr wirkt sie traurig. Mag sie ihren Mann zwar nicht fürchten, hat er gleichwohl eine gewisse Macht über sie.[2192]

Weitere Informationen – über seine Ehe wie die Beziehung zu Hilde Kessler – liefert Gombrowski in Roman, Hörbuch und Hörspiel später gegenüber Linda Franzen; die von ihm (zumindest nach außen vertretene) Einschätzung fällt dabei reichlich negativ aus:

> Es gibt in Unterleuten jemanden, der mich noch zehnmal mehr hasst als Kron und meine Frau zusammen. Das ist Hilde Kessler. Meine liebe Freundin, der einzige Mensch, dem ich in diesem Drecknest vertraue. Gott hatte Spaß daran, Hilde und mich ein paar Jahre zu spät miteinander bekannt zu machen, obwohl er ganz genau wusste, dass wir füreinander bestimmt waren. Stattdessen waren wir dann beide mit der falschen Person verheiratet. Aber man betrügt seine Familie nicht.[2193]

Im Hörspiel beginnt er mit einem Seufzen, im Hörbuch können wir leichte Resignation vernehmen. Die größte Betonung wird in beiden in das entschiedene „Nein" gelegt, das

[2192] Ebd., 00:46:25-00:46:57. Darüber hinaus fällt hier bei Elena auf, dass sie sich für diesen Anlass „schick gemacht" hat; ist sie sonst fast immer in einem unförmigen beigen Kleid zu sehen, trägt sie nun eine Bluse, eine Halskette und ein gemustertes Tuch über den Schultern. Es ist ein Ereignis, um sich zu zeigen (oder der Versuch, sich durch die Maskierung ein letztes bisschen Würde zu bewahren).
[2193] Zeh: Unterleuten, S. 467. Zuvor hatte er ihr schon erläutert, dass ihn das gesamte Dorf, inklusive Frau und Tochter, hasst (vgl. ebd., S. 463).

auf Lindas „Fremdgehen?“ folgt. Kommt dieses „Nein“ im Hörspiel wirklich wie aus der Pistole geschossen, wird uns im Roman mitgeteilt, dass Gombrowski dies „ohne Zögern“ gesagt hat.[2194] Aber insgesamt gibt es keine wesentlichen Unterschiede zwischen den drei Realisierungen. Interessant ist die Passage in erster Linie aufgrund der hier von Gombrowski vertretenen Ansicht – er äußert dies, stimmen muss es darum nicht –, Hilde hasse ihn, während das ganze Dorf samt Ehefrau sie für seine Geliebte hält (oder dies jedenfalls so erzählt wird). Doch da dieses Kapitel im Roman aus Sicht Linda Franzens geschildert wird und es im Hörspiel zu diesem Aspekt keine Gedankenwiedergabe Gombrowskis gibt (kurz darauf heißt es nur: „Ich muss verrückt sein, der Kleinen all diese Sachen zu erzählen“[2195], ein Hinweis darauf, dass er dies spontan geäußert hat und es nicht gelogen ist, vielleicht nur der Wirkung wegen etwas dramatisiert wurde), bleiben wir auf die Außensicht beschränkt und erfahren nicht, wie es sich in der TAW, der objektiven Welt, tatsächlich verhält; zumal es im Roman keine Innensicht Hilde Kesslers gibt. In der sozialen Welt, so kann man sagen, gilt es als Tatsache, (vielleicht) durch die Bewohner erschaffen, immer tiefer ins kommunikative Gedächtnis eingesickert, und so quasi zur Wirklichkeit geworden. Im Film wird das Treffen unter der Laterne durch einen kurzen Spontanbesuch Gombrowskis ersetzt, bei dem er sich für ihr Einschreiten am Vorabend bedankt und es ansonsten lediglich um die Enteignung, die Rolle, die Kron dabei gespielt hat, sowie die Baugenehmigung geht; Hilde wird dabei nicht erwähnt.[2196]

In allen Varianten bekommen wir die eindringlichsten Szenen des Dreiergespanns im Zusammenhang mit Krönchens Verschwinden gezeigt. Als Erweiterung der Küchenszene des Romans/Hörbuchs und Hörspiels treffen sie im Film schon früher am Abend in der Ökologica aufeinander. Da sind in der Erzählzeit mehr als zweieinhalb Stunden vergangen, aber an der Art und Weise, wie miteinander kommuniziert wird, hat sich nichts geändert. Elena beginnt ihren *Besuch* in der Ökologica mit den vorwurfsvollen Worten: „Die kleine Kron ist verschwunden, sie suchen sie überall“. – Dort trifft sie allerdings nicht nur auf ihren Mann und Betty, sondern zudem noch auf Hilde. Unheilvoll ist dabei allein die Atmosphäre im Raum: Es ist düster, wirkt vom Licht her beinahe grün, man könnte es „ungesund“ nennen. Elena fügt sich – sie trägt wieder das beige Sackkleid und den

[2194] Zeh: Unterleuten-HS, 5/14-02:30-03:11; 5/15-00:00-00:44; Zeh: Unterleuten-HB, 186-13:13:20-13:14:50; Zeh: Unterleuten, S. 467.
[2195] Zeh: Unterleuten-HS, 5/15-00:58-01:02.
[2196] Vgl. Unterleuten III, 06:00-07:33. Dazu S. 810f. in meiner Arbeit.

Mantel des ersten Tages – geradezu perfekt in diese Tristesse ein; Hilde dagegen ist mit einer rosafarbenen Bluse und einem geblümten Rock bekleidet. Die Kontrastierung der Frauen über die Kleidung wird hier also fortgesetzt. Insofern wird Elenas Resignation auch dadurch deutlich, dass sie sich mit ihrem Äußeren kaum einmal Mühe gibt, wogegen Hilde, jedenfalls für eine Frau ihres Alters auf einem Dorf in der ehemaligen DDR, durchaus Wert auf ihr Äußeres legt. Erwähnenswert ist zudem, dass sich Elena und ihr Mann hier im Film zum ersten Mal ansehen, wenn sie miteinander sprechen. Es sind meist böse, feindselige Blicke (vor allem bei Elenas „Sag mir, dass du mit dem Verschwinden des Kindes nichts zu tun hast." – Dies bleibt verbal unbeantwortet, doch er schaut sie eindringlich an). Insgesamt trägt diese Szene dazu bei, Elenas Charakter noch negativer zu zeichnen und parallel zur Gesamthandlung spitzt sich die Lage (für sie) weiter zu. Ihre Laune wird zusehends schlechter und alles gipfelt am Ende in dem – (möglicherweise) von ihr ausgelösten – Zusammenbruch Hilde Kesslers. Während Hilde und Betty sie begrüßen, Betty und kurz darauf ihr Mann ihr sogar einen Kaffee anbieten, hat Elena nichts als hasserfüllte Blicke und spitze Kommentare, wie „Ich möchte das Familientreffen nicht stören", für die anderen übrig. Danach macht sie auf dem Absatz kehrt.[2197] Was die Figurenkonfiguration betrifft, haben wir hier das Verhältnis 3:1; Elena steht alleine, stellt sich selbst alleine. Und es ist ein Widerstreit: Die Bemühungen der anderen drei, kommunikativ zu handeln, prallen an ihr ab. Inhaltlich Neues erfahren wir nicht. Stattdessen hat sich das Bild der Gombrowski-Ehe und das von Elenas Charakter weiter verdunkelt. – Weil sich diese Szene chronologisch vor der mentalen Metadiegese Gombrowskis, dem imaginierten Dialog im Krankenhaus, abspielt, steht quasi Aussage gegen Aussage. Zu diesem Zeitpunkt ist für den Rezipienten nicht definitiv klar, wie die Beziehung zwischen Hilde und Gombrowski tatsächlich abgelaufen ist, ob Elenas Verbitterung eine Rechtfertigung hat. Abgesehen davon wird die Frage, was an den Gerüchten dran ist, – zumindest in Roman, Hörbuch und Hörspiel – nicht beantwortet. Es gibt keine Antworten dazu aus Hildes Perspektive, sondern nur das Reden anderer und von Gombrowski – und bei letzterem kann es sich um dessen Wunschvorstellung handeln. Dass es wirklich eine solche ist, „beweist" eben jene mentale Metadiegese, in der die Phantasie-Hilde ihm sagt, sie habe nach Eriks Tod gehofft, er würde sich von

[2197] Unterleuten II, 01:03:37-01:05:04. Seine Überraschung beim Eintreten seiner Frau („Was machst du denn hier?", auch am Blick erkennbar) liefert zudem den Hinweis, dass Elena sich normalerweise nicht in der Ökologica sehen lässt. Betty wirkt nicht minder erstaunt.

Elena trennen. Von Hildes Seite selbst gibt es keine Anzeichen für diese Hoffnung; vielmehr ist der verstorbene Ehemann im Film insgesamt sehr präsent, so trägt sie bspw. über zwanzig Jahre nach dessen Tod noch ihren Ehering.[2198]

Wenig später finden sich die drei dann in der Küche der Gombrowskis wieder. – Dies fehlt, nebenbei bemerkt, in der Theaterfassung. Rudolf und Hilde sitzen dort allein in seiner Küche – das Gespräch mit Elena ist gestrichen![2199]

Ich beginne mit Roman, Hörbuch und Hörspiel, wobei sogleich anzumerken ist, dass die Verbindung zwischen Hilde und Gombrowski vor allem im Roman/Hörbuch zur Geltung kommt, aufgrund einer Beobachtung Elenas in Sachen nonverbaler Kommunikation: „[A]ls sie bemerkte, wie die beiden sich ansahen. Sie verständigten sich durch Blicke wie über eine Funkverbindung von Kopf zu Kopf.“[2200] Dies fehlt im Hörspiel. Hier setzt die Szene mit einem telepathischen bzw. Gedanken-/Subdialog der Greisinnen ein, die gegenseitig die andere betrachten und deren Alterserscheinungen bewerten; und dabei ist auch Hilde gegenüber Elena sehr abwertend („Alt is’ die jeworden, alt und fett.“).[2201] Was in erster Linie deutlicher herauskommt als im Roman, ist der Inszenierungscharakter. Obwohl es in der Szene Gedanken aller drei Figuren gibt – Hildes indes nur zu Beginn – überwiegen Elenas, womit die Transformation letztlich der Fokalisierung des Romans folgt: Elena ist die Zuschauerin und mit ihren Augen und Ohren nehmen wir das Geschehen wahr (perzeptive, ideologische und räumliche Perspektive). Rudolf Gombrowski lenkt das gesamte Schauspiel, ist quasi der Puppenspieler, Hilde die Marionette, seine Frau das Publikum. Gombrowski, der „Fernsehdetektiv“, stellt Fragen und zieht Schlüsse, Hilde antwortet, Elena hört zu und urteilt in Gedanken – und hauptsächlich aufgrund dieser Verurteilung erscheint Hilde hier in einem extrem negativen Licht. Allerdings sagt diese Fremdcharakterisierung mehr über Elena denn über Hilde aus; ihre tiefe Verbitterung tritt vor die Beschreibung der Rivalin. Erst gegen Ende wird Hilde aktiver, wenn sie gegenüber Elena ihre Unschuld beteuert und Gombrowski beinahe schon Gewalt aufwenden muss, um sie aus dem Haus zu befördern. Alles Vorherige ist dramaturgisches Handeln im strategischen Sinne, da Gombrowski selbst nicht glaubt, was

[2198] Unterleuten III, 00:34:10-00:36:06. Abgesehen davon, dass beide in dieser Phantasie-Szene mehr lächeln als irgendeine andere Figur im gesamten Film, legt er ihr hier Worte in den Mund, die ihn positiv werten. So nennt sie ihn u. a. einen „anständige[n] Mann“, gerade, weil er seine Frau nicht verlassen hat. Als dann wieder in die Realität zurückgeblendet wird, hören wir aus dem Off, wie ein Echo, noch Hildes „Es ist alles gut so, wie es ist“ und sehen einen lächelnden Gombrowski.

[2199] Vgl. Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 44.

[2200] Zeh: Unterleuten, S. 399.

[2201] Zeh: Unterleuten-HS, 4/11-00:00-00:52.

er behauptet; wie es ja bei Goffman angelegt ist: Nicht, was man selbst für wahr hält, ist relevant, sondern der andere soll es einem abkaufen. Das tut seine Frau keineswegs, wie ihre Gedanken verraten („Hm, der Fernsehdetektiv hat den Fall gelöst. Schöne Geschichte. Nur leider kein bisschen glaubwürdig. Kleine Mädchen laufen vielleicht von zu Hause weg, aber nicht für Stunden. Und sie schlafen auch nicht versehentlich ein während eines Abenteuers."). Was im Roman Elena zugeschrieben ist, wird hier in direkte Gedankenrede transformiert – und zwar in die beider Ehepartner, sodass der Inszenierungscharakter dieses Gesprächs nochmals unterstrichen wird; man kann es auch ein (dramaturgisches) Verhör nennen, das dem Zweck dient, vor der Richterin die Unschuld der Angeklagten zu beweisen. Noch dazu ist ein Großteil des Tracks vom Ticken einer Uhr unterlegt, wodurch das Unbehagen (im Raum) gesteigert wird.[2202] Seiner Performance steht allerdings ein sich daran anschließender Gedanke entgegen; er fragt sich – und das ist alles andere als unerheblich, da es die vermeintliche Eintracht zwischen ihm und Hilde in Zweifel zieht: „Hilde […] verschweigst du mir was?"[2203] – Diese Frage, dieses Misstrauen stand bereits beim wöchentlichen Treffen zwischen ihnen; und ist nun noch lauter geworden.

Abgesehen davon bietet die Szene (im Roman) ein anschauliches Bild dieser Ehe, das sich u. a. in der Sitzordnung ausgedrückt findet – das Hörspiel liefert dazu keine Informationen: Elena steht, ihr Mann und Hilde Kessler sitzen am Tisch (Anordnung 1:2). Dies hebt wie Gesprochenes und Gedachtes den Abstand zwischen Ehefrau und Ehemann hervor, stellt letzteren stattdessen an die Seite Hildes.[2204] Auch im Folgenden wird der Graben, der diese Ehe durchzieht, überdeutlich:

> „[…] Ihr wisst, dass ich nicht aufmache, wenn ich keine Ahnung habe, wer draußen steht."
> Ihr *wisst*. Als ob Gombrowski und Elena eine Einheit darstellten. Nicht einmal Püppi war jemals auf die Idee gekommen, ihre Eltern gemeinsam anzusprechen. Bei Elena und Gombrowski gab es kein „ihr" oder „wir". Nicht einmal „du" und „ich". Eigentlich gab es nur „er" und „sie".[2205]

Im Hörbuch werden Hildes erste Äußerungen mit einem weinerlichen, leicht verzweifelten Ton gelesen. Interessant ist, dass sie und Gombrowski zu Beginn bei ihren Fragen

[2202] Ebd., 4/12; Zeh: Unterleuten, S. 403. Im Roman wird die Sache mit dem Fernsehdetektiv in nahezu identischen Worten, jedoch in Erzählerrede wiedergegeben (vgl. ebd., S. 401f.).
[2203] Unterleuten-HS, 4/12-01:46-01:52.
[2204] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 400.
[2205] Ebd., S. 401; kursiv im Original.

und Antworten mitnichten aufrichtig oder überzeugend klingen; vielmehr kann man das Schauspiel regelrecht heraushören. In anderer Hinsicht unglaubwürdig wirkt vor allem der Satz: „[…] Es war Kathrin, die fragte, ob ich Krönchen gesehen hätte. Ich sagte, nein." – Das Hochdeutsche sperrt sich hier gegen die angebliche Verzweiflung. Im Verlauf der Befragung ist die Sprechweise bei Hildes Äußerungen eher hektisch – erst beim Aufbruch ist die Verzweiflung zurück. Gombrowskis Sätze klingen relativ abgeklärt, klingen tatsächlich nach einem Mann, der mit seiner Performance zufrieden ist.[2206]
Darüber hinaus wird im Roman ein weiteres Mal die divergierende Interpretation einer Situation vorgeführt. Mit Fokalisierung auf Elena heißt es: „Die Tatsache, dass niemand sprach, solange Elena unschlüssig im Raum stand, bewies endgültig, dass die Szene nur für sie stattfand." – Später bei Gombrowski dagegen jedoch: „Auch jetzt sprach sie allein zu Elena, als ginge es allein darum, was diese von ihr dachte, während es keine Rolle spielte, was Gombrowski von der ganzen Geschichte hielt."[2207] Es gibt keine gemeinsame soziale Welt, weil es keine objektive Welt, sondern nur PWs gibt, die aufeinanderprallen. In Roman, Hörbuch, Hörspiel haben wir es außerdem mit einer 2:1-Konfiguration bzw. 2:1-Anordnung zu tun; im Film eher mit 1:1 (oder 1 gegen 1/Elena gegen Hilde).

Im Film ist Hilde hör- und sichtbar emotional mitgenommen; die Stimme ist rau, sie schnieft, hält ein zerknülltes Taschentuch in ihrer Faust und hat Tränen in den Augen. Und es besteht gegenüber den anderen Varianten teilweise ein Unterschied in der Sitz- bzw. Stehordnung. Gombrowski sitzt ihr mit betretender Miene gegenüber und fordert dann seine Frau, die in der Küchentür stehen geblieben ist, auf: „Steh' doch nicht so blöd rum, komm' rein." Dies ist insofern interessant, als diese Tür hier als Schwelle zu lesen ist, die sie (zunächst) nicht übertritt – jenseits dieser Schwelle befinden sich eben ihr Mann und Hilde Kessler – und zwar in der Küche, die eigentlich Elenas Raum wäre. Die Grenze besteht generell, wird in dieser Szene nur besonders deutlich. Es ist eine Grenze, die zwischen Hilde und Elena verläuft; nur Gombrowski kann von der einen Seite auf die andere wechseln, die Frauen nicht. So darf Hilde (in allen Varianten) das Haus nur dann betreten, wenn die (eigentliche) Ehefrau nicht da ist. Gleichzeitige Anwesenheit ist ein Verstoß gegen die Spielregeln. Explizit drückt sich dies schon in Elenas „Ich sitze nicht neben dieser Person" auf der Dorfversammlung im Film aus; es gilt aber für alle vier

[2206] Zeh: Unterleuten-HB, 151-155; und für das Zitat: Ebd., 154-11:26:05-11:26:16.
[2207] Zeh: Unterleuten, S. 400, 407.

Realisierungen. Elena rührt sich nicht, fordert stattdessen: „Schaff' diese Frau aus **meinem** Haus." Und Hilde sieht man an, dass sie kurz davor ist, wieder in Tränen auszubrechen. Aus dem Off hören wir Gombrowskis Stimme: „Wir haben jetzt wirklich andere Sorgen." Und während Elena sich weiterhin nicht vom Fleck bewegt, wendet sich Gombrowski wieder Hilde und dem Telefonat zu, wobei von ihm ein für die gesamte Geschichte bezeichnender Satz fällt: „Wahr ist, was die Leute am Ende erzählen." Hier lernen wir – Elena steht noch immer in der Tür – einen milden Gombrowski kennen, vor allem am Ende der Szene, wenn er der verzweifelten Hilde auf ihre Frage, was sie nun machen solle, mit sanftem Blick und (soweit das bei der generellen Rauheit seiner Stimme möglich ist) weicher Stimme entgegnet: „Du bleibst erstmal hier."[2208] Gerade, weil Gombrowski ansonsten eher ruppig auftritt, ist diese einfühlsame Seite umso wirkungsvoller.

Im nächsten Teil der Sequenz – in der Zwischenzeit haben wir Kron durchs Dorf gehen sehen und Linda hat Jule nach Hause gebracht – sind nun Elena und Hilde gemeinsam in der Küche, derweil Gombrowski im Haus unterwegs ist und seinen aufgeregten Hund zu beruhigen versucht. In der ersten Einstellung sitzt Hilde unscharf am rechten Bildrand; Elena, auf der hier der Fokus liegt, lehnt im Halbdunkel an der Küchenfront (nur von der Beleuchtung unterhalb der Hängeschränke hinter ihr kommt Licht) und rührt in einer Tasse. Ihre Miene ist nicht mehr nur resigniert und verbittert, sondern wechselt eher zwischen Traurigkeit und Feindseligkeit. Hilde bittet, sich zu Elena umdrehend und diese ansehend, darum, ebenfalls einen Tee zu bekommen, woran sie die Aussage „Ich würde nie einem Kind etwas tun, das weißt du" anschließt, sanft und ruhig gesprochen und von Elenas harter Entgegnung „Nein, das weiß ich nicht" geradezu entzweigeschnitten.

Schließlich sitzen beide zusammen am Tisch. Elena geht zuerst scheinbar auf die Bitte ein, kippt ihr im nächsten Moment – wie als Antwort auf Hildes Frage „Warum hasst du mich so? Dafür gibt's gar keinen Grund." – jedoch den kompletten Inhalt eines Salzstreuers in die Tasse und rührt in aller Ruhe um, eine spezielle Form von Schweigezug und ein Schweigen als Strafe. Sie will Hilde verletzen, nutzt deren Schwäche aus; versucht, ein wenig Macht über die Rivalin geltend zu machen – und stellt sich durch dieses Handeln stattdessen vielmehr selbst als ohnmächtig bloß. Angesichts der Situation – Hilde ist emotional stark angegriffen – fügt dies der Negativskala von Elenas Charakter

[2208] Unterleuten II, 01:25:40-01:27:12.

weitere Striche hinzu. Beim Einschütten des Salzes erfolgt die wenig geglückte Übernahme aus dem Roman, wenn Elena den Text vom hässlichen Äffchen herunterspult (vgl. S. 401). Denn will man eine der beiden als solches bezeichnen, muss dies klar Elena sein. – So kann man der Szene, insbesondere, da Elenas Gesicht, als sie dies sagt, in Großaufnahme (s. Screenshot unten) zu sehen ist, eine tragische Komik abgewinnen. – Zu mehr kommt es nicht mehr, weil im nächsten Augenblick der Stein durchs Fenster fliegt.[2209]



Abb. 36[2210]

Insgesamt orientiert sich die Szene stark an der Vorlage; Elena ist in allen Varianten die Ausgegrenzte des Dreiergespanns, die den anderen mit Feindseligkeit begegnet. Doch es gibt Unterschiede: Die Verbundenheit Hildes und Gombrowskis kommt im Roman am deutlichsten zum Ausdruck. Im Film wird vor allem Elenas Hass auf die vermeintliche lebenslange Rivalin herausgestellt. – Zu ihrer „Verteidigung" wäre zu sagen, dass sie sich aus dem Glauben, ihr Mann betrüge sie seit zwanzig Jahren mit dieser Frau, so verhält. Das glaubt sie allerdings auch im Roman. Gombrowski tritt im Film gegenüber den anderen Varianten eher zurück; einen Großteil der erzählten Zeit sind die Frauen allein in

[2209] Ebd., 01:29:13-01:31:38. Im Hörspiel wird dieses Scheibeneinwerfen in Kombination mit Gedanken und einem Geräusch wie vom Schrillen einer Alarmglocke wirkungsvoll inszeniert (Zeh: Unterleuten-HS, 4/13-01:13-01:53).
[2210] Unterleuten II, 01:31:00 (eigener Screenshot).

der Küche. Er unterstützt Hilde lediglich zu Beginn der Szene, bietet aber keine den anderen Versionen entsprechende Performance für seine Frau(en) auf.

Trotzdem Elena unüberseh- und hörbar unter der Beziehung ihres Mannes zu Hilde Kessler leidet, ist diese es, von der die Ehe – das gilt für alle Realisierungen – zusammengehalten wird, genauer gesagt, von „Hildes Existenz und ihre[r] eigene[n] Bereitschaft, diese Existenz zu dulden". Als ihr Mann Elena eröffnet, Hilde sei niemals seine Geliebte gewesen, wird der Ehe darum das Fundament entzogen, ihre bisherige Lebenswelt geradezu zerschlagen, als PW aufgedeckt; Elena verlässt Unterleuten und fährt zu ihrer Tochter nach Freiburg.[2211] So hatten wir es nicht nur mit einem überwältigten Schweigen, sondern einem speziellen Fall des Schweigen-Sollens/Nicht-reden-Dürfens, des komplizitären Schweigens zu tun. Ausgelöst wird dies in Roman/Hörbuch und Hörspiel durch ein Kissen auf der Fensterbank – womit das Fenster eine verhängnisvolle Funktion erhält. Wie im Raum-Kapitel zitiert, ist das Fenster auch Symbol für Trennung, Grenzüberschreitung und Verstehen, eine Bedeutung, die ihm hier durchaus zukommt. Es wird zu einer Schwelle, mit der eine Grenze überschritten wird, von der es kein Zurück mehr gibt. Als er sie zur Rede stellt, entbrennt ein Wortgefecht; und Gombrowski geht seiner Frau an die Gurgel. Dabei handelt es sich natürlich um einen Gewaltausbruch und damit um Ohnmacht. Anders als im Roman/Hörbuch, wo es eine Pause gibt, in der sie wieder zu sich kommt, folgt die Ernüchterung im Hörspiel unmittelbar. Doch es gibt Ergänzungen. Im Roman entgegnet Elena nichts (überwältigtes Schweigen?), die Erzählerin berichtet stattdessen von einem Lachen, das ins Hysterische zu gehen scheint, gepaart mit etlichen Beschimpfungen (verbale Gewalt). Im Hörspiel antwortet sie auf Gombrowskis Frage, ob sie sich nie überlegt habe, warum er sich nach Eriks Tod nicht habe scheiden lassen: „Na hättst es bloß gemacht." Die Passage ist nicht nur länger als im Roman, sondern vor allem um den Ausdruck seiner Gefühle für Hilde erweitert[2212]:

> Ja, meine Hilde, ja, die liebe ich, die liebe ich, Hilde ist die einzige Frau, die ich liebe, du, aber ich habe es nicht gemacht. Ja, das hast du nie begriffen. Ich weiß schon, das hast du nie begriffen, ich habe immer zu dir gestanden, mein ganzes Leben habe ich zu dir gestanden, Elena! Aber das hast du nicht begriffen. Das hast du nicht begriffen! – Gut, ich hab' Fehler gemacht, nicht immer gut, aber immer für euch beide. Dann erst für Hilde. – Für meine Frauen eben.[2213]

[2211] Zeh: Unterleuten, S. 148; vgl. ebd., S. 520ff.
[2212] Zeh: Unterleuten-HS, 5/26-00:00-01:35; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 518.
[2213] Zeh: Unterleuten-HS, 5/26-01:35-02:05; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 521; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 220-14:53:24-14:53:44.

Während man im Hintergrund Elenas Lachen hört, wandelt sich der Klang von Gombrowskis Stimme von wütend in schluchzend; Elenas Stimme geht (durch das Würgen) in Krächzen über. Furcht ist ihr gleichwohl nicht anzumerken und sie wird auch nicht ohnmächtig; anstelle davon beschimpft sie ihn. Im Hörbuch wird die oben zitierte Passage Gombrowskis ohne emotionale Färbung gelesen; allenfalls Resignation kann man heraushören; im Schrifttext gibt es keine Ausrufezeichen; jeder Satz endet mit einem Punkt; die sprachliche Perspektive hat hier starken Einfluss auf die Wirkung der Szene und perzeptiv ist die Gewichtung insofern anders, als im Roman aus Elenas Sicht erzählt wird, zudem in Rückblenden, also überdies zeitlich perspektiviert, mit dem Weggang verknüpft. Und nach dieser Redewiedergabe heißt es: „Er lächelte ein Lächeln, das einer vorsichtig ausgestreckten Hand glich. Elena floh vor diesem Lächeln“, was natürlich etwas komplett anderes ist: Versöhnlichkeit oder höchstens Traurigkeit im Roman – Wut und Verzweiflung im Hörspiel, noch unterstrichen durch Elenas Härte, mit der die Szene schließt; direkt danach folgt deren Gedanke: „Ich werde ihn verlassen auf immer.“ Gombrowskis Körpersprache und ihre Erkenntnis fehlen. Es wird nicht mitgeteilt, was Elena glaubt, sie zieht nur diesen Schlussstrich. Ob sie Hilde verpfiffen hat, bleibt im Hörspiel unklar; sie beteuert zwar gegenüber ihrem Mann ihre Unschuld, aber ob es sich dabei um die Wahrheit handelt, ist nicht definitiv zu beantworten.[2214] Im Roman ist das – zumindest wird es so erzählt – offenkundiger, wenn es heißt – und das unterscheidet diese Elena deutlich von der des Films: „Nie zuvor hatte Elena hinter der Gardine im Fenster gelegen, um wie ein neugieriges Waschweib auf den Beutelweg zu schauen, zumal es dort für gewöhnlich nicht mehr zu sehen gab als ein paar Spatzen, die am Straßenrand ein Staubbad nahmen.“ Es wird sogar erzählt, dass sie sich „auf ihrem Aussichtsposten gefragt [habe], ob sie eingreifen müsse.“[2215] Und weiter heißt es:

> Schließlich war sie nur durch puren Zufall auf die Vorgänge aufmerksam geworden. Sie hatte bei offenem Fenster in der Küche gearbeitet und plötzlich das

[2214] Zeh: Unterleuten, S. 521; Zeh: Unterleuten-HS, 5/26; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 217-220-14:44:50-14:54:08.
Wie wir im Epilog erfahren, ist sie selbst zur Beerdigung ihres Mannes nicht nach Unterleuten zurückgekehrt (vgl. ebd., S. 632). Diese Information liefert im Hörspiel Kathrin Kron-Hübschke innerhalb ihres Berichts, was aus den einzelnen Dorfbewohnern geworden ist (vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 6/21-00:43-00:50). Und obwohl Kathrin hier erzählt, dass von Elena niemand je wieder etwas gehört habe, gibt es dennoch Interviews mit ihr.
[2215] Zeh: Unterleuten, S. 510. Wendet man dieses Zitat auf den Film an, entbehrt es nicht einer gewissen Ironie.

> Schreien der Katzen im Nachbarhaus gehört. Wäre sie stattdessen im Vorratskeller zugange gewesen, hätten die Ereignisse ohne ihr Beisein ihren Lauf genommen. Wie kriminell konnte Zuschauen unter diesen Umständen schon sein?[2216]

Die zentralen Aspekte, auf die es ankommt und die nun aufgedeckt werden, auch für die gesamte Ehe, sind ohnehin die unterschiedlichen Hintergrundannahmen und das neue, in jeder Hinsicht ernüchternde Wissen, welches (für Elena) alles schlagartig verändert, eine Grenze überschreitet, die nicht hätte überschritten werden dürfen, ihre bisher geglaubte Geschichte der Ehe mit einer anderen Version überschreibt, die für sie nicht lebbar ist.
Elenas Irrglaube wird zwar in sämtlichen Varianten nach Hildes Zusammenbruch und dem Abtransport der Katzen, den sie in aller Ruhe vom Fenster aus beobachtet hat, aufgedeckt; im Film (und im Hörspiel) ist allerdings nicht eindeutig, ob sie ihrem Mann glaubt oder nicht, sie sagt ihm sogar ins Gesicht: „Das ist eine Lüge“, hat bei seiner Aussage „Betty ist Eriks Tochter“ jedoch immerhin für einen Moment einen erschrockenen Gesichtsausdruck. Dass er nicht lügt, wissen wir indessen aufgrund der mentalen Metadiegese im Krankenhaus. – Im Roman dagegen heißt es: „Sie erkannte an der Art, wie Gombrowski die Schultern hob, dass er die Wahrheit sprach.“ – So eindeutig sich dies zwar hier aus Elenas Perspektive ausnehmen mag, muss es dennoch nicht (mit der TAW überein)stimmen, es ist ihre Interpretation, ihre subjektive Sicht. Die Eindeutigkeit, mit der sie dies hier wahrnimmt, schiebt die TAW für den Rezipienten nur stärker in diese Richtung. Im Unterschied zum Prätext, wo sie entschieden leugnet, Hilde verpfiffen zu haben, gibt sie es im Film geradeheraus zu, was unter anderem darauf zurückzuführen sein mag, dass sie – sie sitzt, als Gombrowski eintrifft, mitten am Vormittag mit einem Glas Rotwein am Tisch – vermutlich nicht mehr ganz nüchtern ist (und tatsächlich können wir das in ihrem leicht geröteten Gesicht andeutungsweise erkennen). Nur muss dies keineswegs wahr sein, es könnte sich ebenso um eine bloße Provokation handeln, wofür spricht, dass sie nicht am Fenster gelauert hat, sondern erst aufgrund des Geschreis dorthin gegangen ist. Auf visueller Ebene ist interessant, dass die räumliche Distanz zwischen ihnen nun, da alles zu Ende geht, so gering ist wie den gesamten Film über nicht; sie haben direkten Blickkontakt und mehrere Großaufnahmen ihrer Gesichter verstärken diese Nähe. Von Gombrowskis Seite geht es etwas weniger gewalttätig zu als in den anderen Varianten, er verpasst ihr – statt ihr an die Gurgel zu gehen – lediglich eine schallende Ohrfeige, der sie – da zeigt sich wieder, dass sie vor ihrem Mann keine

[2216] Ebd., S. 511.

Angst hat – mit einem provozierenden „Ich habe dir immer gesagt, irgendwann schlägst du wieder zu. Soll ich dir den Gürtel holen?“ begegnet. – Somit bestätigt sie, dass das, was zuvor über seine Gewalttätigkeit ausgesagt wurde, z. B. von Kathrin, zutrifft. Danach geht es um die oben erwähnte Vaterschaftsfrage (Betty) – und erst hier schauen sich die beiden das einzige Mal im Film – es ist zugleich ihre letzte Begegnung – länger in die Augen; in ihren scheinen, als er sich zum Gehen wendet, Tränen zu stehen. Und er blickt sie bei „Du hast dir dein Leben umsonst vergiftet“ fast mitfühlend an. Zudem liefert die letzte gemeinsame Szene noch eine zusätzliche Information über den Alltag ihrer Ehe. Interessant ist nämlich bereits der Beginn: Sie „begrüßt“ ihn mit einem „Du bist zu früh“, woraus man schließen kann, dass in dieser Ehe jeder seinem, vom anderen getrennten Tagesablauf folgt; und diese Regeln normalerweise nicht gebrochen werden. Weil das alles so eingespielt ist, trifft die Überschrift „Abwesenheit und Schweigen“ wie für die anderen Varianten auch für den Film zu.[2217] Wir haben es geradezu mit einem Komplex unterschiedlicher Schweigeformen zu tun, einer Mischung aus überwältigtem, defensivem und repressivem Schweigen. Unter dem Beziehungsaspekt ist das repressive hervorzuheben, und zwar, wie in den anderen Varianten, als komplizitäres Schweigen, das notwendig war, um überhaupt weiterhin unter einem Dach leben zu können – und zugleich die Konfliktspannung stetig verstärkt hat.

Für die Beziehung zwischen Gombrowski und seiner Frau spielt im Film neben Elenas bitterbösem wie resigniertem Mienenspiel nicht zuletzt die (Raum-)Atmosphäre eine Rolle, mit der die Interaktionen inszeniert werden und die zu einer deutlichen Steigerung ins Negative beiträgt. Gravierend sind im Film außerdem, obwohl er in den wesentlichen Punkten der Vorlage folgt, die charakterlichen Unterschiede bei Elena und Hilde. Beide sind selbstbewusster, nicht die eingeschüchterten Frauen, die kaum einmal die eigene Stimme erheben. Darüber hinaus fällt insbesondere die negative Charakterisierung Elena Gombrowskis ins Gewicht, bei der ihre Backstorywound, der Glaube, über Jahrzehnte betrogen worden zu sein, aber berücksichtigt werden muss. Während Hilde ihr gegenüber freundlich ist, sie grüßt und ruhig mit ihr spricht, bekommt sie von der vermeintlich betrogenen Ehefrau stets nur verbale Ohrfeigen zurück. Sicher, legt man die Verletzung zugrunde, die so etwas mit sich bringt, kann man für Elena ein gewisses Verständnis haben. Allerdings verhält sie sich nicht nur gegenüber Hilde so schroff, sondern, wie

[2217] Unterleuten III, 00:53:34-00:55:53; vgl. Unterleuten II, 01:07:23-01:07:38; Zeh: Unterleuten, S. 521; vgl. ebd., S. 518f.

erwähnt, genauso gegenüber allen anderen.[2218] Immerhin verteidigt Elena (in jeder Variante) ihren Mann, als Björn ihr die angeblichen Pläne zur Schließung der Ökologica verkündet. Partei für ihn ergreift sie im Film auch gegenüber Wolf Hübschke („Mein Mann entführt keine Kinder“).[2219] Dies ist also eine andere Seite, die sie neben Wut und Hass besitzt. Sie wird, obwohl das klar überwiegt, nicht rein negativ charakterisiert. Zudem wird sie mehrmals gezeigt, wie sie erfolglos versucht, ihre Tochter zu erreichen. In solchen Szenen sehen wir eine einsame Frau, die letztlich niemanden hat und ein gewisses Maß an Mitgefühl wecken kann. Ansonsten ist die Hausarbeit ihr wesentlicher Lebensinhalt; weshalb man, was Hanna Zehschnetzler über Herta Müllers *Niederungen* schreibt, ebenso über Elena Gombrowskis Leben – und das betrifft ihre Sozialität und Rolle, einen Hauptzug als fiktives Wesen – setzen kann: „Die Flucht der Frauen vor der Trauer und der Einsamkeit in die Hausarbeit“.[2220]

Bei Gombrowski ist die Abweichung im Film zu den anderen Varianten weniger gravierend, wenngleich Thomas Thieme äußerlich sicher nicht dem Gombrowski des Romans entspricht, der seinem Hund gleicht und an dem alles herunterhängt.[2221] – Hier kommt eher die Stärke des Nicht-Visuellen in Roman/Hörbuch und Hörspiel zum Tragen. Und charakterlich gibt es, das wird im Folgenden noch deutlich werden, durchaus einige Unterschiede; er ist insgesamt ruhiger, nicht der brüllende und auf den Tisch schlagende Mann der anderen Versionen.

Heraussticht – und das gilt für alle Realisierungen – in erster Linie eines: Der Irrglaube Elenas resultierte aus zwanzigjährigem Schweigen. Das Schweigen, das Unsagbare, das nicht ausgesprochen werden durfte, stellte die Basis der Ehe dar. Und es ist zugleich ein wesentlicher Grund dafür, dass die Figuren in unterschiedlichen PWs lebten, es folglich keine gemeinsame soziale Welt geben konnte. In diesem Schweigen steckte eine Botschaft, die von beiden Partnern unterschiedlich verstanden wurde. Das Fundament dieser Ehe war mehr als schief – es bestand aus unausgesprochenen (Fehl-)Annahmen; sprich: Die Problematik der Gombrowski-Ehe ist also – wie bei Kron-Hübschkes – nicht strategisches Handeln. Es sind voneinander abweichende Situationsdefinitionen/PWs, über die

[2218] Vgl. Unterleuten II, 00:58:53-00:59:50.
[2219] Vgl. ebd., 00:45:56-00:46:30.
[2220] Zehschnetzler: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller, S. 132; Müller, Herta: Niederungen. Frankfurt am Main: Fischer 2017 [2010].
[2221] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 87; Zeh: Unterleuten-HS, 01/20-00:37-00:51.

sich nicht verständigt wird; die engste aller gemeinsam geteilten sozialen und Lebenswelten unterscheidet sich bzw. basiert auf divergierendem Wissen. Die Gombrowskis haben buchstäblich in verschiedenen Lebenswelten gelebt.

Mitlesen kann man bei diesem Schweigen wie den Gewalterfahrungen – das betrifft die Figuren als Symptome – zudem wieder den Hintergrund der Lebenswelt DDR, genauer gesagt: Wie sich Unterdrückung, Macht und Gewalt auf eine Ehe auswirken konnten. Die Folgen davon und die der Rollen, die beide innehatten, wirken in die Gegenwart hinein. Sie können sich nicht davon lösen – und bleiben damit in einer PW gefangen, die insbesondere als O-World bestimmt werden kann – ihre Schweigehandlungen halten sie in der Vergangenheit fest, während die TAW längst eine andere geworden ist. Sich über diese objektive (und soziale) Welt zu verständigen, wäre allerdings nur über (Miteinander-)Reden möglich, was wiederum Heimat als Aktivität bedeuten würde.

Dass Angst zum Alltag gehörte, hatte ich bereits erwähnt. Macht beruhte ganz wesentlich auf Angst – und das tut jene, die Gombrowski über seine Frau hat. Weil sie sich vor ihm fürchtet, wagt sie es nicht bzw. ist sie nicht (mehr) in der Lage, ihre Stimme gegen ihn zu erheben und sich zu behaupten, zumindest im Roman. Elena tut in ihren vier Wänden das, was man zu DDR-Zeiten außerhalb dieser Wände tat: „Wir haben vor allem weggeschaut und sind ganz selbstverständlich unseren alltäglichen Verrichtungen nachgegangen.“[2222] Um irgendwie durchzukommen, hat man sich gefügt: „In diesem System konnte nur halbwegs unbehelligt leben, wer sich anpaßte.“[2223] Anpassung war auch für Elena Gombrowski letzten Endes eine Überlebensstrategie. Gerade auf diese Weise verkörpert sie eine (ehemalige) DDR-Bürgerin:

> Der durchschnittliche DDR-Bürger zeigte eine Fassade von Wohlanständigkeit, Disziplin und Ordnung. Er war freundlich, höflich, beflissen, seltener auch mürrisch und gereizt, überwiegend aber zurückgehalten, kontrolliert, vorsichtig und gehemmt. Unter dieser zur Schau getragenen Maske schmorte ein gestautes Gefühlspotential von existentiellen Ängsten, mörderischer Wut, Haß, tiefem Schmerz und oft bitterer Traurigkeit, das aus dem Bewußtsein und von der Wahrnehmung ausgeschlossen blieb. […] So war das Leben in DDR im wesentlichen durch soziale Fassaden gekennzeichnet. Es war dies ein zwangsläufiges Ergebnis der repressiven Erziehung. Allen war klar: Das wahre Gesicht zeigen und die ehrliche Meinung sagen, ist viel zu gefährlich! So wurde das aufgenötigte zweite Gesicht allmählich zur Gewohnheit und schließlich zur selbstverständlichen Normalität.[2224]

[2222] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 77.
[2223] Ebd., S. 17.
[2224] Ebd., S. 76f.

1.2 Verheiratet mit einem dozierenden Vogelschützer: Gerhard Fließ und Jule Fließ-Weiland

„In einem Szenario *prekärer* Entschleunigung agieren die Stadtflüchter, die es nach Unterleuten verschlagen hat“.[2225]

Was die Fokalisierung anbelangt, ist zunächst relevant, dass beiden zwar die gleiche Anzahl Kapitel im Roman zukommt, aber wenn sie miteinander kommunizieren (oder dies zumindest versuchen), ist der größere Anteil bei Gerhard Fließ, sodass das Gewicht hinsichtlich der Bewertung dieser Situationen stärker auf ihm, mit dem die Erzählerin, wie erwähnt, keine Interviews geführt hat – und dem sie nicht gerade Sympathie entgegenbringt –, liegt. Insofern ist den Schilderungen nicht nur eine subjektive Färbung unterlegt, sondern es gilt zudem einmal mehr das, was das Voice-Over des Films sagt: „Niemand weiß genau, was wirklich geschah.“[2226] Wir haben es neben den Intentionen und Zielen dieser Figur(en) (W- und I-World) damit immer (auch) mit der K-World und der O-World zu tun, als die Sichtweise durch die Städterbrille bestimmt oder, so muss man beinahe sagen, getrübt und gebrochen wird.

Bereits das erste Kapitel, welches zugleich das erste des Romans ist, wird aus Gerhard Fließ' Perspektive erzählt; und es beginnt mit einer Aussage seiner Frau, die Wesentliches über die Ausgangssituation der beiden mitteilt, über den Grund, warum „sie sich gegenseitig den letzten Nerv“ rauben: „Das Tier [der Nachbar Schaller, A.W.] hat uns in der Hand. Das ist noch schlimmer als Hitze und Gestank. […] Ich halte das nicht mehr aus.“ Im Hörbuch wird in diesen Satz ein leicht verzweifelter Ton gelegt, sodass die Äußerung bzw. die Emotionen gegenüber dem Printtext verstärkt sind.[2227] Gerhards Reaktion sieht folgendermaßen aus: „‚Es bringt nichts, sich aufzuregen, Liebes.‘ Gerhard bemühte sich, seiner Stimme einen sicheren Klang zu geben. Je hysterischer Jule wurde, desto fester klammerte er sich an die Vernunft. ‚Wenn man jemanden hasst, stört einen alles, was diese Person tut.‘“ Zum einen bringt er seiner Frau hier kein Verständnis und keine Empathie entgegen, sondern lässt mit der Aussage, sie solle sich nicht aufregen, durchblicken, dass sie seiner Meinung nach übertreibt; gleichzeitig ist er bemüht, sie zu

[2225] Preußer: Juli Zeh, S. 179; kursiv im Original.
[2226] Unterleuten I, 00:01:27-00:01:29.
[2227] Zeh: Unterleuten, S. 9; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 1-00:00:34-00:00:42.

besänftigen („Liebes“ – ein Wort, das er in diesem Kapitel dreimal gebraucht), wobei ihm die Selbstbeherrschung offensichtlich nicht leichtfällt. Und so verliert er sich am Ende seines Satzes in einer allgemeinen Floskel, die Jule in dieser Situation alles andere als weiterhilft, vielmehr prompt zu einer entsprechend gereizten Reaktion führt: „Du meinst, ich soll versuchen, das Tier zu lieben? Und dann wäre es in Ordnung, dass es unser Leben zerstört?“ Auch Helene Grass liest dies mit angedeuteter Verzweiflung, unterdessen man bei Gerhard die bemühte Ruhe erkennen kann.[2228] Mit der Entgegnung „Ich meine, dass du dich nicht reinsteigern sollst. Durch die Aufregung schadest du nur dir selbst, und …“ greift er sie indirekt an und zeigt erneut, dass er ihr Verhalten übertrieben findet. Zudem führt er den Satz nicht zu Ende – bei keiner Figur enden gesprochene Sätze häufiger mit „…“ als bei Gerhard Fließ, keiner Figur gehen häufiger die Worte aus, womit er durch seine Sprechweise implizit charakterisiert wird: Obwohl er gerne versucht, nach außen hin den Überlegenen zu spielen, ist er eigentlich (oft) unsicher; Schweigen als Abbruch, das, bezogen auf Gerhards Überforderung, zudem als überwältigtes einzustufen ist. Die fehlende Hörbarkeit wird durch diese Punkte ersetzt; das hat zwar nicht die gleiche Wirkung, vermittelt die Botschaft aber trotzdem. Jule hat im Anschluss daran ebenfalls nichts mehr zu sagen, beginnt erst einmal zu weinen und bringt ihre Emotionen somit auf nonverbale Weise zum Ausdruck.[2229] Gesprochen wird für eine Weile nicht; Gerhard hat sich neben sie gesetzt und versucht, sie zu trösten. An dieser Stelle folgt eine kurze externe Analepse über die erste Begegnung an der Universität. Außerdem erfahren wir, dass Gerhard aufgrund des seit vier Tagen andauernden Schaller-Zustands emotional selbst sehr angespannt ist, sodass „seine Hände vor Hass […] zittern“, wenn er nur an diesen denkt.[2230]

Im Hörspiel ist die erste gemeinsame Eheszene in Interviews mit Jule und Gerhard eingebettet, die die Analepsen des Romans ersetzen; jedoch über diese hinausführen.[2231] Zunächst vernehmen wir von beiden Figuren ein gereiztes Seufzen/Stöhnen, dann beginnt Jule mit einem zweimaligen „Ich halt’ das nich’ mehr aus“, gefolgt von „Ich kann nich’ mehr“ und „Der räuchert uns hier aus. – Das ist ein verdammtes, räudiges, verkommenes Tier!“ – vor allem zusammengenommen mit der Geräuschebene eine Steigerung zur Roman-/Hörbuchfassung: Wir hören sie dabei auf und ab gehen und das Baby quengeln,

[2228] Zeh: Unterleuten, S. 9; Zeh: Unterleuten-HB, 1-00:01:03-00:01:15.
[2229] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 9.
[2230] Ebd., S. 10f.
[2231] Zeh: Unterleuten-HS, 1/5 bis 8.

was einen Raum von nicht gerade angenehmer Atmosphäre entstehen lässt; vielmehr verstärkt die Geräuschebene den Eindruck von Unruhe, ein gestimmter Raum, der zugleich Handlungs- und Beziehungsraum ist: Ein Konfliktraum, der im Außen die innere (An-)Spannung der/zwischen den Figuren spiegelt; die Konfliktspannung ist in der gesamten Szene spür- und im Hörspiel hörbar. Gerhard versucht seine Frau zu beruhigen – und sich selbst durch gutes (gedankliches) Zureden. Die Aussage des Romans „Du meinst, ich soll versuchen, das Tier zu lieben?“ wird im Hörspiel in Gedankenrede Jules transformiert und ein daran angeschlossener gesprochener Satz wird durch den ironischen Subtext zur Provokation, zum verbalen Angriff: „Soll ich jetzt rausgehen und sagen: Toll, dass du jetzt schon seit drei Tagen Gummireifen verbrennst, ich hätte nämlich die frische Luft überhaupt gar nicht mehr ausgehalten, jetzt“; das steigert die Wirkung des Gereiztseins zusätzlich. Noch ehe er davon sprechen wird, denkt Jule: „Jetzt kommen gleich die Kampfläufer“, woraus wir schließen können, dass sich derartige Diskussionen schon öfter ereignet haben – gleiches gilt, wenn er denkt: „Jetzt sagt sie *wieder* meine Tochter“. Der Ton von Gerhards Gedanken-Stimme lässt hier den Unmut durchscheinen, welchen diese Äußerung hervorruft und im Widerspruch zu seinem äußerlichen Bemühen um Ruhe steht. Überhaupt macht es in dieser Szene einen Unterschied, dass wir im Hörspiel die Gedanken beider Figuren mitgeliefert bekommen. Die gegenseitige herabsetzende Fremdcharakterisierung, vor allem mittels dieser Subdialoge, verrät einiges über die Ehe. Durch Jules Gedanken (u. a. „Er redet wie ein Nahostdiplomat“) erfährt auch Gerhards Handeln und Sprechen eine negative Beurteilung; ihres führt er auf Schlafmangel und „postnatale Hysterie“ zurück, verharmlost es (wie im Roman) damit bzw. nimmt es wenig ernst. Interessant ist außerdem, wie Jule erst Gerhard anschreit und im nächsten Moment beruhigend auf das Baby einredet. In Kombination mit ihren Gedanken zeigt dies, dass sie ihre Emotionen durchaus zu kontrollieren vermag und die Aggressionen in erster Linie gegen ihren Mann gerichtet sind. Durch Lautstärke und insbesondere deutlich hörbare Gereiztheit in der Stimme, die von den Geräuschen ihrer Schritte und dem Weinen des Babys unterlegt wird, wirkt das Ganze wesentlich unruhiger und angespannter als in Roman/Hörbuch, wo die Erzählerstimme vieles auf Distanz rückt. Die sprachliche Perspektivierung schwächt die Emotionen ab. Im Hörspiel ist die dichte Atmosphäre greifbar und spürbar, eben, weil sie hörbar ist. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass, trotzdem es nur einen Kanal gibt, verschiedene Stimmen und Geräusche simultan wiedergegeben

werden können und somit buchstäblich ein gestimmter, ein atmosphärischer Raum geschaffen werden kann – und der ist hier alles andere als harmonisch.[2232]

Als Nächstes probiert es Gerhard – ich bin nun wieder bei Roman/Hörbuch – mit der Aussicht auf die Errichtung einer Mauer zwischen den Grundstücken, was allerdings nicht zum erhofften Anschluss führt, sondern zu einer weiteren aufgebrachten und lauten Reaktion. Am Ende der zitierten Äußerung steht ein Ausrufezeichen und die Erzählerin hebt das ebenfalls hervor („Jule wurde lauter"). Im Hörbuch ist von dieser Lautstärke dagegen nichts zu erkennen. Weiterhin gereizt klingt Jule gleichwohl; zudem wird Gerhards Satz zum Genehmigungsverfahren mit einem Ton gelesen, der sich nach freudiger Unternehmung anhört, nicht zu Inhalt und Situation passt und ihn so gerade komisch, hilflos und ohnmächtig wirken lässt. Haben sich die Emotionen auf Jules Seite also noch einmal gesteigert, scheint Gerhard langsam aufzugeben, wie es dem Kampf auf verlorenem Posten entspricht – und er klingt auch im Hörbuch eher resigniert. Zusätzlich stellt die Aussage „Gegen den Gestank würde die Mauer sowieso nicht helfen" das vorher Gesagte als sinnlos bloß und unterstreicht damit seine Hilflosigkeit.[2233]

Schließlich – und das ist erneut seiner Hilflosigkeit zuzuschreiben – kommt der Dozent in ihm durch; er „versucht[] die Flucht ins Allgemeine", spricht u. a. von der ausgebliebenen Umweltbewegung in der DDR, womit wir zugleich Informationen zu seiner Haltung diesbezüglich bekommen, – und natürlich von den bedrohten Kampfläufern.[2234]

Es ist nur ein Scheindialog, in seiner Hilflosigkeit, seiner geradezu ohnmächtigen Lage, rettet sich Gerhard Fließ in den Monolog. Hier – und in den Analepsen des Romans – wird er uns, insbesondere über seine ideologische Perspektive mit seiner Denkhaltung, seinen (vermeintlichen) Werten und seiner Sicht auf die Gesellschaft außerdem bereits als Symptom vorgestellt. Diese Sätze werden im Hörbuch ohne nennenswerte Betonung gelesen; Gerhards Stimme ist die gesamten Sätze über ruhig, belehrend klingt er in jedem Fall nicht – eine weitere Abschwächung und ein Widerspruch zum eigentlichen Inhalt, was für Jule nicht minder gilt; lediglich gegen Ende steigert sich die Sprechmelodie zu hörbarer(er) Gereiztheit. Hinzukommt die Unterbrechung durch die Erzählerkommentare, die den unmittelbaren Eindruck eines Wortgefechts verhindert, vielmehr Distanz

[2232] Ebd., 1/6 + 8-00:00-00:55.
[2233] Zeh: Unterleuten, S. 11; Zeh: Unterleuten-HB, 1-00:04:32-00:05:46.
[2234] Zeh: Unterleuten, S. 12.

erzeugt.[2235] Da Gerhards erste Aussage an der Realität vorbeigeht, eine bloße Dozentenfloskel ist, die mit der Situation und dem, was Bodo Schaller macht, überhaupt nichts zu tun hat, ist es kein Wunder, dass Jule noch aggressiver wird und ihn unterbricht („…"). Er macht dennoch weiter, worauf sie lauter wird, markiert durch verbum dicendi („rief") wie Ausrufezeichen. Danach steht sie vom Sofa auf und beginnt, im Zimmer hin und her zu laufen, sodass die Kommunikation zusätzlich zur emotionalen Aufladung behindert wird. Gerhards Frage, ob er ihr das Baby abnehmen solle, beantwortet sie nonverbal, indem sie die Tochter enger an sich drückt. Und die Erzählerin erwähnt an dieser Stelle ein weiteres Problem, das vernünftige Kommunikation zwischen den beiden erheblich erschwert und noch mehrmals auftreten wird: Jules fehlende Aufmerksamkeit.[2236]
Gerhard macht einen neuen Vorschlag zu einem Spaziergang – erneut ohne Erfolg.[2237]
Abgesehen von „sagte Gerhard" während seines ersten Satzes, liegt in dieser kurzen Passage autonome zitierte Rede vor; gleichwohl werden ein paar weitere Dinge deutlich: Jule verweigert stets den gewünschten Anschluss, boykottiert jeden seiner Vorschläge sofort, und mittlerweile ist auch er ziemlich gereizt, was an den insgesamt vier Ausrufezeichen sowie der emotionalen Wortwahl („Ist doch egal"; „Herrgott") ablesbar ist, keine Argumentation, sondern ein Kampf-Gespräch. Im Hörbuch beginnt diese Gesprächssequenz von Seiten Gerhards mit einem Ton, der Lust darauf anklingen lässt – oder lassen soll –, etwas zu unternehmen. Der Text wird durch die Sprechmelodie also in einer Weise interpretiert, die darin *so* nicht angelegt ist, da keine phonatorischen oder anderen Redemerkmale genannt werden. Jules Aussagen werden zwar wieder mit gereiztem Ton gelesen, indes weniger als jene zu Beginn des Kapitels; und die Ausrufezeichen sind, was den Inhalt des Gesagten abschwächt, überhaupt nicht hörbar. So wirkt sie hier ruhiger als in der Druckfassung.[2238] Im gekürzten Hörbuch fehlt diese Passage, wodurch von Jules

[2235] Vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 2-00:06:56-00:07:35.
[2236] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 12. „Dabei stand sie offensichtlich neben sich, hörte manchmal nicht, wenn er sie ansprach, schaute erst auf, wenn er lauter wurde, und blickte ihn an wie einen Fremden." (Ebd., S. 13).
[2237] Vgl. ebd., S. 14. Die Tatsache, dass sie hier einen Kinderwagen besitzen, widerspricht Jules späteren Überlegungen, welche Art von Kinderwagen sie sich zulegen soll, weil das Baby mittlerweile zu schwer für das Tragetuch geworden ist (vgl. ebd., S. 501).
Nach Hindelang gibt es folgende Möglichkeiten, auf Vorschläge zu reagieren: Zustimmen, Zustimmung offenhalten, Ablehnen, Vorschlag problematisieren: Zweifel äußern, Bedenken äußern, Einwand machen, Gegenvorschlag, Klärungsfrage (vgl. Hindelang: Einführung in die Sprechakttheorie, S. 112-121). Jule begegnet Gerhards Vorschlägen stets mit Ablehnung oder Einwänden.
[2238] Vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 2-00:09:35-00:09:57.

launischer Unberechenbarkeit etwas weggenommen wird. Denn gerade an dieser Stelle erweist sie sich als stur und bockig.[2239]

Als sie sich wieder aufs Sofa setzt, um das Baby zu stillen, entzieht sich Gerhard der Situation, indem er in die Küche geht, um für beide frisches Ginger Ale zuzubereiten. Wie mehrfach in diesem Kapitel wird das Verbale durch Nonverbales substituiert; Jule reagiert nicht mit Worten auf das, was ihr Mann zu ihr sagt, sie nickt nur, sieht ihn dabei nicht an, ihre ganze Aufmerksamkeit gilt dem Baby.[2240] Weil Jules Innensicht fehlt, bleibt offen, ob es sich um überwältigtes Schweigen oder einen bewussten Schweigezug, ein Schweigen als Strafe – weil ihr Mann sich nicht so verhält, wie er es (ihrer Meinung nach) sollte – handelt. Bei seiner Rückkehr ins Wohnzimmer ist er erneut um Fassung bemüht: „Gerhard zwang sich, mit ruhigen Schritten durch den Raum zu gehen und die Gläser auf dem Couchtisch abzustellen. Dann trat er auf Jule zu.“[2241] – Und wieder weigert diese sich, bei seinem Sprachspiel mitzumachen. Sein Vorschlag, das übermüdete Baby ins Bett zu legen, wird von ihr laut (drei Ausrufezeichen) zurückgewiesen. – Die Ausrufezeichen sind im Hörbuch (wieder) nicht vernehmbar, die Äußerung wird damit abgeschwächt. Noch schlimmer wird es, als er ein weiteres Mal vorschlägt, das Baby zu nehmen, wofür er ihr in den Weg treten muss; sie läuft also wieder im Zimmer auf und ab. – Nicht zuletzt durch diese permanenten Bewegungen ist die gesamte Kommunikationssituation extrem unruhig. Als auf sein „Gib sie mir mal“ von Jule nur ein „Lass“ folgt, bleibt er zwar ruhig, hat aber ihr „Nein“, so schroff es vielleicht ausgedrückt gewesen sein mag, nicht akzeptiert.[2242] Jule reagiert mit sofortiger Abwehr bzw. Vorwürfen:

> „Das mach ich doch schon. Siehst du das nicht? Ich trage sie. Hin und her. Nicht nur jetzt, sondern auch, während du weg bist. Glaubst du, dass du sie besser tragen kannst?“
> „Natürlich nicht, Jule.“

[2239] Zeh: Unterleuten-HBk, 2/3.

[2240] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 14. Auch hier bemüht er sich wieder um eine beruhigende Sprechweise („sagte er sanft“).
Im Rahmen der Analepsen zum Hauskauf und den Gründen für den Umzug aufs Land, folgt eine längere Passage, die vor allem dazu dient, Gerhard indirekt zu charakterisieren, nämlich über die Art und Weise, wie er vor Leuten zu reden pflegt und welche Wirkung dies bei den Anwesenden hervorruft: Er wurde „misstrauisch beäugt wie ein verwirrter Greis. […] Während seinen Zuhörern das Unbehagen in die Gesichter geschrieben stand, redete sich Gerhard in Rage. […] Spätestens an dieser Stelle begann die Gruppe, die ihm zuhörte, zu erodieren. Wenn Gerhard fragte, ob man nicht hier und jetzt eine Aktionsgruppe gegen die Studienreform gründen wolle, trug der letzte Zuhörer sein Mineralwasser in einen anderen Raum. […] Gerhard fühlte sich zurückgelassen, mit hängenden Armen zuschauend, wie alle anderen in verschiedene Richtungen auseinanderliefen.“ (Ebd., S. 19f.).

[2241] Vgl. ebd., S. 21-26; ebd., S. 26.

[2242] Ebd.; Zeh: Unterleuten-HB, 8-00:33:38-00:34:05.

„Du gehst in dein Büro, öffnest die Fenster und setzt dich an den Schreibtisch. Oder machst einen schönen Rundgang durchs Naturschutzgebiet. Ich bin den ganzen Tag hier. Mit Sophie. In dieser Sauna. Ich trage sie. Tag und Nacht. Verstehst du?“
„Du lässt dir ja nicht helfen!“
„Ach so! Sophie ist meine Zuständigkeit, und du hilfst von Zeit zu Zeit ein bisschen?“
„Ich formuliere neu: Du lässt mich nichts tun.“
„Du kannst gern etwas tun.“
„Und was?“
„Ruf die Polizei.“
Gerhard schüttelte den Kopf.
„Das haben wir doch schon hinter uns.“[2243]

Hier wird ein längerer „Dialog“ in autonomer direkter Rede wiedergeben; ein Erzählerkommentar ist gar nicht notwendig, es wird allein durch das Gesagte offensichtlich, was sich abspielt. Gerhard hat wieder etwas vorgeschlagen und Jule reagiert mit verbalen Angriffen, Vorwürfen, Unterstellungen und Wortverdrehungen, worauf er nun selbst kurz laut wird, seine Stimme aufgrund ihrer Reaktion aber sogleich wieder herunterfährt. Jule widerspricht sich selbst, wenn sie ihm einerseits vorwirft, er würde gemütlich in seinem Büro sitzen, während sie sich allein um das Baby kümmere; seine Versuche dagegen sofort zurückweist. – Und er hat durchaus recht damit, dass sie sich nicht helfen lässt. Zudem ist ihr eigener „Vorschlag“ (Imperativ) weder sinnvoll noch zielführend, weil das mit der Polizei, wie wir im Anschluss erfahren, bereits vergeblich versucht wurde. Im Hörbuch wird auf Seiten Jules vor allem ein Satz („Ach so! Sophie ist meine Zuständigkeit, und du hilfst von Zeit zu Zeit ein bisschen?“) betont und in diesem das Wort „hilfst“; das „Ach so“, dem in der Druckfassung ein Ausrufezeichen folgt, wird dagegen eher mit Erstaunen gelesen, indes ohne erkennbare Lautstärke; es wird so zur Provokation. Obwohl die Emotionen in der Lesung Helene Grass’ relativ reduziert ausfallen, wirkt Jule insgesamt gereizt und anklagend, Gerhard ruhig, sodass der Kontrast trotz der Abschwächung immerhin erhalten bleibt. Der größte Unterschied besteht zwischen Roman/Hörbuch und Hörspiel bei Jules Satz „Ruf die Polizei“ – im Hörspiel der letzte der Szene. Er endet im Roman mit einem Punkt, wird im Hörbuch ruhig gelesen, im Hörspiel hingegen geschrien und zusätzlich von besonders eindringlichem Weinen des Babys unterstrichen, also gegenüber Roman/Hörbuch in der emotionalen Intensität

[2243] Zeh: Unterleuten, S. 26f.; Zeh: Unterleuten-HB, 8-00:34:06-00:34:51. In der Kurzfassung fehlen die letzten beiden Zeilen des Zitats wie auch die Analepse zum ersten Versuch, die Polizei zu rufen (Zeh: Unterleuten-HBk, 8).

deutlich gesteigert.[2244] Auch bei ihrem nächsten Ausruf „Dann verklag das Tier!“ gibt es keine Lautstärke im Hörbuch – sie ist allein erkennbar am Ausrufezeichen der Textfassung und es klingt eher gehetzt denn eindringlich.[2245] Diese gesamte Passage ist im Hörspiel stark gekürzt, Gerhard macht den Vorschlag mit dem Spaziergang nicht und geht nicht in die Küche; die das Kennenlernen betreffenden Analepsen werden als Interviewaussagen zwischen das dramatische Spiel montiert; und im Unterschied zum Roman gibt es dabei Äußerungen – und damit Sichtweisen – von beiden Seiten. Neben der aufgeheizten Atmosphäre in dieser Situation dient diese Szene dazu, die Ausgangssituation des Paares und die Lage, in der sich die Ehe befindet, herauszustellen. Über ihr Sprech- und Schweigehandeln werden die Figuren hier als fiktive Wesen anschaulich (und hörbar) vorgestellt. Zu betonen ist, dass der Blick auf die Ehe – und der gesamte Roman – mit Gerhards K-/I-/W-/O-World beginnt und dies die Hintergrundfolie für alles Weitere bildet. Thematisiert werden hauptsächlich die Schaller-Problematik und der Mauerplan sowie die Tatsache, dass Gerhard tagtäglich ins Büro verschwindet, während Jule sich, wie sie es äußert, allein – in der „Sauna“ – um das Baby kümmern muss. Entscheidend im Hörspiel ist zudem, dass wir aus einer Interviewpassage, die der Szene vorausgeht, bereits wissen, dass die beiden mittlerweile geschieden sind, was zu einer anderen Wertung in der Rezeption führt.[2246]

Im Roman ist nach einem erneuten Dozierensanlauf Gerhards, den Jule mit einem lauten „Stopp“ beendet, die Luft raus.[2247] Sie sitzen eine Weile auf dem Sofa, eine „Zeit, die Jule braucht[], um einzusehen, dass er recht hat[]“.[2248] Schließlich hat sie sich wieder beruhigt, was allerdings in erster Linie der sie überwältigenden Müdigkeit zuzuschreiben ist; im Halbschlaf sagt sie nur noch: „Am besten, du bringst das Tier einfach um.“ Hervorgehoben wird dieser Satz dadurch, dass er der letzte des Kapitels ist. Es handelt sich um einen (weiteren) Imperativ, der (vernünftig betrachtet) nicht durchführbar ist – wie nahe Gerhard der Ausführung später einmal kommen wird, wissen zu diesem Zeitpunkt weder Figuren noch Leser. Diese Sätze werden im Hörbuch sehr ruhig gelesen, was aber die *Aufforderung*, das Tier umzubringen, umso entschiedener klingen lässt. Lautstärke und Wut wären eher ein Zeichen von Spontaneität und Ohnmacht. Auch von der Erzählerin

[2244] Zeh: Unterleuten, S. 27; Zeh: Unterleuten-HS, 1/8-01:16-01:18.
[2245] Zeh: Unterleuten, S. 28; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 8-00:36:26-00:36:27.
[2246] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 1/6 bis 8; vgl. ebd., 1/5-00:10-00:12.
[2247] Zeh: Unterleuten, S. 28; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 8-00:36:29-00:36:43.
[2248] Zeh: Unterleuten, S. 28. Hier wird besonders deutlich, dass das Geschehen auf Gerhards Blick verengt ist.

wird der phonatorische Aspekt unterstrichen, wenn es heißt: „[I]hre Stimme war zu einem Flüstern geworden“.[2249] – Im Hörspiel fehlt dies, wie erwähnt; dort endet es mit dem Befehl, die Polizei zu rufen. – Bleibt der *Mordbefehl* unkommentiert im Raum stehen, enthält er, ob ernst gemeint oder nicht, bereits eine Vorausdeutung auf das Ende des Romans. Gescheitert im Sinne Searles (und Habermas’) sind zudem ihre vorherigen Aufforderungen, weil solche zum einen als Versuch zu werten sind, den anderen dazu zu bringen, eine bestimmte Handlung auszuführen, zum anderen immer implizieren, dass der andere tatsächlich in der Lage ist, dem nachzukommen.[2250] Wie gesagt: Vernünftig gesehen ist dies nur eine theoretische Möglichkeit; und bringt vor allem Jules Hilflosigkeit zum Ausdruck. Demgegenüber sind manche Vorschläge Gerhards, z. B. einen Spaziergang zu machen, durchaus sinnvoll und, objektiv betrachtet, problemlos ausführbar. Von Jule werden sie jedoch stets sofort boykottiert. Sie reagiert immer emotional; selbst ohne Einblick in ihre Gedanken wird deutlich, dass sie gar nicht über seine Vorschläge nachdenkt; sie bemüht sich nicht, auf diese Verständigungsangebote einzugehen, ihre Antworten erfolgen unmittelbar. Auffällig auf Seiten des Ehemanns ist, dass dieser sich wiederholt in allgemeinen Floskeln verliert oder zu Erklärungen ansetzt, die entweder mit ihrer aktuellen Situation nichts zu tun haben oder zumindest nicht weiterhelfen. Damit gießt er nur neues Öl in die aufgeheizte Gefühlslage seiner Frau. Dessen ungeachtet wird Gerhard in diesem Kapitel (noch) nicht allzu negativ charakterisiert; er versucht u. a. immer wieder, den Ausbrüchen seiner Frau ruhig zu begegnen. Inwieweit Vorschläge und das Verhalten seiner Frau gegenüber ernst gemeint sind oder einer Strategie folgen, ist nicht erkennbar; es werden hierzu keine Gedanken mitgeliefert. So lässt sich nicht definitiv beantworten, ob Gerhard (tatsächlich) an Verständigung orientiert ist oder nur das Ziel hat, Jule zu beruhigen und/oder davon zu überzeugen, dass er recht hat; vieles spricht allerdings für letzteres. Er hält ihre Reaktion von Anfang an für übertrieben, denkt gegen Ende an die bevorstehende Dorfversammlung und hat bereits Pläne, im Dorf Verbündete zu gewinnen. Ob er lügt, bleibt hier also offen; auf jeden Fall teilt er seiner Frau nicht seinen gesamten Gedankengang mit. Und es mangelt in diesem ersten Kapitel nicht nur seiner Frau, sondern auch ihm an Aufmerksamkeit (Ablenkung von außen).[2251] Mögen die Intentionen beider Figuren zwar nicht eindeutig sein, wird uns

[2249] Ebd., S. 29f.; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 8-00:38:17-00:40:25.
[2250] Vgl. Searle: Sprechakte, S. 100.
[2251] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 29f.

schon zu Beginn ein Beziehungsgeflecht präsentiert, dessen Fäden höchst angespannt sind.

Anders als in den drei besprochenen Varianten fängt das „Unheil Schaller“ im Film erst mit der erzählten Zeit an, und mit einem Kontrast zwischen visueller und auditiver Ebene. Wir sehen ein friedliches Bild – Jule liegt schlafend mit dem Baby im Bett –, doch aus dem Off sind Lärm und die laute Stimme Schallers zu hören. Sie wacht auf, geht dem nach und trifft erstmals auf den neuen Nachbarn, woraufhin sie ihren Mann anruft, der gerade in Berlin weilt und einem ehemaligen Kollegen erklärt, wie wunderbar sie im Dorf integriert seien und er nun nicht mehr Soziologie lehre, sondern lebe. Jule erteilt ihm den Befehl „Gerhard, du musst sofort kommen“; dabei klingt sie zwar aufgebracht, aber nicht verängstigt oder eingeschüchtert. Gleichwohl wird zu Filmbeginn das Bild einer Frau entworfen, die sich nicht selbst zu helfen weiß und ihren Mann um Hilfe bittet, also als fiktives Wesen in eine passive Frauenrolle gesteckt wird. – Das ist der erste Eindruck, den der Film von ihr vermittelt, während er sie sogar fragt, ob sie „mit denen geredet“ (!) habe.[2252] Nebenbei bemerkt, erhalten wir außerdem eine amüsante Vorausdeutung auf den künftigen Wettlauf um/gegen die Windräder, als Gerhard Fließ im Anschluss mit dem Auto nach Unterleuten fährt, an einem Windpark, bei dem es sich um den allgegenwärtigen Plausitzer handeln dürfte, vorbeikommt und von Konrad Meiler überholt wird.[2253]

In deren Zuhause zeigt die (subjektive) Kamera/räumliche Perspektive zuerst das Bild, das sich dem Paar durch das Fenster der Terrassentür darbietet: Vom Nachbargrundstück aufziehender Rauch; in der nächsten Einstellung sehen wir sie dann nebeneinanderstehen und die Körpersprache drückt die unterschiedlichen Gefühlslagen aus – anstatt als Paar, werden sie als Kontrastfiguren in Szene gesetzt: Gerhard hat die Arme hinter dem Rücken, Jule hat sie unter der Brust verschränkt. Er ist auf allen Ebenen, Körperhaltung, Wortwahl und Intonation, noch recht lässig, amüsiert sich über den „bisschen unterbelichtet[en]“ Nachbarn; dagegen Jule, deutlich aufgebracht, schnell und hektisch auf ihn einredet, dabei mit Armen und Händen gestikuliert. Analog der Vorlage argumentiert er mit der fehlenden Umweltbewegung in der DDR und natürlich den Kampfläufern, was Jules Emotionen zusätzlich befeuert: Man sieht, wie sie Luft holt, und allein ihr Blick

[2252] Unterleuten I, 00:11:51-00:15:50.
[2253] Vgl. ebd., 00:19:35-00:20:10.

verrät, welche Meinung sie zu den Argumenten ihres Mannes hat. Anstatt weiter mit ihm zu diskutieren, hält sie ihm dann mit entschlossenem Gesichtsausdruck einfach ein Smartphone unter die Nase. Verglichen mit Roman (und Hörspiel) ist die Szene im Film stark verkürzt; vor allem ist Jule – trotz der sicht- und hörbaren Emotionen – weit von der hysterischen Mutter der anderen Varianten entfernt. Das hängt freilich auch damit zusammen, dass sie Schaller im Film noch nicht Wochen ausgesetzt sind. Der Graben zwischen ihnen ist dementsprechend geringer, aber die Spannung in der Ehe ist bereits ebenso erkennbar wie Gerhard Fließ' Haltung seiner Frau gegenüber: Er bringt ihren Bedenken kein Verständnis entgegen, sondern argumentiert (wie in den anderen Versionen) von oben herab im Dozententon. Und sie redet – wie in der Vorlage – von *ihrer* Tochter.[2254]

Dem schließt sich (in der Erzählzeit zehn Minuten später) noch eine weitere Szene an – die Polizei ist unverrichteter Dinge gerade wieder weg; das Ehepaar steht erneut am Fenster. Gerhards Körpersprache hat sich verändert, nun hat er die Arme vor dem Bauch überkreuzt und in seinem Blick zeigt sich (anfangs) unverkennbar Wut. Während Jule immer noch aufgebracht ist, was sich in schneller Sprechweise, dem Blick wie dem Gestikulieren äußert, sodass sich Verbales und Nonverbales hier gegenseitig verstärken, hat er sich erstaunlich rasch wieder entspannt. Mit lockerem Tonfall sagt er: „Hauptsache, es raucht nicht mehr". Außerdem kommen Selbstüberschätzung wie Überheblichkeit seiner Frau gegenüber zum Vorschein: „Ich denke, er hat es jetzt begriffen –, dass mit uns nicht zu spaßen ist."/„Lass und jetzt bitte nicht hysterisch werden." Am Ende der Szene streichelt er ihr immerhin zärtlich über die Wange und äußert sich dann mit einem zuversichtlichen Lächeln im Gesicht zur Dorfversammlung („Der is' so schnell wieder weg, wie er gekommen is'.").[2255]

Besagte Dorfversammlung wird im Film relativ kurz gehalten – ich gehe darauf in Kapitel IV.4.1 ein. Was das Ehepaar Fließ anbelangt, setzen sich dort die Spannungen wie das fehlende Verständnis Gerhards für die Sorgen seiner Frau fort. Schön ist bei der Ankunft

[2254] Ebd., 00:26:30-00:27:35. In der dem vorausgehenden Szene war Gerhard bei Schaller, um ihn zur Rede zu stellen. Ergebnis: Die brennenden Autoreifen (vgl. ebd., 00:24:06-00:26:29; vgl. dazu S. 655f. in meiner Arbeit.)
Zwar werden sie im Roman auch erst seit vier Tagen von Schaller eingeräuchert, aber der Kampf um die Mauer und damit Schallers Anwesenheit dauert bereits Monate an (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 11).

[2255] Unterleuten I, 00:37:26-00:38:36. Während er vor seiner Frau weiterhin locker bleibt – oder locker zu bleiben versucht, hat er sich der Polizei gegenüber alles andere als freundlich verhalten (vgl. ebd., 00:36:45-00:37:25); wir bekommen also durchaus verschiedene Facetten – oder, wenn man so will, Masken bzw. Rollen des Gerhard Fließ vorgeführt – nur: positiv fällt keine davon aus.

zu sehen, wie unterschiedlich beide auf das reagieren, was sie vorfinden, wie verschieden sie ihre Lebenswelt deuten, fast schon in divergierende PWs eintreten: Sie ist über den Rauch entsetzt, er begeistert davon, dass sich die Menschen offensichtlich noch für das interessieren, was um sie herum geschieht. Als sie sich gesetzt haben, will Jule wissen, wann *er* das mit Schaller ansprechen werde – die (Geschlechter-)Rollen sind also klar verteilt: Der Mann soll reden. Aber der sagt nur „Das Beste kommt immer am Schluss"; geht schließlich zumindest insofern auf sie ein, als er ein Fenster aufmacht. Insgesamt bleibt es bei der Anspannung und Asymmetrie, die in den vorherigen Szenen schon zum Ausdruck kam. Jule haben wir noch kein einziges Mal ruhig oder entspannt erlebt und sie wird uns insgesamt als eher passive Figur vorgestellt, die sich hinter ihrem Mann versteckt. Dieser gibt sich wenigstens an der Oberfläche noch gelassen.[2256] Weil Gerhard – angesichts der Windparkpläne ist Schaller für ihn in den Hintergrund getreten – ihr persönliches Problem nicht angesprochen hat, verschärfen sich im Anschluss die Unstimmigkeiten. Er argumentiert sachlich über „das große Ganze" und ist optimistisch, bei seinem Bekannten im Umweltministerium etwas ausrichten zu können; sie reagiert zusehends gereizter, hat am Ende auch keine Worte, sondern nur noch einen abschätzigen Blick für ihn übrig, kehrt ihm den Rücken zu und steigt aufs Fahrrad.[2257] So zeichnet der erste Tag damit ein ähnlich disharmonisches Bild wie die anderen Varianten; und Gerhards Handeln unterscheidet sich von diesen nicht wesentlich. Zwar fehlen viele Zusatzinformationen – in Roman/Hörbuch durch Rückblenden, im Hörspiel durch die Interviews hineinmontiert – trotzdem sind Ausgangslage und Rollenverteilung klar. Der Hauptunterschied besteht darin, dass Jule nicht so weinerlich auftritt, was, wie erwähnt, nicht zuletzt damit zu tun hat, dass das Schaller-Problem erst einen Tag alt ist. Parallel zum übergeordneten Geschehen im Dorf, wo zu diesem Zeitpunkt der Konflikt auf dem Tisch liegt, ist in sämtlichen Versionen jener zwischen den Eheleuten kaum minder präsent.

Der Roman liefert auf der Dorfversammlung, die im siebten Kapitel – die Fokalisierung ist bei Jule – geschildert wird, weitere Hintergrundinformationen. Geredet wird zwar nicht viel miteinander, aber eines ist offensichtlich: Während Gerhard konzentriert bis nervös und aufgebracht dem zuhört, was dort vorgestellt wird, mangelt es Jule erneut an

[2256] Ebd., 00:47:20-00:48:00.
[2257] Ebd., 00:55:16-00:56:04.

Aufmerksamkeit – ihm wie dem Gesamtgeschehen gegenüber –, ohne die, das wurde bereits mehrfach deutlich, Kommunikation nicht gelingen kann.[2258] Mehr noch: Sie ist überhaupt „nicht in der Lage, sich für ihn zu interessieren."[2259] Erstaunlich ist insbesondere ein Ideal, das innerhalb einer Analepse über die Zeit vor und nach Sophies Geburt zur Sprache kommt: „Arbeitsteilung und Kommunikation sollten über allem stehen."[2260] Nun ist es nicht einmal so, dass diese Maxime erst mit der Geburt des gemeinsamen Kindes hinfällig geworden wäre: Die Beziehung war bereits zuvor eine hierarchische, die Kommunikation nie eine wechselseitige, stets geprägt von Gerhards Drang zu dozieren und damit zu monologisieren; seine Rede war nicht darauf angelegt, zu dem Gesagten von seiner Frau Entgegnungen in Form eigener Gedanken oder Stellungnahmen zu erhalten: „Nach den ersten gemeinsamen Abenden war klar, dass auch Gerhard dozierte. Er brauchte keine Frau, sondern ein Publikum."[2261] Obwohl anschließend angemerkt wird, dass Jule dies überraschenderweise nicht stört, sie vielmehr fasziniert von der Magie ist, die Gerhard entfaltet, bedeutet es dennoch, dass von Beginn an keine gleichwertige, wechselseitige Kommunikation vorhanden war, sondern eine asymmetrische – die der Beziehung selbst entspricht: Aufgrund des Altersunterschiedes sowie der Positionen als Dozent und Studentin an der Universität ruhte die Beziehung auf einer Basis ungleicher Macht. Mag sie ihm damals noch aufmerksam zugehört haben, ist dies mittlerweile verlorengegangen, wodurch sich Kommunikation und folglich Beziehung verschlechtert haben. Auch das, was im Roman – ob von Jule oder der Erzählerin, ist nicht eindeutig auszumachen –, als „Beziehungsgrundlage" herausgestellt wird, macht wenig Hoffnung, ist ebenfalls von Asymmetrie gekennzeichnet, wenngleich in die andere Richtung:

> Gerhard empfand Dankbarkeit. Er war dankbar für Jules Existenz, für jede Minute ihrer Anwesenheit, für jedes Wort, das sie zu ihm sprach. Er hatte das Gefühl, kein Anrecht auf Jule zu besitzen, und dieses Gefühl war, wie sie bald erkannte, die

[2258] „‚Was regst du dich auf', flüsterte Jule. ‚Erneuerbare Energien findest du doch gut.'
Entsetzt schaute Gerhard sie an, ließ den Stift fallen und hob ihn wieder auf.
‚Aber doch nicht im Naturschutzgebiet!', sagte er ein wenig zu laut.
Um sie herum wurde Zustimmung gemurmelt.
‚Wieso im Naturschutzgebiet?', fragte Jule leise.
‚Hörst du überhaupt zu?'
Da hatte er sie ertappt. In letzter Zeit fiel es ihr manchmal schwer, sich auf die Außenwelt zu konzentrieren."
(Zeh: Unterleuten, S. 118).
[2259] Ebd., S. 121. Hier findet sich somit das bestätigt, was zuvor schon aus Sicht ihres Mannes erzählt wurde.
[2260] Ebd., S. 119.
[2261] Ebd., S. 122.

> einzig taugliche Grundlage für eine *gleichberechtigte Beziehung zwischen Mann und Frau*.[2262]

Natürlich kann unter solchen Voraussetzungen von „Gleichberechtigung" keine Rede sein. Und was die Kommunikation anbelangt, ist nach Habermas, wie bereits zitiert, „monologischer Sprachgebrauch" […] nur als Grenzfall des kommunikativen Sprachgebrauchs zu denken, nicht aber als dessen mögliches Fundament."[2263] – Wechselseitigkeit und Gleichwertigkeit sind ein wesentliches Kennzeichen von Dialogen und funktionierenden Beziehungen. Ungeachtet dieses Ungleichgewichts scheint Jule in der Beziehung Halt und vor allem Orientierung gefunden zu haben: „Während er sprach, verwandelte sich Jule in eine Person und die Welt in einen begehbaren Ort. Zum ersten Mal spürte sie festen Boden unter den Füßen."[2264] – Ein solches Gefühl der Sicherheit ist natürlich für den Heimataspekt durchaus von Bedeutung. Und eben dieser Boden hat nun wieder angefangen zu wanken – aufgrund der zunehmend ausbleibenden Kommunikation (!): „Vermutlich lag es daran, dass Gerhard und sie inzwischen kaum noch richtig miteinander sprachen. Ohne ihre nächtelangen Diskussionen drohte Jule sich wieder in ihrem alten Ich zu verlieren."[2265] Es ist zwar widersprüchlich, wenn auf der einen Seite vom Dozenten die Rede ist, der ein Publikum und keine Frau braucht, auf der anderen von „nächtelangen Diskussionen"; es ist allerdings weniger paradox, bedenkt man, dass das Kapitel aus Jules Sicht erzählt wird, und ihr Leben mit Gerhard vor dem Hintergrund der geschilderten Orientierungslosigkeit ohne ihn betrachtet wird. Darüber hinaus müssen die Gefühle einer fiktiven Figur ebenso wenig Sinn ergeben wir die einer realen Person; Gefühle sind oftmals widersprüchlich. In jedem Fall wird hier neben der Ehe-Situation zugleich Jule als unsichere Figur charakterisiert, die geradezu verzweifelt auf der Suche nach irgendeiner Form von Halt ist.

Mit dem angekündigten Windpark scheint nun ein Thema auf dem Tisch zu sein, welches das Ehepaar dazu bringt, sich wieder länger – und ohne Auseinandersetzung – miteinander zu unterhalten. Im dreizehnten Kapitel (Fokalisierung bei Gerhard Fließ) – die erzählte Zeit ist am Morgen nach der Dorfversammlung angelangt – wird in einer internen Analepse der vorherige Abend nachgeholt (im Hörspiel fehlt dies):

[2262] Ebd., S. 124; Kursivierung A.W.
[2263] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 67.
[2264] Zeh: Unterleuten, S. 123.
[2265] Ebd., S. 125.

> Nach dem Abend im Märkischen Landmann hatte er noch lange mit Jule am Küchentisch gesessen. Er hatte sie zu einem Glas Wein *genötigt* und *den Rest der Flasche allein getrunken*. Sie redeten, wie sie schon lange nicht mehr miteinander geredet hatten. […] Als das Baby zu schreien begonnen hatte, war Jule ins Schlafzimmer gegangen und nach dem Stillen zu Gerhard zurückgekommen. Seit Monaten hatte er seine Frau nicht so entspannt erlebt. Sie war keine narkotisierte Mutter mehr. Jeden Gedanken, den er formulierte, erfasste sie sofort und spann ihn weiter. Er genoss es, sie anzusehen. *Wie sie nickte, während er sprach*. Ihr konzentriertes, vom Schein des Monitors beleuchtetes Gesicht. Fast kam es ihm vor, als wäre sie monatelang verreist gewesen und heute überraschend nach Hause zurückgekehrt. Bei aller Wut über die Pläne des Bürgermeisters – das Zusammensein mit Jule machte ihn glücklich. Es war weit nach Mitternacht, als sie *endlich* zu Bett gingen.[2266]

Zunächst ist anzumerken, dass die gesamte Passage als auf Gerhard fokussierter Bericht zusammengefasst ist und folglich kein unmittelbarer Eindruck des Geschehens gegeben ist; die Erzählerin schiebt sich dazwischen, wir bekommen den Abend nur aus der Distanz geschildert. Und da er fast eine Flasche Wein getrunken hat, wäre zudem an der Zuverlässigkeit des retrospektiv Geschilderten zu zweifeln. Von der Zuverlässigkeit, die die TAW/objektive Welt im Dunkeln lässt, abgesehen, haben wir es nicht nur mit einer perzeptiven und zeitlichen, sondern vor allem mit einer ideologischen Perspektive, also einer W- und O-World, zu tun. Jedenfalls widerspricht diese fast begeisterte Schilderung Jules Entsetzen auf der Dorfversammlung, von dem aus ihrer Perspektive erzählt wurde.[2267] (Wenn die junge, stillende Mutter zu einem Glas Wein „genötigt“ wird, kann dies natürlich einen Einfluss darauf haben, dass ihr Mann sie plötzlich wieder einmal entspannt erlebt.) Insgesamt fällt außerdem ihre Passivität auf: Er übt Macht über seine Frau aus, drängt ihr den Wein auf, gesprochen wird über seine Themen und sie fügt sich seinem Willen. Immerhin scheint sie ihm hier nun Aufmerksamkeit zu schenken, wohingegen sie das Baby nur kurz versorgt und sich anschließend wieder zu ihm setzt. So wird für den Moment der Eindruck vermittelt, als würde sich das Paar im Kampf gegen die Windräder wieder annähern, als könnte man sich im gemeinsamen Kampf für bzw. gegen eine Sache zu einer Gemeinschaft zusammenschließen – der weitere Verlauf zeigt ein anderes Bild. Zudem gibt es einen weiteren brüchigen Stein in diesem Ehefundament: Unangenehme Themen, die die neu entstandene Harmonie stören könnten, lässt er lieber unerwähnt (strategisches Schweigen, bewusster Schweigezug): „Er hatte nicht gefragt,

[2266] Ebd., S. 202ff.; Kursivierung A.W.
[2267] Vgl. ebd., S. 125f.

wie viele Stunden sie geschlafen hatte. Er wollte die Antwort nicht hören.“ (Letzteres fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs.)[2268]

Im Film spielt sich dies etwas anders ab. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass Jule den aktiveren Part einnimmt. Was sich zu Hause im Anschluss an die Dorfversammlung ereignet hat, wird nicht erzählt, aber wie im Roman beginnt der nächste Tag mit Gerhards Anruf im Umweltministerium.[2269] – Und da ist es dann mit seiner optimistischen Lockerheit vorbei. Entsprechend geladen ist er, als seine Frau nach dem Telefonat auf ihn zugeht – „Alle gekauft“ lautet sein Fazit; Mimik, Gestik und Körperhaltung lassen Wut, Resignation und Mutlosigkeit erkennen – immerhin bleibt er sich insofern treu, als er nicht versäumt, das Brutverhalten der Kampfläufer zu erwähnen. Deutlich wird der Stimmungswechsel vor allem in der Wortwahl, wenn er Uwe als „ignorante[n] Arsch“ bezeichnet. Jule ist zwar kaum besser gelaunt als am Vortag, doch nun ist sie entschlossen: Anstatt ihren Mann anzuflehen oder zu befehlen, was er zu tun habe, legt sie ihm eine aus dem Internet ausgedruckte Unterschriftenliste vor, muss ihn indessen erst davon überzeugen, das Ganze in die Tat umzusetzen – und das macht sie taktisch sehr geschickt: Sie kniet sich vor ihn hin – versetzt ihn damit (scheinbar) in die übergeordnete Position, spricht entschieden, sieht ihm dabei direkt in die Augen und schmeichelt ihm, indem sie ihn an den Gerhard erinnert, in den sie sich verliebt, der seine Haltung vertreten habe, auch dann, wenn es niemand hören wollte. Kurz: Sie handelt strategisch, nicht kommunikativ; weiß genau, welche Knöpfe sie bei ihrem Mann drücken muss, um zu erreichen, was sie will. An dieser Stelle gelingt es Jule somit, ihre Emotionen als Antrieb zu nutzen, statt sich von ihnen lähmen zu lassen – von Passivität keine Spur mehr: „Wir führen Unterleuten in den Kampf!“ Es folgt der eigentlich erste positive Moment, den der Film in dieser Ehe zeigt. Nach einer kurzen Pause, während derer der Blickkontakt bestehen bleibt, zeigt sich in Gerhards zuvor vom Ärger eingefrorener Mimik ein Lächeln und er nennt sie „’ne großartige Frau“, woraufhin wir Jule ebenfalls zum ersten Mal lächeln sehen. Dann kommt der *alte* Gerhard wieder durch, der sich auf dem Weg in einen

[2268] Ebd., S. 204; Zeh: Untetleuten-HBk, 76.

[2269] Vgl. Unterleuten I, 01:09:48-01:10:54. Wie im Roman wird Gerhard in diesem Telefongespräch implizit charakterisiert; während er in der Vorlage von seinem Vorgesetzten spöttisch mit „Herr Professor“ angeredet wird, weiß der Bekannte im Umweltministerium erst nicht, wer dieser Gerhard ist, und macht, als es ihm doch dämmert, aus „Fließ“ „Fleiß“. Im Verlauf des Gesprächs wird der fleißige Fließ dann zusehends lächerlich gemacht und seiner Zuversicht beraubt, wenn seine Argumente am anderen Ende der Leitung ins Leere laufen; vielmehr hat dieser Uwe den Antrag für diesen Windpark sogar bewilligt und nimmt Gerhard letztlich mit dessen eigenen Argumenten den Wind aus den Segeln.

gefährlichen Kampf wähnt. Und mit Jules Antwort „Ich schlaf seit über 'nem Jahr nich' mehr durch, ich bin auch gefährlich" wird zugleich eine Hintergrundinformation darüber geliefert, dass es in dieser Ehe wohl schon vor Schallers Erscheinen nicht nur heiter und harmonisch zugegangen ist.[2270] Analog der anderen Varianten scheint sich das Paar also – wie es sich in Jules „Wir"-Appell ausdrückt – im gemeinsamen Kampf gegen den Bau der Windkraftanlagen wieder anzunähern. Es Macht zu nennen, wäre sicher übertrieben, gleichwohl wird hier erstmals Jules Einfluss auf ihren Mann deutlich. Was Jules Charakterisierung betrifft, bringt die veränderte Situation, die Androhung des Windparks, andere, aktive und entschlossenere Charakterzüge hervor als der Filmanfang. Inwiefern das Unterschriftensammeln zielführend oder nützlich ist, einmal außer Acht gelassen, erweist sie sich als flexibler als ihr Mann; im Gegensatz zu ihm fällt ihr etwas ein, das überdies mit dem aktives Heimatverständnis übereinstimmt: Sie ist bereit, aktiv etwas für ihre (neue) Heimat zu tun, Heimat wird hier (für kurze Zeit) vom Anschauungs- zum Handlungsraum.

Am dritten Tag der erzählten Zeit sehen wir sie dann zwar noch einmal entschlossen aufbrechen, doch mischt sich in diese Szene bereits wieder Gerhards Überheblichkeit bzw. es zeigen sich erste Wirkungen einer „Infektion" mit alten Dorfgeschichten. All das spiegelt sich schon in der Einstellung, die diese Szene einleitet. Wir sehen Gerhard von hinten, wie er sich ein kleines gebasteltes Windrad vor die Augen bzw. die Schiefe Kappe, auf die er blickt, hält, um zu überprüfen, wie das Ganze aussehen wird, was dann mit subjektiver Kamera (räumliche Perspektive) gezeigt wird. Danach folgt Gerhards Gesicht in Großeinstellung, ein Auge zugekniffen, den Mund schräg verzerrt. Hier gelingt es also allein auf visueller Ebene, seine emotionale Verfassung anschaulich werden zu lassen. Kämpferische Zuversicht sieht anders aus; vielmehr ist in diesen Zügen eine Verbissenheit zu lesen, die man destruktiv nennen muss.[2271] In der nächsten Einstellung verlässt Gerhard das Haus, Jule verfrachtet gerade das Baby in den Kinderwagen. Sofort wird die unterschiedliche Gemütslage der Eheleute deutlich. Obwohl die beiden nur in amerikanischer Einstellung zu sehen sind, ist auf Jules Gesicht ein Lächeln erkennbar, seine Mimik dagegen ist weiterhin recht verkniffen. Auf verbaler Ebene verhält es sich ähnlich: Er stellt, leicht von oben herab, in Frage, ob das Mitnehmen des Babys eine gute Idee sei (ohne dabei tatsächlich besorgt zu klingen), sie bleibt locker („Die Leute lieben Babys").

[2270] Ebd., 01:12:27-01:14:25.
[2271] Unterleuten II, 00:07:28-00:07:38.

Dann wechselt er zu Krons Andeutungen am Vortag (vgl. hierzu S. 997ff.), ohne bei Jule eine Wirkung erzielen zu können. Sie scheint vollständig in dem Gefühl aufzugehen, „das Richtige“ zu tun, wirkt dabei indessen, als freue sie sich auf das Kommende; und das gibt dem einen Beigeschmack von Unaufrichtigkeit oder eher Selbsttäuschung, als würde sie in jene Rolle der „Ikone des Gemeinschaftssinns“[2272] schlüpfen, in der sie sich auch im Roman sehen will. Da wir in dieser Interaktion keinen der beiden in Großaufnahme sehen – die Einstellung bleibt die gesamte Szene weitgehend unverändert – wird die distanzierte Atmosphäre, die hier vorherrscht, in ihrer Wirkung noch verstärkt; ein flüchtiger Abschiedskuss – der erste des Films – ändert daran nichts; gleicht nur einem eingeübten Ritual.[2273]

Eine gemeinsame Szene gibt es dann erst wieder am Ende des dritten Tags der erzählten Zeit. Jule kommt in einem rosafarbenen Pyjama die Treppe herunter – karierte Hose, auf dem Oberteil sind viele kleine Leoparden zu sehen; es sieht eher wie ein Kinderschlafanzug aus, sodass sie zumindest optisch in eine untergeordnete Position gerückt wird bzw. ist es das erste Mal im Film, dass ihre Naivität so klar zum Vorschein kommt. Außerdem ist die heitere Entschlossenheit, die sie in den beiden zuvor erläuterten Szenen aufwies, verschwunden. Stattdessen ist sie sichtlich geplagt von Hitze und Gestank sowie der Feststellung „Das Tier hat uns in der Hand“, dem ersten Satz des Romans. Und Gerhard, am Tisch sitzend und große Windräder aus Holz bastelnd, ist nun in seiner Gombrowski-Verschwörung angekommen. Was die Ehe anbelangt, stellt er sich erneut über sie, wenn er ihre von einem naiv-irritierten Blick begleitete Frage „Willst du Tomaten pflanzen?“ mit „Es ist besser, wenn du nicht alles weißt“ beantwortet – vom gemeinsamen Kampf, zu dem sie am Vortag aufgebrochen sind, ist also nicht mehr viel übrig; er teilt ihr hier sogar offen strategisch handelnd mit, dass er ihr etwas verschweigt, verschweigen möchte. Nicht nur die nach dieser Aussage getauschten Blicke sprechen von Auseinanderdriften; vor allem werden sie auf der visuellen Ebene einerseits getrennt, andererseits enthält jedes Bild in sich noch einmal einen Kontrast. Jule steht mit einem Glas

[2272] Zeh: Unterleuten, S. 219.
[2273] Unterleuten II, 00:07:39-00:08:22. In der letzten Szene des ersten Teils befestigt Jule außerdem ein Transparent gegen die Windkraft auf einem Feld, vermutlich der Schiefen Kappe; und so, wie sie mit dem Hammer agiert, tritt sie sehr entschlossen auf. Beobachtet wird sie dabei von Rudolf Gombrowski und das Transparent mit der Aufschrift „Windkraft nein danke“ ist das letzte Bild des ersten Teils. – Es wirkt allerdings klein in der Mitte des Bildes, umgeben von einer großen Wiesenfläche verloren und vergeblich wie der Kampf, der nun folgen wird (Unterleuten I, 01:32:05-01:33:43).

Wasser in ihrem Mädchen-Pyjama vor der Spüle, im Hintergrund ein dekoratives Bild mit bunten, aber gedämpften unregelmäßigen Rechtecken; gerahmt werden Bild und Jule von zwei nicht minder dekorativen Leuchten, die ihre Muster wie Mandalas auf die Wand werfen (s. Screenshot auf S. 922). – Nur: Ihr Gesicht spricht eine andere Sprache. Das Gerhard-Bild dagegen ist farblos, es herrschen fast ausschließlich Braun-Töne vor – lediglich die weißen Latten am linken Bildrand stechen daraus hervor –, der ganze Tisch ist übersät mit Werkzeug und Bastelutensilien. Das „Es ist besser, wenn du nicht alles weißt" erhält in seiner Überheblichkeit und Kälte in gewisser Weise ein Echo, wenn er im Anschluss mehrere Schrauben ausschüttet; abweisende Worte, kaltes Material, kühles Geräusch. Ein Wendepunkt des Gesprächs, der sich ebenfalls auf der visuellen Ebene manifestiert, tritt ein, als er Gombrowski anspricht – er sagt das in einem Flüsterton, verleiht dem gerade dadurch allerdings Nachdruck: „Wir müssen aufpassen. Wir haben Gombrowski unterschätzt", woraufhin sie von ihrer Begegnung mit dem Landwirt zu erzählen beginnt. Erstmals in dieser Szene sehen wir dann Gerhards Gesicht in Großeinstellung – die Mimik signalisiert Alarmzustand, er steht auf und wechselt in die (Bild-)Hälfte seiner Frau über. Und es wirkt tatsächlich beinahe so, als würde er eine Grenze überschreiten. Um hier Einfluss auf sie ausüben zu können, muss er den räumlichen Abstand verringern, woraus aus dem Beziehungs- noch mehr Konfliktraum wird. In Schuss-Gegenschuss-Verfahren und in Großaufnahme werden sodann die aufeinanderprallenden Argumente präsentiert. Jule ist – wie in den anderen Varianten – in ihrer Pro-Gombrowski-Mentalität angekommen, findet ihn „eher rührend"; ihr Mann behandelt sie (wieder) von oben herab: „Jule, ich erspar' dir die Details, aber es gibt da'n paar Geschichten. – Ich möchte jedenfalls nicht, dass du noch einmal in Gombrowskis Nähe gehst." Er spricht eindringlich und im Tonfall eines Vaters, der seinem Kind etwas verbietet (vor allem das „nicht" wird betont), und sieht ihr entschieden in die Augen – hier das Gegenteil von Augenhöhe; zusätzlich zum Offenlegen seines Schweigens erteilt er ihr noch einen Befehl. Die Szene endet mit einer Großeinstellung auf ihr Gesicht, das eine Mischung aus Mir-fehlen-die-Worte und Ich-verstehe-überhaupt-nichts-mehr ausdrückt.[2274] Von der heiter-mutig-entschlossenen Jule ist hier nichts mehr geblieben, wogegen bei Gerhard das Gombrowski-Feindbild klar an Kontur gewonnen hat. Es ist zudem das erste Mal, dass er nachdrücklich versucht, Einfluss auf sie auszuüben. Dabei

[2274] Unterleuten II, 00:42:28-00:44:04; Zeh: Unterleuten, S. 9.

operiert er mit bloßen Andeutungen, die auf Behauptungen anderer basieren und trotzdem einschüchternd wirken sollen. Er positioniert sich in einer überlegenen Rolle und ist nicht gewillt, das Wissen, über das er nun verfügt – oder zu verfügen glaubt –, mit seiner Frau zu teilen, stellt sich nach dem Motto „Verschwiegenes Wissen ist Macht" damit erst recht über sie. Er handelt bzw. schweigt also strategisch und versucht, Macht (oder jedenfalls Einfluss) gegenüber seiner Frau geltend zu machen. Von dem gemeinsamen Kampf ist auch insofern nichts mehr übrig, als sich nun nicht nur gegenteilige, einander widerstreitende Meinungen manifestieren, sondern zwei PWs aufeinanderprallen, die eine gemeinsame soziale Welt (immer) unmöglicher machen. Bei Jule geht es um Schaller, während sie Gombrowski gegenüber positiv(er) eingestellt ist; für ihren Mann dagegen steht der Landwirt nun im Mittelpunkt des Schlachtfeldes. In der Erzählzeit befinden wir uns ziemlich genau in der Mitte (alle drei Teile zusammengenommen) und aus der Anspannung des Beginns ist bei diesem Ehepaar nun erkennbares Auseinanderdriften geworden – und das ist sichtbar. In dieser Szene korrespondieren inhaltliche und visuelle Ebene miteinander, spiegelt der (äußere) gestimmte Raum den (inneren) Zustand der Beziehung. Waren die Spannungen zuvor weder zu überhören noch zu übersehen, verläuft nun eine Grenzlinie mitten durch diese Ehe, wie sie im visuellen Kontrast anschaulich in Szene gesetzt ist, der, bezieht man es auf Gombrowski, Jule und ihre Haltung auf die warme und helle, Gerhard auf die kalte und dunklere Seite stellt.

Die Roman-Kapitel, auf die ich im Folgenden noch eingehen werde, gehören alle in die „Gombrowski ist ein Mörder"[2275]-Reihe und gipfeln in einem hysterischen Anfall Jules. Ich beginne mit Kapitel 30 (Fokalisierung bei Jule); was die erzählte Zeit anbelangt, sind nur fünf Tage seit der Dorfversammlung vergangen. Gerhard erscheint am Mittag zuhause – mit eben jener Ankündigung, Gombrowski sei ein Mörder und komme in einer halben Stunde vorbei. Gleich zu Beginn wird wieder der Unterschied zwischen Hörbuch/Roman und Hörspiel deutlich. Im Hörbuch wird im ersten Satz allein „Mörder" betont; wenig später jedoch bei „Ein mutmaßlicher Mörder", das im Text mit einem Ausrufezeichen endet, lässt das Hörbuch keine Lautstärke erkennen, nur das Wort „Mörder" sticht wieder hervor. Jules Frage „Kannst du dich nicht hinsetzen?", die, wenn

[2275] Ebd., S. 321. Es ist der erste Satz des Kapitels und darum besonders hervorgehoben.

man sie im Roman liest, eher einen spitzen Ton erwarten ließe, wird, wie die Situationsschilderung selbst, sehr ruhig gelesen – und dadurch zur freundlichen Bitte.[2276] Im Hörspiel wirkt dies wiederum anders. Die Geräuschkulisse ist die gleiche, welche wir aus der vorherigen Szene kennen: Schritte und Quengeln des Babys; und anders als im Roman, in dem es wenig direkte Rede gibt, haben wir hier natürlich nur direkte Rede. Den Anfang macht ein kurzes „Hey" von Jule zur Begrüßung, das von Gerhard nicht erwidert wird; stattdessen platzt er mit dem vom Geräusch seiner Schritte und dem Zuschlagen der Tür unterlegten „Gombrowski is'n Mörder!" herein. Jule fragt: „Was?" und Gerhard: „Ja! Mutmaßlicher Mörder!" Das Baby ist zu hören, Jule beruhigt es und weist zugleich ihren Mann zurecht („Schscht, nicht so laut, ähm, schscht – ist guuuut") – auch das kennen wir schon. Gerhard fährt fort: „Hörst du denn nicht, was ich sage?", woraufhin sie einen anderen Anschluss wählt: „Setz' dich erstmal hin. Setz' dich hin." Im Unterschied zum Roman haben wir es hier mit einer Aufforderung zu tun, nicht mit einer (rhetorischen) Frage (oder Bitte), welcher durch die Wiederholung noch Nachdruck verliehen wird.[2277] Man kann es ein ungebundenes, durch Sprünge zwischen Sprachspielzügen bestimmtes Gespräch bzw. einen Scheindialog nennen; auf die Äußerungen des anderen wird nicht eingegangen. Zudem wird die Konstellation des ersten Kapitels umgekehrt und es ist gewissermaßen eine Verschiebung in der (emotionalen) Hierarchie der Ehe erkennbar, was sich auf Gefühlsebene widerspiegelt: Sie ist ruhig, er emotional aufgeladen. Während sie eigentlich in Ruhe ihr Baby stillen will, rennt er, was zu Beginn der Handlung sie getan hatte, nun hektisch vor ihr herum und informiert sie über das, was er am Morgen bei seiner „Recherche" im Dorf über besagten Mörder herausgefunden hat. Weil er zusätzlich schnell redet, versteht Jule kein Wort; schon Verständlichkeit ist somit nicht gegeben.[2278] Zum einen ist es schwer, einem aufgeregt[2279] herumlaufenden Menschen, der zu schnell spricht, zu folgen; zum anderen fehlt ihr wieder einmal die nötige Aufmerksamkeit, um ihm zuzuhören, weil sie mit dem Baby beschäftigt ist, vielleicht noch kein Konfliktraum, ein angespannter Raum allemal. Für Roman/Hörbuch fällt hier

[2276] Zeh: Unterleuten-HB, 122-09:11:16-09:13:00; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 321.
[2277] Zeh: Unterleuten-HS, 3/11-00:00-00:16.
[2278] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 321.
[2279] Wie sehr er sich ereifert, macht folgende Beschreibung ersichtlich: „Dabei sah er nicht verängstigt, sondern begeistert aus. Seine Augen strahlten wie die eines **kleinen Jungen**, der seinen Freunden mitteilt, dass sich die feindliche Bande gerade am Waldrand zu sammeln beginnt." (Ebd., S. 322; Herv. A.W.). Mit dem „kleinen Jungen" wird er in diesem Kapitel zweimal verglichen (vgl. ebd., S. 327), was unterstreicht, dass Jule beginnt, ihn nicht mehr allzu ernst zu nehmen; und dies wiederum verstärkt den Eindruck der Rollenumkehr gegenüber dem Romanbeginn.

erneut die Fokalisierung stark ins Gewicht. Aus Jules Sicht wird erzählt, wie er sich bewegt und wie er spricht. Wichtig ist damit wieder, hier die perzeptive und ideologische Perspektive mitzudenken: Jule hält Gombrowski aus ihrer eigenen PW, die vielleicht zuvorderst eine W-World ist, nicht für gefährlich und das färbt die Brille, durch die sie ihren Mann und seine Äußerungen wahrnimmt. Ein Großteil der Inhalte wird außerdem nur mittelbar, in indirekter Rede, also so, wie Jule es verstanden hat und/oder wie es die Erzählerin schildert, dargestellt – und das muss sich ja keineswegs mit dem decken, was Gerhard gesagt hat. Gerade, weil das Wort „Mörder" zuvor hervorgehoben wurde, wirkt Gerhards Begeisterung angesichts des bevorstehenden Besuchs besonders absurd – man hört es im Hörbuch zudem daran, wie sein „Verstehst du, Jule? Der Tote war im Widerstand gegen ein Gombrowski-Projekt! Vielleicht ist es gefährlich, was wir tun. Viel gefährlicher, als wir uns vorstellen können." gelesen wird; am Ende klingt er so, wie es der Erzählerkommentar behauptet: Begeistert, nicht verängstigt. Die Intonation entspricht damit dem Text des Romans.[2280] Auffällig im Roman ist daneben die mehrfache Verwendung von „anscheinend" und „schien", die das Ganze noch mehr ins Vage rückt. Anstelle von Fakten wird eher von einem „Es-könnte-so-ähnlich-gewesen-sein" erzählt. Die TAW bleibt letztendlich unklar. Klar ist nur, dass die Eheleute in verschiedenen PWs leben.
Schließlich lässt sie ihn einfach stehen und geht ins Schlafzimmer, um ihr Baby zu stillen.[2281] Es folgt eine Analepse, die nachholt, wie Gombrowski sie vom Bürgermeister nach Hause gefahren hat, und eine kurze Wiedergabe von Jules Gedanken über den möglichen Nutzen der Windräder und ihren Mann: [2282]

> Jule lächelte. Gerhard mochte klug sprechen und doppelt so alt sein wie sie; in vielerlei Hinsicht aber war er ein kleiner Junge. Für ihn gab es die Guten und die Bösen. Weil er keinerlei Menschenkenntnis besaß, blieb ihm nur blühende Phantasie, um zwischen diesen beiden Kategorien zu unterscheiden.[2283]

[2280] Zeh: Unterleuten-HB, 122-09:13:00-09:13:14.
[2281] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 321f.
[2282] Vgl. ebd., S. 322-327. Ein Zeichen für das Misstrauen bzw. die Entfremdung unter den Ehepartnern ist hier, dass Jule das Zusammentreffen mit Gombrowski vor ihrem Mann verschweigt: „Mit geübtem Griff nahm Jule ihre Tochter an die andere Brust und überlegte, warum sie Gerhard nichts von der Begegnung erzählt hatte. Den Gummihund hatte sie unter den Windeln versteckt und holte ihn nur hervor, wenn ihr Mann nicht zu Hause war. Fast kam es ihr vor, als hätte sie Gerhard betrogen." (Ebd., S. 325).
[2283] Ebd., S. 327. Das „keinerlei Menschenkenntnis" steht im Widerspruch zu einem vorherigen Gedanken über ihren Mann: „Er hatte meistens recht bei der Einschätzung von Menschen und Situationen." (Ebd., S. 121).

Was in diesem Zitat klar zum Ausdruck kommt: Sie nimmt ihn und das, was er ihr erzählt hat, kein bisschen ernst, sondern verschiebt es gleich in die Kategorie Phantasie, die ideologische und perzeptive Perspektive setzt den Partner herab. – Im Hörspiel sieht das auf seiner Seite allerdings nicht besser aus, wenn er denkt: „Es wird bald besser, sobald sie mit dem Stillen aufhört. Es wird bald besser." Werden die Ergebnisse von Gerhards „Ermittlungen" im Roman in indirekter Rede erzählt, liefert sie das Hörspiel unmittelbar. Dabei spricht er schnell, aufgeregt, unterbrochen von kurzen heiseren Lachern, in denen bereits erste Anzeichen seines späteren Wahns aufflackern. Jule stellt im Hintergrund nur kurze Zwischenfragen, die er übergeht, oder ist dem Baby zugewandt – es ist ein Monolog, sein zweimaliges „Verstehst du?" ist rhetorisch gemeint. Das ist kein Bericht, er will sie überzeugen. Denn, wie im Habermas-Kapitel zitiert, sind „strategische Handlungen Interaktionen, die in monologischer Einstellung ausgeführt werden."[2284] Analog der Vorlage vergleicht sie ihn in Gedanken mit dem kleinen Jungen. Diese Wahrnehmung wirkt jedoch, da Gerhards Sätze gerade nicht mit dem gleichen begeisterten Ton gesprochen werden, unglaubwürdig bzw. widersprüchlich. Ähnlich dem Äffchen-Vergleich bei Hilde Kessler und Elena Gombrowski im Film ist diese Übernahme nicht geglückt. Gerhard spricht zwar durchaus mit Emotionen, er spricht schnell, betont manche Wörter und wird auch mal laut, aber begeistert klingt das nicht; man kann es eher hysterisch nennen. Allerdings scheint sie ihm erneut nicht allzu viel Aufmerksamkeit entgegen zu bringen; es ist eher eine Lass-ihn-mal-reden-der-beruhigt-sich-schon-wieder-Haltung. In Gedanken ist sie bei ihrem Baby („Ich muss Sophie stillen") und während dieses, anders als in der vorherigen Szene, fröhlich gluckst, klingt sie selbst ebenfalls alles andere als verängstigt. – Von Gerhards Botschaft ist also nichts angekommen; er konnte sie mit seinem Auftritt nicht überzeugen.[2285] Wieder wird mittels Geräuschebene Atmosphäre erzeugt, ein gestimmter Raum geschaffen, in dem die Figuren interagieren, zugleich ein Beziehungsraum, der mehr und mehr zum Konfliktraum wird, kein Aktionsraum im Sinne gemeinsamen Handelns für die Heimat. Vergleicht man dies mit dem quengelnden Baby des Beginns, wird die Szene nun in ein ganz anderes Licht getaucht; hier ist alles locker, Jule ist entspannt, sie und ihr Baby wirken wie eine glückliche Mutter-Kind-Einheit.

[2284] Habermas: Vorstudien und Ergänzungen, S. 279; vgl. S. 146 in meiner Arbeit.
[2285] Zeh: Unterleuten-HS, 3/11-00:17-02:08.

Als sie zurück ins Wohnzimmer geht, ist Gombrowski bereits da. Auffällig – und Gerhards Gehabe um den vermeintlichen Mörder eigentlich widerlegend – ist, dass Gombrowski hier ins Haus gelassen wurde – wie sich das abgespielt hat, bleibt ausgespart. Er könnte sich ins heimische Territorium gedrängt, die (Handlungs-)Grenze mit Gewalt überschritten haben oder von Gerhard hereingebeten worden sein. Bei diesem Zusammentreffen ist ansonsten interessant, wie nonverbales Missverstehen oder Nicht-Verstehen im Roman geschildert wird:

> Als Gerhard sie im Türrahmen entdeckte, warf er Jule einen glühenden Blick zu und machte eine Handbewegung, die genauso gut „komm schnell herein" wie „geh schnell weg" bedeuten konnte. Sie betrat das Zimmer und setzte sich nicht neben Gerhard auf die Couch, sondern in den zweiten Sessel.[2286]

Zum einen versteht sie nicht, was er ihr signalisieren möchte, insbesondere ist jedoch die Botschaft bemerkenswert, die sie aussendet, wenn sie sich nicht neben ihn setzt: Sie stellt sich nicht auf seine Seite, sondern geht zu ihrem Mann auf Abstand und begibt sich auf eine neutrale Beobachterposition. Gerade dadurch wird diese Dreier-Konfiguration erst interessant. Setzt Jule sich in Gegenwart eines (vermeintlich feindlichen) Dritten nicht an die Seite ihres Mannes, unterstreicht dies den Graben zwischen den Eheleuten erst, anstatt 2:1 haben wir es mit 1:1:1 oder zu Ungunsten Gerhards gar 1:2 zu tun. Von dieser Position aus betrachtet sie dann vor allem Gombrowski, was ihr die Aufmerksamkeit entzieht, dem Gespräch inhaltlich zu folgen (Fremd-Befangenheit nach Goffman). Wenngleich sie den Inhalt nicht mitbekommt, entgeht ihr nicht, dass Gerhard „mit zu hoher Stimme, die nicht nach Kämpfer, sondern nach Verlierer" klingt, spricht – wiederum eine deutlich negative Wertung. Seine Machtlosigkeit zeigt sich also schon zu Beginn des Gesprächs in seiner Stimme. Als die beiden laut werden, steht sie auf und verlässt den Raum.[2287] Im Hörspiel

[2286] Zeh: Unterleuten, S. 327.

[2287] Ebd., S. 328f. Da die Episode im folgenden Kapitel mit Fokalisierung bei Gerhard ebenfalls wiedergegeben wird, ist es interessant, diese beiden gegenüberzustellen. Aus Jules Sicht wird das Ganze so dargestellt: „Alles war falsch. Die Art, wie miteinander gesprochen wurde. Gerhards Glaube, gegen Windräder protestieren zu müssen, die ihnen in Wahrheit nützen würden. Gombrowskis fester Entschluss, sich von Gerhard nicht ausbremsen zu lassen, während es sein Schicksal war, nichts zu erreichen. Gerhards Sehnsucht nach einem Feind. Gombrowskis Versuch, Jule zu ignorieren, als hätte es zwischen ihnen keinen besonderen Moment gegeben. Mit einem Mal hielt Jule die ganze Szene nicht mehr aus. Die beiden Männer blickten ihr nach, als sie aufsprang und den Raum verließ." (Ebd., S. 329). Dazu ist allerdings anzumerken, dass sie drei Seiten zuvor vom Nutzen der Windräder noch keineswegs so überzeugt war; dort ist es erst einmal nur eine Überlegung (vgl. ebd., S. 326), sodass diese plötzlich gegensätzliche Haltung nicht gerade glaubwürdig ist.
Aus Gerhards Sicht hingegen ereignet sich dies: „In diesem Augenblick stand Jule auf und verließ wortlos den Raum. Nach einem Moment der Verblüffung begann Gerhard zu lächeln. Während Gombrowski sprach, hatte er den Widerwillen seiner Frau wachsen sehen. Er hatte gesehen, wie sie Gombrowski

gibt es in dieser Szene keine Gedanken (nur zu Beginn haben wir einen kurzen inneren Monolog Jules, der sich auf die Hitze hinter den geschlossenen Fenstern und Schallers Einräucherung bezieht). Beim Zusammentreffen selbst sprechen – abgesehen von Jules knappem Begrüßungsgemurmel – ausschließlich Gombrowski und ihr Mann. Allerdings schließt sich dem eine kurze Interviewsequenz an, in der Jule den damaligen (!), zeitlich perspektivierten und möglicherweise verzerrten Eindruck schildert, was sich inhaltlich im Wesentlichen zwar mit dem Roman deckt, durch die Intonation aber verbogen wird: „Alles war falsch. Die Art, wie miteinander gesprochen wurde." (Roman) / „Ja, das war komisch, da hat sich eigentlich von Anfang an alles ganz falsch angefühlt, als, als Gombrowski bei uns zu Hause auftauchte. Das passte von Anfang an nicht zusammen" (Hörspiel), ein Unterschied auch in der sprachlichen Perspektive. Und zudem macht es natürlich einen Unterschied, ob eine Wahrnehmung als unmittelbare oder retrospektive, von dem Wissen um alles Weitere gefärbte, wiedergegeben wird. Die Übernahme der „Sehnsucht nach'm Feind" klingt in der Transformation ebenfalls nicht stimmig, wirkt steif und gekünstelt; und ist damit ein weiteres Beispiel für die Problematik von Hörbüchern und Hörspielen, wenn der Ton einer Aussage nicht richtig getroffen wird. Zugleich führen solche Schieflagen besonders eindringlich vor Ohren, wie stark eine bestimmte Betonung die Bedeutung von Sätzen oder Wörtern verschieben oder verzerren kann und dass es bei Hörbüchern und Hörspielen auf feinste Nuancen ankommt.[2288]

Um den Mörder Gombrowski geht es einmal mehr, als Kathrin Kron-Hübschke an der Tür des Ehepaares klingelt und Fließ bei der Suche nach ihrer verschwundenen Tochter um Hilfe bittet. In diesem 34. Kapitel ist der Fokalisator wieder Gerhard Fließ, erzählt wird (im Kapitel wie dem gesamten Teil) nur von Samstag, dem 24. Juli, neun Tage nach

beobachtete, wie ihre Miene nachdenklich wurde, wie sie schließlich vor Ärger die Farbe wechselte. Dann der starke Abgang. Deutlicher hätte sie kaum zeigen können, was von einem wie Gombrowski zu halten war. [] Gerhard war stolz auf seine Frau. Ebenso stolz war er auf sich selbst, weil er sitzen blieb und sich um die öffentlichen Angelegenheiten kümmerte, bereit, das Dorf gegen Gombrowskis Zugriff zu verteidigen. In wichtigen Fragen teilten Jule und er **eine stumme Übereinkunft. Jule stand hundertprozentig hinter ihm**, und das, dachte Gerhard, würde ihm die Kraft geben, es mit Gombrowski aufzunehmen." (Ebd., S. 331f.; Herv. A.W.). Gerade, weil seine Überzeugung hier so übertrieben ausgedrückt wird, kommt Gerhards Fehleinschätzung bzw. der Unterschied zu derjenigen seiner Frau umso deutlicher heraus. Man muss gar keiner der beiden Seiten zustimmen; entscheidend ist die unterschiedliche Bewertung der Situation, die symptomatisch für die Lage ist, in der sich die Beziehung (mittlerweile) befindet. Gerhard deutet das nonverbale Handeln seiner Frau anders, als dies aus ihrer Perspektive geschildert wurde, und auch sie hat seine vorherige Geste nicht verstanden (vgl. ebd., S. 327).

[2288] Ebd., S. 329; Zeh: Unterleuten-HS, 3/12.

der Dorfversammlung.[2289] Nachdem er Kathrin seine Hilfe zugesagt hat, versucht er seine Frau erneut davon zu überzeugen, dass es sich bei Gombrowski um einen Mörder handelt, sie bleibt im Gegenzug bei ihrer Unschuldsbehauptung:

> „Das Schwein hat ein Kind entführt“, sagte er.
> „Welches Schwein?“, fragte Jule. „Welches Kind?“
> „Gombrowski“, sagte Gerhard. „Die kleine Kron.“
> „Das ist unmöglich“, sagte Jule, zog ihn in den Flur und schloss die Tür.
> „Kathrin Kron war hier. Sie hat mich um Hilfe gebeten.“
> „Das muss ein Missverständnis sein. Gombrowski entführt keine Kinder.“
> „Hast du vergessen, was ich dir erzählt habe? Was ich von Heinz weiß?“
> „**Das ist alles Unsinn**.“[2290]

Die gesamte Passage ist in direkter und autonomer direkter Rede wiedergegeben, es gibt keine wertenden oder sonstigen Anmerkungen bzgl. Körpersprache, Zögern oder Ähnlichem seitens der Erzählerin; außerdem endet kein Satz mit einem Ausrufezeichen, was auf eine relativ ruhige Stimmlage schließen lässt. Deutlich wird hier vor allem, dass beide auf ihren Standpunkten beharren und diese nicht hinterfragen. Über die Aussagen des jeweils anderen scheint nicht nachgedacht zu werden. Beide behaupten vermeintliche Sachverhalte der objektiven Welt – und verletzen damit nach Habermas den Geltungsanspruch der Wahrheit, denn Beweise haben sie nicht.[2291] In Ryans Terminologie ausgedrückt, kollidiert die TAW hier mit den PWs der Ehepartner, und allmählich gerät auch der (letzte) Rest der gemeinsamen sozialen Welt ins Wanken.

Im Hörbuch ist indessen (sogar) Gerhards Anti-Haltung gegenüber Gombrowski in die Intonation hineingelegt. Sein „Hast du vergessen […]“ klingt regelrecht aggressiv; Jules „Das ist alles Unsinn“ dagegen eher belustigt, wodurch ein überzeugender Kontrast hergestellt wird. Mag sie zwar damit richtig liegen, dass Gerhard unreflektiert den Dorf-

---

[2289] Ich erwähne diese Zeiten auch deshalb immer wieder, weil sie deutlich machen, in welch kurzer Zeit sich die ganze Geschichte hochgeschaukelt hat; achtet man beim Lesen nicht auf die exakten Zeitangaben, entsteht eher der Eindruck, es würde sich um einen längeren Zeitraum handeln. – Und vergleicht man damit den Film, verdeutlicht es einmal mehr, wie sich in diesem alles in (zu) kurzer Zeit (zu) schnell zuspitzt.

[2290] Zeh: Unterleuten, S. 364f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 137-10:21:50-10:22:26. In dieser Situation hat Gerhard sogar die giftigen Dämpfe vergessen, die durch die offene Tür ins Haus ziehen. Dies fehlt in der Hörbuch-Kurzfassung ebenso wie die beiden Zeilen „‚Das ist unmöglich‘, sagte Jule, zog ihn in den Flur und schloss die Tür.“ Und „Kathrin Kron war hier. Sie hat mich um Hilfe gebeten.“ (Zeh: Unterleuten-HBk, 135), wodurch die Situation bzw. Anspannung zwischen den Eheleuten etwas abgeschwächt wird.

Der erwähnte Heinz gehört zu den LPG-Veteranen (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 273), sprich: Gerhards Quellen sind alles andere als neutral, er stützt seine Ermittlungsergebnisse auf Aussagen der Feinde Gombrowskis bzw. Anhänger Krons. – Die Folgen dieser Gespräche sind (nicht nur für seine Ehe) fatal.

[2291] Vgl. zu Behauptungen: Searle: Sprechakte, S. 100. Erfüllt ist hingegen die Bedingung der Aufrichtigkeit: Beide glauben an das, was sie behaupten.

Erzählungen glaubt, ist es nicht minder ein Zeichen fehlender Reflexion(sfähigkeit), alles komplett als Unsinn fortzuwischen. Es ist eine Behauptung, die sie nicht beweisen kann, also nur ihre subjektive Sicht auf die Dinge – sofern sie dies überhaupt selbst glaubt. Und dieser kurze Wortwechsel enthält noch mehr, nämlich genau das, was die Erzählerin dem voranstellt und was auch inhaltlich wie intonatorisch in den Aussagen steckt: „Sie standen auf der Grenze zwischen Schatten und Licht" – und sie sind dabei, sich (endgültig) auf die gegenteiligen Seiten zu begeben.[2292] Stützt sich Gerhard auf die Aussagen anderer, wie des hier erneut erwähnten Heinz, so ist die Basis für Jule der „besondere[] Moment"[2293] der gemeinsamen Autofahrt mit Gombrowski.

Da das 34. Kapitel aus Gerhards Sicht erzählt wird, fehlen Jules Gedanken; aber es gibt einen körpersprachlichen Hinweis: Als er ihr Gesicht in seine Hände nimmt und ihr verspricht, sie zu beschützen, weicht sie vor ihm zurück und er muss sie loslassen. Die Distanz, die Jule zu ihrem Mann einnimmt, tritt immer – und hier gerade durch das Nonverbale – offener zu Tage.[2294] Beendet wird das Kapitel folgendermaßen, wobei die ideologische Perspektive/O-World stark den Vordergrund rückt:

> „**Das hier ist ein Dorf, Gerhard. Du musst nicht alles glauben, was die Leute erzählen**."
> Er lächelte, nickte und zog sie noch einmal an sich. Dass sie partout an Gombrowskis Unschuld glauben wollte, rührte ihn. Vermutlich war es eine Form von Selbstschutz. Die einzige Möglichkeit, Unterleuten weiterhin als ihre Heimat zu betrachten.
> „Du hast recht, Schatz", sagte er. „Geh bitte in den Keller und hol mir die Taschenlampe."[2295]

Wie der erste Satz zeigt, hat Jule, anders als ihr Mann, zumindest diesen zentralen Aspekt ihrer (neuen) Lebenswelt verstanden. Dieser hingegen scheint nicht zu hinterfragen, was man ihm erzählt hat; vielmehr verwandelt er die Erzählungen, die PWs der anderen in eine vermeintlich objektive Welt, richtet sein Handeln daran aus, und zwar so, wie es in seine eigene, subjektive PW passt, eines von vielen Beispielen für die fehlende Fähigkeit der Figuren, die Perspektive einer anderen einzunehmen, weil sie zu sehr in ihrer jeweiligen PW gefangen sind. Und er stellt sich durch den überheblichen Imperativ – immerhin sagt er noch „bitte" – über seine Frau. Zu Beginn des 36. Kapitels wird die letzte Aussage,

[2292] Zeh: Unterleuten, S. 364.
[2293] Ebd., S. 329.
[2294] Vgl. ebd., S. 365; Zeh: Unterleuten-HB, 137-10:22:52-10:23:03.
[2295] Zeh: Unterleuten, S. 365; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 137-10:23:17-10:23:47.

leicht modifiziert, aus Jules Sicht wiederholt: „‚Hol mir mal die Taschenlampe', hatte er mit finsteren Brauen und eckigem Unterkiefer gerufen." Die Unterschiede sind nicht unwesentlich. Es fehlt nicht nur das „bitte", sondern war er dabei anscheinend auch laut, wodurch aus der Bitte ein Befehl wird. Besonders ins Gewicht fällt die Beschreibung der Körpersprache: Er hat dies mit „finsteren Brauen und eckigem Unterkiefer gerufen", was zudem den „quadratischen Mund" aufruft, über den sich zuvor Linda Franzen amüsiert hatte,[2296] fällt aber gerade aus Perspektive der eigenen Ehefrau noch verheerender aus. Überdies wird durch die Wiederholung dieser Aussage mit den Modifikationen ein weiteres Mal die Unterschiedlichkeit der (retrospektiven, zeitlich perspektivierten) Wahrnehmung herausgestellt, wie sie sich leider nur vereinzelt findet. Häufiger eingesetzt, hätte der Boden, auf dem sich die Figuren bewegen, noch einige Risse mehr bekommen (und die Zuverlässigkeit des Erzählten ebenso).

Abgesehen davon zeigt dies erneut, wie wenig Respekt Gerhard seiner Frau entgegenbringt und wie sehr er von seinem eigenen Standpunkt überzeugt ist, wie er sich mehr und mehr in seiner Ich-Befangenheit verfängt; ein Irrtum seinerseits wird überhaupt nicht in Betracht gezogen. Die erwähnte Rührung gleicht eher der, welche man einem Kind entgegenbringt, nicht einer ebenbürtigen Ehefrau, die man ernst nimmt. Sein „Du hast recht, Schatz" ist hier alles andere als liebevoll gemeint – und die vorherige Überlegung verrät, dass er ihr eben gerade nicht recht gibt, vielmehr unaufrichtig ist; es geht nur darum, das Gespräch zu beenden. Jules Leichtgläubigkeit außer Acht gelassen, wird Gerhard im Grunde von Szene zu Szene unsympathischer, immer mehr zum Symptom für einen Menschen, der sich aufgrund seiner Haltung, seines Sich-stets-im-Recht-Wähnens und darum Über-die-Anderen-Stellens, so vollständig verrannt hat, dass ihm der Blick auf die objektive Welt gänzlich verloren gegangen ist. Neben der Beziehung zu seiner Frau betrifft das, wie sich in den außerfamiliären Interaktionen noch zeigen wird, den Blick auf und die Meinung über die Dorfbewohner.

Im Hörbuch werden vor allem Jules Aussagen: „Ich habe keine Angst. Ich sage, dass Gombrowski keinem Kind etwas zuleide tut" sowie „Das hier ist ein Dorf, Gerhard. Du musst nicht alles glauben, was die Leute erzählen." betont. Sie tritt hier entschlossener, kein bisschen ängstlich oder hysterisch auf. Auch ihr „Warum lässt du die Tür offen? Der Gestank kommt ins Haus" wird vergleichsweise ruhig gelesen. Das fällt besonders auf,

[2296] Zeh: Unterleuten, S. 371, 241. Diese Wiederholung könnte man der Erzählerin zuschreiben, die Gerhard Fließ wenig Sympathie entgegenbringt.

wenn man berücksichtigt, dass dies doch eigentlich das große Reizthema ist. So könnte man die Frage beim (stillen) Lesen mahnender auffassen, als sie sich im Hörbuch anhört.[2297]

Das Hörspiel unterscheidet sich hier aufgrund der in den Betonungen enthaltenen Emotionen von Roman und Hörbuch, verleiht der Szene – obwohl alles fast wörtlich und beinahe ungekürzt übernommen wird – eine andere Richtung. Schon Jules „Was is'n los? Warum lässt du die Tür offen? Der ganze Gestank kommt ins Haus" hat eine wesentlich spitzere, erregtere Betonung. Klingt „Welches Schwein?" im Hörbuch neutral, wirkt es im Hörspiel geradezu genervt. Gleiches gilt für die weiteren Äußerungen. Unruhiger als im Roman wirkt die Szene nicht zuletzt durch die Hintergrundgeräusche, man hört das Auf- und Abdrehen eines Wasserhahns, wie etwas abgestellt/abgelegt wird, man hört Schritte, also wieder ein Handlungsraum, der jede Menge Konfliktspannung enthält. Auch bei diesem Gespräch ist alles in Bewegung, die Atmosphäre hektisch, unruhig und ungemütlich. Erneut verhindern permanente Bewegungen gelungenes Kommunizieren. Beide sind gereizt und dies richtet sich in erster Linie gegen den Partner. – Anders ausgedrückt: In Roman/Hörbuch findet das Auseinanderdriften zu gegenteiligen Standpunkten zwar ebenfalls statt, aber im Hörspiel hat sich dies bereits massiver auf die Stimmung in der Beziehung ausgewirkt, ist die Spaltung schon weiter fortgeschritten.

Der Roman liefert außerdem keine Hinweise auf Nebenhandlungen oder Bewegungen im Raum, die einzigen Körperbewegungen finden zwischen den Eheleuten statt (Gesicht in die Hände nehmen, zurückweichen, an sich ziehen) und gerade darum wirkt es ruhiger. Zudem gibt es bei keiner Aussage Ausrufezeichen oder sonstige paraverbale Markierungen, die auf Emotionssteigerung hinweisen würden. Während der Schlusssatz in Roman/Hörbuch und Hörspiel die Aufforderung ist, Jule solle ihm aus dem Keller die Taschenlampe holen, was in keinem Fall sonderlich betont wird, folgt im Hörspiel noch ein kurzer Seufzer Jules, der nach den hochgezogenen Augenbrauen klingt.[2298] Interessant ist an dieser Stelle ein kurzer Blick zum Theaterstück, das Jules „Das hier ist ein Dorf, Gerhard. Du musst nicht alles glauben, was die Leute erzählen." übernimmt; daran jedoch von Seiten Gerhards so anschließt: „Du hast recht, Schatz. Geh bitte in den Keller und hol **Dir** eine Taschenlampe – **Du musst uns helfen!** – *Streichelt sie*. **Wir brauchen Dich**,

[2297] Zeh: Unterleuten-HB, 137-10:21:28-10:23:46.
[2298] Zeh: Unterleuten-HS, 3/19-01:10-02:30.

ja?“[2299] Er gibt ihr zwar recht – wie ernst er das meint, lässt sich dem Skript nicht entnehmen –, im Anschluss fleht er sie allerdings geradezu um Unterstützung an; und es ist ihre eigene Taschenlampe, die sie holen soll, nicht seine.

Auch im Film kommt Kathrin nach dem Verschwinden ihrer Tochter zum Ehepaar Fließ. Im Unterschied zu den anderen Varianten spielt sich dies im Wohnraum ab und Jule ist anwesend. Es ist dies ein seltener Fall, da Fremde ins eigene Haus gelassen werden (das gilt für alle Figuren und alle Varianten); hier kann man es – im Zusammenhang mit Gerhards Sprechhandeln, als Versuch werten, sich strategisch zu verbünden, was ihm anschließend jedoch nicht gelingt. So steht er anfangs eher passiv – und im Anschauungsraum verbleibend – daneben; während die Frauen das Gespräch alleine bestreiten (und dabei eher aneinander vorbeireden), ist das Entscheidende dieser Szene seine Mimik: Lässt sie bei seinem Hilfsangebot noch keine Regung erkennen, geht bei „Selbstverständlich. Mach’ ich gern“ eine Art von Grinsen über sein Gesicht, das andeutet, dass sich da in seinem Kopf etwas abspielt, was der Situation nicht angemessen ist – es wird eben jener Subtext hineingelegt, den der Prätext enthält: Wie kann ich dies zu meinem eigenen Vorteil nutzen? Die Mimik ersetzt damit die im Film fehlende Gedankenwiedergabe; ist dabei gleichwohl weniger eindeutig. (Zudem sagt er „Mach’ **ich** gern“, obwohl er in der ersten Person Plural gefragt hatte.) Nachdem Kathrin weg ist, sind sie dann sofort wieder bei *dem* Thema; wobei es Jule ist, die es zuerst anspricht: „Du denkst, Gombrowski hat das Kind.“ Das sagt sie noch ganz ruhig, sogar mit einem Lächeln im Gesicht, lässt ihn im nächsten Moment indes wissen, dass sie dies für „Quatsch“ hält. Und trotzdem sie in dieser Szene einmal zusammen am Tisch sitzen, ist jeder mit eigenen Dingen beschäftigt. Jule füttert das Kind, Gerhard baut die Taschenlampe zusammen. Sieht sie ihn an, erwidert er ihren Blick nicht. Als er dann zur Sprache bringt, Gombrowski hätte sie gestern „fast überfahren“, stellt er sich ein weiteres Mal über sie, spricht ihr ein objektives Urteil ab, glaubt die Sache selbst besser einschätzen zu können, und ist schnell wieder bei den Geschichten, die er von Kron und Björn gehört hat. Jule sieht (noch) klar: „Du setzt’n Bild zusammen.“ Während Gerhard auf seinem Standpunkt verharrt und mit der Taschenlampe gestikuliert wie mit einem Zeigestab, reicht es seiner Frau und nach einem „Vielen Dank für die Belehrung, Herr Professor“

[2299] Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 38; kursiv im Original; Herv. A.W.

steht sie mit dem Kind auf.[2300] Auffällig ist, abgesehen davon, wie sehr sie mittlerweile von ihrem Mann und dessen Theorien genervt ist, dass Jule hier erstmals im Film entspannt(er) wirkt – und das, obwohl die Anspannung im Dorf gerade auf den Höhepunkt zusteuert.
Bei der Suche im Wald spielt sich wenig zwischen ihnen ab und da ich diese Szenen später gesondert behandeln werde, ist auf das, was sich dabei ereignet, an dieser Stelle nicht näher einzugehen; erwähnenswert ist lediglich, dass Jule Gerhard, nachdem sie in das Tellereisen getreten ist und er sie ins Krankenhaus fahren möchte, mit entschiedener Stimme in die Schranken weist: „Gerhard, bitte tu' mir den Gefallen und bleib hier!"[2301]

Am nächsten Morgen, dem fünften und vorletzten Tag der erzählten Zeit im Film, behauptet sie sich erneut gegen ihren Mann und setzt durch, dass sie sich in der Windkraftsache ab sofort „neutral" verhalten. Zu Beginn der Szene erkundigt sich Gerhard zwar nach Jules Fuß, lenkt dann die Aufmerksamkeit aber sofort auf die eigenen Verletzungen an der Stirn, was erkennen lässt, dass er sich hier mehr für sein Befinden bzw. dafür, dieses herauszustellen, interessiert als für das seiner Frau und deren Antworten – ein Fall von dramaturgischem Handeln mit Ich-Befangenheit. Und obwohl Schaller für Jule eigentlich ein rotes Tuch ist, beginnt sie nicht über diesen zu schimpfen, sondern erklärt es für eine „saublöde Idee", dass ihr Mann diesen nach Krönchen gefragt hat. Dabei ist weder zu übersehen noch zu überhören, wie gereizt sie (wieder) ist. Man hört es an ihrer Stimme, sieht es in ihrem Blick und ihren Bewegungen, z. B. in der Art, wie sie die Schachtel mit dem Verbandszeug auf den Tisch stellt (bzw. vielmehr knallt) oder ihrem Mann die Stirn ziemlich unsanft abtupft. Hier setzt sich somit fort, was sich – von dem kurzen Hoch zu Beginn der Unterschriftenaktion abgesehen – durch alle Interaktionen des Ehepaars zieht: Sie sind stets begleitet und beeinflusst von Gereiztheit und Anspannung. Dabei entsteht auch ein Kontrast zu der an sich hellen, freundlichen Atmosphäre des Wohnraums – ich werde in Kapitel V.2 darauf zurückkommen. Trotzdem sie miteinander am gedeckten Frühstückstisch sitzen, sind sie von einem gemeinsamen, gemütlichen Frühstück denkbar weit entfernt. Nach ihrer Erwähnung, sie habe beim Bäcker gehört, das Kind sei bei Hilde Kessler gewesen, ist Gerhard sogleich

[2300] Unterleuten II, 00:59:51-01:01:43.
[2301] Ebd., 01:11:00-01:12:35. Für einen Moment zieht sie mit ihrem fast hysterischen Geschrei die gesamte Aufmerksamkeit auf sich, aber es hat andere Gründe als der Gefühlsausbruch des Romans.

wieder bei seinem Lieblingsthema – jeder Wortfaden wird als Möglichkeit genutzt, um das eigene Sprachspiel weiterzuspinnen. Anstatt nachzufragen, zieht er sofort seine Schlüsse: „Hilde Kessler. – Das macht Sinn. – Die gehört zu Gombrowski, genau wie Schaller." Hat er dies in aller Ruhe geäußert, gerät sie nun endgültig wieder in Rage: „Hör' auf, ich kann's nicht mehr hören. […] Mir ist das langsam scheiß-egal, wer hier was warum gemacht hat." Vielsagend ist der Blick des Babys, der in einer kurzen Einstellung gezeigt wird und der so viel ausdrückt wie: „Was ist eigentlich los mit euch?" oder „Merkt ihr nicht, dass ihr euch wie die Irren aufführt?" Das entbehrt nicht einer gewissen Komik und so können wir gemeinsam mit dem Baby die Eltern und deren albernes Schauspiel belächeln. So stellt dieser Morgen für das Ehepaar einen (endgültigen) Wendepunkt dar. Spätestens jetzt bewegen sie sich in entgegengesetzte Richtungen: Jule hat nach den Vorfällen genug; Gerhard bleibt bei der ursprünglichen Strategie und zeigt sich blind gegenüber neuen Entwicklungen („Gestern ist schlecht gelaufen; deswegen dürfen wir jetzt nicht aufgeben."). Davon lässt sie sich keineswegs beeindrucken, sondern bringt entschieden ihre Forderung nach Neutralität vor, die er zunächst abweist. Als es dann um Linda Franzen geht, driften sie erst recht auseinander. Bei Jule kommt wieder ihre Naivität zum Vorschein. Gerhard ist zwar blind und taub gegenüber dem Subtext seiner Frau, der sich in Tonfall und Mimik mehr als deutlich zeigt; dafür sieht (auch) er in einem Punkt (einmal) klar: „Die lügt, wenn sie'n Mund aufmacht." Dennoch ist Jules Forderung nach Neutralität, Linda-Franzen-Verblendung und positive Gombrowski-Überschätzung hin oder her, als vernünftige Haltung und Handlung einzustufen. Anstatt (wie es ihr Mann tut) weiter mit geschlossenen Augen einmal festgesetzten Zielen (oder Feindbildern) nachzujagen, schafft sie es, sich auf das Wichtige zu besinnen. – Nur bittet sie ihn nicht ruhig, sondern schreit ihren Mann an: „Dann schreib' ihr eben das Scheiß-Gutachten!" und droht ihm, als er beginnt, mit den Kampfläufern zu argumentieren: „Wenn du jetzt ernsthaft das Wohl dieser beknackten Vögel über das Wohl deiner Familie stellst, dann pack' ich meine Sachen – und Sophie und fahr' zurück nach Berlin." Dies bringt sie mit Entschlossenheit vor, geht auf ihn zu und sieht ihm eindringlich in die Augen. Auf visueller Ebene interessant ist dabei die Einstellung nach diesem Satz, die die Wirkung der Drohung unterstreicht (s. nachfolgender Screenshot). Wir sehen von ihr die Rückenansicht und können in seinem Gesicht das Entsetzen über diese Drohung herauslesen: Das hat gesessen, er hat sie ernstgenommen – jedenfalls in diesem Moment glaubt er ihr, dass sie sie wahrmachen würde. In dieser Einstellung ist

sie ihm insofern zusätzlich überlegen, als sie einen halben Kopf größer ist. Für die Drohung, Unterleuten zu verlassen, braucht es im Film also noch nicht einmal eine entführte Sophie; die Ereignisse der vergangenen Nacht (das verschwundene Krönchen und die Folgen) sind ausreichend. Zwar schätzt Jule Linda Franzen und damit die Situation falsch ein, doch das ändert nichts daran, dass sie sich gegen ihren Mann behauptet – ohne zuvor einen hysterischen Anfall erlitten zu haben.[2302]



Abb. 37[2303]

Und natürlich wirkt sich das nicht weniger negativ auf ihre Ehe aus als in den anderen Varianten. Damit ist eines klar: Mit dem gemeinsamen Kampf, der Vereinigung im Kampf gegen die Windräder ist es nun endgültig vorbei. Man kann sogar sagen, dass sich Jule hier in Richtung Verständigung bewegt. Obgleich für sie das Wohl der Familie im Vordergrund steht und sie ihr Anliegen alles andere als in verständigungsorientiertem Ton vorbringt – das ist indes mit nachvollziehbaren Emotionen erklärbar – ist sie durchaus bereit, dafür Kompromisse einzugehen, für den Frieden im Dorf auf den Protest gegen den Bau der Windräder und somit die eigenen Interessen zu verzichten. Ihr Mann

[2302] Unterleuten III, 00:07:34-00:10:55. Diese Szene ist auch im Zusammenhang mit der vorhergehenden zu sehen, in der Linda Franzen dem Landwirt eben genau das zugesagt hat, nämlich, ihm ihr Land zu verkaufen, wenn er dafür sorgt, dass sie von Fließ das Gutachten bekommt (vgl. ebd., 00:06:00-00:07:33).
[2303] Ebd., 00:10:45 (eigener Screenshot). Wenn man den Kader bzw. die „Komposition“ betrachtet, werden sie in der Mitte sogar noch durch das vertikale Stück des Fensterkreuzes getrennt.

dagegen bleibt, wie im Anschluss zu zeigen sein wird, seinen Intentionen und seiner Haltung treu, mag er seiner Frau gegenüber auch das Gegenteil vorgeben – und damit ist es dann außerdem mit der Aufrichtigkeit vorbei. Wie gesagt, ist Widerstreit auch, wenn nur eine Seite kommunikativ handelt, die andere strategisch.

Einen Tag später erfährt Gerhard beim Bäckerwagen, dass das Dorf glaubt, sie hätten Hilde Kessler angezeigt und den Abtransport der Katzen ausgelöst,[2304] was zum nächsten Wortgefecht des Ehepaars führt und Gerhard zu der Feststellung oder eher zum Vorwurf veranlasst: „Ich hätt' niemals auf dich hören dürfen. […] Wir sind im Krieg. Da gibt's keine Neutralität." – Das ist eine klare Schuldzuweisung; unterstützt noch durch eine wegwerfende/abwertende Handbewegung, die sich ebenfalls gegen seine Frau richtet. (Wieder ist es eine Morgen-Szene, Jule deckt den Frühstückstisch, wieder ist die Situation bar jeder Harmonie.) Jule lässt sich von Gerhards Auftreten nicht beeindrucken, sondern gibt ihm erneut und mit entschlossenem Ton eine Anweisung: „Du musst mit Gombrowski sprechen. Er wird es verstehen." Unverkennbar ist, dass zwar die Spannungen zunehmen, sich die Emotionen bei beiden steigern, aber eine Sache zieht sich durch: Jule sagt, was gemacht wird, und Gerhard leistet dem Folge, vordergründig jedenfalls (noch). Insgesamt haben sich im Film die in entgegengesetzte Richtungen verlaufenden Bahnen der Eheleute noch weiter voneinander entfernt als in den anderen Varianten. Jule bleibt entschieden bei ihrem Neutralitätsentschluss, Gerhard ist nicht bereit, klein beizugeben. So sonnig und hell die oberflächliche Raumstimmung sein mag, hinsichtlich der Beziehung befinden die Figuren sich nur noch im Konfliktraum. Angesprochen wird hier zudem ein Problem, das öfter auftritt und mit dem Wissen bzw. der Einschätzung der Situation/Lebenswelt und dem, was dann daraus resultiert, zu tun hat. Es geht um die „Fakten" bzw. die Interpretation dieser Fakten (oder dem Umgang mit der TAW, der objektiven Welt – oder treffender: der subjektiven Verdrehung dieser Welt) – seine Frau war beim Abtransport der Katzen dabei und das Dorf zieht davon ausgehend seine Schlüsse. Auf Jules: „Dann müssen wir den Leuten klar machen, dass es nicht so ist, wie's aussieht", antwortet er: „Wen interessiert denn das? Die haben sich doch längst entschieden, was passiert ist."[2305] Das entspricht dem Prinzip „Wahr ist, was die Leute

[2304] Vgl. ebd., 00:38:50-00:39:27.
[2305] Ebd., 00:39:28-00:40:13. Obwohl es Tag ist, leuchten im Hintergrund wieder die Deko-Lampen und werfen ihre Muster an die Wand, die den Kontrast der netten Heimeligkeit zu dem, was sich zwischen dem Ehepaar abspielt, noch verstärken.

am Ende erzählen.“[2306] Nicht das tatsächliche Geschehen definiert die gemeinsame Welt, sondern Interpretationen und Behauptungen, die Kommunikation über dieses Geschehen. Wie sich noch mehrfach zeigen wird, lief das im Unterleuten der Vergangenheit nicht anders. Eine objektive Welt gibt es nicht; das, was die Wirklichkeit ist, wird sprechhandelnd (oder schweigehandelnd) erschaffen, ist ein Teppich aus erzählten PWs, in den immer mehr strategische Gesprächsfäden eingewebt werden.

Nach seinem Besuch beim Landwirt ist die Sache längst noch nicht ausgestanden. Alles an Gerhards „Ja – es ist vorbei“ teilt genau das Gegenteil dieser Worte mit – er atmet hörbar ein, in seine Gesichtszüge ist angestaute Wut geschrieben. Der Graben zwischen den Eheleuten manifestiert sich an dieser Stelle auch im Raum. Sie stehen mehrere Meter auseinander, können sich also nicht direkt in die Augen sehen, Gerhard dreht sich zudem nur halb um und wendet sich nach diesen Worten ganz von ihr ab, um aus dem Fenster zu schauen. In jeder Hinsicht verkörpert er hier einen Menschen, der eine schmerzhafte Niederlage erlitten hat. – Und das Ehepaar entfernt sich noch weiter voneinander:[2307] Bei Jule herrscht kurz darauf erstmals gute Stimmung – sie ruft ihn an und bedankt sich aufrichtig für das, was er getan hat. Ihre Haltung und vor allem ihre Gesichtszüge sind entspannt; für sie ist die Angelegenheit erledigt („Du hast das Richtige getan. […] Wir ham’s schön hier“). Gerhard ist allerdings auf der Schiefen Kappe unterwegs, in der Hoffnung, die Windräder durch das Aufspüren von Feldhamstern doch noch verhindern zu können, womit er seiner Frau die Laune, wie ihr Blick unmittelbar zeigt, sofort wieder verdorben hat. Er hat den Kampf mitnichten aufgegeben und die Wirkung ihrer Drohungen ist bereits verflogen. Stattdessen verhält er sich, als hätte es die Abmachung der Neutralität und die Gründe, die dazu geführt haben, nie gegeben. Damit zeigt sich erneut, wie wenig Verständnis und Empathie er für seine Frau übrighat; vielmehr bleibt er stur auf dem eingeschlagenen Weg, der ihm nicht zuletzt den Blick für das Wohl der eigenen Familie verstellt. – Von einem „unverstellte[n] Horizont“ kann bei Gerhard Fließ in keiner Hinsicht die Rede sein.[2308] Im Gegenteil ist bei ihm insgesamt eine starke Ich-Befangenheit erkennbar. Er ist gefangen in seiner subjektiven oder eben seiner W- und I-World; nicht mehr in der Lage, das wahrzunehmen oder einzuschätzen, was in TAW,

[2306] Unterleuten II, 01:26:57-01:26:59.
[2307] Unterleuten III, 00:58:00-00:58:49.
[2308] Ebd., 01:02:37-01:03:41; Zeh: Unterleuten, S. 201.

objektiver und sozialer Welt passiert. (Diese Blindheit kommt später – bei der Marmeladenglas- und Schaller-Episode – noch deutlicher heraus.) Der mehr als verengte Blick verhindert zugleich jedes kommunikative Handeln, welches, vor allem im Film, von seiner Frau angestrebt wird. Gerhard verwirft jegliche Verständigungsbemühungen, sei es zum Wohle der Familie oder dem allgemeinen Frieden im Dorf, um weiter sein Ziel, den Bau der Windkraftanlagen zu verhindern, zu verfolgen – wobei man sich an dieser Stelle des Eindrucks nicht erwehren kann, dass er eigentlich selbst gar nicht mehr genau weiß, warum er das tut. Welche Motivation oder Über-Intention dahintersteckt, ist eine andere Frage; in jedem Fall torpediert er die Kommunikation und zerstört die Möglichkeit, von nun an friedlich in der (neuen) Heimat zu leben, indem er verbissen seinen Kampf weiterführt. Die (ursprünglichen) Motive sind dabei längst unwichtig geworden. Von Gombrowski und der Dorf-Vergangenheit ist jedenfalls keine Rede mehr. Tatsächlich lässt sich der Kipp-Moment, von dem an es Gerhard nicht mehr um einen gemeinsamen Protest gegen die Windräder geht, ziemlich genau ausmachen: Er ändert seine Strategie, nachdem er weiß, wem das Land auf der Schiefen Kappe gehört, worauf ich in Kapitel V.6 eingehen werde.[2309]

Nun komme ich zunächst zum letzten Roman-Kapitel des Fließ-Ehepaars, das bereits erwähnte 47. mit Gerhard als Fokalisator (und den entsprechenden Hörspiel-Szenen). Seit der Suche nach Krönchen sind vier Tage vergangen. Nun haben sich Jules Emotionen um ein Vielfaches gesteigert. War das Auseinanderdriften in der Haltung zu Gombrowski der entscheidende Wendepunkt ihrer Ehe, so sind sie nun am Höhepunkt angelangt, von dem sie im nächsten Moment in den Abgrund stürzen werden. Nach Überschreiten dieser Grenze ist kein Zurück mehr möglich.
Aufgrund eines Anrufs seiner Frau ist Gerhard Fließ aus dem Büro nach Hause geeilt, wo sie „Kreise [läuft] wie ein gefangenes Tier“, es handelt sich um einen hysterischen „Anfall neue[r] Qualität“, bei dem sie, ganz gleich, was Gerhard tut, immer einen Satz schreit: „Ich will nach Hause! Ich will nach Hause!“ – Es ist dramaturgisches Handeln; Jule gibt etwas aus ihrer subjektiven Welt wieder und somit stellt sich die Frage nach der Wahrhaftigkeit. Angesichts der geschilderten körperlichen Reaktionen und Verhaltensweisen – sie zittert, sie schüttelt sich – kann man sogar von einer Panikattacke sprechen.

[2309] Vgl. Unterleuten II, 00:22:40-00:23:02.

Und obzwar ihre Rufe im Hörbuch in deutlich verzweifeltem Ton gelesen werden,[2310] kommt ihre Verzweiflung erst im Hörspiel richtig zum Ausdruck. Anders als im Roman hat Jule ihren Mann nicht angerufen, sondern er kommt ahnungslos nach Hause und findet dort seine weinende Frau vor. Das Schluchzen, zwischen dem sie ihre Sätze über das Vorgefallene – das Verschwinden und plötzliche Wiederauftauchen ihres Kindes – hervorbringt, ist wesentlich emotionaler und eindringlicher als das „weinte sie" des Romans.[2311] In gewisser Weise kehrt das Ehepaar an den Ausgangspunkt des Erzählten zurück. – Nur hat sich die Situation massiv zugespitzt. Es ist – das gilt für Roman und Hörspiel – offensichtlich, dass mit einer Jule in dieser emotional aufgelösten Verfassung keine vernünftige Kommunikation möglich ist.

Was sich am Morgen ereignet und Jule in diesen Zustand versetzt hat, wird in Form eines Berichts sowie in indirekter Rede wiedergegeben. Die Schilderung wird durch die Erzählerstimme gefärbt, also sprachlich und, was die Figur anbelangt, daneben perzeptiv und ideologisch perspektiviert, auf Gerhards Wissen (vor allem K- und O-World) begrenzt und es bleibt für den Leser und Hörbuch-Hörer unklar, was tatsächlich geschehen ist, ob Sophie entführt, ihre Entführung vorgetäuscht wurde oder ob sich Jule dies nur eingebildet oder das Schauspiel vielleicht gar inszeniert hat.[2312] Die Frage nach Wahrheit, Wahrhaftigkeit und den Ereignissen in der TAW kann damit nicht beantwortet werden. Klar ist nur eines: Es fehlt erneut eine gemeinsame Situationsdefinition. Für das Ehepaar entscheidend ist, dass deren PWs (ab einem bestimmten Punkt) so weit auseinanderdriften, dass es keine gemeinsame soziale Welt mehr geben kann, über die man (vernünftig) sprechen und in der man miteinander leben könnte.

Im Hörspiel werden Jules Aussagen zwar in direkter Rede wiedergegeben, doch da ihre Gedanken zu dem, was passiert ist, fehlen, sind wir auf die Außensicht beschränkt und können ebenfalls kein eindeutiges Urteil fällen. Sie wirkt verstört, sie schnieft und schluchzt – das Gegenteil eines klaren Verstandes; eine zuverlässige Schilderung ist das nicht. Auch der Gedanken- bzw. telepathische Dialog[2313], den diese Szene enthält, erhellt das, was geschehen ist, nicht, sondern legt die Kluft, die zwischen dem Ehepaar

[2310] Zeh: Unterleuten, S. 474. Das Redezitat ist versehen mit dem Erzählerkommentar: „Wenn Gerhard sie in den Arm nehmen wollte, riss sie sich los; wenn er etwas fragte, schrie sie immer den gleichen Satz". Zeh: Unterleuten-HB, 189-13:27:01-13:27:05.
[2311] Zeh: Unterleuten-HS, 4/20.
[2312] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 475f. In diese Reihe der ungeklärten Vorfälle gehören auch der Schaden an Verenas Caddy (vgl. ebd., S. 428f.) und Frederiks Unfall (vgl. ebd., S. 572ff.).
[2313] Vgl. dazu: Vielhauer: Welt aus Stimmen, S. 179-201.

entstanden ist, mitsamt Zweifeln und Misstrauen bloß. Zunächst wird die Situation anschaulich gemacht an den beiden aufeinanderfolgenden Gedanken (Subdialog): „Er glaubt mir nicht." (Jule) und „Ich glaub ihr nicht." (Gerhard). Als sie sich dann mehrmals fragt „Warum?", denkt er: „Sie spielt mir was vor, um Gombrowski zu helfen, um mich unter Druck zu setzen." Im Roman wird dies in erzählter Gedankenrede wiedergegeben und vor allem nur als Vermutung formuliert – im Hörspiel hingegen glaubt er, dass sie ihm etwas vorspielt. – Im Sinne dramaturgischen Handelns gelingt ihre Performance also nicht. – Dass dem ein „Es ist schrecklich, sowas zu denken" folgt, ändert daran nichts. Wie gesagt, gibt es in diesem Kapitel im Roman von Jule keine Innensicht. Im Hörspiel denkt sie nun jedoch gar: „Er ist nicht mehr der Gerhard, den ich geliebt habe."[2314] Und gerade dieser letzte Gedanke rückt die ganze Situation in ein anderes Licht: Sie ist nicht einfach nur hysterisch oder zumindest sehr aufgebracht; sie gesteht sich gar ein, ihren Mann angesichts seiner Entwicklung nicht mehr zu lieben. Zuvor, während sie die Ereignisse zu schildern versucht, gibt es nur seine Gedanken, diese lassen aber deutlicher als der Roman erkennen, wie sehr er sich bemühen muss, die Fassung zu wahren, wenn er sich selbst beschwört, sogar namentlich anspricht und das „milde" dreimal wiederholt: „Ich muss meiner Stimme einen milden Klang geben. Milde Gerhard. Ganz milde."[2315] Will er den Vorwürfen seiner Frau etwas entgegensetzen – von der Milde ist (äußerlich) nicht allzu viel erkennbar – beginnen seine Sätze mehrmals mit einem gehetzt und resigniert wirkenden „Ok, ok", das als bloße Besänftigung aufgefasst werden kann. Mit seiner gelogenen Beteuerung „Ich glaub' dir doch", die im Hörspiel zum einen wiederholt, zum anderen wesentlich eindringlicher und lauter vorgebracht wird, als dies der Roman erahnen lässt, hat dies indes wenig zu tun. Intonation und Intention widersprechen sich. Wieder wird der Wahrhaftigkeitsanspruch verletzt. Spätestens beim „Und wer war das? – Deiner Meinung nach" ist es mit dem milden Klang endgültig vorbei. Das Ganze gleicht eher einem Verhör – man kann es alternativ einen Kampf nennen; Verständnis und Empathie, von denen bereits zu Beginn wenig erkennbar war, sind ihm nun gänzlich abhandengekommen.[2316]

[2314] Zeh: Unterleuten-HS, 4/21, 00:08-00:42; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 478.
[2315] Zeh: Unterleuten-HS, 4/20-02:21-02:25.
[2316] Ebd., 02:39-03:09; vgl. zum Verhördialog: S. 621 und 633 in meiner Arbeit.

Entscheidend ist also – und das gilt nicht minder für den Roman –, dass Gerhard seiner Frau nicht nur im Hinblick auf das Geschehen am Vormittag nicht glaubt und hierzu widersprüchliche Aussagen macht, die seine Hilflosigkeit angesichts der Situation vor Augen führen,[2317] sondern sogar in Erwägung zieht, sie könnte sich das nur ausgedacht haben, um Gombrowski damit zu helfen. Er bemüht sich zwar ebenfalls, was hier von der Erzählerin berichtet wird, „seiner Stimme einen möglichst milden Klang zu geben" – diesen hört man auch in der Lesung[2318] – oder vielmehr: Trotz der indirekten Redewiedergabe hört man dieses Bemühen; und es klingt aufgesetzt, geheuchelt, unaufrichtig. – Erfolg hat er damit jedenfalls nicht. Jules Reaktion sieht so aus: „Hältst du mich für geisteskrank? Willst du sagen, dass ich nicht alle Tassen im Schrank habe?"[2319] – letzteres im Hörbuch sehr schnell und entschieden spitz. Als er versucht, beruhigend auf sie einzureden, wird er von ihr nur „mit einem Blick voll abgrundtiefer Verachtung" bedacht; kurz darauf heißt es: „Jule starrte ihn an wie einen Feind".[2320] Im Kapitel über verbale und nonverbale Kommunikation hatte ich erklärt, dass die nonverbale häufig die wirksamere und aufrichtigere Form der Kommunikation ist; so unterstreichen Jules Blicke das Gesagte hier nicht nur, vielmehr drücken sie die extreme Feindseligkeit, die sie ihrem Mann mittlerweile entgegenbringt, deutlicher aus, als es ihre zitierten Worte tun. Diese Zwietracht und emotionale Aufladung schwingen in diesem Kapitel durchgehend im Hörbuch mit. Gerhard spricht ruhig bzw. versucht dies, sie greift an – auch das entspricht in gesteigerter Form dem ersten Romankapitel. Überdies ist die ganze Szene ein anschauliches Beispiel für das, was geschieht, wenn, wie auf S. 160f. erörtert, in der Interaktion mehrere Geltungsansprüche angezweifelt werden.

Anschließend wird erneut unverkennbar, dass beide in der Zwischenzeit nicht von ihrer Haltung abgerückt sind. Unterdessen Jule, ohne Argumente dafür vorzubringen, Gombrowskis Unschuld beteuert, kommt er „immer wieder auf die **Fakten** zurück, die doch

[2317] So heißt es: „Nehmen wir mal an, es war so, wie du sagst"; und zwei Zeilen weiter: „Ich glaube dir doch, Jule." (Zeh: Unterleuten, S. 477).
In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt der gesamte Abschnitt von „Nehmen wir mal an […]" bis „Sie nickte zögerlich", wodurch Konflikt wie Emotionen abgeschwächt werden (Zeh: Unterleuten-HBk, 185/186).

[2318] Zeh: Unterleuten, S. 476f.; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 191-13:31:09-13:31:25. Seine Frage wird nur in indirekter Rede wiedergegeben, sodass das Ganze in seiner Wirkung verharmlost wird und weniger nach Angriff klingt, als es Inhalt und Lage entspräche. Gerhard ist – wie im ersten Kapitel – bemüht, seine Stimme gemäß der Situation einzusetzen, beide Male, um seine Frau zu beruhigen.

[2319] Zeh: Unterleuten, S. 477; Zeh: Unterleuten-HB, 191-13:31:38. Das sind keine Fragen, sondern emotionale verbale Angriffe. Es ist Gewalt.

[2320] Zeh: Unterleuten, S. 477.

jeden denkenden Menschen überzeugen mussten“[2321] – allerdings handelt es sich dabei, wie erwähnt, eben gerade nicht um Fakten, sondern um eine subjektive Interpretation, zusammengesetzt aus den Schilderungen anderer, die keineswegs wahr sein müssen. Fest steht: Beide rücken nicht von ihrem Standpunkt ab, ein Bemühen um Verständigung ist nicht erkennbar. Wenngleich Jule nicht argumentiert, so versucht zumindest Gerhard, sie mit seinen „Fakten“ zu beeinflussen und dazu zu bringen, seine Sichtweise zu übernehmen. Als dies nicht gelingt, hinterfragt er nicht etwa die eigene Anschauung, gelangt stattdessen zu der bereits erwähnten Überlegung, seine Frau könnte möglicherweise Gombrowski helfen. Da es keine neutrale Instanz gibt, die über das tatsächliche Geschehen aufklären könnte, sondern nur Versionen, die aus verschiedenen Perspektiven (mit teilweise entgegengesetzten Schlussfolgerungen) betrachtet werden, bleibt unbeantwortet, wer von beiden recht hat (TAW bzw. objektive Welt unklar). Das ist für meine Fragestellung gar nicht so sehr von Belang; entscheidend ist, dass sich das Ehepaar Fließ in einen Kokon aus Misstrauen und Feindseligkeit eingesponnen hat, aus dem es kein Entkommen mehr zu geben scheint. Die multiperspektivische Erzählweise ermöglicht es ein weiteres Mal, die unterschiedlichen Einschätzungen der beiden gegenüberzustellen. Es ist ein Aufprall divergierender Wahrheiten/Situationsdefinitionen, ein Widerstreit; Einigung ist hier nicht möglich – und Gerhard lenkt nur zum Schein ein; es ist bewusste Täuschung. Im aktuellen Kapitel heißt es in seiner Deutung, was zudem darüber informiert, dass die Einschätzung der objektiven und vor allem der sozialen Welt bereits zuvor auseinanderdriftete: „[A]ber der ganze Ärger hatte nicht ihre Beziehung angegriffen. Im Gegenteil hatte er gespürt, wie die Ereignisse sie fester zusammenschweißten. Gerhard verstand nicht, was sich nun änderte und warum.“[2322] Doch schon gute hundert Seiten – und in der erzählten Zeit vier Tage – zuvor, bei der Suche nach Krönchen im Wald, war aus Jules Perspektive zu lesen: „Seit ein paar Tagen spürte sie, wie sie innerlich von Gerhard abrückte.“[2323]

Nach diesem Bogen noch einmal zurück zu Jules emotionaler Verfassung: Gegen Ende des Kapitels hat sie zu zittern begonnen und beteuert, kein Zuhause zu haben, „[s]olange das Tier da drüben sitzt …“ Weil sie zudem noch zu weinen begonnen hat, gelingt es ihr

[2321] Ebd., S. 478; Herv. A.W. Später wird dies noch einmal wiederholt, dieses Mal allerdings aus Jules Sicht: „Tatsächlich gab Gerhard keine Ruhe. Er litt an dem, was er ihr vorwarf: einer krankhaften Gombrowski-Obsession. Er verhielt sich wie ein Inquisitor, der sie dazu bringen wollte, dem falschen Glauben abzuschwören.“ (Ebd., S. 499). Das fehlt im gekürzten Hörbuch (Zeh: Unterleuten-HBk, 198).
[2322] Zeh: Unterleuten, S. 478.
[2323] Ebd., S. 372.

nur mit Mühe und erheblicher Verzögerung, ihren Satz zu Ende zu sprechen (überwältigtes Schweigen aufgrund starker Emotionen). Im Roman haben wir zwar vier angefangene Sätze, die jeweils mit drei Punkten enden; wirklich zum Ausdruck kommt das Stocken indes erst im Hörspiel, wo sie noch häufiger Sätze anfängt, geradezu stottert und schließlich wieder ins Schluchzen übergeht. Denn im Text werden die Teil-Sätze in der Regel von Erzählerrede unterbrochen, weshalb es sich von der Wirkung her – im Gegensatz zum Hörspiel – nicht zu stark hochschaukeln kann bzw. Jule weniger verzweifelt wirkt. Vor allem ist im Hörspiel die Bandbreite ihrer Emotionen wesentlich differenzierter, geht von Wut erst allmählich in Verzweiflung über. Aber auch im Hörbuch nimmt die Aggression, nehmen Jules Emotionen am Ende noch einmal zu.[2324]

Konnte Jule Gerhard mit Worten nicht überzeugen, so knickt er nun ein: „Ihren Tränen hatte er nichts entgegenzusetzen. Mitleid ergriff von seinem Körper Besitz wie ein Schwächeanfall.“[2325] Mit Empathie hat dies nichts zu tun; es ist – wie bei Frederik Wachs (vgl. S. 547ff.) – Hilflosigkeit. Sie hat in diesem Kapitel nie eine explizite Bitte gegenüber ihrem Mann geäußert, was dieser tun solle, doch für ihn bedeutet ihr Weinen eine Aufforderung zum Handeln: „Ich kann machen, dass das aufhört. Möchtest du das? […] Ich gebe Gombrowski, was er will. Dann lässt er uns in Ruhe.“[2326] Jule sagt in dieser Situation nichts mehr als eben jenen, (nun endlich) vollendeten Satz: „Solange das Tier da drüben sitzt, habe ich kein Zuhause“[2327], Gerhard wartet auf keine weitere Reaktion, verlässt lächelnd und „mit kleiner Hand“ winkend, also einer zögerlichen und unsicheren Geste, den Raum, geht in sein Arbeitszimmer und verfasst die „schmerzhafte Kapitulation“. Trotzdem es hier eigentlich um seine Familie und sein Zuhause gehen sollte, rückt Gerhard – wie es oben ebenfalls für den Film festzustellen war – nur scheinbar von seinem Standpunkt ab – tatsächlich ist es eine unredliche Sprechhandlung, eine glatte Lüge: Kann er sich seiner Frau gegenüber den Kommentar „Es wäre eine schmerzhafte Kapitulation. Ein Verrat an allem, was uns heilig ist. Ein weiteres Mal hätte Gombrowski gewonnen. Mit seinen Einschüchterungen, seinem ganzen Terrorismus“ schon nicht verkneifen, schwört er sich am Rechner sitzend, „dass Gombrowski damit nicht durchkommen

[2324] Ebd., S. 478f.; Zeh: Unterleuten-HS, 04/21-01:05-02:07; Zeh: Unterleuten-HB, 192/193-13:34:36-13:36:14.
[2325] Zeh: Unterleuten, S. 479. Man kann hier von verdeckt strategischem Handeln bzw. unbewusster Täuschung/systematisch verzerrter Kommunikation im Sinne Habermas sprechen: Mit ihren Tränen gelingt es Jule, Gerhard zum Handeln zu bewegen; Hinweise, dass sie dies absichtlich tut, gibt es nicht.
[2326] Ebd.
[2327] Ebd., S. 480.

würde. Weder er noch Bodo Schaller noch die kleine Hexe Linda Franzen.“[2328] Obwohl Jule hier hysterisch und weinerlich auftritt – teilweise auch gerade, weil sie das tut, hat sie hier Macht über ihn. Die Drohungen, die sie ausspricht, nämlich ihn zu verlassen, nimmt er ernst, überschätzt sich aber erneut, wenn er meint, es reiche aus, so zu tun, als ob er ihren Bitten Folge leistet. Nach außen hin versucht er zwar, seine Machtposition zu behalten („Ich kann machen, dass“) – das weitere Geschehen offenbart dann allerdings seine Ohnmacht. Wahrhaftig ist seine Äußerung, das zeigen seine Gedanken, während er diese E-Mail schreibt, jedenfalls nicht; vielmehr täuscht er sie, um sie zu stoppen, es ist eine strategische Handlung. Wirklich hinter seiner Familie steht er, wie das bereits für den Film gezeigt wurde, nicht.

Auf Gerhards Rückkehr von Schaller, die als Analepse im Zusammenhang mit Jules Weggang aus Unterleuten erzählt wird – nachdem er sein Zuhause „verteidigt“ hat –, werde ich nicht näher eingehen, da dies kaum noch als Kommunikation bezeichnet werden kann. Gerhard ist völlig von Sinnen, sagt nicht viel, lacht hauptsächlich hysterisch. Der Großteil wird nicht ausführlich zitiert, sondern nur als kurzer Bericht aus Jules Sicht zusammengefasst. Dennoch liefert diese Szene in ihrer Tragik ein anschauliches Bild davon, was für die beiden in ihrem Kampf gegen Windmühlen, Schaller und Gombrowski herausgekommen ist: „Aus dem **gemeinsamen** Versuch, der Welt etwas entgegenzusetzen, hatte er eine Gewaltorgie gemacht. ‚Die verstehen hier keine andere Sprache, Liebes. Du hast doch gesagt, dass ich unser Zuhause verteidigen soll.‘“[2329] Mit anderen Worten: Gewalt hat die (Ehe-)Gemeinschaft endgültig zerstört. Ist im Roman lediglich von einem „fröhliche[n], vielleicht ein wenig übertriebene[n] Lachen“[2330] die Rede, ist auch dies im Hörspiel eindringlicher. Gerhard verkündet zum Einstieg erst einmal, das Tier „erlegt“ zu haben, und dann können wir sein hysterisches Lachen tatsächlich hören, zumal es seine weiteren Äußerungen (bzw. Äußerungsversuche) als Subton durchzieht, und Jules Feststellung, ihn nicht mehr zu lieben, hat sich nun zu „Er widert mich an“ gesteigert, was ebenfalls wesentlich stärker ist als das „wurde sie von Ekel erfasst“ des Romans. Im Hörbuch wird zwar nicht Gerhards Hysterie, aber immerhin

[2328] Ebd., S. 479f. Spätestens seit Sophies „Verschwinden“ war es mit der Kommunikation in dieser Ehe vorbei: Seitdem „hatte sie kaum noch mit ihm gesprochen. Das war auch nicht nötig, denn die letzten Worte ihres Streits klangen ihm noch in den Ohren: Wenn du unser Zuhause nicht verteidigst, packe ich meine Sachen und bringe Sophie und mich aus dieser Hölle heraus.“ (Ebd., S. 558).

[2329] Vgl. ebd., S. 578f.; ebd., S. 580; Herv. A.W. Der erste Teil des Zitats fehlt in der Kurzfassung, obwohl dieser das Ergebnis mit wenigen Worten anschaulich bündelt (Zeh: Unterleuten-HBk, 236).

[2330] Zeh: Unterleuten, S. 579.

seine wankende Stimmung erkennbar. Bei „Nicht doch Liebes. Lass mich erklären“ klingt er verunsichert, bei „Du hast doch gesagt, dass ich unser Zuhause verteidigen soll“ relativ ratlos und bei „Ein Denkzettel, weiter nichts!“ schließlich heiter – als hätte er tatsächlich nur ihren Befehl ausgeführt.[2331]

Anders als in den drei gerade diskutierten Varianten ist im Film klar zu erkennen, was passiert – hier wissen wir im Gegensatz zu den Figuren, wie es um die TAW bestellt ist, und Sophie ist auch nicht verschwunden. Jules ganze Aufregung resultiert, mag diese PW-Sicht zwar verständlich sein, aus einer Fehleinschätzung der Situation: Sie sieht, wie Schaller sich über ihr Kind beugt, und da brennen sämtliche Sicherungen durch.[2332] Als Gerhard kurz darauf das von Schaller mitgebrachte Marmeladenglas inspiziert, wirkt er erstmals selbst panisch und endgültig jenseits aller rationalen Gedanken: „Da sind bestimmt Scherben drin, oder Altöl. […] Diese Drecksau.“ Dies ist nun im Film der finale Wendepunkt seiner emotionalen Verfassung. Man könnte gar meinen, er blicke auf eine Bombe, die jeden Moment hochgehen könnte; unterstützt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass er herbeigeeilt ist; sein Gesicht ist gerötet und er ist leicht außer Atem. Jule dagegen ist zwar sicht- und hörbar mitgenommen, trotzdem weit entfernt von einem hysterischen Anfall. Ganz ruhig bittet sie Gerhard, sie zu ihrer Mutter nach Berlin zu fahren, und verlässt, ohne eine Antwort abzuwarten, das Zimmer, um ihre Sachen zu packen. Die letzte Einstellung ist eine Großaufnahme von Gerhards Gesicht: Laut schnaufend, mit zusammengezogenen Augen, in denen sich eine geballte Ladung negativer und aggressiver Emotionen zeigen, und insgesamt angespannten Gesichtszügen starrt er vor sich hin (oder weiterhin auf das Marmeladenglas). In der sich unmittelbar anschließenden Szene geht er dann zu Schaller hinüber, wodurch der folgende Gewaltakt zwar einerseits als impulsive Reaktion gewertet werden kann, andererseits aber als eine umso drastischere Steigerung von Gerhards emotionalem Schluss-Kollaps.[2333] Somit unterscheiden sich die verschiedenen Varianten, obwohl sie letztendlich immer im Gewaltakt an Schaller münden, grundlegend voneinander; wobei allerdings angemerkt werden muss, dass Jule im Film insgesamt weniger emotional auftritt als in den anderen Realisierungen; sie ist zwar meist angespannt oder besorgt und lässt ihrer Wut gegenüber

[2331] Zeh: Unterleuten-HS, 6/10-01:05-02:22; Zeh: Unterleuten, S. 579f.; Zeh: Unterleuten-HB, 249-16:32:33-16:33:34.
[2332] Vgl. Unterleuten III, 01:05:52-01:07:18.
[2333] Ebd., 01:11:10-01:11:53.

ihrem Mann freien Lauf; doch das hat mit der weinerlichen Frau des Prätextes nichts gemein, weinen sehen wir sie im Film überhaupt nicht. Und Gerhards Tat erfolgt abrupter, eher als Entladung, der sich in den (wenigen) erzählten Tagen angestauten Wut. – Eine Aufforderung, das Zuhause zu verteidigen, hat seine Frau ihm nicht erteilt. Diese Intention schreibt er sich in der letzten gemeinsamen Filmszene dann selbst zu. Neben der Backstory (Schuh-Episode) fehlt damit im Film zusätzlich dieser Faktor seiner Handlungsmotivation, weshalb die erwähnte Kritik, sein Ausbruch am Ende sei nicht nachvollziehbar, durchaus berechtigt ist.[2334]

Nach Gerhards Rückkehr von Schaller ist vor allem die Kameraführung interessant. In der ersten Einstellung sehen wir ihn von hinten; er sitzt ausgestreckt vor der offenen Terrassentür auf dem Fußboden, den Blick nach draußen in den Garten gerichtet; die Kamera begibt sich auf seine niedrige Höhe und zeigt ihn außerdem halb durch Möbel verdeckt. Mit harter Stimme, die wir nur aus dem Off hören – im Bild ist nun seine Frau zu sehen – sagt er: „Kannst wieder auspacken. – Ich hab' mit Schaller geredet." Als Jule neben ihm steht, sehen wir ihn erst mit subjektiver Kamera aus ihrer Sicht von oben, während er ihre Frage „Wie siehst du denn aus?" mit „Wie ein Mann, der seine Familie beschützt." beantwortet. In der folgenden Großaufnahme, die ihn von vorne zeigt, fällt dann, mehr noch als das Blut, sein starrer Blick auf, der eine Erkenntnis begleitet: „Ich weiß jetzt, warum die Leute Gewalt so toll finden. – Weil Gewalt funktioniert." Er wirkt weggetreten, wie unter Schock. Jules Reaktion auf seine Äußerung wird nicht mehr gezeigt, in der nächsten Einstellung sehen wir sie bei Schaller.[2335] Und obwohl Jule im Film vorher keine den anderen Varianten vergleichbare Hysterie an den Tag gelegt hat, ist dennoch auffallend, wie ruhig sie nun angesichts der Situation ist, unterdessen sich ihr Mann in seinem Wahn verloren hat, neben Abb. 37 ein anschauliches Beispiel, wie Figuren im Film in nur einem Bildausschnitt als Artefakte und in Folge als fiktive Wesen (und Symptome) inszeniert werden können.

Schon zu Beginn der Analyse wurden, was Roman/Hörbuch und Hörspiel betrifft, mehrere Aspekte deutlich, die die Kommunikation zwischen Gerhard Fließ und seiner Frau erschweren. Zum einem ist da Gerhards grundsätzliche Neigung zum Monolog bzw. Dozieren – und zwar häufig in dafür völlig unangebrachten Situationen – und mit

[2334] Vgl. Dössel: ZDF-Film „Unterleuten".
[2335] Unterleuten III, 01:16:49-01:18:24.

strategischer Absicht; zum anderen Jules mangelnde Aufmerksamkeit seit Sophies Geburt sowie die emotionale Aufladung aufgrund der aktuellen Situation mit Schaller. Es wird an keiner Stelle erwähnt, dass die beiden sich einmal in Ruhe zusammengesetzt und darüber gesprochen hätten, nicht einmal ein Versuch von einem der beiden wird angedeutet. Bis zur Explosion in Jules hysterischem Anfall nimmt die Emotionalität stetig zu und damit die Kommunikationsfähigkeit ab.

Blockiert wird die Kommunikation zudem durch strategisches Handeln und extreme Ich-Befangenheit, zumindest bei Gerhard. Von dem Moment an, da er Gombrowski – und das gilt für alle Varianten – als den Feind schlechthin ausgerufen hat, versucht er seine Frau davon zu überzeugen und verliert zunehmend die eigentliche Situation und seine Ehe aus dem Blick. Erneut kann hier von der Figur Gerhard Fließ als Symptom gesprochen werden, ein Mann, der seine Frau und deren Ängste nicht ernst nimmt, vielmehr glaubt, stets im Recht zu sein und dies in seiner überheblichen Haltung immer wieder, geradezu unaufhörlich, offenbart. Die „krankhafte[] Gombrowski-Obsession“[2336] und die damit verbundenen Versuche, Einfluss auf seine Frau auszuüben, anstatt vernünftig darüber zu reden und auch der Partnerin Gehör zu schenken, führen zu einer Spaltung, von der aus sich beide in entgegengesetzte Richtungen bewegen und an Verständigung nicht mehr zu denken ist. Wie seine sind Jules Äußerungen aber nur Behauptungen über Dinge, die sie nicht wissen können, die sie weder überprüft haben noch eigentlich überprüfen können. Damit prallen zwei nicht vereinbare Situationsdefinitionen/PWs aufeinander. Mit anderen Worten: Es handelt sich um einen Widerstreit. Gombrowski kann nicht zugleich der gute Mensch und der Mörder sein. Zusätzlich zur ohnehin vorhandenen Spannung, den Emotionen und den Aufmerksamkeitsdefiziten auf beiden Seiten ist es auch dieser Widerstreit, der kommunikatives Handeln unmöglich macht – nicht zuletzt, weil es keine Beweise in der TAW gibt, wer von ihnen recht hat (oder ob beide falsch liegen). Vor allem jedoch besteht das Problem darin, dass die von der eigenen abweichende Haltung des Partners nicht respektiert wird.

Im Unterschied zu anderen Figuren, die im Hörspiel von ostdeutschen Sprechern verkörpert werden, fällt der Unterschied bei Gerhard und Jule Fließ zwischen Hörbuch und Hörspiel, was den Wortlaut der Aussagen anbelangt, weniger gravierend aus, da sie

[2336] Zeh: Unterleuten, S. 499. Es ist auffällig, wie negativ sich die Charakterisierung Gerhards – im Unterschied zum ersten Kapitel – im Verlauf des Romans entwickelt. Am Ende wirkt er geradezu besessen.

ohnehin Hochdeutsch sprechen. In der Regel geht das nicht über das Fehlen des „e“ am Ende eines Verbs hinaus. Nichtsdestotrotz kommen ihre Emotionen und die Zuspitzung der Ehekrise im Hörspiel deutlicher zum Ausdruck, was, wie gezeigt, gerade durch die Geräuschebene unterstützt oder als Handlungs- und Konfliktraum erst hervorgebracht wird. Es macht einen großen Unterschied, ob die Erzählerin einmal mitteilt, jemand laufe auf und ab, oder ob dies dem gesamten Gespräch, sofern dies als solches bezeichnet werden kann, unterlegt ist. Damit ist es nicht zuletzt die besondere Qualität des Hörspiels, die simultane Vermittlung verschiedener Zeichen, von Worten und Geräuschen, die den Interaktionen zwischen Jule und Gerhard Fließ ihre Wirkung verleiht. Und natürlich verändert sich durch die zusätzlichen Elemente auf Geräuschebene bzw. das Zusammenspiel aller Komponenten zugleich das erzählte Geschehen; auch da, wo Aussagen (fast) wörtlich übernommen werden. Insbesondere das Weinen des Babys unterstützt die Unruhe und lässt in der Phantasie des Rezipienten eindringlichere Bilder entstehen als eine Erzählerinformation wie „die quengelnde Sophie“. Die (Raum-)Atmosphäre ist stets unruhig bis extrem gereizt. Stellt man dem den hellen Heimat-Raum des Films gegenüber, ist es allein die Raumatmosphäre, die Interaktionen und Beziehung negativer ausfallen lässt. Tatsächlich gibt es weder im Roman/Hörbuch noch im Hörspiel einen harmonischen Moment oder eine ruhige Gesprächsszene zwischen den Eheleuten[2337], doch wird dies im Hörspiel deutlicher – es ist im wahrsten Sinne des Wortes nicht zu überhören. Die oftmals wechselseitige Gedankenwiedergabe (Subdialoge, die das Gesagte als Lüge oder zumindest Unaufrichtigkeit offenlegen) – im Gegensatz zur einseitigen Perspektivierung innerhalb eines Romankapitels – verstärkt dies ebenfalls; wo sich Gerhard im Roman noch etwas schönreden kann, wird die Kluft im Hörspiel offensichtlich; und lässt ihn in seiner Ahnungslosigkeit noch hilfloser und teilweise lächerlich erscheinen. Jule kommt gleichwohl nicht sehr viel besser weg; da ihre Emotionen im Hörspiel wesentlich offener zu Tage treten, ist sie nicht nur für ihren Mann, sondern zugleich für den Hörer eine Frau, die an „postnataler Hysterie“ leidet. Letztlich fügen sich alle Szenen wie ein Puzzle zu dem Bild zusammen, das wir schon zu Beginn geliefert bekommen: Ein geschiedenes Ehepaar. Trotz dieser Vorzüge des Hörspiels gelingt es im Roman sehr wohl, uns die Situation und Entzweiung wie die Kommunikationshürden zwischen Jule und Gerhard

[2337] Der Abend nach der Dorfversammlung könnte ein solcher Moment sein, doch da er nur knapp und zudem durch Gerhards idealisierten Filter wiedergegeben wird, lassen sich daraus keine gültigen Schlüsse ziehen.

vor Augen zu führen, z. B. bei Gombrowskis Besuch: Erst die nicht zu deutende Handgeste, sodann die Tatsache, dass sie sich nicht neben ihren Mann setzt. Diese wenigen Sätze genügen, um alle notwendigen Informationen zu liefern.

Betrachtet man die beiden Figuren als fiktive Wesen und Symptome sowie hinsichtlich ihrer Entwicklung, kann für Gerhard festgestellt werden, dass eine solche nicht stattfindet, sich nur verstärkt, wie er schon zu Beginn charakterisiert wurde; während bei seiner Frau insofern eine Entwicklung beobachtet werden kann, als sie sich nicht nur aus ihrer passiven Rolle und von ihrem Mann emanzipiert, sondern, im Gegensatz zu diesem, den Irrtum, die Utopie Heimat auf dem Land einsieht. Als Symptome sind sie freilich beide gescheiterte Stadt-Flüchter, worauf ich in Kapitel V.2 zurückkommen werde.

Im Film macht nicht nur das Visuelle einen Unterschied, sondern Jule ist, anders als im Roman, Hörbuch und Hörspiel, nicht die hysterische, weinerliche Mutter, in deren Leben nichts außerhalb des Babys existiert. Das Aufmerksamkeitsdefizit ist hier sogar in erster Linie ihrem Mann anzulasten. In mehreren Szenen sucht sie durchaus den Blickkontakt, aber er sieht sie nicht an, sondern spult vor allem seinen Gombrowski-Verschwörungstext herunter; als sie nach Krönchens Verschwinden am Tisch sitzen, wird dies besonders deutlich. Hinzu kommt, dass der Großteil der Backstorys und die damit verbundenen Handlungsmotivationen fehlen. Es gibt weder Gerhards wunden Punkt – die Schuh-episode – noch die Rückblenden über sein endloses Dozieren, was u. a. dazu führt, dass die Charakterisierung Gerhards im Film (noch) negativer ausfällt; es fehlt schlicht eine Basis, auf derer ihm Verständnis oder Empathie entgegenzubringen wäre. Ebenso fehlt Jules Orientierungslosigkeit, die sie an Gerhard bindet, wodurch sie – trotz unver-kennbarer Naivität – im Film selbstständiger wirkt. Daneben stechen ihre Imperative hervor, die sich im Grunde durch sämtliche Varianten ziehen – mit unterschiedlichem Erfolg, aber überall mit negativen Auswirkungen auf die Beziehung. Am Ende der Geschichte hat sich Jule als diejenige erwiesen, die noch zu rationalem Denken und Handeln in der Lage ist, wohingegen das Tun ihres Mannes in Ohnmacht und Gewalt gipfelt und er so den Rest des Bandes, das sie vielleicht noch aneinandergebunden hat, durchtrennt.

1.3 Monologe einer Pferdeflüsterin: Linda Franzen und Frederik Wachs

„Eine Freundschaft oder gar Liebe zwischen Killjoys
und Movern ist auf Dauer nicht möglich.“[2338]

„Was funktioniert, kann überleben und wird weitervererbt;
was nicht, stirbt aus.“[2339]

In den Kapiteln, die für das Paar Linda Franzen und Frederik Wachs relevant sind, ist die Fokalisierung, wie erwähnt, fast immer auf ihm – wir bekommen also, was diese Beziehung anbelangt, eine durch Frederiks PW gefilterte Version von Linda. Ihre Kapitel werden uns dann vor allem bei der Kommunikation außerhalb des persönlichen Umfelds (Abschnitt IV.3.3) beschäftigen. Im Gegensatz zu seiner Freundin, die neben Gombrowski am häufigsten jenseits ihrer engen Beziehung(en) unterwegs ist, kommuniziert Frederik im Roman (und den anderen Varianten) beinahe ausschließlich mit Linda. Zu erinnern ist auch noch einmal an die Tatsache, dass die Erzählerin, Lucy Finkbeiner, nur mit Frederik Interviews geführt hat, weshalb hier das gleiche gilt, was ich im vorherigen Kapitel über das Ehepaar Fließ geschrieben habe. Vieles von dem, was sie erzählt, kann sie (eigentlich) gar nicht wissen, sodass die Frage der (Un-)Zuverlässigkeit (theoretisch) immer mitgedacht werden muss.

Im zweiten Kapitel ist indes Linda Franzen der Fokalisator. Es ist sieben Uhr am Morgen des 15. Juli, also dem Tag der Dorfversammlung. Wir erfahren etwas über die tägliche Morgenroutine der beiden,[2340] danach wird in einer externen Analepse erzählt, wie sie sich kennengelernt haben, zusammen von Oldenburg nach Berlin gezogen sind, von Lindas Pferd Bergamotte und den Plänen, deshalb aufs Land ziehen.[2341] Hier erfährt der Leser zudem bereits ein paar wesentliche Dinge über diese Beziehung:

> Als zwei Jahre später [zwei Jahre nach Frederik; A.W.] auch Linda mit der Schule fertig war, hörte sie von Timo, dass Frederik einen Mitbewohner für seine

[2338] Gortz: Dein Erfolg, S. 102.
[2339] Ebd., S. 99.
[2340] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 31ff. Der Hinweis „Wie jeden Morgen“ (ebd., S. 31) lässt darauf schließen, dass sich dies (fast) immer so abspielt.
[2341] Vgl. ebd., S. 33-43.

> Studentenwohnung suchte. […]. Linda zog bei Frederik ein, und weil es sich anbot, schliefen sie gelegentlich miteinander. […]
> Es dauerte eine Weile, bis Linda begriff, dass Frederik zu den seltenen Menschen gehörte, die ihr nicht auf die Nerven gingen. Sie lachten viel und stritten nie. Linda begann, neue Merksätze zu formulieren, wenn sie über ihr Verhältnis zu Frederik nachdachte. Verliebtheit verfliegt, Freundschaft bleibt. Wer seine Träume selbst verwirklicht, braucht keinen Prinzen. Überhaupt gab es laut Manfred Gortz nur zwei Kategorien von Dingen auf der Welt – solche, die funktionierten, und den großen Rest. Frederik funktionierte. Eines Tages erfuhr sie, dass auch er einen Merksatz über sie hatte. Er lautete: Ich habe diese Frau vom ersten Augenblick an geliebt. Dass sie ihn dafür auslachte, störte ihn nicht.[2342]

Die Analepse dient, zunächst von Lindas Position aus, dazu, den Hintergrund zu umreißen, vor dem sich diese Beziehung abspielt. Es wird hier so beschrieben, als hätte es sich – jedenfalls was Linda betrifft – so ergeben, aus rein praktischen Gründen und ohne große Gefühle. Tatsächlich hat man den gesamten Roman hindurch den Eindruck, ihr Freund sei für sie nicht viel mehr als eine Spielfigur. Hart ausgedrückt, ist es eine strategische Beziehung, die ihr nützt. Das „Funktionieren" wird im Roman noch zweimal wiederholt.[2343] Betrachtet man Frederiks Gefühle für seine Freundin,[2344] wird deutlich, dass es sich – wie beim Ehepaar Fließ – außerdem um eine asymmetrische Beziehung handelt. Das Machtgefälle schlägt hier zugunsten Lindas aus. Im Hinblick auf die Figuren als fiktive Wesen wird Linda Franzen zu Beginn also eher negativ charakterisiert und die Beziehung als eine hierarchische mit Umkehr der alten Geschlechterordnung. Die erste Besichtigung ihres künftigen Hauses liefert ebenfalls eine gute Charakterisierung der Figuren und ihrer Beziehung mit: Linda redet ununterbrochen, wohingegen er sich ihrer Begeisterung anpasst, indem er „behauptet[], die majestätischen Bäume zu mögen", obwohl Linda weiß, dass er sich weder für Bäume noch für die Natur an sich interessiert.[2345] Wenngleich dies von ihm gut gemeint sein mag, ist es eine Täuschung, allerdings eine, die so offensichtlich ist, dass sie dies sofort durchschauen muss. Als Meister des dramaturgischen Handelns erweist er sich also (hier) nicht gerade.

Im Hörspiel ist diese morgendliche Episode – wie bei den Fließ – zwischen Interviews der beiden Figuren montiert, um dem Hörer jene Hintergrundinformationen zu liefern, die im Roman durch Rückblenden erfolgen. Dabei fällt auf, dass Linda (zu) heiter klingt

[2342] Ebd., S. 42f.
[2343] Vgl. ebd., S. 553, 587.
[2344] Vgl. ebd., S. 43, 240.
[2345] Ebd., S. 36f.

für das, was sich in Unterleuten abgespielt hat, fast als spräche sie über die Vergangenheit eines anderen. Der Inhalt des Gesagten bzw. die Art und Weise, wie sie es sagt, widerspricht der zeitlichen Perspektive; angesichts dessen, was sie weiß, ist diese Heiterkeit unglaubwürdig. Ein grundlegender Unterschied zum Roman besteht hier zudem darin, dass die beiden im Wechsel erzählen, während wir beim Lesen (und im Hörbuch) Frederiks Sicht der Dinge erst später, im achten Kapitel, nachgeliefert bekommen. Im Hörspiel ist der Eindruck insofern ausgewogener, nicht durch eine Perspektive vorgeprägt; wir können beide Positionen bei der Charakterisierung der Figuren und ihrer Beziehung von Anfang an mitberücksichtigen.[2346]

Im Gegensatz zu ihr steht Frederik erst spät auf, wurde in diesem Fall nur von einem Anruf aus der Firma geweckt und begibt sich zu Linda ins Wohnzimmer.[2347] Ihr Handeln in dieser Szene liefert zahlreiche Informationen zum Charakter der beiden wie ihrer Beziehung. Wenn sie auf ihn Rücksicht nimmt und den Postboten abfängt, damit er nicht vom Klingeln geweckt wird, passt dies zwar einerseits genauso wenig zu ihrem Charakter wie die Tatsache, dass sie ihn nach dem Aufstehen mit einer Tasse Kaffee erwartet und ihm später die Füße massiert.[2348] Andererseits offenbart es, dass Lindas Härte eine antrainierte ist; ihre Charakterisierung fällt nicht komplett negativ aus. Die Schilderung von Lindas Handeln, ihren Gedanken und Gefühlen gegenüber Frederik ist insgesamt ambivalent bis äußerst widersprüchlich und erreicht ihren Gipfel, als sie sich nach dem Notartermin von Meiler zurück nach Unterleuten fahren lässt, wo es grausam wertend heißt: „Frederik scheute nicht nur Risiko und Verantwortung, er scheute jede Form von Entscheidung. Wie bei den meisten Versagern [!] beruhte sein Scheitern nicht auf Ungerechtigkeit, sondern auf Folgerichtigkeit. Wer nichts wollte, bekam auch nichts.“ In Gortz’ Worten kann man sagen, dass ausgerechnet Linda mit einem Killjoy zusammen ist. – Und das kann seiner Meinung nach, wie im Eingangszitat dieses Kapitels formuliert, nicht funktionieren. Es geht gar so weit, dass er „nur noch als Belastung“ empfunden wird und sie sich fragt, „ob sie seinen Tod wünscht[]“, ehe er wieder zu ihrem besten Freund wird, ohne den sie nicht leben will. Kurz: Linda wird charakterisiert als eine Person mit

[2346] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 1/11-17. Linda wurde allerdings schon vor ihrem ersten Auftreten in einem Meiler-Interview (von diesem) charakterisiert, sodass der Hörer ihr hier nicht mehr unvoreingenommen begegnen kann; einerseits amüsiert dieser sich über ihre Pläne, andererseits wird sie eingeführt als eine Frau, hinter deren freundlicher Fassade sich ein starker Wille verbirgt (vgl. ebd., 1/9+10). Im Roman ist die Reihenfolge umgekehrt, erst das Kapitel aus Lindas Sicht (2), dann aus Meilers (3).

[2347] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 32, 41.

[2348] Vgl. ebd., S. 32, 40, 43f. Hier gibt es einen Fehler im Roman: Bei Meilers Ankunft besitzen sie keine Klingel (vgl. ebd., S. 130).

hartem Äußeren und weichem Kern – oder, wie es im Roman aus Frederiks Perspektive formuliert wird: Als Frau mit einer „kaltschnäuzige[n] Fassade“, hinter der „ein kleines Mädchen kauert[] und verzweifelt die Fäuste ballt[]“.[2349]

Doch zurück zur Episode des ersten Morgens: Nun beginnt ein Gespräch, das von Frederik mit der Frage „Wann kommt der Spekulant?“ eingeleitet wird und von heiter-ironischem Subtext durchzogen ist.[2350] Eine schöne Passage, in der offenkundig wird, wie verbale und nonverbale Kommunikation zwischen ihnen funktioniert und wie dies im Roman mit wenigen Sätzen eingefangen werden kann, ist die folgende:

> Linda konnte sehen, wenn Frederik an Sex dachte. Irgendetwas passierte mit seinem Blick. Als schaute er plötzlich direkt in sie hinein.
> „Dann gehen wir doch einfach wieder ins Bett“, schlug er vor.
> „Du gehst auf den Dachboden und machst weiter mit Entrümpeln, ich kümmere mich um die Fenster.“
> Er verdrehte die Augen.
> „Oui.“
> „Oui quoi?”
> „Oui, mon Général.”[2351]

Dass sie seinen Blick richtig gedeutet hat, bestätigt der nächste Vorschlag, wieder ins Bett zu gehen. Sie lässt sich jedoch nicht darauf ein, und obwohl ihm das eindeutig nicht gefällt („Er verdrehte die Augen“), antwortet er ihr mit einem „Oui, mon Général“, das wenig später noch einmal in exakt derselben Weise wiederholt wird[2352]; wir können somit davon ausgehen, dass die beiden diese Phrase häufiger verwenden. Nennt er seine Freundin „mon Général“, ist damit außerdem die Rollenverteilung, die Hierarchie eindeutig definiert: Sie ist die Dominante, sie hat die Macht zu Imperativen, bestimmt, welches (Sprach-)Spiel gespielt wird, und er hat sich dem zu fügen, was sie anordnet.[2353] Auch

[2349] Ebd., S. 586-589, 301.
[2350] Ebd., S. 40f.
[2351] Ebd., S. 41.
[2352] Vgl. ebd., S. 43.
[2353] Im Zusammenhang mit diesem Aspekt ist ein Exkurs zu den Namen der beiden interessant: Zum einen ist die Tatsache, dass Linda den Nachnamen „Franzen“ trägt, so Juli Zeh, „eine Verbeugung quer über den Atlantik. Der Roman ‚Freiheit‘ von Jonathan Franzen hat mich ungeheuer beeindruckt. Aber ich habe nicht versucht, der deutsche Franzen zu werden. Es hat mich einfach ermutigt, in so eine Richtung zu gehen.“ (Scholl: Juli Zeh); zum anderen steckt in diesem Namen das männliche „Franz“, während schon Frederiks Nachname „Wachs“ auf einen Charakter schließen lässt, der weich und leicht formbar ist und bei Hitze nachgibt, gar schmelzen kann – oder anders gesagt: Wenn Streit droht, wird er weich. Wie wir später noch sehen werden, gibt er in der Tat vor allem dann schnell nach, wenn sich ein solcher zwischen ihm und Linda anbahnt. Hier erlaubt er sich indes, sich der Anordnung zu widersetzen: „Mir tut der Rücken weh. Ich glaube, ich mache heute mal gar nichts.“ Eigentlich passt ihr das überhaupt nicht: „Linda nickte und ermahnte sich, keinen Ärger aufkommen zu lassen.“ (Zeh: Unterleuten, S. 44).

dass sie ihren Freund „Arschloch“ nennt, als er sie danach fragt, welches Kleid sie für Meilers Besuch anziehe, scheint ihn nicht zu beirren. Er gähnt nur und legt die Füße auf ihren Schoß.[2354] Lässt man solche „Redegewohnheiten“ einmal außer Acht, ist in diesem ersten Kapitel klar ersichtlich, dass sie sich gut genug kennen, um nonverbale Botschaften, seien es Blicke oder Konnotationen von Aussagen, problemlos zu verstehen. In diesem Moment zeigt sich der Unterschied zwischen dem Inhalts- und Beziehungsaspekt von Kommunikation:

> Der ***Inhaltsaspekt*** wird vorwiegend verbal übermittelt und umfasst die reinen Sachinformationen. Der ***Beziehungsaspekt*** wird hingegen verbal und nonverbal übermittelt. […]
> Im Fall der Ironie beispielsweise ist die Intention des Kommunikators bzw. der Kommunikatorin meist nur aus Mimik, Tonfall und Kontext zu erschließen.[2355]

Das erste Gespräch zwischen den beiden wird im Hörbuch ohne besondere Betonung gelesen, von seinen „verdrehten Augen“ ist in der Stimme jedenfalls nichts zu vernehmen. Lediglich Frederiks Fragen werden mit entsprechender Hebung am Satzende gelesen. Lindas „Befehle“ wirken darum eher wie lockere (Sprach-)Spielereien. Wenn man möchte, kann man aus Lindas Worten „Spekulantenherz“ und „Arschloch“ einen fröhlichen im ersten und minimal spitzen Beiklang im zweiten Fall heraushören, aber das ist für die Kommunikation oder deren Gelingen nicht entscheidend. Vielmehr fällt hier das Hochdeutsche, die sprachliche Perspektive, stark ins Gewicht; das gesamte Gespräch wirkt durch den neutral-nüchternen Vortrag enorm steif; die heitere Atmosphäre des Romans geht verloren,[2356] was wieder einmal im Vergleich mit dem Hörspiel besonders ins Auge bzw. Ohr sticht. Es geht schon so los: „Wann kommt’n der Spekulant?“ – „Nich’ vor Mittach“, begleitet von Schlürf- und Kaugeräuschen – man hört Frederik u. a. mit vollem Mund sprechen – sowie Geschirrklappern. Hier ist die (Raum-)Atmosphäre nun tatsächlich locker und entspannt, die Figuren befinden sich, vor allem verglichen mit der beim Ehepaar Fließ, noch in einem positiven Beziehungsraum. Diese Wirkung wird erneut gerade durch die Geräuschkulisse erzeugt, während etwas wie „Er nahm einen Schluck von seinem Kaffee“ nur ein kurzes Bild hervorrufen würde, aber keine Stimmung. Ähnlich ist es mit dem „Linda musste lachen“ des Romans – im Hörspiel lacht sie nach Frederiks erstem „Oui, mon Général“ tatsächlich und das hörbare Lachen hat

[2354] Vgl. ebd., S. 43.
[2355] Röhner/Schütz: Psychologie der Kommunikation, S. 31; Herv. im Original.
[2356] Vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 13-00:59:20-01:00:12, 14-01:03:50-01:05:42.

eine gänzlich andere Wirkung als der distanzierte Erzählerkommentar. Auch das Hörbuch liefert hier keine Anzeichen für Heiterkeit. Der *Gedankenaustausch* wird im Hörspiel zum telepathischen Dialog und fällt so wesentlich direkter aus; zudem sind wir hier nicht auf Linda, die im Roman meint, seine Gedanken lesen zu können, beschränkt, sondern wir hören, wie Frederik (mit dazu passendem Tonfall) denkt: „Na komm schon, Süße, besteig mich.“, worauf Lindas Gedanke „Ich kann in deinen Augen lesen, was du jetzt denkst.“ folgt. Das Ausgesprochene lautet dann – in exakter Übernahme des Romans – zivilisierter: „Dann gehen wir doch einfach wieder ins Bett.“ Lindas Anweisung „Du gehst auf'n Dachboden und machst weiter mit Entrümpeln, ich kümmer' mich um die Fenster“ ist im Wortlaut nur fast identisch mit dem Roman; weil in Umgangssprache verwandelt. Da sie dies allerdings nicht in scharfem Befehlston sagt, ist der Imperativ abgeschwächt und die Lockerheit der Szene bleibt gewahrt. – Oder man versteht es als Schein-Imperativ, weil sie weiß, dass er dem ohnehin nicht Folge leisten wird.[2357] In der nächsten Szene hören wir eine Art Schleifgeräusch, sodass wir nach der gemeinsamen Morgenszene auch Lindas Geschäftigkeit kennenlernen.[2358] Frederik kommt hinzu – wir hören eine Tür aufgehen – und fragt, nachdem sie ihn mit „Na du Held“ begrüßt hat, wie der anstehende Meiler-Besuch ablaufen soll. Die Aussagen folgen wieder dem Roman, sind aber deutlich stärker betont (vor allem das „Arschloch“). Außerdem ist die Atmosphäre eine andere. Im Roman sitzen sie die meiste Zeit auf dem Sofa, er legt seine Beine über ihren Schoß, um sich die Füße zu massieren zu lassen, während sie im Hörspiel nur nebenbei mit ihm spricht und mit dem Abschleifen (vermutlich der zuvor erwähnten Fenster) fortfährt. So haben wir es nicht mit einem gemeinsamen Beziehungs-/Interaktionsraum zu tun – dieser ist nun zu *ihrem* Handlungsraum geworden. Ehe sie pfeifend nach draußen geht, um nach der Post zu sehen, hören wir einen Kuss, begleitet von einem genussvollen Seufzen Lindas; und eine heimatliche Geräuschkulisse aus Zirpen, Hahnenkrähen und ihren Schritten auf dem Kies fehlt ebenfalls nicht. Den Brief von Gerhard Fließ liest sie im Hörspiel – anders als im Roman – Frederik laut vor, was von diesem mit kurzen Kommentaren versehen wird, die vielmehr ihn dahingehend

[2357] Zeh: Unterleuten-HS, 1/11; Zeh: Unterleuten, S. 41.

[2358] Allerdings wird uns all dies nicht am Stück präsentiert, sondern als eine Collage verschiedener Erzählebenen und Perspektiven: Interview Meiler (10), Morgen-Szene (11), Interviews Linda und Frederik (12), Gespräch beim Schleifen/Brief von Fließ (13), Interviews Linda und Frederik (14), Besuch Meiler (15-17).

charakterisieren, wie wenig er sich mit den Unterleutner Verhältnissen und den menschlichen wie tierischen Mitbewohnern auskennt, als dass sie für den Inhalt, den Linda vorliest, relevant wären („Geil!“, „Was?“, „Kampfläufer?!“ mit amüsiertem und ahnungslosem Unterton, „Nich’ ernstgemeint, oder?“, „Gerhard Fließ?!“).[2359] Neben Kenntnissen über seine neue Lebenswelt fehlt es ihm somit an Empathie für seine Freundin. Was diese Mitteilung für sie bedeutet, kommt überhaupt nicht bei ihm an. Frederik mangelt es an Aufmerksamkeit, ohne dass man die Ursache genau bestimmen könnte – oder man kann in ihm einen „typischen Nerd“ sehen, der es gewohnt ist, von einem (Bildschirm-)Reiz zum nächsten zu springen. Für die Wirkung und die Charakterisierung der Beziehung sind die medienspezifischen Besonderheiten des Hörspiels, die Art und Weise, wie die Figuren als Artefakte gestaltet werden (können), also von entscheidender Bedeutung. Betrachtet man nämlich nur die Szene an sich, wird zwar offensichtlich, dass Linda hier die Zügel in der Hand hat, dennoch bekommen wir insgesamt den Eindruck einer (relativ) glücklichen, zumindest harmonischen und entspannten Beziehung vermittelt. Erst durch die Montage, d. h. den Wechsel zwischen dramatischer und Interview-Ebene werden die Schattenseiten aufgezeigt. Zudem wird die Wirkung, die der Brief auf Linda hat, an der Veränderung ihres Stimmklangs sehr deutlich. Hier wird uns eine ganze Bandbreite möglicher Sprechmelodien vorgeführt. Die Anrede „Sehr geehrte Frau Franzen“ liest sie amüsiert, im Lauf des Lesens geht ihre Stimme dann von Wut in Schluchzen über. All das wird im Roman kurz von der Erzählerin zusammengefasst, danach der gesamte Brieftext zitiert; und die Wirkung, die das auf Linda hat, ist nur noch von untergeordneter Rolle, wird durch die Reihenfolge abgeschwächt. (Anders wäre es, wenn dieser Text nicht am Stück, sondern mit dazwischengeschobener Schilderung von Lindas Gemütszustand erzählt würde).

Im Film spielt sich der erste Morgen etwas anders ab; und die filmischen Mittel, die Figuren als Artefakte zu inszenieren und so als fiktive Wesen zu entwerfen, kommt anschaulich zum Tragen. Für die Figuren, ihre Beziehung und das, was möglicherweise Heimat sein soll, ist nicht unerheblich, dass wir deren Wohnraum – sofern man hier überhaupt von einem solchen sprechen kann – gezeigt bekommen. Zudem wird die fehlende Aufmerksamkeit, das Ausbleiben einer Hin- oder Zuwendung zum anderen

[2359] Zeh: Unterleuten-HS, 1/13; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 43-47.

vorgeführt. Da Meiler spontan seinen Besuch angekündigt hat, ist Linda gerade damit beschäftigt, das Chaos ein wenig zu verringern – und hört dabei ein Audio ihres – wie ihr Freund ihn nennt – „Motivationsnazis", als Frederik nach unten kommt. Dabei handelt es sich um eine interne Aurikularisierung; die Audio-Spur ist lauter, als sie normalerweise beim Hören mit Kopfhörern wäre; wir hören hier, was Linda hört. Das ist im Film wiederholt der Fall, sodass ihre Haltung, Motivation, ihre strebenden Charakterzüge mehrmals unterstrichen werden. Frederik begrüßt sie mit einem flüchtigen Kuss auf die Wange und dann gibt es schon auf die erste Frage keine richtige Antwort (Linda fragt: „Hab' ich dich geweckt?" und Frederik antwortet: „Saß bis um drei am Rechner."). Im Gegensatz zum aufgeräumten, freundlich wirkenden Wohnraum des Fließ-Paares leben diese beiden im Chaos (s. Screenshot auf S. 924). Es sieht aus wie auf einer Baustelle, auf der vereinzelt zusammengewürfelte Möbelstücke herumstehen, die man normalerweise auf den Sperrmüll werfen würde – schief gestimmter und Aktionsraum gleichermaßen; ein Raum, der mit dem korrespondiert, was sich in ihm abspielt; die Beziehung oder das innere Chaos dieser Figuren finden ihren Widerhall im Außenraum. Denn vor allem stimmungsmäßig unterscheidet sich die erste gemeinsame Szene stark von den anderen Varianten, wo vordergründig, wie gezeigt, Harmonie oder zumindest Lockerheit herrscht. Im Film nun ist die Atmosphäre durchgehend und auf allen Ebenen angespannt bis gereizt. Sie sitzen nicht zusammen auf dem Sofa, sondern sind beide die gesamte Zeit über in Bewegung, im Raum unterwegs, in Aktion; eine Weile redet Frederik in den Schrank hinein; sie unterhalten sich nur nebenbei und schenken dem anderen kaum Aufmerksamkeit. Nähe entsteht auf der visuellen Ebene außerdem dadurch nicht, dass wir kaum Großeinstellungen gezeigt bekommen; es sind überwiegend halbnahe. So wird in mehrfacher Weise Unruhe zum Ausdruck gebracht. Zwar ist Linda am Anfang noch einigermaßen guter Dinge, was auf den bevorstehenden Meiler-Besuch zurückzuführen ist, doch kaum haben sie begonnen, darüber zu sprechen, befinden sich beide in Angriffslaune. Wir erfahren am Rande, dass sie seit vier Wochen in Unterleuten sind und Frederiks Unmut über die ganze Angelegenheit tritt deutlich hervor. Während Linda an den Kauf ihrer Weide denkt, beklagt er das Fehlen einer richtigen Dusche, und dass er, nachdem die Suche nach Kaffee vergeblich war, in Berlin einfach im nächsten Laden welchen kaufen könnte. Wie in den anderen Varianten spricht Linda von „*meinem* eigenen Haus" – und wird von ihm korrigiert. Spätestens als er ihre Pläne als „etwas Mittelfristiges" und „so 'ne Art Wunschtraum" bezeichnet, reagiert sie pampig. Obwohl

sie insgesamt relativ dominant agiert, ihm z. B. sagt „Wär' schön, wenn du dir vorher noch was anziehst", tritt Frederik schon in dieser ersten Szene weniger passiv auf als in Roman, Hörbuch und Hörspiel, lässt sich nicht alles gefallen; sagt ihr gegen Ende bspw.: „Also wenn das mit diesem Meiler nicht klappen sollte, sag' nicht, dass ich dich nicht gewarnt hätte", woraufhin sie kurz vor ihm stehen bleibt und mit einem wütend-drohenden Blick direkt in die Augen sieht. Beendet wird es mit Frederiks Bemerkung: „Solltest ein Kleid anziehen", dem nur noch ein abfälliges Kopfschütteln und ein ebenso betontes „Danke" folgt.[2360] Das ist zwar, was die Wortwahl anbelangt, eine Abschwächung gegenüber der Vorlage; dafür tun Körpersprache und Tonfall ihr Übriges. Trotzdem im Film die Rückblenden fehlen, welche in den anderen Varianten Informationen über die Beziehung und die Hintergründe für den Umzug liefern, ist die Ausgangslage auch im Film klar – und vor allem ist sie eher noch negativer: Die Fronten sind verhärtet, die beiden ziehen ganz und gar nicht an einem Strang. Linda verfolgt die Pläne *ihres* Geschäftsmodells – Frederik wäre am liebsten gar nicht hier. Im Unterschied zu den anderen Realisierungen befindet sich das Paar im Film bereits in der ersten gemeinsamen Szene (offensichtlich) im Konfliktraum.

Anders als im Roman, in dem der Besuch Meilers erst in einer Analepse nachgeholt wird, als wir in der erzählten Zeit bereits bei der Dorfversammlung angekommen sind, folgt er im Hörspiel unmittelbar den Szenen am Morgen nach. Im Roman ist ganz entscheidend, dass Frederik dabei der Fokalisator ist; nach Schmid kann von perzeptiver (und räumlicher) Perspektive gesprochen werden. Er ist der Beobachter ihrer Inszenierung und bemerkt als solcher, was ihr im Eifer der bemühten Darstellerin entgeht; überdies ist es eine Wahrnehmung, die stark von dem Wissen über seine Freundin beeinflusst ist (K-World). Frederik bleibt „immer in der Nähe, um das seltsame Paar im Auge zu behalten." Obgleich die Szene für ihn nur „schwer zu ertragen" ist, respektiert er, „dass Linda ihre Interessen durchsetzt[]."[2361] Man kann dies entweder als Schwäche deuten – oder gerade als Stärke und Bemühen um friedliches Zusammenleben, weil er die eigene Meinung zugunsten der Beziehung zurückstellt. So harmonisch wie zu Beginn geht es nun aber nicht mehr zu: Sie dreht sich zu ihm – er vermag ihre Geste nicht zu lesen; er will sie in

[2360] Unterleuten I, 00:15:51-00:17:57.
[2361] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 130f.; ebd., S. 131.

den Arm nehmen – sie schiebt ihn von sich; erteilt ihm stattdessen Anweisungen, also weitere Imperative:

> Weißwein, Kartoffelsalat, anschließend Kaffee und Kuchen. Stand alles in der Küche bereit, nur noch anrichten und unter den Robinien servieren. […] Frederik verschwand wie befohlen im Haus, um den Imbiss vorzubereiten. […]
> Das Hausmädchen zu spielen machte ihm nichts aus. Das war Teil von Lindas **Inszenierung**, die mit jeder Geste sagte: Die Chefin bin ich. [2362]

All dies ist natürlich dramaturgisches Handeln, geradezu eine Herausstellung davon, mit Fassade, Bühnenbild, mit allem, was dazu gehört. Die nonverbale Kommunikation funktioniert in diesem Fall nicht mehr so gut wie zuvor, was allerdings der Fokussierung Lindas auf Meiler zugeschrieben werden kann. Linda ist gänzlich auf diesen fixiert (Fremd-Befangenheit). Hier wird die oben bereits erläuterte Rollenverteilung in dieser Beziehung nun auch nach außen vermittelt, und zwar nonverbal: Linda hat das Sagen, ihr Freund ist ihr untergeordnet, befolgt die Anweisungen ohne Murren – und sieht hilflos dabei zu, wie seine Freundin bei ihrer Performance gegen eine Wand läuft. An dieser Stelle sei ein Abschnitt zitiert, der nichts mit der Beziehung zwischen Linda und Frederik zu tun hat, aber ein anschauliches Beispiel dafür ist, wie nonverbale Kommunikation funktioniert. Frederik liest aus dem Blick Meilers dessen Absichten heraus und später verständigen sie sich allein über Blickkontakt und Lächeln. Gesprochen wird zwischen ihnen kein Wort:

> Dann aber fiel ihm auf, dass Meiler jede seiner Bewegungen mit geradezu wissenschaftlichem Interesse registrierte. Sein Blick war nicht mitleidig oder gar verächtlich, sondern anerkennend, amüsiert und ein wenig gerührt. Es war die Miene eines Profis, der Nachwuchskünstlern bei einer ambitionierten Darbietung zusieht.
> Mit einem Mal wusste Frederik, was passieren würde. Meiler war nicht hier, um sich von irgendetwas überzeugen zu lassen. Er genoss Sonne, Salat und sorgfältig in Szene gesetzte Brüste, aß mit Appetit und freute sich an Lindas Eifer. Danach würde er sie kaltlächelnd ins offene Messer rennen lassen. Beim nächsten Blickkontakt signalisierte Meiler mit breitem Lächeln, dass er erkannt hatte, dass Frederik ihn durchschaute. Offensichtlich gefiel ihm die Anwesenheit eines Zuschauers.[2363]

Aus eben diesem Grund funktioniert das Kapitel nur mit Frederik als Fokalisator, womit auch der Vorzug des Romans (und seiner Multiperspektivität) sehr schön deutlich wird;

[2362] Ebd., S. 132; Herv. A.W.
[2363] Ebd., S. 132f.

Linda selbst wäre dies entgangen bzw. hätte sich aus ihrer Sicht etwas ganz anderes zugetragen.

Darüber hinaus offenbart sich in dieser Szene, wie wenig Frederik seiner Freundin entgegenzusetzen hat (oder wagt). Ein kurzer Einspruch, dann gibt er schnell nach – und das gehört zu den Sprachspiel- bzw. Beziehungsregeln; Frederik hat zu funktionieren:

> „Geh vors Haus und schütte ihm zwei Liter Wasser in den Tank."
> Entgeistert starrte Frederik sie an.
> „Das ist nicht dein Ernst."
> Linda schnappte sich zwei leere Mineralwasserflaschen und füllte sie an der Spüle.
> „Davon geht der Wagen nicht kaputt", sagte sie. „Ich will nur, dass Meiler noch ein paar Stunden in Unterleuten bleibt."
> „Wozu denn? Hast du nicht gehört, was er gesagt hat?"
> „Wenn ‚nein' immer ‚nein' heißen würde, gäbe es keinen Fortschritt auf der Welt."
> „Linda, der Typ ist eiskalt."
> „Und ich?", fragte sie.
> Darauf wusste Frederik keine Antwort. Er nahm die Wasserflaschen und ging über den Flur zum Wintergarten, vor dem die Angeberkarre parkte.[2364]

Vergessen werden darf dabei nicht, dass er Meiler mittlerweile durchschaut hat und – im Gegensatz zu seiner Freundin – weiß, warum diese Aktion gar nichts bringen wird. Die PWs von Frederik und Linda driften hier also auseinander, was hauptsächlich daran liegt, dass sie viel zu sehr in ihrer W- und I-World eingeschlossen ist, fremd- und ichbefangen zugleich, als dass sie bemerken würde, was in der TAW tatsächlich geschieht, und es wie beim Ehepaar Fließ mehr als schwer wird mit einer gemeinsamen sozialen Welt. Wenn er die Befehle dennoch ausführt, unterstreicht dies die Rollenverteilung nur noch zusätzlich. Sie fackelt nicht lange, füllt gleich die Wasserflaschen und ist taub für seine Warnungen. Was sie auf seine Frage („Wozu denn? Hast du nicht gehört, was er gesagt hat?") entgegnet, stellt keine Antwort dar – sie weicht ihm aus. Nach ein paar Sätzen fällt ihm schon nichts mehr ein und er kommt, obgleich mit „mulmige[m] Gefühl", auch diesem Befehl nach.[2365] Anders als bei der Unterhaltung am Morgen gibt es hier im

[2364] Ebd., S. 135.

[2365] Vgl. ebd. Hier wird dann noch etwas über Lindas allgemeine Verfassung ausgesagt: „Nicht das Auto machte ihm Sorgen, sondern Linda. Sie übertrieb. In Bezug auf Meiler, aber auch ganz allgemein. Mit dem Haus, dem Dorf, ihren Zukunftsplänen. Seit sie Objekt 108 übernommen hatten, lief sie mit zu hoher Drehzahl. Ihre Augen und Lippen glänzten wie im Fieber. Sie schlief wenig und aß wie eine Maschine. Wenn Frederik sie einfing und festhalten wollte, begann sie nach wenigen Sekunden in seinen Armen zu zappeln, wand sich los und lief davon." (Ebd., S. 135f.). Dies beschreibt einen Menschen, der wie ferngesteuert einem Ziel entgegenrennt und nicht sieht, was links und rechts geschieht – und das betrifft natürlich auch

Hörbuch einige Betonungen – allerdings vor allem auf Seiten Frederiks; Linda dagegen spricht sachlich und nüchtern. Wie zuvor hat Lindas Anweisung keinen Befehlston; am stärksten betont wird ihre abschließende Frage „Und ich?“ Dies bleibt unbeantwortet im (Hör-)Raum stehen; wodurch die Wirkung eindringlicher wird – der Leser/Hörer kann/muss sie sich selbst beantworten. Demgegenüber wird bei Frederiks Sätzen zumindest eine mit dem Inhalt korrespondierende Schärfe bzw. Empörung angedeutet.[2366]

Im Hörspiel beginnt die Szene auf extradiegetischer Ebene mit einer unheilvollen Melodie, die in Kontrast zu Lindas heiterer Begrüßung und dem lockeren Small-Talk über die Autofahrt steht, gerade deshalb aber in der Wirkung gesteigert wird und als Vorausdeutung verstanden werden kann. Interessant ist, dass sie Meiler zwar ihren Freund vorstellt, anstatt diesen selbst sprechen zu lassen, ihn dabei jedoch ihren „Partner“ nennt. Auf das Gespräch zwischen Meiler und Linda werde ich in Kapitel IV.3.3.2 näher eingehen. Erwähnen möchte ich hier, dass wir Gedanken von allen drei Figuren mitgeliefert bekommen, wenngleich das Gewicht bei Linda und Frederik liegt. Das stellt insofern einen Unterschied zum Roman dar, als diese Begegnung dort, wie eben gezeigt, aus Frederiks Sicht erzählt wird, Lindas Handeln und mögliche Beweggründe seiner Bewertung unterliegen.[2367] Die Wasser-in-den-Tank-Episode enthält einige kleinere Modifizierungen, die indes nicht unerheblich sind. Anders als im Roman, wo sich das Ganze in der Küche abspielt, Meiler also außer Hörweite ist, sitzen sie hier immer noch zusammen, entscheidend ist insbesondere das Flüstern auf beiden Seiten, was dem einen Verschwörungscharakter verleiht – im Roman gibt es keine Hinweise darauf, ob die Sätze laut oder leise gesprochen werden, wir haben nur die verba dicendi „sagte“ und „fragte“ sowie als einzige Information über das Nonverbale Frederiks entgeistertes Anstarren. Allerdings ist auch der Wortlaut im Hörspiel teilweise leicht verändert:

> [L:] „Du gehst jetzt vor’s Haus und schüttest ihm zwei Liter Wasser in den Tank, ich lenk ihn ab.“ [Mit dem „Du“ zu Beginn gewinnt die Anweisung gegenüber

---

die Wahrnehmung des Freundes und die Aufmerksamkeit gegenüber anderen in Kommunikationssituationen überhaupt.

Im Anschluss an die Meiler-Episode folgt eine weitere Analepse, die über die Probleme informiert, welche Frederik damit hatte, eine Beziehung im Schatten eines Pferdes zu führen, mit einer Frau zusammen zu sein, die ihr Pferd mehr liebt als ihn. Hier geht es vor allem um seine Erfahrungen mit dem „Rossfrauen-Forum“ (vgl. ebd., S. 136-139). Dass Linda zwischenzeitlich mit ihm nach Berlin gekommen ist, lässt allerdings darauf schließen, dass er ihr mehr bedeutet, als es in den Kapiteln, die auf sie fokalisiert sind, meist den Anschein hat.

[2366] Zeh: Unterleuten-HB, 50-03:53:50-03:54:42.

[2367] Zeh: Unterleuten-HS, 1/16+17.

dem Prätext an Schärfe. „Du gehst jetzt“ ist insgesamt härter als das „Geh“ des Romans].
[F:] „Das is nich’ dein Ernst.“
[L:] „Davon geht der Wagen nicht kaputt. Ich will nur, dass er –.“
[Zwischenruf Meiler, auf der Suche nach der Toilette:] „Links oder rechts?“
[L:] „Links! [gerufen] Ich will nur, dass er noch’n paar Stunden in Unterleuten bleibt.“ [Wieder geflüstert].
[F:] „Wozu denn? Du hast doch gehört, was er gesagt hat.“ [Im Roman als Frage, hier als Feststellung formuliert].
[L:] „Wenn ‚nein‘ immer ‚nein‘ heißen würde, dann gäb’s keinen Fortschritt auf der Welt.“
[F:] „Linda, der Typ ist eiskalt.“
[L:] „Und ich?“ [Weniger hart betont als im Hörbuch].[2368]

Während der Roman ausdrücklich auf Frederiks ausbleibende Antwort hinweist, mündet diese Frage, die keiner verbalen Antwort bedarf, wieder in die nichts Gutes verheißende Melodie, mit welcher die gesamte Szene begonnen hat (und der nächste Track ist eine Gewitterszene von einer halben Minute Länge). Diese hat, obzwar sie außerhalb der Diegese angesiedelt ist, hier eine narrative Funktion, vermag das Ergebnis der Interaktion sehr treffend zu fassen. Anders als am Morgen, als die Atmosphäre weitgehend gelöst und harmonisch war, ist die Spannung zwischen den beiden trotz – oder gerade aufgrund des Flüsterns, das auf Seiten Lindas auch ein Zischen genannt werden kann, deutlich vernehmbar. Die Rollenverteilung, die schon in der ersten Szene augenscheinlich war, wird hier unterstrichen. Nicht zuletzt der Kontrast zwischen scheinbarer Lockerheit und dem, was sich unter der Oberfläche abspielt, nämlich die alles durchziehenden Machtstiche und -hiebe Lindas, legt die Problematik der Beziehung offen. Es ist weniger das, was die beiden mit Worten ausdrücken, als vielmehr der Subtext, das Ungesagte, der hier eine deutliche Sprache spricht; im Hörspiel noch klarer als in Roman und Hörbuch.
Um noch einmal auf den Roman zurückzukommen: Später (bei der Dorfversammlung) bestätigt sich Frederiks mulmiges Gefühl, nachdem sie als Erste aufgestanden ist und sich gegen die Windräder ausgesprochen hat. Er nimmt sich vor, „bei nächster Gelegenheit ein ernstes Gespräch mit ihr zu führen.“[2369] Am folgenden Tag hat sich dieser Vorsatz allerdings in Luft aufgelöst; Frederiks Ohnmacht wird wieder unübersehbar. – Man kann die Frage aufwerfen, ob es sich dabei um überwältigtes Schweigen oder Nicht-reden-Dürfen handelt: Agiert (und spricht) Frederik anders, als von Linda vorgesehen, bedeutet

[2368] Ebd., 1/17-01:07-01:32.
[2369] Zeh: Unterleuten, S. 140. In dieser Szene liest er zudem an ihrer Körpersprache ihre ganze Anspannung ab.

das eine Gefahr für das Fortbestehen der Beziehung; zudem werden selbst vorsichtige Einwände seinerseits sofort von ihr beiseite gewischt. – Beides fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs,[2370] was eine nicht unwesentliche Lücke bedeutet, offenbart sich hier doch bereits ein zentraler Charakterzug der Figur Frederik Wachs: Er bringt zwar ab und zu verhaltene Einwände hervor, lässt diese aber beim geringsten Widerstand von Seiten Lindas fallen. Ernste oder unangenehme Gespräche – das wird sich im weiteren Verlauf noch deutlich zeigen – stellen etwas dar, dem er lieber aus dem Weg geht.
Wenn jemand Imperative erteilt – was bei Linda auffallend häufig geschieht – und der andere diese ausführt, wie das in der gerade analysierten Episode der Fall ist, bedeutet dies u. a., dass man sich in einer hierarchischen Beziehung befindet[2371] – eine Ablehnung wäre ja eine Zurückweisung dieses Machtanspruchs (trotz leichter Einwände, wie z. B. beim Befüllen des Tanks mit Wasser, gehorcht er bislang) – und das ist etwas, was den Kommunikationsformen einer gelungenen (Liebes-)Beziehung widerspricht, die auf Gleichwertigkeit aufgebaut sein sollte. Ein Dialog kann so nicht zustande kommen. Nach Canetti lässt ein ausgeführter Befehl auch immer einen Stachel zurück (hierzu S. 614f. und 649) und das vergiftet eine Beziehung, wie es anschaulich an Linda und Frederik (und nicht minder dem Ehepaar Fließ) gezeigt wird.

Im Film ist Meilers Besuch keine durchkomponierte Inszenierung – wie erwähnt, hatte er sich spontan angekündigt. Frederik tritt bei alledem relativ wenig in Erscheinung; die meiste Zeit ist Linda mit Meiler allein; ihr Freund beobachtet das Schauspiel mit besorgter Miene durch ein Fenster. Das Fenster ist im Film, wie bereits bei Gombrowskis gesehen, alles andere als ein Tor zur Lebenswelt, wird geradezu zu einem Leitmotiv des Unheils. Durchs Fenster beobachtet wird vieles und das ziemlich häufig – doch nie etwas Gutes; grüßt man sich, wird es entweder nicht erwidert oder fällt verhalten bis abweisend aus. Es bestätigt sich das Gesamtbild: Die Figuren sind voneinander getrennt, kommunizieren vielleicht über andere, nicht aber mit ihnen.
Als Linda – Meiler hat ihr gerade eine Abfuhr erteilt – dann ins Haus kommt und, im Unterschied zur kulinarischen Inszenierung des Prätextes, mit einem billigen verpackten Kuchen beschäftigt ist, hat die Anspannung gegenüber dem Morgen noch einmal zugenommen, was vor allem an Frederiks Provokationen liegt („Läuft nicht so, hm?“;

[2370] Vgl. ebd., S. 243; Zeh: Unterleuten-HBk, 52, 92.
[2371] Vgl. Searle: Sprechakte, S. 100f.

„Vielleicht solltest du dein Kleid ganz ausziehen." – Für letztere Bemerkung hat sie nur das „Arschloch", als das sie ihren Freund in den anderen Varianten schon vorher bezeichnet hat, und einen feindseligen Blick übrig.). Von gelungener Kommunikation ist man denkbar weit entfernt – weder versucht er, seine Freundin zu unterstützen, noch, sie mit vernünftigen Argumenten auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen. – Er schweigt, *obwohl* er spricht. Ähnlich der ersten Szene, sind sie hier mit anderen Dingen beschäftigt. Er verlässt sogar den Raum und geht nach nebenan, wo er außerdem noch auf sein Smartphone schaut. Und Lindas Worte sind nun strategische: War es zuvor noch *ihr* Haus, fällt auf, dass sie (wie das in Roman/Hörbuch und Hörspiel der Fall ist) auf einmal nicht mehr davon spricht, dass Meiler „mir" Land überschreibt, sondern „uns". Hatte er am Morgen noch auf dem „Wir" bestanden, entgegnet Frederik nun mit einem Seufzen, aus dem man zum einen schließen kann, dass sie diese Diskussion schon öfter geführt haben und er dem allmählich müde ist: „Bergamotte ist dein Pferd."; zum anderen kann er sich der Sache entziehen, indem er daraus *ihre* Sache macht. Überdies ist damit ein weiteres Reizthema angesprochen: „Mich gibt's aber nur mit Pferd! Du solltest mich lieber unterstützen." Frederik bleibt locker-amüsiert und schätzt, wie im Prätext, die Situation richtig ein: „Der Typ is' Spekulant und kein Pferd, was nach deiner Pfeife tanzt." Erst als sie mit dem Befehl „Leg' seinen Wagen lahm" zu ihm kommt, ist er nicht mehr ganz so heiter. Zunächst versteht er das als Scherz – die erste Reaktion ist ein „Wie bitte?" mit kurzem Auflachen, dann folgt ein entgeisterter Blick; sie hält sich damit nicht auf, sondern verlässt mit dem Kuchen in der Hand den Raum und geht auf seinen Ruf „Ist das jetzt dein Ernst?" nicht mehr ein.[2372] – Wenn sie hier darauf vertraut, dass er tut, was sie angeordnet hat, anstatt, wie in den anderen Varianten, selbst nachzuhelfen, unterstreicht das die Macht, die sie über ihn hat, oder, so kann man es auch sehen: Im Film ist sie sich ihrer Macht (noch) sicherer. Kurz darauf stehen sie vor Meilers Auto, das nicht anspringt – Frederik ist ihrem Befehl also nachgekommen, widerwillig, wie sein Blick, in dem man fast Verachtung zu lesen glaubt, zu erkennen gibt. Sie dagegen flüstert ihm begeistert zu: „Du bist mein Held."[2373] Das besagt vor allem eines: In ihrer Ich-Befangenheit mangelt es Linda an Empathie; wie es ihrem Freund geht, bekommt sie gar nicht mit.

Auf der Dorfversammlung geht es unverändert weiter bzw. steigert sich mit jeder Szene der Eindruck, den die ersten Szenen erweckt haben. Linda versucht krampfhaft, an

[2372] Unterleuten I, 00:28:27-00:28:30, 00:30:58-00:31:50.
[2373] Ebd., 00:35:47-00:36:44.

ihrem Plan festzuhalten, und Frederik verbirgt nicht, dass er auf all das gar keine Lust hat, meckert wie ein launisches Kind an der Situation herum („Hier gibt's kein woanders – in Berlin, da gibt's woanders"; „Können wir gleich gehen?") und für ihren späteren Auftritt hat er im Film ebenfalls keine Begeisterung übrig, sondern schlägt sich kurz die Hand vor den Mund und sagt: „Bist du wahnsinnig."[2374] – Von der unterwürfigen Bewunderung, die Frederik Linda in Hörspiel und insbesondere Roman/Hörbuch entgegenbringt, ist im Film also (bislang) nichts erkennbar. Einzig bei der Sache mit Meilers Wagen ist er ihren Anweisungen gefolgt. Ansonsten ist bei ihm eine Mischung aus nörgelnder Provokation und vernünftigen Argumenten festzustellen. Die Ausgangssituation, die uns zu Linda und Frederik vermittelt wird, fällt damit im Film um einiges negativer aus als in den anderen Varianten. Dort befinden sich die Risse eher noch unter der Oberfläche, schwingen in erster Linie zwischen den Zeilen mit; im Film treten Anspannung, Konflikt und Konfrontation dagegen bereits offen hervor. Der von der Beziehung vermittelte Eindruck wird, wie gesagt, nicht unwesentlich durch das Visuelle bestimmt.

Am nächsten Tag – Linda versucht vergeblich Meiler anzurufen und ist schlecht gelaunt – fügt eine Aussage Frederiks Lindas Charakter eine Komponente hinzu, die es in den anderen Varianten nicht gibt. Auf visueller, Raum- und Beziehungsebene geht es letztlich weiter wie am ersten Tag. Linda läuft unruhig hin und her, Frederik sitzt mit einem Laptop auf einer alten Esszimmer-Bank und sagt dabei – halbaufmerksam – Dinge zu ihr, bei denen, noch ehe er sie ausgesprochen hat, klar ist, dass sie seine Freundin wieder reizen werden. Indes ist das kein Wunder, da er ihren Traum mit seinen Worten klar abwertet und nicht verbirgt, dass er das alles nicht sonderlich ernst nimmt: „Ich hab' dich gewarnt. **Deine Wiese** interessiert ihn überhaupt nich'."; „Betrachte es als Lernerfahrung."; „Du siehst das viel zu verkrampft, wir wollten einfach nur aufs Land ziehen."; „**Dein Ponyhof**, **Lindas kleine Farm**. – So funktioniert die Welt einfach nich'." – Damit kommen sie bei unterschiedlichen Lebensvorstellungen an und sie nähern sich einem Streit. Mag er damit zwar Recht haben, zeugt diese Aussage erneut von einem Mangel an Empathie und es ist eine Provokation, die sich noch verschärft, als er ihr – das ist der entscheidende Punkt – entgegnet: „Du klingst bald wie dein Vater". In Roman/Hörbuch und Hörspiel haben Lindas Eltern keine Bedeutung – da ist Frederik derjenige, der sich dem kleinen Bruder

[2374] Ebd., 00:44:33-00:44:38, 00:49:57, 00:53:07-00:53:08.

gegenüber minderwertig fühlt. In der Film-Version bekommt Lindas Handeln dadurch eine Über-Intention, eine zusätzliche Motivation, ihr Charakter eine Backstory(wound). Im Gegensatz dazu fehlen die Hintergrundinformationen zu Frederik fast vollständig, wodurch er relativ blass und eindimensional wird. In dieser Szene lässt er sich weder auf Streit noch Beschimpfungen ein („Das ist genau das, was ich jetzt gebraucht hab', dein bescheuertes Psychogelaber! Danke!"), sondern steht mit der Ankündigung, nun in den Baumarkt zu fahren, von der Bank auf. – Ein weiterer Unterschied zu Frederiks Passivität der Vorlage. Aber wie in dieser entzieht er sich, sobald es unangenehm wird.[2375] Ungeachtet Lindas Handeln (und davon, ob er mit seinen Erklärungen richtig liegt), mangelt es Frederik an Verständnis für die Wünsche und Gefühle seiner Freundin. Festzuhalten ist an dieser Stelle außerdem, dass es im Film – anders als in Roman/Hörbuch und Hörspiel – bislang keinen einzigen harmonischen Moment zwischen Linda und Frederik gab; sie befanden sich immer im Konfliktraum. Die Anspannung hat schon am zweiten Tag zugenommen und die unterschiedlichen charakterlichen Eigenschaften und Lebenseinstellungen zeichnen das Bild eines Paares, von dem man den Eindruck gewinnen muss, dass es überhaupt nicht zusammenpasst. Zudem haben sie einander bisher in keiner Kommunikationssituation Aufmerksamkeit entgegengebracht; stets waren sie mit anderen Sachen beschäftigt und Linda zusätzlich von ihren Gefühlen und ihrer blinden Zielverfolgung gesteuert. Mit Goffmans Worten: Eine Mischung aus Ablenkung (von außen) und Ich-Befangenheit, einer zu starren Fixierung auf Wünsche und Ziele.

Als Frederik dann vom Baumarkt zurückkommt, ist gerade Gombrowski bei ihr und sie hat von ihren zwei Hektar Land auf der Schiefen Kappe erfahren. Und da verschärft sich der Graben zwischen den beiden weiter. Zwar ist Linda nun erstmals besserer Stimmung – schließlich wittert sie mit dem Landbesitz eine neue Chance für ihre Pläne –, aber sie teilt dieses Wissen nicht mit ihrem Freund.[2376] Mehr noch: Sie verschweigt ihm nicht nur etwas, sondern sie belügt ihn. Sie tut es, um den Konflikt, der entstehen würde, und im Grunde schon da ist, zu verdecken – und damit wird die Lüge, folgt man Habermas (vgl. S. 164) schädlich für die Beziehung; macht aus einer objektiven eine subjektive Welt, eine PW. Später sitzt sie mit einem Glas Weißwein im Garten, starrt nachdenklich vor sich hin und sieht dabei alles andere als froh aus. Obwohl die Atmosphäre dadurch angenehmer als im Baustellen-Haus ist, sind die Möbel ebenso bunt

[2375] Ebd., 01:05:47-01:06:44.
[2376] Ebd., 01:19:34-01:19:56.

zusammengewürfelt, drei verschiedene Stühle und ein Tisch, der nicht zu diesen passt. Von einem Zuhause (oder gar Heimat-Raum) fehlt jede Spur. Frederik setzt sich zu ihr – es ist das erste Mal im Film, dass sie sich tatsächlich gegenübersitzen, anstatt sich nur nebenbei zu unterhalten und die Hauptaufmerksamkeit anderen Dingen zu schenken. Ein Bild der Intimität wird uns dennoch nicht geliefert, der Fokus liegt auf der Gesamtsicht; es überwiegt eine halbnahe oder nahe Einstellung mit Schuss-Gegenschuss; Großaufnahmen der Gesichter, die Mimik und vor allem Blicke lesbar machen würden, gibt es nicht. Wenn sie nun einmal zusammen am Tisch sitzen, heißt das zudem nicht, dass es deswegen um die Kommunikation besser bestellt wäre. Obzwar sie sich (bzw. sie ihm) erstmals freundlich begegnen – und das wundert ihn dann auch sogleich – ist in dieser kurzen Szene das aufkommende Unheil bereits angelegt. Noch mehr scheint er sich darüber zu wundern, dass sie ihm recht gibt, woraus wir schließen können, dass das nicht oft passiert. Trotzdem sie in Rätseln spricht, versteht er das Ungesagte hinter ihren Worten und fragt erneut nach Gombrowski, was sie genauso wenig beantwortet wie seine Bitte, sich aus der Windkraftsache herauszuhalten. Stattdessen appelliert sie wieder einmal an das Gemeinsame („Ich bin froh, dass wir das hier machen, wir beide gemeinsam. – Ich danke dir.“) und bringt ihn zum Verstummen, indem sie ihm dabei in die Augen sieht – sie setzt dies also als Machtmittel ein – und ihn küsst. Ende der Diskussion. Es ist ein Rede-Abwehren, ein bewusster Schweigezug bzw. intendierte Unterlassungshandlung und zugleich eine unredliche Handlung, mit klar strategischer Absicht. So sanft und freundlich sie hier auf der Oberfläche agiert, beginnt an dieser Stelle die Unaufrichtigkeit gegenüber ihrem Freund und ihr doppeltes Spiel, wie wir es in allen Versionen erzählt bekommen.[2377] Wieder ist der Subtext entscheidend. Es geht weniger um das, was gesprochen wird, als vielmehr um das, was ungesagt bleibt. Man kann dieses Verschweigen sogar als doppelten Wendepunkt sehen; denn von diesem Moment an ist außerdem Frederiks Vertrauen merklich angeknackst.

Ich komme nun zum Roman zurück und mache einen Sprung zum zwanzigsten Kapitel; innerhalb der erzählten Zeit befinden wir uns allerdings lediglich am Tag nach der Dorfversammlung. Ausgerechnet diese Episode fehlt nun im Hörspiel. Ausgerechnet

[2377] Ebd., 01:29:07-01:30:16.

deshalb, weil sie uns sehr viel über die Beziehung von Linda und Frederik mitteilt und einen starken Kontrast zum (relativ harmonischen) Morgen am ersten Tag darstellt.
Linda und Frederik sind auf dem Heimweg vom Baumarkt, wo sie zufällig Gerhard Fließ getroffen haben. Erzählt wird wieder aus der Sicht Frederiks. Es darf also nicht vergessen werden, dass wir von Linda (erneut) nur die Außensicht geliefert bekommen und Frederik in dieser Situation zudem noch Angst hat, und dies die Perspektive, gar die Zuverlässigkeit der Wahrnehmung verschieben kann. Das Kapitel beginnt mit folgendem Ausruf von seiner Seite: „Bleib auf deiner Spur, verdammt!“[2378] Es wird im Hörbuch mit deutlicher Schärfe, aber nicht laut, gesprochen, was die Atmosphäre des Kapitels, kaum, dass es begonnen hat, in eine angespannte Richtung rückt. Kann man es im Roman eher als Ausruf auffassen, wird es im Hörbuch durch die Intonation zum Befehl.[2379] Im Unterschied zu ihm (in der vorherigen Szene) folgt sie diesem allerdings keineswegs – und das, obwohl es sich dabei um eine gefährliche Situation handelt und das von ihm Verlangte absolut vernünftig ist. Umso mehr unterstreicht es die Machtverhältnisse in dieser Beziehung: Frederik steht es offensichtlich nicht zu, ihr Befehle zu erteilen. Deutlich wird ferner, dass sich Autofahrten dieser Art in ihrer Beziehung häufiger abspielen, in gewisser Weise iterativ erzählt wird:

> Es wäre Frederik wesentlich lieber gewesen, selbst am Steuer zu sitzen. Aber Linda konnte auf dem Beifahrersitz den Mund nicht halten, und auch Frederiks Geduld kannte Grenzen. Fahr schneller, halt Abstand, schalt doch mal runter, da vorn kannst du überholen. Das führte über kurz oder lang zum Krieg. Ein ungeschriebenes Gesetz ihrer Beziehung sah vor, dass Linda den Wagen fuhr.
> […] Frederik hasste es, wenn sie das tat. Er wusste, dass sie sich heimlich darüber amüsierte, wie seine Hand den Griff der Beifahrertür umklammerte und der rechte Fuß ins Leere bremste. Als das Heck ausbrach, juchzte sie wie ein Kind in der Achterbahn.[2380]

Was da geschildert wird, beinhaltet keine Spur von Lockerheit oder Harmonie mehr. Wichtig ist zudem die Information, dass Linda auf dem Beifahrersitz nicht den Mund halten kann – schon bei der Analepse zur Hausbesichtigung wurde gesagt, sie rede

[2378] Zeh: Unterleuten, S. 239.
[2379] Zeh: Unterleuten-HB, 91-06:52:50-06:52:52.
[2380] Zeh: Unterleuten, S. 239f.; dieses Beispiel zeigt, wie sehr der gemeinsame Alltag von Lindas Imperativen durchzogen ist.

ununterbrochen. (Dieser, für ihre Beziehung nicht unerhebliche, Abschnitt fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs.[2381]) – Es wird noch schlimmer:

> „Wenn hier einer entgegenkommt, sind wir tot."
> „Man sieht, wenn einer kommt."
> „Im Winter vielleicht, wenn die Bäume kahl sind. Jetzt sieht man überhaupt nichts."
> „Man sieht es zwischen den Bäumen flimmern. Vor allem bei roten Autos."
> Sie machte sich über ihn lustig. Jedes weitere Wort hätte nur als Steilvorlage für ihren Lieblingsmonolog zum Thema „Frederik ist ein Feigling" gedient.[2382]

Das kurze Wortgefecht ist auch im Hörbuch interessant. Beginnt es noch relativ neutral, klingt Frederiks „**Jetzt** sieht man überhaupt **nichts**" (und davon vor allem das erste und letzte Wort) mehr als nur gereizt; und Lindas Antwort, sofern man das als solche bezeichnen mag, deutlich amüsiert, was dem Schluss entspricht, der im Text selbst gezogen wird: „Sie machte sich über ihn lustig." Aber durch die Betonung in der direkten Rede kommt der Kontrast zwischen Frederik und Linda sowie die Tatsache, dass sie ihn nicht ernst nimmt, klarer zum Ausdruck. So offenbart sich nicht zuletzt das Ungleichgewicht/Machtverhältnis in der Beziehung der Sprechenden. Sie steht in der Hierarchie klar über ihm bzw. setzt sich selbst an diesen Platz. Und von Empathie, von Verständnis für seine Einwände fehlt jede Spur.[2383]

Diese Interaktion teilt, wie gesagt, viel über die Beziehung zwischen Linda und Frederik mit: Wie sie sich ihm gegenüber verhält und wie er sich dies gefallen lässt. Linda amüsiert sich auf seine Kosten, noch dazu mit völlig absurden Argumenten: Rote Autos sieht man – und die anderen? (Bei „rote Autos" hebt sich im Hörbuch zudem die Stimme). Daneben zeigt das Stichwort „Lieblingsmonolog", dass sie ihm diesen häufiger hält. Nach einem Themenwechsel, der durch Kampfläufer ausgelöst wird – unterdessen er sie nochmals

---

[2381] Vgl. ebd., S. 36; Zeh: Unterleuten-HBk, 91. Tatsächlich sind aus diesem Kapitel relativ viele Passagen gestrichen.
[2382] Zeh: Unterleuten, S. 240.
[2383] Zeh: Unterleuten-HB, 91-06:55:00-06:55:26. Im Gegensatz dazu wird bspw. Lindas wenig später folgende Aussage „Das wird dem Fließ gefallen, wenn er nachher hier vorbeikommt […] Hast du sein Lächeln gesehen? Falls das ein Lächeln sein sollte. Schwer zu sagen, bei diesem quadratischen Mund", wieder völlig neutral gelesen – lediglich die Frage ist herauszuhören, was zusätzlich zum Hochdeutschen sehr steif wirkt, da es doch eher einen amüsierten Ton erwarten ließe. Wenn sie danach Fließ zu imitieren versucht und ihre Vermutungen anstellt, werden indessen einzelne Worte oder Satzteile betont; u. a. das „Weiß der etwas, das ich nicht weiß?" – Man hört: Das wurmt sie. (Ebd., 92-06:56:54-06:58:57). An diesen Kontrasten kann man somit gut erkennen, wie unterschiedlich Helene Grass einzelne Aussagen liest und sie durch die jeweilige Betonung natürlich auch inhaltlich verschiebt. Gleiches gilt für das Ende des Kapitels. Sein „Sei vorsichtig, ja?" wird gelesen, wie es den emotionalen und phonatorischen Hinweisen des Textes entspricht: „mulmig" und „leise", ihr vorheriges „Heute habe ich irgendwas an mir, das Groupies anlockt" dagegen trocken wie eine Gebrauchsanweisung. (Ebd., 93-07:04:15-07:04:37).

vergeblich aufgefordert hat, langsamer zu fahren –, wird eine kurze interne Analepse über die Begegnung mit Fließ im Baumarkt eingeflochten, woraufhin Linda diesen imitiert und Frederik gegen seinen Willen lachen muss. Die Lockerheit ist wieder da, doch der Konflikt wurde nicht gelöst. Und das wird bei ihnen noch öfter der Fall sein.

Anschließend denkt sie laut darüber nach, was Fließ von ihr wollen könnte – das Hauptthema der Autofahrt („Seit sie wieder im Auto saßen, um vom Baumarkt nach Hause zu fahren, vertrieb sich Linda die Zeit damit, Fließ zu imitieren"), ohne dass dies näher geschildert würde. Frederik lässt sie einfach reden, weil er das ebenfalls bereits kennt: „Natürlich waren solche Fragen rhetorisch gemeint. Linda wollte nicht, dass Frederik antwortete. Sie brauchte ihn nur als Zuhörer, vor dem sie ihre Überlegungen ausbreiten konnte."[2384]

Insgesamt werden in diesem Kapitel durch das geschilderte Handeln Beziehung und Kommunikation, also beide Figuren als fiktive Wesen mit bestimmten Charakterzügen, über die gegenwärtige Situation hinaus charakterisiert: Linda spricht. Frederik hört zu. Ein wesentlicher Bestandteil dabei ist der Monolog. Wie schon im Fall Gerhard Fließ/Jule Fließ-Weiland haben wir es in dieser Beziehung mit asymmetrischer Kommunikation zu tun. Es gibt jeweils einen Partner, der gerne monologisiert (Gerhard und Linda) und einen, der zuhört (Jule und Frederik). Jule wie Frederik scheint das aber nicht zu stören oder man hat sich zumindest daran gewöhnt: „Er rutschte tiefer in den Sitz, streckte die Beine und überließ Linda ihrer Analyse des Vogelschützers."[2385] Bei Frederik und Linda liegen die Machtverhältnisse allerdings wesentlich sichtbarer auf dem Tisch. So ist dieses Kapitel auch zu Lindas Dominanz und ihrer Rücksichtslosigkeit an sich sehr aufschlussreich: Wir haben die zahlreichen Imperative, die ihren Machtanspruch buchstäblich permanent mit einem Ausrufezeichen versehen; sie hat den weit größeren Redeanteil und sie ändert nichts an ihrer Fahrweise, obwohl sie weiß, dass ihm das Angst macht; sie reagiert auf keinen seiner direkt zitierten Ausrufe/Befehle („Bleib auf deiner Spur, verdammt!"; „Wenn hier einer entgegenkommt, sind wir tot"; „Fahr langsamer!"),[2386] nutzt diese im Gegenteil sogar, um sich über ihn lustig zu machen. Natürlich darf nicht vergessen werden, dass die Fokalisierung hier bei Frederik ist und er offensichtlich emotional angegriffen ist: Lindas Fahrweise macht ihm Angst und er ärgert sich über ihr

[2384] Zeh: Unterleuten, S. 241f.
[2385] Ebd., S. 242.
[2386] Ebd., S. 239ff.

Verhalten. Ungeachtet dessen lautet das Ergebnis: Er ist der Passive, der Duldende, der Zuhörende. Von gleichwertiger Kommunikation kann wahrlich keine Rede sein.
Auch im Film sitzen sie zusammen im Auto, aber die Situation ist, abgesehen davon, dass Linda ebenfalls am Steuer sitzt, eine andere; eine, in der sich vor allem der Eindruck ihrer Unaufrichtigkeit noch verstärkt: Sie hat das Treffen mit Meiler vereinbart und ist gerade auf dem Weg zu diesem; und trotzdem er sie explizit fragt, ob sie dort etwas vorhabe, behauptet sie, ihn nach Berlin fahren zu wollen, weil sie „einfach 'n netter Mensch" sei – natürlich ein Verstoß gegen Aufrichtigkeit, Wahrheit und Wahrhaftigkeit, wie in der vorherigen Szene im Garten eine Lüge, um die sie hier nicht herumkommt, weil sie etwas entgegnen muss, und die Wahrheit nicht sagen kann, da sie nicht zu ihrer Strategie passt. Nach Lindas Anmerkung lacht Frederik zwar kurz auf; doch, während seine Lippen noch lächeln, können wir in seinem Seitenblick Misstrauen erkennen. Das Ungesagte beginnt sich auszubreiten wie ein langsam wirkendes Gift. – Dennoch ist dies noch als die bislang entspannteste Szene zwischen ihnen im Film anzusehen. – Geht es vordergründig zwar heiter und harmonisch zu, hat er bemerkt, dass sie ihm etwas verschweigt.[2387] Den gemeinsamen Szenen ist im Film damit eine laute Misstrauensspur von Seiten Frederiks unterlegt. Was das Verschwiegene ist, erfährt er, als sie am nächsten Tag, Tag vier der erzählten Zeit, mit dem Vorvertrag in der Firma auftaucht. Der Besuch ist die filmische Variante zur Post-Adlon-Episode in Roman, Hörbuch, Hörspiel – und dieses Mal kommt es dann wirklich zum Streit – eine weitere Zuspitzung. In der ersten Einstellung nähert sie sich mit einem Lächeln, begrüßt ihn mit einem (sogar relativ langen) Kuss und der Ansage „Ich hab' dir fünfzigtausend Euro mitgebracht", bemüht sich also gleich wieder, aus ihrer Sache eine gemeinsame zu machen – allerdings ohne Erfolg. Denn in der nächsten Einstellung sind sie auf der Dachterrasse und Frederik hält den Vertrag in der Hand. – Angemerkt sei an dieser Stelle, dass sich im Kader die Distanz fortsetzt; wieder überwiegen halbnahe oder amerikanische Einstellungen; Großaufnahmen der Gesichter gibt es nicht. Wind und wolkenverhangener Himmel verleihen der Szene die passend triste Stimmung. – Erst da erfährt er vom Landbesitz und ist dementsprechend überfordert („Das is' jetzt alles 'n bisschen viel"); Linda versucht es zunächst mit Besänftigung („Das ist nur 'ne Absichtserklärung, das bedeutet gar nichts."), weicht sodann seiner Frage, warum sie ihm nichts von dem Landbesitz gesagt habe, aus („Das is' doch jetzt egal, wir

[2387] Unterleuten II, 00:11:58-00:12:28. Schon als Meiler sie zuvor angerufen hat, ist sie erst aus Frederiks Sicht- und Hörweite gegangen, ehe sie den Anruf entgegengenommen hat (vgl. ebd., 00:03:13-00:03:24).

verkaufen das eh.“), gibt sich, als er an ihre Rede gegen die Windräder bei der Dorfversammlung erinnert, noch nicht einmal die Mühe, ihre Motive zu verbergen („Da wusst’ ich ja noch nichts von unserem Land.“) und tut schließlich seine Einwände, dass nun Meiler und Gombrowski glaubten, sie verkaufe ihnen das Land, mit „*Das nennt man* Verhandlungstaktik – schon mal gehört“ ab. Er hingegen benennt es so, wie es ist: „*Das nennt man* **Lügen**, schon mal gehört?“ Und verleiht seiner Aussage durch die Wiederholung ihrer Worte erst Schärfe, macht sie zur Provokation, zählt dann die Probleme auf, die sie nach dem Verkauf im Dorf haben würden. Von dort aus geraten sie in eine weitere Grundsatzdiskussion, in welcher sein Appell an Anstand auf taube Ohren stößt; stattdessen wirft sie ihm – nun hör- und sichtbar ungehalten – es mischen sich aufkommende Tränen in ihre Stimme – an den Kopf: „Ey, ich hab’ grad fünfzigtausend Euro verdient, wie wär’s mit ’nem ‚Gut gemacht, liebe Linda‘.“ Ohne sich davon beeindrucken zu lassen, zieht er ihr den Stecker, als er sie wieder an ihrem – das wird nun endgültig deutlich – wunden Punkt trifft: „Also wenn’s darum geht, musst du deinen Vater anrufen.“ Er führt das sogar noch näher aus, nämlich, dass sie ihrem Vater zeigen wolle, dass es die „kleine Linda“ „ganz ohne Jura-Studium“ zu was gebracht habe. Darauf fällt ihr nichts mehr ein, als ihn zu beleidigen: „Du kannst echt’n Arsch sein. Wenn du nur’n bisschen Mumm hättest, dann wärst du hier nicht der zweite Programmierer von links, dann würde dir die Kack-Firma gehören.“ Doch Frederik lässt dies an sich abprallen und bleibt bei den Fakten: „Das Land gehört uns. Wenn ich nicht unterschreibe, verkaufst du gar nichts.“ Sie reißt ihm die Mappe aus der Hand, stürmt die Treppen hinunter – er ruft ihr nach – und fälscht dann unter Tränen im Auto seine Unterschrift.[2388] Lindas Backstory wird an dieser Stelle also noch einmal in den Vordergrund gerückt, eine Erklärung für ihre blinde Verbissenheit geliefert. Wenn sie ihm fehlenden „Mumm“ vorwirft, zeigt sich zugleich erneut, wie stark das Paar in den Lebenseinstellungen auseinanderdriftet; zumal er ihr nicht widerspricht. Frederik ist ein lockerer Typ, der sich eher treiben lässt und sich keine Gedanken um große Pläne macht, aber er bringt ihr hier sehr wohl Aufmerksamkeit entgegen und schätzt Lindas (Fehl-)Verhalten bzw. (Ver-)Handeln gemessen an moralischen Normen und Folgen richtig ein. Obwohl wir das Geschehen von außen beobachten und quasi Aussage gegen Aussage steht, ist dem eine ideologische Perspektive unterlegt, die dazu führt, dass wir Lindas Handeln mit Frederik negativ und moralisch falsch

[2388] Ebd., 00:51:59-00:55:44.

bewerten. Tatsächlich handelt er durchaus verständigungsorientiert – die Drohung, die Unterschrift zu verweigern, einmal ausgenommen; zwar denkt er an das eigene Risiko, indessen nicht an den eigenen Vorteil; in erster Linie betrachtet er die Sache ganzheitlich und im Sinne des Gemeinwohls und des Anstands gegenüber den anderen Beteiligten. Damit steht sein kommunikatives Handeln ihrem strategischen gegenüber, ein Widerstreit. Und während Lindas Gefühlslage sich nicht nur in ihrem Tonfall, sondern auch in der Gestik zeigt (wenn sie spricht, betont sie ihre Worte durch damit korrespondierende Handbewegungen), bleibt er weitgehend ruhig und steht die meiste Zeit mit verschränkten Armen da, was das Eintreten für seine Meinung und gegen Linda körpersprachlich unterstreicht. Frederik ist somit nicht das Weichei, das einknickt, sobald seine Freundin zu weinen beginnt, wie das, wozu ich nun komme, in den anderen Varianten der Fall ist. Er ruft ihr lediglich kurz nach, lässt sie jedoch gehen.

Am Montag, dem 19. Juli – seit der Dorfversammlung und dem ersten Treffen mit Meiler sind also nur wenige Tage vergangen –, hat Linda sich erneut mit diesem getroffen und ihm ihren *Deal* aufgedrängt. Die Szene werde ich in Kapitel IV.3.3.2 analysieren; hier geht es jetzt erst einmal um das, was sich abspielt, als Linda nach dem Treffen zu Frederik in die Firma kommt (Kapitel 26; Fokalisierung auf Frederik); und zwar taucht sie dort mit einem fröhlichen „‚Ich hab es' […]. ‚Ich hab es, ich hab es'" auf – Frederik weiß sofort, worum es sich handelt: „Vermutlich ein Stück Steppe".[2389] Dieses „Ich hab es" wird im Hörbuch in einem fröhlichen Singsang gelesen, der angesichts des über weite Strecken mehr als trockenen Vortrags Helene Grass' geradezu herausfällt.[2390]
Der Hörspiel-Track, der diese Post-Adlon-Episode einleitet, beginnt mit einer Gewitterszene von einer halben Minute Länge, auf die eine kurze Interview-Einspielung Lindas folgt. Damit erhalten wir also einen vom Roman divergierenden Blick auf das Geschehen. Zudem vermischen sich durch die Montage Vergangenheit und Gegenwart auf eine Weise, wie das im Roman nicht der Fall ist; dort werden zwar durchaus immer wieder Analepsen eingeschoben, doch diese haben keine ähnlich direkte und verknüpfende

[2389] Zeh: Unterleuten, S. 294. Ihre Fröhlichkeit ist zum einen an der zweifachen Wiederholung der Aussage „Ich hab es" als auch am Zusatz „sang Linda" abzulesen. Die stürmische Begrüßung wird ihm von Linda regelrecht aufgezwungen: „In der Tat war Linda von Kopf bis Fuß durchnässt. Sie lachte trotzdem und flog Frederik geradewegs in die Arme, so dass er gar nicht anders konnte, als sie hochzuheben und im Kreis zu schwenken." (Ebd.).
[2390] Zeh: Unterleuten-HB, 112-08:26:47-08:26:51.

Wirkung und sind überdies i. d. R. perspektivisch gefiltert. Linda erzählt in diesem Interview von der Aufregung, mit der sie zu Frederik in die Firma gegangen ist, wirkt dabei keineswegs so knallhart, wie sie zuvor aufgetreten ist, oder in anderer Weise unsympathisch („Boa, ich war so glücklich."). Sie klingt aufgekratzt, wie jemand, dem vor Glück die Tränen kommen; von retrospektiver Distanz ist nichts zu vernehmen.[2391] Im nächsten Track hören wir sie mit dem „Ich hab's" freudig japsend in den Raum stürmen. Im Unterschied zum Roman, wo Ronny die Frage „Was hat sie?" stellt und Frederik Bescheid weiß („Vermutlich ein Stück Steppe"), ist kein Dritter anwesend und hier ist die Frage an Linda gerichtet:

> [F:] „Was hast du?"
> [L:] „**Unser** [stampft mit den Füßen] Stück [stampft erneut – wie ein Pferd – mit den Füßen] Steppe!"
> [F:] „Unser St- du meinst Bergamottes Stück Steppe."
> [L:] „Nein. **Unser**."
> [F:] „Okay. Willst'n Kaffee?"
> [L:] „Äh. Lieber'n Tee."[2392]

Anders als im Prätext, in dem Frederik eher passiv wirkt, sie nur hochzuheben scheint, weil sie sich regelrecht auf ihn stürzt, stimmt er hier in ihre Freude ein. Besonders auffällig ist, dass sie ihm widerspricht, wenn er von „Bergamottes Stück Steppe" redet und dieses „Nein. Unser" einen weichen Klang hat. Es klingt aufrichtig – und doch ist es, egal, wie es betont wird, nicht wahrhaftig; wir besitzen genug Informationen, um zu wissen, dass dies ein strategisches „Unser" ist. Gleichwohl wirkt sie durch die Weichheit in der Stimme und ihre aufgekratzte Freude – wie im Interview – sanfter, sympathischer. Sie ist glücklich und heiter; man ist trotz des Wissens um ihr strategisches Handeln geneigt, sich mit ihr zu freuen.

Gleich zu Beginn, als er ihr einen Kaffee anbietet und sie lieber Tee möchte, entsteht (im Roman/Hörbuch) die erste holprige Situation. Seufzend durchsucht er die Schränke nach einem Teebeutel, verbrüht sich die Finger am Milchaufschäumer und glaubt dabei genau zu wissen, was Linda denkt: „Gott, bist du umständlich. Niemand auf der Welt braucht

[2391] Zeh: Unterleuten-HS, 3/4. Auch die Informationen über *Weirdo*, die dieses Kapitel mitliefert, werden hier in die Linda-Interviews gepackt, und dabei klingt sie, als würde sie die Welt, in der ihr Freund lebt oder gelebt hat, eher belächeln, nicht richtig ernst nehmen (vgl. ebd., 3/4+5). Der Teil über die Firma fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs komplett (Zeh: Unterleuten-HBk, 111).
[2392] Zeh: Unterleuten-HS, 3/5-00:00-00:20.

länger, um einen Teebeutel aufzugießen.“[2393] Dies spielt deshalb eine Rolle, weil es die Kommunikation unbeholfen und geradezu verlegen beginnen lässt – kein guter Start, die Atmosphäre ist schief. Im Hörspiel ist in dieser Szene vor allem interessant, dass wir die Gedanken beider Figuren präsentiert bekommen – somit handelt es sich (wieder einmal) um einen telepathischen Dialog/Subdialog:

> [F:] „Tee?! – Tee, Tee, Tee – Tschuldige, ich bin auf Tee gar nicht so richtig eingestellt.“
> [Interview dazwischen montiert, in dem die Firma geschildert wird].
> [F:] „Tee. Tee. Tee. Tee.“
> [F denkt:] „Ich weiß, was sie jetzt denkt: Gott, bist du umständlich.“
> [L denkt:] „Gott, bist du umständlich.“
> [F, begleitet von fröhlichem Singsang]: „So.“
> [F denkt:] „Niemand auf der Welt braucht länger als ich, um einen Teebeutel aufzugießen.“
> [L denkt ausnahmsweise einmal positiv über ihren Freund:]
> „Dafür kann er Algorithmen lesen wie andere Leute Einkaufszettel.“
> [F:] „So. Mon Général. Ton thé.
> [L:] „Merci, merci. Ouais.“[2394]

Hier wird mehrerlei deutlich: Erstens macht die französische (Sprach-)Spielerei aus dem Ganzen einen Spaß und übertüncht die bestehenden Spannungen. Sodann unterstreicht die vielfache Wiederholung des Wortes „Tee“ – wir hören gleichzeitig, wie er herumräumt, also nach besagtem Tee(beutel) sucht – angesichts einer so simplen Aufgabe seine Unsicherheit. Hinzu kommt seine Rechtfertigung, die ebenfalls komisch wirkt – denn wer muss sich schon auf Tee „einstellen“? Linda liefert im Interview die Antwort: Eine „Firmen-Gouvernante“.[2395] Die wörtlich exakte Wiederholung des Gedankens „Gott, bist du umständlich“ zeigt – ähnlich dem an Sex beim Frühstück –, wie gut sich die beiden kennen, was – den Inhalt einmal außer Acht gelassen – durchaus positiv ist. Zumindest haben sie in dieser Hinsicht dem Fließ-Ehepaar etwas voraus, bei dem Gedanken (und mit ihnen die Kommunikation) meist weit auseinanderdriften. Nur auf dieses Verstehen bezogen, ist bei Linda und Frederik im Vergleich noch mehr gemeinsame soziale Welt vorhanden. Außerdem wird die eingeschränkt-negative Haltung des Romans im Hörspiel

[2393] Zeh: Unterleuten, S. 296. Zusätzlich erfahren wir, dass Linda ihn regelmäßig beobachtet und immer wieder versucht hat, „ihn zu beschleunigen.“ (Ebd.). Dies fehlt im gekürzten Hörbuch ebenfalls. Dort ist der gesamte Abschnitt von „Seit Beginn ihrer Beziehung“ gestrichen, erst bei „Ausgerechnet im Adlon“ geht es weiter (Zeh: Unterleuten-HBk, 111).
[2394] Zeh: Unterleuten-HS, 3/5-00:21-01:28.
[2395] Abgesehen von Lindas abwertender Haltung informiert diese Schilderung darüber, dass Frederik, anders als bei der Renovierung des Hauses, durchaus in der Lage ist, sich zu bemühen und einen Lebensraum zu gestalten – wenn dieser zu ihm und seinen Bedürfnissen passt.

durchbrochen und neu gewichtet, wenn Linda über seine Fähigkeit, Algorithmen zu lesen, nachsinnt. Oder anders: Trotz aller Kritik und Härte kann sie seine Fähigkeiten (immerhin) wahrnehmen. Frederiks Überforderung beim Teekochen wird auch im Roman deutlich, indes längst nicht in dieser Anschaulichkeit. In der Hörspiel-Realisierung fällt es nicht schwer, Frederik einen Körper zu geben, ihn beim Agieren durch die Ohren vor Augen zu haben (vgl. zu diesem Aspekt S. 254 im Hörbuch/Hörspiel-Kapitel). Im Hörspiel ist die Szene insgesamt aber positiver zu bewerten. Zu diesem Zeitpunkt ist oder scheint alles (noch einigermaßen) heiter.

Als Linda die Teetasse schließlich in der Hand hält, kommt sie gar nicht zum Trinken, „weil sie vollauf mit der Beschreibung ihres Abenteuers beschäftigt" ist[2396] – eine weitere Situation, in der ihr ausgeprägter Drang zum Reden erkennbar wird. Sämtliche Einwände oder Fragen von Seiten Frederiks wendet sie sofort ab und redet weiter. („‚Dann muss er gut sein.' [] ‚Interessiert mich nicht. Das ist eine Frage des Stils.'"; „‚Hast du dich schön teuer zum Essen einladen lassen?' [] ‚Nix da. Ich war keine zehn Minuten drin. Rein, klarmachen, raus. So geht das.'"). Die dem vorgelagerte Feind-Freund-Kategorisierung, die im Hörspiel in direkter Gedankenrede Frederiks erfolgt, wird mit einem feindseligen Ton gesprochen, der deutlich(er als der Roman) herausstreicht, dass er diesen Charakterzug seiner Freundin missbilligt, ist also ideologisch perspektiviert.[2397]

Hätte sie etwas zu begründen, weicht Linda aus. Bei ihr heißt es einfach: Fakt ist. Punkt. Ende der Diskussion. Nach dem ersten Schluck Tee lässt sie die Bombe platzen – und da ist es dann auch im Hörspiel mit der Heiterkeit vorbei: „Fünfzigtausend." Die Aussagen werden hier im Hörbuch zwar leicht betont, verändern den Inhalt des Gesagten aber nicht; letztlich klingt es, als wäre da für Linda nichts weiter dabei. Und wenn sie ihn im Roman an dieser Stelle kurz anblickt, um seine Reaktion zu überprüfen, zeigt dies, wie ihr sehr wohl bewusst ist, dass Frederik ihr nicht einfach vor Begeisterung um den Hals fallen wird. Tatsächlich erschrickt er und ein „langsam heraufziehendes Unbehagen" breitet sich in ihm aus. – Im Hörspiel ist dies durch ein entsetztes „Was?" substituiert, das er auf ein zunächst erfolgtes kurzes Auflachen hervorbringt. Bei Linda ist von Unsicherheit nichts zu bemerken; sie lacht und spricht im Ton eines Menschen, der a, noch nicht ganz

[2396] Zeh: Unterleuten, S. 297.
[2397] Ebd., S. 297f.; Zeh: Unterleuten-HS, 3/5-01:45-02:12.
Die Frage mit der Essenseinladung und ihre Entgegnung fehlen in der Kurzfassung des Hörbuchs vollständig (Zeh: Unterleuten-HBk, 111).

glauben kann, was er da getan hat, und b, trotzdem stolz darauf ist. [2398] Erneut lässt sich eine Mischung aus Ablenkung von außen und Ich-Befangenheit feststellen; Linda ist in dieser Kommunikationssituation mit ihrer Aufmerksamkeit woanders, bei ihrem Freund schon gar nicht. Im Roman teilt die Erzählerin nichts darüber mit, inwiefern er nach außen etwas von dem durchblicken lässt, was in ihm vorgeht. Stattdessen geht es weiter mit Linda, die so breit lächelt, „dass das Grübchen über ihrer linken Braue" zu sehen ist.[2399] Sie sendet also ungebrochen heitere Signale aus und fährt direkt fort:

> „Stell dir mal vor." Sie packte ihn am T-Shirt. „Was wir damit alles machen können. Zäune bauen. Luxusausstattung für die Pferdeboxen."
> Sie küsste ihn. Er strich ihr übers Haar, schob sie ein Stück weg, sie küsste ihn wieder.
> „Das ist viel Geld. Bist du sicher, dass …?"
> „Mit den Windrädern verdient er das Dreifache schon im ersten Jahr."
> „Mag schon sein, aber …"
> „Sprich deine Sätze zu Ende."
> Er sah sie an. Freund. Feind. Freund.
> „Ich weiß nicht, Linda. Ich hab ein komisches Gefühl dabei."
> „Du bist Spezialist für komische Gefühle."
> „**Solche Geschäfte sind nicht deine Liga**."
> „Frederik Wachs, komische Gefühle zu jedem Anlass, buy one, get one free." Sie lachte, trank Tee und lachte immer noch, als sie die Tasse wieder auf die Bar stellte. „Als wir Objekt 108 kaufen wollten, hattest du auch komische Gefühle, weißt du noch? Dann noch komische Gefühle in Bezug auf Unterleuten und auf das Landleben im Allgemeinen. Was andere Menschen **Entscheidung** nennen, heißt bei dir komisches Gefühl."
> **Wie immer**, wenn sie einen Hauch Kritik spürte, versuchte sie, Frederiks Äußerungen in einen Vorwurf gegen ihn selbst zu verwandeln. Aber diesmal ließ er sich nicht beirren.[2400]

Diese Passage ist in mehrerlei Hinsicht interessant. Da die Situation heikel ist, gilt es Frederik miteinzubeziehen; darum sagt sie, wie das (auch in den anderen Varianten) schon der Fall war, nicht was *ich* mit dem Geld machen könnte, sondern *wir*. Er soll positiv gestimmt werden, als hätte er selbst etwas von dem Deal. Ohne Erfolg: Frederik reagiert – körpersprachlich – abweisend, schiebt sie von sich, als sie ihn küsst; ohne dass

[2398] Zeh: Unterleuten, S. 298; Zeh: Unterleuten-HS, 3/5-02:15-02:34; Zeh: Unterleuten-HB, 113-08:34:05-08:34:25.
[2399] Zeh: Unterleuten, S. 298.
[2400] Ebd., S. 298f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 113-08:34:59-08:36:19.
Was mit „Freund. Feind. Freund" gemeint ist, wurde kurz zuvor erklärt: „Sie teilte Menschen in zwei Kategorien ein: Freunde und Feinde. Freunde taten, was sie wollte; Feinde widersetzten sich. Ein Übergang von der ersten in die zweite Kategorie war jederzeit möglich." (Zeh: Unterleuten, S. 297). Nebenbei erfahren wir hier noch, dass Frederik bzgl. des Umzugs nach Unterleuten skeptisch war. Auch hier hat er Linda nachgegeben.

Linda an ihrem Handeln allerdings etwas ändern würde. Und Paroli bietet er ihr nun tatsächlich nicht; er ist unsicher, zögert („…“), was sogar im Hörbuch zu vernehmen ist. Für sie eine willkommene Gelegenheit zum Angriff (und damit verbaler Gewalt), den er genau so versteht. Seine Überlegung „Freund? Feind? Freund?“ lässt erneut durchscheinen, dass es für Linda nur Schwarz und Weiß gibt (wie beim Schach), nur den Antagonismus. Insgesamt klingt sie im Hörbuch relativ sachlich, der Unmut wird erst nach seinen Einwänden hörbar, vor allem das Wort „Entscheidung“ ist in seiner Intonation eine klare Abwertung ihres Freundes; und bei Frederik kann man durchaus leichtes Unbehagen heraushören. Seine Entgegnung ist zunächst eher zurückhaltend („Ich weiß nicht, Linda. […].“); dann spricht er jedoch klarer („Solche Geschäfte […].“) – Bei letzterem klingt er im Hörbuch für seine Verhältnisse sogar auffallend entschieden. Sie nimmt ihn dennoch nicht ernst, sondern amüsiert sich, lacht und trinkt in Ruhe ihren Tee. Und wie das am Ende betont wird, schafft sie es – und zwar „wie immer“ – bei Kritik, das Spiel umzudrehen und nach ihren Regeln weiterzuführen. So wird zugleich die Kommunikation zwischen Linda und Frederik über diese konkrete Situation hinaus charakterisiert: Er lässt sich normalerweise sehr wohl beirren und gibt klein bei. Insbesondere als sie über seine „komischen Gefühle“ spricht, ist sie herablassend.

Das Hörspiel übernimmt diesen Wortwechsel bis auf wenige kleine Änderungen, unterstreicht einige Aussagen indes durch Betonung und Sprechweise; so macht Linda bei „Sprich – deine – Sätze – zu Ende“ zwischen jedem Wort eine Pause und klingt reichlich genervt. Außerdem endet das Ganze mit einem direkten Gedanken Frederiks: „Wie immer. Sie fühlt sich von mir kritisiert und verwandelt alles, was ich sage, in einen Vorwurf gegen mich.“ Der Tonfall ist hier der eines Menschen, der schon ziemlich lange ziemlich viel heruntergeschluckt hat. Insgesamt ist die Szene damit wieder stärker, unmittelbarer. Lindas Respektlosigkeit und die Wirkung auf ihren Freund kommen klar heraus.[2401]

Seine folgende Feststellung (im Roman) ist durchaus richtig und vernünftig: „Auf der Dorfversammlung hast du eine flammende Rede gegen Windräder gehalten.“ Anschließend Linda: „Weil ich Windräder scheiße finde.“ Als er sie darauf hinweist, sie helfe nun aber „Meiler, welche zu bauen“, erntet er nur einen ungläubigen Blick, auf den eine

[2401] Zeh: Unterleuten-HS, 3/6-00:00-00:53.

längere Erklärung darüber folgt, wer aus welchem Grund gegen die Windräder sei, und dass anscheinend nur sie „den Moral-TÜV bestehen“ müsse. – Dies wird weitestgehend unverändert ins Hörspiel übernommen; klang Linda kurz zuvor noch geradezu begeistert und bzgl. der „komischen Gefühle“ ihres Lebensgefährten immerhin noch teilweise amüsiert, hat sich die Stimmung nun endgültig ins Gegenteil verkehrt. Mittlerweile haben beide hörbar schlechte Laune; im Hörspiel ist das deutlicher, doch es ist auch im Hörbuch zu vernehmen.[2402]

Frederik bleibt nichtsdestotrotz dran – sie versucht mehrmals auszuweichen, also einen anderen Anschluss zu finden, der ihren (Spiel-)Regeln entspricht – der hörbare Unmut setzt sich in Hörbuch und Hörspiel ebenfalls fort. Betont im Hörbuch werden hauptsächlich die von mir hervorgehobenen Worte/Sätze:

> „Was hast du diesem Fließ erzählt?“
> „Warum kannst du nicht einfach mal sagen: gut gemacht? Ich habe gerade fünfzigtausend Euro verdient, die gehören uns gemeinsam!“
> „Linda, was hast du den Vogelschützern erzählt? Als du da zum Essen eingeladen warst?“
> Sie griff nach der Teetasse und rückte von ihm ab. Eine Fliege stieß in sturem Rhythmus gegen die Fensterscheibe. Im Nebenzimmer lachte Ronny am Telephon [sic].
> „Wo ist Timo?“
> „In Paris. Warum?“
> „Schade.“ Linda verzog den Mund. „**Dein Bruder hätte sich mit mir gefreut**.“
> Frederik schüttelte den Kopf, um anzuzeigen, dass dieses Spiel nicht funktionierte.
> „Ich will wissen, was du zu Fließ gesagt hast.“
> „**Die Wahrheit**.“ Fast schrie sie. „Dass ich nicht an Gombrowski verkaufe.“
> „Aber jetzt verkaufst du an Meiler.“
> „**Danach hat er nicht gefragt**.“ Sie sah auf und lächelte schon wieder. „Fließ hat mir sein Ehrenwort gegeben, dass er das Verbotsverfahren ruhen lässt. Dass er nichts gegen die Koppelzäune **unternimmt**.“ Mit einem Mal beugte sie sich vor und streckte eine Hand aus, die Frederik automatisch ergriff.[2403]

Seine erste Frage ignoriert sie und kontert mit einer Gegenfrage, die das enthält, was sie eigentlich von ihm hören will. Dass dieses Geld ihnen gemeinsam gehört, ist zwar rechtlich richtig – in der Praxis ist es ihr, wie hinreichend deutlich wurde, ausschließlich um ihre Pläne zu tun. Frederik geht genauso wenig auf das von ihr Gesagte ein und

[2402] Zeh: Unterleuten, S. 299; Zeh: Unterleuten-HB, 114-08:36:19-08:36:58; Zeh: Unterleuten-HS, 3/6-00:00-01:21.
[2403] Zeh: Unterleuten, S. 299f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 114-08:36:59-08:38:09; Zeh: Unterleuten-HS, 3/6-01:22-01:42, 3/7-00:00-00:17.

wiederholt seine Frage. Es entsteht eine Pause, die sie überbrückt, indem sie von ihrem Tee trinkt und erstmals zu ihm auf Distanz geht. Davor hatte sie sich nicht von ihm abwimmeln lassen bzw. seine Versuche, von ihr abzurücken, ignoriert. Erneut stellt sie eine Gegenfrage, die nichts mit dem Thema zu tun hat. Frederik beantwortet diese zwar zunächst, lässt sich allerdings von ihrem trotzigen „Schade. […]“ inklusive verzogenem Mund (und im Hörbuch von der Intonation klar gegen ihn gerichteten Vorwurf) nicht aus dem Konzept bringen; beim dritten Mal formuliert er das Ganze nicht mehr als Frage, sondern beginnt mit einem entschiedenen „Ich will wissen“. Man sieht hier sehr schön, wie jeder versucht, sein Sprachspiel mit den eigenen Regeln durchzudrücken – und wie vor allem auch Frederik bemüht ist, in seinem Sprachspiel zu bleiben. Am Ende (bei „Die Wahrheit“) wird sie im Hörbuch vernehmlich laut – da wäre jedoch angesichts des „schrie“ selbst im Text ein Ausrufezeichen angebracht –, dann bockig und bei „unternimmt“ geradezu erheitert. Im Hörspiel ist sie hier insgesamt ungehaltener. – In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt der gesamte Abschnitt von „Sie griff nach der Tasse“ bis „Ich will wissen, was du zu Fließ gesagt hast“, also Lindas Ausweichmanöver wie Frederiks Dranbleiben durch die Wiederholung seiner Frage, was die Passage erheblich abschwächt.[2404] – Schlussendlich bekommt er zwar eine Antwort, die in ihrer Lautstärke aber gesteigerte Emotionalität erkennen lässt: Linda ist kurz davor, die Kontrolle zu verlieren. Und trotz dieser Antwort ist die über der Beziehung stehende Regel seines Funktionierens hier (noch) nicht ernsthaft in Gefahr. Sie tut alles, um ihn gar nicht erst zum Zug kommen zu lassen; und ihre gute Laune ist durchaus noch nicht verflogen, sie lächelt weiter und versucht wieder eine Annäherung, indem sie nach seiner Hand greift, die er automatisch nimmt. – Dass Linda, wenn sie mit verbalen Mitteln in eine Sackgasse gerät, versucht, seinem Sprechen mit körperlichen Handlungen ein Ende zu setzen, kommt in allen Varianten mehrfach vor. – Nachdem sie ihm ihren Gedankengang hinter der ganzen Sache mitgeteilt hat, fällt seine Reaktion zwar zurückhaltend aus: „Ist das nicht – eine Art Betrug?“ (der Gedankenstrich signalisiert, dass die Souveränität, um die er sich bemüht hat, bereits wieder im Sinken begriffen ist; die Pause gibt es ebenfalls im Hörbuch), genügt allerdings, um sie wütend zu machen: Sie lässt seine Hand nicht einfach nur los, sondern wirft sie fort, „als hätte sie in etwas Schmutziges gegriffen“ und beschimpft ihn als „Spielverderber“ und „Feigling“ (verbale Gewalt) – im Hörbuch ein

[2404] Zeh: Unterleuten-HBk, 112.

verbales Ins-Gesicht-Spucken, im Hörspiel weniger hart.[2405] Hier passiert auf Ebene des strategischen Spiels letztlich das: Frederik deckt den Widerstreit auf, in den sie sich selbst hineinmanövriert hat. So nimmt es nicht Wunder, dass die Stimmung – insbesondere im Hörspiel – ihren Siedepunkt erreicht hat. Seine folgende konstative Äußerung, die tatsächlich der Wahrheit entspricht, bringt sie dann endgültig zum Explodieren:

> „Du hättest mich fragen können. Das Land auf der Schiefen Kappe gehört uns gemeinsam. Ohne meine Unterschrift kannst du gar nicht an Meiler verkaufen."
> Mit einem Knall setzte Linda die Teetasse auf den Couchtisch und sprang auf. „Du fällst mir in den Rücken?"
> „Ich habe nichts dergleichen gesagt."
> „Dann äußere dich deutlich!" Jetzt schrie sie wirklich. „Hast du vor, mir die Unterschrift zu verweigern?" [Im Hörspiel: „Unterschreibst du – oder nich'?"]
> Eine Weile starrten sie einander an, schweigend, heftig atmend wie Kombattanten. Frederik wartete auf weitere Beleidigungen. Aber Linda tat etwas Schlimmeres. Sie fing an zu weinen.
> „Ich bin hergekommen", schluchzte sie, „weil ich mit dir feiern wollte."[2406]

Hier treten ihre Emotionen durch die zitierten Worte und das beschriebene Verhalten bzw. Handeln sehr klar heraus: Sie springt auf; daneben gibt es verba dicendi, die darüber informieren, wie sie ihre Sätze sagt („schrie", „schluchzte"); es gibt ein Ausrufezeichen und den expressiven Zusatz „heftig atmend wie Kombattanten", der die gesteigerte Emotionalität der Interaktion hervorhebt. Frederik kann ihre Frage nicht mehr beantworten, weil sie zu weinen begonnen hat – und das verändert die Situation grundlegend. Anders gesagt: Mit seiner Gegenwehr ist es vorbei; spätestens jetzt läuft alles wieder nach ihren Regeln; allein der erste Angriff („Du fällst mir in den Rücken?") hat genügt, dass er klein beigibt. Taktisch geschickt wechselt sie mit dem emotionalen Ausbruch in ein neues Sprachspiel. Und wie beim Ehepaar-Fließ, als deren Konflikt in Jules hysterischem Anfall am Gipfel ankommt, stehen in dieser Interaktion zwischen Linda und Frederik mehrere Geltungsansprüche in Zweifel, wobei sich in Lindas Abbrüchen und Ausweichen insbesondere zeigt, dass diese keine Gründe anführen kann, weil sie eben gerade nicht kommunikativ handelt.

[2405] Zeh: Unterleuten, S. 300; Zeh: Unterleuten-HB, 114-08:38:09-08:38:40; Zeh: Unterleuten-HS, 3/7-00:18-00:40.
[2406] Zeh: Unterleuten, S. 300ff.; Zeh: Unterleuten-HB, 114-08:38:41-08:39:26; Zeh: Unterleuten-HS, 3/7-00:51.

Auch im Hörbuch kommt zum Ausdruck, dass sich die Gefühle auf beiden Seiten hochschaukeln; zwar in reduziertem Ausmaß, doch es ist erkennbar, wie Lindas Wut wächst. Ihre Äußerungen – oder eher Angriffe – des letzten Zitats klingen deutlich aggressiv und das Schluchzen am Ende ist hörbar. Insgesamt ist für dieses Kapitel festzustellen, dass die Aussagen mit Kontext und Emotionen entsprechenden Betonungen gelesen werden und das Hochdeutsche nicht zu stark ins Gewicht fällt, da es sich entweder um wenige Worte bzw. kurze Sätze handelt oder um Erörterungen Lindas, zu denen diese Wortwahl dann durchaus passt. Im Vergleich zum Hörspiel wirkt es dennoch wieder steif und emotionslos. Oder anders: Was in Roman und Hörbuch angelegt ist, kommt erst im Hörspiel richtig heraus. Hier überschlägt sich Frederiks Stimme beinahe und der Wortlaut ist dem angepasst: „Du hättest mich mal fragen können, ja, das Land auf der Schiefen Kappe, das gehört uns gemeinsam. Ohne –. Wenn ich nicht unterschreibe, kannst du auch nich' an Meiler verkaufen." Linda unterbricht ihn – was hörbar gemacht werden kann, da das Hörspiel die Möglichkeit hat, mehrere Stimmen simultan zu zeigen – mit einem „Stopp! Stopp! Fällst du mir jetzt in Rücken?", was er verneint. Am Ende weint bzw. schluchzt Linda ebenfalls, aber sie sagt: „Ich bin hergekommen, weil ich feiern wollte, richtig feiern." – Nicht – wie im Roman – „weil ich mit **dir** feiern wollte." Von „Nein. **Unser** [Stück Steppe]" ist nichts mehr übrig. Frederik ist nicht länger Miteigentümer, sondern mögliches Hindernis ihrer Pläne, ein anschauliches Beispiel, wie die TAW, die objektive Welt, subjektiv verbogen werden kann, zur PW gemacht – und damit zugleich die soziale Welt zer- oder zumindest gestört wird. Er droht genau das nicht mehr zu tun, was Linda von ihm fordert: Zu funktionieren – und damit wäre ihre Machtposition in Gefahr. Allerdings weiß sie sehr gut, wie sie diese behaupten kann. Sie kennt ihre Waffen und deren Wirkung; zündet die eine nicht, wird eben die Strategie angepasst und das (Sprach-)Spiel gewechselt – und generell lautet ihre Regel: Ich bestimme, worüber wir sprechen und was geschieht. Wenn Worte nicht genügen, setzt sie andere Mittel ein. Wie erwähnt: Für Macht braucht es nicht zwingend Worte, ganz im Gegenteil. Und gerade, weil im Roman die hörbaren Emotionen fehlen, wirkt sie dort sogar machtvoller, abgeklärter als im Hörspiel.[2407]

Aus dem simplen „Wir gehen ins Borchardt"[2408] wird im Hörspiel eine laute und gänzlich übertriebene Serie von Ausrufen Frederiks. Wurden die meisten anderen Gesprächsstücke

[2407] Ebd., 00:41-01:00.
[2408] Zeh: Unterleuten, S. 302.

dieses Kapitels bis auf Anpassungen in Richtung Umgangssprache nahezu identisch übernommen, freilich durch Betonungen gesteigert und dementsprechend emotionalisiert, stellt dies – wie der Tee-Moment – eine Erweiterung dar, die Frederiks Hilflosigkeit nochmals hervortreten lässt; zumal er, wie ihre Reaktionen mitteilen („Aua, du drückst so doll!"; „Schüttel mich nicht!") seinen Körper nicht mehr kontrollieren kann. Weil er nicht weiß, wie er seiner schluchzenden Freundin Paroli bieten soll, überdreht er komplett. Die gänzlich übertriebene Reaktion wird am Ende des Tracks sogar noch ein Echo in einer Melodie finden, die sich zu einem unbehaglichen Dröhnen hochschraubt. Gerade in dieser Kombination ist die Botschaft eindeutig: Das war ein weiterer Tropfen und bald quillt das Fass über.[2409]

Führt man sich vor Augen, wie die beiden im bisherigen Romanverlauf charakterisiert wurden, hat sich Frederik hier nicht einmal schlecht geschlagen, seinen Standpunkt, obgleich stellenweise etwas zurückhaltend – es sind ausgesprochen zaghafte Versuche, Lindas Macht etwas entgegenzusetzen –, immerhin klar geäußert. Erst als Linda zu weinen beginnt, ist dies das Ende seiner mühevoll behaupteten Standhaftigkeit. Die Erkenntnis „Das war keine Strategie. Das konnte keine Strategie sein"[2410] wirft indes die Frage auf, ob Lindas Weinen einen Fall verdeckt strategischen Handelns darstellt; diese Täuschung also bewusst und manipulativ oder unbewusst erfolgt. (Im Hörspiel fehlt dies, dort gibt es nur den Gedanken an das Fäuste-ballende-Mädchen.) Unabhängig davon genügt allein die Überlegung, ob es sich um eine solche handeln könnte, um die schlechte Basis dieser Beziehung aufzudecken: Er zweifelt an der Wahrhaftigkeit ihrer ausgedrückten Emotionen und das zeigt die Brüchigkeit von Kommunikation und Beziehung an. Bewusst oder unbewusst – in jedem Fall stellen Lindas Tränen den Wendepunkt in dieser Szene dar. Die Situation hat sich verkehrt, Frederik ist in die Rolle des Schuldigen geraten; geschickt hat Linda ihm den schwarzen Peter zugesteckt, obwohl sie diejenige ist, die das falsche Spiel spielt. Er schämt sich, sieht in Linda das kleine Mädchen, das gelobt werden will, und hat das altbekannte Gefühl, „alles falsch gemacht zu haben". Weil er dieses Gefühl nur zu gut kennt, reagiert er mit „sofortige[r] Korrektur".[2411] Damit hat Linda am Ende doch noch erreicht, was sie wollte, zumindest ihrer eigenen Aussage zufolge: „Ich bin hergekommen […][,] weil ich mit dir feiern wollte". – „Weil ich **mich**

[2409] Zeh: Unterleuten-HS, 3/7-01:10-01:43.
[2410] Zeh: Unterleuten, S. 301. Sind Emotionen offensichtlich, kann „der Eindruck entstehen, dass der Sprecher seine Emotionen nur vortäuscht." (Kurilla: Emotion, Kommunikation, Konflikt, S. 518).
[2411] Zeh: Unterleuten, S. 301f.

(mit dir) feiern wollte“, könnte man es wohl treffender umformulieren. Und Frederik ist, statt auf einem klärenden Gespräch zu bestehen, dem Problem aus dem Weg gegangen. Erneut wurde der Konflikt nicht bereinigt, sondern „korrigiert“ und überspielt. Weil sie das Ganze nicht aufgelöst haben, wird es sie später wieder einholen. Wie am Ende des Goffman-Kapitels erwähnt, ist es wichtig, dass (Sprach-)Spiele beendet werden. Das Unabgeschlossene wird früher oder später seine Folgen haben. Man kann sagen, dies wird zusätzlich in ihren lebensweltlichen Kontext eingeschrieben und bestimmt so künftige Situationen mit. Der gemeinsame Hintergrund wurde gewissermaßen aktualisiert, das bloße Funktionieren hat Risse bekommen. Daneben sind in diesem Kapitel die vielen von Linda nicht beantworteten Fragen auffällig; ihre Reaktionen können – meist weicht sie einfach aus – nicht als Antwort bezeichnet werden. Trotzdem bleibt Frederik dran, erreicht schließlich sogar eine Erwiderung – und kapituliert am Ende dennoch.
Vergleicht man alle Varianten zum Status der Beziehung Linda-Frederik bis zu diesem Moment der erzählten Zeit, hat sich die Lage überall verschlechtert. War sie im Film von Anfang an merklich angespannt, spitzt sich die Lage in den anderen Versionen nun erkennbar zu. Von dem ein oder anderen kurzen positiven Aufflackern abgesehen, wird es – das gilt für Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film – nur noch abwärts gehen. Wie Gerhard Fließ wird Linda Franzen im Grunde genommen mit jeder Szene unsympathischer, härter, unnachgiebiger, wobei für den Film auf der Artefakt-Ebene angemerkt werden muss, dass sie äußerlich eher weich erscheint, jedenfalls nicht breitschultrig und damit hart, wie im Roman aus Gombrowskis Sicht;[2412] im Film also weiche Schale, harter Kern.

Das nächste Gespräch zwischen den beiden, das ich anschauen möchte, ist schon deshalb interessant, weil es sich dabei um ein Telefonat handelt und folglich die Gesetze ein bisschen anders sind als in der Face-to-Face-Kommunikation; man kann den Gesprächspartner nicht sehen, die nonverbalen Elemente fallen größtenteils weg, wie auf S. 115ff. erläutert. In diesem Fall erscheint Frederik seine Freundin gar in eine unendliche Ferne gerückt – und das liefert letztlich eine äußerst treffende Beschreibung ihrer Beziehung und Kommunikation:

[2412] Vgl. ebd., S. 248.

> Wie im Film sah Frederik seine Freundin vor dem nächtlichen Objekt 108 stehen, den Kopf in den Nacken gelegt. Sie schien ihm fern, als lebte sie auf einem fremden Planeten. Fast wunderte es ihn, dass sie überhaupt dieselbe Sprache verwendete wie er.[2413]

Es ist das 41. Kapitel, die Fokalisierung ist bei Frederik und das Datum ist mit dem 24. Juli exakt bestimmt. Aber die Voraussetzungen sind dieses Mal noch aus einem weiteren Grund andere – er hat ein konkretes Ziel: „Frederik war aufgewühlt, er wollte unbedingt reden.“[2414] Da der entsprechende Track des Hörspiels mit einem Interview Frederiks beginnt, in dem er sein Bedürfnis, angesichts der Katastrophe mit Linda zu sprechen, erklärt, sind Gewichtung und Eindruck der Perspektive des Romans sehr ähnlich. Auch von der Bedeutung der Loveparade für ihn und sein Leben erfahren wir in diesem Interview. Er klingt dabei relativ sachlich, was man indes dem zeitlichen Abstand bzw. der zeitlichen Perspektive zuschreiben kann.[2415]

Im Roman wird mit dem Erzählerkommentar „Da Frederik nicht zum Monologisieren neigte, wurde normalerweise Linda zum Opfer dieses Phänomens [des Funklochs; A.W.]“[2416] ein weiteres Mal die asymmetrische Kommunikation angesprochen, das ein generelles Charakteristikum ihrer Kommunikation – und Beziehung ist. Und Lindas Heiterkeit, die in deutlichem Kontrast zu dem steht, was zuvor über das Loveparade-Unglück mitgeteilt wurde, sticht selbst im Hörbuch hervor; von der Milchstraße spricht sie bspw. wie von einer überraschenden Entdeckung. Im Hörspiel beginnt das Gespräch zwar analog Roman und Hörbuch. Eine interessante Wirkung entsteht jedoch durch die Art, wie das Telefongespräch umgesetzt wurde; und das hat vor allem mit dem Medienwechsel, den Möglichkeiten, die Figuren als fiktive Wesen zu inszenieren, zu tun. Wir hören nicht beide Stimmen in gleicher Lautstärke oder Intensität, sondern wir hören nur Lindas Stimme laut, seine leise und im Hintergrund, manchmal – da der Empfang schlecht ist – auch gebrochen. Allein dadurch wird er in die Passivität, ins Abseits geschoben; wir nehmen das Gespräch – im Gegensatz zum Roman – eher aus ihrer Perspektive wahr, hören mit ihren Ohren. In Kuhns Terminologie (für den Film) könnte man somit von interner Aurikularisierung sprechen.[2417]

[2413] Ebd., S. 413. Der letzte Satz dieses Zitats fehlt in der Kurzfassung (Zeh: Unterleuten-HBk, 156).
[2414] Zeh: Unterleuten, S. 410.
[2415] Zeh: Unterleuten-HS, 4/15.
[2416] Zeh: Unterleuten, S. 410.
[2417] Zeh: Unterleuten-HB, 159-11:46:18-11:46:40; Zeh: Unterleuten-HS, 4/16-00:00-01:00.

In Roman/Hörbuch wird eine längere Passage fast vollständig in autonomer direkter Rede wiedergegeben. Sehr anschaulich zeigen sich hier zwei gänzlich verschiedene Bewertungen eines Ereignisses – und damit, wie sehr das Paar eigentlich auseinanderliegt. Was für ihn eine Katastrophe darstellt, ist für sie eine kaum erwähnenswerte Nebensächlichkeit. Schon seine erste Frage bezieht sie sogleich auf sich, wodurch sie ein weiteres Mal als egozentrisch charakterisiert wird. Was er mit „Duisburg?“ meint, versteht sie zunächst nicht, und auf sein „Es ist etwas Schreckliches passiert. Hörst du zu?“ folgt ein simples „Klar“, worauf er dann erklärt: „Auf der Loveparade sind 19 Menschen gestorben. Totgetreten in einer Massenpanik.“ Sie gibt ihm zu verstehen, dass sie das bereits weiß; im Hörspiel sagt sie dies mit einem derart gleichgültigen Ton, als handelte es sich um das Ergebnis eines Fußballspiels, ein nicht überraschendes noch dazu; und lässt außerdem durchblicken, dass die Sache für sie damit erledigt ist: „Die Sterne hier sind echt krass.“ – Ein Sprachspiel-Wechsel (Abbruch/Themenwechsel), wie er empathieloser kaum sein könnte; geradezu ein Verstoß gegen Sprachspiel-Regeln für einen solchen Moment, und mit entsprechender Wirkung auf Frederik: „Für eine Sekunde wusste Frederik nicht weiter. Die Sterne Unterleutens bildeten eine Barriere, an der seine Betroffenheit einfach abprallte.“ Sie befinden sich tatsächlich an einer Grenze, stehen auf unterschiedlichen Seiten und Linda bleibt auf ihrer. Obwohl ihr klar sein muss, welche Rolle die Loveparade für ihren Freund spielt, gelingt es ihr nicht, ihm Verständnis entgegenzubringen, ist sie nicht in der Lage, sich in das hineinzudenken oder gar zu fühlen, was ihm etwas bedeutet. Dass sie seine Aufregung wirklich nicht versteht, wird am Tonfall der Frage „Worüber regst du dich auf?“ deutlich. Sie wirkt im Hörspiel insgesamt noch teilnahmsloser als in Roman und Hörbuch, während Frederiks Emotionen gesteigert sind. Man merkt es u. a. auch an der Wortwahl. Statt: „Drehst du jetzt frei?“ heißt es: „Sag mal Linda, spinnst du jetzt komplett, oder was?“ Dann beginnt sie von Krönchen zu sprechen. Wieder legt sie fest, welches Sprachspiel mit welchen Regeln hier gespielt wird; sie wählt die Anschlüsse, hat, wie gesagt, schon die Anfangsfrage nach dem, was los sei, auf sich bezogen. Die Regel lautet schlicht: Ich entscheide, worüber wir sprechen; und sie kann zudem beliebig zwischen den Sprachspielen wechseln, einmal Smalltalk, dann Bericht *ihres* Tages. In allen drei Versionen spricht Frederik in kurzen, abgehackten Sätzen, die seiner emotionalen Verfassung entsprechen; im Hörspiel gibt es zusätzlich oftmals noch Pausen, z. B. ehe er ihre Frage nach der Opferzahl beantwortet. Äußert sie sich kaum zu dem, was er sagt, korrigiert sie ihn dagegen penibel bei der

Anzahl der Toten; und das unterstreicht erneut, dass sie jedes Gespür für die Situation ihres Freundes und dessen Gefühle vermissen lässt. Kennt er keines der Opfer, gibt es keinen Grund, sich noch weiter damit zu befassen.[2418] – Durch all dies wird ihr egozentrischer Charakter immer klarer, sie mehr und mehr zum Symptom. Egal wie groß die Katastrophe sein mag, solange es sie nicht tangiert, ist es belanglos. Dem näher nachzugehen, würde hier zu weit führen bzw. in eine zu psychologische Richtung. Dennoch möchte ich kurz erwähnen, dass Lindas Charakter deutlich narzisstische Züge aufweist: U. a. Unfähigkeit zu Empathie, Fixierung auf die eigene Person, andere als bloßes Mittel zum Zweck.

Im Hörbuch hört man in allen Äußerungen Frederiks die emotionale Ergriffenheit, während Linda erst mit heiterem, dann mit gleichgültigem und schließlich gar mit genervtem Ton spricht. Helene Grass macht hier also zwischen Emotionen und Nicht-Emotionen in der Sprachmelodie einen Unterschied. – Dann sind sie wieder an einem Punkt, der Frederik nur allzu bekannt vorkommt; und der die Macht, die Linda über ihn hat, ein weiteres Mal offen herausstellt:

> Frederik spürte einen leichten Schmerz zwischen den Rippen, eine Art Seitenstechen, das sich immer einstellte, wenn Streit mit Linda in der Luft lag. Binnen kürzester Zeit konnte das Stechen so heftig werden, dass er nachgab und der Auseinandersetzung aus dem Weg ging.[2419]

Aus genau diesem Grund hört er auf, von der Loveparade zu reden – es ist überwältigtes Schweigen –, womit auch hinsichtlich der Redeanteile alles beim Alten ist, was kurz als erzähltes Schweigen zusammengefasst bzw. eingeleitet wird: Das alte Sprachspiel läuft, er wechselt auf ihre Seite der (Sprach-)Grenze: „Linda redete, er schwieg. Das hatte er sich anders vorgestellt, als er bei ihr anrief. […] Frederik tat, was er am besten konnte: Er hörte zu.“[2420] Abgesehen davon, dass dieses Telefonat unter dem Beziehungsaspekt katastrophal verläuft, erfahren wir, da er bei ihren Schilderungen kaum mitkommt, zudem,

---

[2418] Zeh: Unterleuten, S. 413ff.; Zeh: Unterleuten-HB, 160-11:47:00-11:48:41; Zeh: Unterleuten-HS, 4/16-01:00-02:01.

[2419] Zeh: Unterleuten, S. 415. Dieses gesamte Zitat fehlt in der Hörbuch-Kurzfassung (Zeh: Unterleuten-HBk, 156/157).

[2420] Zeh: Unterleuten, S. 415. Wenn es hier heißt „Frederik tat, was er am besten konnte“, wird damit erneut die Kommunikation in dieser Beziehung an sich charakterisiert.
Im nächsten Kapitel gibt es einen kurzen Gedankenbericht Lindas, in dem sie sich vornimmt, ihn später noch einmal anzurufen und ihm Gehör zu schenken (vgl. ebd., S. 421f. – in der Kurzfassung fehlt dies!; Zeh: Unterleuten-HBk, 159/160). Später erfahren wir, dass sie ihn zwar tatsächlich angerufen hat, aber nur, um ihre eigene Geschichte mit ihm zu teilen (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 459).

dass er sich im Unterleutner Personal nicht auskennt.[2421] Er verfügt damit allein schon nicht über das notwendige Hintergrundwissen; weder um ihren Ausführungen zu folgen noch diesen etwas entgegenzusetzen. Insgesamt verläuft der Rest des Gesprächs in ähnlicher Weise wie die bereits erläuterten. Sie äfft ihn nach („Wer ist Kathrin?“) – was man auch im Hörbuch deutlich hört, versieht ihren Freund mit nicht gerade freundlichen Kosenamen („du Torfnase“) und wenn er etwas sagt, das ihr nicht in den Kram passt, übergeht sie dies einfach. Spricht sie über ihre eigenen Erlebnisse, z. B. davon, von der Suche nach Krönchen ausgeschlossen worden zu sein, wird die Begeisterung ins Hörbuch übertragen. Ließ sie es vorher bei Frederiks Schilderungen bzw. den Versuchen dazu an Empathie und Emotion fehlen, kommt sie nun aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen richtig in Fahrt. Das „Wusste ich nicht […][.] Aber jetzt kommt der Hammer“ wird betont, als folgte nun wirklich eine unglaubliche und spannende Geschichte. Entsprechend amüsiert klingt sie beim Rest des Satzes („Sie meinte, dass es wegen meiner Beziehungen zu Gombrowski besser sei, wenn ich ihrem Vater nicht unter die Augen trete.“), der durch den Konjunktiv noch absurder, weil angesichts des Tonfalls unpassend, wirkt. Dem „triumphalen Tonfall“, wie das im Roman genannt wird, entspricht dies in meinen Ohren eher weniger. Während sie eifrig weiter berichtet, hört sich seine Zwischenfrage „Wer ist Hilde?“ geradezu eingeschüchtert an, als drohe ihm die nächste verbale Ohrfeige. Dann gibt es ausgerechnet an der Stelle einen Einbruch ihrer enthusiastischen Sprechweise, als der Prätext „etwas Wichtiges“ ankündigt. Die Aussicht, dass auf Kron und Gombrowski bald eine neue Generation folge, wird wieder – und nach dem Vorhergehenden dieses Kapitels überraschend – nüchtern vorgetragen.[2422] Das Hörspiel behält zudem im zweiten Teil des „Gesprächs“ – Dialog kann man das wahrlich nicht nennen – den Text im Wesentlichen bei, der Tonfall unterscheidet sich allerdings von Roman und Hörbuch. Die Schilderung des Abends (Kathrins Klingeln an der Tür) fällt zunächst zurückhaltend aus; danach klingt Linda vor allem amüsiert, locker, aufgekratzt, aber nicht triumphierend und überdies nicht so herablassend, wie beim Nachäffen im Hörbuch (dort klingt das „du Torfnase“ jedoch einstudiert und aufgesetzt). Im Hörspiel ist es eher eine Art liebevolles Necken – so sagt sie auf seine Frage, ob Jule die Frau des Vogelschützers sei, im Roman „Wer denn sonst“, im Hörspiel mit einem angedeuteten Lachen in der Stimme „Ja, du Fuchs“. Da das „Könnte nicht besser laufen“ im Hörspiel fehlt, ist die Wucht ihrer

[2421] Vgl. ebd., S. 415ff.
[2422] Ebd., S. 415-418; Zeh: Unterleuten-HB, 161/162-11:49:04-11:55:27.

Äußerungen ebenfalls reduziert. Frederiks Tonfall im Interview hingegen wird immer gereizter; wenn er vom „Kron-Gombrowski-Meiler"-Scheiß spricht, ist er richtig wütend – trotz des zeitlichen Abstands. In der Gegenwart haben Lindas Mutmaßungen bzgl. der „neuen Generation" nun tatsächlich den Tonfall, den der Roman versprach (und das Hörbuch nicht einhielt). Verstärkt wird dies noch durch die Reflexion Frederiks im Interview, die daran anschließt und insbesondere durch die Härte seiner Stimme eine negative und verurteilende Richtung bekommt.[2423] Ein Ende im Sinne einer Verabschiedung hat dieses Telefonat nicht, weil Linda dem Bellen Fidis folgt und zum sich prügelnden Feindespaar Gombrowski-Kron läuft – dass ihr Freund sie bittet, stehen zu bleiben und nicht aufzulegen, wird gleichfalls überhört.[2424] Wie im Auto ist die Situation brenzlich (oder könnte es zumindest werden), wieder folgt sie seinem Imperativ nicht, wieder legt sie damit seine Ohnmacht offen. Im Hörspiel wird an dieser Stelle durch die Simultanität eine dichte Atmosphäre erzeugt: Wir hören – neben Hundegebell, wütenden Männerstimmen und Lindas Schritten auf dem Weg zum Ort des Geschehens – Frederik noch eine Weile leise im Hintergrund, ehe er einfach verstummt (dass Linda auflegt, hört man nicht; stattdessen spricht sie zu sich selbst, mahnt sich zur Ruhe und taktischem Vorgehen), und sich die Szene den prügelnden Männern zuwendet, was im Roman im nächsten Kapitel erzählt wird.[2425]

Obwohl sich in den Grundzügen das wiederholt und bestätigt, was auch die vorherigen Interaktionen durchzogen hat, u. a. Lindas Hang zum Monologisieren, das Ignorieren oder Herunterspielen seiner Äußerungen, tritt all das in diesem Telefonat noch um einiges drastischer hervor; und zwar in erster Linie, weil Frederik mit einem eigenen Anliegen ins Gespräch gegangen ist und Linda von seiner emotionalen Verfassung nichts zu bemerken scheint – oder es, was keineswegs besser ist, überhaupt nicht ernst nimmt. Zudem wirkt er in diesem Gespräch noch hilfloser, unfähig, seine eigenen Bedürfnisse gegenüber seiner Freundin zu artikulieren.

Im Film fällt dieses Telefonat wesentlich kürzer aus – an der Erzählzeit gemessen, dauert es lediglich eine Minute – und findet, da es das Loveparade-Unglück und damit Frederiks emotionale Angeschlagenheit nicht gibt, vor allem unter anderen Vorzeichen statt. Zwar

[2423] Zeh: Unterleuten-HS, 4/16-02:00-03:00, 4/17-00:00-00:53.
[2424] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 418.
[2425] Zeh: Unterleuten-HS, 4/17-01:00-02:44.

befinden wir uns zeitlich ebenfalls am Abend von Krönchens Verschwinden – im Film ist es noch der gleiche Tag, an dem es zuvor in der Firma zum Streit kam –, aber es ist noch nicht Nacht und Linda wurde, obwohl Kron das gerne getan hätte, nicht von der Suche ausgeschlossen. Sie sitzt, Sophie neben sich, entspannt vor dem Krankenhaus in Plausitz, in das sie Jule gefahren hat, auf einer Bank; Frederik ist noch in der Firma. Zu Beginn fragt er mit sanftem Klang: „Hey, bist du noch sauer auf mich?“, was nahelegt, dass er sie angerufen hat. Auch Linda klingt nun ruhig („Weiß nich', glaub' nich'.“); und sie zeigen beide Einsicht für ihr Verhalten bei der vorherigen Auseinandersetzung – über Unaufrichtigkeit verraten zumindest Mimik oder Stimme nichts. Frederik entschuldigt sich für die Aussage mit ihrem Vater und Linda gibt zu, „au nicht grade zimperlich“ gewesen zu sein. Danach informiert sie ihn über die Ereignisse des Tages, die er als „grauenvoll“ bewertet und die Einschätzung äußert, der Kauf des Hauses sei ein Fehler, ihr Leben in Berlin zuvor schön und einfach gewesen. Das letzte Wort hat Linda: „Das hier ist das echte Leben.“ Wie das Gespräch weitergeht oder wer es beendet, wird nicht gezeigt. Insofern liefert dieses kurze Telefonat nur die Versöhnung nach dem Streit und führt ansonsten ein weiteres Mal die unterschiedlichen Einstellungen zum Land- und damit gemeinsamen (!) Leben vor Augen. Frederik wäre allerdings „anzukreiden“, dass von seinen vorherigen Argumenten nun nichts mehr übrig zu sein scheint. Linda hingegen spricht, trotzdem sie seine Bedenken mit einem Satz beiseite wischt, hier ruhiger und aufmerksamer mit ihm, gesteht immerhin eigenes Fehlverhalten ein. – Und am folgenschwersten für ihre Beziehung: Beide sparen das Thema Meiler aus,[2426] eine Schweigehandlung, wenngleich von beiden Seiten mit anderen Motiven, die die Konfliktspannung nochmal erhöht.

Kapitel 51 (Fokalisierung bei Frederik) bietet, oberflächlich betrachtet, zunächst wieder einen recht harmonischen und heiteren Eindruck, bei genauerem Hinsehen und -hören bestätigt sich indessen das bisherige Bild und das Ungleichgewicht ist spürbar. Zeitlich befinden wir uns exakt eine Woche nach dem Telefonat, also am Samstag, 31. Juli. Das Kapitel setzt mitten in einem Spaziergang ein, den sie über die Felder unternehmen. Die Stimmung ist gelöst, sie necken sich und machen Scherze über die Macht der Kampfläufer. Diese („Banause“, „Kampfläufer“, „Schnepfe“) werden im Hörbuch jedoch ohne

[2426] Unterleuten II, 01:14:45-01:15:44.

die heitere Betonung gelesen, die man – auch angesichts des dem folgenden „Sie lachten" – erwarten würde: So wirkt das Ganze steif, von Heiterkeit oder Lockerheit ist nichts zu vernehmen. Danach erfahren wir zudem, dass Frederik die gesamte Woche in Berlin geblieben ist – und zwar ohne dort eigentlich gebraucht zu werden. Sprich: Er weicht nicht einfach der Konfrontation aus; vielmehr lässt sich – wie beim Ehepaar Fließ – eine voranschreitende Entfremdung erkennen, die er hier zusätzlich räumlich manifestiert. Anschließend wird von seiner Ankunft in Unterleuten – „[z]u Hause" (!) – erzählt; und da zeigt sich, dass es mit dieser Fröhlichkeit nicht weit her ist.[2427] Vor dem Spaziergang hat Frederik nämlich die Kiste mit Lindas „Fundstücken" unter dem Sofa entdeckt, womit sie erneut bei jenem ungeklärten Thema angelangt sind: Dem Deal mit Meiler bzw. Lindas doppeltem Spiel Meiler-Gombrowski und den möglichen Folgen. Alles wird in direkter bzw. autonomer direkter Rede wiedergegeben. Ich halte diesen Teil relativ kurz, da er letztendlich ein bereits bekanntes und ausreichend erläutertes Muster in dieser Beziehung nachzeichnet. Frederik stellt ihr mehrere besorgte Fragen, von denen in der Kurzfassung des Hörbuchs einige fehlen, und sie amüsiert sich über ihn.[2428] Das Hörspiel beginnt die Szene mit dem Sex im Wohnzimmer und den entsprechenden Geräuschen. Die Perspektive wird insofern beibehalten, als wir von Linda keine Gedanken mitgeliefert bekommen, also nur die Außensicht haben, von Frederik gibt es hingegen einige (zu den Gegenständen, Unterleuten als David Lynch-Film) und zudem wird eine Interview-Passage hineinmontiert, in der er von seinen Ideen mit dem Computerspiel erzählt; diese ersetzt den Spaziergang des Prätexts. Wie bei der Autofahrt muss berücksichtigt werden, dass Angst Einfluss auf Wertung, Wahrnehmung und Perspektivierung hat. Insgesamt ist die Episode, verglichen mit den vorherigen, im Hörspiel stark gekürzt. Es gibt nur den Sex und die Diskussion über die Gegenstände im Karton.[2429] Vor allem kommt im Hörspiel deutlich(er) heraus, dass es ihr wieder nur um sich geht:

> [F denkt:] „Da isses wieder, ihr ewiges Ich. Es geht um einiges für sie, nicht für uns. Sie spielt mit, nicht wir spielen mit."
> [L, genervtes Schnaufen:] „Ok. Frederik. Hör mal zu."
> [F:] „Mir is' kalt."
> [L holt mit lauterem Schnaufen aus uns sagt dann lauter und aufgebracht:] „Mann, für mich kommt der Quatsch wie gerufen!"

[2427] Zeh: Unterleuten, S. 527f.; Zeh: Unterleuten-HB, 222-14:58:03-15:01:16.
[2428] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 529-533. Auch diese Gegenstände stellen wieder einen Kommunikationsversuch dar; als deren Urheber vermutet Linda Krons Leute, diese würden glauben, sie kooperiere mit Gombrowski (vgl. ebd., S. 530); Zeh: Unterleuten-HBk, 213.
[2429] Zeh: Unterleuten-HS, 6/2+3.

[F denkt:] „Ich. Ich. Ich."
[L:] „Gombrowski denkt, dass er das Land auf der Schiefen Kappe von mir bekommt –."
[F, unterbricht sie:] „Von dir bekommt er gar nichts. Höchstens von uns, ja?!"
[L, erneutes Schnaufen]
[F:] „Soll ich dir den Grundbucheintrag zeigen?"
[L:] „Dafür besorgt er mir die Baugenehmigung für meinen Ferdehof. In Wahrheit werde ich aber an Meiler verkaufen. Was brauche ich also?"
[F:] „Du brauchst'n paar hinter die Ohren, weil du dich wie ein Amateur-Gangster benimmst."[2430]

Das Hörspiel folgt mit den Äußerungen am Ende wieder dem Roman, aber der Anfang mit den Gedanken Frederiks, dem genervten Schnaufen (oder Schnauben) Lindas, welches das Schweigen – weil sie sehr wohl weiß, dass er recht hat – überspielt, und der beidseitig gereizte Tonfall machen hier den Unterschied und steigern bzw. spannen das Konfliktseil merklich an. Zwar gibt er sich (in allen Varianten) nicht so schnell geschlagen, bleibt damit allerdings wie zuvor ohne Erfolg. Seine Drohungen, gerade das mögliche Verweigern der Unterschrift, haben keine Wirkung. Sie redet einfach mit ihren Ausführungen darüber hinweg und erklärt, warum diese „Drohungen" für sie einen Glücksfall darstellen – das bleibt im Hörbuch wiederum recht ausdruckslos. Schließlich macht sie daraus ein heiteres Schauspiel mit um den Oberkörper geschlungenen Armen und scheinbar ängstlichem Zittern; und diese gespielte Angst ist auch im Hörbuch zu vernehmen. Als es um die einzelnen Gegenstände geht und die Leute, die das an den Zaun hängen oder stecken, kommt immerhin langsam Ausdruck in die Worte: Linda klingt nun meist heiter und amüsiert, aber ruhig, Frederik dagegen gereizt und besorgt. Da er trotzdem weiterhin versucht, sie zur Vernunft zu bringen, indem er auf Gefahren sowie die Tatsache, dass sie aus Unterleuten nicht einfach wieder verschwinden können, hinweist („So ein Haus ist eine Fußfessel"), greift sie zu ihrem letzten und bewährten Mittel und nach seiner Hand, die sie auf ihre Brust legt, womit sie ihm, mit körperlichen Waffen, freilich wieder den Wind aus den Segeln nimmt. Sie bringt ihn mit diesem Zug zum Schweigen.[2431] Man sieht hier ein weiteres Mal, wie Frederik Wachs versucht, Einwände zu erheben, und wie seine Freundin diesen ausweicht. Wieder sind die Machtpositionen klar verteilt. Wieder zeigt sich, wie sie je nach Situation ihre Macht verbal oder nonverbal einzusetzen weiß. Sie macht sich einen Spaß daraus und wählt, als er dennoch nicht Ruhe gibt, *das kleinere Übel* und schläft noch einmal mit ihm. Diese Strategie, seine Einwände

[2430] Ebd., 6/3-00:00-00:30.
[2431] Zeh: Unterleuten, S. 529-533; Zeh: Unterleuten-HB, 223-225-15:01:57-15:08:20.

ohne Worte zum Verstummen zu bringen, bedeutet jedoch auch, dass erneut nichts geklärt wurde. Gleichwohl sind die Machtverhältnisse nicht so klar, wie es auf den ersten Blick den Anschein haben mag: Obzwar es Linda gelingt, ihn am Ende zum Schweigen zu bringen, schafft sie dies nicht, weil sie sinn- oder gehaltvolle Argumente hätte, sondern nur, weil sie seine Schwäche kennt und diese für sich zu nutzen weiß.

Als danach wieder vom Spaziergang und Frederiks Idee mit dem Naturschutzgebiet für das Computerspiel erzählt wird, wird die Betonung der Aussagen im Hörbuch insgesamt zurückgenommen. Eine Ausnahme bildet lediglich ihre rhetorische Frage „Du weißt, dass man gute Ideen teuer verkauft?“, der man anhört, was dahintersteckt: Sie geht davon aus, dass er diese Idee ohnehin nicht verwirklichen wird.[2432] So werden die Konturen des Bildes, das der Roman von Anfang an gezeichnet hat, nur mit jedem weiteren Kapitel klarer; in jedem findet sich mindestens eine Situation, die herausstellt, wie wenig sie ihren Freund respektiert. Auch hier positioniert sie sich über ihm, auf überhebliche Weise setzt sie ihn herab, nimmt ihn und seine Idee kein bisschen ernst. Selbst wenn sie um seine Schwächen weiß, wäre es – im Sinne gelungener Paarkommunikation – alternativ möglich, ihn bspw. zu ermutigen, wie das Kathrin am Ende des Films bei ihrem Mann macht.

Für das Hörbuch ist zu diesem Kapitel das Fazit zu ziehen, dass es in zwei ungleiche Teile zerfällt, in der Mitte ist (An-)Spannung drin, in der Rahmung des Spaziergangs nicht. Durch das Interview, in dem er von der Spieleidee berichtet, statt eines dramatisch umgesetzten Spaziergangs, wird der Fokus im Hörspiel noch mehr auf Frederiks Perspektive gelenkt und gesteigert, wenn es im Unterschied zur indirekten Gedankenpassage des Romans heißt: „Und Linda hätte sich nicht so verstricken müssen in den ganzen Windpark-Scheiß“ – wie zuvor bei der Loveparade ist der Unmut in der retrospektiven Schilderung noch da (und hörbar). Mit dem deutlich betonten „Scheiß“, einem Muhen und einem Hahnenschrei endet dieser Track.[2433] Dies ist ausgesprochen passend – was gäbe es hier sonst bitte noch zu sagen?

Wie das Telefonat ist diese ganze Episode im Film verkürzt und findet am Rande des Fließ-Besuchs – als dieser Linda seine Genehmigung bringt – statt. Frederik steht die meiste Zeit nur passiv dabei; versucht lediglich einmal, während Fließ spricht, Linda zu

[2432] Zeh: Unterleuten, S. 533-538; Zeh: Unterleuten-HB, 226/227-15:09:15-15:16:28. In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt hier eine ganze Seite von „Schon sah Frederik“ bis „Tourismus-Punkte sammeln“ und damit auch Lindas Hieb gegen ihren Freund (Zeh: Unterleuten, S. 536f.; Zeh: Unterleuten-HBk, 216).
[2433] Zeh: Unterleuten-HS, 6/3-01:28-02:10; Zeh: Unterleuten, S. 536.

beruhigen. Anstelle der geköpften Puppen etc. ist es hier Fließ, der mit den zu Tode gekommenen Vorbesitzern droht. Anders als Frederik, bei dem dies durchaus Wirkung zeigt, wertet Linda es blitzschnell als „perfekte Ausrede", um aus dem Deal mit Gombrowski herauszukommen. Nachdem Frederik betont hat, tatsächlich Angst zu haben, wird ihm von Linda wieder der bekannte Hieb „Du siehst immer nur die Probleme und nie die Chancen" versetzt. Auf seinen Einwand „Du hast mir versprochen, dass wir uns aus dieser ganzen Sache raushalten", geht sie nicht ein und küsst ihn stattdessen. Ob sie ihm dieses Versprechen – auch auf der Terrasse der Firma hatte er sie schon daran erinnert – wirklich gegeben hat, wissen wir nicht; gezeigt wird es jedenfalls nicht, nur seine Bitte um dieses, auf die sie mit einem Themenwechsel reagiert hat. Auffällig ist, dass Frederiks Einwände nun nur noch verhalten und in erster Linie seiner Angst vor den Folgen geschuldet sind, wogegen Linda sich nicht länger die Mühe macht, weiter mit ihm zu diskutieren. Wieder beendet sie die Diskussion mit einem Kuss. Ausdiskutiert wird bei Linda in keiner der Varianten etwas. Sobald es für sie anstrengend oder unbequem wird, bringt sie ihren Freund körperlich zum Schweigen. So hat sich der Konflikt – parallel zum Ehepaar Fließ – mittlerweile massiv zugespitzt und steuert unaufhaltsam auf den Höhepunkt zu. Bei genauem Hinsehen fällt zum Abschluss dieser Szene gerade die Distanz auf, die Frederik nun zu seiner Freundin eingenommen hat: Er zögert, ehe er die Arme um sie legt.[2434]

Kapitel 53 ist das letzte Kapitel, das ich zu Linda und Frederik anschauen möchte: Interessant ist, dass die Fokalisierungsfigur hier Konrad Meiler ist, sodass wir nun den Blick eines Dritten auf die beiden haben, was darum alles andere als eine neutrale Perspektive, sondern eine klar ideologische ist, vor allem also eine O-World wiedergibt. Im Hörspiel entfällt ein großer Teil des Tracks auf ein Meiler-Interview, in dem er von seiner Begeisterung über die ihm dargebotene Performance bei diesem Termin berichtet, der aufgrund des heiteren Tons und einiger (ab)wertender Ausdrücke wie „dieses Würschtl" drastischer ausfällt als in Roman/Hörbuch. Danach folgt im dramatischen Modus die Unterschriftenszene, in die eine kurze, aber wichtige Interview-Aussage Frederiks montiert wird. Es endet wieder mit Meiler. Sein Interview rahmt und bestimmt den Eindruck dieses Geschehens also wesentlich mit und ist damit nicht allzu weit von der Perspektivierung des Romans entfernt.[2435]

[2434] Unterleuten III, 00:14:20-00:18:04.
[2435] Zeh: Unterleuten-HS, 6/7.

Es ist das letzte Zusammensein Lindas und Frederiks, das im Roman geschildert wird, und stellt – gerade durch den Blick von außen – eine Art Epilog dieser Beziehung dar. Das Datum ist wieder exakt bestimmbar, es ist Mittwoch, der 11. August (und damit der letzte Tag der Binnenhandlung des Romans).[2436] Das Ganze wird von der Erzählerin „Szene" und „Kammerspiel" genannt.[2437] Direkt wiedergegebene Rede gibt es kaum, das meiste sind Beobachtungen Meilers, was die Transformation großer Teile in sein Interview nahelegt. Meiler begeistern diese Szenen so sehr, dass er am liebsten zurückspulen würde, um das Schauspiel noch einmal mitzuerleben.[2438] Bei seiner Ankunft wurde er Zeuge eines Streits, in dem „Frederik mit heftigen Gesten auf sie einsprach und abrupt verstummte, als er Meiler bemerkte." Im Anschluss herrscht ein Schweigen, das „jeden Smalltalk unmöglich" macht. Wenn Frederik beim Hinaufgehen das Gespräch bzw. den Streit weiter fortzusetzen versucht, wird das hier abfällig als „[N]örgeln" und „Suada" bezeichnet; und wenig später sitzt er auf der Couch, „das Gesicht in die Hände und die Ellenbogen auf die Knie gestützt, in der typischen Toilettenhaltung ratloser Männer."[2439] Ein Bild, dem nichts hinzugefügt und das uns nicht gezeigt werden muss; das als Vorstellung des Rezipienten sogar besser funktioniert.

Fasziniert ist Meiler, was für meine Fragestellung interessant ist, insbesondere von der Art, wie die beiden miteinander sprechen, sie stellen für ihn eine „fremde[] Spezies" dar. Frederik ist aus Meilers Sicht nur ein „Junge" und er ist höchst überrascht, als dieser sagt „Und wenn ich einfach nicht unterschreibe?"[2440] Noch aussagekräftiger ist die anschließende Beobachtung:

> Sie warf ihrem Lebensgefährten einen frostigen Blick zu. Weder Hass noch Wut, nicht einmal Nervosität lagen darin. Nur Gleichgültigkeit, die sich schon jenseits

[2436] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 546. Linda hat einfach den Termin bei der Notarin behalten, den Gombrowski ursprünglich für sie beide gemacht hatte (vgl. ebd., S. 574).
[2437] Ebd., S. 549ff.
[2438] Vgl. ebd., S. 550. An dieser Stelle liegt ein Fehler vor: „Er wollte […] noch einmal aus dem Taxi steigen, sich dem Hauseingang nähern, in dem Linda Franzen lehnte" (ebd.), wohingegen er nach dem Hinausgehen „einladend auf den Mercedes Roadster [zeigt], der wenige Meter weiter im Halteverbot" steht (ebd., S. 556).
[2439] Ebd., S. 550; in der Kurzfassung fehlt dies (Zeh: Unterleuten-HBk, 222). Durch diese Beschreibung wird er hier noch lächerlicher gemacht. Seine Kleidung unterstreicht dies ebenfalls: „Meiler betrachtete Lindas helles Haar, die Jeans und grünen Turnschuhe sowie Frederiks knallrotes T-Shirt, auf dem ein Kopffüßler abgebildet war." Er kommt wie ein Teenager daher, den man unmöglich ernst nehmen kann. (Zeh: Unterleuten, S. 552; auch diese Beschreibung fehlt in der Kurzfassung (Zeh: Unterleuten-HBk, 223/224)).
[2440] Zeh: Unterleuten, S. 553. Aus Frederiks Perspektive dagegen spielt sich diese Szene ein wenig anders ab: „Der Streit hatte sich bis ins Wartezimmer der Notarin fortgesetzt. So wie sie sich aufführte, hätte jeder normale Mann ihr einen Vogel gezeigt und den Notartermin platzen lassen." (Ebd., S. 568).

> der Verachtung befand. Dass man einen Menschen, mit dem man Tisch und Bett teilte, auf solche Weise ansehen konnte, hatte Meiler nicht gewusst. Es gab nur eine Erklärung dafür: Linda liebte Frederik nicht. Sie war mit ihm zusammen, weil es sich irgendwie ergeben hatte. Frederiks Anwesenheit wurde nicht von bedingungsloser Zuneigung getragen, sondern von einem Vertrag, der an eine Bedingung geknüpft war: dass Frederik funktionierte. Sollte er beschließen, mit dem Funktionieren aufzuhören, folgte automatisch das Ende seiner Anwesenheit. Offensichtlich wusste Frederik das, er kapitulierte sofort. [2441]

Den Gipfel der Demütigung erfährt Frederik, als Linda sein Lächeln nicht erwidert und sich stattdessen mit einem „Keine Sorge" Meiler zuwendet, seiner Drohung ein weiteres Mal mit absoluter Gleichgültigkeit begegnet: „Das war ein Vernichtungsschlag, so beiläufig geführt, dass Meiler kurz auflach[en]" muss. Und wenn er erwidert „Ich mache mir keine Sorgen", tut er dies „im vollen Bewusstsein, damit in dieselbe Bresche zu schlagen, denn seine Antwort bedeutet[]: ‚Ich sehe doch, dass du diesen Waschlappen im Griff hast.'"[2442]

Der Kern des Ganzen läuft im Hörspiel folgendermaßen ab:

> [Notarin:] „So … ähm … bitteschön – Herr Meiler. Hier, bitte."
> [Schreibgeräusch]
> [M:] „So – jetzt sin' Sie dran."
> [L:] „Danke."
> [Schreibgeräusch]
> [L:] „Da!" [man hört, wie sie das Dokument rüberschiebt].
> [F:] „Und wenn ich nicht unterschreibe?!"
> [Stoßseufzer Linda]
> [Interview Frederik:] „Und wie Linda mich da angekuckt hat. Da war weder Hass noch Wut, noch nich' mal Nervosität, sondern ausschließlich Gleichgültigkeit. Die war einfach nur noch gleichgültig, schon jenseits von – von Verachtung. Die liebte mich nicht mehr, das – hab ich in dem Moment begriffen. Ich sollte einfach nur noch funktionieren."
> [Scheppern, vermutlich hingeworfener Stift]
> [F:] „Ich mein ja nicht, dass wir gar nicht verkaufen, sondern einfach nur, dass wir nichts überstürzen müssen! Ja! Ich meine! Weißte! Wenn, wenn Timo und Ronny, wenn – wenn die von meiner, äh – *Traktoria-Nature*-Idee überzeugt sind [Räuspern Linda]. Dann sind wir bald finanziell so auf eigenen Beinen, dass [hörbares Luftholen Linda], dass wir nicht auf das Geschäft mit Herrn Meiler angewiesen sind, ja dann, ja, wir ham die Genehmigung [hier hören wir ein Aufschluchzen

[2441] Ebd., S. 553. Hier kommt klar die Erzählerin durch, entspricht der Großteil doch exakt dem, was im zweiten Kapitel des Romans aus Lindas Perspektive geschildert wird (ebd., S. 43: „Frederik funktionierte.").

[2442] Ebd., S. 554. Nachdem er unterschrieben hat, fordert Frederik von Linda die Autoschlüssel und befiehlt ihr, in Berlin zu bleiben, bis sich die Lage beruhigt hat. Aber auch das nimmt sie nicht ernst, sondern lässt sich sogleich von Meiler zurück nach Unterleuten fahren (vgl. ebd., S. 555f.). Dass Frederik Linda hier überhaupt so entschieden entgegentritt, mag der Tatsache geschuldet sein, dass er Angst vor den Folgen hat; außerdem ereignet sich diese Reaktion spontan.

> Lindas, was ihre Souveränität im Unterschied zum Prätext brüchig macht]. Wir können jeder Zeit anfangen zu bauen. Ja. Es gibt einfach keinen Grund, was zu überstürzen. Wir können warten, bis sich die Dinge im Dorf beruhigt haben!“
> [L:] [atmet aus] „Keine Sorge, Herr Meiler.“
> [M:] „Ich mach mir keine Sorgen.
> [Interview Meiler:] „Dieses Würschtl, den hat die sowas von im Griff gehabt.“[2443]

Ich habe dies ausführlich zitiert, weil die Szene insgesamt vielschichtiger realisiert wurde als im Roman. Neben Lindas hörbarer Anspannung sind hier mehrere Dinge interessant: Frederik hat den größten Redeanteil. Von Linda haben wir nur die Außensicht, keine Interview-Aussage, keine Gedanken. Und dennoch gelangt Meiler zu dem Schluss, dass sie ihn „sowas von im Griff“ hat. Dabei überrascht ihr plötzliches „Keine Sorge, Herr Meiler“ – betrachtet man nur die Szene an sich – angesichts der vorherigen emotionsgefüllten Atem- bzw. Seufz-Geräusche und Frederiks kurzem Monolog eher. Versteckt ist das Gefühl des Alles-im-Griff-Habens in dem kurzen Räuspern, wenn er von seiner Spiele-Idee anfängt. Es besagt: Das alles wird niemals passieren. Deutlich wird es aber vor allem auch durch den Blick, von dem Frederik im Interview erzählt – im Roman ist es Meiler, der diesen Blick wahrnimmt und deutet.[2444] Das Funktionieren-Müssen, welches im Roman Linda, Meiler bzw. der Erzählerin entspringt, wird im Hörspiel zu seiner eigenen Aussage/Einschätzung. Und natürlich ist Frederiks Auftritt keineswegs souverän. Er spricht schnell und aufgebracht, mehrmals wiederholt er Wörter oder beginnt einen Satz von neuem. Eine standfeste Gegenposition sieht anders aus; hier strampelt eher ein Ertrinkender um sein Leben.

Zwar ist diese versuchte Ansage im Roman im Wortlaut beinahe identisch, doch es fehlen die Brüche und Neuansätze, sodass Frederik weniger emotional und unsicher wirkt, wozu außerdem nicht unwesentlich das Hochdeutsche beiträgt. Die Intonationen des Hörbuchs lassen ihn dagegen wieder eher schwach klingen: So lässt seine Frage „Und wenn ich einfach nicht unterschreibe?“ jede Schärfe vermissen – es klingt wie eine banale Nachfrage aus der Kategorie „Worauf hast du Appetit?“, kein bisschen nach Drohung; das ist nur ein dünner verbaler Plüschknüppel. Die längere Aussage („Ich meine ja nicht […]“) wird ebenfalls emotionslos vorgetragen – im Unterschied zum Hörspiel ist man hier noch draußen im Warteraum, da ist kein Widerstand erkennbar; man könnte meinen,

[2443] Zeh: Unterleuten-HS, 6/7-01:07-02:21. Im Roman hat Frederik seinen Protest schneller aufgegeben und schnappt sich als Erster den Stift für die Unterschrift (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 555).
[2444] Vgl. ebd., S. 553.

er läse eine Gebrauchsanweisung vor. Lindas „Keine Sorge“ hat den Tonfall einer Mutter, dessen Kind sich mal wieder danebenbenommen hat, aber weil man das schon kennt, bedarf dies keiner weiteren Aufmerksamkeit, eben „ein Vernichtungsschlag, […] beiläufig geführt“.[2445]

Nach dem Notartermin, wenn er die Autoschlüssel – im Hörspiel sind sie bereits draußen, im Roman/Hörbuch erfolgt das unmittelbar nach seiner Unterschrift – von ihr einfordert und ihr mitteilt, wie es nun weiterzugehen hat, tritt er wesentlich entschiedener auf (entschieden klingt er indessen auch im Hörbuch), er verhaspelt sich nicht, sondern spricht klar und entschlossen. – Eine Wirkung hat das dennoch nicht. Seine Machtlosigkeit tritt nur umso offener zutage, lässt sich Linda im nächsten Moment doch von Meiler nach Unterleuten kutschieren. Mehr noch: Bereits der Tonfall (im Hörspiel hörbar Zigarette zwischen den Lippen), mit dem sie nach Frederiks Abgang zu Meiler „Ich entschuldige mich für meinen Lebensgefährten“ sagt, macht (in Hörbuch und Hörspiel) deutlich, dass sie ihn, seine Haltung und seine Entscheidungen nach wie vor nicht ernst nimmt. Im Hörbuch ist er sogar bei seinen Anordnungen verhalten, von Entschlossenheit keine Spur. Lindas Entschuldigung gegenüber Meiler klingt nach resignierter Gleichgültigkeit, was wiederum die Abwertung ihrem Freund gegenüber verstärkt.[2446]

Der Film gibt dem Besuch beim Notar eine andere Wende und Frederik ein neues Gesicht. Zuerst werden die beiden im Auto auf dem Weg dorthin gezeigt, schon ihre Mimik drückt die unterschiedliche Stimmung aus, mit der sie unterwegs sind: Frederik blickt missmutig drein (und fordert sie auf, nicht so zu rasen), Linda zuversichtlich. Er versucht noch einmal, dagegen zu argumentieren („Ich halt’ das ja immer noch für ’nen Riesenfehler“) – freilich ohne damit Erfolg zu haben („Und ich für ’ne Riesenchance.“) –, wiederholt, wofür er zunächst Luft holt, auch seine Drohung, nicht zu unterschreiben; und warnt schließlich erneut vor den Folgen. Linda versucht das Ganze herunterzuspielen und obwohl – oder gerade, weil – Frederik sich an den taktischen Spielchen nicht beteiligt hat, sieht er viel klarer, wenn er Lindas „Das Dorf vergisst“ ein „Im Gegenteil, das Dorf vergisst gar nichts“ entgegensetzt.[2447] Beim Notar hat sich an der Laune und Mimik des Paares wenig verändert und die Situation erinnert, wäre da nicht noch Meiler anwesend,

[2445] Zeh: Unterleuten-HB, 236-15:43:36-15:45:30; Zeh: Unterleuten, S. 554.
[2446] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 6/10-00:00-00:40; Zeh: Unterleuten-HB, 237-15:47:53-15:48:23; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 555.
[2447] Unterleuten III, 00:42:11-00:43:06.

eher an einen Scheidungstermin, was ja nicht einmal unzutreffend ist. Während Meiler den Vertrag erklärt und Linda ohne Zögern unterschreibt, starrt Frederik nur vor sich hin und muss, als Linda ihm diesen hinschiebt, geradezu erst von ihr „wachgerüttelt" werden. Aber dann holt er tief Luft, lässt sich in den Stuhl zurückfallen und äußert etwas, was man angesichts seines bisherigen Auftretens eher nicht erwartet hätte: „Ich unterschreib' das nich'. – Nich' so. […] Das heißt, dass der Preis gestiegen ist auf hunderttausend Euro." Mit kaltem Blick sieht er Meiler dabei an, der ihn daran erinnert, dass er den Vorvertrag unterschrieben habe, was Frederik mit einer Stimme („Nein, das war Linda.") quittiert, aus der vollkommene Ernüchterung und/oder Resignation spricht. Auf Linda achtet er vorerst nicht mehr, sondern spricht nur mit Meiler: „Wenn wir Ihnen unser Land überschreiben, dann begehen wir sozialen Selbstmord. Unterleuten wird uns verachten." Erst bei Meilers Einwand, das sei anders besprochen gewesen, dreht er sich für einen Moment leicht in Richtung seiner Freundin: „Stimmt, alles war anders besprochen. Unser Leben in Brandenburg. Die alte Villa", ehe er sich wieder Meiler zuwendet: „Und jetzt ist der Preis gestiegen auf hunderttausend." Kurz: Nun macht Frederik die Regeln, Meiler und Linda sind auf Zuschauerplätze verwiesen.[2448]

Beim Hinauskommen aus dem Notargebäude schimpft Linda zwar zunächst mit ihm aufgrund des Risikos, das er mit dieser Forderung eingegangen sei, verfällt dann jedoch schnell in Heiterkeit – hat also gar nicht begriffen, in welcher neuen, ihr unbekannten, Situation sie sich nun befindet („Du bist'n knallharter Zocker."). Frederik lässt sich indes nicht mehr beirren: „Ich bin raus. Ich fahr' jetzt in die Villa, hol' den Rechner und dann bin ich weg. […] Ich will das alles nicht mehr." Ihre Einwände lässt er ebenfalls nicht mehr gelten: „Überweis' mir meine Fünfzigtausend und dann sind wir quitt. – Viel Glück, Linda." – Es sind die letzten Worte, die er jemals zu ihr sagen wird. Er macht kehrt, steigt ins Auto und fährt davon, Linda schaut ihm mit traurigem Blick hinterher. Somit hat Frederiks Auftritt beim Notar im Film wenig mit dem „Würschtel" der anderen Varianten zu tun, wo sich alles zwischen Meiler und Linda abspielt und niemand auf die Idee kommt, Frederik könnte den Deal ansatzweise gefährden.[2449]

Während der Fahrt mit Meiler nach Unterleuten fehlt (natürlich) der innere Disput Lindas; sie versucht nur mehrfach, Frederik anzurufen (und spricht ihm schließlich auf die Mobilbox, entschuldigt sich sogar und bittet ihn, auf sie zu warten) – was, wie sie nicht

[2448] Ebd., 01:00:03-01:01:32.
[2449] Ebd., 01:01:32-01:02:36.

wissen kann, schlussendlich sogar zu seinem Unfall führt, da er sich nach dem Handy unter dem Beifahrersitz bückt und deshalb den Blick kurz nicht auf der Straße hat. Durch diese parallele Erzählweise wird das Ergebnis dramaturgisch noch einmal entschieden gesteigert. Allerdings wirkt Linda bei der Ankunft an der Unfallstelle und der Mitteilung durch die Polizistin, dass Frederik bei dem Unfall gestorben ist, lediglich erschrocken, aber eine echte emotionale Reaktion zeigt sie nicht; stattdessen sagt sie: „Das war kein Unfall." Hier wird sie also wirklich so kalt und herzlos gezeigt, wie es Preußer in seiner Kritik für ihre gesamte Verkörperung formuliert hat.[2450] Allenfalls könnte man es als Schockzustand auffassen. Als Meiler sie dann zuhause absetzt und später Jule zu ihr kommt, um sie zu bitten, sie nach Berlin zu fahren, lässt Linda nach außen noch immer wenig Emotionen erkennen. Man kann sagen, das Unfühlbare bleibt unter der Oberfläche. Verglichen mit dem Roman, wo der Tod Frederiks bloß ein Gerücht ist, und dem Hörspiel, in dem er ja später auch Interviews gibt, wird das Ende dieser Beziehung im Film also auf die denkbar dramatischste Weise zugespitzt, was noch dadurch unterstrichen wird, dass Linda nun selbst jene Drohungen zu glauben scheint, über die Frederik einst seine Sorgen geäußert und über die sie sich stets lustig gemacht hatte; nämlich, dass es kein Unfall war. Die Filmbilder liefern hierzu keine eindeutige Antwort bzw. sieht das, was sie zeigen, wie ein Unfall aus, der Frederiks Unaufmerksamkeit – und/oder Lindas Anrufen geschuldet ist. Durch die Parallelmontage wird dies, wie gesagt, entschieden gesteigert. Frederik ist gerade gegen den Baum gefahren – der Bildschirm wird kurz in grelles Weiß getaucht –, da sehen wir sie noch, wie sie ihm auf die Mobilbox spricht.[2451] (Nach den Hinweisen für Fremdeinwirkung sucht man letztlich nur, wenn man die Vorlage kennt.)

Mit Meilers „Ich sehe doch, dass du diesen Waschlappen im Griff hast" ließe sich die gesamte Beziehung von Linda und Frederik betiteln. Wie Fließ lässt die Figur Franzen keine Entwicklung erkennen, nur eine Steigerung der von Beginn an hervortretenden Charakterzüge, während Frederik sich (im Film), wie Jule Fließ, vom Partner emanzipiert, mag dies für ihn auch verheerende Folgen haben. Obwohl ihre Beziehung im ersten analysierten Kapitel (Kapitel zwei des Romans) auf der Oberfläche recht locker und harmonisch wirkt, ist die Rollenverteilung bereits erkennbar und wird in Kapitel acht

[2450] Ebd., 01:09:49-01:11:09, 01:13:13-01:14:43; vgl. Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 35.
[2451] Unterleuten III, 01:19:10-01:20:49, 01:27:43-01:28:38.

explizit gemacht: „Die Chefin bin ich“[2452]. Es ist eine Beziehung, der man das Etikett „Befehl und Gehorsam“ anheften kann. Frederik hat zu gehorchen; Linda ist der „Général” und erteilt die Befehle. Während Frederik mit durchaus vernünftigen Argumenten, die von ihr jedoch als ängstliche ins Lächerliche verschoben oder schlichtweg überhört werden, immer wieder um Verständigung bemüht ist, geht es Linda allein darum, ihn so zu beeinflussen, dass er dem Durchsetzen ihrer Pläne nicht im Weg steht. Dies lässt sie blind werden für die Ereignisse in ihrer (unmittelbaren) Lebenswelt. Die TAW/objektive Welt und das, was nicht in ihre W- oder I-World passt, wird geradezu mit allen Sinnen ausgeblendet, weshalb es überdies keine soziale Welt mehr geben kann. Sämtliche seiner Bemühungen um Einverständnis werden abgewiesen, der Anschluss verweigert. Seine Versuche, Einwände zu erheben bzw. sich zu behaupten, scheitern allesamt. – Gleichwohl sind sie es, die das Fundament der Beziehung ins Wanken bringen, denn, wie im Roman dreimal wiederholt wird, hat Frederik zu funktionieren; und dieses Funktionieren zieht eine Asymmetrie in Beziehung wie Kommunikation nach sich. Allein daran müssen sie scheitern.

Auffällig bei der Analyse war insbesondere, wie häufig Linda Frederiks Fragen ausweicht, sobald diese für sie unangenehm werden. Entweder beginnt sie ein neues Sprachspiel oder sie zieht ihm mit körperlichen Mittel den Stecker. Sie macht die Regeln und kann ihn nur als Mitspieler, der diesen folgt, gebrauchen. Dazu sind ihre vielfachen Imperative zu rechnen, denen er i. d. R. Folge leistet, wohingegen seine Drohungen an ihr abprallen. So erweisen sich zwar letztlich beide als ohnmächtig, doch ist seine Ohnmacht oft (auch) seinen Gefühlen für seine Freundin geschuldet, während sie fast ausnahmslos berechnend agiert; und gerade darum Überblick und Kontrolle verliert, weil sie verbissen ihrem festgelegten Weg folgt. Und nicht zuletzt sorgt das Ausweichen vor jeder Klärung dafür, dass sich die Lage zwischen beiden immer mehr zuspitzt, sich Kommunikation und damit Beziehung zusehends verschlechtern. Was sich bei der Notarin abspielt, kann dann kaum noch als Kommunikation bezeichnet werden. Nie wurde etwas vernünftig ausdiskutiert oder ansatzweise geklärt, weshalb sich von Interaktion zu Interaktion die unausgesprochenen Worte derart angesammelt haben, dass der Berg am Ende einstürzen musste.

[2452] Zeh: Unterleuten, S. 132.

Der Hauptpunkt ist – und das wird sich auch in der außerfamiliären Kommunikation noch deutlich zeigen – Lindas strategisches Handeln. Somit kann im Fall dieses Paares von einer „instrumentellen Beziehung“ gesprochen werden:

> Dies [sic] Wertschätzung des Individuums führt zur Abwertung von allem, was nicht zum ‚Selbst‘ gehört. […] Ich begebe mich somit in eine *instrumentelle* Position gegenüber anderen: die anderen sind Mittel, die dem Zweck der Erfüllung meiner Wünsche zu dienen haben. In sich haben sie keinen Wert. Diese Einstellung […] führt zu Entfremdung und Misstrauen. Eine Person hat nur einen Wert, so lange ich von ihr ‚profitiere‘. Warum sollte ich mit jemandem befreundet bleiben, ‚der nie etwas für mich tut?‘ […] Im Dienste der Maximierung des Profits kann jeder zu jeder Zeit geopfert werden – [auch] einzelne Individuen […]. Wenn die Welt instrumentell wird, kann man niemandem mehr vertrauen.[2453]

Das entspricht tatsächlich ziemlich genau dem Handeln Linda Franzens – auch ihr sogenannter „Lebensgefährte“ muss in dieses Schema hineingepresst werden. Drastisch herausgestellt werden ihre Charakterzüge u. a. im Rahmen des Loveparade-Telefonats:

> Alles in Linda strebte, ganz egal, ob das Ziel nun Bergamotte, Objekt 108 oder Unterleuten hieß. Beängstigend war, dass es ihr letztlich gar nicht um eine bestimmte Sache ging. Sondern um die absurde Vorstellung, das eigene Schicksal kontrollieren zu können. Man musste nur immerzu alles richtig machen, Strategien entwickeln, keine Fehler begehen. An sich selbst arbeiten und überhaupt alles optimieren, was bei drei nicht auf den Bäumen war. Einer Frau wie Linda kam es darauf an, sich an die Spitze von Was-auch-immer zu setzen.[2454]

Linda steht in *Unterleuten* damit als Symptom für das „heutige Leistungssubjekt“ – und dieses hat nicht einmal mehr Zeit, Konflikte auszutragen. Das wäre zu „zeitintensiv“. Für einen solchen Menschen gibt es nur „nur zwei Zustände: Funktionieren oder Versagen. Darin ähnelt es Maschinen. Auch Maschinen kennen keinen Konflikt. Entweder funktionieren sie einwandfrei, oder sie sind kaputt.“ Dabei sind Konflikte gar „nicht destruktiv. Sie haben eine konstruktive Seite. Erst aus Konflikten entstehen stabile Beziehungen und Identitäten.“[2455] Diese Möglichkeit wird nicht in Betracht gezogen und so wird selbst ihr Freund zu einem nützlichen Bauern auf ihrem Schachbrett, der im Zweifelsfall eben geopfert werden muss, sollte er nicht mehr funktionieren, sondern versagen. Erhält ihr Handeln, vor allem im Film durch die Erwähnung ihres wunden Punktes (der Vater), zwar zum Teil eine Erklärung, ändert dies nichts daran, dass Linda Franzen eine durch und

[2453] Gergen: Konstruierte Wirklichkeiten, S. 32; kursiv im Original.
[2454] Zeh: Unterleuten, S. 417f.
[2455] Han: Die Austreibung des Anderen, S. 35.

durch egozentrische Figur ist; und als solche ist sie letztlich weder beziehungs- noch gemeinschafts- oder heimatfähig:

> Je mehr Aufmerksamkeit man auf sich selbst richtet, desto größer bläht sich das Ego. Umso weniger ist man in der Lage, überhaupt noch echte Bindungen einzugehen – und weiß folglich umso weniger, wer man wirklich ist. In der Folge schwinden weitere Zugehörigkeiten, simple Dinge wie Bindungen an einen bestimmten Ort, eine Stammkneipe, einen Sportverein, und der Mensch kreist noch stärker um sich selbst. Und immer so fort. Auf diese Weise ist er entstanden, der Gegenstand meines heutigen Vortrags, der moderne Mensch in seinem verblüffenden Zuschnitt. Ich habe ihm einen Namen gegeben: das Turbo-Ich. Eine psychologische Filter-Bubble, die hermetischer ist als alles, was das Internet zu bieten hat.[2456]

1.4 Zwischenfazit Ehe-/Liebespaare

„Es ist besser, wenn du nicht alles weißt."[2457]

Wie meine Analyse gezeigt haben dürfte, sind die Gründe für das Scheitern der Kommunikation bei den Ehe- bzw. Liebespaaren vielfältig, und nicht immer liegt das (Haupt-)Problem im strategischen Handeln.

Da die Gespräche in den Ehen Gombrowski und Kron-Hübschke in Roman, Hörbuch und Hörspiel wenig Raum einnehmen, fällt hier der Unterschied zum Film nicht so stark ins Gewicht bzw. gibt es nicht so viele Vergleichsmomente, um diesen auszumachen. Von den Ereignissen um das Verschwinden der Tochter abgesehen, handelt es sich bei den Szenen, in denen das Ehepaar Kron-Hübschke miteinander kommuniziert, um Erweiterungen gegenüber dem Prätext. Bei Fließ und Franzen/Wachs basieren dagegen viele Szenen auf der Vorlage, fallen jedoch deutlich kürzer aus, meist auch kürzer als die des Hörspiels. Eigentlich sind es nur Bruchstücke, Ausschnitte, Gesprächsfetzen, die sich auf das beschränken, was inhaltlich notwendig ist. Bei beiden Paaren resultieren die Unterschiede im Film gegenüber den anderen drei Varianten nicht allein aus dem Medialen,

[2456] Zeh: Das Turbo-Ich, S. 182.
[2457] Unterleuten II, 00:43:09-00:43:11.

sind vielmehr zu großen Teilen inhaltlicher Natur: Die Passiven sind nicht so passiv. Frederik lässt sich keineswegs alles gefallen, obwohl Linda im Film die Dominante bleibt. Ähnlich sieht es beim Ehepaar Fließ aus, wo Jule zwar ebenso naiv, aber aktiver und selbstbestimmter agiert als in den anderen Versionen.

Hinsichtlich der medialen Unterschiede sind noch einmal die wesentlichen Aspekte zu betonen und diese gelten größtenteils nicht nur für die Paarbeziehungen, sondern für sämtliche Interaktionen. Im Roman spielt natürlich in erster Linie die Perspektivierung eine Rolle, die Gedanken und Wahrnehmung der Kommunikationssituationen an eine Figur bindet, sowie die Tatsache, dass mit Hinweisen zu allem Nonverbalen i. d. R. sparsam umgegangen wird. Die eingeschränkte Sicht ist dabei freilich nicht als „Nachteil" zu bewerten; es besteht im Gegenteil ein Reiz darin, als Leser nicht *alles zu wissen*; oder den Partner mit den Augen einer Figur wahrzunehmen, die diesen gut kennt, wie es bei Frederik Wachs der Fall ist, als seine Freundin bei Meiler blind gegen eine Wand rennt. Oder wie Meiler das Paar dann umgekehrt beim Notar beobachtet und sich darüber amüsiert. All dies gilt auch für das Hörbuch – bis zu dem Punkt, da Sprechmelodie, Sprechrhythmus und andere Akzentuierungen eine Entscheidung treffen, den Text interpretieren, teilweise entgegen dem, was im Prätext angelegt ist oder Figur wie Situation angemessen wäre. Besonders gravierend ist das z. B. im ersten Fließ-Kapitel, in dem die Emotionen durch die Lesart gegenüber der Vorlage klar abgeschwächt werden. Problematisch bis störend ist außerdem, dass Helene Grass den Ton selten über ein Kapitel hinweg durchhält. So wechseln sich gelungene Passagen und solche, in denen sie den Text schwächt oder gar verzerrt, im gesamten Hörbuch ab.
In Film und Hörspiel ist es, wie betont, vor allem die räumliche Atmosphäre, die Kommunikation und Beziehungen in ein unterschiedliches Licht rückt, obwohl sich vermeintlich das gleiche abspielt. Es sind fast ausnahmslos Konflikträume, in denen das Außen das Innenleben der Figuren entweder spiegelt (Franzen/Wachs und Gombrowski) oder kontrastiert (Fließ und Kron-Hübschke) und auf diese Weise nicht minder verstärkt. Bei Fließ ist es die massive Unruhe im Hörspiel gegenüber dem hellen, lichtdurchfluteten Raum im Film; bei Franzen-Wachs (in umgekehrte Richtung) die Baustelle im Film, während es im Hörspiel (und Roman) zu Beginn noch relativ harmonisch wirkt. Was Film und Hörspiel teilen, ist die Unmittelbarkeit, doch fehlt dem einen das, was der Vorzug des anderen ist: Fallen im Hörspiel Mimik, Gestik, Körpersprache weg, ist die direkte

Gedankenwiedergabe oftmals sehr aufschlussreich, und zwar gerade für den Kommunikationsaspekt, da die Gedanken u. a. die Unaufrichtigkeit gegenüber dem Partner verraten können, wie das bei den Paaren Fließ und Franzen-Wachs mehrfach gezeigt wurde. Das ist uns im Film verwehrt, dafür können wir hier alles Nonverbale beobachten und dabei den mal mehr, mal weniger eindeutigen Subtext.

Auffällig war bei Fließ wie Franzen/Wachs, dass sehr oft auf eine Frage keine Antwort erfolgt bzw. dieser ausgewichen wird, indem einfach das Sprachspiel gewechselt wird, also Schweigen in Form von Abbrüchen/Themenwechseln. Für Kron-Hübschkes kann dies auch für den Film festgestellt werden. Für die anderen Varianten fehlt es schlicht an geschilderten Szenen, sodass darüber keine Aussage getroffen werden kann. Hier ist der Eindruck, der erweckt wird, vielmehr der, dass es wenig gemeinsame Zeit gibt. Kaum anders bei Gombrowskis: Sehen diese sich, reden sie nur das Nötigste miteinander; im Film kommt noch die Verbitterung Elenas hinzu, die alle Szenen durchzieht, in denen sie auftaucht.
Das Verweigern von Antworten führt mich unmittelbar zu weiteren Merkmalen, die im Grunde alle vier Ehen betreffen: Dem (Ver-)Schweigen, dem Nicht-Zuhören, dem Mangel an Aufmerksamkeit, Empathie und Verständnis für den anderen und dessen Bedürfnisse. Darüber hinaus sind alle vier Beziehungen durch Asymmetrie gekennzeichnet. Kein Paar begegnet sich auf Augenhöhe, was wechselseitige Kommunikation, also echten Dialog, unmöglich macht. So entpuppen sich Dialoge oftmals als Monologe, die nicht selten strategischen Handlungszielen dienen. Entweder beansprucht einer der beiden den höheren Redeanteil und verbannt den anderen in die Rolle des passiven Zuhörers oder die Beziehung ist generell eine hierarchische – mit entsprechendem Redeanteil.
Sofern nicht sowieso geschwiegen wird, fehlt es außerdem (fast durchgehend) an Aufmerksamkeit. Anders gesagt: Es fängt auf einer ganz banalen Ebene an: Man muss dem anderen zunächst einmal zuhören – ohne Zuhören keine Gemeinschaft:

> Zuhören bedeutet etwas ganz anderes als Austausch von Informationen. Beim Zuhören findet überhaupt kein Tausch statt. Ohne Nachbarschaft, ohne Zuhören bildet sich keine Gemeinschaft. *Gemeinschaft ist Zuhörerschaft*.

> […] Das Zuhören […] verbindet, vermittelt Menschen erst zu einer Gemeinschaft. Wir hören heute viel, aber wir verlernen immer mehr die Fähigkeit, Anderen zuzuhören und ihrer Sprache, ihrem Leiden Gehör zu schenken.[2458]

Was das Schweigen anbelangt, ist Folgendes zu betonen: In Unterleuten häufen sich, am stärksten bei den Gombrowskis, aber auch in den anderen Paarbeziehungen, verschiedene Formen des Schweigens zu einem regelrechten Berg des Verschwiegenen an. Man kann schweigen, weil die Beziehung, wie bei den Gombrowskis, an einem Punkt angelangt ist, an dem es schlichtweg keine gemeinsame Sprachbasis mehr gibt, nichts, worüber man sich überhaupt austauschen könnte – oder wollte (im ersten überwältigtes, im zweiten Fall entweder defensives und/oder repressives Schweigen). Die zweite Form – und dann ist es mit dem Lügen verbunden, ist das Verschweigen, das strategische Schweigen (als defensives und/oder repressives Schweigen); hier geht es weniger um das, was verborgen wird, als vielmehr darum, sich vor einer Entlarvung zu schützen. Die „innere Rüstung gegen die Frage ist das *Geheimnis*“[2459], schreibt Elias Canetti, wobei (außer im Film) letztlich unklar bleibt, wie es um das Geheimnis – Verhältnis zu Hilde Kessler ja oder nein – bestellt ist.

Dass im Schweigen überdies jede Menge Gewalt, wiederum eine Form des Schweigens als Strafe, enthalten ist, lässt sich mit Reinhard Haller verdeutlichen:

> Schweigen ist aktives Kränken und passive Kränkungsreaktion zugleich. Und es ist in beide Richtungen sehr wirksam. Mit Schweigen soll die eigene Verletztheit zum Ausdruck gebracht werden und zugleich signalisiert werden, dass der andere kein Wort mehr wert ist. […] Schweigen ist, so paradox es klingt, eine sehr aggressive Verhaltensweise. Schweigen verhindert den Abbau von Aggressionen und fördert negative Fantasien. Werden Probleme nicht angesprochen und dadurch konkretisiert, beginnen sie in unseren Vorstellungen zu wuchern und entwickeln sich zu unrealistischen, von Angst und Rachegefühlen durchdrungenen Vorstellungen.[2460]

Für Elena Gombrowski war der Irrglaube, ihr Mann betrüge sie seit über 20 Jahren mit Hilde Kessler, in gewisser Weise eine Art Rüstung. Als sie gezwungen ist, diese abzulegen, bleibt nur noch die Flucht. Das bisher Ungesagte und mehr noch das Unsagbare wird ausgesprochen zum Unlebbaren.

[2458] Han: Die Austreibung des Anderen, S. 98; kursiv im Original.
[2459] Canetti: Masse und Macht, S. 339; kursiv im Original.
[2460] Haller, Reinhard: Die Macht der Kränkung. München: Ecowin 2021 [2015], S. 208.

Nicht zu vergessen ist – zumindest für Roman, Hörbuch und Hörspiel – die permanente Furcht (mit dem Resultat des überwältigten Schweigens), die stetige Gefahr, wieder der Gewalt ihres Mannes ausgesetzt zu werden, was am Ende ja auch geschieht. Im Film ist es nur eine Ohrfeige, in den anderen Varianten geht Gombrowski seiner Frau sogar an die Gurgel. In allen Versionen waren es das Schweigen und die daraus resultierenden Fehlannahmen seiner Frau, welche zu dieser Ohnmachtssituation geführt haben, die keine gemeinsame soziale Welt mehr erlaubte. – Gerade die Gewalt gegenüber Frau und Tochter lässt zudem an Gombrowskis vermeintlicher Machtstellung zweifeln und wirft die Frage auf, inwieweit es sich dabei nicht eher um als Macht verkleidete Ohnmacht handelt(e). – Die Nicht-Klärung jedenfalls führt in der unmittelbaren Gegenwart bei Linda und Frederik schlussendlich die Eskalation herbei; die Konfliktspannung ist irgendwann schlicht zu groß. Unter der Oberfläche sammelt sich so viel an, bis nichts mehr in das Fass des (Ver-)Schweigens hineinpasst, bis der letzte Rest der gemeinsamen sozialen Welt zusammenbricht, die, hart gesagt, eigentlich ohnehin nur für Frederik als solche existierte, während für Linda alles ihrer subjektiven Welt unterworfen war.

Dass die Partner nicht eine gemeinsame Lebenswelt teilen und sich diese im Verlauf und mit dem immer offener zu Tage tretenden Scheitern der Kommunikation noch weiter voneinander entfernen, bis es für eine gemeinsame soziale Welt überhaupt keine tragfähige Basis mehr gibt, kann für alle vier Paare festgestellt werden. Nur bei Kron-Hübschkes kann man im Film (im Unterschied zu den anderen Varianten) eine Annäherung und Wendung zum Positiven erkennen. (Obwohl sich auch diese in divergierenden Lebenswelten, es sind nicht *nur* PWs, befinden; was man allein an der Kluft sieht, die sich durch die unterschiedlichen Berufe und Kathrins Unfähigkeit, für die Schreibkrise(n) ihres Mannes Verständnis aufzubringen, auftut.) Wolf immerhin gelingt es, seiner Frau, als diese nach dem Verschwinden der Tochter nicht weiß, wie es weitergehen soll, mit Aufmerksamkeit und Empathie zu begegnen. – Insofern zeigen diese Szenen, wie Kommunikation funktionieren kann.

Jule und Gerhard Fließ driften, was Gombrowski und die Gegenwart betrifft, immer weiter auseinander – und beide verschweigen sich dabei einiges. Abgesehen von generell fehlender Aufmerksamkeit, hören sie sich kaum einmal wirklich zu und bemühen sich nie, die Argumente des anderen zu verstehen; verharren vielmehr stur auf ihrem Standpunkt und versuchen den anderen zu beeinflussen. Man könnte das „Zwang ohne bessere Argumente“ nennen. Zudem steigern sich die Emotionen bis zu einem Ausmaß, das

vernünftiges Kommunizieren unmöglich macht. Sobald Gefühle ins Spiel kommen, das sieht man bei Kathrin Kron ebenfalls, breiten sich allseits Unbeholfenheit und Hilflosigkeit aus. So können die Männer, Gerhard und Frederik, nicht mit den Tränen ihrer Frauen umgehen und knicken ein, ohne – das gilt für Gerhard – hinter dem zu stehen, was daraus resultiert.

Bei Franzen/Wachs ist das strategische Handeln, *ihr* strategisches Handeln, nun der entscheidende Punkt: Linda hat nur ihre Ziele im Kopf und behandelt ihren Freund in ihrem strategischen Spiel wie eine Figur, die bestimmte Züge auszuführen hat. (Auf dieses Strategie-Spielen werde ich vor allem im Zwischenfazit zur außerfamiliären Kommunikation noch ausführlicher zu sprechen kommen.)
Erweist sich in einer Beziehung die Frau als die Dominante und damit (möglicherweise) Mächtigere, fällt das besonders auf, weil es, mag sich dies mittlerweile zwar verändert haben, dem in vielen Köpfen noch immer tief verankerten Rollenbild widerspricht:

> Weil Weiblichkeit im großen und ganzen über die Zurschaustellung von Abhängigkeit definiert ist, sind Machtunterschiede im tiefsten Grund der Begierden und der Erotik von Frauen und Männern angesiedelt […]. Das heißt: Die institutionellen Prozeduren, die ein symmetrisches Machtgebaren verankern sollen, stellen eine sehr alte kulturelle Tradition in Frage, in der just die Macht der Männer und die Machtlosigkeit der Frauen erotisiert wurde – zusammen mit den dicht gewobenen Bedeutungen, die Macht wie Machtlosigkeit hervorbrachten.[2461]

Das kann man noch weiter ausführen: Aus feministischer Perspektive, die nicht selten davon ausgeht, „daß Macht *der* grundlegende Baustein von Liebes- und anderen sozialen Beziehungen ist“, wird nach Illouz derart argumentiert, „daß sich Liebe und Sexualität im Kern um einen Machtkampf drehen und daß Männer in diesem Machtkampf auf Dauer die Oberhand behalten, weil wirtschaftliche und sexuelle Macht zusammengehen.“ – Man denke an Jule Fließ’ offensichtliche, nicht zuletzt finanzielle Abhängigkeit von ihrem Mann und ihre Abneigung gegen Körperkontakt. – Im Feminismus hat Macht „den Status erlangt, den Großteil dessen zu erklären, was in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen falschgelaufen ist. ‚Macht‘ ist ein kulturelles Bezugssystem, das soziale Beziehungen konzipiert, organisiert und auf diese Weise hervorbringt.“[2462]

[2461] Illouz: Warum Liebe weh tut, S. 435.
[2462] Ebd., S. 20, 386; kursiv im Original.

Wie schon erwähnt, spielt sich in *Unterleuten* alles noch im binären – und patriarchalen – System ab bzw. werden einander Paare gegenübergestellt, die noch/nicht mehr dem alten Muster verhaftet sind, welches das polare Geschlechterbild, trotz beginnender Veränderungen, noch um 1900 bestimmte, und demzufolge Frauen passiv und zuhause waren, Männer aktiv und draußen.[2463] Davon, dass sich das in der DDR anders verhielt, Frauen sehr wohl berufstätig waren[2464], ist jedenfalls nichts zu bemerken; so auch bei Elena Gombrowski – und, mag sie sich zwar darüber beklagen, (der westdeutschen) Jule Fließ (zumindest bis kurz vor Schluss); dagegen Kathrin Kron-Hübschke und Linda Franzen diesen Rahmen bereits verlassen haben, ohne dass, wie gezeigt, daraus eine funktionierende Beziehung oder eine gemeinsame soziale Welt entstanden wären. Fasst man die Figuren in dieser Hinsicht als Symptome auf, darf dies nicht zum Fehlschluss führen, das Leben in den alten Geschlechterrollen biete bessere Voraussetzungen für gelungene Partnerschaften oder dass die Emanzipation aus diesen der Grund für das Scheitern wäre. Was in *Unterleuten* stattfindet ist, im Fall Linda Franzens, nämlich lediglich eine Fortschreibung der alten Verhaltens- bzw. Handlungsweisen in umgekehrter Rolle. Linda Franzen ist nach Knorr „[e]ine starke Frauenfigur, die [zwar] nicht in den Zwängen der binären Geschlechterordnung verhaftet ist." Stattdessen „‚rettet' sie" – und das hat mit ihrem Charakter zu tun – „als entmoralisierte Egoistin die negativen Charakteristika der alten Patriarchen in weiblicher Form ins 21. Jahrhundert." Darum könne man sie, so Knorr, gar „als kapitalistische Femme fatale beschreiben, als der ihr die negative Seite der städtischen Uneigentlichkeit eingeschrieben ist, die sich mit einer zerstörerischen und von der Marktlogik pervertierten Sexualität verbindet."[2465] Auf diese Charakterzüge Linda Franzens wird im Kapitel zur außerfamiliären Kommunikation noch ausführlich zurückzukommen sein. Nun widme ich mich zunächst jedoch den Eltern-Kind-Beziehungen, in denen sich die Frage nach dem klassischem Rollenverständnis ebenfalls stellen wird.

[2463] Vgl. dazu exemplarisch: Sandner, Daniela: Konstruierte Männlichkeit. Hygienische Reformliteratur, Prosatexte und Ego-Dokumente im Wilhelminismus und in der Weimarer Republik. Würzburg: Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 2019, S. 194, 279f., 301f.
[2464] Vgl. dazu: Gestrich, Andreas: Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert. München: Oldenbourg 2013; 3., um einen Nachtrag erweiterte Auflage, S. 113-117.
[2465] Knorr: Gender-Konstellationen, S. 431.

2. „Was zum Teufel ist hier los?“[2466] – Eltern-Kind-Beziehungen

„Wenn eine Tochter erwachsen wurde, bedeutete das wohl,
dass sie immer leichter ohne den Vater leben konnte
und er immer schlechter ohne sie.“[2467]

Wie ich eingangs erwähnt habe, gibt es in Unterleuten (in allen Varianten) kaum Kinder und überhaupt keine Jugendlichen – allein in dieser Hinsicht ist es ein vom Aussterben bedrohtes Dorf, das sogar auf Zuziehende angewiesen ist. Auffällig ist darüber hinaus, dass es sich bei den Kindern um Töchter handelt; Söhne gibt es keine, was als ein weiteres Zeichen für das Verlöschen des Dorfes gelesen werden kann.[2468]

Über Püppi Gombrowski – im Film heißt sie Franziska – erfahren wir relativ wenig. Es wird erzählt, dass sie als Erwachsene gar nicht genug Entfernung zwischen sich und das Dorf ihrer Kindheit bringen konnte und sich nie bei ihrem Vater meldet. Die einzige Kommunikation, die (im Roman) im Zusammenhang mit ihr genannt wird, ist eine SMS, die sie ihm nach dem Weggang Elenas schreibt: „Ruf bloß nicht an, Papa“. Von Gombrowskis Gewalt gegenüber Frau und Tochter war bereits die Rede.[2469] Im Film hat die Gombrowski-Tochter nicht nur (oder zumindest) einen Namen, sondern außerdem ein Gesicht und eine Stimme. Mehrmals wird ihr Foto – auf dem sie lächelt, wie man es scheinbar nur kann, wenn man Unterleuten entkommen ist – gezeigt; als Kontrast die traurige Miene ihrer Mutter, die vergeblich versucht, sie anzurufen, sich jedoch mit der Ansage der Mobilbox, die auch wir hören, begnügen muss. Die kommunikativen Bemühungen der Mutter laufen ins Leere und verstärken den Eindruck ihrer Einsamkeit; spricht sie schon mit ihrem Mann nur das Nötigste, entzieht sich ihr sogar die eigene Tochter als

[2466] Zeh: Unterleuten, S. 427.
[2467] Ebd., S. 432.
[2468] Auf der Dorfversammlung wird nur ein weiteres Kind erwähnt, wieder eine Tochter: „Christina, die Kindergärtnerin. Ihre dralle zehnjährige Tochter Nadine.“ (Ebd., S. 105). Drei Söhne hat indessen Konrad Meiler – doch um glückliche Vater-Sohn-Beziehungen handelt es sich auch hier nicht. Seine beiden Ältesten werden nur einmal kurz mit Namen und Beruf erwähnt und ein zweites Mal, als er ihnen sagt, „dass sie ihn am Arsch lecken könnten“, nachdem sie sich darüber beklagt haben, dass der Erlös des Windparks allein Philipp zufallen würde (vgl. ebd., S. 51; ebd., S. 552). Im Film bekommen wir außer Krönchen und der Fließ-Tochter ebenfalls keine Kinder oder Jugendlichen zu sehen.
[2469] Vgl. ebd., S. 86, 406; ebd., S. 617; vgl. S. 440, 443, 452, 465f. in meiner Arbeit. Das zweite direkte Zitat von Seiten Püppis lautet: „‚Endlich‘, sagte Püppi. ‚Ich dachte schon, du checkst es nie.‘“ (Ebd., S. 522). Es ist an ihre Mutter gerichtet, als diese sich unmittelbar vor ihrem Weggang aus Unterleuten telefonisch bei ihrer Tochter meldet.

Gesprächspartnerin. Ansonsten bleibt es, wie in den anderen Versionen, bei den wenigen (negativen) Informationen, die ich im Ehe-Kapitel bereits erwähnt habe.[2470]
Näher eingehen werde ich nun auf drei Beziehungen: Zunächst auf die zwischen Bodo und Miriam Schaller, sodann auf Kron, Kathrin sowie deren Tochter Krönchen und für den Film Hilde und Betty Kessler.

2.1 Bodo und Miriam Schaller

„Halt dich aus diesen Unterleuten-Geschichten raus.
Mit dem Dorf stimmt was nicht. Ganz massiv.“[2471]

Da die Unterschiede der Szenen des Films zu Roman/Hörbuch/Hörspiel im Fall von Bodo und Miriam Schaller recht groß sind, werde ich zuerst die letztgenannten Varianten wieder vergleichend analysieren und den Film dann im Anschluss. Vorab gilt noch einmal an die im Kapitel zu den Figurenkonstellationen angesprochene Modifikation bei Bodo Schaller zu erinnern. Weil im Film der Motoradunfall mit dem Gedächtnisverlust fehlt, fällt seine Charakterisierung insgesamt härter aus als in Roman oder Hörspiel, wo man angesichts seiner Ohnmacht ein gewisses Mitleid mit ihm empfinden kann. Der Gedächtnisverlust bedeutet (im Umgang mit anderen) zudem, dass er nur über eingeschränktes Hintergrundwissen der Lebenswelt und der TAW, in der er sich bewegt, verfügt – und damit immer im Nachteil ist, wenn es darum geht, sich mit anderen zu verständigen oder gar etwas für sich selbst zu erreichen.

Im Roman werden sämtliche Kapitel mit der Fokalisierung auf Bodo Schaller erzählt; aus Miriams Sicht gibt es keine, was zur Folge hat, dass die objektive Welt/TAW mit Schaller auch für den Leser teilweise lückenhaft bleibt. Hinzu kommt noch die Tatsache, dass ihm aufgrund des Unfalls am 3. November 2008 zudem die Erinnerung an die Kindheit seiner

[2470] Unterleuten I, 00:20:52, Unterleuten II, 01:07:51-01:08:18, Unterleuten III, 00:58:51-00:59:09.
[2471] Zeh: Unterleuten, S. 434.

Tochter beinahe komplett fehlt. In Gesprächen hat er häufig Schwierigkeiten, ihr überhaupt zu folgen, ist deshalb sehr unsicher, wie er sich verhalten oder was er zu ihr sagen soll; und darum ist es ihm am liebsten, wenn sie zusammen Motorrad fahren, einen Ölwechsel durchführen oder einfach nur schweigend zusammensitzen. Mehr noch: Seit seinem Unfall scheinen die Rollen in dieser Beziehung vertauscht, sie ist die Erwachsene und er das Kind: „Jeden Tag nach der Schule kam Miriam zu ihm ins Krankenhaus. Man hatte ihm gesagt, dass Miriam seine Tochter sei, aber Schaller wartete auf sie wie ein Kleinkind auf die Mutter.“[2472]

Im 32. Kapitel, in der erzählten Zeit Dienstag, 20. Juli, wird Schaller gerade endlich seine Hebebühne gebracht, als Miriam mit einer Ladung Altpapier auf seinem Hof eintrifft.
Hier (und insgesamt) ist für das Hörspiel anzumerken, dass es im Wesentlichen der Perspektive des Romans folgt, da wir in den Schaller-Miriam-Begegnungen hauptsächlich nur von ihm Gedanken mitgeliefert bekommen; von ihr hingegen haben wir meist nur die Außensicht, sind also auf das beschränkt, was Schaller weiß bzw. erinnert; wir bekommen, so könnte man es ausdrücken, eine löchrige K-World präsentiert. Schon die ersten eineinhalb Minuten des Tracks verraten viel über die Figur Schaller als fiktives Wesen bzw. seinen Charakter – oder gerade eben nicht. Seine Gedankenstimme unterscheidet sich stark von der rauen, lauten, mit der er die Typen anbrüllt, die mit der Hebebühne zugange sind. Zusammen mit seiner Gedächtnislücke – das fehlende Kontextwissen wird also gleich zu Beginn herausgestellt –, die hier auftritt („Hoffentlich bin ich in meim früheren Leben so vernünftig gewesen, nich’ mit dieser Feife zusammenzuarbeiten.“), erweckt dies den Eindruck von äußerer Ruppigkeit und Härte bei innerer Unsicher- und

[2472] Vgl. ebd., S. 73, 343f. „Schaller erinnerte sich an ein kleines Mädchen, das sich in der Küche an seinem Hosenbein festklammerte oder sich juchzend auf einem Miniaturfahrrad von ihm schieben ließ. Diese Bilder gehörten zum Kostbarsten, was er besaß. Als Nächstes präsentierte ihm sein Gedächtnis eine ernste junge Frau, die im Krankenhaus an seinem Bett saß und ihm die Hand hielt. Alles, was sich dazwischen befand, lag unter schwerem Nebel verborgen. Er wusste nicht, was aus dem kleinen Mädchen geworden war und woher die junge Frau mit einem Mal kam. Das Krankenhaus hatte er selbst als Kleinkind verlassen, das sich in einer feindseligen Welt zurechtfinden musste. Zu Beginn seines neuen Lebens war Miriam wie eine Mutter gewesen, die ihm Schutz und Anleitung bot. Schaller hatte sich nach Kräften bemüht, so schnell wie möglich erwachsen zu werden, aber seine Tochter holte er nicht mehr ein.“ (Ebd., S. 344). In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt der Abschnitt von „Das Krankenhaus hatte er“ bis „zusammensaßen und schwiegen“ (Zeh: Unterleuten-HBk, 128).
Wenn es heißt „Miriam war immer ein wahrer Engel gewesen, ausgesprochen vernünftig, schon als kleines Kind“ (Zeh: Unterleuten, S. 369), ist dies ein Bruch mit der Fokalisierung, weil Schaller dies aufgrund seines Gedächtnisverlusts nicht (mehr) wissen kann. In der Kurzfassung fehlt dieser Satz ebenfalls (Zeh: Unterleuten-HBk, 136).
Als er dann in Unterleuten wohnt, besucht sie ihn mindestens einmal pro Woche (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 70).

Weichheit.[2473] Der Figur als Artefakt (und fiktives Wesen) kann damit allein mittels Modulation in der Stimme facettenreicher entworfen werden; und der Kontrast wird noch deutlicher, nachdem seine Tochter angekommen ist. Während er zu den Kerlen weiterhin im Befehlston spricht, ist er gegenüber seiner Tochter sanft und friedlich – zumindest am Anfang, als noch alles recht harmonisch ist; die Begrüßung fällt herzlich aus, wir hören eine Umarmung und Küsschen[2474] – dies fehlt im Roman, dort geht es nach „Hey Paps […] Mission accomplished" direkt zur Frage über, wofür er das Zeug brauche. Im Hörbuch fragt sie dies – sie hat schließlich noch keine Ahnung von dem Feuerzauber – mit belanglos-freundlichem Ton, was im Grunde dem Text folgt, der selbst keine phonatorischen Hinweise auf Eindringlichkeit oder ähnliches liefert.[2475] Statt die Frage zu beantworten, fordert Schaller sie auf, ihm dabei zu helfen, das Papier an die Grundstücksgrenze zu tragen. Dieses „Hilf mir" wird im Hörbuch neutral gelesen, es klingt nicht wie eine Aufforderung, schon gar nicht wie ein Befehl – in der Druckfassung heißt es „sagte Schaller", es gibt kein Ausrufezeichen. Durch den fehlenden Nachdruck in der Intonation wird der Imperativ abgeschwächt; im Hörspiel ist daraus sogar die nette Frage „Kannst du mir helfen?" geworden. Ohnehin ist die Atmosphäre heiter(er) – sie haben gerade darüber gelacht, dass Miriam „einfach alle Container geleert" hat. Anders als im Roman, wo hierauf keine Antwort erfolgt, sagt Miriam in lockerem Ton „Ja" und fragt dann, ebenfalls noch gut gelaunt: „Und was willst du damit? Für'n Lagerfeuer, oder wie?" – Dann hat sie entdeckt, dass es eher kein Lagerfeuer ist, und das „Sag mal, was is'n das hier?" klingt schon nicht mehr so nett. Damit macht sich nun auch im Hörspiel erster Unmut breit („Papa! Was soll das!"); aber Schaller versucht sich der Situation zu entziehen, indem er nach dem Aufbau seiner Hebebühne schaut. Dabei liefert uns die Tonspur das parallel ablaufende Geschehen simultan – ein Handlungsraum, der funktionierender Interaktion zwischen Vater und Tochter entgegengesetzt ist: Schaller gibt den „beiden Dorfdeppen" Anweisungen, Miriam fragt weiter, wird, anders als im Hörbuch – hier werden die Äußerungen nur mit leicht erhobener Stimme gelesen –, zunehmend ungehaltener. Bei Schaller ist nun selbst Missmut hörbar, was allerdings nicht allein an Miriams Fragen liegt, sondern daran, dass er sich gleichzeitig mit den Kerlen

[2473] Zeh: Unterleuten-HS, 3/16-00:00-01:40. Auch in der Geräuschkulisse spiegelt sich diese Diskrepanz: Auf der einen Seite Vogelgezwitscher, auf der anderen das Gepolter von hin- und hergeworfenen Blechteilen.
[2474] Ebd., 01:40-02:00.
[2475] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 341-344; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 130-09:51:12-09:51:14.

herumärgert. Zwar lässt sich Miriam im Roman ebenso wenig abschütteln und bohrt weiter, doch sind beide – sie nennt ihn „Paps“, er sie „Schätzchen“ – noch relativ milde gestimmt; und so klingt es auch im Hörbuch. Indes wechselt er, um einer Antwort auszuweichen, das Sprachspiel („Wir trinken gleich ein Bier zusammen. Muss hier nur schnell fertig machen.“). Überhaupt lassen sich in der gesamten Interaktion viele Sprünge zwischen unterschiedlichen Sprachspielen und fehlende Anschlüsse, Abbrüche, Themenwechsel feststellen. Das Ausweichen mit dem Bier fehlt im Hörspiel und er lässt bereits mehr (negative) Emotionen erkennen als im Roman. Zudem hat sie ihm im Hörspiel in der Zwischenzeit schon mehrere unbeantwortete Fragen gestellt bzw. entgegengeschleudert – das nette „Paps“ fehlt und Schaller erwidert ein schroffes „Ach komm, nun lass mal gut sein, Miri.“ Letzteres ist vom reinen Wortlaut her in Roman/Hörbuch noch wesentlich zurückhaltender: „Lass gut sein, **Liebes**.“[2476]
Kurz darauf sieht das in der Textfassung ebenfalls weniger nett aus: „‚Erklär mir, was das soll.‘ [] ‚Ich arbeite!‘“ Bereits das Ausrufezeichen verrät, dass er nun lauter wird; und die Erzählerin betont dies noch zusätzlich durch den phonatorischen Hinweis: „Schaller war laut geworden“. Im Hörbuch ist das sogar die erste Äußerung, in welche die Sprecherin einen leicht gereizten Ton hineinlegt.[2477] Miriam bleibt hartnäckig – und im Befehlston. Überdies schafft sie es allein durch Blicke, Macht auf ihn auszuüben und ihn zum Reagieren zu bewegen, was beinahe ein wenig an Linda Franzen mit ihrem Pferde-Gehorsam denken lässt:

> „Du kommst jetzt raus und siehst dir das an“, sagte Miriam. „Es sieht aus wie im Winter, nur dass der Schnee schwarz ist.“
> „Geh zur Seite, verdammt!“, schrie Schaller.
> „Papa!“
> Miriam hatte seinen Arm gepackt und zog. […]
> „Bist du wahnsinnig!“ […]
> Miriam gewann. **Sie starrte ihn so lange an, bis er sich schuldig fühlte und ihr aus der Scheune in den Hof folgte**.[2478]

Den verba dicendi zufolge ist sie noch ruhig („sagte“), wogegen seine Rede durch das „schrie“ und das Ausrufezeichen als laut markiert ist. Erst danach wird auch sie lauter. Betont werden im Hörbuch in dieser Passage vor allem jene mit dem entsprechenden

[2476] Zeh: Unterleuten, S. 344f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 130/131-09:51:42-09:53:20; Zeh: Unterleuten-HS, 3/16-02:00-03:18.
[2477] Zeh: Unterleuten, S. 346; Zeh: Unterleuten-HB, 131-09:53:21-09:53:27.
[2478] Zeh: Unterleuten, S. 346f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 131-09:53:53-09:55:12. Man könnte hier ergänzen: Schuldig wie ein Kind, das etwas angestellt hat.

Satzzeichen versehenen Ausrufe. Emotionen und Anspannung der Situation sind spür- bzw. hörbar, halten sich allerdings noch im Rahmen. Im Hörspiel haben wir hier beim Zusammenkrachen der Hebebühne die dazu passenden Geräusche, was die zunehmende Spannung unterstreicht und die Vorstellung eines wenig behaglichen Raums hervorruft – im Roman lesen wir an dieser Stelle nur: Sie „zuckte mit keiner Wimper angesichts des ohrenbetäubenden Lärms, den der aufschlagende Stahlträger verursachte.“[2479] Eine vergleichbar geladene Atmosphäre vermag dies der Situation nicht zu geben. Schallers Gebrüll verstärkt den Druck zusätzlich. Wir erfahren – was buchstäblich nochmal Öl ins Feuer gießt –, dass es sich um ganze fünf Feuerstellen handelt; im Roman gibt es keine Zahl. Der durch die Modulationen in der Sprechmelodie entstehende Gefühlsmix zieht sich in dieser Szene im Hörspiel durch. So klingt Miriam zwar bei ihren meisten Sätzen gereizt bis ungehalten, bei anderen sanft, z. B. wenn sie von der Nachbarin mit dem Baby spricht.[2480]

Im Roman setzt Schaller ihrem Imperativ („Mach die Feuer aus“) – hier erteilt erneut die Tochter dem Vater einen Befehl – seinerseits einen entgegen: „Fahr einfach nach Hause“. Sie bleibt indes verbal („„Jetzt soll ich wieder heimfahren?‘[…] ‚Mit dem ganzen Papier im Auto?‘ […] ‚Du kannst rumrennen und Sachen rumwerfen und von mir aus auch rumschreien. Aber ohne eine Erklärung werde ich nicht verschwinden.‘“) wie nonverbal („Spöttisch blickte Miriam ihn an“; „Miriam hatte sich vor Schaller aufgebaut, glatt und weich und doch ein unverrückbares Hindernis mit ihren verschränkten Armen und der senkrechten Falte über der Nasenwurzel“) stur. Beide Seiten sind kurzzeitig etwas ruhiger geworden, wenngleich Miriam durchaus entschieden klingt; das hören wir ebenso im Hörbuch.[2481] Überraschenderweise wechselt dann *sie* das Thema/Sprachspiel und fragt nach der Hebebühne. Was sich im Roman neutral liest, klingt im Hörbuch nun wieder gereizter (das gilt nicht minder für Schallers Antwort, die zudem mit zwei Ausrufezeichen versehen ist) – bleibt allerdings nach wie vor erfolglos. Der eigentliche Wendepunkt ist dann ihre Frage: „Ist das eine Gombrowski-Scheiße?“ – Im Hörspiel fragt Miriam „Ist das hier ’ne Gombrowski-Scheiße, **wieder mal**?“, was uns mitteilt, dass sich „Gombrowski-Scheiße“ wohl öfter ereignet (hat). Es ist der Moment, da Miriam eine Grenze zu dem überschreitet, was eigentlich nicht gesagt werden darf; die Schwelle, an der nicht das

[2479] Zeh: Unterleuten, S. 346.
[2480] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 3/17-00:00-00:30.
[2481] Zeh: Unterleuten, S. 347; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 131/132-09:55:47-09:56:48.

Ungesagte, sondern das Unsagbare ausgesprochen wird. Es ist ein Eindringen in sicheres Territorium, einer räumlichen Grenzüberschreitung vergleichbar. Ihr Vater antwortet hierauf im Roman in einem Tonfall, der sie verstummen lässt (Erzählerkommentar), sagt: „Du weißt nichts von Gombrowski." Schaller hat mit seinem Ton also eine einschüchternde Wirkung auf seine Tochter – im Hörbuch klingt das nicht entschiedener als vorherige Äußerungen, d. h., es ist keine wirkliche Steigerung seiner aggressiven Gefühlslage erkennbar, – und steht damit im Widerspruch zum behaupteten Verstummen. Im Hörspiel ist Schallers Entgegnung als (rhetorische) Frage formuliert: „Was weißt du denn von Gombrowski?"; es klingt gereizt, jedoch nicht laut und ist durch die Transformation in eine Frage insgesamt schwächer. Nun wird die Szene durch eine Interview-Einspielung mit Schaller unterbrochen, in der es um seinen Unfall, den damit verbundenen Gedächtnisverlust und sein Auftauchen bei Gombrowski geht. (Im Roman sind diese Informationen in einer kurzen Analepse zusammengefasst, in der wir u. a. erfahren, dass er nicht genau weiß, wie es um die gemeinsame Vergangenheit mit dem Landwirt bestellt ist). Nach dem Interview wird seine Frage „Was weißt du denn von Gombrowski?" wiederholt. Und danach sind wir bei ihrer Antwort, die sich (fast wörtlich) mit dem Roman deckt. Miriam ist verunsichert, zögert – im Roman heißt es, was die Grenzüberschreitung explizit benennt, wie „an der Schwelle eines Raums, den sie eigentlich nicht betreten" darf – und spricht den Satz schließlich aus: „Mama sagt, Gombrowski ist dein Fluch. Sie sagt, wenn er jemals wieder bei dir aufkreuzt, soll ich zur Polizei gehen" (das wird im Hörbuch zwar wieder ruhig gelesen, klingt allerdings nicht zögerlich oder verunsichert). Was Miriam hier äußert, ist die subjektive (Welt-)Sicht ihrer Mutter, welche bzgl. ihres Ex-Mannes, wie anzunehmen ist, zu dessen Ungunsten ausfällt. – Nun hat sie ins Sprachspiel des Drohens gewechselt und konstatiert damit zugleich einen Machtanspruch, mit dem sie, ohne dass sie dies wissen kann, tatsächlich eine Grenze überschritten hat und in einen Bereich eingedrungen ist, in dem Schaller endgültig der Boden unter den Füßen fehlt. Im Hörspiel befindet sich Schaller mehr oder weniger auf der Anklagebank, einem Bombardement aus Fragen und Vorwürfen ausgeliefert, denen er nicht viel (nur ein „Wehe" angesichts der Drohung mit der Polizei) entgegenzusetzen hat; stattdessen bekommen wir kurze Gedankenfetzen, die seine Hilflosigkeit zum Ausdruck bringen, geliefert: „Nicht von Susanna sprechen"; „Nicht über Gombrowski

sprechen“. Zudem hören wir, dass er sich parallel (und ausweichend) mit anderen Dingen beschäftigt, vermutlich im Werkzeugkasten kramt.[2482]

Im Roman entsteht durch eine vage Analepse zur Gewitternacht eine Pause, nach der Schaller noch kurz ruhig bleibt („Deine Mutter weiß nichts“, „Bitte, Miriam“, „Ich hab mein halbes Leben für ihn gearbeitet“ – die Zuverlässigkeit dieser Aussage wäre anzuzweifeln, da er, wie oben erwähnt, offenbar nicht genau weiß, was er in der Vergangenheit für/mit Gombrowski getan hat; oder es ist die Frage zu stellen, ob er doch mehr weiß, als er zugibt oder die Erzählerin behauptet); als sie trotzdem nicht mit ihrem Fragen aufhört, steigert sich seine Reaktion immer mehr ins Ungehaltene („Davon weiß ich nichts. Lass mich jetzt in Ruhe!“; „Halt’s Maul!“ Die letzte Aussage ist überdies versehen mit dem verbum dicendi „brüllte“.) In dieser Passage stimmen die Betonungen, die die Hörbuch-Sprecherin in die einzelnen Aussagen legt, mit der emotionalen Zuspitzung der Situation überein. So klingt Schallers „Bitte, Miriam“ zwar noch ruhig, indes gleichzeitig etwas gereizt und entschieden. Man könnte es – wie bei seiner folgenden Erklärung – jedoch auch resigniert nennen. Es ist ein Tonfall, der besagt: Ich will da jetzt nicht weiter drüber diskutieren, ich werde dir keine Antworten liefern. Als sie dennoch (ruhig) weiterfragt, wird er entsprechend laut – und das kann man hören. Im Hörspiel ist dies schon den Worten nach verschärft; dort heißt es nicht „Halt’s Maul!“, sondern „Mensch, jetz’ halt doch endlich dein’ Sabbel!“[2483] – beides eine gewaltvolle Art, jemanden zum Schweigen zu bringen. Die Wirkung der Rückblende ist durch die dramatische Darstellung ebenfalls gesteigert; Gegenwart und Vergangenheit vermischen sich stärker als in der Vorlage. Und dann fällt Schaller nichts mehr ein. Es liefern nur noch seine Gedanken Antworten. An dieser Stelle bekommen wir einen kurzen Blick in Miriams Innenleben, der in wenigen Worten ihre Unsicherheit mitteilt: „Er hat so viel Angst. Warum?“ Im Roman fehlt die Innensicht, wir erfahren nichts von dieser Wahrnehmung. In Roman wie Hörspiel sind es ohnehin nicht Worte, die die Interaktion wenden, sondern sichtbare Gefühle, wie das Glänzen in ihren Augen. Im Hörspiel hören wir sie zudem – wieder eine Steigerung – schluchzen. Und Schaller ist zunehmend überfordert, denkt „Jetzt steht sie da und weint. Mir fällt nichts ein, alles leer.“ Schließlich hören wir ein Scheppern wie von einem heruntergeworfenen Werkzeug und die Szene

[2482] Zeh: Unterleuten, S. 348f.; vgl. ebd., S. 79ff.; Zeh: Unterleuten-HB, 132-09:56:50-09:58:20; Zeh: Unterleuten-HS, 3/17-00:45-03:20, 3/18-00:00-00:24.

[2483] Zeh: Unterleuten, S. 349f.; Zeh: Unterleuten-HB, 132-09:58:20-10:01:13; Zeh: Unterleuten-HS, 3/18-00:24-00:36.

endet abrupt. Was im Roman noch folgt, fehlt im Hörspiel, wo es zu einem Interview mit Arne übergeht, das mit Schaller und Miriam nichts zu tun hat und von der Wirkung her einen radikalen Bruch bedeutet.[2484] Im Text sagt Schaller, was einen großen Unterschied macht, einen absolut deplatzierten Satz, in dem sich seine ganze Hilflosigkeit spiegelt: „„Sieht wirklich aus wie Schnee, was?', rief er. ‚Guck mal, wie schön es schneit!'"[2485] In diese letzte, direkt zitierte Aussage gelingt es Helene Grass, die passende Absurdität hineinzulegen. Schallers Hilflosigkeit, seine Ohnmacht kommen so klar zum Ausdruck. Dass er wieder einmal das Sprachspiel wechselt, sich weigert, an das anzuschließen, was seine Tochter vorgibt, ist kein Zeichen von Macht, sondern von Machtlosigkeit. Er kann sich nicht behaupten, bloß entziehen wie ein Kind, das dem Antworten aus Angst vor Bestrafung ausweicht. Auf diese Weise versucht er nicht nur, das Thema zu begraben und auf eine heitere Ebene zurückzukehren; der Satz ist außerdem unangemessen seiner mittlerweile erwachsenen Tochter gegenüber: Schaller hat kein Vokabular, um mit der erwachsenen Miriam zu sprechen. Folglich gibt es dann von dieser keine Reaktion mehr. Die Erzählerin berichtet nur noch von ihrem Weinen und wie sie später mit quietschenden Reifen davonfährt, während Schaller dasteht, Kartons zerreißt und ins Feuer wirft.[2486] Für das Hörbuch lässt sich festhalten, dass die Betonungen der Sprecherin, obgleich es am Anfang etwas langsam anläuft, größtenteils der Situation und den Schilderungen der Erzählerin entsprechen, lediglich in der – allerdings entscheidenden – Passage mit der Hebebühne und Gombrowski verfehlt sie m. E. den Ton. Das Hörspiel ist, verglichen mit Roman und Hörbuch, deutlich differenzierter, und das gilt auch für Schaller als Figur. Die Emotionen sind gesteigert, die ganze Atmosphäre durch Lärm und die Lautstärke des Gesagten/Geschrienen wesentlich gespannter. Und trotzdem Schallers Gedächtnisverlust im Roman auch angesprochen wird, wird Schaller im Hörspiel um einiges komplexer charakterisiert. In diesem hat er sehr weiche wie extrem harte Züge und insbesondere seine Hilflosigkeit kommt klarer heraus, was gerade dadurch hervorgehoben wird, dass die Feststellung seiner Angst der einzige Gedanke ist, den wir von Miriam zu hören bekommen. Allein die wechselnden und z. T. intensiven wie aggressiven Emotionen machen jede vernünftige Kommunikation unmöglich – ganz abgesehen davon, dass ohnehin nur nebenbei gesprochen wird, da Schaller parallel mit dem Aufbau der

[2484] Ebd., 00:37-01:16.
[2485] Zeh: Unterleuten, S. 351; Zeh: Unterleuten-HB, 133-10:02:28-10:02:34.
[2486] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 351.

Hebebühne beschäftigt ist. Will man von einer gemeinsam geteilten Situationsdefinition her argumentieren, wird noch offensichtlicher, warum das nicht funktionieren kann. Miriams Wissen basiert in erster Linie auf dem, was sie von ihrer Mutter gehört hat – und das muss, wie gesagt, als subjektiv und negativ gefärbt angenommen werden, eine weiter getragene PW, die den Blick auf die objektive Welt verzerrt; Schallers Lebenswelt besteht dagegen nur noch aus Bruchstücken. Das Ausmaß dieser Lücken bleibt für den Rezipienten letztendlich unklar; und vergessen werden darf, was die Erzählerin und deren Wertung anbelangt, hierzu nicht, dass diese ein gewisses Mitleid mit Schaller zu empfinden scheint. Wie erwähnt, ist die gesamte Interaktion durch Imperative und Gegen-Imperative sowie durch das Verweigern von Anschlüssen gekennzeichnet, in denen sich insbesondere Schallers Ohnmacht offenbart. Außerdem stellt dies eine spezielle Art von Widerstreit dar. Die Angelegenheit kann allein deshalb nicht aufgelöst werden, weil es keine Fakten, keine objektive Welt(-Sicht) gibt, über die man sich einigen könnte; zumal es, sofern wir Schallers Gedächtnisverlust als Tatsache auffassen, nicht um bloßes Verschweigen geht, sondern die Informationen stehen beiden Seiten (und der Erzählerin) tatsächlich nicht zur Verfügung.

Darüber hinaus wird in dieser Episode Schallers Überforderung im Umgang mit seiner Tochter deutlich; der Vaterrolle ist er nicht gewachsen. Fällt ihm die Kommunikation selbst bei scheinbar harmlosen Alltagsdingen aus dem Leben Miriams schon schwer, ist er wie gelähmt, wenn es in den Bereich jener Themen geht, die für ihn heikel sind, auch – oder gerade, weil er sich nicht an alles erinnern kann. Das führt dazu, dass er entweder ausweicht, solange dies möglich ist, oder laut wird und sich im Ton vergreift. Mit dem „Halt's Maul!" hat er immerhin erreicht, sie zum Verstummen zu bringen. Allerdings unterstreicht dies nur, wie weit entfernt von gelungener Kommunikation sich die ganze Episode abgespielt hat. Von anfänglichem Ausweichen bis zum hilflosen Ausbruch steigert sich Schallers Reaktion dabei immer mehr und fährt die Kommunikation schlussendlich gegen die Wand. Dabei können für Schaller verschiedene Schweigeformen angenommen werden. Neben dem überwältigten Schweigen, welches in der nächsten zu analysierenden Szene noch eine Rolle spielen wird, kann es sich um ein Nicht-reden-Dürfen (auf Anweisung Rudolf Gombrowskis) handeln.

Sechs/Vier[2487] Tage später (Montag, 26.7., Kapitel 43) kommt Miriam erneut auf den Hof; dieses Mal unangemeldet und unerwartet. Im Gegensatz zum vorherigen Besuch weiß Schaller genau, was er ihr sagen will; er hat also eine Strategie, ein Ziel: „Schaller war vorbereitet. Was er ihr zu sagen hatte, stand fest." Als sie ihn mit „Lässt du mich mal rein, du Schnarchsack?"[2488] begrüßt, ist er, da er nun weiß, dass der Streit der vergangenen Woche bereits vergessen ist, auch recht zuversichtlich und seine Nervosität verschwunden. Es beginnt dann jedoch erneut mit einer Frage, die Schaller überfordert:

> „Was zum Teufel ist hier los?"
> Keine leichte Frage. Schaller entschied sich für eine simple Antwort.
> „Marderschaden", sagte er.[2489]

Er weiß natürlich ganz genau, wie die Frage gemeint ist – und weicht gleich wieder aus. Im Hörbuch wird ihre Begrüßung noch neutral bis heiter gelesen, während das „Was zum Teufel ist hier los?" bereits etwas gereizt klingt, aber insgesamt wirkt sie eher ungeduldig. Der „Marderschaden" lässt jede Betonung vermissen – oder Schaller versucht, so kann man es alternativ sehen, sein Ausweichen zu kaschieren.

Wie einem Kind, das seiner Mutter das aufgeräumte Zimmer zeigen will, ergeht es ihm nun mit seinem Hof, alles ist ordentlich und sogar gefegt. Nur zu seiner Enttäuschung scheint Miriam „die Veränderung gar nicht zu bemerken"; bleibt stattdessen bei ihrer Frage und damit im Sprachspiel, das sie begonnen hat: „Was in Unterleuten los ist, will ich wissen", worauf Schaller mit einer Gegenfrage reagiert: „Wer sagt, dass was los ist?"[2490] – Sie fragt (im Hörbuch) nun bereits deutlich gereizt, er bleibt stimmlich weiterhin unbeteiligt – oder bemüht sich darum. Im Anschluss, als sie ihm ihre Fingernägel vorführt, klingt sie wieder freundlich und eher erheitert, so, als wollte sie ihm von einer unterhaltsamen Entdeckung berichten. Und dann wird sie plötzlich in Worten und Klang erneut ernst („Sie nennt es Kriegszustand", „Die Lage in Unterleuten").[2491] Generell folgt das Hörspiel zwar dem Roman, nimmt indessen wieder eine andere Färbung an. Zunächst einmal fragt sie: „Was is'n hier los?" – zwar hörbar gereizt, aber, weil der Teufel fehlt,

[2487] Eigentlich sind es vier, weil Kapitel 32 exakt auf Dienstag, 20. Juli 2010, datiert (vgl. ebd., S. 342) und nun Montag ist (vgl. ebd., S. 427), danach ist die Rede von „letztem Donnerstag" (ebd., S. 429), obwohl sie sich in der Zwischenzeit gar nicht gesehen haben („Vorher musste er nur herausfinden, ob sie noch wütend auf ihn war" (ebd., S. 428); außerdem knüpft sie mit ihren Fragen an die letzte Begegnung an (vgl. ebd., S. 430).
[2488] Ebd., S. 427ff.
[2489] Ebd., S. 429; Zeh: Unterleuten-HB, 166-12:06:58-12:07:57.
[2490] Zeh: Unterleuten, S. 429; Zeh: Unterleuten-HB, 166-12:07:58-12:08:38.
[2491] Ebd., 166/167-12:08:39-12:09:30; Zeh: Unterleuten, S. 430.

gleichzeitig entschärft. Vor allem ist seine rhetorische Frage hier durch eine direkte – „Wieso, was soll'n los sein?" – ersetzt. Er mimt den Ahnungslosen (dramaturgisches Handeln) und verletzt damit den Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit. Die Sache mit dem Nachrichtendienst erhält im Hörspiel eine andere, auflockernde Richtung: Heißt es im Roman „Als Schaller verstand, dass sie einen Witz gemacht hatte, war es zu spät zum Lachen", lacht er im Hörspiel tatsächlich; scheint er sich darüber, dass seine Tochter in ein Nagelstudio geht, zu amüsieren. Dem „Weiß ich nix von" bzgl. des angesprochenen Kriegszustands wird ein Gedanke hinterhergeschoben: „Der Satz ist Fluch und Gnade meines Lebens", sodass wir auch hier an Schallers eingeschränktes Gedächtnis erinnert werden,[2492] an sein fehlendes Hintergrundwissen, aufgrund dessen er die Situation nicht richtig einzuschätzen vermag. Und natürlich steht Miriams Wissen selbst auf keinem stabilen Fundament, da es sich, wie bei ihrem letzten Besuch, lediglich aus den Aussagen Dritter zusammensetzt, die Schaller alles anderes als positiv gesinnt sind.

Die Art und Weise der Kommunikation ist also zunächst einmal ähnlich der des vorherigen Kapitels: Miriam stellt Fragen, auf die sie keine Antworten erhält. Und wir haben es, wie später bei den Krons, mit einem Verhör(-Dialog) zu tun (vgl. dazu S. 621 und 633). Wo der Roman keine Informationen liefert, wie die Sätze gesprochen werden – es gibt keine Ausrufezeichen, phonatorische oder andere Hinweise durch die Erzählerin –, schwankt der Tonfall im Hörspiel zwischen entschieden bis gereizt und freundlich bis heiter. Zudem entwickelt es sich völlig anders, als Schaller sich das vorgestellt hat; seine W-World zerfällt durch die Reaktionen seiner Tochter:

> Das Gespräch wurde unangenehm. Schaller fragte sich, wann und wie er den Rundgang durch sein neues Leben beginnen sollte. Er wollte Miriam den gesäuberten Hof vorführen, dazu das Video vom nächtlichen Einbruch des Vogelschützers, und erklären, dass er sich in Zukunft aus allen Dorfangelegenheiten heraushalten würde, ganz gleich, wessen Interessen auf dem Spiel standen.[2493]

Das Problem an der Sache ist, dass auch Miriam eine Strategie, ein Ziel hat, mit dem sie zu ihm gefahren ist. Beide agieren hier wie Figuren auf einem Schachbrett, auf dem sie sich allerdings nicht gegeneinander oder aufeinander zu bewegen können – beide spielen mit verschiedenen Regeln, die sich nicht vereinbaren lassen. So müssen sie zwangsläufig in einen Widerstreit geraten.

[2492] Zeh: Unterleuten-HS, 5/6-01:18-02:10; Zeh: Unterleuten, S. 430.
[2493] Ebd. Dieses Zitat fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs vollständig (Zeh: Unterleuten-HBk, 162).

Im Roman folgt eine lange Passage, in der es kaum Erzählerkommentare gibt und Schaller relativ wenig sagt. (Das Gespräch in diesem Kapitel wird durchgehend in direkter und autonomer direkter Rede wiedergegeben.) Miriam kommt sogleich auf die Frage mit der Hebebühne zurück, sie möchte wissen, wer ihm geholfen hat, sie wiederzubekommen. Es ist eine übrig gebliebene Frage ihres vorherigen Besuchs, gleichwohl eine überflüssige, weil beide – wie die Erzählerin anmerkt – die Antwort kennen.[2494] Und sie „passt[] nicht zu dem, was er ihr eigentlich sagen [will]. Sie führt[] in die entgegengesetzte Richtung." – Im Hörbuch hat Miriam nun endgültig einen forschen Tonfall angenommen. Auch im Hörspiel sind beide jetzt vernehmbar gereizt, als es um die Hebebühne geht; und so ist Schallers harmlos und neutral formuliertes „Die gehört mir" zu einem lauten und forschen „Mann, das – is' mei-ne!" geworden; gleiches gilt für Miriam: „Ja, ich weiß, dass das dei-ne ist" (statt „Ich weiß, dass sie dir gehört"), dabei sie außerdem in der Pause zwischen den Silben von mei-ne/dei-ne seinen Tonfall imitiert und ihn damit provoziert.[2495]

Im Anschluss versucht Schaller, nachdem seine Ausweichversuche gescheitert sind, (in allen drei Varianten) seiner Tochter begreifbar zu machen, dass er den „Aschezauber" nicht für Gombrowski veranstaltet hat, sondern dies sein eigener Kampf gegen die Vogelschützer ist. Im Hörspiel spricht er zwar ruhig, trotzdem ist er angespannt, wie die Aneinanderreihung kurzer, abgehackter Sätze zeigt: „Ja, aber ich hab' das Feuer nich' für Gombrowski gemacht. Als –, das Feuer hab' ich sonst für mich gemacht. Also, das war ja mein Kampf, das war mein Feuer. Er wollte, dass ich damit aufhöre. Also, dass ich 'ne Pause mache, 'ne Unterbrechung wollt' er." Insbesondere im mehrmaligen Ansetzen mit „Also" zeigt sich seine Unsicherheit. Versucht er sich ihr (im Hörspiel) wieder zu entziehen, reagiert Miriam im Befehlston, sogar dreifach, und damit schroffer als im Roman: „Ne, du bleibst jetzt mal hier, Papa! Du bleibst jetzt, du bleibst jetzt mal schön hier, ja – also: Frau Kamp sagt […]." Anders gesagt: Im Hörspiel rennt er früher davon. Und vor allem verraten seine Gedanken, dass er das gar nicht hören will: „[Seufzen]. Ich würd' mir jetzt lieber 'ne Dose Heringe in Tomatensoße aufmachen." Das ist nicht nur ein Zeichen mangelnder Aufmerksamkeit; vielmehr eines von Ohnmacht: Zumindest in Gedanken versucht Schaller der Situation zu entkommen. Des Weiteren beschränkt es sich, was Miriam angeht, im Roman auf ein bloßes „Hiergeblieben!" – und es ist lediglich

[2494] Fragen machen laut Searle nur dann Sinn, wenn der Fragende die Antwort nicht kennt (vgl. Searle: Sprechakte, S. 102); vgl. Zeh: Unterleuten, S. 430f.
[2495] Ebd.; Zeh: Unterleuten-HB, 167-12:09:52-12:10:32; Zeh: Unterleuten-HS, 5/6-02:10-02:33.

die beschriebene Wirkung, die das auf Schaller hat, welche dem mehr Nachdruck verleiht. Dennoch ist bereits das Ausrufezeichen wieder ein Hinweis auf ihren Tonfall, der Kommentar der Erzählerin bringt dann, wie oben erwähnt, Schallers Dilemma zum Ausdruck: „Wenn Miriam in diesem Tonfall mit ihm sprach, hatte Schaller das Gefühl, sich in einen Hund zu verwandeln. Die Wirbelsäule krümmte sich, die Schultern fielen herab, und er meinte zu spüren, wie sich seine Ohren flach an den Kopf legten." Schaller wird dadurch in eine absolut unterwürfige Rolle gesteckt, noch mehr herabgesetzt, als dies in der Situation der vertauschten Rollen ohnehin schon der Fall ist. Die Erklärung von Frau Kamp, die sie ihm mitteilt (Fließ, Baugenehmigung, Pferdefrau), macht die Frage eigentlich erneut überflüssig, da sie die Antwort ja bereits zu kennen glaubt. Schaller gibt sich geschlagen, seine Strategie auf und will möglichst rasch aus diesem Gespräch herauskommen, eine Art Fluchtreaktion: „‚Dann ist ja alles klar', sagte Schaller. ‚Willst du ein Bier?'" (im Hörspiel: „So, ich hol' mir mal'n Bier [Miriam redet unterdessen weiter] Willst auch eins?"). Wie zuvor versucht Schaller, in ein banales, für ihn zu bewältigendes Sprachspiel zu wechseln. Diese Frage übergeht nun Miriam ihrerseits und fährt einfach mit ihrem „Frau Kamp sagt"-Text fort, erzählt von Kron, der das halbe Dorf aufgehetzt und Gombrowski, der Krönchen entführt habe. D. h., sie informiert ihn, der im Dorf lebt, über Sachen, die sich dort ereignet haben sollen und die sie nur über mehrere Ecken gehört hat. Es sind erneut nur weitererzählte PWs; trotzdem präsentiert sie ihm alles als Fakten.[2496] Tatsächlich ist diese Passage im Hörbuch interessant. Wir können auf beiden Seiten einen Mix unterschiedlichster Emotionen hören. Miriam bleibt zunächst entschieden und drängend (das Ausrufezeichen nach „Papa!" ist allerdings nicht zu hören), Schaller verunsichert – was man im Drucktext auch an den unvollendeten Sätzen („…") ablesen kann. Wenn er laut wird, deckt sich der Ton mit dem phonatorischen Hinweis des Romans („sagte Schaller laut"). Die Unsicherheit hat außerdem noch einmal zugenommen. Jemand, der so klingt, will verhindern, weiterhin befragt zu werden, versucht vielmehr, eine Grenze aufzubauen, die dem anderen Einhalt gebietet. Bei seinem „Dann ist ja alles klar" nimmt er plötzlich einen heiteren Ton an, der besagt „Gut, erledigt". Miriam redet währenddessen eindringlich, relativ schnell, aber nicht hart weiter und wird erst bei „Hiergeblieben!" wieder energischer. So überrascht es nicht – das gilt nun für Roman, Hörbuch und Hörspiel –, dass Schaller das Gespräch einfach nur noch beenden

[2496] Zeh: Unterleuten, S. 431f.; Zeh: Unterleuten-HB, 167-12:10:32-12:12:08; Zeh: Unterleuten-HS, 5/7-00:00-01:49.

will und keinen Gedanken mehr an sein Ziel und eine mögliche Strategie, dieses zu erreichen, verschwendet. Miriam jedoch sitzt „am längeren Hebel“ und er ist mittlerweile derart unsicher geworden, dass er sich nicht einmal mehr traut „zu fragen, ob Miriam Hunger habe.“[2497] Der erwachsene Mann hat also Angst, von seiner Tochter zurückgewiesen, abgelehnt zu werden.

Das Schlimmste steht Schaller sogar noch bevor; und die Beschreibung von Miriams Körpersprache verrät, dass sie, die bisher so souverän aufgetreten ist und ihn überhaupt nicht zu Wort hat kommen lassen, nun ebenfalls unsicher ist: „Miriam hatte die Arme verschränkt und zog die Schultern hoch, als wäre ihr kalt, trotz der sommerlichen Abendhitze.“ – Wobei neben der Uneindeutigkeit der Körpersprache (Unsicherheit, Sicherheit, Unnachgiebigkeit oder etwas ganz anderes?) nicht erkennbar ist, ob diese Beobachtung Schaller zuzuschreiben ist oder der Erzählerin. Nimmt man das an dieser Stelle Gesprochene hinzu, deutet es eher auf Verunsicherung hin. Sie braucht mehrere Sätze, bevor sie zum Punkt kommt, beginnt zunächst zögerlich, sagt erst mit Anlauf den einen Satz, der Schaller in einen Strudel aus Bildern und Gefühlen versetzt und am Ende zum völligen Blackout wird: „Im Klartext wollte Frau Kamp wohl sagen, dass du einen Mann umgebracht hast. Und diesem Kron das Bein zerschmettert“.[2498] Verglichen mit dem Gefühlsmix im vorherigen Gesprächsabschnitt flacht der Ton im Hörbuch nun wieder merklich ab. Obwohl sie sich dem Thema langsam nähert, ist dies dem Klang nicht zu entnehmen; vor allem bei ihrem „Normalerweise reden wir ja nicht über so etwas“ wäre eine Verunsicherung in ihrer Stimme zu erwarten, doch all ihre Sätze klingen hier neutral, weder unsicher noch drängend; sie leiert es wie einen vorbereiteten Text herunter. Die fehlende Sprechmelodie schwächt den Inhalt ab, verzerrt ihn sogar.[2499]

Im Hörspiel dagegen hört man nun genau diese Unsicherheit in ihrer Stimme, die durch die Sprechpausen zwischen „Frau Kamp hat noch was gesagt.“, „Sie meinte, das ist jetzt ja alles schon fast zwanzig Jahre her, aber –.“ und „Tote – haben bekanntlich ’n gutes

[2497] Zeh: Unterleuten, S. 432.

[2498] Ebd., S. 433. Diese Aussage wird im Hörspiel leicht modifiziert („Also eigentlich vermutet Frau Kamp, dass du jemanden umgebracht hast. Und Kron das Bein zerschmettert.“), vor allem aber dadurch hervorgehoben, dass sie die einzige in einem kurzen Track (12 Sekunden) ist, eingebettet in (Rest-)Geräusche der Gewitterszene plus unheilvolle (Leit-)Melodie, die stets diese Szenen der Gewitternacht begleitet. Außerdem wird sie sehr ruhig gesprochen und diese Mischung verleiht dem kleinen Satz große Eindringlichkeit. (Zeh: Unterleuten-HS, 5/9). Der Track davor besteht nur aus einer Gewitterszene von 19 Sekunden (Ebd., 5/8).

[2499] Zeh: Unterleuten-HB, 168-12:13:25-12:14:53.

Gedächtnis“ verstärkt wird.[2500] Hieran schließt sich eine kurze Einspielung der Gewitternacht an, gemischt mit Gedanken bzw. Erinnerungsfetzen Schallers in der Gegenwart, wobei dieser auch namentlich genannt wird: „Ey, sag mal is’ det der Schaller?!“[2501] Wieder werden also Vergangenheit und Gegenwart ineinander montiert und somit verwoben, was natürlich wesentlich direkter in das Geschehen versetzt, als das in der durch die Erzählerin vermittelten Rückblende des Romans der Fall ist. Von der Gewitterszene führt uns Schaller mit stockenden Gedanken-Worten sodann wieder in die Gegenwart: „Zurück auf meim Hof steht meine Tochter. – Ihre Arme – um meinen Bauch – sind kaum lang genug, um – m-mich zu umfassen.“[2502] Als er hier zu sich kommt, zittert und weint er, was wiederum Miriam sofort stoppt. – Wie bei Fließ und Wachs ist die Standhaftigkeit dahin, sobald sich beim Gegenüber empfindliche Emotionen zeigen. Im Hörspiel ist die Wirkung, die der eingeschüchterte Vater auf sie hat, in jedem Wort zu hören: „Papa – du zitterst ja – alles gut.“ Man kann es mit dem Tonfall vergleichen, in dem man mit einem verstörten oder verängstigten Kind sprechen würde. Und wir hören das Zittern tatsächlich im Hintergrund.[2503] Diese Reaktion Schallers kann durchaus als Panikattacke bezeichnet werden: Er verliert die Kontrolle, den Bezug zur Gegenwart und wird in die Vergangenheit katapultiert, was durch den dramatischen Modus des Hörspiels besonders eindringlich vermittelt wird. Ganz anders im Hörbuch: Hier verfehlt Helene Grass nun klar den Ton. – Miriams „Du zitterst ja“ klingt nach einer banalen, alltäglichen Feststellung aus der Kategorie „Heute ist es aber bewölkt“. Es passt überdies nicht zu dem, was folgt:[2504]

> Miriams Arme schlangen sich um seinen Bauch und waren kaum lang genug, ihn zu umfassen.
> „Papa“, sagte sie, den Kopf seitlich an seine Brust gelegt. „Du denkst doch nicht, dass ich diesen Unsinn glaube? Ich habe Frau Kamp erklärt, dass du niemals in deinem Leben Gewalt ausgeübt hast und es auch niemals tun wirst.“[2505]

Im Roman – und schon gar nicht im Hörbuch – sind hier weder Verzweiflung (bei Schaller) noch Verunsicherung (bei Miriam) erkennbar. Hier lässt sich also für beide

[2500] Zeh: Unterleuten-HS, 5/7-01:49-02:11.
[2501] Vgl. ebd., 5/8; ebd., 05/10-00:00-00:30.
[2502] Ebd., 00:30-00:40.
[2503] Ebd., 00:40-00:58.
[2504] Zeh: Unterleuten, S. 433f.; Zeh: Unterleuten-HB, 168-12:15:22-12:15:40.
[2505] Zeh: Unterleuten, S. 434; Zeh: Unterleuten-HB, 168-12:15:50-12:16:09. Hier wird deutlich, dass Miriam ein Idealbild von ihrem Vater hat, das nicht der Realität entspricht bzw. nicht dem, was ansonsten im Roman, aus welcher Perspektive auch immer, über Schaller ausgesagt wird.

Seiten ein überwältigtes Schweigen feststellen; aus diesem wird dann eine Art komplizitäres Schweigen: Man ist an eine Grenze geraten, an der es nicht weitergeht, ohne die Beziehung zu gefährden, weshalb man sich in ein harmloses Sprachspiel flüchtet. Das gilt ebenso für das Hörspiel, wenngleich es dort im Detail ein wenig anders abläuft. Während weiterhin Schallers Zittern zu vernehmen ist, spricht Miriam leise und besänftigend auf ihn ein:

> „Du, du glaubst doch nicht wirklich, dass, dass – denke, dass du jemanden umgebracht hast. – *Nein*. – Ich weiß – ich weiß, dass du niemals Gewalt ausüben würdest. Niemals […] Ich will nur, dass du mir was versprichst, **ja?!** – **Bitte** – halte dich – [hörbares Schlucken] aus den Geschichten raus, bitte. **Ja?!** – Und – und auch von Gombrowski. **Ja!**“[2506]

Ihre Sprechpausen, abgehackten Sätze und Wiederholungen verraten – wie der Stimmklang – ihre Unsicherheit. Erst beim letzten „Ja“ klingt sie wieder entschiedener. Vergleicht man das mit der obigen Romanpassage, deren persönlichstes Element im beschriebenen nonverbalen Handeln steckt („den Kopf seitlich an seine Brust gelegt“), ist sie im Hörspiel ganz bei ihrem Vater und ehrlich betroffen. Umso extremer wirkt die Schroffheit beim plötzlichen „Gut, dann gib mir dein Handy“ – Schaller reagiert offenbar nicht, weshalb sie wiederholt: „Dein Handy!“ Schlagartig ist jeder einfühlsame Ton aus ihrer Stimme verschwunden.[2507] Dieser Kontrast verstärkt die Wirkung, der Wechsel zum anderen Sprachspiel erfolgt (zu) abrupt; es gleicht der Rückkehr in eine Rolle, in der Empathie nicht vorgesehen ist.

Im Roman erinnert die Erzählerin noch einmal an Schallers ursprüngliche Strategie – sogar in Bildern hatte er sich schon ausgemalt, wie das Ganze ablaufen und wie Miriam reagieren würde.[2508] Einen Plan B zu seiner Strategie hatte Schaller nicht, und als Miriam immer weitergesprochen hat, wurde der Plan einfach fallen gelassen, bis ihn das Thema Gewitternacht ausgeknockt hat. Unmittelbar im Anschluss wird dann das Ziel benannt, mit dem Miriam zu ihm gekommen ist: „Halt dich aus diesen Unterleuten-Geschichten raus. Mit dem Dorf stimmt was nicht. Ganz massiv.“[2509] Das ist, auch in der Intonation

[2506] Zeh: Unterleuten-HS, 5/11-00:00-00:44.
[2507] Ebd., 00:53-00:56.
[2508] „Das war es. Das hatte er ihr versprechen wollen: niemals im Leben Gewalt auszuüben, nicht einmal zur Selbstverteidigung, was auch geschah. ‚Das hier ist die Unabhängige Republik Schallerland‘, hatte er sagen und mit großer Geste auf den Hof deuten wollen. ‚Hier herrscht Gewaltverbot, und Leute wie Gombrowski haben keine Einreiseerlaubnis.‘ Er hatte sich vorgestellt, wie Miriam lachte und vor Vergnügen in die Hände klatschte.“ (Zeh: Unterleuten, S. 434).
[2509] Ebd.; Zeh: Unterleuten-HB, 168-12:16:41-12:17:02.

des Hörbuchs, eher ein sanfter Imperativ. Wenn sie von ihm verlangt, nie wieder mit Gombrowski Geschäfte zu machen, fehlt es erneut an Eindringlichkeit. Richtig entschieden klingt in diesem Abschnitt eigentlich nur das „Gib mir dein Handy." Im folgenden „Gespräch" mit Gombrowski ist ihr Tonfall genauso wenig entschlossen, was zum extraverbalen Hinweis „sagte Miriam tapfer" passt. Wir haben zwar im Roman einen erkennbaren Unsicherheitsmoment („‚Sie sollen ihn …', vergeblich suchte Miriam nach einem anderen Begriff, ‚in Ruhe lassen'." – Hier bricht die Erzählerin mit der Fokalisierung), aber ansonsten wirkt sie in der Textfassung souveräner. Sie erteilt dem Landwirt Befehle, erhebt ihm gegenüber also einen Machtanspruch. Im Hörspiel sagt sie, nachdem sie sein Handy hat: „Ich geh mal kurz"; wir können damit annehmen, dass sie sich von Schaller entfernt und er Gombrowskis Worte – anders als im Roman – nicht mithören kann. Zudem wirkt sie, obwohl ihre kurzen Sätze weitestgehend mit der Textfassung identisch sind, gefestigter. Dieser Stimme ist keine Unsicherheit anzumerken. Sie spricht lediglich etwas schnell, unsicher klingt sie nicht. Eher fällt ihre Ruhe im Kontrast zu Gombrowski auf, dem die Wut deutlich anzuhören ist. Zwar folgt auch an dieser Stelle eine Pause, indes ist es keine nach Worten suchende, sondern eine, die dem Gesagten zusätzlichen Ausdruck verleiht. Erst ihr hörbares Ausatmen nach dem Gespräch lässt erahnen, dass da eine gewisse Anspannung vorhanden war. Es ist offensichtlich, dass sie sich vorher eine Strategie, einen Text zurechtgelegt hat, den sie abspult, egal, ob Gombrowskis Anschlüsse/Antworten dazu passen.[2510]

Schaller ist nun vollends in die passive Rolle gedrängt worden. Trotzdem sich das Geschehen eigentlich mit dem deckt, was er ihr ja ohnehin hatte versprechen wollen, ist er am Ende so verwirrt, dass er nur noch nickt, egal, was sie sagt und tut. Als sie sein Handy fordert, um Gombrowski anzurufen, nickt er ebenfalls.[2511] Nachdem das Telefonat erledigt ist, begibt sich Schaller auf vertrautes Terrain zurück, wechselt – und das betrifft das oben erwähnte komplizitäre Schweigen – wieder in ein ungefährliches Sprachspiel, beendet damit das Gespräch allerdings ohne Klärung – etwas, das im vorherigen Kapitel bei Linda Franzen und Frederik Wachs bereits mehrfach gezeigt werden konnte – mit entsprechenden Folgen.

[2510] Zeh: Unterleuten, S. 435f.; Zeh: Unterleuten-HS, 5/11-01:09-02:30; Zeh: Unterleuten-HB, 168/169-12:17:25-12:19:57.
[2511] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 434f.

„Wie geht's dem MG?" fragte Schaller nach einer Weile.
Miriam überlegte.
„Ich glaube, da klappert ein Radlager."
„Fahr die Karre rein."[2512]

Hier wird der Inhaltsaspekt der Kommunikation größtenteils verlassen und die Figuren befinden sich fast ausschließlich auf der Beziehungsebene – ohne in der Lage zu sein, für diese ein stabiles Fundament zu schaffen; im Gegenteil nimmt die Konfliktspannung wie bei Franzen/Wachs durch das (Ver-)Schweigen zu. Im Hörspiel wird die beiderseitige Unbeholfenheit noch dadurch unterstrichen, dass nach Beendigung des Telefonats erst einmal Gedanken präsentiert werden, die überhaupt nichts mit der Situation zu tun haben: [Schaller:] „Hoach, die Mauersegler sind heute wieder akrobatisch unterwegs." – [Miriam:] „In zwei Stunden kommen schon die Fledermäuse raus." – Wieder wird – und dieses Mal tun es beide – aus Hilflosigkeit versucht, der Situation (gedanklich) zu entkommen. Daran schließt sich Schallers Frage nach dem MG an. Hier hören wir Stoßseufzer von beiden Seiten, die zu besagen scheinen: Gut, dass wir die Sache überstanden haben! Erleichterung schwingt in jedem Fall mit. In Roman und Hörbuch ist der Bruch, der durch diesen schlagartigen Themenwechsel entsteht, zwar durchaus erkennbar, aber wir erhalten keine Hinweise über Klang oder Gefühle. Kurz: Mittels Sprechmelodie und Seufzen wird das Scheitern der Kommunikation in dieser Situation erst hervorgehoben.[2513]

Bei einem solchen Themenwechsel stellt sich natürlich auch unweigerlich die Frage nach Sprachspiel und Widerstreit, die Frage: Wie geht es weiter? Wie können wir angesichts der Situation, in die wir uns hineinmanövriert haben, weitermachen? Schallers Antwort: Wir wechseln das Thema, wir gehen zu einem neuen Sprachspiel über, weil der Widerstreit nicht aufzulösen ist. So ist dieses Kapitel als Ganzes ein Beispiel für zwei aufeinanderprallende Strategien, die ironischerweise das gleiche Ziel hatten: Keine Gewalt. Da Schaller jedoch kein Wort von dem geäußert hat, was er sich vorgenommen hatte, kann man nicht sagen, dass er sein Ziel erreicht hat, selbst wenn das Ergebnis unter dem Strich das gleiche zu sein scheint. Statt Gewaltverzicht ist es ein von seiner Tochter erteiltes Gewaltverbot geworden; es stellt keine freie Entscheidung mehr dar, mag er diese zuvor

[2512] Ebd., S. 436; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 169-12:20:16-12:20:27. Einzige Betonung ist hier auf „Radlager". Im Gegensatz zu dem Schneefall-Themenwechsel im vorherigen Kapitel bleibt Schallers Ton neutral, sachlich wie beim „Marderschaden" zu Kapitelbeginn.
[2513] Zeh: Unterleuten-HS, 5/11-02:36-03:02.

auch getroffen haben. Tatsächlich ist es hier eher so, dass eigentlich kommunikatives Handeln angestrebt wurde; der Haken bei der Sache: Das Ziel stand fest, die Verständigung, das Gespräch, um dorthin zu gelangen, wurde *vergessen*. Somit ist dies ein Beispiel dafür, wie kommunikatives Handeln strategisch werden kann. Im Gegensatz zum vorherigen Kapitel ist Schaller allerdings insgesamt sehr ruhig geblieben, hat nicht versucht, sich gegen seine Tochter durchzusetzen, obwohl er hier ein Ziel hatte. Gelingen konnte ihm dies allein darum nicht, weil ihn Miriam – in ihrer eigenen Strategie gefangen bzw. ichbefangen, in ihrer W- und I-World feststeckend – permanent unterbrochen hat, sobald er überhaupt einmal angesetzt hat, etwas zu sagen; Schallers Bemühungen, eine gemeinsame soziale Welt aufzubauen oder sich in einer solchen zu bewegen, damit torpediert hat. Sie hat ihren Text abgespult, unabhängig davon, welche Reaktionen von der Gegenseite kamen – erst bei der emotionalen Extremreaktion ihres Vaters ist sie verstummt (überwältigtes Schweigen). Mag sie zwei eigentlich stärkeren Männern Befehle erteilt haben, ist ihre Machtposition, sofern überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, insgesamt brüchig. Lediglich mit (ohnmächtigen) Drohungen schafft sie es, sich durchzusetzen – denn das Erwähnen der Vergangenheit ist für Schaller eine Bedrohung. Nicht mit rationalen Argumenten hat sie ihn überzeugt; es ist seine Angst, die dazu führt, dass er sich fügt. Was sie erreicht hat, wurde schlussendlich mit verbaler Gewalt erzwungen. So kann von Einverständnis trotz des Ergebnisses keine Rede sein. Von Miriams strategischem Handeln abgesehen, sind es Schallers Emotionen (und ihre Unfähigkeit, mit diesen umzugehen), die die Kommunikation blockieren, lähmen und in schiefe Bahnen lenken – am eindringlichsten im Hörspiel. Auffällig dabei ist die Hilflosigkeit, mit der er hier – wie im 59. Kapitel (vgl. dazu Kapitel IV.3.1) – von der Erzählerin geschildert wird. Er wirkt wie gelähmt, gar ohnmächtig und selbst seine Wut im 32. Kapitel erscheint in diesem Kontext in einem anderen Licht; seine Tochter dagegen wirkt eher kalt und hart. Zudem werden in den Interaktionen vielfach die vertauschten Eltern-Kind-Rollen offenbar. Stets ist es Miriam, die die Fragen stellt und das Gespräch lenkt oder die ihrem Vater sagt, was er zu tun und zu lassen hat. Klar erkennbar ist ferner Schallers Überforderung bei heiklen Themen; dann ist er zu einigermaßen normaler Kommunikation überhaupt nicht mehr in der Lage, er kann nicht anschließen, kann nur ausweichen oder sie anbrüllen. Weil auf diese Weise nie etwas geklärt oder erklärt wurde, er nie Stellung bezogen oder offen mit seiner Tochter gesprochen hat, zieht sie am Ende

ihre eigenen Schlüsse und besucht ihn – im Gegensatz zu der Zeit nach seinem Motorradunfall – nicht mehr im Krankenhaus, wo er nach Gerhards Gewalttat wieder liegt.[2514]
Für das Hörbuch kann man in der Gesamtbetrachtung dieses Kapitels darüber hinaus zu dem Schluss kommen, dass die Kommunikation mitunter deshalb misslingt, weil Miriam es nicht schafft, Stellung zu beziehen. Oder anders: Weil die Sprecherin den Äußerungen keine ausreichende Betonung gibt (Kontradiktion und Modifikation), wirkt sie hier nicht überzeugend. Denn gerade vom Wortlaut her entschiedenen Aussagen fehlt es zumeist an Eindringlichkeit; gleichzeitig mangelt es ihrer Stimme in anderen Momenten an Gefühlen für ihren Vater. Aus Rezipientensicht – oder -ohr muss die Wirkung somit diffus bleiben. Ein klares Bild kann nicht entstehen. Was der Text enthält, wird an vielen Stellen abgeschwächt, lässt die Figuren emotionsloser wirken, als sie es den Worten (und der Situation) nach sind.
Im Hörspiel kommen diese Strategien weniger klar zum Ausdruck, was bei Schaller vor allem daran liegt, dass seine Gedankengänge eher Gedankenfetzen sind, die in erster Linie seine Hilflosigkeit unterstreichen. Überdies erhält Schallers Charakterisierung, zusätzlich zur gesteigerten Emotionalität, im Hörspiel eine andere Färbung. Zwar erfahren wir auch im Roman genug über seinen Gedächtnisverlust; doch wo wir seine Hilflosigkeit oftmals eher erahnen oder zwischen den Zeilen herauslesen müssen, können wir sie im Hörspiel eindringlich vernehmen. Er wirkt somit hilfloser, ohnmächtiger und in gewisser Weise weniger schuldig. Dem stehen dann allerdings die Gewitterszenen gegenüber, in denen das Geschehene unmittelbar präsentiert wird – und Schallers Name fällt. Wir müssen dem freilich nicht glauben, nur weil es hier dramatisch inszeniert ist. Es könnte sich genauso gut um eine Szene handeln, die sich in Gedanken der Figuren abspielt. Nichtsdestotrotz glauben wir, wie gesagt, Gehörtem (und Gesehenem) mehr als bloß Gelesenem und damit in gewisser Weise „lediglich Behauptetem“, zumal diese Gewitterszenen, das hatte ich ebenfalls schon erwähnt, in unterschiedlichste Kontexte montiert werden, selbst dann, wenn sie mit dem gegenwärtigen Geschehen (scheinbar) überhaupt nichts zu tun haben. Betrachtet man dies noch einmal anders, kann man sie auch als Subtext lesen, der bei allem, was im Unterleuten des Jahres 2010 passiert, unter der Oberfläche mitläuft, als kommunikative Gedächtnisspur, die sich zunehmend verselbstständigt, Vergangenheit und Gegenwart ineinander webt, die TAW mit (diversen) PWs überschreibt. In jedem

[2514] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 632.

Fall: Alles bleibt in der Schwebe. Und dies liegt insbesondere am fehlenden Wissen um den lebensweltlichen Kontext auf beiden Seiten, ohne welchen Kommunikation/Verständigung nicht gelingen kann. Zwischen Schaller und Miriam kann es keine objektive Welt geben, weil beiden das Wissen fehlt, wie es um diese, um die TAW, überhaupt bestellt ist: Schaller hat kaum noch Erinnerungen, die über die unmittelbare Gegenwart hinausreichen, Miriam ist (wie Fließ bzw. die Zugezogenen generell) auf das angewiesen, was ihr erzählt wird – und das sind i. d. R. (oder können) strategisch motivierte PWs sein. Auf diesem löchrigen Fundament kann keine funktionierende gemeinsame soziale Welt entstehen – jedenfalls nicht ohne offenen Austausch, der hier nicht einmal im Ansatz stattfindet. Trotzdem Miriam von der emotionalen Reaktion ihres Vaters irritiert ist, vermag sie es im Anschluss nicht, aus ihrer subjektiven Sicht hinauszugelangen.

Im Film bestehen gegenüber den anderen drei Varianten zwei grundlegende Unterschiede. Zum einen fällt natürlich die Fokalisierung weg, die schon im Hörspiel immerhin nicht ganz so stark ist; aber der Schwerpunkt liegt dennoch bei Schaller. Zum anderen – und das ist entscheidender – fehlt Schallers Unfall mit dem Gedächtnisverlust, was, wie schon betont, erheblichen Einfluss auf dessen Charakterisierung hat. Dass es darum eine gültige TAW gäbe, ist allerdings nicht der Fall. Die Hintergründe um die Vergangenheit bleiben für den Rezipienten – und für Miriam – unklar. Es handelt sich um eine andere Form des Schweigens, Schweigen-Wollen – oder Schweigen-Sollen, sofern Schaller in das kollektive Dorf-Schweigen mit seinen Gesetzen und Verboten eingebunden ist. Dieses tritt anstelle des Schweigen-Müssens/Nicht-reden-Könnens der anderen Realisierungen. Und der Part, wo man in Roman, Hörbuch und Film Empathie oder gar Mitleid mit ihm empfinden kann, fehlt im Film schlicht und einfach, sodass er und sein Handeln insgesamt härter, teilweise gar bösartig wirken, was zusätzlich verstärkt wird, wenn Miriam – noch ehe wir sie überhaupt mit ihrem Vater zu sehen bekommen – von Gerhard Fließ gewarnt wird („Gehen Sie da nicht rein, der Mann ist gefährlich“). Es ist der dritte Tag der erzählten Zeit.[2515] Als sie dann bei ihrem Vater eintrifft, steht die Begegnung unter keinem guten Stern; er versucht gerade alleine und vergeblich, die Hebebühne aufzubauen, und das Erste, was sie von ihm hört, ist ein lautes „Verdammte Scheiße“, woraufhin sie zaghaft „Hallo Papa“ sagt – ein Lächeln ist auf keinem der beiden Gesichter

[2515] Unterleuten II, 00:15:24-00:15:59.

auch nur zu erahnen.[2516] Da sind wir von den anderen Varianten denkbar weit entfernt. Nachdem wir kurz Gerhard Fließ und sein Unterschriftensammeln verfolgt haben, zeigt die nächste Szene Vater und Tochter Schaller beim gemeinsamen Aufbauen der Hebebühne. Fröhlich und locker ist die Stimmung noch immer nicht; Schaller blickt weiterhin finster drein und selbst eigentlich positive Aussagen wie „Schön, dass du vorbeikommst“ werden durch den grimmigen Ton, mit dem sie hervorgewürgt werden, entwertet. Hinzu kommt die Umgebung, in der sich das Ganze abspielt, das, was Gerhard Fließ zuvor noch relativ beschönigend „die Bruchbude“ genannt hatte, und Miriam nun schon treffender als „Dreckloch“ bezeichnet, also wieder die visuellen Möglichkeiten des Films für die Figur als Artefakt. Zutreffend ist sogar, dass der Außenraum widerspiegelt, wie es in Schaller aussieht. Dieser Raumaspekt soll in Kapitel V.3 noch näher ausgeführt werden; hier nur so viel: Alles ist getrübt, es ist ein Ort, an den keine Sonne hin scheint. Die gesamte Farbpalette – inklusive Schallers Kleidung, die er erst kurz vor Ende wechselt – kann man als schmutzig bezeichnen. Trotz aller Unterschiede entspricht Miriams Charakter im Wesentlichen der Vorlage. Sie kommt im Film ebenfalls schnell auf den Punkt und bringt zum Ausdruck, was sie stört, auf Geplänkel will sie sich gar nicht erst einlassen („Verkauf mich nicht für blöd, Papa, du hast doch Ärger in Großenseelen“), während er zunächst wie im Prätext versucht, nicht darauf einzugehen, sondern weiter an der Hebebühne schraubt. Nach seinen ausweichenden Antworten schimpft sie dann mit ihm wie mit einem Kind: „Alle paar Wochen ruft mich meine Mutter an, weil du dich schon wieder irgendwo wie’n Arsch aufgeführt hast. Und immer sind die andern schuld. – Und irgendwann haust du wirklich mal einem’n Schädel ein – und was is’n dann?“ Es folgt im Schuss-Gegenschuss-Verfahren ein paar Sekunden Kommunikation über Blicke – Schaller schaut einigermaßen getroffen –, ehe Miriam sich der Situation entzieht, indem sie (wie in den anderen Varianten) in ein Sprachspiel wechselt, dessen Feld nicht aus Glatteis besteht: „Mein Vergaser spinnt.“ – Ihr Blick bleibt dabei, wenngleich sich auch Sorge daruntermischt, unverändert eindringlich und hart. Nachdem er mit den Worten „Ich mach dir’s Tor auf“ an ihr vorbeigegangen ist, lässt sie den Kopf hängen; ihre gesamte Körpersprache (soweit man dies erkennen kann, es ist eine Nahaufnahme bis zur Brust) drückt Niedergeschlagenheit oder Traurigkeit

[2516] Ebd., 00:16:10-00:16:30.

aus.[2517] Im Unterschied zu Roman, Hörbuch, Hörspiel gibt es hier kein bisschen Nähe, kein weiches oder sanftes Wort; die gesamte Atmosphäre ist ungemütlich, hart, abweisend und kühl wie der Raum, in dem sich Vater und Tochter befinden. In den anderen Versionen scheint sich das Geschehen draußen im Hof abzuspielen; im Film fast ausschließlich in einem düsteren, einengenden und in jeder Hinsicht wenig einladenden Innenraum, wodurch die Atmosphäre allein visuell verdunkelt wird.

Später geht es noch zweimal zurück in diese Szene; an der erzählten Zeit gemessen kann man somit davon ausgehen, dass Miriam etwa einen halben Tag bei ihrem Vater ist, wesentlich länger als in Roman/Hörbuch/Hörspiel; zudem ist niemand sonst anwesend. Schaller hat gerade wieder Feuer gemacht (im Film musste sie ihm das Papier dafür nicht bringen), Miriam kommt aus dem Haus und herrscht ihn sogleich an: „Bist du bescheuert, hier draußen deinen Müll zu verbrennen?“ – Er entgegnet nur pampig (und wie ein trotziges Kind): „Stört doch keinen.“ In Mutter-Manier geht es weiter, sie fordert ihn auf, die Feuer auszumachen, weist ihn darauf hin, dass er „schon wieder nur Scheiße“ baue und das Klo im Haus putzen solle. Auch er bleibt beim bockigen Kind-Spiel: „Ich bin nie im Haus.“ Danach wird Miriam ruhiger, wirkt eher traurig und betroffen („Wie kann man denn so leben? – Sah das hier früher auch so aus? – Als du mit Mama hier gewohnt hast?“). Auf ihre leicht zögerlich hervorgebrachte Frage „Und warum seid ihr dann hier weggegangen?“ antwortet er wieder nur knapp und ausweichend: „Alte Geschichten.“ Während alledem sieht sie ihn an bzw. in seine Richtung – er hat ihr den Rücken zugewandt und kramt in irgendwelchem Werkzeug. Ein Teil der Verteidigung gegen die Angriffe seiner Tochter besteht also darin, ihr (nach außen hin) möglichst wenig Aufmerksamkeit entgegenzubringen. Er lässt sich nicht auf ernsthafte Kommunikation ein, vermeidet alles, was sich zu einem Gespräch entwickeln könnte, weigert sich schlicht, daran teilzunehmen. Schließlich kehrt Miriam ihm selbst den Rücken zu, was ein treffendes Bild der verhärteten (Kommunikations-)Fronten ergibt. Schaller weicht seiner Tochter somit im Film nicht minder aus, aber eine Schwäche, wie sie aus Gedächtnisverlust und Angst resultiert, gibt es nicht. Durchgehend strahlt er Härte und Abwehr aus. Von einem nur ansatzweise weichen Kern oder sanften Zügen ist (bis hierhin) nichts erkennbar. Der Abschied läuft ebenfalls reichlich unterkühlt ab, enthält

[2517] Ebd., 00:17:49-00:19:33; ebd., 00:15:41. In der Szene, die sich an diese Werkstatt-Bilder anschließt, marschieren Meiler und Anne Pilz ins Berliner Nobelhotel – stärker könnte der Kontrast auf der visuellen Ebene nicht sein bzw. verstärkt das noch die Wirkung von Schallers „Dreckloch“.

außerdem eine Mahnung an den Vater: „Bau kein Scheiß. Versuch's wenigstens", also wieder etwas, das eher Eltern zu ihren Kindern sagen würden denn umgekehrt. Nachdem Miriam weg ist, sehen wir noch, wie er ihr die Meiler abgezockten 400 € ins Auto legt. – Anders scheint er seiner Tochter gegenüber keine Liebe ausdrücken zu können.[2518]

Als sie am nächsten Tag kommt, um ihren Wagen abzuholen, sind die Vorzeichen sofort denkbar schlecht. Gombrowski steht mit dem Auto vor dem Tor und weist Schaller darauf hin, dass sie auf der Suche nach Krönchen sicher auch bei ihm vorbeikämen, was gleich das Thema vorgibt und dafür sorgt, dass dieses Zusammentreffen erneut nicht harmonisch ablaufen kann. Auf ihre Frage: „War das dieser Gombrowski? – Ich dachte, mit dem hast du nichts mehr zu tun", geht er nicht ein, wechselt stattdessen – Schweigen als Themenwechsel – zu: „Dein Vergaser is' fertig." Zunächst verhalten sie sich einander gegenüber dann relativ freundlich; sie spricht in sanftem Ton zu ihm, sogar ein leichtes Lächeln ist erkennbar, als sie verschiedene Lebensmittel auspackt, unter anderem selbstgemachte Himbeermarmelade mit einem gebastelten Herz, auf dem „Für Papa" zu lesen ist, was im Kontrast dieser Umgebung regelrecht herausfällt. Abgesehen davon wäre Schaller (im Gegensatz zu Kron, der nicht nur älter ist und zusätzlich ein kaputtes Bein hat) sehr wohl in der Lage, selbst in die Stadt zu fahren. Natürlich kann man das einfach als nette Geste werten, aber in der Art, wie es hier kommuniziert wird, ist es doch eine (Über-)Fürsorglichkeit, die eine Tochter ihrem Vater (in diesem Alter) eher nicht entgegenbringt. Anders betrachtet ist das, wie bei Schaller und dem Geld, ein Ersatz für zärtliche Gesten, zu denen die Film-Versionen, im Unterschied zu Roman, Hörbuch, Hörspiel, nicht fähig sind. Wie in Worten, Mimik und Gestik offenbart sich damit nicht zuletzt ihre Unbeholfenheit, wenn beide sich einmal bemühen, dem anderen sanfter zu begegnen. Nichtsdestotrotz ist es – verglichen mit dem Rest der im Film gezeigten gemeinsamen Momente – der einzig positive, bei dem außerdem erkennbar ist, dass ihr etwas an ihrem Vater und dessen Wohlergehen liegt. Stockend, mit mehreren Pausen (und damit korrespondierender Mimik), woran man ablesen kann, dass ihr das Gesagte nicht leichtfällt, bringt sie dann das zur Sprache, was auch in den anderen Varianten das zentrale Thema des Besuchs ist: „Papa – dieser Gombrowski – halt dich von dem fern." Anders als bisher hält er in seiner Tätigkeit inne, richtet sich auf und sieht sie an; seine Antwort ist gleichwohl ausweichend: „Der hat mir die Werkstatt wieder besorgt, das is' alles." Der Frage, was er dafür haben

[2518] Ebd., 00:31:16-00:32:08, 00:40:53-00:42:15; vgl. Unterleuten I, 00:56:45-00:56:58.

wollte, weicht Schaller erneut aus („Gar nichts.“) und als sie nicht lockerlässt – ihr Blick sagt ebenfalls, dass sie ihm nicht glaubt –, zögert er kurz, holt Luft, sagt entschieden: „Gombrowski hat mir was geschuldet, jetzt sind wir quitt“ und beugt sich wieder über die Motorhaube. Eine Lüge ist dies vermutlich nicht, dennoch wird Wesentliches verschwiegen, ohne dass (für den Rezipienten) eindeutig klar wäre, um was es sich handelt. Auf weiteres Insistieren, was er ihm geschuldet habe, geht Schaller nicht ein, sieht nicht einmal mehr auf. Das Thema Gombrowski ist zwar aus der Vorlage übernommen, aber verglichen mit ihrem Bombardement (und dem zusätzlichen Anruf bei Gombrowski) geht sie hier sehr vorsichtig vor. Vor allem mündet es im Film nicht in den weinenden Schaller. (An dieser Stelle wird die Szene erneut unterbrochen.)[2519] Ganz im Gegenteil: Stattdessen taucht Fließ auf, um nach dem verschwundenen Kind zu fragen. (Die Reihenfolge ist hier vertauscht, sie waren schon im Wald und er ist nur nach Hause gefahren, um Arnes Aufforderung, für Schnapsnachschub zu sorgen, nachzukommen). Was Schaller und Fließ betrifft, werde ich später darauf eingehen. Entscheidend an dieser Stelle ist Miriams Anwesenheit, als Schaller den Nachbarn mit Schrauben bewirft. Angesichts der vorherigen Fragen nach Gombrowski haben allein Fließ’ vorgetragene Erörterungen eine Wirkung: „Ihr Vater hockt hier in seiner Höhle und vergast uns im Auftrag von Herrn Gombrowski, der womöglich ein Kind entführt hat; und es besteht der begründete Verdacht, dass ihr Vater daran beteiligt ist.“ Obwohl Miriam sagt: „Ne, hier is’ kein Kind“ drückt ihr Blick aus, dass es ihr durchaus möglich erscheint, an diesen Worten könnte etwas dran sein. Nonverbales und Verbales passen also nicht zusammen. Im nächsten Moment feuert Schaller einen Schraubenzieher gegen die Wand, anschließend Schrauben (oder Muttern, das ist im Film nicht erkennbar) auf Gerhards Kopf. Hier ist dann auch entsprechendes Entsetzen in den Augen seiner Tochter zu lesen und sie fordert ihren Vater auf, das Tor zu öffnen, was sie, da er dem nicht nachkommt, selbst erledigt. Auf seine Versuche, sie aufzuhalten, geht sie nicht ein, sondern sagt ihm, er solle sie mit seinem Scheiß in Ruhe lassen, und wird schließlich sogar verletzend, übt verbal Gewalt aus: „Mama hat recht, du bist einfach’n Versager.“ – So hart verhält sie sich in den anderen Varianten ihrem Vater gegenüber – trotz der Entschiedenheit, mit der sie dort teilweise auftritt – nicht. Als sie den Motor anlässt, sehen wir Schaller in Nahaufnahme mit hängenden Schultern und jenem Gesichtsausdruck, den man als „begossenen Pudel“ bezeichnet.

[2519] Unterleuten II, 01:08:19-01:09:11, 01:13:33-01:14:44. Dazwischen sind Anne Pilz und Konrad Meiler im Hotel sowie eine Such-Szene im Wald montiert.

Zum ersten Mal im Film sieht er tatsächlich unglücklich aus oder wie jemand, der ganz genau weiß, dass er es vermasselt hat. Schließlich wirft sie ihm noch die Hundert-Euro-Scheine vor die Füße. Schlechter hätte es für Schaller kaum laufen können.[2520]

Eine Art Epilog erfolgt einen Tag später in Form einer Nachricht, die Schaller seiner Tochter auf die Mobilbox spricht, wobei seine Unbeholfenheit und Unsicherheit deutlich erkennbar sind. Schaller wirkt hier wie ein Mann, der es nicht gewohnt ist, freundliche oder ruhige Worte zu äußern. Als er ihr am Ende verspricht: „Miriam, ich mach' hier alles wieder schön, so wie früher – und dann kannst du wieder kommen" ist das – abgesehen von dem Moment, da er später hilflos in der Blutlache liegt – das einzige Mal im Film, da man so etwas wie Mitgefühl mit Schaller empfinden kann. Danach bricht er einfach ab, sagt keine Abschiedsworte oder ähnliches mehr. Auf diese Mobilbox-Nachricht folgt nichts; es wird von keinem weiteren Kontakt(-Versuch) erzählt. Und wenn er hier auf die Box sprechen muss, impliziert dies daneben natürlich die Möglichkeit, dass sie seinen Anruf sehr wohl bemerkt, aber eben ignoriert hat. Dann würde bereits hier das folgen, was wir im Roman erst im Epilog erfahren: Seine Tochter hat sich von ihm abgewandt. Überdies wird Schallers Unbeholfenheit in dieser Szene visuell verstärkt; er wirkt sehr hilflos, wie er da in seinem „Dreckloch" sitzt.[2521]

Insgesamt ist auch Miriam härter als in der Vorlage – eine zärtliche Geste wie eine Umarmung sucht man bspw. vergebens. Nimmt man bei Roman/Hörbuch und Hörspiel den Hintergrund des Unfalls hinzu, wo sie ihn (vor der erzählten Zeit) oft im Krankenhaus besucht hat, wird der Unterschied noch offenkundiger. Was wir im Film gezeigt bekommen, hat mit einer liebevollen Vater-Tochter-Beziehung überhaupt nichts zu tun. Man hat eher den Eindruck, als wäre sie nur vorbeigekommen, um zu überprüfen, ob er nicht schon wieder Mist gebaut hat, nicht aus dem Wunsch, ihren Vater zu sehen und Zeit mit ihm zu verbringen.

[2520] Ebd., 01:16:52-01:16:57, 01:18:03-01:21:02.

[2521] Ebd., 00:30:45-00:32:39. Anzumerken ist hier, dass Miriams Mobilbox-Ansage in einem so hart-abweisenden Ton gesprochen wird, dass sie geradezu eine Kommunikationshürde darstellt.

2.2 Kron, Kathrin Kron-Hübschke und Krönchen

„Sie musste ihn zum ersten Mal richtig befragen
und ihm richtig zuhören.“[2522]

Kommunikationen oder genauer: Kommunikationsversuche zwischen Krönchen[2523] und ihren Eltern werden im Roman zweimal geschildert. Beim ersten Mal bemühen sich diese, unmittelbar nachdem ihr Kind wiederaufgetaucht ist, etwas über das Vorgefallene zu erfahren. Weil dies erfolglos war, versucht Kathrin es später erneut, hat aber genauso wenig Glück.[2524] Bei Krönchen handelt es sich ohnehin um einen Sonderfall. Sie kann letztlich nur von Elternseite her für meine Fragestellung berücksichtigt werden, da bei einem Vorschulkind kein verständigungsorientiertes Handeln erwartbar ist. Kinder handeln bis zu einem gewissen Alter schon aufgrund ihrer Bedürftigkeit und Abhängigkeit strategisch, ohne dass man ihnen deshalb schlechte Absichten vorwerfen könnte. Dessen ungeachtet kann Krönchen, betrachtet man ihre Charakterisierung im Roman insgesamt, durchaus unterstellt werden, dass sie diese Emotionen absichtlich hervorbringt (verdeckt strategisches Handeln).[2525]

Für alle Varianten liegt der Schwerpunkt meiner Analyse auf Kathrins Befragung oder, wenn man so will, ihrem Verhör im Wald bezüglich der Dorfvergangenheit, insbesondere der Gewitternacht. Von der Gewichtung her gibt es im Film, allein, weil in diesem auch vergangenes Geschehen nur über Erzählungen in Figurenrede vermittelt wird, quantitativ mehr gemeinsame Szenen, in denen das für die Gegenwart Relevante dann zur Sprache kommt. In den anderen Versionen wird das vor allem über Analepsen und im Hörspiel Interviewaussagen Kathrins gelöst. Damit ist der Eindruck, den wir von dieser Beziehung

[2522] Zeh: Unterleuten, S. 453.
[2523] Wie ihr Großvater hat das Mädchen im Roman keinen Vornamen, stattdessen wird sie mit der verkleinerten Form seines Namens angesprochen, was sie allein dadurch schon in eine Linie mit ihm rückt; diese wird im Roman explizit benannt, wie bspw. aus Sicht Arne Seidels: „Seltsamerweise hatte sich seine Zuneigung nicht auf Kathrins Tochter Krönchen übertragen, auch wenn die Kleine genauso aussah wie die junge Kathrin von damals. Aber sie besaß ein völlig anderes Naturell. […] Arne war überzeugt, dass mit ihrem Charakter etwas nicht stimmte. Da sie derartige Defekte nicht von Kathrin haben konnte und Wolfi ein harmloser Trottel war, musste sich wohl das Genmaterial von Krönchens Großvater durchgesetzt haben.“ (Ebd., S. 162). Im Epilog wird diese Nachfolge ebenfalls hervorgehoben (vgl. ebd., S. 632).
[2524] Vgl. ebd., S. 394f., 454ff.
[2525] Vgl. ebd., S. 369, 454, 485.

bekommen, im Film unmittelbarer – und für die Bewertung der Kommunikation umfassender – als der durch die Erzählerstimme gefilterte. Des Weiteren spielt Kathrins Tochter Krönchen im Gegensatz zum Film in Roman/Hörbuch und Hörspiel eine untergeordnete Rolle – wenn sie auftritt, wird in erster Linie das Handeln ihrer Eltern charakterisiert, weshalb ich die „Befragung" nach ihrem Verschwinden im Zusammenhang mit der Kron-Hübschke-Ehe behandelt habe.

Am Montag nach jener Nacht versucht Kathrin, weil ihr die Angelegenheit weiterhin zu schaffen macht, – im Roman ist es das 45. Kapitel – herauszufinden, was wirklich passiert ist. Dies charakterisiert aber, wie oben angedeutet, vielmehr sie, als dass es etwas über die Mutter-Tochter-Beziehung aussagen würde. Abgesehen davon erfüllt es den Zweck, die Handlung auf das „Verhör" ihres Vaters zuzusteuern. So nehmen die Überlegungen über die Gewitternacht und darüber, ob sie Unterleuten verlassen sollen und wohin sie gehen könnten, ausgelöst durch ein Kind auf dem Obduktionstisch, einen Großteil des Kapitels ein. Bevor Krönchen zu ihr ins Wohnzimmer kommt, fallen beide Ereignisse – die Gewitternacht und die Nacht des 24. Juli – in eins: „Plötzlich erkannte sie, dass Krönchens Verschwinden über die Jahrzehnte hinweg mit einem herabstürzenden Ast in Verbindung stand."[2526] Aufgrund des neuen Stellenwerts, den sie der Vergangenheit beimisst, verändert sich für Kathrin ihr ganzer lebensweltlicher Hintergrund bzw. steht dieser nun auf dem Prüfstand. Oder anders: Weil sie nicht weiß, was in der Vergangenheit geschehen ist, vermag sie die Gegenwart nicht zu deuten. Ihr fehlt Wissen über die objektive und die soziale Welt. Allgemeiner formuliert: Durch zusätzliches Wissen kann ein Ereignis eine andere Bedeutung bekommen. – Darin besteht, wie im Kapitel zu den Figurenkonstellationen erläutert, ein zentrales Problem innerhalb der Verknotungen des Unterleutner Kommunikationsnetzes: Niemand – oder vielleicht nur Kron – weiß, was damals geschehen ist, aber es nimmt, obwohl (oder gerade, weil) es keine einheitliche Version gibt, im Dorfhintergrund großen Raum ein – und möglicherweise steckt dahinter ein Nicht-reden-Dürfen, komplizitäres Schweigen. Auf der Oberfläche immerhin scheint ein bestimmtes Narrativ über Gombrowski allgemein zu gelten, jenes, das er im Film gegenüber Jule Fließ äußert: „Ich bin hier der Böse"[2527], und das im kommunikativen Gedächtnis dieser Wir-Gruppe fest verankert ist.

[2526] Ebd., S. 453.
[2527] Unterleuten II, 00:26:50.

Nachdem Kathrins Tagesablauf mit den Nachwirkungen der Ereignisse des Wochenendes (dem Verschwinden ihrer Tochter) geschildert wurde, inklusive der Panikattacke, die sie beim Versuch, das Mädchen zu obduzieren, erleidet,[2528] liefert die abendliche Situation mit ihrer Tochter, das „Verhör", einige Informationen über Kathrins emotionalen Zustand und die Ohnmacht/Hilflosigkeit ihrer Tochter gegenüber. Tatsächlich ist es Krönchen, die das Thema überhaupt anspricht: „Es tut mir leid" […]. „Dass ich weggelaufen bin." Kathrin tut das auch zunächst als erledigt ab, indem sie auf das Versprechen verweist, das Grundstück ohne Ankündigung nicht mehr zu verlassen. Man kann hieraus folgern, dass sie, obwohl die Angelegenheit sie offensichtlich belastet, Vergangenes lieber zu den Akten legt, statt es in einem Gespräch aufzuklären. Und psychologisch gedeutet, kann man außerdem sagen: Dies stammt von der langjährigen Weigerung ihres Vaters, Fragen nach der Vergangenheit zu beantworten. Wieder ist es Krönchen, die dranbleibt: „Ihr seid böse auf mich." Ohne dass wir von Seiten der Erzählerin etwas über diesen Umschwung erfahren würden – es gibt keine Gedankenwiedergabe, keine Informationen über das Nonverbale –, sagt Kathrin: „Ich muss dich noch was fragen", worauf sie über den Umweg, Hilde sei ihre Freundin, ob sie sich sicher sei, dass sie sie dann eingesperrt habe, versucht, etwas aus dem Kind herauszubekommen; erhält jedoch wenig bis keine Antworten. Interessant ist hier Kathrins Körpersprache, die zeigt, wie angespannt sie ist: Sie „merkte, dass sich ihr Griff um die Schultern des Mädchens verkrampft hatte;" (dieser Satz fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs). Zuvor hatte sie schon (leicht) an den Schultern des Kindes gerüttelt. Liest man ihre Fragen nur, enthalten sie durchaus den Versuch, verständnisvoll mit dem Kind zu reden (z. B. „Du kannst es ruhig sagen, mein Schatz."); indessen verrät die Information über die Art ihres Sprechens, dass das Ganze nicht so friedlich abläuft: „Kathrin hatte ihre Stimme nicht unter Kontrolle. Sie merkte, dass sie laut wurde, und konnte es nicht verhindern." An dieser Stelle haben wir dann ein Ausrufezeichen am Ende („Krönchen!") – die Folge: Das Kind beginnt zu weinen, die Befragung ist ohne Ergebnis beendet; mit den Worten „Oh mein Gott, Krönchen. Es tut mir so leid" gibt Kathrin auf.[2529] Im Hörbuch ist zunächst auffällig, dass Helene Grass versucht, der Tochter eine kindliche, schüchterne, leise Stimme zu geben – entsprechend dem „sagte es mit seiner kleinsten Stimme". Leider gelingt ihr das nicht bzw. hält sie das nicht durch. Schon „Dass ich weggelaufen bin" unterscheidet sich in der Sprechweise

[2528] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 446-453.
[2529] Ebd., S. 454ff.; Zeh: Unterleuten-HBk, 175.

nicht von den Aussagen der Mutter (oder anderer Figuren); könnte man es für den Roman – aus Angst vor der Reaktion der Eltern – als überwältigtes Schweigen deuten, gilt das aus diesem Grund für das Hörbuch nicht, es verschiebt sich sogar eher in Richtung Schweigen-Wollen oder trotziges Schweigen. Und Kathrin klingt bereits zu Beginn nicht verständnisvoll, z. B. ist „Aber das hatten wir doch schon geklärt" relativ hart, wo man im Roman, da sie ihre Tochter im nächsten Moment auf den Schoß nimmt, eher einen sanften Klang mitliest. „Damit ist es gut" wird mit nicht minder hartem Ton gelesen, der in den Worten selbst so nicht drinsteckt. Etwas besser gelingt die Lesung zum Abschluss des Kapitels. Bei den folgenden Fragen ist Kathrin erst einmal ruhig; am Ende wird es dann eindringlicher, als die Erzählerin auch vom Kontrollverlust in der Stimme spricht. Die Lautstärke hört man im Hörbuch so zwar nicht; stattdessen ist ihr Verzweiflung anzumerken, eine Interpretation, jedoch eine, die ebenfalls zur Situation passt.[2530] Da Krönchen im Hörspiel von einem Kind (Rubi Lorentz) gesprochen wird, haben wir es nun tatsächlich mit einem Gespräch zwischen einer Erwachsenen und einem Kind zu tun, was die Wirkung gegenüber dem Hörbuch entscheidend verändert und wesentlich glaubhafter ist. Von der Diva, als die Krönchen im Roman beschrieben wird, ist ihrer Stimme hingegen nichts anzumerken. Wie im Roman beginnt es mit Krönchens Entschuldigung, aber Kathrins Art zu fragen ist, obzwar weitestgehend aus dem Romantext übernommen, ganz anders. Sie ist schon zu Beginn ruhig. Zwischen dem „Damit ist es gut" des Hörbuchs und dem „Und damit isses gut" des Hörspiels liegen, was die Intonation angeht, Welten. Auch später spricht sie nie scharf oder eindringlich. Selbst bei ihrer letzten Frage bleibt das so; das „Krönchen" ist hier eher eine Frage und hat mit einer lauten Stimme nichts zu tun – da hören wir Krönchen allerdings schon im Hintergrund weinen. Beendet wird die Szene mit einem kurzen inneren Monolog, dessen Ergebnis, was über die Szene hinaus für die Beziehung zu ihrem Vater bezeichnend ist, lautet: „Meim Vadder hab' ich nie geglaubt, aber zu meiner Tochter werd' ick halten."[2531]

Diese knappe Episode ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie die Betonung einer Aussage oder Frage die Bedeutung stark verändern kann. Obwohl das Ergebnis von den Fakten her das gleiche ist – Krönchen weint, Kathrin hat nichts erfahren und zieht zurück –, wird ihre Beziehung zur Tochter im Hörspiel anders charakterisiert. Hier ist sie rücksichts- und verständnisvoll, sie fragt einfach nur, ohne zu versuchen, durch Druck (in

[2530] Zeh: Unterleuten-HB, 179/180-12:49:43-12:55:20.
[2531] Zeh: Unterleuten-HS, 5/5.

der Stimme) etwas aus ihrer Tochter herauszupressen, weshalb ihre Rolle als Mutter insgesamt positiver ausfällt. (Ganz ohne Druck agiert sie dennoch nicht, da sie ihrer Tochter verschiedene „Vorschläge“ zum Geschehen macht, anstatt das Mädchen frei sprechen zu lassen). Was geschehen ist, bleibt für Kathrin, wie für den Rezipienten, im Dunkeln, eine TAW gibt es hinsichtlich dieses Ereignisses nicht, und so verhandeln alle Figuren, je nachdem, wie es zu ihren Zielen, Plänen oder Haltungen gegenüber anderen Figuren passt, ihre eigenen PWs. Krönchen, (vermutlich) die Einzige, die die Fakten kennt, schweigt – ob es sich um ein bewusstes, defensives Schweigen oder vielleicht ein überwältigtes Schweigen, ein Nicht-reden-Können handelt, lässt sich, gleichwohl ersteres naheliegender ist, nicht endgültig beantworten.

Um nun inhaltlich keinen zu großen Sprung zu machen, beginne ich nicht chronologisch mit dem Film, sondern befasse mich kurz mit Kathrins „Befragung“ zu der Nacht des Verschwindens, denn dort geht sie wesentlich ruppiger vor als in den anderen Versionen. Es beginnt mit dem Heimkommen von der Arbeit; und nachdem Wolf ihr begeistert über die Phantasie seiner Tochter und dieser entsprungenen Geschichten berichtet hat (vgl. dazu S. 436), läuft Kathrin zu ihr, packt sie an den Schultern, schüttelt sie sogar leicht und fordert sie auf, ihr die Wahrheit zu sagen. Formuliert sie in Roman/Hörbuch und Hörspiel ihre Aussagen sanft (und sofern es hörbar ist, auch so spricht), gleichen ihre Worte im Film abgefeuerten Pfeilen: „Du sagst mir jetzt *sofort*, was gestern passiert ist. Was *wirklich* passiert ist. Keine Geschichten. Keine Lügen. Hast du gehört?!“ Kathrin versucht es noch mit ein paar weiteren Fragen bzw. verbalen Attacken, auf die sie keine Antwort bekommt, stattdessen ruft Krönchen nach ihrem Vater, der sie in Schutz nimmt und Kathrin zu verstehen gibt, dass sie ihr weh tue. Natürlich spielt es für die Bewertung der Szene eine Rolle, dass Kathrins Gedanken im Film fehlen. Zwar ist (vor allem in Mimik und Körpersprache) klar erkennbar, dass sie die Ereignisse des Vorabends sehr mitgenommen haben, aber die Ruppigkeit, mit der sie hier auftritt, stellt alles andere als einen gelungenen Umgang mit ihrer Tochter dar; es ist eher das Gegenteil des ruckartigen Nachgebens der anderen Varianten.[2532] Auf Basis dieser Szene ist das Mutter-Tochter-Verhältnis bzw. die Kommunikation der Mutter mit ihrer Tochter im Film als wesentlich negativer einzustufen als in Roman, Hörbuch, Hörspiel.

[2532] Unterleuten III, 00:19:48-00:21:37.

Nun komme ich zum Anfang des Films. Tritt Krönchen in diesem allein aufgrund der Visualität schon mehr in Erscheinung als in den anderen Realisierungen, hat sie insgesamt mehr Präsenz und wir erleben sie zudem zusammen mit ihrem Großvater. Obwohl in Roman/Hörbuch/Hörspiel sehr wohl erkennbar ist, dass ihm viel an seiner Enkelin liegt und ein Weggang der Familie Kron-Hübschke für ihn kaum zu verkraften wäre,[2533] kommt dies im Film klarer heraus; zumal Großvater und Enkelin zusammen eingeführt werden. Sie stapfen auf der Suche nach der verschwundenen Katze durch den Wald, jedoch jeweils auf eigenen Wegen: Während sie nach der Katze ruft, ruft Kron nach seiner Enkelin. Was hier überdies besonders auffällt, ist Krönchens trotziger Charakter, der vor allem nonverbal zum Ausdruck gebracht wird; so verschränkt sie beleidigt die Arme und läuft wortlos an ihrem Großvater vorbei, als dieser zur Rückkehr aufruft. Der Eindruck von Krönchens Charakter wird auch an weiteren Stellen bestätigt, sodass sich – analog zu den anderen Versionen – insgesamt das Bild eines Kindes zusammensetzt, mit dem es die Eltern nicht eben leicht haben. Nachdem wir Kathrin und ihren Mann in einer für sie „typischen" Morgenszene erlebt haben, treffen Großvater und Enkelin ein. Insofern wird die Familie Kron also in einer Sequenz recht ausführlich vorgestellt.[2534] Und über die Art und Weise, wie Kron visuell als Artefakt inszeniert wird, wirkt er als fiktives Wesen zunächst nicht einmal unsympathisch. Der Wald ist ein eher angenehm gestimmter (Hintergrund-)Raum, er hinkt, wirkt schwach, sodass man durchaus Mitgefühl haben kann.

Zum familiären Gesamtbild gehört, wie im Ehe-Kapitel schon zitiert, Krons Einstellung gegenüber Kathrins Ehemann („Was arbeitet er denn der Herr Großschriftsteller?"), die hier ebenfalls artikuliert wird. Man kann davon ausgehen, dass Kathrin solche Kommentare oft (genug) gehört hat; sie geht nicht darauf ein, sondern bedankt sich freundlich bei ihm dafür, dass er Krönchen bei der Suche nach der Katze geholfen hat. Der Rest des Gesprächs wird dann von Krons Verschwörungsgedanken – oder -äußerungen, jemand könne die Katze getötet und in seinen Garten geworfen haben, dominiert. Dass Kathrin diese Dinge nicht mehr hören kann, zeigt sich sowohl in ihrem Tonfall wie in ihrem Blick, und schließlich wechselt sie zur Ironie („Wahrscheinlich will er [Arne Seidel; A.W.] die Weltherrschaft an sich reißen und damit du ihm nicht in die Quere kommst, hat er dir 'ne

[2533] Zeh: Unterleuten, S. 486f.
[2534] Unterleuten I, 00:06:20-00:08:20; vgl. u. a. ebd., 00:08:21-00:08:56. So springt Krönchen ungeduldig herbei („Mama, komm' jetzt"), als Kathrin noch mit ihrem Vater spricht (Unterleuten II, 00:07:01).

tote Katze in Garten geschmissen."). *Kommunikativ in Ordnung* ist hier eigentlich nur Kathrins Bitte, er solle Wolf von der toten Katze erzählen; abends würden sie es Krönchen gemeinsam beibringen. Sie spricht ruhig und sieht ihrem Vater dabei ins Gesicht. – Dass er dieser Bitte nicht nachkommt, ist eine andere Geschichte.[2535] In Roman/Hörbuch erfahren wir erst im Rahmen der Dorfversammlung sowie in Analepsen, die in diese eingeflochten sind, von der Beziehung zwischen Vater und Tochter. Wie bei Bodo und Miriam Schaller handelt es sich bei Kathrin Kron-Hübschke und Kron um ein Vater-Tochter-Paar, dessen Rollen sich über die Jahre umgedreht haben. Nach seinem Unfall in jener Gewitternacht „wurde Kathrin zur Mutter und er zum Kind." Wie ein solches hat sie ihn geschimpft, bis er den von Gombrowski angebotenen Wald angenommen hat.[2536] Allerdings scheint sich diese Rollenverteilung danach nie mehr wirklich geändert zu haben:

> Kathrin wurde erwachsen, während ihr Vater auf bestem Weg schien, sich in ein Kleinkind zurückzuverwandeln. […] Zweimal pro Woche schaute sie im Jagdhaus vorbei, überprüfte, ob sich etwas im Kühlschrank befand, und ermahnte Kron, sich den Bart zu stutzen, mehr Gemüse zu essen und vor allem um Himmels willen keinen Streit anzufangen.[2537]

Natürlich kann man dies so deuten, dass sie sich um ihren alten, schwächer werdenden und Hilfe benötigenden Vater kümmert, doch was sie tut, geht darüber hinaus. Sie stellt sich über ihn. Es sind Vorschriften, die normalerweise Eltern ihren Kindern erteilen, nicht umgekehrt. An anderer Stelle heißt es: „Auch kam ihm in letzter Zeit das Körperfett abhanden, weshalb Kathrin ständig Auskunft darüber verlangte, was er im Lauf des Tages gegessen hatte." Und nach der Dorfversammlung ist sie ohne Mann und Kind noch geblieben, „um den Vater zu beaufsichtigen."[2538]

Nach der Begegnung am Morgen des ersten Tages – nun bin ich wieder beim Film – sehen sich Kron und seine Tochter das nächste Mal am Abend bei der Dorfversammlung. Kurz zuvor hat sie beim Nachhausekommen von Minki, der „Zombiekatze", erfahren und ist alles andere als begeistert vom Handeln ihres Vaters. Im Märkischen Landmann setzt sie sich hinter ihn und begrüßt ihn mit: „Sag mal, hast du noch alle Tassen im Schrank.

[2535] Unterleuten I, 00:08:57-00:10:54.
[2536] Zeh: Unterleuten, S. 167; vgl. ebd., S. 167f. Im Theaterstück war es laut Gombrowski Hildes Idee, Kron den Wald zu schenken (vgl. Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 17).
[2537] Zeh: Unterleuten, S. 168.
[2538] Ebd., S. 273, 166; vgl. auch ebd., S. 255.

[…] Du kannst doch nicht einfach die tote Katze austauschen.“ Das Wortgefecht geht ein paar Sätze hin und her, wobei man hier erneut von vertauschten Rollen sprechen kann: Während Kathrin mit ihm wie mit einem Kind, das sich danebenbenommen hat, schimpft, reagiert er mit einer Haltung, die der eines pampigen Kindes gleicht, das sich weigert, den Fehler einzusehen, und vielmehr darauf beharrt, im Recht zu sein. Besonders deutlich wird es zum Schluss, als sie ihren Stuhl greift, sich ein Stück von ihm wegsetzt, also räumliche Distanz schafft, und sagt: „Na toll – gut gemacht, Papa, vielen Dank.“ Einen zusätzlichen Vorwurf stellen die Lügen dar, zu welchen er auch sie gezwungen habe. Zusammen mit dem, was wir bis zu diesem Moment der erzählten Zeit über das Ehepaar Kron-Hübschke erfahren haben, ergibt sich ein sehr unglückliches Familiengeflecht mit einer reichlich verknoteten Kommunikationssituation.[2539] Auf Seiten Krons fällt überdies bereits auf, dass er gerne das Thema wechselt, wenn Kathrin ihm Unangenehmes an den Kopf wirft. Stattdessen wettert er in der Regel über seinen Lieblingsfeind Gombrowski.

Rollenverteilung wie Disharmonie verschärfen sich nach der Dorfversammlung. Der Ausgangspunkt ist hier allerdings ein anderer als in Roman/Hörbuch und Hörspiel – Kron und Gombrowski sind im Landmann zurückgeblieben und Kron pöbelt seinen alten Widersacher an (hierzu S. 1020ff.), wofür er von seiner Tochter zurechtgewiesen wird. Wieder redet die Tochter-Mutter mit dem Vater-Kind: „So, wir gehen jetzt.“ – „Ich bin noch nicht fertig.“ – „Doch bist du.“ Auffällig ist hier der unterschiedliche Tonfall, in dem sie mit ihrem Vater und mit Gombrowski spricht; zu letzterem sagt sie ganz ruhig „Hallo“; der Ton, den sie gegen ihren Vater verwendet, ist ein regelrechter Angriff. Wenn sie Gombrowski freundlich zurückgrüßt, begibt sie sich damit außerdem auf eine neutrale Position, nicht auf die Seite ihres Vaters.[2540]

Auf dem gemeinsamen Heimweg rügt sie ihn dann noch einmal für sein Verhalten. Der Beginn der Szene sagt allein auf der visuellen Ebene viel aus. Diese unterstützt die Disharmonie durch die holprige Dorfstraße, die einsetzende Dämmerung, dazu noch das Klappern von Krons Rad; und insbesondere durch die Entsprechung von Handlungs- und Blickachse. Sie laufen direkt auf den Zuschauer zu, weshalb das Ganze wesentlich aggressiver wirkt als bei einer seitlichen Einstellung oder einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Wir sehen Kathrin mit verschränkten Armen vorneweggehen, Kron schiebt, ein Stück weit zurückgefallen, sein Rad. Vor allem setzt sich hier das Thema der ersten

[2539] Unterleuten I, 00:42:19-00:43:36, 00:45:08-00:46:18.
[2540] Ebd., 00:59:52-01:00:10.

gemeinsamen Szene fort: Gombrowski. Daneben geht es um divergierende Ansichten über Unterleuten, was im Handlungsverlauf noch eine wichtige Rolle spielen wird:

> [Kr:] „Du rennst."
> [Ka:] „Du hast dich eben zum Idioten gemacht. […]."
> [Kr:] „Wenn Unrecht geschieht, muss man handeln. Und hier geschieht Unrecht. Mitten in **deinem schönen Unterleuten**."
> [Ka:] „Dir geht's doch gar nicht um Recht oder Unrecht, dir geht's um Gombrowski. Um irgendwelche uralten Geschichten, die kein Mensch mehr hören will."
> [Kr:] „Du weißt gar nicht, wovon du redest."
> [Ka:] „Ich will in Frieden mit meiner Familie hier leben. – Und du wirst hier keinen Krieg anzetteln."
> [Kr:] „Niemand will einen Krieg."[2541]

Während alledem laufen die beiden weiter, Kathrin dreht sich lediglich manchmal (halb) zu ihrem Vater um; stehen bleibt sie erst bei ihrem letzten Satz, da hebt sie sogar drohend den Arm in seine Richtung und unterstreicht damit: Das ist ein Befehl. Er wirkt in der ganzen Szene hilflos, was durch sein Hinterherlaufen anschaulich in Szene gesetzt wird. Erwähnt werden die alten Geschichten und Kathrins Verhältnis bzw. ihre Vorstellung von ihrem Leben in Unterleuten. Das hält Kron, wie die Betonung bei „deinem schönen Unterleuten" zu erkennen gibt, für eine Verklärung. Zudem wirft er ihr fehlendes Wissen vor und spricht ihr damit Urteilsfähigkeit für die gegenwärtige Situation ab, sich wiederum die Deutungshoheit über die Lebenswelt Unterleuten zu. Ob er Recht hat, ist eine andere Frage, in jedem Fall verhindert es Kommunikation auf Augenhöhe. Am Ende sagt sie dann das, worum es ihr geht und was in allen Varianten ihren Konflikt zwischen tatsächlicher wie imaginierter Welt bzw. Wunschvorstellung von Heimat oder zumindest Leben im Dorf ausmacht: Nämlich, in Frieden mit ihrer Familie im Dorf leben zu wollen. Auch in Mimik, Gestik und Intonation drückt sich die (An-)Spannung aus, welche in den Worten liegt. Zwar verändert er seine Körperhaltung kaum, aber beide sprechen die gesamte Zeit über forsch – das ist im bisher Erzählten die einzige Weise, in der sie miteinander kommunizieren – und Kathrin läuft mit unter der Brust verschränkten Armen (davon), gestikuliert dann fortwährend mit den Armen, schüttelt den Kopf und verzieht in einer Mischung aus gequält und genervt das Gesicht. Und bei seinem letzten Satz lenkt er außerdem von sich ab, indem er ihn allgemein formuliert, anstatt „*Ich* will keinen

[2541] Ebd., 01:00:55-01:01:39.

Krieg“ zu sagen. Eine Verabschiedung gibt es nicht; ohne sich umzudrehen, geht Kathrin weiter und lässt ihren Vater stehen.

Kathrins Perspektive auf das Geschehen nach der Dorfversammlung fehlt im Hörspiel. Sie tritt hier überhaupt nicht in Erscheinung; das tut sie im Grunde erst im 18. Track des zweiten Teils, dem 47. im gesamten Hörspiel. In Roman und Hörbuch erfahren wir dagegen ein paar grundlegende Dinge über Kathrins Beziehung zu ihrem Vater. Und die Ambivalenz ihrer Gefühle ist durchaus von Bedeutung. Da ist die Rede von Scham, die sich im Zuge ihres Erwachsenwerdens in Mitleid und Schmerz verwandelt habe. Weil dies im Hörspiel ausgespart bleibt, erscheint sie gegenüber ihrem Vater insgesamt härter und gefühlsärmer. Im Roman heißt es dazu: „So sehr sie sich für ihn schämte, so sehr war sie ihm auch zu Dank verpflichtet.“[2542] Von der anderen Seite hingegen stellt sich die Beziehung folgendermaßen dar:

> Kron war kein Mann, der sich Illusionen machte. Er wusste, dass seine Tochter ihn hasste. Im dunklen Inneren von Kathrins vermeintlicher Liebe wohnte Ungeduld, eine gnadenlose Unfähigkeit, den eigenen Vater so, wie er war, zu ertragen. Diese Ablehnung war das Ergebnis von unzähligen Verletzungen, die Kathrin im Lauf ihres Lebens hatte erdulden müssen. **Sie hatte immer geschwiegen**. Erst war sie lange Jahre zu jung und dann plötzlich zu alt gewesen, um Anklage zu erheben. **Stumm gab sie ihm die Schuld an der Flucht ihrer Mutter, stumm würde sie ihm die Schuld an Krönchens Verschwinden geben**.[2543]

Das Ende des Zitats gibt natürlich wieder eine subjektive Welt, eine PW wieder. Wie beim Ehepaar Gombrowski war diese Beziehung also über Jahrzehnte von einem rezeptiven Schweigen durchzogen, das zugleich Anklage, Reden-Fordern – und, wie für diesen Schweigetypus charakteristisch, für Kathrins Sozialisation nicht folgenlos war. Insofern sind die Figuren als Symptome für das zu betrachten, was aus dem (Ver-)Schweigen über die (DDR-)Vergangenheit resultiert. Weil dies im Hörspiel in direkter Gedankenrede und aus der ersten Person wiedergegeben wird, wirkt es um einiges drastischer als im Roman: So heißt es im Hörspiel bspw.: „Kathrin hasst mich.“ Und in

[2542] Zeh: Unterleuten, S. 167. Im Hörspiel werden die Informationen über die Vater-Tochter-Beziehung in Interview-Aussagen transformiert, sind also nicht an die konkrete (gegenwärtige) Situation gebunden. In diesen Interviews erzählt sie zwar mit einer gewissen Belustigung, aber es werden auch Gedanken daruntergemischt, denen man Wut und Frust anhört, insbesondere als sie über seine Vermengung von Vergangenheit und Gegenwart spricht (vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 2/18+22).
[2543] Zeh: Unterleuten, S. 392; Herv. A.W.

einer beinahe traurigen wie zu späten Einsicht im Roman: „Regelmäßig hatte er sich dabei zusehen müssen, wie er die Welt erklärte, statt seine Tochter in den Arm zu nehmen. Statt Vaterliebe hatte er ihr Belehrungen oder Belohnungen angeboten.“[2544] Was im Hörspiel außerdem negativ ins Gewicht fällt, ist eine Bewertung von Krons Vaterrolle durch Arne, die freilich alles andere als von einem neutralen Standpunkt aus geäußert wird. In einem Interview behauptet er hart: „Sie hatte ja keine Mutter – und Kron hat sich überhaupt nicht um sie gekümmert.“[2545]

Vor Krönchens Verschwinden bietet der Film noch zwei gemeinsame Vater-Tochter-Szenen. Die erste davon spielt sich am Morgen des dritten Tages ab – und wieder setzt sich das alte mit „Gombrowski“ überschriebene Sprachspiel fort. Kathrin ist von ihrem Mann über das Eignungsgebiet ihres Vaters informiert worden, woraufhin sie diesen aufsucht. Der Anfang des „Gesprächs“ bleibt ausgespart, wir werden erst an der Stelle in die Szene geworfen, als Kathrin ihn schon mit dem Thema Eignungsgebiet konfrontiert hat. Parallel zu ihrer Unterhaltung trocknet er Geschirr ab, aber der räumliche Abstand zwischen beiden ist gering, beim Sprechen dreht er ihr (meist) den Kopf zu und sieht sie an. Doch erneut ist die Stimmung äußerst gereizt, was sich in Wortwahl und hartem Tonfall widerspiegelt. So lautet Kathrins erste gezeigte Äußerung: „Hast du sie noch alle“ – eine verkürzte Version ihrer „Begrüßung“ auf der Dorfversammlung. Neben dem innerfamiliären Disput zeigt sich hier zugleich die Widersprüchlichkeit von Krons Argumentation. Erst behauptet er, der Deal sei zugunsten Gombrowskis längst entschieden, dann möchte er sich die Propeller nicht in den Wald stellen. – Kathrin hat das auch sofort verstanden: „Geht’s dir um die Propeller – oder um Gombrowski?“ Er dreht sich mit einem knappen „Um beides“ wieder weg und trocknet weiter Geschirr ab. Daran und am leichten Schwanken seiner Stimme kann man erkennen, dass er selbst weiß, wie er sich mit seinen Äußerungen widerspricht. Sie hat ihn ertappt. Abgesehen davon, dass sie ihren Vater teilweise provoziert („Du hast Angst. Wenn du da mitmachst und am Ende bekommst du den Zuschlag, dann kannst du dein schönes Feindbild in die Tonne treten – und dein Weltbild gleich mit.“) und nicht in einem Ton spricht, den man verwenden würde (oder sollte), wenn man etwas erreichen möchte, kann man hier tatsächlich sagen,

[2544] Zeh: Unterleuten-HS, 4/10-00:08; Zeh: Unterleuten, S. 392.
[2545] Zeh: Unterleuten-HS, 3/18, 02:54-02:59.

dass sie ihren Vater im Habermas'schen Sinne mit den besseren Argumenten zu überzeugen versucht; vor allem als sie dahingehend an ihn appelliert, dass ihre Familie das Geld gebrauchen könnte. Wenngleich sie damit natürlich eigene Interessen vertritt, kann man beim Handeln zum Wohl der Familie nicht per se von strategischem Handeln sprechen. Es hängt von den Motiven ab und inwieweit andere davon tangiert oder beeinträchtigt werden. Kathrin handelt an dieser Stelle in erster Linie darum nicht kommunikativ, weil sie ihr Anliegen als Vorwurf vorbringt, nicht als Bitte. Das Dazwischenfunken des ungeduldigen Krönchens nimmt Kron als willkommenen Anlass, nicht darauf einzugehen; zum Abschied gibt es von beiden Seiten noch einen Befehl: „Kümmer' dich um dein Kind." (Kron) – „Entschuldige dich bei Hilde Kessler." (Kathrin). Nach seinem „Wüsste nicht, wofür." verlässt sie – erneut ohne jedes Wort des Abschieds – das Haus ihres Vaters. Beendet wird die Szene durch eine vielsagende wegwerfende Handbewegung Krons am linken Bildrand. Dass sie mit ihrem Auftritt dennoch „Erfolg" hatte, erfahren wir wenig später, als Kron zu Arne geht und ihn um die Unterlagen für die Ausschreibung bittet; und auch den Besuch bei Hilde Kessler absolviert er. Kathrin hat, da er ihren Befehlen nachkommt, also durchaus Macht, zumindest Einfluss auf ihren Vater. Abgesehen davon fällt auf, dass es bislang keinen einzigen nur ansatzweise harmonischen Moment zwischen Vater und Tochter gab und die Beziehung der beiden noch stärker als in den anderen Versionen durch die Feindschaft zu Gombrowski vergiftet wird. Dieser (Sub-)Text läuft implizit und explizit letztlich immer mit.[2546] Daneben stechen im Film die zahlreichen Imperative heraus, die hauptsächlich Kathrin ihrem Vater erteilt – mit nicht unerheblichen Folgen für die Beziehung. Ein zentrales Charakteristikum, das Elias Canetti Befehlen zuschreibt, lautet:

> Jeder Befehl besteht aus einem *Antrieb* und einem *Stachel*. Der Antrieb zwingt den Empfänger zur Ausführung, und zwar so, wie es dem Inhalt des Befehls gemäß ist. Der Stachel bleibt in dem zurück, der den Befehl ausführt. Wenn Befehle normal funktionieren, so wie man es von ihnen erwartet, ist vom Stachel nichts zu sehen. Er ist geheim, man vermutet ihn nicht; vielleicht äußert er sich, kaum bemerkt, in einem leisen Widerstand, bevor dem Befehle gehorcht wird.
> Aber der Stachel senkt sich tief in den Menschen, der einen Befehl ausgeführt hat, und bleibt dort unverändert liegen. […] [E]s ist wichtig zu wissen, daß kein Befehl je verlorengeht; nie ist es mit seiner Ausführung wirklich um ihn geschehen, er wird für immer gespeichert.[2547]

[2546] Unterleuten II, 00:05:14-00:07:27; vgl. ebd., 00:10:03-00:11:57, 00:14:19-00:15:23.
[2547] Canetti: Masse und Macht, S. 360; kursiv im Original.

Es macht allerdings sehr wohl einen Unterschied, ob ein Befehl ausgeführt wurde oder nicht. Denn, so Canetti weiter, „[n]ur der *ausgeführte* Befehl läßt seinen Stachel in dem, der ihn befolgt hat, haften." Frei ist man, wenn man in der Lage ist, dem Befehl auszuweichen.[2548] Andersherum betrachtet, kann man sagen: Wer Befehlen nachgibt, ist nicht nur unfrei, er ist ohnmächtig oder gibt seine (Eigen-)Macht ab. So bleibt, wenn man es mit Canetti hält, auch bei Kron etwas zurück, und zwar etwas, das piekt und möglicherweise irgendwann seine Wirkung entfalten könnte.

Die andere Szene ereignet sich am Abend des gleichen Tages; Kathrin kommt vorbei, um ihrem Vater Einkäufe zu bringen, was, wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, nicht als Rollenumkehr, sondern als Unterstützung des alten Vaters mit seiner Gehbehinderung zu werten ist; zumal er darauf besteht, die Einkäufe selbst zu bezahlen. Ohnehin geht es in der Szene um etwas anderes, das neuen Sprengstoff in die Beziehung bringt, und verschiedene Deutungen, also PWs, wiedergibt; denn soeben hat sie von ihrem Mann erfahren, dass Arne Seidel die Zufahrt zu ihrer Sammelgrube blockiert hat. Kathrins erste Aussage hören wir noch aus dem Off (das Bild zeigt dabei das Jagdhaus von außen); dann sehen wir, wie sie seinen Kühlschrank einräumt, unterdessen er am Tisch sitzt.

> [Ka:] „Ich hatte dich gebeten, hier keinen Krieg anzuzetteln."
> [Kr:] „Ich habe nichts gemacht."
> [Ka:] „Und warum macht Seidel das dann?"
> [Kr:] „Ich habe ihm nur gesagt, dass ich bei der Ausschreibung mitmache, das wolltest du doch."
> [Ka:] „Und deshalb versperrt er uns jetzt die Einfahrt?!"
> [Kr:] „Gombrowski sitzt Seidel im Nacken. Es geht hier um *viel* Geld."
> [Ka:] „Fehlt mir grad noch."
> [Kr:] „Was kriegst du?"
> [Ka:] „Nichts."
> [Kr:] „Ich will nicht, dass du meine Einkäufe bezahlst."
> [Ka:] „Wenn die Grube nicht geleert wird, läuft uns die Brühe als nächstes ins Haus."
> [Kr:] „Ich weiß. Und Gombrowski weiß das auch. Scheiße gewinnt immer."[2549]

Inhaltlich unterscheidet sich das Ganze kaum von den vorherigen Szenen; hat sich allerdings noch einmal verschärft. Mit der blockierten Sammelgrube ist eine weitere Komponente hinzugekommen, die die Situation für Kathrin zuspitzt. Aber ohne zu wissen, was wirklich dahintersteckt – außer dem Zettel gab es von Arne schließlich noch keine

[2548] Ebd., S. 361; kursiv im Original.
[2549] Unterleuten II, 00:30:43-00:31:15; vgl. ebd., 00:29:54-00:30:42.

Auskunft –, stellt Kron sofort wieder eine Verbindung zu Gombrowski her – und lässt es sich, hatte *er* kurz sogar das Thema gewechselt („Was kriegst du?“), überdies nicht nehmen, im letzten Satz erneut gegen ihn zu wettern. Kathrin kann allein aufgrund der Eröffnung des Gesprächs schon nichts erreichen; bereits der erste Satz ist ein Angriff, eine Schuldzuweisung. An ihren Umgangsformen hat sich nichts geändert, auch ihre Mimik ist nach wie vor hart; die beiden sprechen genauso gereizt miteinander und sie konzentrieren sich nicht auf ihr Gegenüber. Aufgrund der fehlenden Innensicht bleibt freilich offen, inwieweit er selbst (im Sinne dramaturgischen Handelns) an all das glaubt, was er sagt. Der Moment der vorherigen Szene, in der er mit „Beides“ geantwortet hat, spricht jedenfalls dafür, dass er seine Tiraden oftmals nur aus Prinzip oder Gewohnheit abfeuert. Wieder einmal zeigt sich, dass Gombrowski der Mittelpunkt von Krons Lebenswelt ist. In Summe aller bisherigen Szenen wird deutlich, wie sehr seine Interpretation jedweden Geschehens vom Eingesponnensein in das Gombrowski-Narrativ abhängt. Alle Sprachspielfäden führt Kron wieder in diesem Punkt zusammen. Was immer sich ereignet, wird mit diesem Mann verknüpft, und jeder Vorwand ist recht, einen weiteren Schuss abzufeuern. – Und dabei kommt noch hinzu, dass er für keine Aussage den Beweis erbringen könnte, ob sie der Wahrheit entspricht. Hinter allem Handeln Krons steht letztlich die Über-Intention, Gombrowski einen Schlag zu versetzen, sodass sein Kommunizieren stets durch eine Mischung aus Ablenkung und Ich-Befangenheit blockiert ist. Nicht nur, aber auch dadurch spitzt sich in der Kron-Familie der Konflikt immer weiter zu – wenig später wird Krönchen dann verschwunden sein.

Kron hat im Umkreis seines Hauses bereits mit der Suche nach der Enkelin im Wald begonnen, als Kathrin zu ihm kommt. – Und dieses Mal droht sie ihrem Vater, was wiederum eine Verschärfung auf der Kommunikationsebene ist: „Sag mir, dass meine Tochter einfach nur weggelaufen ist und dass das hier nichts mit *deinen* Windrädern zu tun hat. – Wenn doch, siehst du Krönchen nie wieder!“ Seine Reaktion bleibt ausgespart. In diesem Fall sind natürlich ihre Emotionen, die Sorge um die verschwundene Tochter, zu berücksichtigen; dennoch muss dazu gesagt werden, dass sie sich hier selbst widerspricht; schließlich hat er sich erst auf ihren Befehl hin an der Ausschreibung beteiligt. Nun redet sie jedoch von *seinen* Windrädern. Hätte sie gesagt, „mit den alten Geschichten“ oder „mit deinem Kampf gegen Gombrowski zu tun hat“, wäre das etwas anderes. So beginnt sie nun selbst, Verknüpfungen herzustellen bzw. das Geschehen durch einen bestimmten

Filter wahrzunehmen, der die Einschätzung der Realität verzerrt. Zudem ist bei Vater und Tochter ein Widerstreit zwischen subjektiver und objektiver Welt bzw. zwischen PWs und TAW erkennbar. Diese Distanz ist in dieser konkreten Szene auch visuell umgesetzt: Sie stehen einige Meter voneinander entfernt und Kathrin ist von der Anordnung und den Kameraeinstellungen her die Dominante. Während ihr Vater nur in Halbtotale gezeigt wird, sehen wir sie in Großaufnahme. Zusätzlich steht er (in Gras und Gestrüpp) unterhalb seiner Tochter; die Kameraperspektive auf ihn ist leicht nach unten geneigt.[2550]

Bei der Suche im Wald gelingt es beiden genauso wenig, als Team aufzutreten. Da ich dies später noch ausführlicher behandeln werde, erwähne ich an dieser Stelle nur jene Aspekte, die Vater und Tochter betreffen. Bereits zu Beginn geraten sie aneinander. Zunächst geht er sie mit der Frage: „Wo ist dein Schriftsteller?“ an – es ist ein Vorwurf, ein Pfeil, keine Frage. Kron nähert sich seiner Tochter dabei von hinten, sie dreht sich nur halb nach ihm um, antwortet zwar ruhig, aber ihre Körpersprache (verschränkte Arme) ist abweisend. Krons Fokus ist (wieder) nicht bei der Situation – die Szenenintention wäre es eigentlich, die verschwundene Enkelin zu suchen, doch erneut blockiert ihn das hintergründige Motiv, sodass er seine Haltung gegen andere richtet – und natürlich zuvorderst gegen Gombrowski. Linda Franzen, die sich – im Unterschied zu den anderen Varianten – an der Suche beteiligen möchte, will er mit der Begründung „Die Pferdefrau gehört zu Gombrowski“/„Wir wollen Ihre Hilfe nicht!“ wieder wegschicken. Dem wird durch eine Zeige- oder vielmehr Anklagegeste mit seinem Stock noch Nachdruck verliehen. Kathrin entgegnet ihm daraufhin scharf: „Ich will ihre Hilfe. – Du hältst dich jetzt zurück, sonst überleg’ ich mir nochmal, ob ich deine Hilfe will.“ Je weiter die Handlung fortschreitet – und gerade in der Situation, in der die Sorge um die Enkelin im Vordergrund stehen sollte, wird immer offenkundiger, wie starr Kron an seinem Gombrowski-Hass festhält. Was die Konfiguration anbelangt, steht er bei den meisten Bildern, die die Suche zeigen, im Abseits. Er hinkt den anderen letztlich immer nur hinterher; während seine Tochter mit Linda und Jule eine Dreier-Konfiguration bildet. Insgesamt gibt es im Film dabei weniger Interaktion zwischen Vater und Tochter als in den anderen Varianten; in der Szene bei Arne sprechen sie überhaupt nicht miteinander.[2551] Erst als Krönchen wieder da ist, sind sie gemeinsam im Wohnzimmer der Kron-

[2550] Ebd., 00:57:00-00:57:42.
[2551] Ebd., 01:01:44-01:03:36, 01:05:05-01:05:57, 01:06:53-01:07:50, 01:10:33-01:13:32, 01:16:15-01:17:12.

Hübschkes – und alles ist beim Alten: Kron fragt erst scheinbar neutral, was sie nun machen wolle, und begegnet ihrem „Gar nichts“ dann mit „Sie war bei *Hilde* – Gombrowskis Hilde.“ (Hilde wird hier betont.) Bei ihren Erklärungen, dass sie ohne ein Wissen über das, was wirklich passiert ist, nichts unternehmen wird, senkt er den Blick wie ein Mensch, der enttäuscht über eine verpasste Gelegenheit – in diesem Fall den Schlag gegen den Feind – ist. So schickt sie ihm noch die Mahnung „Und du auch nicht“ hinterher. Im nächsten Augenblick klingelt das Telefon, sodass es zu keiner Auseinandersetzung kommt – jedenfalls zu keiner, die uns gezeigt würde.[2552] Im Roman ist Gombrowski in dieser Szene zwar im Gespräch kein Thema – wie er sich trotzdem über das gegenwärtige und eigentlich viel bedeutendere Geschehen schiebt, wird dennoch anschaulich beschrieben:

> Jeder Schritt hatte die Bilder eines von Wildschweinen zertrampelten Krönchens verdrängt und ihm den Namen jenes Mannes ins Gedächtnis gerufen, dem das kaputte Bein, obwohl es immer noch an Kron festgewachsen war, seit zwanzig Jahren gehörte: Gombrowski.[2553]

Nun wende ich mich wieder Roman/Hörbuch und Hörspiel zu bzw. jener zentralen Episode, die es in allen Varianten gibt; allerdings im Film mit teilweise deutlichen Unterschieden. Obgleich Kron glaubt, die eigene Tochter würde ihn hassen, gibt es für ihn keine schlimmere Vorstellung als die, dass Kathrin mitsamt Krönchen aus Unterleuten weggehen könnte. Sie weiß dies selbst:

> Er war mit dem Boden verbunden wie die Häuser, Gärten und Straßen, aus denen das Dorf bestand. Kathrin war schon einmal an dem Versuch gescheitert, ihren Vater zu verlassen. Bei der Vorstellung, ihm Krönchen wegzunehmen, spannte sich etwas in ihrem Inneren bis zum Zerreißen. Wahrscheinlich würde er den Fortgang von Tochter und Enkelin nicht überleben.[2554]

Eben darum geht es im 48. Kapitel (Fokalisierung auf Kron), das damit anfängt, dass Kron am frühen Morgen des 29. Juli einen Baum aussucht, den er fällen kann,[2555] was die Rahmenhandlung bildet, in welche die Schilderung des Geschehens am vorherigen

[2552] Ebd., 01:25:11-01:25:55.
[2553] Zeh: Unterleuten, S. 391.
[2554] Ebd., S. 451. Hier fehlt in der Kurzfassung der wichtige Satz „Kathrin war schon einmal an dem Versuch gescheitert, ihren Vater zu verlassen.“ (Zeh: Unterleuten-HBk, 173).
[2555] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 481ff., 505.

Abend eingebettet ist.[2556] Heißt es da, sie sei „ohne Wäschekorb oder Einkaufstüten" erschienen, bedeutet dies, dass sie sich normalerweise auf diese Art um ihren Vater kümmert. Sie sei „[ä]ußerlich ruhig, von innen aber wie mit schwelender Glut durchsetzt" gewesen – ein Hinweis, der der Fokalisierung widerspricht; wenn man es nach außen hin nicht sieht, kann Kron dies nicht wissen. Kathrin hält sich nicht lange auf und kommt gleich zur Sache.[2557] Die folgende Passage ist interessant, weil sie etwas darüber verrät, wie solche Gespräche in der Vergangenheit abgelaufen sind und unter welch großer emotionaler Anspannung es dieses Mal beginnt:

> Vor ein paar Jahren hatte sie schon einmal versucht, ihn wegen des Schicksalstags und Gombrowski zur Rede zu stellen. Damals ohne Erfolg. Kron wusste, wie man Fragen nicht beantwortete, er hatte sein halbes Leben nichts anderes getan. Aber diesmal meinte Kathrin es ernst. Als er ein paar Bemerkungen darüber probierte, dass die Vergangenheit doch ohnehin nichts weiter als eine Erfindung des Menschen sei, wurde sie wütend. Mit großen Schritten lief sie durch die Wohnstube des Jagdhauses und bombardierte ihn mit Fragen, als ginge es um Leben und Tod.[2558]

Im Hörspiel kommt diesem Kapitel relativ viel Raum zu, es erstreckt sich insgesamt, nimmt man die Gewitterszenen hinzu, die es hier zahlreich gibt, über acht Tracks und setzt mit einem längeren inneren Monolog Krons ein. Zwar liefert der Roman mittels mehrerer Analepsen ebenfalls Informationen zu diesem Ereignis, doch durch die dramatische Umsetzung ist die Wirkung im Hörspiel wesentlich unmittelbarer und rückt die Vergangenheit näher an die Gegenwart heran. Ich habe dies schon mehrfach betont, aber, da in dieser Interaktion jene Vergangenheit der zentrale Gesprächsgegenstand ist, fällt es hier umso mehr ins Gewicht. Zunächst wird auditiv indes ein eher angenehmer Raum geschaffen: Wir hören Schritte und jede Menge Vogelgezwitscher. Aus dem Kontext können wir schließen, dass Kron durch den Wald geht; mit dem Wald befasst sich auch ein großer Teil seiner Gedanken.[2559]

Die Gewitternacht ist – nebenbei bemerkt – ein Beispiel dafür, was aus jahrzehntelangem Schweigen entstehen kann, wie die objektive Welt/TAW mehr und mehr durch subjektive

[2556] Oder des Abends vor zwei Tagen; hier sind die Angaben widersprüchlich: Beim Übergang zur Analepse ist von „Gestern Abend" die Rede (ebd., S. 483), wohingegen bei Wiederaufnahme der Rahmenhandlung „[s]eit dem Gespräch mit Kathrin […] zwei Tage vergangen" sind (ebd., S. 496).
[2557] Ebd., S. 483f.
[2558] Ebd., S. 484. An dieser Stelle fehlen im gekürzten Hörbuch wieder einige Sätze von „Äußerlich ruhig" bis „wurde sie wütend"; vor allem fehlt „Kron wusste, wie man Fragen nicht beantwortete, er hatte sein halbes Leben nichts anderes getan." (Zeh: Unterleuten-HBk, 189).
[2559] Zeh: Unterleuten-HS, 5/16-23.

Welten/PWs überlagert werden kann, wobei die Erzählungen als Fakten gehandhabt werden. Mögen es zwar nicht für alle Figuren die gleichen sein, verschwindet die TAW unter diesem Erzählteppich; und gerade aufgrund der Divergenzen wird es mit einer gemeinsamen sozialen Welt immer schwieriger. Ähnliches wurde schon bei Analyse der Kommunikation des Gombrowski-Ehepaares deutlich; Annahmen wurden, jedenfalls von Elenas Seite, wie Fakten behandelt. Kathrin hat eigentlich keine Ahnung, was damals tatsächlich passiert ist, stattdessen eine eigene Version im Kopf, die sie erst jetzt angesichts der neuen Ereignisse in Frage stellt. Weil niemand der Dorfbewohner weiß, was geschehen ist („Im Dorf kursierten Gerüchte, zu denen Kron hartnäckig schwieg.") – die Erzählerin genauso wenig –, kann Kron nun eine den Umständen angepasste Version erzählen. Dass es um das Vertrauen zu ihrem Vater nicht allzu gut bestellt ist, wurde bereits ersichtlich: „Wenn sie es schon niemals geschafft hatte, dem eigenen Vater Glauben zu schenken, dann wollte sie wenigstens lernen, zu ihrer Tochter zu halten."[2560] Wie in der Vergangenheit versucht Kron, ihren Fragen zunächst auszuweichen; das Bombardement, welches sie nun veranstaltet, macht das jedoch unmöglich. Diese Fragen werden in indirekter Rede wiedergegeben und betreffen alle die Gewitternacht: „Warum er an jenem Novembertag des Jahres 1991 gemeinsam mit Erik Kessler in den Wald gegangen sei. Ob er sich mit Gombrowski getroffen habe. Wer noch dabei gewesen sei. Ob sie gestritten hätten. Wo Gombrowski sich aufhielt, als der Ast herabstürzte." Auch seine Antwort wird indirekt vermittelt: „Als Kron wissen wollte, warum sie nicht gleich zu Gombrowski gehe, wenn sich 90 Prozent ihrer Fragen um Gombrowski drehten, schrie sie ihn an."[2561] In einem längeren Bericht werden anschließend Krons Überlegungen zur Entführungsgeschichte um seine Enkelin sowie das Ergebnis – Gombrowskis Unschuld – zusammengefasst, welches er ihr dann mitteilt. Im Gegensatz zu direkter Redewiedergabe ist die Wirkung so sehr abgeschwächt, distanziert und stärker von der Erzählerin gefärbt.[2562] Ihr erster direkt zitierter Satz knüpft dann an den Bericht an: „‚Du glaubst also, Gombrowski hat nichts damit zu tun?' Der fehlende Widerspruch ließ Krons Rede versiegen. Verunsichert schaute er seine Tochter an."[2563] Es ist bezeichnend, wenn ihn das Ausbleiben von Widerworten verunsichert; normalerweise verhält sich das wohl

[2560] Zeh: Unterleuten, S. 452, 457. Auch den Satz „Im Dorf kursierten Gerüchte, zu denen Kron hartnäckig schwieg." lässt das gekürzte Hörbuch aus (Zeh: Unterleuten-HBk, 173).
[2561] Zeh: Unterleuten, S. 484.
[2562] Vgl. ebd., S. 484f.
[2563] Ebd., S. 486.

anders herum. Es zeigt allerdings zugleich an, dass dies kein gewöhnliches Gespräch und Kathrin noch nie so entschlossen aufgetreten ist. Das hat einen Grund: „Es ist wichtig für mich, Papa. Ich muss herausfinden, ob das hier noch mein Zuhause ist.“[2564] Im Hörbuch klingt dies nicht wie etwas, dem besonderes Gewicht zukäme; vor allem der zweite Teil wirkt wie das Gegenteil von wichtig. Im Hörspiel findet sich dies (fast unverändert), nämlich als retrospektive Gedankenrede Krons, teilweise sogar indirekt und damit für das Hörspiel in ungewohnte Distanz gerückt. Da die daran angeschlossenen möglichen Folgen aber direkt und in erster Person Singular wiedergegeben werden, haben diese eine umso eindringlichere Wirkung. Auch dass nun eine Lüge folgen wird, wird uns an dieser Stelle angekündigt.[2565] So sind die Voraussetzungen, mit denen in das „Verhör“ gegangen wird, in den drei Varianten im Wesentlichen die gleichen.

Für den Verhördialog gilt, dass es um ein vergangenes Geschehen geht, das „einem der Dialogpartner nicht bekannt“ ist und er nun beim anderen erfragt. Doch das Verhör geht über das Aufdecken eines Ereignisses hinaus – es geht vielmehr darum, ein Unrecht festzustellen und zu einem Urteil zu gelangen. Anders als im Bericht- oder Meldedialog wird die Aussage erzwungen; „das Fragen wird zur ‚dialektischen Marter‘“. Das setzt des Weiteren voraus – und das gilt ebenfalls für Kron –, dass er jenes Geschehen aus bestimmten Gründen (bisher) verschwiegen hat. Nun soll er dazu gezwungen werden, das Ungesagte auszusprechen, weil das Verschwiegene „für den Frager und sein künftiges Handeln von entscheidender Bedeutung ist.“[2566]

Nachdem Kathrin ihre Zweifel, ob sie Unterleuten weiterhin als Zuhause betrachten könne, geäußert hat, ist Krons Strategie klar und er hat sich für ein bestimmtes Sprachspiel entschieden: „Das Ergebnis stand fest: Die Zeit des Schweigens war vorbei. Er würde alles daransetzen, Kathrin und Krönchen in Unterleuten zu halten, und er wusste auch schon, was er dazu brauchte: eine Lüge.“[2567] Nun wird aus der ersten Form des Lügens, dem Verschweigen/Verheimlichen, die zweite, das Verfälschen. – Aus diesem Grund ist es so entscheidend, dass das Kapitel auf Kron fokalisiert ist; so wissen wir von

[2564] Ebd.; Zeh: Unterleuten-HB, 197-13:49:25-13:49:28.
[2565] Zeh: Unterleuten-HS, 5/16-00:00-02:06.
[2566] Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 39f.; 43. Dem Verhördialog verwandt ist der „Meldedialog“, dessen Frage meistens schlicht „Was ist geschehen?“ lautet und der überhaupt die Dialogform darstellt, in der dem Fragen die größte Bedeutung zukommt, wobei es – wie beim Verhör – ein Fragen in „nur eine Richtung“ ist. „Gegenfragen […] sind Ausnahmen“. (Ebd., S. 34). „Sein Grundschema ist einfach: eine Person will von einer anderen etwas wissen, stellt Fragen und ist am Ende des Dialogs unterrichtet.“ (Ebd., S. 38).
[2567] Zeh: Unterleuten, S. 487.

Anfang an, dass er seiner Tochter nicht die Wahrheit sagen wird. Da sie ihm, wie wir sehen werden, glaubt, was er sagt, hätten wir aus ihrer Perspektive eine ganz andere Geschichte erzählt bekommen. – Er wird ihr also keineswegs das bislang Ungesagte offenbaren, sondern seine eigene Vergangenheit nach Gegenwartsbedarf umändern – und für seine Tochter die gesamte Erzählung über das, was damals geschehen ist; damit zugleich ihren Blick auf die (vermeintlich) objektive Welt der Gegenwart.[2568] Wo bisher entscheidende Lücken in Kathrins Lebenswelt gewesen sein mögen, wird nun eine falsche Version eingeschrieben.

Über die konkrete Situation hinaus erfahren wir zudem eine weitere wesentliche Sache über diese Beziehung. Nachdem sie auf der Lichtung angekommen sind und den Baum betrachtet haben, greift Kathrin nach seinen Händen, was seinerseits zu Verkrampfung führt, weil er „in körperlicher Nähe […] wenig Übung" hat. Indem erwähnt wird, welches Unbehagen Kron diese Berührung verursacht, wird indirekt auch die Beziehung der beiden charakterisiert. Sie ist viel distanzierter als jene zwischen Schaller und seiner Tochter (in Roman/Hörbuch und Hörspiel). Danach fordert sie ihn auf, zu erzählen, was damals passiert ist, und verspricht: „Ich werde dich nicht unterbrechen." – Im Hörspiel gibt sie ihm dieses Versprechen nicht. – Trotzdem legt sie mit Bitten und mehreren Fragen nach: „‚Bitte.' […] ‚Wo stand Gombrowski? Wie kommt es, dass er nicht vom Ast getroffen wurde? Hat er euch angegriffen? Lag Erik vielleicht schon verletzt im Gras, und du hast versucht, ihn zu retten, als der Ast herabstürzte?'" Da von ihm jedoch nichts kommt, fragt sie weiter: „Gombrowski hatte dich um ein Gespräch unter vier Augen gebeten. Richtig?" Auch bei diesen Fragen gibt es im Hörbuch (noch) keine erwähnenswerte Betonung. Es wird teilweise etwas hektisch gelesen, aber nicht drängend.[2569]

Wie der Befehlsstachel bedeutet das Fragen nach Canetti ein „Eindringen." Als Machtmittel wird es zum Messer, mit dem der andere quasi geschnitten, verletzt wird. Mehr noch: „Mit der Sicherheit eines Chirurgen geht man auf die inneren Organe los." Fragen verlangen nach Antworten, bleiben diese aus, sind sie nicht mehr als „in die Luft geschossene Pfeile". Und es geht dabei wieder um Macht – denn: „Das *Verhör* […] ist gegen einen Schwächeren gerichtet."[2570]

[2568] Vgl. hierzu Erll: Kollektives Gedächtnis, S. 109.
[2569] Zeh: Unterleuten, S. 488ff.; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 199/200-13:54:28-13:56:44.
[2570] Canetti: Masse und Macht, S. 337f.; 342; kursiv im Original.

> Der Antwortende unterwirft sich um so mehr, je häufiger er den Fragen nachgibt. […] Klug ist eine Antwort, die dem Fragen ein Ende macht. […]
> Die Frage, die letzten Endes auf Zerlegung aus ist, beginnt mit Berührung. Sie berührt dann an mehr und an verschiedenen Stellen. Wo sie wenig Widerstand findet, dringt sie ein.[2571]

Kurz: Gerade, weil Kron so lange keine klare Aussage macht, bringt er sich erst in die Zwangslage.

Nach dem Wort „Lüge" geht das Hörspiel zur Besichtigung des Baums über – hier gibt es einen einzigen kurzen Gedanken Kathrins über das Ringeltauben-Pärchen, der nichts mit der Situation zu tun hat, sie indes gerade darum verbiegt bzw. wie bei Schaller und seiner Tochter die Hilflosigkeit offenlegt.[2572] Daneben ist dies – trotz des wichtigen Gesprächsgegenstands – ein Zeichen mangelnder Aufmerksamkeit, was die ohnehin schon heikle Kommunikationssituation zusätzlich erschwert. Analog Schaller versucht dieser Vater vor seiner Tochter in ein harmloses Sprachspiel zu flüchten. Und wie im Hörbuch fehlt es Kron zunächst an Emotionen. Gleich einem Naturkundler zeigt er seiner Tochter die Stelle des herabgebrochenen Asts am Baum und erklärt ihr sachlich, was zu sehen ist; am Ende mündet es beiderseits geradezu in Staunen: [Kron:] „Ja. Da is' dann der Ast runtergekommen und hat'n janzes Stück vom Stamm mitjerissen. Ja." [Kathrin:] „Ja". [Kron:] „Ja." Diese mehrfachen „Ja" klingen nach großen Augen angesichts eines spannenden Naturphänomens, mitnichten nach einer persönlichen und bedeutsamen Angelegenheit.[2573] Insofern besteht die Unbeholfenheit, wenngleich Kathrin sich um schnelle Rückkehr auf die Bahn bemüht, auf beiden Seiten. Bei der weiteren Befragung unterscheidet sich das Hörspiel, trotzdem es die Worte des Romans weitestgehend übernimmt, deutlich von Roman und Hörbuch:

> [Ka:] Gab's denn 'ne Untersuchung?"
> [Kr:] „Ne, ne, als die, als die Polizei den Ast gesehen hat, hat se kene Fragen mehr gestellt. – Fremdeinwirkung ausgeschlossen."
> [Ka:] „Aber Gombrowski, wo stand der denn? Wie kommt'n, dass, dass der nich' von dem Ast getroffen worden is'? [schärfer:] Und hat der euch angegriffen? Oder lag Erik vielleicht schon verletzt im Gras und dann hast du versucht – öh – ihn zu retten, als der Ast – runtergestürzt is'?"
> [Kr:] „Öh, hm, puhff."
> [Donnergeräusch; Kron denkt:] „*Rührend, wat die sich vorstellt*, wie ick im strömenden Regen verzweifelt versuche, den verletzten Erik von der Buche

[2571] Ebd., S. 338.
[2572] Zeh: Unterleuten-HS, 5/16-02:05-03:08.
[2573] Ebd., 02:13-02:59.

> wegzuziehen und wie der Blitz einschlächt und der gewaltige Ast uns bede unter sich begräbt. [Kurze Einspielung Gewitterszene]. Leider is' det 'ne falsche Version."[2574]

Kathrin hört sich hier – anders als im Hörbuch – so an, als wollte sie wirklich etwas wissen; und vor allem spult Kron nicht einfach einen Text ab. Er klingt in keiner Weise abgeklärt und man hört in seinem Stocken („Ne, ne, als die, als die") eine Unsicherheit, die insbesondere bei den seufzerartigen Lauten („Öh, hm, puhff") offen zum Ausdruck kommt. Der Gedanke „Rührend, wat die sich vorstellt" ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass das, was er ihr erzählt, von der Wahrheit ein ganzes Stück entfernt ist; und es unterscheidet sich, nicht zuletzt aufgrund der Betonung – es hört sich fast an, als würde er sie belächeln oder aber sich angesichts dessen schämen, es jedenfalls für absurd halten –, stark von dem „Für einen Moment konnte er sehen, was sie sich vorstellte – ein rührendes Bild"[2575] des Romans. Insgesamt ist dies ein Gesprächsausschnitt, in welchem im Vergleich zwischen Hörbuch und Hörspiel der Unterschied von Hochsprache und Umgangssprache, die sprachliche Perspektive, stark ins Gewicht fällt.

Krons stockende Unsicherheit geht weiter, als sie das anberaumte Vier-Augen-Gespräch anspricht: „Ja, das öh, das is' richtich."[2576] Im Roman gibt es dieses Zögern nicht, sondern es folgt sofort die klar formulierte Erklärung: „Er wollte mir die Kapitulation abkaufen. Ich sollte den Widerstand gegen die LPG-Umwandlung aufgeben und dafür ein Stück Wald bekommen" – schon hier, bei seinem ersten Satz, wird er, trotz ihres Versprechens, unterbrochen: „Deshalb hat er dich hierherbestellt. Um mit dir das angebotene Gebiet abzuschreiten." Und so bleibt es: „Mir schien das merkwürdig. Schließlich kam es nicht auf konkrete Flurstücke an. Kein Mensch macht in solchen Fällen eine Waldbegehung. [] Also hast du Erik mitgenommen. Als Verstärkung." Kron nickt nur, sie spricht weiter („Okay, Papa. Dann kam das Gewitter"), lässt aber zu seiner Erleichterung „seine Hände endlich los […], weil sie die eigenen für ermutigende Gesten braucht[]."[2577]

Wenn sich Kron nun fühlt wie „ein Vieh, das auf den Transporter zum Schlachthof gescheucht werden soll[]"[2578], ist er noch schlechter dran als Schaller in seiner Hunde-Rolle. Gemeinsam ist beiden Vätern, dass sie sich im Kreuzfeuer von Fragen ihrer Töchter wiederfinden, denen sie sich nicht gewachsen fühlen – den Fragen wie den Töchtern.

[2574] Ebd., 03:10-03:47, 05/17-00:00-00:42.
[2575] Zeh: Unterleuten, S. 489.
[2576] Zeh: Unterleuten-HS, 5/18-00:00-00:15.
[2577] Zeh: Unterleuten, S. 490.
[2578] Ebd.

Das Hörbuch lässt bis hierhin nach wie vor keine Emotionen erkennen – man meint es mit einer Befragung in einer rein sachlichen Angelegenheit zu tun zu haben, was an Hochsprache *und* (fehlender) Intonation liegt. Abgesehen davon hat Kron im Hörspiel nun an Sicherheit gewonnen, seine Erklärungen kommen flüssiger.[2579]
Im restlichen Verlauf stellt sie ihm nicht nur Fragen, sondern gestaltet das Gespräch ganz wesentlich und unterbricht ihn sogar mitten im Satz:

> „Ihr habt Schutz unter dem Baum gesucht", sagte Kathrin, fasste Kron am Arm und drehte ihn so, dass sie beide mit dem Rücken zum Stamm standen. „Buchen sollst du suchen."
> „Was übrigens völliger Unsinn ist. Selbst wenn man davon ausgeht, dass ein glatter Buchenstamm bei durchgängig feuchter Rinde …"
> „Ich weiß, Papa. Ich *weiß*. Wo ist Gombrowski?"
> „Wie bitte?"
> „Gombrowski, Papa! Wann kommt er hinzu? Zeig mir die Stelle, an der er steht. Hier, direkt vor uns? Oder weiter drüben, da vorn vielleicht, wo es zum Plattenweg geht?"[2580]

War sie es, die den lockeren Ton angeschlagen hat („Buchen sollst du suchen"), fällt sie ihm ins Wort, als er darauf einsteigt, und kommt auf das Thema zurück; das kursive „Ich *weiß*" lässt außerdem auf einen drängenden Tonfall schließen; diesen hört man entsprechend der Kursivierung des Textes – eine Seltenheit in diesem Roman – nun andeutungsweise auch im Hörbuch. Die Ungeduld, die da aus ihrer Stimme spricht, kann man ebenfalls (leicht) heraushören; die Ausrufezeichen indes nicht. Daneben ist die Nachfrage Krons („Wie bitte?") ein weiterer Beleg für fehlende Aufmerksamkeit. Er ist gar nicht bei der Sache und er antwortet selten in mehr als einem Satz. Kathrin dagegen redet viel zu viel, feuert permanent Frage-Pfeile ab, obwohl sie gekommen ist, um von ihm etwas zu hören – und ihm versprochen hat, ihn nicht zu unterbrechen.
Abgesehen davon ist für den dramaturgischen Aufbau des Gesprächs ein anderer Aspekt relevant, der wieder das Gesagte und das Ungesagte betrifft:

> Die Dialogspannung im Verhör beruht auf der Unselbstständigkeit der Teilantworten und auf dem großen Spannungsbogen zwischen der den Dialog eröffnenden Frage und der Auflösung aller Fragen am Verhörende. Überspitzt ließe sich sagen: die Voraussetzung eines Verhörs liegt in der Tatsache, daß eine gesprächseröffnende Frage nicht sofort beantwortet wird. **Während des gesamten Dialogs**

[2579] Vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 200-13:56:44-13:57:48; vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 5/18-00:23-00:57.
[2580] Zeh: Unterleuten, S. 491; kursiv im Original; Zeh: Unterleuten-HB, 200-13:58:08-13:58:42.

> **herrscht eine Spannung zwischen dem, was gesagt werden könnte, und dem, was tatsächlich gesagt wird**.[2581]

Es entsteht das, was bei Kaufmann „Konfliktspannung“ heißt.[2582] Das Frage-Antwort-Spiel (oder -Duell?), welches Kathrin und ihr Vater sich hier liefern, führt dies anschaulich vor, am nachdrücklichsten im Roman.

Im Hörspiel werden Absurdität, Hilflosigkeit und Unbeholfenheit u. a. durch Kathrins heiteren Ton und ein kurzes Auflachen Krons zusätzlich gesteigert, ehe sie seine Erklärungen unterbricht: „Ja, ich weiß. Jetzt sach doch ma. Wo is’n Gombrowski?“ – Nur klingt sie, was das Ganze etwas abschwächt, eher wie eine ungeduldige Mutter, die von ihrem Kind etwas wissen möchte. Und Krons „Wie bitte?“ hat nun einen Klang, als habe man ihn ertappt, irgendwo herausgerissen – z. B. aus jener kurzen mentalen Exkursion ins Reich der Bäume. So bleibt ihm nach Kathrins weiterem Nachfragen erneut nur ein „Puhff …“.[2583] Der nächste Track verwandelt die – im Roman an dieser Stelle immerhin im Präsens wiedergegebene – Analepse in eine Mischung aus Gedankenrede und Gewitterszene[2584]; danach geht es mit dem Satz: „Der is’ jar nich’ jekommen“ wieder zurück in die Gegenwart und das alte Sprachspiel, was auf Kathrins Nachfrage noch einmal nachdrücklicher wiederholt wird: „Der is’ jar nich’ jekommen […]. Gombrowski is’ nich’ gekommen.“[2585] Wie schon erwähnt, erreichen die Gewitterszenen in dieser Verhörsequenz ihren Höhepunkt. Immer wieder wird zwischen den Ebenen hin- und her gewechselt, sie werden miteinander verbunden und vermischen sich schlussendlich zu einer einzigen, wodurch dem Hörer Verquickung, beinahe Ununterscheidbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart eindringlich vor Ohren gebracht wird.

Als Kron dann mit „Gombrowski kommt nicht“ endlich eine tatsächliche Antwort hervorbringt, entspricht diese zwar noch der Wahrheit, führt ihn aber erneut aufs Glatteis, da sie von seiner Tochter mit einem zweifelnden Blick quittiert wird; und ihm immerhin „[g]erade rechtzeitig“ einfällt „dass es höchste Zeit [ist], eine schuldbewusste Miene aufzusetzen.“[2586] (Etwas Derartiges, bspw. in Form eines Gedankens, gibt es im Hörspiel nicht). Um seine Geschichte glaubhaft rüberzubringen, bedarf es also bei seiner Performance zusätzlich nonverbaler Mittel, nämlich jener schuldbewussten Fassade. Er täuscht

[2581] Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 51; Herv. A.W.
[2582] Kaufmann: Zur Narratologie des Schweigens, S. 331; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[2583] Zeh: Unterleuten-HS, 5/18-00:58-01:35.
[2584] Vgl. ebd., 5/19.
[2585] Ebd., 5/20-00:00-00:08.
[2586] Zeh: Unterleuten, S. 491f.

seine Tochter hier absichtlich (verdeckt strategisches Handeln). Natürlich verletzt er die Geltungsansprüche der Wahrheit und Wahrhaftigkeit, denn er behauptet Geschehnisse, die sich *so* nicht zugetragen haben, und gibt Gefühle vor, die er *so* nicht hat. Aber, wie das für dramaturgisches Handeln charakteristisch ist, verfügt die andere Seite nicht über die Möglichkeit, die subjektive Welt des Sprechers und dessen Gefühle zu überprüfen. In diesem Fall soll Kathrin einfach nur überzeugt werden – und das gelingt.

Nach einer längeren Analepse, die wieder die damaligen Ereignisse betrifft und vor allem gegen Gombrowski gerichtet ist (im Hörspiel eine Mischung aus innerem Monolog und rückblickender Szene)[2587], wird der Rest des Gesprächs in direkter Rede wiedergegeben, versetzt mit ein paar Bemerkungen der Erzählerin, die Hinweise zur Körpersprache und (emotionalen) Wirkung des Gesagten liefern („Kathrin schwieg, perplex." [] „‚Und dann', fragte sie noch einmal, zaghafter."). Kron spricht weiterhin nur in kurzen abgehackten Sätzen, sodass es nicht Wunder nimmt, wenn sie sofort weiterfragt („‚Dann gab es einen ohrenbetäubenden Knall.' ‚Und der Ast stürzte herab?'"). Seine abschließende Antwort ist in jeder Hinsicht widersprüchlich, er nickt, zuckt gleichzeitig mit den Achseln und sagt: „Ich denke, ich habe sofort das Bewusstsein verloren." Das ist alles andere als eine klare Antwort, die Kathrin indes nicht mehr ernsthaft hinterfragt („‚Du meinst: Das ist alles?' […]. ‚Einfach nur ein Unfall?', fragte Kathrin. ‚Gombrowski hatte überhaupt nichts damit zu tun?'"). Im Hörbuch ist Krons Stimme die Lüge nicht anzuhören, seine Aussagen wirken unverändert flach und abgeklärt; bei Kathrin ist am Ende immerhin leichtes Erstaunen wahrnehmbar.[2588] Dass er während des Gesprächs eigentlich nur noch auf den Boden schaut, scheint sie entweder nicht zu irritieren oder ihr völlig zu entgehen. In diesem Fall passen nonverbale und verbale Kommunikation nicht zusammen: Er belügt sie mit Worten und seine Körpersprache drückt etwas anderes aus. Der Kommentar der Erzählerin „Es verging eine nicht unbeträchtliche Menge völlig leerer Zeit" ist zwar etwas spröde formuliert, unterstreicht deshalb jedoch umso mehr die Unbehaglichkeit und Peinlichkeit dieser Situation.[2589]

[2587] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 5/21, 5/22-00:00-00:27.
[2588] Zeh: Unterleuten, S. 493; Zeh: Unterleuten-HB, 202-14:02:40-14:03:36.
[2589] Zeh: Unterleuten, S. 493.

Kathrins folgende Aussage ist ein Beispiel dafür, wie durch Erzählungen (oder hier: fehlende Richtigstellung) ein (kommunikatives) Dorf-Gedächtnis, ein bestimmter lebensweltlicher Hintergrund, geschaffen, wie aus einer PW eine vermeintlich objektive und soziale Welt konstruiert wurde:

> „Oh, Papa", sagte Kathrin dann. „Das Dorf denkt seit zwanzig Jahren, dass Erik ermordet wurde und dass man dir das Bein zertrümmert hat. Und dass Gombrowski schuld daran ist[!]"
> „Das habe ich nie behauptet", sagte Kron leise.
> „Du hast alle in dem Glauben gelassen."[2590]

Erst hier erkennt man Emotionen bei Kathrin. Dem letzten Satz verleiht Helene Grass im Hörbuch sogar ein vernehmbares Ausrufezeichen, das es im Text nicht gibt. Krons Aussage benennt hier die Grenze zwischen Lügen und Verbergen der Wahrheit, was durch den phonatorischen Hinweis („leise") noch verstärkt wird. So war das Schweigen nicht nur ein Satz, sondern gleich eine ganze Geschichte. Die Intonation des Hörbuchs ist hier nicht eindeutig, lässt aber immerhin Spielraum für einen Subtext. Schuld? Resignation? Erschöpfung? Von der Erzählerin wird dies im Anschluss allerdings vereindeutigt: „Kron schwieg. Der wichtigste Teil der Lüge bestand darin, an dieser Stelle nicht weiterzusprechen."; bei der folgenden Analepse wechselt sie sogar wieder in Präsens.[2591] Dabei muss bedacht werden, dass Lucy Finkbeiner all dies nicht einmal bekannt ist – und die vorgebliche TAW damit keine ist. Eigentlich kann sie nämlich nur wissen, was Kathrin ihr weitergegeben hat. Und neben der direkteren Wirkung durch das Präsens gleichen diese kurzen Einschübe hineinmontierten *Geschichten*, die der Phantasie der Erzählerin entstammen (könnten).

Die „Und dann"-Befragung erfolgt im Hörspiel ebenfalls und unterscheidet sich in den Grundzügen nicht von den anderen beiden Varianten. Aber Kron ist hier erneut unsicher(er). Im Roman erfahren wir, Kathrin hätte „zaghafter" gefragt, während Krons „Dann gab es einen ohrenbetäubenden Knall" unkommentiert dasteht. Im Hörspiel gerät er dagegen vernehmbar ins Stocken: „Dann gab's diesen, diesen ohrenbe-täubenden Kracher", woraufhin er sich für alles Weitere mit seiner Bewusstlosigkeit entschuldigt. Und von Kathrin kommt nicht das fast schon nachsichtige „Oh, Papa", sondern ein hartes „Mann, Papa". Statt sanfter Nachsicht ist sie also eher genervt – Kron verteidigt sich

[2590] Ebd., S. 494; Zeh: Unterleuten-HB, 203-14:03:43-14:04:03.
[2591] Zeh: Unterleuten, S. 494f.

energischer, indem er sich wiederholt: „Das hab ich nie behauptet […]. Das hab ich *niemals* jesagt.“[2592]

Als er ihr nach einer Weile wieder ins Gesicht sieht, findet Kron (im Roman) darin eine „Mischung aus Enttäuschung und Entsetzen“, die sich mit dem deckt, was die Hörbuch-Sprecherin in Kathrins folgende Anklage hineinlegt: „‚In all den Jahren‘“ […], ‚wenn du mit deiner Krücke herumgefuchtelt hast, um zu zeigen, dass du ein Opfer bist, immer wenn einer wagte, an dir zu zweifeln – hast du dich da eigentlich nie geschämt? Erik gegenüber?‘“[2593] Kathrins Enttäuschung ändert jedoch nichts daran, dass er sein Ziel erreicht hat, ihr eine falsche Lebenswelt-Geschichte eingetrichtert hat:

> Plötzlich lächelte Kathrin. „Der böse Gombrowski ist also eine Erfindung.“ Das Lächeln vertiefte sich. Langsam begann die Bedeutung der Geschichte in ihren Verstand einzudringen. „Jetzt weiß ich, warum du so sicher bist, dass er nicht hinter Krönchens Verschwinden steckt. Stimmt’s Papa? Sieh mich an und sag es mir.“ […]
> Kron hatte gewonnen. Er hatte sich zum peinlichsten Hanswurst unter der Sonne gemacht, aber im Gegenzug würde er Tochter und Enkelin behalten. Dafür war ihm kein Preis zu hoch.
> „Okay, Papa“, sagte Kathrin. „Ich glaube, ich muss jetzt ein bisschen nachdenken. Vielen Dank für deine Ehrlichkeit.“[2594]

Hören kann man Kathrins Lächeln im Hörbuch nicht; lediglich eine leichte Überraschung ist erkennbar und etwas Eindringlichkeit bei ihrem „Sieh mich an und sag es mir.“ (Da würde man in beiden Fällen allerdings eher ein Ausrufezeichen erwarten). Das Ende folgt dann ziemlich abrupt – dem Satz „Vielen Dank für deine Ehrlichkeit“ hört man die Absurdität, die eigentlich darin steckt, nicht an – dankbar klingt er aber auch nicht.

Im Hörspiel kann man ebenso wenig ein Lächeln vernehmen. Im Gegenteil, Kathrin agiert hier in Befehlsform deutlich schroffer: „Kuck mich ma an, sag’s mir!“ – Kron schweigt. Kathrin – nun leise, fast flehend: „Bitte, Papa.“ Kron schweigt. Kathrin: „Jut, ich glaub, ich muss – jetzt mal’n bisschen nachdenken.“ – Den Dank für die „Ehrlichkeit“ gibt es im Hörspiel – wie in der gekürzten Hörbuchfassung nicht.[2595] Es schließt sich erneut ein

[2592] Zeh: Unterleuten-HS, 5/22-00:28-01:45. Nun schließt sich wieder eine Montage aus innerem Monolog und Gewitterszene an, in der noch eine zusätzliche Figur auftaucht: Karl, der Kron durchs Unterholz wegzuzerren scheint. So wirft das Hörspiel damit – trotz der vermeintlichen Eindeutigkeit – auch weitere Fragen auf (vgl. ebd., 01:46-03:03).
[2593] Zeh: Unterleuten, S. 495; Zeh: Unterleuten-HB, 204-14:06:26-14:06:41.
[2594] Zeh: Unterleuten, S. 495f.; Zeh: Unterleuten-HB, 204-14:07:09-14:08:25. Bei „Langsam begann die Bedeutung der Geschichte in ihren Verstand einzudringen.“ bricht die Erzählerin mit der Fokalisierung.
[2595] Zeh: Unterleuten-HS, 5/23-00:00-01:10; Zeh: Unterleuten-HBk, 196.

kurzer Mix aus Gewitterszene und innerem Monolog mit Krons ernüchtertem Selbsteingeständnis, seinem Freund nicht geholfen zu haben, an. – Und dies stellt im Hörspiel die wohl grundlegendste Steigerung gegenüber der Vorlage dar. Grundlegend, weil sie einen Einfluss auf Krons gesamte Charakterisierung hat: Mag es vordergründig um Scham gehen, geht es darunter um Schuld. Der letzte zu dieser Sequenz gehörende Track beginnt mit Kathrins Frage: „In all den Jahren, wenn du mit deiner Krücke rumgefuchtelt hast, um zu zeigen, dass du'n Opfer bist, hast dich da eigentlich nich' geschämt, Erik gegenüber?" – Krons einzige Antwort besteht aus einem heiseren Husten, ehe es in eine letzte kurze Gewittereinspielung übergeht, die eindringlich mit einem Gedanken Krons endet, der wie ein Echo nachhallt: „Ick habe meinem Freund nich' geholfen." (Danach folgt ein plötzlicher Sprung zu einem Interview mit Jule, die sich mit Sophies Verschwinden befasst .)[2596] Zwar gibt es die Feststellung, seinem Freund nicht geholfen zu haben, auch im Prätext, doch sie wird in Erzählerrede vermittelt und, verglichen mit dem Hörspiel, fast „wie nebenbei".[2597] Ich möchte diese psychologische Deutung an dieser Stelle nicht zu weit ausführen, aber sie ist gleichwohl wichtig, da sie den Hass auf Gombrowski, den man sich oberflächlich mit dem Neid auf dessen Besitz und Macht erklären kann, mit einem tieferen Motiv überschreibt: Mit dem Anklagen des alten Widersachers die eigene Schuld zu verdrängen. (Auf Krons Motive komme ich in Kapitel V.6 noch zurück.)

Durch das plötzlich einsetzende Interview mit Jule endet diese Verhörepisode im Hörspiel zwischen Vater und Tochter mit einem scharfen Bruch – und gerade darum kommt dem letzten Gedankensatz Krons umso größerer Stellenwert zu. Im Roman erfahren wir stattdessen noch, dass „Kron allein und erschöpft, aber friedlich zurückgeblieben war."[2598] Er hat erreicht, was er wollte – und das, obwohl es eigentlich seine

[2596] Zeh: Unterleuten-HS, 5/23-00:51-00:54.
[2597] „Leider konnte nichts falscher sein als diese Version. In dem Augenblick, als ein ohrenbetäubender Knall die Luft zerriss und ein riesiger Schatten aus der Buche herabstürzte, war Kron gerade dabei gewesen, in besinnnungsloser [sic] Wut auf seinen Gegner einzuschlagen. Unzählige Male hatte er sich seitdem gefragt, ob er in seinem Kampfrausch überhaupt mitbekommen hatte, dass Erik unter dem Ast begraben lag. Die Antwort war er sich schuldig geblieben, vielleicht, weil sie zu schrecklich war. Fest stand, dass er nicht den Hauch eines Versuchs unternommen hatte, dem Freund zu helfen." (Zeh: Unterleuten, S. 489); „An dieser Stelle entfuhr Kron ein Schmerzenslaut, den er in einen Hustenanfall verwandelte. Er wusste nicht, in wie vielen Nächten er sich gefragt hatte, ob er Erik hätte retten können, wenn er sich beherrscht hätte, statt sich wie ein Irrer in einen sinnlosen Zweikampf zu stürzen. Das kaputte Bein war Eriks Mahnmal und Gombrowskis Anklage und als Strafe doch nicht schwerwiegend genug, um Krons Schuld zu tilgen." (Ebd., S. 495).
[2598] Ebd., S. 496. Wie Kathrins Dank für Krons „Ehrlichkeit" fehlt, dass „Kron allein und erschöpft, aber friedlich zurückgeblieben war" im gekürzten Hörbuch (Zeh: Unterleuten-HBk, 196).

Tochter war, die das Sprachspiel von Anfang bis Ende gelenkt hat. Allerdings ist sie damit seiner Intention entgegengekommen: Sie selbst hat das Gespräch in die Richtung geführt, die ihr für die Zukunft die Möglichkeit gibt, in Unterleuten zu bleiben. – Es war (für beide) eine Schwellen-, eine Grenzsituation; für Kron eine äußerst fragile zwischen Gesagtem, Ungesagtem und vielleicht auch Unsagbarem: „Das Fragen nach der Vergangenheit wird von Bedeutung für die Zukunft. Der Fragende steht am Ende des Verhörs an der Grenze zwischen bedeutungsvollem, vergangenem Geschehen und zukünftigem Handeln."[2599]

Kron hatte außerdem mit seiner schlechten Performance Erfolg, weil sie die nonverbalen Zeichen nicht gesehen hat – viermal erwähnt die Erzählerin den auf den Boden gerichteten Blick. Ruft man sich noch einmal in Erinnerung, dass die ganze Unterhaltung von Anfang an auf einer Lüge aufgebaut war, klingt Kathrins letzte wörtlich zitierte Aussage „Vielen Dank für deine Ehrlichkeit"[2600] wie eine einzige Verhöhnung des Gesprächs. Und wenn sie Unterleuten anschließend weiterhin als ihre Heimat oder zumindest als Zuhause[2601] ansieht, so ist dieses auf einer Lüge errichtet, ihr Vater bindet sie durch eine Lüge an Unterleuten, macht eine eigene PW zur ihrer (vermeintlich) objektiven Welt. Es ist dies eine Lüge, die sich wiederum in das Dorfgedächtnis einschreiben, den Geschichten eine weitere Ebene hinzufügen wird.

Für das Hörbuch muss insgesamt festgestellt werden, dass aus dem Gespräch eine recht nüchterne, emotionslose Angelegenheit geworden ist. Vieles wird abgeschwächt und ein Großteil des Subtextes geht verloren. Krons Lügen sind nicht hörbar, genauso wenig, ob ihm das damalige Geschehen noch nahe geht – und Kathrin wird ebenfalls mit mäßigen Gefühlen ausgestattet. Im Hörspiel ist die Spannbreite der Emotionen dagegen wesentlich größer und vor allem macht der Wechsel vom Hochdeutschen in Dialekt und Umgangssprache einen großen Unterschied. So kommt die Verunsicherung an mehreren Stellen in Redundanzen, Stockungen und Seufzern zum Ausdruck. Und Kathrin, die in Roman/Hörbuch weitestgehend abgeklärt wirkt, ist ungeduldiger, schroffer, eindringlicher. Insbesondere die hineinmontierten Gewitterszenen schaffen eine deutlich komplexere und dichtere Atmosphäre, die außerdem noch das widerlegt, was Kron seiner Tochter erzählt. Die Art, wie Kron es am Ende gelingt, seine Lüge ins Ziel zu bringen, gleicht einem

[2599] Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 49.
[2600] Zeh: Unterleuten, S. 496.
[2601] Ausgangspunkt für das Gespräch war schließlich folgender Satz: „Es ist wichtig für mich, Papa. Ich muss herausfinden, ob das hier noch mein Zuhause ist." (Ebd., S. 486).

Tasten auf rutschigem Weg, auf dem er sich an Erklärungen über die (Nicht-)Narben herabgeschlagener Äste festhalten muss und auf dem ihm gelegentlich hörbar Worte und Puste ausgehen. Wie beim Gewaltverzicht Schallers hat man sich auf einen falschen Konsens geeinigt, der nur zustande kommen konnte, weil Kathrin ihrem Vater – so scheint es zumindest nach außen – diese (Lügen-)Geschichte geglaubt hat, glauben wollte; sie hat das, was ihr Vater ihr erzählt hat, aus dem Blickwinkel ihrer W-World verstanden, nicht so, wie es sich in der sozialen Welt abgespielt hat. Die Objektivität/TAW kann wegen der Verengung auf Krons Perspektive, die wiederum von dessen I- und W-World durchzogen war, nicht letztgültig geklärt werden. Erfahren wir hier (vermutlich), wie Kron in jener Nacht gehandelt hat, bleibt dennoch offen, ob Schaller mit einem Mordbefehl in den Wald gegangen ist.

Wie angedeutet, unterscheidet sich dieser zentrale Moment zwischen Vater und Tochter im Film in einigen Punkten von den anderen Varianten. Das muss allein deshalb so sein, weil in diesen die Fokalisierung mit Krons Überlegungen zu seiner Lüge eine große Bedeutung haben. Gewicht bekommt die Szene im Film durch ihre Länge, sie dauert mehr als 5½ Minuten, was für diesen Film lang ist – schon aufgrund der Figurenanzahl sind kurze Szenenwechsel insgesamt die Regel.
Es beginnt bereits damit, dass die Vorzeichen im Film andere sind; denn Kron sitzt, als seine Tochter zu ihm kommt, mit einer Flasche Schnaps am Tisch, von der über ein Drittel fehlt. – Grund dafür ist der Schlaganfall Hilde Kesslers. Insofern ist Kron emotional mitgenommen und möglicherweise nicht mehr ganz nüchtern. Wenngleich er an keiner Stelle wirklich betrunken wirkt, deutet sein abwesender Blick, mit dem er zu Beginn der Szene dasitzt, darauf hin; und so könnte man auch seine durchaus umfangreichen Auskünfte auf der Lichtung im Wald dem Alkoholeinfluss zuschreiben. Seine Tochter deutet die Situation allerdings anders, wenn sie ihm zur Begrüßung mit dem Vorwurf „Hast du schon gehört, das von Hilde? – Herzlichen Glückwunsch“ entgegentritt – nicht nur ihre Worte, sondern ebenso Blick und Körperhaltung, die Art, wie sie sich mit dem Arm an die Tür lehnt, sind ein einziger Angriff. Erneut verbaut sie sich mit dieser Gesprächseröffnung die Möglichkeit zu friedlicher Kommunikation. Kron erweist sich dagegen als erstaunlich gut informiert bzw. nimmt Kathrin gleich den nächsten Vorwurf, den sie gegen ihn erheben könnte, vorweg: „Ich hab’ Hilde nicht angezeigt – und ich steck’ auch keine Eisenstangen in Gombrowskis Felder.“ Das sagt wiederum etwas über

die Beziehung der beiden, wie sie im Film ausführlich dargestellt wird, aus: Er ist es gewohnt, dass seine Tochter ihm regelmäßig Vorwürfe macht. – Der nächste, nämlich den Stein ins Rollen gebracht zu haben, folgt sogleich. In diesem Fall hat Kathrin indes recht, da er die Idee von der vermeintlichen Schließung der Ökologica ausgesät hat. Einsehen will er das keineswegs – und argumentiert sogar mit der Folge seines Gerüchts, womit er natürlich den Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit verletzt: „Wieso ich? Gombrowski hat seiner gesamten Mannschaft gekündigt, war doch klar, dass die das nicht auf sich sitzen lassen." Kathrin wiederholt nach einem Blick, der ausdrückt, wie absurd sie diese Unschuldsbeteuerungen findet, sein „Wieso ich" und setzt sich schließlich zu ihm. Damit sitzen sich Vater und Tochter erstmals – die Dorfversammlung kann man kaum zählen – im gesamten Film an einem Tisch gegenüber; sind also nicht durch andere Tätigkeiten oder Bewegungen im Raum abgelenkt – die Kommunikation verläuft dennoch nicht besser, was in erster Linie an Kathrins vorwurfsvollem, zunehmend lauter werdendem Ton bzw. ihren anklagenden Worten liegt; ihre Körperhaltung, die verschränkten Arme, deuten überdies auf Abwehr hin. Vater und Tochter werden nun in Großaufnahme und Schuss-Gegenschuss-Verfahren gezeigt; der Fokus liegt klar auf den durchdringenden Blicken, mit denen sie einander ansehen. Aber Kron wendet Kopf und Blick auch immer wieder von seiner Tochter ab, weicht aus, hält dem nicht Stand. Von einem weiteren anklagenden „Das ist alles, was dir dazu einfällt? – Wieso ich?", dem sie zusätzlich Nachdruck verleiht, indem sie sich nach vorne in seine Richtung über den Tisch beugt, leitet sie zum Grund ihres Besuchs über bzw. bombardiert ihn mit einer Reihe von Fragen, von denen sich die meisten auf Gombrowski und das, was er vermeintlich getan hat oder zu tun fähig wäre, beziehen. Ihre Forderungen nach einer Erklärung werden visuell verstärkt, wenn Kathrins Gesicht frontal in Großaufnahme zu sehen ist.[2602] Im Unterschied zu Roman und Hörbuch, wo das nur rückblickend und indirekt erzählt wird, können wir im Film den für den Verhördialog wichtigen Einstieg mitverfolgen:

> Der Verhörende bestimmt durch seine szeneneröffnenden Fragen das Dialogziel. Es überrascht, daß gerade die Person das Gespräch leitet, die noch nichts weiß. Für den weiteren Verlauf des Dialogs liegt darin ein besonderes Spannungsmoment, ob es dem Verhörenden gelingt, das Verborgene aufzudecken.
> Ursache aller Komplikationen und Ausweitungen in dieser Dialogform ist der Widerstand des Verhörten.[2603]

[2602] Unterleuten III, 00:45:29-00:46:46.
[2603] Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 44.

Dieser Widerstand ist bei Kron massiv. Zunächst lässt er alles an sich abprallen – jedenfalls nach außen. Bei der zentralen Frage oder vielmehr Drohung, ob sie mit ihrer Familie noch hier oder in Berlin leben wolle, ändert sich dies, wenn ein kurzes erschrockenes Zucken über sein Gesicht geht. Im zweiten Teil der Szene sind sie dann auf dem Weg in den Wald. Im Gegensatz zur jener nach der Dorfversammlung geht Kron trotz des Stocks mit energischen Schritten voran; Kathrin kommt kaum nach. Allein dadurch wirkt er – anders als in Roman/Hörbuch und Hörspiel – aktiver; und obwohl Kathrin ihm auch im Film viele Fragen stellt, geht es doch eher zwischen ihnen hin und her; außerdem erzählt Kron von sich aus relativ viel, ohne dass sie besonders nachbohren müsste. Zunächst macht er erst einmal seinem Gombrowski-Unmut Luft; ein Großteil dessen, was er auf dem Weg von sich gibt, sind Schimpftiraden über die Zeit der Umwandlung der LPG in die GmbH. Dem begegnet Kathrin, wie sie es schon den gesamten Film über getan hat, mit Vorhaltungen: „Und du wusstest es besser – besser als Gombrowski, und die ganzen Idioten." Sie kehrt seine Pfeile also um und richtet sie gegen ihn selbst. Nebenbei erfahren wir noch etwas über die Vergangenheit zwischen Vater und Tochter bzw. die ausgebliebene Kommunikation zwischen beiden, wenn er sie fragt, warum sie das plötzlich interessiere, und sie entgegnet: „Es hat mich immer interessiert, du wolltest nur nie darüber reden. Denk für dich selber, hast du immer gesagt." Ebenso werden wir über Kommunikationsverhältnisse und Wissensstand im gesamten Dorf informiert: „Ja, man kann nur für sich selber denken, wenn man die Fakten kennt. Es gab aber nur Gerede und Gerüchte, Geschichten, die jeder so erzählt, wie sie ihm in den Kram passen." – Eine überaus treffende Formulierung, nicht nur für diese Szene, sondern dafür, wie in Unterleuten, in allen Varianten, das kommunikative Dorfgedächtnis hervorgebracht wurde und wird. Beim Gehen ist Kathrins Körperhaltung zunächst weniger abweisend; ihre Arme hängen locker neben dem Körper herab. An der Kreuzung mit dem Baum angekommen – nun hat sie die Hände in den Taschen ihrer Strickjacke (erst bei seinen Erklärungen wird sie sie in die Hüften stemmen) –, verläuft das Gespräch anfangs in einem weniger gereizten Ton. Kron schildert die damaligen Ereignisse mit Schaller und Erik ziemlich konkret, bezeichnet z. B. die Stelle, auf der Schaller gestanden hat, genau und zitiert dessen Worte. – Und gerade dieses Zitat ruft Zweifel an Krons Geschichte (und dem, was fortan in das Dorf- oder zumindest Familiengedächtnis eingehen wird) hervor. Dass ein Mann (seines Alters) nach zwanzig Jahren den genauen Wortlaut noch im Kopf hat, ist mehr als unwahrscheinlich; oder das Geschehen insgesamt so gut

erinnert, noch dazu, wenn er kurz darauf bewusstlos war. In seiner Performance selbst wirkt er allerdings wesentlich aktiver als in den anderen Varianten, spricht entschieden und gestikuliert dabei mit dem Stock. Kathrin stellt mit ruhiger Stimme nur ein paar knappe Zwischenfragen. Da dieser Teil vor allem in halbtotalen oder halbnahen Einstellungen gezeigt wird, ist die Mimik der beiden nicht (klar) erkennbar, weshalb die Interaktion eher distanziert wirkt. Erst als Kron gereizter wird – bei seinem Lieblingsthema, den Junkern, die ihre Schläger vorschicken –, wird in die Nahaufnahme gewechselt. Er redet sich richtig in Rage, woraufhin Kathrin – mit einem verstehenden Nicken und ruhiger, fast abgeklärter Stimme – sagt: „Und du hast zugeschlagen." Das leugnet Kron keineswegs, sondern verstärkt ihre Aussage sogar noch: „So fest ich konnte." Danach sehen wir die beiden für einen Moment in einer Totale, sie verschwinden förmlich zwischen den riesigen Baumstämmen – man kommt kaum umhin festzustellen, dass sie mittlerweile den (eigenen) Wald vor lauter Bäumen aus den Augen verloren haben –, ehe die Kamera, während Kron spricht, wieder näher rückt. Überhaupt variieren die Kameraeinstellungen in dieser Szene sehr häufig, sodass ein Eindruck von Bewegung, Dynamik und Unruhe entsteht. Und wenn erst am Ende zum Schuss-Gegenschuss-Verfahren, Großaufnahme und sichtbarem Blickkontakt gewechselt wird, verstärkt dies die Wirkung des Konflikts zusätzlich. Zudem wird ein Machtgefälle hergestellt, da Kron sich setzt und Kathrin vor ihm steht, auf ihn herabblickt bzw. er zu ihr hinauf. Von dem Moment, da er sich gesetzt hat, fasst Kron plötzlich wie in Eile den Rest des Ereignisses straff zusammen, und das kann man angesichts seiner vorherigen Gesprächigkeit durchaus als Zeichen dafür werten, dass das, was nun folgt, nicht (ganz) der Wahrheit entspricht: „Als ich wieder aufwache, ist es Nacht und ich liege im Krankenhaus und das Knie ist hin und Erik ist tot." Kathrin ist dann auch einigermaßen perplex; mit ungläubigem Bick fragt sie ihn: „Das is' alles?"[2604] – Das Ende ist ebenfalls weniger versöhnlich als in den anderen Varianten – und es nimmt Gombrowski außerdem weit weniger in Schutz:

> [Kr:] „Du wolltest die Fakten, das sind sie."
> [Ka:] „Du warst also die ganze Zeit bewusstlos. Du hast keine Ahnung, was passiert ist."
> [Kr:] „Denk für dich selber. Es waren nur noch Erik und Schaller übrig."
> [Ka:] „Ich denk für mich selber. Du glaubst, Schaller hat Erik erschlagen, du weißt es aber gar nicht."

[2604] Unterleuten III, 00:46:47-00:50:12.

[Kr:] „Gombrowski hat Schaller geschickt, um uns eine Lektion zu erteilen. Und genau das hat er gemacht."
[Ka:] „Ja und warum wurde er dann nicht verhaftet?"
[Kr:] „Warum! Weil Gombrowski seine schützende Hand über ihn gehalten hat."
[…]
[Kr:] „Und als ich vier Wochen später aus dem Krankenhaus komm, ist Erik begraben, die Gute Hoffnung ist die Ökologica. Und Schaller ist aus dem Dorf abgehauen bei Nacht und Nebel."
[Ka:] „Das beweist gar nichts. Aber vielleicht wolltest du's ja auch nicht genauer wissen. – Seit Jahrzehnten läufst du rum und behauptest, Gombrowski sei für Eriks Tod verantwortlich, dabei war Gombrowski noch nicht mal hier. Du kannst ihm kein Mord anhängen, den er nicht begangen hat! Und Schaller auch nicht! Weil du gar nicht weißt, was passiert ist!"
[Kr:] „Ich weiß, was ich weiß."
[Ka:] „Nichts weißt du! Und deswegen hast du auch nichts weiter unternommen! Du hast deine Wunden geleckt und hast dein Leben weitergelebt. Und seitdem gibst du hier den letzten aufrechten Genossen."[2605]

Spätestens ab „Das beweist gar nichts" wird Kathrin laut und es mischen sich zunehmend Emotionen in ihre Stimme, die sich zugleich in ihrem Gesicht ablesen lassen. Bei ihren letzten Sätzen hört und sieht man, dass sie kurz davor ist, in Tränen auszubrechen; als sie ihrem Vater den Rücken zugekehrt hat und weggeht, wischt sie sich mit der Hand übers Gesicht. Die finale Einstellung der Szene ist eine Großaufnahme eines reichlich bedröppelt dreinblickenden Krons,[2606] die nichts mit dem friedlich Zurückgebliebenen des Romans zu tun hat. Und anders als in diesem ist für den Zuschauer an keiner Stelle eindeutig erkennbar – weder Mimik, Gestik, Körpersprache noch Tonfall liefern definitive Hinweise –, wann Kron hier die Wahrheit sagt und wann nicht. Kathrin ist von ihrem ruhigem „Okay, Papa" und dem Dank für seine Ehrlichkeit im Film nicht minder weit entfernt. So glaubt man die beiden nun eher am Gipfel ihres Konflikts angekommen. Wirklich überzeugt scheint Kron auch seine Tochter nicht zu haben – immerhin befragt sie danach zusätzlich Schaller. Darauf möchte ich, weil es inhaltlich zum Verhör ihres Vaters gehört, nun noch kurz eingehen.

[2605] Ebd., 00:50:13-00:51:33.
Eine interessante Umsetzung dieser Szene gibt es in der Bühnenfassung: Der tote Erik erscheint im Nebel, umarmt Kron und spricht zu ihm: „Warum erzählst Du ihr nicht, wie es war …" (Es folgt die Geschichte mit Schaller und der Eisenstange). Weiter befiehlt Erik: „Sag ihr, Gombrowski hat uns den Schaller geschickt, und du hast ihn nicht töten können, die Sau. Der stand einfach so da." Kron tut nichts dergleichen, sondern umarmt (!) seine Tochter plötzlich, was diese abwehrt (Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 55f.).
[2606] Unterleuten III, 00:51:33-00:51:44.

Obwohl ihre Körperhaltung, Mimik und Stimme ausdrücken, dass Kathrin bei diesem Gang durchaus etwas mulmig ist – alles an ihr wirkt angespannt, Eintreten und Gesprächseröffnung vorsichtig –, zeigt sie mit ihrer Frage: „Ich würd' gern mit Ihnen über Erik Kessler sprechen" eine ganze Portion Mut, was von Schaller genau so verstanden wird: „Du traust dich was." Der Mut hat gleichwohl seine Grenzen; so wahrt sie die gesamte Zeit über räumlichen Abstand. Darüber hinaus fällt auf, dass es in dieser Szene in Schallers „Höhle" vergleichsweise hell ist; und er hat bereits mit dem Aufräumen begonnen. – Dadurch wirkt dieses Zusammentreffen sogar freundlicher als die Besuche seiner Tochter. – Wie für Schaller üblich, duzt er Kathrin, während sie mit dem „Sie" ein gewisses Maß an Distanz aufrechterhält oder, so kann man das auch sehen, ihn nicht zur Dorfgemeinschaft rechnet. Das „Sie" ist eine verbale Grenze, die in die (Heimat-)Gemeinschaft aufnimmt oder davon ausschließt. War er bei ihrem Eintreten reichlich schroff, spricht Schaller danach ruhig mit ihr. Auf die entscheidende Frage: „Dann wurde Erik wirklich vom Baum erschlagen?" gibt er ihr allerdings keine Antwort, sondern schaut sie nur durchdringend – und mehrdeutig an, bis sie ihn mit einem „Und dann?" wieder zum Reden bringt. Was Schaller erzählt, ergänzt Krons Lücken insofern, als er von der anschließenden Fahrt ins Krankenhaus berichtet, also dem Teil, an den sich Kron (angeblich) nicht mehr erinnert.[2607] Wie gesagt: Die Außensicht verrät weder bei Kron noch Schaller etwas darüber, ob oder wann sie die Wahrheit sagen; Stimme, Körpersprache oder Mimik lassen kein Zögern oder Ähnliches erkennen. Einzig Schallers Blick lässt erahnen, dass da immerhin etwas gewesen sein *könnte*. Wie die anderen Varianten bleibt der Film die Antwort schuldig. Festzustellen ist nur, dass sich die Aussagen Krons und Schallers nicht widersprechen. Dass sie sich gemeinsam auf eine Version verständigt haben, also beide lügen (Nicht-reden-Dürfen/komplizitäres Schweigen), ist durchaus denkbar.

Die letzte Kron-Szene des Films gibt für eine Vater Tochter-Interaktion nicht mehr viel her, beide sprechen nur einen Satz. Zwar sieht Kron alles andere als froh aus, wie er da am Grill steht und in der Kohle stochert, aber entscheidend ist, das hatte ich ebenfalls schon erwähnt, die Tatsache, dass dies im ansonsten zu diesem Zeitpunkt auseinandergefallenen Unterleuten den einzig friedlichen Abschluss darstellt. Zudem ist der Grill-

[2607] Ebd., 00:55:54-00:57:59.

abend – zumindest an sich (er könnte freilich wieder im Streit enden) – die einzige Situation, in der Krons bei so etwas wie einem normalen Familienabend gezeigt werden. In jedem Fall ist es das erste (und einzige) Mal im Film, dass Vater und Tochter ruhig und ohne Härte miteinander sprechen. Ansonsten stehen sie selbst hier wieder unter Gombrowskischem (Energie-)Einfluss, wenn Kron glaubt, im Augenblick dessen Todes etwas gehört zu haben. Der ganze Bildfokus liegt auf ihm und seinem nachdenklichen Blick; Kathrin sieht man nur verschwommen im Hintergrund. Die Szene ist überdies direkt in Gombrowskis Selbstmord eingebettet bzw. mit diesem zu einer Sequenz zusammengeschlossen – oder man kann sagen: Der Selbstmord liegt wie eine Klammer um den Familienabend, was schon deshalb stimmig ist, weil Gombrowski nicht nur Krons, sondern das Leben seiner Familie, wie der Film deutlich herausstellt, immer überschattet hat.[2608] Dieser Subtext kann für Kron als fiktives Wesen wohl als markantestes Merkmal bezeichnet werden. Und vergleicht man Kathrin Kron als fiktives Wesen in ihren Interaktionen mit Ehemann und Vater, gelingt ihr die Kommunikation, trotzdem sie um Verständigung bemüht ist bzw. ihr, um friedlich im Dorf leben zu können, sehr wohl daran gelegen ist, eher schlecht; und zwar, weil die Sprachspielzüge, die sie wählt, dem oftmals gerade entgegenstehen (Drohungen, Befehle). Überdies, das hatte ich schon mehrfach betont, muss sie mit ihren Verständigungsbemühungen, ganz gleich mit wieviel (oder wenig) Sprachspielkompetenz sie diese ausführt, allein darum scheitern, weil das Gegenüber, hier ihr Vater, strategisch handelt, eine von vielen Widerstreitssituationen.

2.3 Hilde und Betty Kessler

„Sprich mit Kron. Du bis die Einzige,
die mit ihm und Gombrowski reden kann.“[2609]

Zu Hilde und Betty Kessler ist letztlich nur der Film zu analysieren, da in den anderen Versionen keine einzige gemeinsame Interaktion geschildert wird. Man kann weder

[2608] Ebd., 01:30:44-01:31:28.
[2609] Ebd., 00:04:11-00:04:15.

sagen, ob die Beziehung gut oder schlecht ist, noch, ob sich Betty um ihre Mutter kümmert. Aus der Zurückgezogenheit Hildes und der Art, wie Betty ansonsten charakterisiert wird, kann man gleichwohl schließen, dass sie die Dominantere der beiden ist, doch wie sich das direkt auf die Eltern-Kind-Beziehung auswirkt, lässt sich nicht ausmachen. Indirekt wird immerhin vermittelt, dass Betty einiges an ihrer Mutter liegt, wenn sie nach deren Zusammenbruch in der Interaktion mit Gombrowski emotional merklich angegriffen ist.[2610] Im Film dagegen gibt es einige Szenen, in denen Mutter und Tochter gemeinsam zu sehen sind, teilweise sind andere dabei – auf der Dorfversammlung und im Büro der Ökologica am Abend von Krönchens Verschwinden –, in drei Szenen sind die beiden allerdings alleine und im Gespräch miteinander. Wie schon erwähnt, sind die Inhalte dieser Gespräche für das Gesamtgefüge des Dorfes, die Kommunikations- und Machtverhältnisse relevant – und die Umkehr der Rollen, die es bei den anderen Eltern-Kind-Paaren gab, wird ebenfalls bestätigt.

In der ersten gemeinsamen Szene ist Hilde gerade dabei, Krönchens tote Katze in ihrem Garten zu begraben, als Betty zu ihr kommt. Das dauert nur eine knappe Minute und es wird in erster Linie die gegenteilige Gemütsverfassung herausgestellt. Während Betty ihre Mutter mit „Hallo Mama“ begrüßt, sieht diese nicht einmal auf und sagt, anstatt die Begrüßung zu erwidern: „Eine Katze ist tot.“ Betty entgegnet „Das tut mir leid.“ Bezeichnend sind dabei weniger die Worte als vielmehr das leichte (Be-)Lächeln sowie der Tonfall Bettys, der eher jenem gleicht, mit dem man zu einem Kind sprechen würde, das man nicht allzu ernst nimmt. Auch nach Hildes „Es passieren Dinge –, Betty“ setzt sich das fort. In diesem Fall mangelt es Betty an Empathie, denn dass es sich für Hilde durchaus um keine leichte Angelegenheit handelt, zeigt sich in ihrem strengen Tonfall, dem Blick, mit dem sie ihre Tochter hier (erstmals) ansieht und darin, wie sie dabei den Spaten energisch in die Erde stampft. Betty dagegen erwidert in gespielt ernstem Ton, der gegen ihre Mutter gerichtete Ironie enthält: „Stimmt, ständig passieren irgendwelche Dinge.“ Für die Wiederholung ihrer Mutter („Ich mein es ernst. Hier geht was vor“) hat sie schließlich nur noch ein leichtes Verziehen der Mundwinkel übrig, wechselt das Thema und fragt, ob Hilde mit zur Dorfversammlung komme. Diese gibt keine Antwort, schaufelt stattdessen entschlossen weiter und sieht ihre Tochter nicht mehr an. Insgesamt

[2610] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 542f.; Zeh: Unterleuten-HS, 6/4.

zeigt die Szene vor allem Hildes angespannte Gefühlslage und das mangelnde Verständnis ihrer Tochter hierfür. Weil sie meist gebeugt ist und Betty zu ihr hinabblickt, wirkt Hilde zudem rein optisch schwächer.[2611]

Entspannt hat sich die Lage am Abend – nach der Dorfversammlung – keineswegs. Hilde ist mit Grabpflege beschäftigt (der Friedhof liegt direkt neben ihrem Haus). Die Szene dauert sogar nur eine halbe Minute und liefert zunächst die Information zu Eriks Geburts- und Sterbedatum (22.05.1948-03.08.1991; die erste Einstellung zeigt uns den Grabstein), das sich, wie schon erwähnt, von der Vorlage unterscheidet, wo sich die Gewitternacht am 3. November 1991 ereignet hat. Der zentrale Inhalt ist hier aber Hildes Botschaft: „Du kennst das Dorf. Er [Rudolf; A.W.] muss sich da raushalten. Sag's ihm." Den letzten Satz bringt sie fast zischend hervor. Danach lässt sie ihre Tochter ohne ein weiteres Wort stehen. Zuvor hatte sie Betty mit Fragen bombardiert („Was hat das alles zu bedeuten?"; „Was geschieht hier?"; „Diese Windräder – war das Rudolfs Idee?"), auf die Betty allesamt keine Antwort weiß (oder gibt). Dennoch lässt sie sich nicht beirren, hat die Arme vor der Brust verschränkt und bleibt, was Tonfall und Mimik angeht, locker. Hilde selbst wirkt, anders als in der ersten gemeinsamen Szene, weniger passiv. Entschlossen steht sie da, den Arm auf den Spaten gestützt, und sieht ihre Tochter eindringlich an. Bettys Blick ist nachdenklich – die Kamera verweilt nach dem Abgang ihrer Mutter einige Sekunden in Nahaufnahme auf ihr und man sieht: Da spielt sich im Kopf einiges ab. Solche Ansagen ihrer Mutter scheinen also eher eine Seltenheit zu sein. Was für die Rollenverteilung sodann von Bedeutung ist: Betty kümmert sich nicht um diesen Befehl, sondern plant am nächsten Morgen mit Gombrowski, wie man am besten an das Land Linda Franzens kommen könnte.[2612] Dieses Widersetzen von Seiten ihrer Tochter zeigt, dass Hilde (über sie) keine Macht bzw., schwächer formuliert, keinen Einfluss auf Betty hat.

Am nächsten Tag geht sie zu Schaller, um ihm ihr gesamtes Geld (780 €) anzubieten, damit er das Dorf verlässt. Und wenngleich das nichts mit der Mutter-Tochter-Beziehung zu tun hat, möchte ich kurz auf diese Szene eingehen, da sie für Hildes Rolle im Kommunikations- bzw. Machtgefüge des Dorfes relevant ist. Obwohl Hilde sich später, wie

[2611] Unterleuten I, 00:38:37-00:39:30.
[2612] Ebd., 01:01:40-01:02:20; vgl. ebd., 01:06:45-01:09:47. Wenn Hilde Betty hier fragt, ob das Rudolfs Idee gewesen sei, zeigt dies außerdem, dass deren Beziehung durchaus nicht (nur) von gegenseitigem Vertrauen und Offenheit geprägt ist.

wir noch sehen werden, durchaus sprachlich um Verständigung bemüht, versucht sie hier zunächst mit Geld, Macht auf einen anderen Menschen auszuüben, was nicht zuletzt angesichts der geringen Summe eher ein Zeichen von Ohnmacht darstellt – so sehr sie sich auch um einen souveränen Auftritt bemühen mag. Wie erläutert, ist es m. E. (fast) immer ein Zeichen von Ohnmacht, wenn Geld zum Erreichen eines (persönlichen) Ziels eingesetzt wird. Hätte man Macht, bedürfte man dieses Mittels nicht. Mit strengem Blick läuft sie auf Schallers Hof zu; trägt zu einem dunkelblauen, gemusterten Rock nicht mehr helles, freundliches Rosa, sondern einen leichten, blauen Blazer und eine dunkelblaue Bluse, wodurch der Auftritt eine gewisse Förmlichkeit erhält. Während in Schallers Blick – er öffnet sofort das Tor, als habe er sie erwartet – ein Erschrecken erkennbar ist, das man als einen der wenigen Hinweise deuten kann, dass er vielleicht doch mehr mit dem Tod Erik Kesslers zu tun hatte, bleibt Hildes Blick hart und kalt. Schaller tritt zur Seite und ohne Worte geht Hilde durchs Tor. Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren lässt erkennen, dass keiner dem Blick des anderen ausweicht, sie sich vielmehr direkt in die Augen sehen. In der Werkstatt ist es mit Hildes Haltung indes schnell vorbei, unsicher sieht sie sich um und bringt nur ein rhetorisches „Sie sind also zurück“ heraus, wobei das „Sie“ anstelle des im Dorf gängigen „Du“ Distanz herstellt. Als sie dann das Geld aus ihrer Handtasche holt, drückt sich in ihrer gesamten Körperhaltung, dem gesenkten Kopf, den langsamen Bewegungen ihre Anspannung aus; man sieht, wie schwer ihr dieser Gang fällt; das „Mehr hab’ ich nich’“ klingt sogar beinahe wie eine Entschuldigung. Danach folgt noch ein Satz, den sie sich wohl vorher zurechtgelegt haben mag: „Die gehören Ihnen, wenn Sie Ihre Sachen packen und hier verschwinden. – Gombrowski hat schon genug Ärger. Lassen Sie dieses Dorf in Frieden.“ Abschließend blickt sie Schaller noch einmal kurz in die Augen und geht, ohne eine Entgegnung abzuwarten.[2613] Hildes Motive sind, trotzdem offensichtlich auch eigene dahinterstecken, im Sinne des Gemeinwohls – nur: Die Mittel sind die Falschen: Wenn sie Schaller Geld bietet, macht sie daraus eine Bestechung, macht sie daraus (offen) strategisches Handeln. Aus dramaturgischer Handlungsperspektive ist der Auftritt wenig überzeugend; da agiert eine Bittende, eine Flehende.

[2613] Ebd., 01:30:17-01:32:04. Schaller sagt in der gesamten Szene nur einen Satz: „Sieht so aus“ (nach Hildes Feststellung, er sei wieder hier); der Fokus ist auf seinen Augen, in denen wir eine Mischung aus Niedergeschlagenheit, Betroffenheit, Schuld oder auch Mitleid gegenüber dieser Frau, die ihm verzweifelt ihre ganzen Ersparnisse anbietet, lesen können. Genau ist das nicht zu deuten.

Zu Beginn des dritten Teils, es ist der Morgen des fünften Tages der erzählten Zeit, ist Hilde wieder am Grab, als Betty zu ihr kommt. Abgesehen davon, dass Hilde neben dem Friedhof wohnt, ist auffallend, wie sehr sich das Motiv des Todes durch ihre Szenen zieht. Ständig ist sie mit dem Grab beschäftigt und am Anfang musste sie erst einmal eine tote Katze beerdigen. War es um Hildes Situation also von Beginn an nicht allzu gut bestellt, hat sich die Lage nun – wie im gesamten Dorf – massiv zugespitzt. Am Abend zuvor war Krönchen verschwunden und Hilde saß bei Gombrowskis am Küchentisch. Ihre emotionale Verfassung hat sich damit ebenfalls merklich verschlechtert. So hat der dritte Teil mit einem Albtraum begonnen, bei dem wir allerdings auf die Außensicht beschränkt blieben. Dieses Mal ist es sogar bei Betty mit Lockerheit und guter Laune vorbei; zwar begrüßt sie ihre Mutter wieder mit „Hallo Mama", aber ihre Miene ist versteinert und sie verschränkt auch sofort wieder die Arme vor der Brust. Ihre Mutter ist emotional nun sicht- und hörbar bei dem angelangt, was man „den Tränen nahe" oder „zum Heulen zumute" nennt. Verstärkt wird dies dadurch, dass Hilde kniet – wir bekommen sie entweder von vorne oder seitlich angeschnitten mit Fokus auf das Grab gezeigt; Betty dagegen stehend und mit unter der Brust verschränkten Armen. Ihre ganze Körpersprache ist hart, die ihrer Mutter weich, schwach und fast schon gebrochen. Zu dieser Situation gehört außerdem, dass wir Elena im Hintergrund sehen – mit subjektiver Kamera, einmal aus Bettys, einmal aus Hildes Sicht –, wie sie das Tor von der „Kindentführer"-Schmiererei zu befreien versucht, inklusive unangenehmem Scheuergeräusch. Die Antwort Bettys nach ihrem Befinden beantwortet sie nicht direkt, sondern mit dem Verweis auf Rudolfs Haus, es sei wie im Krieg gewesen; woraufhin Betty – nach einem ernsten Blick auf die schrubbende Elena – zur Sache kommt: „*Du musst* was unternehmen." Auf die Abwehr ihrer Mutter („Ausgerechnet ich. Mich verachten die Leute. Ich sperre ja kleine Kinder auf mein' Dachboden ein.") geht Betty nicht ein, insistiert stattdessen: „Sprich mit Kron. Du bis die Einzige, die mit ihm und Gombrowski reden kann. – Jemand muss'n Anfang machen."). Wie in der ersten gemeinsamen Szene reagiert Hilde nicht, auch nicht auf das eindringliche „Mama"; schaut vielmehr mit einem Blick, der zu erkennen gibt, dass sie wirklich kurz vor dem Weinen ist, in Richtung Elena. Danach wird die Szene abgebrochen und es geht nach Berlin zu Pilz und Meiler. Nicht nur für die Gemütsverfassung, sondern ebenso für Hierarchie der Beziehung und Botschaft des Gesprächs ist bezeichnend, dass Hilde die ganze Zeit über in der knienden Haltung verbleibt, ihre

Tochter aber neben ihr steht und zu ihr nach unten blickt.[2614] Natürlich ist das, was Betty von ihrer Mutter verlangt, ein Befehl – sie sagt: „Du musst“ – oder zumindest eine Aufforderung. Dennoch kann man sie nicht als strategisches Handeln einordnen, weil das Ziel darin besteht, etwas gegen den allgemeinen Kriegszustand im Dorf zu unternehmen. Dahinter steht kein egoistisches Motiv. Was die Machtverhältnisse betrifft, ist festzuhalten, dass Hilde dem nachkommt – sie geht zu Kron (s. dazu S. 984-987)[2615] –, während Betty dies nicht getan hat. Grund dafür ist allerdings in erster Linie der unterschiedliche Wissensstand (K-World): Im Gegensatz zu ihrer Mutter weiß Betty, dass das Dorf für sein Überleben auf die Einnahmen angewiesen ist – oder scheint davon zumindest überzeugt zu sein.

Dies war zudem bereits Thema beim Zusammentreffen in der Ökologica am Abend von Krönchens Verschwinden. Nachdem Elena wieder abgerauscht ist, gibt Hilde der Rivalin recht, was den Ernst der Lage und sein Verhalten angeht – und versucht, Gombrowski einen Befehl zu erteilen: „*Du musst* das beenden, Rudolf. Ruf Seidel an und zieh dich aus dem Geschäft mit diesen Windrädern zurück.“ Betty fährt mit eindringlichem Ton und ernstem Blick dazwischen: „So einfach ist das nicht, Mama. Wir brauchen die Einnahmen.“ Von Bedeutung ist dabei weniger der abprallende Befehl Hildes, sondern dass sie sich in dieser Situation als die Einzige mit Weitblick erweist, die Einzige, die den Frieden über jegliche anderen Interessen stellt: „Ja, dann ist es eben Geschichte, so wie ich und du und wie alles andere auch.“ – Gombrowski selbst geht es nämlich um entschieden mehr als die wirtschaftliche Lage der Ökologica: „Ich werde nicht zusehen, wie Kron dieses Dorf hier ruiniert.“ [2616]

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Betty hierarchisch über ihrer Mutter steht, weshalb die Rollenumkehr auch hier zutreffend ist. Trotz des Empathiemangels, der sich bei Betty insbesondere in der ersten analysierten Szene zeigt, ist ihr ihre Mutter alles andere als gleichgültig, wie nach deren Schlaganfall deutlich wird.[2617] Für die vorherigen Interaktionen ist außerdem die angespannte Gefühlslage Hildes und Bettys Sorge um die Zukunft von Ökologica und Dorf zu berücksichtigen, welche u. a. den Blick für das Gegenüber trüben (können). Beiden ist zugute zu halten, dass sie zum Wohl des Dorfs

[2614] Unterleuten III, 00:02:12-00:02:46, 00:03:32-00:04:37.
[2615] Vgl. ebd., 00:21:38-00:24:09.
[2616] Unterleuten II, 01:05:56-01:06:52.
[2617] Vgl. u. a. Unterleuten III, 00:37:38-00:38:49, 01:03:55-01:04:02.

handeln (wollen), und wenn sie den anderen zu beeinflussen versuchen, dient dies ebenfalls dem Gemeinwohl – und zwar selbst, als Hilde Schaller Geld bietet, damit er das Dorf in Ruhe lässt. In jedem Fall sind sie, neben Arne Seidel, die einzigen Figuren, die von Anfang an nicht nur die eigenen, sondern die Interessen des gesamten Dorfes im Blick haben. Inwieweit weitere Motivationen im Spiel sind, z. B. eigene Angst, ist eine andere Frage, die der Film lediglich andeutet.

2.4 Zwischenfazit Eltern-Kind-Beziehungen

> Der familiäre Erziehungsstil in der DDR war in aller Regel autoritär. […] Wo es um ‚prinzipielle' Fragen ging, und Erziehung berührte natürlich den Kern des Systems, die ‚Machtfrage', gab es nur Unterordnung und niemals gleichberechtigte unterschiedliche Meinungen.[2618]

Betrachtet man, in welcher Weise die Eltern-Kind-Beziehungen in *Unterleuten* von Machtstrukturen, Drohungen oder Befehlen durchzogen sind, darf die Sozialisation der Kinder in der DDR nicht außer Acht bleiben. In dieser Hinsicht fungieren die Figuren als Symptome. Zugespitzt kann man sagen: Die erwachsenen Kinder verhalten sich ihren Eltern gegenüber schlicht so, wie sie es einst von ihnen gelernt haben. Gleiches gilt, wenn man sich mit Nähe und Gefühlen schwertut: So „war die Gefühlsunterdrückung die absolute Norm: Selbstbeherrschung, Kontrolle, Tapferkeit, Härte und Fügsamkeit gegenüber der Autorität und Niemals-Aufbegehren waren die geforderten Tugenden."[2619] Kurz: Disziplin und Gehorsam statt Gefühl und Nähe.[2620]

Abgesehen davon, dass nun noch ein Missverstehen zwischen den Generationen hinzukommt, spielt – wie bei den Paarbeziehungen – das Schweigen in seinen unterschiedlichen Ausprägungen zwischen Eltern und Kindern eine wichtige Rolle, und zwar in der Form des Verbergens, wobei nicht immer eindeutig festgestellt werden kann, ob es sich

[2618] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 31.
[2619] Ebd., S. 34.
[2620] Vgl. dazu v. a.: Ebd., S. 31-40.

dabei um eine eigene Entscheidung (Schweigen-Wollen) oder ein Schweigen aus Komplizenschaft (Schweigen-Sollen), das Dorf-Narrativ betreffend, handelt. Für beide Möglichkeiten kann man allerdings behaupten, dass (Ver-)Schweigen – und das, was daraus resultiert – eines *der* zentralen Themen in *Unterleuten* ist, im Roman und seinen Transformationen. Neben dem Schweigen stechen in den Eltern-Kind-Interaktionen zwei weitere „Kommunikationsformen" heraus: Drohungen und Befehle. Zudem hängt beides unmittelbar zusammen: Aus dem Verschweigen resultiert der Befehl, (endlich) zu sprechen, das Reden-Fordern nach (zu) langem Schweigen-Aushalten, begleitet von angedrohten Folgen, sollte dem nicht nachgekommen werden. In allen analysierten Konstellationen will einer – und abgesehen von Kathrin gegenüber ihrer Tochter sind das die Kinder – vom anderen wissen, *was zum Teufel los ist*. Das führt dazu, dass viele Interaktionen als Verhördialoge charakterisiert werden können, in denen es eben darum geht, etwas, das einer Seite unbekannt ist, also bisher verschwiegen wurde, ans Licht zu befördern, das bislang Ungesagte aus dem anderen herauszuzwingen. Ausgangspunkt ist folglich immer das fehlende Wissen, auf einer Seite – oder auf beiden.

Das Schweigen als Verbergen (Schweigen-Wollen/Reden-Abwehren bzw. defensives Schweigen und Schweigen-Sollen/Nicht-reden-Dürfen bzw. repressives Schweigen) ist generell eine heikle Angelegenheit, die einerseits stets die Gefahr der Entlarvung mit sich bringt – wir sehen das nicht zuletzt an der Unsicherheit, die die Figuren in den entsprechenden Situationen an den Tag legen. Und beim repressiven Schweigen ist das Reden gefährlich, als mit dem Schweigen ein im Dorf allgemein zu befolgendes Verbot einhergehen kann, über bestimmte Dinge, zu sprechen. Im ersten Fall kann es ein rein strategisches Schweigen sein, um sich selbst nicht in eine nachteilige Situation zu bringen. Denn andererseits kann Schweigen als Machtmittel eingesetzt werden: „Das Geheimnis ist im innersten Kern der Macht."[2621] Man hat etwas in der (Hinter-)Hand. Genau das hat Kron zwanzig Jahre lang getan; er hat sein Schweigen sogar regelrecht inszeniert, weshalb man es buchstäblich als Schweige*handlung* bezeichnen kann. Seit dem Unfall im November/August 1991 hat er geschwiegen und dieses Schweigen, so wirft es ihm seine Tochter nun im Jahr 2010/2018 vor, benutzt, um das Dorf eine bestimmte Geschichte glauben zu lassen, nämlich jene, dass er das Opfer und Gombrowski daran schuld sei.

[2621] Canetti: Masse und Macht, S. 343.

> Das *Schweigen* auf eine Frage ist wie das Abprallen einer Waffe an Schild oder Rüstung. Verstummen ist eine extreme Form der Abwehr; wobei Vor- und Nachteile sich die Waage halten. Der Verstummte gibt sich zwar nicht preis, doch dafür wirkt er gefährlicher, als er ist. Man vermutet mehr in ihm, als er verschweigt. Er ist verstummt nur, weil er so viel zu verschweigen hat; um so wichtiger ist es, ihn nicht loszulassen.[2622]

Weil derart hartnäckiges Schweigen zu Spekulationen führt, bringt es automatisch Erzählungen mit sich. In Unterleuten zwanzig Jahre lang (und im Film noch mehr). Doch am Ende muss Kron die Konsequenzen dafür tragen: „Hartnäckiges Schweigen führt zur peinlichen Befragung, zur Tortur“;[2623] erhöht die Konfliktspannung bis zum Zerreißen und führt irgendwann zum Reden-Fordern, eben zum Verhör. Ehe dieser Moment eintritt, macht man es sich mit dem Schweigen relativ einfach: Schweigen bedeutet, die Welt in der Schwebe zu lassen, – dagegen man sich mit einer Antwort, völlig unabhängig davon, ob sie der Wahrheit entspricht oder nicht, festlegt; und damit möglicherweise etwas von der vorherigen Macht einbüßt. Zumindest kann sich die Macht verschieben, neu verteilen; den Fragenden in die überlegene Position setzen, die ihm viele Optionen bietet. Durch eine Antwort ist man gezwungen,

> sich an einen bestimmten Ort zu stellen und da zu bleiben, während der Fragende von überall zielen kann; er geht sozusagen um einen herum und sucht den eigenen Standort aus, wie es ihm paßt. Er kann um den anderen kreisen, ihn überraschen und in Verwirrung setzen. Der Wechsel des Standorts gibt ihm eine Art von Freiheit, die der andere nicht haben kann. Er greift nach ihm mit der Frage, und wenn es ihm gelingt, ihn damit zu berühren, nämlich zur Antwort zu zwingen, hat er ihn gebannt, an einen Ort festgebannt. […] Der Vorgang, wenn er sich eine Weile fortsetzt, läßt sich als eine Art von *Fesselung* betrachten.[2624]

Ein gefesselter ist – durch die Fragen seiner Tochter – vor allem Bodo Schaller (in Roman, Hörbuch und Hörspiel). Er ist durch diese Fragen sogar von zwei Fronten zugleich bedroht, hat aufgrund seines Gedächtnisverlusts nicht nur Angst davor, die Wahrheit vor seiner Tochter zu offenbaren, sondern außerdem vor sich selbst. Schaller befindet sich, jedenfalls in Roman, Hörbuch und Hörspiel, in allen Interaktionen auf glitschigem Boden. So versucht er im Gegensatz zu Kron, der sich schließlich geschlagen gibt (und immerhin spricht), die Fragen schlicht zu überhören: „Man gibt auf nichts

[2622] Ebd., S. 339; kursiv im Original.
[2623] Ebd.
[2624] Ebd., S. 339f.; kursiv im Original.

Antwort, als wäre man nie gefragt. […]. Man ist stumm, ohne zu verstummen. Aber man hat gehört."[2625] Schallers Schweigen ist allerdings ein Sonderfall, denn:

> Das Schweigen setzt eine genaue Kenntnis dessen voraus, was man verschweigt. Da man praktisch nicht für immer verstummt, trifft man eine Wahl zwischen dem, was sich sagen läßt, und dem, was man verschweigt. Das Verschwiegene ist das besser Bekannte. Es ist präziser, und es ist kostbarer. Es wird durch das Schweigen nicht nur geschützt, es konzentriert sich daran. Ein Mann, der viel schweigt, wirkt auf alle Fälle konzentrierter.[2626]

Der letztgenannte Punkt führt nun wieder zu Kron und seiner Machtrolle im Dorf. Gerade, weil das Verschwiegene für die anderen das Unbekannte ist, verleiht es ihm Macht.

> Man vermutet, daß er sehr viel weiß, wenn er schweigt. Man vermutet, daß er viel an sein Geheimnis denkt. Es begegnet ihm jedesmal, wenn er es zu schützen hat. Das Geheimnis darf also im Schweigenden nicht vergessen sein. Man achtet ihn dafür, daß es ihn stärker und stärker brennt, daß es in ihm zunimmt und er es doch nicht preisgibt.[2627]

Schaller dagegen schweigt nicht, weil er aus gezielten Überlegungen etwas verbergen und eventuell aufheben möchte, um es einmal zu einem bestimmten Zweck einzusetzen. Vielmehr schweigt er, weil er nur wenig weiß und die Wahrheit ihn sogar ängstigt. Er schweigt gerade aus Machtlosigkeit. Und dennoch teilt er eines mit allen Schweigenden: „Das Schweigen isoliert: Wer schweigt, steht mehr allein als die Sprechenden."[2628] Schweigen macht einsam.

Trotz der Unterschiede hat das Schweigen Krons und Schallers eine gemeinsame Wurzel; geht vom gleichen Ereignis aus – und über diese Figuren hinaus, betrifft das ganze Dorf, das daraus erst seine Identität stiftet (oder einen Teil davon): „Als die *Konzentration* des Geheimnisses bezeichnet man das Verhältnis zwischen der Zahl derer, die es betrifft, und der Zahl derer, die es bewahren."[2629] Nicht zuletzt die Leerstelle macht es zu einer Angelegenheit des gesamten Dorfes. In diesem Narrativ – und dem (teilweise) damit zusammenhängenden Feindbild Gombrowski – definieren sie sich als Wir-Gruppe, werden sie zu einer Gemeinschaft, die eine Erzählung eint, über die indes kaum einer (oder

[2625] Ebd., S. 348.
[2626] Ebd.
[2627] Ebd.
[2628] Ebd., S. 349.
[2629] Ebd., S. 350; kursiv im Original.

keiner?) die Wahrheit kennt. Überdies ist in Unterleuten das Schweigen ein Handeln, das ganze Handlungsketten (oder -verkettungen) nach sich zieht.

Die Fragen ihrer Töchter bringen beide Väter in Bedrängnis und, wie auf S. 189 und 622 erläutert, ist diese Art des Fragens als Eindringen zu betrachten, das zugleich ein Machtungleichgewicht herstellt: Der Befragte/Verhörte wird in die Position des Schwächeren verfrachtet. Immer wieder bemühen sich die Väter darum, auf sicheres Terrain zu flüchten, indem sie ein Small-Talk-Sprachspiel beginnen (oder zumindest in Gedanken in ein solches zu entkommen versuchen). Nicht weniger als bei den Ehepaaren sind es Emotionen, die das Kommunizieren noch erschweren oder gar unmöglich machen.

Und stets schwebt über diesen Fragen zugleich die Drohung wie eine dunkle Wolke. Kron droht der Weggang seiner Tochter und Enkelin, wenn er nicht die *richtigen* Antworten findet; für Schaller werden die Fragen allein aufgrund seines Nicht-Wissens schon zu einer (Be-)Drohung. Sie machen ihm schlicht Angst und ihn damit schlussendlich handlungsunfähig: „Drohungen bezwecken ja stumme Furcht und Fügsamkeit, nicht Verhandlung oder Dialog.“[2630] Das, was – in Roman, Hörbuch und Hörspiel – daraus folgt, kann, wie gesagt, als Panikattacke bezeichnet werden; und damit weiß dann Miriam ihrerseits nicht umzugehen, nicht zuletzt, weil die Drohung etwas von ihr (zurück)fordert:

> Ist die Drohung erfolgreich, entfällt der Sanktionsvollzug. Misslingt sie jedoch, schlägt die Selbstverpflichtung auf den Drohenden zurück. […] Entweder hat er nun die […] Strafe zu vollstrecken oder aber einen offenen Gesichtsverlust hinzunehmen […].
> Aber nicht nur der Strafverzicht, auch die Exekution kann den Drohenden mit erheblichen Machtkosten belasten. Sie kann den Bestand einer sozialen Beziehung gefährden, an der auch der Drohende interessiert ist; sie kann, selbst wenn sie kurzzeitig Gehorsam erzielt, den Legitimitätsglauben und die Folgebereitschaft unterhöhlen.[2631]

Aus Miriams Sicht ist ihre Drohung, die zugleich Befehl war, ins Leere gelaufen; und die Konsequenz ist – sie besucht ihn nicht im Krankenhaus – das Ende der Beziehung, jedenfalls der Abbruch des Kontakts. Und erneut wird sich ins Schweigen zurückgezogen, nicht nachgefragt, nicht geklärt, was tatsächlich passiert ist.

[2630] Paris, Rainer/Sofsky, Wolfgang: Drohungen. Über eine Methode der Interaktionsmacht. In: Paris: Der Wille des Einen, S. 19-48 [1987]; hier: S. 45.
[2631] Ebd., S. 24.

Wie die Drohung ist der Befehl eine Form verbaler Gewalt. Vor allem Kathrin Kron erteilt ihrem Vater – in sämtlichen Varianten – permanent Befehle. Zwar sind ihre Absichten dahinter, in erster Linie die Sorge um das Wohl ihrer Familie, durchaus nachvollziehbar. Doch indem sie den Befehl an die Stelle einer Bitte oder eines ruhigen Gesprächs setzt, mindert sie nicht nur ihre Erfolgsaussichten, sondern (zer)stört zugleich die Beziehung zu ihrem Vater mit diesen giftigen Pfeilen. Canetti teilt den Befehl, wie erläutert, in zwei wesentliche Bestandteile ein: Antrieb und Stachel. Ersterer veranlasst den Befehlsempfänger zur Ausführung; letzterer ist das, was danach in ihm haften bleibt.[2632] Dieser Stachel, dieser Giftpfeil steckt auch bzw., so Canetti, nur nach der Ausführung noch fest im Fleisch. Ausgeführte Befehle sind damit keine abgeschlossenen Handlungen; und da Kron in der Regel dem nachkommt, was seine Tochter von ihm verlangt, lebt er also mit diesem Stachel oder – insbesondere im Film – diversen Stacheln. Dass nur der ausgeführte Befehl diesen Stachel hinterlässt, wäre zu diskutieren. Canetti schreibt:

> Wer Befehlen ausweicht, der muß sie auch nicht speichern. Der ‚freie' Mensch ist nur der, der es verstanden hat, Befehlen auszuweichen, und nicht jener, der sich erst nachträglich von ihnen befreit. Aber wer am längsten zu dieser Befreiung braucht oder es überhaupt nicht vermag, der zweifellos ist der Unfreieste.[2633]

Schaller dagegen weigert sich, den Befehlen seiner Tochter zu gehorchen, wird dadurch immer weiter in die Enge getrieben, und so wird für ihn das Verschwiegene, das Ungesagte und Unsagbare, zu einer Bedrohung. Kron versucht, den Fragen seiner Tochter auszuweichen, und gerät damit zunehmend in Bedrängnis, bis er sich in einer komplett ohnmächtigen Lage wiederfindet. Wie gegenüber Fragen stellt er sich taub. Doch nicht ausgeführte Befehle sind wie unzugestellte Post; sie gehen zurück an den Sender, er muss sich damit auseinandersetzen und büßt nicht selten Macht ein.

Befehle erteilt, um dieses Eltern-Kind-Paar nicht gänzlich unerwähnt zu lassen, auch Betty Kessler ihrer Mutter, diese allerdings haben einen anderen Hintergrund. Es sind, obwohl das etwas seltsam klingt, Befehle, die einem guten Zweck dienen, dem Frieden im und dem Überleben des Dorfes. In dieser Konstellation kommt nur Hilde denen ihrer Tochter nach. Sie läuft, etwas salopp formuliert, (wie Kron) mit dem Stachel durch die Gegend und kurz vor ihrem Zusammenbruch auf Veranlassung ihrer Tochter zu Kron.

[2632] Vgl. Canetti: Masse und Macht, S. 360.
[2633] Ebd., S. 361.

Überdies trägt sie noch ihre eigenen, nicht ausgeführten Befehle mit sich herum. Und bei diesem Paar gibt es ebenso wenig eine für beide gültige objektive Welt, auf der sie eine gemeinsame soziale Welt aufbauen könnten. So weiß Betty u. a. über die Hintergründe zum Tod ihres Vaters nicht Bescheid, kann sich quasi nur für eine der erzählten Versionen entscheiden, während sie ihrer Mutter in der Gegenwart sagt, was diese zu tun hat, ohne ihr Wissen offen mit ihr zu teilen.

Um nun noch auf die Verschiedenheiten zwischen den medialen Realisierungen einzugehen, ist bei Schaller der maßgebliche Unterschied des Films zu den anderen Varianten der fehlende Gedächtnisverlust und die Beschränkung auf die Außensicht; hinzu kommt die Sichtbarkeit: Das „Dreckloch“ vor Augen zu haben, hat eine stärkere Wirkung als in den anderen Versionen, wo es sich mit Bier und Abendsonne teilweise sogar noch recht nett anhört. Im Hörspiel macht gerade der Kontrast seiner sanften Gedankenstimme und der oft harten Sprechstimme einen Unterschied. Infolgedessen hat der Schaller des Films deutlich negativere Charakterzüge und dies hat natürlich Einfluss auf die Beziehung zu seiner Tochter, welche im Film aber selbst einen relativ harten Charakter besitzt. Obwohl wir bei ihr in Roman/Hörbuch und größtenteils im Hörspiel auf die Außensicht beschränkt sind, hat sie dort zugleich weiche, empathische Züge. Überhaupt ist in den Interaktionen zwischen Bodo und Miriam Schaller im Hörspiel die Bandbreite der Emotionen auffällig, die durch Modulationen in der Sprechmelodie erzeugt werden kann. Im Hörbuch dagegen verfehlt Helene Grass mehrfach den Ton, schwächt Äußerungen ab oder liest sie sogar in einer Weise, die den phonatorischen Hinweisen des Textes und/oder der Situation widersprechen, zum Beispiel bei Miriams Reaktion auf die Panikattacke ihres Vaters. Ähnlich verhält es sich bei Kathrins Befragung ihrer Tochter – einem weiteren Verhör –, in dem die unterschiedliche Sprechmelodie die Betonung einzelner Aussagen/Fragen stark verändert. Dadurch wird auch die Beziehung zwischen Mutter und Tochter im Hörspiel zu einer anderen als in Roman und Hörbuch; im Hörbuch wiederum zu einer anderen als im Prätext. Im Hörspiel ist Kathrin rücksichts- und verständnisvoll(er), wodurch sie in ihrer Mutterrolle insgesamt in positiverem Licht erscheint. In der stark verkürzten Filmszene hingegen agiert sie ausgesprochen ruppig.
Eindringlich realisiert ist im Hörspiel die Verflechtung von Gewitterszenen mit der Gegenwartsebene. Das zieht sich durch das gesamte Hörspiel, wenn diese teilweise in

Szenen hineinmontiert werden, mit denen sie inhaltlich (scheinbar) nicht zusammenhängen. Und gerade in den Szenen der „Betroffenen“, also Schaller und Kron, wird dies überzeugend umgesetzt – überdies nochmals daran zu erinnern ist, dass die Erzählerin im Roman hier bei Kron ins Präsens wechselt und dem so immerhin etwas mehr Unmittelbarkeit verleiht. Ihren Gipfelpunkt erreichen diese Szenen im Hörspiel bei Kathrins Verhör im Wald, wenn diese Einspielungen durch Krons Aussagen kontrastiert werden und diese so zum Teil explizit als Lügen herausgestellt werden. Nur Roman, Hörbuch und Hörspiel legen das Lügen offen – im Film können wir lediglich annehmen, dass er seiner Tochter wohl nicht die ganze Wahrheit sagt, aber das Ausmaß ist weniger deutlich und insbesondere das Schuld-Motiv bzw. das Bemühen Krons, seine eigene Schuld durch den Gombrowski-Hass zu überdecken, spielt kaum eine Rolle. Im Roman ist für das Nachvollziehen von Krons Lüge und den Schwierigkeiten, diese vorzubringen, entscheidend, dass das Kapitel mit ihm als Fokalisator erzählt wird. Wir wissen von Anfang an, dass er Kathrin nicht die Wahrheit sagen wird und warum er das tut. Da sie ihm diese Lüge abnimmt, hätte sich das Verhör, aus ihrer Perspektive geschildert, anders zugetragen. Interessant ist für dieses darüber hinaus der Vergleich von Hörbuch und Hörspiel, insofern der Unterschied von Hochsprache und Dialekt/Umgangssprache stark ins Gewicht fällt. So gerät die Befragung im Hörbuch zu einer eher nüchternen, gefühlsarmen Interaktion, die viele Aussagen abschwächt und den Subtext nahezu ausradiert – bspw. ist Kron nicht anzuhören, dass/wo er lügt oder inwieweit ihm das damalige Geschehen noch nahegeht – und Kathrins Gefühle sind ebenfalls auf ein Minimum heruntergeschraubt. Im Hörspiel werden die Emotionen dagegen breit aufgefächert. Zur Sprechmelodie kommt die an die Alltagssprache angelehnte Sprechweise mit ihren Redundanzen, Stockungen oder Seufzern. Wirkt Kathrin in Roman/Hörbuch abgeklärt, klingt im Hörspiel ihre Ungeduld durch. Getragen wird diese Interaktion, wie jene zwischen den Schallers, außerdem von der vernehmbaren Raumkulisse. In Schallers Hof das Herumhantieren und Poltern, das Unruhe stiftet; bei Krons der Kontrast zwischen der friedlichen Waldakustik und den dramatischen Gewitterszenen.

3. Strategische Verwicklungen und Wutausbrüche: Kommunikation außerhalb des persönlichen Umfelds

> In Doras Augen ist Nachbarschaft eine Form von Zwangsehe. Man kann glücklich miteinander werden, aber die Wahrscheinlichkeit ist nicht sehr hoch. […] Wobei Gut-Verstehen in Bezug auf Nachbarn nur die zweitbeste Alternative darstellt. Gar-nicht-da-Sein ist noch besser.[2634]

Dieses Zitat aus *Über Menschen* ist für *Unterleuten* nicht minder treffend, insbesondere für das Ehepaar Fließ – so wünscht Gerhard sich sogar, eine einsame Hütte im Wald zu bewohnen, um erst gar keine Nachbarn zu haben.[2635] Bereits die bisher betrachteten – selbst die eigentlich frei gewählten – Beziehungen, hatten größtenteils den Charakter von Zwangsehen, aus denen man sich allenfalls mit Gewalt befreien kann und in denen die Partner so verschieden sind, dass ihrer Sprache – und damit einer gemeinsamen sozialen Welt – jedes Fundament zu fehlen scheint. Nun widme ich mich den in obigem Zitat genannten nachbarschaftlichen Zwangsehen.

Einleitend ist anzumerken, dass es im Rahmen dieses Abschnitts immer wieder zu Überschneidungen kommen wird, so hätte ich manche Kapitel mit einem Gespräch zwischen Linda Franzen und Rudolf Gombrowski genauso dem jeweils anderen zuteilen können oder das Abendessen dem Ehepaar Fließ und nicht Linda Franzen. Ich habe sie so angeordnet, wie es für meine Argumentation am stimmigsten ist und i. d. R. nach der Figur, auf der in den jeweiligen Kapiteln die Gewichtung liegt.

Wie bereits erwähnt, sind es Linda Franzen und Rudolf Gombrowski, die im Roman am häufigsten außerhalb ihres engen Kreises kommunizieren. Nicht vergessen werden dürfen indes Gerhard Fließ und Kron. Ersterer spricht aufgrund seiner Recherchen zur Gewitternacht sehr viel mit den anderen Dorfbewohnern, dies wird allerdings in Roman/Hörbuch/Hörspiel lediglich in knappen Berichten zusammengefasst.[2636] Kron nimmt innerhalb des Dorfes und der Figurenkonstellation, das hatte ich ebenfalls schon betont, eine Sonderstellung ein, auch hinsichtlich seines Handelns gegenüber den anderen Figuren, und ist allein deshalb von Bedeutung. Ich werde Krons Interaktionen – sowie

[2634] Zeh: Über Menschen, S. 40.
[2635] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 12.
[2636] Vgl. ebd., S. 321f., 333, 558f.

Fließ' Kampf gegen die Windräder – jedoch erst in Kapitel V.6 analysieren, da seine gesamte Kommunikation letztendlich in Zusammenhang mit dem Boykott der Windkraftpläne steht, was in seinem Fall mit einem Kampf gegen Gombrowski identisch ist. Eine beinahe schon blasse Figur, auf die ich nicht gesondert eingehen werde, ist Arne Seidel – obwohl er der Bürgermeister Unterleutens ist, ist er nur wenig in die Interaktionen einbezogen; er ist relativ passiv und insgesamt sehr ruhig, sodass ihm „in diesem Beziehungsgeflecht eher […] [die] Rolle eines Moderators" zukommt.[2637] Wenn er einmal nicht ruhig bleibt, erstaunt das sowohl ihn als auch die Anwesenden: „„Weißt du was? Ich hab keinen Bock mehr auf diese Leier!' Überrascht stellte Arne fest, dass er laut geworden war. Wutausbrüche in der Öffentlichkeit gehörten normalerweise nicht zu seinem Repertoire. Für einen Augenblick sah Sabine erschrocken aus."[2638] Abgesehen davon wird er u. a. in den Kapiteln zu Gombrowskis Hausbesuchen sowie über die Gruppenkommunikation seinen Platz haben, daneben im Schlusskapitel meiner Arbeit. Nun widme ich mich zunächst der nachbarschaftlichen „Beziehung" Fließ-Schaller, dann den beiden zentralen Figuren Rudolf Gombrowski und Linda Franzen bzw. der Dreier-Konstellation Gombrowski-Franzen-Meiler und ihrem Tauziehen um jene zwei Hektar Land. Leitend für dieses Kapitel können, neben meiner These, folgende Fragen aus Jens Eders Figurenanalyse sein:

> Wie entstehen die wesentlichen Konflikte der Figur und um was für Konflikte handelt es sich? Auf welche antagonistischen Kräfte trifft sie? Handelt es sich um innere Widerstände der Figur selbst, um äußere Hindernisse in ihrer Umwelt oder um konfligierendes Verhalten anderer Figuren? Wenn Letzteres, was haben diese anderen Figuren für Motive? Wie hoch ist die Fallhöhe der Figur, was setzt sie durch ihr Handeln aufs Spiel?[2639]

[2637] Ebd., S. 362.
[2638] Ebd., S. 443.
[2639] Eder: Die Figur im Film, S. 463.

3.1 „Haben Sie Probleme mit den Nachbarn?“[2640] – Gerhard Fließ bei Bodo Schaller

„Nachbarschaft ist Schicksal – vor allem auf dem Land.“[2641]

Die in der Überschrift zitierte Frage stellt Arne Seidel Jule Fließ-Weiland, als diese beim Unterschriftensammeln an seiner Tür klingelt, aber sie ist vor allem ein treffender Titel für das nun folgende Kapitel zu ihrem Ehemann, in dem es nämlich gerade um die Beziehung zum direkten Nachbarn, Bodo Schaller, gehen wird. Jule selbst hat – jedenfalls in Roman, Hörbuch und Hörspiel – nicht allzu viel Kontakt mit anderen Unterleutnern, erscheint oft wie ein bloßes Anhängsel ihres Mannes und wird außerdem im Kapitel über den Windkraft-Boykott Berücksichtigung finden.

Kurz erwähnen möchte ich noch das dreizehnte Kapitel, auf das ich bereits im Zusammenhang mit der Kommunikation ihrer Ehe eingegangen bin (16. Juli, der Tag nach der Dorfversammlung; Fokalisierung auf Gerhard Fließ), da es wichtig für Gerhards Charakterisierung und ein Baustein seiner (Hintergrund-)Motive ist. Gerhard ruft bei seinem Vorgesetzten an – in der Hoffnung, von diesem zu hören, „dass Unterleuten in Wahrheit gar nicht betroffen sei. Dass es die Leute von der Vento Direct eben überall versuchten, in diesem Fall aber ohne Chance.“[2642] Es ist kein allzu langes Gespräch und es sind in erster Linie zwei Dinge zu nennen: Zum einen macht sich sein Vorgesetzter Kaczynski – obwohl fünfzehn Jahre jünger und ohne Abitur – über Gerhard lustig, in indirekter und direkter Rede wird er insgesamt sechsmal „Herr Professor“ oder „Professor Fließ“ genannt, wodurch ihm permanent vorgehalten wird, was er in seinem *früheren Leben* gerade nicht erreicht hat; zum anderen lässt Kaczynski Gerhard kaum einmal selbst etwas sagen („Weil Gerhard einhaken wollte, erhöhte Kaczynski das Sprechtempo. […] Gerhard wollte protestieren, aber Kaczynski redete einfach über ihn hinweg.“[2643]) und das fällt angesichts seines Hangs bzw. Drangs zum Monologisieren besonders auf. Im Film wird er als „Gerhard Fleiß“ (vgl. Fußnote 2269 auf S. 484) nicht minder verspottet. Kaczynski macht die Regeln, bestimmt, was gesprochen wird. Er verweigert ihm die

[2640] Zeh: Unterleuten, S. 230.
[2641] Schmitter: Juli Zehs neuer Roman „Über Menschen“.
[2642] Zeh: Unterleuten, S. 205.
[2643] Ebd., S. 205ff.

Möglichkeit, in dieses Sprachspiel überhaupt einzusteigen. Das Ganze ist eine komische Szene, die vor allem dazu dient, Gerhard zu charakterisieren und seine Rolle im kommenden Kampf zu umranden. Botschaft: Er wird von seinem Vorgesetzten nicht ernst genommen – und wir sollten ihn ebenfalls nicht allzu ernst nehmen. So zeigt sich hier außerdem, dass sich Gerhard, mag er vielleicht selbst davon überzeugt sein, sich für eine gute Sache einzusetzen (vgl. dazu das Zitat von Manfred Gortz auf S. 900), gerne wichtigmacht, wichtiger und mächtiger nimmt, als er ist. Aus psychologischer Sicht würde man sagen, er tut dies, um sein mangelndes Selbstwertgefühl zu (über)kompensieren, wobei ihm die Motive für sein Handeln selbst nicht einmal bewusst sind (und in Kommunikationssituationen führt es zudem oft zu Ich-Befangenheit). Auch der Stadtflüchter, der in Verhalten und Einstellung noch immer Städter, Akademiker ist, kommt hier erneut durch (Figur als Symptom).[2644]

Ereignet sich die geschilderte Begegnung von Gerhard Fließ mit Bodo Schaller in Roman/Hörbuch erst im 35. Kapitel, dem zehnten Tag der erzählten Zeit – eine vorherige erfolglose wird lediglich erwähnt[2645] –, wird der erste Kontakt zu Schaller im Film zu Beginn gezeigt. Nachdem seine Frau selbst ihr „Kennenlernen" mit dem neuen Nachbarn hatte und ihren Mann um Hilfe gerufen hat, geht Gerhard zu Schaller hinüber, wo er ungefragt eintritt. Zur Eröffnung grüßt Fließ mit „Guten Tag" und stellt sich an sich regelkonform vor, schaut dabei sogar noch relativ freundlich; versäumt indes *natürlich* nicht, seinen Doktortitel hervorzuheben. Schaller erwidert hierauf nichts, sondern blickt nur grimmig drein; immerhin unterbricht er sein Tun und geht ein Stück auf Fließ zu, der sodann – mit den Händen in den Hosentaschen dastehend – den ersten verbalen Angriff startet: „Darf ich fragen, was das hier werden soll?" Das Argument gegen die Autowerkstatt im Wohnschutzgebiet wird von Schaller sofort mit dem Hinweis, es handele sich im Gegenteil um ein Mischgebiet, entkräftet – Schaller erweist sich also als genauer informiert als der Herr Doktor, der es angesichts seiner neuen beruflichen Tätigkeit eigentlich besser wissen müsste. Zu Schallers Mimik und Tonfall ist anzumerken, dass er

[2644] In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt die Passage mit dem oben zitierten Satz („Gerhard wollte protestieren, aber Kaczynski redete einfach über ihn hinweg."), wodurch Gerhard etwas weniger hilflos wirkt; dafür endet es mit Kaczynskis Aussage „Der Stärkere" – er hat das letzte Wort im Telefonat, und im Kapitel (Zeh: Unterleuten-HBk, 77).

[2645] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 557. Wenn dies am letzten Tag der erzählten Zeit vier Wochen her ist, fand diese Begegnung unmittelbar vor der geschilderten Handlung statt. Im Hörspiel lässt sich das Zeitfenster, wie gesagt, nicht in gleicher Weise bestimmen.

alles andere als freundlich spricht und schaut; sich dies aber kaum von dem unterscheidet, wie er mit anderen Leuten redet. Gerhard dagegen blickt bitterböse drein, spricht drohend und von oben herab. Weil das mit dem Wohnschutzgebiet nichts gebracht hat, was ihm sicht- und hörbar ganz und gar nicht gefällt, versucht er es (auf einen Ölfleck zeigend) mit der Verseuchung des Grundwassers und erntet dafür nur ein „Hä?“ samt entgeistertem Blick, woraufhin er vom Wohn- zum Naturschutzgebiet wechselt und mit einer Anzeige droht. Beim Gehen wendet er sich noch einmal um und sagt: „Willkommen in der Nachbarschaft“, was durch Mimik und Intonation allerdings in einen letzten Hieb verkehrt wird. Abgesehen davon, dass kommunikatives Handeln generell nicht einfach ist und Schaller kaum als jemand bezeichnet werden kann, mit dem vernünftig zu kommunizieren wäre, macht Gerhard hier so ziemlich in allen Punkten das Gegenteil dessen, was man tun sollte, um beim anderen etwas oder gar Einverständnis zu erreichen: Er kann seine Argumentation mangels Wissens nicht schlüssig aufbauen, redet von oben herab, er droht, Mimik, Gestik und Sprechweise tun ein Übriges. Der gesamte (dramaturgische) Auftritt Gerhard Fließ’ ist eine Performance der Machtlosigkeit, wie durch das verzweifelte Bemühen, immer wieder neue Argumente herbeizuziehen, herausgestellt wird, die sich allesamt als wenig bis überhaupt nicht tragfähig erweisen. Da die Einstellungsgröße hier nicht über Nah hinausgeht, wird ein Eindruck von Distanz gewahrt und die Atmosphäre ist, wie fast immer in Schallers Werkstatt, düster. Schallers Reaktion besteht dann darin, auf seine Art zu drohen bzw. zu zeigen, dass man mit Bodo Schaller *so* nicht spricht: Er beginnt mit dem Verbrennen der Autoreifen, was bereits eine Gewalt-Handlung ist.[2646]

Nun wieder zurück zum Roman: Im 35. Kapitel – die Fokalisierung ist bei Schaller; es ist der Abend, an dem Krönchen verschwunden ist – beobachtet dieser – und wir mit ihm, wie ein Mann mit einer Taschenlampe auf seinem Grundstück herumläuft, und erkennt in ihm seinen Nachbarn, welcher mit den, im Hörbuch von der Intonation her recht entschiedenen, Worten: „„Guten Abend‘ […]. ‚Wenn Sie erlauben, würde ich mich gern einmal umsehen‘“ auf Schaller zutritt. Zu der vorher von Schaller beobachteten unsicher-unbeholfenen Körpersprache Fließ’ vermag diese steife Formulierung nicht recht zu passen und zeigt schon zum Start die Schieflage des Gesprächs an; gerade gegenüber einem

[2646] Unterleuten I, 00:24:06-00:26:29.

Nachbarn und in Anbetracht dessen, was wir im ersten Romankapitel über Gerhards Einstellung zu diesem „Menschen-Tier“ erfahren haben. Schaller geht – trotz des Eindringens in sein Territorium – nicht darauf ein, zündet sich eine Zigarette an und beschließt abzuwarten, weshalb Gerhard Fließ weiterspricht: „Was machen Sie mit dem Handy? Filmen Sie mich etwa?“[2647] Dieser Satz steht im Roman unkommentiert; wir können ihn lesen, wie wir wollen – gereizt, wütend, erstaunt oder nochmal anders. Insgesamt ist Gerhards Wortwahl anfangs (scheinbar) noch freundlich; beginnt er doch immerhin mit einem „Guten Abend“ – und Grüßen ist in Unterleuten ja keineswegs selbstverständlich. Was negativ auffällt, ist ein weiteres Mal die Schranke des „Sie“, durch die jene Spaltung in zugehörig/nicht-zugehörig und vertraut/fremd entsteht. Dies ist u. a. ein Beispiel dafür, wie Dörfler und Ex-Städter ihre Lebenswelt verschieden deuten bzw. wie sich Sprachspielregeln und soziale Welt je nach Deutung unterscheiden. Überdies werden dadurch beide Seiten indirekt charakterisiert. Der Städter, der Akademiker, ist mit den Umgangsformen, die Schaller seinerseits beherrscht, nicht vertraut. Wie am Ende von Kapitel II.3.3 erwähnt, steckt hierin schon per se ein Widerstreit zweier Sprachspiele. Zudem variiert Gerhard bei der Anrede im Film, je nachdem, mit wem er es zu tun hat – oder treffender: je nach erforderlicher Strategie; so siezt er Bodo Schaller und Arne Seidel, während er gegenüber Linda Franzen, als er sie auf seine Seite ziehen will, betont: „Hier im Dorf sagt man du“.[2648]

Das Hörspiel bettet den Gang zu Schaller zwischen eine dramatische Rückblende ein, der Suche nach Krönchen im Wald, sowie Interviews von Gerhard und Jule, die das Geschehen also aus ihren unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, um dann in einen Wechsel aus dramatischem Spiel und Interviews des Ehepaars zu münden. Der „Besuch“ selbst ist kurzgehalten, umfasst nur einen einzigen Track (4/2)[2649] und setzt mit einem inneren Monolog Schallers ein. Dieser beobachtet den sich nähernden Fließ, von dessen Seite wir nun ein, dem Knarzen eines Tors und Schritten folgendes, suchendes „Hallo? […] Ich hör’ doch was. […] Hallo!“ vernehmen, ehe dann (wie im Prätext) beim Gegenüberteten das „Guten Abend […] Wenn Sie erlauben, würd’ ich mich gern mal umsehen.“ folgt. Es hört sich – wie im Hörbuch – nicht nach dem angeblichen Auftritt eines Fernseh-

[2647] Zeh: Unterleuten, S. 368; Zeh: Unterleuten-HB, 138-10:28:16-10:28:45.
[2648] Unterleuten II, 00:27:52-00:27:53.
[2649] Zeh: Unterleuten-HS, 4/1-5.

detektivs an, eher ein wenig unsicher und gehetzt. Nachdem Schaller sein Handy ausgepackt hat, klingt Gerhard bei „Was mach'n Sie da? – Was soll'n das hier? Filmen Sie mich etwa jetzt? Filmen Sie mich?!" noch weniger souverän, sondern wie jemand, dem völlig schleierhaft ist, was gerade passiert. Das wird allein durch die Verdoppelung der Fragen mit ihren Redundanzen deutlich. Auch erster Unmut ist zu vernehmen.[2650] Mit anderen Worten ist Gerhard hier in eine Situation hineingeraten, die er nicht versteht, was ihn natürlich in eine schlechte Ausgangsposition befördert und seiner zur Schau gestellten Macht widerspricht. Ähnlich der vorher erörterten Argumentation im Film bewegt er sich auf brüchigem Fundament. In diesem Fall zeigt sich, dass man nicht selbstsicher auftreten kann, wenn man die Umstände, die Situation, in der man sich befindet, nicht einmal begreift. Souveränität ist dann lediglich als Performance möglich – und diese gelingt Gerhard Fließ in der Regel schlecht.

Im gesamten Kapitel (des Romans) spricht nur Gerhard, während Schaller der stumme Beobachter ist, aus dessen Sicht das (absurde) Agieren des Vogelschützers bewertet wird, sodass nicht nur von einer perzeptiven, sondern zugleich von einer räumlichen und ideologischen Perspektive gesprochen werden kann; und weil wir von Gerhard nur die Außensicht durch eben diese Brille haben, tritt die Absurdität seines Verhaltens umso deutlicher hervor. Reiht man sämtliche Aussagen Gerhards aneinander, fällt auf, dass er selbst nicht allzu viel sagt; inhaltlich handelt es sich dabei um Beschimpfungen und Anschuldigungen, die das verschwundene Krönchen sowie die Gesamtlage betreffen – letztlich ist es eine Ansammlung verbaler Gewaltattacken:

> Sind Sie taub, Herr Schaller? Ich würde Ihnen gern ein paar Fragen stellen. […]
> Bestimmt wissen Sie, dass ein Kind verschwunden ist. […]
> Mich würde interessieren, wann Sie das Mädchen zuletzt gesehen haben. […]
> Vielleicht dürfte ich kurz ins Haus kommen. Auch die Nebengebäude würde ich mir gern ansehen. Wenn Sie nicht wissen, wo sich das Kind befindet, haben Sie bestimmt nichts dagegen. […]
> Mit Schweigen kommen Sie nicht weiter! […]
> Ich weiß, von wem Sie Ihre Anweisungen bekommen, ich weiß, wessen Spiel Sie spielen! Dass Sie uns vergasen, diese schäbige Erpressung, das ist schon schlimm genug. Aber ein kleines Mädchen – nein! […]
> Die Scheiße hat jetzt ein Ende, […] Sie haben die längste Zeit in Ihrem verdreckten Loch gesessen und Terrorist gespielt. Lassen Sie mich ins Haus! [2651]

[2650] Ebd., 4/2-00:00-01:30.
[2651] Zeh: Unterleuten, S. 369f.; Zeh: Unterleuten-HB, 138-10:29:43-10:32:18.

Gerhard endet mit Drohungen und Imperativen; zudem wird durch mehrere Ausrufezeichen die Lautstärke seiner Äußerungen markiert und der Gedankenstrich nach „ein kleines Mädchen“ zeigt, dass er diese Aussage besonders betont. Wird er nun mit dem Tatort- bzw. Fernsehkommissar verglichen, bestätigt dies zwar nur, was ohnehin aus den Fragen herausklingt, lässt ihn allerdings umso tragisch-komischer wirken.[2652] Schaller hört sich das Ganze zunächst eher ungerührt an; als ihm jedoch bewusst wird, was es für ihn bedeuten könnte, „[w]enn der Typ durchs Dorf [läuft] und solche Wahnvorstellungen verbreitet[]“, wirft er die Zigarette weg und greift nach den Schraubenmuttern in seiner Hosentasche, mit denen er anschließend auf den Eindringling feuert. D. h., Schaller setzt auf den verbalen Angriff zu seiner Verteidigung sofort körperliche Gewalt ein, er versucht es überhaupt nicht mit Worten, was seine Ohnmacht umso klarer offenlegt. Er erreicht damit zwar, dass Gerhard unter (weiteren) Drohungen („Das werden Sie bereuen! Denken Sie an meine Worte!“) seinen Hof verlässt,[2653] hat dessen Wut aber nur noch angeheizt. Bei Gerhard seinerseits stellt sich sodann die Frage nach dem Gehalt dieser Drohungen: Verfügt er über ausreichend Macht, diese im Ernstfall auszuführen, oder sind es nicht mehr als verzweifelte verbale Faustschläge eines Hilflosen?

Im Hörbuch beginnt Fließ hier neutral, obwohl man gerade bei der ersten Frage („Sind Sie taub, Herr Schaller?“) einen gereizten oder genervten Ton erwarten würde. Erst bei „Mich würde interessieren, wann Sie das Mädchen zuletzt gesehen haben.“ (und den folgenden Sätzen) nimmt seine Stimme einen dozierenden oder eben den Ton eines schlecht gespielten Tatort-Kommissars an. Wie ungenügend diese Performance ist, zeigen Schallers Gedanken über die Darbietung seines Gegenübers – das Publikum ist alles andere als begeistert. Schallers Erkenntnis liest Helene Grass (sogar) mit einem Klang aufkommender Furcht. Bei „Mit Schweigen kommen Sie nicht weiter!“ und in den nächsten Sätzen verwandelt sich die Stimme dann in einen schon deutlicher verärgerten Dozenten-Kommissar, was dem Kommentar „Langsam lief der Vogelschützer zu Höchstform auf“ und der Tatsache, dass wir hier beim Redezitat erstmals Ausrufezeichen haben, entspricht. Betont werden vor allem das zweimalige „Ich weiß“ sowie das „nein!“ am Ende, dem zudem eine Sprechpause vorangeht (entsprechend dem Gedankenstrich des Textes). Gestützt ist dieser Auftritt – und die Überzeugung, die aus seinen Worten klingt – auf das vermeintliche Hintergrundwissen, das er durch seine Recherchen gewonnen hat.

[2652] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 369.
[2653] Ebd., S. 370; Zeh: Unterleuten-HB, 138-10:32:38-10:32:40.

Es ist somit eine instabile Grundlage, auf der Besuch und vorgetragener Text ablaufen. (Ähnlich verhielt es sich mit Miriams Forderungen ihrem Vater gegenüber). Hinzu kommt Fließ' Körpersprache; die Taschenlampe muss notgedrungen eine nichtvorhandene Waffe ersetzen und lässt ihn noch komischer wirken („Er hatte die Taschenlampe wieder angeknipst und fuchtelte damit in der Luft herum.")[2654]. – Licht ins Dunkel wird er so zwar nicht bringen, aber noch bleibt er bei verbaler Gewalt. Diese steigert sich allerdings immer mehr; zumal „Die Scheiße hat jetzt ein Ende" endgültig nicht mehr der Dozenten-Rolle entspricht, in der er häufig auftritt; es ist nichts weiter als eine leere Drohung. Die oben aufgeworfene Frage nach deren Gehalt ist damit klar zu verneinen. Als Gerhard den Hof dann verlässt, hat sich die Sprechmelodie des Kommissars im Hörbuch eher in die einer Frau verwandelt, die gleich in Panik ausbricht. Seine letzten drei Ausrufe werden im Text mit Ausrufezeichen beendet, die man auch im Hörbuch hören kann.

Generell interessant ist, wie erwähnt, die Kombination von Gerhards geäußerter Rede mit Schallers Perspektive, doch im Hörbuch kommt das klarer zum Ausdruck als beim Lesen – die sprachliche Perspektive verändert sich gewissermaßen –, was daran liegt, dass Schallers Beobachtungen und Gedankengänge nicht sachlich-neutral gelesen werden, sondern mit dem Klang wachsenden Erstaunens, das – aufgrund der Anschuldigungen, die gegen ihn erhoben werden – in Besorgnis mündet. Natürlich wird Gerhard hierdurch zudem aus Sicht Schallers charakterisiert. Nimmt man, wie im obigen langen Zitat, nur das, was von Gerhard ausgesprochen wird, kommt der Kommissar weniger eindeutig heraus: Man könnte bspw. genauso gut einen beschuldigend-gereizten Ton aus den Worten lesen. Schallers Wurf-Aktion stellt insofern keinen kalten Gewaltakt dar, als es wieder die Angst ist, die ihn hier steuert; ein weiteres Zeichen für Ohnmacht ist es dafür umso mehr. Aber Gerhards Unsicherheit wird ebenfalls durchgehend deutlich; der strategisch-dramaturgische Versuch muss an seiner schlechten Performance scheitern. Allein deshalb kommt er hier nicht mit: „Unsicherheit […] rührt von der Schwierigkeit her, die Regeln zu erkennen, die Interaktionen strukturieren."[2655] – Eine Erfahrung, die Gerhard Fließ häufiger machen muss.

Das Hörspiel folgt im Verlauf weiterhin dem Wechsel von Schallers innerem Monolog und Gerhards geäußerten Worten, nur dass er hier wesentlich härter und anklagender

[2654] Zeh: Unterleuten, S. 370.
[2655] Illouz: Warum Liebe weh tut, S. 437f.

spricht als im Roman und Hörbuch. Im Wortlaut fast identisch mit dem Prätext, klingt er nach wie vor recht atemlos und es sind spätestens bei „Vielleicht dürfte ich kurz in Ihr Haus kommen! […] Wenn Sie nicht wissen, wo sich das Kind befindet! – haben Sie bestimmt nichts dagegen!“ auditive Ausrufezeichen zu vernehmen. Der Satz „Mit Schweigen kommen Sie nicht weiter!“, der im Roman nun ein Ausrufezeichen hat und bei dem die Sprechweise im Hörbuch an Emotionen zugenommen hat, wird dagegen wieder ruhig und gerade darum drohend hervorgerbacht. Schallers Gedankenrede nun bleibt, wenngleich mit mehr Ironie als in der erzählten Form des Romans – im Hörspiel heißt es direkt und mit amüsiertem Ton: „Ah, is' ja in Höchstform, der Herr Kommissar“ – bei der Stoßrichtung der Vorlage. Er belächelt die ihm gebotene Darbietung; doch das ist dahingehend nicht wirklich stimmig, als Gerhard hier von der Intonation her viel eher der aufgebrachte Nachbar ist denn ein Kommissar. Dies ist eine aus der Vorlage übernommene Bezeichnung, aber Worte und Intonation im Hörspiel passen nicht zusammen. Somit ist es wieder ein Beispiel für eine nicht gelungene Transformation aus dem Prätext. Die Sprechmelodie hat den Inhalt so modifiziert, dass ein Widerspruch entsteht. Vom Dozenten ist genauso wenig übrig. Allein „Auch die – Nebengebäude – würde ich mir gerne ansehen“, hört sich wie ein schlecht auswendig gelernter Satz an, vor allem, weil er hier zweimal kurz stockt – das unterstreicht allerdings gerade die Unbeholfenheit und Unsicherheit seines Auftritts. Obwohl Schaller nicht spricht – ohne dass die Gründe für dieses Schweigen eindeutig ausgemacht werden könnten –, wirkt er durch die direkte Gedankenwiedergabe weit weniger passiv und insofern berechnender; im Roman reagiert er, wie erwähnt, stärker aus emotionalem Impuls heraus. Im Hörspiel denkt er, ehe er mit den Schraubenmuttern auf Gerhard feuert: „So, jetzt reicht's. […] Muttern, 24er, Elf Stück. […] Reicht für'n paar blaue Flecken.“ Von der Angst, die im Roman die Erkenntnis über mögliche Folgen der Anschuldigungen hervorruft, ist im Hörspiel nichts zu vernehmen; und wenn an dieser Stelle Gerhards ungebrochen ablaufende Tiraden mit den Gedanken Schallers im Wechsel inszeniert werden, wird die Absurdität und Aussichtslosigkeit des Fließ-Auftritts noch offenkundiger. Zum Schluss flucht und schreit dieser zunächst, „Au! Spinnen Sie?! Aua! Verdammt nochmal!“ – (im Roman: „Der Vogelschützer schrie vor Schmerzen auf“), ehe er seine Drohung loslässt: „Das werden Sie bereuen! Sie werden noch von mir hören, ja! Ich komm wieder! Schneller als Sie denken.“ – Das letzte Wort hat (bezeichnenderweise) Schaller: „Lass dich bloß nicht mehr hier blicken, du!“, der nun seinerseits eine Drohung hervorbringt. Somit stehen sich am

Ende zwei Drohungen gegenüber; und zwei Formen von Gewalt, verbale und körperliche. Die Fronten haben sich, analog der Gesamthandlung, nach diesem Zusammenprall in jedem Fall noch einmal enorm verhärtet. Abgesehen davon ist Fließ' Auftritt erfolglos geblieben. – Wie wenig Eindruck er mit seiner Drohung gemacht hat, führt das Hörspiel auf fast komische Weise vor, wenn nach dessen Abgang friedliches Zirpen einsetzt und Schaller den Sternenhimmel bewundert.[2656]

Insgesamt ist diese Szene, und das betrifft wiederum die Figuren als Artefakte, im Hörspiel deutlich emotionaler gestaltet als in Roman und Hörbuch, was besonders bei Gerhards Ausrufen und der Häufung der Drohungen augen- oder vielmehr ohrenscheinlich wird. Und obzwar Schaller hier genauso der Angegriffene ist, ist er nicht das eindeutig passive Opfer. Seine Gedanken sind durch die Transformation in direkte Gedankenrede, wie gesagt, sehr viel offensiver und eindringlicher; überdies kommt in der Endphase eine Aggressivität heraus, die in Roman und Hörbuch (so) nicht erkennbar ist. Dort werden nur noch Schallers Handlungen beschrieben: Muttern herausholen, von denen es sachlich außerdem heißt „die meisten verdreckt, zwei nagelneu"; und diese dann in Richtung Gerhard schleudern. Was er dabei denkt, bleibt an dieser Stelle ausgespart; und das tritt umso klarer hervor, als der Rest des Kapitels aus seiner Sicht erzählt wurde.[2657]

Für das, was er mit seinem Besuch erreichen wollte, hat Gerhard Fließ seine Strategie jedenfalls denkbar schlecht gewählt; der Auftritt geht in jeder Hinsicht daneben. Anders gesagt: Kalkuliert und durchdacht sind Performance und Wortwahl – erst recht im Hörspiel – nicht. Das beginnt schon mit der Abgrenzung durch das Siezen und setzt sich von „Wenn Sie erlauben, würde ich mich gern einmal umsehen" über die gesamten Anschuldigungen hin fort. Als sich die Emotionen schließlich steigern, ist es ohnehin mit jeder vermeintlichen Taktik vorbei. Im Hörspiel bekommen wir dies in intensivierter Form präsentiert – und vor allem haben wir (vernehmbare) Emotionen auf beiden Seiten. Denn Gerhard verständigungsorientiert entgegenzukommen, versucht Schaller hier (noch) nicht, sondern er tut das, was er bei der nächsten Begegnung noch einmal wiederholen wird: Er versucht, sein Territorium (wie das Tier, zu dem er oft herabgesetzt wird) gegen einen Angriff zu verteidigen. – Hierzu kann angemerkt werden, dass insbesondere im Film die Grenzen zu seinem Territorium auffallend oft verletzt werden. Wartet man

[2656] Zeh: Unterleuten-HS, 4/2-01:37-03:40; Zeh: Unterleuten, S. 370.
[2657] Ebd.

bei anderen, ehe man hereingebeten wird (oder nicht), marschiert man bei Schaller einfach auf den Hof – und das fällt umso mehr auf, da er doch angeblich gefährlich ist.

Ehe Gerhard Fließ und Bodo Schaller erneut aufeinandertreffen, spielt das „Tier" im Film noch einige Male indirekt eine Rolle im Leben der Familie Fließ. Unmittelbar an den „Besuch" bei Schaller anknüpfend, sehen wir Gerhard und seine Frau, wie sie (durch das Fenster der geschlossenen Terrassentür) den Rauch beobachten und sich über die Lage austauschen; es folgt der ernüchternde Besuch der beiden Polizisten; bei und nach der Dorfversammlung ist Schaller ebenfalls Gesprächsthema und schließlich warnt Gerhard dessen Tochter Miriam vor dem gefährlichen Mann.[2658]
Was die Suche nach Krönchen betrifft, verhält es sich im Film etwas anders als in den gerade analysierten Versionen. Gerhard geht, wie in Kapitel IV.2.1 schon erwähnt, nicht gleich zu Beginn der Suchaktion zum Nachbarn hinüber, sondern erst als sie schon bei Arne versammelt sind, der ihn dazu aufgefordert hat, Schnapsnachschub zu holen. Es wird außerdem als spontaner Einfall, den er beim Vernehmen von Motorgeräuschen hat, dargestellt, wie wir an seiner Mimik ablesen können. Vor allem aber ist die Konfiguration verändert; sie sind nicht allein; Miriam ist anwesend, weshalb sich das, wie erläutert, in erster Linie negativ auf die Vater-Tochter-Beziehung auswirkt. Es ist nämlich keineswegs so, dass Vater und Tochter hier 2:1 gegen Fließ stehen würden; sie sind sogar räumlich, durch das sich zwischen ihnen befindende Auto, voneinander abgegrenzt. Förderlich ist es für die nachbarschaftlichen Verhältnisse freilich auch nicht. Dass Gerhard sich seiner Frau gegenüber, die die Nachfrage ihres Mannes bzgl. Krönchen für „eine saublöde Idee" hält, am nächsten Tag mit „Ich hatte zu viel Bromfelder" rechtfertigt, ändert daran nichts. Wieder grüßt Gerhard ruhig und relativ freundlich („Guten Abend, Herr Schaller"), bekommt dieses Mal dafür ein „Was willst du hier?" – wie in Roman/Hörbuch und Hörspiel duzt Schaller den Nachbarn und wird seinerseits von diesem gesiezt. Gerhards Auftreten unterscheidet sich wenig vom Vorherigen: Hände in den Westentaschen, düsterer Blick, missmutiger Tonfall, Drohungen. Als Miriam sich einmischt und wissen will, worum es geht, ist das für Gerhard wie ein Startschuss zu einem kleinen Vortrag über die aktuelle Lage im Dorf und die Rolle, welche ihr Vater dabei spielt, inwieweit dieser (seiner Meinung nach) in die „Entführung" verstrickt ist. Warnende Zeigegesten gegen

[2658] Vgl. Unterleuten I, 00:26:30-00:27:35, 00:36:45-00:37:25, 00:47:49-00:47:52, 00:55:23-00:56:04, Unterleuten II, 00:15:24-00:15:50.

Schaller unterstreichen seine Worte. War Schaller anfangs noch verhältnismäßig ruhig, brüllt er Gerhard nun mehrmals an, ehe er mit dem Werfen anfängt. Begleitet von einem lauten „Hör auf, mit meiner Tochter zu reden!“ donnert Schaller einen Schraubenschlüssel neben Gerhard an die Wand, und, weil dieser sich daraufhin nicht geschlagen gibt („Sie machen mir keine Angst. Wo ist das Kind?“), beginnt er mit dem Muttern-/Schraubenwurf in Richtung Gerhards Kopf. Anschließend ist bei Schaller die Luft raus, die nächste Einstellung zeigt einen Blick, der resigniert, fast schon traurig wirkt. Gerhard dagegen macht alles andere als einen erschrockenen Eindruck; man kann bei seiner abschließenden Drohung („Ich zeig’ Sie an, ich mach’ Sie fertig. Sie und Gombrowski. Sie haben dieses Dorf lang genug terrorisiert.“) sogar ein leichtes Grinsen vernehmen, als käme ihm das gerade zu Pass.[2659] Darin zeigt sich die Stärke des visuellen Mediums Film, in die Mimik einen uneindeutigen Subtext einzuschreiben. Wie in den anderen Versionen äußert Gerhard seine Verdächtigungen und bekommt als Antwort Muttern/Schrauben an die Stirn; in allen wird verbaler Gewalt (Drohungen) mit physischer Gewalt begegnet. Beide Handlungsweisen zeugen wesentlich mehr von Ohnmacht denn von Macht; und natürlich bei beiden von fehlender Sprach(spiel)kompetenz. Ein Versuch, vernünftig zu argumentieren, ist auf keiner Seite auch nur ansatzweise erkennbar. Von der visuellen Inszenierung her fehlen wie zuvor in dieser Szene Großaufnahmen. Die Zusammentreffen der Nachbarn bleiben distanziert – doch Aggressivität und Wut haben, darin stimmen alle Varianten überein, zugenommen.

Im 54. Kapitel des Romans – die Fokalisierung ist hier auf Gerhard Fließ, zeitlich befinden wir uns am Mittwoch, 11. August, jenem Tag, an welchem Linda, Frederik und Meiler parallel bei der Notarin in Berlin sind (und dem letzten Tag der erzählten Zeit), – wird sich diese Wut nun entladen. Gerhard betritt die „Höhle des Löwen“ ein weiteres Mal; hatte er bei seinen ersten beiden Versuchen die Flucht ergriffen, „würde er den Hof [heute] erst verlassen, wenn eine Lösung gefunden war. Wegrennen stellte keine Option mehr dar – daran hatte Jule keinen Zweifel gelassen.“[2660] Schon im ersten Roman-Kapitel gab es eine Information zu den Kommunikationsschwierigkeiten mit Schaller: „Mehr als knappes Nicken und widerwilliges Knurren war ihm nicht zu entlocken.“[2661] Aber erstens

[2659] Ebd., 01:18:03-01:19:59, Unterleuten III, 00:08:10-00:08:21.
[2660] Zeh: Unterleuten, S. 557.
[2661] Ebd., S. 23.

entspringt dies der (ideologischen) Perspektive Gerhard Fließ' und zweitens erfolgte die Kommunikation von dessen Seite – wie gegenüber Linda Franzen – vor allem per Post oder über Dritte, wodurch zugleich seine mangelnde Kommunikationskompetenz in Face-to-Face-Situationen herausgestellt wird. Da Medienkommunikation es, wie gesagt, ermöglicht, sich zu verstecken, der direkten Konfrontation auszuweichen, können Unsicherheiten, welche bei Gerhard in direkter Interaktion fast durchgehend auftreten, vermieden, kaschiert, umgangen werden. Schallers Antwort: Die Feuer an der Grundstücksgrenze.[2662] Vergleicht man Gerhards Verhalten – je emotionaler die ganze Angelegenheit für ihn wird, desto mehr wird tatsächlich aus Handeln ein Verhalten, das er nicht mehr kontrollieren kann, – hier mit dem ersten Kapitel, wird zudem die Wandlung deutlich, die er mittlerweile durchlaufen hat. Zu Beginn des Romans hieß es noch:

> Schaller war eine Katastrophe. Er war Gerhards und Jules persönliches Armageddon. Trotzdem glaubte Gerhard, dass es das Beste war, sich möglichst wenig aufzuregen. In den fünfzig Jahren seines Lebens hatte er gelernt, dass Kampf niemals zum Frieden führte. Schaller war ein Schicksal, das man akzeptieren musste, bevor man beginnen konnte, es vorsichtig zu domestizieren.[2663]

Von diesem Vorsatz ist nicht mehr viel übrig. Statt sich daran zu halten, gerät Gerhard im Handlungsverlauf immer mehr in Rage.

Im Unterschied zum letzten Besuch, scheint sein Ziel nun jedoch klar – er hat sich sogar „eine Strategie zurechtgelegt", wofür er in Vorbereitung zusätzliche Ermittlungen angestellt hat, deren Ergebnis – und damit die Ausgangssituation – lautet: „Das Tier von nebenan war der Mörder und Gombrowski sein Anstifter und Auftraggeber."[2664] Insgesamt lassen die Voraussetzungen, mit denen er zu Schaller geht, nichts Gutes erahnen: Ein Mix aus Wut und der Angst, seine Frau könnte samt Tochter Unterleuten verlassen, sollte er ihr Zuhause nicht verteidigen, wie sie ihm gedroht hat; dazu die Informationen seiner Recherche gepaart mit dem Kampf gegen Gombrowski und das Windparkprojekt. In diesem Kapitel ist die Fokalisierung ein weiteres Mal interessant und wirkungsvoll eingesetzt. Wir folgen Gerhards perzeptiver (und zu Beginn räumlicher) Perspektive und nähern uns Schaller mit dessen Augen, gehen auf ein „Tier" zu, über das er anmerkt, „dass **es** ihm […] aus engen Augenschlitzen entgegensah."[2665] Schaller wird mittels dieser

[2662] Vgl. ebd., S. 68.
[2663] Ebd., S. 24.
[2664] Ebd., S. 558f.
[2665] Ebd., S. 560; Herv. A.W.

Fremdcharakterisierung also drastisch herabgesetzt – ein trügerisches Überlegenheitsgefühl Gerhards, welches sich schlussendlich als Ohnmacht entpuppen wird. Wird aus Schaller eine Mischung aus Tier und unförmiger Masse gemacht, suggeriert dies zudem, dass wir es hier nicht mit einem Menschen zu tun haben, sondern mit einem Tier, gegen das Gewalt ausgeübt wird. Auf einer anderen Ebene passt dies sogar zu Schallers Gedächtnisverlust: Wie einem Tier bleiben ihm oft nur instinktive Reaktionen übrig; er spürt Angst, ohne deren Hintergründe rational erklären zu können. Und dass bei diesem Zusammentreffen bzw. vielmehr Zusammenprallen keine Verständigung angestrebt wird, steht allein aufgrund der abwertenden Haltung Gerhards von vornherein fest.

Im Hörspiel beginnt die Szene mit einem inneren Monolog Gerhards, der seine Motive klar zum Ausdruck bringt – inklusive einem eindringlichen Hintergrund-Echo Jules, ihrer Drohung: „Wenn du unser Zuhause nicht verteidigst! – Dann pack' ich meine Sachen – und hole mich und Sophie aus dieser Hölle he-raus!" Fast genauso wird der Satz auch im Roman zitiert, doch die Wirkung im Hörspiel ist eine gänzlich andere, sie ist viel direkter, viel offensiver, gleichzeitig unberechenbarer. Da spricht ein verzweifelt Drohender, mit dem nicht zu spaßen ist, was nicht allein durch das Gesagte, sondern zusätzlich nonverbal vermittelt wird. Wir hören seine Schritte und seinen Atem, während er bei sich denkt: „Aber ich habe eine Strategie" – mit klug-dozierender Betonung auf dem „St".[2666] Kurz: Dass Gerhard, Strategie hin oder her, nicht klar denken kann, wird im Hörspiel schon deutlich, noch ehe er bei Schaller klopft.

Trotz dieser angeblichen Strategie – nun bin ich wieder beim Roman – hat er sich nicht überlegt, was er Schaller eigentlich sagen möchte, und muss feststellen, dass ihm, entgegen der eigenen Erwartungen, keine Worte einfallen. – Dies fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs, trotzdem es für Gerhards Hilflosigkeit in dieser Situation wichtig ist. – Er hofft nun, Schaller würde etwas sagen, ein Gefallen, den dieser ihm freilich nicht tut. Und so bringt Gerhard in seiner Notlage nur drei (hilflose) Worte, hervor: „Das muss aufhören"; wird dann allerdings sofort wieder ausgebremst, weil von Schaller erneut keinerlei Reaktion kommt, er in dessen Gesicht nicht die kleinste Regung erkennen kann. Überraschend ist das kaum; allein, da es sich bei Gerhards Äußerung nur um den Hauch eines Imperativs handelt, der nicht einmal erkennen lässt, worum es überhaupt geht. Innerlich fleht Gerhard: „Komm schon, […], gib mir ein ‚Verpiss dich', damit ich wütend

[2666] Zeh: Unterleuten-HS, 6/8-00:00-01:30; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 558.

werden kann“ – Schaller sagt nur: „„Hat es ja‘ […]. ‚Aufgehört, mein ich.‘“ – und ist bereits „überfordert[], obwohl [noch] gar nichts passiert [ist].“ Schaller hat aus seiner Sicht schlicht den falschen Anschluss gewählt. Ein solches Verhalten passt nicht zu den Regeln, nach denen Gerhard spielen möchte. Auch wie er sich innerlich jeden körpersprachlichen Ausdruck zu verbieten versucht und sich nach einer Kommunikationsform – E-Mail oder Telefon – sehnt, bei der der andere derartige Regungen nicht bemerken würde, ist so vielsagend wie komisch. Gerhard verwandelt sich zusehends in die Karikatur eines Face-to-Face-Legasthenikers des 21. Jahrhunderts (Figur als Symptom).[2667] So wird hier, was wieder die Inszenierung der Figuren als Artefakte und ihre daraus resultierende Charakterisierung (als fiktive Wesen) anbelangt, ein weiteres Mal vorgeführt, wie in Roman/Hörbuch und Hörspiel durch die Gegenüberstellung von Figuren- und Gedankenrede nicht nur die innere Befindlichkeit einer Figur aufgezeigt werden kann, sondern vor allem der Widerspruch zwischen Innen und Außen, zwischen (subjektivem) Erleben und Fassade. Bei Schallers nächstem Spielzug wird es noch schlimmer: Plötzlich streckt Schaller seine Hand aus und Gerhard ergreift diese im Reflex. „„Tut mir leid‘, sagt[] Schaller.“ – Er bemüht sich also um Verständigung, genauer gesagt darum, sich auf (nachbarschaftlichen) Frieden zu einigen. Abgesehen von seinem „Das muss aufhören.“, das im Hörbuch entschieden, aber nicht scharf vorgetragen wird, spricht zunächst einmal Schaller. Wir haben damit, was den Redeanteil angeht, eine der vorherigen Begegnung umgekehrte Situation. Wenn Schaller – scheinbar ganz der Ahnungslose, das Tier, das nicht kapiert, was gespielt wird bzw. werden soll – sich höflich verhält, entschuldigt und Gerhard die Hand reicht, kommt die Absurdität erst recht heraus.[2668]

Im Hörspiel ist bereits der Start ein wenig anders: Gerhard klopft, Schaller ruft „Tür is’ offen!“ und sagt dann „Du schon wieder“, was eine Verknüpfung zu ihrem vorherigen Aufeinandertreffen herstellt, allerdings so ruhig daherkommt, dass von der damaligen Drohung nichts mehr erkennbar ist; diese wird somit als gehaltlos offengelegt. Es klingt eher, als spräche er zu einem Kind, das sich mal wieder auf das Nachbargrundstück geschlichen hat. Danach folgt Gerhards, auch hier ruhiges: „Das muss aufhören“ – indes ohne Unsicherheit, Gedanken zum Anblick des Tieres und ohne den Klang einer Drohung oder eines Befehls. Versucht er sich dann Mut zuzusprechen („Am liebsten würde ich

[2667] Ebd., S. 560; Zeh: Unterleuten-HBk, 227.
[2668] Zeh: Unterleuten, S. 560f.; Zeh: Unterleuten-HB, 239-15:55:28-15:57:17.

nach Hause rennen – und eine E-Mail schreiben. Aber ich darf jetzt nicht weglaufen"), verwandelt ihn die Sprechmelodie tatsächlich mehr und mehr in ein ängstliches Kind und lässt seine Hilflosigkeit klar hervortreten. [2669]

Im Roman passt Gerhards nächste Äußerung nicht mehr zur Situation, sondern ist seiner Strategie und dem Gefühlsmix geschuldet, mit dem er hierhergekommen ist: „‚So geht das nicht' […]. ‚Folgendes. […] Sie packen hier zusammen und suchen sich eine neue Bleibe.'" Es vergeht eine Weile, da Schaller, so die Erzählerin, Zeit zu brauchen scheint, „um das Gesagte zu verstehen", und noch bleibt er friedlich: „‚Lass gut sein' […]. ‚Ich mach keine Gombrowski-Scheiße mehr. Hab ich meiner Tochter versprochen.'" Dann klopft er Gerhard auf die Schulter und ergänzt: „Auf gute Nachbarschaft."[2670] Letzteres ist natürlich ein Anschluss, der Gerhard ganz und gar nicht gefällt. Seine Aussage hat im Hörbuch zwar deutlich an Schärfe gewonnen, zugleich klingt es jedoch ein wenig nach hastig hervorgebrachtem Text; insbesondere das „neue Bleibe" am Ende wird (zu) schnell gesprochen. Der Sprechrhythmus, den Helene Grass wählt, verstärkt in diesem Fall den Inhalt. Man hört – wie schon beim Fernseh-Kommissar – jemanden eine Rolle vortragen, in der er nicht zu überzeugen vermag, eine auf ganzer Linie gescheitere Performance. Nach einem Befehl klingt das auf keinen Fall. Schallers Reaktion ist einerseits ahnungslos; er scheint gar nicht mitzubekommen, was der andere von ihm will; und beginnt andererseits ein neues Sprachspiel, bei dem er aber nicht nach ahnungslosem Trottel klingt, sondern klar und bestimmt. Bis hierhin tritt er als ein Mensch auf, der um Einverständnis, nämlich um gute Nachbarschaft, bemüht ist. Was in ihm vorgeht, erfahren wir allerdings nicht, da das Kapitel aus Gerhards Sicht erzählt wird. Das Schulterklopfen drückt – ganz im Gegensatz zum beständigen Siezen des Vogelschützers – ebenfalls kameradschaftliches Entgegenkommen aus. Nur, da Fließ bei seiner Strategie bleibt, kann aus Schallers, mag es auch recht unbeholfen daherkommen – da zeigt sich erneut seine fehlende Sprach(spiel)kompetez –, Bemühen um kommunikatives Handeln nichts anderes entstehen als ein weiterer Widerstreit.

Im Hörspiel nennt Schaller zudem den Grund seiner Entschuldigung: „Tut mir au' leid mit dem Gummi-Gestank da". Gerhard reagiert mit den gleichen Worten, lediglich leicht ins Umgangssprachliche transformiert ('ne neue Bleibe"). Schaller spricht ruhig und sein Schulterklopfen wird – es wäre im Hörspiel nicht darstellbar – durch ein „Nu' komm her"

[2669] Zeh: Unterleuten-HS, 6/8-01:30-01:55.
[2670] Zeh: Unterleuten, S. 561; Zeh: Unterleuten-HB, 239-15:57:39-15:58:15.

ersetzt. Die sich anschließende Reaktion ist indes eine andere. Im Roman heißt es: „Weil Gerhard nicht reagierte, hob Schaller schließlich die Achseln, drehte sich um und wankte zu seiner Bank zurück.“ Und dieses Wanken wirft daneben die Frage auf, ob Schaller hier nicht mehr ganz nüchtern ist, scheint er schließlich dem ein oder anderen Zwischenbier nicht abgeneigt. Im Hörspiel hingegen denkt Schaller, überdies mit einem gereizten Ton: „Wie – du nimmst meine Hand nich'?“, womit er aus der Passivität des Romans hinausbefördert wird und – nicht zuletzt, weil Gerhards tierische Zuschreibungen fehlen – wieder zu einem Menschen.[2671]

In allen Versionen ist dies ein bzw. *der* Kippmoment innerhalb der Szene, an dem sich anschaulich nachvollziehen lässt, wie Einverständnis verweigert werden, Kommunikation an Ich-Befangenheit scheitern kann; und zugleich wird vorgeführt, was passiert, wenn der andere partout nicht den für die Interaktion aufgestellten Regeln folgen will. Dieser Moment stellt eine Schwelle dar, eine Grenze, die zwei mögliche Ausgänge enthält. Schaller ist um friedliche Verständigung bemüht; Gerhard könnte ihm die Hand geben und erleichtert über das Ende des Spuks nach Hause gehen. Weil dies nun überhaupt nicht mit dem übereinstimmt, was er sich vorgenommen hat, herrscht in seinem Kopf erst einmal Leere, und er versucht, sich (innerlich) wieder zurück in seine Rolle zu befördern: „Ver-tei-di-gen, sagte Gerhard zu sich selbst, langsam und deutlich wie zu einem kleinen Kind“, woraufhin er seine Drohung wiederholt: „‚Sie verschwinden hier' […]. ‚Es gibt jede Menge Höfe in der Gegend.'“ Schallers Antwort („Magst du ein Bier?“) passt erneut nicht zu dem, was Gerhard von ihm fordert. Wie die Entschuldigung ist es ein Friedens- und Verständigungsangebot; dagegen fehlt Fließ' Machtanspruch jedes Fundament, da er sich nicht in einer Schaller übergeordneten Position befindet. Schaller seinerseits tut in seiner Hilflosigkeit das, was er schon bei seiner Tochter getan hatte, er versucht, sich auf ein harmloses Spielfeld zurückzuziehen, auf dem er sich zurechtfindet; und bleibt sogar bei seinen Bemühungen um „gute Nachbarschaft“. An Gerhard prallt das alles ab; er verschärft seine Drohung noch und stellt sogar ein Ultimatum: „Sie glauben, Sie können mich verarschen. Aber damit ist jetzt Schluss. Ich gebe Ihnen zwei Wochen. Wenn hier bis dahin nicht geräumt ist, gehe ich zur Polizei. Zur Kriminalpolizei, wenn Sie verstehen, was ich meine.“[2672]

[2671] Zeh: Unterleuten-HS, 6/8-01:55-02:19; Zeh: Unterleuten, S. 561.
[2672] Ebd., S. 562; Zeh: Unterleuten-HB, 240-15:59:07-15:59:33.

Auffällig ist hier vor allem, dass es bei Gerhards Aussagen kein einziges Ausrufezeichen gibt. Im Hörbuch klingt er ungehalten, gereizt und am Ende tatsächlich drohend, laut jedoch nicht. Amüsant und Gerhards Karikierung verstärkend ist insbesondere Schallers arglos hervorgebrachte Frage nach dem Bier, mit der er Gerhards Drohung begegnet. Und das kommt wiederum im Hörspiel gut heraus, wo Fließ unaufhörlich drohend seinen Text abspult und Schaller, dessen Angebot scheinbar überhört wurde, nicht versteht, was das alles eigentlich soll: „Was – willst – du-denn?“ Die *Frage* gewinnt außerdem durch seine Pausen am Anfang und das Zusammenziehen der Wörter am Ende an Eindringlichkeit und so wird erkennbar, dass sich Schallers Geduld nicht endlos ausdehnen lässt.[2673]

Wie erläutert, kann eine Drohung nur Erfolg haben, wenn man entsprechend Macht ausüben kann, wenn der andere sich auch in die Rolle des Machtlosen oder zumindest Unterlegenen fügt. Davon kann hier keine Rede sein. Zu diesem Zeitpunkt bleibt Schaller (nach außen hin) gänzlich unbeeindruckt, ist bemüht, sich auf einer gleichberechtigten, verständigungsorientierten Ebene zu bewegen.

In diesem Fall muss das Verhalten seines Gegenübers Schaller gerade aus dem Grund verwirren, weil er über die Ereignisse der TAW Bescheid weiß, während Fließ (wie so oft) in seiner PW gefangen ist. Je weiter eine PW von der objektiven Welt abweicht – und Fließ’ entfernt sich davon immer mehr –, desto schlechter stehen die Chancen, sich in der sozialen Welt oder über die soziale Welt noch irgendwie zu verständigen, was wiederum als Widerstreit bezeichnet werden kann. So reagiert er mit verständnislosem Kopfschütteln und klärt Gerhard über das auf, was dieser trotz der Befragung im Dorf noch nicht mitbekommen hat: „Gombrowski ist raus aus der Windmühlen-Geschichte. […] Frontera hat ihn gelinkt. […] Die Pferdefrau verkauft ihm die Schiefe Kappe nicht.“ – Selbst im Hörbuch ist Gerhards ahnungsloses Erstaunen vernehmbar. Im Hörspiel beginnt sich Schaller allmählich zu amüsieren und Gerhard fällt, als die Botschaft endlich bei ihm angekommen ist, für einen Moment aus der Rolle, denkt erst „Oh nein!“ und fragt dann: „Im Ernst?“ Abgesehen davon, dass ihm das entscheidende Hintergrundwissen gefehlt hat, wird an dieser Stelle nun (über)deutlich, wie sehr er seine vermeintlichen Ziele längst aus den Augen verloren hat – und das Fehlen jeglichen Reflexionsvermögens fällt bei einem Akademiker, einem Soziologen natürlich noch einmal wesentlich mehr auf als bei einer Figur mit vermeintlich geringe(re)m IQ wie Bodo Schaller. Anstatt dem Frieden,

[2673] Zeh: Unterleuten-HS, 6/8-02:28-02:46.

den er vordergründig erreichen wollte, zuzustimmen, verliert er sich endgültig in einem Machtkampf; mehr noch: Er jagt einer Macht nach, die er nicht erst verloren hat, sondern nie besaß, sich stets nur erträumen konnte.[2674] So ist Gerhard nun vollends aus dem Konzept gebracht – und der Fassung:

> **Ein Sieg, der nicht seiner war**, während er mit Schaller zurückblieb. Allein, ohne Mannschaft. Nicht als Kämpfer für eine gute Sache, nicht als Bollwerk gegen Gombrowskis Intrigen, sondern als Familienvater mit einem lästigen Nachbarn. Gerhard spürte, wie er zu zittern begann, erst die Hände, dann Unterarme und Ellenbogen, so dass er die Fäuste ballen und die Zähne zusammenpressen musste. Was ihn da erfasste, kannte er nicht. Es war blanker Hass.
> „Du bist ein Mörder", brachte er hervor.[2675]

Der letzte Satz klingt im Hörbuch genau nach der Anschuldigung, die in den Worten selbst schon liegt; und weil es dennoch nicht laut vorgetragen wird (im Text gibt es ebenfalls kein Ausrufezeichen), umso härter. Anstatt einer Emotion, z. B. Wut, spricht hieraus eher Sachlichkeit und Überzeugung. Der Satz verfehlt seine Wirkung vor allem darum nicht, als er wieder einer ist, der Schallers Grenze berührt, ihm den Boden unter den Füßen wegzieht und in einen Zustand der Lähmung/Ohnmacht versetzt, was natürlich als überwältigtes Schweigen einzuordnen ist. Bis zu diesem Moment kann man sagen, dass Schaller sich – trotz Gerhards unverschämten Verhaltens – wie jemand benommen hat, der um Verständigung bemüht ist. Weil nun Emotionen (in Form von Angst) hinzukommen, kann er nicht länger vernünftig handeln/sprechen.

Der nächste Track des Hörspiels setzt unmittelbar mit: „Du bist 'n Mörder ein.", gefolgt von Gerhards Gedanken: „Er wird blass. – Er war es!" Die erste Hälfte klingt ehrlich erstaunt, die zweite lässt den Anflug eines Triumphgefühls erkennen, verursacht durch eine (falsche) Deutung von Schallers Reaktion. Überdies wird das „Er war es" wie eine Beschwörungsformel zu Beginn seiner Anschuldigungen, die er nun vorzutragen beginnt, nochmals wiederholt. – Dies ist auch im Roman der Moment, in dem Gerhard zum „Du"

[2674] Zeh: Unterleuten, S. 562; Zeh: Unterleuten-HB, 240-15:59:34-16:00:05; Zeh: Unterleuten-HS, 6/8, 02:47-03:13.
So hat er sich bspw. noch nach der gescheiterten Performance anlässlich Krönchens Verschwindens zusammenphantasiert, was daraus hätte folgen können: „Durch diese Tat wäre er binnen Sekunden zum wichtigsten Mann im Dorf avanciert. Im Kampf gegen Gombrowskis Windräder hätte er ganz Unterleuten hinter sich versammeln können. Das Tier von nebenan hätte es nie wieder gewagt, ihnen das Leben schwer zu machen. Im Gegenteil wäre es mit seinem Schrotthaufen von Autowerkstatt pleitegegangen und verschwunden, weil niemand im Landkreis etwas mit den Feinden der Familie Fließ …" (Zeh: Unterleuten, S. 474).

[2675] Ebd., S. 562f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 240-16:00:21-16:00:55.

wechselt. Zuschreiben kann man es seinen gesteigerten Emotionen, die ihn seine gewohnten Umgangsformen vergessen lassen.[2676] Anschließend beginnt er von seinem zusammengesammelten Wissen über das Treffen im Wald zu sprechen und endet mit Anschuldigungen und Drohungen: „Und ob ich davon sprechen werde. Nicht nur mit dir, sondern auch mit der Polizei. Du bist ein Mörder. […] Willst du es nochmal hören? Mörder! Mit wem hast du angefangen? Mit Kron? […] Hast du ihn aufs Bein geschlagen?“[2677] Doch diese Worte sind wie „‚Pack deine Sachen‘, keuchte Gerhard. ‚Verschwinde von hier.‘“ bereits ein finaler, verzweifelter Befehlsversuch. Die Lautstärke ist im Hörbuch wieder heruntergeschraubt; er klingt nun wie jemand, der die letzten Worte, die er noch hervorzubringen vermag, aushaucht, ehe er endgültig die Kontrolle über sich verliert. Umso eindringlicher ist indes die Wirkung.[2678]

Schaller hatte zuvor nur noch drei Sätze, selbst Befehle bzw. Verbote, geäußert („Halt's Maul“; „Du – sollst – ruhig – sein“; „Du darfst nicht davon sprechen! […] Niemand darf das!“), im Laufe derer sich seine Körpersprache und Lautstärke veränderten. Das „Halt's Maul“ wird vom verbum dicendi „sagte“ begleitet, also offenbar leise gesprochen – das ist es im Hörbuch ebenfalls (und es klingt noch nicht ängstlich), bei seinem letzten Satz heißt es dann: „Schaller schrie wie ein Kind, das gleich zu weinen beginnt“; außerdem hat er zu zittern begonnen. Die Gedankenstriche zwischen den Worten deuten auf eine Pause oder Betonung der einzelnen Worte hin; er spricht also entweder eindringlicher oder stockend. Da daneben beschrieben wird, wie seine Unterlippe zittert, ist von letzterem auszugehen. Seine Reaktion gleicht sogar einer erneuten Panikattacke. Und man hört all das in ungewohnter Deutlich- und Eindringlichkeit auch im Hörbuch, wodurch Schaller noch ein Stück hilfloser wirkt als im Roman selbst. Vor allem die Sprechpausen bei seinem zweiten Satz verleihen der Äußerung ihre Wirkung. Das ist keine Drohung, es ist ein hilfloses Flehen.[2679] Im Hörspiel heißt es wütend, aber nicht laut: „Halt die Schnauze“, was keinen wesentlichen Unterschied macht. Interessant ist dagegen das „Du sollst ruhig sein“, da es ohne Sprechpausen erfolgt und kein bisschen ängstlich klingt. „Du darfst nicht davon sprechen! Das darf niemand!“ hat mit Angst ebenso wenig gemein. Da redet einfach nur ein Mann, der sich gegen die vorgebrachten Anschuldigungen zu wehren versucht. Gerhard seinerseits redet sich hörbar ungebremst

[2676] Zeh: Unterleuten-HS, 6/9-00:00-00:14; Zeh: Unterleuten, S. 563.
[2677] Ebd., S. 563f.; Zeh: Unterleuten-HB, 241-16:01:09-16:03:37.
[2678] Zeh: Unterleuten, S. 564; Zeh: Unterleuten-HB, 241-16:03:53-16:03:56.
[2679] Zeh: Unterleuten, S. 563f.; Zeh: Unterleuten-HB, 241-16:01:41-16:02:12.

in Rage.[2680] – Ein seltener Fall, bei dem die Wirkung im Hörspiel schwächer ist als in Roman und Hörbuch.

Danach spricht Schaller in allen drei Varianten kein Wort mehr, ersetzt Worte stattdessen durch eine Schweigehandlung, wenn er Autoreifen und Benzinkanister holt, um die Feuer wieder anzumachen – gerade war er noch ein Kind, nun ist er wieder ein Tier, das rein nach Instinkt handelt. Die Bedrohung ist auf ein Maß angewachsen, dass seinem vernünftigen Entgegenkommen ein Ende gesetzt hat und ihn dazu zwingt, sein Territorium zu verteidigen –, wozu er jedoch nicht mehr kommt, weil Gerhard beginnt, mit einem Schraubenschlüssel auf ihn einzuschlagen. So geraten hier letztlich zwei Tiere aneinander, die jeweils ihr Territorium, ihr Revier, verteidigen. Dieses Bedürfnis ist dessen ungeachtet auch ein menschliches: „[D]er Revierzwang manifestiert sich bei Tieren und Menschen in dem Trieb, ein ganz bestimmtes Gebiet einzunehmen, zu halten und zu verteidigen […], und es ist durchaus möglich, daß dieses Verhalten angeboren ist“.[2681]

Am Anfang werden die Schläge von ein paar weiteren Beschimpfungen begleitet, dann prügelt er nur noch auf Schaller ein, der sich in keiner Weise wehrt.[2682] Macht hat hier niemand mehr; Schaller hat sich wie ein wehrloses Tier zusammengerollt; Gerhard verliert sich vollständig in seinem Gewaltakt. Im Hörspiel mündet der Rest sogar in eine regelrechte Gewaltorgie. Schaller holt keine Autoreifen, sondern Gerhard, der durch diese Aussparung noch blind-wütender wirkt, beginnt sofort auf ihn einzuschlagen, was zudem noch von schiefer Klaviermelodie begleitet und damit in der Wirkung gesteigert wird. Diese spiegelt, wenngleich natürlich nicht auf Ebene der Diegese angesiedelt, Gerhards maßlosen Hass, aus dem jedes Fünkchen Vernunft gewichen ist, wider. Seine Mörder-Anschuldigungen werden außerdem noch wiederholt – und spätestens jetzt ist aus seiner Stimme aller Verstand verschwunden: „Du bist’n Mörder! Willst du das nochmal hören? Willst es nochmal hören? Mörder! Mörder!“ Schallers Part bleibt ebenfalls nicht ausgespart. Heißt es im Roman: „Schaller schrie nicht, obwohl er den Mund weit aufgerissen […] hatte und auch sonst aussah wie ein Mensch, der vor Schmerzen brüllt. Oder vielleicht hörte Gerhard nichts mehr. Sein Verstand hatte sich vom Körper getrennt“, hören wir Schaller im Hörspiel stöhnen, ächzen und um Hilfe rufen. Die Musik kommt

[2680] Zeh: Unterleuten-HS, 6/9-00:23-00:43.
[2681] Fast: Körpersprache, S. 22.
[2682] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 564f.

zum Höhepunkt, Gerhard atmet ein letztes Mal angestrengt aus, wirft den Schraubenschlüssel fort, unterdessen er in Gedanken noch einmal „Verteidigen“ skandiert. Im Hintergrund sind Schallers Schmerzenslaute zu hören sowie Gerhards Gedanken, die an dieser Stelle auch im Roman erfolgen. So wird in dieser Szene anschaulich vor Ohren gebracht, wie der simultane Einsatz der drei akustischen Ebenen, Stimme, Geräusch und Musik, gegenseitig gesteigert werden kann. Der Wahnsinn, die Trennung von Verstand und Körper, die der Text nur benennt, tritt so im Hörspiel in seiner ganzen Deutlichkeit hervor. Erst im Hörspiel wird Gerhard wirklich zu dem Mann, dessen Verstand sich vom Körper getrennt hat (und von der Figur als Artefakt zum fiktiven Wesen und Symptom). Ohnmacht und Hilflosigkeit kommen (auf beiden Seiten) klarer zum Ausdruck. Sein letzter zitierter Satz „Pack deine Sachen“ klingt im Hörbuch lediglich etwas atemlos, nicht hysterisch. Ein interessanter Aspekt, den man leicht überlesen kann, sei noch erwähnt: Wenn im Roman Gerhards Wahrnehmungen dabei von einem „vielleicht“ begleitet werden, bedeutet dies, dass die Zuverlässigkeit des Erzählten (an dieser Stelle) anzuzweifeln ist. Erinnern wir uns: Die Erzählerin hat mit Gerhard kein Interview geführt – und Schaller ist gewiss nicht in der Lage gewesen, ihr eine verlässliche Auskunft zu geben. Zudem wird die Brutalität seiner Tat verstärkt, wenn das „Tier“ ausgerechnet in diesem Moment, da Gerhard es niedergeschlagen hat, wieder als Mensch bezeichnet wird.[2683] Folgt man Henri J. Seel kehren sich damit sogar die Rollen um:

> Schaller hatte zu diesem Zeitpunkt bereits alle Aktivitäten beendet, sodass Fließ’ Aggressionen nicht, wie von ihm selbst behauptet, aus dem Wunsch resultieren, die Region zu retten, sondern vielmehr aus einem animalischen Verteidigungsinstinkt – nach der anfänglichen Benennung Schallers als Tier, ist nun auch Fließ Tier geworden.[2684]

M. E. hat Fließ’ Kontrollverlust andere Ursachen, hauptsächlich die, dass der Boden, um die eigenen Ziele zu erreichen, immer dünner wird. Und je mehr ihm das bewusst wird (oder er es zumindest unbewusst spürt), desto verbissener – und blinder – kämpft er, bis er sein Handeln irgendwann nicht mehr kontrollieren kann.

Im Unterschied zu den anderen drei Varianten wissen wir im Film, wie sich das mit Sophie abgespielt hat; wir haben gesehen, wie Schaller sich dem Baby in seiner neuen

[2683] Zeh: Unterleuten-HS, 6/9-00:43-02:01; Zeh: Unterleuten, S. 564f.; Zeh: Unterleuten-HB, 241-16:03:53-16:03:56.
[2684] Seel: Der Gang aufs Land, S. 270.

und – soweit das für ihn möglich ist – sanften Art genähert und wie Jule diese Situation bewertet hat. Angesichts des Bildes, das sich ihr bietet, ist ihre Reaktion verständlich, nicht übertrieben; eine PW zwar, jedoch eine, die plausibel ist. Dementsprechend geht sie auf Schaller los und verteidigt nicht nur ihr Kind, sondern zugleich ihr Territorium bzw. wird Schallers Eindringen in diesen Schutzraum mit einem Angriff auf Kind und Familie gleichgesetzt: „Das hier ist unser Garten, unser Land. Sie haben hier nichts verloren. Hauen Sie ab! Gehen Sie!“ Für das, was er ihr anschließend in ruhigen Worten sagen will, ist sie taub. Diese Änderung hat nichts mit dem visuellen Medium Film zu tun; es wäre ebenso möglich gewesen, die Szene auszusparen und nur das Folgende mit ihrem Mann zu zeigen. Auf Seiten Schallers fehlt wiederum auf inhaltlicher Ebene das Versprechen an seine Tochter, nie wieder Gewalt auszuüben.[2685] Ungeachtet dessen, dass Schaller (allem Anschein nach) keine bösen Absichten hat, überschreitet und verletzt er mit dem Betreten des Nachbargrundstücks eine (Handlungs-)Grenze – was Fließ ihm gegenüber schon mehrfach getan hat und nun zum letzten Mal tut. Allein durch dieses Übertreten befinden sich die Nachbarn bereits in einem Konfliktraum, noch ehe überhaupt ein Wort gesprochen wurde.

Anders als die beiden vorherigen Male ist es Schaller, der zuerst mit einem schlichten „Hallo“ grüßt; macht dann mit der Entgegnung auf Gerhards „Sie haben meine Frau zu Tode erschreckt“ allerdings einen groben Fehler: „Ja. Mit der musste mal reden, mit der stimmt irgendwas nicht.“ Mag daran zwar etwas dran sein, ist Schaller indes nicht in der Lage, die Folgen abzuschätzen, die es haben wird, so etwas gegenüber dem Nachbarn zu äußern, wodurch er als jemand charakterisiert wird, dem es an Intelligenz oder zumindest der Fähigkeit, Mitmenschen und Kontexte richtig zu beurteilen, mangelt, ihm im Film also eher noch mehr Sprach(spiel)kompetenz fehlt als in den anderen Varianten. Wirklich ausdrücken kann er sich in keiner Realisierung, er spricht i. d. R. in kurzen, abgehackten Sätzen, die oft mehr im Dunkeln lassen als sie mitteilen. Wenn er auch auf Gerhards „Ist das so?“ nur nickt und diesem dann, als wäre nichts dabei, ein Bier anbietet, bleibt er weiterhin auf der Leitung stehen. Bei alledem steht er, die Hände auf einen Besenstiel gestützt, ganz ruhig da, weshalb die Nachbarn hier in jeder Hinsicht einen Kontrast bilden, der durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren anschaulich inszeniert ist. Die ganze Szene entbehrt (wie in der Vorlage) nicht einer gewissen Komik und führt so die

[2685] Unterleuten III, 01:05:52-01:07:18.

Absurdität der Situation, in die sich die Dorfbewohner gemeinsam-gegeneinander gebracht haben, klar vor Augen. Man kann sogar, in Anbetracht des erkennbaren (und vom anderen missdeuteten) guten Willens sowie des naiven Auftretens – die Naivität spielgelt sich nicht zuletzt in seinem Blick –, mit dem im restlichen Film so hart und unsympathisch gezeichneten Schaller zum Schluss doch noch einen Funken Mitleid empfinden. Ironisch geht es weiter, als Gerhard ihn fragt: „Was denn für eins, vielleicht eins mit Rattengift oder Strychnin?“ und Schaller ganz unbedarft mit „Ich hab’n Pils“ antwortet, ohne dass dabei seine Mimik den kleinsten Hauch von Begreifen offenbaren würde. Hier muss Gerhard sogar kurz ernst werden und sachlich das angebotene Bier zurückweisen, ehe er mit Nachdruck betont, dass er für sich und seine Familie Ruhe und Frieden wolle; Schaller lässt sich seinerseits nicht aus der Ruhe bringen, stoisch sagt er lediglich: „Ja, ich auch“ – was nun – analog Roman/Hörbuch/Hörspiel – der Moment wäre, da man sich friedlich einigen könnte. Allerdings hat Gerhard zum einen endgültig Fahrt aufgenommen, zum anderen begeht Schaller nun noch den Fehler, ihn mit „Vogelmann“ anzusprechen. Ehe er zu Ende sprechen kann, zeigt die nächste Einstellung Gerhard in Großaufnahme: Sichtbar gerötetes Gesicht, Augen, in denen der Zorn steht. Von energischen Handgesten unterstützt, beharrt er auf seinem Status – „Mein Name ist Fließ, Herr Professor Doktor Fließ“ –, bevor er mit der mitgebrachten „Waffe“, dem Himbeermarmeladenglas, auf Schallers Kopf zielt und ihn damit zu Boden streckt, was diesen außer Gefecht setzt und daran hindert, sich überhaupt gegen die folgenden Schläge zu wehren. Im Unterschied zu den anderen Varianten hat er Gerhard im Film, was dessen Tat freilich nicht rechtfertigt, mehrfach (absichtlich oder unabsichtlich) provoziert. Dieser wendet sich zwar zunächst zum Gehen, macht jedoch – wir sehen in Großaufnahme sein von Hass und Abscheu erfülltes Gesicht – noch einmal kehrt; und es folgt der Gewaltausbruch, hier mit einer Holzstange, begleitet von einem drohenden und wiederholten „Verlassen Sie **MEIN** Dorf“. Schaller wird dabei gar nicht mehr gezeigt, wir sehen nur Gerhard in Großaufnahme, etwa bis zur Brust; der Fokus liegt auf dem irren Gesichtsausdruck und den Schlägen, zu denen er mit der Stange immer wieder über seinem Kopf ausholt. Die Kamera ist dabei ausschließlich von unten, quasi aus der Sicht des am Boden Liegenden, nach oben, auf Gerhards Gesicht gerichtet, sodass seine Emotionen besonders wirkungsvoll gezeigt werden. (Die Szene wird an dieser Stelle

unterbrochen und es geht weiter mit Meiler und Linda im Auto auf dem Rückweg vom Notartermin.)[2686]

Natürlich unterscheidet sich dies schon aufgrund der fehlenden Fokalisierung von den anderen Varianten. Wir können in beide nicht hineinschauen; allerdings offenbaren allein deren Worte und Mimik hier sehr viel. Zudem sind weder die Schiefe Kappe noch die Tatsache, dass Linda Gombrowski ihr Land nicht verkaufen wird, Thema. Schaller ist etwas gesprächiger, bietet dem Nachbarn nicht einfach nur ein Bier an, befeuert mit dem, was er sagt, aber erst recht die Wut des Nachbarn. Es fehlt Gerhards Hintergrundmotivation der persönlichen Niederlage, die ihn in den anderen Versionen antreibt und vom Einlenken abhält. Stattdessen geht es nur noch um den Nachbarschaftskrieg, darum, dass Schaller aus Unterleuten, aus dem Gerhard mittlerweile gar *sein* Dorf gemacht hat, verschwinden soll. Vergessen darf man nicht, dass Gerhard hier impulsiv und unmittelbar handelt; ohne vorher Zeit für eine Strategie gehabt zu haben. Die Drohung seiner Frau, Unterleuten zu verlassen, löst den direkten Gang zu Schaller aus. Er agiert, was die Brutalität, mit der er zu Werke geht, keinesfalls entschuldigt, mit einem hochexplosiven Emotionscocktail im Bauch. Und weil er, darin unterscheidet sich der Film nicht von Roman/Hörbuch und Hörspiel, mit seinen erneuten Drohungen keinen Erfolg hat, geht er zu (physischer) Gewalt über. Durch dieses Verhalten hat Gerhard genau das aufs Spiel gesetzt (und verloren), was er eigentlich hätte verhindern wollen: Frau und Tochter.

Im Roman war im 35. Kapitel eine Verständigung aus zwei Gründen nicht möglich: Zum einen bombardiert Gerhard Fließ Schaller mit Vorwürfen; zum anderen fehlt von letzterem jede wörtliche Antwort; er sagt in diesem Kapitel keinen einzigen Satz. Im 54. Kapitel hingegen bietet er eine friedliche Lösung an, während Gerhard noch wütender und aggressiver auftritt. Wie schon in den Interaktionen mit seiner Frau sind es die gesteigerten Emotionen, die jede Kommunikation schlussendlich lahmlegen. Da er noch dazu blind einer Strategie ohne Plan zu folgen versucht, stürzt Gerhards Gebäude schnell in sich zusammen, als Schaller ein Sprachspiel anfängt, das nicht mit seinem eigenen übereinstimmt – und ihn mit Ereignissen konfrontiert, die nicht zu seiner PW passen . So bleibt ihm am Ende nur die Gewalt. Gerhard scheitert mehrfach: Neben seinen Emotionen

[2686] Ebd., 01:11:54-01:13:13.
Davor gab es, am fünften Tag der erzählten Zeit, noch eine kurze Begegnung, die sich bzgl. der zerstochenen Reifen von Schallers Auto auf „Hey Vogelmann, warst du das?“ und „Leck mich doch“ beschränkte (ebd., 00:13:38-00:14:19).

an seinem fehlenden Kontextwissen und seiner Ich-Befangenheit, die ihn alle Friedensangebote ausschlagen, an inneren Widerständen festhalten lässt, wenn es im Außen gar keine mehr gibt. Somit ist der Konflikt, in dem sich Gerhard Fließ befindet und in dem er sich immer tiefer verirrt, ein innerer, selbstgemachter. Zugleich offenbart er durch dieses Verhalten, dass sein Motiv mitnichten darin bestand, sich über friedliche nachbarschaftliche Verhältnisse zu verständigen; es ging (nur) um Macht. Weil Schaller zudem selbst dann, wenn er gute Absichten hat, nicht in der Lage ist, vernünftige Argumente hervorzubringen – das war schon gegenüber seiner Tochter so –, werden alle Interaktionen zwischen den beiden Nachbarn zum Kampf.

Und was die Emotionen seines Opfers betrifft, machen diese für den Angreifer Gerhard Fließ einen geringen Unterschied – für ihn spielt es keine Rolle, ob bei Schaller Angst im Spiel ist oder nicht. Seine eigenen Gefühle dagegen kommen vor allem im Hörspiel eindringlich heraus; bei ihm haben Wut, Hass und Wahn am Ende vernehmbar die Oberhand gewonnen. Die Frage, ob es dabei eigentlich noch um seine Frau geht, muss in allen Fällen verneint werden. Der Wendepunkt und das, was seine Emotionen bis zum Gewaltakt in die Höhe treibt, hat andere Gründe („Ein Sieg, der nicht seiner war. […] Es war blanker Hass“[2687]). So wird alles, was Schaller zu ihm sagt, überhört bzw. übergangen, weil es nicht zu dem passt, was er sich vorgenommen hat. Ein einvernehmliches Händeschütteln mit dem Nachbarn widerspricht seinen Plänen wie seiner angestauten Wut. Subjektive und objektive Welt prallen aufeinander. Hier haben Emotionen und mit ihnen Gewalt nun den Gipfelpunkt erreicht, der eine Rückkehr zu einem auch nur ansatzweise vernünftigen Gespräch ausschließt.[2688]

Abgesehen von den erwähnten Unterschieden, insbesondere beim letzten Aufeinandertreffen – oder besser: Zusammenstoß, folgt der Film in den Grundzügen der Vorlage. Trotzdem das, was danach noch passiert, reduziert ist – so fehlt die Begegnung mit Kron auf der Lichtung, lässt Gerhard – wie in Roman/Hörbuch und Hörspiel – keine Reue erkennen. Am Ende gelangt er in allen Varianten zur gleichen „Erkenntnis“: „Ich weiß jetzt, warum die Leute Gewalt so toll finden. – Weil Gewalt funktioniert.“[2689] Obzwar er

[2687] Zeh: Unterleuten, S. 562f.

[2688] Vgl. hierzu das Zitat von Christoph Schröder auf S. 13 meiner Arbeit.

[2689] Unterleuten III, 01:17:32-01:17:40. Als ihn dann die Polizei abholt, sitzt er mit einem Bier in der Hand im Garten, den Blick in Richtung Schallers Grundstück gerichtet, zeigt auf die Ankündigung, dass er „wegen des Verdachts auf schwere Körperverletzung“ mitkommen müsse, mimisch keine Regung, sondern fragt nur, wo seine Frau sei. Besonders jämmerlich wirkt er auch aufgrund der Kameraeinstellung, die ihn hier leicht von oben herab, aus Sicht der Polizistin zeigt. Da sitzt ein ohnmächtiger Mann, der sich selbst geschlagen hat (ebd., 01:27:13-01:17:43).

bei Kron auf der Lichtung auch nicht gerade eine rationale Figur macht (dazu ab S. 1014 in Kapitel V.6), wirkt sein Wahn durch das, was der Film im Gesicht zeigen kann, noch um einiges stärker. Gleichwohl gilt, das wurde bereits erwähnt, für alle Versionen, dass sich Gerhards emotionale Verfassung auf ein Maß gesteigert hat, das vernünftiges Reden und damit Einverständnis unmöglich macht, ganz egal, was die Gegenseite sagt oder tut. Damit lässt er sich mit Goffman auch als ein Ich-Befangener – oder vielmehr Ich-Gefangener bezeichnen, der nicht in der Lage ist, sein Handeln der aktuellen Situation und den Reaktionen des anderen anzupassen. Am Rande sei mit einem Blick auf *Spieltrieb* noch erwähnt, dass Gerhard in Smutek einen (intertextuellen) Bruder hat, der sich, nachdem er Alev zusammengeschlagen hat, vorstellt, wie Ada zu ihm sagt: „Siehst du. Das Problem besteht nicht darin, dass Menschen gern grausame Dinge tun, sondern darin, dass Grausamkeit so einfach ist. Und was funktioniert, gilt heutzutage als gut."[2690] In diesem Fall wäre es allerdings tatsächlich einmal besser gewesen, Manfred Gortz zu folgen: „Die Welt wäre um einiges friedlicher, wenn die Menschen endlich eines begreifen würden: Gewalt ist einfach, führt aber nur äußerst selten zum Ziel."[2691] Das ist umso gravierender, als Gerhard unter „Heimat" gerade „Freiheit" versteht. In eine vollends ohnmächtige Situation bringt er sich auch deshalb, weil er das Gegenteil dessen tut, was er eigentlich in Unterleuten gesucht hat: „Wird die Vermittlung auf Null reduziert, schlägt die Macht in Gewalt um. […] So sind Gewalt und Freiheit die beiden Endpunkte der Macht-Skala."[2692] Für die Figur Gerhard Fließ als Symptom hat sich damit das bestätigt, was bereits in den Interaktionen mit seiner Frau festgestellt werden konnte: Er ist ein für das Landleben untauglicher Städter, ein Mensch der Gegenwartsgesellschaft, der nicht mehr reflektieren kann, stattdessen blind einem einmal gefassten Plan folgt. Die Auswirkungen davon werden lediglich deutlicher als in der Ehe. In der Konfrontation mit dem einheimischen Nachbarn ist er noch hilfloser, ohnmächtiger, weiß sich am Ende nur mit Gewalt zu helfen. Und obwohl Schaller, was seinen Hintergrund anbelangt, in jeder Hinsicht eine Kontrastfigur zu Fließ ist – ein einfacher Handwerker, der die DDR-Wurzeln (Gewalt statt Worte) nicht abschütteln kann –, hat er sich zumindest als der verständigungswilligere der beiden erwiesen, der nun (vielleicht tatsächlich) einfach ein ruhiges Leben will.

[2690] Zeh: Spieltrieb, S. 515.
[2691] Gortz: Dein Erfolg, S. 81.
[2692] Han: Was ist Macht, S. 15.

3.2 Rudolf Gombrowski: Letzte Spielzüge des alten Hundes

3.2.1 Mit Betty Kessler im Büro der Ökologica

„Wenn Gombrowski der Kopf der Ökologica war und Hilde die Seele,
dann war Betty Arme, Beine und Verdauungsapparat.“[2693]

Im Roman haben wir insgesamt drei Kapitel, in denen Rudolf Gombrowski und Hildes Tochter Betty am Morgen zusammen im Büro der Ökologica sind. Dazwischen gibt es größere Abstände, sodass die Wandlungen, die sich mit der Figur Gombrowski im Verlauf vollziehen, sehr anschaulich werden.
Das 12. Kapitel – es ist der Morgen nach der Dorfversammlung – dient zu einem Großteil dazu, (in Analepsen) die DDR-Vergangenheit und die Hintergründe der Feindschaft zwischen Gombrowski und Kron zu erläutern. Wieder zurück in die Gegenwart geht es dann mit einem Knall, als Betty Kessler das Büro betritt:

„Was machst du denn hier?“, fragte sie.
„Ich dachte, das wäre mein Büro.“
„So früh am Morgen?“
„Ich suche …“
„Hier.“ […]
„Wo hast du die her?“
„Die brauchen wir.“[2694]

Es wird wenig gesprochen, aber man kann daran dennoch recht viel über das Arbeitsverhältnis der beiden herauslesen. Zum einen ist Gombrowski für seine Gewohnheiten sehr früh – und vor ihr – im Büro; zum anderen kennt sie ihn gut genug, um zu wissen, wie er tickt, was an sich eine gute Voraussetzung für das Gelingen von Kommunikation wäre. Die Frage nach der Flurkarte muss er gar nicht stellen; sie ist schon vorbereitet. Und da er zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, wer die jeweiligen Eigentümer sind, ist hier noch alles friedlich. Auf seine Frage „Und wem gehören die Gebiete?“ antwortet

[2693] Zeh: Unterleuten, S. 198.
[2694] Ebd., S. 197f.; Zeh: Unterleuten-HB, 73-05:45:03-05:45:34.

Betty dann, aus taktischen Gründen, auch nicht sofort, sondern fragt ihn: „Willst du einen Kaffee?“[2695] Damit endet das Kapitel.

Helene Grass bemüht sich um unterschiedliche Sprechmelodien und -rhythmen; so hört sich bspw. Bettys Frage erstaunt an, Gombrowskis Antwort amüsiert. Seiner letzten Frage kann man allerdings nur mit gutem Willen Neugierde oder Interesse anhören; für das, worum es geht, ist das zu schwach. Und als Betty die Flurkarte hervorzaubert, hört er sich an, als wäre er überrascht. In jedem Fall verschiebt der (hineininterpretierte) Subtext des Hörbuchs den Inhalt des Romans.

Im Hörspiel ist dies der zweite Track der zweiten CD, der erste ist eine kurze Gewitterszene, in der auch die Namen Schaller und Gombrowski fallen. In der Ökologica beginnt es damit, dass Gombrowski polternd und fluchend nach der Flurkarte sucht, begleitet von diversen Gedanken zur Gegenwart, die schließlich in einen rückblickenden inneren Monolog über Kron und die DDR-Vergangenheit münden.[2696] Der dritte Track blendet in die Gegenwart zurück: „Wo ist dieses Scheiß-Ding! Verdammt nochmal!“ Dann betritt Betty – wir hören die Tür und den Hund bellen – das Büro. Intonatorisch wie vom reinen Wortlaut her unterscheidet sich das Hörspiel hier in vielen Punkten von Roman und Hörbuch, vor allem ist das Gespräch – im Vergleich zu den Bruchstücken des Prätextes – wesentlich umfangreicher und liefert so ein umfassendes Bild der Beziehung zwischen Rudolf Gombrowski und Betty Kessler, weshalb ich es vollständig zitieren möchte:

> [RG:] „Ah – Betty!“
> [Hundegebell]
> [BK:] „Morgen.“
> [RG:] „Fidi! Platz! Platz! – Alles gut?! – Was ist das?“
> [BK:] „Die amtliche Flurkarte.“ [lacht]
> [RG:] „Wo haste die denn her?!“ [lacht]
> [BK:] „Na, die brauchen mer doch.“
> [beide lachen].
> [RG denkt:] „Ich liebe ihre Art zu antworten.“
> [BK:] „Wenn de den Pachtzins kassieren willst, brauchste 10 Hektar –.“
> [RG:] „Klaaar.“
> [BK:] „– Und wie viel hast du? – Acht.“
> [RG:] „Acht, ich hab’ acht. Ja.“
> [BK:] „Also dir fehlen zwei.“
> [RG:] „Hm.“
> [BK:] „Und kuck ma, hier dieser Abschnitt: 28/1.“ [Geräusch: entfaltet Papier]
> [RG, sehr leise:] „Ja. – Ja. – Hier.“

[2695] Zeh: Unterleuten, S. 199; Zeh: Unterleuten-HB, 73-05:48:05-05:48:41.
[2696] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 2/1+2.

[BK:] „Der is' ungefähr so groß wie deiner."
[RG:] „Ja –."
[BK:] „Gibt zwei Möglichkeiten: Entweder den –."
[Geräusch: BK tippt auf eine Stelle der Karte].
[RG:] „Oder den."
[BK:] „Und wem gehört der?! – Result international."
[RG:] „Nochma."
[BK:] „Result international. Sein Name is' Meiler."
[parallel flüstert RG „Result international].
[RG:] „Meiler?"
[BK:] „Und der war jestern hier."
[RG:] „Was???"
[BK:] „Mhm."
[RG:] „Also Arne bring ich um!"
[BK:] „Ne, Arne hat damit nüscht zu tun. Rat ma mit wem der gekommen is'."
[RG:] „Ja mit wem – Betty – mit wem –."
[BK:] „Na denk doch mal nach! – [dazu genervtes Seufzen RG] Mit dieser Pferdeflüsterin!"
[RG:] „Und?"
[BK:] „Hier."
[RG, leise:] „Scheiße."
[BK:] „Die hat zwei Hektar –."
[RG:] „Jaja."
[BK:] „– Exakt die zwei fehlenden Hektar. Franzen und Wachs."
[RG:] „Ja, ham wer verloren."
[BK:] „Mhmh. Die sind nämlich jestern im Streit aus'nander jerannt."
[RG:] „Und um was ging es?"
[BK:] „Kron is' dem Meiler an die Gurgel. Und *Franz* hat auf Kron eingeredet, wie uf'n alten Gaul. Hat ihn irgendwie auch in den Griff gekricht. Aber für den Meiler war det alles'n bisschen zu ville. [Kurzes Auflachen von beiden.] Der is' in seinen fetten Mercedes jestiegen und is' einfach abjerauscht. [Kurzes aufatmendes „Ah" von RG] Den wird man hier so schnell nich' mehr sehen."
[RG denkt:] „So war sie schon immer. Fehlende Beweglichkeit im Denken gleicht sie durch minutiöse Kenntnisse der Betriebsabläufe aus. Deswegen wird auch Betty und nicht Püppi eines Tages die Ökologica übernehmen."
[Geräusch: Blättern]
[RG:] „Weißte was, ich geh' jetzt zu dieser Franzen und mach' ihr ein Angebot, das sie nich' ablehnen kann. [Schritte, Hundekläffen] Aber zuerst nehm' ich mir Arne vor. – Komm, Fidi! Du darfst natürlich auch mit! Klar!"
[BK:] „Bis späta!" [Tippgeräusch]
[RG:] „Bis späta!" [Geräusch: Tür schlägt zu]
[Tippgeräusch und die Szene abschließende Melodie].[2697]

[2697] Ebd., 2/3.
Was Klippert über das „Klappern einer Schreibmaschine" schreibt, passt ebenso auf das Tippgeräusch Bettys: „Im Rahmen eines Bühnenbildes wäre eine Schreibmaschine ein Requisit unter vielen. Im Hörspiel wird sie erst durch das Anschlaggeräusch existent. Zugleich ist sie aber auch Zeichen dafür, daß da jemand ist, der schreibt. Das Geräusch wird so zum Existenzbeweis und hat Stimmfunktion. Ein Geräusch ist, wenn es als einziges Ausdrucksmittel eingesetzt wird, ‚raumfüllend'. Es signalisiert Raum und vermag im Hörer Assoziationen zu erzeugen. Die Atmosphäre ‚Büro' wird angeschlagen. […] In einer gewissen Taktfolge kann das Klappern wie ein Interpunktionszeichen zum Abschluß einer Situation wirken bzw. als Brücke

Über Betty und Gombrowski hinaus bekommen wir am Ende des Gesprächs anschaulich vermittelt, wie schnell sich Ereignisse im Dorf verbreiten; jedenfalls gibt es keine Hinweise darauf, dass Betty beim Nachspiel vor dem Landmann dabei gewesen wäre – aber am nächsten Morgen ist sie bestens informiert. Was sie und Gombrowski angeht, fehlt zu Beginn das Erstaunen darüber, warum Gombrowski so früh schon im Büro ist, es geht gleich mit der Flurkarte los. Auf die blicken sie zwar auch im Roman; doch endet das Kapitel dort mit der unbeantworteten Frage: „Und wem gehören die Gebiete?“, werden im Hörspiel an dieser Stelle sämtliche Informationen über die Besitzverhältnisse mitgeliefert. Ganz generell kann man hier von einem „Berichtsdialog“ sprechen:

> Vorgeschichte und Exposition werden durch ihn gegeben, und Geschehnisse anderer Schauplätze werden durch ihn vermittelt. Der Bericht dient dem Verständnis des Handlungsvorgangs und der durchgehenden Handlungsbildung. […] Die berichtende Redeweise neigt zu einem größeren, in sich abgeschlossenen Redekontinuum. Tatsächlich ist die breite, einseitige Redeführung das auffälligste Kennzeichen dieser Dialogform. Das quantitative Verhältnis von Rede und Gegenrede ist während des Berichts einseitig zugunsten des Berichtenden verschoben.[2698]

Zudem bietet dieser Hörspieldialog eine ganze Bandbreite an Emotionen. Obgleich er ihren Guten-Morgen-Gruß nicht beantwortet, sondern seine Hündin zurückruft, herrscht erst einmal Heiterkeit – gerade war Gombrowski noch fluchend unterwegs. Beide lachen und ihre Stimmen klingen fröhlich. Danach packt Betty die Flurkarte aus und klärt Gombrowski in geschäftigem Ton über die Lage auf. Von ihm sind dagegen nur kurze, bestätigende Silben oder Zwischenfragen zu vernehmen, wobei er insgesamt sehr leise spricht, Betty laut und bestimmt. Erst bei „Meiler?“ und vor allem bei seinem entsetzten „Was???“ kommt wieder Schwung in die Stimme des Landwirts. Dann wird er hörbar wütend und das in erster Linie aufgrund seiner subjektiven Einschätzung der Situation (PW), da er glaubt, Arne hätte ihn hintergangen („Also Arne bring’ ich um!“), anschließend ungeduldig, und als sich schon Resignation breitmachen will, erläutert Betty in heiterem Ton, wie der Abend zu Ende gegangen ist, woraufhin Gombrowski hörbar in Tatendrang verfällt. Bei der Verabschiedung klingen beide heiter wie zu Beginn. Alles

zur nächsten Situation hinführen. Geschwindigkeit und Takt des Schreibmaschinengeräuschs charakterisieren sowohl Arbeitstempo, Rhythmus und Dynamik des Betriebs als auch Fähigkeit und Eifer des Schreibers und vielleicht auch dessen inneren Zustand.“ (Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 88). – Betty erweist sich demnach als äußerst geschäftig (akustischer Handlungsraum/Figur als Artefakt und fiktives Wesen).

[2698] Berghahn: Formen der Dialogführung, S. 20.

geklärt. Der Plan steht. Klammer zu. Nicht gelungen ist der Part mit Bettys fehlender gedanklicher Beweglichkeit – das betrifft allerdings schon die Vorlage; es tritt nur durch die Ausführlichkeit im Hörspiel noch klarer hervor. Obwohl kein Kapitel aus Bettys Sicht erzählt wird, wir im Hörspiel an keiner Stelle Gedanken von ihr mitgeteilt bekommen, widerspricht ihre gesamte Charakterisierung dieser merkwürdigen Einschätzung Gombrowskis; Betty scheint sehr wohl über Beweglichkeit des Denkens zu verfügen; sie besitzt gerade das notwendige Hintergrundwissen und weiß dieses zu deuten. Will man eine Hierarchie heraushören, fällt diese klar in Richtung Betty aus. Tritt Gombrowski einmal in den Vordergrund, dann nur, wo er aus Wut laut wird. Ansonsten hat sie den höheren Redeanteil, die entschiedenere Stimme und die nötigen Informationen; holt ihn mit ihrem Wissen sogar immer wieder aus (s)einer PW zurück (inwiefern sich Bettys Wissen mit der TAW deckt oder ob es sich dabei um eine eingeschränkte K-World handelt, ist eine andere Frage). Wenngleich aus ihrer Stimme nicht auf ihre körperliche Erscheinung zu schließen ist, kommt ihr Selbstbewusstsein deutlich heraus. (Das Hörspiel liefert, anders als der Roman, in dem sie als eher korpulent beschrieben wird,[2699] keine Informationen zu ihrem Aussehen.) Sie ist hier die Mächtige, die die Zügel in der Hand hält; schon, weil sie über das nötige Kontextwissen verfügt, um Einfluss- und Handlungsmöglichkeiten ausloten zu können. Trotz dieses Ungleichgewichts wirkt das Zusammenspiel relativ harmonisch; insgesamt erhält man hier den Eindruck eines eingespielten Teams, einer Kommunikation, die auf ihre spezielle Art gut funktioniert. Überdies ist es ein anschauliches Beispiel dafür, dass Kommunikation immer eine Inhalts- und eine Beziehungsebene besitzt. In Roman/Hörbuch ist allein aufgrund der Knappheit der zitierten Rede kein vergleichbarer Eindruck zu gewinnen.

Vier Tage später (28. Kapitel; Dienstag, der 20. Juli) geht es weniger friedlich zu, denn mittlerweile weiß Gombrowski nicht nur, wem die anderen Gebiete gehören, sondern der Protest gegen die Windkraft – und ihn – ist bereits in vollem Gange; nun in Form eines Streiks von mehreren seiner Angestellten. „„Wer?‘, brüllt[] Gombrowski“ dann auch gleich im ersten Satz – und klingt im Hörbuch definitiv wie jemand, dem man nicht gerne begegnen möchte – von Betty hingegen wird das mit einem lächelnd (!) hervorgebrachten „Guten Morgen“ beantwortet – und dieses Lächeln hört man sogar. Dem wird noch der

[2699] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 197.

Hinweis angeschlossen, Bettys wichtigste Eigenschaft bestehe darin, „keine Angst vor Gombrowski zu haben." Daraufhin bekommt sie von ihm ebenfalls ein „Guten Morgen", gefolgt von der Wiederholung seiner Frage: „Also. Wer?" Schaut man sich den Text an, könnte man schlussfolgern, dass er sich beruhigt hat, heißt es doch oben noch „brüllte" und nun „sagte"; aber selbst im Hörbuch ist er der Stimme nach weiterhin sehr aufgebracht. Die Namen der Streikenden bringt Betty ohne nennenswerte Betonung hervor und das in Unterleuten weit verbreitete Sprachspiel, in dem man Fragen eher nicht mit einer erwartbaren Antwort begegnet, setzt sich fort: „Hast du angerufen?" – „Das lag im Briefkasten." Bettys Satz modifiziert Helene Grass dabei gegenüber der Vorlage, spricht mit einer Schüchternheit, die an ein Kind denken lässt, das mit einer schlechten Note nach Hause kommt, was zwar nicht mit der angeblichen Furchtlosigkeit übereinstimmt, allerdings mit ihrer Proxemik korrespondiert: Sie nimmt Abstand, weil sie „ihn besser [kennt] als jeder andere." Es dauert tatsächlich nicht lange, ehe er wieder zu toben beginnt. Das wird sowohl durch die Schilderung seiner Körpersprache („Er warf nur einen kurzen Blick auf das Flugblatt und stützte die Hände auf den Tisch, um besser schreien zu können"; „Gombrowski hieb die Faust auf den Tisch, gleich mehrmals, bis das Kästchen mit Büroklammern zu Boden fiel.") wie durch zitierte Rede vermittelt: „Ich habe den **Scheiß**laden in der **Scheiß**-DDR geführt. Ich führe den **Scheiß**laden in der **Scheiß**-BRD. Seit vierzig Jahren wühle ich in der gleichen **beschissenen** Erde unter dem gleichen **beschissenen** Himmel. Aber so eine **Scheiße** ist mir noch nicht untergekommen!" Das Zitat verrät seine Emotionen zum einen durch das Ausrufezeichen am Schluss, vor allem aber durch das mehrmalige „Scheiß(e)"/„beschissenen". Betty geht darauf nicht ein, sondern sagt: „Denk an deinen Blutdruck". „Scheiß(e)" und „beschissen" sind sodann auch die Wörter, die im Hörbuch deutlich betont werden, während bei Betty mit Betonung auf „Blutdruck" die Mahnung herauszuhören ist.[2700]

Auf seine Anweisung, den fünf Streikenden fristlos zu kündigen, weiterhin hörbar in Rage, entgegnet Betty: „Du willst fünf Leute feuern? In der Erntezeit?" – Dem letzten Wort ist im Hörbuch Besorgnis anzumerken, also wieder ein Subtext, der im Roman fehlt – und schlägt anschließend vor, erst einmal mit den Leuten zu reden – sie klingt im Hörbuch sehr vorsichtig, wogegen der Text gerade behauptet, dass sie ihm nun nicht mehr ausweicht. Indes ist Gombrowskis Wut stimmlich ebenfalls allmählich verpufft. Wenn er

[2700] Ebd., S. 310f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 118-08:53:59-08:56:14.

zum Schluss von der Zaun-Episode spricht, klingt er zwar keineswegs ruhig, jedoch nicht mehr ganz so aufgebracht, und Betty versteht, ihrer Stimme nach zu urteilen, die Welt nicht mehr.[2701] Bei ihrer Frage, ob an den Gerüchten über die Schließung etwas dran sei, bleibt sie in diesem schüchternen Ton; Gombrowski redet, als spräche er zu einem kleinen Mädchen.[2702] In jedem Fall passt die Stimme, die Betty in diesem Kapitel im Hörbuch hat, weder zu der Frau, als die sie physisch beschrieben wird, noch zu ihrem nonverbalen Handeln. Insofern liefern Roman und Hörbuch aufgrund der Lesart Helene Grass' unterschiedliche Ergebnisse für dieses Gespräch. Wie die Figur als Artefakt inszeniert werden kann bzw. wird, hat hier also Einfluss auf die Figur als fiktives Wesen und ihre Beziehung zu anderen Figuren. Im Roman tritt Betty dem polternden Chef entschieden gegenüber, im Hörbuch verwandelt sie sich mehr und mehr in ein ängstliches Mäuschen. Das verschiebt nicht zuletzt das Macht(un)gleichgewicht in der Interaktion, und da es die erste ausführlich erzählte über diese beiden Figuren ist, zugleich den Eindruck ihrer Beziehung.

Wie sich in meiner weiteren Analyse noch zeigen wird, unterscheidet sich Gombrowskis Handeln gegenüber Betty von dem, was er bei anderen Figuren an den Tag legt – vor allem, wenn er von diesen etwas Bestimmtes will. Bei Betty lässt er seiner Wut freien Lauf. Dass dieses Verhältnis dennoch nicht von Aufrichtigkeit geprägt ist, zeigt seine verdrehte Version der Geschichte mit Elena und dem umgestürzten Zaun. Natürlich sind hier Emotionen, genauer gesagt, Wut, im Spiel, doch er benutzt diesen Zwischenfall in erster Linie für seine Zwecke, nämlich, um seine Weigerung zum klärenden Gespräch zu rechtfertigen; und behauptet etwas, von dem Betty sofort weiß, dass das nicht stimmt, zwar keine direkte Lüge, gleichwohl eine unredliche Handlung, und eine schlechte Täuschung, ein Sprechakt, der nicht gelingen kann.[2703]

Im Hörspiel bestätigt sich, was in der vorherigen Szenenanalyse schon herauskam: Betty ist eine selbstbewusste Frau, die klar auftritt und Gombrowski Paroli zu bieten in der Lage ist, während bei ihm – dem Anlass entsprechend – die Emotionen noch einmal hochgefahren sind. Ich werde nicht auf jede Aussage im Einzelnen eingehen, da sich der Text

[2701] Zeh: Unterleuten, S. 311f.; Zeh: Unterleuten-HB, 118/119-08:56:42-08:59:44.
[2702] Zeh: Unterleuten, S. 314; Zeh: Unterleuten-HB, 119-09:01:05-09:01:25.
[2703] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 312f. Aus Elenas Sicht erzählt, hat sich dies etwas anders zugetragen (vgl. ebd., S. 308f.).

hier in den Grundzügen an die Romanvorlage hält, sondern einige markante Punkte herausgreifen. Sein „Wer?“ ist zwar laut, aber nicht gebrüllt, dafür wird es von einer zugeschlagenen Tür begleitet; die Beschreibung des Romans wird also durch ein Geräusch ersetzt. Bettys „Guten Morgen“, das nicht freundlich klingt, eher einen Unterton von „Wenn man hereinkommt, grüßt man erst einmal“ enthält, wird von Gombrowski gar nicht erwidert, stattdessen macht er seiner Empörung entschieden(er) Luft: „Also wer?! Wer streikt hier?!“ Betty klingt sodann wie eine Mutter, die ihrem uneinsichtigen Kind etwas erklären muss, obwohl sie keine Lust dazu hat; sie seufzt, zählt anschließend die Namen auf und endet mit einem „und der liebe Lutze“, was durch die Intonation noch verstärkt wird. Unterdessen Betty in ihrer Genervte-Mutter-Stimmlage verweilt („Jaa.“), flucht Gombrowskis lautstark („Scheiß…“) und man hört ihn auf den Tisch schlagen, sodass die Wirkung seiner verbalen Wut durch die Geräuschebene gesteigert wird; und über die Inszenierung der Figur als Artefakt wie ihres Handelns wiederum eine (etwas) andere Figur (wütender, impulsiver) als fiktives Wesen geschaffen wird. Bettys Beruhigungsversuche und Mahnungen zum Blutdruck fallen ein wenig ausführlicher aus; Gombrowski reagiert beinahe mit Spott („Jaja, Blutdruck“).[2704] Anschließend gibt es auf außerdiegetischer Geräuschebene einen dumpfen Schlusston und innerhalb der Diegese das Klappern von Geschirr, das als Hintergrundkulisse eine Atmosphäre von Geschäftigkeit erzeugt. Darauf folgt der Zettel aus dem Briefkasten und Gombrowskis Empörung über die Streikenden, wie wir das im Wesentlichen auch im Roman haben. Gombrowski hat seine Lautstärke zwar etwas heruntergeschraubt; aufgebracht klingt er nach wie vor. Auffallend ist dabei vor allem die Entschiedenheit von Bettys „Du willst fünf Leute feuern? In der Erntezeit?“ Hier klingt sie zudem keineswegs besorgt, sondern empört. Gombrowski kann fluchen, schreien, poltern, Papier zerknüllen (was hier ohrenscheinlich mit der Streikankündigung geschieht), soviel er möchte; diese Betty-Version lässt sich nicht einschüchtern. Das deckt sich inhaltlich mit dem Roman, da die Passage in direkte Gedankenrede transformiert wurde („Betty hat recht. […]“), kommt es aber erneut klarer zum Ausdruck. Allein aufgrund des parallelen Geschirrklapperns bleibt die Atmosphäre unruhig, die (An-)Spannung im Raum ist greifbar (Konfliktraum). Als es dann zur Zaun-Elena-Björn-Episode übergeht, hört man Betty an, dass sie ihn mit seinen Ausführungen hier nicht für voll nimmt,[2705] was im

[2704] Zeh: Unterleuten-HS, 3/2-00:00-00:49.
[2705] Ebd., 00:50-02:37.

Hörspiel durch ihre Intonation wiederum deutlicher hervortritt. Am Ende klingt Betty – und hier unterscheidet sich das Hörspiel noch stärker vom Hörbuch – ebenfalls kein bisschen verunsichert oder besorgt, sondern sie bringt ihre Frage „Sag ma, is' da eigentlich wat dran?" mit der gleichen Entschlossenheit vor wie alles andere. Allerdings ist sie dann erstmals (hörbar) verärgert, hat einen leicht provozierenden Ton angenommen, wenn sie ihn nach der „Schließung der Ökologica" und dem „[w]indbezahlte[n] Ruhestand" fragt: „Ja, machste jetzt dicht? […] Legst dich in Garten und freust dich des Lebens?" Gombrowskis Entgegnung fällt ungewohnt liebevoll aus: „Komm mal her, mene Klene".[2706] Es ist hier gerade der Subtext, der einen Schatten auf diese dem bisherigen Anschein nach gut funktionierende Beziehung wirft: Betty vertraut ihm nicht, hält es für möglich, dass er hinter ihrem Rücken tatsächlich derartige Pläne schmiedet. – Sie ist nicht die einzige Verbündete, die ihm mit Misstrauen begegnet, bei ihrer Mutter verhält sich das, wie gesehen, nicht anders. Und das ist ein wichtiger Punkt: Vertrauen einem selbst die engsten Vertrauten nicht mehr, kann es um Gemeinschaft und Heimat nicht gut bestellt sein. Daneben zeigt sich einmal mehr die Ich-Befangenheit des Landwirts: Wie es zwischen Kron und seiner Tochter der Fall war, als dessen Sprechen stets Gombrowski umkreiste, verhindert nun seine Sturheit, die in dieser alten Feindschaft ihre Wurzeln hat, vernünftiges Denken, Kommunizieren oder ein Handeln zum Wohle der Ökologica oder/und des Dorfes. Weil Gombrowski nicht aus seiner PW heraustreten kann (oder will), kann er mit Betty nicht (vernünftig) über die objektive und soziale Welt kommunizieren.

Ehe ich mich dem Ende in Roman/Hörbuch und Hörspiel zuwende, möchte ich für den Film mit den anderen Varianten zeitlich gleichziehen. Im Film gibt es insgesamt mehr Szenen, in denen Betty Kessler und Rudolf Gombrowski zusammen auftreten. Doch auffällig ist zunächst, wie schon erwähnt, dass sich diese Betty äußerlich stark von jener unterscheidet, als die sie in Roman/Hörbuch beschrieben wird, es für die Figur als Artefakt also erneut deutliche Unterschiede gibt, die sie als fiktives Wesen und Symptom ebenfalls verändern; denn anders als in Roman und Hörbuch ist sie im Film schlank und zierlich, wodurch ihr selbstbewusstes Auftreten umso stärker hervorsticht (s. nächster

[2706] Ebd., 3/3-00:00-00:24. Im Anschluss daran folgt ein längerer rückblickender Monolog Gombrowskis zur LPG-GmbH-Umwandlung sowie ein Interview mit Hilde zu ebendiesem Thema. Letzteres ist auch eine Fremdcharakterisierung Gombrowskis, die ihn als jemanden darstellt, der eigentlich nur das Beste für alle will (vgl. ebd., 00:25-03:43).

Screenshot). Treffend schreibt Regine Sylvester von einer „Betty, Sarina Radomski, [die] dem Koloss Gombrowski eine Kraft entgegenstellt, die nicht aus der Körperstärke kommt.“[2707] Ein weiterer Unterschied besteht natürlich darin, dass wir im Film keine privilegierte (perzeptive und ideologische) Perspektive zugunsten Gombrowskis haben, sondern auf beide Figuren nur die Außensicht, wenngleich Gombrowski im gesamten Film quantitativ mehr Szenen zukommen und uns von seinem Charakter darum ein (etwas) umfassenderes Bild vermittelt wird.



Abb. 38[2708]

Darüber hinaus werden sie gleich zu Beginn des Films gemeinsam im Büro gezeigt, nicht erst am Tag nach der Dorfversammlung. Und der Eindruck, der dabei erzeugt wird, ist alles andere als harmonisch: Die Stimmung ist relativ angespannt, die Kommunikation recht rau, was u. a. darauf zurückzuführen ist, dass Gombrowski unmittelbar zuvor mit Björn wegen der Ernte aneinandergeraten ist. Zwar grüßen sie sich, als er ins Büro kommt, aber der Tonfall löscht den Gruß wieder aus und es geht schroff weiter: [Gombrowski:] „Wird das heute noch was mit dem Kaffee?“ – [Betty:] „Wird das heute noch was mit der Ernte?“ Von den fehlenden Erntehelfern geht Betty zum Thema

[2707] Sylvester: Interview: Matti Geschonneck: „Ein Bild bedingt das andere, fordert das nächste heraus“.
[2708] Unterleuten III, 00:43:56 (eigener Screenshot).

Dorfversammlung über bzw. versucht, aus Gombrowski etwas über den Inhalt herauszubekommen. Während Betty (mit finsterem Gesichtsausdruck) neben seinem Schreibtisch steht und ihn beim Sprechen anschaut, ist er mit Dokumenten beschäftigt; kommuniziert also nur nebenbei mit ihr und blickt erst am Schluss kurz auf. Insgesamt dient diese Szene in erster Linie dazu, Gombrowskis Sonderstatus herauszustellen ([Gombrowski:] „Warum sollte der mir mehr verraten als dir?“ – [Betty:] „Weil du’s bist.“) sowie über die schlechte wirtschaftliche Lage der Ökologica zu informieren. Daneben erfahren wir, dass die Umgangsformen zwischen Gombrowski und seinen Angestellten ziemlich ruppig sind.[2709]

Die Stimmung ist am nächsten Tag, dem Morgen nach der Dorfversammlung, kaum besser. Statt eines „Guten Morgen“ fragt er Betty, ob sie schon lange hier sei, was diese so beantwortet: „Versuch aus dir schlau zu werden.“ – [Gombrowski:] „Vergiss es.“ Anschließend will sie von ihm wissen, ob er das mit den Windrädern eingefädelt habe, was insofern bezeichnend ist, als es ein Hinweis auf fehlende Offenheit ist. Da er keine Ahnung hat, informiert sie ihn erst über das Problem der fehlenden zwei Hektar – Gombrowski selbst hat noch nicht einmal verstanden, dass es unter zehn Hektar keine Windräder gibt. Betty ist damit (wie in den anderen Varianten) besser unterrichtet als der Chef. Inszeniert wird dies im Schuss-Gegenschuss-Verfahren; sie stehen sich direkt gegenüber, sehen sich beim Sprechen in die Augen und Bettys Blick ist – wie ihr Tonfall – sehr eindringlich, aber relativ ruhig. Einen Pluspunkt gibt es in dieser Interaktion immerhin: Sie widmen ihrem Gegenüber Aufmerksamkeit. Als die Botschaft auch bei Gombrowski ankommt, ist ihm die Betroffenheit deutlich anzusehen, was visuell dadurch verstärkt wird, dass die Kamera langsam auf ihn zufährt und sein Gesicht nach und nach größer wird. Anstatt zu reagieren, lässt er Betty einfach stehen, geht ins Nebenzimmer und macht die Tür zu. In der nächsten Einstellung sehen wir ihn mit betrübter Miene am Schreibtisch sitzen; man kann fast schon (erste) Anzeichen von Resignation erkennen. Nachdem sie weiter über sein Handeln geschimpft hat, fragt er sie, was er ihrer Meinung nach tun solle, woraufhin Betty ihm die entsprechenden Anweisungen gibt, nämlich mit Seidel zu reden und sich um die fehlenden zwei Hektar zu bemühen – sie schließt den Befehl mit den Worten: „Also beeil’ dich und versau’s nicht.“ In dieser Hinsicht sind die Machtverhältnisse im Film genauso verteilt wie in Roman, Hörbuch und Hörspiel: Betty

[2709] Unterleuten I, 00:17:58-00:19:45.

verfügt über das nötige Kontextwissen und sie entscheidet, was getan werden soll. Nach einer ersten PW-Trotzreaktion („Der kann mich mal“) befolgt er dies. – Doch die Stimmung ist im Film wesentlich schlechter. (Vor allem im Hörspiel klingt sie zu diesem Zeitpunkt motiviert und guter Dinge.)[2710]

Am folgenden Morgen hat sich nicht viel geändert; der Ton, in dem sie miteinander sprechen, bleibt schroff und die Laune getrübt. Wir erfahren hier hauptsächlich, dass beide die aktuelle Lage unterschiedlich bewerten: Betty erkundigt sich, ob Linda Franzen sich schon gemeldet habe, und ist insgesamt wenig optimistisch – im Gegensatz zu Gombrowski selbst, der trotz der Vermutung, dass Linda ein besseres Angebot bekommen wird, davon ausgeht, wegen seines Einflusses gute Karten zu haben. Mit anderen Worten: Er bewertet die Situation und seine Machtposition falsch, ist eher in der W-World denn der TAW. Er glaubt, mehr zu bieten zu haben als das, was Meilers Geld wert ist – und konzipiert sein Handeln auf dieser Grundannahme zu seinem eigenen Nachteil.[2711] Insofern ist dies ein gutes Beispiel dafür, dass gerade für strategisches Handeln, wie auf S. 153 betont, alle drei Welten relevant sind. Gombrowski jedoch kann weder die objektive noch die soziale Welt richtig einschätzen. Er ist – wie fast alle Figuren – nicht in der Lage, die Perspektive einer anderen Figur einzunehmen, und nicht zuletzt aus diesem Grund wird er sehr tief fallen.

Einen weiteren Tag später, am Morgen des vierten Tages, hat sich die angespannte Stimmungslage dann noch einmal gravierend verschlechtert, was, wie in den anderen Varianten, seine Ursache im Streik der Mitarbeiter hat. Zu Beginn der Szene sehen wir Gombrowski im Auto an den stillstehenden Erntemaschinen vorbeifahren, die mit Transparenten verhängt sind. Mit finsterer Miene und dem Wort „Idioten“ betritt er das Büro. Inhaltlich folgt die Szene der Vorlage, allerdings mit dem Unterschied, dass Gombrowski – vor allem vergleichen mit dem Hörspiel – nicht laut wird, als er über die Streikenden schimpft. Ansonsten bleibt es bei der bisherigen Hierarchie- und Wissensverteilung; dieses Mal wirkt Gombrowski geradezu naiv, fast wie ein stures Kind, das beleidigt ist, die Folgen seines Tuns, nämlich den Streikenden zu kündigen, nicht abschätzen kann. Ist es nun einmal Gombrowski, der Betty eine Anweisung gibt (Pawel anzurufen), wird diese sogleich von ihr zurückgewiesen, weil dafür das Geld fehlt.[2712]

[2710] Ebd., 01:06:45-01:09:47.
[2711] Unterleuten II, 00:04:40-00:05:13.
[2712] Ebd., 00:50:23-00:51:58. (Später hat sie diese Anweisung doch ausgeführt; vgl. Unterleuten III, 00:30:08-00:30:11).

Gombrowski und Betty eint zwar das gemeinsame Interesse an ihrem landwirtschaftlichen Betrieb und damit des Dorfes insgesamt; sie hätten ein gemeinsames Ziel, auf das sie sich verständigen könnten, aber dem steht (in allen Varianten) Gombrowskis Stolz und sein alter Kron-Hass im Weg. Da hilft es wenig, wenn Betty versucht, vernünftig und auf Basis der Fakten zu argumentieren. Das zeigt sich im Film in einer späteren Szene dieses Tages. Weil ich auf diese bereits eingegangen bin (s. S. 456f.), spreche ich das nur kurz an. Im Zusammenhang mit dem verschwundenen Krönchen geht es (natürlich) auch um die Windräder. Während Hildes eindringliche Forderung, sich da rauszunehmen – sie sagt: „Du musst" – wirkungslos bleibt, tritt Betty gegenüber ihrer Mutter, das wurde schon erwähnt, ebenfalls entschieden auf. Gombrowski selbst verliert sich wieder in seinem Kron-Hass, wenn er einerseits vorgibt, die Windräder zu benötigen, um die Ökologica zu retten, im gleichen Zug allerdings Kron daran hindern will, das Dorf zu ruinieren. Wie Kron wird Gombrowski in seinen Interaktionen von einer Mischung aus Ablenkung (von außen) und Ich-Befangenheit blockiert. Vernünftig zu denken, zu sprechen, zu handeln, ist ihm nicht möglich.[2713] Beide sehen sie die Welt nur durch eine stark gefärbte, subjektive Brille, ihr Gefangensein in der PW verstellt jeden Blick auf die objektive Welt/TAW.

Am nächsten Morgen gibt es zunächst eine kurze Begegnung. Gombrowski ist auf dem Feld, Betty mit dem Auto unterwegs und hält kurz an. Es ist das erste Mal, dass die beiden im Film freundlich(er) miteinander sprechen, sowohl was den Ton angeht als auch den Inhalt. – In der dem vorausgehenden Szene hat Hilde – das wissen zu diesem Zeitpunkt beide noch nicht –, gerade den Schlaganfall erlitten; und das wird alle späteren Gesprächssituationen beeinflussen. – Gombrowski hat wertschätzende Worte für Betty: „War gut, dass du die Polen geholt hast", was so klingt, als hätte sie eigenmächtig gehandelt; tatsächlich hatte er es am Tag zuvor angeordnet. Und erneut ist sie es, die sagt, wie es weitergeht: „Kündigung *musst* du trotzdem zurücknehmen." – Hier stimmt er sogar mit einem klaren „Ja" zu.[2714]

In Hildes Krankenzimmer sprechen beide kein Wort miteinander, sehen sich nur niedergeschlagen an; bezeichnenderweise sind es Krons Worte, die darüber informieren, was Hilde zugestoßen ist – er hat einen Anruf von Björn erhalten –; in der nächsten Szene

[2713] Unterleuten II, 01:05:56-01:06:52.
[2714] Unterleuten III, 00:29:39-00:30:44; vgl. ebd., 00:27:19-00:29:38.

stehen Betty und Gombrowski vor dem Krankenhaus. Es ist Morgen, der sechste und letzte Tag der erzählten Zeit, wobei in diesem Fall nicht klar erkennbar ist, wann Tag fünf endet und Tag sechs beginnt; anders als sonst gibt es keinen Bridging Shot, der den Übergang von Nacht auf Tag markieren würde. Dass es der nächste Tag ist, erfahren wir aus Bettys Erzählung über einen kurzen klaren Moment Hildes in der Nacht. Im Unterschied zu den anderen Realisierungen, wo Betty sauer auf Gombrowski ist, ihm die Schuld gibt, redet sie hier ruhig mit ihm. Zunächst tauschen sie nur traurige Blicke aus, anschließend sprechen sie darüber, wie es mit Hilde weitergehen soll. Die Erkrankung selbst ist im Film um einiges gravierender – in den anderen Versionen handelt es sich *nur* um einen Nervenzusammenbruch. Ist es bislang das gemeinsame Interesse für den Betrieb gewesen, eint sie nun die Sorge um/Liebe für Hilde.[2715]

Nach einer Sequenz, in der es um die Situation des Fließ-Ehepaares geht, sitzen Betty und Gombrowski im Auto. Hintergrund und Inhalt unterscheiden sich in einigen Punkten von den anderen Varianten. Elena ist noch nicht verschwunden, vor allem aber bewegt Betty Gombrowski nun dazu, die Geschäftsleitung niederzulegen. Zunächst thematisieren sie die in die Felder geworfenen Eisenstäbe und den zerstörten Mähdrescher. Bei Gombrowski ist (endgültig) der Moment der Resignation gekommen – alles, was ihm zu Bettys Schilderungen einfällt, ist ein „Gut“. Sie erklärt ihm – Sprechpause und Mimik zeigen an, dass ihr das Folgende nicht leichtfällt –, eine Lösung sei nur noch ohne ihn möglich, teilt ihm, indes ohne jeden Befehlston, mit: „Leg die Geschäftsführung nieder.“ Gombrowski sagt zu alledem gar nichts mehr, starrt nur mit leerem Blick durch die Frontscheibe – und da auch wir das Gespräch durch das Autoglas gezeigt bekommen, wird es trotz Großaufnahmen in eine gewisse Distanz gerückt. Weiterer Austausch darüber bleibt ausgespart. Gefühlskälte kann Betty – man sieht ihr deutlich an, wie sie der Zustand ihrer Mutter mitnimmt – nicht attestiert werden. Und gerade darum erweist sie sich als taffe Frau, die sogar in dieser Situation noch den Überblick bewahrt und an Lösungen denkt. Gleichzeitig ist erkennbar, dass es ihr nicht darum geht, sich selbst in eine Machtposition zu bringen; ihr ist es tatsächlich um die Rettung des Betriebs und damit letztlich des Dorfes zu tun, was sich u. a. zeigt, als Gombrowski seinen Schreibtisch räumt und sie ihn darauf hinweist, dass das keine Eile habe. All dies kommt im weiteren Verlauf erneut zum Ausdruck, wenn sie zu Arne geht, um ihn um Unterstützung zu bitten. Dieses Gespräch

[2715] Ebd., 00:36:25-00:38:49.

ist eines der wenigen Beispiele für gelungene Kommunikation, was schon damit beginnt, dass sie sich am Schreibtisch gegenübersitzen, dem anderen in die Augen sehen und diesem wie den Worten volle Aufmerksamkeit schenken. Sie gehen auf das ein, was der andere zuvor gesagt hat, und beantworten gestellte Fragen. Betty fordert nicht, sie bittet Arne um Hilfe, sie informiert ihn über die Fakten, sorgt mit überzeugenden Argumenten dafür, dass er ebenfalls über das nötige Wissen verfügt und sie unterstützt. Im sonstigen Unterleutner Befehlshagel sticht eine derart verständigungsorientierte Kommunikation regelrecht heraus. Optimismus ist allerdings weder in Bettys noch in Arnes Mimik erkennbar.[2716]

Wie gesagt, wirkt Bettys Zielstrebigkeit und Entschlossenheit gerade durch ihre Zierlichkeit so überzeugend, insbesondere im Kontrast zu Gombrowski; dennoch erscheint sie nicht hart, sondern man kann immer wieder in ihren Augen sehen, wenn Dinge sie emotional angehen.

Alle Interaktionen zwischen Rudolf Gombrowski und Betty Kessler zusammen betrachtet, kann von gelungener Kommunikation im Film, was für die anderen Varianten immerhin teilweise zutrifft, nicht die Rede sein. Der Tonfall ist bis zu Hildes Schlaganfall stets durchzogen von Härte, schlechter Laune oder Wut. Zudem scheitert ein vernünftiges Gespräch oftmals an Gombrowskis fehlendem Wissen und mangelndem Weitblick. Betty entscheidet, Betty handelt, und zwar so, wie sie es für richtig hält. Das zieht sich durch sämtliche Gespräche der beiden, verstärkt sich jedoch im Zuge von Gombrowskis fortschreitender Entmachtung.

Im 52. Kapitel, nun komme ich noch einmal zu Roman, Hörbuch und Hörspiel, hat sich die Situation für Gombrowski grundlegend verändert – es ist der sechste Tag nach dem Weggang Elenas – und der siebte, seitdem Hilde und ihre Katzen fortgebracht wurden.

Wieder geht es zunächst um die Frage, warum Gombrowski bereits im Büro ist, und um Kaffee. Ist dem Text selbst nichts über den Tonfall, mit dem gesprochen wird, zu entnehmen – erwähnenswert ist nur, dass sie ihm den Rücken zuwendet, als sie mit ihm spricht –, klingt sie im Hörbuch zwar nicht direkt ungehalten, aber keineswegs freundlich; definitiv alles andere als besorgt.[2717] Im Hörspiel beginnt das, obgleich inhaltlich

[2716] Ebd., 00:40:14-00:42:10, 00:43:40-00:44:55, 01:15:42-01:16:48, 01:03:42-01:04:58.
[2717] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 539; Zeh: Unterleuten-HB, 229-15:17:58-15:18:49.

grundsätzlich identisch, erneut differenzierter. Der O-Ton schafft eine *sichtbare* Atmosphäre; durch entsprechende Geräusche (ankommendes Auto, Muhen, Schritte, Schnarchen) ist die Szene sehr plastisch, sogar von Gerüchen erfahren wir durch Bettys „Oach is' det hier'n Mief". Aus ihrem „Hier bist du also" wird „Och Mann, hier biste!", dem man, wie den darauffolgenden Aussagen, die Besorgnis, die dem Hörbuch gänzlich fehlt, wesentlich klarer anmerkt. Vor allem das wiederholte „Was machst'n du hier?" klingt beim zweiten Mal ehrlich beunruhigt.[2718]

Als sich Gombrowski im Anschluss nach Hildes Befinden erkundigt, erleben wir dann zum ersten Mal, dass Betty nicht ruhig und gelassen auf seine Fragen reagiert – und da wirkt sie selbst im Hörbuch reichlich pampig. Gombrowski, der in harmlos-interessiertem Ton begonnen hat, ist am Ende seinerseits wütend, insbesondere der letzte Satz „Denkst du, ich sei schuld daran, dass sie weg ist? Sagst du mir dann bitte, was ich falsch gemacht habe?", den Betty mit einem schweigenden Vorwurf beantwortet, wird von Helene Grass laut(er) gelesen.[2719] Im Hörspiel beginnt Bettys erste Antwort mit einem „Pff" und wenngleich man auch im Hörbuch wahrnehmen kann, dass sie sauer ist, ist dies hier nochmals gesteigert und mit einem genervten Tonfall und entsprechender Wortwahl vermischt. Wo ihre Aussagen im Roman/Hörbuch (von der Intonation her) eher spitz sind, sind sie im Hörspiel launisch: „Frag sie doch selbst."/„Na frach se ma selber."; „Vielleicht solltest du dir mal überlegen, warum."/„Mann, dann überleg doch einfach ma, warum." Und wo sie im Roman schweigt und Gombrowski weiterspricht, setzt sie im Hörspiel noch einmal kurz zum Reden an („Also –."); bricht indes sofort ab, was angesichts ihrer sonstigen Entschlossenheit auffällt. Am Ende flucht sie („Ohh!") und scheppert mit Porzellan und/oder Besteck; ihre angestauten Emotionen entladen sich somit auf der Geräuschebene bzw. wird dadurch das Gesprochene unterstrichen und verstärkt.[2720] Während Betty bislang stets vernünftig zu denken und zu handeln in der Lage war, gelingt ihr dies nun nicht mehr; und erstmals ist sie eindeutig in einer PW, als sie Gombrowski für den Zusammenbruch ihrer Mutter verantwortlich macht. Auch im weiteren Verlauf – Gombrowski versucht es nun mit der Frage, ob Hilde Katzen habe –, lässt der Text keinen Zweifel daran, dass sie noch immer wütend ist; das hört man im Hörbuch an der Stimme jedoch nicht. Danach wechselt sie von sich aus das Thema, ohne auf eine weitere Entgegnung zu

[2718] Zeh: Unterleuten-HS, 6/4-00:00-00:50.
[2719] Zeh: Unterleuten, S. 542; Zeh: Unterleuten-HB, 230-15:23:20-15:23:57.
[2720] Zeh: Unterleuten-HS, 6/4-01:01-01:50. Das „Betty warf Besteck in die Spüle und knallte die Zuckerdose in den Schrank" fehlt in der Hörbuch-Kurzfassung (Zeh: Unterleuten-HBk, 219).

warten, spricht nun von der Ernte; und obwohl es inhaltlich einmal um ihre Mutter, dann um Berufliches geht, unterscheidet sich die Sprechmelodie im Hörbuch kaum. Insgesamt klingt sie nun wieder relativ neutral; leichte Härte entsteht nur durch Betonung der letzten Worte.[2721] Im Hörspiel ist Betty nach wie vor sauer, sowohl beim Thema Mutter und Katzen wie den Ernteproblemen, wohingegen Gombrowskis emotional-stimmliche Ausschläge i. d. R. mit dem jeweiligen Thema zu tun haben; so klingt er vor allem bei der Frage, ob Hilde zumindest eine Katze habe, fast verzweifelt,[2722] der Vorlage also etwas hinzugefügt wird. Als sie ihn erneut hinsichtlich des Streiks zum Einlenken zu bewegen versucht, nimmt ihre Stimme ebenfalls (wieder) an Härte zu, der mit gleicher begegnet wird („Kommt nicht in Frage“ – im Roman mit Punkt, im Hörbuch eher mit Ausrufezeichen am Ende). Das Hörspiel steigert die Anspannung an dieser Stelle noch, wenn parallel Gombrowskis Fluchen und der Kampf mit seinen Stiefeln zu hören ist. Zutreffend wird er von Betty als „Sturkopf“ bezeichnet.[2723]

Der folgende Abschnitt unterscheidet sich im Hörbuch stimmlich-emotional nicht vom vorherigen. Gombrowski hört man die Wut an, Betty eine Mischung aus Resignation und Verärgerung. Vor allem zeigt sich hier umso deutlicher, wie wenig Gombrowski zum Reden, sprich zur Verständigung, bereit ist. Obwohl er sich wegen seiner Ernte in einer Notsituation befindet, weigert er sich – aus bekannten Gründen: „Das ganze Kron-Pack kann mir gestohlen bleiben!“ (Das Ausrufezeichen wird noch durch den Zusatz „Gombrowskis gepresste Stimme passte zur Gesichtsfarbe“ unterstrichen – da ist jemand nun richtig in Rage; ein Bemühen um derartige Emotionen ist im Hörbuch immerhin leicht erkennbar). Dabei weiß er zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal alles, noch nichts vom kaputten Dreschaggregat.[2724] Dann geschieht etwas Erstaunliches:

> Normalerweise hätte Gombrowski auf den Tisch gehauen oder einen Locher durchs Büro geworfen. Er hätte gebrüllt wie ein Tier und wäre danach aktiv geworden, um die Probleme aus der Welt zu schaffen. Stattdessen fühlte er sich ruhig, auf eine endgültige, unumkehrbare Art. Als wäre alle Wut, die ihm für sein Leben zur Verfügung gestanden hatte, mit einem Mal aufgebraucht. Gefräßige Leere breitete sich in ihm aus […]. Es war, als ginge ihn das alles nichts mehr an.[2725]

[2721] Zeh: Unterleuten, S. 542f.; Zeh: Unterleuten-HB, 231-15:24:28-15:25:17.
[2722] Zeh: Unterleuten-HS, 6/4-01:50-02:09, 6/5-00:00-00:15.
[2723] Zeh: Unterleuten, S. 543; Zeh: Unterleuten-HB, 231-15:25:20-15:25:38; vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 6/5-00:16-00:37.
[2724] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 543f.; Zeh: Unterleuten-HB, 231-15:25:45-15:26:59.
[2725] Zeh: Unterleuten, S. 544.

Auch Betty ist perplex, was einmal mehr verdeutlicht, wie alltäglich Gombrowskis Wutanfälle sind und wie sehr sie daran gewöhnt ist:

> „Bist du in Ordnung?“ Betty klang nicht mehr ungehalten, sondern besorgt. […]
> „Ist gut, Betty.“
> Erstaunt blickte sie auf.
> „Willst du nicht rumschreien?“
> „Du hast alles richtig gemacht.“
> Irritiert stand sie im Raum und schien nicht weiterzuwissen.
> „Hilf mir mal“, bat Gombrowski und zeigte auf seine Füße.[2726]

Erst hier ändert sich im Hörbuch wieder etwas an Bettys Stimme. Sie klingt nicht mehr verärgert, sondern erstaunt; der Ich-verstehe-die-Welt-nicht-mehr-Tonfall ist zurück – und das passt zu der Irritation, wie sie von der Erzählerin geschildert wird. Gombrowski ist stimmlich ebenfalls anzumerken, dass das Thema für ihn durch ist, es ihn „alles nichts mehr an[geht]“. Er schließt hier nicht länger an das Gesprochene an, beginnt stattdessen mit den Stiefeln ein banales Spiel, was daran liegt, dass es für ihn schlichtweg nichts mehr zu sagen gibt; und das fällt umso stärker auf, als er Betty zuvor noch mehrere Fragen gestellt hat. (Dass er tatsächlich aufgegeben hat, wird noch offensichtlicher, wenn er im Anschluss mit Linda Franzen telefoniert.)[2727]

Im Hörspiel geht es mit Gombrowski größtenteils analog Roman/Hörbuch zu Ende; bei Betty ist der Stimmungsumschwung am Schluss deutlicher; so ist sie bei der Frage „Is’ allet in Ordnung mit dir?“ sanft wie bei keiner Äußerung zuvor, nimmt dann beim Bericht über ihre nächtlichen Bemühungen einen entschuldigenden Ton an. Gombrowskis Resignation wird eindrücklich vermittelt, wenn er zunächst im Außen schweigt und wir nur seine Gedanken hören („Das geht mich alles nichts mehr an“, „Interessiert mich nicht mehr“, „Die Luft is’ raus“, „Gefräßige Leere“), und zwar gerade im Kontrast zu der Härte, mit der er „Ist gut, Betty.“ sagt oder ihre Rechtfertigungsversuche abschneidet („Du hast alles richtig gemacht, Betty. – Ahh! Los, komm, hilf’ mir mal mit den Stiefeln.“). Auf Betty hat das merkwürdige Verhalten jedenfalls eine Wirkung: Ihr „Okay“ ist kaum noch hörbar und schließlich sagt sie – was sie im Roman nicht tut – sanft und leise: „Ich mach’ mir Sorgen.“[2728]

[2726] Ebd., S. 544f.; Zeh: Unterleuten-HB, 232-15:28:09-15:28:45.
[2727] Zeh: Unterleuten, S. 544; vgl. ebd., S. 546ff.
[2728] Zeh: Unterleuten-HS, 6/5-00:36-02:14.

Waren im vorherigen Kapitel aufgrund der Lesart Helene Grass' klare Unterschiede für die Kommunikation (und Charakterisierung Bettys) erkennbar, so folgt das Hörbuch in diesem Kapitel weitgehend dem Roman; zu schwach ist das Hörbuch hauptsächlich an der Stelle, als sie wütend das Besteck in den Schrank wirft. Die meiste Zeit klingt sie lediglich unfreundlich, was, will sie sich verständigen, hier Gombrowski zum Einlenken bzgl. der Streikenden bewegen, freilich die falsche Tonlage ist. Zugleich zeigt dies aber, wie Emotionen das Erreichen eines Ziels be- oder gar verhindern können.

Erneut ist es im Hörspiel die Bandbreite der Emotionen, welche das Gespräch, sofern man es als solches bezeichnen will, vielfältig(er) färbt, und damit für die Figuren als Artefakte mehr Möglichkeiten bietet, was, wie in anderen Szenen, Einfluss auf deren Charakter, ihre Interaktionsweise und ihre Beziehung zueinander hat. So wird, obgleich im Prätext durchaus schon angelegt, erst im Hörspiel aus einem Handlungs-/Beziehungsraum wieder ein akustisch vernehmbarer Konfliktraum. Auf diese Weise entsteht in der Interaktion ein stimmlich-emotional sehr differenziertes Bild, gerade bei der Resignation Gombrowskis im Kontrast zu seinem vorherigen, oftmals lauten Gefühls-Mix. Wenn bei den ersten beiden Interaktionen, obzwar von ungleicher und stellenweise etwas holpernder, jedoch keineswegs gescheiterter Kommunikation gesprochen werden kann, scheitern sie im dritten Fall einerseits an den aufeinanderprallenden Emotionen, andererseits daran – das gilt indes nicht minder für Roman/Hörbuch –, dass Betty Gombrowski am Ende schlichtweg nicht mehr versteht. Zudem bestand am Anfang noch ein gemeinsames Interesse/Motiv, nämlich: Wie bekommen wir die zwei fehlenden Hektar? Während Betty am Schluss allerdings noch damit beschäftigt ist, den Betrieb zu retten, hat Gombrowski aufgegeben, hat kein Motiv, keine Handlungsmotivation mehr. Erst war er trotzig, schließlich resigniert, sodass Bettys Bemühungen, ihn mit stichhaltigen Argumenten zu überzeugen, fehlschlagen. Mit Gombrowskis Resignation gerät schlussendlich auch die Kommunikation an ihre Grenzen, in einen Bereich, in dem Verständigung nicht mehr möglich ist. Ihm fehlt schlicht jede Motivation, das Sprachspiel noch weiter fortzusetzen.

Im Hörspiel schließt sich noch ein kurzer *telefonischer Epilog* an[2729] – im Film wird Gombrowski diesen Anruf gar nicht mehr entgegennehmen.[2730] Und im 61. Kapitels

[2729] Ebd., 6/18-01:17-01:37. Sein Schmerz ist nicht zuletzt deutlich hörbar, wenn er der Mitarbeiterin des Tierheims mitteilt, dass er Fidi nicht mehr haben will. Zwischen diese beiden Anrufe wird ein schriller Ton gelegt, der in den Ohren schmerzt und Gombrowskis Verzweiflung unterstreicht (vgl. ebd., 00:00-01:16).
[2730] Als er sich schon im Brunnenhaus befindet, wirft er das klingelnde Telefon ins Wasser. Aufgrund von Bettys trauriger Mimik – sie sitzt am Krankenbett ihrer Mutter – entsteht, obwohl beide hier gar nicht miteinander sprechen, der Eindruck eines schmerzlichen Abschieds. (Unterleuten III, 01:29:24-01:30:45.)

des Romans heißt es nur: „Dann beendete er das Gespräch und rief Betty an, um ihr mitzuteilen, dass er heute nicht zur Arbeit kommen würde.“[2731] Dieses kurze Hörspiel-Telefonat kann wie eine abschließende Zusammenfassung gedeutet werden. Während Betty wieder heiter und unternehmerisch klingt, hat Gombrowski Mühe, die wenigen Worte überhaupt noch aus sich herauszupressen. Bettys längste Äußerung („Wat? […]“) zeigt in einer gar absurden bis karikierenden Heiterkeit überdies, dass sie nicht in der Lage ist zu erkennen, wie es um Gombrowski steht. Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass die Kommunikation bzw. der Versuch zu einer solchen hier per Telefon stattfindet. So gequält er sich angehört haben mag – das dumpfe Stöhnen ist nicht zu überhören –, hätte wohl erst sein Anblick verraten, dass da nun wirklich Grund zur Besorgnis besteht.

An dieser Stelle möchte ich kurz auf den Selbstmord Rudolf Gombrowskis eingehen bzw. die Gründe für diesen und wie Gombrowski hier als Symptom gedeutet werden kann (dass ihm zugleich symbolische Funktion zukommt, hatte ich auf S. 376 bereits erwähnt). In allen Varianten staut sich bei Gombrowski, je mehr sich die Handlung auf den Höhepunkt zubewegt und er selbst unter Druck gerät, immer mehr an. Obwohl mit Maaz’ Diagnosen vorsichtig umgegangen werden muss, könnte man sich Gombrowskis letzten Ausweg mit dem erklären, was dieser den „Gefühlsstau“ nennt: „Wir waren ein gefühlsunterdrücktes Volk. Wir blieben auf unseren Gefühlen sitzen, der Gefühlsstau beherrschte und bestimmte unser ganzes Leben. Wir waren emotional so eingemauert, wie die Berliner Mauer unser Land abgeschlossen hatte.“[2732] Für Gombrowski kam 1989 und kommt im Jahr 2010/2018 noch ein weiterer Aspekt hinzu: „Die riesige Kränkung durch den plötzlichen Machtverlust kann niemals ohne Folge und Schaden verwunden werden […], es sei denn, die alte Tätigkeit kann rasch im neuen Gewand fortgeführt werden“.[2733] 1989 hat er diese Kleider noch gefunden, 2010 bzw. 2018 scheint es für ihn keine passenden mehr zu geben, was wiederum bedeutet, dass für diese Figur keine Entwicklung ausgemacht werden kann.
Ist für den Film zweifelsohne zu kritisieren, dass sich der Selbstmord – wie vieles andere aufgrund der stark verkürzten erzählten Zeit – zu plötzlich ereignet, wird er im Roman

[2731] Zeh: Unterleuten, S. 617.
[2732] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 76.
[2733] Ebd., S. 149.

zumindest über einige Tage hinweg vorbereitet, und zwar in einer Mischung aus Resignation und Zukunftsangst. Als Betty ihm von den Ernteproblemen berichtet, „fühlte [er] sich nicht mehr in der Lage, sich um den kaputten Mähdrescher zu kümmern. […]. Es war, als ginge ihn das alles nichts mehr an.“[2734] Angst hingegen hat er, wenn er an das denkt, was ihm nach dem Verlust seiner Frauen bevorsteht: „Vor ihm lag ein unüberschaubares Gebirge aus Zeit, zu Steilwänden aufgetürmte Jahre, Monate, Tage und Stunden, die Gombrowski allein bezwingen sollte. Das war alles, was ihm blieb – eine einsame Bergwanderung auf dem Weg ins Nichts.“ Und so kommt er zu dem Schluss: „Das kann niemand von mir verlangen.“[2735] Schließlich gehen ihm Worte und Kraft aus, während er feststellen muss, was wiederum an Maaz anschließt, dass er mit den plötzlichen Gefühlen nicht umgehen kann:

> Da waren überhaupt keine Wörter, nur noch diese Leere, die alles verschlang. Weil Gombrowski sein Leben lang immer nur wütend und niemals traurig gewesen war, wusste er nicht, was mit ihm geschah. Er kannte den Sumpf nicht, in dem er versank. Er wusste nur, dass die Wut zu Ende war und dass ihm ohne Wut die Kraft fehlte für jeden weiteren Schritt.[2736]

Trotzdem lässt er es sich nicht nehmen, dem Dorf posthum noch eine Botschaft zu überbringen: „Unterleuten würde Gombrowski trinken, essen und sich mit ihm waschen […]. Ein schöner Gedanke, an dem sich Gombrowski seit Tagen erfreute.“[2737]

Da das Hörspiel im Vergleich aller Gombrowski-Betty-Kapitel um ein Vielfaches differenzierter ist, bietet es für die Figuren als Artefakte mehr Möglichkeiten und damit für diese Beziehung eine umfassendere Interpretationsbasis. Natürlich haben die medialen Möglichkeiten bzw. die konkreten Realisierungen in Einfluss auf die Figuren als fiktive Wesen, doch wird es, wie an mehreren Stellen erläutert, bei Betty Kessler und Rudolf Gombrowski besonders deutlich (kontrastierende körperliche Erscheinung im Film, Emotionen im Hörspiel mittels Intonation und Geräuschen). Interessant ist außerdem, dass wir von Betty im Hörspiel (analog der Perspektivierung des Romans) keinen einzigen Gedanken geliefert bekommen – und dennoch erscheint sie – vor allem beim ersten Mal – als die Dominantere. – Oder gerade deshalb: Ohne Gedanken auch keine

[2734] Zeh: Unterleuten, S. 544.
[2735] Ebd., S. 546.
[2736] Ebd., S. 548.
[2737] Ebd., S. 624.

Vermittlung eventueller innerer Zweifel. Im Film ist es zuallererst der sichtbare Kontrast, der die Interaktionen spannend macht. Spiegelt sich bspw. Wut oder Ahnungslosigkeit im Gesicht des großen Mannes, tritt ihm die junge Frau entschieden entgegen. Denn Betty ist nicht zuletzt physiognomisch eine spannende Figur. Während die korpulent-plumpe Beschreibung des Romans nicht zur Sprechweise der Hörbuch-Sprecherin passt, werden körperliche Merkmale im Hörspiel nicht genannt. Dem steht dann die zierliche, aber nicht weniger selbstbewusste Film-Figur gegenüber. Stellt man sich die Frage, wer hier das Sagen, also die Macht hat, ist das umso bemerkenswerter. Wie die Analysen des Morgens nach der Dorfversammlung gezeigt haben, verfügt Betty über das nötige Wissen, scheint einige der wenigen Figuren zu sein, die noch über einen relativ klaren Blick auf die objektive Welt verfügen; sie (re)agiert meist lösungsorientiert, nicht emotional; und kann so überhaupt erst Handlungsoptionen entwerfen, nicht (mehr) der Chef. – Wobei ihr Wissen im Film ein eingeschränkteres ist, da sie hier zunächst vermutet, Gombrowski könne die Sache mit den Windrädern selbst eingefädelt haben. Das steht in den anderen Varianten nicht zur Debatte. Und danach bröckeln Gombrowskis Wille und damit seine Macht immer mehr, bis zum Verlöschen des Lebenswillens. Überdies geht der Film noch einen Schritt weiter, wenn sie am Ende sogar die Geschäftsführung übernimmt – das tut sie, wie wir im Epilog erfahren, in den anderen Realisierungen erst nach Gombrowskis Tod.[2738]

Erinnert sei zum Abschluss noch einmal an die Vater-Tochter-Konstellationen aus Kapitel IV.2, in die sich letztlich Betty und Gombrowski einreihen lassen. Obwohl stets bestritten wird, dass er ihr (leiblicher) Vater ist, ist sie in gewisser Weise seine Tochter – sehr viel mehr als Püppi/Franziska, und zwar insbesondere unter dem Heimataspekt: Hat sich Püppi/Franziska gegen diese Heimat entschieden und größtmöglichen Abstand hergestellt, ist der Kampf um deren Erhalt Bettys Lebensziel. Darüber hinaus gilt die in den anderen Eltern-Kind-Beziehungen festgestellte Rollenumkehr aufgrund von Bettys Dominanz auch für dieses Paar. Oder aber man betrachtet es so, wie Linda Franzen es ihrem Freund gegenüber formuliert: „Typen wie Kron und Gombrowski werden hier nicht ewig am Drücker sein […]. []Die werden bald Platz machen für eine neue Generation.“[2739]

[2738] Vgl. ebd., S. 631; Zeh: Unterleuten-HS, 6/21-01:00-01:06.
[2739] Zeh: Unterleuten, S. 417.

3.2.2 Die Hausbesuche bei Arne Seidel, Linda Franzen und Gerhard Fließ

> Ich habe eine Grundregel […]. Sie lautet: Es gibt immer eine Lösung, die alle glücklich macht. Die muss gefunden werden. Nicht aus Menschenliebe, sondern aus Vernunft. Größtmögliche Zufriedenheit bringt den größtmöglichen Nutzen. Auch wenn manche Leute zur Zufriedenheit gezwungen werden müssen.[2740]

Wie bereits erwähnt, spricht Rudolf Gombrowski neben Linda Franzen am häufigsten mit den Dorfbewohnern bzw. wird das in ihrem Fall am häufigsten erzählt – das gilt zumindest für Roman/Hörbuch und im Hörspiel. Mit seinem Widersacher Kron kommuniziert er in diesen Varianten, die Prügelei unter der Laterne ausgenommen, in der Gegenwart auffälligerweise nicht. Wie es sich damit und im Film verhält, werde ich in Kapitel V.6 analysieren. An dieser Stelle soll es nun darum gehen, was Gombrowski bei Arne Seidel, Linda Franzen und Gerhard Fließ unternimmt, um dem Ziel, die Windräder zu bauen, näherzukommen.

Vordergründig betrachtet bzw. seinen Grundsätzen zufolge, scheint Gombrowski um das bemüht, was Habermas unter Einverständnis sowie normenreguliertem Handeln versteht: Er „war grundsätzlich bereit, über Bedenken jeder Art zu reden. Bei einem Bier im Landmann oder einer Tasse Kaffee im Büro. Man sprach miteinander, fand eine Lösung. Man gab sich die Hand und ging als Freunde auseinander.“[2741] Bereits anlässlich des Streiks und Bettys wiederholtem Insistieren, mit den Angestellten zu reden, hat sich gezeigt, wie wenig er selbst dementsprechend handelt. Gombrowski verweigert dies – und zwar selbst dann noch, als er sich aufgrund der Ernte, die dringend eingebracht werden muss, in einer Notsituation befindet. Er scheitert, wie schon in den Interaktionen mit Betty Kessler deutlich wurde, nicht nur an äußeren, sondern vor allem an inneren Widerständen bzw. gerät er in eine Konfliktsituation und schließlich immer mehr in Bedrängnis, weil er seine inneren Widerstände nicht überwinden kann, obwohl es die Situation erfordert.

[2740] Ebd., S. 466.
[2741] Ebd., S. 247. Vergleichbare Regeln finden sich mehrmals im Roman (vgl. ebd., S. 249, 252, 268, 406, 466).

„Es polterte an der Tür wie bei einem Auftritt Knecht Ruprechts.“[2742] Mit dieser Situationsbeschreibung beginnt das neunzehnte Kapitel; der Fokalisator ist Arne Seidel. Am Tag nach der Dorfversammlung hämmert Gombrowski gegen dessen Tür – und der Bürgermeister hat ihn bereits erwartet.[2743] Das Hörspiel entwirft einen mehrschichtigen Wahrnehmungs-/Erlebnisraum, setzt mit einer Mischung aus Frühstücksgeräuschen (Papierrascheln, das auf Zeitunglesen schließen lässt; Geschirrklappern), Wolfis Rasenmähen und dazu passenden Gedanken in resigniertem Ton ein („Jetzt mäht Kathrins Mann wieder Rasen, stundenlang wird das wieder gehen, als hätt’ er nichts anderes zu tun“), – dann klingelt und klopft es an der Tür und wir hören Gombrowskis Stimme. Bevor dieser auftaucht, wird für den Hörer also eine – allerdings recht gemischt gestimmte (Raum-)Atmosphäre entworfen. Anders als im Roman benutzt Gombrowski im Hörspiel immerhin die Klingel (s. Zitat unten), aber die Begrüßung fällt keineswegs freundlicher aus; sie besteht aus einem gereizten Vorwurf: „Sag mal, was soll denn das?!“[2744] Atmosphärisch und emotional zwar dichter, wird dieser Besuch im Hörspiel insgesamt wesentlich geraffter dargestellt. Ehe ich darauf zurückkomme, wende ich mich nun zunächst Roman und Hörbuch zu.

Alles läuft ab, wie Arne das kennt, was bedeutet, dass er nicht zum ersten Mal einen derartigen Besuch bekommt, womit zugleich die gesamte Beziehung bzw. die Kommunikation zwischen den beiden charakterisiert wird (und überdies sie selbst); die perzeptive und ideologische Perspektive tritt hier besonders klar hervor, zumal Arne, wie sich zeigen wird, gleich durch mehrere PWs (K-/W-/O-/I-World) von der TAW *abgeschirmt* ist.

> Gombrowski kam, wann er wollte, und **benutzte grundsätzlich keine Klingeln**. Als Arne die Tür öffnete, walzte Gombrowski **ohne ein Wort des Grußes** an ihm vorbei und strebte schnurstracks ins Arbeitszimmer, wo er schnaufend stehen blieb. Arne folgte gemächlich und setzte sich hinter den Schreibtisch. Er hatte nicht nur geahnt, dass Gombrowski kommen, sondern auch, wie sich die Situation abspielen würde. Und er behielt recht. Von der ersten Sekunde an lief Gombrowskis Besuch wie auf Schienen. Arne bot ihm etwas zu trinken an und wusste, dass er ablehnen würde. Er forderte ihn auf, sich zu setzen, und wusste, dass er stehen bleiben wollte. Gombrowski begann, vor dem Schreibtisch auf und ab zu

[2742] Ebd., S. 233.
[2743] „„Da ist er ja‘, sagte Arne leise zu sich selbst.“ (Ebd.).
[2744] Zeh: Unterleuten-HS, 2/10-00:00-00:53. Eingebettet ist der Zusammenprall zwischen Bürgermeister und Landwirt in einen Meiler-Interview-Track (ebd., 2/9) und das Auftauchen Jules zum Unterschriftensammeln; anders als im Roman ist sie noch nicht da, als Gombrowski eintrifft (ebd., 2/11).

> laufen und eine Ansprache zu halten, der Arne nicht zuhörte, weil er sich jedes Wort selbst denken konnte. Entspannt lehnte er im Schreibtischstuhl und bewunderte Gombrowskis Stimme, die in wütenden Stößen dröhnte wie eine Tuba.[2745]

Der genaue Inhalt ist dabei gar nicht so wichtig; was zählt, ist der Auftritt. Das Zusammentreffen und die Gegensätzlichkeiten ihres Handelns werden in dieser Passage anschaulich von der Erzählerin geschildert. Beginnt es schon ohne Begrüßung, wird die bis zum Platzen gespannte Gemütslage des Landwirts – und der Kontrast zu seinem Gegenüber – sodann phonatorisch und emotional auffallend deutlich beschrieben („schnaufend", „Gombrowskis Stimme, die in wütenden Stößen dröhnte wie eine Tuba"; zu Arne dagegen heißt es: „gemächlich", „Entspannt"). Während er sitzt, läuft Gombrowski auf und ab und hält seine „Ansprache". Ähnlich Betty hat Arne Erfahrung mit der Wut Gombrowskis, und wie sie bleibt er ruhig; allerdings hört er ihm hier nicht einmal zu – er starrt aus dem Fenster zu Wolfi und geht seinen eigenen Gedanken nach (Ich-Befangenheit und Ablenkung von außen). Unabhängig von Gombrowskis wenig kommunikationsfreundlichen Äußerungen ist dies nicht das einzige Mal im Roman, wo Arne dabei geschildert wird, dass er dem Menschen, der mit ihm spricht, nicht zuhört. Heraus kommt dies vor allem, als er mit Pilz telefoniert.[2746] Wie dort erzählt wird, hält Arne es für unnötig, dem Menschen am anderen Ende der Leitung überhaupt zuzuhören; und mit der erforderlichen Aufmerksamkeit hat seine Vorstellung von gelungener Kommunikation wahrlich nichts zu tun – es ist vielmehr ein Fall von Kommunikationsverweigerung:

> In seiner langen Amtszeit als Bürgermeister hatte er gelernt, dass gelungene Kommunikation meist darin bestand, den Gesprächspartner reden zu lassen. Wichtig war, die Gedanken in der Zwischenzeit auf etwas Angenehmes zu richten, so dass am Ende des Gesprächs beide Seiten zufrieden auseinandergingen – der eine, weil er reden durfte, der andere, weil er nicht zuhören musste. Im Grunde glich menschliches Sprachverhalten dem Zwitschern der Vögel. Es ging ums Revier oder um Balz, weshalb sich 95 Prozent der gesprochenen Worte auf die Bedeutungen „Das gehört mir" oder „Liebe mich" reduzieren ließen. Nur die verbleibenden fünf Prozent enthielten echte Informationen. Meistens fanden sie sich am Ende einer Tirade. Ein Profi wusste, wenn es so weit war.[2747]

Doch ohne Zuhören ist Kommunikation grundsätzlich nicht möglich, wird schlichtweg verweigert. Und bei Gombrowskis Performance prallen außerdem Wut auf der einen und taube Ohren auf der anderen Seite aufeinander; (non-)verbale Gewalt, die vernünftiges

[2745] Zeh: Unterleuten, S. 233f.; Herv. A.W.
[2746] Vgl. ebd., S. 315-318.
[2747] Ebd., S. 317.

Kommunizieren ausschließt. Das Handeln wird (auf beiden Seiten) von Emotionen gesteuert und nicht an die situativen Erfordernisse angepasst. Bei beiden Figuren ist es ein Konflikt zwischen Innen, Außen und dem, was sie eigentlich (für Unterleuten) wollen. Als ihm „Gombrowskis Tiraden" – von diesen werden in indirekter Rede einige Inhalte wiedergegeben und sie lassen sich in dem Vorwurf zusammenfassen, dass der Bürgermeister ihn nicht bevorzugt behandelt hat[2748] – auf die Nerven gehen, sagt Arne lediglich „Einigt euch". Das ist zumindest theoretisch ein Aufruf zur Verständigung; zudem die erste direkt zitierte Aussage zwischen ihnen bei diesem Zusammentreffen (oder besser: Zusammenprall). Gombrowski allerdings fragt, ob er ihn verarschen wolle und seine Reaktion zeigt, dass das eine für Arne ungewöhnliche und unerwartete Antwort ist. Noch dazu stimmt sie nicht mit den Zielen, welche ihn zum Bürgermeister geführt haben, überein. Wenngleich diese nie explizit genannt werden, sind sie nicht schwer zu erraten: Er hat geglaubt, Arne würde ihn (wie in der Vergangenheit) bevorzugt behandeln.[2749] Das bedeutet: Gombrowski hat die Situation aufgrund der bisherigen Erfahrungen anders definiert – und sieht sich nun damit konfrontiert, dass, was stets stillschweigend vorausgesetzt wurde, nun plötzlich nicht mehr gilt. Durch den Wandel in Arnes Handeln verändert sich der Rahmen – gar die Lebenswelt, auf jeden Fall die soziale Welt zwischen diesen beiden Figuren – damit auf eine Weise, wie sie für den Landwirt unbekannt ist und mit der er (zunächst) nicht umzugehen weiß.

Im Hörbuch fällt hier vor allem auf, dass Arnes zwei Worte („Einigt euch") härter klingen als Gombrowskis anschließendes „Willst du mich verarschen?" Das ist zwar stimmig hinsichtlich Gombrowskis überraschter Reaktion; zur Rollenverteilung „Knecht Ruprecht – ruhiger und gefasster Bürgermeister" passt es indes nicht. Gombrowskis Plan geht nicht auf, denn Arne sagt, wobei im Hörbuch die vorherige Härte beibehalten wird, stattdessen:

[2748] Ebd., S. 236. „Warum Arne ihm nicht rechtzeitig von der Windkraftoption erzählt habe. Dass sie gemeinsam ein besseres Eignungsgebiet ausgesucht hätten. Auf der Schiefen Kappe besitze er, Gombrowski, nur acht Hektar, für den Windpark brauche er aber mindestens zehn, und zwar zusammenhängend. Wie Arne ganz genau wisse, gehe es der Ökologica nicht besonders gut, sie sei aber immerhin der größte Arbeitgeber in der Region, und die Propeller könnten sie retten. Da capo, da capo." (Ebd.). Das zweifache „da capo" am Ende signalisiert, dass Gombrowski seine Litanei mehrfach wiederholt, was aber nicht mehr geschildert wird.

Von Gombrowskis Ahnungslosigkeit wird u. a. auch aus Elenas Perspektive erzählt: „Schon auf dem Weg zur Dorfversammlung hatte Gombrowski darüber geschimpft, dass Arne ihn nicht über das Thema des Abends informiert hatte. Die Spannung zwischen den beiden war so auffällig, dass die Umsitzenden zu tuscheln begannen." (Ebd., S. 149). Dabei scheint er mit Meiler selbst schon Kontakt gehabt zu haben; dass sich die beiden überhaupt nicht kennen, ist somit nicht richtig: „Er stand bereits mit Rudolf Gombrowski in Verhandlung, der auf 900 Hektar in der Region Unterleuten Öko-Weizen und Bio-Milch produzierte und auf einige von Meilers Flächen dringend angewiesen war." (Ebd., S. 58; vgl. dazu auch ebd., S. 250f.).

[2749] Ebd., S. 236; vgl. ebd., S. 98, 596.

„Du wirst doch wohl in der Lage sein, das mittlere Stückchen dazuzukaufen.“[2750] Damit nicht genug; zuletzt macht er sich sogar einen Spaß daraus, Gombrowski (als Drohung verpackt) zu provozieren:

> „Es gibt aber noch einen dritten Eigentümer auf der Schiefen Kappe! Wenn der das mittlere Stückchen kauft, hat er ebenfalls genug Platz für den Windpark. Weißt du, was für eine beschissene Verhandlungssituation das ist?“
> „Und weißt du, wem das andere Eignungsgebiet gehört?“, gab Arne zurück. „Das schmale Stück direkt am Waldrand?“
> Statt einer Antwort schnaufte Gombrowski, wie er es tat, wenn er sich beim Skat verrechnet hatte. Arne hatte trotzdem Lust, den Namen zu sagen.
> „Es gehört Kron. Ich kann dafür sorgen, dass er den Zuschlag bekommt. Wäre dir das lieber?“
> Gombrowski starrte ihn an.[2751]

Nun ist Gombrowskis Lautstärke und Aggressivität entsprechend der Ausrufezeichen in der Textfassung zu vernehmen, während der Ton, in dem Helene Grass Arnes Aussagen vorträgt, provozierend genannt werden kann. Generell gilt: Auch hier läuft die Kommunikation völlig schief; und das beginnt schon damit, dass Arne eine Frage stellt, auf die beide die Antwort kennen und von der er genau weiß, warum sie Gombrowski noch zusätzlich reizen wird. Gombrowskis wortlose Reaktion am Ende ähnelt der nach dem „Einigt euch“; er hat damit nicht gerechnet und nun gehen ihm die Beschimpfungen aus. Dass Arne sich ihm derart entgegenstellt, führt quasi zu einem Abbruch aus Überforderung – eine offenbar nie dagewesene Situation –, zu buchstäblicher Sprachlosigkeit, überwältigtem Schweigen. Beendet wird das Ganze von Arne mit einem Themenwechsel: „‚Die Auswahl der Eignungsgebiete läuft unter Beteiligung der Landesregierung‘ […]. ‚Mehr konnte ich nicht für dich tun. Kommst du am Montag zum Skat?‘“ Hier variiert die Stimmlage; genauer gesagt, bleibt er am Anfang provozierend – und wenn man so möchte, kann man sogar eine gewisse Ungeduld heraushören, nach dem Motto: Gespräch beendet. Die Skat-Frage, mit der Arne zu einem neuen Sprachspiel übergeht, ist einem Rauswurf gleichzusetzen; es bleibt nichts mehr zu sagen und so schaut er Gombrowski lächelnd hinterher, als dieser wortlos nach draußen geht.[2752] Knapp zusammengefasst:

[2750] Ebd., S. 237; Zeh: Unterleuten-HB, 90-06:50:00-06:50:48.
[2751] Zeh: Unterleuten, S. 237; Zeh: Unterleuten-HB, 90-06:50:49-06:51:29.
[2752] Zeh: Unterleuten, S. 237f.; Zeh: Unterleuten-HB, 90-06:51:30-06:51:46.
Wenn Arne hier zu Gombrowski sagt, er sei nicht in der Lage, dafür zu sorgen, dass er den Windpark bekomme, entspricht dies nicht der Wahrheit: Er behauptet etwas, das nicht stimmt. Denn später sagt er zu Kathrin: „Ich werde dafür sorgen, dass dein Vater den Windpark bekommt“ (Zeh: Unterleuten, S. 597) sowie „‚Die Gemeinde entscheidet durch Erlass eines Bebauungsplans, auf welchem der Eignungsgebiete die Kraftwerke gebaut werden dürfen.‘

Keine Begrüßung, kein Abschied, dazwischen ein in Bewegung vorgetragener Vortrag aus Vorwürfen für verschlossene Ohren und eine abschließende Provokation von der anderen Seite.

Das Hörbuch fügt dem Text nicht allzu viel hinzu, aber die Nuancen sind durchaus von Bedeutung, da sie Arne entschiedener auftreten lassen, als es die Schilderung des Textes vorgibt, der zufolge er die meiste Zeit mit seinen Gedanken anderswo ist, also neben den anderen vier PWs in einer F-World. Weil es von Seiten der Erzählerin keine Angaben zu Arnes Tonfall gibt, Ausrufezeichen genauso wenig, bleiben seine Sätze eher neutral. Nur eines verrät, dass es ihm nun reicht: „Trotzdem hatte Arne mit einem Mal keine Lust mehr, sich beschimpfen zu lassen. Der alte Hund hatte genug Zeit bekommen, um sich abzureagieren.“[2753]

Eigentlich kann in diesem Fall kaum von Kommunikation gesprochen werden, von Gespräch oder Dialog schon gar nicht; es kommt eher einem ungebundenen Gespräch gleich, in dem Äußerungen aneinandergereiht werden, ohne dass daraus ein Dialog entstünde. Der Sprachanteil ist sehr kurz; den Großteil nimmt das lautstarke Lamentieren Gombrowskis ein, wogegen Arne auf Durchzug schaltet und über etwas anderes nachdenkt. Insofern ist es vielmehr ein Monolog, der das Gegenüber lediglich als Auffangbecken für angestaute Emotionen, insbesondere Wut, braucht. Allein, weil Gombrowski hier nur wütet – er stellt nicht einmal eine klare Forderung – kann schon keine Einigung erzielt werden. Zugleich spiegelt sich darin aber das bisherige Machtverhältnis zugunsten Gombrowskis. Und da Arne dies nicht (mehr) einfach hinnimmt, sind die Fronten beidseitig verhärtet. Die TAW und vor allem die soziale Welt hat sich verändert, während die alte nur noch eine PW in Gombrowskis Kopf ist. Auf der Strategieebene hatte Gombrowski keinen Erfolg, Arne indessen, der sich seine eigene erst

---

‚Und du bist die Gemeinde.‘
‚Ich bin der Vorsitzende des Gemeinderats.‘
Mehr gab es dazu nicht zu sagen. In den letzten Jahren hatte Arne immer wieder bewiesen, dass er in der Lage war, Gemeinderatsbeschlüsse nach seinen Wünschen herbeizuführen.“ (Ebd., S. 597f.; der Abschluss ab „Mehr gab […]“ fehlt in der Hörbuch-Kurfassung; Zeh: Unterleuten-HBk, 245).
Hier steht er zwar unter Druck, weil Kron ihm einen Baum in den Weg gelegt hat, und ist aufgrund seiner Beziehung zu Kathrin auch emotional (ein)gebunden, aber es wird offenbar, dass er über die Vergabe des Eignungsgebiets sehr wohl entscheiden kann, wenn die Motivation gegeben ist.
Fakt ist, dass er gegenüber Gombrowski nicht klar Stellung bezogen hat. Nach Krönchens Verschwinden, als die Situation brisanter geworden ist, sieht das schon anders aus: „Ich unterstütze die Windkraftpläne nicht deinetwegen. Sondern weil sie das Richtige für Unterleuten sind.“ (Zeh: Unterleuten, S. 445). Doch bereits im hier analysierten Kapitel widersprechen sich seine beiden Aussagen „Es gehört Kron. Ich kann dafür sorgen, dass er den Zuschlag bekommt.“ und „‚Die Auswahl der Eignungsgebiete läuft unter Beteiligung der Landesregierung‘, sagte Arne. ‚Mehr konnte ich nicht für dich tun.‘“ (Ebd., S. 237).

[2753] Ebd., S. 236. In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt dieses Zitat (Zeh: Unterleuten-HBk, 89/90).

während der Tiraden des Landwirts zurechtgelegt hat, ist am Ende zufrieden. 1:0 für den Bürgermeister. Die (bisherige) Hierarchie hat sich umgekehrt; trotz seiner widersprüchlichen Aussagen und der dadurch gehaltlos werdenden Drohung schlägt das Machtpendel jetzt zugunsten des Bürgermeisters aus. Angefangen hat dies bereits mit der Dorfversammlung, bei der Arne sein Wissen gegen die anderen ausspielte, indem er es ihnen vorenthielt. Gombrowski fehlt darum wie dem Rest des Dorfes das Hintergrundwissen, um die Situation richtig einzuschätzen und sich eventuell vorzubereiten. So nimmt diese Begegnung für ihn ein unerwartetes Ende. Erreicht hat er mit seinem Besuch gar nichts; nicht zuletzt aufgrund seines wütenden Auftritts – alternativ hätte er ruhig mit Arne reden können. Im Film läuft das Ganze, wie ich gleich zeigen werde, anders, nämlich friedlicher – und verständigungsorientierter – ab. Und es gibt einen weiteren Unterschied: Auch Arnes (TAW-)Wissen hat eine Lücke, da ihm bis zu diesem Zeitpunkt (offenbar) unbekannt ist, wie schlecht es um die Ökologica bestellt ist. Damit hat er seine Strategie selbst auf falschem Hintergrundwissen aufgebaut und handelt sogar entgegen dem Wohl des Dorfes. Hinzu kommt, dass er, verglichen mit Betty Kessler, nichts unternimmt, um die Situation zu entschärfen – ganz im Gegenteil, er amüsiert sich am Schluss noch und provoziert Gombrowski, wodurch er sich sogar weiter von den eigenen Interessen, der Errichtung des Windparks für Unterleutens Kassen, entfernt.[2754] Arne war in dieser Situation gewissermaßen in allen fünf PWs gefangen, wollte Gombrowski vor allem endlich einmal etwas entgegensetzen (I-/W-World), nachdem er in der Vergangenheit immer nur der „Gombrowski-Lakai“ war, als der er von Kron beschimpft wird.[2755] So fehlt es ihm an Weitblick für die Folgen seines Handelns und er hat sich schlussendlich selbst in einen Konflikt hineinmanövriert, der Einfluss auf bzw. Schaden für ganz Unterleuten nach sich ziehen kann/wird.

Im Hörspiel unterscheidet sich die Szene stärker als andere von der Vorlage; jede Gedankenwiedergabe fehlt; wir blicken bzw. hören damit lediglich von außen auf folgenden „Dialog“, der von der Erzählzeit her nur etwas mehr als eine Minute dauert:

> [G:] „Sag mal, was soll denn das?!“
> [S:] „Was soll was?“
> [G:] „Warum hab’ ich nichts von der Windkraft gewusst?“
> [S:] „Ja, damit alle wieder sagen, dass ich dir die Filetstücke zuschieb’ –.“

[2754] Zu Arnes Gründen für den Windpark in Unterleuten: Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 154.
[2755] Ebd., S. 388.

[G:] „Wer sacht das? – Kron?“
[S:] „Na alle!!“
[G:] „Ach komm. Die Ökologica ist der größte Arbeitgeber hier in der Region –.“
[S:] „Ja –.“
[G:] **„Und du weißt, dass es uns grade beschissen geht.“**
[S:] **„Hmm.“**
[G:] **„Es läuft einfach nicht. Wir machen nur noch Miese.“**
[S:] **„Hm.“**
[G:] „Und die Windkraft. Die Propeller. Das wäre vielleicht unsere Rettung gewesen –.“
[S:] „Hm.“
[G:] „Weißt du, wenn wir gemeinsam ein besseres Eignungsgebiet ausgesucht hätten, hätten wir vielleicht ausgesorgt. Ich habe 8 Hektar auf der Schiefen Kappe! Aber für den Windpark brauchen wir mindestens 10 – und zwar zusammenhängend!!“
[S:] „Du wirst doch wohl in der Lage sein, das mittlere Stück dazuzukaufen.“
[G:] „*Ja*, natürlich bin ich dazu in der Lage. Aber es gibt noch einen dritten Eigentümer auf der Schiefen Kappe. Und wenn der das mittlere Stück dazukauft, hat *er* auch genug Platz für den Windpark. – Weißt du, was das für ’ne beschissene Verhandlungssituation is’? Hm?“
[S:] „Und weißt du, wem das andere Eignungsgebiet gehört? Das schmale Stück am Waldrand? Kron.“
[G:] „Was?? – Scheiße.“
[S:] **„Ich kann dafür sorgen, dass er den Zuschlag bekommt –.“**
[G:] „Bist du wahnsinnig?“
[S:] „Wär’ dir das lieber?“
[G:] „Ich hab’s gewusst.“
[S:] **„Die Auswahl der Eignungsgebiete läuft unter Beteiligung der Landesregierung. Mehr konnt’ ich nicht für dich tun.“**
[Türklingeln und Hundegebell].[2756]

Um sogleich auf zwei wesentliche Punkte zurückzukommen: Das Hörspiel lässt (wie der Roman) offen, was Arne wirklich weiß – aus seinem „Hm“ sind keine Schlüsse zu ziehen. Zweitens wird der Widerspruch von Arnes Aussage bzw. die Tatsache, dass seine Drohung mit Kron keine Grundlage besitzt, noch offensichtlicher, weil beide Aussagen hier unmittelbar aufeinanderfolgen, während im Roman der erste Teil, welcher die Wahl des Eignungsgebiets betrifft und die schlechte wirtschaftliche Situation der Ökologica, nur in indirekter Rede wiedergegeben wird und dementsprechend eine andere Wirkung hat; zumal wir aus Arnes Perspektive erzählt bekommen. Bis hierhin unterscheiden sich die Varianten vor allem hinsichtlich des Eindrucks, doch nicht inhaltlich und kommunikativ: Gombrowski beginnt mit Vorwürfen und der Begründung, warum er den Windpark braucht. Im Hörspiel variiert Gombrowski dagegen stimmlich-emotional: Am

[2756] Zeh: Unterleuten-HS, 2/10-00:53-02:12.

Anfang ist die Wut, mit der er hier auftaucht, deutlich; er spricht eindringlich, aber noch nicht aufbrausend. Angesichts der Situation sind die Emotionen durchaus nachvollziehbar. Lauter wird es, als es wieder um die Hektar und den dritten Eigentümer geht. Da richtet er sich dann auch direkt an Arne („du weißt" und zweimaliges „Weißt du", das später von Arne ebenso erwidert wird: „Und weißt du"). Dieser hat insgesamt nur einen sehr geringen Redeanteil; hauptsächlich beschränkt auf jene schon erwähnten „Hm"-Laute, die sowohl bedeuten können, dass er Gombrowski immerhin zuhört, wie, dass er nur so tut. – Und das ist durchaus ein Unterschied zum Roman, in dem, da keine solchen Signale des Zuhörens genannt werden, die Sache eindeutig ist; erzählt wird, wie er mit seinen Gedanken woanders ist. Insbesondere unterscheidet sich das Ende vom Roman, obwohl es inhaltlich an sich fast identisch ist. Als er Krons Eignungsgebiet erwähnt, ist keinerlei Schadenfreude erkennbar – er macht zwischen rhetorischer Frage und Namensnennung noch nicht einmal eine Sprechpause – und heißt es im Text nur „Gombrowski starrte ihn an", was auf unterschiedliche Weise gedeutet werden kann, hören wir im Hörspiel bei „Was?? – Scheiße" echtes Entsetzen heraus, das vorgibt, er hätte das nicht gewusst. Da Gombrowski aber sehr wohl weiß, dass das andere Gebiet Kron gehört, handelt er hier unaufrichtig.[2757] Außerdem wird der Widerspruch zwischen Arnes Aussagen („Ich kann dafür sorgen, dass er den Zuschlag bekommt" und „Die Auswahl der Eignungsgebiete läuft unter Beteiligung der Landesregierung. Mehr konnt' ich nicht für dich tun") zwar offenkundiger; sein zweiter, stark betonter Satz vermittelt allerdings den Eindruck, er hätte Gombrowski bzw. der Ökologica tatsächlich gerne geholfen. Weil die (Hinter-)Gedanken (bzw. der Subdialog) fehlen, wirkt Arne insgesamt in jedem Fall entgegenkommender als im Roman. Ruhig bleibt er in allen drei Varianten. Was im Hörspiel fehlt, ist der Themenwechsel mit dem Skat; Arne beginnt also kein neues Sprachspiel, das Gespräch wird nicht durch die beiden Männer selbst beendet, sondern durch Jules Klingeln an der Tür. Natürlich ist der Auftritt für Gombrowski im Hörspiel ebenso erfolglos – die Bilanz fällt dennoch nicht ganz so negativ aus wie im Roman, was weniger am Inhalt des Gesprochenen selbst liegt als vielmehr am Aussparen der Gedanken im Hörspiel und der Wiedergabe von Arnes Gedanken im Roman.[2758]

[2757] „Du bekommst den Zuschlag nicht, mein lieber Kron, du nicht." (Ebd., 2/2-00:18-00:21). Er weiß das auch im Roman (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 186, 199).

[2758] Miteinzubeziehen für die Charakterisierung Gombrowskis ist der nächste Track, in dem dargestellt wird, wie er Jule nach Hause fährt, dem Baby liebevoll begegnet und seine Motive für den Windpark erklärt. Dabei fällt auch Jules Gedankenwiedergabe ins Gewicht, die zu besagen scheint: Man kann Gombrowski leicht falsch einschätzen. Hinter der rauen Fassade ruht ein weicher Kern (vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 2/12).

Der Film zeigt nun tatsächlich eine friedlichere, verständigungsorientiertere Form der Kommunikation. Die Voraussetzungen entsprechen gleichwohl zunächst den anderen Versionen: Gombrowski kommt mit dem Besuch bei Arne einer Aufforderung Bettys nach. Und trotzdem er erst einmal ganz normal anklopft, fällt die Begrüßung nicht eben freundlich aus. Anstatt eines „Hallo“ oder „Guten Morgen“ sagt Arne zu dem mit reichlich mürrischem Blick durch die Tür kommenden Landwirt: „Hab mich schon gefragt, wo du bleibst.“ Arnes Frage nach einem Kaffee wird ignoriert; stattdessen schießt Gombrowski ihm – wie in den anderen Varianten – zum Start einen Vorwurf entgegen: „Wir arbeiten seit zwanzig Jahren Hand in Hand, warum hast du mir nichts gesagt?“ Arne weicht aus – und man muss annehmen, dass es sich dabei um eine Verlegenheitslüge handelt („Ich war davon ausgegangen, du weißt es längst, über deine Kontakte beim Bauernverband oder so.“). Eine Weile bleibt Gombrowski noch bei seinen, von einem dazu passenden Blick begleiteten, Vorwürfen, dann setzt er sich und kommt, nun merklich ruhiger und weniger angreifend, auf die fehlenden zwei Hektar zu sprechen. Allein, indem er sich setzt, verlässt er seine übergeordnete Position, begibt sich mit dem Bürgermeister buchstäblich auf Augenhöhe (oder nur zum Schein). Und natürlich ist eine Gesprächssituation, in der beide Partner sitzen, an sich entspannter als eine, in der man steht. Nachdem Arne Seidel ihm die Information, wem die Gebiete gehören, verweigert hat, erklärt Gombrowski ihm die schlechte Lage der Ökologica und an diesem Punkt stellt sich heraus, dass Arne über diese für das Dorf so entscheidende Tatsache nicht richtig informiert ist, sein Handeln, also Gombrowski nicht einzuweihen, damit nicht auf umfassendem Wissen gegründet ist. Man kann es auch so formulieren: Arne hat versucht, sich einmal über den Landwirt zu stellen, sich selbst ein bisschen Macht zuzugestehen, ohne sich über die Folgen im Klaren zu sein. Wie im Prätext ein klassisches Eigentor. Dies wird ihm nun selbst bewusst – im nächsten Moment zeigt sich auf seinem Gesicht echte Betroffenheit. Denn was eine Pleite des Betriebs bedeuten würde, weiß er sehr wohl. Ruhig, aber mit eindringlichem Blick sagt bzw. befiehlt Gombrowski nun: „Du willst deine Arbeit machen. Dann mach deine Arbeit.“ Nach einem kurzen Moment des

Im Gegensatz zum Roman, in dem nach dem Arne-Gombrowski-Kapitel (19) und vor dem Gombrowski-Franzen-Kapitel (21) noch die Autofahrt von Linda und Frederik (20) liegt, verfolgt das Hörspiel zusammenhängend Gombrowski bzw. die Windpark-Schiene, wenn noch Meilers Besuch bei Frau Liebkind als Interview-Erzählung dazwischen montiert wird (HS, 2/13), ehe er zu Linda Franzen kommt (HS, 2/14+15). Im Roman wird der Besuch Meilers beim Bauamt im 17. Kapitel geschildert und liegt zwischen zweien, die Jule beim Unterschriftensammeln schildern. Der Kampf gegen die Windkraft wird in den Varianten Roman/Hörbuch und Hörspiel also anders inszeniert – im Hörspiel stärker als einer Gombrowski vs. Meiler bzw. Gombrowski gegen die Zeit.

Zögerns kündigt Arne an, Kaffee kochen zu gehen, was Gombrowski nicht sofort versteht („Ich will keinen Kaffee, ich will Windräder."). Arne schiebt Gombrowski die notwendigen Unterlagen zu und verlässt den Raum. (Insofern wurde hier das Handeln Frau Liebkinds gegenüber Meiler aus der Vorlage in dieses Gespräch transformiert.)[2759] – Unmittelbar daran schließt sich im Film Gombrowskis Gang zu Linda Franzen an.

Natürlich verhält sich Gombrowski in der Film-Version ebenfalls nicht so, wie man es einem Menschen raten würde, der etwas von einem anderen braucht. Viele seiner Sätze sind verbale Attacken oder Befehle. Doch an entscheidender Stelle wird er ruhig und es sind genau diese ruhigen Argumente über die schlechte Lage der Ökologica, die Arne überzeugen; schließlich besteht, die (zusätzlichen) Motive der beiden einmal dahingestellt, ein gemeinsames Interesse: Die Rettung des Dorfes. Das ist sodann auch der Moment, in dem sich Arne ganz seinem Gegenüber widmet; zuvor hatte er etwas notiert und nur nebenbei mit Gombrowski geredet. Die Rahmenbedingungen für das, was gesprochen wird, unterscheiden sich von den anderen Varianten dahingehend, dass sie sich, als es um die relevanten Punkte geht, gegenübersitzen und auf den anderen konzentrieren. Uns fehlt der Einblick in Arnes Gedanken, aber weil wir sein Gesicht immer wieder in Nah- bis Großaufnahme sehen, ist dennoch ersichtlich, dass er – im Unterschied zu Roman, Hörbuch und Hörspiel – gedanklich nicht woanders ist, sondern sehr wohl bei dem, was ihm sein Gegenüber erklärt. Da das Ganze in Schuss-Gegenschuss-Verfahren präsentiert wird, können wir in Gombrowskis Gesicht ebenfalls einiges ablesen; im Grunde genommen sitzt da bereits zu diesem Zeitpunkt ein Mann, der am Ende ist: Den Kopf hält er durchgehend gesenkt, der Blick drückt weniger Wut als vielmehr Resignation aus. Und anstatt ihn mit Krons Eignungsgebiet zu provozieren, kommt Arne ihm entgegen. Während die anderen Realisierungen offenlassen, inwieweit Arne über die schlechte Situation informiert war, verrät seine Mimik im Film relativ eindeutig (ein Pokerface entspricht nicht seinem Charakter), dass er dieses Wissen nicht besaß. Und es geht Gombrowski hier zudem noch um etwas anderes. In Roman/Hörbuch und Hörspiel weiß er bereits von Betty, wem das Land gehört. Im Film muss er das nun überhaupt erst in Erfahrung bringen. Darüber hinaus fällt sein Auftritt im Film (hier und insgesamt) wesentlich verhaltener aus; die Gombrowski-Version des Films ist eine ruhigere und der Besuch bei Arne bildet da keine Ausnahme.

[2759] Unterleuten I, 01:14:26-01:16:55; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 229f.

Knapp eine Stunde später[2760] am selben Tag (21. Kapitel; Fokalisierung bei Gombrowski) wartet Rudolf Gombrowski auf Linda Franzen vor deren Haus, um dem nachzugehen, was Arne zuvor zu ihm gesagt hat: „Du wirst doch wohl in der Lage sein, das mittlere Stückchen dazuzukaufen.“[2761] Da hier von vornherein klar ist, was das Ziel seines Besuchs ist, ist es ein anschauliches Beispiel für strategisches Handeln (und dessen Hürden), und erneut dafür, wie Konflikte durch innere und äußere Widerstände entstehen. Linda Franzen begrüßt ihn – das ist zugleich der erste Satz des Kapitels – mit einem „Womit kann ich dienen?“, bei dem sie klingt, „als würde sie sich über ihn lustig machen“. Gombrowski tut, was er mitnichten immer macht, wie die vorhergehende Analyse gezeigt hat – er grüßt: „Guten Tag erst mal“.[2762] Allein das deutet schon an, dass er hier etwas will; die Freundlichkeit gehört zu seiner (unaufrichtigen) Performance/unredlichen Handlung, es ist ein strategisches Mittel und bleibt zunächst ohne Erfolg: Das Bemühen um Höflichkeit wird von der anderen Seite abgelehnt; von Linda kommt keine Antwort – unter dem Aspekt von Sprachspiel-Regeln eine klare Verletzung; wird man gegrüßt, grüßt man zurück. Zumindest kann man es im Roman als (scheinbare) Freundlichkeit lesen; im Hörbuch klingt dies zwar nicht wie ein Angriff, aber durchaus gereizt, während der überhebliche Ton, der Lindas Frage mitgegeben wird, dem „Frau Franzen klang, als würde sie sich über ihn lustig machen“ des Textes entspricht. Durch das Schweigen in Kombination mit ihrem zuvor geäußerten Satz gibt sie Gombrowski klar zu verstehen, dass er hier nicht nett empfangen wird; es ist ein bewusster Schweigezug, eine strategische Schweigehandlung. Weist sie ihm auf seine Frage nach einem Sitzplatz später „einen klapprigen Gartenstuhl unter den Robinien“ zu, geht das (angesichts seiner vielfach betonten Körperfülle) ebenso in diese Richtung.[2763] Das Anbieten eines Sitzplatzes ist nicht nur ein Zeichen der Höflichkeit, sondern „der Partner schließt wahrscheinlich daraus, daß sein Gegenüber zu einem Dialog bereit ist.“[2764] Seine Frage nach einer Sitzgelegenheit klingt im Hörbuch schon unfreundlicher als das „Guten Morgen“; Lindas „Setzen Sie sich doch“ dagegen bewegt sich in einem klanglos-

[2760] Vgl. ebd., S. 246.
[2761] Ebd., S. 237.
[2762] Ebd., S. 246; Zeh: Unterleuten-HB, 94-07:04:56-07:05:11.
[2763] Zeh: Unterleuten, S. 246, 248.
[2764] Berens, Franz-Josef: Bemerkungen zur Dialogkonstituierung. In: Ders. et al.: Projekt Dialogstrukturen, S. 15-34; hier: S. 32.

neutralen Zwischenbereich. Wenn man so will, kann man das (gespielte) Gleichgültigkeit nennen.[2765]

Obwohl die Autofahrt von Frederik und Linda im Hörspiel nicht wiedergegeben wird, beginnt der Track, wie an den Motorgeräuschen erkennbar ist, damit, dass die beiden von irgendwo her nach Hause kommen; auch Frederiks Warnung („Sei vorsichtig, ja?"), die für die Einschätzung des Folgenden durchaus relevant ist, wird in die Hörspiel-Version übernommen. Anders als im Roman und vor allem im Hörbuch geht das „Womit kann ich dienen?" fast unter; man nimmt es eigentlich nur wahr, wenn man die Vorlage kennt. Ansonsten wird die Szene durch ein positiv klingendes und von Hundegebell begleitetes „Hallo!" Gombrowskis eröffnet. Dass es sich dabei nur um taktische Scheinfreundlichkeit handelt, wird offenbar, weil er hier ebenfalls denkt: „Ich mag ihren Tonfall nicht […]." Nach außen bleibt er bei der Frage nach der Sitzgelegenheit freundlich; es klingt eher beiläufig. Aber anders als in Roman/Hörbuch sagt Linda höflich und entgegenkommend: „Klar […]. Kommen Se mit. […] Geht es so?", das allerdings sogleich wieder von negativen Gedanken Gombrowskis („Sie ist groß. Ich kann große Frauen nicht ausstehen. […]") kontrastiert wird.[2766] Somit ist das ein gutes Beispiel dafür, wie in der Fiktion durch den Widerspruch von Gedanken- und Figurenrede dramaturgisch-strategisches Handeln dargestellt werden kann.

Die Sitzordnung im Roman bietet ein ziemlich schiefes Bühnenbild, das für sich genommen schon keine gute Voraussetzung für ein Gespräch ergibt; und bereits seine Begrüßung ist durch das „erst mal" keineswegs neutral, sondern hat einen spitzen Subtext, der die vorgebliche Freundlichkeit letztlich aufhebt. Gombrowskis Gedanken werden dann in Form eines Berichts wiedergegeben, in dem seine Haltung und Einstellung der Situation gegenüber klar hervortreten.[2767] Allein diesen „Hausbesuch" überhaupt machen zu müssen, widerstrebt ihm, ist jedoch der „Ausnahmesituation geschuldet, die ihm gehörig auf die Nerven [geht]." Gleichwohl ist er mit einem Ziel hergekommen, es geht

[2765] Zeh: Unterleuten-HB, 94/95-07:08:43-07:09:53.
Er wird mehrfach, vor allem von Krons Seite, als „fetter alter Hund" bezeichnet (Zeh: Unterleuten, S. 106, 213f., 278, 307f., 364, 373, 384, 439, 464).
Zu trinken bietet sie ihm auch nichts an, was zweimal erwähnt wird (vgl. ebd., S. 247ff.).
[2766] Zeh: Unterleuten-HS, 2/14-00:00-01:50.
[2767] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 246f. Dabei geht es vor allem um seine ablehnende Haltung Frauen, Städtern und Westdeutschen gegenüber.

um ein „Geschäft“ oder eher eine „Bagatelle“, die er mit Geld und in nur zehn Minuten erledigt haben würde[2768] – soweit die Strategie; denn nichts anderes soll hier erreicht werden, er möchte sich nicht in irgendeiner Form mit Linda Franzen verständigen oder einigen, vielmehr soll sie ihm das geben, was er haben will: Die zwei Hektar Land. Um Verständigung bemüht ist er nur vorgeblich; tatsächlich handelt es sich um eine Täuschung, um verdeckt strategisches Handeln. Die Devise heißt: Ich bekomme, was ich will bzw. brauche. Abgesehen davon, dass er mit Geld nachzuhelfen versucht, ist es um seine Ausgangslage ohnehin schlecht bestellt, da seine Strategie erneut auf falschem Hintergrundwissen bzw. falschen Annahmen fußt; somit wird – nehmen wir noch die Gespräche mit Betty in der Ökologica hinzu – die schwindende Macht Gombrowskis bereits zu diesem Zeitpunkt überdeutlich. Wer so wenig Bescheid weiß bzw. sich den neuen Rahmenbedingungen gegenüber derart resistent zeigt , kann seine (Macht-)Stellung nicht behaupten (und muss dementsprechend mit Geld nachhelfen).

Auf dem angebotenen Klappstuhl sitzend, beginnt er zunächst mit Smalltalk („Ziemlich heiß heute“) – im gleichen neutralen Ton gelesen wie Lindas „Setzen Sie sich doch“ –, kommt dann, weil von ihr keine Reaktion außer einer „verächtliche[n] Miene“ folgt, gleich zur Sache: „Ich möchte Ihnen ein Geschäft anbieten.“ Linda schweigt, Gombrowski fährt fort: „Kauf oder Tausch, was Ihnen lieber ist“; und ergänzt, da sie wieder keinerlei Reaktion erkennen lässt, noch: „Ich bin bereit, den besonderen Umständen Rechnung zu tragen. Überhaupt lebe ich nach dem Motto: Wenn jeder bekommt, was ihm zusteht, ergibt das auf lange Sicht für alle Beteiligten die größte Menge Glück.“ Wie schon erwähnt, befolgt er seine angeblichen Normen selbst nicht, verletzt also die Ansprüche der Richtigkeit und der Wahrhaftigkeit. Auf der Gegenseite tut sich nichts und er nennt noch den Preis: „Fünfzehntausend pro Hektar.“ Eine erwähnenswerte Betonung gibt es im Hörbuch beim Vortragen des Angebots nicht, weshalb der Eindruck vom Abspulen eines geplanten Textes entsteht. Bei „Ich bin bereit, den besonderen Umständen Rechnung zu tragen“ mag man eine leichte Ungeduld heraushören – oder die Tatsache bestätigt, dass er auf diesen Besuch keine Lust hat. Nicht einmal den „Fünfzehntausend“ wird eine Betonung mitgegeben, die vermuten ließe, dass es sich hier um ein Angebot handelt, das für die Gegenseite verlockend sein könnte. So passt es denn auch, dass sich

[2768] Ebd., S. 248.

die Miene Lindas (wenngleich aus anderen Gründen) nicht verändert, was von Gombrowski prompt falsch verstanden wird: Für kurze Zeit keimt in ihm Freude über dieses gnadenlose Pokerface auf, bis ihn „die Erkenntnis [trifft] wie ein Schlag. […] Sie hat[] schlicht keine Ahnung, worum es [geht].“[2769] – Ein schönes Beispiel dafür, wie im Roman das Fehldeuten von Mimik – das Fehldeuten der *Gegnerin*, die sie hier bereits ist, während er noch glaubt, nach den alten Regeln agieren zu können – geschildert werden kann. – In der Folge wird nicht mehr viel gesprochen, sondern nur Gedanken und Beobachtungen Gombrowskis wiedergegeben; über Linda heißt es: „Wenigstens gehörte die Blonde nicht zu den Menschen, die unentwegt reden mussten. Sie saß einfach da und wartete, was er als Nächstes tun oder sagen würde.“ Und weiter: „Unangenehm war nur, wie sie jeder seiner Regungen mit Blicken folgte.“ D. h., Linda sorgt allein mit ihrem nonverbalen Handeln dafür, die Situation für Gombrowski noch unbehaglicher zu machen. Wenngleich er nicht weiß, was dahintersteckt, hat dies eine Wirkung auf ihn und das „Gespräch“. Indem sie ihn mit ihren Blicken verunsichert, gewinnt sie Macht über ihn und die Situation.[2770] Wie wir im Kapitel über ihre Beziehung mit Frederik gesehen haben, gehört sie ganz im Gegenteil zu den Menschen, die sehr viel reden; auch in dieser Hinsicht schätzt Gombrowski sie also falsch ein bzw. interpretiert das, was passiert, erneut falsch. In dieser Interaktion gibt es von ihrer Seite indessen nicht mehr als zwei zitierte Sätze. Es ist ein strategisches bzw. – wie später herausgestellt wird – taktisches Schweigen, ebenfalls ein Machtmittel, das bei Gombrowski Verwirrung auslöst: „Er konnte es drehen und wenden, wie er wollte – er wurde nicht schlau aus ihr.“ (Der letzte Satz fehlt in der Kurfassung des Hörbuchs.)[2771] Ohne es zu merken und ohne die Situation (objektive und soziale Welt) selbst eigentlich zu verstehen, schafft sie es, ihn zu manipulieren. Da Gombrowskis Sätze alle in direkter, meist autonomer, Rede wiedergegeben werden, wird der Kontrast zu ihrem beinahe durchgängigen Schweigen noch deutlicher. Allein auf-

[2769] Ebd., S. 248ff.; Zeh: Unterleuten-HB, 95-07:10:09-07:12:02.
[2770] Zeh: Unterleuten, S. 251.
[2771] Ebd., S. 253; Zeh: Unterleuten-HBk, 96; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 266f.; „Bei aller Verwirrung war Linda wenigstens geistesgegenwärtig genug gewesen, um sich jede Reaktion zu verbieten.“ (Ebd., S. 267). Dieses Handeln läuft analog zur Strategie, die sie bei ihren Pferden und deren Besitzern anwendet und die sich im Roman in ihrem Interagieren, vor allem dem nonverbalen, widerspiegeln. So heißt es bspw.: „Sie bringe den Leuten im wahrsten Sinne des Wortes ‚Selbst-Bewusstsein‘ bei. Sie müssten lernen, ihren Körper, ihre Haltung, ihren Adrenalinhaushalt, selbst ihre Gedanken jederzeit zu kontrollieren. Kein unnötiges Schlenkern und Gestikulieren mit den Armen. Ruhige Motorik, gerader Rücken, aufgerichtetes Brustbein. Niemals aufregen, niemals wütend werden. Angst nicht nur verbergen, sondern gar nicht erst empfinden.“ (Ebd., S. 60).

grund ihres (strategischen) Schweigens kann natürlich kein Dialog entstehen. Linda Franzen zwingt ihn hier regelrecht in den Monolog. Sie sabotiert jegliche Gesprächsbemühungen, wie taktisch diese auch sein mögen. Vor allem zeigt sich, dass beide nicht über ausreichendes TAW-Hintergrundwissen verfügen und sich schwertun, das (non-)verbale Handeln des anderen zu entziffern, die soziale Welt zu begreifen. Selbst als er seinen Fehler erkannt hat, ist Gombrowski nicht in der Lage, Lindas Reaktionen einzuordnen.

Das Hörspiel unterscheidet sich für die Anfangsphase kaum vom Roman. Gombrowski trägt – ohne größere Betonungen sein Angebot vor und sinniert im Wechsel dazu über Lindas ausbleibende Reaktion. Allerdings sagt er statt „Ich möchte Ihnen ein Geschäft *anbieten*" „Ich möchte Ihnen ein Geschäft *vorschlagen*." Der Unterschied ist minimal, fällt aber, wenn man es genau betrachtet, durchaus ins Gewicht, als „anbieten" bzgl. der Eigeninteressen etwas offensiver als „vorschlagen" ist.[2772]

Am Ende seiner Überlegungen hat Gombrowski sich eine neue Strategie mit einer neuen Rolle, mit der er sich nicht minder über sie stellt, der des „väterliche[n] Freund[es]", zurechtgelegt und beginnt noch einmal von vorne: „‚Frau Franzen' […]. ‚Ich glaube, ich muss Sie erst mal über ein paar Details in Kenntnis setzen.'" (Dieser „väterliche Freund" Lindas möchte ausgerechnet auch der Dritte in diesem Machtspiel, nämlich Konrad Meiler, sein.) Eigentlich wäre, nachdem er den Schreck überwunden und seine Strategie angepasst hat, nun eine Art Anlaufnehmen zu erwarten; ein Sprechen mit einer Betonung, der Ankündigung: Passen Sie gut auf, jetzt kommt was. Dies tritt jedoch nicht ein; vielmehr klingt sein „Frau Franzen", obwohl er an dieser Stelle gar nicht gesprochen hat, eher nach einem „Hören Sie mir zu?" oder „Haben Sie verstanden, was ich gerade gesagt habe?" Wie schon angemerkt, ist der direkte Redeanteil in diesem Kapitel ohnehin gering. Und das wenige, was von Gombrowski zitiert wird, hört sich nicht nach einem souveränen Auftritt an. Man kann es auch so deuten, dass er es schlichtweg nicht für notwendig gehalten hat, entschiedener aufzutreten, weil er, wie das sogar explizit gesagt wird, fälschlich davon ausgegangen ist, es handele sich nur um eine Formsache, die im Nu erledigt ist. Stattdessen zeigt sich, dass er diese Frau a, unterschätzt hat, und b, nicht weiß, wie er ihr (nonverbales) Handeln, vor allem ihre Mimik, lesen soll.[2773] Gerade in dieser Doppelung Gombrowski/Meiler gegenüber Linda Franzen – beide stellen sich wie

[2772] Zeh: Unterleuten-HS, 2/14-01:50-02:43.
[2773] Zeh: Unterleuten, S. 253; vgl. ebd., S. 555; Zeh: Unterleuten-HB, 96-07:18:32-07:18:52.

selbstverständlich über sie, sehen sie nur als *Objekt Frau* (und was Gombrowski angeht, noch als Hindernis), nicht als ernsthafte Verhandlungspartnerin bzw. -gegnerin – werden sie zu Symptomen für alte, weiße Männer. Das offenbart sich zudem in der Art und Weise, wie diese Männer auf die Frau blicken und insbesondere bei Meiler kann man vom „Male Gaze“[2774] sprechen, was allein an folgendem Satz deutlich wird: „[S]elbstverständlich wollte er mit ihr ins Bett wie mit fast jeder anderen Frau auch.“[2775]

Die Überlegungen Gombrowskis sind im Hörspiel gekürzt und Linda sagt, wenn er mit „Frau Franzen“ einen neuen Anlauf nimmt, immerhin „Ja?!“ Was im Roman ausgespart bzw. nur kurz in Kapitel 23 in Form einer Analepse nachgeholt wird, wird im Hörspiel nun ausführlich inszeniert. Als er die Flurkarte auspackt, ist zu hören, wie Gombrowski auf dem Stuhl hin und her rutscht; wir wissen zwar nichts von einem klapprigen Stuhl, aber mittels dieser Geräusche wird eine unbequeme Atmosphäre erzeugt – durch solch sparsame Geräusche kann eine komplette Situation entworfen werden, ein Handlungsraum, der wenig vielversprechend ist, will man aus ihm einen Interaktions- oder gar Beziehungsraum werden lassen. Auf sein „Hier auf der Schiefen Kappe, da – da besitzen Sie zwei Hektar“ folgt von Linda ein schnelles „Ja, ja“, das man durchaus als Überspielen des Nicht-Wissens hören kann. Auch im Anschluss schweigt sie – im Unterschied zum Roman – nicht; sie setzt im Gegenteil sogleich einen Konter, wenn er ihr mit (vernünftigen) Argumenten entgegentritt:

> [RG:] „Ja. – Ich biete Ihnen also 30.000 – Euro, dafür. Hmhm, das ist schon’n – öhh – guter Preis, hier für diese Gegend.“
> [LF, lacht auf:] „150.000 Euro Pachtertrag ist ebenfalls’n guter Preis.“
> [RG:] „Schauen Sie mal. Sie haben gestern Abend bei der Dorfversammlung gut aufgepasst.“
> [LF, lacht auf:] **„Hören Sie, Herr – ähm –.“**
> [RG:] „Gombrowski.“
> [LF:] „Gombrowski. Ich bin nich’ nach Unterleuten gekommen, um hier’n Windpark zu betreiben. Hier soll ’ne Ferdezucht entstehen.“
> [RG:] „Ach! Ja, aber das is’ doch großartig.“
> [LF:] „Pferdezucht und – öh, Ferdeschule.“
> [RG:] „Ja, ja, das passt genau hier her. Wir brauchen Leute, die etwas aufbauen. – Kommen Sie, kommen Sie, zeigen Sie mir das mal! – Ja – Fidi!“
> [LF:] „Also da drüben. – Hier, der alte Schweinestall, den wollen **wir** umbauen. Aber da macht die Naturschutzbehörde Ärger –.“

[2774] Vgl. zu diesem Begriff insb. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, S. 6-18.
[2775] Zeh: Unterleuten, S. 288.

[RG:] „Platz.“
[LF:] „Die wollen’n Baustopp verhängen.“
[RG:] „Aha! – [Rütteln] – Tja! Da würd’ ich mal sagen: Alles umbauen, da muss alles rausgerissen werden, Ringanker setzen, Balkenlaschen. Jaa – und die Portale erneuern – wegen der Optik.“
[LF lacht auf.]
[RG:] „Frau Franzen, das kriegen wir doch hin. – Ich könnte Ihnen – hmpf – vier Leute – abstellen. Und –.“
[LF:] „Quatsch.“
[RG:] „Doch. – Im Winter is’ das Ding gegessen.“
[LF, lacht:] „Im Ernst?!“
[RG:] „Ja. Wegen der Baugenehmigung machen Sie sich mal keine Sorgen. – Und noch was – äh – die Vogelschützer, die hab’ ich schon im Griff.“
[LF denkt – nimmt hier also ein bestimmtes Kontextwissen an:] „Die stinkenden Autoreifen bei Schaller.“
[RG:] „**Wenn alle zufrieden sind, haben alle den größten Nutzen.** Fidi! Fidi, komm! – **Ja, das ist das Schöne an Unterleuten, man schafft immer, sich gütlich zu einigen.“**
[LF denkt:] „Weil er was von mir will, hat Gombrowski rechtzeitig begonnen, meine Widersacher unter Druck zu setzen. Liebe die Feinde deines Gegners wie dich selbst. Das schreibt Manfred Gortz. Genial.“
[RG:] „Werden wir Partner?“
[LF:] „Sind wir schon.“ [denkt:] „Respekt.“
[RG:] „Komm Fidi! Fidi, komm! Fidi! Fidi! Platz! Los, los, los, los. Hopp! Bravo!“[2776]

Abgerundet wird das Gespräch im nächsten Track durch ein kurzes Interview, in dem Linda erklärt, nach diesem Besuch sei ihr klar gewesen, dass sie Gombrowski von da an „mit größter Vorsicht begegnen musste“ und ihre „**Karten ganz geschickt spielen**, auch dem Vogelschützer gegenüber“ – spätestens ab diesem Moment geht es also für sie um durchdachtes Taktieren.[2777] Nach Manfred Gortz „muss ein Mover zwei Grundprinzipien des strategischen Handelns verinnerlichen.“ – Und Linda ist, was ihre weiteren Interaktionen noch zeigen werden, bemüht, sich daran zu halten: „Liebe die Feinde deiner Feinde wie dich selbst.“ sowie „Die höchste Form des Handelns besteht darin, andere für sich handeln zu lassen.“[2778]

Vergleicht man das oben zitierte Gespräch mit dem sparsamen Redeanteil des Textes, ist das Hörspiel für die Analyse der Kommunikation wesentlich ergiebiger, weshalb ich es hier ausführlich zitiert habe. Linda glaubt zwar in beiden Varianten, Gombrowskis Taktik durchschaut zu haben, tritt im Hörspiel jedoch weniger souverän auf, als das in der

[2776] Zeh: Unterleuten-HS, 02/15.
[2777] Ebd., 02/16.
[2778] Gortz: Dein Erfolg, S. 78.

rückblickenden (!) Romanschilderung den Eindruck erweckt. Performt sie anfangs noch geschickt-strategisch, mimt u. a. die Ahnungslose, die nicht einmal seinen Namen kennt, kann sie später ihre freudig-erstaunten Emotionen nicht zurückhalten. Zumindest *klingt* es authentisch, was freilich angesichts des gezeichneten Charakters dieser Frau nichts bedeuten muss; gespieltes Erstaunen ist genauso denkbar. Dagegen spricht der Überraschungseffekt – Gombrowski hatte, obwohl er die Situation falsch eingeschätzt hat, einen Wissensvorsprung.[2779] Auch als Gombrowski ihr seine Hilfe bei ihrem Bauvorhaben erklärt, zeigt sie Emotionen, sie lacht mehrmals auf, spricht heiter, fast aufgekratzt – er legt ebenfalls Enthusiasmus an den Tag, wirkt aber zugleich angestrengt, man hört ihn wiederholt laut schnaufen. Letztendlich ist die Taktik nur aus dem Kontext zu erschließen, nicht aus dem Geäußerten selbst. Wir kennen Gombrowskis Absichten für diesen Besuch und zu Beginn wird in dessen Gedankenwiedergabe eine Antipathie gegenüber Linda Franzen offenbar, die das Folgende insofern als überzeugende Performance erscheinen lässt, da er dies zu überspielen weiß. In ihrem Fall verrät vor allem das spätere Interview ihr Taktieren. Bei ihren Erläuterungen des eigenen Vorhabens spricht sie sehr ruhig. Nimmt man die vorherigen Begegnungen mit Arne und Jule sowie Gombrowskis Motive, nämlich die Windräder für die Rettung von Ökologica und Unterleuten zu benötigen, hinzu, muss Linda Franzen als die Kühlere, negativer Charakterisierte erscheinen. Als er sie am Schluss fragt, ob sie Partner würden, klingt er fast bittend und begibt sich damit in eine unterlegene Position, offenbart im Stimmklang seine Schwäche. Wichtig ist, was er hier alles auffährt, um sie zu überzeugen. Geld allein reicht nicht – weil der andere mehr bieten wird. Stattdessen muss er, indem er ihr Hilfe beim Umbau anbietet, zusätzlich noch jene „Zahlungsmittel“ obendrauf legen, mit denen in Unterleuten generell Tauschgeschäfte gemacht werden (dazu ausführlich S. 898-901). Hinter dem scheinbar gönnerhaften Auftritt, bei dem er den eigenen Einfluss im Dorf herausstellt, steckt also das Gegenteil: Gombrowski ist längst entmachtet. Folgende Aspekte haben mit dieser schwindenden Macht zu tun: Sowohl bei Arne Seidel als auch bei Linda Franzen befindet er sich in einer schlechten Ausgangsposition, da er von beiden etwas will/braucht; hinzu kommt das fehlende Hintergrundwissen und schließlich schätzt er Linda Franzens Reaktion und vor allem ihren Charakter sowie ihre Intentionen falsch ein. Spätestens da ist sein Schicksal besiegelt. Nur Meiler, der Mann und Kapitalist, wird

[2779] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 2/14-00:09.

als Gegner ernstgenommen und berücksichtigt. Das ist ein klarer Wendepunkt, der für ihn in den Abgrund führt. Trotzdem kann Gombrowski, wenn man das Ergebnis aus seiner Perspektive betrachtet, das gilt für Roman/Hörbuch und Hörspiel, glauben, Erfolg gehabt zu haben. Und der Rezipient kann dem an dieser Stelle folgen. – Erst Lindas Besuch bei den Vogelschützern, der zu diesem Zeitpunkt noch aussteht, zeigt die andere Seite.

Allein, da dieser Teil des Gesprächs im Roman lediglich retrospektiv zusammengefasst wird, als Linda beim Ehepaar Fließ zum Abendessen ist (Kapitel 23), ist die Wirkung im Hörspiel eine ganz andere. Im Roman wird nur „Das mit dem Pferdestall kriegen wir hin [.][…] Und um die Vogelschützer machen Sie sich mal keine Sorgen. Die habe ich im Griff" direkt zitiert; der Rest ist ein Bericht der inhaltlich relevanten Informationen mit wenig indirekter Rede, gemischt mit Lindas Bewertungen und Schlussfolgerungen. Nachdem der erste Teil aus Gombrowskis perzeptiver und ideologischer Perspektive geschildert wurde, wird es der Rest aus Lindas. Das direkte Redezitat ist begleitet von kräftigem Händeschütteln und Verabschieden mit Rückenklopfen – das gibt es im Hörspiel nicht. Verglichen mit den vorherigen Äußerungen Gombrowskis werden diese im Hörbuch mit stärkerer Betonung gelesen, entsprechend seinem beschriebenen nonverbalen Handeln.[2780] Von Lindas Seite ist vor allem ein Punkt wichtig, nämlich der, dass sie Gombrowskis Strategiewechsel gar nicht mitbekommen hat, sein Handeln also – wie er das ihre – nicht zu deuten vermochte: „Offensichtlich war Gombrowski klug genug gewesen, um zu ahnen, dass sie von ihrem eigenen Besitz nichts wusste." Weiter unten heißt es: „Weil er etwas von Linda wollte, hatte er rechtzeitig begonnen, ihre Widersacher unter Druck zu setzen" [2781], womit die Feuer an der Grundstücksgrenze Schaller/Fließ gemeint sind – und das ist erneut eine falsche Einschätzung der Situation, der TAW und sozialen Welt, weil Gombrowski, was Linda nicht wissen kann, selbst erst seit dem Morgen über die Lage informiert ist.[2782] Durch die multiperspektivische Erzählweise bzw. multiple interne Fokalisierung können damit unterschiedliche Wahrnehmungen und Bewertungen der Situation ebenso veranschaulicht werden wie Fehlinterpretationen des

[2780] Zeh: Unterleuten, S. 266; vgl. ebd., S. 266ff. Der direkt zitierte Satz wird gegen Ende der Analepse noch einmal in indirekter Rede wiederholt und damit unterstrichen (vgl. ebd., S. 268); Zeh: Unterleuten-HB, 102-07:41:28-07:41:36.
[2781] Zeh: Unterleuten, S. 267f.
[2782] Vgl. hierzu das Gespräch mit Betty Kessler und den Besuch bei Arne Seidel. Auch in den Kapiteln mit Fokalisierung bei Schaller heißt es, dieser habe die Feuer auf eigene Rechnung angemacht und sie brennen bereits vor der Dorfversammlung (vgl. ebd., S. 68, 431).

(non)verbalen Handelns der Gegenseite. Insgesamt wurde in allen Interaktionen, in denen es um den Windpark ging, (bislang) deutlich, welchen Einfluss fehlendes Wissen oder Fehleinschätzungen der Situation auf den Ablauf der Kommunikation und den Erfolg der jeweiligen Strategien haben, und dass so – selbst ohne strategisches Handeln – keine Basis für eine gemeinsame soziale Welt gegeben wäre. Im Fall der Zugezogenen geht es dabei in erster Linie um Wissen über die (DDR-)Vergangenheit Unterleutens und seiner Bewohner. Wieder einmal behauptet Gombrowski hier zudem (im Hörspiel-Zitat von mir fett hervorgehoben) Maximen, die er selbst nicht befolgt; was man erneut als strategisches Mittel verstehen kann: Er gibt vor, an Verständigung orientiert zu sein, und versucht, sein Gegenüber so zu täuschen.

Der Film zeigt den Gang Gombrowskis zu Linda Franzen, wie erwähnt, unmittelbar an den Besuch beim Bürgermeister. Es gibt weitere Unterschiede zu den anderen Varianten: Sein Ziel ist zwar das gleiche, er braucht das Land; die Rahmenbedingungen und vor allem Lindas Handeln unterscheiden sich allerdings. Sie hat im Film genauso wenig Ahnung von ihrem Landbesitz, doch sie spricht hier mit Gombrowski. Die ganze Sequenz ist, nimmt man alles zusammen, was die Erzählzeit anbelangt, relativ lang, dauert ganze fünf Minuten, in denen sie aber nicht ausschließlich mit Gombrowski spricht, sondern zwischendurch die Unterlagen zu ihrem Hauskauf durchschaut und dabei mit ihrem Freund, der aus dem Baumarkt zurückkommt, redet. Dem Anfang der Szene wird eine wenig behagliche Atmosphäre verliehen. Die Kameraeinstellung nimmt die niedrige (räumliche) Perspektive des hechelnden Hundes ein. Gombrowski beginnt immerhin mit einem „Guten Tag, Frau Franzen“, bei dem das Bild von ihm lediglich die untere Körperhälfte bis zum Gürtel zeigt. Durch beides entsteht, visuell geschickt inszeniert, ein schiefer Gesprächseinstieg. Linda geht nicht auf den Gruß ein, sagt stattdessen (immerhin ruhig): „Sie ham’s nicht so mit Hundeleinen“, wodurch eine inhaltliche Verbindung zum alles andere als harmonisch verlaufenen Zusammentreffen am Filmbeginn hergestellt wird. (Und auch hier gerät man gleich beim Thema Farbe in die Natur kippen aneinander.) Als wir Gombrowskis Gesicht das erste Mal beim Sprechen sehen, in halbnaher Einstellung, fällt seine freundliche, ein Lächeln andeutende Mimik auf, sodass man, insbesondere wenn man dies mit dem Besuch bei Arne Seidel vergleicht, sagen kann, dass er Mimik wie Tonfall nun strategisch einsetzt. Wie erwähnt, fällt ein Lächeln in diesem Film, wo (fast) alle (fast) immer missmutig dreinblicken, auf. Mit einem fordernden

Auftritt käme er hier nicht weit. Das tut er indes auf die ruhige Art zunächst ebenso wenig: Bei seinem Angebot, den 15.000 € pro Hektar, bekommt er von Linda kein Pokerface; sie entgegnet ihm in voller Überzeugung, dieses Land nicht zu besitzen. – Dass sie davon tatsächlich nichts weiß, erfahren wir im Anschluss beim Durchsuchen der Unterlagen. – Auf Gombrowskis Gesicht zeigt sich zwar ein kurzer Moment des Erstaunens, wenn man so will, des Erschreckens, der allerdings nicht das gleiche Entsetzen über die eigene Fehltaktik verrät, wie das im Prätext der Fall ist. Nachdem er ihr ausführlich – nicht ohne abfällige Bemerkung („Ihr Stadtmenschen", diese Schublade kommt bei ihm zur Haltung gegenüber der Frau noch hinzu) – die Vergangenheit über ihren Besitz und den Zusammenhang mit den beiden Hektar erläutert hat, zeigt die nächste Einstellung Linda im Haus mit den Kaufunterlagen. Blick und Tonfall, mit dem sie dann Frederiks Fragen nach Gombrowski beantwortet, verraten, dass es in ihrem taktierenden Kopf bereits zu arbeiten begonnen hat. Schließlich folgt eine zweiminütige Szene, die Gombrowski und Linda vor der Wiese zeigt. (Dies entspricht inhaltlich dem, was im Roman/Hörbuch als Analepse während des Fließ-Essens nachgeholt wird). Verbunden wird diese Szene mit einer, die ich erst in Kapitel IV.3.3.2 analysieren werde, die aber in der Chronologie vor der Interaktion mit Gombrowski liegt: Am ersten Tag der erzählten Zeit steht Linda Franzen nämlich mit Meiler an derselben Stelle vor ihrer Wiese (vgl. dazu S. 774). Und die visuelle Parallele ist darum so wichtig, weil sie die beiden Machtkampfplätze miteinander verknüpft, die oben beschriebene Doppelung also zusätzlich in Szene setzt und damit gegenüber den anderen Varianten (visuell) verstärkt (Figuren als Artefakte und in Folge als fiktive Wesen und Symptome). In der Situation mit Gombrowski ist die erste Einstellung in Sachen nonverbaler Kommunikation interessant. Die beiden stehen schweigend nebeneinander und mustern den anderen mit prüfenden Blicken, als wollten sie dessen nächsten Zug oder die Taktik aus der Mimik herauslesen (s. Screenshots unten). Wie Betty ist ihm die zierliche Frau in keiner Weise unterlegen. Der Unterschied zwischen Betty und Linda gegenüber Gombrowski kann am jeweiligen Wissensstand festgemacht werden. Betty weiß mehr als Gombrowski. Linda weiß weniger als er und zugleich etwas, das dieser wiederum nicht weiß, wodurch sich ein (Sprach-)Spiel nach unterschiedlichen Regeln ergibt. Nach diesem Blickwechsel kommt Linda gleich zur Sache, entscheidet sich für einen Zug, der explizit benennt, worum es geht: „Sie wollen mein Land für diese Windräder." Die gesamte Unterhaltung verläuft ruhig und vordergründig weitgehend verständigungsorientiert. Gombrowski spielt dabei mit offenen

Karten und informiert Linda sogar über denjenigen, dem die anderen Hektar gehören, freilich ohne sich dessen bewusst zu sein, dass sie diesen bereits kennt und was sie von ihm will. Dieses mangelnde Wissen ist bei all seiner Taktik, mit der er zu ihr gekommen ist, sein entscheidender Fehler. Zwar kommt Meiler später selbst auf Linda zu, aber Gombrowski hat ihr zu seinem eigenen Schaden einen Wissensvorsprung verschafft, der es ihr erst ermöglicht, ihre Strategie zu wählen. Und hier haben wir dann auch Lindas Pokerface: Bei „Danke für die Information" verzieht sie keine Miene. Gombrowskis Auftritt wirkt, obwohl er für einen Moment wie vor den Kopf gestoßen scheint, als ihm klar wird, dass sie nichts von ihrem Land weiß, souveräner – eben, weil wir nur die Außensicht haben. Keine Selbstverurteilung, keine negativen Gedanken über Linda Franzen.

Die Einstellung bleibt das ganze Gespräch über fast identisch; sie werden im Wechsel in einer leicht seitlichen Schuss-Gegenschuss-Variante gezeigt, mal blicken sie beim Sprechen geradeaus, mal sehen sie sich in die Augen. Wir sehen einen Schlagabtausch zweier Kontrahenten, der zugleich ein erster Machtwettkampf ist – und das wird auf der visuellen Ebene ausdrucksstark in Szene gesetzt. Zwar ist das Angebot, mit dem er zu Linda gekommen ist, eine seiner Notlage geschuldete Bitte, über welche diese sich zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht im Klaren ist. Sie kann sich allein durch die erhaltene Information über Meiler als Siegerin fühlen. Zum Schluss bietet Gombrowski ihr im Film ebenfalls Unterstützung bei der Sanierung an und insistiert an dieser Stelle gar nicht weiter – das würde ihn in eine bittende und damit schwache Position rücken. Nach ihrem „Ich denk' drüber nach" geht er ohne weitere Worte, ein strategischer Schweigezug, der Versuch, mächtig zu wirken. Lindas Gesichtsausdruck ist dabei neutral. Wie sehr er sich längst in einer Zwangslage befindet, darüber fehlt ihm das Wissen; oder anders: Er hält sein Angebot für überzeugend – als Betty ihn am nächsten Tag fragt, ob Franzen sich schon gemeldet habe, gibt er sich immerhin siegessicher.[2783]

[2783] Unterleuten I, 01:16:56-01:22:00; vgl. Unterleuten II, 00:04:40-00:05:13.







Abb. 39 bis 41[2784]

[2784] Unterleuten I, 01:20:07, 01:20:12, 01:20:15 (eigene Screenshots).

Das Problem ist das Auftreten einer antagonistischen Kraft in Gestalt Linda Franzens, mit der er nicht gerechnet hat. So scheitert Gombrowski bzw. geht hier bereits dem Scheitern entgegen, weil er mit inneren und äußeren Widerständen (zuvorderst das doppelte Spiel Linda Franzens) konfrontiert wird, gegen die er sich schlussendlich als machtlos erweist. Abgesehen davon, dass er die junge Frau unter- und komplett falsch einschätzt, scheitert Gombrowski, weil er glaubt, noch immer Macht zu besitzen und alles auf eine Karte setzt. – Aus seiner Position heraus könnte man durchaus die Frage stellen, ob es andere Möglichkeiten gegeben hätte, ob er bessere Chancen gehabt hätte, wenn er mehr offenkommunikativ statt verdeckt-strategisch gehandelt hätte. Die Position bzw. den Charakter Linda Franzen hinzugenommen, ist dies, wie sich in Kapitel 3.3 noch zeigen wird, definitiv zu verneinen.

(Gerhard) Fließ

In den Kapiteln 30 und 31 wird der Besuch Rudolf Gombrowskis beim Ehepaar Fließ geschildert – es ist Dienstag, 20. Juli, fünf Tage nach der Dorfversammlung, und es geht um das Folgende: „Gombrowski ist ein Mörder und kommt in einer halben Stunde vorbei," was im Hörbuch relativ gehetzt, indes nicht wütend oder aggressiv klingt.[2785]
Wie bei den anderen analysierten Besuchen Gombrowskis nimmt dieser hier den aktiven Part ein, Gerhard den passiven. Gombrowski agiert und lenkt das Gespräch, Gerhard reagiert nur. Anders als bei den vorherigen Beispielen ist der Grund für den Besuch nicht so offensichtlich bzw. sind dessen Motive vielschichtiger. Im Arne-Kapitel war anhand seiner Aussagen und der Wut auch ohne Einblick in Gombrowskis Gedanken klar, worum es ihm ging; im Linda-Kapitel konnten wir dann seine Gedanken und somit seinen Strategiewechsel mitverfolgen. Nun ist die Fokalisierung zuerst bei Jule (Kapitel 30) und dann bei Gerhard Fließ (Kapitel 31); von Gombrowski haben wir in beiden Kapiteln also allein die Außensicht. Abgesehen davon nimmt der Besuch im 30. Kapitel nur einen

[2785] Zeh: Unterleuten, S. 321; Zeh: Unterleuten-HB, 122-09:11:16-09:11:21. Im 30. Kapitel, in dem die Fokalisierung bei Jule ist, wird in einer Analepse eine ganz andere Seite von Gombrowski präsentiert, eine ohne Wut, die sanft mit dem Baby spricht, und der Grund ist, warum Jule später so fest davon überzeugt ist, dass dieser Mann kein Mörder oder überhaupt irgendwie böse sein könnte (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 322-325). Eine explizite Information, wie der angekündigte Besuch zustande kam, gibt es nicht. Naheliegend ist aber, dass dies von Gombrowski ausging.

geringen Teil ein. Er beginnt hier erneut mit Smalltalk über das Wetter, doch immerhin wurde ihm nun etwas zu trinken angeboten – und: Er wurde dort zunächst einmal, das hatte ich schon erwähnt, ins Haus gelassen. Er befindet sich mitten im Territorium des anderen, ist in den Schutz- und Heimatraum eingetreten.[2786] Im Gegensatz zu Linda Franzen schweigt Gerhard Fließ nicht, sondern fällt ihm ins Wort. Wörtlich zitiert werden in diesem Kapitel lediglich zwei Aussagen: „‚Das reicht jetzt', sagte Gerhard gerade. Jule hörte, wie er die Kiefer zusammenpresste. [] ‚Ihr Vogelmenschen!', polterte Gombrowski. ‚Ihr glaubt wirklich, ihr habt immer recht, was?'"[2787] Im Hörbuch ist dem zwar ein herablassender oder überheblicher Ton beigegeben, aber nach Ausrufezeichen und „poltern" hört es sich nicht an. Interessant ist, dass die letzte Aussage zu Beginn des 31. Kapitels noch einmal wiederholt, dabei allerdings verändert wird: „‚Ihr Vogel-Heinis!', rief Gombrowski. ‚Ihr denkt wirklich, ihr seid immer im Recht, was?'"[2788] Stellt „Vogel-Heinis" im Vergleich mit „Vogelmenschen" eine klare Steigerung in Sachen Beleidigung dar, ist „rief" eine Abschwächung zu „polterte"; „Ihr denkt" ist wiederum stärker als „Ihr glaubt". – Im Hörbuch sind beide von der Intonation her kaum zu unterscheiden. – Nimmt man also nur die wörtliche Aussage und lässt die verba dicendi weg, ist die Beleidigung aus Gerhards Perspektive stärker. Damit kann man diese Varianten entweder so lesen, dass sie die Unterschiedlichkeit der Wahrnehmung herausstellen – auf divergierende Interviewaussagen zurückzuführen ist es jedenfalls nicht, da Lucy Finkbeiner von den Beteiligten nur mit Jule Fließ gesprochen hat. Oder es lässt an der Zuverlässigkeit des Erzählens zweifeln; in jedem Fall wird die TAW, mögen es zwar nur Nuancen sein, hier unterschiedlich wiedergegeben.[2789]

Gombrowskis Besuch bei Fließ wird relativ ausführlich geschildert, sodass ich nicht auf alle Aspekte im Detail eingehen kann; ich werde vor allem die Inhalte nachzeichnen, die er nach und nach in das Gespräch einstreut, und wie er es dadurch immer wieder in eine

[2786] Vgl. ebd., S. 327.
[2787] Ebd., S. 328; Zeh: Unterleuten-HB, 124-09:25:06-09:25:19.
[2788] Zeh: Unterleuten, S. 330; Zeh: Unterleuten-HB, 125-09:26:02-09:26:08.
[2789] In diesem Zusammenhang möchte ich kurz ein Beispiel für mehrfaches Erzählen erwähnen: In der bereits erwähnten Serie *The Affair* entsprechen sich die gezeigten Begegnungen zwar in den Grundzügen, unterscheiden sich aber in nicht unwesentlichen Details ebenso wie in äußeren, für die Handlung weniger relevanten (z. B. Kleidung oder Tapete). Und anders als z. B. bei *A la folie ... pas du tout* gibt es keine Hinweise darauf, was davon *stimmt*; der Zuschauer befindet sich im Widerstreit, beide Versionen können nicht wahr sein. Das ist allerdings nur der Fall, wenn man das Gezeigte mit (in der fiktiven Welt) tatsächlich Geschehenem gleichsetzt – doch es wird – ich beziehe mich hier auf die erste Staffel –, eingebettet in diverse kurze Verhörsequenzen, als die jeweilige Erinnerung der beiden Hauptfiguren gekennzeichnet; und diese kann in den gezeigten Aspekten durchaus divergieren. Insofern ist dies gar nicht weit vom Hintergrund der Interviews in *Unterleuten* entfernt.

andere Richtung lenkt, es Fließ dabei unmöglich macht, sich in der Interaktion zurechtzufinden. Auffallend ist, dass Gombrowski – mit Ausnahme des Anfangs – den gesamten Besuch über sehr ruhig bleibt, was als Ausdruck von empfundener oder vorgetäuschter Macht gelesen werden kann. Zum einen könnte er ruhig bleiben, weil er glaubt, die Situation im Griff zu haben. Daneben steckt in dieser Ruhe zugleich eine Provokation, die von Beginn an ihre Wirkung nicht verfehlt. Nach dem Wetter setzt Gombrowski zu einem „ostentative[n] Gejammer über die ‚Horden' von Kranichen" an. Das ist natürlich eine wertende Formulierung, die Gerhards Perspektive entspringt, kein wörtliches Zitat, sodass nicht klar ist, wie das tatsächlich geäußert wurde, und ob es wirklich eine von Gombrowski eingesetzte „pure Provokation" ist. So oder so hat es eine Wirkung: Gerhard ist „auf 180", noch ehe man das Windkraft-Thema nur gestreift hat. Und mit dem Verweis auf die Temperatur im Haus setzt Gombrowski dann noch eins obendrauf.[2790] Verglichen mit dem gespitzten „Vogel-Heinis"-Pfeil hört sich diese Aussage Gombrowskis im Hörbuch heiter und nach (gespieltem) Small-Talk an, was zu der provozierenden Wirkung passt, die es auf Gerhard hat. Provoziert fühlt dieser sich nun einmal mehr – denn: „Wenn jemand wusste, warum sie trotz der Hitze drinnen saßen, dann war das Gombrowski." Sein „Das geht leider nicht" wird durch ein „erwiderte Gerhard so ruhig wie möglich" ergänzt, was darauf hinweist, dass er zwar noch immer wütend ist, sich aber anstrengt, dies nach außen nicht zu zeigen und seine Performance mit einer bestimmten Fassade zu absolvieren. „Der Garten ist derzeit unbenutzbar" führt dann vorerst dazu, dass der Landwirt sich, verbal wie nonverbal, ziemlich amüsiert. Anschließend zerrt er Gerhard nach draußen; und dieser ist weiterhin um Fassung bemüht, denkt sich: „[E]gal, was als Nächstes passiert, nicht schreien." Wenn er mit sich selbst spricht, können wir immer wieder hinter seine Maske schauen. Im Hörbuch sind die Intonationen an dieser Stelle stimmig: Gerhards Entgegnung wird von Helene Grass der ruhige und schlaue Dozententon beigegeben, während man Gombrowski die Belustigung anhört.[2791]

Im Hörspiel setzt die Szene mit Gedankenzitaten Jules über die Hitze im Haus ein, ehe erst ein Bellen und dann ein Klopfen zu vernehmen ist. Der Start ist ein wenig holprig, man hört, wie sich die Figuren im Raum bewegen; Gombrowski grüßt beide freundlich („Tach, Herr Fließ!" – und gegenüber Jule: „Aaach, schönen guten Tach"), was – wie bei

[2790] Zeh: Unterleuten, S. 330ff.
[2791] Ebd., S. 332; Zeh: Unterleuten-HB, 126-09:29:51-09:30:52.

Linda Franzen – als Taktik zu interpretieren ist. Von Gerhard wird er gleich mit scharfem Ton zum Leisesein ermahnt, von Jule freundlich zurückgegrüßt, sodass Gerhard beim Gesprächseinstieg am schlechtesten wegkommt. An dieser Stelle gibt es weder den Small-Talk über das Wetter noch die „Vogelmenschen" bzw. „Vogel-Heinis"-Beschimpfung; Gombrowski möchte gleich nach draußen, worauf analog der Vorlage Gerhards Aussage über die Unbenutzbarkeit des Gartens und Gombrowskis heiter-amüsierter „sprachliche[r] Gummihandschuh" folgt. Der Track endet mit der Interview-Einspielung Jules zu dieser Szene. Es ist wieder eine jener Übernahmen, die künstlich und gezwungen wirken. Der Vorlage wird krampfhaft gefolgt, wenn von Gerhards „Sehnsucht nach'm Feind" berichtet wird und von Gombrowski, der so getan habe, als hätten sie sich zuvor im Auto gar nicht besprochen. – Aber dem kann man, angesichts der Tatsache, dass er sie sehr wohl freundlich begrüßt, nicht zustimmen. Überdies wird Gerhards Haltung in der Interaktion noch zusätzlich negativ gewertet, wenn ausgerechnet seine Frau vorgibt, den Sinn der Windräder – im Gegensatz zu ihm – mittlerweile erkannt zu haben.[2792]

Gerhard sagt (im Roman) eine Weile gar nichts mehr, unterdessen Gombrowski ihn wiederholt auf die frische Luft aufmerksam macht; allerdings nicht, ohne ihn zwischen den Zeilen wissen zu lassen, dass er damit etwas zu tun hat: „Kaum unterhält man sich mit dem alten Gombrowski, schon ist die Luft rein. Toll, was?"[2793] Nun stellt Gombrowski seine Macht klar heraus. Diese Passage haben wir ebenfalls im Hörspiel. Dort hat vor allem das „Toll, was?" einen Beiklang, der die Stoßrichtung – ich kann über die frische Luft in deinem Garten entscheiden – zusätzlich zu dem, was die Worte ohnehin enthalten, noch unterstreicht. Er wird hier leiser und gibt dem Gesagten gerade so einen Stich mit.[2794]

Gombrowski fährt, da Gerhard darauf so schnell nichts einfällt, fort; und spart weiterhin nicht mit seinen Provokationen, wodurch von Anfang an offensichtlich wird, dass es ihm nicht um Verständigung geht:

[2792] Zeh: Unterleuten-HS, 3/12. Der Besuch des *Mörders Gombrowski* wurde schon im vorherigen Track angekündigt (vgl. ebd., 3/11).
[2793] Zeh: Unterleuten, S. 333; Zeh: Unterleuten-HB, 126-09:32:31-09:32:36; vgl. ebd., 09:31:13-09:31:18. Wenn anschließend der einem Wunder gleichende Effekt der fehlenden Brandherde beschrieben wird und dies mit „Gombrowski freute sich" beendet wird, bricht die Erzählerin mit der Fokalisierung; im Dunkeln gelassen wird dagegen, was in Gerhard vorgeht (Zeh: Unterleuten, S. 333).
[2794] Zeh: Unterleuten-HS, 3/13-00:00-00:33.

> „Wie gefällt es Ihnen eigentlich bei uns, **Fließ**?
> […]
> Ist ja **eine Seltenheit, dass wir mal miteinander reden**. Sie sind nicht der Typ, der schnell rumkommt auf einen Kaffee, was? **Sie schicken lieber Briefe**. In denen steht dann, was Ihnen alles nicht passt. Was wir anders machen sollen, jetzt, wo **Sie** da sind." […]
> „Den Wiederaufbau der Mauer haben Sie auch gleich in Angriff genommen. Was man im Kopf hat, soll auch im Garten stehen, wie?"[2795]

Wurde Gerhard zu Beginn des Kapitels als „Vogel-Heini" beschimpft, begegnet ihm Gombrowski, indem er sich auf den Nachnamen beschränkt, auch nicht gerade freundlich; außerdem siezt er ihn. Oder anders: Die Reduzierung auf den Nachnamen mag zwar für das Dorf üblich sein, den gewohnten Umgangsformen von Gerhards Akademikergemüt dürfte es eher weniger entsprechen. Der Tonfall Gombrowskis bleibt im Hörbuch heiter, wird nun aber wieder mit einer Prise Überheblichkeit oder Herablassung gemischt; so wird z. B. das „Sie" in „jetzt, wo Sie da sind" betont und so zum Angriff. All dies kann man als einen manipulativ-klugen Mix deuten: Das Gegenüber wird nicht nur provoziert, sondern zudem noch daran gehindert, zu einer klaren Deutung der Situation zu gelangen. Die Frage „Und, wie gefällt es Ihnen eigentlich bei uns, Fließ? […]" hat im Hörspiel dann zunächst einen beiläufigen, plaudernden Klang, ehe die Stimme, als es ums Briefeschreiben geht, wieder an Härte gewinnt, um bei der Mauer zu Schallers Grundstück schließlich in Heiterkeit zu münden. All diese Aussagen wechseln sich mit direkten Gedankenzitaten Fließ' ab, die inhaltlich zwar dem Roman entsprechen, aber unmittelbarer und kontrastreicher sind; Fließ' Hilflosigkeit wie aufkommende Wut klarer hervortreten lassen. Zu einer Deutung kann Fließ hier ebenso wenig gelangen.[2796]

Die Anfangspassagen dieses Kapitels sind eher monologisierend; von Seiten Gerhards werden nur Gedanken und Bewertungen präsentiert. Doch gerade das macht die Szene komisch und bringt Fließ' Hilflosigkeit zum Ausdruck. So ist erkennbar, wie sehr er sich damit quält, *was* er *wie* sagt. Seine emotionale Anspannung, die es erschwert, vernünftig zu agieren oder zumindest zu reagieren, ist klar ersichtlich. Als er z. B. zu einer Erwiderung ansetzen will („Ich verbitte mir …"), wird er sofort wieder unterbrochen; nun geht es um den Protest mit Transparenten und Mini-Windrädchen. Gombrowski spielt hier unterschiedlichste Sprachspiele und variiert seine Anschlüsse nach Belieben. Gerhard

[2795] Zeh: Unterleuten, S. 334; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 126-09:33:06-09:33:45.
[2796] Zeh: Unterleuten-HS, 3/13-00:40-01:22.

Fließ hat keine Chance, die Regeln zu verstehen. Allerdings wird der Ton bei Gombrowski im Hörbuch ein Stück heruntergefahren, entspricht wieder eher dem Wetter-Small-Talk des Anfangs.[2797] Anders Gerhard, dem es auch anschließend nicht gelingt, seinen Satz („Wenn Sie glauben, Sie könnten mir politische Meinungsäußerungen verbieten …“) zu Ende zu bringen – was man im Hörbuch schön an einem Luftholen nach „verbieten“ hören kann. Unterbrochen wurde er nicht; vielmehr muss er feststellen, „dass er den Satz begonnen hat[], ohne das Ende zu kennen.“ – Wie es bei ihm schon mehrmals der Fall war, ein Abbruch aus Hilflosigkeit; und das verstärkt seine Unsicherheit: „Verlegenheit wärmt[] ihm Stirn und Handflächen.“ Negativ wertend, wobei die Erzählerin durchscheint, heißt es außerdem noch: „Mit seinem aufbrausenden Tonfall klang er wie ein Schuljunge. Dabei war Gombrowski nicht älter als er, und schon gar nicht intelligenter. Er war einfach nur dicker, reicher, brutaler und länger in Unterleuten.“ – In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt das.[2798]

Gombrowski ermuntert ihn weiterzusprechen, fügt jedoch hinzu: „Überdenken Sie vielleicht bei Gelegenheit die Wahl Ihrer Verbündeten. **Hinter der Sache mit Kron steckt eine jahrzehntelange Geschichte. Das ist nichts, was Sie verstehen können**“, woraufhin es mit Gerhards Ruhe erst recht vorbei ist. Inhaltlich wird ein weiteres Mal explizit das fehlende Hintergrundwissen des (bzw. der) Zugezogenen angesprochen. Gombrowski hört sich im Hörbuch nun zunächst an wie ein Erwachsener, der zu einem uneinsichtigen Kind spricht; als es um Kron geht, wieder entschieden und so, wie Gerhard es für seine eigene Aussage annimmt: „[S]ouverän und von oben herab“. Dieser dagegen hört sich in der ersten Hälfte („Versuchen Sie nicht […]“) bemüht überlegen an; und in der zweiten („Es geht darum […]“) ist zu vernehmen, dass es ihm schwerfällt, die Fassung zu wahren. So kommt durch die Betonungen im Hörbuch das Ungleichgewicht zwischen beiden hier sehr gut zum Ausdruck: Gombrowskis müheloser (sprach-)spielerischer Machtdemonstration wird das hilflose Abstrampeln um ein bisschen Eigenmacht des Vogelschützers gegenübergestellt.[2799] Natürlich haben wir von Gombrowski lediglich die

[2797] Zeh: Unterleuten, S. 334. An dieser Stelle erfahren wir, dass Gerhard für diese Windrädchen an Gombrowskis Zaun verantwortlich ist: „Auf einmal hatte Jule nicht mehr mitmachen wollen. Ich weiß nicht, hatte sie gesagt, mach du mal selbst. Er hatte sich eine Bastelanleitung aus dem Internet heruntergeladen und selbst mit Papier und Schere hantiert. Das Schweigen deutete Gombrowski richtig.“ (Ebd.).
[2798] Ebd., S. 334f.; Zeh: Unterleuten-HBk, 124; Zeh: Unterleuten-HB, 126-09:34:23-09:34:50. Die Sache mit dem Alter stimmt indessen nicht. Gombrowski ist dreizehn Jahre älter als Fließ (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 637f.). Auch ohne die Zahlen im Bewohner-Verzeichnis geht aus dem Erzählten hervor, dass Gombrowski älter sein muss (vgl. ebd., S. 18, 122, 186f.).
[2799] Ebd., S. 335; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 126-09:34:52-09:35:22.

– zudem durch Gerhards Brille gefärbte – Außensicht, dennoch ist die Disbalance nicht zu übersehen bzw. überhören. Gerhard ist das gesamte Gespräch hindurch damit beschäftigt, sein Handeln zu beobachten, statt sich auf die Unterhaltung mit Gombrowski zu konzentrieren, was mit Goffman als Ich- und gleichzeitig Interaktionsbefangenheit zu bezeichnen ist, die ihm die Aufmerksamkeit entzieht. Deshalb hat er teilweise Mühe, Gombrowski überhaupt inhaltlich zu folgen.

Die angefangenen Sätze, Gedanken und Erzählerkommentare machen Gerhards Unsicherheit in dieser Situation deutlich. Gombrowski hingegen bleibt die ganze Zeit über ruhig – zumindest dem äußeren Anschein nach; die Sicht in seinen Kopf haben wir hier ja nicht. Sicher („Jetzt gehörte die Bühne ihm“) fühlt sich Gerhard nur, als er zu einem kurzen Monolog über die „Grundübel des Kapitalismus“ ansetzt, den er mit „Der Kampf hat begonnen“ beendet und nach dem erst einmal Schweigen herrscht. Hier nimmt Gerhards Ton auch im Hörbuch an Fahrt auf. Es ist eine Mischung aus Dozieren und Kampfansage; einzelne Aussagen werden betont, es sind kurze Sätze, mit untermalenden Sprechpausen (vor allem nach „Und Bauern die Natur“). In diesem Moment konnte er sich in seine Komfortzone begeben, wird von Rudolf Gombrowski aber schnell wieder ins Haifischbecken zurückbefördert.[2800]

Im Hörspiel ist der Tonfall Gombrowskis weiterhin gemischt. Nach wie vor provoziert und verunsichert er sein Gegenüber und lässt für Fließ jede Einschätzung der Situation unmöglich werden. So klingt er bspw., als er von den „niedlichen kleinen, äh – Windrädchen auf [s]einem Zaun“ spricht, geradezu neckend. Kein Wunder also, dass das den Vogelschützer auf die Palme bringt. Versucht Gerhard nun, sich mehr am Gespräch zu beteiligen, hört Gombrowski gar nicht richtig hin, sondern wendet sich kurzzeitig seinem Hund zu, wodurch Gerhards Kampf auf verlorenem Posten beinahe noch deutlicher hervorgehoben wird als durch seine verzweifelten Selbstanfeuerungsversuche des Romans. Tatsächlich kann man das Gespräch für Fließ als Kampf, für Gombrowski als Scheindialog oder strategischen Monolog einordnen; ein echter Dialog bzw. Duolog ist es nicht. Was Gombrowski angeht, stellt er durch diese Gleichgültigkeit erneut seine Macht zur Schau. Dann winkt und grüßt er jemanden in einem vorbeifahrenden Auto, dagegen er Gerhard fast beiläufig zuruft: „Reden Sie nur weiter!“ Erst bei dessen „Der

[2800] Zeh: Unterleuten, S. 335f.; Zeh: Unterleuten-HB, 127-09:35:37-09:36:32.
Dieses Schweigen wird von der Erzählerin nicht kommentiert oder mit Gedanken der Figuren gefüllt. Es ist unklar, warum es eine Weile dauert, ehe Gombrowski wieder etwas sagt.

Kampf hat begonnen“ wendet sich ihm Gombrowski wieder zu. Wie im Roman gibt es nun eine Weile nur Rede-, keine Gedankenwiedergabe. Gombrowski spricht erst ruhig; bei „Fließ, Sie wollen doch hier leben, ja? Sie wollen friedlich leben. Oder? Wissen Sie, was die Übersetzung von friedlich ist? – Man lässt sich in Ruhe“ nimmt er jedoch an Härte zu. Vor allem der letzte Satz klingt wie die Drohung, als die die scheinbare Frage auch gemeint ist.[2801] Wenn Gombrowski (im Roman) anschließend anmerkt, was „für einen Schwachsinn“ Gerhard Fließ rede, und es zudem nicht versäumt, ihn mit seinem alten Feind Kron zu vergleichen, droht ihm nun Gerhard: „Nur dass Sie dieses Mal nicht siegen werden.“ – Eine Drohung, die angesichts der Ohnmacht des Vogelschützers lächerlich wirkt. Es ist in dieser Passage der im Hörbuch am stärksten betonte Satz, bleibt aber ohne sichtbare Wirkung. Stattdessen weist er Gerhard lediglich darauf hin, dass er „die hiesigen Verhältnisse nicht kenne[]“;[2802] und dieser ist bemüht mitzuhalten:

> „In manchen Punkten vielleicht besser als Sie.“
> „Sie mischen sich in Angelegenheiten, die Sie nichts angehen.“
> „Sie meinen: in *Ihre* Angelegenheiten.“
> „Möglicherweise meine ich das.“
> Jetzt richtete Gombrowski den Blick direkt auf Gerhard, die Augen weiterhin zusammengekniffen.[2803]

Wie zuvor betont die Sprecherin vor allem das „Sie“ und macht die Aussagen so zu einem Hieb. Die Zeilen zwei bis vier dieses Zitats fehlen in der Kurzfassung des Hörbuchs, obwohl sie m. E. mit die wichtigsten des Kapitels sind. Insgesamt wurde in diesem Kapitel vergleichsweise viel gestrichen, sodass inhaltlich einiges verloren geht und Gerhard weniger hilflos wirkt.[2804] – Im Hörspiel fehlt der oben zitierte eingerückte Abschnitt sogar vollständig, was Gombrowskis Auftritt eine zentrale Komponente nimmt. Mitgeteilt wird damit nämlich hauptsächlich diese Botschaft: „Es gibt Dinge, die man nicht sagen darf.“[2805] Alternativ könnte Gombrowski das wie in *Toni und Moni* formulieren:

> Die Toten soll man IN FRIEDEN RUHEN lassen, genauso wie man die Vergangenheit ruhen lassen soll. Da heißt es immer, die Städter seien so modern, so zukunftsorientiert. Und dann wühlen sie in der Vergangenheit herum, anstatt sich um ihre eigene [][Z]ukunft zu kümmern.[2806]

[2801] Zeh: Unterleuten-HS, 03/13-01:22-03:19.
[2802] Zeh: Unterleuten, S. 336; Zeh: Unterleuten-HB, 127-09:36:55-09:38:03.
[2803] Zeh: Unterleuten, S. 336f.; kursiv im Original; Zeh: Unterleuten-HB, 127-09:38:03-09:38:21.
[2804] Zeh: Unterleuten-HBk, 125; vgl. ebd., 123-126.
[2805] Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 58.
[2806] Piuk: Toni und Moni, S. 142; Großschreibung im Original.

Hier ist zudem interessant, dass Gombrowski Gerhard nicht durchgängig ansieht, sondern erst nach der Aussage über seine Angelegenheiten, woraus man schließen kann, dass dieser Satz für ihn eine besondere Dringlichkeit besitzt; vielleicht sogar den Hauptgrund seines Besuchs darstellt. Im Hörbuch klingt Gerhard dabei entschieden und durchaus forsch, während bei Gombrowski „Möglicherweise meine ich das" auffallend stark betont wird. Das Hin und Her gegenseitiger Drohungen geht noch eine Weile so weiter. Fließ strampelt sich – mit hörbarer Aggressivität – auf verlorenem Posten ab; Gombrowskis Tonlage dagegen wechselt zwischen einer Resignation, die aus Gerhard einen hoffnungslosen Fall werden lässt, sowie offensivem und subtilem Angriff. Alles, was Gerhard Fließ tut und sagt, läuft ins Leere.[2807] Hier geht es nicht um Verständigung; der Landwirt ist nur hergekommen, um seine Botschaft loszuwerden.

Kurz danach lenkt Gombrowski das Thema weg von den Windrädern und fragt, ob er Linda Franzen kenne, worauf eine in diesem Gespräch ungewohnt selbstbewusste Antwort Gerhards folgt: „Selbstverständlich. Frau Franzen ist auf unserer Seite." (Es wird auch im Hörbuch so vorgetragen). Dieses Selbstbewusstsein hat mit seiner falschen Einschätzung der Situation und seiner Lage zu tun, die weder mit der TAW noch mit dem Wissen bzw. der Auffassung Gombrowskis übereinstimmt. Was Linda Franzen angeht, haben beide falsche Annahmen. Gombrowskis überheblicher Auftritt ist nur aus diesem Grund möglich. Er glaubt, die zwei Hektar und damit den Windpark zu bekommen – und darauf basiert sein Machtgefühl. Auffällig ist außerdem der scheinbar beiläufige Tonfall, mit dem Gombrowski zu diesem Thema übergeht. Sein „Das glauben Sie" blickt dann von der Stimmlage wieder offen auf Gerhard herab. Auf dessen Frage, „[w]as zum Teufel" er mit der Pferdezucht Linda Franzens zu tun habe – man kann im Hörbuch wahrnehmen, dass seine ohnehin nicht auf stabilem Fundament ruhende Souveränität nun endgültig ins Wanken gerät –, gibt Gombrowski eine Antwort, die Gerhard den Rest gibt: „Ich mag Menschen, die etwas auf die Beine stellen. Außerdem ist es gut für die Region. Leute wie Franzen sorgen dafür, dass hier in fünfzig Jahren noch irgendetwas *ist.* Ich möchte ihr helfen." Das ist natürlich keine Antwort auf die Frage und vor allem der letzte Satz wird im Hörbuch erneut mit einem so beiläufigen Unterton gelesen, dass man annehmen könnte, es gehe nicht im Geringsten um eigene Interessen. Abgesehen davon weiß der Rezipient, dass Gombrowski hier nicht die Wahrheit sagt, er Linda Franzen

[2807] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 337; vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 127-09:38:21-09:39:59.

keineswegs mag.[2808] Gerhards Hilf- und Machtlosigkeit wird durch seine erneute Selbstanfeuerung unterstrichen, wie sie sich durch das gesamte „Gespräch" zieht – und auch dies fehlt in der Kurzfassung: „Er brauchte einen Triumph. Dringend." Doch alles, was er nun noch zustande bringt, ist eine Behauptung ohne Gehalt („Nein, […] nein, nein, nein. So läuft das nicht. Linda Franzen wird nicht an Sie verkaufen. Haben Sie verstanden, Gombrowski? Sie bekommen das Land nicht. Franzen verkauft nicht an Sie. Fertig, aus"), die der Landwirt mit einer völlig ausdruckslosen Miene quittiert; sodass Gerhard noch eine weitere – und in der Kurzfassung fehlende – leere Drohung folgen lässt: „Schminken Sie sich Ihre Windräder ab".[2809] Mehr noch: Durch diese gehetzte Aneinanderreihung offenbart Gerhard Fließ gerade das, was er unbedingt verbergen will: Seine Hilflosigkeit. Dies war der letzte Versuch, sich gegen den hundegesichtigen Landwirt aufzulehnen – und nicht minder eine Drohung ohne Fundament, die entsprechend wirkungslos bleibt. (Wenn Gombrowski bei seinen Windpark-Plänen trotzdem scheitert, hat das nichts mit Fließ zu tun.) Was aus dieser Vergeblichkeit resultiert, spiegelt sich größtenteils auch in der Sprechmelodie des Hörbuchs. Man hört die sich zusehends zu Wut und Verzweiflung steigernde Aggressivität; Gombrowski dagegen spricht seine abschließenden Drohungen ruhig aus. Er ist – oder wähnt sich in der (Macht-)Position, um zu drohen – und kann es darum ganz gelassen tun. Das Hörspiel stimmt in diesem Abschnitt im Wesentlichen mit den anderen beiden Varianten überein: Gerhard redet sich mehr und mehr in Rage, während Gombrowski immer ruhiger zu werden scheint.[2810] Hinsichtlich der Aspekte, die ich bereits über die Figur Gerhard Fließ als Symptom erörtert hatte, zeigt sich hier, dass er noch hilfloser wird, wenn er einen *echten* Gegner hat; in die Enge getrieben, tritt sein Charakter noch klarer hervor, und das wird durch die Perspektivierung und den Kontrast von innerer und äußerer Figurenrede (Figur als Artefakt) wirkungsvoll inszeniert. So sehr sich Gerhard um Haltung bemühen mag, gelingt es ihm nicht, seine Ohnmacht vor Gombrowski zu verbergen (Figur als fiktives Wesen); er spielt ihm damit zusätzlich noch in die Karten, liefert ihm immer wieder Vorlagen für Anschlüsse, die dann gegen ihn gewendet werden.

Am Ende wird Gombrowski nach der ganzen taktischen Sprachspielerei direkter: „Ich bin nicht hier, um zu bitten. Ich will Ihnen einen Rat geben. Verschwenden Sie Ihre Zeit nicht

[2808] Zeh: Unterleuten, S. 338f.; kursiv im Original; Zeh: Unterleuten-HB, 128-09:40:11-09:42:06.
[2809] Zeh: Unterleuten, S. 339; Zeh: Unterleuten-HBk, 126; Zeh: Unterleuten-HB, 128-09:42:06-09:43:25.
[2810] Zeh: Unterleuten-HS, 3/14-00:00-01:25.

mit Kriegsspielen. Genießen Sie lieber die frische Luft in Ihrem Garten.“ Und Gerhard verliert, nach allem, was er einstecken musste, nun (verbal) die Kontrolle: „‚Verschwinden Sie‘, schrie Gerhard. ‚Hauen Sie ab!‘“ Gombrowski ist davon freilich wenig beeindruckt, schüttelt nur den Kopf und verlässt das Grundstück. Im Hörbuch wird insbesondere dem Wort „Rat“ ein verständnisvoller Ton beigegeben, was gerade unterstreicht, dass es sich dabei eigentlich ganz und gar nicht um einen solchen handelt.[2811] Und im Hörspiel hören wir, wie Gombrowski nach seinem Hund ruft, als Gerhard ihm das „Verschwinden Sie!“ nachschleudert. Darauf reagiert dieser mit der (wieder fast beiläufigen) Beleidigung, die im Roman an den Anfang der Begegnung gestellt war: „Ach, ihr Vogel-Heinis denkt wirklich, ihr seid immer im Recht, was?!“ Anschließend gibt es den zweiten Teil von Jules Interview-Sequenz, in der – genauso schief transformiert wie im ersten Abschnitt – die Aussage über den von seinem Lieblingsschüler enttäuschten Lehrer enthalten ist, mit der auch das Kapitel des Romans endet.[2812]

Darüber hinaus ähnelt der Abschluss (im Roman) dem Beginn der Szene. Es heißt nun lediglich „Vogelbrüder“ statt „Vogelmenschen/Vogel-Heinis“, unterdessen Gerhard nicht weit von seinem „Es reicht jetzt“ entfernt ist. Indem der Kreis geschlossen, wieder an den Anfang des Treffens zurückgekehrt wird, wird zusätzlich unterstrichen, dass diese Interaktion ohne Ergebnis bleibt, sich zwischen den Kontrahenten absolut gar nichts in Richtung Einverständnis bewegt hat. Dieses ist ohnehin nur vorgeschoben; unter der Oberfläche handelt der Landwirt strategisch – scheinbar verdeckt, in Wirklichkeit offen, wodurch das Spiel erst recht zur Machtdemonstration wird, die besagt: Ich habe es gar nicht nötig, dir etwas vorzumachen. Wenngleich Gombrowski hier davon spricht, Gerhard „einen Rat geben“ zu wollen, ist dies genauso wenig ein Rat wie seine vorausgegangene Warnung, sondern eher eine Lektion („Wir sind hier gleich fertig, Fließ. Bitte merken Sie sich, dass ich Sie gewarnt habe. Ich bin ein ruhiger Typ, mir macht der Mist keinen Spaß. Aber jeder entscheidet selbst, in welcher Gangart er fährt“). Es sind Drohungen oder Befehle, die Gerhard auch so verstanden hat.[2813] Und dass Gombrowski alles andere als ein ruhiger Typ ist, wurde bereits mehrfach deutlich. Darum ist es umso

[2811] Zeh: Unterleuten, S. 339f.; Zeh: Unterleuten-HB, 128-08:43:26-09:44:21.
Die Kommentare „Traurig hob Gombrowski die leeren Hände“ und „Kopfschüttelnd wie ein Lehrer, der von seinem Lieblingsschüler enttäuscht wird, wandte Gombrowski sich ab“ passen weder zur Situation noch zur Fokalisierung. Hier spricht eindeutig die Erzählerin und sie setzt Gerhard zu einem machtlosen Kind herab, dem gerade eine Lektion erteilt wurde.
[2812] Zeh: Unterleuten-HS, 3/14-01:26-02:52.
[2813] Zeh: Unterleuten, S. 337; vgl. ebd., S. 338; vgl. hierzu Searle: Sprechakte, S. 104.

auffälliger, wie ruhig er hier seine als Rat verpackten Drohungen vorträgt; schon deshalb ist es (für Fließ) schwierig, die Intentionen hinter seinem Besuch herauszulesen. Tatsächlich verfehlen Gombrowskis Aussagen ihre Wirkung nicht. Sein Auftritt erweckt bzw. soll den Eindruck erwecken, als ließe ihn das alles völlig kalt – und gerade darin zeigt sich sein Machtglaube. Daneben hat es den Anschein, er würde einen vorher festgelegten Themenkomplex oder Strategie(spiel)plan abarbeiten, weist Gerhard u. a., wie zuletzt zitiert, kurz bevor er geht, darauf hin, dass sie gleich fertig seien. So gesehen, ist es beinahe egal, was Gerhard antwortet, und man kann das Ganze (fast) als Monolog betrachten. Die sogar relativ häufigen Bezugnahmen auf das, was zuvor gesagt wurde, ändern daran nichts. Es ist Gombrowski, der das Gespräch lenkt und führt, allein über die Regeln entscheidet; die Sätze des Vogelschützers haben dagegen wenig Gehalt und er schafft es nie, das Gespräch in seine Richtung zu drehen. Man könnte sogar sagen, dass es ihm – im Gegensatz zu Gombrowski – nicht gelingt, aus Sprechen Handeln zu machen.

Ausgehend vom Gesamtkontext gibt es mehrere Motive hinter Gombrowskis Besuch, die in Summe vor Augen führen, dass es für ihn hier um einiges geht und wie viel seines Auftretens letztendlich Fassade ist. Einen Grund stellt die Baugenehmigung für Linda Franzen dar, die er braucht, damit sie ihm das Land verkauft. Es geht darum, das nachzuholen, was er ihr gegenüber bereits geäußert hat, nämlich, dass er die Vogelschützer „im Griff" hat.[2814] Dies heißt überdies natürlich, dass er von Gerhard Fließ sehr wohl etwas braucht. Nebenbei hat er Gerhard vermittelt, dass sein Protest gegen den Windpark sinnlos ist, weil dieser ohnehin gebaut würde. Insbesondere aber betont er mehrfach die alten Geschichten, in die Fließ sich nicht einmischen solle, und die, mag er sie zwar anders betiteln, eher Drohungen denn Ratschläge darstellen und zugleich auf Fließ' Wissensdefizite hinweisen. Gerade als Ratschläge können Drohungen nämlich *gut verpackt* sein:

> Neben gestischen Drohsignalen, die den verbalen Austausch begleiten, eignen sich hierfür all jene Sprechakte, die der Drohung formal benachbart sind und in ihrem propositionalen Gehalt die Arbeit selbst in den Brennpunkt stellen. Ratschläge, Warnungen, nachdrückliche Aufforderungen, gespielte Befehle, kraftlose Ermahnungen oder auch Appelle an den gemeinsamen Dienst an der Sache können mit einem drohenden Hintersinn versehen werden.[2815]

[2814] Zeh: Unterleuten, S. 266.
[2815] Paris/Sofsky: Drohungen, S. 39.

In diesen „Ratschlägen“ steckt darüber hinaus stets eine gehörige Portion Provokation – und mag man dem Gegner damit vielleicht kurzfristig einen Hieb versetzen, können sie sich, das haben wir bei Arne Seidel gesehen, schnell gegen einen selbst wenden. Insofern hat Gombrowski seine Situation durch seinen Auftritt keineswegs nur verbessert. Sicher, er hätte bei Gerhard Fließ mit vernünftigen Argumenten nichts erreicht. Es ist so oder so ein Antagonismus, doch was die Konfliktspannung betrifft, ist die Lage schlechter als zuvor. Auf der Oberfläche lautet die wesentliche hier von Gombrowski kommunizierte Botschaft, die in alledem mitschwingt und vor allem bei den verschwundenen Feuerstellen explizit wird, gleichwohl: Ich habe hier das Sagen/die Macht und wenn du dich einmischt, kannst du nur verlieren. Das Ergebnis ist ein aufgebrachter und zumindest ansatzweise eingeschüchterter Gerhard Fließ[2816] – seine Ermittlungen eingestellt hat er indes nicht.[2817] Sollte dies, wie sein direkter Blick nahelegt, Gombrowskis Ziel gewesen sein, hat er es nicht erreicht. Im Prinzip ist dieser Besuch – wie der bei Arne und letztlich ebenso der bei Linda Franzen – völlig wirkungslos, jedenfalls was Gombrowskis Ziele anbelangt. Eine Wirkung hat dies gleichwohl auf Gerhard Fließ: Dieser ist nach dem Besuch noch wütender, was, wie gezeigt, negative Auswirkungen auf die Kommunikation in seiner Ehe hat und den Konflikt weiter verschärft, bis er sich in der an Schaller verübten Gewalttat entlädt. Gerhards Emotionen wurden überdies im gesamten Kapitel mehrfach deutlich. Von Beginn des Besuchs an hat er sich provoziert gefühlt und gereizt reagiert, mit seiner eigenen Hilflosigkeit und Kommunikationshemmung gehadert.

Das Hörbuch verschiebt die Stoßrichtung des Kapitels nicht, hebt aber durch die unterschiedlichen Betonungen die Asymmetrie der Begegnung stärker hervor als der reine Text. Wenngleich es auch bei Gombrowskis Äußerungen einige mit entschiedener Schärfe gibt, bewegt er sich meistens zwischen Herabschauen und ruhigem Drohen. So wirkt sein Auftritt in jeder Aussage strategisch durchdacht; Gerhard gelingt es im Gegensatz dazu von Anfang an kaum, seine Emotionen unter Kontrolle zu behalten – und das hört man.

Im Hörspiel werden die Äußerungen zum Großteil ungekürzt übernommen, Gerhards Gedankenrede dagegen reduziert und insbesondere fehlen seine Selbstanfeuerungen,

[2816] „„Ihre lächerlichen Drohungen beeindrucken mich nicht‘, sagte Gerhard, was nicht ganz der Wahrheit entsprach.“ (Zeh: Unterleuten, S. 338). Wie er sich fühlt oder was er denkt, nachdem Gombrowski gegangen ist, wird nicht erzählt.

[2817] Vgl. ebd., S. 558f.

wodurch er insgesamt etwas weniger hilflos wirkt. Die ausgesparte Passage – Einmischung in Gombrowskis Angelegenheiten – fällt allerdings stark ins Gewicht, da ihr in Roman und Hörbuch einige Bedeutung zukommt; im Roman durch die Kursivierung „Ihre Angelegenheiten", im Hörbuch durch die Betonung von „Möglicherweise meine ich das" hervorgehoben. Generell bleibt in der Hörspiel-Transformation das Macht-Ungleichgewicht erhalten: Erst spricht fast nur Gombrowski; unterdessen von Gerhard Gedanken wiedergegeben werden, die zeigen, dass er mit dem, was der Landwirt vorbringt, zu kämpfen hat, aber nichts zu entgegnen weiß. Anschließend gibt es einen längeren Redeabschnitt Gerhards, dem Gombrowski mit geradezu respektloser Gleichgültigkeit begegnet. Gedankenwiedergabe ist an dieser Stelle gar nicht notwendig; Gerhard wird auch (oder gerade) in bloßer Außensicht zur tragisch-komischen Figur.

Im Unterschied zu der Ausführlichkeit, mit der Gombrowskis Besuch bei Linda Franzen im Film gezeigt wird, fällt jener bei Gerhard Fließ wesentlich kürzer aus. Vor allem beginnt er unter ganz anderen Vorzeichen. Gombrowski hat seinen Besuch nicht etwa angekündigt, sondern er sitzt am Morgen – es ist der vierte Tag der erzählten Zeit – mit einem der, von Gerhard in der Nacht gebastelten, Holzwindräder in dessen Garten, ist (im Gegensatz zu Roman/Hörbuch/Hörspiel) also ohne Erlaubnis in das Territorium des anderen eingedrungen, hat eine (Handlungs-)Grenze überschritten bzw. verletzt, sodass er aus einem (theoretisch) möglichen Interaktionsraum von Beginn an einen Konfliktraum gemacht hat. Zugleich sendet er damit schon eine erste (Macht-)Botschaft oder Drohung aus – er greift an. Des Weiteren ist Jule in der ganzen Szene überhaupt nicht anwesend. Hinsichtlich des in den Äußerungen mittgeteilten Inhalts folgt der Film dennoch größtenteils dem Roman. Was die Proxemik angeht, drückt in diesem Fall Gombrowskis sitzende Haltung – Gerhard steht – keineswegs Unterlegenheit aus; vielmehr ist es eine zur Schau gestellte Lässigkeit, mit welcher der Landwirt ebenfalls Macht demonstriert. Und wenn er dabei noch Gerhards Holz-Bastelei schwenkt, sendet er insgesamt eine unmissverständliche Botschaft aus, schafft es, Gerhard lächerlich zu machen, ohne dass er nur ein Wort sagen müsste. Souverän wirkt der Aufritt anschließend zudem durch die immer gleiche Haltung der Arme/Hände – die Finger sind vor dem Bauch gekreuzt, er gestikuliert in keinem Moment – sowie die nahezu gleichbleibende,

scheinbar unbeteiligte Mimik.[2818] In Summe wird hier sehr anschaulich vorgeführt, wie viel man nonverbal ausdrücken – und bewirken kann. Dazu kommt noch die nicht minder spottende Begrüßung: „Morgen Herr Doktor." – Wie von Kaczynski im Roman wird Gerhards Titel benutzt, um sich über ihn lustig zu machen und gleichzeitig teilt ihm Gombrowski so mit, dass er nicht zur Dorfgemeinschaft gezählt wird. Gerhard seinerseits startet mit der für ihn typischen dozierenden Besserwisserei: „Das ist freie Meinungsäußerung. – Ihre Windräder bedrohen die Existenz der letzten freilebenden Kampfläufer." – Eine Wirkung hat das nicht: „Ja – und sie zerstören Ihre schöne Aussicht. Vielleicht spielt das auch eine Rolle." Es folgt Gerhards (von bemüht souveränen Gesten begleitete) Tirade über die Grundübel des Kapitalismus und Gombrowskis „Rat", er solle die Wahl seiner Verbündeten überdenken, womit sie dann bei Kron angelangt sind. Der Hinweis auf die alten Geschichten, die Gerhard nicht verstehen könne, fehlt ebenso wenig. Auf all dies muss nicht noch einmal eingegangen werden; was die Äußerungen angeht, orientiert sich der Film in dieser Szene stark an der Vorlage. Doch im Unterschied zu den inneren Kämpfen, mit denen sich Fließ in den anderen Varianten konfrontiert sieht, tritt er hier mit einem gewissen Selbstbewusstsein auf, das freilich auf falschen Annahmen gegründet ist – und für den Rezipienten ist im Film nur die Fassade zu sehen, welche hier tatsächlich kaum Unsicherheit durchscheinen lässt. Ein kurzer Moment des Zögerns tritt indes ein, als Gombrowski Krons Eignungsgebiet erwähnt und damit offensichtlich eine Wissenslücke trifft. Beim entscheidenden Punkt Linda Franzen, die ihm ihr Land verkaufen wolle, sich aber wegen Fließ Sorgen mache, entgegnet dieser dann wieder mit überlegenem Nicken und fester Stimme: „Das sollte sie auch." Erst als Gombrowski mit der frischen Luft, für die er sorgen könne, anfängt, verdüstert sich Gerhards Blick; er geht auf Gombrowski zu und sagt: „Ich weiß, Schaller gehört zu ihnen. Sie sind'n Erpresser", woraufhin dieser nur locker kontert: „Und was sind Sie?" Da weiß Gerhard nichts weiter, als ihn mit harter Miene anzuweisen, sein Grundstück zu verlassen. Das tut dieser mit einem ruhigen „Denken Sie darüber nach" dann sofort – er sieht Fließ dabei nicht einmal mehr an. Am Ende der Szene läuft Gombrowski aus dem Bildhintergrund auf den Betrachter zu, Fließ hingegen wird gleichzeitig nach hinten geschoben. Allein dies lässt Gombrowski als den Aktiveren, tatsächlich wie den Sieger aussehen. Schließlich sehen wir in einer halbtotalen

[2818] Dazu heißt es bei Scherer: „Dominantes Verhalten, Reflektion eines höheren Status' als der des Interaktionspartners, äußert sich in asymmetrischer Körperhaltung, asymmetrischer Arm- und Beinstellung, Zurücklehnen und geringer Anspannung der Hände, also in einer insgesamt ‚lässigen' Haltung." (Scherer: Die Funktionen des nonverbalen Verhaltens, S. 32).

Einstellung, was Fließ verloren wirken lässt, wie er das Holzrad aufhebt, sich über die Schulter legt und es mit einem letzten Hieb versucht: „Wünsche eine erfolgreiche Ernte, Herr Gombrowski." – Der ist da bereits aus dem Kader verschwunden und Gerhard hat buchstäblich das Nachsehen. – Die Sicherheit nimmt er aus den Gesprächen mit den anderen im Märkischen Landmann am Vorabend, deren Resultat u. a. der Streik ist, von dem Gombrowski selbst zu diesem Zeitpunkt noch nichts weiß.[2819] An dieser Stelle verleiht Gerhard sein Wissensvorsprung für einen kleinen Moment ein Gefühl der Überlegenheit, einen Hauch von Macht. Obzwar er sich in den anderen Varianten durch sein zusammengetragenes Wissen und die „Absprache" mit Linda Franzen ebenfalls im Recht und in einer guten Position glaubt, wirkt er im Film weniger machtlos, vor allem deshalb, weil er weniger emotional auftritt. Er lässt sich von Gombrowski nicht provozieren, schreit ihn zum Schluss nicht an. Gleichwohl sind in seinem Gesicht – im Gegensatz zu dem des Landwirts, das nie in Großaufnahme gezeigt wird – verschiedene Emotionen ablesbar, die zwischen Wut, Überheblichkeit und Drohen abwechseln. Von echter Souveränität kann damit auch im Film keine Rede sein; anders ausgedrückt, hat er seine Mimik/Fassade hier nur besser unter Kontrolle. Bei Gombrowskis Auftreten strahlt indessen alles von der Körperhaltung über Mimik und Gestik etwas aus, das man als eine im Gewand der Gleichgültigkeit daherkommende Demonstration von Macht bezeichnen kann, welche aus dem Glauben resultiert, der Mächtigere zu sein. Zu diesem Zeitpunkt tritt er noch als jemand auf, der meint, den Krieg für sich entscheiden zu können. Dennoch hat diese scheinbare Macht eine Kehrseite. Die Motivation von Gombrowskis Besuch tritt im Film noch etwas klarer zutage und er versucht gar nicht erst, diese zu verschleiern: Es ist eine offene Drohung, weil er das Land von Linda Franzen braucht. Da er die Drohung, also verbale Gewalt, zum Erreichen einsetzen muss, zeigt er damit, wie lässig er nach außen performen mag, eigentlich vielmehr seine Ohnmacht. Er ist darauf angewiesen, dass Fließ Linda Franzen die Baugenehmigung erteilt. Ungeachtet dessen, wer nun wie viel Macht hat, schätzen beide die Situation und ihre Position im Gesamtgefüge falsch ein, und das gerade deshalb, weil ihre eigenen Interessen ihnen – mag Gerhard seine ursprünglichen zwar längst verloren haben – einen objektiven Blick auf TAW wie Motive und Handlungen anderer Figuren verstellen. Außerdem zeigt sich hier erneut, wie sehr der Erfolg strategischen Handelns von entsprechendem (Lebenswelt-)Wissen abhängig

[2819] Unterleuten II, 00:47:09-00:49:33; vgl. ebd., 00:32:09-00:34:30.

ist. Verantwortlich für das falsche Wissen (K-World) oder zumindest den falschen Glauben beider ist in erster Linie der von Linda Franzen hervorgebrachte Widerstreit: Am Vortag hat sie mit beiden gesprochen; Fließ zugesichert, das Land nicht an Gombrowski zu verkaufen; diesem wiederum, dass sie genau das tun werde, sollte er ihr die Baugenehmigung besorgen[2820] (dazu das nächste Kapitel 3.3).

Neben der Drohung, auf die ich im Zwischenfazit zur außerfamiliären Kommunikation nochmals eingehen werde, setzt vor allem Gombrowski ein Mittel ein: Die Provokation. Das fängt in Roman/Hörbuch und Hörspiel schon beim Small-Talk zu Beginn des Besuchs an. Indem er das tut, lässt er Fließ wissen, dass er ihn (als Gegner) nicht allzu ernst nimmt: „Wer provoziert, zeigt, wer er ist und wofür er den anderen hält". Zugleich – und das ist für Gombrowskis schwindende Macht interessant – will er damit manchmal „auch unter Beweis stellen, dass es ihn überhaupt noch gibt: Ich provoziere, also bin ich. […] Provokationen fordern Reaktionen heraus, die ihrerseits wieder als Provokation aufgefasst werden können."[2821] Sprich: „Der andere soll sich angegriffen fühlen, um seinerseits anzugreifen." Letzteres versucht Fließ durchaus, hat damit allerdings keinen Erfolg. Provokationen sind auf Reaktion angewiesen. „Die Provokation des einen ist die Reaktion des anderen." Eine Provokation, bei der diese ausbleibt, verfehlt ihren Zweck und stellt den Provokateur – wie bei einer Drohung, die nicht geglaubt wird – als Ohnmächtigen bloß. Mehr noch: „Ohne die Reaktion verpufft der Übergriff einfach und endet in Peinlichkeit: Ein Provokateur, der mit seiner Provokation alleine bleibt, ist eine komische, manchmal tragische Figur."[2822] Und eine eben solche ist Gerhard Fließ in seinem Bemühen, Gombrowski Paroli zu bieten.[2823]

So ist an dieser Stelle noch einmal an die unterschiedlichen Gruppen-/Rollen-/Persönlichkeitskategorien, in die die Figuren eingeordnet werden können, zu erinnern – mit den entsprechenden Haltungen und Verhaltensweisen; es sind neben Ost/West bzw. Land/Stadt (mit der jeweiligen Sozialisation und den Folgen) u. a. die Geschlechterrollen oder bei Fließ das vergebliche und immer krampfhaftere Bemühen, in Unterleuten auch

[2820] Vgl. ebd., 00:27:28-00:29:53, 00:34:33-00:36:04.
[2821] Paris, Rainer: Der kurze Atem der Provokation. In: Ders.: Der Wille des Einen, S. 49-71 [1989]; hier: S. 49.
[2822] Ebd., S. 52.
[2823] Man kann Provokationen zudem als einen Verstoß gegen normenreguliertes Handeln ansehen. Paris definiert sie nämlich „als einen absichtlich herbeigeführten überraschenden Normbruch, der den anderen in einen offenen Konflikt hineinziehen und zu einer Reaktion veranlassen soll, die ihn, zumal in den Augen Dritter, moralisch diskreditiert und entlarvt." (Ebd., S. 49; Kursivierung zurückgenommen A.W.).

nur einen Stein auf dem Spielbrett dorthin zu bewegen, wo er ihn gerne hätte. Fließ ist, ganz unabhängig von Gombrowskis Drohungen oder Provokationen, in allen Varianten letztlich blind für das, was um ihn herum geschieht. Das resultiert nur zum Teil aus fehlendem Wissen über seine Lebenswelt. Wesentlichen Anteil hat seine eigene Blindheit, die Verbissenheit, mit der er an einer einmal gefassten Meinung festhält, seine Ich-Befangenheit, die in beinahe jeder Interaktion hervortritt. Er versucht, die Regeln der sozialen Welt zu erlernen, scheitert aber, weil er alles nur durch die Brille seiner I- und W-World sieht. So lässt er in dem Puzzle, das er sich zusammensetzt, nur das gelten, was dazu passt. Der Witz dabei, welcher ihn erst recht lächerlich aussehen lässt, ist, dass er, indem er die „größeren sozialen, sein Leben wie die Gesellschaft bestimmenden Strukturen – ironischerweise trotz seines Berufes als Soziologe – ignoriert, […] zum Scheitern verurteilt" ist. „[S]einen Platz im Sozialgefüge von Unterleuten zu *erobern*", verbaut er sich damit selbst.[2824] Es mangelt ihm an Wissen wie an Kenntnis der Spielregeln – und trotzdem versucht er nicht nur mitzuspielen, sondern in diesem Spiel zudem eine wichtige Rolle einzunehmen. Wie Klocke es formuliert, buchstäblich seinen Platz zu erobern. Nicht minder als Linda Franzen, wie in den nächsten Kapiteln zu zeigen sein wird, beobachtet er die älteren Mitspieler und versucht, sein Handeln aus dem ihrigen abzuleiten, anzugleichen und sich für einen eigenen Schlag in Stellung zu bringen. Mehrdeutigkeit in (sozialen) Situationen, Zweifel an dem, „was eigentlich vorgeht", schreibt Goffman, führen zu Verwirrung, „da es eine gewisse Erwartung gibt, daß die Welt in dieser Hinsicht nicht undeutlich sein sollte." Handelt der so Verwirrte dennoch, „übersetzt sich die Mehrdeutigkeit in ein Gefühl der Unsicherheit und des Zögerns",[2825] sodass man damit Habermas' Behauptung, es gebe keine gänzlich unbekannten Situationen (vgl. S. 177) widersprechen kann. An Gerhard wird dies geradezu lehrbuchmäßig vorgeführt. Seine Hilf- und Machtlosigkeit, die ihn oft lahmlegt, noch ehe er den ersten Zug getan hat, wird vor allem in Roman und Hörbuch deutlich, wo er sich permanent anfeuert, um sein Auftreten in eine bestimmte Richtung zu lenken – „Nicht wie wir erscheinen, sondern wie wir erscheinen wollen, das sagt etwas über uns."[2826] Wie bei den Provokationsversuchen gelingt ihm dies nicht. Ein Hauptproblem dabei ist:

[2824] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 505; Kursivierung A.W.
[2825] Goffman: Rahmen-Analyse, S. 332.
[2826] Abels, Heinz: Identität. Wiesbaden: Springer 2017 [2006]; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 271.

> Wenn man Regeln durch Beobachtungen erlernt, kann es geschehen, daß man beim Erlernen Fehlern beim Befolgen von denjenigen Regeln zuschaut, denen jemand vergeblich zu entsprechen versucht. Kennt man die fragliche Regel nicht, weiß man noch nicht, daß es sich hierbei um einen Regelverstoß handelt – und kann dies auf Grund des Wissenstandes [sic] auch nicht wissen.[2827]

3.3 Linda Franzen: Alle Gesprächsfäden in der Hand?

3.3.1 Unter dem Deckmantel der Konversation: Das Abendessen beim Ehepaar Fließ

> [W]ährend die Erwachsenen noch mit Herumstehen beschäftigt sind, jener Phase, die offensichtlich bei jedem Treffen durchlitten werden muss. Man lehnt im Türrahmen oder stützt sich auf die Rückenlehne eines Stuhls, lacht einander in die Gesichter, bis endlich alle entspannt genug sind, um sich hinzusetzen.[2828]

Dieses Zitat aus *Leere Herzen* schildert in wenigen Worten recht anschaulich, wie unbeholfen Kommunikation in einer Situation ablaufen kann, in der mit Small-Talk eine ungezwungen-heitere Atmosphäre erzeugt werden soll. Noch schwieriger ist es, wie ich nun herausarbeiten werde, wenn es unter der Oberfläche um etwas ganz anderes geht, das gesamte Treffen einem Ziel dient, welches es zu erreichen gilt oder das zumindest eine(r) der Beteiligten erreichen will.

Linda Franzen ist uns als Kommunizierende bereits in den Abschnitten IV.1.3 und IV.3.2.2 begegnet, wo sie gegenüber ihrem Freund die klar Dominierende war und häufig zum Monologisieren neigte; bei Rudolf Gombrowskis Besuch verhielt sie sich in Roman und Hörbuch dagegen nahezu vollständig passiv und schweigend. In den folgenden drei Kapiteln werde ich genauer unter die Lupe nehmen, wie ihre Interaktionen jenseits der Partnerschaft mit Frederik ablaufen; Rudolf Gombrowski wird dabei erneut eine Rolle spielen, ebenso Konrad Meiler. Als Erstes beschäftige ich mich jedoch mit dem 23. Kapitel, dem Abendessen im Hause Fließ. Es ereignet sich vier Tage vor dem zuletzt analysierten Besuch Gombrowskis; die Fokalisierung ist bei Linda Franzen. Wir befinden uns

[2827] Kellerwessel: Wittgensteins Sprachphilosophie, S. 113.
[2828] Zeh: Leere Herzen, S. 11f.

am Tag nach der Dorfversammlung (16. Juli); Linda wurde von Jule, als diese beim Unterschriftensammeln auch an ihrer Tür geklingelt hat, für den Abend eingeladen.[2829] Gegenüber Linda Franzen, so könnte man sagen, soll diese Einladung das Bemühen um einen gemeinsamen Handlungs- und Beziehungsraum vermitteln. Tatsächlich geht es um das, was von Gortz als „strategische Allianz" bezeichnet wird bzw. als „strategische Kooperation" (s. dazu S. 186); und was schlussendlich dabei herauskommt, ist (natürlich) erneut ein Konfliktraum. Das hat u. a. damit zu tun, dass Fließ' Performance des friedlichen, umweltschützenden Nachbarn nur Maske, Fassade ist, und diese ist schon zu dem Zeitpunkt verrutscht. Normen- oder werteorientiert ist er nur nach außen hin.

Das Kapitel beginnt mit einer Äußerung Gerhard Fließ', die mit den für ihn beinahe charakteristischen drei Punkten endet: „Dann würde ich mal sagen, weil ich der Alterspräsident bin …" Die Beobachtung („Lachend hob Fließ sein Glas und blickte seine Frau von der Seite an, als läge ungeheure Komik darin, dass er eine Generation nach unten geheiratet hatte.") lässt ihn gleich zum Start (wieder einmal) ein wenig lächerlich erscheinen; später wird dies dann noch als „Duz-Offensive" bezeichnet. In der Vorstellungsrunde kommt er ebenfalls nicht gut weg. Der Doppelpunkt bei „Also: Ich bin der Gerhard." verleiht dem Nachdruck, signalisiert durch eine kurze Pause, dass er der anschließenden Verkündung seines Vornamens eine besondere Bedeutung beigibt. Die beiden Frauen hingegen sagen, unkommentiert auch von der Erzählerin, lediglich ihre Vornamen, wodurch Gerhards übertriebener Auftritt unterstrichen wird bzw. durch den Kontrast erst recht peinlich wirkt. Im Hörbuch fällt hier vor allem die Sprechpause nach dem Doppelpunkt bei Gerhard auf, welche für die entsprechende Betonung sorgt. Wenn man so will, kann man aus „Jule" eine gewisse Scheu heraushören und aus „Linda" abgeklärte Gleichgültigkeit. Mit Ginger Ale, da sitzt man dann auf der Couch, und „*dumpfem* Klacken" wird schließlich angestoßen – und allein das Adjektiv packt das Ganze in eine unbehagliche Atmosphäre; nicht minder als das wenig einladend klingende und das

[2829] In der gesamten Szene ist vor allem Jules Unsicherheit erkennbar: „Von einem Bein aufs andere tretend, begann sie eine hilflose Plauderei. Wie es Linda in Unterleuten gefalle. Was sie beruflich mache. Ihre Verlegenheit war unerträglich. Als Linda unumwunden fragte, was Jule von ihr wolle, lief diese rot an." Weil Gombrowski zu diesem Zeitpunkt bereits bei ihr war, weiß Linda, warum sie sich im Dorf plötzlich so großer Beliebtheit erfreut. Die indirekt wiedergegebenen Äußerungen enden mit drei Punkten, es wird also nicht alles von der Erzählerin erwähnt, was Jule gesagt hat; stattdessen folgt die Feststellung, dass sich „Jules Gefühl für die eigene Peinlichkeit […] als ansteckend" erwiesen habe (Zeh: Unterleuten, S. 262). Durch das Nachholen dieser Episode zu Beginn des Kapitels wird das Gespräch zwischen Linda und dem Ehepaar Fließ von Anfang an mit dem Stempel des Peinlichen, Holprigen und Unbeholfenen versehen. Zugleich liefert die Erzählerin noch die Information mit, dass Linda dem Essen vor allem aus strategischen Gründen zugestimmt hat – sie sieht in Jule eine mögliche Verbündete (vgl. ebd.).

Unbehagen eher verstärkende Essen, einem „Gratin, unter dessen Käsekruste dicke Kohlrabistücke im Hirse-Fundament steckten“.[2830]

Im Hörspiel gibt es statt des Ginger-Ales einen schweren, chilenischen (Gerhard sagt mit arrogant-belehrendem Ton „Schilene“) Rotwein, Jahrgang 1997. Dadurch inszeniert er sich nicht nur als Weinkenner, sondern gibt dem Abend zugleich einen besonderen Stellenwert. Denkt man dazu mit, wie wenig Linda von Meilers Adlon-Inszenierung beeindruckt ist (vgl. dazu das nächste Kapitel meiner Arbeit), bedeutet dies, dass Fließ ihr damit mitnichten imponieren kann. Positiv betrachtet, verspräche Wein statt Ginger Ale eine gewisse Lockerheit – eintreten wird diese nicht. Und das geht schon mit Jules Zögern („Ich weiß gar nich', ob ich den vertrage“) und dem Drängen ihres Mannes los („Doch'n klein bisschen, der is' *so* gut“). Sie stoßen an und danach folgt jenes Duz-Angebot, bei dem Fließ ins Stocken gerät: „Also, da ich hier der Älteste in der Runde bin – äh, ähm – ich bin der Gerhard.“ Linda und Jule stellen sich (in umgekehrter Reihenfolge zum Roman) ebenfalls nur namentlich vor; der Klang unterscheidet sich bei ihnen kaum voneinander. Hatte er sich gerade noch mit seinem Wein in Szene gesetzt und war seiner Frau gegenüber dominant aufgetreten, ist bei seiner Vorstellung nun, anders als in Roman/Hörbuch, Unsicherheit und Zögern erkennbar. Im Hörspiel ist nicht einmal klar, ob er das „Ich bin der Gerhard“ tatsächlich sagt, denn es wird eher mit seiner *Gedankenstimme* gesprochen; als laute Äußerung aufgefasst ist es jedenfalls sehr verhalten. Zwar wird auf der Geräuschebene (Einschenken, Klacken beim Anstoßen, Abstellen der Gläser) eine Atmosphäre von geselligem Beisammensein erzeugt; diese kann allerdings genauso wenig wie in Roman und Hörbuch über das unbeholfene Unbehagen, das die gesamte Szene von Beginn an durchzieht, hinwegtäuschen; verstärkt letzteres sogar noch durch das So-tun-als-ob; schon darum kann kein Beziehungsraum zustande kommen.[2831]

Der gesamte Verlauf wird diese, alles andere als gemütliche, (Raum-)Atmosphäre bestätigen – sie ist nicht minder „dumpf“ als das Klacken der Gläser. Schon beim Essen fand keine lockere Konversation statt; vielmehr wurde die Unterhaltung, wie nachträglich erzählt wird, allein von Gerhard bestritten. Neben einer knappen Zusammenfassung seines Monologs wird zudem seine Gestik geschildert: „[S]eine Weltanklage [hat er] mit der Gabel in der Luft dirigiert[]“.[2832] Wichtig dabei ist, dass wir, im Gegensatz zu

[2830] Ebd., S. 261; Kursivierung A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 100-07:31:10-07:31:28.
[2831] Zeh: Unterleuten-HS, 2/19-00:00-00:38.
[2832] Zeh: Unterleuten, S. 263f. Hier wird zusätzlich das Ambiente, in dem sich das Ganze abspielt, von der Erzählerin geschildert – wohlgemerkt aus Lindas Sicht, die Gerhard ergänzend zu den vorherigen

Gombrowskis Besuch, bei dem wir mitverfolgen konnten, wie er permanent in Gedanken mit dem eigenen Verhalten haderte, in diesem Kapitel nicht in Fließ hineinblicken können. Nichtsdestotrotz ist dem weiteren Verlauf zu entnehmen, dass ihm die Erfolglosigkeit seiner Performance entgeht, nicht zuletzt, weil ihn Linda am Ende glauben lässt, sein Ziel erreicht zu haben.

Anschließend herrscht erst einmal Schweigen, was das Unbehagen freilich noch steigert und in der Erzählung durch Lindas negativ ausfallende Gedankengänge über Gerhard gefüllt wird. Dass Linda keineswegs ein schweigsamer Mensch ist, wurde in Kapitel IV.1.3 deutlich; und da es ihr schwer fällt, „in den Kissen einer Sitzgruppe zu versinken und darauf zu warten, dass ein Killjoy seinen ersten Schachzug macht[]“, beschließt sie irgendwann „den Abend voranzubringen.“ Sie folgt dabei einer Strategie: Um den „Marktwert“ in diesem „Öko-Haushalt“ auszutesten, wechselt Linda das Sprachspiel, packt eine Schachtel Zigaretten aus, stellt also (verdeckt strategisch handelnd) auf nonverbale Art und Weise eine Frage, die ihre Wirkung nicht verfehlt – Jule reißt „die Augen auf, als hätte sie einen Totschläger hervorgeholt“, kann ihren Einwand („Eigentlich ist hier …“) indessen nicht zu Ende bringen, weil ihr Mann ihr sofort ins Wort fällt („Lass doch. Zur Feier des Tages“) und dann auch gleich lossprungt, um dem Gast einen Aschenbecher zu bringen.[2833] Linda Franzen überschreitet mit diesem Spielzug eine Handlungsgrenze und wenn Fließ das zulässt, versetzt er sich ihr gegenüber damit in die schwache Position desjenigen, der etwas von *ihr* braucht. Im Hörbuch setzt sich der schüchterne – fast eingeschüchterte – Ton von Jules Stimme fort; Gerhard klingt souverän, aber nicht überheblich.[2834] Mit diesem gegensätzlichen Verhalten teilen sie Linda alles mit, was diese wissen muss, um zu einer Einschätzung der Situation zu gelangen – im gekürzten Hörbuch gibt es von folgendem Zitat nur den letzten Satz:

Ausführungen über den „Killjoy“ Manfred Gortz’ in ein noch lächerlicheres Licht rückt. Das Wohnzimmer wird beschrieben als eine „zu niedliche Bauernstube mit ihren etwas zu großen Möbeln aus dem Asien-Kontor“, während „[s]eine junge Frau, das Baby, das sanierte Haus“ nichts weiter seien als „bloße Dekoration, die verschleiern soll[], dass es der Vogelschützer in der echten Welt zu nichts gebracht hat[]“. (Ebd., S. 264). Dies ergibt ein reichlich schiefes Bühnenbild, das zusammen mit dem Hirse-Auflauf und dem „dumpfe[n] Klacken“ eine unbehagliche Atmosphäre zeichnet und ein schlechtes Klima für Kommunikation darstellt. Für Linda ist Gerhard ein Versager, vor dem sie sich ekelt „wie vor Käfern, die auf den Rücken fallen und nicht in der Lage sind, sich allein umzudrehen.“ (Ebd.) Bei Lindas Perspektive muss natürlich beachtet werden, dass Gerhard für sie der Feind ist, der ihr – wie er ihr per Brief mitgeteilt hat – die Koppelzäune verbieten will. Dies war die erste Kommunikation zwischen beiden, weshalb ihre Sichtweise negativ gefärbt ist (vgl. ebd., S. 45ff.).

[2833] Ebd., S. 264f.

[2834] Zeh: Unterleuten-HB, 101-07:39:05-07:39:11.

> Jule wollte nicht, dass im Haus geraucht wurde, und hegte in Bezug auf Linda keinerlei Hintergedanken. Fließ hingegen hatte etwas vor und ging davon aus, dass Linda am längeren Hebel saß. Übersetzt bedeutete das: Er wollte etwas von ihr, war aber nicht willens oder in der Lage, eine angemessene Gegenleistung zu erbringen.[2835]

In dieser Konfiguration ist nicht zuletzt die Sitzordnung entscheidend und während der gesamten Interaktion Stellung und Bewegung der Figuren im Raum wie zueinander, die gemeinsames Handeln trotz bzw. gerade wegen der im Raum stattfindenden Aktionen verhindern. Analog dem Gombrowski-Besuch sitzt Jule buchstäblich nicht an der Seite ihres Mannes; sie stehen oder sitzen Linda Franzen nicht 2:1 gegenüber, man kann eher eine 1:1:1-Anordnung feststellen oder im Verlauf gar 1:2 zu Ungunsten von Gerhard Fließ. Und wenn das Ehepaar Fließ hier nicht als Einheit auftritt (und das bereits am zweiten Tag des Romans!), wird es für Linda, die eigentlich in der Unterzahl und die Fremde ist, erheblich leichter, die anderen gegeneinander auszuspielen und ihre Ziele zu erreichen.

Im Hörspiel ist dies ähnlich gestaltet. Linda fragt unmittelbar nach der Vorstellungsrunde: „Habt ihr'n Aschenbecher?" Jules „Wir rauchen hier normalerweise –." wird von Gerhard unterbrochen: „Ach komm, lass' sie. Zur Feier des Tages, ja?! *Komm*. – Gut. Ich – äh – hol'n Aschenbecher." Jule protestiert weiter, kriegt allerdings keinen richtigen Satz zustande („Sophie. Aber – also –."); wird von ihrem Mann ohnehin gleich wieder in die Schranken gewiesen („Ja, ach komm."). Bei Gerhards wiederholtem „Komm" handelt es sich zwar nicht um einen harten, aber – gerade durch die Wiederholung – um einen Imperativ, der ebenso in der Intonation enthalten ist.[2836] Und obwohl Jule hier klanglich nicht das schüchterne Mäuschen des Romans ist, wird sie in eine untergebene Position gerückt durch die stockende Aneinanderreihung von Worten, aus denen kein Satz wird, gepaart mit der Art und Weise, wie ihr Mann sich ihr gegenüber verhält und wie er mit ihr spricht – auch eine Antwort wartet er gar nicht erst ab. Im Gegensatz zum Vogelschützer hat Linda Franzen bereits mit ihren ersten Spielzügen Erfolg und schafft es im weiteren Verlauf, die Spaltung zwischen den Eheleuten zu vergrößern, indem sie sich beiden gegenüber (strategisch) unterschiedlich verhält: Jule bläst sie provozierend Rauch ins Gesicht, Fließ schenkt sie ein „aufmunterndes Lächeln", das diesen immerhin seine Sprache wiederfinden lässt: „„Dein Auftritt bei der Dorfversammlung war toll' […]. ‚So

[2835] Zeh: Unterleuten, S. 265; Zeh: Unterleuten-HBk, 101.
[2836] Zeh: Unterleuten-HS, 2/19-00:39-01:00.

spontan und authentisch.‘“ Eine Ermahnung Jules lässt uns wissen, dass er dabei in seinem Eifer zu laut gesprochen hat. Doch Gerhard fährt unbeirrt fort – und spricht dabei seiner Frau eine eigene Meinung ab: „**Jule und ich** sind froh, Leute wie dich hierzuhaben. So nett die Unterleut*chen* sind – im Ernstfall braucht man Menschen, die wissen, wie der Hase wirklich läuft.“[2837] Damit offenbart Gerhard – ein weiteres Mal – seine herabschauende Haltung gegenüber den Dorfbewohnern: Trotzdem er angeblich aus der Stadt und den dort herrschenden Denk- und Verhaltens-/Handlungsweisen ausbrechen wollte, folgt er diesen weiterhin. Eine solche Einstellung ist das Gegenteil von Gemeinschaftssinn. Stets agiert er von oben herab, was allein an der häufigen Nennung seines Doktor-Titels deutlich wird. Jule klingt im Hörbuch nun nicht mehr ganz so schüchtern und bei Gerhard sind erste Anzeichen seines Dozententons zu vernehmen; einzelne Wörter werden betont („spontan“ und „nett“). Aber es hört sich zugleich einstudiert und etwas unsicher an.[2838] Als Gerhard im Hörspiel diesen Auftritt lobt, klingt das extrem heiter, atmosphärisch verstärkt durch Lindas Lachen, unterdessen Jule einmal mehr als Spielverderberin erscheint: „Wir dürfen nicht so laut sein – äh, wegen Sophie“. Anders als der Roman beschränkt sich die Gedankenwiedergabe im Hörspiel nicht auf Linda; weshalb Jules negative Haltung zusätzlich hervorgehoben werden kann („Von außen verpestet und jetzt auch noch von innen“); ebenso der Kontrast zwischen ihr und ihrem Mann bzw. der Graben, der sich zwischen den Eheleuten auftut. Er mimt vor Linda den Begeisterten, Heiteren und Lockeren, während es in seiner Frau, für deren Ermahnung er nur ein genervtes „Äh – ja“ übrighat, brodelt.[2839]

Im Anschluss wird (im Roman) das Taktisch-Durchdachte bei Lindas Vorgehen erneut unterstrichen: „Linda achtete darauf, keine Zeichen von Zustimmung oder Einverständnis zu senden, und startete stattdessen den nächsten Versuchsballon.“ Dieses Mal bittet sie um das Öffnen der Fenster. Wieder springt Gerhard auf – der Abschnitt fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs –, und zwar „ein bisschen zu eifrig, als hätte er einen Befehl von einem Vorgesetzten bekommen“; doch führt er diesen Befehl nicht aus, sondern geht zur Stereoanalage, um Musik einzuschalten – und wird sogleich wieder von seiner Frau wegen der Lautstärke ermahnt. Die Uneinigkeit der Ehe wird noch offenkundiger, als Jule auf Lindas Frage, warum man das Fenster nicht öffnen könne, zu einer Erklärung ansetzt,

[2837] Zeh: Unterleuten, S. 265; Herv. A.W.
[2838] Zeh: Unterleuten-HB, 101-07:39:57-07:40:17.
[2839] Zeh: Unterleuten-HS, 2/19-01:13-01:25.

die mit „Unser Nachbar…“ beginnt und von ihrem Mann nonverbal, mit einem „warnenden Blick“, sofort zum Schweigen gebracht wird. Im Hörbuch kommt nun Abwechslung in die Stimmen. Lindas Frage nach dem Fenster klingt erst neutral und freundlich, noch in keiner Weise drängend, bei der Wiederholung allerdings fordernd. Aus Jule ist jede Schüchternheit gewichen; vielmehr scheint die gestresst-besorgte Mutter durch; außerdem ihre Unsicherheit, wenn das „Unser Nachbar …“ mit einem hohen Ton ansetzt. Bei Gerhard lässt sich („Geht leider nicht“) am Ende eine Art resignierter Seufzer vernehmen. Insgesamt entsteht geradezu der Eindruck, als würden mit jedem Satz, den die drei Figuren zueinander sagen, Unbeholfenheit und Disharmonie zunehmen. Man kann hier im Hörbuch durchaus die Spannung heraushören, die in der Luft liegt – und zwar gerade wegen des bemüht lockeren Deckmantels.[2840] Im Hörspiel kommt die Uneinigkeit noch stärker heraus, die gesamte Szene wird dominiert von der Peinlichkeit und Verlegenheit des Ehepaares; Linda hingegen scheint mehr und mehr Spaß an ihrem Spiel zu finden.[2841]

Immerhin kommt Gerhard allmählich zur Sache: „Ich habe mich informiert […].“[2842] Im Hörspiel steht Jule hier auf, um (trotz des Rauchs im Raum) das Baby zu holen, während er sich in komplizenhafter Manier Linda zuwendet. Dabei ist er aber wesentlich unsicherer als im Roman, beginnt nach zögerndem Räuspern mit „Also, pass auf, Linda“; und seiner Ausführung zu Gombrowski ist – im Gegensatz zum Hörbuch – sodann durchaus anzuhören, dass ihn die Sache emotional angeht.[2843]

Auch im Roman steht Jule auf; hier, um die Musik noch einmal herunterzudrehen: „Keiner von beiden [hält] es länger als ein paar Minuten auf seinem Platz aus.“ – Das fehlt ebenfalls im gekürzten Hörbuch![2844] Diese ständigen Bewegungen im Raum erschweren, wie gesagt, die Kommunikation und verhindern zusätzlich zu den genannten Aspekten, dass ansatzweise eine gemütliche Plauder-Atmosphäre aufkommen könnte. Weil in der gekürzten Hörbuch-Version einige dieser Bewegungen fehlen, wirkt das Ehepaar dort weniger unruhig und nervös. Als Gerhard wieder etwas sagt, beginnt er von Gombrowski und der schlechten Lage der Ökologica zu sprechen; das Ergebnis lautet: „Die Erträge des Windparks könnten ihm etwas Beinfreiheit verschaffen.“ Wenn in der Folge

[2840] Zeh: Unterleuten, S. 266; Zeh: Unterleuten-HB, 101-07:40:18-07:41:17; Zeh: Unterleuten-HBk, 101/102. Hier wird dann die, den weiteren Verlauf des Besuchs von Gombrowski betreffende, Analepse eingeschoben (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 266ff.).
[2841] Zeh: Unterleuten-HS, 2/19-01:26-01:47.
[2842] Zeh: Unterleuten, S. 268.
[2843] Zeh: Unterleuten-HS, 2/19, 01:51-02:10; Zeh: Unterleuten, S. 269; Zeh: Unterleuten-HB, 102-07:45:19-07:45:41.
[2844] Zeh: Unterleuten, S. 268; Zeh: Unterleuten-HBk, 102.

beschrieben wird – und hier fehlt in der Kurzfassung beinahe die komplette Seite! –, wie Gerhard „[m]it stolzer Geste […] die Arme auf die Rückenlehne der Couch“ legt, dabei „Jule versehentlich am Kopf“ trifft und sie ein Stück von ihm wegrückt, wird damit zum einen wieder die Art und Weise charakterisiert, mit der er sich in Szene setzt; zum anderen lässt das Abrücken Jules von seiner Seite erkennen, dass sie eben nicht auf dieser steht, sie muss diesbezüglich gar nichts sagen. Insofern ist es ein gutes Beispiel dafür, wie subtil und dennoch wirkungsvoll nonverbale Kommunikation verlaufen bzw. beschrieben werden kann, mag es der Figur selbst gar nicht bewusst sein. Im Gegensatz dazu tauschen die beiden Frauen ein weiteres Lächeln und später Blicke – Gerhard gerät, während er von dem spricht, was seine „Kontaktleute“ ihm verraten hätten, zunehmend ins Abseits.[2845] Er wähnt sich angesichts seiner Recherche in einer gewissen Überlegenheit, glaubt, dass dieses Wissen ihm Macht verleiht und Handlungsspielräume eröffnet; vor allem im Vergleich zu Gombrowskis (in der erzählten Zeit später stattfindendem) Besuch. Ganz unabhängig von seinen Rechercheergebnissen kommt er u. a. darum zu einer falschen Definition der Situation (und damit in eine PW), weil er Linda Franzen unterschätzt. Wie das letztlich für alle Männer gilt, fühlt sich Gerhard der (jungen) Frau überlegen – und wie die anderen wird er am Ende das Nachsehen haben.

Gerhards Erörterungen werden im Hörbuch ruhig, fast geleiert gesprochen. Mehr noch als die Sprechweise sind es indessen die Wiederholung von „Meine Kontaktleute“ und der Konjunktiv, die dem eine arrogante und überhebliche Richtung verleihen – und ausgerechnet dabei lässt die Sprecherin die Betonung vermissen. So ist im Roman die Wirkung stärker, passt besser zu der „selbstgefällig gerunzelte[n] Stirn“, die von Linda Franzen wahrgenommen wird.[2846] Der Hörspiel-Gerhard dagegen ist, als er von der Lage der Ökologica spricht, vernehmbar aufgebracht. Dies wird mit Lindas Gedankenrede über eine mögliche Freundschaft zu Jule vermischt; sie ist mit ihrer Aufmerksamkeit woanders, sodass er wieder einmal als der Dozent erscheint, dem niemand Gehör schenkt. Bei den Kontaktleuten ist aus dem „sei“ ein weniger steifes „is’“ geworden; aber auch hier

[2845] Zeh: Unterleuten, S. 268f.; Zeh: Unterleuten-HBk, 102/103.
Dass Jule Linda eine gewisse Sympathie entgegenbringt, wurde bereits im achtzehnten Kapitel deutlich: Als sie zu ihrer Unterschriftenaktion aufbricht, denkt Jule an Lindas Auftritt am Vorabend. Weiter heißt es dort: „Wäre Jule ein Mann gewesen, hätte sie sich in diese Frau verliebt. Nicht das Gespräch mit Gerhard, sondern Lindas Anblick hatte sie aus ihrer geistigen Umnachtung gerissen.“ (Zeh: Unterleuten, S. 220). Dies fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs komplett (Zeh: Unterleuten-HBk, 82/83). Im Film dagegen wurde es in ein kleines und komisch-unbeholfenes „Liebesgeständnis“ mit Abschiedskuss verwandelt (vgl. Unterleuten II, 01:27:57-01:29:05).
[2846] Zeh: Unterleuten, S. 269f.; Zeh: Unterleuten-HB, 102-07:47:42-07:47:58.

passt die Aussage nicht zu „Boa, dazu diese selbstgefällig gerunzelte Stirn“, die Linda (direkte Gedankenrede) wahrnimmt. Stattdessen klingt er regelrecht aggressiv, was sich von der Beiläufigkeit des Hörbuchs deutlich abhebt. Diese legt hier Linda an den Tag: Begleitet von einem Kaugeräusch – und damit zur Schau gestellter Lässigkeit – wirft sie bloß ein „Hab’ ich mir gedacht“ ein.[2847]

War Gerhard Fließ es, der die Einladung zum Essen durch seine Frau hatte überbringen lassen, um damit ein bestimmtes Ziel zu erreichen, das allerdings nicht explizit genannt wird,[2848] ist es Linda, die immer mehr die Regie übernimmt und das Gespräch lenkt: „Als sie die Einladung zum Essen angenommen hatte, war sie nicht sicher gewesen, was sie bei den Vogelschützern wollte. Jetzt wusste sie es. Blitzschnell entschied sie sich für eine Strategie und fühlte sofort, dass es die richtige war.“ Sie folgt dem Kairos-Prinzip, das auch mit Macht zu tun hat – in der Kurzfassung fehlt dies –;[2849] genauer gesagt, mit „Macht und Geschwindigkeit“: „Alle Geschwindigkeit, soweit sie in den Bereich der Macht gehört, ist eine des *Ereilens* oder des *Ergreifens*. […] Das Schnellste aber ist, was schon immer das Schnellste war: der *Blitz*.“[2850] Das passt insofern zu Linda Franzen, als es der mit dem Pferd verbundenen Symbolik entspricht, das sowohl für den „weisen Gebrauch[] von Macht“ wie für „Kraft und Schnelligkeit“ stehen kann.[2851]

Spätestens als Gerhard sagt: „„Der Rechtsweg ist ausgeschlossen‘ […]. ‚Wir müssen anders vorgehen‘“, wirkt er nur noch lächerlich. Im Hörbuch klingt er erst beinahe erschöpft, dann wieder sachlich-neutral. Insgesamt nimmt das Hörbuch von Gerhards Charakterisierung und dem, wie er und seine Worte aus Lindas Perspektive wahrgenommen werden, dennoch vieles weg oder es steht dazu sogar in schiefem Kontrast. Nicht einmal die „Synergieeffekte“ werden betont.[2852] Aus anderem Blickwinkel lässt die blasse Sprechmelodie seiner Sätze Lindas Dominanz noch klarer hervortreten, zumal sie ihm nun endgültig das Ruder aus der Hand gerissen hat:

[2847] Zeh: Unterleuten-HS, 2/20-00:00-00:46.

[2848] Obwohl es nicht erwähnt wird, muss davon ausgegangen werden, dass Gerhard weiß, wem die Eignungsgebiete gehören.

[2849] Zeh: Unterleuten, S. 270; Zeh: Unterleuten-HBk, 103. Dieser Kairos, von dem hier die Rede ist, ist eine der Weisheiten, die sie Manfred Gortz’ *Dein Erfolg* entnimmt und die im Roman mehrfach erwähnt werden (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 33, 40, 43, 263f., 268, 297, 416f., 460f., 471, 584-589).

[2850] Canetti: Masse und Macht, S. 335; kursiv im Original.

[2851] Rösch, Gertrud Maria: Pferd. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 471ff.; hier: S. 472.

[2852] Zeh: Unterleuten, S. 270; Zeh: Unterleuten-HB, 103-07:49:41-07:50:03.

> Fließ holte Luft für den nächsten Satz und bemerkte erstaunt, dass die Sprechmaschine keinen Nachschub lieferte. Anscheinend war ihm nach „Synergieeffekte“ der Text ausgegangen. Er hob den Ginger-Ale-Krug und stellte ihn wieder ab, weil alle Gläser noch voll waren.[2853]

– Eine Reaktion, die Verlegenheit offenbart; ihm fehlen die Worte, er braucht dringend etwas zu tun. Stärker noch wäre dies bspw. durch eine ergänzende Beschreibung von (Hand-)Bewegungen, von unsicheren Gesten.

Nun nähert sich die Szene dem Höhepunkt und die zentrale Aussage wird zusätzlich nonverbal vorbereitet: „Ein ringförmiger Abdruck blieb auf dem Couchtisch zurück. Linda beugte sich vor, tupfte den Zeigefinger in die Nässe und malte einen eckigen Schmetterling.“ Fließ ist (sogar einmal) in der Lage, dies richtig zu deuten; muss nicht fragen, „was das sei. Er wusste es. Mit zwei raschen Bewegungen strich Linda die Schiefe Kappe durch.“[2854]

Im Hörspiel nehmen – im Unterschied zum Hörbuch – Aggressivität und Lautstärke in Gerhards Stimme kontinuierlich zu – „Also: Der Rechtsweg ist ausgeschlossen“ hat ein klar hörbares Ausrufezeichen am Satzende. Linda dagegen wiederholt vollkommen ruhig: „Hab’ ich mir gedacht, ja.“ Das „Wir – *duu*“, das sie an dieser Stelle denkt, lässt nun endgültig erkennen, wie wenig ernst sie ihr Gegenüber nimmt – in ihren Augen und Ohren ist das ein erheiternder Auftritt, der ihr dargeboten wird. Im Grunde hat nun sie die Rolle des amüsierten Beobachters inne, welche Meiler zuvor ihr gegenüber einnahm. Bei Erwähnung der Unterschriften-Aktion spricht Gerhard seine Frau sogar kurz an („Die läuft total erfolgreich – oder?“) und diese hat („Ja, klar“) nun plötzlich einen entspannten Ton angenommen; man hört, wie sie aus ihrem Weinglas trinkt. Auf diese Weise (Lindas Sprechen mit vollem Mund, Jules Trinkgeräusch) werden Gerhards emotional vorgetragene Ausführungen mit einer Atmosphäre von Ruhe und Behaglichkeit kontrastiert. Es wird (wie im Roman) der Eindruck erweckt, dass da jemand ins Leere spricht. Tatsächlich gerät seine Argumentation mehr und mehr ins Stocken.[2855]

Mit „Ich werde nicht an Gombrowski verkaufen“ wechselt Linda erneut das Sprachspiel, sagt hier sogar die Wahrheit – und Gerhard Fließ verschlägt es im Roman vor lauter Begeisterung ein weiteres Mal die Sprache. Keiner seiner folgenden vier Sätze kommt ohne die drei Punkte aus, wie es schon mehrmals bei ihm zu beobachten war, bricht er

[2853] Zeh: Unterleuten, S. 271.
[2854] Ebd.
[2855] Zeh: Unterleuten-HS, 2/20-00:55-01:20.

seine Rede aus Überforderung, aus Hilflosigkeit ab; in der Aufregung fällt er versehentlich sogar ins „Sie“ zurück. Nachdem Linda ihren Satz wiederholt hat, springt „[d]er Vogelschützer […] von der Couch.“ In dieser Passage hört man im Hörbuch zwar die drei Punkte am Ende von Gerhards Sprechversuchen, doch Begeisterung ist nicht einmal bei seinem „Wunderbar!“ zu vernehmen. Lediglich im letzten Satz („Mensch, Linda. Leute wie du. Er hat dir bestimmt eine Menge Geld geboten. Und du … Das ist großartig. Danke.“) schwingt ein Hauch positiver Emotionen mit – indes so sparsam, dass seine schiefe Begeisterung, welche die Übertölpelung durch die junge Frau im Text selbst erst hervorhebt, geschmälert wird. Denn gerade das offene Zurschaustellen der Freude ist es, womit er nicht nur jede Macht fahrenlässt, sondern (ungewollt) überdies seine Abhängigkeit von der Entscheidung der jungen Frau aufdeckt, so erst zum Verlierer wird, der als Karikatur aus der Interaktion hinausgeht.[2856]

Im Hörspiel ist dieser Moment durch die simultane Darstellung besonders geschickt inszeniert, wenn Lindas Aussage in Gerhards Redeschwall untergeht. Er bekommt den zentralen Satz („Ich werd’ nicht an Gombrowski verkaufen“) zunächst überhaupt nicht mit. Erst als sie es wiederholt, durch das Geräusch eines abgestellten Glases noch mit einem „Pling“ versehen, hört er auf zu sprechen, um (mit merklichen Emotionen in der Stimme) wieder anzusetzen und seine Freude kundzutun; nicht laut, sondern eher mit fassungslosem Staunen. Seine Frau dagegen – dies ist wieder ein amüsanter Kontrast – scheint wenig beeindruckt, wenn sie mit einem Teller Melone daherkommt und Linda fragt, ob sie noch Salat wolle. Sie verhält sich ihrem Mann gegenüber damit ähnlich wie Gombrowski das später tun wird: Es lohnt sich nicht, seinen Ausführungen Aufmerksamkeit zu schenken. – Daneben liefert es noch einmal einige Informationen über die Situation der Ehe: Von gemeinschaftlichem Handeln hat man sich mittlerweile weit entfernt. Husten, verlegenes Lachen und Räuspern, Geräusche von Geschirr, während Gerhard einfach weiterspricht. Erst sein „Das ist toll! Prost!“ mit dem Geräusch aneinandergestoßener Gläser fügt die parallel ablaufenden Fäden wieder zusammen.[2857] Durch diese simultane akustische Mischung kann – im Gegensatz zur Linearität des Romans – die im Prätext angelegte Unbeholfenheit Gerhards noch stärker zum Ausdruck gebracht werden. Was von den Frauen stimmlich und an Hintergrundgeräuschen zu hören ist, passt überhaupt nicht zu dem, was er sagt. Und im Vergleich mit dem Hörbuch hat er

[2856] Zeh: Unterleuten, S. 271; Zeh: Unterleuten-HB, 103-07:50:42-07:51:46.
[2857] Zeh: Unterleuten-HS, 2/20-01:20-02:10.

hier klare Emotionen, spätestens jetzt ist es mit der Souveränität vorbei; seine Sprechweise, ein begeistertes Gestammel, zeigt: Er kann es nicht fassen. Jule hingegen hat es längst verstanden. Unterdessen ihr Mann noch von seiner Heiterkeit gefangen genommen ist, schaut sie bereits Linda an; anschließend warten sie gemeinsam, dass Gerhard ebenfalls zu einer bestimmten Frage gelangt – im Hörspiel in direkter Gedankenrede (Jule) wiedergegeben und damit ein (innerer) Hieb gegen ihren Mann:[2858]

> „Übrigens, du," sagte er. „Die Sache mit deinen Pferden."
> „Ja?", fragte Linda freundlich.
> „Die Genehmigungspflicht deiner Bauvorhaben. Die Sanierung der Nebengebäude und die Errichtung von Koppelzäunen."
> „Was ist damit?"
> „Vielleicht liegt da Geringfügigkeit vor. Das müsste ich noch mal genauer überprüfen. Am besten, wir legen das Verbotsverfahren erst mal auf Eis."
> „Na dann", sagte Linda und lächelte.[2859]

Im Hörbuch ist das am meisten betonte Wort Lindas „Ja?", ihr „Na dann" lässt indes kein Siegesbewusstsein durchklingen. Gerhard spricht, als läse er eine Bauanleitung vor, und obzwar der Anfang mit dem Komma zwischen „Übrigens" und „du" ein Zögern andeutet, ist das im Hörbuch nicht zu hören. All das entspricht dem, was schon zuvor über Helene Grass' Lesart des Kapitels gesagt wurde. Diese ist auffallend flach und so geraten denn auch die Figuren hier relativ farblos, die ganze Interaktion wird in ihrer Wirkung abgeschwächt. Kurz: Wo es der Text dem Leser offenlässt, welche Intonation, welchen Subtext er einzelnen Äußerungen gibt, nagelt ihn das Hörbuch auf eine schwache Version fest.

Trotzdem Jules Position nicht eindeutig ist, steht sie definitiv nicht auf der Seite ihres Mannes. Zwischen ihr und Linda gibt es dagegen immer wieder positive Kommunikationssignale wie die getauschten Blicke und Lächeln. Natürlich kann gegenseitiges Anlächeln genauso ein Zeichen von Unsicherheit sein; aber es wird an dieser Stelle durchaus positiv gewertet: „Wieder sandte sie ein Lächeln aus; dieses Mal ging es auf Gerhards Kosten. Linda lächelte zurück, und plötzlich glaubte sie, dass Jule vielleicht doch ihre Freundin werden könnte." (Dies fehlt wie „Wieder wechselten Jule und Linda

[2858] Zeh: Unterleuten, S. 271; Zeh: Unterleuten-HS, 2/20-02:11-02:25.
[2859] Zeh: Unterleuten, S. 272; Zeh: Unterleuten-HB, 103-07:52:10-07:52:39.
Wirklich viel scheint Gerhard allerdings nicht ausrichten zu können – egal, ob für oder gegen eine Sache: „Obwohl Gerhard durch seinen neuen Job beim Vogelschutzbund über gute Beziehungen zu den Behörden verfügte, war es ihm nicht gelungen, das Verfahren zu beschleunigen." (Zeh: Unterleuten, S. 11).

einen Blick“ weiter unten in der Kurzfassung.)[2860] Während das gegenseitige Lächeln zwischen den Frauen im Roman komplizenhaft oder zumindest einvernehmlich geschildert wird, ist der positive Moment im Hörspiel nur auf Seiten Lindas vorhanden. Beide Gedankenwiedergaben beginnen mit „Ihr Lächeln“, wohingegen Linda anschließend an friedlich-freundschaftliches Zusammensein denkt, folgt bei Jule jedoch „die lauernden Augen. Was sind ihre Motive?“ Im Unterschied zu ihrem Mann und Gombrowski lässt sie sich nicht so leicht von Linda Franzen blenden; ist also keineswegs das naive Frauchen, als das sie über weite Strecken beschrieben wird. Im Gegenteil: Es ist ihr Mann, der auf Lindas Spiel hereinfällt, und zwar auf jeden ihrer Züge bei diesem Besuch. Das Finale übertrifft sodann Roman/Hörbuch bei Weitem, wenn sich einstimmig darüber amüsiert wird, wie heiß es im Raum sei. Sie lachen, klingen angeheitert – der Wein tut offenbar seine Wirkung – und man fragt sich beinahe, was all das sonstige Empören um Schaller eigentlich soll. Die Heiterkeit durchschneidet Gerhard zum Abschluss geradezu, als er zu den Koppelzäunen und dem Verbotsverfahren kommt. Er spricht laut, hart, ohne jede Freundlichkeit, ohne einen Hauch der eben noch ausgebrochenen Freude. Auch Lindas „Na dann“ hat hier einen beiläufigen Klang, ein Nachwort, vermeintlich ohne Belang.[2861]

Linda wie Gerhard werden im Roman durchweg als Menschen charakterisiert, die zum Monologisieren neigen; schweigen sie einmal, unterscheiden sie sich aber ganz wesentlich voneinander: Wenn Gerhard schweigt, tut er dies, weil ihm die Worte ausgehen (Ohnmacht; überwältigtes Schweigen) – manchmal mitten im Satz, wie wir das in diesem Kapitel erneut gesehen haben. Schweigt Linda, hat es, das hatte ich bereits erwähnt, taktische, strategische Gründe (Macht; bewusster Schweigezug).[2862] Im zuletzt analysierten Kapitel monologisiert Gerhard, was den Abend zu einer einseitigen Angelegenheit und allein deshalb schon zu misslungener Kommunikation macht. Hinzu kommt das Unbehagen aller Beteiligten, das immer wieder offensichtlich wird (bei Linda in Gedanken; bei den anderen in Gesten und Bewegungen). Auffällig ist des Weiteren der Abstand zwischen den Ehepartnern: Weil sie, die eigentlich in der Überzahl sind, nicht als Einheit auftreten (und noch dazu im eigenen Haus), werden sie dadurch schwächer,

[2860] Ebd., S. 269; Zeh: Unterleuten-HBk, 102/103.
[2861] Zeh: Unterleuten-HS, 2/20-02:10-03:08.
[2862] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 465, 266f.

verbauen sich selbst die Macht gemeinsamen Handelns, sodass Linda leichtes Spiel hat, ihre Strategie umzusetzen, ihr Ziel zu erreichen. Obgleich sie diejenige ist, die eingeladen wurde und zunächst ohne Plan dorthin gegangen ist, nimmt sie Gerhard den seinen nach und nach aus den Händen, auch weil dieser auf keinen Punkt zusteuert, sondern sich in langen Ausführungen verliert. Selbst ohne Einblick in seine Gedanken können wir erkennen, wie er ich-befangen seinen Text abspult und wie Linda die Regeln der Interaktion diktiert. Dass Gerhard Lindas Taktik entgangen ist, wird u. a. ersichtlich, wenn er später zu Gombrowski sagt: „Frau Franzen ist auf unserer Seite.“[2863] So ist es unter dem Machtaspekt Linda Franzen auf ganzer Linie gelungen, das Gespräch zu lenken, die Regeln des Sprachspiels zu bestimmen und so oft zu wechseln, wie es ihr dienlich erscheint; während Fließ zwar durchaus auf äußere Hindernisse stößt, sein Hauptproblem aber die Mauern im eigenen Kopf sind, wie Gombrowski ihm das treffend vorhält.[2864]

Dieses Kapitel ist das einzige im Roman, in dem ein Abendessen unter Nachbarn geschildert wird – und es läuft alles andere als gemütlich ab. Das Ergebnis zeigt sich vor allem zwischen den Zeilen. Vordergründig wirkt es so, als wäre Verständigung erreicht worden (oder zumindest kann Gerhard Fließ dies so verstehen): Linda Franzen verkauft das Land nicht an Gombrowski, er zieht sein Verbot für ihre Bauvorhaben zurück. Aus der jeweiligen W- und I-World betrachtet, ist es ein Fall strategischen Handelns, bei dem beide ihr Ziel erreicht haben – und zwar gerade deshalb, weil sie die Situation unterschiedlich einschätzen. Insbesondere im Subtext, im Nonverbalen und in der Proxemik wird vor Augen (und Ohren) geführt, was Gerhard, verstrickt in seine Sicht der Dinge, seine PW, und geleitet von seinen Zielen, nicht bemerkt. Von außen betrachtet, ist es ein Scheitern der Kommunikation auf ganzer Linie.
Eine Rolle dabei spielt, wie oben erläutert, was aus der Dreierkonstellation gemacht wurde. Solche besitzen nach Simmel eigene Regeln; wobei für mich hauptsächlich ein Aspekt hervorzuheben ist:

> Es gibt keine Gemeinschaft zu Dreien, von der Unterhaltung einer Stunde bis zum Familienleben, in der nicht bald diese, bald jene zwei in einen Dissens gerieten,

[2863] Ebd., S. 338.
[2864] Bei seinem Hausbesuch hieß es: „Den Wiederaufbau der Mauer haben Sie auch gleich in Angriff genommen. Was man im Kopf hat, soll auch im Garten stehen, wie?“ (Ebd., S. 334).

> harmloser oder zugespitzter, momentaner oder dauernder, theoretischer oder praktischer Natur – und in der nicht der Dritte vermittelnd wirkte.[2865]

Einen Dritten, der vermittelnd und gemeinschaftsstiftend wirken würde, gibt es hier nun gerade nicht. Es scheinen sich eher die Frauen gegen Gerhard verbündet haben. „Wenn sich drei oder mehr Personen im Gespräch befinden, kann es zu klassischem komplizenhaftem Zusammenwirken in Form komplizenhafter Kommunikation kommen." Doch – und eben das sehen wir bei Linda Franzen – „jemand kann auch mit sich selbst zusammenwirken, indem er halboffen zu sich selbst über Dinge spricht, die er offenbar vor den anderen Anwesenden verbirgt." Dabei „verhält sich der Handelnde so, als könnte er die von ihm hervorgerufene Reaktion nicht erkennen".[2866] Entsprechend beiläufig reagiert Linda Franzen auf Gerhards Freude und die Zurücknahme des Bauverbots.

Nimmt das Hörbuch von der Wirkung des Gesprächs sehr viel weg, gelangt es erst im Hörspiel zur Entfaltung, was insbesondere an den hörspielspezifischen Mitteln liegt, innerhalb einer Szene mehrere Stimmen und Geräusche simultan ablaufen zu lassen, sodass dies ein weiteres gutes Beispiel dafür ist, wie Figuren als Artefakte, fiktive Wesen und Symptome inszeniert werden können. Durch dieses Zusammenspiel charakterisieren sich die Figuren selbst und gegenseitig. Das ist der eine Grund, warum Gerhard vom Eindruck her noch stärker ins Abseits manövriert wird als im Roman. Ein weiterer ist die Tatsache, dass wir im Hörspiel zusätzlich von Jule einige Gedanken dargeboten bekommen – von Gerhard dagegen nicht. Dies führt überdies dazu, dass Lindas positive Wertungen ins Leere laufen. Jule ist hier nicht das passive, schüchterne Mädchen, sondern erscheint als die einzige Figur in der Konstellation, die das Geschehen kapiert. Genauer gesagt: Linda taktiert im Hörspiel nicht weniger, aber im Gegensatz zum Roman, in dem der Eindruck erweckt wird, als fielen Gerhard und Jule darauf rein, durchschaut Jule die Inszenierung im Hörspiel. Wir haben hier drei verschiedene Situationsdefinitionen. Im Roman wird hingegen aus Lindas Perspektive erzählt und Jules Verhalten ebenfalls durch deren Brille gefiltert; diese (perzeptive, ideologische und teilweise räumliche) Perspektive ist alles andere als eine neutrale, allein, da sie Gerhard Fließ bereits vor dem Besuch negativ gegenüberstand und Jule bei der Einladung schon peinlich fand. (Auch) weil Jules Gedanken fehlen, ist deren Zuneigung gegenüber Linda im Roman weniger stark.

[2865] Simmel: Soziologie, S. 128.
[2866] Goffman: Rahmen-Analyse, S. 551.

Nochmals zu erwähnen sind außerdem die zahlreichen Streichungen in der Kurzfassung des Hörbuchs – in diesem Ausmaß innerhalb eines Kapitels sind sie selten –, die im Grunde von allem etwas wegnehmen, von der Unsicherheit und den Unstimmigkeiten des Paares, von den kommunizierenden Blicken zwischen Jule und Linda; am wenigsten von Lindas Taktik, sodass die Schilderung hier noch mehr auf sie verengt ist, als es die Fokalisierung des Textes ohnehin vorgibt. Lindas negativ wertende Gedanken über Gerhard sind im Wesentlichen beibehalten, wurden allerdings an einigen Stellen gekürzt; so fehlt bspw. die „Killjoy"-Passage.

Leider, so muss man fast sagen, wird die Episode im Film durch einen kurzen Besuch Gerhards bei Linda auf deren Hof verkürzt; eine audiovisuelle Umsetzung hätte sicherlich ihren Reiz gehabt. Es beginnt bereits unter anderen Voraussetzungen: Der Brief fehlt und Linda weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal, dass sie von Gerhard überhaupt eine Baugenehmigung braucht. Dennoch steckt in dieser kurzen Unterhaltung in Sachen strategisches Handeln sehr viel drin. Linda Franzen kommt aus Berlin zurück, wo sie gerade Meiler – in Gegenwart von Anne Pilz – ihren Tauschhandel mit den 50.000 Euro vorgeschlagen hat. Gerhard Fließ wartet auf ihrem Hof, was mit Macht nichts zu tun hat, vielmehr begibt er sich schon damit in eine Bittsteller-Position. Bei der Begrüßung geht er sogleich in vertrauliche, durch Händeschütteln bekräftigte Umgangsformen über: „Hier im Dorf sagt man du."[2867] – Was durch dieses Explizieren stärker hervorgehoben wird als in den anderen Versionen und vor allem dadurch Gewicht erhält, als er es später wieder zurücknimmt, wenn er ihr, von seiner Frau unter Druck gesetzt (!), die Baugenehmigung bringt (s. dazu das Ende dieses Kapitels). Insofern erweist sich die Wahl zwischen Duzen oder Siezen als bloße Fassade oder anders: als strategisches Mittel, das Gerhard Fließ einsetzt, um entweder zum Erreichen eines Ziels Vertraulichkeit herzustellen (Linda als Verbündete gegen Gombrowski gewinnen) oder um angesichts seiner Ohnmacht, seiner Niederlage mit dem Wechsel zum „Sie" einen letzten verzweifelten Stich zu setzen, einen Hauch von Macht zur Schau zu stellen, so zu tun, als könne er noch irgendwelche Regeln machen. Verhandelt wird in Unterleuten bei der Trennung zwischen „Du" und „Sie" nämlich neben dem Inhaltlichen stets die Beziehungsebene. Das „Du" ist wie eine Eintrittskarte, die darüber entscheidet, wer aufgenommen wird und mitspielen darf, wer

[2867] Unterleuten II, 00:27:52-00:27:53.

gehört wird und wer nicht. Es bedeutet, man kennt sich. – „[W]ir können gern Du sagen, ich weiß ja, wer du bist.“[2868] Widersetzt man sich dieser Dorf-Regel, schließt man sich – und das tut die Figur Gerhard Fließ, trotz aller Bemühungen, sich einen Platz im Dorf zu erkämpfen, im Gesamtüberblick sogar recht häufig – selbst aus der Dorf-Gemeinschaft aus (vgl. dazu S. 128 im Wittgenstein-Kapitel).

Linda Franzen und Gerhard Fließ stehen sich mit etwa einem Meter Abstand direkt gegenüber und sehen sich beim Sprechen in die Augen. Gerhard beginnt mit Small-Talk in *seinem* Themenbereich, dem Verweis auf die alten und giftigen DDR-Baustoffe, bedankt sich dann aber bei Linda für deren Auftritt auf der Dorfversammlung. Interessant sind bei alledem Körperhaltung bzw. Gestik, die Distanz schaffen. Linda steht mit den Händen in den Taschen ihres Blazers betont lässig da; Gerhard hält mit beiden Händen einen Stock waagrecht vor sich; und zieht damit eine Grenze zwischen ihnen, die er – das hat er mit dem Du signalisiert – ja gerade nicht möchte. Durch die Bewegungen (er bewegt den Stab beim Sprechen auf und ab) verstärkt er die Schranke, wo er doch eigentlich Verbindung aufbauen möchte, noch zusätzlich. Überhaupt wahrt er räumlich Distanz zu Linda. Nähe oder Vertrautheit wird hier nicht erzeugt; oder anders: Wird verbal versucht, diese herzustellen, macht das Nonverbale dies wieder zunichte, was wiederum ein Zeichen für Gerhards Unsicherheit unter der Maske performativen Selbstbewusstseins ist (und ein schönes Beispiel dafür liefert, dass das Nonverbale mehr mitteilen kann als das Gesagte). Der Stock erhält im nächsten Moment indessen noch eine weitere Funktion: Gerhard zeichnet den „Schmetterling“ in die Erde und kommt damit zum tatsächlichen Grund seines Besuchs: „Und schon viele Anrufe bekommen? […] Angebote. – Für dein Grundstück auf der Schiefen Kappe.“ Linda Franzen leugnet dies nicht; es geht allerdings, was Gerhard, da er sich dem Boden zugewandt hat, nicht sehen kann, ein Moment des Zögerns, des Abwägens über ihr Gesicht: Sie überlegt, welche Antwort taktisch für sie günstig ist. Gerhard fährt fort von seinem Besuch bei Arne Seidel zu erzählen und betont, dass es ohne Linda Franzen keine Windräder geben werde. – Im Film gilt damit ebenfalls die Gleichung „Windräder = Gombrowski bzw. Schiefe Kappe“; Kron (und letztlich auch Meiler) fällt durch Gerhards Raster. Aufgrund von Lindas kurz zuvor stattgefundenem Treffen mit Meiler wissen wir, dass es sich bei ihren Aussagen um glatte Lügen handelt: „Aber ich hab’ nicht vor mein Land zu verkaufen“ (Das „Ich

[2868] Menasse: Dunkelblum, S. 314.

werde nicht an Gombrowski verkaufen“ des Romans stimmt im Gegensatz dazu sogar), „Mir geht’s nich’ um Geld.“ – Dabei weiß sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal, was Gerhard überhaupt von ihr will; das eröffnet er ihr erst am Ende seines Besuchs: „Dann mach’ ich mich mal wieder auf den Weg und widme mich in aller Ruhe eurem Antrag.“ Als er ihr erklärt, der zuständige Gutachter zu sein, geht ein leichtes Lächeln über sein Gesicht, aus dem man herauslesen kann, dass er dieses bisschen Macht, das er besitzt, genießt. – In Lindas Zügen, die bisher keine Regung verrieten, zeigt sich dagegen Unsicherheit. Anders als in Roman/Hörbuch und Hörspiel war der Vogelschützer zwischen ihr und Gombrowski im Film zu diesem Zeitpunkt noch nicht explizit Thema; und diese Mitteilung Gerhard Fließ’ wird zu einer Bedrohung ihres Spiels. In dieser Begegnung hat sie etwas erfahren, das ihr bislang unbekannt und in ihre Taktik daher nicht einbezogen war. Nun tritt Gerhard auf einmal als Mit- oder vielmehr Gegenspieler auf den Plan. Linda Franzen entschließt sich allerdings relativ schnell zum Handeln. Etwa fünf Minuten später in der Erzählzeit geht sie zu Gombrowski, um von ihm die Zusicherung der Genehmigung – mit dem Versprechen, ihm ihr Land zu verkaufen – zu erwirken. Insofern entsteht das doppelte Spiel auch aus der Not heraus, wird eher spontan angestoßen als, wie es in den anderen Varianten den Anschein hat, strategisch durchgeplant.[2869]

Alle Versionen verbindet das Ergebnis der Szene: Ich werde mein Land nicht (an Gombrowski) verkaufen (Linda) = Ich erteile dir die Baugenehmigung (Gerhard). Ansonsten sind die Unterschiede groß. Ein erster zentraler besteht natürlich wieder in der Außensicht des Films – in Roman/Hörbuch ist hier alles auf Lindas Perspektive, ihre taktierenden Gedanken und den negativen Blick auf Fließ abgestellt. Der Film hingegen – hier ist die Artefakt-Ebene nicht minder spannend – zeigt einen (schein-)souveränen Gerhard Fließ, dessen Auftritt auf einer Fehldeutung seiner eigenen Macht fußt bzw. darauf, dass er seine Gegenspielerin – wie in den anderen Varianten – unterschätzt. Auf Basis seiner Sichtweise hat er seine Argumentation durchaus überzeugend aufgebaut, die Strategie seines Handelns sorgfältig geplant: Erst etwas Nettes sagen, mit Du und Danke eine vertrauliche Basis schaffen, dann herausstellen, wie gut er informiert ist und schließlich die eigene Position, Lindas Abhängigkeit von seiner Entscheidung, offenbaren. Sein

[2869] Unterleuten II, 00:27:28-00:29:53; Zeh: Unterleuten, S. 271.

Ziel ist klar: Er möchte nicht, dass Linda ihr Land verkauft, und er wähnt sich in der Lage, dies mit den ihm zur Verfügung stehenden (Macht-)Mitteln zu verhindern. Auch das lässt ihn im Film selbstsicherer auftreten. Während ihm das Licht mit der Baugenehmigung in den anderen Varianten erst am Ende aufzugehen scheint – so nehmen es zumindest Linda und Jule wahr – ist es im Film der Höhepunkt seiner Argumentation. Dafür braucht es gar keine Innensicht, seine Mimik genügt. In der nächsten Einstellung gelingt es dem Film, diesen Auftritt ins Komische zu ziehen: Der Gerhard, der da im karierten Hemd auf einem klapprigen Rad, an dessen Lenker ein Stoffbeutel baumelt, davonfährt, sieht in keiner Weise aus wie ein Mann mit Einfluss oder Macht, sondern vielmehr wie der verkleidete Ex-Städter und Ex-Möchtegern-Professor, der er ist, ein treffendes Bild für diese Figur als Symptom. Was sich bei alledem unter der Oberfläche abspielt, benennt Gerhard unwissend im Film selbst: „Menschen mit Rückgrat werden immer seltener."[2870] – Und solche sucht man gerade in Unterleuten vergebens.

Die Szene, in der Gerhard Fließ Linda Franzen die Baugenehmigung bringt, möchte ich aufgrund des inhaltlichen Zusammenhangs bzw. des Kontrasts zur vorherigen an dieser Stelle anschließen, beschränke mich dabei jedoch auf die zentralen Aspekte. Angemerkt sei, dass es sich hier gegenüber der Vorlage, wo er Linda Franzen nur eine E-Mail schreibt, um eine Erweiterung handelt; und dass Linda und Frederik nur noch visuell und scheinbar auf einer Seite stehen, er zu diesem Zeitpunkt, wie im Paar-Kapitel erläutert, längst von ihr abgerückt ist. Während Linda von der Leiter steigt – Gerhard ist ungebeten in das Haus getreten – und fragt: „Bist **du** verletzt?" (das „Frau Franzen" zuvor hat sie überhört oder übergangen), entgegnet Fließ mit frostigem Blick und eben solcher Stimme: „Danke der Nachfrage, aber das interessiert **Sie** doch'n Scheißdreck." Es wird sogar noch unterstrichen, wenn Frederik seinem „Herr Wachs, was für eine Freude" (der Tonfall widerlegt die Worte) ein fröhliches „Frederik" entgegenbringt und seine Hand ausstreckt, die Fließ verweigert. Dadurch nimmt er, wie gesagt, das „Du" zurück und trennt das Band der (vermeintlichen/vorgeblichen) Dorfgemeinschaft durch. Anschließend trägt Fließ seine ablehnenden Argumente vor, macht somit also zumindest der Form halber noch seinen Standpunkt klar. Linda zieht entsprechende Schlüsse und hat dabei nun selbst das Du aufgegeben bzw. hat sich nun den, von Fließ geänderten Regeln angepasst: „Sie

[2870] Unterleuten II, 00:29:04-00:29:53.

lehnen den Antrag ab.“ Danach lässt Fließ einige Vorwürfe folgen, bei denen eine Ausfahrt zur Kritik am gegenwärtigen System nicht fehlt, für das er Lindas Handeln als Beispiel anführt, ehe er zum Grund für sein „Einlenken“ kommt. Sein Auftreten dabei ist in jeder Hinsicht – inhaltlich, körpersprachlich und stimmlich – völlig übertrieben: „Ihr Geschäftspartner, Herr Gombrowski, entführt zusammen mit seinen Schergen kleine Kinder; und er vergiftet seine Mitmenschen. Meine Frau hat seinetwegen fast einen Fuß verloren. Zum Schutz meiner Familie sehe ich mich zu diesem Selbstverrat gezwungen.“ Der bitterböse Blick lässt bereits etwas vom späteren Wahn durchscheinen und er gestikuliert mit dem Zeigefinger wie ein Lehrer, der ihm unterlegene Kinder ausschimpft. Die letzten Worte, bei denen wir sein Gesicht in Großaufnahme sehen, spuckt er ihr geradezu ins Gesicht. Hatte er sich bereits zum Gehen gewendet, macht er noch einmal kehrt, um Linda zum Abschied ein paar Drohungen – die Todesfälle der ehemaligen Besitzer – entgegenzuwerfen. Natürlich zeigt dieser gesamte Auftritt einen Menschen, der, wohlwissend, sich auf verlorenem Posten zu befinden, noch zu ein paar verzweifelten Verbalattacken greift; wozu die relativ dunkle Gerümpel-Kulisse, in der er währenddessen (mit seiner vom Kampf gezeichneten Stirn) steht, gut passt; sein inneres Chaos spiegelt sich im Raum, der ihn umgibt. Von vernünftigem Argumentieren kann dabei keine Rede sein, er macht lediglich dem seiner Niederlage geschuldeten Unmut Luft – wie geladen er ist, hat das unmittelbar davor erfolgte Zusammentreffen mit Schaller gezeigt. Vom souveränen, fast überheblichen Auftreten der zuletzt analysierten Szene ist nichts mehr übrig. Hier haben wir nun einen gänzlich machtlosen Mann vor uns, der seine Machtlosigkeit, obwohl oder weil er sich um das Gegenteil bemüht, durch sein Verhalten nur noch unterstreicht. Wirkung zeigen die Drohungen allein bei Frederik; Linda ist wieder auf die Siegesstraße zurückgekehrt, ruft ihm mit einem Lächeln – alles andere hat sie mit ernster Miene verfolgt – ein „Grüßen Sie Jule von mir“ hinterher.[2871] Gerhards Wissen stimmt freilich – wie in den anderen Varianten – nicht mit dem Grund überein, aus dem er ihr die Genehmigung erteilt; dass es gar nicht mehr um Gombrowski geht – eigentlich nie um diesen ging –, hat er in seiner Kombination aus Fremd- und Ich-Befangenheit nicht mitbekommen.

Hervorheben möchte ich zu dieser Szene abschließend zwei Aspekte: Geduzt zu werden bedeutet, in die Dorfgemeinschaft aufgenommen zu werden; (wieder) gesiezt zu werden,

[2871] Unterleuten III, 00:14:20-00:17:05; vgl. ebd., 00:13:38-00:14:19.

aus dieser ausgeschlossen zu sein oder aus ihr verstoßen zu werden. Und: Gerhard Fließ hat seinen Windmühlen-Kampf verloren, gerade, weil er, starr in eine Richtung blickend, nur auf einem Schlachtfeld gekämpft, die anderen (und letztlich deren Spielzüge) dabei übersehen hat. (Darauf werde ich in Kapitel V.6 nochmals eingehen). Als nicht minder allein auf das eigene Ziel fixiert hat sich das Denken und Handeln Linda Franzens erwiesen, was in den beiden nun folgenden Kapiteln noch näher herausgearbeitet werden soll.

3.3.2 Ungleiche Machtspiele 1: Konrad Meiler

„Entwickeln Sie Härte gegen sich selbst und andere.
Lassen Sie sich nichts durchgehen,
was Sie daran hindern könnte,
Ihrem Plan zu folgen.“[2872]

„Konrad Meiler mochte Regeln,
solange er sich selbst aussuchen konnte, welche er befolgte.“[2873]

Im dritten Kapitel des Romans ist Konrad Meiler (er ist auch der Fokalisator) mit dem Auto von Ingolstadt auf dem Weg nach Berlin – mit Zwischenstopp in Unterleuten. Wir befinden uns wieder am 15. Juli, dem ersten Tag des Romans, die gegenwärtige Handlung wird jedoch von mehreren externen Analepsen unterbrochen, in denen vergangene Telefonate zwischen ihm und Linda Franzen geschildert werden. Zu Beginn wird sie nur als „die Frau“ bezeichnet, die ihm E-Mails geschickt hat, welche in Anrede und Gruß-formel schnell recht vertraulich geworden sind, was ihn wiederum schlussfolgern lässt, dass sie „nicht älter als dreißig sein“ kann.[2874] Allein die Art und Weise, wie sie ihm schreibt, teilt ihm also etwas über die Verfasserin mit, später dann ihre Stimme:

> Am Telefon klang ihre Stimme nach einer Frau, die wusste, wie man Charme für eigene Zwecke einsetzt. Meiler war sicher, dass sie überdurchschnittlich gut

[2872] Gortz: Dein Erfolg, S. 56.
[2873] Zeh: Unterleuten, S. 48.
[2874] Ebd., S. 49f.

> aussah. Man musste kein Psychologe sein, um Franzens starken Willen hinter dem freundlichen Singsang zu spüren.[2875]

Meiler schließt hier von der Stimme auf Lindas Äußeres; und mit der Beschreibung „wie man Charme für eigene Zwecke einsetzt“ ist schon ein wesentlicher Aspekt dieser Telefonate angesprochen – Linda will etwas von ihm; sie verfolgt mit den Anrufen ein bestimmtes Ziel – so wirkt es hier jedenfalls auf Meiler. Hervorgehoben wird daneben ihre Wortwahl: „Obwohl sie zweifellos mit einem festen Freund zusammenlebte, sagte sie nicht, ‚wir wünschen uns‘ oder ‚unser Anliegen wäre‘. Sie sagte ‚ich plane‘, ‚ich brauche‘, ‚ich muss‘.“[2876] Diesem „Ich“ sind wir bereits im Kapitel zu ihrer Partnerschaft mehrfach begegnet – gemeinschaftliches Handeln gibt es für Linda Franzen nicht, es existiert nur das „Ich“. – Sagt sie „Wir“, hat das strategische Gründe.

Was Linda braucht, wird vorerst nicht erzählt; stattdessen wird in indirekter Rede Meilers ablehnende Haltung präsentiert. Fest steht, dass es mit den 250 Hektar zu tun haben muss, die er erworben hat.[2877] Mehrmals erwähnt die Erzählerin die Redseligkeit, die Linda Franzen bei Meiler auslöst, und dass sich dieser, trotzdem es ihm bewusst ist, nicht dagegen wehren kann. Auch seine nächste Geschäftsreise nach Berlin hat sie ihm entlockt und ihn dann nach Unterleuten eingeladen.[2878] An dieser Stelle folgt die erste direkt zitierte Äußerung Lindas: „„Ist mir egal, warum Sie kommen‘ […]. ‚Schauen Sie einfach vorbei.‘“[2879] Dies klingt im Hörbuch (betont) beiläufig und ist in der Kurzfassung gestrichen.[2880] Linda Franzen wird hier wegen der fehlenden direkten Rede, den letzten zitierten Satz ausgenommen, vor allem aus Sicht Konrad Meilers charakterisiert, was gleichwohl mit der Charakterisierung ihrer Person in Kapiteln, die aus der Perspektive anderer Figuren erzählt werden, übereinstimmt. Die Erzählerin zeichnet also insgesamt ein stimmiges, geschlossenes Bild von Linda Franzen: Sie wird fast ausnahmslos als hart, überlegt, kalkulierend, taktierend und berechnend charakterisiert. Wird aus ihrer Sicht erzählt, kommen all diese Charakterzüge zwar ebenfalls durch, bleiben aber nicht in gleichem Ausmaß *gefühllos*. Somit wird zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung bzw. -charakterisierung ein Unterschied gemacht.

[2875] Ebd., S. 50.
[2876] Ebd.
[2877] Vgl. ebd., S. 51. In einer weiteren Analepse wird anschließend von der Ersteigerung der Landfläche, die ein gutes Jahr zuvor stattgefunden hat, erzählt (vgl. ebd., S. 52f.).
[2878] Vgl. ebd., S. 51ff.
[2879] Ebd., S. 54.
[2880] Vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 18-01:23:04-01:23:08; Zeh: Unterleuten-HBk, 18.

Näher geschildert wird das zweite Telefonat, teilweise in direkter, teilweise in indirekter Rede. Ich werde auf den Inhalt hier nicht im Detail eingehen; es ist offensichtlich, worum es dabei geht und was erreicht werden soll: Es ist ein Monolog Linda Franzens; Meiler sagt kaum etwas. Ihre Strategie ist an dem Ziel ausgerichtet, diesen zu beeindrucken, damit er ihr das Land hinter dem Haus verkauft, das sie für ihre Koppel braucht. Bei ihrer Geschäftsidee handelt es sich um ein spezielles Managertraining mit Pferden, genannt „Kooperative Dominanz und *non-verbal leading*", was freilich einen Widerspruch in sich darstellt (und in der Hörbuch-Kurzfassung fehlt). „Sie [hält] ihm einen Vortrag", mit dem es ihr zusehends gelingt, Meiler einzulullen und in einen „staunenden Zuhörer[]" zu verwandeln, der das Telefonat nicht beenden, sondern ihr weiterhin zuhören will. Ein Moment der Unsicherheit entsteht lediglich, als er nach dem Preis des Ganzen fragt und an ihrem Zögern feststellt, dass sie darüber noch nicht nachgedacht hat. Auch dies lässt die Kurzfassung aus, in der es auf „Was sollen die Seminare kosten?" schlicht keine Antwort gibt.[2881]

Das Hörspiel übernimmt Meilers (rückblickende) Perspektive insofern, als davon durch ihn in einem Interview erzählt wird. Ein Großteil fällt dabei zwar seinem familiären Hintergrund zu; der Linda Franzen betreffende Part unterscheidet sich indes inhaltlich kaum von der Vorlage; so berichtet er hier ebenso von Lindas Tonfall („ihrem Singsang"), ihren Fähigkeiten, ihn zu beeinflussen und zum Reden zu bringen; zugleich kommt jedoch deutlicher heraus, wie er sich über ihre Pläne, vor allem das Manager-Pferde-Coaching amüsiert. Man hört es an seinem Ton und dem Lachen, von dem die Schilderung begleitet wird.[2882]

Im Hörbuch klingen Lindas Aussagen durchweg motiviert und freundlich; manchmal auch übertrieben heiter/enthusiastisch; bei Meiler dagegen scheint an manchen Stellen leichtes Staunen durch; so gibt es bspw. bei „Und Sie bringen den Menschen [–] Pferdisch bei" eine Sprechpause, die der Text selbst nicht erkennen und die Meiler erst unbeholfen wirken lässt. Der „ungläubige[] Tonfall", über den dieser sich selbst ärgert, wird auch von der Erzählerin erwähnt. Wie es Fließ beim Abendessen oder Linda bei Gombrowskis Hausbesuch ergeht, gerät Meilers Performance außer Kontrolle; er kann seine Gefühle nicht steuern und gibt so (zumindest eine gewisse) Machtlosigkeit preis.

[2881] Zeh: Unterleuten, S. 58-62; kursiv im Original; Zeh: Unterleuten-HBk, 21/22.
[2882] Zeh: Unterleuten-HS, 1/9+10.

Interessant sind einige Aussagen, die sich auf Körpersprache beziehen: „Da sich die meisten Menschen ihres eigenen Körpers überhaupt nicht bewusst seien, sendeten sie einen pantomimischen Kauderwelsch aus, der das Pferd permanent verwirre." Man mag hier ergänzen: Der Pferde *und* Menschen permanent verwirre. In jedem Fall ist damit sehr schön beschrieben, wie man unbewusst Signale aussendet und wie diese beim Gegenüber, ob nun Pferd oder Mensch, ankommen. – Angst hat vor allem der Machtlose. Weiter heißt es – und da wird man unweigerlich an Max Webers Machtdefinition erinnert: „Wer anderen seinen Willen aufzwingen kann, hat keine Angst" – eine harte Variante strategischen Handelns. Insgesamt verrät dieses Kapitel viel über Lindas Charakter, und zwar gerade im Hinblick auf die Machtfrage, lesen wir doch an einer Stelle: „Eine Übersetzung für ‚Macht' sei die Frage ‚Wer bewegt wen'."[2883] Über diese Szene hinaus wird schon zu Beginn des Romans Lindas zentrale Handlungsweise gegenüber anderen Figuren beschrieben, die sich durch die gesamte Geschichte ziehen wird: Sie zu bewegen wie Pferde oder Spielfiguren. Gelungen ist ihr das zum Start allerdings nur bedingt: So hat sie es am Telefon zwar geschafft, Meiler insofern zu lenken, als sie ihn zum interessierten Zuhören bringen konnte; das eigentliche Ziel, das Land hinter ihrem Haus von ihm zu bekommen, hat sie dagegen nicht erreicht. Zusammenfassend wird am Ende der Analepse noch berichtet, dass Linda Meiler mehrere Monate lang angerufen hat – trotz dessen Beteuerungen, ihr das Land nicht zu verkaufen.[2884] Diese Schilderungen erfüllen in erster Linie den Zweck, Lindas Charakter hervorzuheben und den Hintergrund für den anstehenden Meiler-Besuch zu umreißen, wozu nicht zuletzt Meilers ablehnende Haltung gehört. Da das zweite Kapitel (aus ihrer Sicht) den Morgen vor dessen Besuch geschildert hat, werden sie und ihre Pläne am Anfang des Romans stark in den Fokus gerückt. Gombrowski und Kron folgen erst in den Kapiteln fünf und sechs. Mit Fließ zusammengenommen ist der Fokus also zunächst stark auf den Zugezogenen – und deren Sicht auf die Ereignisse. Vergessen werden darf dabei nicht, dass Linda Franzen hier aus Meilers ideologischer – männlicher – Perspektive (und mit einem Male Gaze) geschildert wird.

Das nächste Kapitel, in dem von einem Gespräch zwischen Linda Franzen und Konrad Meiler erzählt wird, ist das achte, vermittelt aus Frederiks Perspektive. Da von diesem bereits in Abschnitt IV.1.3 die Rede war, werde ich hier nur noch auf einzelne Aspekte

[2883] Zeh: Unterleuten, S. 59f.; Zeh: Unterleuten-HB, 20/21-01:31:51-01:38:42
[2884] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 62.

eingehen. Ziel und Strategie Lindas liegen klar auf der Hand: Sie möchte, dass Meiler ihr endlich die zwei Hektar Land hinter dem Haus verkauft, die sie für ihre Pferdeweide benötigt. Um dies zu erreichen, setzt sie nun verschiedene verbale und nonverbale Mittel ein. Es beginnt schon bei Meilers Ankunft: „Gerade als er feststellte, dass es keine Klingel gab, öffnete Linda die Tür von innen. Erschrocken trat Meiler einen Schritt zurück. Lindas Lächeln signalisierte kein Willkommen, sondern Freude über ihren ersten Sieg.“[2885]

Für das Hörspiel ist anzumerken, dass wir bei diesem Besuch – im Unterschied zu Roman/Hörbuch – Gedanken aller drei Figuren mitgeliefert bekommen, was natürlich die Wertung des Geschehens verschiebt bzw. breiter auffächert (und für die Figur als Artefakt spielen bei Meiler u. a. der bayerische Dialekt oder die Kaugeräusche eine Rolle). So wird bspw. Meilers Ankunft anfangs von Frederiks Gedanken begleitet. Linda wartet nicht hinter der Tür, sondern wir hören, wie sie auf Meiler zuläuft und ihn anschließend mit einem fröhlichen: „Herr Meiler, willkommen im Reich der stolzen Pferde“ begrüßt. Er entgegnet geradezu förmlich: „Ah! Grüß Gott. Sie müssen Frau Franzen sein. Richtig?“ Anschließend gibt es eine kurze Vorstellungsrunde – sie schiebt sich, ihren Freund vorstellend, gleich in den Vordergrund – und Small-Talk, also Schein-Konversation, über die Fahrt, was mit einem freundlichen „Ach toll, dass Sie hier sind. Wirklich, herzlichen Dank“ Lindas beendet wird. Man folgt somit auf der Oberfläche ganz den Regeln, welche einer solchen Ankunftssituation unter Menschen, die sich zum ersten Mal treffen, entsprechen. Dabei schwingt allerdings im Subton schon bei Meilers „Das freut mich, wenn Sie’s so sehen“ vernehmlich eine andere Botschaft mit, die besagt: Linda ist die Bittende. Sie will etwas von Meiler und versucht, ihn mit ihren Zügen rasch in diese Richtung zu lenken: „Darf ich Sie gleich an’n Ort des Geschehens führen?“ Als sie ihm, begleitet von heiter-motivierten Erklärungen, das betreffende Stück Land zeigt, hat Frederik, wie erläutert, schon verstanden, was passieren wird – er denkt: „Der is’ ein, zwei, drei Nummern zu groß für sie“, „Er hält sie für gaga“, „Sie übernimmt sich“ und „Kalt lächelnd wird er sie ins Messer rennen lassen.“ Lindas Gedanken: „Wenn der Vogelfutzi und du mir nich’ in die Quere kommen“ und „Beiß’ an, Glatze“ stehen inhaltlich wie von der Tonlage im Kontrast zu dem freundlichen Singsang, mit dem sie spricht, und stellen damit den strategischen Inszenierungscharakter heraus. Nach dem

[2885] Ebd., S. 130.

Rundgang wechselt die Szene in eine (wie beim Fließ-Essen) nach außen hin gemütlich-lockere Plauderatmosphäre mit Ess- und Trinkgeräuschen. Auf der Gedankenebene hingegen spielt sich etwas anderes ab; wie Frederik hat auch Meiler das Spiel durchschaut: „Die will mi' über'n Tisch ziehen". Dieser Gedanke wird in amüsiert-belustigtem Ton vorgetragen.[2886]

Im Roman wird diese Besichtigung nur kurz aus Frederiks Sicht zusammengefasst. Linda führt ihn über das Grundstück, navigiert Meiler wie eines ihrer Pferde und hebt sich sein Stück Land dabei für den Schluss auf. Ihr „Arschloch-Kleid" gehört ebenfalls zur Strategie, was immerhin eine gewisse Wirkung erzielt: „Ohne jede Scham betrachtete er Lindas Dekolleté, das offensichtlich zu diesem Zweck dargeboten wurde." Unabhängig davon, dass hier mit der Fokalisierung gebrochen wird – dies entstammt Meilers Blick –, ist dieses Kleid wie die Tatsache, dass sie (als Ausdruck von Macht) „nach Männerart ein Bein mit abgespreiztem Knie über das andere [schlägt], wobei der Rock fast ihren gesamten Oberschenkel freilegt[]", zur nonverbalen Kommunikation zu zählen. Es ist eine Mischung, die verführerisch wirken wie Dominanz signalisieren soll und der Beeinflussung Meilers auf dem Weg, ihr Ziel zu erreichen, dient. Was Meiler beim Anblick seines Besitzes spürt, ist nicht zu deuten bzw. ist seine Körpersprache (für Frederik, obwohl er das Spiel an sich durchschaut hat) nicht zu entschlüsseln: „Nachdenklich ging sein Blick über den Landstrich hin. Man sah ihm an, dass er etwas fühlte, auch wenn unklar blieb, was das war." (In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt dies.)[2887]

Wie Frederik Linda und den Besucher bedient, dessen Absichten erkennt und sich die Männer über Blicke verständigen, wurde schon erläutert. Ohne die Fokalisierung Frederiks könnte man anhand dessen, was gesprochen wird, zunächst annehmen, Lindas Strategie ginge auf; doch durch diesen Filter stellt sich das Ganze als ein Spiel dar, das Meiler mit der ahnungslosen und siegesgewissen Linda veranstaltet, sich dabei köstlich amüsiert und dessen Höhepunkt er bis zum letzten Moment hinauszieht. Es ist ein Beispiel dafür, wie durch eine Fixierung – hier auf das Ziel, das sie um jeden Preis erreichen will, also eine besonders starre Form von Ich-Befangenheit – die Aufmerksamkeit für das Gespräch verloren geht. Auf ihr „Dann sind Sie bereit, mich zu

[2886] Zeh: Unterleuten-HS, 1/16. Im Hörspiel erläutert sie ihr Pferde-Seminare-Konzept, was sie im Roman bereits vorher am Telefon getan hat, erst bei diesem Rundgang. Von einer Unsicherheit bzgl. des Preises ist im Unterschied zum Roman nichts zu hören. Die „2000 Euro" folgen ohne Zögern und klingen souverän, während Meiler sich in seinen Äußerungen (scheinbar) beeindruckt gibt (ebd., 00:45-01:40).
[2887] Zeh: Unterleuten, S. 130-133; Zeh: Unterleuten-HBk, 49.

unterstützen“ folgt ein „Wenn ich kann“ und auf „Lindas Gesicht […] ein Lächeln reinsten Triumphs.“ Sie hat verstanden, was sie verstehen *wollte*, und Meiler erwidert das Lächeln „[i]n aller Unschuld“, sodass sie ermutigt ist, weiterzusprechen und ihn nach dem Preis zu fragen, ehe er schließlich das Spiel beendet und Linda damit wieder in die Realität zurückkatapultiert: „Ich sagte: Wenn ich kann. Verkaufen kann ich nicht, und das wissen Sie bereits.“ Im Hörbuch sticht hier vor allem der überraschte oder, so könnte man es auch nennen, staunende Tonfall heraus, mit dem Linda „Dann sind Sie bereit, mich zu unterstützen.“ sagt. Es klingt wie eine Frage und passt von der Sprechmelodie überhaupt nicht zu Lindas bemüht-souveränem Auftreten, widerspricht dem, was der Text eigentlich vorgibt (oder zumindest nahelegt). Somit ist dies ein Moment der Schwäche. Danach nimmt sie einen selbstverständlichen Ton an, der sich erst nach Meilers „Aber, Frau Franzen“, welches sich anhört, als spräche er zu einem uneinsichtigen Kind, wieder in Ungläubigkeit verwandelt („Meinten Sie nicht gerade eben, dass Sie bereit wären, mich zu unterstützen?“).[2888]

Im Hörspiel ist die Szene erneut differenzierter. Linda knüpft zunächst an das Vorherige an und fragt ihn, was er von ihren Ideen halte. Er entgegnet mit vollem Mund: „Interessant, wirklich, warum nicht.“ Durch die Simultanität von Geräuschen und Rede kann das, was Linda so wichtig ist, abgewertet werden. Abgesehen davon lässt ihre Sprechweise leichte Unsicherheit durchklingen. Aus dem perplexen „Dann sind Sie bereit, mich zu unterstützen“ des Hörbuchs wird hier „Sie sind also – bereit, mich zu unterstützen“, das zwar nicht ganz so unsicher, allerdings keineswegs souverän klingt, was vor allem die kurze Sprechpause zwischen „also“ und „bereit“ offenbart; dazu kommt ihr (erleichtertes) Ausatmen auf Meilers „Wenn ich kann.“ Den entscheidenden Fehler begeht sie, als sie sich zu schnell im Ziel wähnt, sich also komplett in ihrer PW verrannt und keinen Blick mehr dafür hat, was gerade in der TAW/objektiven Welt passiert (um das Herstellen einer sozialen Welt geht es hier keinem der beiden): „Dann müssen wir uns nur noch über’n Preis unterhalten“ hört sich nach „Fast geschafft“ an. Nachdem Meiler in vollendeter und vernehmlicher Unschuld „Preis für was?“ gefragt hat, klingt ihr „Na, für die vier Hektar, die ich Ihnen abkaufen will“ bereits nur noch gezwungen heiter und locker. Er lacht kurz auf und unterstreicht dies durch ein amüsiertes „Die Frau Franzen.“ Linda versucht noch, in das Lachen einzusteigen, aber es wirkt nervös und aufgesetzt. Und danach ist es schnell

[2888] Zeh: Unterleuten, S. 133f.; Zeh: Unterleuten-HB, 49/50-03:51:08-03:52:53.

vorbei: Er wechselt den Tonfall und wird plötzlich ernst, geradezu abweisend („Frau Franzen, ich hab' Ihnen am Telefon schon gesagt: Ich verkauf net, ja?!"). Trotz dieses Schlags bleibt Linda Franzen innerlich auf ihrem Kurs; denkt „Das ist nicht sein letztes Wort" und beruft sich auf ihren Guru „Alles ist Wille, sagt Manfred Gortz – und gegen meinen Willen kommt der nich' an." Was sich im Außen abspielt, wird von ihr kaum noch einbezogen; vor allem nicht Frederiks Versuch, sie zu unterstützen („Also, wir wissen doch, dass Sie a –."), den sie unterbricht und Meiler ein weiteres Stück Kuchen anbietet. Darauf geht nun Meiler nicht ein und fragt stattdessen nach der Toilette. Er kann das Sprachspiel beenden, weil er seinen Spaß hatte und es für ihn nichts mehr zu sagen gibt. Und was die Hierarchie in der Beziehung zwischen Linda und Frederik anbelangt, macht dieser abgewürgte Einwurf noch einmal deutlich, dass Frederik nicht aktiv mitspielen darf – selbst dann nicht, wenn er versucht, auf ihrer Seite zu spielen; er darf es nur nach den Regeln, die Linda für ihn aufgestellt hat.[2889]

Auch im Roman wird erzählt, wie es Linda mittels einer Technik aus Manfred Gortz' *Dein Erfolg* gelingt, ihre Gefühle zu unterdrücken und trotz der Abfuhr nicht auszurasten. Was danach noch zwischen ihnen gesprochen wird, bleibt ausgespart; es folgt der Befehl an Frederik, Wasser in Meilers Tank zu schütten.[2890] Abgesehen von Lindas Verbissenheit auf ihr Ziel, wird in allen Varianten damit klar ersichtlich, dass ihre Ausgangsposition nicht die beste ist. Schon zu Beginn muss sie zu Mitteln der Gewalt (Zerstörung) greifen, nachdem Worte und Performance erfolglos geblieben sind. Weiter kommt sie allerdings auch damit vorerst nicht; nach der Dorfversammlung reist Meiler ab.[2891] Trotz des an sich identischen Ergebnisses ist unser Blick im Hörspiel umfassender als in Roman und Hörbuch, in denen das Geschehen allein aus Frederiks Sicht wiedergegeben wird. Zwar gibt es von Meiler nur einen Gedanken, aber der genügt, um mitzuteilen, dass er die Inszenierung sofort durchschaut hat. Damit ist Linda in dieser Situation die Einzige, die die Regeln nicht kennt, nach denen hier gespielt wird, obwohl sie es gerade ist, die das

[2889] Zeh: Unterleuten-HS, 1/17-00:00-00:57.
[2890] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 134f. Im darauffolgenden vierten Kapitel, in dem die Fokalisierung bei Bodo Schaller ist, werden dann die Auswirkungen geschildert: „Ich war gerade losgefahren, da fing er heftig an zu stottern." (Ebd., S. 82). Interessant an dieser Episode ist, wie Linda nonverbal mit Schaller kommuniziert: „Bei diesen Worten begann Frontera hinter dem Rücken des Roadster-Fritzen eine Art Augenbrauengymnastik aufzuführen. Dazu führte sie einen Finger an die Lippen, als wollte sie Schaller zum Schweigen bringen. Also wusste er jetzt, was dem Wagen fehlte." (Ebd., S. 83). Anzumerken ist auch, dass Schaller Meiler siezt – wohingegen er Gerhard Fließ duzt; auch bei ihm scheint es also eine Trennung zwischen Auswärtigen und Dorfbewohnern zu geben, aber nicht zwischen Zugezogenen und Einheimischen.
[2891] Vgl. ebd., S. 177f.

Spiel diktieren möchte. Im Verlauf können wir dann Meilers Wandel von heiter über belustigt bis zu schroff und abweisend genau das entnehmen, was Frederik erkannt hat: Er hat sie ins offene Messer laufen lassen. Da es von Linda an mehreren Stellen ebenfalls Gedankenwiedergabe gibt, sind wir, anders als im Roman, nicht auf Frederiks Beobachtungen beschränkt. Indem in der Transformation die Gedanken der drei Figuren gegenübergestellt werden, erscheint Linda Franzen machtloser als im Roman. Sind ihre eigenen Gedanken bei Meilers Ankunft und dem Rundgang noch entschieden und von ihrer Strategie bestimmt, muss sie sich am Ende mit Manfred Gortz' Hilfe motivieren – das erinnert an Fließ' Selbstanfeuerung in der Interaktion mit Gombrowski und ist ein Zeichen von Hilflosigkeit. Der Wechsel ihres Tonfalls von freundlich-heiter zu unsicher und erleichtert offenbart eine Gefühlspalette, die zusätzlich verdeutlicht, dass sie sich ihrer Sache keineswegs sicher und nicht in der Lage ist, diesen Auftritt einfach so abzuspulen. Was den verbalen Anteil betrifft, kommt Frederik – wie im Roman – der kleinste zu; dennoch wirkt er, da er Meilers Handeln, anders als seine Freundin, sofort durchschaut, nicht passiv oder ihr untergeordnet. Im Gegenteil: Gerade, *weil* er erkennt, was gespielt wird, werden das Scheitern ihrer Inszenierung und die Aussichtslosigkeit ihres Schauspiels umso offenkundiger; des Weiteren die Fixierung auf ihr Ziel und die Blindheit gegenüber dem, was tatsächlich abläuft. Wie bei Fließ besteht Lindas Konflikt nicht nur aus äußeren, sondern vor allem inneren Mauern.

Zwar gibt es auch im Film zu Beginn ein kurzes Telefonat, aber es fehlen die Aspekte, die Linda in den anderen Varianten charakterisieren. Wenn hier jemand charakterisiert wird, ist das Konrad Meiler in seinem Jaguar, mit seinem bayerischen Dialekt und seiner aufgesetzt lässigen Art: Er performt. Dazu gehört z. B., dass er – trotz der heißen Temperaturen – sein Sakko aus dem Auto nimmt, als handele es sich um einen Geschäftstermin; es sich dann jedoch lässig über die Schulter hängt wie eine Freizeitjacke; erneut ein gutes Beispiel wie die Figur als Symptom über die Gestaltung in nur einem Bild (Figur als Artefakt) inszeniert werden kann. Für Linda Franzens Position ist relevant, dass der Besuch im Unterschied zu Roman/Hörbuch und Hörspiel nicht vorher vereinbart wurde, sondern spontan erfolgt, sodass sie keine Vorbereitungszeit für eine Inszenierung hatte; erst 80 Minuten vor Unterleuten hat er sie angerufen.[2892] Tatsächlich ist sie im gesamten

[2892] Unterleuten I, 00:27:41-00:28:12; vgl. ebd., 00:05:04-00:05:41.

Gespräch dann die Passive, Meiler dominiert. Überhaupt unterscheidet sich der Besuch in zentralen Punkten von den anderen drei Realisierungen. Natürlich ist dabei zunächst wieder entscheidend, dass die Fokalisierung des Romans, die uns das Geschehen durch Frederiks Augen mitverfolgen lässt, wegfällt. Er ist die meiste Zeit gar nicht anwesend, während Linda und Meiler vor der – wenn es nach ihr geht – zukünftigen Weidefläche stehen. Die ganze Bewirtungsnummer fehlt ebenso; später schneidet Linda nur einen billigen, in Plastikfolie verpackten Kuchen auf. Das absolute Gegenteil einer durchkomponierten Inszenierung. Mehr als ein bestimmtes Kleid anzuziehen, scheint Linda Franzen in knapp eineinhalb Stunden Vorbereitungszeit nicht eingefallen zu sein. Die Begrüßung verläuft „regelkonform", man gibt sich die Hand, tauscht ein paar Standardfloskeln aus und Linda bietet ihm ein Glas Wasser an, das er mit der Aussage „Ich würd' eigentlich lieber gleich zur Sache kommen" ablehnt – von gemütlichem Zusammensitzen mit (Schein-)Konversation ist hier also keine Spur. Meiler beginnt zudem sofort mit einer kleinen Unaufrichtigkeit, als sie ihn fragt, ob er es gleich gefunden habe. Haben wir ihn kurz zuvor ratlos im Nirgendwo stehen sehen, behauptet er nun: „Überhaupt kein Problem." Linda trägt ein helles, geblümtes Kleid, das sie weicher aussehen lässt und damit eigentlich dem, was sie erreichen will, widerspricht; außerdem ist sie barfuß. Es erweckt eher den Eindruck von Verwundbarkeit. Alles andere als ein Outfit für eine geschäftliche Verhandlung. Von den „Schultern wie ein Mann", die Gombrowski im Roman wahrnimmt[2893], ist diese Linda weit entfernt. Nur in ihrer Mimik und in ihrem Blick ist diese Härte mehrmals zu erahnen. Durch die Art und Weise, wie diese Figur als Artefakt inszeniert ist, verschiebt sich – trotz des (fast) identischen Handelns der Charakter der Figur (als fiktives Wesen). Damit sind zwar an sich beide Kostüme unpassend; im Hinblick auf die Frage der Dominanz bzw. Macht hat Meiler hier indes einen Vorsprung. In einer anderen Lesart könnte man Linda als Wölfin im Schafspelz betrachten. – Wie wirkungslos dies ist, von ihrem Gegner vielmehr durchschaut wird, zeigt später Meilers Kommentar, nachdem ihre Versuche, ihn zum Landverkauf zu bewegen, gescheitert sind: „Dass Sie extra meinetwegen dieses schöne Kleid angezogen haben." – So schafft es Meiler, Lindas Spiel mit einer einzigen Aussage zunichtezumachen und ihr die Sprache zu nehmen; sie steht da mit einem peinlich-berührten Masken-Lächeln, von Meiler entlarvt.[2894]

[2893] Zeh: Unterleuten, S. 248.
[2894] Unterleuten I, 00:28:13-00:30:56; vgl. ebd., 00:23:10-00:23:20.

Viele Bilder zeigen die beiden in halbnaher, amerikanischer oder naher Einstellung nebeneinander, weshalb der äußere Kontrast immer mitwirkt.



Abb. 42[2895]

Trotz ihres sanften Kostüms agiert und spricht Linda entschieden von ihren Plänen, korrigiert ihn zum Beispiel, als er von ihrem „Ponyhof" redet; sie nennt das selbstbewusst „Reitzentrum." Hatte sie ihm gerade unbeholfen das Sakko aus der Hand genommen, geht es bei ihrem Zuchthengst Bergamotte und Meilers Frage, was einen Hengst zu einem solchen mache, nicht ohne sexuelle Untertöne vonstatten; und an dieser Stelle ist es Linda, die Meilers Flirtversuche souverän kontert, wenn sie ihm mit einem Lächeln auf den Lippen direkt in die Augen schaut und sagt: „Kraft, Schönheit, Willen – Potenz."[2896] Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren zeigt, dass dabei Blickkontakt besteht; auch er sieht ihr eindringlich in die Augen. Dieser kurze Spannungsmoment wird von ihm allerdings durch die sachliche Frage „Und davon kann man leben?" abrupt wieder beendet. Standen sie zuvor nahe beieinander, näher als es für Fremde, die sich zum ersten Mal und noch dazu geschäftlich treffen, angemessen wäre, vergrößert sich im Folgenden der Abstand – Meiler ist, sich beim Öffnen seine Stadt-Finger schmutzig machend, durch ein klappriges Tor getreten, steht nun auf der Wiese und wirkt noch deplatzierter, beinahe wie eine

[2895] Ebd., 00:29:10 (eigener Screenshot).
[2896] Dies deckt sich fast exakt mit der dem Pferd zugeschriebenen Symbolik: „Kraft, Schnelligkeit und Schönheit" (Rösch: Pferd, S. 473).

Karikatur –, was der inhaltlichen Ebene, der Fremdheit der Lebenswelt, in die er geraten ist, entspricht. Man kann sogar sagen, dass alle Städter, auch jene, die Dörfler sein wollen, die Grenze von der Stadt zum Land nur scheinbar überschreiten; im ländlichen Raum, wie das vor allem bei Fließ deutlich wird, dennoch Städter bleiben. Räumlich könnte der Kontrast zum Zusammensitzen der anderen Varianten kaum größer sein; sie stehen nicht nur mehrere Meter voneinander entfernt, sondern sind noch durch einen Zaun – wenngleich man die wackelige Konstruktion kaum als solchen bezeichnen kann – getrennt, sodass zusätzlich zum Abstand eine Grenze durch den Raum und zwischen ihnen gezogen wird. Er stellt sich nun mit mehreren flapsigen und eher herablassenden Kommentaren wie jenem über das Kleid oder „Dann sind Sie so eine Art Pferdeflüsterin" über Linda. Ihr Angebot – ihr Gesichtsausdruck dabei zeigt Unsicherheit –, mit den (aus seiner Sicht läppischen) 12.000 € weist er eiskalt zurück, lässt sie wie in den anderen Versionen regelrecht auflaufen. Auch dass er sich bei diesem Schauspiel amüsiert, ist unübersehbar auf seinem Gesicht zu erkennen: „Ich red' von *substantieller* Wertsteigerung. 400 Prozent, 1000 Prozent. Wenn Sie mir das bezahlen möchten, kommen wir ins Geschäft. Andernfalls tut's mir leid." Hier outet er sich nicht nur ungeniert als kalt kalkulierender Kapitalist; wir erfahren zudem, dass diese Diskussion, was sich mit den anderen Varianten deckt, schon seit vier Wochen andauert.[2897] Nach dem bereits analysierten Zwischenspiel mit Frederik (vgl. S. 530), in dem sie ihm den Befehl erteilt, Meilers Auto lahm zu legen, stehen die drei dann im Hof vor dem nicht anspringenden Wagen. Während Meiler vom Fahrersitz aus die Frage stellt, ob sie sich mit Autos auskennen, stehen Linda und Frederik nebeneinander und sagen: „Computer" und „Pferde", wobei sie wie Teenager wirken. Der Rest der Szene spaltet sich in Frederik/Linda und Meiler/Gerda auf; zwischen Meiler und Linda spielt sich nichts mehr ab. Dabei wird einmal mehr vor allem Meiler durch eine Kombination aus Befehlston (gegenüber seiner Sekretärin) und schlechter Laune charakterisiert. Mag er sich in seinem Auftreten Fremden gegenüber zwar so geben, verraten seine Telefonate mit Ehefrau und Sekretärin, dass diese Lockerheit eine aufgesetzte, eine strategisch-performative ist.[2898]

Inhaltlich folgt der Film dann der Vorlage, wenn wenig später Schaller das Ganze richten soll. Meiler kommt dabei aber nur eine Nebenrolle zu. Die eigentliche Kommunikation

[2897] Unterleuten I, 00:28:36-00:30:58.

[2898] Ebd., 00:35:47-00:36:44. Dass er seine Sekretärin duzt, während sie ihn siezt, verrät einen Mangel an Respekt, der weniger im „Du" an sich liegt – es spricht nichts dagegen, seine Sekretärin zu duzen – als vielmehr im bzw. in der Kombination mit dem forschen Befehlston, der sich durch die Telefonate zieht.

passiert zwischen Linda und Schaller – und anders als in Roman/Hörbuch und Hörspiel muss sie hier mit Geld (50 €) nachhelfen, damit er bei ihrer Show – Frederik hatte, völlig banal und von Schaller sofort entdeckt, lediglich einen Stecker gezogen – mitmacht. Muss sie Schaller mit Geld bestechen, ist das natürlich wieder ein Zeichen von Ohnmacht. Sie weiß sich nicht anders zu helfen. Daneben wird Schaller als jemand charakterisiert, der käuflich ist und sehr schnell eine Strategie parat hat („Luftmassensensor. […] Kinderkrankheit."). Beschlossen wird die Szene mit Linda in Großaufnahme. Überheblichkeit oder Siegessicherheit sind in ihrer Mimik nicht zu erkennen, eher kurzes Aufatmen, ein kleines Aufflackern von Optimismus. Abgebrühtheit sieht definitiv anders aus. Am Ende des Tages, wenn Meiler sich nach der Dorfversammlung einfach aus dem Staub macht, hat sich ihre Position sogar noch verschlechtert, zumal er sich dort als derjenige erwiesen hat, der sich der Situation am besten anzupassen wusste. Er hat sich einfach in die Rolle des amüsiert einem heiteren (Dorf-)Schauspiel beiwohnenden Zuschauers begeben, ohne Linda Franzen noch nennenswerte Beachtung zu schenken.[2899]

Nun springe ich in das 25. Kapitel und knüpfe damit zeitlich wieder an das Abendessen Lindas beim Ehepaar Fließ an, das am Freitag stattgefunden hat. Es ist Montag, 19. Juli, und der Fokalisator ist Konrad Meiler, der Linda zu sich ins noble Berliner Adlon bestellt hat.[2900] Hier prallen zwei Ziele und Strategien aufeinander, die zudem noch auf zwei verschiedenen Auffassungen der Ausgangssituation fußen. Wichtig ist, dass sie – dank Gombrowski – über Meilers Landbesitz auf der Schiefen Kappe Bescheid weiß; sie konnte sich vorbereiten. Seit dem Besuch des Landwirts heißt die Überschrift „Windräder. Meiler. Gombrowski."[2901] Bereits der Beginn des Kapitels mit Lindas Ankunft im Hotel lässt auf einen vollständig durchkomponierten Auftritt schließen:

> Sie stürmte herein mit der Selbstverständlichkeit eines Naturereignisses, die Haare tropfnass vom Regen. Einen Schirm hatte sie nicht dabei, auch keine Mütze oder Kapuze; im Gehen hielt sie den Kopf schräg, um den Pferdeschwanz mit beiden Händen auszuwringen. Zielstrebig kam sie auf ihn zu […]. Nicht die geringste

[2899] Ebd., 00:41:17-00:42:18, 00:44:20-00:44:42.
[2900] Im Roman heißt es: „‚Sie haben mich angerufen', eröffnete Franzen, als das Schweigen unerträglich wurde. ‚Sie wollten mich sprechen.'" (Zeh: Unterleuten, S. 286).
Konrad Meiler hat in der Zwischenzeit einen Abend mit Frau und Sohn verbracht und sich außerdem über das Land, das ihm auf der Schiefen Kappe gehört, sowie die zwei fehlenden Hektar kundig gemacht (vgl. ebd., S. 290ff., 227ff.).
[2901] Ebd., S. 267.

> Unsicherheit war ihr anzumerken; […] Franzen trug die Uniform der Abgebrühten; die Beine steckten in abgewetzten Röhrenjeans, die Füße in grünen Lederstiefeln. Dazu eine knappe Jacke, den Reißverschluss bis unters Kinn geschlossen. Nichts erinnerte an das romantische Kleid, in dem sie in Unterleuten aufgetreten war.[2902]

Die Wortwahl der Erzählerin („die Uniform der Abgebrühten" und „das romantische Kleid, in dem sie in Unterleuten aufgetreten war") unterstreicht den Inszenierungscharakter – je nach Rolle wird das Kostüm ausgesucht. Der gesamte Auftritt, inklusive Kostüm, stellt eine bis ins Detail abgestimmte Performance dar – und Meilers nicht minder. Hier sind wir also wieder bei Goffman. Meiler hat das „Bühnenbild" gewählt und Lindas Auftreten samt Outfit ist ihre „persönliche Fassade". Auch die äußere Erscheinung kann, wie erwähnt, als Kommunikationsmittel eingesetzt werden, z. B. indem man eine bestimmte Kleidung trägt;[2903] oder, um es noch deutlicher zu sagen: Körpersprache hat mit Macht zu tun. „Körpersprache ist Politik."[2904] Linda hat, der jeweiligen Situation angepasst, zwei völlig konträre Kostüme gewählt: Bei der ersten eine sanfte Hülle, jetzt eine eher harte Rüstung. In dieser Interaktion versuchen nun aber beide, auf Basis ihrer Ziele und Strategien Bühnenbild bzw. Fassade taktisch einzusetzen, um auf den anderen Einfluss zu nehmen, was in Meilers Fall nicht aufgeht, vielmehr scheitert seine Machtdemonstration und kippt ins Lächerliche: Er muss nämlich feststellen, dass sie von der Pracht der Hotellobby gänzlich unbeeindruckt ist und das, was er gewohnt ist, in dieser Situation nicht funktioniert, nämlich wie er „[u]nzählige Treffen mit Kunden […] in dieser Sitzgruppe absolviert und dabei stets darauf geachtet hatte, sich ein paar Minuten zu verspäten, damit seine Gesprächspartner sahen, dass er nicht von der Eingangstür, sondern von den Fahrstühlen kam." Wenn noch hinzugefügt wird, dass „Franzens Gleichgültigkeit […] das gesamte Adlon in eine Kulisse und ihn selbst in einen mittelmäßigen Wichtigkeitsdarsteller" verwandelt,[2905] wird umso offensichtlicher, wie Linda ihm zu Beginn im Wettstreit der Strategien – und der Machtverteilung – ein Stück davongeeilt ist. Oder anders: Er hat auf Basis dessen, was ihm bekannt ist und bei den Menschen funktioniert hat, mit denen er es *normalerweise* zu tun hat, seine Strategie gewählt – die neue Variable Linda Franzen hat er nicht bedacht; und so findet er sich nun in einer sozialen Welt wieder, die ihm Schwierigkeiten bereitet; es ist geradezu eine andere

[2902] Ebd., S. 285.
[2903] Vgl. Argyle: Körpersprache & Kommunikation, S. 289.
[2904] Henley: Körperstrategien, S. 7.
[2905] Zeh: Unterleuten, S. 286.

Lebenswelt mit ihm unbekannten Regeln. Sodann sorgt die Beschreibung der Sitzordnung – Sessel, die zu weit auseinander stehen, um sich vernünftig miteinander zu unterhalten – zusätzlich für keine gute Kommunikations- bzw. Verhandlungsgrundlage. Man kann es als Gegenbeispiel dafür hernehmen, wie nach Löw Räume im (gemeinsamen) Handeln geschaffen werden. Mit dieser Distanz kann kein Interaktions-/Beziehungsraum entstehen. Bereits die Begrüßung ist nach ihren Regeln abgelaufen und hat Meiler lächerlich oder zumindest deplatziert wirken lassen, ein kurzes „Hallo", dann hat sie sich hingesetzt, derweil Meiler unbeholfen vor seinem Sessel stand, aus dem er sich, um ihr die Hand zu reichen, erhoben hatte.[2906] Die Machtverhältnisse sind damit klar. Obwohl eigentlich er es ist, der im Adlon ein und aus geht, hat Linda schon nach wenigen Minuten das Ruder an sich gerissen. Sein Sprachspiel steht fest – blöd nur, dass Linda nicht mitspielt. Stattdessen spielt sie mit ihm.[2907]

Nach dem, jedenfalls für Meiler missglückten Start, ist es sodann auch Linda, die das eigentliche Spiel eröffnet; und man kann nochmal an das Abendessen beim Ehepaar Fließ erinnern: Hier hat sie als Eingeladene ebenfalls die Regeln bestimmt. Lindas Gesprächseröffnung („Sie haben mich angerufen […].") klingt im Hörbuch schroff und unfreundlich, als wäre es ihr lästig, als würde ihr die Zeit gestohlen. Ein Gespräch, in dem es um Entgegenkommen oder gar Verständigung geht, würde man nicht auf diese Weise beginnen. Deuten kann man dieses barsche Auftreten auf zweierlei Weise: Erstens so, dass sie ein solches Handeln nicht einmal mehr zum Schein für nötig hält. Dann wäre es die Performance einer Frau, die sich ihrer Sache und Position sicher ist; und dem nur durch die Fassade noch etwas Nachdruck verleiht. Zum zweiten kann eine solche Fassade gerade Unsicherheit kaschieren. – Diese lässt sie hier allerdings in keinem Moment erkennen. Auf Meilers „Es geht um die vier Hektar hinter Ihrem Haus, die Sie so gern für Ihre Pferde hätten", folgt ein schlichtes „‚Nein' […]. ‚Das glaube ich nicht'", welches von der Erzählerin noch unterstrichen wird: „Mehr nicht. Danach schwieg sie wieder." Das Lächeln, das sie zuvor ausgesendet hat, wird von Meiler falsch gedeutet. Und sogar im Hörbuch sind bereits an dieser Stelle des Gesprächs die Rollen stimmlich klar verteilt.

[2906] Ebd. Im nächsten Kapitel erfahren wir ferner, dass sie dies durchschaut hat: „Ausgerechnet im Adlon! […] Und hockt ohne Jacke in der Lobby, damit ich auf jeden Fall kapiere, dass er dort wohnt. Wahrscheinlich in der Junior-Suite, auf Kosten seiner Kunden." (Ebd., S. 297).

[2907] „Die Frage, wer in dieser Angelegenheit etwas von wem wollte, ließ sich leicht beantworten." (ebd., S. 287) – Dieser Satz fehlt in der Kurzfassung (Zeh: Unterleuten-HBk, 107).

Während sein Satz zurückhaltend, fast schüchtern, zumindest alles andere als souverän klingt, nimmt sich ihrer spitz, beinahe patzig aus, eine Art erste verbale Ohrfeige.[2908]
Linda Franzen sagt in diesem Gespräch nur das Allernötigste und hält sich nicht länger auf als erforderlich. Zunächst einmal trägt Meiler jedoch seine angepasste Strategie vor. Bei dieser Schilderung wird Lindas harte Mimik wieder einmal hervorgehoben – von der Jacke bis zu den Stiefeln und zurück zum Gesicht signalisiert sie ihm, dass er mit seinen Worten keinen Erfolg haben wird:

> „Lassen Sie uns ganz entspannt miteinander reden. Letzten Donnerstag habe ich gesagt, dass ich das Land hinter Ihrem Haus auf keinen Fall verkaufen werde. Dass ich nicht tausche, habe ich nicht gesagt."
> Der freundliche kleine Scherz zerplatzte an dem Felsen, in den sich ihr Gesicht verwandelt hatte. […]
> Sie starrte ihn an. Meiler seufzte lautlos. […]
> „Zwei Hektar am Waldrand gegen vier Hektar direkt im Dorf. Eigentlich müssten Sie mir den Wertunterschied ausgleichen, aber ich weiß ja, wie stark Sie mit der Sanierung Ihres großen Hauses belastet sind. **Was sagen Sie?**"[2909]

Nach diesem vermeintlich entgegenkommenden Schauspiel ist der Aufprall für Meiler umso härter. Linda Franzen wählt – aus Meilers Sicht – definitiv den falschen Anschluss: „Fünfzigtausend", erklärt auf sein „Wie bitte?" immerhin noch genauer, was sie damit meint: „Sie übertragen mir die vier Hektar hinter meinem Haus und zahlen außerdem fünfzigtausend Euro. Dafür bekommen Sie das Flurstück auf der Schiefen Kappe, das Sie für die Errichtung Ihres Windparks brauchen." Meiler bleibt, während er sein Angebot vorträgt, die gesamte Zeit über ruhig. Lindas „Fünfzigtausend" hat – mitsamt der sich daran anschließenden Erläuterung – wieder jenen beiläufigen Klang, den Helene Grass häufig in deren Worte legt. Das „Wie bitte?" klingt, als hätte Konrad Meiler sich verhört. Erst jetzt gerät seine Stimmlage aus dem Gleichgewicht. Weil er – im Gegensatz zu seinen üblichen Verhandlungsstrategien – keine Alternative parat hat, bleibt ihm nichts weiter, als vernünftig zu argumentieren und sich an die Tatsachen zu halten: „Es gefällt mir, dass Sie verhandeln wollen. […]. Aber die zwei Hektar auf der Schiefen Kappe sind laut Gutachterausschuss kaum 8000 Euro wert. Sie bekommen dafür die doppelte Fläche in bester Dorflage. Das ist mehr als fair. **Finden Sie nicht?**"[2910] Die beiden von mir hervorgehobenen Fragen sind – auch im Vergleich mit der Sprechmelodie des Hörbuchs –

[2908] Zeh: Unterleuten, S. 287; Zeh: Unterleuten-HB, 108-08:12:55-08:13:56.
[2909] Zeh: Unterleuten, S. 287f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 108/109-08:14:02-08:16:27.
[2910] Zeh: Unterleuten, S. 288f.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 109-08:16:27-08:17:44.

interessant. Im ersten Fall entspricht die Intonation den Erwartungen Meilers nach einer perplex-erfreuten jungen Frau, die sofort einlenken wird, im zweiten wird am Anfang der Entgegnung noch der bisherige Tonfall beibehalten, aber gegen Ende entgleitet ihm die Ruhe immer mehr, seine Worte geraten auf schwankenden Boden, er spricht schneller, drängender und seine abschließende Frage hört sich beinahe an wie der Griff nach einem letzten Rettungsfaden.

Von der Ausgangssituation her hat Meiler hier ein Heim-, Linda Franzen – wie bei Fließ – ein Auswärtsspiel. Dennoch schlägt das Pendel in Sachen Macht von Anfang an in ihre Richtung aus und verwandelt Meiler in den, wie es im Roman heißt, „mittelmäßigen Wichtigkeitsdarsteller“[2911]. Im Gegensatz zu ihm hat sich Linda vorbereitet und informiert. Dieses Wissen ist ein wesentlicher Bestandteil ihrer Macht. – Trotzdem ihre Innensicht hier fehlt, ist klar erkennbar, dass die Forderung keine spontane, sondern eine vorher geplante darstellt. Sie weiß genau Bescheid:

> „Jetzt gehe ich mich frisch machen“, sagte sie, „und bin in fünf Minuten wieder da. In der Zwischenzeit bitte ich Sie, zu einem Ergebnis zu kommen. Als kleine Entscheidungshilfe möchte ich daran erinnern, dass 50 000 Euro nicht mehr als ein Drittel der Summe darstellen, die Sie mit dem Windpark bereits im ersten Jahr verdienen werden. Die Investition hat sich also binnen vier Monaten amortisiert. Ihre unternehmerische Vernunft wird Ihnen bestätigen, dass das ein erträgliches Opfer ist.“[2912]

Zwar klingt sie hier im Hörbuch weniger hart als zu Beginn, gleichwohl lässt die Sprechmelodie durchblicken, dass mit ihr nicht zu reden sein wird. Es ist eine Feststellung, ein Ergebnis, ein Faktum, das sie vorträgt; und ihr Ton sagt: Daran ist nicht zu rütteln.

Als Erklärung dafür, warum Meiler sich dieses Handeln ohne Widerworte gefallen lässt, folgt die Analepse des gemeinsamen Abends mit Mizzie und Philipp; und nachdem Linda wieder da ist, wird seine Antwort nicht einmal mehr in direkter Rede wiedergegeben, es ist nichts weiter als ein abschließender Kommentar, der den Eindruck seiner Passivität verstärkt: „[O]b sie eine Anzahlung auf die Fünfzigtausend wolle; Franzen schüttelte den Kopf. Er versprach, sich so schnell wie möglich um einen Notartermin zu kümmern.“ Der Aufbruch stellt ein Spiegelbild der Ankunft dar, als hätte das Ergebnis tatsächlich von Vornherein festgestanden: „Zum Abschied erhob er sich; wieder gab sie ihm nicht die

[2911] Zeh: Unterleuten, S. 286.
[2912] Ebd., S. 289; Zeh: Unterleuten-HB, 109-08:17:54-08:18:26.

Hand.“[2913] Alles dazwischen war – jedenfalls für Linda Franzen – bloße Formalität. Da sich Meilers familiärer Hintergrund Linda entzieht (eingeschränkte K-World), hat sie gleichwohl hoch gepokert bzw. ihn, so könnte man sagen, eingeschätzt, wie er eigentlich (nur) im Film auftritt.

Wie die vorherige Episode ist dieses Gespräch im Hörspiel wesentlich differenzierter; es unterscheidet sich auch von der Stoßrichtung her in einigen Aspekten von den anderen beiden Varianten. Die Perspektive des Romans wird insofern beibehalten, als wir von Linda keine Gedanken haben und an die Szene zudem ein Interview mit Meiler angeschlossen wird. Obzwar dieser den Start, wenngleich stark verkürzt, analog dem Roman wertet (Gedankenrede Meiler: „Stürmt da rein wie ein Naturereignis […]. Nicht die geringste Unsicherheit“[2914]), lassen die Begrüßungsformeln nichts dergleichen erkennen:

> [LF:] „Hallo.“
> [KM:] „Hallo. Grüß Gott, Frau Franzen.“
> [LF:] „Tach.“
> [KM:] „Nehmen’s Platz.“
> [LF:] „Danke.“[2915]

Von Meilers umständlichem Aufstehen und Lindas Weigerung, ihm die Hand zu reichen, wird nichts erzählt. Stattdessen geht es gleich zur Sache: „Sie ham mich angerufen, Sie wollten mich sprechen“, stellt Linda mit – im Gegensatz zum Hörbuch – ungezwungen-lockerer Sprechmelodie fest. Meiler dagegen ist zögerlich: „Ja – so isses. Aaaalso, Frau Franzen, es geht – um die vier Hektar, hinter Ihrem Haus, die Sie so gern für Ihre Pferde hätten.“ Sehr viel größer könnte der Unterschied zu seinem Besuch in Unterleuten kaum sein. Er klingt nun wie ein Bittsteller, der auf Lindas Entgegenkommen angewiesen ist. Anders als im Hörbuch, wo ihre Antwort reichlich schroff ausfällt, ist sie im Hörspiel geradezu heiter: „Neee, das glaub’ ich jetzt nich’, Herr Meiler.“ So tritt an die Stelle der eisernen Härte hier die Maske der scheinbaren Überraschung; ein anderes Auftreten, doch nicht minder taktische Performance. Beim Explizieren seines Angebots klingt Meiler schon bestimmter, der zentrale Aspekt wird durch eine relativ lange Sprechpause sogar betont („Dass ich nicht tausche – habe ich nicht gesagt.“). Und ehe Linda etwas entgegnet, liefern Meilers Gedanken den Eindruck, den ihre Mimik auf ihn macht („Ihr Gsicht, a

[2913] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 290-293; ebd., S. 293. Zu Meilers Gründen vgl. auch: Ebd., S. 225-229.
[2914] Unterleuten-HS, 2/25-00:11-00:18.
[2915] Ebd., 00:00-00:08.

Pokerface, da rührt si' nix"). Wenn er sich nun entgegenkommend zeigt – da sie ihm den Wertunterschied normalerweise ausgleichen müsse –, spricht er ruhig und verständnisvoll; ein Tonfall, der suggeriert: *Eigentlich schenke ich dir hier was*. Und – in seiner Zurückhaltung – zugleich einer, der sagt: *Ich bin mir meiner Sache sicher*; Härte in der Stimme ist gar nicht erforderlich. Umso stärker sind dann (analog Roman/Hörbuch) Fallhöhe und Aufprall nach Lindas „Fünfzigtausend", obwohl das vollkommen ruhig gesprochen wird – oder vielmehr gerade deshalb. Denn sie ist sich ihrer Sache nicht minder sicher. So überzeugt klang sie im Garten nicht. Meiler bleibt nur noch ein überrumpeltes Auflachen, das seine Wirkung verfehlt – und das weiß er auch, als er denkt: „Meiler, jetzt stehst blöd da." Dessen ungeachtet trägt er, nach außen hin ganz ruhig, seine Erklärung über den geringen Wert der zwei Hektar vor, sodass die Diskrepanz zwischen innerem Erleben und äußerem Schein nachdrücklich vermittelt wird. Die Frage „Finden Sie nicht?" klingt schroff wie ein Gegenschlag zu ihrer unverschämten Forderung. Als sie ihm daraufhin erläutert, welchen Gewinn er schon im ersten Jahr machen werde – diese Passage ist (fast) wörtlich mit dem Roman identisch – markiert ihre Sprechweise erneut ihre Überlegenheit, ihre (Macht-)Sicherheit. Sie klingt nicht hart, sondern gerade angesichts der Ruhe, mit der sie diesen Text vorträgt, herablassend. Nur an einigen Stellen macht sie kurze Sprechpausen, dennoch ist offensichtlich, dass sie den Text einstudiert hat – und daraus kann man sehr wohl ein Anzeichen für Schwäche heraushören. Anschließend wartet sie keine Reaktion ab; wir hören direkt – und das unterstreicht den Auftritt nochmals – die Schritte, mit denen sie davon geht.[2916] Der nächste Track beginnt dann mit dem Meiler-Interview, in dem er ihre Abgebrühtheit sowie seine Situation (die Geschichte mit Philipp und das Treffen am vergangenen Wochenende) schildert.[2917] Das Ende des Treffens sieht im Hörspiel so aus: Linda kommt zurück und setzt sich wieder;

> [LF:] [atmet hörbar aus] „Und?!"
> [KM:] „Brauchen's eine Anzahlung auf die Fuffzigtausend?"
> [LF:] „Nein."
> [KM:] „Gut. Dann kümmer' ich mich so schnell wie möglich um ein' Notartermin."
> [LF:] „Gut!"
> [KM:] „Möchtens jetzt net doch was trinken?"
> [LF:] „Nein danke. [Geräusch von Schritten, im Gehen:] – Tschüss."
> [KM:] [kaum hörbares Räuspern/Seufzen].[2918]

[2916] Ebd., 2/25.
[2917] Ebd., 2/26-00:00-02:46.
[2918] Ebd., 02:47-03:17.

Durch die direkte Redewiedergabe mitsamt der Geräuschkulisse hat dies, wenngleich es sich rein inhaltlich kaum vom Roman unterscheidet, eine stärkere Wirkung. Linda bleibt weiterhin im heiteren Ton der Siegerin. Das „Und?!“ ist nichts anderes als eine rhetorische Frage, und so klingt es auch. Bei Meiler ist es mit dem ruhigen, verständigungsbemühten Ton vorbei; er spricht sachlich und hart, mag er zwar rein inhaltlich – als er ihr etwas zu trinken anbietet – versuchen, doch noch ein versöhnliches Ende herbeizuführen (oder eines, bei dem ihm mehr bleibt, als geschlagen dieser Frau nachzublicken). Der Korb, den sie ihm verpasst, hebt vielmehr Schwäche, Unterlegenheit und Gefühl der Niederlage zusätzlich hervor. Obwohl – oder weil Linda im Hörspiel nicht schroff und abweisend, sondern oberflächlich freundlich spricht, tritt ihre Dominanz (und das Scheitern seines Schauspiels) umso mehr heraus. Sie handelt gemäß ihrer Theorie der Macht: „Wer bewegt wen“. Um Meiler dahin zu bewegen, wo sie ihn haben will, muss sie weder laut noch hart werden. Dementsprechend hilflos wirkt dieser, zumal ihn die selbstgewählte Kulisse erst recht lächerlich macht; und dies vorzuführen, funktioniert gerade darum so gut, weil hier aus Meilers – männlicher – Perspektive erzählt wird, er sie, wie schon erwähnt, als Objekt wahrnimmt, während sie ihn auflaufen lässt.

Im Hörbuch ist dies eine der eher gelungeneren Interaktionen; auf subtile Art wird die Rollenverteilung bei diesem Treffen zum Ausdruck gebracht. Meiler klingt an keiner Stelle souverän; von dem harten Verhandlungspartner, der er angeblich ist, ist nicht das Geringste zu erkennen. Die meisten seiner Aussagen werden ruhig und gleichförmig gelesen; erst als sie ihre Fünfzigtausend verlangt, ist Unsicherheit erkennbar. Die Stimmpalette von Lindas Äußerungen ist vielfältiger und auch ihre Rollenspielerei ist vernehmbar. Am Anfang gibt sie sich – in Übereinstimmung mit ihrem Outfit – betont abweisend, wechselt dann von beiläufig-freundlich zu spitz, um im inhaltlich entscheidenden Moment (wieder) bei beiläufig-freundlich anzukommen. Ein bis ins Detail durchkomponierter Auftritt – und das gilt nun für alle Varianten –, bei dem sie die Meiler-Spielfigur nach ihren Vorstellungen lenken kann, was freilich nicht zuletzt der fehlenden Gegenwehr zu verdanken ist. Meiler ist befangen, abgelenkt von den Emotionen, welche vom familiären Hintergrund hervorgerufen werden. In dieser Verfassung hat er ihren Argumenten nichts entgegenzusetzen und wird überrumpelt. Hier kommt eine verdrehte Version des „Zwangs des besseren Arguments“ zum Tragen. Was ihm Linda über die Einkünfte, die er mit dem Windpark erzielen wird, vor die Füße wirft, ist nicht von der

Hand zu weisen. Aber vor allem hat sie seine Strategie durchschaut: Meiler kann nicht verhandeln, weil er dieses Land braucht – und zwar um jeden Preis. Dass sie seine Motive dafür falsch einschätzt, macht für das Ergebnis keinen Unterschied. Indes braucht Linda, das darf man nicht vergessen, sein Land ebenso; ohne sich darüber im Klaren zu sein, pokert sie hoch und begibt sich in Gefahr zu verlieren. Durch die beiderseitige Abhängigkeit entsteht eine wackelige Machtbalance, die noch durch Lindas Taktieren auf parallelen (und sich mit dem Meiler-Deal im Widerstreit befindenden) Spielfeldern Gegengewicht erhält. In diesem Zusammenhang kann allerdings die Frage aufgeworfen werden, ob es für Linda nicht eine andere Lösung gäbe: Muss es ausgerechnet dieses Stück Land sein, nur, weil es bequem vor ihrem Haus liegt? – Eine andere Option gerät nie in den Blick; alles bleibt fixiert auf den Ausgangspunkt: Ich brauche das Land von Konrad Meiler. Aus Frederiks Sicht finden sich dazu zwei Antworten. Im Film lautet sie: „Ich finde, man sollte flexibel bleiben."[2919] – Davon kann bei Linda nicht die Rede sein; im Roman heißt es: „Vermutlich fehlte ihr einfach die Exit-Strategie. Sie konnte nicht akzeptieren, verloren zu haben, weil Niederlagen in ihrem Weltbild nicht vorkamen."[2920] Für das Leistungssubjekt Linda Franzen wäre alles andere als das Erreichen des gesetzten Ziels ein Scheitern.

Meiler hat zwar am Ende die zwei Hektar bekommen, dennoch wirkt er wie der Verlierer; er muss nicht nur draufzahlen, er wurde, in seinem protzigen Adlonsessel sitzend, regelrecht von der jungen Frau vorgeführt. Der Schlag gegen seinen männlichen Stolz ist es, der ihn trifft, nicht die Summe, die sie fordert. Wie Gombrowski hat er diese Frau unterschätzt, ist er von einer reinen Formalität ausgegangen, von der alten Geschlechterhierarchie, und hat das Gespräch mit einem Irrtum, einer Fehlannahme begonnen, sodass erneut ein innerer und äußerer Konflikt zusammenkommen. Schon das schließt, unabhängig davon, was beide hier voneinander wollen, Verständigung von vornherein aus; Meiler stellt sich mit dieser Haltung über sie. Kein Dialog auf Augenhöhe, keine Gleichberechtigung der Gesprächspartner. Die Einstellungen und Sprechhandlungen in beiden Interaktionen beeinflussen außerdem die Figurencharakterisierung bzw. die Sym- und Antipathie, die man ihnen entgegenbringen kann. Während im ersten Gespräch im Garten die Sympathiepunkte klar an Linda gehen – eine junge Frau mit einem Traum wird von

[2919] Unterleuten I, 01:06:21-01:06:24.
[2920] Zeh: Unterleuten, S. 136.

einem eiskalten Geschäftsmann im Stich gelassen –, geht es im zweiten in die gegenteilige Richtung: Meiler ist der rührselige Familienvater, der keine andere Wahl hat, als diesem abgebrühten Geschäft zuzustimmen.

Der zentrale Unterschied zur Hotel-Szene im Film besteht darin, dass Meiler und Linda hier nicht allein sind, sondern mit Anne Pilz eine weitere Person anwesend ist. Diese Dreier-Konfiguration ist insbesondere dadurch interessant (und amüsant), als diese kurze Unterhaltung gewissermaßen aus deren (räumlicher) Perspektive erzählt wird. Man kann zu Ungunsten Meilers von einer 1:2-Anordnung sprechen; der Mann, der großspurig das Angebot unterbreitet, sich als der Mächtig(st)e inszeniert, ist in Wirklichkeit der Schwächste. Unterdessen Linda und Meiler im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gezeigt werden, wird immer wieder Pilz' belustigter Gesichtsausdruck dazwischen montiert. Wir verfolgen das Geschehen quasi mit ihren Augen. Wie in Roman/Hörbuch und Hörspiel ist Linda vorher informiert und weiß hier sogar bereits von Meilers Angebot, hat – im Gegensatz zum Spontanbesuch am ersten Tag der Handlung – also Zeit, sich (strategisch) vorzubereiten; er hatte sie angerufen und mit der Aus- oder Ansage „Ich möchte Ihnen Ihr Land abkaufen" nach Berlin bestellt. Auffallend ist an der Szene vor allem Meilers Überheblichkeit – und diese ist es nicht zuletzt, mit der er sich selbst in eine schlechte Ausgangsposition verfrachtet. Tonfall, Gesichtsausdruck, die Haltung, in der er im Hotelsessel sitzt, wie die Worte („Ich werde Ihnen ein Angebot machen, das Sie nicht ablehnen können.") zeigen einen Mann, der glaubt, dieser jungen Frau in jeder Hinsicht überlegen zu sein. – Dass er damit ins offene Messer rennen wird, ließ schon Lindas zufriedenes, von leichtem Nicken begleitetes Lächeln, mit dem die Telefon-Szene beschlossen wurde, erahnen. Im Hotel trägt Linda statt des regennassen Kostüms einen weißen, hellblau-gestreiften und eher legeren Blazer, in dem sie – gerade im Kontrast zu Meiler und Pilz – erneut relativ weich auftritt. Umso mehr muss Meiler, natürlich wieder im Anzug, glauben, mit ihr leichtes Spiel zu haben. Wie in Roman/Hörbuch und Hörspiel gehört die Kulisse zu seiner Performance dazu (bei der Ankunft sagt er zu Anne Pilz: „Manchmal muss man seine Geschäftspartner eben beeindrucken."). Schon die Begrüßung unterscheidet sich dagegen von den anderen Varianten. Da Frau Pilz noch ihren Marathon beenden musste, ist Linda vor den beiden da. Sie steht bei deren Eintreffen auf und gibt der Vento-Frau die Hand – nicht aber Meiler, wozu jedoch angemerkt werden muss, dass dies von Pilz ausging; Meiler hat dazu keine Anstalten gemacht, was ebenfalls

andeutet, dass er sich seiner Sache sicher ist; er glaubt sich alle Schein-Freundlichkeiten sparen zu können. Obwohl dieser Moment nichts von der übertriebenen Inszenierung der Vorlage hat, tritt Linda souverän auf, geht nicht auf den Small-Talk über ihr schönes Kleid, das im Film, nebenbei bemerkt, penetrant häufig aufgerufen wird, ein, sondern kommt gleich zur Sache: „Sie wollten mir ein Angebot machen." Das Getränk wird sie wie in den anderen Realisierungen ablehnen. Meiler wähnt sich indessen noch immer auf der Siegerstraße, wenn er den Vorvertrag vor Linda auf den Tisch legt, die Mappe mit einer lässig-überheblichen Geste aufklappt und sich anschließend ebenso betont gelassen zurücklehnt. Bereits bei seinen Erläuterungen, wie sich das ganze Geschäft zusammen mit der Vento Direct abspielen soll, sehen wir erstmals Anne Pilz' Durch-Blick. Während Meiler vom Landtausch, dem Reitzentrum und dem Zuchthengst „Lavendel" spricht (dabei ist nicht ganz klar, ob er sich tatsächlich nicht an den richtigen Namen erinnert oder ob er sich durch den „Fehler" über Linda lustig macht; in Zusammenhang mit seinem Auftreten und dem verwendeten Begriff „Reitzentrum" ist ersteres naheliegender), wird das Grinsen auf Pilz' Gesicht immer breiter. Unterbrochen wird das amüsante Spiel kurz durch die Kellnerin, dann folgt sogleich der Paukenschlag: „Ich will fünfzigtausend Euro." Meiler hat die Sache, anders als die in der Bildmitte platzierte Anne Pilz, deren Spaß an ihrer Zuschauerrolle weiter zunimmt (er selbst ist dabei lediglich unscharf am rechten Bildrand zu erkennen), noch nicht begriffen: „Sie meinen anstatt der Weide. Aber wo wollen Sie dann Ihren Ponyhof bauen?" – Hatte er zu Beginn „Reitzentrum" gesagt, kann dies als Bemühen gedeutet werden, sich angesichts seiner bröckelnden Dominanz durch die Herabsetzung wieder über sie zu stellen. Linda ist davon freilich wenig beeindruckt, ohne mit der Wimper zu zucken und ihm dabei kalt in die Augen blickend, sagt sie: „Nicht anstatt, zuzüglich." Und fegt, nun mit freundlichstem Fassaden-Lächeln, seinen Einwand „Frau Franzen, ich bitte Sie. Wir reden hier über zwei Hektar Brandenburg" mit schlichten Fakten weg: „Ohne mein Land können Sie keine Windräder bauen." Die einzige Schwäche zeigt Linda, als sie versucht, einen Hieb gegen Anne Pilz auszuteilen: „Sie übrigens auch nicht." Das wird mit einem „Ich bin da leidenschaftslos" zur Seite gewischt – Hand am Kinn, die rotgeschminkten Lippen ungebrochen lächelnd. Meiler versucht es derweil mit Argumenten – nun allerdings ohne seine grinsende Überheblichkeit. Mit seiner (Selbst-)Sicherheit ist es erkennbar vorbei: „Sie riskieren viel. Wenn ich jetzt aufstehe und gehe, können Sie Ihr Reitzentrum vergessen." – Wer tatsächlich aufsteht, ist Linda Franzen. Sie greift nach ihren Schlüsseln und sagt zum

Abschluss: „Ich erwarte Ihre Entscheidung bis spätestens heute Abend." Nach Anne Pilz' (noch immer grinsend) simpler Feststellung: „Wieso habe ich das kommen sehen", endet die Szene mit einem in Nahaufnahme gezeigten Konrad Meiler, dem es bis auf ein „Donnerwetter" auch sichtbar die Sprache verschlagen hat.[2921] Obwohl sich diese Begegnung in den Details also anders abspielt als in Roman/Hörbuch und Hörspiel und vor allem durch den Blickwinkel der Anne Pilz einen komischen und Meilers Hilflosigkeit unterstreichenden Reiz erhält – erst durch die Beobachterin wirkt die Performance der anderen beiden (!) albern –, unterscheiden sich die vier Versionen hinsichtlich der Machtfrage wie der Einstellung, mit der Meiler in dieses Gespräch gestartet ist, letztlich nicht voneinander. Was im Film fehlt, ist in erster Linie Meilers Hintergrundmotivation, den Erlös des Windparks seinem drogensüchtigen Sohn Philipp zugutekommen zu lassen. Nachdem sich Meiler mit Anne Pilz auf den Deal geeinigt hat, ruft er Linda Franzen an und stimmt ihrer Forderung zu. Mit dem Windpark Plausitz im Rücken erweckt er dabei den Eindruck, als überbringe er jemandem eine erfreuliche Botschaft. Er strahlt, auch als er aufgelegt hat, noch über das ganze Gesicht; wäre dieses Bild ein Panel in einem Comic, hätte man ihm Eurozeichen in die Augen gemalt. Von Lindas Heiterkeit hingegen ist, nicht zuletzt, da sie nun erfährt, dass Frederik ebenfalls unterschreiben muss, nicht mehr allzu viel übrig. Nichts an ihrer Mimik entspricht ansatzweise einer gut gelaunten (oder verbissenen) Siegerin. – Und das zieht sich durch den Film: Keiner, der bekommt, was er wollte (oder zu wollen glaubte), wirkt glücklich; vielmehr wird am Ende die Hohlheit des gesamten Strebens aufgedeckt.[2922] Im Film zeigt sich dies früher als in den anderen Varianten, was u. a. mit der Visualität dieses Mediums zu tun hat; so genügt z. B. allein ein kurzer nachdenklicher Blick, um in ein Bild den entsprechenden Subtext einzuschreiben.

Unter den Deal muss dann nur noch die Unterschrift gesetzt werden (vgl. dazu auch S. 560 bis 567 in Kapitel IV.1.3). Für Kommunikation mit Meiler besteht von Lindas Seite kein Anlass mehr. So wird im 53. Kapitel, das aus seiner Sicht erzählt wird, kaum noch gesprochen, es gibt wenig zitierte Rede, zumal das Ganze, wie gesagt, eher einen Beziehungsepilog zu Linda und Frederik darstellt. Kommunizieren sie doch einmal, wird vor allem gegen ihren Lebensgefährten geschossen, wohingegen zwischen Linda und Meiler

[2921] Unterleuten II, 00:03:11-00:04:13, 00:19:33-00:22:02.
[2922] Ebd., 00:39:53-00:40:30.

beinahe freundschaftliche Übereinstimmung herrscht, „ein komplizenhaftes Einverständnis, das alle Peinlichkeit zu Frederik hinüberwandern ließ.“[2923] Auch dies unterstreicht, dass es nichts mehr zu sagen gibt. Wenn alles erledigt ist, braucht es keine Taktik mehr. – Nebenbei sei angemerkt, dass, wie beim Fließ-Abendessen, die Entzweiung der Paare gerade dann anschaulich vor Augen geführt wird, wenn es in einer Dreier-Konfiguration, in Anwesenheit und aus der Perspektive eines Dritten vermittelt wird.
Im Hörspiel wird ein Großteil des Termins in Interviews von Meiler und Frederik erzählt; der Schwerpunkt liegt auf der Beziehung von Linda und Frederik oder vielmehr deren Ende. Der einzige Wortwechsel zwischen Linda und Meiler („Keine Sorge, Herr Meiler“ – „Ich mach’ mir keine Sorgen.“) bezieht sich inhaltlich ebenso auf das Paar.[2924] In allen drei Varianten ist dieser Termin reine Formsache und Meiler ist lediglich Zuschauer, Statist.
Nach Frederiks Unterschrift haben theoretisch beide bekommen, was sie wollten – nichtsdestotrotz schafft es die Erzählerin, Meiler erneut ein wenig lächerlich erscheinen zu lassen und Linda als die eigentlich Bestimmende:

> An der Garderobe half Meiler ihr in die grüne Lederjacke, die er bereits aus dem Adlon kannte. Linda schloss den Reißverschluss bis unters Kinn und stiefelte die Treppe hinunter.
> **Weil er um jeden Preis verhindern wollte**, dass sie einfach verschwand, **lief er ihr nach**, überholte sie im Hauseingang und fragte, während er ihr die Tür aufhielt, nach einer Zigarette.
> Amüsiert sah Linda ihn an.
> „Sie rauchen doch gar nicht“, sagte sie. „Aber Sie können mich nach Unterleuten fahren.“
> Statt einer Antwort wies Meiler einladend auf den Mercedes Roadster, der wenige Meter weiter im Halteverbot stand.[2925]

Die ersten beiden Sätze sind wie ein Echo auf das, was sich im Adlon abgespielt hat; sogar das Kostüm ist dasselbe und fungiert als Symbol auf Lindas Sieg. Ein Dekolleté muss sie auch nicht länger zur Schau stellen – die Frau in der hochgeschlossenen Lederjacke hat ihr Ziel erreicht. Wenn Meiler ihr hinterherrennt und sie nach einer Zigarette fragt, sie diese Absichten durchschaut und sogleich für sich zu nutzen weiß, ist er einmal mehr der Narr, in den er sich schon in der Sitzgruppe des Adlon verwandelt hatte bzw. zu dem er von ihr gemacht wurde.

[2923] Zeh: Unterleuten, S. 554.
[2924] Zeh: Unterleuten-HS, 6/7. Der Moment mit der Zigarette fehlt im Hörspiel.
[2925] Zeh: Unterleuten, S. 556; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 237-15:48:36-15:49:14.

Im Film reißt sich Linda nicht den Notar-Termin unter den Nagel, den Gombrowski für sie gemacht hat – so weit kommt er gar nicht –, sondern Meiler macht seinerseits den Termin und teilt diesen Linda telefonisch mit. Interessant ist dabei ihr Gesichtsausdruck. Zwar sagt sie zu Meiler, sie sehe im Mitkommen ihres Freundes kein Problem. Aber wie schon beim vorherigen Telefonat wirkt ihre Mimik eher angespannt und nachdenklich als siegessicher.[2926] Das ist neben der Backstory, dem geblümten Kleid und dem zierlichen Körperbau ein weiterer Faktor, der ihren Charakter gemischter formt als im Prätext. Wichtig ist, dass sie in solchen Momenten der Schwäche allein ist. Ihre Mimik steht in deutlichem Kontrast zur freudig-souveränen und/oder entschlossen-verbissenen Maske, die sie aufsetzt, sobald sie es mit jemand anderem zu tun hat (ob das nun ihr Freund ist oder ein Konrad Meiler, macht kaum einen Unterschied): Hinter ihrer Fassade ist durchaus Unsicherheit vorhanden.

Der Termin selbst läuft dann ganz anders ab als in Roman, Hörbuch und Hörspiel. Denn Frederik ist – abgesehen davon, dass das Vorspiel im Wartezimmer wegfällt und die Szene gleich mit der Vertragsunterzeichnung einsetzt – keineswegs der kleine Junge mit dem bedruckten T-Shirt. (Leger angezogen ist er mit T-Shirt und Sweatjacke, während sie eine weiße, gestreifte Bluse und Meiler einen Anzug trägt, dennoch.) Obgleich er zunächst launisch und stur auftritt, eine ganze Weile nur mit Grabesmiene vor sich hinstarrt, sodass man den Eindruck hat, er würde nicht unterschreiben, fordert er dann – anstelle der vereinbarten 50.000 Euro – 100.000, wie in Kapitel IV.1.3 schon erläutert. Insofern ist die Gewichtung im Film hier eine ganz andere, auch wenn am Ende ebenfalls alle unterschrieben haben. Linda selbst lächelt zwar, nachdem sie unterzeichnet und es nicht versäumt hat, die „Ausgleichszahlung“ noch einmal zu erwähnen, aber es ist ein eher nervöses, unsicheres Lächeln, ohne Spur eines Triumphs. Hatte sich Frederik bislang vollständig im Hintergrund und aus allem rausgehalten, lässt er nun die beiden fleißigen Taktierer auflaufen und dumm aus der Wäsche schauen. Alles an ihm ist hart, seine Worte, seine Mimik. Meilers empörtem „Sie können doch nicht einfach den Preis verdoppeln“ begegnet er mit einer sachlichen Erörterung des „sozialen Selbstmord[s]“, den der Landverkauf für sie und ihr Leben in Unterleuten bedeuten würde. Lässt man seine Forderung einmal außer Acht, sieht er die Sache klar; der in den anderen Varianten belächelte und mitgeschleifte Frederik erweist sich im Film als der Dominante(ste) in

[2926] Vgl. Unterleuten III, 00:26:30-00:27:18.

dieser Situation. Versucht Meiler, Linda wieder einen Ball zuzuwerfen, fängt Frederik ihn ab und wendet sich kühl erneut dem Investor zu: „Und jetzt ist der Preis gestiegen auf 100.000.“ Der Rest bleibt ausgespart, die nächste Einstellung zeigt Linda und Frederik aus der Tür des Notariats treten, wo wir erfahren, dass Meiler sich darauf eingelassen hat.[2927]

Die sich anschließende Autofahrt im 57. Kapitel des Romans (Fokalisierung auf Linda Franzen) ist für die Kommunikationsanalyse nicht mehr ergiebig; den größten Teil nehmen die erzählten Gedanken Lindas ein. Was zugleich symptomatisch ist: Es gibt zwischen diesen beiden Figuren schlichtweg nichts mehr zu sagen. Unterdessen Linda mit ihren Gedanken beschäftigt ist, hält Meiler einen Monolog – ohne die mangelnde Resonanz zu bemerken:

> Wie den meisten Männern fehlte ihm jedes Gefühl dafür, wie er bei Zuhörern ankam. Er selbst fand sich offensichtlich beeindruckend, während Linda absolut kein Interesse mehr an ihm besaß, seit er die Verträge unterschrieben hatte. Sie wollte einfach nur nach Hause.[2928]

Erwähnenswert ist in dieser Szene außerdem eine amüsante Einschätzung nonverbaler Kommunikation – Linda glaubt zu wissen, warum Meiler sich so verhält, und attestiert ihm darum eine Fehldeutung ihres nonverbalen Handelns: „Weil Linda lächelte, hieb Meiler fröhlich beide Hände aufs Lenkrad. Offensichtlich glaubte er, mit seinen Anekdoten für ihre sonnige Laune verantwortlich zu sein. ‚Schon lustig, nicht wahr‘, rief er. ‚Wie das Leben manchmal spielt.‘“[2929] Im Hörbuch kann zwar von Rufen nicht die Rede sein; allerdings hört er sich hier bemüht, geradezu auf eine Weise heiter an, die die Schieflage der Kommunikation bzw. die Unbeholfenheit der Small-Talk-Versuche noch unterstreicht. Anschließend wird die Komödie jäh beendet, wenn sie bei der Unfallstelle ankommen; und da ist es auch bei Linda mit der Selbstbeherrschung vorbei. Als sie Meiler auffordert anzuhalten, klingt sie verzweifelt wie an keiner anderen Stelle des Hörbuchs.[2930]

Im Hörspiel ist diese Episode insofern interessant, als Meiler wie Linda eigenen Gedanken nachhängen. Bekommen wir in Roman und Hörbuch einen aus Lindas abwertender Sicht zusammengefassten Monolog Meilers präsentiert, wird im Hörspiel fast

[2927] Ebd., 01:00:03-01:02:36.
[2928] Zeh: Unterleuten, S. 585.
[2929] Ebd., S. 589; Zeh: Unterleuten-HB, 254-16:49:51-16:50:05.
[2930] Vgl. ebd., 16:52:00-16:52:06.

nichts gesprochen; stattdessen haben wir hauptsächlich zwei Gedankenmonologe, in denen die jeweilige Position mit der des anderen inhaltlich nichts zu tun hat. Auf diese Weise kommt noch klarer heraus, dass die beiden sich nach Abschluss des Geschäfts nichts mehr zu sagen haben. Bezeichnend ist, dass nun Meiler wieder wie der Sieger wirkt. Linda lässt in erster Linie ihrem Groll gegenüber Frederik freien Lauf; Meiler dagegen ist in sein emotionales Familiengeflecht verstrickt und freut sich, etwas für seinen Sohn getan zu haben. Die übertriebene Heiterkeit, die Linda im Roman bei Meiler wahrnimmt, gibt es hier nicht; das „Es is' schon – merkwürdig, wie des Leben manchmal spielt, finden's net?!" klingt vollkommen sachlich.[2931]

Wenn man im Hörspiel nun alle drei Begegnungen zwischen Linda Franzen und Konrad Meiler vergleicht, wechseln, wie gezeigt, die Sieger/Machtpositionen. Beim Besuch in Unterleuten verlässt Meiler als Sieger den Platz, nach dem Treffen im Adlon ist es umgekehrt – und obwohl beide bekommen haben, was sie wollten: Linda ihr Land hinter dem Haus, Meiler das auf der Schiefen Kappe, scheint keiner von ihnen am Ende glücklich.

Im Film geht die ganze Angelegenheit, das wurde ebenfalls schon angesprochen, für Frederik tödlich aus. Was Meiler und Linda anbelangt, unterscheidet sich die Autofahrt, die – wie sollte es anders sein – auch durch den Windpark Plausitz führt, nicht sehr von den anderen Versionen. Er ist guter Dinge, hält Pläne schmiedende Monologe, in denen unter anderem die Idee mit den Workshops für Führungskräfte auftaucht, die in der Vorlage (schon zu Beginn) Linda äußert. Die Film-Linda hat dazu allerdings kein einziges Wort übrig (bewusster Schweigezug aus Verachtung?). Überhaupt haben sich beide nun im Film genauso wenig zu sagen wie in den anderen Varianten. Meiler ist so sehr mit seinen Ausführungen beschäftigt, dass er von Lindas Stimmung – sie ist sichtbar schlecht gelaunt, versucht vergeblich, ihren Freund zu erreichen – nichts mitbekommt. Auf visueller Ebene ist dies geschickt gelöst, als viele Bilder durch die Scheiben des fahrenden Wagens aufgenommen sind, was einen Eindruck von Distanz, von Verwischung und Auflösung erzeugt. Werden sie von der Seite gezeigt, wird das durch das Fahren gegen die Leserichtung noch verstärkt. Der Fokus ist dabei auf dem unzufriedenen Gesicht Linda Franzens. Im Unterschied zu Roman/Hörbuch und Hörspiel gibt es, wie gesagt, keine

[2931] Zeh: Unterleuten-HS, 6/12.

Anzeichen dafür, dass der Unfall aus Rache durch andere verursacht wurde. Endet der Roman, was Linda betrifft, mit der Ankunft an der Unfallstelle, ist sie im Film noch in ein paar Szenen zu sehen. Nun hält sie, ihren Äußerungen zufolge, den Unfall für Mord und ist zu der Einsicht gelangt, dass sie (sie sagt „ich", nicht „wir"!) das Land nie an Meiler hätte verkaufen dürfen. Eine Reue, die durch Frederiks Tod natürlich extrem auf die Spitze getrieben wird. Da ist jemand, wie das mit Meiler passiert, nicht einfach nur nach einem (macht-)gierigen Spiel sehr tief gefallen, sondern für Linda endet es in einer echten Katastrophe. Die letzten Aufnahmen zeigen sie in den leblos-leeren Räumen der Villa; die Bilder sprechen eine klare Sprache: Dieser Frau ist nichts geblieben.[2932] Trotzdem war diese Leere den gesamten Film hindurch präsent. Linda Franzen ist hohlen Zielen hinterhergejagt, hat diese ähnlich verbissen verfolgt wie Fließ seine Pläne gegen Gombrowski; ohne Fähigkeit, nach links oder rechts zu blicken. Auf Aussagen Frederiks über ihre Motive, vor allem die zu ihrem Vater, hat sie mit wütender Abwehr reagiert. Man kann es auch so zusammenfassen: Am Ende hat sie das bekommen, was sie vordergründig wollte, und verloren, was sie in ihrer Verblendung nicht ausreichend schätzen konnte.

Eine Kommunikation im Sinne von Verständigung kann es zwischen Linda Franzen und Konrad Meiler, das gilt für sämtliche Versionen, nicht geben, weil dieser für Linda nichts weiter als eine Etappe war, die hinter sich gebracht werden musste. Alles ist hier einseitig. Dass sie an ihm nicht das geringste Interesse hat, wurde zuletzt bei der Autofahrt deutlich. Er dagegen hat, zumindest in Roman, Hörbuch und Hörspiel, ansatzweise ein solches entwickelt, was das Telefonat, in dem sie ihm ihre Geschäftsidee erklärt hat, sowie seine Gedanken während des Treffens im Adlon und unmittelbar nach dem Unterzeichnen des Vertrags durchscheinen lassen.[2933] Meiler ist ein Städter, und hat sich trotzdem als der kommunikationsfreudigere erwiesen, der Interesse zeigt und Spaß daran hat, sich mit ihr zu unterhalten. – Im Film ist davon weniger zu erkennen, aber er spinnt in seinem Monolog immerhin Pläne für Lindas Zukunft; ist also nicht nur auf sich fixiert. Für sie hat (Schein-)Konversation (in allen Realisierungen) hingegen nur einen Sinn, wenn sie

[2932] Unterleuten II, 01:09:49-01:11:10, 01:13:13-01:14:43, 01:19:10-01:20:49.
[2933] An dieser Stelle heißt es: „Vielleicht konnte er sie bei der Konzeption ihres Pferde-Manager-Coachings unterstützen und gelegentlich in Unterleuten vorbeischauen. Er würde miterleben, wie sich die seltsame Villa von einer Ruine in ein modernes Landgut verwandelte, und vielleicht würde er als väterlicher Freund an dem Tag zugegen sein, an dem sich Linda von Frederik trennte." (Zeh: Unterleuten, S. 554f.).

taktisch eingesetzt werden kann und ihr Vorhaben unterstützt. Selbst im Adlon – das trifft auf alle Varianten zu –, als er versucht hat, sie mit der Pracht des Hotels zu beeindrucken, war er in gewisser Hinsicht tatsächlich an einer Form von Verständigung interessiert; zumindest an einer Einigung bzw. einem Geschäft, von der/dem beide etwas haben. Er wollte zwar den Windpark für sich, Linda indes ebenso das geben, was sie gefordert hatte. So gesehen hätten am Ende beide zufrieden sein können. Die Forderung der 50.000 Euro zeigt Lindas Wandlung und dass sie – wie bspw. auch Fließ – einerseits längst ihre ursprünglichen Beweggründe aus den Augen verloren hat und nach mehr strebt als dem, was sie ursprünglich wollte. – Damit riskiert sie einen tiefen Fall, nämlich selbst das anfangs Gewollte nicht mehr zu bekommen. – Und andererseits am Ziel verbissen festgehalten hat. Auf dem Weg dorthin konnte Meiler noch so oft „Nein" sagen; sie ist von ihrer Forderung nicht abgerückt. Die ganze Zeit über ist es Linda, die die Gesprächsfäden spinnt, in die sie ihn einzuwickeln versucht; er tut nichts weiter, als beim sturen „Nein" zu bleiben, (das allerdings noch nicht einmal wirklich begründet wird). In Roman/Hörbuch/Hörspiel erreicht sie ihr Ziel am Ende jedoch keineswegs durch eigene Beharrlichkeit oder ihre strategischen Inszenierungen, sondern aufgrund Meilers familiären und emotionalen Dilemmas. So wird sie in diesem Fall (nur) durch Meilers Ohnmacht auf einem ganz anderen Spielfeld zur Mächtigen.

3.3.3 Ungleiche Machtspiele 2: Rudolf Gombrowski

„Dein Erfolg ist das Ergebnis eines [Sprach-]Spiels,
bei dem es nicht darum geht, die Regeln zu befolgen,
sondern sie zu machen."[2934]

Mit der Kommunikation zwischen Linda Franzen und Rudolf Gombrowski betreten wir nun endgültig den Ring der „Charakterwettkämpfe", in welchem nicht zuletzt das strategische Handeln eine große Rolle spielt. Von Belang sind für diese beiden Figuren (und

[2934] Gortz: Dein Erfolg, S. 12.

ihre Zusammentreffen) ferner (Ohn-)Macht und Machtbalancen, lebensweltlicher Kontext sowie der jeweilige Wissensstand.

> Feilschen, Drohen, Versprechen – ob im Handel, in der Diplomatie, im Krieg, beim Kartenspielen oder in persönlichen Beziehungen – ermöglichen dem Kandidaten, seine Fähigkeiten zu Verheimlichung von Absichten und Resourcen [sic] gegen die Fähigkeit des anderen auszuspielen, durch Ärgern oder Schmeicheln das Verborgene in Lesbares zu verwandeln.[2935]

So ist an dieser Stelle noch einmal an etwas zu erinnern, was ich im Habermas-Kapitel zitiert hatte: „Strategische Interaktionen sind durch die Entscheidungen von erfolgsorientiert eingestellten Aktoren bestimmt, die sich *wechselseitig beobachten*." Dabei begegnen sie sich als „Gegenspieler, die im Interesse je eigener Handlungspläne aufeinander […] *Einfluß nehmen*."[2936] Die Inszenierung dieses Sich-Beobachtens konnte insbesondere an Gombrowskis Hausbesuch bei Linda Franzen, hauptsächlich im Film, als beide sich, vor der Weidefläche stehend, gegenseitig musterten, bereits aufgezeigt werden, war aber in den anderen Realisierungen ebenfalls präsent.

Seit diesem Besuch hat sich die Lage für Gombrowski nun massiv zugespitzt. Zeitlich schließt das 42. Kapitel, Fokalisierung auf Linda Franzen, an das Telefonat mit Frederik an, bei dem sie in Richtung Hundegebell davongerannt ist (s. S. 555). Nachdem Linda die Szene zunächst beobachtet hat, den „Zusammenstoß zwischen Mücke und Elefant", wird ihr bewusst, dass sie eine Strategie benötigt, sie „[e]inem Mann wie Gombrowski […] nicht einfach so in den Weg" treten kann. Es folgt eine weitere ihrer Regeln, die sich von Pferd auf Mensch übertragen lassen und zudem den (dramaturgischen) Inszenierungscharakter ihrer Handlungen unterstreichen: [D]as Prinzip des unbewegten Bewegers: Wer eine Situation **inszeniert**[], [ist] ihr Herr."[2937] Oder anders: Wer in einer Situation entsprechend seiner Strategie zu performen weiß – und in der Lage ist, die Regeln zu bestimmen –, der hat die Macht. In dieser Situation ist die Strategie jedenfalls schnell gefunden: Lautstark klagt Linda über die Schmerzen in ihrem Bein und Gombrowskis Hund. Damit gelingt es ihr, die Aufmerksamkeit des auf Kron einschlagenden Gombrowski auf sich zu lenken und so die Prügelei zu beenden. Als er die humpelnde Linda

[2935] Goffman, Erving: Wo was los ist – wo es *action* gibt. In: Ders.: Interaktionsrituale, S. 164-292; hier: S. 261.
[2936] Habermas: Sprechakttheoretische Erläuterungen, S. 84f.; kursiv im Original.
[2937] Zeh: Unterleuten, S. 421; Herv. A.W.

nach Hause begleitet, hat diese für ihn allerdings noch eine spezielle Botschaft parat; sie gibt das gerade Geschehene als bloßes Schauspiel preis, als offen strategisches Handeln: „Den kurzen Weg zur Eingangstür bewältigte sie ohne das leiseste Hinken. Während sie die Tür öffnete und den Wintergarten betrat, stand Gombrowski reglos mit schweren Armen und sah ihr nach." Der letzte Satz bricht mit der Fokalisierung des Kapitels, denn Linda kann nicht sehen, ob Gombrowski ihr hinterherschaut. Im Hörbuch bemüht sich Helene Grass, den Schmerzensbekundungen einen entsprechend leidenden Klang zu geben, während Gombrowski keineswegs klingt wie der angeblich „besorgte[] Vater" des Textes, sondern eher ziemlich forsch. Am Ende, vor ihrem Haus, nimmt Lindas Stimme dann einen lockeren, fast beschwingten Ton an, sodass im Hörbuch der Inszenierungscharakter stimmlich sogar noch offener liegt.[2938]

Im Rahmen der ersten Franzen-Meiler-Interaktion des Films hatte ich bzgl. ihres Kleides bereits kurz von Entlarvung gesprochen. Damit ist gemeint, dass die Maske, absichtlich oder unabsichtlich, fällt: Eine Entlarvung, ein „Maskensprung", muss sich ganz plötzlich ereignen. Und je nach Maske „lassen sich entscheidende Verschiebungen von Machtverhältnissen erreichen. […] Die Raschheit des Vorgangs ist auf das äußerste zugespitzt; von ihr allein hängt das Gelingen des Vorhabens ab."[2939] In Lindas Vokabular also ein Kairos-Moment. War das Fallen der Maske gegenüber Meiler ein Zeichen von Schwäche, eine unfreiwillige Entblößung – sie hatte keine neue Maske parat, konnte sich nur mit einem unbeholfenen Lächeln durchretten –, führt sie den Sprung hier willentlich selbst aus, und zwar gerade als Machtdemonstration bzw. um sich gegenüber Gombrowski in eine Machtposition zu bringen. Das gelingt ihr, indem sie ihm Schulden auferlegt; und das wiederum bedeutet, dass sie beginnt, in der Tauschgesellschaft Unterleutens mitzuspielen (s. zur Tauschgesellschaft Unterleuten ausführlich S. 898-901).

Wie im Roman läuft Linda im Hörspiel am Ende des Telefonats mit Frederik dem Hundegebell entgegen. Wir werden in einen auditiven Aktionsraum versetzt, hören eine Mischung aus Bellen, Schritten, Frederiks Stimme im Hintergrund, schließlich das Gerangel der Männer sowie Lindas Gedanken, die ihre Strategie offenbaren („Ich muss Gombrowski da irgendwie weglocken"). Als sie ihre Show mit dem verstauchten Knöchel beginnt, klingt Gombrowski erschrockener als im Hörbuch und Linda tut sehr überzeugend ihre Schmerzen kund. Entscheidender ist indes, dass es (an dieser Stelle noch)

[2938] Ebd., S. 422f.; Zeh: Unterleuten-HB, 164-12:00:38-12:03:19.
[2939] Canetti: Masse und Macht, S. 337; kursiv im Original.

keinen Hinweis darauf gibt, ob Gombrowski das Spiel durchschaut hat. Inwiefern Linda ihren Weg zur Haustür hinkend zurücklegt oder nicht, erfahren wir nicht. Es scheint zwar bei der Verabschiedung durch, wenn sie zu ihm sagt, es sei „alles bestens", ist jedoch weniger eindeutig als im Roman. Weiß er nichts von der Künstlichkeit dieses Auftritts, verändert dies freilich die Voraussetzungen für das Gespräch unter jener Laterne. In Roman/Hörbuch ist er gewarnt(er). Ist er im Hörspiel zu diesem Zeitpunkt ahnungslos, mag er Linda für eine naive Städterin halten und seine Machtposition falsch einschätzen.[2940] Die Laternen- bzw. in diesem Fall eher Mauer-Szene im Film werde ich im Kron-Gombrowski-Kapitel analysieren, sodass ich hier nicht näher darauf eingehen muss. Ohnehin fehlt dort der gesamte Inszenierungsakt mit dem verstauchten Fuß. Linda kommt (zufällig) mit dem Auto vorbei, hält an, steigt aus und alles, was sie sagt, ist: „Herr Gombrowski." Natürlich hat sie ihn damit wie in den anderen Versionen vor weiterem (vermutlich) gewalttätigem Handeln bewahrt und das kommt ihr zweifelsohne gelegen, aber eine strategische Inszenierung macht sie daraus nicht.[2941]

Im Film ist diesem Moment zeitlich noch ein Besuch Lindas bei Gombrowski vorangestellt bzw. erfolgt hier inhaltlich der Teil, der im Roman als Analepse beim Fließ-Abendessen eingeflochten wird. Zeitlich liegt dies unmittelbar vor Meilers Zusage zu ihrem „Angebot". Es geht um die Baugenehmigung. Linda Franzen hat mittlerweile nämlich von Fließ erfahren, dass dieser dafür zuständig ist. Sie kommt also nicht zu Rudolf Gombrowski, um die Zusage für ihr Land zu geben, sondern weil sie etwas braucht. Entsprechend fällt ihre Performance aus. Anders ausgedrückt: Beide wollen etwas voneinander und so sind die Rahmenbedingungen vordergründig auf Verständigung ausgelegt; es wird ein Sprachspiel inszeniert, in dem sie scheinbar miteinander, nicht gegeneinander spielen. Tatsächlich geht es vor allem um das Aushandeln von Machtverhältnissen, wobei es hier Linda ist, die das Spiel lenkt; Gombrowski reagiert mehr oder weniger nur auf das, was sie sagt, und entgegnet ihr das, was sie hören will. Erneut geht es (innerlich) um etwas ganz anderes als um das, wonach es im Außen den Anschein hat, und gerade daraus entsteht dann (später) ein Antagonismus, ein Widerstreit.

Die Ausgangsposition ist an sich gut, sie sitzen sich am Tisch gegenüber, sind auf den anderen konzentriert; er bietet ihr ein Bier an, das sie, seine eigenen Worte „Wer

[2940] Zeh: Unterleuten-HS, 4/17-00:53-02:54.
[2941] Unterleuten II, 01:32:55-01:33:48.

beim Verhandeln nichts trinkt, will sich nicht einigen“ zitierend, annimmt und bereits damit einen Fuß auf eine gemeinsame (Sprachspiel-)Ebene setzt. Allzu weit geht sie gleichwohl nicht, trinkt, ohne vorher mit ihm anzustoßen; dennoch ist die Atmosphäre recht einvernehmlich, auf beiden Gesichtern ist ein Lächeln zu sehen – und wie gesagt: Wird in Unterleuten gelächelt, heißt das schon etwas. Der Fokus ist zu Beginn eher auf Linda Franzen, wir sehen sie länger und häufiger in Großaufnahme, bei Gombrowski ist die Einstellung meist kleiner, zudem sitzt er im Halbdunkel mit dem Rücken zum Fenster, und teilweise hören wir seine Stimme zunächst aus dem Off. Dagegen fällt auf ihr Gesicht das Licht des Fensters, weshalb sich ihre Mimik gut studieren lässt, und diese ist, trotzdem sie ruhig und nicht unfreundlich spricht, hart. Nachdem Elena, die ihr in gewohnt schroffer Art die Tür geöffnet hatte, gegangen ist, kommt sie zur Sache und erklärt, nun schon mit entschiedenerem Ton, die Ausgangslage: Fließ habe ihr klargemacht, dass er ihr die Genehmigung nicht erteilen werde, sollte sie ihr Land verkaufen; Gombrowski seinerseits habe behauptet, er kenne sich mit Genehmigungen aus. Der Rest ist schnell geklärt, sie müssen gar nicht lange herumreden. Gombrowski sagt – mit Blick und Tonfall eines Verschwörers: „Angenommen, ich besorge Ihnen Ihre Genehmigung“ und Linda beendet den Satz mit „Dann verkaufe ich Ihnen mein Land.“ Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren können wir sehen, dass sich beide bei diesen Worten in die Augen sehen. Interessant ist, dass Linda dabei fast verwundbar aussieht, auch ihre Stimme klingt brüchig, wie das in Gegenwart anderer sonst nicht der Fall ist. Ein paar Sekunden sehen sie sich schweigend an, dann streckt Gombrowski die Hand aus, die Linda ergreift. Dies wird in der letzten Einstellung der Szene halbnah und im Profil gezeigt, der Blickkontakt bleibt bestehen; und es ist sogar eine der wenigen Szenen, die mit einem re-establishing shot beendet werden bzw. einer Variante: Wir sehen sie wie in der ersten Einstellung einander gegenüber am Tisch sitzen, aber nun reichen sie sich die Hände. Und tatsächlich muss man das vermeintliche Einverständnis eher im Nonverbalen suchen; gesprochen wird nur das Allernötigste. Für Gombrowski kann oder muss es jedenfalls so aussehen, als wäre Einverständnis erzielt worden; es gibt nichts an Lindas Handeln, das auf etwas anderes hindeuten würde. Wenn sie bei ihrer Zusage verwundbar wirkt, wird dies dadurch sogar noch unterstützt. Will man bei einem der beiden äußerlich Taktieren erkennen, dann bei ihm, und zwar aufgrund der Selbstverständlichkeit, mit der er ihr die Baugenehmigung in Aussicht stellt. Er gibt vor, eine Macht (oder zumindest Einfluss) zu besitzen, über die er *so* nicht verfügt. Darüber hinaus ist diese Franzen-Gombrowski-Interaktion

mit Fließ' Nachforschungen im Märkischen Landmann parallel montiert; so sehen wir nach dessen Gespräch mit Björn, wie Linda Franzen und Rudolf Gombrowski sich vor dem Haus trennen – wobei ihr „Schönen Abend noch" verglichen mit dem Vorherigen ziemlich hart klingt, als gäbe es nach der Zusicherung keinen Anlass mehr für Freundlichkeit; Gombrowski selbst bleibt stumm. Gezeigt wird dies in einer Halbtotale aus der Sicht von Kron. Letzteres ist insofern wichtig, als es diesen (wie häufig bei seinen Beobachtungen) mit Informationen versorgt. Unmittelbar daran schließt sich ein Panorama des Windparks Plausitz an (mit dem Anruf Konrad Meilers), wodurch ein Zusammenhang zwischen diesen Szenen hergestellt wird; sie werden zu einer Sequenz gebündelt, in der Linda Franzens doppeltes Spiel den entscheidenden Wendepunkt erreicht.[2942]

Nun komme ich wieder zu Roman/Hörbuch/Hörspiel und Gombrowskis Situation nach der Prügelei unter der Laterne. Immer wieder ist im Roman die Rede davon, dass es im Dorf darum gehe, wer wem einen Gefallen schulde – nach dieser Aktion steht Gombrowski in Lindas Schuld – und er weiß das; eine seltene Situation, in der er nach Regeln handeln kann, die ihm vertraut sind; einen Vorteil kann er daraus allerdings nicht machen. Auf der anderen Seite braucht er nach wie vor die zwei Hektar Land auf der Schiefen Kappe von ihr. Keine gute Ausgangslage: Denn der Status der Macht bemisst sich in Unterleuten an der Summe auf den „Gefälligkeiten-Konten"[2943]. Der Schuldner muss stets damit rechnen, dass Forderungen an ihn gestellt werden; der Gläubiger kann Macht ausüben, ohne etwas tun zu müssen. So sind diese Gefälligkeiten nichts als ein Kredit, der irgendwann beglichen werden muss – und jederzeit eingefordert werden kann. Vor allem aber ist diese Währung weit unberechenbarer als die des Geldes, lässt sie der Gläubiger-Seite (je nach Macht-Position) großen Spielraum für das, was sie zurückverlangt.

In seiner Zwangslage bittet Gombrowski sie drei Tage später um ein Gespräch, das im 46. Kapitel und ebenfalls aus Lindas Sicht wiedergegeben wird, sodass erneut deren Schwierigkeiten wegen des fehlenden Wissens über ihre neue Lebenswelt vorgeführt werden können und sie sich durch das (gedankliche) Taktieren zudem selbst negativ charakterisiert. Und obwohl er sie zwar um diese Unterhaltung gebeten hat, geht auch sie

[2942] Ebd., 00:34:33-00:36:04, 00:37:33-00:40:30.
[2943] Zeh: Unterleuten, S. 362.

nicht ohne Pläne in dieses Treffen. Denn vor der Schilderung der Interaktion wird noch Lindas Ziel erläutert, an welchem sie ihre ganze Strategie ausrichtet – längst dreht es sich um weit mehr als ein Stück Land und die Erlaubnis für ein paar Koppelzäune: „Unterleuten hatte ein altes Herz. Seine Anführer wie Gombrowski, Kron oder Arne hatten die sechzig überschritten. Bald würden andere diese Plätze einnehmen, junge Menschen mit eigenen Zielen. Es stand Linda frei, ihre Rolle zu wählen.“[2944] Linda hat also ein klares Ziel: Machtübernahme.

Für das Hörspiel besteht ein entscheidender Unterschied darin, dass wir von beiden (im Wechsel) Gedanken präsentiert bekommen und damit nicht allein auf Lindas Sicht beschränkt sind. Eingeleitet wird dies mit einer Interview-Einspielung, in der Linda u. a. ihre Strategie, die „alte[n] Herren, weit über sechzig“ abzulösen, herausstellt. Außerdem ist das Ganze durchzogen von Heiterkeit; sie klingt deutlich amüsiert, als sie von ihrer Tarantino-Formulierung berichtet. So steht diese – eigentlich retrospektive – Betrachtung der damaligen Gegenwart deutlich näher; d. h. damals kann sie das vielleicht so entspannt betrachtet haben, aber angesichts dessen, was sich später ereignet hat, vermag diese Unbeschwertheit nicht recht zu passen.[2945] So stellt dies ein weiteres Beispiel für eine unglückliche Übernahme aus der Vorlage dar. Emotionen und Sprechmelodie stimmen mit der zeitlichen Perspektive letztlich nicht überein.

Als Linda zum Treffpunkt kommt – die Laterne, gegen die Gombrowski Kron in der Nacht zum Sonntag gedonnert hatte – ist der Landwirt schon da. Linda ist von Beginn an auf jeden Schritt bedacht, versucht, indem sie zügig auf ihn zugeht, erste Signale auszusenden.[2946] Anschließend wendet sie eine weitere ihrer nonverbalen Strategien auf Gombrowski an:

> Eine Weile blickten sie sich an. Beiläufig nahm Linda die gleiche Haltung ein wie er, die Arme verschränkt, ein Bein vorgestellt. Dazu bewegte sie die Zunge, als transportiere sie eine Zigarre hin und her. Nach ein paar Sekunden stellte sich Gombrowski anders hin und nahm den Stumpen aus dem Mund. Linda lächelte freundlich. Durch Nachahmung eine unbewusste Reaktion hervorrufen und sofort belohnen – mit diesem Trick erlangte man Kontrolle über ein fremdes Bewusstsein.[2947]

[2944] Ebd., S. 460.
[2945] Zeh: Unterleuten-HS, 5/12-00:00-01:53.
[2946] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 461f.
[2947] Ebd., S. 462; dieser gesamte Abschnitt fehlt in der Kurzfassung (Zeh: Unterleuten-HBk, 178).

Das Sprachspiel der Begrüßung fällt (wieder einmal) aus; stattdessen eröffnet Gombrowski mit einem „Nein“; und weil Linda darauf nichts entgegnet, wie bei seinem Hausbesuch mit einem Schweigezug startet, ergänzt er: „Ich habe die kleine Kron nicht entführt. Falls Sie das fragen wollten.“ Sogleich folgt von Linda eine taktische Antwort, die, wie der Kommentar der Erzählerin zu erkennen gibt, nicht der Wahrheit entspricht: „‚Ich frage nicht‘, sagte Linda, ‚weil ich fest davon ausgehe, dass Sie dahinterstecken.‘“ Lindas Anschluss gibt nicht das wieder, was sie tatsächlich glaubt, sondern soll einen Zweck erfüllen; und zumindest einen Streifschuss hat sie damit wohl gelandet: „‚Ach so.‘ Gombrowskis überraschte Miene sank in sich zusammen. ‚Ich dachte, Sie wären klüger als die ganzen Idioten hier. Egal.‘ Er sog an der Zigarre und schien zu überlegen.“ – Und entscheidet sich für einen Spielzug in eine andere Richtung: „Hat sich Kron bei Ihnen bedankt?“ Bereits der Beginn der Unterhaltung offenbart also das taktische bzw. strategische Vorgehen Linda Franzens. Das kann man, wenn man so will, auch im Hörbuch an der neutralen Stimmlage heraushören, mit der Helene Grass ihre anfänglichen Äußerungen liest. Gombrowski dagegen klingt, wie im vorherigen Fall, relativ forsch, jedoch auf eine etwas holprige Art, die einem Gesprächseinstieg, bei dem man etwas von seinem Gegenüber will, eher zuwiderläuft. Von seinem Auflachen, das die Erzählerin zwischen seine nächste Äußerung schiebt, ist überhaupt nichts zu hören. Insofern geht der erste Punkt in diesem strategischen Wettstreit klar an Linda. Ausgehend von Kron ist Gombrowski ganz schnell bei „ein paar Wahrheiten über Unterleuten“, die er ihr erzählen will. Im Hörbuch spricht er im Folgenden scharf und bestimmt, Linda hingegen behält ihren ruhig-neutralen Ton bei; lediglich fragende Betonungen sind erkennbar.[2948]

Im Hörspiel bleibt Linda hier in dem heiteren Ton, den sie auch im Interview an den Tag legt, welches sich an diese Szene unmittelbar anschließt – wir hören als Übergang ihre Schritte, dann Gombrowskis „Nein.“ Sein „Ich habe die kleine Kron nicht entführt“ klingt stark nach Rechtfertigung und schwächt seinen Aufritt. Und wo das Hörbuch das im Roman erwähnte Lachen bei den Erörterungen zum „Drecksnest“ Unterleuten gänzlich vermissen lässt, lachen im Hörspiel beide; und sie klingen heiter. Dementsprechend verschieden ist die Atmosphäre; für einen kurzen Moment flackert beinahe so etwas wie ein Beziehungsraum auf. Sie bleibt selbst heiter und ungezwungen, als er bei seiner eigenen Situation (den „Altlasten“ sowie dem ihm entgegengebrachte Hass seiner Frau und

[2948] Zeh: Unterleuten, S. 462f.; Unterleuten-HB, 183-13:05:04-13:06:22.

Tochter) angekommen ist. Unterstützt wird die ungezwungene Atmosphäre noch dadurch, dass er ihr eine Zigarette anbietet und so eine gewisse Gemeinschaftlichkeit herstellt, während er im Roman allein Zigarre raucht. Wir hören das zweimalige Klicken eines Feuerzeugs, das den Eindruck von Gemeinschaft weiter unterstreicht. Linda bedankt sich höflich. Zudem ist dies der Moment, da er vom „Sie" zum „Du" übergeht.[2949] Nachdem er eine Weile über die Korruptheit der Leute und die Leichen in der Unterleutner Erde gesprochen hat, kommt er bei Linda selbst an und sagt: „Deine Villa Kunterbunt hat noch keiner überlebt." Das neue Sprachspiel heißt also „Drohung", nur dass Linda dabei nicht mitgeht: „Das läuft nicht, Gombrowski. […] Sie machen mir keine Angst". Erst jetzt verlässt sie im Hörbuch ihren ruhigen Ton; nun prallen von beiden Seiten harte Worte aufeinander, Spannung und unterschwellige Aggressivität sind hörbar. Obwohl das Hörspiel hier größtenteils dem Roman folgt und nur geringfügige Kürzungen vornimmt, gibt es eine wichtige inhaltliche Änderung, die Linda aus der Position der Passiven und Reagierenden herausholt. Ohne dass er von ihrem Haus gesprochen hätte – es ging bis dahin nur um die Unterleutner Situation insgesamt –, fragt sie: „Willst du mir Angst machen?" Allerdings ist dabei nach wie vor keinerlei Härte in den Stimmen zu vernehmen, sie lachen, klingen unvermindert amüsiert und locker, als handele es sich um einen gemütlichen Small-Talk – man hat sich abends (zufällig) auf der Dorfstraße getroffen, raucht nun eine zusammen und plaudert ein bisschen – tatsächlich ist es nur zum Schein betriebene Konversation und selbst dabei lässt der Subtext bereits erkennen, dass es hier um etwas anderes geht.[2950] Und trotz der vermeintlichen Ungezwungenheit hat das, was Gombrowski erzählt, eine Wirkung auf sie.

> Linda musste sich eingestehen, dass er sie rührte. Ein Einzelkämpfer, hässlich wie kein Zweiter, mächtig, aber unbeliebt, von Frau und Tochter im Stich gelassen. Dabei klug genug, um zu wissen, dass seine Partie zu Ende ging. Gleichzeitig registrierte sie, wie perfekt er es verstand, das Spiel zu machen. Das war sein Auftritt, seine Szene. **Er war es, der Linda zum Reagieren zwang, nicht umgekehrt**. Dabei hatte sie es noch nicht einmal geschafft, ihn zu fragen, was er von

[2949] Zeh: Unterleuten-HS, 5/12-02:08-02:40, 5/13-00:00-01:38.

[2950] Zeh: Unterleuten, S. 463f.; Zeh: Unterleuten-HB, 183/184-13:06:09-13:09:05; Zeh: Unterleuten-HS, 5/13-02:00-02:32. Interessant ist – auf außerdiegetischer Ebene – das Ende des Tracks. Gombrowski hat gerade bekundet, er habe sich „so eine wie dich […] immer als Tochter gewünscht", da hören wir einen Zischlaut, der die Worte in ein falsches, strategisches Gewand steckt. – Und was den Übergang zum „Du" betrifft, stellt dieser eine erneute Situation dar, die Linda nicht zu deuten weiß: „Das ‚Sie' war im Lauf seines Vortrags auf der Strecke geblieben, und Linda hätte gern gewusst, ob Achtlosigkeit oder Kalkül dahintersteckten. Sie ermahnte sich, von Letzterem auszugehen." (Zeh: Unterleuten, S. 465).

> ihr wollte. Warum er um dieses Treffen gebeten hatte. Sie beschloss, ihn noch eine Weile reden zu lassen. Je mehr sie über ihn erfuhr, desto besser.[2951]

Linda fehlt also das Wissen, um die Situation, die TAW/objektive Welt, in der sie sich befindet, richtig einzuschätzen, und darum jenes, wie sie sich in der sozialen Welt verhalten, wie sie über diese verhandeln soll; sie weiß – wie beim Abendessen im Hause Fließ – nicht, warum sie überhaupt hier ist, und setzt erst einmal darauf, weitere Informationen zu erhalten, den Nachteil in einen Vorteil zu verwandeln. In der gekürzten Hörbuch-Version ist an dieser Stelle sehr viel gestrichen; vom obigen Zitat ab „Er war es, der Linda"; und danach fehlt eine komplette Seite von „Wenn Unterleuten so furchtbar ist" bis „wenn mir der Kragen platzt", also jener Teil, in dem er über den einstigen Familienbesitz spricht.[2952]

Das Hörspiel setzt hier erstmals Gedankenwiedergabe ein – und beide denken das gleiche: „Einzelkämpfer(in)".[2953] Zudem ist es mit der vorgeblichen Heiterkeit vorbei; und durch den Subton, der diesen Gedanken unterlegt wird, wird dieser Eindruck verstärkt. Obgleich es sich bloß um einen Gedankendialog handelt, ist er für meine Fragestellung relevant, da sich dabei die Einstellungen dem jeweils anderen gegenüber klar offenbaren, und sie versuchen beide, den Gegner und damit die Situation einzuschätzen:

> [LF denkt:] „Hässlich wie kein Zweiter."
> [RG denkt:] „Ihr Kerl weiß wahrscheinlich gar nicht, dass sie hier ist."
> [LF denkt:] „Mächtig, aber unbeliebt. Von Frau und Tochter im Stich gelassen. Dabei klug genug, um zu wissen, dass seine Partie zu Ende geht. Aber er versteht es *perfekt*, das Spiel zu machen."
> [RG denkt:] „Ihre Zeit wird erst noch kommen."
> [LF denkt:] „Ich lass' ihn einfach noch 'ne Weile reden."
> [RG denkt:] „Und ich kann froh sein, wenn ich dann noch lebe."
> [LF denkt:] „Je mehr ich über ihn erfahre, desto besser."[2954]

Linda spricht als erste wieder: „Wenn du Unterleuten so sehr hasst, warum bist du dann noch hier?", darauf er vom ehemaligen Familienbesitz und der Wende-Zeit zu erzählen beginnt. Von der Lockerheit ist nun nichts mehr übrig. Lindas Einwurf „Als Einziger völlig unverdorben", dem von Helene Grass im Hörbuch ein ironisch-provozierender Ton

[2951] Ebd., S. 464f.; Herv. A.W. Hier haben wir ein weiteres Beispiel für Lindas taktisches Schweigen.
[2952] Zeh: Unterleuten-HBk, 179; Zeh: Unterleuten, S. 464ff.
[2953] Zeh: Unterleuten-HS, 5/14-00:00-00:03.
[2954] Ebd., 00:04-00:34.

mitgegeben wird, übergeht Gombrowski im Hörspiel, wo er stattdessen mit dem Klang einer bloßen Feststellung sagt: „Nein, nein, ich – bin genauso verdorben.“[2955]

Mag für Gombrowski viel auf dem Spiel stehen, ist die Situation für seine Gegnerin kaum minder eine Herausforderung: Von anderen zum Reagieren gezwungen zu werden, passt eigentlich nicht zu Linda; vielmehr ist sie stets bemüht, ihr Gegenüber zu lenken und zu leiten, wie bspw. Meiler zu Beginn seines Besuchs. Anders gesagt: Weil sie immer an Einflussnahme, nie an Verständigung orientiert ist, missfällt es ihr, wenn entgegen der Vorgabe ihres Skripts, ihrer Spielregeln, gehandelt wird. Und, das hatte ich ebenfalls mehrmals erwähnt: Linda Franzen besitzt einen ausgesprochen egozentrischen Charakter, im Grunde ist sie – wie Gerhard Fließ – in jeder Interaktion ich-befangen.

Als Gombrowski sich wegen Kron bei ihr bedankt, ist es die nonverbale Botschaft, sein Blick, der dafür sorgt, dass sie ihm glaubt: „Er sah sie direkt an, und am Grund seines triefäugigen Blicks wohnte Aufrichtigkeit.“ Die Bemerkung selbst ist eher beiläufig formuliert und hört sich im Hörbuch tatsächlich so an („‚Danke übrigens wegen Kron‘, sagte er. ‚Ich war außer mir. Was auch immer passiert wäre, ich hätte es nicht gewollt.‘“). Im Hörspiel klingt sein „Danke“ wesentlich aufrichtiger, er wirkt geradezu verwundbar. Diese Verwundbarkeit schlägt sich nicht nur in der Sprechmelodie nieder, sondern außerdem im Sprechrhythmus, in Wiederholungen und Sprechpausen: „Ich wollte das nicht. Ich meine, was – auch immer – passiert wäre. Ich wollte das nicht. Ich war gar nicht bei mir.“ – Und, womit er der Wortwahl nach von oben herab spricht: „Hast du gut gemacht.“ Nun wird zudem offenbar, dass er ihre Inszenierung mit dem Knöchel sehr wohl durchschaut hat. Linda sagt nur „Schön“; und die einvernehmlich-lockere Atmosphäre ist für den Moment wieder da. Im Anschluss daran kommt er auf seine „Grundregel“ zu sprechen: „Es gibt immer eine Lösung, die alle glücklich macht. Die muss gefunden werden. Nicht aus Menschenliebe, sondern aus Vernunft. Größtmögliche Zufriedenheit bringt den größtmöglichen Nutzen.“ Die Absurdität des Vernunftappells für Unterleuten einmal außer Acht gelassen, mag man dem bis hierhin durchaus zustimmen, wäre da nicht der folgende Satz, der das Ganze ad absurdum führt und erneut aufzeigt, wie er seine eigenen Regeln missachtet. Die Normen, die er aufstellt, sind im Grunde nichts als Floskeln (Verletzung des Richtigkeits- und Wahrhaftigkeitsanspruchs): „Auch wenn manche Leute zur Zufriedenheit gezwungen werden müssen.“ Letzteres ist natürlich

[2955] Ebd., 00:37-01:41; Zeh: Unterleuten, S. 465; Zeh: Unterleuten-HB, 185-13:10:18-13:11:21.

zudem das Gegenteil von verständigungsorientiertem Handeln. Auf Lindas Einwurf „Kron zum Beispiel“ geht Gombrowski nicht ein („Wer auch immer.“), wechselt stattdessen wieder zum „Sie“ und fängt an, über Prinzipien zu sprechen.[2956] Mit der Erwähnung Krons schafft es Linda im Hörbuch, obwohl (oder gerade, weil) sie dabei fast freundlich klingt, Gombrowski leicht zu reizen, denn seine Entgegnung klingt aggressiver; es ist eine Abwehr, die besagt: Nicht weiterfragen. Gombrowski zieht entschieden eine Grenze, deren Grund man im komplizitären Schweigen des Dorfes sehen kann; mit Zugezogenen redet man über so etwas nicht. Im Hörspiel wird aus Lindas Feststellung von der Intonation her eine Frage und Gombrowski wechselt nicht zum „Sie“ zurück, sondern bleibt beim „Du“; auf Kron geht er nicht ein, gibt nur ein leises, unbestimmtes, einem kurzen Seufzen gleichkommendes „Ha“ von sich.[2957]

Bis zu diesem Punkt wurde das Gespräch (in Roman und Hörbuch) noch von Gombrowski bestimmt. Danach folgt eine längere Passage, die größtenteils in autonomer direkter Rede wiedergegeben wird und in der es Linda gelingt, Gombrowski mit Worten mal hier hin, mal dorthin zu lenken und damit die Gewichtung im Gespräch zu verschieben:

> „[…] An Prinzipien kannst du dich festhalten wie Kron an seiner Krücke. Damit du nicht verloren gehst. Und deshalb entführst du, Scheiße noch mal, keine kleinen Kinder.“
> „Darf man stehlen?“
> „Wenn’s sein muss.“
> „Lügen?“
> „Geht ja nicht anders.“
> „Betrügen?“
> „Das heißt jetzt Kapitalismus.“
> „Töten?“
> „Je nachdem.“
> „Fremdgehen?“
> „Nein“, sagte Gombrowski ohne Zögern.
> „Interessant.“ Linda tat so, als müsste sie nachdenken. Das Gespräch nahm definitiv surreale Züge an. „Und was ist mit Hilde Kessler?“[2958]

Linda steigert ihre Fragen von Stehlen über Lügen und Betrügen zu Töten, als würde sie die zehn Gebote nacheinander abfragen. Bei keiner von Gombrowskis Antworten macht

[2956] Zeh: Unterleuten, S. 466; Zeh: Unterleuten-HB, 185-13:11:54-13:12:01; Zeh: Unterleuten-HS, 5/14-01:44-02:10.
[2957] Zeh: Unterleuten-HB, 185/186-13:12:01-13:13:00; Zeh: Unterleuten-HS, 5/14-02:11-02:23.
[2958] Zeh: Unterleuten, S. 466f.; Zeh: Unterleuten-HB, 186-13:13:09-13:13:49.

sie halt, noch nicht einmal, als er auf „Töten?“ mit „Je nachdem“ antwortet – was freilich einen Zusammenhang zur Gewitternacht und seiner möglichen Rolle in dieser erzeugt. Daneben wird dem Fremdgehen der höchste Stellenwert beigegeben; es kommt in ihrer Reihenfolge nach dem Töten und ist die erste Frage, nach der die Antwort nicht autonom zitiert wird – es ist die Frage, auf die es hier ankommt und die wichtiger ist als jene, ob Gombrowski töten würde oder getötet hat; und eine Frage, die unter der gegenwärtigen Oberfläche des Windmühlenstreits stets mitverhandelt wird. – Linda lässt auf sein entschiedenes „Nein“ eine taktische Pause folgen, ehe sie explizit wird und nach Hilde Kessler fragt. Das ist im Hörbuch zudem der Moment, in dem die Betonungen am auffälligsten sind. Gombrowskis „Nein“ enthält auch stimmlich die Grenze bzw. Schranke, die sich hinter dem einen Wort verbirgt, während Lindas „Interessant“ wieder mit jenem falsch-spitzen Ton gelesen wird, der ihren verbalen Nadelstichen häufig beigegeben wird. Die Frage nach Hilde Kessler dagegen klingt beiläufig-neutral und lässt nichts von der Brisanz durchscheinen, die eigentlich darin steckt. Im Hörspiel ist bei Gombrowskis „Und deshalb entführst du verdammt nochmal keine kleinen Kinder“ erstmals in diesem Gespräch Aggressivität hörbar. Der Punkt mit dem „Stehlen“ fehlt, die Fragen und Antworten sind insgesamt etwas anders zugeordnet, aber am Ende bleibt es bei „Fremdgehen?“ und dem klaren „Nein“. Als sie nach Hilde Kessler fragt, ist Lindas Tonfall allerdings ganz und gar nicht beiläufig, sondern man hört das Gezielte, das lediglich locker verpackt und von einem kurzen Auflachen begleitet ist.[2959]

Diese Frage nach Hilde Kessler beantwortet Gombrowski (in allen drei Varianten) recht ausführlich, berichtet ihr, Hilde hasse ihn mehr als Kron und Elena zusammen und was sich nach Eriks Tod zugetragen habe. Danach wird erst einmal nicht gesprochen, unterdessen berichtet, was in Linda vorgeht: Gombrowski tut ihr leid und sie ist stolz darauf, dass er ihr seine Geschichte erzählt; inwiefern sie ihm glaubt, mit Hilde Kessler sei tatsächlich nie etwas gewesen, wird nicht erwähnt. (Das ist ein Grund, warum die Fokalisierung auf Linda Franzen hier wichtig ist; so kann jene Wahrheit offengelassen werden.) Im Hörbuch fällt auf, dass bei diesen Erläuterungen aus Gombrowskis Tonfall in diesem Gespräch erstmals die Härte genommen wird; vielmehr mischt sich nun eine Kombination aus Melancholie und Resignation in seine Worte, sodass das Thema (auch) der Stimme nach einen wunden Punkt berührt.[2960] Im Hörspiel wird er im Verlauf der

[2959] Zeh: Unterleuten-HS, 5/14-02:25-02:46.
[2960] Zeh: Unterleuten-HB, 186-13:13:49-13:15:37.

Schilderung ebenfalls weicher. Eine emotionale Komponente bekommt das Ganze weiterhin durch den Eindruck, den es auf Linda erzeugt – sie denkt: „Sieht aus wie'n trauriger Bernhardiner." Unterstrichen wird dies außerdem durch eine Melodie, die nun nicht mehr unheilvoll zischt, sondern trüb und melancholisch wirkt.[2961]

Auffallend schnell wechselt Gombrowski dann das Thema, wartet von Linda keine Erwiderung ab – jetzt kommt er zu dem, worum es in der Interaktion geht: „Im Dorf ist die Hölle los, die drehen alle komplett durch." Im Hörbuch spricht er wieder mit mehr Härte und Entschiedenheit, was zum Inhalt, der verschärften Lage wegen Krönchens Entführung, passt. Die Situation hat sich zugespitzt, er ist in Bedrängnis und auf ihre Kooperation angewiesen. In Lindas Fall sieht das anders aus: Ihre Äußerung klingt, entgegen dem, was der Text behauptet, bei der nächsten Frage geradezu gehetzt oder ungewollt aufgeschreckt: „‚Wie meinst du das?', fragte Linda, und das klang so vertraut, als würden sie täglich ihre Angelegenheiten miteinander besprechen." – Hier ist sie ihrerseits zum „Du" übergegangen; ihre Gründe dafür werden jedoch nicht mitgeliefert.[2962]

Um noch einmal auf die Scheinkonversation zurückzukommen, die Gombrowski über einen Großteil der Interaktion inszeniert (während Linda sich in der Rolle der Reagierenden wiederfinden musste): Wenn er ihr die alten Geschichten über Unterleuten erzählt, inklusive dem Besitz, der einst seinem Vater gehört hat – in der Kurzfassung ist dies gestrichen –,[2963] holt er das nach, was er (im 21. Kapitel) bei seinem Hausbesuch versäumt hatte. Damals hatte er sich, nachdem ihm Lindas Ahnungslosigkeit klargeworden war, geärgert, sie nicht mit „etwas Geschick und einer rührseligen kleinen Geschichte" weichgekocht zu haben. Einerseits zeigt dies umso mehr, dass er Linda Franzen noch immer unterschätzt; andererseits bleibt dies, wie gesagt, nicht ganz ohne Wirkung.[2964] Im Hörspiel wird es dagegen als eher spontan dargestellt:

> [LF denkt:] „So unterschiedlich wir beide sind, wir sind Kämpfer."
> [RG denkt:] „Ich muss verrückt sein der Kleinen all diese Sachen zu erzählen."
> [LF denkt:] „Vielleicht beginnt grade 'ne merkwürdige Freundschaft."[2965]

In dieser Transformation gerät seine Schilderung zur Offenbarung einer Schwäche, ist letztendlich ein weiterer Beleg für seinen Sturz – ungeplant hat er sich hinreißen lassen

[2961] Zeh: Unterleuten-HS, 5/14-02:47-03:11, 05/15-00:00-00:50.
[2962] Zeh: Unterleuten, S. 467f.; Zeh: Unterleuten-HB, 187-13:16:20-13:16:45.
[2963] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 465; Zeh: Unterleuten-HBk, 179.
[2964] Zeh: Unterleuten, S. 251.
[2965] Zeh: Unterleuten-HS, 5/15-00:56-01:05.

und wirkt nun selbst überrascht. Und was Linda betrifft, gibt es deren Überlegung zur Freundschaft zwar auch im Roman; durch die direkte Gedankenwiedergabe wird die Wirkung jedoch verstärkt, sodass sie auf diese Weise weicher wirkt, für einzelne Momente ihre Strategie zu vergessen scheint.

Hört Linda sich im Hörbuch bei „ich mag Tempo“ mehr nach kleinem, unschuldigem Mädchen an, ist erst als sie das anspricht, was sie braucht, bei ihr (und Gombrowski) die unnahbare Härte wieder hörbar – das freundliche Taktieren ist vorbei und der Unterton besagt: Jetzt machen wir noch den Deckel drauf und dann gehen wir nach Hause. Lindas Stimmklang gleicht jenem, den sie gegenüber Meiler an den Tag gelegt hatte, als sie mit „Die Baugenehmigung“ einen neuen Spielzug eröffnet. Sein „Ist längst angeleiert“ wird noch durch Gesten unterstützt, welche unterstreichen sollen, dass es sich dabei lediglich um eine Formalität handelt („Gombrowski warf ihr einen schnellen Blick zu und hatte fast im gleichen Augenblick eine abwinkende Hand in der Luft“) – schließlich war er zu diesem Zeitpunkt bereits bei Gerhard Fließ. Bei „Angeleiert reicht nicht. Das Ding muss vorliegen. Vorher unterschreibe ich nichts“ ist Linda stimmlich nun endgültig in der machtvoll(er)en Position angekommen, in der sie sich wähnt. Wichtig ist außerdem, dass Gombrowski ihr anbietet, sie könne (anstelle der Hilfe bei der Sanierung) ebenso Bargeld haben – ohnmächtiger könnte er sich kaum zeigen.[2966] Obwohl das Hörspiel auf der Wortebene auch hier dem Roman folgt, bekommt die Passage durch die Betonungen eine gänzlich andere Richtung. Gombrowski ist zwar ernst, aber Linda klingt mitnichten hart und fordernd, sondern noch immer locker, beinahe als bäte sie um einen harmlosen Gefallen unter Nachbarn. Nachdem das geklärt ist, folgt wieder einvernehmliches Lachen, ehe Gombrowski geradezu erleichtert aus- bzw. aufatmet.[2967]

Der Rest, „Übernächste Woche bei Söldner“, ist dann schnell besprochen – und hat im Hörbuch einen dazu passenden beiläufigen Ton.[2968] Die Sache ist durch, es gibt nichts mehr zu sagen. Natürlich handelt es sich – da Gombrowski nichts von Lindas doppeltem Spiel weiß – nur um einen Pseudo-Konsens. Ein einvernehmliches Grinsen beendet dieses Gespräch, doch als hätte es nie stattgefunden, geht er am Ende vom vertraulichen „Du“ wieder zum „Sie“ über: „‚Lass den alten Hund nur machen.‘ Er streckte ihr die Hand hin,

[2966] Zeh: Unterleuten, S. 469; Zeh: Unterleuten-HB, 187-13:16:49-13:17:50.
[2967] Zeh: Unterleuten-HS, 5/15-01:09-01:44.
[2968] Zeh: Unterleuten, S. 469; Zeh: Unterleuten-HB, 187-13:17:56-13:18:03. Später wird noch einmal Lindas eigentlicher Mitteilungsdrang deutlich: „Sie wollte Frederik anrufen, sofort. Sie spürte, wie sich ein breites Grinsen auf ihrem Gesicht ausbreitete.“ (Zeh: Unterleuten, S. 470).

sie schlug ein. ‚Alles klar, Frau Franzen', sagte er und ging."[2969] Das „Du" gehörte zu den Regeln dieses Sprachspiels und nun, da es beendet ist, kann man wieder zur gewohnten Anrede zurückkehren. Obzwar es den Übergang vom „Du" zum „Sie" an dieser Stelle im Hörspiel ebenfalls gibt, wirkt er dort weniger hart. Zum einen sind sie zuvor durchgängig beim „Du" geblieben"; zum anderen ist es wieder der Tonfall, in dem diese Verabschiedung geäußert wird. Das *Wie* nimmt dem Strenge und Förmlichkeit; macht es sogar noch einmal zu einem kurzen Spiel, das die Ungezwungenheit betont.[2970]

Gombrowski kann sich am Ende des Gesprächs seinerseits, nichts vom Meiler-Deal ahnend (eingeschränkte K-World), als Sieger wähnen; ein weiteres Mal aufgrund einer falschen Einschätzung der Situation und seiner Lage. Hinzu kommt freilich, dass Linda ihn hier belügt, nicht *nur* etwas verschweigt. Die sich seinem Weggang anschließenden Gedanken Lindas fehlen im Hörspiel. In Roman/Hörbuch endet es so: Sie hat dem Deal zugestimmt und Gombrowski glauben gemacht, sie würde die zwei Hektar an ihn verkaufen. Und mag sie trotz einiger Leerstellen ihre Maske gewahrt haben, lässt sie diese im letzten Moment fallen. Anders als noch bei seinem Besuch in ihrem Garten, bei dem er an ihrem Pokerface hart abgeprallt war, gewinnt beim Gedanken an die, vielleicht schon zum Winter abgeschlossenen, Umbauten nämlich die Freude darüber die Oberhand auf ihrem Gesicht. Linda erkennt ihren Fehler zwar schnell, aber zugleich wird ihr die eigene Missdeutung der Situation bewusst: „Mit seinem Abgang hatte sich die Atmosphäre verändert, als wäre Linda nach Ende eines Films plötzlich auf die nächtliche Dorfstraße hinausgetreten."[2971] In ihr breitet sich das Gefühl aus, „dass etwas nicht stimmt[]" und die Erkenntnis folgt prompt: „Sie hatte versäumt, sich über den Grund klar zu werden, aus dem Gombrowski sich unbedingt mit ihr treffen wollte. Jetzt stand ihr die Sachlage klar vor Augen." Den Druck übersehend, unter dem er seit Krönchens Verschwinden steht, hat sie „nicht einmal versucht, ihn in die Mangel zu nehmen, *um den Preis zu treiben*. Stattdessen war sie nach ein paar rührseligen Geschichten bereit gewesen, sich über eine längst erfolgte Zusage zu freuen."[2972] Der Gedanke an den Preis ist ein weiteres Zeichen dafür, dass es für Linda keine Grenzen (mehr) gibt. Wie es aus

[2969] Ebd.; Zeh: Unterleuten-HB, 187-13:18:45-13:18:53. Interessant ist, wie durch die Schilderung des nonverbalen Handelns Gombrowskis Äußerung zweigeteilt wird: In der ersten Hälfte des Zitats ist er noch beim „Du", in der zweiten beim „Sie".
[2970] Zeh: Unterleuten-HS, 5/15-01:46-02:25.
[2971] Zeh: Unterleuten, S. 470.
[2972] Ebd., S. 470f.; Kursivierung A.W.

Frederiks Sicht formuliert wird: Für Linda ist alles Streben, und zwar, dem Leistungssubjekt entsprechend, ohne Limit.[2973] Abgesehen davon hat sie ihrem Gegenüber – wieder einmal – zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt und nur an ihre eigene Strategie gedacht (Ich-Befangenheit), weshalb sie Gombrowskis Hintergründe und Motivation nicht im Blick hatte. Daneben stechen zwei Dinge hervor: Zum einen die Wiederholung des Adjektivs „rührselig", wie es schon bei der Fokalisierung Gombrowskis vorgekommen ist; zum anderen macht es für Linda überhaupt keinen Sinn, sich Gedanken über den Preis zu machen – sie hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits mit Meiler getroffen und von ihm die Zusage für die 50.000 Euro erhalten. Dass sie sich längst entschieden hat, an diesen zu verkaufen, belegt das Ende des Kapitels, als sie mit Freude den Handschuh auf ihrem Gartenzaun entdeckt, der ihr als Vorwand dienen wird, Gombrowski eine Absage zu erteilen.[2974]

Insgesamt fügt die Hörbuch-Version dem Roman nichts Wesentliches hinzu. Dennoch sind bei beiden Figuren stimmliche Schwankungen erkennbar. Zum Start bemüht sich Gombrowski um Härte; seine Worte sind wie eine Mauer, die erst zu bröckeln beginnt, als es um Hilde Kessler und seine Gefangenschaft in der falschen Ehe geht. Auch danach kehrt er nicht zur Abwehr-Stimme des Anfangs zurück. Lindas Spannbreite reicht von neutral-beiläufig bis zu unbeholfen-überrascht (bei „Wie meinst du das?") und zu hart-entschieden bei der Forderung nach der Baugenehmigung. Gerade, weil es beiden nicht gelingt, das gesamte Gespräch hindurch in einer klaren und überzeugenden Rolle zu bleiben, wird der Druck offenbar, unter dem sie stehen. Es ist eine Machtkonstellation, in der jeder etwas vom anderen will und braucht, weshalb eigentlich keiner die überlegene Position für sich beanspruchen kann; und das verraten u. a. die in die Stimmen hineingelegten – bzw. aus Sicht der Figuren hineingeratenen – Emotionen.

Das Hörspiel unterscheidet sich, obwohl es bei den Äußerungen beider Figuren rein vom Text her fast identisch mit der Vorlage ist, deutlich von Roman und Hörbuch. In den Äußerungen selbst ist auf beiden Seiten wenig strategisches Taktieren zu spüren bzw. hören, es wirkt im Ganzen weniger kalkuliert und durchdacht. Gombrowski klingt nur an wenigen Stellen hart, Linda selbst da nicht, wo sie fordert. Die Atmosphäre ist durchgängig locker und (vermeintlich) einvernehmlich. Es wird tatsächlich der Eindruck von

[2973] Vgl. ebd., S. 417.

[2974] Vgl. ebd., S. 471. Natürlich stellen der Handschuh wie die weiteren Gegenstände, die sie noch aufsammeln wird (vgl. ebd., S. 529ff.), Kommunikationsversuche dar; von wem sie stammen, erfahren wird nicht.

Verständigung erweckt. Erst wenn man dieses Gespräch in den Kontext setzt, bekommt es die strategische Richtung. Linda hat bereits mit Meiler gesprochen; wir wissen, wie dringend Gombrowski diese zwei Hektar benötigt; und es gibt das Interview, welches dem Gespräch vorangestellt wird. Dass Gombrowski die zwei Hektar will und Linda im Gegenzug von ihm Unterstützung bei ihrem Bauvorhaben (plus 30.000 €) bekommt, spricht an sich nicht gegen Einverständnis, gegen einen Konsens. Im Gegenteil, es wäre Geben und Nehmen, zwar mit Geld, dennoch eine Einigung, bei der beide Seiten etwas bekommen, ein Geschäft. Was es zum strategischen Handeln macht, ist zuvorderst Lindas Täuschung, ihr falsches Spiel, und als Folge davon Gombrowskis fehlendes Wissen um dieses Doppel-Spiel; geht es ihm um einen schnellen Notartermin, waren die Voraussetzungen dafür von Anfang an nicht erfüllt. Was er dazwischen vorbringt, die rührselige Geschichte, bleibt, einen kurzen erweichenden Moment ausgenommen, ohne Wirkung. Linda erscheint damit noch härter – für ihre (negative) Charakterisierung ist es eine wichtige Szene, vor allem in Roman/Hörbuch; im Hörspiel ist sie etwas milder, zumal ihre Gedanken nach Gombrowskis Weggang fehlen. Will man für die Figurencharakterisierung verschiedene Phasen ausmachen, lässt sich also, wie für Fließ, der immer hilfloser wird und damit sein Handeln absurder, feststellen, dass Linda Franzen im Verlauf immer kälter und berechnender wird.

Im Film fehlt diesem Gespräch vieles. Zunächst einmal gibt es keine vorherige Verabredung, sondern Gombrowski kommt tagsüber unangemeldet bei Linda Franzen vorbei; auch inhaltlich ist das Ganze auf die wesentlichen Aspekte beschränkt. Es beginnt mit einer gegenseitigen Begrüßung, sodann bedankt sich Gombrowski dafür, dass sie ihn vor einer großen Dummheit bewahrt habe. Auf ihre Frage „Was hat er Ihnen eigentlich getan?“, erzählt Gombrowski knapp von Krons Rolle beim Verlust seines Besitzes. Er sagt dies zwar mit einer Portion Wut, aber von dem bemitleidenswerten Eindruck, den er bei dieser Schilderung in den anderen Varianten auf Linda macht, ist nichts zu erkennen. Zudem hat sie ihm hier die Frage gestellt, während er im Roman das meiste abspult wie einen Text, den er sich vorher zurechtgelegt hat, um an Lindas Mitgefühl zu appellieren. Eine Drohung über die Todesfälle in ihrer „Villa Kunterbunt“ gibt es ebenso wenig – die spricht, wie schon erwähnt, später Gerhard Fließ aus. Auch Hilde Kessler oder das verschwundene Krönchen sind kein Thema. All diese Aussagen, die man als strategische Mittel deuten kann, fallen im Film also weg, sie sind indessen gar nicht nötig. Es reicht

die Tatsache, dass Linda die Baugenehmigung braucht. Wenn er die Macht besitzt, ihr diese zu besorgen, genügt das als Argument, um sie zu überzeugen. Interessant ist darüber hinaus als Zusatzinformation Lindas Entgegnung, nachdem sie sich seine Schilderung mit ungerührtem Gesichtsausdruck angehört hat: „Is' alles ewig her – und Sie haben Ihr Land längst wieder"; denn dies teilt uns mit, dass sie – als Städterin aus dem Westen – nicht über die Lebenswelt Bescheid weiß, in die sie gezogen ist. Sie ist nicht in der Lage, die Hintergründe und Verwicklungen zu überblicken – und damit nicht die Folgen ihres eigenen (strategischen) Handelns. Gezeigt werden sie bei dieser Unterhaltung wieder im Schuss-Gegenschuss-Verfahren; die Positionierung ist hinsichtlich der Machtfrage allerdings durchaus interessant. Linda steht auf der Leiter, steigt zwar, um mit Gombrowski zu sprechen, ein paar Stufen hinab, bleibt aber dennoch oberhalb von ihm stehen und blickt damit auf ihn herab, wodurch es kein Gespräch auf Augenhöhe mehr ist. So perspektiviert die Kamera Linda leicht von unten nach oben, Gombrowski umgekehrt von oben nach unten – ein Blick von oben herab. Unterstrichen wird ihre Haltung noch durch das Motivations-Audio (interne Aurikularisierung), das wir zu Beginn der Szene – sie hat Stöpsel in den Ohren – aus dem Off hören können und das uns Wesentliches über Lindas Charakter und Einstellung mitteilt: Wir sehen eine Frau, die bereits ihren Erfolg vor Augen hat, die sich auf der Gewinnerstraße wähnt. Schaut sie auf ihn herab, entspricht das Visuelle der Situation, in der er sich befindet: Er ist gekommen, um zu bitten, um noch einmal an die Abmachung zu erinnern. Mittlerweile ist er, (wie in den anderen Varianten) ziemlich unter Druck stehend, darauf angewiesen, dass sie bei ihrer Zusage bleibt. Dementsprechend sind bei ihm unterschiedlichste Stimmungen hör- und sichtbar, während sie durchgehend hart und unnahbar bleibt. Verglichen mit den vorherigen Gesprächen wird (im Film) zum ersten Mal erkennbar, dass das Machtpendel ganz klar in Lindas Richtung ausgeschlagen ist.[2975]

Lindas Absage erfolgt im Roman am Ende des 52. Kapitels. Gombrowski, der hier der Fokalisator ist, ist nun (endgültig) im Stadium der Resignation angekommen, doch Lindas Anruf lässt noch einmal kurz Hoffnung aufkeimen, da der Windpark zumindest die Ökologica retten und Betty eine Grundlage für ihre künftige Arbeit geben würde.[2976] Wie schon im Meiler-Kapitel geht die Erzählerin erneut auf Lindas Stimme ein: „Die Stimme

[2975] Unterleuten III, 00:06:00-00:07:33.
[2976] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 546f.

hätte ohne Weiteres zu einer Telefonsex-Hotline gehören können.“ Außerdem scheint sich Gombrowskis Meinung über Linda Franzen mittlerweile geändert zu haben, war zuvor noch die Rede davon, er könne sie nicht ausstehen, heißt es nun: „Aus irgendeinem Grund mochte er Linda Franzen.“[2977] Zu Beginn des Gesprächs siezt Gombrowski Linda, weshalb das vorherige Duzen nochmals als rein taktisches unterstrichen wird. Zunächst geht es um das, was Linda wollte und nun bekommen hat:

> „Ich nehme an, Sie wollen sich bedanken.“
> „Wofür?“
> „Haben Sie die Baugenehmigung nicht erhalten?“
> „Die lag gestern im Briefkasten.“[2978]

Der Tatsache, dass Linda gleich die Verängstigte spielen wird, widerspricht der Ton, mit dem Helene Grass diesen Gesprächseinstieg liest. Sowohl die wortkargen Entgegnungen „Wofür“ und „Quasi“, vor allem aber ihr „Die lag gestern im Briefkasten“ hören sich fast beleidigt an oder als hätte ihr Gombrowski keinen Gefallen getan, ihr eher Steine in den Weg gelegt. Gombrowski scheint von alledem nichts zu bemerken, schätzt die Situation (noch immer) völlig falsch ein, spricht vom Notartermin und die Erzählerin berichtet gar, dass er beginnt, „sich ein wenig besser zu fühlen“ (und beim Rezipienten wird Mitgefühl geweckt).[2979]

Im Hörspiel unterscheidet sich der Gesprächseinstieg wieder klar vom Hörbuch. Linda flötet – in vollstem dramaturgischen Handlungssinn – ihr „Guten Morgen, Herr Gombrowski!“ geradezu fröhlich ins Telefon, was durch die Erweiterung: „Is’ schön, Sie zu hören.“ (Gombrowski) und „Ich freu mich auch. Hallo.“ (Linda) noch verstärkt wird. Bei „Ich nehme an, Sie wollen sich bedanken“, klingt er dagegen ernst und sie bei ihrem „Wofür?“ ungläubig, dann jedoch begeistert, wenn sie ausruft: „Oh ja! Die lag gestern im Briefkasten!“ Bei „Quasi, quasi“ lacht sie erneut.[2980] Nicht zuletzt durch diesen sprechmelodischen Mix gelingt es, die Absurdität, den Charakter eines offen-falschen Spiels, offen strategischen Handelns, eindringlich vorzuführen, sie – sofern das möglich ist – noch unsympathischer zu zeichnen.

[2977] Vgl. ebd., S. 246f; ebd., S. 546. Eine andere Lesart wäre, es der Unzuverlässigkeit der Erzählerin zuzuschreiben.
[2978] Ebd.; „Nachdem der Vogelschützer seinen Widerstand aufgegeben hatte, war es ein Kinderspiel gewesen, das Papier zu beschaffen. Ein Anruf bei Arne, und kurz darauf ging die Genehmigung in die Post.“ (Ebd.). In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt dies (Zeh: Unterleuten-HBk, 221).
[2979] Zeh: Unterleuten-HB, 233-15:31:16-15:32:08; Zeh: Unterleuten, S. 546f.
[2980] Zeh: Unterleuten-HS, 6/6-00:15-00:43.

Der erwartete Dank wird von Linda weder in Roman/Hörbuch noch Hörspiel ausgesprochen, und so geht Gombrowski zum bevorstehenden Notartermin über, worauf sie mit dem Grund ihres Anrufs herausrückt: „‚Herr Gombrowski' […], ‚ich habe schlechte Nachrichten für Sie. […] Ich werde die Schiefe Kappe nicht an Sie verkaufen.'" Auch an dieser Stelle wird im Hörbuch der schroffe Ton beibehalten; in den Worten liegt weder Bedauern noch Furcht, sondern sachlich-abweisende Härte, mit der ein feststehendes Urteil mitgeteilt wird. Die Linda des Hörspiels beginnt scheinbar zögernd, als hätte sie Mühe, die Worte hervorzubringen: „Äh, Herr Gombrowski, ich, ähm, ich hab' *leider* schlechte Nachrichten für Sie – […]. Ich werde die Schiefe Kappe nich' an Sie verkaufen. […] Das ist nicht meine Entscheidung." Hart klingt sie hier nicht; sie bringt dies mit gespieltem Bedauern hervor.[2981] Im Roman werden dann mehrere knappe Sätze ausschließlich in autonomer direkter Rede zitiert. Linda schiebt, wie geplant, die vermeintlichen Drohungen als Grund für ihre Absage vor. Es gibt nur bei Gombrowskis erstem Satz ein Ausrufezeichen, ansonsten sind die Aussagen allesamt kurz und ohne Hinweise auf Emotionalität oder andere Regungen. Helene Grass liest dessen ungeachtet die Aussagen Gombrowskis erst ungläubig, dann zunehmend wütend. Was Linda anbelangt, ist aus der zitierten Rede, die ohne weitere Hinweise der Erzählerin erfolgt, nicht unbedingt herauszulesen, wie es um ihre Gefühlslage tatsächlich bestellt ist; doch ihre Motive sind bereits aus dem Gespräch mit Frederik bekannt. Im Hörbuch macht eine leichte Hebung die Behauptung, es sei nicht ihre Entscheidung, zu einer Verhöhnung, zumal sie sich insgesamt keineswegs darum bemüht, ihre Täuschung zu verbergen. Der einzige Hinweis zu ihrer Stimme findet sich im Roman dagegen erst nach dem Anschlusssatz: „‚Das Ergebnis steht fest.' Linda Franzen klang ein wenig mechanisch. Vielleicht hatte sie ihren Text vor dem Telefonat auswendig gelernt. ‚Ich werde mich nicht weiter in diesen Windmühlenkrieg involvieren.'" Diese Mechanik in der Stimme hören wir auch im Hörbuch; der Text wird emotionslos abgespult; es liegt nicht der Hauch eines taktischen Bemühens um Verschleierung darin. Linda ist sich – wie zuvor beim Hinken – ihres Sieges derart sicher, dass sie ein (verdecktes) Schauspiel gar nicht mehr für nötig hält.[2982] In den Worten des Film-Fließ: „Das nennt man die Arroganz der

[2981] Zeh: Unterleuten, S. 547; Zeh: Unterleuten-HB, 233-15:32:46-15:33:20; Zeh: Unterleuten-HS, 6/6-00:43-01:15.
[2982] Zeh: Unterleuten, S. 547f.; Zeh: Unterleuten-HB, 233-15:33:14-15:33:54; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 529-532.

Macht.“[2983] Man kann hier nicht einmal mehr von offen strategischem Handeln sprechen, es ist eine glatte Lüge, was nun auch Rudolf Gombrowski (endlich) erkannt hat. Als sie im Hörspiel von der vermeintlichen Bedrohung und dem Windmühlenkrieg spricht, wirkt sie hart, entschieden und abweisend. Gombrowskis Wut ist gedämpfter, leiser, wir hören ihn einatmen; es wirkt, als schlucke er seine Wut herunter.[2984] Daraufhin ist das „Sie“ wieder dem „Du“ gewichen, was in diesem Fall als Zeichen verschwundenen Respekts zu lesen ist: „Weil du von mir schon bekommen hast, was du wolltest‘ […]. ‚Ich dachte, du hast Ehrgefühl. Willkommen in Unterleuten.‘“– Erst in diesem Moment versteht Gombrowski den Rahmen, in dem er sich schon die ganze Zeit über bewegt hat, und dass er sie völlig falsch eingeschätzt hat. Er hat sie für anständiger und ehrlicher gehalten, gerade, weil sie *nicht* aus Unterleuten kommt. Nun wird ihm klar, dass er auf ihre Täuschung reingefallen ist; er ist davon ausgegangen, dass sie sich an die Abmachung hält, was zugleich etwas über die Lebenswelt aussagt, in der er (bisher) lebt(e). Nun braucht er eine Weile, ehe er seine Sprache wieder gefunden hat. Im Roman wird dies durch das Erwähnen von Geräuschen und der Tatsache, dass Betty „keinen Mucks“ von sich gibt, gelöst, ehe es geradezu verhöhnend heißt: „Selbst die Zuchtbullen draußen in ihren engen Gitterboxen schienen darauf zu warten, was Gombrowski als Nächstes sagte.“ Schließlich fragt er, ob dies Krons Idee gewesen sei, was Linda verneint und hinzufügt: „Vielleicht beruhigt Sie das ein wenig.“ Auch hier bleibt die Stimme Lindas hart wie zuvor. Im Grunde gibt es im Hörbuch bei diesem Telefonat nur diesen einen (Mono-)Ton. Die Hörspiel-Stimme Linda Franzens erweckt hingegen eher den Eindruck, als werde sie langsam ungeduldig, während bei Gombrowski eine Mischung aus Resignation und aufkommender Wut zu vernehmen ist.[2985]

Das Telefon ist, wie gesagt, ein bequemes Mittel, um einer unangenehmen Kommunikation aus dem Weg zu gehen – es passt zu einem Menschen, der wie Linda in einer Welt aufgewachsen ist, in der die Face-to-Face-Kommunikation im Schwinden begriffen ist:

> Die reale Dialogbereitschaft sinkt nicht nur, weil viele Alltagsverrichtungen keine Menschen mehr brauchen, sondern weil die modernen Kommunikationsmedien

[2983] Unterleuten II, 00:22:26-00:22:28. Arne Seidel, zu dem er dies sagt, kann über den Neuling, der sich in Unterleuten so wenig auskennt, dass er ihn für mächtig hält, nur lachen.
[2984] Zeh: Unterleuten-HS, 6/6-01:16-01:41.
[2985] Zeh: Unterleuten, S. 548; Zeh: Unterleuten-HB, 233-15:34:05-15:34:39; Zeh: Unterleuten-HS, 6/6-01:43-02:08.

> entweder auf Einseitigkeit angelegt sind oder die Möglichkeit der Distanzierung vom Dialog miteingebaut haben.[2986]

Weil es nichts mehr zu sagen gibt, sagt sie nur – auch intonatorisch – ohne jeden Respekt: „Vielen Dank für Ihr Verständnis" – und das im Hörbuch weiterhin schroff, fast pampig, als hätte er sie beleidigt; im Hörspiel dagegen mit gespieltem Bedauern – und legt auf.[2987] Dieser letzte Satz ist natürlich eine bloße Floskel, für die es nicht einmal eine Anschlussmöglichkeit gab, weil Gombrowski ihr klar zu verstehen gegeben hat, dass er ihr die Geschichte ihrer angeblichen Angst nicht abkauft. Gombrowski seinerseits ist wieder in die Resignation zurückgekehrt, in der er sich schon vor dem Anruf befunden hat; und hat keine Worte mehr: „Eigentlich hätte er sie anschreien müssen, ihr drohen, ihre Selbstsicherheit erschüttern. Aber ihm fiel nichts ein. Da war kein Vokabular mehr für Drohungen. Da waren überhaupt keine Wörter, nur noch diese Leere, die alles verschlang."[2988] Er ist am Tiefpunkt angelangt, entmachtet; die Niederlage ist absolut. Trotzdem durchlaufen seine Äußerungen und deren Intonationen – im Gegensatz zu Linda Franzen – ein letztes Mal eine Bandbreite emotionaler Schattierungen. Am Anfang ist er freundlich und entgegenkommend, dann kurzzeitig entsetzt, ehe alles in eine Resignation mündet, der im Hörbuch indes merklich eine ganze Portion Wut zu entnehmen ist. Man kann das alternativ so sehen (und hören), dass er angesichts seiner allumfassenden Niederlage stimmlich nun erstmals gänzlich unmaskiert auftritt. Wer ohnehin verloren hat, braucht nichts mehr zu verbergen. Auf inhaltlicher Ebene macht sich seine Resignation zudem dadurch bemerkbar, dass er zwar seinen Unmut kundtut, doch mit keinem Wort versucht, sie noch umzustimmen, sich noch in irgendeiner Form um Verständigung zu bemühen.

Aufgrund der eisigen Härte, mit der Lindas Äußerungen im Hörbuch vorgetragen werden, wird dem Telefonat dort eine andere Richtung verliehen. Im Roman ist zwar anfangs von der Telefon-Sex-Hotline-Stimme die Rede – das ist hier der einzige Moment im Hörbuch, wo sie noch ruhig und freundlich klingt – und gegen Ende vom mechanischen Klang, aber dazwischen wird ein längerer Abschnitt in direkter Rede ohne Erzählerkommentare

---

[2986] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 152.

[2987] Zeh: Unterleuten, S. 548; Zeh: Unterleuten-HB, 233-15:35:30-15:35:36; Zeh: Unterleuten-HS, 6/6-01:56-02:16.

[2988] Zeh: Unterleuten, S. 548. Dass ihm das Vokabular für Drohungen ausgegangen ist, wird im Hörspiel an dieser Stelle in einen Gedanken Linda Franzens verlegt, sodass wir – wie schon zuvor bei Betty – die überraschende Wirkung aufgezeigt bekommen, die Gombrowskis fehlender Widerstand hervorruft (vgl. Unterleuten-HS, 6/6-02:28-02:30).

zitiert. Hat der Leser die Möglichkeit, den Worten immerhin (gespielte) Furcht oder (vorgetäuschtes) Bedauern beizugeben, wird Linda im Hörbuch auf eine knallharte Position festgelegt, der die Gefühle des Mannes am anderen Ende der Leitung vollkommen egal sind. In der Hörspiel-Version legt sie künstliches Bedauern an den Tag – und obwohl das weicher wirken mag, tritt sie im Hörbuch auf der anderen Seite sogar aufrichtiger auf, denn die emotionale Einfärbung des Hörspiels ist bloße Heuchelei.

Im Film geschieht diese Absage nicht durch einen Anruf, sondern direkt auf dem Weg zum Notar, als sie und Frederik zufällig an jenem Feld vorbeifahren, auf dem Gombrowski und Betty Kessler sich zu dem Zeitpunkt befinden. Während das Telefonat absichtlich erfolgt, wird es hier nur nebenbei erledigt, weil es sich so ergibt. Zudem ist es kein Gespräch unter zweien, sondern Betty ist ebenfalls dabei – und sie betrifft es, da sie gerade zur Geschäftsführerin gemacht wurde, sogar noch mehr als Gombrowski. Die Konfiguration bzw. Anordnung im Raum zeigt die drei im Verhältnis 2:1, Linda steht alleine in einem Abstand von etwa eineinhalb bis zwei Metern zu den beiden anderen, wodurch sie von der Ausgangslage eigentlich in der stärkeren Position wären; doch haben sie dem, was nun kommt, nichts entgegenzusetzen. – Trotz der ernsten Lage ist auf Bettys und Gombrowskis Gesichtern eine gewisse Zuversicht zu vernehmen, die mit dem zu tun hat, womit er das Gespräch, ihre Frage („Probleme?“) übergehend, beginnt: „Ham Sie Ihr Gutachten? […] Dann hab’ ich meinen Teil der Abmachung erfüllt.“ Die Mienen wandeln sich schnell, nachdem Linda ihr „Ich kann Ihnen mein Land auf der Schiefen Kappe nicht verkaufen“ losgeworden ist. Es ist buchstäblich ein Schlag in ihre Gesichter, der in einer Sekunde alle Hoffnungen zunichtemacht. Gombrowski appelliert sogar noch an Lindas Anstand: „Wir haben eine Abmachung, **Sie haben mir Ihre Hand darauf gegeben**.“ – In Rudolf Gombrowskis bisheriger Lebenswelt bedeutete ein Handschlag eine verlässliche Abmachung. Es war eine Regel, die in der sozialen Welt galt; eine weitere, die durch die junge Frau außer Kraft gesetzt wird und ihm seine vertraute dörfliche Lebenswelt immer mehr entfremdet. Oder, so kann man sagen, er hat selbst jetzt noch nicht begriffen, dass es diese nicht mehr gibt, worin man einen Grund seines Scheiterns sehen kann. Entsprechend wirkt er hier zum einen ohnmächtig, es klingt wie ein letzter Strohhalm; zum anderen taucht es Lindas Charakter noch einmal in eine dunklere Nuance. Mit emotionslosem Gesichtsausdruck und wenig überzeugendem Ton spult sie sodann den Text der Drohungen ab, der freilich erneut ohne Wirkung bleibt. Auf seine Feststellung,

sie habe ein besseres Angebot, geht sie nicht ein, woraufhin er Linda Franzen gegenüber zum einzigen Mal im Film zum Du übergeht: „Du wirst es weit bringen, Mädchen." Dies hat nun nicht das Geringste mit Vertraulichkeit zu tun, ist vielmehr die einzige Möglichkeit, seiner Haltung zu diesem Vertrauensbruch Ausdruck zu verleihen. Wenn er dies ruhig und mit einem Lächeln im Gesicht ausspricht, zeigt er damit vor allem eines: Verachtung. Obwohl Betty dabeisteht, ist sie lediglich die stumme Beobachterin; außer der kurzen Begrüßung sagt sie nichts; sie wird nur immer wieder zwischen die Gesichter der beiden anderen montiert, sie verfolgt das Geschehen und wir verfolgen es dadurch gewissermaßen mit ihren Augen (und Ohren). Wie gesagt, ist neben der Tatsache, dass es sich hier um Face-to-Face-Kommunikation handelt und eine Dritte anwesend ist, in erster Linie relevant, dass Lindas Absage rein zufällig erfolgt. Nachdem sie alles bekommen hat, was sie braucht, besitzt sie, so wird es zumindest angedeutet, nicht einmal den Anstand, dem einstigen *Verhandlungspartner*, das Nein zu überbringen. Der Rest entspricht im Wesentlichen den anderen Varianten. Sie spult ihren Text ab und Gombrowski nimmt es hin, ohne zu verbergen, dass er ihr die Show nicht abkauft. Es ist eine Lüge, die von allen Beteiligten als solche erkannt wird und das Vorherige als verdeckt strategisches Handeln offenlegt.[2989] Lindas Sieg ist einer faulen Macht geschuldet, einer Macht, die nur auf hinterhältigem Weg erschlichen wurde, einer Macht, die dadurch den Beigeschmack einer Niederlage erhält, einer Macht, in die bereits der Fall vom Gipfel eingeschlossen ist, der nur wenig später erfolgen wird. Man kann sogar auf visueller Ebene Hinweise darauf finden, als der herabschauende Blick der vorherigen Szene (Leiter) umgekehrt ist. Nun wird leicht auf Linda hinabgeblickt; das schwächt die Wirkung ihres Auftritts ab. Betty hat Normalhöhe, ist die Beobachterin – und neben Kathrin Kron am Ende des Films eine der wenigen Figuren, die nicht nur verlieren, sondern auch etwas gewinnen.

Vergleicht man nun alle Varianten miteinander, spielt Linda (in den Grundzügen identisch) in sämtlichen ihr doppeltes Spiel. Damit einher geht nicht nur, dass sie Gombrowski glauben lässt, sie würde ihr Land an ihn verkaufen, sondern das gesamte Dorf glaubt dies – mit entsprechenden Folgen,[2990] was für den Rezipienten zu einem amüsanten Schauspiel vergeblichen Strebens oder vielmehr Abstrampelns der einzelnen Figuren wird. Von dem

[2989] Unterleuten III, 00:43:16-00:45:28.
[2990] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 443, 318ff.

Moment an, da Linda sich entschieden hat, an Meiler zu verkaufen, haben alle anderen tatsächlich nur noch gegen Windmühlen gekämpft.

Meiner Ausgangsthese nach stellen Gespräche, zumindest außerhalb der engen Beziehungen, fast ausnahmslos Fälle strategischen Handelns dar – und das tritt bei keiner Figur so klar hervor wie bei Linda Franzen. Wann immer sie beteiligt ist, ist kommunikatives Handeln unmöglich, da dieses ja impliziert, den anderen eine Stimme zuzugestehen, die gehört und berücksichtigt wird. Von Geltungsansprüchen wie Wahrheit, Wahrhaftigkeit oder Richtigkeit braucht man bei ihr gar nicht erst anzufangen. In beinahe jeder außerfamiliären Interaktion ist sie es, so kann man sagen, die die Fäden in der Hand hält, während sich die anderen in ihrem Netz abstrampeln und sich darin immer mehr verwickeln. Aus diesem Grund würde ich Walter Delabar widersprechen, dem zufolge die Zugezogenen „lediglich ergänzende, gegebenenfalls katalysatorische Funktionen haben."[2991] Es ist zwar richtig, dass der Boden, auf dem sich all dies abspielt, längst ein mehr als brüchiger ist und die Feindschaft Gombrowski-Kron die Hintergrundfolie bildet, die sich im dörflichen Gesamtgefüge zunehmend in den Vordergrund schiebt und die vorgegebenen Einwände gegen den Windpark gänzlich zurücktreten lässt; die wahre Marionettenspielerin aber ist Linda. Weil sie alle im Glauben lässt, sie würde das Land an Gombrowski verkaufen, dreht das Dorf durch und verschwört sich (erneut) gegen ihn. Zur eiskalten Strategin wird Linda Franzen zudem dadurch, dass sie keinerlei Interesse am Dorf hat – wie es bei Arne oder Gombrowski trotz aller Taktik erkennbar ist – oder familiäre Motive wie Konrad Meiler (in Roman/Hörbuch/Hörspiel). So heißt es schon zu Beginn des Romans aus Frederiks Sicht: „Lindas Pläne hatten die ursprüngliche Idee, ein Zuhause für Bergamotte zu schaffen, längst hinter sich gelassen. Sie drehte frei."[2992] Und in der Nacht des Loveparade-Unglücks, ebenfalls aus Frederiks Perspektive: „Sie wollte aus dem Windmühlenstreit als der neue Gombrowski von Unterleuten hervorgehen."[2993]

[2991] Delabar: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein, S. 233.

[2992] Zeh: Unterleuten, S. 139. Hierzu auch eine Passage, wiedergegeben aus Frederiks Sicht am letzten Tag der erzählten Zeit: „Meiler hatte das Flurstück auf der Schiefen Kappe bekommen, das er für die Errichtung des Windparks brauchte. Im Gegenzug erhielten Linda und Frederik 50000 Euro sowie vier Hektar bestes Weideland direkt hinterm Haus. Was sie unverlangt dazu erhielten, war der Hass des gesamten Dorfs. Egal ob die Leute zu Gombrowski hielten oder das Windkraftprojekt verhindern wollten – mit dem Verkauf an Meiler gelang es Linda, alle gleichzeitig vor den Kopf zu stoßen.
Jetzt saß Frederik allein im Auto und steuerte den Frontera durch den dichten Verkehr auf dem Kaiserdamm. Seinen Plan hatte er entwickelt, während die Notarin den Vertragsinhalt herunterleierte. Wenn Linda unbedingt dem ganzen Dorf den Krieg erklären wollte, dann musste er das Dorf davon abhalten, die Kriegserklärung anzunehmen." (Ebd., S. 568f.).

[2993] Ebd., S. 418.

Linda Franzen, Konrad Meiler und Rudolf Gombrowski befinden sich, worauf ich im Zwischenfazit gleich noch näher eingehen werde, in einem komplexen Machtkampf, weil jeder einen Teil der Flurstücke auf der Schiefen Kappe besitzt. In diesem Kampf kommt es dann „zu einem *Wettlauf des Einander-etwas-Vormachens* […], wo jede Seite der anderen etwas vormachen möchte, wobei jede die andere zu übertrumpfen versucht. Ähnliches kommt in Bluffspielen wie Poker vor.“[2994] Linda Franzen ist, was das betrifft, eine wahre Meisterin und schlägt die beiden älteren Herren vernichtend. Vor allem gegenüber Gombrowski – und dies ist zudem eine treffende Beschreibung, wie seine PW entstanden ist –

> kommt es zu Formen verzerrter Verständigung. Wo mir der andere droht oder mich gar mit Gewalt zu etwas zwingt, weiß ich ja, dass es nicht mehr um das Erreichen eines Einverständnisses geht. Schwieriger gestaltet sich die Situation, wenn ich denke, dass meine Argumente berücksichtigt werden, dies aber nicht oder nur in unzureichendem Maße der Fall ist. Hier liegt keine manifeste Überwältigung oder Drohung vor, sondern es scheint sogar Konsens zu herrschen.[2995]

Gerade dies macht Linda Franzens Spiel so rücksichtslos und sie zu einer eiskalten, abgebrühten Figur. Sie folgt dabei ihrer „Bibel“, mit entsprechenden Folgen: „Gortz’ – und damit auch Lindas – Spiel ist brutal. Gortz propagiert einen Individualismus für das 21. Jahrhundert, der frei von Mitgefühl die gesellschaftliche Verbundenheit mit anderen ignoriert.“[2996] Hierfür kann die Figur Linda Franzen als Symptom gelten und hinsichtlich einer möglichen Wirkung auf den Rezipienten als Kritik am gegenwärtigen Leistungssubjekt gedeutet werden, das, ohne über echte Ziele zu verfügen oder sich über eigene Bedürfnisse im Klaren zu sein, nach immer mehr strebt.

Linda Franzen hat, das sei nebenbei angemerkt, im Werk Juli Zehs mindestens zwei „Brüder“: Alev in *Spieltrieb* und Oskar in *Schilf*. Bei Alev handelt es sich um einen besonders kalten strategischen Spieler, für den die anderen nichts als Spielfiguren sind, die er seiner Vorstellung entsprechend hin- und herschiebt; und über den zweiten heißt es: „Menschen wie Oskar verstehen das Leben als ein Spiel, das man gewinnen muss. […] Für Oskar reicht es nicht zu gewinnen, die anderen müssen auch verlieren.“[2997] Gleiches ließe sich über Linda Franzen sagen.

[2994] Goffman: Rahmen-Analyse, S. 201f.; kursiv im Original.
[2995] Iser/Strecker: Jürgen Habermas, S. 122.
[2996] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 509.
[2997] Zeh: Schilf, S. 60f.

Keine Figur denkt – das gilt für alle Varianten – so ausschließlich an sich selbst (und allenfalls noch an ihr Pferd): Dies entspricht damit dem Typus der vermeintlich „Erfolgreichen", für die nach Bauman gilt: „Das engmaschige Netz von Verpflichtungen gegenüber einer Gemeinschaft verspricht ihnen kaum Vorteile, vielmehr drohen ihnen im Falle ihrer Verwicklung in dieses Netz erhebliche Verluste."[2998] Schon eine zu enge Beziehung zum eigenen Lebenspartner wäre eine zu einschnürende Verwicklung und damit eine Gefahr für jene Ziele, um die Linda Franzen mit Verbissenheit kämpft – und zwar ohne Rücksicht auf ihre Mitmenschen. „Moral ist Pflicht für die Schwachen, die Starken beherrschen die Kür", heißt es in *Leere Herzen*.[2999] Verbissenheit ist, um noch einmal *Schilf* heranzuziehen, allerdings mitnichten ein Zeichen von Stärke – im Gegenteil: Es ist „gerade ein starker Wille das Markenzeichen des schwachen Menschen. Denn als solcher muss er ständig etwas wollen. Er muss wirken und werken, probieren und trainieren, derweil dem Starken alles wie von selbst gelingt."[3000] Mit anderen Worten: Hinter ihrer scheinbar souverän-mächtigen Maske ist Linda Franzen eigentlich unsicher und ohnmächtig. Gerade durch das wiederholte Selbst-Anfeuern mit Gortz' Sprüchen wird bloßgelegt, dass ihre Härte eine antrainierte ist.

Folglich ist Lindas Position keineswegs eine stabile. In ihrem Streben nach mehr pokert sich hoch und begibt sich dabei in Gefahr, alles zu verlieren. – Meiler hätte im Adlon durchaus Nein sagen können – von seiner Hintergrundintention (Philipp) wusste sie schließlich nichts. Wie bei McKee für die „Kluft" beschrieben, muss sie für das Erreichen – vielleicht gerade wegen ihrer eigentlichen Schwäche – zu immer härteren Mitteln greifen und immer größere Risiken eingehen, einen tiefen Fall riskieren – aber selbst daran scheint sie nicht (mehr) zu denken; erst der Tod ihres Freundes lässt sie (im Film) aufwachen. Dabei geht es auch um einen Zusammenprall der W- und I-World mit der TAW: „Die *Story* entsteht an jener Stelle, an der sich der subjektive und objektive Bereich berühren." Um ihr „Wunschobjekt" zu erreichen, entscheidet sich die Protagonistin, in diesem Fall Linda Franzen, zu der Handlung, von der sie glaubt, dass sie die Welt bzw. die anderen Figuren zu Reaktionen veranlassen wird, die diesem Ziel dienen.[3001] Strategisch betrachtet, versucht sie die anderen (Spiel-)Figuren so in Position zu bringen, dass sie an eben dieses Ziel gelangen kann. Bloß sind diese *leider* selbst (Mit-)Spieler:

[2998] Bauman: Gemeinschaften, S. 73.
[2999] Zeh: Leere Herzen, S. 32.
[3000] Zeh: Schilf, S. 87.
[3001] McKee: Story, S. 167; kursiv im Original; Herv. zurückgenommen A.W.

> Statt seine Welt zur Zusammenarbeit zu bewegen, ruft sein Handeln antagonistische Kräfte auf den Plan, was die Kluft zwischen seiner subjektiven Erwartung und dem objektiven Ergebnis aufreißt, die Kluft zwischen dem, was seiner Überzeugung nach passieren würde, als er diesen Schritt unternahm, und dem, was wirklich geschah, die Kluft zwischen seinem Gefühl für Wahrscheinlichkeit und tatsächlicher Notwendigkeit.[3002]

Wie es bei McKee heißt, offenbart sich der „wahre Charakter" erst, „wenn das Leben die Figur unter Druck setzt, in die Enge treibt und sie dazu zwingt, Entscheidungen zu treffen, aktiv zu werden."[3003] Genau das passiert bei Linda Franzen: Je mehr sie unter Druck gerät, desto rücksichtsloser agiert sie letzten Endes. Während Gombrowski sich seiner schwindenden Macht vor allem mit Drohungen und Befehlen entgegenzustemmen versucht, setzt Linda Franzen hauptsächlich auf Täuschungen und Lügen. Der Kern – und zugleich das, was ihre Konstruktion instabil macht – ist, Meiler *und* Gombrowski im Glauben zu lassen, das Land an sie zu verkaufen. Eben darum geht es nach Dellwig/Goffman bei einer Täuschung. Die Kunst besteht

> darin, zwei Wahrheiten in der Schwebe miteinander zu halten. Verschiedene Wahrheiten in pluraler Manier aufrechtzuerhalten ist für sich jedoch keine Täuschung […]. Täuschung kommt dann auf, wenn eine Realität offiziell aufrechterhalten wird, während inoffiziell eine andere Realitätskonstruktion verfolgt wird – und den Teammitgliedern der Boden der geteilten offiziellen Realität unter den Füßen weggezogen wird, wenn es wesentlich wird. „Täuschung" ist so nicht so sehr die Angst vor der Falschheit als mehr die Angst davor, dass Personen vorgeben, **eine gemeinsame Definition der Situation harmonisch mitzutragen, die sie in der nächsten Situation jedoch auf wesentliche Art und Weise fallenlassen werden.**[3004]

Bei Täuschungen handelt es sich um „das bewußte Bemühen eines oder mehrerer Menschen, das Handeln so zu lenken, daß einer oder mehrere andere zu einer falschen Vorstellung von dem gebracht werden, was vor sich geht." Und dabei ist – um es etwas drastisch auszudrücken – die Lebenswelt in Gefahr: Wird das Ziel hinter der Täuschung verwirklicht, kann dies „zur Verfälschung eines Teils der Welt führ[en]." Täuschender und Getäuschte verfügen über unterschiedliche Situationsdefinitionen: „[F]ür die Wissenden bei einem Täuschungsmanöver geht ein Täuschungsmanöver vor sich; für die Getäuschten geht das vor sich, *was* vorgetäuscht wird." Die PW des Täuschenden halten

[3002] Ebd., S. 168.
[3003] McKee: Dialog, S. 58.
[3004] Dellwig: Zur Aktualität von Erving Goffman, S. 156f.; Herv. A.W.

die Getäuschten für eine objektive Welt, für die TAW. Damit sind Täuschungen jedoch auch „der Gefahr einer bestimmten Art der Entlarvung ausgesetzt."[3005]

Mit der Täuschung verwandt ist die Lüge, auf die ich am Ende des Habermas-Kapitels und bei Kron/Kathrin Kron-Hübschke schon eingegangen bin. Wittgenstein schreibt: „Das Lügen ist ein Sprachspiel, das gelernt sein will wie jedes andre"[3006] – aber es erfordert „einen besonderen Umgang mit den Regeln, die unser sprachliches Handeln bestimmen" – es sind Regeln auf dritter Stufe, eben solche, die man, wie oben zitiert, selbst macht. Dennoch ist die Basis dafür das *normale* Sprechhandeln – wir tun ja so, als ob; Lügen müssen einen wahren Kern haben oder zumindest den Anschein erwecken, wahr zu sein. Als „Faustregel für das Lügen" formuliert Sedmak darum: „‚Lüge so, daß der andere dir glauben kann', und wenn man dies nicht beachtet, geht das Lügen schief." Zudem kommt es darauf an, „bestehende Regeln souverän zu beherrschen, neue Regeln zu entwickeln und auf diese Weise kreativ mit bestehenden Regeln umzugehen".[3007] – Und zwar gerade, weil das Spiel jederzeit auffliegen könnte. Wer lügt, begibt sich auf dünnes Eis – umso entscheidender die Glaubwürdigkeit der Performance. „Es handelt sich hierbei um die Frage, wieviel Kredit (Kredibilität) ich für meine Aussagen in Anspruch nehmen kann. Eine Lüge ist vergleichbar mit dem Aushändigen eines Schecks, der durch die Tatsachen nicht gedeckt ist."[3008] Lügen können scheitern, „wenn eine mögliche Welt, die durch eine Lüge konstituiert wird, derart auf die sogenannte ‚tatsächliche Welt' prallt, daß ein Widerspruch entsteht."[3009] Auf die Fiktion bezogen: Kollidieren TAW und PW in einer Weise, die für das Gegenüber erkennbar ist, scheitert die Figur mit der Lüge. Handelt es sich dabei generell um ein Balancieren zwischen zwei Welten, sind es in Lindas Fall gar drei, die zu Widersprüchen führen können und so wiederum zu Handlungsunfähigkeit. An dieser Grenze, auf diesem schmalen Grat bewegt sich schlussendlich auch Linda Franzen mit ihrem doppelten Spiel. Schließlich ist es ein Widerstreit, in den sie sich selbst gebracht hat: Sie kann ihr Land nur einem der beiden verkaufen, hält beide bis zum letzten Moment in der Schwebe. Dennoch hat sie, bis sie sich vor Gombrowski quasi selbst entlarvt, damit (scheinbar) Erfolg. Linda Franzen ist es gelungen, ihre Züge so geschickt zu arrangieren, dass Gombrowski selbst sein Wissensvorsprung über

[3005] Goffman: Rahmen-Analyse, S. 98f.; kursiv im Original.
[3006] Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 147, § 249.
[3007] Sedmak, Clemens: „Jedes Zeichen kann zum Lügen verwendet werden". Anmerkungen zur Offenheit der Sprache. In: Schneider/Kroß: Mit Sprache spielen, S. 77-94; hier: S. 78f.
[3008] Ebd., S. 82.
[3009] Ebd., S. 84f.

die Lebenswelt Unterleuten rein gar nichts genutzt hat. Wobei er ihrer Perfomance nicht zuletzt aus eigener Blindheit unterlegen ist bzw. weil er vor allem den alten Dorfregeln gefolgt ist, scheinbar ohne zu realisieren, dass in Unterleuten die *neue* Welt längst angekommen ist, außerdem (nur) durch die Brille seiner subjektiven I- und W-World geblickt hat. Zusammen mit ihrem Machtspiel gegen Meiler darf nicht vergessen werden, dass es Linda keineswegs (allein) aus Stärke oder taktischem Geschick gelungen ist, die Männer zu übertölpeln, sondern nicht minder aufgrund deren Schwächen.

3.4 Zwischenfazit außerfamiliäre Kommunikation

„Eigene Macht- und Geldinteressen zerstören einen Dorffrieden,
den es so vielleicht nur in den Köpfen der Bewohner gegeben hat."[3010]

„‚Dein Erfolg' ist für alle, die wissen, dass es im menschlichen Leben
nur zwei grundlegende Kategorien gibt: Gewinnen und Verlieren.
Und nur eine grundlegende Frage: Auf welcher Seite willst du spielen?"[3011]

Vor den Ereignissen des Jahres 2010/2018 scheint in Unterleuten, soweit es die retrospektiven Informationen vermuten lassen, eine spezielle Machtbalance geherrscht zu haben, in deren Zentrum sich Gombrowski befand. Ein bestimmtes Machtgleichgewicht, das zwangsläufig eine ungleiche Machtverteilung mit sich bringt, ist, das hatte ich schon betont, auch für Gemeinschaften notwendig, da sie sonst auseinanderfallen würden. Nicht alles kann (im Alltag) permanent neu ausgehandelt werden; man braucht ein gewisses Maß an Stabilität und Kontinuität.[3012] Und, wie ebenfalls schon erwähnt, waren „[h]ierarchische Beziehungen und Machtverhältnisse" im DDR-Alltag omnipräsent. „Ein Leben ohne die Unterordnung unter eine Macht war praktisch kaum denkbar."[3013] Ohne diese hätte dieses Gesellschaftssystem nicht funktionieren können. Es

[3010] Obermeier, Tobias: Die egomanische Gesellschaft. In: Cult-Zeitung.de [ohne Datum]. http://www.cult-zeitung.de/index.php/hoerspiel/210-die-egomanische-gesellschaft [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020].
[3011] Gortz: Dein Erfolg, S. 13.
[3012] Vgl. dazu: Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [1924], S. 43.
[3013] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 53f.

> mußten die autoritären Strukturen in den einzelnen Menschen verankert werden: entweder in der aktiven Form, indem nun selbst wieder Macht gegen andere ausgeübt wurde, oder in der passiven Form, indem man sich durch Unterwerfung Machtausübung gefallen ließ.[3014]

Das spielt bspw. dafür eine Rolle, wie Gombrowski mit Fließ umgeht: Er wähnt sich in der mächtigeren Position und glaubt, es würde genügen, ihn mit Provokationen einzuschüchtern.

So ist für die außerfamiliären Interaktionen in Unterleuten insbesondere eine Frage zentral: „Wie ist das Machtfeld beschaffen, innerhalb dessen sich die Figuren bewegen?“[3015] Über dieses Feld könnte man vielleicht sogar sagen, dass (vor den Ereignissen jenes Sommers) sämtliche „‚Knoten‘ des Kommunikationskreislaufes“[3016] im Dorf in Rudolf Gombrowski zusammenliefen. Mag man mit dessen *Herrschaft* vielleicht nicht einverstanden gewesen sein, hielt zumindest ein Teil der Dorfbewohner diese für das Beste des Dorfes – oder anders: Er und Arne Seidel haben nicht zuletzt nach der Wende, bei der LPG-Umwandlung, versucht, das Dorf dies glauben zu machen – eine weitere PW. Erst im Zuge des Windmühlenstreits fängt Arne an, diesen Glaubenssatz in Zweifel zu ziehen und muss feststellen, dass er keine Ahnung hat, wo das Dorf heute ohne Gombrowski wäre.[3017] Allerdings bedarf es großer Anstrengung, eine solche Konstellation aufrechtzuerhalten: Im Dorf existieren „verschleierte[] Machtverhältnisse, die im alltäglichen Leben immer wieder reproduziert werden müssen.“ Das funktioniert jedoch nur so lange, wie sich alle daran halten, wie alle regelgemäß mitzuspielen bereit sind. Es ist nicht festgeschrieben, nicht immun gegen Angriffe von außen (oder innen).[3018]

In Abgrenzung zur Macht könnte man überdies sagen, dass Gombrowski einst Autorität besaß, also eine quasi unhinterfragte Form von Macht. Aber, wie erläutert, braucht es für Autorität die Anerkennung der anderen; ist diese nicht mehr geben, wird die autoritäre Position brüchig und kann sich in Macht bzw. den Versuch verwandeln, Macht einzusetzen, und wählt man dafür die falschen Mittel, wie das auf Gombrowski zutrifft – so handelt er nicht einmal mächtig, sondern eher gewaltvoll und ohnmächtig –, ist es mit der Autorität vorbei (vgl. dazu S. 185f.).

[3014] Ebd., S. 60.
[3015] Dörner/Vogt: Literatursoziologie, S. 57.
[3016] Lyotard: Das postmodernde Wissen, S. 54f.
[3017] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 596.
[3018] Dünckmann: Das Dorf als politischer Ort, S. 148.

Mit Norbert Elias kann man dieses verknotete Gebilde als „Geflecht“ bzw. „Verflechtung“ bezeichnen:

> Man mag, um sich dieser Form des Zusammenhangs zu nähern, etwa an jenes Gebilde denken, von dem der Begriff der Verflechtung abgelesen ist, an ein Netzgeflecht. Es gibt in einem solchen Geflecht viele einzelne Fäden, die miteinander verbunden sind. Dennoch ist weder das Ganze dieses Geflechts noch die Gestalt, die der einzelne Faden darin erhält, von einem Faden allein oder auch von allen einzelnen Fäden für sich zu verstehen, sondern ausschließlich von ihrer Verbindung her, von ihrer Beziehung zueinander. Aus dieser Verbindung ergibt sich ein Spannungssystem, dessen Ordnung sich jedem einzelnen Faden mitteilt, und zwar jedem Faden in einer mehr oder weniger verschiedenen Weise, je nach seiner Stelle und Funktion im Ganzen dieses Geflechts. Die Gestalt des einzelnen Fadens ändert sich, wenn sich Spannung und Aufbau des ganzen Geflechts ändern. Dennoch ist dieses Geflecht nichts anderes als eine Verbindung von einzelnen Fäden; und innerhalb dieses Ganzen bildet jeder einzelne Faden zugleich eine Einheit für sich; er hat darin eine einzigartige Stelle und Gestalt.[3019]

In diesem System, das für Unterleuten als so kompliziert angenommen werden kann, wie es sich hier bei Elias anhört, hatte jeder seinen festen Platz, alles hatte seine Ordnung – und dann hat das durchaus funktioniert – bis die Zugezogenen kamen. Ob es sich dabei um eine Gemeinschaft handelte, ist eine andere Frage, denn harmonisch war es in Unterleuten schon vorher nicht. Nichtsdestotrotz können sogar Beziehungen zwischen Feinden stabil sein: „Die Funktion, die sie füreinander haben, beruht letzten Endes darauf, daß sie kraft ihrer Interdependenz einen Zwang aufeinander ausüben können.“[3020] So sind Machtverhältnisse zwar „in der Regel in stabile und klare Bedeutungsrahmen eingefügt, weil Machtstrukturen dazu neigen, Bedeutungen zu reproduzieren, zu verfestigen und erstarren zu lassen.“ Aber – und das ist für *Unterleuten* wichtig: „Mehrdeutigkeit kann entstehen, wenn man mit festen Bedeutungen spielt und sie verdreht.“[3021] Die Machtverhältnisse in Unterleuten ändern sich, als Außenstehende dazukommen, die, ohne das Netz zu verstehen, an dessen Fäden ziehen und zerren und damit alles aus dem Gleichgewicht bringen – dies tun vor allem Linda Franzen und Gerhard Fließ. Wie weit sie dabei kommen, ist nicht zuletzt davon abhängig, ob es ihnen gelingt, die Muster dieses Geflechts zu begreifen und die Regeln zu durchdringen. Es ist eine Frage des Wissens und der Geschicklichkeit, dieses für sich einzusetzen. Beherrscht man sie, ist es zumindest nach Kron relativ einfach: „Im Grunde glich das Dorf einem Tanzbären […],

[3019] Elias: Die Gesellschaft der Individuen, S. 54.
[3020] Elias: Was ist Soziologie, S. 80.
[3021] Illouz: Warum Liebe weh tut, S. 430f.

gut zu handhaben für jeden, der mit Zuckerbrot und Peitsche umzugehen wusste.“[3022] Und Linda Franzen hat das schnell begriffen: „Das Machtgefüge in Unterleuten war eine Maschine, und Linda musste nicht mehr tun, als die Mechanismen zu erlernen“.[3023]

Dies führt mich zurück zu mehreren angesprochenen Aspekten. Beim Handeln schlägt man nach Hannah Arendt „den eigenen Faden in ein Gewebe […], das man nicht selbst gemacht hat“.[3024] Nach Lyotard wiederum ist das „soziale Band“ sprachlich, aber eben „nicht aus einer einzigen Faser gemacht.“ So kreuzen sich dann im Unterleutner Sprachspielgeflecht „unbestimmte Zahl[en] von Sprachspielen […], die unterschiedlichen Regeln gehorchen.“[3025] Diese werden maßgeblich beeinflusst von den eigenen Zielen und Erwartungen – und kompliziert wird es, weil, wie beim dramaturgischen Handeln, die Erwartungen der anderen berücksichtigt werden müss(t)en.[3026] – Das wiederum gelingt den Figuren nun eher schlecht. Zu großen Teilen liegt das an ihrer Ich-Befangenheit und der rein egozentrischen Ausrichtung des Handelns, nicht unerheblich indessen an Fehlinterpretationen und Wissensdefiziten.

In diesem Zusammenhang wird auch der bekannte Spruch „Wissen ist Macht“ in *Unterleuten* en détail durchexerziert. Gerade in den Beziehungen zwischen den Zugezogenen und den Einheimischen hängt die Machtfrage davon ab, wer wie viel weiß oder überhaupt wissen kann. Insbesondere Gerhard Fließ und Linda Franzen sind permanent darum bemüht, ihre (Macht-)Stellung und (strategische) Handlungsposition zu verbessern, indem sie sich Informationen über das Dorf, die Vergangenheit und die (Spiel-)Regeln verschaffen, was ein bisschen dem Wettrennen zwischen Hase und Igel gleicht. Gombrowski scheint immer schon da zu sein – bis er einsehen muss, dass er selbst ausgetrickst wurde. – Das Wissen, das ihm fehlt, bricht ihm am Ende das Genick:

> [J]ede Form von Machterwerb und Machtbehauptung ist auf ein bestimmtes Wissen angewiesen. Ein Mächtiger, der nicht über spezifisches Wissen verfügt, würde über kurz oder lang seine Machtstellung verlieren. Man kann nur regieren, wenn man etwas über die Regierten weiß. Daher ist das Regierungshandeln stets darum bemüht, Wissen zu sammeln und das Wissen in einer Form aufzubereiten, die das Regieren erleichtert bzw. überhaupt ermöglicht. Auch jede Form dauerhafter Machtausübung ist auf das Sammeln und Auswerten von Wissen angewiesen.[3027]

[3022] Zeh: Unterleuten, S. 111.
[3023] Ebd., S. 461.
[3024] Arendt: Vita activa, S. 226.
[3025] Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 104.
[3026] Vgl. Römpp: Habermas, S. 66.
[3027] Anter: Theorien der Macht, S. 71.

Geht es um die (ungleiche) Verteilung von Wissen, müssen

> drei wesentliche Rollen ihrer Funktion nach unterschieden [werden]: die der Darsteller, die der Zuschauer und die der Außenseiter. Wir können diese Rollen auch nach den Informationen unterscheiden, die gewöhnlich denen, die sie spielen, zugänglich sind. […] Außenseiter kennen weder die Geheimnisse der Darstellung noch den Anschein von Realität, den sie hervorruft.[3028]

So prallen vor allem die Lebenswelten und damit die PWs der Einheimischen und Zugezogenen immer wieder aufeinander, weil letztere, obwohl sie vieles nicht wissen (können), dennoch versuchen, in das Dorfnetz einzudringen und mitzuspielen. Knapp und treffend fasst Seel das so: „Erfahrung schlägt soziologische Analyse und Wissen ist Macht." Das ist von umso größerer Bedeutung, als es sich beim „dörfliche[n] Sozialleben" um „ein vielschichtiges Netz verdeckten Wissens" handelt: „Man weiß hier aus Gerüchten alles übereinander, die Quellen sind nicht immer eindeutig identifizierbar und schon gar nicht erkennbar, wenn man mit städtischen (hier: wissenschaftlichen) Vorannahmen arbeitet."[3029] Obwohl dieses Wissen Lücken aufweist, weil es „narrativ konstruiert" ist, bestimmt es „das Handeln und die alltägliche Realität des Landlebens genauso, wie Wahrheit es täte." Und die Frage nach der Wahrheit kann schon darum nicht geklärt werden, „da sie zu eng mit Machtfragen verbunden ist. Geschichten und Erzählungen sind hier immer etwas, das den eigenen Bedürfnissen angepasst werden kann"; wie es z. B. auch Kron gegenüber seiner Tochter gemacht hat. Das Erzählen von Geschichten ist also ebenfalls einem Ziel unterworfen: „Es geht darum, eine Geschichte über die eigene Person zu finden, die im ländlichen Komplex von Macht und Raum wirksam wird."[3030]

Wie das Zitat von Kellerwessel auf S. 744 anschaulich beschreibt, kann man die Regeln jedoch nicht durch bloßes Zuschauen erlernen. – Ein Fehler, den Gerhard Fließ macht: Er hat das Ziel, vom Zuschauer zum Darsteller zu werden, bleibt aber bis zum Ende Außenseiter. Nicht einmal beim Abendessen mit Linda Franzen im eigenen Haus kommt er aus der Rolle des Zuschauers heraus. Für ihn spitzt sich der Konflikt immer mehr zu, weil er – neben den inneren Widerständen (hauptsächlich aus seinem Minderwertigkeitsgefühl resultierend) – auf äußere trifft, mit denen er nicht umzugehen versteht. Darum wird seine Lage immer aussichtsloser, er muss immer mehr riskieren – und verliert am Ende alles.

[3028] Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 132.
[3029] Seel: Der Gang aufs Land, S. 276.
[3030] Ebd., S. 279f.

Linda Franzen dagegen schafft es, die anderen nach ihren Regeln spielen zu lassen, was in erster Linie daran liegt, dass sie nach Regeln spielt, die wiederum den anderen unbekannt sind, in deren Horizont (bislang) nicht vorkamen. So werden selbst ein Gombrowski, selbst ein Meiler, als sie mit Linda Franzens neuen und unerwarteten Spielregeln konfrontiert sind, von Darstellern zu Zuschauern; Gombrowski, aufs Ganze gesehen, sogar zum Außenseiter, der aus dem einst vertrauen Netzgeflecht herausgerissen oder geradezu herausgeschleudert wird. Vergleicht man Fließ, Franzen und Gombrowski miteinander, kann man der jungen Frau also die größte „Sprachspielkompetenz" bescheinigen, während es Fließ und Gombrowski nicht gelingt, ihre (Sprachspiel-)Regeln an die (veränderten) Rahmenbedingungen anzupassen. Fließ bleibt meist den städtischen Sprachspielen verhaftet, Gombrowski jenen, wie sie in der Vergangenheit im Dorf galten und funktionierten, beide (und Meiler nicht minder) dem alten patriarchalen Rollenbild.

Man kann diese Machtkämpfe und strategischen Spiele mit Norbert Elias noch weiter ausdifferenzieren. Er stellt verschiedene Spielmodelle, „Modelle normierter Verflechtungen" vor,[3031] die sich dafür heranziehen lassen, wie sich die Machtbalancen in *Unterleuten* verschieben. Nützlich ist dies, wie Elias selbst erklärt, aus folgendem Grund:

> Der Gebrauch des Bildes von Menschen, die ein Spiel miteinander spielen, als Metapher für Menschen, die Gesellschaften miteinander bilden, erleichtert das Umdenken von den statischen Vorstellungen, die zu den meisten gängigen Begriffen, deren man sich in diesem Zusammenhang bedient, gehören, zu den weit beweglicheren Vorstellungen, deren man bedarf, um mit besseren gedanklichen Ausrüstungen an die Aufgaben heranzutreten, die sich der Soziologie stellen.[3032]

Relevant waren in diesem Teil meiner Arbeit hauptsächlich Zwei-Personen-Konstellationen, mit Elias: „Zweipersonenspiele". Dafür gibt es erstens die Möglichkeit, dass „der eine Spieler dem anderen weit überlegen ist: A ist ein sehr starker, B ein sehr schwacher Spieler." Das hat Auswirkungen auf die Machtverteilung bzw. darauf, was der einzelne Spieler tun kann und was nicht: „In diesem Falle hat A *erstens* ein sehr hohes Maß an Kontrolle über B: Bis zu einem gewissen Grade kann er ihn zwingen, bestimmte Spielzüge zu tun. Er hat mit anderen Worten ‚Macht' über ihn." Das heißt wiederum, „daß er die Spielzüge von B in sehr hohem Maße zu beeinflussen vermag." Dennoch ist – und das ist wichtig – „das Ausmaß dieser Beeinflussung […] nicht unbegrenzt." Selbst

[3031] Vgl. Elias: Was ist Soziologie, S. 83-109.
[3032] Ebd., S. 96.

der vermeintlich spielschwache Partner hat ein gewisses Maß an Macht über den anderen; aus dem banalen Grund, dass sich auch der Stärkere bei seinen Spielzügen nach dem Schwächeren und dessen Spielzügen richten muss. Wäre die Spielstärke oder Spielmacht gleich null, könnte gar kein Spiel zustande kommen. „Menschen, die irgendein Spiel miteinander spielen, beeinflussen sich mit anderen Worten immer gegenseitig." Macht meint damit den Unterschied der Spielstäke zwischen zwei Spielern. Gleichwohl hat der Stärkere „nicht nur ein hohes Maß an Kontrolle über seinen Gegenspieler B. Er hat *zweitens* auch ein hohes Maß an Kontrolle über das Spiel als solches."[3033] Vor allem die Interaktionen zwischen Franzen, Gombrowski und Meiler sind ein anschauliches Beispiel für diesen gegenseitigen Einfluss auf Spiel und Spielstärke des Gegenübers (oder Gegners). Aber es gilt letztlich für alle (Haupt-)Machtspiele, die in diesem Kapitel analysiert wurden: Gerhard Fließ gegen Linda Franzen, Gerhard Fließ gegen Rudolf Gombrowski, Gerhard Fließ gegen Bodo Schaller, Linda Franzen gegen Rudolf Gombrowski und Linda Franzen gegen Konrad Meiler. – Linda Franzen kommt ein spezieller Stellenwert, „eine ungeahnte Machtrolle",[3034] zu, weil sie ganz konkret die zwei Hektar besitzt; insbesondere jedoch weil sie, wie gezeigt, mehr und mehr die (Gesprächs-)Fäden an sich zieht und das Geschehen, mag sie es vielleicht nicht immer lenken (können), maßgeblich beeinflusst, zumal sie auf zwei Spielfeldern parallel agiert. – Und weil sie es am besten schafft, sich in Stellung zu bringen, während ein Gombrowski immer weiter an den Rand des Spielfeldes gedrängt wird. Hierfür ist wieder das Schachspiel

> ein gutes Beispiel: Gewiss sind die Figuren unterschiedlich stark und mächtig, doch welche Macht sie tatsächlich ausüben, darüber entscheidet im Spielverlauf letztlich die Stellung in der Figuration. Manchmal stehen mächtige Damen blöde in einer Ecke, in die sie sich vielleicht sogar selbst manövriert haben, und ein kleiner Bauer, den niemand beachtet hat, bringt am Ende den gegnerischen König zu Fall.[3035]

Auf *Unterleuten* gemünzt, könnte man sagen: Der einst große Bauer steht nun in der Ecke und die für machtlos gehaltene Dame hat ihn gestürzt.

[3033] Ebd., S. 84; kursiv im Original.
[3034] Venzl: Postdemokratie in *Unterleuten*, S. 724.
[3035] Paris, Rainer: Tücken der Macht. Das Beispiel der Politik. In: Ders.: Der Wille des Einen, S. 169-193 [2003]; hier: S. 174; vgl. zum Begriff der „Figuration" u. a.: Elias: Was ist Soziologie, S. 139-145 sowie Bertschi: Im Dazwischen von Individuum und Gesellschaft, S. 223-233.

Der Zustand in diesen Spielen ist keineswegs ein für alle Zeit statischer. Er kann sich, das ist die zweite Möglichkeit, verändern – und das tut er in *Unterleuten*. Gerade für Gombrowski wandelt sich die Lage mehrmals. Einmal sieht er wie der sichere Verlierer aus, dann – zumindest aus seiner Sicht – als würde er das Rennen doch noch für sich entscheiden können. Allgemein ausgedrückt, verändert sich die Balance entweder durch Zunahme der Spielstärke von B oder Abnahme von A. – Beides war in den Machtspielen Linda Franzens der Fall. – Dann verschiebt sich das Machtgleichgewicht und dies wiederum führt zu weniger Kontrolle der Spielfiguration. Das bedeutet zugleich:

> Um so stärker ist umgekehrt der Gesamtplan und der einzelne Zug jedes der beiden Spieler von der sich wandelnden Spielfiguration, vom Spielprozeß, abhängig; um so mehr gewinnt das Spiel den Charakter eines sozialen Prozesses und verliert den Vollzug eines individuellen Plans; in um so höherem Maße resultiert, mit anderen Worten, aus der Verflechtung der Züge zweier einzelner Menschen ein Spielprozeß, *den keiner der beiden Spieler geplant hat*.[3036]

Interessant sind diese Einordnungen als (strategische) Spiele mit den angesprochenen blinden Flecken schon aufgrund des komplizierten Machtkampfes, in dem sich Linda Franzen, Rudolf Gombrowski und Konrad Meiler befinden, welcher auf zwei getrennten Bahnen abläuft und doch miteinander zusammenhängt – allein, weil Linda Franzen auf zwei Spielfeldern parallel agiert und sich in eine Widerstreitssituation hineinmanövriert. Sie bewegt sich beinahe in parallelen Welten: Sie kann stets nur in einer sein und die Welten dürfen sich nicht durchdringen oder vermischen; die Gegenspieler dürfen weder etwas von der anderen Spielebene wissen noch und schon gar nicht in diese eindringen. Sie agiert damit an einer äußerst fragilen Grenze und ist dabei, da sie mitnichten die Regeln und Spielzüge der anderen durchblicken kann, einem zunehmenden Risiko ausgesetzt.

Das Machtpendel Franzen-Gombrowski-Meiler ist überdies spannend, weil es nie nur einen gibt, der etwas vom anderen braucht; der Fordernde und auf der Oberfläche scheinbar Überlegene, vermeintlich Spielstärkere, braucht selbst etwas von der Gegenseite, ist darauf angewiesen, dass diese mitspielt. Ins Gewicht fällt dabei stets das jeweilige Wissen, was besonders bei Gombrowskis Hausbesuch bei Linda Franzen und ihrem späteren Treffen unter der Laterne erkennbar ist. Je nachdem, über welches Wissen die beiden Opponenten verfügen und wie sie dieses einsetzen, in diese Richtung schlägt

[3036] Elias: Was ist Soziologie, S. 85; kursiv im Original.

das Pendel aus. Fehlendes Wissen hat Auswirkungen auf die Handelnden und deren Strategien. – Fehlendes Wissen und falsche Einschätzungen, nicht nur der Situation, sondern auch des Gegenübers. So scheitern die Männer nicht zuletzt, weil sie die junge Frau, Linda Franzen, unterschätzen und sich selbst als ihr überlegen ansehen. Alle scheitern zudem daran, dass es ihnen nicht gelingt, über den eigenen Tellerrand zu schauen, alle sind ich-befangen, gefangen in ihren eigenen Strategien, was bspw. deutlich wird, als Linda Meiler im Adlon auflaufen lässt – dass sie ihm etwas entgegensetzen könnte, stand für ihn in keiner Weise auf dem Zettel. Gortz' Grundsatz, den Linda Franzen zu ihrem gemacht hat, Macht sei die Frage, wer wen bewegt, gilt also für all diese „Charakterwettkämpfe": Wer hat die bessere Strategie? Wer ist in der Lage, den anderen dorthin zu schieben, wo er ihn haben will?

Die Komplexität dieses, wie ich es im Kapitel zu den Figurenkonstellationen genannt habe, *Jeder gegen jeden* macht die strategischen Spiele für alle Seiten so unberechenbar. Unberechenbar sind die Machtspiele in Unterleuten für die Beteiligten insbesondere aufgrund des komplexen Geflechts (aus gegenseitigen Abhängigkeiten). Zu dieser Unberechenbarkeit des Spielens und der Kommunikation generell lässt sich heranziehen, was Eibl in seiner Analyse zu *Emilia Galotti* erläutert; ihm zufolge wird die Kommunikation in diesem Stück durch Machteinfluss verzerrt. Sicher, wir haben es mit einer ganz anderen gesellschaftlichen Konstellation zu tun; dennoch gilt für dieses Drama des ausgehenden 18. Jahrhunderts wie für den Roman des beginnenden 21.: „Mit ihren Äußerungen verfolgen die Figuren bestimmte Zwecke, die in keinem Fall erreicht werden; vielmehr trägt jede einzelne Handlung, ohne dass die Figuren dies wollen, dazu bei, die Katastrophe eintreten zu lassen."[3037] Es sind die strategischen Handlungen, die am Ende zum Scheitern von Kommunikation und Heimat führen. Sie tun es, weil die Figuren nur ihre eigenen Ziele und Interessen verfolgen und den Boden, auf dem sie das tun, dabei zunehmend aus den Augen verlieren. Folge ist „eine Kette von Fehlhandlungen *aller* Beteiligten, von Fehlhandlungen überdies, für die man nicht einmal einen metaphysischen Schuld-Begriff zu bemühen braucht, sondern die allesamt als Fehl-*Berechnungen* aufgefaßt werden können."[3038] Zudem wird das Geld nicht nur für diejenigen zum „diabolon", denen es mangelt, wie im Bolz-Zitat auf S. 191 behauptet, sondern gerade für jene, die es haben oder bekommen.

[3037] Köppe/Winko: Neuere Literaturtheorien, S. 172.
[3038] Eibl: Identitätskrise und Diskurs, S. 154; kursiv im Original.

Man kann die Metapher des Strategiespielens noch weiter ausdehnen; so hat nach Schenk – neben Frederiks Plänen eines Computerspiels – der Roman selbst

> Merkmale einer virtuellen Spielwelt. Derart lässt sich im Handlungsgeschehen ein virtuelles Planspiel erkennen, das die Mechanismen des Dorfes und des gleichnamigen Romans bestimmt. Aus der Perspektive mancher Figuren handelt es sich dabei um ein Strategiespiel, in dem interdependente Relationen über das Schicksal des Einzelnen und den weiteren Verlauf der Handlung entscheiden.[3039]

Schenk bezieht sich dabei auf den Sammelband *Diskurse des strategischen Spiels. Medialität, Gouvernementalität, Topografie*.[3040] Mithilfe der Game Studies will sie „das Handlungsgeschehen des Romans als Strategiespiel genauer bestimm[en]“.[3041] Obwohl es in dem Band fast ausschließlich um Computerspiele geht, lassen sich einige Aspekte tatsächlich für *Unterleuten* und meine Arbeit heranziehen – gerade, um Sprachspiel und strategisches Handeln miteinander zu verbinden. Strategiespielen kann begriffen werden „als Teil einer spezifischen Phantasie von Rationalität und Planbarkeit, die eine moderne, auf Machbarkeit und Kontrolle fixierte Gesellschaftsordnung kennzeichnet.“[3042] Dabei geht es unweigerlich immer auch um Macht bzw. um die Frage, wer das Spiel steuert, wer die Regeln macht und was mit diesem, um Elias Bezeichnung zu gebrauchen, Spieler A innerhalb und als Folge des Spiels geschieht, denn dieser steht ja keineswegs außerhalb, sondern befindet sich mitten im Spiel. Er plant nicht nur und führt aus; er ist selbst Spielfigur – und damit freilich nicht unangreifbar:

> Die entscheidende Konfiguration nimmt also nicht der Spieler an den Objekten des Spiels vor, sondern besteht in der Steuerung des Subjekts durch das Spiel. Das Subjekt wird vom Spiel nicht beeinflusst, sondern überhaupt erst hervorgebracht. Das Strategische ist damit kein Inhalt eines Mediums, sondern ein genereller Diskurs innerhalb der Gesellschaft.[3043]

So wird bspw. Linda Franzen (scheinbar) erst im Spielverlauf zu der Spielerin, die immer höher pokert und immer mehr will, wie ihr Freund erst durch dieses Spiel zu demjenigen wird, der plötzlich 100.000 € fordert, der mit dem Versuch, sich von Linda freizukaufen,

---

[3039] Schenk: Narrative Kaleidoskope, S. 108.
[3040] Böhme, Stefan/Nohr, Rolf N./Wiemer, Serjoscha: (Hg.): Diskurse des strategischen Spiels. Medialität, Gouvernementalität, Topografie. Münster: Lit 2014.
[3041] Schenk: Narrative Kaleidoskope, S. 109.
[3042] Böhme, Stefan/Nohr, Rolf N./Wiemer, Serjoscha: Strategie Spielen. Zu den Ergebnissen des Forschungsprojekts. In: Dies.: Diskurse des strategischen Spiels, S. 7-18; hier: S. 12.
[3043] Ebd., S. 12f.; vgl. dazu auch: Nohr, Rolf N.: „Du bist jetzt ein heldenhafter Stratege“. Die Anrufung des strategischen Subjekts. In: Ders./Böhm/Wiemer: Diskurse des strategischen Spiels, S. 19-67; hier: S. 19; und für den Stellwert des Schachspiels für (strategisches) Spielen: Ebd., S. 34f.

(unwissentlich) sein Leben aufs Spiel setzt und verliert. Für Linda Franzen lässt sich das strategische Spielen weiter konkretisieren. Von „Der Weg ist das Ziel" ist diese Figur denkbar weit entfernt. Ihr geht es ganz und gar nicht ums das Spiel(en); für sie zählt allein das Ergebnis, welches zuvor festgelegt wurde. Sie ist, wie z. B. beim Abendessen im Hause Fließ, zwar durchaus in der Lage, sich auf eine unbekannte Situation einzustellen und sich schnell für bestimme Spielzüge zu entscheiden, doch das Ziel, das Land von Meiler zu bekommen, wurde nie in Frage gestellt. Dass es im Dorf eine andere Weidefläche, mag diese vielleicht nicht direkt vor der Haustür liegen, geben könnte, wird, wie gesagt, nicht in Betracht gezogen. Festgelegt wie das Ziel sind zudem „die Objekte, die zur Erreichung dieser Siegbedingung manipuliert und konfiguriert werden können". Zwar muss der Spielende „(idealerweise) eine konzeptionelle Strategie entwickeln, die sein Handeln auf die Erreichung der Siegbedingung hin zurichtet", aber er hat die Spielzüge des Gegners eben nicht selbst in der Hand; bewegt sich stets im Spannungsfeld von „*Optionalität* und *Operationaltiät*", als er erstens „nicht mit Sicherheit wissen kann, ob die konzeptualisierten Handlungs-Abwägungen tatsächlich zum gewünschten Ziel führen werden", und zweitens „als die Handlungsabwägungen des Spielers möglichst effektiv und gerichtet auf die Erreichung des Ziels zugeschnitten werden müssen."[3044] Weil Linda Franzen zu starr auf ihren Sieg, auf ihr Ziel fixiert ist, ist sie blind für ihre Umgebung – gerade für das, was sie direkt vor der Nase hat. So war sie sich des Mitspielens ihres Freundes (zu) sicher. Er war eines der „Objekte", wurde, wie dieser das selbst nennt, neben allen anderen in die Kategorien *Freund und Feind* eingestuft. Gefährden die Objekte ihr Ziel, sind es automatisch Feinde, nutzen sie ihr, funktionieren sie im Rahmen ihrer Strategie, sind es Freunde. In der Tat betrifft das mehrere Figuren in *Unterleuten*: Aus dem, was eigentlich eine „Wir/Sie-Beziehung" wäre, wird eine „Freund/Feind-Beziehung",[3045] und, wie ich das schon so bezeichnet habe, ein Antagonismus. Das ist eben beim strategischen Handeln der Fall, dann wird der andere, wie auf S. 145 ausgeführt, zum Gegenspieler, der beeinflusst werden soll. Den Antagonismus unterscheidet Chantal Mouffe vom Agonismus. Letzterer meint nicht Konsens, sondern, „dass Konflikte nicht die Form eines ‚Antagonismus' annehmen (eines Kampfes zwischen Feinden)". Mit dem Agonismus bezeichnet sie eine „Auseinandersetzung

[3044] Ebd., S. 36; kursiv im Original.
[3045] Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken, übersetzt von Richard Barth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014 [engl. 2013], S. 26; kursiv im Original.

zwischen Kontrahenten“. Diese wollen zwar ihre Prinzipien durchsetzen, „stellen aber das legitime Recht ihrer Kontrahenten, für ihre Position zu streiten, nicht infrage. Dieser Widerstreit zwischen Kontrahenten stellt die ‚agonistische Auseinandersetzung‘ dar, die Grundbedingung einer lebendigen Demokratie ist.“[3046] – Davon kann bei Linda Franzen wahrlich keine Rede sein, ebenso wenig bei Gerhard Fließ. Selbst wenn „es keine rationale Lösung für ihren Konflikt gibt“, und Kontrahenten in einen Widerstreit geraten, akzeptieren sie in agonistischer Perspektive

> dennoch die Reihe von Regeln, die ihren Konflikt regulieren. Was zwischen Gegnern besteht, ist sozusagen ein konflikthafter Konsens. Sie stimmen über die grundsätzlichen ethischen und politischen Prinzipien überein, die ihre politische Gemeinschaft ausmachen, widersprechen sich aber im Hinblick auf deren inhaltliche Auslegung.[3047]

Ich werde hierauf und warum das so wichtig ist im Fazit meiner Arbeit zurückkommen. Festzuhalten ist, dass der Antagonismus, was vor allem für das vermittelte Gesellschaftsbild relevant ist, ein gemeinsames Merkmal der meisten Figuren als Symptome ist. An dieser Stelle möchte ich noch einmal kurz die Sonder- und Grenzformen der Macht ansprechen, die neben den Lügen und Täuschungen Linda Franzens in den außerfamiliären Interaktionen eine besondere Rolle gespielt haben: Drohungen und Befehle. Bei beiden handelt es sich um Formen (verbaler) Gewalt und diese ist, wie mehrfach betont wurde, ein Zeichen von Ohnmacht. Zu diesem Mittel muss man nur greifen, wenn Macht entweder schon verloren ist, zu bröckeln droht oder man nie Macht hatte. – Langfristig wird man damit immer verlieren: „Nackte Gewalt tritt auf, wo Macht verloren ist. […] Man kann Macht durch Gewalt ersetzen, und dies kann zum Siege führen, aber der Preis solcher Siege ist sehr hoch; denn hier zahlen nicht nur die Besiegten, der Sieger zahlt mit dem Verlust der eigenen Macht.“[3048]

Drohungen und Befehle können auch zusammenhängen, z. B. in Form von „Mache …, sonst…“. Bei ersteren handelt es sich, wie Paris/Sofsky schreiben, um

> überaus alltägliche Ereignisse. […] Nicht die Sanktion oder gar die Legitimation ist der Prototyp sozialer Macht, sondern die Drohung, die offene oder verdeckte

[3046] Ebd., S. 28f.
[3047] Mouffe, Chantal/Wagner, Elke: Und jetzt, Frau Mouffe? In: Mouffe: Agonistik, S. 191-214 [2007]; hier: S. 200.
[3048] Arendt: Macht und Gewalt, S. 55.

> Ankündigung, der andere werde demnächst mit erheblichen Nachteilen zu rechnen haben, wenn er nicht alsbald zu Willen ist und sein Widerstreben aufgibt.[3049]

Das entspricht in knappem Wort dem Handeln Gombrowskis gegenüber Gerhard Fließ. Zutreffend, vor allem für den Hausbesuch beim Vogelschützer, ist außerdem: Oberflächlich betrachtet, ist Drohen zunächst einmal eine Machtdemonstration: „Wer eine Drohung ausspricht, demonstriert Überlegenheit; einseitig kehrt er eine faktische oder fiktive Ungleichheit hervor und zerstört damit jede Fiktion von Gemeinsamkeit und Egalität."[3050] Dass eine Drohung für den Drohenden selbst zum Risiko und er „zum Gefangenen einer Situation, die er selbst herbeigeführt hat", werden kann, wurde bereits erläutert. „Mit einer Drohung verhängt man keine Strafe, sondern kündigt sie an […]. Drohungen legen den weiteren Gang der Geschichte auf zwei alternative Wege fest: entweder Fügsamkeit und Strafffreiheit oder aber Widersetzlichkeit und Sanktion."[3051] Drohungen enthalten, ganz gleich, wie souverän sie vorgebracht sein mögen, einen Moment der Schwäche: Der Drohende macht sich „berechenbar" und so „kann er vom anderen auch ausgerechnet werden; jener kann Kosten und Risiken abwägen und seinerseits Gegenstrategien entwerfen".[3052] Je überzeugender mir meine Performance gelingt, desto geringer wird indes das Risiko sein: „Drohungen bedürfen einer Inszenierung, einer *Dramaturgie der Glaubwürdigkeit*."[3053] Insbesondere Gerhard Fließ fehlt es bei seinen Drohungen, die er Schaller entgegenschleudert, an jeglichem Fundament, weshalb ihm nach der verbalen Gewalt als Ausweg nur die körperliche bleibt. Schaller seinerseits hat, wenngleich mit weniger gravierenden Folgen, ebenfalls zu diesen beiden Formen der Gewalt gegriffen.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang kurz eine weitere „Beziehung", die, wie das für Kron und Gombrowski gilt, in Roman, Hörbuch und Hörspiel nicht direkt geschildert wird; indessen ganz wesentlich von Befehl und Gehorsam bestimmt ist: Jene zwischen Bodo Schaller und Rudolf Gombrowski. Im Film hingegen gibt es zwischen diesen mehrere kurze Begegnungen – und sie sind in jeder Hinsicht knapp. Entweder erteilt Gombrowski Schaller Anweisungen oder dieser teilt ihm mit, dass er welche ausgeführt

[3049] Paris/Sofsky: Drohungen, S. 19.
[3050] Ebd., S. 25.
[3051] Ebd., S. 19f.
[3052] Ebd., S. 22.
[3053] Ebd., S. 23; kursiv im Original.

hat (z. B. „Hab das Schild weggemacht, auf der Schiefen Kappe, *wie du gesagt hast*.“). Man pflegt zwar raue, aber aufeinander eingespielte Umgangsformen, die überflüssige Worte nicht nötig haben. Stellt Schaller eine Anweisung doch einmal in Frage, heißt es von der Gegenseite schlicht: „Mach’s einfach.“[3054] Denn „Die Macht des Befehls muß unangezweifelt sein“.[3055] Wird sie angezweifelt, bringt sie den Befehlenden in Not, in Handlungszwang. Entweder gibt er seine eigene Ohnmacht preis oder er greift zu alternativen Mitteln, wie es Gerhard Fließ tut, weil Schaller keinerlei Anstalten macht, dem Befehl, den Hof zu verlassen, nachzukommen.
Wie auf S. 614f. und 649 geschildert, hinterlassen (ausgeführte) Befehle einen Stachel. Und ich hatte den Befehl dort mit einem Giftpfeil verglichen. Auch Canetti bezeichnet den Befehl als Pfeil, wenn er von „Rückstoß und Befehlsangst“ spricht:

> Ein Befehl ist wie ein Pfeil. Er wir abgeschossen und trifft. […] Er bleibt im Getroffenen stecken; dieser muß ihn herausziehen und weitergeben, um sich von seiner Drohung zu befreien. Tatsächlich spielt sich der Vorgang der Befehls-Weitergabe so ab, als ob der Empfänger ihn herauszöge, seinen eigenen Bogen spannte und nun denselben Pfeil wieder abschösse. […]
> Aber der Befehlshaber, der ihn abschießt, spürt einen leichten *Rückstoß* davon. Den eigentlichen, man möchte sagen seelischen Rückstoß spürt er erst, wenn er sieht, daß er getroffen hat. Hier hört die Analogie mit dem physischen Pfeil auf. Aber […] [v]iele Rückstöße sammeln sich an zu *Angst*. […]. *Befehlsangst.*[3056]

Dieser bildhafte Vergleich passt nicht nur sehr gut auf das Verhältnis zwischen Schaller und Gombrowski, er betrifft sogar jene Beziehungen, die scheinbar ganz gut laufen, wie die zwischen Gombrowski und Betty Kessler. Auch sie erteilt ihm mehrfach Befehle, denen er allerdings nur teilweise nachkommt. Rückstöße und Befehlsangst lassen sich im Film vor allem an der Mimik beider Seiten oftmals, vielleicht nicht eindeutig, aber unverkennbar ablesen. So sind die Befehle und deren Rückstöße weitere Bestandteile, die zum Zerfallen des Macht- und Kommunikationsgeflechts in Unterleuten beitragen.

Neben den jeweiligen Strategien prallen in den außerfamiliären Interaktionen die unterschiedlichen Lebenswelten aufeinander, also die von Westen/Zugezogen und Osten/Einheimisch. Da ich das jedoch im Kapitel V.1 zur Lebenswelt Unterleuten im 21. Jahrhundert noch näher erörtern werde, lasse ich diesen Punkt an dieser Stelle ausgespart und

[3054] Vgl. Unterleuten II, 00:08:25-00:09:41, 00:41:34-00:42:15, 01:08:19-01:08:45.
[3055] Canetti: Masse und Macht, S. 359; vgl. zu weiteren Merkmalen von Befehlen: Ebd., S. 358f.
[3056] Ebd., S. 363f.; kursiv im Original.

blicke nun abschließend auf die wesentlichen medialen und inhaltlichen Unterschiede der außerfamiliären Kommunikation. Aufgrund des Umfangs dieses Kapitels ist es nicht möglich, noch einmal ausführlich auf sämtliche Unterschiede der einzelnen Varianten einzugehen. So werde ich nur noch einige besonders hervorstechende Aspekte herausgreifen. Mehrmals wurde für den Roman in diesen Interaktionen erneut deutlich, wie stark Schilderung und Bewertung von der jeweiligen Fokalisierung abhängen. Vor allem Gerhard Fließ kommt dabei denkbar schlecht weg, und zwar sowohl, wenn er von Schaller in seiner Kommissarenrolle beobachtet wird, wie auch, als er sich selbst und seine Interaktionsbemühungen bei Gombrowskis Besuch beobachtet, verzweifelt bemüht ist, Stabilität in seine Performance zu bringen. Nicht zuletzt unterschiedliche Einschätzungen von Situationen und Handeln des Gegenübers können durch verschiedene Figurenperspektiven aufgezeigt werden. Das ist insbesondere bei der Interaktion Franzen-Gombrowski der Fall, wenn dieser ihr sein Angebot unterbreitet, das Geschehen zunächst aus seiner Sicht erzählt und später aus Linda Franzens Perspektive offengelegt wird, wie sehr er mit seiner Interpretation ihrer (Nicht-)Reaktionen falsch lag.

Im Hörspiel sind, abgesehen von der Emotionalisierung der Vorlage, wiederum jene Transformationen von starker Wirkung, in denen die Gedanken mehrerer Figuren miteinander kombiniert oder einander gegenübergestellt werden; beim Abendessen im Hause Fließ die Gedanken Jules mit denen Lindas bei Aussparung Gerhards. Ebenso reizvoll realisiert ist bspw. die Gegenüberstellung der Gedankengänge Linda Franzens mit denen Rudolf Gombrowskis beim Treffen unter der Laterne; oder die der Figuren Wachs, Franzen, Meiler, als letzterer sie bei seinem Besuch auflaufen lässt und ihr Freund das von Anfang an durchschaut hat. Das ist zwar auch in der Fokalisierung des Romans interessant; durch die Einbeziehung ihrer eigenen Gedanken (und einem von Meiler) kann die Vergeblichkeit ihrer Performance jedoch schonungsloser vorgeführt werden, wozu noch die Schwankungen ihrer Sprechmelodie kommen, die beim Bemühen um einen souveränen Aufritt ihre Unsicherheit immer wieder durchscheinen lassen.

Im Vergleich von Prätext mit Hörbuch und Hörspiel konnte außerdem erneut mehrfach aufgezeigt werden, wie unpassende Intonationen den Ausgangstext entweder verzerren oder ihn auf eine bestimmte Lesart festlegen, während der Roman die Deutung eher offenlässt. So klingt Gerhard Fließ bspw. im Hörspiel nicht wie der Kommissar, mit dem er verglichen wird, und Schallers Angst wirkt in dem Moment, als er noch versucht, Gerhard mit Worten etwas entgegenzusetzen, (zu) gedämpft und kommt im Hörbuch –

und das ist extrem selten – sogar mehr heraus als im Hörspiel. Was in letzterem hingegen eindringlich umgesetzt wird, ist der Augenblick, da Gerhard auf Schaller einschlägt. Der simultane Einsatz der drei akustischen Ebenen Stimme, Geräusch und Musik bewirkt hier eine Steigerung, die Gerhard Fließ' Wahnsinn erst voll zur Geltung bringt.

Gegenüber dem Film haben sowohl Roman/Hörbuch wie Hörspiel den Vorteil, durch Kontrastierung von Figuren- und Gedankenrede bzw. äußerer und innerer Vorgänge Widersprüche offenzulegen oder herauszustellen, wenn eine Figur strategisch handelt, den anderen täuscht oder versucht, die eigene Befindlichkeit hinter einer Fassade zu verbergen. – Und das ist gerade in den außerfamiliären Interaktionen von zentraler Bedeutung. Gerhard Fließ wirkt bspw. bei Gombrowskis Besuch im Film u. a. darum weniger hilflos, weil wir keine Einsicht in seine Gedanken haben, sondern nur die relativ stabile Maske zu sehen bekommen. Die Qualität des visuellen Mediums Film zeigt sich dagegen besonders in den Interaktionen Betty Kessler-Rudolf Gombrowski: Gerade, weil sie ihm körperlich derart unterlegen ist, kann umso eindringlicher vor Augen geführt werden, wie souverän sie sich gegen ihn behauptet und wie er umgekehrt immer mehr an Macht einbüßt. Im Unterschied dazu wurde sie im Hörbuch durch die Lesart Helene Grass' zu einer schüchterneren Version als im Text, was wiederum das Macht(un)gleichgewicht verändert. Abgeschwächt wird durch eine flache Sprechmelodie daneben das Abendessen im Hause Fließ, bei dem viel von der Komik seines Auftritts verloren geht; mehr noch: Wo der Roman den Subtext offenlässt und Interpretationsspielraum bietet, legt das Hörbuch viele Äußerungen auf eine schwache Deutung fest. Wesentlich besser gelungen ist demgegenüber das Treffen im Adlon. Hier schreibt Helene Grass Linda Franzen eine relativ vielfältige Stimmpalette ein. Nichtsdestotrotz ist die Wirkung durch die zusätzliche Geräuschkulisse im Hörspiel erneut stärker. Und im Film bekommt die Szene ihren besonderen Reiz durch das Hinzufügen der Beobachterin Anne Pilz, aufgrund derer nicht nur Meiler der „mittelmäßige[] Wichtigkeitsdarsteller"[3057] des Romans ist, sondern auch Linda Franzen zu einer solchen Darstellerin wird.

Nach dieser ausführlichen Analyse der außerfamiliären Kommunikation möchte ich mich nun noch jener in größeren Gruppen zuwenden, ehe ich die herausgearbeiteten Aspekte in einem letzten Block mit der Heimatfrage verbinden werde.

[3057] Zeh: Unterleuten, S. 286.

4. (Gem)einsam? – Kommunikation in größeren Gruppen

4.1 Die Dorfversammlung: Hauptsache dagegen

„Fehlende Gemeinschaft bedeutet fehlende Handlungsfähigkeit
und Gestaltbarkeit des sozialen Miteinanders.“[3058]

Bislang wurden fast ausschließlich Interaktionen mit nur zwei Beteiligten analysiert; war eine dritte Figur anwesend, ergab sich meist eine Konfiguration bzw. (auch räumliche) Anordnung von zwei gegen einen, und damit letztendlich wieder eine Zweier-Anordnung oder eine, in der jede Figur für sich (und gegen die/den anderen) stand. Im Folgenden werden nun zwei Situationen unter die Lupe genommen, in denen mehrere Dorfbewohner aufeinandertreffen und die deshalb für das „Zusammenleben“ in Unterleuten besonders aufschlussreich sind: Zum einen ist das die Dorfversammlung, zum anderen der Abend/die Nacht von Krönchens Verschwinden.

Im Roman umfasst die Schilderung der Dorfversammlung am Abend des 15. Juli die Kapitel sechs bis elf und wird aus sechs verschiedenen Perspektiven geschildert: Kron, Jule Fließ-Weiland, Frederik Wachs, Elena Gombrowski, Arne Seidel sowie Kathrin Kron-Hübschke. Allerdings nimmt das Geschehen dieses Abends innerhalb der einzelnen Kapitel teilweise weniger Raum ein als die zahlreichen Analepsen. Diese fehlen im Hörspiel, weshalb sich die Versammlung von der Wirkung her stärker zu einem (gegenwärtigen) Ganzen zusammenfügt. Oder anders gesagt, ist die Perspektivierung bzw. subjektive Wertung im Hörspiel weniger stark. Es werden zwar durchaus Gedanken mehrerer Figuren wiedergegeben, meist sind wir jedoch auf die Außensicht beschränkt. Und obgleich es ebenfalls mit Kron beginnt, fehlt sein Macht demonstrierender Auftritt. Was indessen hinzukommt ist eine durchgängige Geräuschkulisse; schon bevor Arne die Begrüßungsworte spricht, hören wir ein Durcheinander mehrerer Stimmen, die wir keinen einzelnen Figuren zuordnen können, außerdem das Klirren von Gläsern. Es wird im wahrsten Sinne des Wortes ein Hör-Raum geschaffen,[3059] in erster Linie (nur) Wahrnehmungs-/Erlebnisraum. Nun soll es um die Gründe gehen, warum daraus kein Raum

[3058] Clasen, Theresa: Radikale Demokratie und Gemeinschaft. Wie Konflikt verbinden kann. Frankfurt/New York: Campus 2019, S. 221.
[3059] Zeh: Unterleuten-HS, 01/24-00:09-00:44.

gemeinsamen Handelns oder ein Beziehungsraum werden kann, sondern ein weiterer Konfliktraum entsteht.

Zu Beginn des sechsten Kapitels (Fokalisierung auf Kron) wird uns mitgeteilt, dass das Zusammentreffen so vieler Menschen in einem Raum in Unterleuten etwas Außergewöhnliches darstellt, selbst am Tag des Mauerfalls seien es nicht so viele gewesen. Nun „brummt[] der Saal wie ein Bienenkorb." Die vorhandenen hundert Stühle sind besetzt, weitere Leute stehen an den Wänden.[3060] Dann wird zunächst erzählt, wie Kron den Saal betritt und sich seinen Platz sucht, worauf ich in Kapitel V.6 noch eingehen werde, und dass er wie alle anderen keine Ahnung hat, warum diese Zusammenkunft einberufen wurde. Mit seinem Schweigen, dem Zurückhalten von Informationen, das sich gegenüber genaueren Ankündigungen in der Vergangenheit als wirksamer herausgestellt hat, ist es Arne gelungen, fast das ganze Dorf in einem Raum zu versammeln. Diese Bewohner werden nun im Rahmen von Krons Rundumblick nach und nach vorgestellt; auch solche, die im Roman ansonsten keine Rolle spielen. So erfährt man hier vor allem etwas über Krons umfassendes Wissen zur Lebenswelt, in der sich das Geschehen abspielt.[3061]
Die Begrüßungsworte des Bürgermeisters sind sodann für die Art und Weise, wie in diesem Dorf miteinander geredet wird, welche Regeln hier so gelten, aufschlussreich:

> „Herrschaften", sagte Arne, „schön, dass ihr alle da seid. Ich dachte immer, ihr kommt zu den Versammlungen, wenn ich möglichst genau erkläre, worum es geht. Wenn ich gewusst hätte, dass ihr den Arsch nur hochkriegt, wenn ihr keine Ahnung habt, hätte ich mir in den vergangenen Jahren viel Arbeit sparen können."[3062]

[3060] Zeh: Unterleuten, S. 103f.
[3061] Vgl. ebd., S. 105f. Arne hat überhaupt nichts durchblicken lassen: „Auf allen Kanälen hatte Kron versucht, den Grund für die Dorfversammlung herauszufinden. Niemand schien etwas zu wissen. Wenn Arne so striktes Stillschweigen bewahrte, musste es sich um eine wichtige Sache handeln." (Ebd., S. 105).
[3062] Ebd., S. 112. Zum „patzigen Sound" Unterleutens gibt es, aus Arnes Sicht geschildert, eine recht bezeichnende Passage: „Mit sieben Jahren war sie [Kathrin; A.W.] in der Lage gewesen, auf die Frage ‚Wie war's in der Schule?' mit ‚Was geht dich das an?' zu antworten. Arne und sie hatten sich gern mit ‚Was willst du denn hier?' oder ‚Hier gibt's nichts umsonst' begrüßt, bevor sie sich gegenseitig in die Seite boxten und gemeinsam in den Kälberstall gingen. Er machte Wolfi dafür verantwortlich, dass Kathrin so brav geworden war. Wolfi kam aus dem Westen und besaß folglich keinen Humor. Vor Jahren war Arne einmal in Niedersachsen bei einer Diskussionsveranstaltung für Kommunalpolitiker aus Ost und West gewesen. Mit Erstaunen hatte er verfolgt, dass die Menschen zueinander ‚Guten Tag' und ‚Wie geht's den Kindern?' sagten. Es wurde weder geraucht noch getrunken, und Arne hatte selten einen langweiligeren Abend erlebt." (Ebd., S. 591f.). Dieser Teil fehlt in der Kurzfassung des Hörbuchs komplett (Zeh: Unterleuten-HBk, 242).

Sein „Wenn ich gewusst hätte, dass ihr den Arsch nur hochkriegt“ entspricht wohl nicht gerade dem, was man gemeinhin unter der offiziellen Ansprache eines Bürgermeisters versteht bzw. stellt es nicht die Art Sprachspiel dar, mit der man eine solche Versammlung üblicherweise eröffnet; außerdem duzt er die gesamte Gruppe – dies spräche an sich sogar für (Dorf-)Gemeinschaft, wird aber natürlich durch den Wortlaut wieder zunichte gemacht. Schon nach diesem Satz gibt es den ersten Zwischenruf („Komm zur Sache, Arne!“), begleitet von Gelächter. Auf seine nächsten Worte folgen erneutes Lachen und ein weiterer Zwischenruf, sodass er das Publikum ermahnen muss, sich zu benehmen, ehe er das Wort an Herrn Pilz übergibt.[3063] Pilz' Vorname wird nicht genannt, er bleibt eine blasse Figur, die lediglich eine Funktion ausfüllt; entspricht allerdings gleichzeitig dem, wie Menschen der gegenwärtigen (Leistungs-)Gesellschaft charakterisiert werden können: Als Roboter ohne Persönlichkeit, beinahe als Leistungs*objekte*.[3064] – Die Figur der Anne Pilz ist durch die Parallelhandlung Windpark/Meiler in Berlin, wie erwähnt, eine Erweiterung, mit der ich mich in Kapitel V.5 noch näher beschäftige.

Arnes Eröffnungssätze werden im Hörbuch eher tonlos vorgetragen; es ist kein Hauch von Ironie zu spüren. Das „Herrschaften“ klingt nach einer Ermahnung. Ein Ton, mit dem man Neugierde wecken könnte, ist es in keinem Fall. Auch die ersten Zwischenrufe werden noch nicht stark betont. Erst Arnes „Benehmt euch“ lässt eine gewisse mahnende Strenge durchscheinen.[3065] Im Hörspiel beginnt er anders: Er weist sie zweifach zur Ruhe, sagt dabei sogar „Bitte“ und aus dem „Arsch hochkrieg[en]“ ist das wesentlich höflichere „dass ihr nur kommt, wenn ihr keine Ahnung habt […]“ geworden. Ansonsten spricht er ähnlich ruhig wie im Hörbuch; sein schiefer Witz fehlt, gelacht wird, wovon im Roman nichts erzählt wird, nur über den Zwischenruf zu Freudenstadt. Wir hören vor allem diverses Gemurmel; von Arnes unbeholfener Eröffnung abgesehen, wird hier der Eindruck einer unruhigen, wenig aufmerksamen Atmosphäre vermittelt.[3066]

Pilz' Einstellung gegenüber den Versammelten wird von der Erzählerin schon nach dessen erstem Satz sehr bildhaft vorweggenommen: „Pilz schob sich die Brille ein Stück höher auf die Nase, wobei er der Versammlung versehentlich den Mittelfinger zeigte“, eine Geste, die gegen Ende noch einmal wiederholt wird.[3067] Als Einstieg in sein Thema

[3063] Zeh: Unterleuten, S. 112.
[3064] Vgl. ebd., S. 112f., 151f.
[3065] Zeh: Unterleuten-HB, 41-03:10:26-03:11:30.
[3066] Zeh: Unterleuten-HS, 01/24-00:49-01:36.
[3067] Zeh: Unterleuten, S. 112; vgl. ebd., S. 146.

dient ein Hinweis auf das extrem heiße Wetter, von dem aus er zur Klimakatastrophe kommt. Darauf gibt es einen weiteren Zwischenruf, dieses Mal von Kron: „Bessere Ernten und weniger Heizkosten“. Pilz versucht sogar, auf den Einwurf einzugehen bzw. diesen gleich für seine Argumentation zu nutzen („Aber nicht nur das, Herr …?“); doch Kron lässt den Versuch ins Leere laufen, indem er überhaupt nicht reagiert. Pilz fährt dessen ungeachtet mit seinem Text fort.[3068] Der Gesprächseinstieg Pilz' wird im Hörbuch ebenso unbetont wie Arnes Eröffnung gelesen, wodurch der beiläufige Small-Talk-Charakter seiner Worte verloren geht – es wirkt mehr wie ein auswendig gelernter Satz; nur Krons Einwurf hat eine spitze Stoßrichtung. Als Pilz dann beginnt, den bedrohlichen Klimawandel zu erläutern, verfällt er in einen aufgesetzten, Gerhard Fließ ähnelnden Dozententon – es klingt eher nach Rechthaben denn nach Überzeugen; es ist ein Sprechen von oben herab und damit wenig zielführend.[3069] Im Hörspiel ist das ähnlich; dort wird Pilz allerdings zunächst durch seinen schwäbischen Dialekt charakterisiert und dadurch vor allem als ein Auswärtiger, als einer, der nicht dazugehört; so sagt er bspw. „Klima-kat**sch**trophe“ oder „Mini**sch**terpräsident“. Allein durch das Sprechen bzw. die Sprache, durch den Dialekt wird also eine Grenze gezogen, die nicht überwunden wird, die niemand überwinden möchte. Nach Krons Zwischenruf gibt es mehrere Lacher und selbst Pilz stimmt kurz mit ein, sagt dann heiter: „Ja, ja, sehr richtig, aber nicht nur das, Herr –.“ Dies bleibt, anders als im Roman, nicht im Raum stehen, der Name wird ihm erst aus dem Publikum zugeworfen und anschließend noch von Arne wiederholt, sodass er den Satz vollenden kann; indes geht er nicht näher darauf ein, sondern spricht unbeirrt über den Klimawandel weiter. Fehlte bereits Krons Machtdemonstration zu Beginn, gelingt es ihm somit weiterhin nicht, sich Geltung zu verschaffen; er erscheint eher als Querulant, als einer von mehreren Zwischenrufern. Kommentiert wird dies durch einen Gedanken Krons („Lösungen. Dieser Pilz ist dabei, sich 'ne hohe Punktzahl auf der Verlogenheitsskala zu sichern.“).[3070]

Im Roman folgen vorerst keine weiteren Unterbrechungen, was daran liegt, dass „das Erneuerbare-Energien-Mantra […] narkotisierende Wirkung entfaltet“ und den ganzen

[3068] Ebd., S. 113. „Auch durch *Schweigen* kann man einem Unterlegenen Verachtung zeigen“ (Henley: Körperstrategien, S. 107; kursiv im Original). Pilz hat derweil mimisch die Bereitschaft zum Dialog zu erkennen gegeben: „Längst hatte er den Urheber des Einwurfs ausfindig gemacht und signalisierte durch freundliches Zwinkern, dass er plante, mit Kron in einen Dialog zu treten.“ (Zeh: Unterleuten, S. 113).
Im Theaterstück dagegen stellt er sich Pilz gerade dadurch entgegen, indem er seinen Namen hervorhebt: „Kron ist mein Name!“ (Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 11).
[3069] Zeh: Unterleuten-HB, 41/42-03:11:50-03:14:15.
[3070] Zeh: Unterleuten-HS, 01/24-01:37-02:23.

Saal in einen leichten Dämmerzustand versetzt hat. Mit der Aufmerksamkeit ist es also insgesamt nicht weit her. Auf das „So […] jetzt wollen Sie bestimmt genau wissen, worum es geht“ am Ende seiner Ausführungen gibt es erneut keine Reaktion – kollektives Schweigen. Zudem wird es im Hörbuch sehr tonlos gelesen und im Hörspiel kann man ebenfalls nicht gerade behaupten, er baue damit Spannung auf. Im Gegenteil: „Die Erwähnung des Ministerpräsidenten hat[] die kollektive Narkose vertieft.“ Niemand interessiert sich für das, was er sagt; erst als er die Aufnahme einer Brandenburger Landschaft mit Windkraftanlagen zeigt, beginnen die eingelullten Zuhörer unruhig zu werden.[3071] Die Gesamtreaktion hierauf fällt im Hörspiel deutlich entsetzter aus als im Roman. Wir hören mehrere Stimmen; u. a. ein erschüttertes „Oh Gott Windkraftanlagen“ von Gerhard Fließ, wobei weder bei seiner Äußerung noch denen der anderen eindeutig ist, ob diese Worte ausgesprochen oder nur gedacht werden. – Und Kron seinerseits beobachtet Arne und Gombrowski, ehe er Meiler erkennt und sich erinnert, wen er vor sich hat.[3072]

Im siebten Kapitel wird das Geschehen aus Sicht Jule Fließ-Weilands geschildert – und diese hat, wie bereits mehrfach ersichtlich wurde, Probleme mit ihrer Aufmerksamkeit, nicht anders hier. Während ihr Mann entrüstet über das ist, was Pilz erzählt, bekommt sie gar nicht richtig mit, worum es eigentlich geht.[3073] Einen Großteil des Kapitels nimmt darüber hinaus eine externe Analepse ein, die vor allem von der Zeit vor und nach Sophies Geburt sowie Gerhard und dessen Vorzügen bzw. Macken handelt. Die wenigen Abschnitte, die den gegenwärtigen Abend betreffen, sind hauptsächlich kleine Wortwechsel zwischen Jule und ihrem Mann. Erst ganz am Ende des Kapitels nimmt sie Anteil an dem, was gerade um sie herum geschieht.[3074] In der Gegenwart folgt der Auftritt Linda Franzens, die schon durch ihr Aussehen als Auswärtige gekennzeichnet wird, als „[e]ine ungewöhnliche Erscheinung in dieser Umgebung, lange blonde Haare, auffälliges blaues Kleid mit tiefem Ausschnitt.“ Die Performance startet dann so: „‚Mein Name ist Linda Franzen.‘ […] ‚Obwohl ich noch nicht lange hier lebe, kann ich jetzt schon sagen, dass ich Unterleuten liebe. Das soll mein Zuhause werden. Ich habe die Stadt verlassen, weil

[3071] Zeh: Unterleuten, S. 116; vgl. ebd., S. 117; Zeh: Unterleuten-HB, 42-03:19:57-03:20:10. Da das Kapitel aus der Sicht Krons wiedergegeben wird, wird immer wieder geschildert, wie er Arne und Gombrowski, aber auch Meiler beobachtet und versucht, aus deren Blicken etwas herauszulesen. Dass er hier keine Verbindung herstellen kann, hindert ihn später nicht, vor den Veteranen seine Verschwörungstheorien auszubreiten (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 116f.).
[3072] Zeh: Unterleuten-HS, 01/25-00:00-00:58.
[3073] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 118.
[3074] Vgl. ebd., S. 118-125.

ich …‘‘[3075] Die drei Punkte sind hier kein Hinweis darauf, dass ihr – wie das bei Gerhard so häufig der Fall ist – die Worte ausgehen; vielmehr stellt es eine ihre Performance steigernde Kunstpause dar, in der sie sich die Haare aus dem Gesicht streicht, ehe sie fortfährt: „Weil ich den Wahnsinn dort nicht mehr ertrug. Ich will meine Ruhe“, unterdessen sie „mit ausgestrecktem Arm auf die Projektion an der Wand“ zeigt und wirkt wie „eine moderne Jeanne d'Arc“. Ihre Ansprache endet mit einem lauten (Ausrufezeichen): „So etwas wird in Städten beschlossen und auf dem Land gebaut. Jeder weiß, dass die Dinger nichts taugen. Damit wird einfach nur Geld verdient auf Kosten der Steuerzahler. So etwas brauchen wir hier nicht!“ Lindas kurzer Auftritt hat im Saal seine Wirkung nicht verfehlt, was Jules Mann, dessen Brief mit dem Verbot der Koppelzäune Linda erst am Morgen erhalten hat, miteinschließt: „Sie setzt[] sich unter anhaltendem Beifall.“[3076] Ihrer Ansprache wird im Hörbuch zunächst kaum stimmliche Färbung verliehen, auch nicht bei der Sprechpause – bei der Nennung ihres Namens klingt sie fast ein wenig schüchtern; erst am Ende wird, was dem Ausrufezeichen des Textes entspricht, die Stimme entschlossener. Insgesamt geht der Inszenierungscharakter im Hörbuch aber verloren und die Wirkung ist schwächer als im Text selbst.[3077] Es deckt sich schon gar nicht mit dem, was im Anschluss aus Frederiks Sicht im achten Kapitel darüber ausgesagt wird: „Das konnte sie: auf eine Weise reden, dass alle zuhörten.“[3078] (Im Gegensatz zu einem Mann wie Pilz, mag man hier ergänzen.) Im Hörspiel spricht Linda wesentlich entschiedener und emotionaler. – Meiler hält dies allerdings nicht davon ab, sie zu durchschauen; er denkt: „Die lügt.“ Gerhard hingegen fällt darauf rein: „Sie denkt wie ich.“ – Insofern haben wir hier ein schönes Beispiel für eine unterschiedliche Bewertung einer Situation, einer Sprechhandlung (und damit zwei PWs). Ausgerechnet ihr Freund lässt sich davon täuschen, wechselt von: „Bei einer Dorfversammlung als Erste den Mund aufzumachen, ist das Gegenteil von Raushalten“ zu „Bravo, Linda, bravo.“ Doch aus dem Beifall des Romans ist eher verhaltenes Klatschen geworden, sodass sich in Hörbuch und Hörspiel Lindas Tonfall und die Reaktionen des Publikums letztlich widersprechen.[3079]

[3075] Ebd., S. 126.
[3076] Ebd., S. 126f.
[3077] Zeh: Unterleuten-HB, 47-03:38:33-03:39:41.
[3078] Zeh: Unterleuten, S. 128. An dieser Stelle folgt nun nach einer kurzen externen, die etwas über Lindas Charakter und ihren Umgang mit Gefahren mitteilt, jene interne Analepse, die Meilers Besuch schildert; wiederum gefolgt von einer externen, in der es um Frederiks Probleme mit Lindas Pferd und den Trost geht, den er sich im „Rossfrauenforum“ geholt hat (vgl. ebd., S. 128-140).
[3079] Zeh: Unterleuten-HS, 01/25-00:59-01:36.

Im Roman nimmt die Schilderung der Dorfversammlung in diesem Kapitel keine zwei Seiten ein. Nach Linda ist es Fließ, der aufsteht und das Wort ergreift. Sein Auftritt knüpft, mag er sich zwar von ihrem dadurch unterscheiden, dass er nervös wirkt, an Lindas an: „‚Meine Vorrednerin hat etwas sehr Kluges geäußert' […]. ‚Projekte wie dieses werden in Städten beschlossen, von Leuten, die mit den örtlichen Gegebenheiten nicht vertraut sind.'"[3080] – Wie Lindas fehlt im Hörbuch Gerhards Einwänden am Anfang die Betonung, was sich im nächsten Kapitel aber ändert. Seine Rede – sie entwickelt sich zu einer solchen – wird im neunten Kapitel (Fokalisierung bei Elena Gombrowski) fortgesetzt, in dem die Dorfversammlung nun tatsächlich wieder den größten Teil ausmacht.

Gerhard beginnt – wie sollte es anders sein – mit den Kampfläufern und weiteren bedrohten Vogelarten; und dieses Mal ist es Pilz, der versucht, ihn zu unterbrechen („Herr Fließ …"), kommt damit jedoch nicht weit, weil Gerhard unbeirrt mit den Gefahren der Rotorblätter fortfährt. Da er nun eine Kunstpause macht, „um den Effekt wirken zu lassen", versucht es Pilz erneut; nur mehr als ein Satz ist ihm wieder nicht vergönnt. Beide steigern ihre Lautstärke, ohne auf das einzugehen, was der andere sagt. Zwar bringen sie jeweils Argumente vor, aber sie spulen diese einfach ab, ohne denen des anderen Gehör zu schenken. So entbehrt Pilz' Frage „Herr Fließ, hören Sie auch mal zu?" nicht einer gewissen Komik, weil er Fließ bzw. dessen Handeln in Kommunikationssituationen jeglicher Art damit ziemlich treffend charakterisiert; wenig später wird noch ergänzt: „Offensichtlich hatte er Übung darin, zu tauben Ohren zu sprechen." – Es ist ein typischer Gerhard-Monolog – immerhin verlässt hier niemand den Saal, sondern seine Argumente werden genutzt, um sie gegen Pilz und dessen Projekt zu verwenden. Einen kurzen Moment dauern die sich abwechselnden Sätze der beiden noch fort – wobei sich Fließ' Stimme sogar im Hörbuch zunehmend steigert –, werden indes vermehrt von Zwischenrufen („Hör du doch zu!", „So ist es! Die armen Vögel!") und sich steigerndem Applaus unterbrochen.[3081] Im Unterschied zum Roman meldet sich Fließ im Hörspiel, ehe er aufsteht – ein Beispiel für ein Akademiker-Sprachspiel inmitten der Dorfwelt, in der man es gewohnt ist, einfach dazwischenzurufen. Die angebliche Nervosität hört man nicht; er spricht – wie vor ihm Linda – sehr eindringlich. Es folgen Pilz' vergebliche Bemühungen, seinen Vortrag fortzusetzen, sowie gegen ihn gerichtete Zwischenrufe, u. a. „Jiftpilz".

[3080] Zeh: Unterleuten, S. 140f.; Zeh: Unterleuten-HB, 52/53-04:05:39-04:05:56.
[3081] Zeh: Unterleuten, S. 142f.; Zeh: Unterleuten-HB, 53-04:06:29-04:09:25.

Vor allem die Ruhe, mit der Pilz spricht, während Fließ sich immer mehr in Rage redet, steigert in der Kontrastierung die Wirkung der Sprechweise des anderen noch. Gerhard erntet nicht nur Beifall, es wird sogar gepfiffen. Stärker als im Roman sind darüber hinaus die Zwischenrufe, das gegenseitige Ins-Wort-Fallen und das Klatschen, was teilweise natürlich an den Mitteln des Hörspiels liegt, mit denen es hier gelingt, den Raum durch die Vielfalt an Stimmen und Geräuschen zugleich auszudehnen und zu verdichten.[3082] Obwohl die Anwesenden im Raum sich (normalerweise) weder für Gerhard und seine Kampfläufer noch für Karl, den Indianer („In den Vögeln wohnen die Seelen der Toten."), interessieren, ernten diese Applaus.[3083] Gegen den Feind, hier in der Gestalt von Pilz, vereinigt sich das Dorf zu einem emotional aufgeladenen Gesamtgebilde, das selbst Städter, Vogelschützer und andere Sonderlinge miteinschließt, weil diese in dem Moment etwas sagen, das sich gegen den Feind gebrauchen lässt; inwiefern das die eigene Meinung widerspiegelt, spielt keine Rolle. Mag das Dorf dabei wie ein Protagonist erscheinen und Pilz als Antagonist, hat dies mit gemeinschaftlichem Handeln nichts zu tun. Ihre Auflehnung hat keine gemeinsame Wurzel, nur eine gemeinsame Zielscheibe; es ist eine spontane Anti-Haltung, ohne Reflexion, ohne Wissen; und deshalb kann daraus kein einvernehmliches Handeln (zum Wohle des Dorfes) entstehen. Dennoch wird eine klare Grenze zwischen dem *Eindringling* und dem Publikum gezogen, die z. T. zusätzlich akustisch und in der Wortwahl inszeniert wird. Inmitten des Geklatsches und der emotionalen Ausrufe, denen auch im Hörbuch ein dementsprechender Ton verliehen wird („Genug gelabert!", „Keiner hier will deine Scheiße!"), wirkt Pilz' nüchterner und sachlicher Hinweis auf die von der Landesregierung gewollte regenerative Energiegewinnung völlig deplatziert. Aber anders als zu Beginn, da auf seine Ausführungen keinerlei Reaktion kam, wird ihm nun mit verbalen Angriffen begegnet[3084]:

> „Sie begreifen nicht, dass die Windenergie auf jeden Fall kommt, ob Sie wollen oder nicht", sagte der Pilzjunge. „Ich bin hier, um gemeinsam mit Ihnen den besten Weg zu finden."
> „Bester Weg am Arsch!" Thomas fuchtelte in der Luft herum.
> Auch Lorenz reckte die Faust.

[3082] Zeh: Unterleuten-HS, 01/25-01:40-03:34.
[3083] Zeh: Unterleuten, S. 144. In der Theaterfassung ist es Jule, die das sagt (vgl. Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 12).
[3084] Zeh: Unterleuten, S. 144; Zeh: Unterleuten-HB, 53-04:10:42-04:11:00. Gerhard hat inzwischen seine Rede beendet und sich hingesetzt – hat aber auch sein weiteres Vorgehen bereits angekündigt: „‚Die Vogelschutzwarte Unterleuten wird dieses Vorhaben nicht zulassen', sagte der Vogelschützer und setzte sich unter anhaltendem Beifall." (Zeh: Unterleuten, S. 144).

> „Wir zeigen dir den besten Weg! Und zwar vor die Tür!“ Damit erntete er die finale Lachsalve, der Saal schmolz im Getöse zu einer siedenden Masse.[3085]

Das Stichwort „bester Weg“ wird vom Publikum genutzt, um zu verbalen Attacken überzugehen, und was Pilz anbelangt, kann von „gemeinsam“ freilich keine Rede sein. Im Hörbuch klingt er an dieser Stelle sogar herablassend – und widerlegt damit seine vermeintlich an Verständigung orientierten Worte, wohingegen es bei den Zwischenrufen in der bisherigen Härte weitergeht, was ebenfalls für Arnes Zurechtweisung gilt.[3086] Hier kommt wieder einmal, wie zuvor bei Fließ' Rede, der Vorteil des Hörspiels zum Tragen, mehrere Stimmen und Geräusche simultan ablaufen zu lassen, weshalb inszeniert werden kann, wie Pilz' „Sie begreifen nicht […]“ im allgemeinen Tumult untergeht. Also wird er lauter, geradezu aggressiv – im Widerspruch zum Inhalt des Gesagten: „**Ich** bin hier. **Ich** suche den Dialog mit Ihnen. **Ich** möcht' mit Ihnen darüber sprechen, wie wir das beschtmöglich umsetzen können.“ – Wie Linda Franzen mit ihrem permanenten Ich *outet* sich Pilz durch dieses Sprechen als Vertreter der egozentrischen Leistungsgesellschaft. Arnes Zurechtweisung, im Hörspiel sehr verhalten hervorgebracht, geht in der kollektiven Empörung genauso unter und hat keineWirkung.[3087]

Es bleibt nun – auch im Roman – nicht mehr bei bloßen Zwischenrufen, sondern es mischen sich bereits Drohgebärden hinein; außerdem steigert sich die Gesamtlautstärke, sodass Arne an dieser Stelle eingreifen und Steffen ermahnen muss, seine Leute sofort wieder unter Kontrolle zu bekommen, was diesem für den Moment sogar gelingt.[3088] Pilz hat sich von alledem ohnehin nicht beeindrucken lassen, er wirkt „nicht verängstigt oder auch nur erschöpft. Eher gelangweilt wie ein Schauspieler, der in einem hundertmal gespielten Stück auf den nächsten Einsatz wartet.“[3089] Eben darum, weil es sich für ihn hier nur um ein unzählige Male aufgeführtes Stück handelt, kann er dem Dorfpublikum den Mittelfinger zeigen.

Weitere Reaktionen aus dem Publikum gibt es erst, als Pilz die Flurkarte zeigt und beginnt, über mögliche Eignungsgebiete für den Windpark zu sprechen: „Man erkennt nichts“, „Heller machen“ (Linda), „Größer“, „Wir sehen überhaupt nichts (Gombrowski),

---

[3085] Ebd., S. 144f. Dass die Aussage „Ich bin hier, um gemeinsam mit Ihnen den besten Weg zu finden“ keineswegs der Wahrheit entspricht, zeigt das spätere, aus Arne Seidels Sicht erzählte Kapitel (vgl. ebd., S. 153f.); der Geltungsanspruch der Wahrheit ist verletzt. Es ist bloße Strategie.
[3086] Zeh: Unterleuten-HB, 53/54-04:11:27-04:12:20.
[3087] Zeh: Unterleuten-HS, 01/26-00:08-00:27.
[3088] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 145.
[3089] Ebd., S. 147.

„Hier gibt's Leute, wo die Sehkraft nicht zum Besten steht!" – Dieses wichtige strategische Mittel fehlt im gekürzten Hörbuch.[3090] Der letzte Satz ist ein Kollektivausruf der LPG-Veteranen und fällt besonders auf, da er einer der wenigen nicht in Hochsprache formulierten des gesamten Romans ist. Zugleich werden sie so erst recht in den Rang einer pöbelnden Menge verschoben. Im Hörbuch wirken sie weniger als Kollektiv, weil jeder dieser Einwürfe mit einer anderen Betonung gelesen wird, von neutral über genervt bis aggressiv, unterdessen Pilz selbst in aller Ruhe mit seinen Erörterungen fortfährt.[3091] Durch die Sprechmelodie wird so eine zusätzliche Spaltung zwischen dem unwillkommenen Eindringling und den Dorfbewohnern hergestellt. Als er im Hörspiel bei der Flurkarte angekommen ist, spricht Pilz wieder ruhiger und es sind nur noch wenige Hintergrundgeräusche zu vernehmen. Interessant ist dabei die Gegenüberstellung der Gedanken Gombrowskis, Meilers und Krons. Ersterer ist nicht gerade erfreut („Arne, miese Nummer. […] Nun rückt schon raus, welches Flurstück ist es"), während letzterer den an Seidel und Pilz hängenden „Hundeblick" beobachtet und versucht, daraus schlau zu werden. Meiler dagegen ist mit der Frage „Jetzt müsst' ich wissen, wo mei' Land is'" beschäftigt.[3092] (Elena, aus deren Sicht im Roman hier erzählt wird, bleibt in der Dorfversammlung des Hörspiels vollständig ausgespart.) – Fehlt bloß noch Linda Franzen und die Gedanken der Beteiligten wären komplett; nur weiß sie zu diesem Zeitpunkt noch gar nichts von ihren zwei Hektar. Inhaltlich interessant sind diese Gedanken aber auch für sich genommen und in der Kombination: Gombrowski fühlt sich von Arne hintergangen und ist gleichzeitig neugierig – es könnte schließlich etwas zu holen sein; Kron denkt überhaupt nicht an das Eignungsgebiet, schon gar nicht an ein mögliches eigenes, sondern er ist vollständig mit dem vermeintlichen Komplott seines Widersachers beschäftigt, von dem wir gleichzeitig erfahren, dass er ungeduldig wissen will, um welches Eignungsgebiet es geht. Und Meiler denkt nur an sich selbst.

Als den Betroffenen klar wird, um welches Gebiet es sich handelt, nämlich um die „Schiefe Kappe", reagieren hauptsächlich Gombrowski und die Vogelschützer emotional. Jule ruft aufgeregt: „Da gucken wir direkt drauf"; und ihr Mann, der beim Aufstehen seinen Stuhl umgeworfen hat, sieht aus, „als hätte er gerade seine ganze Familie bei einem Terroranschlag verloren."[3093] Im Hörspiel vernehmen wir hier zunächst Gemurmel, dann

[3090] Ebd., S. 148; Zeh: Unterleuten-HBk, 55.
[3091] Zeh: Unterleuten-HB, 55-04:17:42-04:21:32.
[3092] Zeh: Unterleuten-HS, 01/26-00:27-01:14.
[3093] Zeh: Unterleuten, S. 150, 153.

wieder mehrere empörte Stimmen, aus denen Jules entsetzter Aufschrei herausragt; und Kron skandiert: „Arne hat euch verkoft! […] Arne hat euch verkoft!“[3094]

Die Beobachtung von Fließ’ Mimik stammt bereits aus dem nächsten Kapitel, dem zehnten, und gibt die Sicht Arne Seidels wieder, bei dem eine nonverbale Botschaft angekommen ist: „Der würde Ärger machen, so viel stand fest.“[3095] Im Hörspiel versucht Arne hier selbst einzugreifen und ermahnt die Anwesenden, sich zu beruhigen, bevor er verkündet, Pilz habe auch ein „Geschenk“ mitgebracht, und dabei klingt, als handele es sich um eine Art Kinderüberraschung. Was sich von Seiten Pilz’ noch anschließt, wird gekürzt; er kommt direkt auf den Pachtertrag zu sprechen. Und der letzte Zwischenruf gehört Kron: „Wir lassen uns nicht mehr verarschen“, bevor die Geräuschkulisse in allgemeinen Tumult übergeht. Interessant ist, dass im Anschluss daran (ehe die Meiler-Kron-Episode vor dem Landmann folgt) eine Gewitterszene dazwischen montiert und so eine Linie zwischen Vergangenheit und Gegenwart gezogen wird.[3096]

Wenn Pilz im Roman wieder spricht, merkt die Erzählerin an, sein Tonfall habe sich geändert, sodass er klingt, „als spräche er an diesem Abend zum ersten Mal mit dem Publikum“. Alles Bisherige wird damit zu einem belanglosen Vor- und Schauspiel – dies wird auch im Hörbuch so gelesen; und tatsächlich fängt er noch einmal an, als begrüße er die Anwesenden – kommt also am Ende der Versammlung mit einem Sprachspiel daher, das an den Anfang gehört: „Verehrte Damen und Herren, liebe Zuhörer.“ Durch all dies erzeugt er Distanz zwischen sich und dem Publikum, vergrößert den ohnehin schon breiten Graben noch weiter. Nach einem Vortrag, begleitet von einem Lächeln, in dem „das ganze Wissen darüber [liegt], dass niemand im Raum ein einziges Wort [versteht]“, herrscht erst einmal Schweigen, ehe Pilz am Ende seiner Ausführungen beim Nutzen des Dorfes an der ganzen Sache anlangt. Hier fällt im Hörbuch auf, dass dieser Nutzen stimmlich nicht hervorgehoben wird, obwohl es das vermeintlich stärkste Argument ist, um beim ein oder anderen doch noch Wirkung zu erzielen: „[K]napp 200 000 Euro Gewerbesteuer“ pro Jahr. Es braucht indes eine weitere Information, bevor ein Raunen durch den Saal geht – es ist der Moment, in dem die Anwesenden nach all den

[3094] Zeh: Unterleuten-HS, 01/26-01:35-01:59.
[3095] Zeh: Unterleuten, S. 153.
[3096] Zeh: Unterleuten-HS, 01/26-01:54-03:02, 01/27-00:00-00:18. Daran schließt sich ein amüsantes Interview mit Arne darüber an, wie er mittels Atemtechnik in seinem Bürgermeisteramt die Ruhe behalten habe (vgl. ebd., 00:22-01:24).

unreflektierten Zwischenrufen und Protesten plötzlich erkennen, dass es hier möglicherweise etwas zu holen gibt: „Und der Eigentümer, auf dessen Grundstück die Kraftwerke gebaut werden, bekommt pro Anlage einen Pachtzins von 15 000 Euro im Jahr. Bei zehn Windrädern ergibt das ein hübsches Grundeinkommen." Was daraus folgt, wird im Detail nicht mehr geschildert, die Beobachtung verweilt nur kurz auf den Reaktionen Gombrowskis und Krons.[3097]

Der Film orientiert sich zwar in den Grundzügen am Roman; allerdings fällt die Versammlung und das, was dabei geäußert wird, reduzierter aus. Überdies war Anne Pilz zuvor schon (zweimal) zu sehen, wodurch sie bereits nicht nur die Leere-Hüllen-Figur des Romans ist. Abgesehen davon ist sie dies natürlich allein aufgrund des visuellen Mediums selbst nicht; im Film muss Anne Pilz eine Gestalt gegeben werden, völlig unabhängig von der Rolle, die sie sonst noch zu spielen hat. Gleichwohl ist es natürlich möglich, diese, was letztlich auch der Fall ist, mit einem wenig differenzierten Charakter auszustatten.
Schon die Ankunft der Dorfbewohner steht im Film unter anderen Vorzeichen. Verfolgen wir im Roman alles durch Krons Augen, begleitet von dessen Gedanken, beobachten wir im Film von außen, wie nach und nach die zentralen Figuren eintreffen: Erst Kron, der Arne gleich einmal anpöbelt („Na, welche Sauerei planst du diesmal?"), dann das Dreiergespann Franzen-Wachs-Meiler, Kathrin Kron, das Ehepaar Gombrowski und am Ende das Ehepaar Fließ. Da ich in den jeweiligen Kapiteln bereits darauf eingegangen bin, vertiefe ich das an dieser Stelle nicht, sondern fasse es mit dem von Björn in dieser Situation geäußerten Satz zusammen: „Ich weiß ja nicht, worum's geht, aber Frohsein sieht anders aus." – Damit könnte man so einige Szenen in *Unterleuten*, egal in welchem Medium, überschreiben. Der Auftritt der beiden Widersacher ist im Film also umgedreht. Kron ist längst da, während alle auf Gombrowskis Eintreffen zu warten scheinen, das dementsprechend in Szene gesetzt wird: Wir sehen bei seinem Eintreten zunächst nur den unteren Teil seiner Beine bis zum Knie – er betritt den Saal wie ein Gangster in einem Western den Saloon.[3098] Eine Sitzordnung kann nicht festgestellt werden, es ist ein buntes Durcheinander, viele stehen an den Wänden. Die Einstellungen der Kamera wechseln aus

[3097] Zeh: Unterleuten, S. 159-164; Zeh: Unterleuten-HB, 60/61-04:39:29-04:46:50.
Arnes Blick wandert daraufhin zu Gombrowski und Kron, die beide zu versuchen scheinen, sich einen Reim auf das Gesagte zu machen (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 163f.).
[3098] Unterleuten I, 00:39:31-00:40:41, 00:43:37-00:47:59.

unterschiedlichen Perspektiven zwischen (halb-)nahen und Großaufnahmen, sodass wir im Wechsel immer wieder das Gesamtgefüge und Reaktionen einzelner (Haupt-)Figuren gezeigt bekommen. Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen Anne Pilz und dem Publikum trennt, zieht eine Grenze zwischen Bühne und Zuhörer-Raum, was durch den Kontrast ihres schwarzen Kostüms mit dem bunten Durcheinander auf der anderen Seite noch verstärkt wird. Und trotz der Außensicht ist gut erkennbar, dass Kron das Treiben um sich herum, vor allem die beiden Darsteller auf der Bühne, aufmerksam und kritisch beobachtet.

In ihrer Performance unterscheidet sich Anne Pilz indessen kaum von ihrem männlichen Pendant. Sie zieht kühl und nüchtern ihre Show durch, ganz egal, welche Einwände von Seiten der Dorfbewohner vorgebracht werden. Es ist ein Monolog, in dem Einwände oder Meinungen des Publikums nicht vorgesehen sind. Auffällig ist überdies der Kontrast zu Arne Seidel: Da steht eine Städterin, die ihren Text einstudiert und bereits unzählige Male abgespult hat, einem Dörfler gegenüber, der sich nicht einmal merken kann, dass es „Vento“, nicht „Bento Direct“ heißt, wofür er sich sogleich eine Zurechtweisung gefallen lassen muss. Die Hierarchie ist klar – und kehrt das alte Rollenverhältnis um, obwohl Arne die ersten Sätze äußern *darf*. Schon dabei macht er eine schlechte Figur, als er der Einzige im Raum ist, der über sein „Mach’ ich in Zukunft immer so, keinem zu sagen, worum es geht“ lacht. Immerhin hat er die Anwesenden relativ freundlich – aber unsicher – mit „Ja, äh, also, hallo zusammen, schön, dass so viele gekommen sind“ begrüßt. Anne Pilz’ Auftritt ist dagegen von der ersten Sekunde, allein durch die Pose, mit der sie sich von ihrem Stuhl erhebt, und insbesondere durch den aufgesetzten und übertrieben freundlichen Klang ihrer Stimme sowie ihr nie versiegendes Grinsen ein einziges Schauspiel. Der Spruch vom Champignon macht den Anfang – sie erhält zumindest ein paar verhaltene Lacher –, dann kommt sie sofort zur Sache: „Ich sag Ihnen jetzt was, was Sie überraschen wird. Sie alle hier kennen die Vento Direct – Glauben Sie nich’? – Ich beweis’ es Ihnen. Wenn Sie Richtung Berlin fahren, kommen Sie durch den Windpark Plausitz. Kennen Sie?! Die Windräder. Das ist die Vento Direct.“ All dies wird begleitet von Mimik und Gestik, die das Gesagte unterstreichen (sollen) – einstudiert und vielfach vorgetragen. Diesen Einstieg verfolgt Arne noch mit zustimmendem Nicken, freudigem Lächeln und einem fast bewundernden Blick – wenig später wird seine Mimik eine ganz andere sein. – Tatsächlich genügt beinahe sein sich wandelnder Gesichtsausdruck, um den Verlauf der Veranstaltung nachzuzeichnen. Man kann sogar sagen, dass uns sein

Blick durch die Szene führt, wie das beim Treffen Pilz/Meiler/Franzen aus Anne Pilz' Sicht der Fall war. Als diese ein paar Sätze über die nachhaltige Energie von sich gibt, bekommen wir einige gelangweilt bis ungeduldig oder genervt dreinblickende Gesichter zu sehen; allenfalls Meiler schaut interessiert, während er genüsslich seine Bulletten verzehrt. Kaum dass sie bei den Unterleutner Eignungsgebieten angekommen ist, ist es mit Ruhe und Gleichgültigkeit freilich vorbei; was von Anne Pilz als „gute Nachricht" bezeichnet wird, löst deutlich hörbares Raunen aus. Die Kamera zeigt uns als ersten Gerhard Fließ, dem der Mund offensteht. Und Kron weiß natürlich sofort, was die Stunde geschlagen hat: „Windräder, dieser gerissene Hund." Es gibt ein paar Zwischenrufe, wie den von Björn: „Seidel, übersetz' ma!" und „Sieht's hier dann bald aus wie in Plausitz – oder was?" oder „Kannst du vergessen, Seidel!" von Ingo. Pilz macht ungerührt im Text weiter: „Ich kann Sie beruhigen, wir sprechen hier lediglich über zehn Anlagen." Ein Grinsen entlockt dies nur Betty Kessler, die, wie wir schon gesehen haben, sehr schnell kapiert hat, worum es geht und was das für die Ökologica und Unterleuten bedeuten könnte. Gombrowskis eigene Mimik lässt sich hingegen eher als „ein bisschen schwer von Begriff" bezeichnen. Und Arnes besorgter Blick, mit dem er die Reaktionen seiner Schäfchen verfolgt, legt die Vermutung nahe, dass er sich das anders vorgestellt hat. Schließlich zeigt Pilz das „selbstverständlich" unscharfe Bild der beiden Eignungsgebiete. (Eine Erwähnung, dass das Gebiet am Waldrand schlechter geeignet ist, gibt es im Unterschied zum Roman[3099] im Film nicht.) Als sie dann noch den Namen der Schiefen Kappe nachschlägt und ihre Inszenierung vor (dem ihr das zuflüsternden) Arne Seidel nicht verbirgt, wird das ohnehin Offensichtliche damit noch einmal unterstrichen: Eine durch und durch einstudierte Performance mit einem klaren Ziel, offen strategisches Handeln. Für die Vorzüge der Windräder („leise –, ökologisch, emissionsfrei und dabei hocheffizient") erntet sie teils höhnisches Gelächter, teils empörtes Gemurmel. Spätestens ab der Erwähnung der „Nabenhöhe von 160 Metern" ist es endgültig aus; und Arne versucht es – nachdem er herausgestellt hat, selbst nichts dafür zu können („Leute, diese Entscheidung wurde von der Landesregierung getroffen.") – mit dem Geldjoker (jährliche Steuereinnahmen von rund 200.000 Euro), der allerdings genauso wenig sticht. Den „Scheiße"-Einwurf versucht er in seine Kette all dessen, was man in Unterleuten mit

[3099] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 149.

dem Geld umsetzen könnte, einzubinden: „Genau Ingo. Eine funktionierende Kanalisation brauchen wir auch." Dabei hat er sich erhoben, spricht relativ laut, wird aber von Anne Pilz rasch unterbrochen und so zum bloßen Störfaktor ihrer Performance herabgestuft. Sie legt ihm die Hand auf die Schulter und fährt dann in aller Ruhe fort, verweist in ihrem Singsang auf die 15.000 Euro, die die Vento Direct dem Pächter jährlich „für jede aufgestellte Turbine" zahle. – Hier ist die Kamera kurz bei Meiler, in dessen Kopf es sichtlich zu arbeiten begonnen hat. Wie in den anderen Varianten erheben sich dann Linda Franzen und Gerhard Fließ gegen die Windräder. Lindas Rede fällt kurz aus; nachdem sie sich höflich vorgestellt hat, sagt sie lediglich: „Also ich finde, das is' totaler Schwachsinn. Wenn die in Berlin unbedingt Windräder wollen, dann sollen sie die in Tiergarten stellen und nicht zu uns." – Worum es ihr dabei ging, verrät das, was sie anschließend ihrem Freund zuflüstert: „Ich habe uns grade auf einen Schlag hundert Freunde gemacht." Tatsächlich bekommt sie eine gewisse Portion Applaus, in den Fließ hineinruft: „Und was ist mit den Kampfläufern!?" Als er sich vorstellt, versäumt er nicht, seinen Doktortitel zu erwähnen, ehe er versichert, alles zu tun, „um diesen Irrsinn zu verhindern", und mit entsprechenden Handgesten zum Dozieren über den Eingriff in das Ökosystem und den Lebensraum der Kampfläufer übergeht. Dass all dies – da kann man noch so sehr gegen die Windräder sein – schon niemanden mehr interessiert, wird auf der visuellen Ebene dadurch hervorgehoben, dass uns die Kamera die Gesichter verschiedener Dorfbewohner zeigt, während Fließ' Stimme nur noch aus dem Off zu hören ist. Danach geht alles schnell dem Ende entgegen bzw. wird von Anne Pilz auf dieses zugeführt; und der Lärmpegel im Hintergrund steigt. Sie unterbricht Fließ mit einem „Danke, für diesen wichtigen Beitrag", redet über seine weiteren Worte einfach hinweg, hält einen Prospekt hoch und endet mit dem einstudierten „In dieser Broschüre beantworten wir ausführlich all Ihre komplexen Fragen. Darin finden Sie außerdem alle Informationen zu den beiden Eignungsgebieten und der Ausschreibung. – Und noch ein paar Ausmalbilder für die Kleinen zuhause"; schickt dem schließlich ein, der Situation ganz und gar nicht entsprechendes, die Künstlichkeit ihrer Performance dafür umso expliziter machendes „Ich danke Ihnen allen für Ihr Interesse" nach, für das sie von Ingo einen weiteren Zwischenruf („Die kannst du selbst ausmalen.") erntet. Arne hat all dies mit zunehmend besorgter Miene verfolgt, versucht es beim Austeilen der Broschüren

dennoch mit ein paar verhaltenen, besänftigenden Worten („Kuckt's euch doch einfach mal an."), die allerdings nur ein letzter Griff nach dem Strohhalm sind.[3100]
Man könnte Pilz' Rede und ihre Wortwahl noch ausführlicher analysieren – so versucht sie, das Publikum immer wieder mitzunehmen, indem sie es direkt anspricht, wenngleich sie, da sie das oft genug durchlaufen hat, natürlich weiß, dass das keinen Effekt hat –; indes ist dies für meine Fragestellung nicht erforderlich. Was wir im Film gezeigt bekommen, entspricht in den Grundzügen, wie gesagt, den anderen Varianten. Eine Karrierefigur spult vor einer Gruppe aufgebrachter Dörfler einen Text ab. Über die Inszenierung als Artefakt wird sie geradezu plakativ zum Symptom für einen solchen Menschen der Gegenwart. (Zwar ist dies bei Konrad Meiler auch der Fall, allerdings gibt es bei ihm von Anfang an Lücken in der Maske, Schwächemomente in der Performance – in Roman/Hörbuch/Hörspiel der familiäre Hintergrund, im Film sein oft fast komisch wirkendes Deplatziertsein.) Arne Seidel kommt da nicht mit, kann gar nicht mitkommen; er bemüht sich zwar, nur sind ihm diese Spielregeln nicht vertraut. Buchstäblich prallen hier Lebenswelten aufeinander. Für die Unterleutner nun gilt im Film ebenso, dass sie jegliches Reflexionsvermögen vermissen lassen. Ab dem Moment, in dem von Anne Pilz die Stichworte „Windpark" und „Eignungsgebiete" mit Unterleuten in Zusammenhang gebracht wurden, haben wir es mit einem Protest-Kollektiv zu tun – Betty Kessler und Konrad Meiler ausgenommen. Was den Film von den anderen Realisierungen unterscheidet, sind die vielen Gesichter, die das visuelle Medium liefern kann. In der Bandbreite der Emotionen, die in Mimik und Gestik bzw. Körperhaltung der Anwesenden vorgeführt wird, spiegelt sich die Wirkung beinahe noch deutlicher und vor allem differenzierter als in den verbalen Protesten. Es sind fast ausnahmslos negative Emotionen, aber von echtem Entsetzen über wütende Empörung, Aggression oder Resignation ist alles dabei.

Das elfte Roman-Kapitel, das aus der Sicht Kathrin Kron-Hübschkes erzählt wird, befasst sich mit dem, was sich im Anschluss vor dem Gasthaus abspielt. Im Hörspiel tritt Kathrin dagegen überhaupt nicht in Erscheinung. Sie sagt nichts und taucht in niemandes Gedanken auf. Somit gibt es keinen Hinweis, ob sie überhaupt anwesend ist. Alles spielt

[3100] Unterleuten I, 00:48:00-00:54:47.

sich zwischen Kron, Meiler und Linda ab; ansonsten gibt es den Chor der Veteranen und als Hintergrundstimmen Gerhard Fließ und Frederik Wachs.

Seinen Anfang macht das Kapitel mit Kron bzw. dessen typischer Vulgärsprache, mit der er seiner Wut freien Lauf lässt: „Reingehen und denen auf die Fresse hauen. Alle erschlagen wie räudige Hunde."; „Dagegen hilft nur draufhauen."; „Dem ganzen verlogenen Pack die Ohren lang ziehen. Dann wissen sie, wo sie sich ihre Windräder hinstecken können!" Dabei hat er sich gegen die Mauer gelehnt, „[schwingt] die Krücke und spielt[] Partisanenführer." Dieses Androhen von Gewalt ist, wie vielfach deutlich gemacht wurde, freilich ein Zeichen von Ohnmacht, nicht von Macht. Um ihn steht „die übliche Gefolgschaft aus LPG-Veteranen versammelt." Zudem sind – wie im Hörspiel – das Vogelschützer-Ehepaar sowie Linda und Frederik mit Konrad Meiler anwesend. Alle anderen gehen vorbei. Arne, Gombrowski und Pilz halten sich noch im Gebäude auf.[3101] Auffällig ist hier, dass es im Roman bei Krons erster Aussage keine Ausrufezeichen gibt, die man angesichts des Inhalts eigentlich erwarten würde; im Hörbuch klingt dies zwar aggressiv, aber ebenfalls nicht laut. Sein „Dagegen hilft nur draufhauen", im Text ohne Kennzeichnung einer Lautstärke, hat im Hörbuch sogar den Ton einer beiläufigen Bemerkung. Erst bei seiner nächsten Äußerung gibt es ein Ausrufezeichen im Text und im Hörbuch ist die Aggressivität nun klar zu vernehmen. Daran ändert sich dann vorerst nicht viel; wobei die nächsten Sätze, obwohl es im Text nach jedem ein Ausrufezeichen gibt, hart, jedoch etwas weniger scharf klingen als die vorherigen („Wir lassen uns nicht mehr verarschen! Damit ist Schluss! Ein für alle Mal!"). Außer Kron hat anfangs niemand gesprochen; nach diesen Ausrufen mischt sich Linda ins Geschehen ein – im Hörbuch ganz ruhig – und sagt, ohne Kron dabei anzusehen: „Mit Ruhe erreicht man mehr". Zumindest bei denjenigen, die Unterleutner Umgangsformen gewohnt sind, zeigt ihre Äußerung Wirkung; so wird sie von den Veteranen angestarrt „wie eine Geistererscheinung", weil es normalerweise kein Mensch wagt, „Kron in die Parade zu fahren".[3102] Mögen die anderen ihr das Wissen um die Regeln voraushaben, wie man mit Kron zu sprechen hat, macht dies Lindas Handeln erst zur Provokation:

> Wenn keine Regel gebrochen wird, fühlt sich niemand angegriffen. Provokationen können nur deshalb als freche Herausforderungen, als aufreizende Übergriffe in

[3101] Zeh: Unterleuten, S. 165-169; Zeh: Unterleuten-HB, 62-04:48:28-04:48:33, 04:50:37-04:50:38, 63-04:55:00-04:55:06.
[3102] Zeh: Unterleuten, S. 170f.; Zeh: Unterleuten-HB, 64-04:59:13-04:59:55.

> Kraft treten, weil der Provokateur etwas tut, was dem „normalen“ Erwartungshorizont der Situation zuwiderläuft und den anderen bloßstellt oder verwundet.[3103]

Trotz ihres souveränen Auftritts hat sie eigentlich keine Ahnung, welches Spiel gerade gespielt wird. Sie weiß nicht, was ihr Einmischen bedeutet, weil sie nicht mit dem lebensweltlichen Kontext Unterleutens vertraut ist und die dort herrschenden Umgangsformen/Sprachregeln untereinander bzw. gegenüber bestimmten Personen nicht kennt. So kann sie das Risiko, das sie eingeht, nicht abschätzen. Zumal sich die gesamte Aufmerksamkeit nun von ihm auf diese Sprecherin verschoben hat, dreht sich schließlich auch Kron nach ihr um – gleichwohl „[b]etont langsam“. Weil er mit seinem „„Wer bist du denn?‘ […] zu lange gezögert“ hat, klingt „sein traditionelles Duzen weniger unverschämt als [vielmehr] hilflos“.[3104] Für Provokationen gilt in besonderem Maße, was sich für Spieleröffnungen generell sagen lässt, verbal wie nonverbal:

> Eine Begegnung wird von demjenigen initiiert, der einen ersten Schritt tut. Normalerweise besteht diese Eröffnung darin, dem eigenen Blick einen besonderen Ausdruck zu geben, zuweilen hat er auch die Form einer Äußerung oder verrät sich durch einen besonderen Ton der Stimme.
> Das eigentliche Engagement beginnt, wenn solche Initiative vom andern akzeptiert ist und dieser mit Augen, Stimme und Haltung zurücksignalisiert[3105].

Krons Signale sprechen vor allem von Abwehr. Er fährt sie im Hörbuch mit schroffem und herablassendem Ton an und nachdem Linda sich (lediglich mit ihrem Vornamen) vorgestellt hat (was an sich keinen Sinn ergibt, da sie dies ja bereits auf der Versammlung getan hatte) – im Roman gibt es keinen Hinweis darauf, wie sie das sagt; im Hörbuch klingt das „Ich bin Linda“ fast wie eine Verkündung –, starren sie und Kron sich eine Weile an. Er ist es, der als Erster zur Seite blickt, eine weitere (bzw. innerhalb der Chronologie der Handlung eine erste) Episode, in der Linda einen Menschen zu lenken versteht wie ein Pferd. Unterdessen sie händeschüttelnd die Runde macht, also durch Einbeziehen der anderen ein neues Spiel beginnt, sammelt sich Kron wieder, macht in gewohntem Tonfall weiter („Jetzt pass mal auf, Linda“) – im Hörbuch bleibt er herablassend –, wird aber erneut unterbrochen, dieses Mal von dem eher textunsicheren („…“) Gerhard Fließ: „„Ich werd’ gleich morgen früh mit der Naturschutzbehörde reden‘, sagte er atemlos. ‚Das muss sofort … die können doch nicht einfach …‘“. (Diese Atemlosigkeit wird auch im

[3103] Paris: Der kurze Atem der Provokation, S. 50; vgl. zur Provokation auch S. 742f. in meiner Arbeit.
[3104] Zeh: Unterleuten, S. 171; Zeh: Unterleuten-HB, 64-04:59:55-05:00:22.
[3105] Goffman: Verhalten in sozialen Situationen, S. 92.

Hörbuch versucht.) Hierauf erntet er von Kron einen mitleidigen Blick, der nun mit emporgereckter Krücke wieder ganz in seinem Element ist, sich gleichzeitig gegenüber dem Neu-Unterleutner eine Deutungshoheit zuschreibt – trotzdem er nur seine Sichtweise, seine PW wiedergibt, bei der letztendlich nicht eindeutig ist, ob er das nur sagt, um gegen Gombrowski zu wettern oder es tatsächlich glaubt: „Vergiss deine scheiß Behörde. Die stecken alle unter einer Decke. Ich sag dir, wie das läuft. […] Da plant einer den großen Reibach. Einen gewissen Verdacht habe ich, wer das sein könnte." Seine Anhänger lachen und johlen, als Kron über den „alten Hund", dem die „Propeller […] Kohle in die Taschen" blasen, schimpft. Vom letzten Wort seiner Tirade – „Enteignung" – ist er dann schnell bei Konrad Meiler angelangt, den er typisch duzend herbeizitiert: „He, du da!" Während Linda, als sie den Bebauungsplan erwähnt, im Hörbuch ruhig bleibt, ist Krons Ton bei den Ausführungen über Gombrowskis vermeintlichen Plan verächtlich; die drei gegen Meiler gerichteten Worte haben fast den Ton einer Drohung.[3106]

Im Hörspiel tritt Krons Streitlust ebenfalls von Anfang an klar hervor, statt „Reingehen" heißt es dort „Rinjehen"; und der Rest wird insofern gesteigert, als dem „auf die Fresse hauen" noch ein „anständig" vorangestellt wird. Wirkte er auf der Dorfversammlung weniger mächtig als im Roman, ist es beim Nachspiel nun zunächst umgekehrt; denn werden im Roman seine sich um ihn versammelnden Anhänger nur erwähnt, hören wir sie ihm nun beipflichten. Im Gegensatz zu Krons Tonfall, der dem hier Erwartbaren entspricht und den auch das Hörbuch vorgibt, ist Lindas Einstieg („Mit Ruhe erreicht man mehr") kein ruhig gesprochener Satz, sondern eher ein Ausruf mit gereiztem Unterton, wodurch nun sie weniger souverän erscheint. Zumindest Gerhard Fließ pflichtet ihr augenblicklich bei: „So is' richtig, Frau Franzen!" Auf ihr neutrales, wenngleich freundliches „Ich bin Linda" folgt ein heiter klingendes „Tach" – im Hintergrund deklamiert Gerhard, was er in Sachen Naturschutzbehörde vorhat. Aber niemand beachtet ihn. Stattdessen feuert Kron wieder gegen Gombrowski, seine Anhänger stimmen mit ein; dann wendet er sich Meiler zu, der von Kron, wie sein Gedanke verrät, einen klaren Eindruck hat: „Der Grantler mit der Krück'n."[3107]

Die Konversation verläuft im Roman nun kurzzeitig parallel auf zwei Schienen. Auf der einen pöbelt Kron Meiler an; auf der anderen spricht Linda sachlich-nüchtern, da „Krons

[3106] Zeh: Unterleuten, S. 171f.; Zeh: Unterleuten-HB, 64-05:01:24-05:03:15.
[3107] Zeh: Unterleuten-HS, 01/28-00:00-01:25.

Ansprache“, so die Erzählerin, „offenbar nicht den geringsten Eindruck“ auf sie gemacht hat („Es wurde ein Bebauungsplan erwähnt“; „Man muss Unterschriften sammeln“; „Einen Bürgerprotest organisieren. Der Erlass eines Bebauungsplans ist ein demokratischer Prozess.“). Im Hörspiel hat dieser Einwurf wenig Nachdruck, klingt aufgesetzt und künstlich; und im Hörbuch hört sich Linda hier beinahe dozierend an wie Gerhard Fließ, welcher bezeichnenderweise der Einzige ist, der darauf eingeht und ein völlig erstaunt klingendes „Sie sind also auch gegen Windkraftanlagen?“ herausbringt, was im Widerspruch dazu steht, dass sie sich bereits offen gegen die Windräder ausgesprochen und Fließ sogar mit seiner eigenen Rede daran angeschlossen hat. Gibt es im Roman keinen Hinweis darauf, wie er dies fragt, klingt er im Hörbuch regelrecht perplex. Eine Antwort bekommt er nicht und die Schilderung wendet sich wieder Kron zu, der – mit den Veteranen im Gefolge – auf Meiler zugeht, von der Versteigerung zu reden anfängt; und seinerseits von diesem gefragt wird, was er wolle, wobei er „weniger gelassen [klingt], als er vermutlich beabsichtigt hat[]“[3108]; im Hörbuch wirkt dies sodann tatsächlich alarmiert und Kron macht (auch im Hörbuch) in provozierendem Ton weiter:

> „Pssst!“ Kron hob einen Zeigefinger. „Einfach nur zuhören. Ist doch ein irrer Zufall, dass wir uns heute hier treffen. Kleine Landpartie nach Unterleuten? Ein Tag im Grünen? Alte Freunde besuchen?“ Kron lachte künstlich [und nur hier klingt er im Hörbuch leicht erheitert]. „Wo kommst du her? Baden-Württemberg?“
> Der Blackberry-Mann schwieg und wippte in seinen rahmengenähten Schuhen.
> „Jetzt darfst du reden“, herrschte Kron ihn an [und im Hörbuch ist der Angriffston zurück]. „Ich hab dich was gefragt.“
> „Ingolstadt“, sagte der Mann, und gleich darauf: „Was wird das hier eigentlich?“
> Er wollte gehen, aber der Kreis der LPG-Veteranen hatte sich um ihn geschlossen.[3109]

Ein gehobener Zeigefinger, künstliches Lachen, das auch im Hörbuch zu vernehmen ist, und das verbum dicendi „herrschte“ unterstreichen hier Krons Worte, die für sich klar genug sind. Er dirigiert das Geschehen, erteilt sogar Verbot bzw. Erlaubnis zum Sprechen – wozu er natürlich kein Recht hat. Keine seiner Fragen ist auf Antworten ausgelegt; es ist ein Monolog in Form von Beschimpfungen, was Meilers Schweigen als durchaus vernünftige Reaktion erscheinen lässt. In Zurschaustellung seiner Schein-Macht entblößt

[3108] Zeh: Unterleuten, S. 172f.; vgl. ebd., S. 141; Zeh: Unterleuten-HB, 65-05:03:32-05:04:50; vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 1/28-01:08-01:14. Hier ist also die Frage zu stellen, ob Fließ das (in seiner Aufregung) bereits wieder vergessen hat oder es sich bei dem Widerspruch um einen Fehler handelt.
[3109] Zeh: Unterleuten, S. 173f.; Zeh: Unterleuten-HB, 65-05:04:40-05:05:23.

Kron hier vielmehr seine Ohnmacht. Seine (aufgesetzte) Heiterkeit hört sich im Hörspiel weniger künstlich an, sondern fügt sich in seine gesamte Tirade ein. Meiler hingegen ist von Anfang an selbst gereizter („Ja und was wolln's etz?"); außerdem widert ihn der alte Mann an; während er sich gegen dessen Griffe zur Wehr setzt („Nehmer's die Finger weg, ja!"), denkt er: „Dem sei' fauler Atem, ich kipp' gleich um" und wenig später: „Jetzt spuckt der au' noch. Widerlich."[3110] Wird Krons Auftritt im Roman durch die Brille seiner Tochter gefiltert, die eine Mischung aus Scham und Mitleid in sich birgt und somit wesentlich ambivalenter ist, verlagert sich die Charakterisierung Krons durch die Verschiebung der Perspektive im Hörspiel deutlich ins Negative.

Nach einer weiteren Verbalattacke wird Kron handgreiflich, packt Meiler am Kragen und kommt unter Speichelspritzern erneut bei Gombrowski und dessen angeblichem Komplott an. Es ist – ungewohnter Weise – Frederik, der als Erster wieder etwas sagt („‚So ein Schwachsinn' […]. ‚Herr Meiler kennt hier überhaupt niemanden.'"); er spricht im Angriffston; das gilt auch für das Hörspiel.[3111] Dann wird er, angesichts der Tatsache, dass Kron seinen Einwand nicht nur ignoriert, sondern Meiler sogar noch fester packt und gegen die Mauer knallt, laut und schreit schließlich: „Jetzt reicht's aber!" – was erst recht der sonstigen Charakterisierung Frederiks widerspricht. Kathrin schreit ebenfalls, Meiler stöhnt, nur Krons Anhänger lachen. Kron selbst überhört all dies genauso wie den kleinen Einwurf von Gerhard Fließ („‚Wir wollen doch alle dasselbe' […]. ‚Wir müssen die Kräfte bündeln.'"), wirft stattdessen Meiler ein zweites Mal gegen die Mauer und brüllt ihn mit weiteren Drohungen an: „Ihr werdet kein einziges Windrad bauen, verstanden? […] Du setzt dich jetzt in deinen Mercedes und verschwindest. Wenn ich dich hier noch mal sehe, mach ich dich kalt!"[3112] – Wieder Imperativ plus Drohung, freilich erneut ohne Gehalt. Neben der streitsüchtigen Betonung von Krons Tiraden, die im Hörbuch durchgehend erhalten bleibt und sich am Ende wieder zu einem drohenden Ton hinaufschraubt, wird die angespannte und aggressive Atmosphäre gegenüber dem Roman im Hörbuch dadurch gesteigert, dass sich sogar Frederik mit gereiztem Ton einmischt.

[3110] Zeh: Unterleuten-HS, 01/28-01:25-02:22. Im Roman wird dies aus Kathrins Sicht wiedergegeben; dort heißt es: „Kathrin konnte Bier und Essiggurken in seinem Atem fast selbst riechen" und „Kathrin sah Speichelspritzer fliegen." (Zeh: Unterleuten, S. 175).

[3111] Zeh: Unterleuten-HS, 01/28-03:02-03:04; Zeh: Unterleuten-HB, 65-05:09:12-05:09:18.

[3112] Zeh: Unterleuten, S. 175f.; Zeh: Unterleuten-HB, 65/66-05:08:48-05:10:09.
Hier wird behauptet, Kron spucke absichtlich, normalerweise mache er dies nicht; allerdings gibt es im Roman weitere Situationen, in denen er sein Gegenüber anspuckt (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 57, 378, 387).

Daraufhin erreicht die Szene ihren Höhepunkt: Kron wird von Linda ein Messer in die Hand gedrückt, die ihn quasi *auffordert*, nach den verbalen Attacken nun auch körperlich gewalttätig zu werden: „‚Na los' […]. ‚Schneid Herrn Meiler die Kehle durch.'" Weil dieses Kapitel aus der Sicht seiner Tochter erzählt wird, kann die Wirkung auf Kron besonders eindrücklich gemacht werden: „Kron schaute auf das Messer, auf Meiler, in die Runde. Selten hatte Kathrin ihn so verwirrt gesehen. [] ‚Was soll das denn?', fragte er schließlich lahm."[3113] Dem folgt die Sprechmelodie des Hörspiels. Den Unterschied machen die Gedanken Konrad Meilers und diese lassen nun tatsächlich Furcht durchscheinen. (Im Roman wird dagegen nichts zu seinem Handeln oder seiner Mimik erwähnt.)[3114]

Wieder gelingt es Linda, durch einen Überraschungseffekt zu provozieren: „Damit eine Provokation gelingt, ist es zweckmäßig, den anderen zu überraschen. […] Provokationen bedürfen eines Elements spontaner Überwältigung, einer Inszenierung von Plötzlichkeit, ohne dass ihre Erfolgschancen rapide sinken." Mehr noch – und das passt besonders gut zu Lindas Denken in klar getrennten Kategorien: „Wer provoziert, will den Konflikt. Er definiert den anderen als Gegner oder als Feind, den er herausfordern will. Die Provokation ist ein Pfeil, der den anderen trifft und ihn wütend machen soll."[3115] Linda hat sofort eine (im Hörbuch nun wieder ruhigere) Antwort parat („Ich mag Leute nicht, die groß reden und klein handeln.") und bringt Kron noch mehr aus dem Konzept, da sie entgegen seiner Vermutung, die hier angestellt werden kann, weil Kathrin ihren Vater gut kennt, reagiert: „Kron straffte den Rücken und ging drohend auf Linda zu, in der sicheren Erwartung, dass sie zurückweichen würde. Aber sie blieb stehen." Wird seine Stimme als „unsicher" bezeichnet, was sich im Hörbuch allerdings nicht so anhört, heißt es über Linda, sie habe „in schönster Gelassenheit" gesprochen – das tut sie auch im Hörbuch. Für Kron gibt es nun nichts mehr zu erreichen, schon gar nichts zu gewinnen. „Das Schauspiel [ist] zu Ende, das Kräftemessen entschieden." Dass Kron hier die Rolle des eindeutigen Verlierers zukommt, wird noch durch die daran angeschlossene Beschreibung seiner Unbeholfenheit unterstrichen: „Kron versuchte, das Messer beiseite zu kicken, verfehlte es, strauchelte und musste sein Gleichgewicht mithilfe der Krücke

[3113] Ebd., S. 176f.; Zeh: Unterleuten-HB, 66-05:10:13-05:10:54.
Linda Franzen duzt Kron an dieser Stelle; sie hat sich seiner herablassenden Art angepasst, und es mag hier dazu dienen, ihm klarzumachen, dass er sie keineswegs einschüchtern kann.
[3114] Zeh: Unterleuten-HS, 01/29-00:00-00:30.
[3115] Paris: Der kurze Atem der Provokation, S. 51.

suchen. Die LPG-Veteranen glotzten wie Kühe, die man im Wald ausgesetzt hatte.“[3116] Selbst seine Tochter kann ihr Lachen nicht zurückhalten und ihm bleibt nichts weiter, als seinen Anhängern (im Hörbuch mit einem dem blassen „sagte“ des Textes entsprechendem Ton; im Hörspiel ein schroffer Ausruf) den Befehl zum Aufbruch zu erteilen, was seiner Ohnmachts-Performance noch den letzten Schliff gibt: „Ab nach Hause“; diesem leisten sie sogleich Folge. Die finalen gesprochenen Sätze laufen dann ins Leere: Meiler droht Kron mit einer Anzeige – und das ist in der ganzen Szenerie so ziemlich die einzige Drohung, die überhaupt durchführbar wäre –, aber dieser hört nicht mehr zu; und Fließ beschwört zu telefonieren, in Kontakt zu bleiben, ohne dass darauf irgendeine Reaktion käme.[3117] Im Hörspiel schließen sich an Krons Befehl noch zwei Gedanken an: Linda ist hörbar zufrieden („Na bitte“) und Frederik weiß um die Wirkung des Auftritts seiner Freundin („Das macht Linda niemand nach“). Insofern geht Linda etwas klarer als in Roman und Hörbuch als Siegerin des Zusammenstoßes hervor; und das bleibt selbst dann so, als Meiler ihr mit hörbar schlechter Laune eine Abfuhr erteilt.[3118]

Abgesehen von allseitigem Erstaunen über Lindas Handeln, mit dem sie den tobenden Kron in einen Mann verwandelt, dessen Aussagen von der Erzählerin mit „verwirrt“, „lahm“ und „unsicher“ beschrieben werden, passiert in diesem Nachspiel zur eigentlichen Dorfversammlung nicht viel. Die gesamte Konfiguration/Anordnung ist auf Franzen-Kron und stellenweise zusätzlich Meiler zentriert. Die anderen Figuren sind nur lose darum gruppiert und bleiben davon ausgeschlossen, selbst wenn sie das Gegenteil versuchen: Gerhard Fließ wird (wie so oft) als jemand dargestellt, für dessen Worte die anderen taub sind, und Lindas Dominanz tritt bereits hervor, sodass man sagen könnte: Zumindest die hier Anwesenden hätten eigentlich vor ihr gewarnt sein müssen.[3119] Die wenigen vernünftigen Sätze, die überhaupt gesprochen werden, bekommen keine Antwort – wie schon auf der Versammlung interessiert sich dafür niemand. Die ganze Szene wird beherrscht von Kron und seiner Wut, der er zunächst mit ein paar geschrienen Sätzen, die an niemand bestimmten gerichtet sind, Luft verschafft, und die er schließlich auf Meiler lenkt. Aufgrund der Tatsache, dass Krons Äußerungen hier im Hörbuch fast durchgehend in aggressivem oder drohendem Ton gelesen werden, gelingt es einen Sound

[3116] Zeh: Unterleuten, S. 177; Zeh: Unterleuten-HB, 66-05:10:55-05:11:44.
[3117] Zeh: Unterleuten, S. 177f.; Zeh: Unterleuten-HB, 66-05:11:44-05:13:25.
[3118] Zeh: Unterleuten-HS, 01/28-00:36-01:04.
[3119] Da die Fokalisierung hier bei Kathrin Kron ist, bleiben Lindas Motive undurchsichtig; aber die Außergewöhnlichkeit des Ganzen tritt deutlich hervor, weil sie in der Vergangenheit nie erlebt hat, dass jemand sich ihrem Vater derart entgegenstellt (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 171).

zu installieren, der so im Text nicht offenliegt und die Spannungen in der Interaktion verschärft. Zudem tritt deutlicher hervor, dass Kron in erster Linie durch seine Emotionen gelenkt wird, diesen Luft zu machen sucht. Linda hingegen bietet dazu einen klaren Kontrast; sie spricht durchgängig ruhig, selbst da, wo sie ihn provoziert. Diese Provokation kommt auf diese Weise ebenfalls klarer heraus als im Text. Sie taktiert, handelt strategisch, versucht selbst eine Situation mit vielen (für sie) unbekannten Variablen für ihre Zwecke zu nutzen, schon hier „Macht-Punkte" zu sammeln.

Was die Versammlung an sich anbelangt, so war diese von Anfang an durch ein Ungleichgewicht gekennzeichnet, welches im aus Sicht des Bürgermeisters geschilderten Kapitel auch treffend auf den Punkt gebracht wird: „Im Stillen gratulierte Arne sich selbst. Die Geheimhaltungsstrategie hatte sich als goldrichtig erwiesen. Niemand hatte Zeit gehabt, sich auf das Thema Windkraft vorzubereiten."[3120] Das Vorwissen bei allen Beteiligten fehlte; sie wurden ahnungslos in eine Situation geworfen, die sie nicht einzuordnen vermochten. Erläutert wurde in jenem Kapitel außerdem Pilz' Strategie, welche nie dem Ziel diente, von den Dörflern Zustimmung zu erhalten. Diese Hintergrundinformationen fehlen im Hörspiel. Von den Zwischenrufen abgesehen, haben auf der Versammlung nur Pilz, Arne, Linda und Fließ zum Publikum gesprochen, ohne dass der nähere Inhalt wirklich jemanden interessiert hätte oder (sachlich) darüber diskutiert worden wäre. Übrig bleibt eine aufgebrachte Dorfbevölkerung, die einzig die Tatsache eint, gegen den Bau der Windkraftanlagen zu sein – Hauptsache dagegen, egal warum. Selbst wenn jemand echte Einwände hatte, treten diese ohnehin alsbald in den Hintergrund.
Während das Hörbuch für die Dorfversammlung selbst wenig ergiebig ist bzw. dem Roman kaum Neues hinzufügt und einzelne Aussagen, wie die von Linda Franzen und Gerhard Fließ, eher abschwächt, bietet das Hörspiel durch die inhaltliche und mediale Transformation einige Unterschiede. Wie gesagt, findet keine Trennung durch Analepsen statt; unterbrochen wird das äußere Geschehen nur durch kurze Gedanken. Das Hauptgewicht liegt hier eindeutig bei Kron, der mit verbalen Attacken immer wieder neue Anläufe macht, gegen Pilz (und Arne) zu schießen. Aufgrund der Geräuschkulisse und der sich an mehreren Stellen vermischenden Zwischenrufe kann die aufgeheizte Stim-

[3120] Ebd., S. 164.

mung wesentlich eindringlicher zum Ausdruck gebracht werden. Der äußere Raum-(klang) deckt sich mit der inneren Befindlichkeit der meisten Figuren. In ihren Reaktionen vereinigen sie sich so zum Anti-Kollektiv, aus dem Kron heraussticht.
Der Szene nach der Dorfversammlung wohnen wir im Hörspiel, wie erwähnt, nicht mit den Augen und Ohren der Kron-Tochter bei. Und das macht einen großen Unterschied. Zwar fällt die Wertung im Ursprungstext ebenfalls nicht gerade gut aus, aber so negativ, wie Kron in Meilers Gedanken gespiegelt wird, ist es nicht. Somit ist letztlich sogar der lebensweltliche Kontext, vor dem diese Szene entfaltet wird, in Roman/Hörbuch und Hörspiel ein anderer. Kathrins Perspektive ist vor allem eine ideologische und emotionale, es ist der Blick der Tochter auf ihren alten Vater, der sich lächerlich macht und von einer jungen Frau vorgeführt wird; der Situation neutral zu begegnen, ist für sie nicht möglich. Meiler dagegen verbindet mit Kron keine persönliche Geschichte und verfügt über keinerlei Wissen zu Unterleuten und dessen Bewohnern. Dorfversammlung und Nachspiel zusammengenommen, gibt Kron eine hilflose Figur ab. Sein Hass gegen Gombrowski und die Heuschrecke fällt nur bei seinen Anhängern auf fruchtbaren Boden; ansonsten interessiert sich dafür niemand. Wie erwähnt, kann von Strategie keine Rede sein. Kron agiert emotional und spontan. Macht kann hier nur Linda Franzen demonstrieren, und zwar, indem sie die anderen benutzt, vor allem Kron wie eine Spielfigur hin- und herschiebt. Dadurch enthält der Abschluss des ersten Roman-Teils in gewisser Weise zugleich eine Vorausdeutung auf das, was kommen wird. Kron mag schreien, schimpfen, spucken, so viel er will; letzten Endes reagiert er nur. Lindas von Gortz übernommener Grundsatz, demnach die Formel für Macht „Wer bewegt wen“ ist, kommt hier also anschaulich zum Tragen.

Im Film ist die Dorfversammlung selbst stark verkürzt auf die Kontrastierung Pilz und Dorf, was visuell entsprechend in Szene gesetzt wird und mit den beiden Handlungsebenen der gesamten Geschichte korrespondiert. Und tritt für das Nachspiel anstelle der Gruppenkonfiguration ein Auflösen in Einzelhandlungen, eskaliert das Ganze zwar vielleicht nicht gleich in (körperlicher) Gewalt – die verbale war vorher durchaus vorhanden –, ist darum jedoch nicht minder treffend für die Gesamtlage: Konrad Meiler hat sich schnell aus dem Staub gemacht und schreitet eifrig zur Tat, unterdessen Linda vergeblich versucht, ihn anzurufen. Jule Fließ redet auf ihren, hier noch recht stoischen, Mann ein; und Kron legt sich mit Gombrowski an, ehe er sich von seiner Tochter auf dem Heimweg

noch so einiges anhören muss[3121] (s. dazu S. 480 und 610ff.). Nach der verbalen Entladung zerstreut man sich, anstatt sich gemeinsam mit dem zu befassen, was man gerade erfahren hat. Alle haben sofort wieder auf Eigeninteresse umgeschaltet. Dabei muss man sich, so Trautmann, erst einmal versammeln, um Gemeinschaft werden zu können: „Was macht eine Gemeinschaft eigentlich aus? […] [G]eht nicht jeder ihrer Begründungen immer schon eine Art von gemeinschaftlicher Versammlung voraus?“[3122] In Unterleuten passiert genau das Gegenteil. Versammelt war man nur in einem Konfliktraum, ohne auf den Gedanken zu kommen, einen Raum von (gemeinsamen) Handlungs- und Interaktionsmöglichkeiten zu betreten.

4.2 Krönchens Verschwinden: Gewaltbereitschaft im Kollektiv

„So wurde Krieg gemacht – durch die Lust am Gerücht.
Durch die Bereitschaft, immer das Schlechteste vom anderen zu denken.“[3123]

Der vierte Teil des Romans umfasst erneut einen einzigen Tag, Samstag, 24. Juli, an welchem am Abend Krönchen verschwunden ist. Nachdem Kathrin Kron-Hübschke bei Gerhard Fließ geklingelt, diesen darum gebeten hat, das Kommando über den Suchtrupp zu übernehmen und er seinem Nachbarn Schaller einen *Besuch* abgestattet hat, versammeln sich zahlreiche Dorfbewohner im Wald, um die vermisste Kron-Enkelin zu suchen. Das ist auch in den anderen Varianten die Ausgangssituation – mit einem nicht unerheblichen Unterschied: Im Film ist es noch nicht Nacht; die ganze Suchaktion spielt sich bei Tageslicht ab.

Das 36. Kapitel, das die Suche im Wald schildert, wird aus Sicht Jule Fließ-Weilands erzählt und ist eng an deren (ideologische, dorffremde) Perspektive und Gedanken gebunden, die teilweise mit dem aktuellen Geschehen überhaupt nichts zu tun haben. Es

[3121] Unterleuten I, 00:54:48-01:01:39.
[3122] Trautmann: Die Gemeinschaft und das Politische, S. 119.
[3123] Zeh: Nullzeit, S. 162.

sind Gedanken über ihren Mann in seiner „Feldherren"-Rolle, ihre Ehe sowie die Situation in Unterleuten. Daneben wird dann erzählt, wie sich die Gruppe durch den Wald bewegt; kommuniziert wird dabei eher wenig. Am Anfang erteilt Gerhard den Versammelten eine Anweisung, wie die Suche ablaufen soll; sie wird als längere autonome direkte Rede wiedergegeben und endet mit „Noch Fragen?" Diese Erklärung wird im Hörbuch vereinzelt mit leichtem Nachdruck und teilweise kurzen Sprechpausen gelesen, aber Gerhard klingt weder dozierend noch überheblich. Oder anders: Hier setzt er sich noch nicht allzu sehr in Szene.[3124]

Im Hörspiel beginnt das Ganze mit einem kurzen Track, in dem wir die Truppe bei der Suche hören: Schritte, verschiedene Tiergeräusche und immer wieder die „Krönchen!"-Rufe. Dies ist ein weiteres gutes Beispiel, wie mit den hörspielspezifischen Mitteln in Kürze eine komplette Situation, ein ausgedehnter Raum mit Bewegungen in geradezu anschaulicher Weise entworfen werden kann. Danach wird Gerhards Gang zu Schaller nachgeholt, gefolgt von wechselnden Interviewaussagen von ihm und seiner Frau, die sich kommentieren wie widerlegen und die gegenwärtige Situation nur zum Teil betreffen. Hinzu kommt dabei erneut, dass es sich um eine retrospektive Bertachtung handelt und Jule amüsiert klingt, als sie über ihren Mann spricht. Sie belächelt ihn; hört sich z. B. bei „Mein Mann ganz vorne mit dabei" belustigt an, lacht kurz auf. Zusammen mit dem Ende dieser Interview-Sequenz, inklusive Gerhards seine Motive offenlegendem „Und die Chance habe ich genutzt", wird er in ein negatives Licht gerückt.[3125] Schon Kathrins Bitte war begleitet vom Gedanken „Im Grunde war Kathrin eine Botin, die eine Einladung in den inneren Kreis der Dorfgemeinschaft überbrachte." – Im Film sind diese Hintergedanken zwar weniger eindeutig, gleichwohl in seine Mimik eingeschrieben.[3126]

Die Suchszene nimmt (in allen Varianten) mit Gerhards Anweisungen ihren Anfang; vor allem im Hörspiel bedeutungsschwer vorgetragen. Dort werden sie allerdings nicht am Stück wiedergegeben, sondern von kurzen Gedanken Jules unterbrochen und auf diese Weise kommentiert. Wie sein Auftritt auf sie wirkt, kommt unmissverständlich zum Ausdruck: „Peinlich", langgezogen und in einem Ton, als schäme sie sich für ihn. Wenn er behauptet, man nehme an, Krönchen habe sich im Wald versteckt, denkt sie gar (in

[3124] Zeh: Unterleuten, S. 372f.; Zeh: Unterleuten-HB, 139-10:36:16-10:36:54.
[3125] Zeh: Unterleuten-HS, 4/1-3.
[3126] Zeh: Unterleuten, S. 361; vgl. Unterleuten II, 01:00:30-01:00:33.

scharfem und abwertendem Ton) „Lügner“ und „Willst doch nur bei Kron dich einschleimen.“ (Insbesondere das letzte Wort wird mit sehr abwertendem Ton gesprochen.) So ähnlich haben wird dies zwar auch im Roman, aber durch Unmittelbarkeit und Intonation ist die Wirkung, die negative Sicht Jules auf ihren Mann stärker. Danach gibt es weitere, sich abwechselnde Interview-Aussagen der beiden, welche die unterschiedliche Einschätzung der Ehe-Situation offenlegen; mehr noch: Es bedeutet eine ungleiche Wahrnehmung ihrer gemeinsamen Lebenswelt und eine abweichende Beurteilung dessen, was folgt. Überhaupt hat man im Hörspiel, obwohl die Gedanken Jules auch im Romankapitel großen Raum einnehmen, fast noch stärker den Eindruck, die Fließ-Ehe wäre das eigentliche Thema, die Suche nach Krönchen lediglich Hintergrundgeschehen, Subplot und Hauptplot vertauscht. Gerhards Redepassage wird kaum verändert; beginnt jedoch mit einem „Alle mal herhören!“ – und hier hat seine Stimme genau jene dozierende Überheblichkeit, die im Hörbuch (hier noch) nicht zu vernehmen ist. Zusammen mit den Gedanken seiner Frau fällt die Charakterisierung Gerhards also im Hörspiel wesentlich negativer aus. Neben der Wiedergabe von Jules Gedanken werden kurze Zwischenrufe in seine Worte geschoben. Während er glaubt, einen großen Auftritt zu haben, ist keiner der Anwesenden nur ansatzweise beeindruckt. Kurz: Gerhard schätzt die Situation bzw. sein Auftreten in dieser anders ein als der Rest der Anwesenden, gibt sich damit wieder einmal als Außenseiter zu erkennen, ohne dies bei seinem Handeln zu berücksichtigen. Er lebt seine PW, seine I-World (oder versucht dies zumindest). Mit den Zwischenrufen wiederholt sich in allen Varianten etwas, das wir schon bei der Analyse der Dorfversammlung gesehen haben: „Warum schauen wir nicht mal beim Indianer vorbei? […] Weiß doch keiner, was der so alles in seinem Tipi versteckt.“; „Oder gleich beim fetten alten Hund!“ Kathrin Kron krümmt sich; Gerhard verharrt ruhig in seiner Rolle und sagt: „Wir vermuten, dass Krönchen versucht hat, durch den Wald zu ihrem Opa zu laufen“; bleibt zudem weiter in seinem gewohnten Vokabular – nun auch im Hörbuch im Dozententon („„Wir bündeln unsere Kräfte‘ […] ‚Ich bitte um Ruhe und Geschlossenheit.‘“), was natürlich insgesamt eine der Situation gänzlich unangemessene Performance ist. Die Ich- und Fremd-Befangenheiten verhindern schon zu Beginn, sich auf die tatsächliche Lage einzustellen. So braucht es erst Kron, der lautstark – und in für ihn typischer Ausdrucksweise – den Befehl zum Aufbruch gibt, markiert durch zwei Ausrufezeichen sowie das verbum dicendi „schrie“ („„Schnauze jetzt!‘, schrie Kron.

‚Abmarsch!'"). Im Hörbuch klingt das zwar nicht wie ein Schrei, aber in der Sprechmelodie ist gleichwohl die Botschaft enthalten, dass nun mit dem Gerede Schluss ist.[3127] Als der Trupp danach eine Weile durch den Wald läuft, werden lediglich einige Ausrufe zitiert wie „Los!", „Nach links wenden und hintereinandergehen" oder „Noch einmal neunzig Grad links und wieder geradeaus." Aus den anderen Äußerungen ist vor allem Anspannung herauszuhören.[3128]

Lange geht das nicht gut und schon bald setzen wieder die ersten Verbalattacken – von Kron in Richtung Jule, deren Baby zu schreien begonnen hat, – ein; und seine Stimme hat dabei im Hörbuch noch einmal klar an Härte zugenommen, jede Menge Wut und Aggression liegen darin. Es ist ein verbaler Angriff, es ist Gewalt, die ihre Wirkung nicht verfehlt; denn daraufhin beginnt Jule lautlos zu weinen, wird von Kron am Arm gepackt und weiter beschimpft. Gerhard geht dazwischen, brüllt nun seinerseits Kron an und im Grunde lässt sich vieles von dem, was sich während der gesamten Suche abspielt, in den letzten beiden Sätzen bündeln: „Wir sind hier, um Ihnen zu helfen!" (Gerhard) und „Das soll Hilfe sein?" (Kron).[3129] Gerhard spricht das aus, was vordergründig passiert, indessen man nicht einmal im Subtext suchen muss, um Hinweise darauf zu finden, dass das gerade (bei ihm) nicht der Fall ist – wie es Kron treffend in seiner rhetorischen Frage zum Ausdruck bringt.

Obwohl Kron hier – wie auch im letzten analysierten Kapitel – schimpft und Leute anschreit, die ihm persönlich nichts getan haben, ist der Kron dieser Szene ein anderer als jener nach der Dorfversammlung. Denn nun geht es nicht um seinen eigenen Kampf gegen Gombrowski – zumindest in diesem Stadium noch nicht –, den er zu irgendwelchen Verschwörungstheorien verquirlt, sondern er wird beherrscht von seiner Sorge um die geliebte Enkelin; gleichwohl vermischt sich diese Sorge hier erneut mit seiner Position im Dorf: „‚Ihr freut euch doch, dass sie weg ist! Ihr habt mich immer gehasst. Und jetzt Krönchen. Wenn sie … Oh Gott.' Krons Stimme brach." Diesen Bruch hört man dann auch im Hörbuch; zuerst schlägt er aber weiterhin mit Worten um sich. Dann kippen die

[3127] Zeh: Unterleuten, S. 372f.; Zeh: Unterleuten-HS, 4/4; Zeh: Unterleuten-HB, 139-10:36:54-10:37:48.
[3128] Zeh: Unterleuten, S. 374f.; Zeh: Unterleuten-HB, 140-10:38:35-10:41:43. In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlen immer wieder einige Zeilen. Schon bei seinen Erläuterungen (von „Wir bewegen uns" bis „Noch Fragen?"), der Zwischenruf „Wir verschwenden unsere Zeit" und Gerhards Entgegnung „Wir bündeln unsere Kräfte […]"; die „Los"-Rufe und ebenso mehrere Abschnitte der Schilderungen und Gedanken Jules (Zeh: Unterleuten-HBk, 137-140; Zeh: Unterleuten, S. 373-379).
[3129] Ebd., S. 378; Zeh: Unterleuten-HB, 142-10:45:40-10:46:55.

Gefühle; was durch die Sprechpause, die an der Stelle der drei Punkte erfolgt, gesteigert wird. Gerhard versucht es mit Ruhe („‚Hören Sie', sagte Gerhard. ‚Die Kette funktioniert gut. Lassen Sie uns noch eine halbe Stunde weitermachen.'"), seine sachlichen Aussagen wirken in dieser emotional aufgeladenen Situation allerdings eher deplatziert und er wird wieder von Zwischenrufen unterbrochen – sie klingen im Hörbuch nach Gepöbel und verstärken die angestaute Spannung wie den Eindruck, dass hier alles andere als eine geschlossene Gruppe unterwegs ist („Und dann?"; „Gehen wir zum Indianer"; „Wo ist Krönchen?").[3130] Dieses Zerfallen in ich-befangene Einzel-Figuren durchzieht letztlich die gesamte Suche im Wald wie die spätere Versammlung bei Arne. Hier wäre jemand gefragt, der in der Lage ist, die Anwesenden zusammenzuhalten, einen kühlen Kopf bewahrt. Doch diesen hat Gerhard, der sich zum Anführer aufgeschwungen hat, keineswegs, weil er sich in erster Linie für das interessiert, was er selbst will.[3131] Schließlich ist es Kathrin, die entscheidet, wie es weitergehen soll, und sie spricht ebenfalls laut (zweimal „rief", zwei Ausrufezeichen). Sie will alleine mit ihrem Vater weitersuchen und schickt den Rest der Mannschaft zu Arne. Im Hörbuch wird Kathrins Anweisungen der Befehlscharakter genommen, ihrer Stimme vielmehr ein verzweifelter Ton unterlegt. Insgesamt stechen bei dieser Suche die vielen Imperative von unterschiedlichen Figuren hervor – ein weiterer Grund, warum dabei kein gemeinschaftliches Handeln herauskommen kann.[3132]

Interessanterweise schwächt das Hörspiel die Emotionen über weite Strecken ab, was im gesamten Vergleich selten der Fall ist. So wird Kron, als er sich bei Jule über ihr „plärrendes Balg" beklagt, nicht wirklich laut, es ist eher eine Beschwerde über etwas, das ihm auf die Nerven geht. Wütend wie im Hörbuch wird er erst am Ende. Von Verzweiflung ist, einen einzelnen „Krönchen"-Ausruf ausgenommen, genauso wenig zu hören. Zwar nehmen die Stimmen schließlich an Gereiztheit zu, aber wirkliche Ausschläge gibt es nicht; selbst Kathrin erscheint auffällig abgeklärt, von Verzweiflung ist nichts erkennbar. Verzweifelt klingt allein Jule, was erneut den Fokus auf sie legt und weg von der eigentlichen Haupthandlung, der Suche nach dem Mädchen.[3133]

[3130] Zeh: Unterleuten, S. 379; Zeh: Unterleuten-HB, 143-10:47:16-10:48:13.
[3131] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 472ff.; vgl. hierzu die Alternativversion, die er sich später zusammenphantasiert: Ebd., S. 473f.
[3132] Ebd., S. 379; Zeh: Unterleuten-HB, 143-10:48:13-10:49:01.
[3133] Zeh: Unterleuten-HS, 4/5.

Das Ergebnis sieht trotz einiger kleinerer Abweichungen in den drei Varianten gleich aus: Nachdem sie mit ihrem Vater verschwunden ist, um die Suche allein fortzusetzen, bleibt eine Truppe zurück, der sämtliche Worte ausgegangen sind: „Die Gruppe stand wie betäubt. Niemand regte sich, niemand sprach. Als hätte das Verschwinden von Kron und Kathrin einem mehrköpfigen Wesen das Herz herausgerissen.“[3134] Somit lässt sich schon hier als Zwischenfazit festhalten, dass es den Unterleutnern selbst in einer solchen Notsituation nicht gelingt, friedlich und geschlossen zusammenzuwirken.

Die Suche nach Krönchen läuft im Film insgesamt etwas anders ab. Ein wesentlicher Unterschied besteht, wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, darin, dass es beim Durchkämmen des Waldes noch nicht dunkel ist, weshalb die ganze Angelegenheit weniger dramatisch wirkt. Wäre dies als die spätabendliche Suche inszeniert worden, die es in den anderen Varianten ist, hätte es eine ganz andere Wirkung gehabt: Rufe in der Dunkelheit, das Licht von Taschenlampen, dazu die entsprechenden Geräusche, wie das Knacken von Zweigen unter den Schritten der Suchenden. In der tatsächlichen Realisierung nimmt es sich relativ harmlos aus; und auch Kathrin wirkt (zunächst) nicht allzu verzweifelt. Erzählt wird dieser Handlungsstrang in Parallelmontage mit verschiedenen anderen Begebenheiten und Schauplätzen, sodass er insgesamt ca. eine halbe Stunde Erzählzeit einnimmt, wovon insbesondere die Parallel-Handlung in Berlin von Belang ist: Unterdessen sich im Dorf alles zuspitzt, schmieden Anne Pilz und Konrad Meiler fröhlich ihre Windkraftpläne.[3135]
Abgesehen davon, dass Krönchen nicht verschwindet, während beide Eltern zuhause sind, sondern aufgrund eines Missverständnisses bzw. der fehlenden Aufmerksamkeit des Vaters,[3136] beginnt das Ganze analog Roman/Hörbuch und Hörspiel mit Kathrin beim Ehepaar Fließ. Zuvor sehen wir indessen noch eine Sequenz, die es in den anderen Varianten nicht gibt und die Kron und Wolf Hübschke bei der Suche zeigt.[3137] Wichtig ist, um das nochmals zu betonen, daneben, dass Kathrin, als sie vor der gemeinsamen Suche im Wald bei ihrem Vater vorbeifährt, nicht nur eine Verbindung zwischen diesem Ereignis und der Windkraft-Geschichte herstellt, sondern ihm zudem die Schuld für etwas zuweist, das sie überhaupt erst angestoßen hatte, nämlich die Beteiligung ihres Vaters an

[3134] Zeh: Unterleuten, S. 380.
[3135] Vgl. Unterleuten II, 00:57:00-01:25:10.
[3136] Vgl. ebd., 00:56:33-00:56:49.
[3137] Vgl. ebd., 00:57:00-00:59:50.

der Ausschreibung: „Sag mir, dass meine Tochter einfach nur weggelaufen ist. Und dass das hier nichts mit deinen Windrädern zu tun hat. Wenn doch siehst du Krönchen nie wieder!“[3138]

Nach Kathrins Besuch und der Meinungsverschiedenheit zwischen Gerhard und Jule über Gombrowski beginnt sodann die Suche im Wald bzw. wird gezeigt, wie verschiedene Leute eintreffen. Hervorstechend ist dabei zum einen Gerhard in seiner Feldherren-Rolle, in der er die Vorgehensweise verkündet und dies mit entsprechenden Gesten unterstreicht. Seine Kleidung, das karierte Hemd, die offene Weste, die hochgekrempelten Hosen und der Stock sind das Kostüm dieser Inszenierung. Daneben sind es Krons Pöbeleien, die er auch im Film trotz der ernsten Lage nicht sein lässt. Er fragt seine Tochter, wo denn ihr „Schriftsteller“ sei, will Linda Franzen wieder wegschicken, weil sie zu Gombrowski gehöre, und regt sich über Jule und das Baby auf, es sei schließlich kein „Sonntagsspaziergang“. Dazu kommen bereits (von Ingo) erste Stänkereien in Richtung Gombrowski: „Warum gehen wir nicht direkt zu Gombrowski? – Wir wissen doch, dass er das Kind hat.“ Björn weist ihn sogleich in die Schranken. Damit wird schon zu Beginn vor allem eines deutlich: Von geschlossen-gemeinschaftlichem Handeln kann wahrlich keine Rede sein.[3139] Obwohl die Fokalisierung natürlich fehlt, folgt die Inszenierung der Suche in den zentralen Aspekten dem Roman; auch hier liegt der Fokus auf Gerhard Fließ, der mit einem Grinsen, mit sichtlicher Freude bei der Sache ist, sowie seiner Frau, die ähnlich unbeholfen durch den Wald stolpert und beim Pinkeln schließlich in ein Tellereisen tritt, woraufhin Kathrin die Suche beendet und die Truppe zu Arne Seidel schickt. Die meisten Einstellungen zeigen einzelne (oder mehrere) Figuren, i. d. R. in halbnaher oder halbtotaler Einstellung aus unterschiedlichen Perspektiven, sodass immer gleichzeitig genug Wald zu sehen ist, wenn sie mit „Krönchen“-Rufen inmitten der Bäume entlang gehen. Die einzige Unterhaltung bei alledem findet zwischen Jule, Linda und Kathrin statt – und dreht sich (wieder einmal) um Gombrowski, der erneut das Hauptthema zu sein scheint. Während Jule Gombrowski als „im Herzen […] ganz liebe[n] Mann“ bezeichnet, was nur niemand sehen wolle, bestreitet Kathrin dies mit der Begründung, er habe seine Tochter Franziska früher regelmäßig „verdroschen“, manchmal mit dem Gürtel; äußert jedoch auch die Meinung, mit dem Verschwinden ihrer Tochter habe er nichts zu tun. Wie gesagt, fehlt durch das Tageslicht die Dramatik, welche die Suche in den anderen Varianten hat;

[3138] Ebd., 00:57:35-00:57:43.
[3139] Ebd., 01:01:44-01:03:36.

und abgesehen von den Rufen nach Krönchen wirken die Figuren in einem Großteil der Einstellungen tatsächlich eher wie auf dem Sonntagsspaziergang, um den es sich ja *gerade nicht* handelt. Dazu kommt, das hatte ich ebenfalls schon erwähnt, dass Kron meist alleine hinterherhinkt; er gehört, was auf diese Weise visuell sehr anschaulich gemacht wird, nicht eigentlich zur Gruppe, trotzdem es um seine Enkelin geht. Äußert er sich, fällt er unangenehm auf. Der Moment, der das größte Aufsehen bekommt, ist Jules hysterisches Geschrei, nachdem sie in das Tellereisen getreten ist. Sie wirkt beinahe, als wäre sie von einem wilden Tier angegriffen worden, steht kurzzeitig im Zentrum der Aufmerksamkeit und macht damit zugleich der Suche ein Ende. Abschließend wird Ingo noch einmal einen obligatorischen Satz los: „Is' eh bei Gombrowski in irgendeiner Scheune" und Gerhard steht mit hängenden Schultern und einer Mimik da, als hätte er gerade eine schwere Niederlage erlitten. Die Szene endet damit, dass alle unverrichteter Dinge in die Bildtiefe hineingehen und Kron ihnen, mit dem Baby auf dem Arm, hinterherblickt, was nicht einer tragischen Komik entbehrt.[3140] So ist die „Gruppe" am Szenenende nicht minder gespalten als in Roman, Hörbuch und Hörspiel.

Nach erfolgloser Suche hat sich der harte Kern bei Arne versammelt, wie dies zuvor von Kathrin angeordnet worden war. Das 37. Kapitel des Romans wird aus (perzeptiver und ideologischer) Perspektive des Bürgermeisters erzählt, der hier vor allem bemüht ist, die Lage in den Griff zu bekommen, wovon die Schilderung des Kapitels, der Blick, den wir auf die Szene erhalten, maßgeblich geleitet wird. Ob ein Tablett mit Schnapsgläsern da eine hilfreiche Strategie darstellt, ist zwar fraglich, aber dies gehört zu seinen Versuchen, Zeit zu gewinnen; er kennt seine Lebenswelt und weiß um den Fortgang wie um die Konfliktspannung in diesem Raum: „In der Stille schwang ein unheilvoller Unterton. Arne wusste, was kommen würde, er wusste nur noch nicht, wie er es verhindern sollte. Wenn nicht bald etwas geschah, würde es schwierig werden, das Dorf ruhig zu halten."[3141]
Das Hörspiel beginnt mit einigen Interview-Aussagen Arnes zur Situation in seinem Arbeitszimmer. Allerdings klingt seine retrospektive Schilderung stellenweise, was schon für mehrere Interviews festgestellt werden konnte, fast heiter („Ja, und da hab' ich erstmal gesagt: Wollt'er 'n Schnaps?"); ernst wird er erst, als es um die weinende Kathrin geht, bei der die Verzweiflung im Unterschied zur Suche im Wald nun hörbar ist. Einige

[3140] Ebd., 01:05:05-01:05:55, 01:06:53-01:07:50, 01:10:33-01:13:32.
[3141] Zeh: Unterleuten, S. 383.

Sekunden vernehmen wir nichts als ihr leises Schluchzen. Keiner der Anwesenden spricht, es gibt keine Geräusche – und gerade im auditiven Medium Hörspiel kann die angespannte Atmosphäre durch diese Stille gesteigert werden.[3142]

Obgleich im Roman ebenfalls zunächst betretenes Schweigen herrscht, sind die versammelten Menschen unter der Oberfläche kurz davor zu explodieren, was Arne so lange hinauszögern möchte, bis die Polizei, die er ohne das Wissen der anderen angerufen hat, eingetroffen ist. Er hat es noch nicht einmal geschafft, die Gläser voll zu machen, als schon die Ersten anfangen: „Du hattest auch schon mal mehr Dampf auf dem Kessel, Kron" – das fehlt im gekürzten Hörbuch (!); „Ich denke, so langsam könnten wir mal rübergehen"; „Oder wollen wir ewig hier rumsitzen?" Im Hörbuch wird diesen Äußerungen durch den harmlosen, fast neutralen Ton der Angriffscharakter genommen. Und selbst im Hörspiel ist es eher ein verbaler Piekser, noch keine Attacke, erhält aber insofern Nachdruck, als es die erste Aussage ist, die das Schweigen wieder unterbricht.[3143]

In dieser Lage ist es natürlich völlig unangemessen, gegen Kron zu pöbeln, und die anderen Kommentare gehen sofort wieder in Richtung Angriff auf Gombrowski, bei dem sie dann eine Zeit lang festhängen. Eher früher als später steuert – nicht nur in dieser Szene – alles darauf zu. Der Gombrowski-Hass ist ein Text, der wie auf repeat in der gesamten Szene mitläuft. – Natürlich befindet sich kaum eine Figur (mit Ausnahme von Arne Seidel und Kathrin Kron vielleicht) hier in der TAW; stattdessen ist man vor allem in der I- und W-World, will die Gelegenheit ergreifen, sich gegen den Landwirt zu stellen. Indes kann man beinahe sagen, dass das Wettern gegen diesen in Unterleuten fast schon eine Redensart ist: Läuft etwas schief, ruft man nicht „Scheiße", sondern „Gombrowski". – Nur Kron scheint es mittlerweile an Worten zu fehlen: „Während die Stimmung immer gereizter wurde, wahrte Kron sein für ihn völlig untypisches Schweigen." Unterdessen versucht Fließ abermals, sich in den Fokus zu rücken, indem er seinen Nachbarn ins Spiel bringt: „Waren Sie auch bei Bodo Schaller?"; und verfällt nach Kathrins Antwort („Da hat keiner aufgemacht") – Frage und Antwort fehlen in der Kurzfassung[3144] – in seinen, wenn man es liest, typischen Dozententon, den er noch gestisch unterstreicht:

> „Wenn ich etwas zu bedenken geben darf." Fließ hob den Finger. „Falls Gombrowski etwas mit der Sache zu tun hat, würde er das Kind niemals bei sich zu

[3142] Zeh: Unterleuten-HS, 4/7-00:00-01:02. Track 6 ist eine Gewitter-Einspielung.
[3143] Zeh: Unterleuten, S. 383f.; Zeh: Unterleuten-HB, 145/146-10:54:57-10:56:41; Zeh: Unterleuten-HBk, 142; Zeh: Unterleuten-HS, 4/7-01:03-01:08.
[3144] Zeh: Unterleuten, S. 384; Zeh: Unterleuten-HB, 146-10:56:42-10:57:06; Zeh: Unterleuten-HBk, 143.

> Hause verstecken. Als ich vorhin Herrn Schaller nach Krönchen befragen wollte, hat er ausgesprochen aggressiv reagiert.“[3145]

Von Helene Grass wird dies erneut relativ neutral gelesen, weshalb Gerhard weniger lächerlich wirkt, als dies im Text selbst angelegt ist. Im Hörspiel ist er eher unsicher, beginnt stockend: „Also wenn ich mal was, äh, äh, zu bedenken geben darf“. Sein In-den-Vordergrund-drängen wird abgeschwächt[3146] – und es läuft ohnehin wieder ins Leere. Niemand entgegnet darauf etwas. Stattdessen geht es wieder zwischen Karl und/oder Gombrowski hin und her:

> „Oder beim Indianer!“ rief Ingo. „Vielleicht hat der alte Hund sie beim Indianer versteckt!“
> „Was hast du immer mit dem Indianer?“
> „Der ist ein Spinner!“
> „Bist doch selbst ein Spinner!“
> „Ist doch völlig klar, dass der alte Hund sie hat!“, schrie Björn, die anderen übertönend. „Keiner weiß, wo, aber irgendwo hat er sie!“[3147]

Das Ganze spielt sich in entsprechender Lautstärke ab, was durch die vielen Ausrufezeichen, die verba dicendi „rief“ und „schrie“ sowie den Kommentar „die anderen übertönend“ herausgestellt wird. Dazwischen haben wir drei Äußerungen, die niemand Bestimmtem mehr zugeschrieben werden können. Das korrespondiert mit Arnes Sicht auf das Geschehen; er steht einem Kollektiv gegenüber, um Einzelstimmen geht es dabei nicht. Im Hörbuch ist von der Lautstärke wenig zu vernehmen; von Björns letzter Aussage, die hörbare Wut enthält, abgesehen, klingt das alles wieder sehr harmlos und schwächt die Wirkung dadurch erneut ab. Allerdings werden zwei Äußerungen ins Umgangssprachliche transformiert: „Der is’n Spinner“; „Bist doch selbst’n Spinner“; im Hörspiel kommt dann noch der Dialekt dazu: „Ja, det is’n Spinner“ und „Bist och’n Spinner“.[3148] Der Hintergrund, vor dem sich all dies ereignet, bzw. der Rahmen, in den es von den Anwesenden gesetzt wird, hat mit dem, was gerade akut wäre, nichts zu tun. (Fast) allen geht es nur um Gombrowski. Es ist sogar ein besonders drastisches Beispiel dafür, wie wenig das, was passiert ist oder passiert sein könnte, eine Rolle spielt. Es zählt nur, was geglaubt und erzählt wird.

[3145] Zeh: Unterleuten, S. 384f.
[3146] Zeh: Unterleuten-HS, 4/7-01:12-01:26.
[3147] Zeh: Unterleuten, S. 385; Zeh: Unterleuten-HB, 146-10:57:06-10:57:25. Hier fehlt in der Kurzfassung alles ab „Was hast du immer mit dem Indianer?“ (Zeh: Unterleuten-HBk, 143).
[3148] Zeh: Unterleuten-HS, 4/7-01:32-01:40.

Als Arne es endlich geschafft hat, die Gläser zu füllen, wird erst einmal getrunken – ohne dass dies am Handeln der Anwesenden das Geringste ändern würde. Ingo pöbelt wieder gegen Kron („‚Was ist los mit dir, Kron', fing Ingo wieder an. ‚Deine Enkelin ist weg, und du sitzt hier rum wie eine Kuh, wenn's donnert.'") und Gerhard mimt weiter den Dozenten: „Herr Seidel möchte eine Eskalation vermeiden. […] Trotzdem sollten wir die Option Gombrowski nicht aus den Augen verlieren. Zumindest müssen wir ausschließen, dass er etwas weiß. Erst dann können wir sinnvoll weitersuchen." Heißt es dann „Fließ nickte wohlwollend in Arnes Richtung, als wäre er der Chef und Arne Mitarbeiter des Monats", wird die Peinlichkeit seiner gesamten Performance noch weiter verstärkt; außerdem durch Arnes Gedanken: „Sei doch einfach still, du Penner"; der auch – ungewohnt bestimmt – entgegnet: „‚Sehr nett, dass Sie sich engagieren, Herr Fließ', sagte er laut. ‚Aber ich würde Sie bitten, die Regelung der Angelegenheit mir zu überlassen.'" Im Unterschied zu seinem ersten verbalen Angriff auf Kron klingt Ingos Stimme hier im Hörbuch nun tatsächlich streitsüchtig; Fließ' wie Arnes Äußerungen werden hingegen wieder zu neutral gelesen und damit abgeschwächt, was insbesondere deshalb auffällt, weil von der Erzählerin Gerhards Tonlage und Arnes Lautstärke hervorgehoben werden. Arne klingt zwar zuerst unfreundlich, doch im zweiten Teil flacht sein Ton ab.[3149]

Wenngleich wir im Hörspiel ebenfalls nicht jede einzelne Stimme zuordnen können, wir von einigen, wie erwähnt, nicht einmal über einen Namen verfügen, unterscheiden sie sich vor allem auf eine Weise voneinander, die sie in verschiedene Gruppen einteilt. Wir haben das Kollektiv der streitsüchtigen Zwischenrufer, die in erster Linie zu Gombrowski wollen; Arne, der zu schlichten beginnt (oder bemüht ist); Kron, der buchstäblich zwischen den Stühlen zu sitzen scheint; und schließlich Gerhard, dessen Stimme zunehmend überheblich klingt und der, ganz egal, was die anderen einwenden, immer wieder versucht, auf seine Theorie über Gombrowski zurückzukommen.[3150] Dieses Durcheinander der Stimmen bzw. Positionen verstärkt ein weiteres Mal den Eindruck: Was hier versammelt ist, ist das Gegenteil einer Gemeinschaft. Auch wir erleben die Szene in gewisser Weise durch Arnes Blick; verfolgen mit ihm die Strategie, die Anwesenden mittels Alkohol in Schach zu halten; kurzzeitig entsteht so eine fast heitere Atmosphäre. Sein „Also jetzt trinken wir vielleicht erstmal was Klares. […] Selbstgebrannt" lässt vom

[3149] Zeh: Unterleuten, S. 385f.; Zeh: Unterleuten-HB, 146-10:57:41-10:58:48. Der Satz „Die anderen sahen sich an, offensichtlich machte die Tonlage des Vogelschützers Eindruck." fehlt in der Kurzfassung (Zeh: Unterleuten, S. 385; Zeh: Unterleuten-HBk, 143).
[3150] Zeh: Unterleuten-HS, 4/7+8.

Ernst der Lage nichts vernehmen; genauso wenig die Geräuschkulisse: Wir hören, wie eingeschenkt und die Flasche abgestellt wird, mehrere der Männer lachen, geben Trinksprüche von sich, die Gläser klirren, was für den Moment einen absurden Eindruck geselligen Zusammenseins erzeugt. Man kann das einerseits als überspielte Hilflosigkeit werten. Auf der anderen Seite hebt gerade dieser Kontrast zu dem, worum es eigentlich geht, die Schieflage von Intentionen und Interaktion hervor. Erst als sich wieder jemand an Kron wendet – es ist ein Norbert (statt „Lass gut sein, Ingo" sagt Arne „Lass gut sein, Norbert"), kommen die Männer wieder in der eigentlichen Situation an. Dann mischt sich Gerhard ein weiteres Mal ein bzw. fängt erneut mit Gombrowski an („Wir sollten trotzdem die Option Gombrowski nich' aus'n Augen verlieren"), dieses Mal mit entschiedener stimmlicher Härte. Interessant ist nun, dass sich daran nicht nur Gedanken Arnes („Sei doch einfach still, du Penner") anschließen, sondern zusätzlich Jules („Alle gucken zu Gerhard, als wär' er der Chef und Arne nur der Mitarbeiter des Monats"). Im Roman ist nicht klar, ob diese Wahrnehmung Arne oder nur der Erzählerin zugeschrieben werden muss. Indem er im Hörspiel aber von seiner Frau wiederholt derart unvorteilhaft wahrgenommen wird, fällt Gerhards negative Charakterisierung noch verheerender aus. Von Anfang bis Ende der Szene versucht er das verschwundene Kind zu nutzen, um (endlich) eine mächtig(er)e Position im Dorf zu erlangen. (Im Roman denkt er sogar später noch darüber nach, was daraus hätte werden können, wenn er es nur richtig angestellt hätte.) Und als Arne ihn schließlich bittet, die Regelung der Angelegenheiten ihm zu überlassen, wird Gerhard – auch stimmlich hörbar – Paroli geboten. – Wieder einmal laufen all seine Spielzüge ins Leere. Was immer er tut, Gerhard Fließ gelingt es nicht, sich in eine souveräne Stellung zu bringen.[3151]

Daraufhin folgt dann eine erste kurze Reaktion Krons („„Und was regelst du Tolles? Du machst doch gar nichts!', platzte Kron heraus."), auf die es jedoch keine Antwort gibt. So fährt Fließ, der Arnes Bitte offenbar überhört hat, mit seinen *Anregungen* fort („Ich schlage vor, dass wir eine neutrale Kommission bilden. Herr Seidel und ich suchen Herrn Gombrowski auf und stellen ihn zur Rede.").[3152] Ansonsten werden von verschiedenen

[3151] Ebd., 4/7-01:40-02:31; 4/8-00:00-00:15; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 472f.

[3152] Ebd., S. 386; vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 4/8-00:15-00:25.
Dies ist eine der wenigen Stellen, in denen im Hörbuch etwas ergänzt wurde, das Fließ' Performance körpersprachlich etwas mehr Nachdruck verleiht und ihn zugleich als noch überheblicher charakterisiert: „[…] Fließ betrachtete, der sich, ermutigt durch Krons Einwurf, von der Wand abstieß, um seine Körperhöhe zu voller Geltung zu bringen." (Zeh: Unterleuten-HB, 146-10:59:00-10:59:07; Zeh: Unterleuten, S. 386).

Richtungen Beschimpfungen und Drohungen gegen Gombrowski durcheinandergeworfen, alle in autonomer direkter Rede zitiert, sodass man nun nicht einmal mehr unterscheiden kann, wer eigentlich was gesagt hat:

> „Wir treten dem alten Hund die Tür ein und durchsuchen die Bude!“
> „Da werden wir Krönchen schon finden.“
> „Und wenn er nicht reden will, hauen wir ihm ein paar aufs Maul.“
> „Verdient hat er es schon lange.“[3153]

Dadurch gewinnt man immer mehr den Eindruck, als wäre das Verschwinden des Mädchens kein Grund zur Sorge, sondern vielmehr ein lang ersehnter Anlass, sich endlich gegen Gombrowski aufzulehnen. Anschließend heißt es – die Reihe der Imperative geht weiter und entpuppt sich hier angesichts der Lautstärke wieder als Zeichen von Ohnmacht: „‚Schluss damit!‘ Arne hob die Stimme, um das Geschrei zu übertönen. ‚Wir sind hier nicht im Wilden Westen.‘“[3154] Es ist mittlerweile also offenbar extrem laut geworden. Aber weiterhin stehen die emotionalen Zwischenrufe im Kontrast zu Gerhards nüchtern und sachlich vorgetragenen Äußerungen – sogar auf die exakte Zeitangabe legt er Wert, gießt dadurch allerdings nur neues Öl ins Feuer und stellt seine Empathielosigkeit einmal mehr unter Beweis:

> „Wir sollten auch an das Kind denken“, sagte Fließ. „Sie befindet sich schon …“, er sah auf die Uhr, „seit fünf Stunden, also, möglicherweise in Gefangenschaft.“
> „Ich denke an nichts anderes!“, schrie Kathrin und fing wieder an zu weinen, dieses Mal so heftig, dass es ihren ganzen Körper schüttelte.[3155]

Der nächste Satz Krons lässt erkennen, dass er sich die gesamte Zeit über nur aufgrund einer Abmachung mit seiner Tochter zurückgehalten hat. Hatte sie bislang das Sagen („‚Kathrin!‘ Kron hatte sich vorgebeugt, um seiner Tochter ins Gesicht zu sehen. ‚Du hast gesagt, es ist deine Entscheidung. Aber dann musst du auch was entscheiden!‘“), hat er nun den Befehlsstachel herausgezogen. Und obwohl Arne noch einmal kurz einzugreifen versucht („‚Nicht, Kathrin‘, sagte Arne bittend. ‚Lass mich das machen.‘“), kann er nicht verhindern, dass die Situation nun endgültig eskaliert. Kathrin hört nicht auf das, was er sagt, ruft stattdessen: „Dann geht eben! […] Ich weiß doch auch nicht …“ – und das hat die Wirkung eines Startschusses, auf den alle die ganze Zeit über gewartet zu haben

[3153] Ebd.
[3154] Ebd.
[3155] Ebd.

scheinen: Sofort setzt sich Kron und mit ihm der gesamte Raum in Bewegung: „Auf geht's!“ Diese Wirkung zu vermitteln, gelingt Helene Grass hier recht gut, da sie unterschiedliche Gefühlslagen in die Äußerungen legt. Die Zwischenrufe klingen scharf und gereizt; Arne, als er sich gegen diese richtet, sehr entschieden; wenn er zu Kathrin spricht, ruhig und besänftigend. Kathrins Verzweiflung – ihre Stimme geht sogar in Schluchzen über – ist herauszuhören. Durch all dies erhält Gerhards aufgesetzte Sachlichkeit einen starken Gegenpol und wirkt so noch negativer.[3156]

Das Hörspiel folgt, was den Text anbelangt, weiterhin der Vorlage. Gerhard möchte seine „neutrale Kommission“ bilden; seine Nüchternheit steht wie im Hörbuch im Kontrast zu den Stimmen der anderen, bei denen insgesamt eine Steigerung der Emotionen erkennbar ist. Mit Souveränität oder gar Macht hat Gerhards Ruhe allerdings nichts zu tun; es ist nur ein performativer Versuch, so zu wirken. Zwar geht es ihm wie den übrigen – wenngleich aus anderen Motiven – um Gombrowski; vor allem hat er jedoch seinen eigenen Vorteil im Sinn und lässt dabei jedes Gespür für die gegenwärtige Situation vermissen: Er ist bemüht, im Dorf Ansehen und Einfluss zu gewinnen. In jedem Fall ist es mit Arnes Beschwichtigungsversuchen endgültig vorbei; er weist die anderen entschieden zurecht; und wir hören nun deutlich Kathrins Verzweiflung, ihr Schluchzen.[3157]

Im Roman folgt erneut eine Passage, in der nicht eindeutig ist, von wem das Gesagte stammt, weil – Arne ausgenommen – wieder die Zuordnung der Rede fehlt. Die ersten beiden Sätze werden im Hörbuch mit (unpassend) neutraler Betonung gelesen; ehe Arne dann hörbar angepöbelt wird, selbst ruhig reagiert, wohingegen der abschließenden Frage leichtes Erstaunen unterlegt wird:

> „Aber nicht mit leeren Händen!“
> „Nehmt euch 'ne Schaufel mit!“
> „Halt!“, schrie Arne. „Niemand geht irgendwohin!“
> „Was hast du denn zu melden?“
> „Die Polizei wird gleich hier sein.“ Das klang schwach, brachte aber immerhin den Aufbruch aus dem Takt.
> „Du hast die Bullen angerufen?“[3158]

Auf diese Weise erscheinen die anderen nicht mehr als Individuen, sondern als gewaltbereites Kollektiv, das sich ausnahmslos gegen Gombrowski richtet und allmählich auf

[3156] Ebd., S. 386f.; Zeh: Unterleuten-HB, 146/147-10:58:48-11:00:25.
[3157] Zeh: Unterleuten-HS, 4/8-00:00-01:06.
[3158] Zeh: Unterleuten, S. 387; Zeh: Unterleuten-HB, 147-11:00:26-11:00:45.

den Höhepunkt zusteuert. – Im Hörbuch ist dies aufgrund der unterschiedlichen Intonationen weniger stark; dort haben wir es eher mit Einzelstimmen zu tun. – Und die Sorge um das Mädchen ist endgültig in den Hintergrund getreten, keiner spricht mehr davon, es zu finden; es geht nur noch um Gombrowski oder, was Arne betrifft, darum, eine Eskalation zu vermeiden. Doch die Situation ist ihm entglitten; er steht dem Ganzen hilflos gegenüber und kann nichts ausrichten. Seine Drohungen („Wenn hier irgendwer zu Gombrowski marschiert, zeig ich ihn an"; „Wegen Hausfriedensbruch, versuchter Körperverletzung und haste nicht gesehen.") sind wertlos und wirkungslos – und das ist ihm durchaus klar („Er wusste selbst, dass solche Drohungen niemanden beeindruckten, aber er musste Zeit gewinnen. Jede Minute zählte."). Hier gibt es wie beim obigen Zitat unterschiedliche Betonungen; die Zwischenrufer bleiben in ihrem aggressiven Angriffston und Arne wechselt von harter Zurechtweisung zu bemühter Ruhe, wird nun allerdings von Kron attackiert, der versucht, ihm die Schuld am Verschwinden seiner Enkelin zu geben. Damit kommt er immerhin zum eigentlichen Thema zurück, und zwar offenbar in extremer Lautstärke, was Ausrufezeichen plus Kommentar („Seine Stimme überschlug sich wie das wütende Bellen eines Hunds.") hervorheben. Im Hörbuch klingen seine Äußerungen ebenfalls weiterhin ungehalten, Arnes ruhig. Dennoch ist Kron im nächsten Moment wieder bei seinem alten Feind, bombardiert Arne mit Anschuldigungen: „„Du steckst doch mit Gombrowski unter einer Decke', schrie Kron. ‚Genau wie die Polizei. Weiß doch keiner, wo der alte Hund überall Beziehungen hat!'" sowie „[D]u verdammter Gombrowski-Lakai!" Gemeinsam mit den Veteranen stürzt er sich auf den Bürgermeister, verwandelt verbale in körperliche Gewalt. Die Hintergründe sind andere, aber das Muster ähnelt dem nach der Dorfversammlung. In Kron hat sich eine enorme Wut aufgestaut, die von seinem Hass auf Gombrowski befeuert wird, sich gegen einen der Anwesenden richtet und schlussendlich in Gewalt mündet, wobei ihm seine Anhänger erneut treu ergeben folgen.[3159]

Neben Arnes Tonlage wechselt im Hörspiel auch die Krons zwischen ruhig, als er mit seiner Tochter spricht, und angreifend, wenn es gegen Arne geht. Nachdem letzterer die Tür abgeschlossen hat – wir hören das Umdrehen des Schlüssels sowie das Klirren von

[3159] Zeh: Unterleuten, S. 387f.; Zeh: Unterleuten-HB, 147/148-11:00:45-11:03:07.
Fließ hat sich mittlerweile komplett zurückgezogen, von der Situation scheinbar gänzlich überfordert: „Heinz hielt sich neben Ingo und Björn zum Aufbruch bereit, während Fließ hilflos in der Nähe des Schreibtischs stand, beide Hände erhoben und blass um die Nase, ein Zauberlehrling, dem die gerufenen Geister über den Kopf wuchsen." (Zeh: Unterleuten, S. 387f.).

Schlüsseln – und Kathrin versucht hat, die Meute zur Vernunft zu bringen („Kinder, jetzt hört uff!“), verwandeln sich deren Stimmen zusehends in eine einzige Masse, aus der einzelne Worte oder Sprecher schließlich kaum noch zu lokalisieren sind. Es ist ein kollektives Stöhnen, Ächzen und Gerangel, am Ende Würgen hörbar. Danach wird die Szene, was ihr etwas von der Unmittelbarkeit nimmt, unterbrochen; und Arne erzählt in seinem Interview von den „ringenden Greisen“ und wie es ihm trotz allem nicht möglich gewesen sei, Unterleuten zu hassen.[3160] Im Roman bekommt die ganze Szene durch die Wiedergabe von Arnes Gedanken etwas Komisches, gar Lächerliches: „Drei ringende Greise, dachte er. Wenn es einen Gott gibt, holt der sich gerade die nächste Tüte Popcorn und hat schon Seitenstechen vor Lachen.“ Natürlich widerspricht dies erneut dem eigentlichen Ernst der Lage und hebt so umso mehr die Absurdität hervor – bei Krons Schuldzuweisungen wird im Hörspiel sogar gelacht. Trotz, aber auch wegen der Unterbrechung durch das Interview ist die Szene im Hörspiel wesentlich differenzierter und insgesamt durch Geräusche und Emotionen in den Stimmen plastischer.[3161]

Anders als Meiler nach der Dorfversammlung wird dieses Mal der Krons Wut und Ohnmacht zum Opfer Gefallene nicht einfach nur am Kragen gepackt und beschimpft: Kron drückt Arne die Luft ab. Ähnlich Lindas Aktion mit dem Messer gibt es hier einen Wendepunkt, welcher der Wut und ihren körperlich-verbalen Folgen in einer Sekunde den Stecker zieht. Als Arne schon Sterne sieht, bringt Jule, die vorher kein Wort gesprochen hat, sämtliche Gewalt zum Erliegen: „Gombrowski hat das Kind doch gar nicht. […] Ihr verdammten Idioten“. Lässt man ihre positive Haltung zu Gombrowski einmal außen vor, hat sie mit dieser Feststellung sogar recht, sieht die Sache im Unterschied zu (fast) allen anderen überraschend klar. Und eben dieser Überraschungseffekt ist es, der Streit, Ringen und Geschrei ein Ende setzt; schon, weil das, was sie sagt, für die Anwesenden völlig absurd klingen muss. Jule erklärt nichts, sagt insgesamt nur drei kurze Sätze, die alle mit „Gombrowski“ beginnen. Auf „Gombrowski hat nichts damit zu tun.“ folgt: „Gombrowski ist ein guter Mensch.“ Im Gegensatz zu den ohnmächtigen Gewaltausbrüchen der Männer liegt in Jules Ruhe Macht – sie schafft es, die aufgebrachte Meute zu bremsen. Ihre Sprechmelodie bietet zur vorherigen Gewalt ebenfalls einen Kontrast,

[3160] Zeh: Unterleuten-HS, 4/8-00:30-02:40, 4/9-00:00-00:55; Zeh: Unterleuten-HB, 148-11:03:08-11:04:41.
[3161] Zeh: Unterleuten, S. 388f.

durchläuft im Hörbuch verschiedene Färbungen. Der erste ihrer Sätze hat einen Ausdruck naiven, kindlichen Staunens; die anderen einen eher nüchtern-sachlichen Ton, als handelte es sich um eine derart banale und selbstverständliche Feststellung, dass sie eigentlich jedem einleuchten und bekannt sein müsste. Ihr Mann und Kron dagegen sind stimmlich noch immer auf dem Schlachtfeld.[3162] Im Hörspiel hat Jules Stimme einen ganz anderen Klang, wodurch ihrem Auftritt die absurde Souveränität genommen wird. Ihr Ton ist aufgebracht; das „Ihr verdammten Idioten" ist nicht nur eine kleine Hinzufügung, sondern klingt, als habe sich auch in ihr Wut angestaunt, der sie Luft machen muss. Von der Selbstverständlichkeit des Hörbuchs ist sie weit entfernt. Man meint beinahe, sie versuche, die anderen zu überzeugen. Während nach „Gombrowski ist ein guter Mensch" im Roman nichts mehr angeschlossen wird – man kann es ein überwältigtes Schweigen nennen, da das von ihr Geäußerte die Vorstellungskraft aller Anwesenden übersteigt –, gibt es im Hörspiel abwehrende Reaktionen, aus denen vor allem Gerhards „Ach! Jule!" heraussticht. So ist vom Offenbarungscharakter, der dieser Situation im Roman zugeschrieben wird, hier nichts mehr zu spüren; vielmehr wirkt sie nicht weniger lächerlich als ihr Mann.[3163] (Im Film ist Jule bei Arne nicht anwesend, sondern wegen des Knöchels im Krankenhaus.) In Roman und Hörbuch jedenfalls hat sich, was kurz zuvor noch der „Bühne eines seltsamen Theaterstücks"[3164] glich, in ein surreales Standbild verwandelt, in dem den Darstellern der Text ausgegangen ist. Sogar Kron fällt in sich zusammen und beginnt zu weinen, ein Anblick, der für zusätzliche Verwirrung sorgt; so ungewohnt, dass der Rest nur noch betroffen dastehen kann. Am Ende ist es ausgerechnet Wolfi, derjenige, dem im Roman so gut wie kein Redeanteil zugestanden wird, der dieses Schweigen bricht: „Kathrin! Kathrin! […] Kathrin! Sie ist wieder da!"[3165] Obwohl Gombrowski in dieser Situation überhaupt nicht anwesend ist, dreht sich ab einem bestimmten Punkt alles nur noch um ihn; er bildet die Hintergrundfolie für das

[3162] Ebd., S. 389; Zeh: Unterleuten-HB, 148-11:04:42-11:05:35.
Auch durch den Vergleich der Erzählerin („Jule saß auf dem Boden wie die heilige Jungfrau mit dem Kinde, im Zentrum aller Aufmerksamkeit.") wird die Surrealität der Szene unterstrichen, während Fließ' Einmischung („‚Sie weiß gar nichts.' Fließ war vor Kron getreten, um klarzustellen, dass er ihn keinen Zentimeter näher an seine Frau heranlassen würde") gänzlich ohne Wirkung bleibt. (Zeh: Unterleuten, S. 389). Jule hat mit ihren Sätzen alle Energie und Aufmerksamkeit auf sich gezogen. In der Kurzfassung fehlt der Abschnitt von „Gombrowski hat damit nichts zu tun" bis „im Zentrum aller Aufmerksamkeit" (Zeh: Unterleuten-HBk, 145).
[3163] Zeh: Unterleuten-HS, 4/9-01:00-01:15.
[3164] Zeh: Unterleuten, S. 388. Auch der Abschnitt, der dies enthält, fehlt in der Kurzfassung (Zeh: Unterleuten-HBk, 144).
[3165] Zeh: Unterleuten, S. 390; Zeh: Unterleuten-HB, 148-11:06:22-11:06:49; vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 4/9-01:17-01:53.

gesamte Geschehen; was die Einzelnen aus der Situation machen, hängt davon ab, wie sie zu ihm stehen; selbst Kron spricht kaum von seiner Enkelin, sondern richtet alles Gesagte gegen den alten Feind. Seine Wut ist die gleiche wie nach der Dorfversammlung, es ist die jahrzehntealte Gombrowski-Wut, die ihn beherrscht und genug Kraft besitzt, sogar die Sorge um seine Enkelin zu verdrängen. Seine Anhänger, deren Angehörige für Gombrowski arbeiten, folgen ihm blind und stellen seine Anweisungen nicht in Frage. Mehr noch: Sie haben den Gombrowski-Hass so sehr verinnerlicht, dass sie gegen ihn wettern, ehe Kron selbst dies tut. Dieser Wut und Gewaltbereitschaft haben weder Fließ mit seiner Sachlichkeit noch Arne mit seiner Vernunft etwas entgegenzusetzen. Doch auch sie haben das Ziel, nämlich Krönchen zu finden, aus den Augen verloren.
Im Hörbuch fällt insgesamt auf, dass die stimmliche Intensität des Kapitels, das aus Arnes Sicht erzählt wird, nicht durchgehend gleich ist. Am Anfang bleibt die Sprechmelodie eher flach und blass. Selbst bei Äußerungen bzw. Ausrufen, die eigentlich emotionale Färbungen erwarten ließen, wie bspw. bei Ingos erster Attacke gegen Kron, fehlt es an Betonungen, was natürlich die Wirkung des Gesagten mindert, den Inhalt der Worte abschwächt. Interessant ist abgesehen davon, dass vor allem Arnes Äußerungen hier die größte Bandbreite erkennen lassen, womit in gewisser Weise sogar der Fokalisierung Rechnung getragen wird.
Das Hörspiel verändert an der Richtung des Prätextes an sich nichts, sondern steigert das dort Vorgezeichnete in erster Linie durch die in die Intonation hineingelegten, sich zuspitzenden Emotionen. Diese spalten außerdem die Anwesenden in verschiedene Gruppen, zwischen denen keine Einigung möglich ist, weil sie entweder blind ihren Eigeninteressen folgen, Gefühlen nach- und sich dem Gombrowski-Hass hingeben; oder – wie bei Kathrin – von Angst gelähmt werden. Arne steht mit seinem Bemühen, die Leute zu beruhigen, hilflos da und verliert selbst immer wieder die Kontrolle über seine Stimme. Dazwischen wirft Gerhard seine Wort-Brocken hin, die indes niemand aufgreifen will. Von gemeinsamem und geschlossenem Handeln ist nicht das Geringste zu erkennen. Und während sich die anderen mehr und mehr in ein wütendes, gewaltbereites Knäuel verwandeln, erscheinen Fließ und Jule als Fremdkörper, die nicht einmal als Ehepaar geschlossen auftreten.

Im Film fällt die Episode bei Arne relativ kurz und in jeder Hinsicht weniger dramatisch aus; wir hören leichtes Gemurmel im Hintergrund, aber insgesamt geht es geradezu

friedlich zu. Aussagen und Inhalt der Vorlage sind auf ein Minimum reduziert. Gombrowski wird dabei ebenfalls in den Mittelpunkt gerückt, das verschwundene Kind zur Seite. Hinzu kommt allerdings ein wesentlicher Unterschied: *Die* Frage, die in den anderen Varianten im Raum stehen bleibt – es gibt keine Kapitel, die mit Fokalisierung auf Hilde Kessler erzählt werden –, wird im Film beantwortet. Wir sehen, wie Krönchen die Treppe in deren Haus hinunterschleicht und das überraschte Erschrecken Hildes – selbst zu diesem Zeitpunkt ist es noch nicht vollständig dunkel. Arnes Strategie deckt sich generell mit der aus Roman/Hörbuch und Hörspiel – er geht durch die Räume, in denen die Mitglieder des Suchtrupps verteilt sitzen oder stehen, schenkt fleißig Bromfelder aus: „Saufen für den Frieden." Ingo kann es gleichwohl nicht lassen: „Vielleicht sollten wir doch mal bei Gombrowski vorbeischauen." Ebenso Fließ, der noch einmal versucht, das Heft an sich zu reißen, sich zu profilieren – und wieder scheitert: „Wir könnten eine Abordnung zu Gombrowski schicken. Ich würd' mich anbieten." Stattdessen besteht seine einzige, ihm von Arne zugewiesene Aufgabe darin, für Alkoholnachschub zu sorgen. Nicht anders auf der Gesamtebene: Keine gewalttätige Eskalation, kein Paukenschlag, die die Interaktion auf die Spitze treiben und beenden würden. Nachdem wir darüber *aufgeklärt* wurden, dass Krönchen sich tatsächlich nur bei Hilde versteckt hat, bekommen wir als Nachtrag nur noch zu sehen, wie Arne sich bei den Polizisten für den falschen Alarm entschuldigt.[3166]

Von der Aggressivität Ingos und seinen Äußerungen gegenüber Gombrowski sowie Krons anfänglichen Tiraden abgesehen, läuft die gesamte Suche im Film damit ausgesprochen friedlich ab. Zwar sind inhaltlich die wesentlichen Aspekte des Prätexts enthalten, können in der Reduktion jedoch kein vergleichbar gespaltenes Bild vermitteln. Und, um diesen Aspekt, weil er zugleich das Mediale betrifft, noch einmal zu betonen: Gerade visuell hätte man eine Suche bei Dunkelheit dramatisch inszenieren können. Im Licht betrachtet, tritt allenfalls die Absurdität des Handelns sämtlicher Beteiligten hervor.

[3166] Unterleuten II, 01:16:15-01:18:02, 01:23:14-01:25:10.

4.3 Zwischenfazit Gruppenkommunikation

„Gewalt entlädt sich ungeordnet-chaotisch,
meist im Schutze und angeheizt von affektiver Spannung
in Gruppen und Menschenmengen“.[3167]

Wie gezeigt, unterscheiden sich Roman, Hörbuch und Hörspiel inhaltlich kaum voneinander, während der Film das Geschehen bei der Suche nach Krönchen durch die Reduktion nicht verdichtet, sondern abschwächt; und nach der Dorfversammlung anstelle des Gewaltaspekts das Auseinanderdriften in Einzelpositionen in den Vordergrund rückt. Ist im audio-visuellen Medium in Interaktionen mit nur zwei oder drei Beteiligten die nonverbale Kommunikation, insbesondere die Mimik, interessant, kann in den Gruppensituationen dagegen die Anordnung der Figuren im Raum, zum Raum und zueinander nachvollzogen werden. So wird der Wald bei der Suche nach Krönchen von den Figuren geradezu ausgedehnt, indem sie Abstand zueinander halten und schaffen; bei Arne sitzen oder stehen sie zwar dichter nebeneinander; und dennoch ist jeder für sich, zu einem gemeinsamen Gespräch kommt es nicht. Eine Anordnung, die man kaum beschreiben, sondern nur zeigen kann. Auf der Dorfversammlung verläuft eine beinahe sichtbare Grenze zwischen Bühne und Publikum, die sich u. a. in Kleidung, Körperhaltung und Sprechweise manifestiert. Auch im Hörspiel wird eine solche Grenze gezogen, wenn bspw. Fließ aufgeregte Stimme mit der aufgesetzt-ruhigen, schwäbelnden von Pilz kontrastiert wird, welche dann selbst im Tumult der Gegen-Rufe untergeht.
Im Roman ist bei der Szene im Märkischen Landmann vor allem interessant, dass diese aus sechs verschiedenen Perspektiven geschildert wird. Allerdings knüpft ein Kapitel dabei stets chronologisch an das vorherige an, sodass sich diese eher zusammenschließen als auseinanderdriften, was durch repetitives Erzählen (mit leichten Abweichungen) der ein oder anderen Aussage hätte erzeugt werden können. Zudem schaffen die zahlreichen Analepsen Distanz zum gegenwärtigen Geschehen. Das Hörspiel lebt wieder von der Simultanität der Geräusche und Stimmen, welche, das gilt für Versammlung und Verschwinden, zu einer Verdichtung von Emotionen und räumlicher Atmosphäre führt. So entstehen Hör-Räume, in denen sich die Figuren selbst dann, wenn sie sich in direkter

[3167] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 165.

Interaktion befinden, voneinander zu entfernen scheinen. Wir hören fast ausnahmslos Stimmen, die sich gegeneinander richten und die durchgehend von Aggressivität, Wut und Angriffslust unterlegt sind. Im Film hingegen zeigt sich die Vielfalt der Emotionen erneut hauptsächlich in Mimik und Gestik bzw. Körperhaltung der Anwesenden; und darin spiegelt sich die Wirkung eindrücklicher als in den verbalen Protesten, weshalb hier der Vorrang der visuellen vor der auditiven Ebene tatsächlich zutrifft.

Für das Hörbuch ist ein weiteres Mal zu konstatieren, dass an einigen Stellen die Sprechmelodie – oder vielmehr deren Fehlen nicht nur einzelne Äußerungen, sondern ganze Auftritte schwächt, wie jenen Linda Franzens, bei der die Intonation dem, was der Text behauptet, sogar widerspricht. Bestand – abgesehen von der emotional-phonatorischen Abschwächung – der wesentliche Unterschied zwischen Hörbuch und Hörspiel auf der Versammlung selbst im Wegfallen der Analepsen im Hörspiel, ist ein Hauptunterschied beim Zusammenprall im Anschluss die Verschiebung der Fremdcharakterisierung bzw. Perspektive von Kathrin Kron auf Konrad Meiler, die vor allem auf Kron einen anderen Blick wirft.

Auch bei der Suche nach Krönchen spielt die Perspektive auf das Geschehen eine große Rolle; so gelingt es in Roman, Hörbuch und Hörspiel Gerhards Performance durch die Augen seiner Frau noch peinlicher und deplatzierter zu gestalten. Unabhängig von Jules Bewertung zeigt sich, wie weit sich Gerhard selbst von einstigen Normen wegbewegt hat, wie sehr er im Dorf erst zu der Sorte Mensch geworden ist, vor der er eigentlich geflohen ist. War im ersten Kapitel noch zu lesen „Außer Gerhard schien niemand mehr zu glauben, dass Glück im gemeinsamen Kampf für eine gute Sache liege. […] Im Kampf hatte man sich stets als Teil einer Gruppe gefühlt“[3168], ist dieser Feldherr davon meilenweit entfernt. Dieser Gerhard kämpft nur für sich – und das auf verlorenem Posten.

Im Vergleich Hörbuch – Hörspiel fällt überdies auf, dass letzteres die unterschiedlichen Emotionen, welche eigentlich in der Situation enthalten sein müssten, nicht zum Ausdruck bringt; Kron klingt über weite Strecken nicht sonderlich wütend, obwohl seine Sätze es dem Wortlaut nach sind, und Kathrin fast unheimlich ruhig. Nicht minder unpassend ist Arnes heiterer Ton, mit dem er (retrospektiv) im Interview von den Ereignissen dieser Nacht erzählt. Und was eigentlich eine Qualität des Hörspiels ist, die Vielfalt der Stimmen, wird bei der Aneinanderreihung der, vor allem gegen Gombrowski

[3168] Zeh: Unterleuten, S. 20.

gerichteten, Wortpfeile zu einem Nachteil, wobei das Hörbuch hier ebenfalls differenziert. So sind sie im Grunde nur im Text das gewaltbereite Kollektiv, das sich nicht mehr in Einzelpersonen separieren lässt.
Im Film gerät die Szene, wie betont, in erster Linie aufgrund der Verschiebung in den (frühen) Abend relativ schwach und harmlos. Oder anders: Durch die fehlende Dramatik wird Krönchen noch mehr in den Hintergrund geschoben; noch deutlicher geht es (nur) um Gombrowski. Was das Ganze hingegen aufwertet, ist der mittels Parallelmontage inszenierte Kontrast zum zeitgleich ablaufenden Geschehen in Berlin. Beides zusammengenommen bewirkt erst eine Zuspitzung der Gesamtlage.

Wie mehrfach erwähnt, gehörten Macht und Gewalt in der DDR zum Alltag, und zwar in verbaler wie nonverbaler Form. Sowohl während und nach der Dorfversammlung als auch bei der Suche nach Krönchen war Gewalt allgegenwärtig – verbal, körperlich oder beides – und das nicht erst in dem Moment, da Worte nichts mehr bewirkten oder sich derart viel Wut angestaut hatte, dass diese mit den Händen entladen wurde, sondern von Beginn an; von ost- und westdeutscher Seite. Beide Szenen sind quasi ab der ersten Minute von verbalen Attacken durchzogen, sei es, dass man auf der Dorfversammlung unreflektierte Wortpfeile abschießt, noch ehe man überhaupt weiß, worum es geht; oder im Wald sofort die Gelegenheit ergreift, gegen Gombrowski zu feuern. Beschränkt es sich im Film in beiden Situationen auf verbale Angriffe, enden in den anderen drei Varianten Dorfversammlung und Suche nach Krönchen in körperlicher Gewalt – und in beiden Fällen geht sie von Kron aus.
Von Kommunikation kann dabei kaum einmal gesprochen werden. Denn neben den verbalen Faustschlägen wird selten auf eine Äußerung eines anderen eingegangen, auch oder gerade dann nicht, wenn etwas sachlich vorgetragen wurde. Angeknüpft wird nur, sollte sich daraus ein neuer Angriff machen lassen. Insgesamt handelt es sich auf der Dorfversammlung meist um Zwischenrufe, die nicht selten unter die Gürtellinie gehen und so zugleich ein anschauliches Bild über die Umgangsformen unter diesen Leuten zeichnen. Freundlichkeit oder Bemühen um einvernehmliche Lösungen? – Fehlanzeige. Die Bereitschaft zum Diskurs scheint bei keiner Figur vorhanden. – Bei Pilz genauso wenig wie beim Publikum. Für rationale Argumente ist man blind und taub – was nicht minder für Krönchens Verschwinden gilt. Der Einzige, das trifft wieder für beide Situationen zu, der zu schlichten versucht, ist Arne Seidel; und dieser steht dem

Bombardement hilflos gegenüber, wird in seinem eigenen Haus sogar selbst zur Zielscheibe von Krons Wut. Zudem hat er sich durch sein Verschweigen vor der Dorfversammlung, wie in Kapitel IV.3.2.2 ausgeführt, in eine Ausgangssituation gebracht, mit der er sich von seinem Ziel, dem Windpark für Unterleuten, erst entfernt hat. Woran er scheitert, ist gerade das, was (aus seiner Sicht) für einen geschickten Schachzug gehalten wird: Nämlich dem Dorf das Wissen vorzuenthalten, sie vor mehr oder weniger vollendete Tatsachen zu stellen. Natürlich bedeutet dies außerdem eine Fehleinschätzung der Dorfbewohner und deren Reaktionen – dass er etwas anderes erwartet hat, kann man insbesondere an seiner Mimik im Film eindrucksvoll ablesen.

Obwohl die ohnmächtige Gewalt sich im Handlungsverlauf steigert, am augenscheinlichsten bei Fließ' Anschlag auf Schaller, durchzieht sie die Interaktionen in Unterleuten von Beginn an – die Dorfversammlung findet in allen Varianten am Abend des ersten Tages statt; die Suche nach Krönchen liegt etwas über der Mitte. In ihrer verbalen Form ist Gewalt implizit und/oder explizit beinahe in jedem Zusammentreffen vorhanden und sorgt dafür, die Figuren immer weiter voneinander und der Möglichkeit gemeinsamen Handelns zu entfernen. Worte werden ignoriert, überhört oder missverstanden. Zusammenhalt gibt es in Unterleuten nur, wenn es gegen einen gemeinsamen Feind geht – und das wird dann in Vulgärsprache oder wieder Gewalt ausgedrückt. Mit Gemeinschaft hat dies nicht das Geringste zu tun. Kein Diskurs, keine Möglichkeit, Macht im Sinne Hannah Arendts durch gemeinsames Handeln zu generieren. So kann das gesamte Dorf als fiktive Gruppe als Symptom für Menschen gelesen werden, die durch ihre Einzelinteressen derart zersplittert sind, dass ein solches Handeln nicht mehr möglich ist – anstatt zusammen mächtig(er) zu sein, nehmen Ohnmacht und Gewalt sogar zu. Und was die Zersplitterung im Dorf betrifft, spricht Juli Zeh in ihrem Interview mit Christian Möller u. a. von der „Atomisierung der Gesellschaft" und dem „Verlust von Gemeinsamkeit", den sie auch in ihrer unmittelbaren Umgebung wahrnehme. Der Punkt, um den es ihr dabei geht: Es braucht Strukturen, in denen man nicht wählen kann, mit wem man es zu tun hat, sondern vielmehr lernt, gemeinsam für ein Ziel zu arbeiten, lernen muss, sich zu verstehen und miteinander zurecht zu kommen. Denn ohne Strukturen ist man nichts als eine „Gruppe von Leuten, die am selben Ort wohnt."[3169] Diese Strukturen sucht man in

[3169] Möller/Zeh: Durch die Gegend, 01:06:42-01:08:20; meine Transkription.

Unterleuten vergebens und nicht minder handelt es sich bei diesen Dörflern um eine „Zweckgemeinschaft, die nur durch die Erfahrung eines geteilten ländlichen Raumes begründet ist.“[3170]

Was die „Gruppe“ in Unterleuten als Ganze (sofern man überhaupt von einer solchen sprechen kann) im Hinblick auf das kommunikative Handeln betrifft, kann allerdings weder von kommunikativem noch von strategischem Handeln gesprochen werden. Zwar gibt es ein gemeinsames Ziel bzw. einen gemeinsamen Gegner – also eher eine Zielscheibe –; eine gemeinsame Linie gibt es dabei nicht. Man schlägt blind darauf los und versucht in der Regel, Gombrowski zu treffen. Aber die meisten scheinen gar nicht (mehr) zu wissen, warum sie etwas tun oder sagen oder warum sie gegen etwas/jemanden sind, gefolgt wird einfach dem, der am lautesten ist (in diesem Fall Kron); sie sind einfach aus Prinzip dagegen und lassen sich, wie die Veteranen von Kron (vgl. dazu Kapitel V.6), lenken. Aus diesem Grund spielt es keine Rolle oder ist im Gegenteil sogar umso bezeichnender, wenn Sätze keinen einzelnen Figuren mehr zuzuordnen sind, sondern nur noch als ein Kollektiv aus Anti-Stimmen erscheinen. Wie wenig es bei dem Protest um die Windräder geht, zeigt sich daran, dass sich alles – zumindest in Roman, Hörbuch und Hörspiel – schnell nur noch um das Feindbild Gombrowski dreht. Nicht anders sieht es bei der Suche nach Krönchen aus. Dieses Ereignis wird vielmehr zur willkommenen Gelegenheit für eigene Interessen. Fließ ist es um die eigene Position zu tun, den anderen ist es eine langersehnte Gelegenheit, Gombrowski zu stürzen. Sämtliches Handeln kanalisiert sich im Hass gegen diese Figur und wird wieder einmal getragen von dem, was erzählt, was behauptet wird. Deutlicher als vor dem Hintergrund des verschwundenen Kindes, das kaum jemanden zu kümmern scheint, könnte die Egozentrik der (meisten) Figuren nicht gezeigt werden; sehr viel negativer könnten sie als Symptome für die Gegenwartsgesellschaft kaum dargestellt werden.

In *Wahrheit und Erfindung* – allein der Titel passt gut für *Unterleuten* – stellt Albrecht Koschorke im Kapitel „Konfliktnarrative“ die Frage: „Wer ist Freund, wer ist Feind, wer handelt wie, und aus welchen erklärten oder unerklärten Motiven?“ Dabei geht es um „kollektive Erzählungen, weil den Erzählungen selbst eine Entscheidungsmacht darüber zufällt, wer zur Wir-Gruppe gehört, wer abseits steht und wer zum Gegner erklärt wird.“ In seiner konstruktiven Form können durch solche Erzählungen Gemeinschaften gebildet

[3170] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 505f.

werden, „die sich als kollektive Akteure verstehen und deren Mitglieder sich wechselseitig so viel symbolischen Kredit geben, dass sie zu koordiniertem Handeln über Partikularinteressen hinaus imstande sind.“ Dazu gehört indessen auch die Abgrenzung von Fremdem, vermeintlich Bedrohlichem. Folge davon können „Bilder eines ‚verallgemeinerten Freundes‘“ sein, „die bei hinreichender Dichte durch Gegenevidenzen kaum noch erschütterbar sind.“[3171] Für *Unterleuten* wäre wohl eher von einem „verallgemeinerten Feind“ zu sprechen. Ganz egal, um was es sich handelt, niemand fragt (ernsthaft) nach dem, was tatsächlich passiert sein könnte. Stattdessen wird alles sofort in das alte Gombrowski-Narrativ eingeschrieben, diesem angelastet, gegen ihn verwendet. Schlussendlich gibt es in dieser Konstellation keine Figur, die nicht in ihrer subjektiven, in ihrer W- oder I-World gefangen wäre; selbst Jule, die (in Roman/Hörbuch/Hörspiel) als einzige begriffen hat, das Gombrowski mit dem verschwundenen Kind nichts zu tun hat, hat alles andere als einen klaren oder ansatzweise objektiven Blick auf das Geschehen in der TAW. Und wie schon erwähnt, bleibt (außer im Film) auch für den Rezipienten offen, wie es sich mit Krönchens „Verschwinden“ tatsächlich verhalten hat.

So stellen diese beiden konkreten Ereignisse, Dorfversammlung und Suche nach Krönchen, letztendlich nur eine Steigerung dessen dar, wie sich Kommunikation in Unterleuten insgesamt abspielt. Was in Zweier- oder Dreier-Konfigurationen angelegt ist, findet lediglich in größerem und damit gesteigertem Format statt: Das Nicht-miteinander-reden-können oder -wollen, die fehlende Bereitschaft, andere und deren Meinungen überhaupt gelten zu lassen, eine andere Perspektive als die eigene einzunehmen oder über Argumente vernünftig zu diskutieren. All dieses Fehlen entzweit und verhindert Gemeinschaft. Wenn die Dorfbewohner in etwas vereint sind, dann nur in Wut, Hass und nicht zuletzt im Schweigen, in dem, was man gemeinsam zu verheimlichen sucht (komplizitäres Schweigen). Wie bei den Geschichten, die über die Vergangenheit verschwiegen oder erzählt werden, hat man sodann die über die unmittelbare Gegenwart schnell zusammen: „Gombrowski hat die kleine Enkelin von Kron entführt. Daraufhin haben Kron und noch ein paar andere bei Gombrowski die Fensterscheiben eingeschmissen. Noch in derselben Nacht hat sich Gombrowski diesen Kron geschnappt und ihn verprügelt.“[3172] – Obwohl „[n]iemand weiß […], was wirklich geschah.“[3173] Was sich in

[3171] Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S. 238; kursiv im Original.
[3172] Zeh: Unterleuten, S. 431.
[3173] Unterleuten I, 00:01:27-00:01:29.

Dunkelblum angesichts des Ereignisses an einem „Dienstag im August 1989 ab dem Zwölf-Uhr-Läuten im Hotel Tüffer abspielte“, gilt nicht minder für das große Geheimnis Unterleutens: Dieses

> wird in seiner Gänze nie mehr zu rekonstruieren sein. Die Aussage ist banal, denn sie gilt für alle Ereignisse, an denen viele Menschen mit verschiedenen Wünschen, Absichten und Gefühlen beteiligt waren. Dem Gedächtnis Einzelner ist nur in begrenztem Ausmaß zu trauen, die meisten erinnern sich lediglich an das, was ihnen selbst in den Kram passt, ihre eigene Rolle in ein besseres Licht rückt oder ihre Gefühle schont.
> Die groben Fakten stehen in etwa fest, obwohl es sogar da Abweichler gibt.[3174]

Umso brüchiger das Fundament, auf dem die Geschichten fußen, umso lautstarker müssen sie verkündet und verteidigt werden. Zur Not auch mit den Händen. Und spätestens nach dem Tod von Kron und Gombrowski wird außerdem gelten:

> Die ganze Wahrheit wird, wie der Name schon sagt, von allen Beteiligten gemeinsam gewusst. Deshalb kriegt man sie nachher nie mehr richtig zusammen. Denn von jenen, die ein Stück von ihr besessen haben, sind dann immer gleich ein paar schon tot. Oder sie lügen, oder sie haben ein schlechtes Gedächtnis.[3175]

[3174] Menasse: Dunkelblum, S. 358.
[3175] Ebd., S. 253.

V. (K)eine Gemeinschaft – (K)eine Heimat unter Leuten?

> Die Nähe der Nachbarschaft beruht nicht auf Raum und Zeit, Raum und Zeit verwehren sogar diese Nähe. Wollen wir Nähe, müßten schon wir selbst sie enthalten. Wir aber reißen uns gegenseitig mit sanften Zähnen die Flanken auf und vernichten Heimat im anderen.[3176]

1. Unterleuten als (Über-)Lebenswelt im 21. Jahrhundert

„Heimat klingt in ‚Unterleuten' nach Heimtücke."[3177]

„‚Ostdeutsch' ist eine Herkunft, ein sozialer Ort, eine Erfahrung,
für manche sogar ‚Heimat'. Es stellt eine Abgrenzung dar, die ausgrenzt."[3178]

„Wer schlau ist, haut ab. Wer nicht wegkommt, fängt an zu hassen. Oder krepiert."[3179]

Um noch einmal zusammenzufassen, wie sich Interaktion in Unterleuten abspielt, möchte ich zunächst auf die zu Beginn zitierte Aussage Juli Zehs über den „Dorffunk" zurückkommen. Dort hieß es: „Alle reden ständig übereinander, und häufig reden sie überhaupt nicht miteinander", was zur Folge habe, dass niemand wisse, was tatsächlich geschehen sei. Stattdessen finde man sich – finden sich auch die Figuren in *Unterleuten* – in einem Gespinst aus „Geschichten, Netze[n] aus Legenden, große[n] Fiktionen, die das Zusammenleben der Menschen bestimmen", wieder. Auf Basis dieses Redens übereinander – nicht miteinander – sprechen und handeln sie dann. Juli Zeh schließt so: „Es gibt in Wahrheit keine Gemeinschaft mehr, sondern nur noch eine Summe von Einzelwesen, die ihren Interessen nachgehen. Egal, ob sie sich mögen oder hassen – sie finden nicht mehr zueinander." Doch sie bezieht dies nicht allein auf das Dorf; sie sagt nur, dass man es hier besonders gut sehen könne – gemeint ist die Gesellschaft insgesamt; es wird, wie in der

[3176] Jelinek, Elfriede: Totenauberg. Reinbek: Rowohlt 2004 [1991], S. 27.
[3177] Höbel, Wolfgang: Bestseller „Unterleuten" als ZDF-Dreiteiler. Heimat und Heimtücke. In: Spiegel.de 09.03.2020. https://www.spiegel.de/kultur/unterleuten-als-dreiteiler-im-zdf-heimat-und-heimtuecke-a-00000000-0002-0001-0000-000169828744 [zuletzt aufgerufen am 14.03.2020].
[3178] Kowalczuk: Die Übernahme, S. 90.
[3179] Zeh: Unterleuten, S. 464.

Einführung meiner Arbeit erwähnt, durch den Blick auf den Mikrokosmos zugleich ein vergrößerter, ein schärferer auf den Makrokosmos geworfen:[3180] „Das Dorf und das, was von der Gemeinschaft übrig geblieben ist, entpuppen sich dabei als Brennglas, unter dem die vornehmlich aus dem 21. Jahrhundert eingeläuteten neoliberalen Veränderungen besonders stark zutage treten."[3181] Wie aufgezeigt, gehen tatsächlich (fast) alle nur ihren eigenen Interessen nach. Aus soziologischem Blickwinkel bzw. hinsichtlich des vermittelten Gesellschaftsbildes können die meisten Figuren damit als Symptome, als Typen für bestimmte Vertreter dieser Gesellschaft gedeutet werden, Linda Franzen z. B. für das egozentrische Leistungssubjekt. Die Kombination aus Dorf- und Gesellschaftsroman führt also dazu, dass in *Unterleuten* die Frage nach der (Möglichkeit) Heimat in der gegenwärtigen Gesellschaft gestellt werden kann. So wird auch der Kontrast Stadt/Land im Roman immer wieder thematisiert und Heimat/Heimatlosigkeit werden entsprechend Dorf/Stadt zugeordnet bzw. wird den Städtern schlichtweg „weniger Gemeinschaftssinn"[3182] attestiert: „Als ob das Leben in der Stadt die Leute besser machte. Als ob eine Stadt mehr wäre als eine Ansammlung von haushoch gestapelten Heimatlosen", heißt es bspw. aus Gombrowskis Perspektive.[3183] Eine längere Passage über Jule Fließ-Weiland lässt sich dazu ebenfalls heranziehen; sie beginnt wie folgt: „Sie war der uneigentlichen Welt entkommen. Das Dorf war ein Lebensraum, den sie überblickte und verstand."[3184] – Nur ist gerade das nicht der Fall – je mehr sich das Dorf im Windmühlen-Kampf verliert und sich Gegenwart und Vergangenheit vermengen, desto weniger versteht Jule von ihrer vermeintlich überschaubaren Lebenswelt, was indessen nicht nur für sie, sondern letzten Endes für das gesamte Dorf gilt, ob einheimisch oder zugezogen.

Dass dieser Kontrast Stadt = Heimatlos / Dorf = Heimat zugleich als einer zwischen West und Ost, als ein Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher (Lebens-)Welten zu betrachten ist, wurde bereits mehrfach angesprochen. Von beiden Seiten aus wird die jeweils andere in bestimmte Schubladen gesteckt. Gewisse „stereotype Bilder" sind zwar für eine Gesellschaft sogar notwendig, werden eigentlich erst problematisch – und das trifft nun auf *Unterleuten* zu –, „wenn sie sich so verfestigt haben, dass sie nicht mehr als

[3180] [Zeh]: Juli Zeh im Interview über ihren Roman „Unterleuten".
[3181] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 505.
[3182] Scholl: Juli Zeh.
[3183] Zeh: Unterleuten, S. 249.
[3184] Ebd., S. 217.

Stereotype, sondern als Realität wahrgenommen werden. Bei vielen Bildern über Ostdeutsche und Ostdeutschland ist das schnell so eingetreten."[3185] Das Problem besteht weniger in divergierenden lebensweltlichen Hintergründen, vielmehr darin, dass über beide und zwischen beiden Seiten kein Austausch stattfindet. Man glaubt zu wissen, wie der Ost- bzw. Westdeutsche ist, und schließt Verständigung aus diesen Gründen von vornherein aus, z. B. wenn durch Gombrowskis Brille auf Fließ oder Franzen geblickt wird oder aus Fließ' Sicht auf die ehemaligen DDR-Bürger. Die gegenseitigen Zuschreibungen werden auf beiden Seiten wie Fakten behandelt; Bereitschaft oder gar Bemühen um Dialog und Diskurs gibt es nicht. Das ist ein Grund für das „Unverstanden" im Titel meiner Arbeit. Ohne die Bereitschaft, den Blickwinkel zu verändern und die Perspektive des anderen einzunehmen und nachzuvollziehen, ist nicht einmal bloßes Verstehen möglich, Verständigung schon gar nicht. Anstatt die eigene Sicht anzuzweifeln und bei Nicht-Verstehen nachzufragen, wird fast ausnahmslos davon ausgegangen, dass die eigene Deutung die einzig richtige ist. Und mit der Trennung zwischen West und Ost ist es noch nicht getan: Zusätzlich war und ist die ostdeutsche Gesellschaft selbst „tief gespalten."[3186] Die Fehler und Versäumnisse der Wiedervereinigung kommen noch hinzu, was ich hier nicht in aller Ausführlichkeit nachzeichnen kann. Ein wesentlicher Grund ist jener, der Kowalczuk von „Übernahme" sprechen lässt:

> [D]ie Anpassung des Ostens an die westdeutschen Verhältnisse wurde als einzig mögliche Strategie eingeschätzt. Die notwendige Erkenntnis, dass es einige Jahre der Annäherung, der Verständigung, der Verhandlung, der Kompromisse bedürfen würde, um das Verständnis und die Grundlagen für die Vereinigung zu entwickeln, in der auch einseitige Sozialisationsfolgen mit den jeweiligen Möglichkeiten und Begrenzungen der Menschen berücksichtigt würden, ist im wechselseitigen Feuer illusionärer Erwartungen und irrtümlicher Überzeugungen untergegangen.[3187]

Schweigen und Verdrängen in, nach der sowie über die DDR haben noch immer ihre Auswirkungen, was durchaus der Lebenswelt Unterleuten im Jahr 2010/2018 entspricht:

> Nicht nur, daß in der DDR alles Schlechte nie wirklich und voll wahrgenommen wurde, auch das persönliche Böse wurde mit dieser Haltung erfolgreich versteckt. **Das Unterdrückte und Verdrängte**, praktisch die Sünden von Jahrzehnten, die jetzt wieder an die Oberfläche kommen müssen, werden den gesellschaftlichen

[3185] Kowalczuk: Die Übernahme, S. 169.
[3186] Ebd., S. 200.
[3187] Maaz: Der Gefühlsstau. Psychogramm einer Gesellschaft, S. 13.

> Veränderungsprozeß noch lange Zeit erheblich belasten und den Wunsch nach neuer Verdrängung stark anwachsen lassen.[3188]

Diese Aussage ist nicht zuletzt bezeichnend, wenn man sich vor Augen führt, welch zentrale Rolle das (Ver-)Schweigen in Unterleuten spielt; alle der vier, von Anna Kaufmann herausgearbeiteten, Schweigetypen konnten wiederholt nachgewiesen werden; eine seltene Ausnahme dabei ist Kathrin Kron, die von Schweigen-Sollen/Schweigen-Aushalten zum Reden-Fordern übergeht.

Auch aus Sicht des Bürgermeisters wird ein Unterschied zwischen Einheimischen und Zugezogenen gemacht: „Ich freue mich, wenn sich die Bürger engagieren. Gerade bei Zugezogenen. Das ist ein Zeichen von Gemeinschaftssinn.“[3189] Über diese Grenzziehung hinaus ist hier ferner ein Zusammenhang von Engagement, aktivem Heimatverständnis (s. dazu S. 68f.) und Gemeinschaft hergestellt. Dabei schätzt er, wie im letzten Zwischenfazit erwähnt, seine Dorfgemeinschaft selbst falsch ein; äußert sich gegenüber Pilz u. a. so: „‚Ich kenne meine Leute‘, […] ‚Wir sind eine friedliche Gemeinschaft. Über kleine Aktionen wird der Protest nicht hinausgehen.‘“[3190] Dass es in dieser „friedlichen Gemeinschaft“ alles andere als friedlich zugeht, wurde in meiner Arbeit mehrfach aufgezeigt.

Wenngleich es Linda Franzen ist, die dem Dorf oder zumindest Rudolf Gombrowski (je nach Blickwinkel ist das ohnehin fast das gleiche) den Todesstoß versetzt, wäre es, wie gesagt, eine verkürzte Lesart zu behaupten, die zugezogenen Ex-Städter trügen die (alleinige) Schuld. Die sog. „Dorf-Gemeinschaft“ war längst (oder immer) eine brüchige, die nur funktionierte, solange alle den Regeln folgten. Dies tun die Zugezogenen nicht, indem sie z. B. aussprechen, was man in dieser komplizitären Schein-Gemeinschaft des Verschweigens (Schweigen-Sollen/Nicht-reden-Dürfen/repressives Schweigen) nicht sagen darf. Es gab im Dorf schon vor den Neuankömmlingen keine Gemeinschaft (mehr), sondern nur ein Geflecht, das aus Lücken und Lügen bestand, keine objektive Welt, auf Basis derer man sich vernünftig über eine gemeinsame soziale Welt hätte verständigen können. Selbst wenn „Tönnies’ Entgegensetzung von Gemeinschaft und Gesellschaft […] bis heute prägend geblieben“ sein sollte,[3191] wie Detlef Baum behauptet, gilt dies für *Unterleuten* nicht mehr; auch nicht für die strikte Trennung Stadt/Land; Stadt- und

[3188] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 93; Herv. A.W.
[3189] Zeh: Unterleuten, S. 231.
[3190] Ebd., S. 320.
[3191] Baum: Dorf und Stadt, S. 120.

Landmenschen unterscheiden sich in ihrem Handeln kaum noch voneinander. Und das ist, wie erwähnt, einer der Gründe, die Gombrowski zu Fall bringen: Er ist nicht in der Lage, dies zu erkennen, und versucht noch immer nach den alten Regeln zu spielen. Man kann ihm – abgesehen davon, dass er, wie ausführlich analysiert, in seiner eigenen PW gefangen ist – also „Sprachspielkompetenz" absprechen, weil es ihm nicht gelingt, die alten Sprachspiele und die für diese geltenden Regeln an die neue Situation anzupassen.

Im sechsten Kapitel, das aus der Sicht Krons erzählt wird, gibt es eine längere Passage, die diese Entwicklung anschaulich beschreibt und aus der ich einen Ausschnitt zitieren möchte:

> Kron wusste durchaus, was Freiheit war. Ein Kampfbegriff. Freiheit war der Name eines Systems, in dem sich der Mensch als Manager der eigenen Biographie gerierte und das Leben als Trainingscamp für den persönlichen Erfolg begriff. Der Kapitalismus hatte Gemeinsinn in Egoismus und Eigensinn in Anpassungsfähigkeit verwandelt. […]
> Man musste kein Genie sein, um zu begreifen, was passierte. In einer kleinen Gemeinschaft wie Unterleuten war es besonders offensichtlich. Die neoliberale Ideologie, getarnt als Mischung aus Pragmatismus und Leistungsgerechtigkeit, eroberte die letzten Winkel des gesellschaftlichen Lebens. Zu Zeiten der Stasi wurde weniger beobachtet, abgehört, gedroht und gefeuert als heute, und trotzdem nannte sich das neue System Demokratie. Stück für Stück war der soziale Zusammenhalt erodiert. Was sich heute im Landmann versammelt hatte, war kein Dorf mehr, sondern eine Zweckgemeinschaft von Einzelkämpfern. […]
> So sah sie aus, die schöne neue Welt, die sich auf Dorf und Republik ausgedehnt hatte. Genormt, bespaßt und verwaltet – eine Bürgerherde. […] Es gab nur zwei Dinge, die er von Menschen verlangte: Gemeinschaftssinn und Aufrichtigkeit. Das hatte nichts mit gestern oder heute zu tun. Auch nichts mit Kommunismus oder Kapitalismus. Das war überhaupt keine Frage der Gesellschaftsform, sondern eine von Anstand und Vernunft.[3192]

Am Ende indessen, nachdem er den Zuschlag für den Windpark erhalten hat, hat diese Lebenswelt – wie Gombrowski hatte er die alte bislang nicht verlassen – selbst ihn eingeholt:

> Mit einem kleinen Schritt war er in der Gegenwart angekommen, im 21. Jahrhundert, dem Zeitalter bedingungsloser Egozentrik. Wenn der Glaube an das Gute versagte, musste er durch den Glauben an das Eigene ersetzt werden. Sich dagegen wehren zu wollen, wäre gleichbedeutend mit dem Aufstand gegen ein Naturgesetz.[3193]

[3192] Zeh: Unterleuten, S. 107f.
[3193] Ebd., S. 614.

Kurz: Möchte man das Wort „Gemeinschaft“ für Unterleuten überhaupt noch verwenden, so nur in seiner Negation – als „Zweckgemeinschaft“, einem Gebilde, in dem jeder bloß den eigenen Interessen nachgeht, dem Wohl des Dorfes und dem Gelingen des Zusammenlebens hingegen keine Bedeutung mehr beigemessen wird. Andere sind lediglich insofern relevant, als sie den eigenen Zielen dienlich sind. Zusammenschlüsse gibt es nur noch, wenn sie einem nützen, was an den Beispielen Meiler-Pilz und Meiler-Franzen gezeigt wird, also, wie gesagt, in Form „strategischer Kooperationen“/„strategischer Allianzen“. Und bei der Zuordnung Heimat zu Dorf oder Stadt handelt es sich allein um eine Zuschreibung, die sich je nach Umständen und Situation rasch ändern kann – und damit die Gehaltlosigkeit der Heimatvorstellungen aufdeckt. Das geschieht anschaulich bei Jules Weggang aus Unterleuten: „Sie kehrte nach Hause zurück. […]. Jule freute sich auf Berlin, wo sie sich fortbewegen konnte, ohne zu grüßen; wo immer alles woanders passierte“.[3194] In dieser Haltung zur Stadt liegt zudem beinahe schon ein Widerstreit: „Städte sind seltsame Orte, wir erwarten paradoxe Dinge von ihnen: Zum einen möchten wir größtmögliche Anonymität. Zum anderen möchten wir, dass diese Anonymität im Laufe des Tages mehrmals durchbrochen wird“.[3195] Selbst (oder gerade) im Zuviel der Stadt brauchen wir (für Heimat) den persönlichen Kontakt zu anderen Menschen – und dann könn(t)en wir möglicherweise in der Stadt Gemeinschaften aufbauen.

Wie im Kapitel III.5 erläutert, kommt dem Anfang einer Geschichte besondere Bedeutung zu. Im Zusammenhang mit der Lebenswelt heißt dies: Wie sieht die Lebenswelt bzw. Heimat aus, in die der Rezipient geworfen wird? Damit verhält es sich, das hatte ich ebenfalls schon erläutert, in allen Varianten anders. Der Roman beginnt mit Fließ und seiner eingeräucherten Idylle, die ziemlich eindringlich vor Augen führt, dass da so einiges nicht dem entspricht, „wie’s aussehen soll auf’m Land“[3196]; danach folgt Linda Franzen in ihrer Baustelle – eine nicht minder widersprüchliche Angelegenheit. Im Film wird die visuelle Postkartenidylle mit dem Zusammenprall Rudolf Gombrowskis und Linda Franzens kontrastiert. Und das Hörspiel nimmt seinen Anfang mit einer sehr interessanten Perspektive auf das Dorf, nämlich mit Meilers negativ wertender Außensicht, eine zugleich perzeptive, ideologische, räumliche und sprachliche Perspektive. Er

[3194] Ebd., S. 577, 581.
[3195] Schreiber: Zuhause, S. 120f.
[3196] Zeh: Unterleuten-HS, 1/5-00:29-00:31.

sitzt im Auto – wir hören entsprechende Fahrtgeräusche sowie die Anweisungen des Navis – und fährt nach Unterleuten. Von dem positiven „Unterleuten sah aus wie etwas, das man Heimat nennen konnte“ des Romans[3197] ist hier nichts mehr übrig. Stattdessen haben wir es zu tun mit Gedanken oder laut gesprochenen Bemerkungen (das wird nicht ganz klar) wie: „Die Landschaft hier schafft sich selber ab“; „Dieses Preußen, nix wie Sand. Der Sand entzieht dem Himmel des Blau und macht die Seen trüber, die Menschen blasser“; „Weit und breit keine Menschenseele“.[3198] Kurz vor seiner Ankunft – in der Zwischenzeit haben wir bereits die Paare Fließ und Franzen/Wachs mit deren Sichtweisen auf das Dorf kennengelernt – vermag er sich zwar noch über die Ortsnamen der Nachbardörfer wie „Wassersuppe“, „Regenmantel“ oder „Seelenheil“, „Namen wie aus am surrealen Film“, zu amüsieren, denkt dann vor der Ausfahrt Richtung Plausitz aber nur noch: „A so a Kuhkaff, so a gschissens.“[3199] Im Meiler-Kapitel des Romans wird Unterleuten sogar relativ ausführlich und eher neutral beschrieben:

> Die Straße durchquerte Unterleuten von Nordwesten nach Südosten, wurde hinter dem Dorf erneut zur Allee und lief über mehrere Kilometer hinweg auf den Wald zu, der die flache, mit Weizenfeldern gepolsterte Senke als dunkler Saum umgab. In der Dorfmitte befand sich eine Kreuzung. Entlang der Abzweigung nach Nordosten franste das Dorf aus, die Abstände zwischen den Häusern vergrößerten sich, die Gartengrundstücke begannen, sich im Wald zu verlieren. Der nach Südwesten verlaufende Seitenarm zog sich in Kurven durch eine Neubausiedlung, in der zwanzig würfelförmige Fertighäuser auf ihren quadratischen Grundstücken standen. Neben der Kreuzung ragte ein plumper Kirchturm auf, aus Naturstein gemauert. Soweit Meiler erkennen konnte, trug er weder Glocke noch Kreuz.
> Er atmete tief ein und wunderte sich darüber, wie viel Luft in seine Lungen passte. Es roch nach warmem Asphalt und nach Dünger. Das Ausatmen schien Minuten zu dauern. Es war unglaublich still. Irgendwo im Dorf erklangen in großen Abständen Hammerschläge, die die Stille eher vergrößerten als störten. Meiler sah Felder, vom leichten Wind in Wellen bewegt, er sah Wald und versuchte zu begreifen, dass er sein Eigentum betrachtete.[3200]

An anderen Stellen indes entbehrt Meilers (ahnungslose) Außensicht nicht einer gewissen Komik. Als er bei seiner Ankunft an Ornithologen vorbeifährt, kann er sich keinen Reim darauf machen, was diese dort tun: „Sosehr er sich auch anstrengte, auf der weitläufigen Wiese etwas Sehenswertes zu entdecken – außer einer Gruppe grau gesprenkelter Vögel

[3197] Zeh: Unterleuten, S. 64.
[3198] Zeh: Unterleuten-HS, 1/4. In der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt hier alles von „Die Straße“ bis zu „eher vergrößerten als störten“; Zeh: Unterleuten-HBk, 22).
[3199] Zeh: Unterleuten-HS, 1/10-00:00-00:20, 01:27-01:29.
[3200] Zeh: Unterleuten, S. 63f.

in hundert Metern Entfernung gab es nichts zu sehen.“[3201] Richtig ironisch wird es kurz darauf, als er eine Dachdeckerei mit den Ziegeln auf Gombrowskis Hausdach in Verbindung bringt: „Er stand inmitten eines Netzes von Zusammenhängen, welche die Welt zu einem kleinen, begreiflichen Ort machten.“[3202] Nichts könnte dem, was sich in Unterleuten abspielt, ferner liegen.

Nun möchte ich auf die „Tauschgesellschaft in Form von kommunizierenden Röhren“ eingehen, die vor allem aufgrund ihrer (Fehl-)Bewertung einen bezeichnenden Blick auf Unterleuten ermöglicht. Der Film lässt diese überaus treffende Metapher vollständig ausgespart. Im Roman dagegen wird die Tauschgesellschaft bereits am Ende des ersten Kapitels erwähnt – erst idealisiert als „gesellschaftspraktisches Paralleluniversum“ bezeichnet, und dann explizit das benannt, worum es dabei geht: „Um in diesem System etwas zu bewegen musste man *Teil des Systems* werden. Gerhard brauchte Verbündete. Mit anderen Worten: *Schuldner*.“[3203] Im Hörspiel wird davon, analog dem Roman, im Rahmen von Krönchens Verschwinden erzählt – wieder mit Gerhard und Jule im Wechsel.[3204] Im Zentrum sitzen die Alteingesessenen mit ihren enormen Gefälligkeitskonten, die ihnen allergrößte Macht im Dorf verschafft hätten. Vergleich und Beschreibung dieser „örtliche[n] Tauschgesellschaft“ werden eingebettet in den Moment, als Kathrin vor Fließ’ Tür steht und ihn um Hilfe bittet. Dieses System ist zusammengesetzt aus verschiedenen Ebenen; je tiefer man eindringt, desto mehr Macht kann man erlangen. Der zentrale Satz in dieser Passage betrifft „die Definition von Macht: die Möglichkeit, in Zukunft etwas von einem anderen zu verlangen. Entsprechend groß war die Hilfsbereitschaft.“ – Man interessiert sich nur für Leistung und Gegenleistung in diesem sich immer schneller drehenden „Gefälligkeiten-Karussell“; sog. „Hilfsbereitschaft“ ist nichts weiter als ein Schuldschein. Drastischer könnte man das Gegenteil einer funktionierenden Dorfgemeinschaft kaum beschreiben.[3205] Abgesehen davon fußt auch das wieder auf dem DDR-Fundament bzw. hat sich bis in die Gegenwart fortgesetzt, was einst gang und gäbe war: „‚Beziehungen‘ […] waren eine Form der gegenseitigen Hilfe durch Abhängigkeit. […] So konnte sich ein eigenartiges Netz von Bestechung, Schieberei, Korruption und

[3201] Ebd., S. 55f.
[3202] Ebd., S. 63.
[3203] Ebd., S. 29; Kursivierung A.W.
[3204] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 4/3.
[3205] Zeh: Unterleuten, S. 361f.

Abhängigkeit entwickeln".[3206] Entscheidend dabei ist, „nicht zu weit in Rückstand zu geraten." Mag zwar wenig Geld im Umlauf sein, sind die Schulden auf eine andere Währung verschoben, die, wie erwähnt, wesentlich unberechenbarer – und damit gewissermaßen *diabolischer* – ist als die des Geldes, und den Gläubiger darum in eine umso machtvollere Position bringen kann. Unterleuten ist eine Zweckgemeinschaft, in der man nur etwas für einen anderen tut, weil man dafür wieder etwas zurückfordern, sich einen Vorteil verschaffen kann. Von der vermeintlichen Unabhängigkeit Unterleutens vom System kann also wahrlich keine Rede sein.[3207] Vielmehr ist diese Lebenswelt, wie es im Zitat auf S. 895 deutlich herauskommt, davon längst durchdrungen, und man mitten in dem gefangen, was Habermas gerade dem System zuschreibt, bei „egozentrische[r] Nutzenkalkulation", strategischem und instrumentellem Handeln.[3208] Diese „Nichtbeachtung der Außenbezüge des Dörflichen" wird, wie Hendrik Nolde feststellt, im Roman sogar „in höchstem Maße *ad absurdum* geführt." Unterleuten ist alles anders als eine „isolierte Parallelwelt an der Peripherie, sondern ist vielmehr zutiefst in komplexe überregionale Zusammenhänge eingebunden"; einerseits vermischen sich „[l]okale und globale Einflussfaktoren" aufgrund der Windkraftpläne; andererseits – und das ist für Nolde der entscheidende Punkt – bleiben Konflikte nie „auf die dörfliche Binnengesellschaft beschränkt", verweisen „immer auch auf externe Referenzgrößen und Diskurse […]. Dorf und Welt bedingen sich gegenseitig – sie sind unverkennbar und irreversibel miteinander verflochten." Hinzukommt noch, dass es Fließ' Perspektive ist, der diese vermeintliche Abgeschnittenheit Unterleutens vom System entspringt, die somit als „emblematisch für eine weit zurückreichende Betrachtungsweise des Landlebens als eskapistisches Idyll innerhalb medialer und wissenschaftlicher Diskurse" betrachtet werden kann. „Das Etikett der Weltlosigkeit des Dörflichen wird dabei in der Regel vom Standpunkt des städtischen Beobachters an die ländliche Siedlung herangetragen",[3209] worauf ich im nächsten Kapitel zurückkommen werde. In seiner Vorstellung bleibt Fließ dem idyllischen Chronotopos im Sinne Bachtins verhaftet, ist nicht in der Lage, das Weitergehen der Zeit zu erkennen und zu akzeptieren.

[3206] Maaz: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR, S. 65.
[3207] Zeh: Unterleuten, S. 217.
[3208] Burkhart/Lang: Die Theorie des kommunikativen Handelns, S. 57.
[3209] Nolde, Hendrik: Dorfgeschichten, Globalisierung und gutes Leben auf dem Land. Dorf und Welt in der deutschsprachigen Landlebenliteratur. Von Berthold Auerbach zu Juli Zeh. In: Nell/Weiland: Gutes Leben auf dem Land, S. 377-392; hier: S. 377f.; kursiv im Original.

Von einer Abgrenzung nach Außen oder gar der Schaffung einer Oase jenseits von Individualismus und Profitdenken kann ebenso wenig gesprochen werden. Weil es nur noch um Gewinn oder Verlust geht, „indem man seine eigenen Chancen über die der anderen stellt", gibt es für den anderen keine „Chance, aus freien Stücken zu kooperieren".[3210] Selbst in Rössels *realer* Studie wird das Tauschen im Dorf mit Soll und Haben auf einem Konto verglichen:

> Viele bauen eigene Nahrungsmittel an und tauschen untereinander. Um das Tauschen zu organisieren, wurde das Netzwerk Uckertausch gegründet […]: Man tauscht Lebenszeit gegen Lebenszeit. Also wenn ich jetzt jemandem eine Stunde im Garten helfe, dann schreib ich das meinem elektronischen Konto gut und kann dann irgendwann auf eine Stunde Arbeit bei irgendwas anderem zurückgreifen, mir jemand hilft.[3211]

Anstelle eines Miteinanders existieren in Unterleuten also diverse Zweckbündnisse und Abhängigkeitsbeziehungen, die alle darauf gründen, wer wem welchen Gefallen in welcher Höhe schuldet und was er dafür zurückfordern kann. Im Zentrum davon steht und stand schon vor/bei der Wende (natürlich) Gombrowski: „Sie schuldeten ihm so viele Gefallen, dass er noch drei weitere Betriebe von einer Rechtsform in die andere und wieder zurück umwandeln könne, wenn es darauf ankomme."[3212] Oder anders: „Verschuldung kann auch und gerade in diesen Gemeinwesen zu Abhängigkeit oder gar Knechtschaft führen."[3213] Und in Gortz' Worten wiederum: „[S]o lautet die Definition von Macht: von möglichst vielen Menschen etwas verlangen zu können."[3214] Selbst dann, wenn man vorgeblich etwas für den anderen tut, ist das bereits wieder Mittel zum Zweck. Auch das weiß Manfred Gortz: „Menschen, die anderen helfen, halten sich gerne für ‚gut'. Sie empfinden moralische Überlegenheit […]. Auf diese Weise wird eine Technik zum Erwerb von Macht durch wirkungsvolle Öffentlichkeitsarbeit ergänzt."[3215]
Mit Buchanan kann man das „Modell eines (ökonomischen) Tauschverhältnisses" wie folgt beschreiben: „[D]iese Vorstellung speist sich aus dem Individualismus, da Tauschgeschäfte als freiwillige Handlungen verstanden werden, die nur zustande kommen, *wenn*

[3210] Lindemann, Gabriele/Heim, Vera: Erfolgsfaktor Menschlichkeit. Wertschätzend führen – wirksam kommunizieren. Paderborn: Junfermann 2016; 3., überarbeitete Auflage, S. 22.
[3211] Rössel: Unterwegs zum guten Leben, S. 185; Kursivierung zurückgenommen A.W.
[3212] Zeh: Unterleuten, S. 190.
[3213] Paul: Theorie des Geldes, S. 20.
[3214] Gortz: Dein Erfolg, S. 85.
[3215] Ebd., S. 86.

alle Beteiligten dadurch ihre Interessen verfolgen bzw. ihren Nutzen erhöhen können."[3216] – Es gilt der Grundsatz: (Nur) wenn du X für mich tust, tue ich Y für dich.

Zudem begegnen wir in Unterleuten Figuren, wie Frederik Wachs oder Jule Fließ-Weiland, denen ein klare Orientierung fehlt; das ist die Kehrseite des Liberalismus und dafür können sie als Symptome gelten: Hier „wird der freie Mensch nämlich zum größten Problem, und zwar nicht nur für andere Menschen, sondern auch und gerade für sich selbst." So hat Jule unterschiedliche Rollen anprobiert wie Kleider, ohne eine zu finden, die sich für sie richtig angefühlt hätte. Wie Brockmann anmerkt, sind es diese „Probleme des Liberalismus und der freien Persönlichkeitsentfaltung, die Zeh in ihren Romanen darstellt. […] [G]erade die radikale Freiheit, die der Mensch dadurch erlangt, führt ihn dazu, neue Verstrickungen für sich selbst und für anders zu entwerfen".[3217] Unabhängig davon, wie es bei Brockmann gemeint ist, lässt sich dies auf die Geschichten, die PWs, in denen sich die Figuren mehr und mehr verstricken und die ihnen zunehmend den Blick auf die TAW verstellen, beziehen.
Denn was ebenfalls in Unterleuten angekommen ist, ist die im Zitat auf S. 895 angesprochene „neoliberale Ideologie"; und insbesondere in den Kapiteln zur außerfamiliären Kommunikation konnten die Eigeninteressen der Figuren klar aufgezeigt werden. Mit Thomas Biebricher/Gary Becker lässt sich das Handeln (in *Unterleuten*) auch als ökonomisches Verhalten bezeichnen. Wichtig dabei ist das jeweils vorhandene „Humankapital": „Individuen verfügen über einen bestimmten Kapitalstock genetisch bedingter oder erworbener Eigenschaften und Fähigkeiten und sie hoffen, gleich Unternehmen, dieses Kapital zu einer möglichst hohen Dividende auf dem Markt verkaufen zu können." Damit dies gelingt, muss ein „Subjekt durch und durch formbar" sein und „[d]as Selbst wird zum Träger von Humankapital objektiviert, das nach strategischen Gesichtspunkten gemehrt und verwertet werden muss."[3218] – Das liest sich beinahe wie eine Beschreibung von Linda Franzens Charakter, ihrem Streben und Handeln. Hier bedeutet Ökonomie,

[3216] Biebricher, Thomas: Neoliberalismus zur Einführung. Hamburg: Junius 2018; 3., überarbeitete Auflage, S. 51; Kursivierung A.W.
[3217] Brockmann, Stephen: Eine tragfähige Version des Liberalismus – die zeitgenössische Autorin Juli Zeh. In: Preußer: Juli Zeh, S. 13-22; hier: S. 15; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 122-125.
[3218] Biebricher: Neoliberalismus, S. 173; kursiv im Original. Dazu ausführlich insb.: Becker, Gary S.: Der ökonomische Ansatz zur Erklärung menschlichen Verhaltens, übersetzt von Monika und Viktor Vanberg. Tübingen: J.C.B. Mohr 1993 [1982; engl. 1976].

dass „ein Individuum rational seinen eigenen Nutzen maximiert".[3219] Nichts anderes tut diese Figur, wenn sie die Ratschläge Manfred Gortz' zu befolgen versucht; an nichts anderem übt Juli Zeh mit diesem „Ratgeber" Kritik. Wird dies zwar an Linda Franzen besonders extrem durchexerziert, betrifft es längst nicht nur sie. Meilers oder Fließ' Handeln ist ebenfalls an der Maximierung des eigenen Nutzens, Profits oder einer möglichst vorteilhaften Position orientiert, womit ein gesellschaftlich drastisches Bild gezeichnet wird.

> Menschliches Handeln ist zweckgeleitet, es findet stets eine rationale Zuordnung knapper Ressourcen auf spezifische Ziele statt. Jeder Einzelne ist bemüht, aus seiner jeweiligen Situation mithilfe der ihm zur Verfügung stehenden Informationen und Fähigkeiten das Beste zu machen, sprich: den maximalen Nutzen zu erzielen.[3220]

Folgt man Klocke, vermischen sich in Unterleuten sogar beide Strukturen: „Die dörfliche Sozialstruktur mag sich zwar […] nicht zuletzt aufgrund der neoliberalen Einflüsse stark verändert haben, komplett aufgelöst ist sie jedoch nicht." In diesem Gefüge sind „Kron und Gombrowski […] auch unter den neuen Bedingungen Kräfte mit maßgeblichem Einfluss in Unterleuten". Und gerade, weil es Unterleuten nicht mehr möglich ist, sich von gegenwartsgesellschaftlichen Strukturen und Prozessen abzugrenzen, die Figuren dies teilweise aber dennoch weiterhin versuchen, vergrößern sich die Konfliktfelder im Dorf: „[W]eil das Globale und das Örtliche sich gegenseitig bedingende Konzepte darstellen, verstärken sich vielfach bereits gegebene Strukturen von sozialer/und oder wirtschaftlicher Vorherrschaft bzw. Benachteiligung."[3221] So wird das gesamte Dorf mit Veränderungen konfrontiert, gegen die es sich nicht abschotten kann und die nun auch die Reste dessen, was vielleicht doch einmal Gemeinschaft war (?), auflösen: „Die (DDR-) Vergangenheit tritt in den Hintergrund und Unterleuten wird Teil der globalen Welt und des sie dominierenden Neoliberalismus".[3222] „[A]uf dem Boden der untergegangenen DDR" hat, so Klocke weiter, „die durch den Neoliberalismus geprägte und auf Effizienz gedrillte Post-Loveparade-Generation die Macht übernommen."[3223] – Ich würde eher sagen: Diese Generation, am staksten verkörpert in Linda Franzen, hat versucht, die

[3219] Kuttner, Antje: Ökonomisches Denken und Ethisches Handeln. Ideengeschichtliche Aporien der Wirtschaftsethik. Wiesbaden: Springer 2015, S. 84.
[3220] Ebd., S. 89.
[3221] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 511.
[3222] Ebd., S. 506.
[3223] Ebd., S. 510.

Macht zu übernehmen, und ist ebenso gescheitert wie die ältere DDR-Generation daran, die ihre zu erhalten.

Schaut man sich die Lebenswelt Unterleuten unter dem Heimataspekt näher an, geht es natürlich u. a. um die Frage, mit welcher Art von Raum wir es zu tun haben, ob aus einem reinen Anschauungsraum ein Beziehungs- und damit ein echter Heimatraum werden kann – oder, so muss man es eher ausdrücken, warum das gerade nicht gelingt. Im Film ist, neben vereinzelten Äußerungen der Figuren zu diesem Thema, hauptsächlich die visuelle Ebene interessant, das, was die Bilder über das Dorf sowie die jeweiligen Wohnhäuser zeigen. Explizit geredet wird über Heimat tatsächlich seltener, doch das Visuelle allein – mit dem Agieren der Figuren in ihren vermeintlichen Heimat-Räumen – liefert ein anschauliches Bild. Bereits die Exposition bietet einen Rundgang, in dem uns nicht nur die einzelnen Figuren, sondern zugleich ihre Wohnhäuser – eine Bezeichnung, die nicht in jedem Fall zutreffend ist – vorgestellt werden. Außer der Konfrontation Gombrowski-Franzen erfahren wir in den ersten Szenen, genauer der Interaktion Pilz-Seidel, zudem etwas über die nicht nur rückständige, sondern eher rückläufige Situation im Dorf: U. a. hat Unterleuten nicht einmal eine Kanalisation. Den meisten (verwöhnten) Westdeutschen mag es bei dieser Vorstellung ergehen wie Frederik Wachs: „Is' ja grauenhaft."[3224] Juli Zeh hat dies ihrem eigenen Dorf entnommen und sieht es als Metapher dafür, wie anders das Leben auf dem Land funktioniert[3225] – ein treffendes Bild für divergierende Lebenswelten.

Ich schaue zunächst auf das Dorf insgesamt, das uns immer wieder als Panorama oder in (halb)totalen Einstellungen gezeigt – und dabei gerne mit solchen der Großstadt kontrastiert – wird. Dadurch wird natürlich auch auf eine Weise, wie sie Roman/Hörbuch und Hörspiel nicht gegeben ist, ein Eindruck dieses Lebensraumes vermittelt.

Schon zu Beginn – Arne Seidel und Anne Pilz besichtigen das Eignungsgebiet auf der Schiefen Kappe – liefert eine Totale ein friedliches und farblich freundliches Bild: Die untere Hälfte nimmt ein ockergelbes Feld ein, im oberen Teil bestehen zwei Drittel aus blauem, von wenigen Wolken geschmücktem Himmel; der Dorfstreifen selbst liegt – wie der Kirchturm – perfekt im Goldenen Schnitt. Dazu noch das Grün mehrerer Bäume. Kurz: Die perfekte Idylle.

[3224] Unterleuten II, 00:03:17.
[3225] Vgl. Möller/Zeh: Durch die Gegend, 00:14:05-00:15:03.



Abb. 43[3226]

Auch die ersten Bilder (vor dem Zusammenstoß zwischen Linda Franzen und Rudolf Gombrowski) vermitteln einen freundlichen, einladenden Eindruck von sonniger Weite:



Abb. 44[3227]

[3226] Unterleuten I, 00:04:07 (eigener Screenshot).
[3227] Ebd., 00:02:20 (eigener Screenshot).

Gleichwohl wissen wir, wie gesagt, noch ehe Franzen und Gombrowski aufeinandertreffen, aufgrund von Vorspann und Untertitel (vgl. S. 381f.) wie den Worten des Voice-Overs schon zu diesem Zeitpunkt von der Zerrissenheit und davon, dass das harmonisch-idyllische Bild trügt. – Und knapp zehn Minuten Erzählzeit später wird uns dann der Stadt-Kontrast präsentiert:



Abb. 45[3228]

So ist es dem Film möglich, den Kontrast zwischen Stadt und Land durch einfache Gegenüberstellung zweier Bilder aufzuzeigen. Diese „**chronotopische Kontrastierung**“ ist typisch für den Heimatfilm,

> wobei Heimat und Dorf in der Regel positiv, Fremde und Stadt negativ konnotiert sind. […] [D]ie Heimat und das Dorf sind mit dem **‚Chronotopos der Idylle‘** verknüpft, einem geschlossenen Raum, in dem der ‚Rhythmus des menschlichen Lebens auf den Rhythmus der Natur abgestimmt‘ ist […], während die Fremde und die Stadt das Gegenbild dieser ‚Idylle‘ darstellen – die Stadt als Ort der ‚Entfremdung‘.[3229]

Die Chronotopoi Stadt und Land werden in vielen Bildern vor Augen geführt, es sind nicht nur visuelle, sondern zugleich auditive Stimmungs- und Anschauungsräume. Die Stadtbilder sind schnell, unruhig und laut, die des Dorfes langsam, ruhig und still. Die

[3228] Ebd., 00:13:55 (eigener Screenshot).
[3229] Kühnel: Einführung in die Filmanalyse 2, S. 191; Herv. im Original.

meisten Wechsel zwischen Dorf- und Stadt-Ebene werden durch solche Bridging Shots eingeleitet und im Fall der Stadt noch von entsprechenden Verkehrsgeräuschen begleitet. Der Film kann also durch die Kombination der Bild-Ton-Ebene in zwei, drei Sekunden eine (Raum-)Atmosphäre erzeugen, wie es in den anderen Medien niemals möglich wäre. Das Hörspiel hat da noch die Geräusche, die auch tatsächlich vielfach eingesetzt werden, um die dörfliche (und städtische) Lebenswelt vor Ohren zu führen, einen Hör-Raum zu schaffen; doch ansonsten bedarf es in Roman/Hörbuch und Hörspiel ausführlicher Beschreibungen, die dennoch nie eine vergleichbare Wirkung erzielen könnten.



Abb. 46[3230]

Besonders wenig einladend sieht es immer dann aus (und hört es sich an), wenn zu Anne Pilz in ihr Hotel geblendet wird:

[3230] Unterleuten III, 00:32:41 (eigener Screenshot).



Abb. 47[3231]

Freilich ist es mit der (visuellen) Gegenüberstellung von Dorf-Idylle und Stadt-Inferno nicht getan. Damit etwas Heimat sein oder werden kann, muss, wie ausreichend begründet, aus einem Anschauungsraum ein Aktions-, ein Handlungsraum werden. Denn Dörfer sind, „[a]ngesichts zunehmender Verschränkungen dörflicher und städtischer Strukturen und Lebenswelten" gerade nicht als etwas Starres, sondern Bewegtes zu verstehen; nicht als „fest umrissene einheitliche Gebilde, sondern Knotenpunkte in einem Netzwerk von übergreifenden ökonomischen, sozialen, kulturellen und kommunikativen Beziehungen". Erneut geht es also um Schwellen- und Grenzsituationen wie Fragen zu den „Übergangsbereiche[n] von Dorf und Stadt", die (auch) für die gegenwärtige (literaturwissenschaftliche) Forschung von zentraler Relevanz sind.[3232] Doch anstelle von Aktions-, Heimat- oder Beziehungsräumen entstehen Konflikt- oder – durch das Schweigen – Anschauungsräume.

[3231] Unterleuten II, 01:21:05 (eigener Screenshot).
[3232] Nell/Weiland: Literaturwissenschaft, S. 59. „An die Stelle der klassischen Imaginationen vom Dorf als vermeintlich geschlossener und naturnaher gemeinschaftlicher Lebenswelt treten zunehmend hybride Begriffsbildungen und Erzählmuster, die die wechselseitigen Durchdringungen – das Dorf in der Stadt und die Stadt auf dem Dorf – urbaner und ruraler Raumstrukturen, Lebensstile und Imaginationen fokussieren. Ihnen zufolge finden sich sowohl ‚urbane' Lebensweisen auf dem Land als auch ‚rurale' Lebensweisen in der Stadt. Das führt schließlich auch die aktuelle Dorfliteratur vor Augen, indem sie etwa das Rurale als konstitutiven Bestandteil urbaner Selbstbilder (und vice versa) fasst" (ebd.).

Britta, die Protagonistin aus *Leere Herzen*, hat anscheinend verstanden, dass es diese Trennung so nicht mehr gibt, ist allerdings zu einer *etwas speziellen Sicht* der Dinge gelangt. Während ihr der Traum ihrer Freundin vom „Haus auf dem Land […] einigermaßen absurd erscheint", hat sie

> schon vor fünfzehn Jahren begriffen, dass Großstadt out und Provinz kein Heilmittel für den abgerockten Metropolenwahn ist, da sich kein Übel mit dem Gegenteil kurieren lässt. Dem 21. Jahrhundert entsprechen Mittelstädte, mittelgroß, mittelwichtig und bis ins kleinste Detail dem Pragmatismus gehorchend. Es gibt alles, davon aber nicht zu viel, vom Wenigen genug und dazwischen erschwinglichen Wohnraum, breite Straßen und eine Architektur, die einen in Ruhe lässt.
> Schon vor Jahren, während ihre Bekannten noch damit beschäftigt waren, alte Bauernhäuser in Brandenburg zu sanieren […], kaufte Britta […] ein Haus in Braunschweig. […] Wenn man keine Lust hat, sich selbst etwas vorzumachen, ist polierter Beton eben das, was man heutzutage noch lieben kann.[3233]

Stellt diese Thematik in *Leere Herzen* jedoch eher eine Randnotiz dar, ist sie in *Über Menschen* ganz zentral. Immer wieder beschäftigt sich die Hauptfigur Dora mit ihren Gründen für den Umzug aufs Dorf und dem Kontrast[3234] dieser beiden Lebenswelten oder darf sich von anderen Dorfbewohnern anhören, wie viel besser das Leben auf dem Land doch sei: „Stadt ist scheiße. Jetzt erst recht" – sagt bspw. Sadie.[3235] Wie in *Unterleuten* kommt die Stadt eher schlecht weg. Trotzdem schafft es Dora (noch), die Stadt aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten:

> Natürlich ist das Leben in der Stadt oft stressig. Überfüllte S-Bahnen und die ganzen Spinner auf den Straßen. […] Aber das kann man auch mögen, und der Stress in der Stadt ist wenigstens einigermaßen gut organisiert. Hier draußen auf dem Land herrscht eine Anarchie der Dinge. […] In der Stadt sind die Dinge halbwegs unter Kontrolle. Städte sind Kontrollzentren für die dingliche Welt.[3236]

Zu verweisen ist noch einmal darauf, wie sehr sich die Lebenswelt insgesamt gewandelt hat und weiterhin wandelt: „Heute begegnen die meisten Menschen dieser Welt an einem normalen Tag mehr Fremden als prähistorische Menschen in ihrem ganzen Leben." Vor

[3233] Zeh: Leere Herzen, S. 13f.
[3234] So heißt es dort u. a.: „Während sie der Hündin zusieht, begreift sie mit einem Mal, dass der *Clash of Civilizations* tatsächlich existiert. Nur nicht zwischen Morgen- und Abendland. Sondern zwischen Berlin und Bracken. Zwischen Metropole und Provinz, Zentrum und Peripherie." (Zeh: Über Menschen, S. 132; kursiv im Original).
[3235] Ebd., S. 213.
[3236] Ebd., S. 9.

allem in der Stadt spielt dies eine Rolle: „Menschen in Städten sind einander mehrheitlich fremd, müssen aber miteinander koexistieren und dafür miteinander umgehen. Abgesehen von Freunden und ggf. direkten Nachbarn wollen sie in der Regel einander fremd bleiben und dies ist auch machbar.“[3237] Im Dorf sieht das anders aus:

> Idealtypisch gesagt kennen hier alle Bewohner einander. Im Dorf hat man anwesend zu sein, ein funktionierendes Miteinander kann sogar die dauerhafte Anwesenheit wichtiger Personen erfordern. Hier lebt man mit Vertrauten und nur gelegentlich begegnet man Fremden oder Feinden. Anders als im (herkömmlichen) Dorf sind fast alle Mitmenschen in der Stadt weder Vertraute noch Feinde. […] Auch wenn das heute nur noch eingeschränkt gilt, fordert das soziale System in einem Dorf eher Konformität und gewährleistet dies durch direkte soziale Kontrolle. Konflikte lassen sich in der Stadt aber auch deutlich besser aushalten, weil man die Sozialpartner leichter wechseln kann.[3238]

Ehe ich zu den einzelnen Dorfbewohnern und ihren Häusern komme, möchte ich zum Abschluss des Kapitels noch einen etwas genaueren Blick auf das Dorf werfen.



Abb. 48[3239]

Auch die Tag-Nacht-Wechsel, die ebenfalls durch Dorfansichten vollzogen werden, liefern weitere Bilder der vermeintlichen Dorfidylle. In Kombination mit entsprechenden

[3237] Antweiler: Heimat als Ortsbezogenheit, S. 199.
[3238] Ebd., S. 200.
[3239] Unterleuten I, 01:04:31 (eigener Screenshot).

Tiergeräuschen wie Vogelgezwitscher, Zirpen oder einem Hahnenschrei vermitteln sie den Eindruck von Friedlichkeit, Ruhe und Weite.
Andere Über- oder Einblicke in das Dorf erhalten wir, wenn es von den Figuren auf dem Rad oder mit dem Auto durchquert wird – und das sieht nicht immer (nur) einladend und idyllisch aus; offensichtlicher Verfall (s. nachfolgender Screenshot) wird kontrastiert mit Ruhe, Grün und Überschaubarkeit. Das sind schon rein visuell Chronotopoi, die keineswegs von (reiner) Idylle zeugen; sie sind eher ein stimmiger Hintergrund für die Anti-Idylle, zu der das Dorf im Handeln der Figuren wird. Und ungeachtet dessen, dass das eine finanzielle Frage ist, im Dorf die Mittel dazu fehlen, führen sie anschaulich vor Augen, dass Heimat als Aktivität hier gerade nicht stattfindet.



Abb. 49[3240]

[3240] Ebd., 00:39:33 (eigener Screenshot).



Abb. 50[3241]



Abb. 51[3242]

Wie erläutert, werden in der Expositionsphase – bis zu dem Moment, in dem (fast) alle bei der Dorfversammlung zusammenkommen – nicht nur die einzelnen Figuren mit den wesentlichen Hintergrundinformationen eingeführt, sondern – und das gilt insbesondere

[3241] Unterleuten II, 00:12:00 (eigener Screenshot).
[3242] Ebd., 00:15:30 (eigener Screenshot).

für den Film – zugleich deren Wohn- und Lebensräume.[3243] Auch diese bieten, was ich in den folgenden drei Kapiteln zeigen werde, ein kontrastreiches Bild: Freundlich und einladend geht es – auf der Oberfläche – bei Fließ und Kron-Hübschke zu; Schaller wohnt in seinem Schrotthaufen, Linda Franzen und Frederik Wachs in einer Baustelle; Kron in einem Holzhaus im Wald; Hilde Kessler und Arne Seidel in einem Rest untergegangener DDR, die wir außerdem in der Ökologica und in Krons Haus gezeigt bekommen, und das Ehepaar Gombrowski in einer protzigen und komplett deplatzierten Villa. Der einzige Ort, an dem man einmal zusammenkommen könnte, der Märkische Landmann, ist nicht minder in der DDR-Zeit steckengeblieben und macht mit viel dunkelbraunem Holz keinen einladenden Eindruck, bietet keine Atmosphäre für ein gemütliches Zusammensitzen. Bei der Ökologica sind Vergangenheit und Gegenwart noch im Außen ablesbar oder stehen – wenn man so will – in Konkurrenz zueinander: Auf einem Gebäude hängt ein Schild mit der Aufschrift „Ökologica“, auf einem anderen noch die „Gute Hoffnung“. Der Blick auf die Lebenswelt Unterleuten – mitsamt der das Dorf durchziehenden Tausch- und Machstrukturen – sollte, zusammen mit meinen hergestellten Verknüpfungen zwischen Gemeinschaft und Heimat, deutlich gemacht haben, dass es in Unterleuten (eigentlich) keine Heimat (mehr) geben kann. – Aber was passiert, wenn man es dennoch versucht? Wie sieht es mit den Heimatvorstellungen bzw. -realisierungen der einzelnen Figuren aus? Was verstehen die Zugezogenen und Einheimischen überhaupt unter Heimat und wie versuchen sie diese zu verwirklichen? Diesen Fragen möchte ich in den nächsten drei Kapiteln nachgehen.

[3243] Dies umfasst 00:43:37 Minuten Erzählzeit.

2. Gescheitert – Die Heimatversuche der Zugezogenen: Gerhard Fließ/Jule-Fließ-Weiland, Linda Franzen/Frederik Wachs

> „Es war ein großes Missverständnis. Die Leute aus der Großstadt suchten die Natur und das Ursprüngliche, und in den Dörfern wurde es gerade abgeschafft.“[3244]

> „Die Leute aus den großen Städten […] verstanden nicht, dass ihre Nachbarn mit der Landschaft eine Rechnung offen hatten. Sie waren neu hier, *auf* dem Land, sie wussten nicht, was es bedeutete, *von* diesem Land zu leben.“[3245]

Diese beiden Zitate stammen aus Dörte Hansens *Mittagsstunde*;[3246] sie passen jedoch ebenso für die beiden zugezogenen Paare Unterleutens. Und wie in *Deutschboden* stellt(e) sich für die Zugezogenen zunächst die Frage, „ob da draußen ums Eck, keine Autostunde [von Berlin; A.W.] entfernt, noch einmal ein ganz anderes Leben lag, das trotzdem machbar war und angeschaut werden wollte.“[3247]

Ich beginne mit dem Ehepaar Fließ und dessen Heimatvorstellungen. In Kapitel II.1 hatte ich erwähnt, dass Heimat viel mit Imagination, mit einem Bild zu tun hat. Hierzu ist an eine Aussage Juli Zehs zu erinnern: „Was die Zugezogenen oder Stadtflüchtigen sehr stark prägt, ist, dass sie in eine Illusion hineinziehen. […] [D]ie haben ein Bild. Sie sind auf der Flucht vor etwas. Sie wollen nicht irgendwohin, sie wollen weg.“[3248] Das trifft auf das Ehepaar Fließ zu: Sie haben nicht nur ein genaues Bild davon, wie Heimat für sie aussehen soll, sie fliehen geradezu aus dem Stadtleben in dieses Bild, sodass für sie die

---

[3244] Hansen: Mittagsstunde, S. 268.
[3245] Ebd., S. 270; kursiv im Original.
[3246] Eine Ex-Städter-Karikatur über zwei „Pioniere […], ganz allein da draußen in ihrer *Gummistiefelwelt*“, findet sich daneben auch in *Altes Land* (Hansen: Altes Land, S. 191; kursiv im Original): „Es war erstaunlich. Seit er hier draußen lebte, flogen ihm die Ideen nur so zu, sie verfolgten ihn praktisch! Weil er nicht mehr zugedröhnt war vom Getöse der Stadt, nicht mehr abgelenkt durch die Poser und Schwätzer in den Redaktionskonferenzen, in den Tapas-Bars und Theaterfoyers und Kunstgalerien – allein das Geld, das er jetzt sparte! Und die Zeit! Er hatte alle Zeit der Welt hier draußen, Stress war passé, Stress war Geschichte! Er war ein Mann, der auf den Punkt gekommen war, zum Wesentlichen durchgedrungen, mit sich selbst im Reinen, geerdet. Er musste das alles nicht mehr haben. Eva würde da auch noch hinkommen an diesen Ruhepunkt.
Er hatte sie dabei überrascht, wie sie bei *Immobilienscout* Wohnungen in Hamburg anschaute. Sie hatte die Seite schnell weggeklickt, als er ins Zimmer kam, aber er konnte es ja später sehen, sie hatte den Suchverlauf nicht gelöscht: *3-Zi-Jugendstil ETW in HH-Eppendorf*.“ (Ebd., S. 190; kursiv im Original).
[3247] Uslar: Deutschboden, S. 21.
[3248] Geier: Wie Windkraft ein Dorf spaltet (vgl. das gesamte Zitat auf S. 59 meiner Arbeit).

im Heimatkapitel aufgeworfene Frage, ob es sich beim Umzug aufs Land um Flucht handelt, bejaht werden muss. Man kann sogar sagen, es handelt sich dabei weniger um eine Entscheidung *für* das Landleben, als vielmehr eine *gegen* die Stadt und eine Flucht aus dem beruflichen Umfeld: „Dass der Umzug als Folge des Scheiterns im akademischen Betrieb vollzogen wird, ohne dass dazwischen ein Zusammenhang erklärt wird, macht die Entscheidung zum Kurzschluss."[3249] Die Stadt wird aus Perspektive der „Landlust-Figur Gerhard Fließ"[3250] mehrmals als ein Zuviel (an eigentlich allem) geschildert – insbesondere einem Zuviel an anderen Menschen. Das Ehepaar verkörpert also das, was Heimat bzw. die Sehnsucht danach (zu allen Zeiten) hervorgerufen hat, u. a. Überforderung. Überdies werden Gerhard wie seine Frau als Leute charakterisiert, die mit näherem Kontakt zu anderen Menschen so ihre Schwierigkeiten haben. Während es bei Jule um Körperkontakt geht – was sogar ihren Ehemann miteinschließt –,[3251] wird es in seinem Fall konkret auf die Nachbarschaft bezogen:

> Es gab Momente, in denen Gerhard zu wünschen begann, sie hätten dieses Haus nicht gekauft und sich stattdessen eine einsame Jagdhütte im Wald gesucht, auf einer Lichtung, kühl, gut belüftet, ohne Nachbarn. Menschen brauchten Abstand voneinander. Gerhard hatte lange genug in Berlin gelebt, um das zu wissen. Nicht gewusst hatte er, dass selbst ein Dorf mit zweihundert Einwohnern zu eng sein konnte.[3252]

Dieser Abstand wird dann auch gelebt – und am liebsten würde man zum Nachbarn noch die massivste Form der Grenze, eine Mauer, errichten. Selbst nach zwei Jahren in Unterleuten kennt Jule, eine Information, die in der Hörbuch-Kurzfassung fehlt, kaum Leute; manche hat sie schon einmal gesehen, weiß aber den Namen nicht, wie bspw. bei Kron; andere sieht sie auf der Dorfversammlung zum ersten Mal.[3253] So handeln sie, obwohl der

[3249] Seel: Der Gang aufs Land, S. 267.
[3250] Seel: „Verloren geglaubte solidarische Räume", S. 77.
[3251] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 325f. „Glücklicherweise gab es auf dem Land wesentlich weniger Gelegenheit, andere Menschen anzufassen." (Ebd., S. 325). In der Kurzfassung fehlt hier inklusive diesem Satz etwa eine dreiviertel Seite, die für die Ehe durchaus wichtige Informationen enthält (von „Als sie noch in der Stadt lebte" bis „gesund und glücklich zu machen"; ebd., S. 325f.; Zeh: Unterleuten-HBk, 121). Hieraus kann man schließen, dass sie sich auf dem Dorf sogar noch mehr von anderen Leuten zurückzieht als in der Stadt, was jegliches Entstehen zwischenmenschlicher Beziehungen oder gar einer Gemeinschaft natürlich unmöglich macht.
[3252] Zeh: Unterleuten, S. 12. Die Ironie hierbei: Mit der „Jagdhütte im Wald" wird ausgerechnet Krons Wohnsituation aufgerufen.
[3253] Vgl. ebd., S. 221; Zeh: Unterleuten-HBk, 83; vgl. Unterleuten II, 01:28:02. Ähnliches wird über Gombrowski ausgesagt: „Zwei Jahre lang hatte Jule den Chef der Ökologica immer nur aus mittlerer Entfernung gesehen." (Zeh: Unterleuten, S. 322). Im ersten Kapitel ist allerdings von drei Jahren die Rede (vgl. ebd., S. 29).

Umzug nach Unterleuten einen Ausstieg aus dem Stadtleben bedeuten sollte[3254], weiterhin wie Städter, die vom anderen nichts wissen wollen und untereinander fremd bleiben. Gespräche werden nicht gesucht – oder wurden es zumindest vor der erzählten Zeit nicht; so wird Fließ vor allem von Rudolf Gombrowski vorgeworfen: „Sie sind nicht der Typ, der schnell rumkommt auf einen Kaffee, was? Sie schicken lieber Briefe. In denen steht dann, was Ihnen alles nicht passt.“[3255] Und wenn Fließ später doch mit anderen Dorfbewohnern spricht, sind die Interessen alles andere als gemeinschaftsstiftende (vgl. dazu insbesondere Kapitel V.6).

Das Heimatbild der Familie Fließ, „der Ort, an dem Sophie groß werden soll[]“[3256], ist damit zunächst eine ideale Idylle, in der andere Menschen nicht vorkommen. So wird im ersten Kapitel ausführlich beschrieben, wie sie das Haus besichtigt und saniert, „die bröckelnde Idylle in eine *blühende Landschaft*“ verwandelt haben. Schon hier geht es um den Abstand zu anderen Menschen: „Weil ihr Anwesen das letzte im Dorf war, traf der Blick kein weiteres Haus, keinen Zaun, auch keinen Strommast oder Hochstand, überhaupt kein Anzeichen menschlicher Zivilisation“.[3257] Neben den Kampfläufern, die von Gerhard immer wieder als Argument gegen die Windkraft ins Feld geführt werden, soll dann in erster Linie diese Landschaftsutopie verteidigt werden: „Jule sah ihren romantischen Garten, den Blauregen, die Stachelbeersträucher, die Himbeerhecke, die Wiesenblumen, die sie beim Mähen sorgfältig verschonte, und sie sah, wie gewaltige Schatten in gnadenlosem Takt über alles hinwegstrichen.“[3258] Oder plakativ aus Gerhards Sicht: „Unterleuten bedeutete Freiheit“.[3259] Auch in Piuks „Anleitung zum Heimatroman“ gehören Freiheit und Heimat zusammen: „Eine Freiheit ist ein wichtiger Bestandteil eines Heimatromans. Weil der Begriff häufig zu Missverständnissen führt, sagen wir Ihnen, welche Freiheit wir meinen und welche nicht.“[3260] Gerhard Fließ jedenfalls meint damit einen „unverstellte[n] Horizont.“[3261] Abgesehen davon, dass er sich dabei vielmehr selbst im Weg steht, sich nicht entfliehen kann – „was Freiheit bedeutet, [ist] nämlich, so schnell

[3254] Vgl. hierzu vor allem das dreizehnte Kapitel (Fokalisierung auf Gerhard), in dem „der urbane Wahnsinn“ beschrieben wird (ebd., S. 200ff.).
[3255] Ebd., S. 334.
[3256] Ebd., S. 219. Einmal wird Unterleuten aus Gerhards Sicht sogar als „Heimat“ bezeichnet (ebd., S. 365).
[3257] Ebd., S. 16f.; Kursivierung A.W.; vgl. zum Ost-/West-/Wendevokabular S. 960 in meiner Arbeit.
[3258] Ebd., S. 126.
[3259] Ebd., S. 201.
[3260] Piuk: Toni und Moni, S. 160.
[3261] Zeh: Unterleuten, S. 201. Wie absurd Gerhards Forderungen und Vorstellungen immer wieder sind, wird ersichtlich, wenn man diese Aussage mit den Mauerplänen an seiner Grundstücksgrenze vergleicht (vgl. ebd., S. 11). Einen größeren Widerspruch zum „unverstellte[n] Horizont“ könnte es kaum geben.

zu sein, dass man sich selbst entkommt", wie es in *Schilf* heißt –,[3262] übersieht er einen wesentlichen Aspekt, wenn er sich wünscht, mit keinem der Dorfbewohner in Kontakt treten zu müssen:[3263] Freiheit kann man nicht finden, indem man sich von anderen abschottet, „sondern nur in der Interaktion mit anderen Personen. Freiheit erwächst nur aus dem *Zwischenraum*, den Menschen durch gegenseitige Vereinbarungen errichten."[3264] Anders ausgedrückt: (Erst) durch Kommunikation und Verständigung kann aus einem bloßen Anschauungs- ein Aktions-, Handlungs-, Beziehungs- und Heimatraum werden, was wiederum zurück zu Hannah Arendt führt, die mit Freiheit „Zusammenkünfte" meint, „in welchen das gemeinsame Handeln überhaupt erst vereinbart wird".[3265]

Fließ' Strategie sieht von Anfang an anders aus. Freiheit wird nicht im gemeinsamen Handeln mit anderen gesucht, sondern das Bemühen besteht darin, ein *Bild* von Heimat und Freiheit Realität werden zu lassen. Hart ausgedrückt: Über den Anschauungsraum geht es nicht hinaus. Zwar mag das Projekt zunächst nach Aktion aussehen, haben Fließ wie Franzen ihre Häuser schließlich mit großem Aufwand saniert bzw. tun dies noch: „Das Gefühl von Freiheit drückt sich ebenfalls in der baulichen Gestaltung des Wohnhauses aus. Es ist wichtig, dass *es kein Haus von der Stange ist*, sondern ein individuell gestaltetes Haus".[3266] Damit hängt – „[i]n Zeiten einer Grunderfahrung von Anonymität und Isolation" – außerdem das Bedürfnis nach Sicherheit und Verortung zusammen: „Inmitten einer fremdbestimmten Welt gelingt es […], wieder an den Mythos einer selbstgestalteten Welt zu glauben." (Und diese wird dann gerade nicht mit aller Macht, sondern mit Gewalt verteidigt.) So vermitteln diverse „Wohn-Style-Magazine" die Botschaft: „Heimat ist etwas, das sich jeder herstellen kann, insofern er sich die Mühe macht, sich das erforderliche *Know-how* dafür anzueignen. Heimat hat nicht mehr, wem sie von Geburt gegeben ist, sondern nur noch, wer sich richtig einzurichten weiß."[3267] Mehr als ein Bild, das man in einem solchen Magazin abdrucken könnte, kommt dabei allerdings nicht heraus; und wie wenig tatsächlich hinter dieser Pappidylle steckte, offenbart sich auf ernüchternde Weise bei Jules Weggang aus Unterleuten:

[3262] Zeh: Schilf, S. 49.
[3263] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 12.
[3264] Llanque, Marcus: Arendts Politikverständnis und seine Relevanz für das 21. Jahrhundert. In: Blume, Dorlis/Boll, Monika/Gross, Raphael (Hg.): Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert. München: Piper 2020, S. 237-247; hier: S. 244; Kursivierung A.W.
[3265] Ebd.
[3266] Rössel: Unterwegs zum guten Leben, S. 170; kursiv im Original.
[3267] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 52; kursiv im Original.

> Nach und nach hatten sie die DDR-Atmosphäre vertrieben, hatten Linoleumboden und Phototapete gegen Parkett und weiß gestrichene Wände getauscht und das alte Gemäuer in ein modernes und gemütliches Zuhause verwandelt. Unter den Blicken der Nachbarn hatte Jule den Garten gerodet, Gras gesät, Wege angelegt und Himbeeren gepflanzt. In allem, was sie hier umgab, steckten Arbeit und Herzblut. Trotzdem stellte sich plötzlich heraus, dass außer Sophie und ein paar alten Klamotten nichts richtig zu ihr gehörte.[3268]

Heimat hat, das wurde bereits mehrfach betont, nicht nur mit einem schönen Haus und schöner Landschaft zu tun, sondern ganz wesentlich mit zwischenmenschlichen Beziehungen und wie diese durch Kommunikation aufgebaut werden. Dass es in dieser Hinsicht neben der oben erwähnten (Anti-)Haltung gegenüber anderen Dorfbewohnern in den eigenen vier Wänden schlecht aussieht, hat meine Analyse in Kapitel IV.1.2 gezeigt. Wie es Andreas Huber formuliert, ist allerdings „[a]uf der Ebene der Intimität […] die Paarbeziehung wohl die bedeutungsvollste Metapher für Heimat. Das Nest für das Paar ist die Wohnung oder das Eigenheim, welche auf einer übergeordneten Ebene wiederum sehr häufig als Metaphern für Heimat dienen." Eben wegen dieses Ideals entstehe die Sehnsucht „nach dem Wohnen in einem Eigenheim". Doch könne „gerade im Eigenheim die Privatheit des Glücks nicht gefunden werden" – und zwar, weil es dafür auch gelungener „mitmenschliche[r] Beziehungen bzw. eine[r] offene[n] Anteilnahme am Leben" bedarf. [3269]

Vergleicht man nun das Heimatideal in Form des nett sanierten Hauses samt blühendem Garten und darin lebender glücklicher Familie mit der gänzlich gescheiterten Kommunikation – und zwar sowohl innerhalb der Ehe wie mit den anderen Dorfbewohnern –, könnte das Bild kaum stärker auseinanderklaffen. Was Heimat werden sollte, ist Utopie geblieben, ein Ort, den es nie gab und den man darum, ohne größeres Aufheben davon zu machen, wieder verlassen kann. Die sogenannte Heimat wird dadurch zur bloßen Zwischenstation, zum Nicht-Ort. Nach dem Scheitern von Kommunikation und Ehe packt Jule ihren Rucksack, als wäre das keine große Sache, und geht zurück in die Stadt – „kehrt[] nach Hause zurück."[3270]

[3268] Zeh: Unterleuten, S. 577.
[3269] Huber: Heimat in der Postmoderne, S. 189f. Huber zufolge kann Heimat heutzutage nur noch so schwer gefunden werden, weil „es sich sowohl beim Prinzip Intimität als auch beim Prinzip Dorf um eine Illusion handelt, die aufgrund eines veränderten Zeitcharakters von uns gar nicht mehr ausgehalten werden können." (Ebd., S. 190).
[3270] Zeh: Unterleuten, S. 577.

Gerade angesichts dieses völligen Scheiterns lohnt es sich, die Vorstellung, wie die Heimat hätte aussehen sollen, noch etwas genauer anzuschauen. Explizit kommt das Thema Heimat gleich zu Beginn von Roman und Hörspiel zur Sprache. Anders als im Roman, in dem die Gründe für den Umzug und die erste Begegnung mit dem Haus in Analepsen erzählt werden, ist die Erzählung in letzterem auf im Wechsel ineinander montierte Interview-Äußerungen verteilt.[3271] Da das vermittelte Bild im Hörspiel, trotz der ebenfalls retrospektiven Perspektive, wesentlich lebendiger ausfällt, ohne sich inhaltlich allzu sehr vom Roman zu unterscheiden, konzentriere ich mich hier auf das Hörspiel. Schon der Anfang von Jules Schilderung „Na ja, damals […] mein jetziger Ex-Mann, damals Mann" verweist auf eine Geschichte ohne glücklichen Ausgang. Die Hintergrundgeräusche stellen zusätzliche Distanz her, könnten zu einem Spielplatz gehören. In jedem Fall ist es nicht die Dorf-Geräuschkulisse und -Atmosphäre wie bei den Interviews von Kathrin Kron oder Arne Seidel. Im Kontrast dazu folgt eine idyllische Dorf-Postkarten-Beschreibung: „Wir kamen nach Unterleuten und das erste Mal, als wir da waren, haben wir gleich gesehen, da war so'n Haus mit – äh, Ziegelbau, mit großem Dach, mit grünen Fensterläden, so richtig wie's aussehen *soll* auf'm Land." Allein dies unterstreicht, dass es sich bei dem, was sie vorfinden (wollen), um ein vorgeprägtes Bild handelt, in das sie sich nun hinein zu pflanzen gedenken. Was dabei auffällt, ist der begeisterte Ton, mit dem Jule hier spricht; sie klingt, als würde die Schilderung sie nicht nur noch einmal in die behaglichen Gefühle von damals zurückbefördern, sondern als wären mit diesem Ort (nur) gute Erinnerungen verbunden. Anschließend ergänzt Gerhard das Bild, wenn er von der Randlage, der geringen Entfernung von Berlin – „trotzdem eine völlig andere Welt, ein kleines Dorf, teilweise verfallen" – spricht, was noch gesteigert wird, als es um ihr „sehr romantisches Haus" geht: „Man musste natürlich 'ne Menge machen, aber dazu hatten wir auch Lust zu. Da gab's diese alte Linde, die so den Eingang überschattet, wo man sich vorstellen konnte, da kann man draußen mit'm Kind vor dem Haus sitzen –." Hier erzählt dann wieder Jule weiter, wie man die Linde mit ihren im Wind schwankenden Ästen beim darauf Zufahren gesehen habe: „Das war Zuhause, das war ein Gefühl von Zuhause."[3272] Und tatsächlich ist die Linde nicht zuletzt ein Symbol für Heimat.[3273] Es folgt, was ansonsten dazugehört: Gerhard erzählt von geplanten Gemüsebeeten – und

[3271] Vgl. ebd., S. 14-18.
[3272] Zeh: Unterleuten-HS, 1/5.
[3273] Vgl. Lach, Roman: Linde. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 369f.

während er noch unternehmerisch klingt, zeigt sich in Jules Erzählung der erste Bruch: „Ja, ich hatte immer Angst. Ich hab', ich hab' immer Angst gehabt, also, mitten raus, mitten in die Landschaft, man kennt keinen, man kommt von da nich', wie das gehen könnte." – Sprich: Sobald sich in die Idylle auch Menschen gesellen, ist es mit der unbeschwerten Behaglichkeit vorbei – da hilft nur, sich wieder dem Bild zuzuwenden: „Aber in dem Moment, als wir da das Grundstück sahen und die Linde da uns begrüßte, so 'ne Begrüßungslinde, da war die Angst weg." Interessant ist, dass sie – gerade im Unterschied zum Roman, wo in der Regel er für sie spricht – sagt: „Und das ging Gerhard genauso." Hier schwingt allerdings das Unheil schon wieder mit: Nur „[a]m Anfang" war das so. Daraufhin erzählt sie vom ersten Draußen-Sitzen, dem Ankommen, dem „fast geschafft". So sind diese Schilderungen des Ehepaares wie ein permanentes Ringen zwischen dem Aufrechterhalten des utopischen Bildes und der ernüchternden Realität, welche zugleich die Brüchigkeit andeuten, von der dieses Projekt von Beginn an gekennzeichnet war. Jule schließt mit: „Das gehört uns, jetzt sind wir auf'm Land […], als würden wir da für ewig bleiben" – es klingt von der Sprechmelodie her *passenderweise* eher nach Gefangenschaft. (Und wie zur Verhöhnung endet der Track mit heimeligen Tiergeräuschen.)[3274]
Was unmittelbar darauf folgt, ist die noch ernüchterndere Gegenwart: Der Konflikt mit Schaller. Spätestens jetzt ist es mit jeder Idylle vorbei; das einst Erträumte hat sich als Utopie, als Illusion entpuppt – oder noch schlimmer: als Dystopie.
Zwar wird im Roman ebenfalls schon im ersten Kapitel durch den Wechsel von Analepsen und Gegenwart[3275] deutlich, dass das Ehepaar mehr in eine erdachte denn eine reale Heimat gezogen ist, doch durch die Schilderung in Interviewform wird es noch um ein Vielfaches schärfer vor Augen (bzw. Ohren) geführt; zumal wir, wie gesagt, schon zu Beginn erfahren, dass dieses Paradies mittlerweile wieder verlassen – und die Ehe geschieden – wurde. Am Ende des Hörspiels häufen sich insgesamt die Interviews, dramatisches Spiel gibt es nach Gombrowskis Anruf bei Betty überhaupt keines mehr. Eines dieser Interviews gehört Jule und informiert über das, was nach ihrem Weggang aus Unterleuten passiert ist. Die Berliner Zwei-Zimmer-Wohnung, in der „alles wunderbar" ist, könnte kaum einen größeren Kontrast zur Dorf-Haus-Idylle darstellen. Das Verständnis dessen, was Heimat für sie bedeutet, hat sich um 180 Grad gedreht. Jule ist

[3274] Zeh: Unterleuten-HS, 1/5.
[3275] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 9-30.

an ihren Ausgangspunkt zurückgekehrt, offenbart, dass sie die Grenze vielleicht körperlich, doch nie geistig überschritten hatte; einziges Ergebnis des Zwischenspiels als Ehefrau auf dem Land scheint das Thema ihrer Doktorarbeit zu sein, einer „moderne[n] Soziologie des Ruralen, des ländlichen Raums", dem durch Intonation und extradiegetische Melodie noch unüberhörbar Ironie mitgegeben wird. So macht sie aus der ehemaligen Heimat erst recht den Anschauungsraum, über den das Projekt letztlich nie hinausgekommen ist; streicht den Chronotopos durch, indem sie sich an ihren Ausgangsort zurückbegibt. Selbst von ihrem Mann und dessen Leben in Unterleuten spricht sie mit einer Art amüsierter Heiterkeit, als hätte dieser nichts (mehr) mit ihr zu tun, als wäre es nie wirklich mehr gewesen als eine wissenschaftliche Studie über das merkwürdige Leben auf dem Land.[3276] Von einem aktiven Heimatverständnis im Sinne Bausingers kann also keine Rede sein; und es findet keine „Anverwandlung" statt, wie Rosa das nennt (s. dazu S. 69). Vielmehr bleiben beide von der Heimat gänzlich unberührt, treten weder mit dem neuen (Heimat-)Raum noch mit dessen Bewohnern in Resonanz, und verändern sich nicht; ihre Identität bleibt eine städtische. Für Henri Seel steht (oder stand) Jule Fließ „letztlich noch auf der Grenze zwischen den Räumen." Was nicht bedeute, dass sie und ihr Mann dadurch statische Figuren wären, „sondern [sie] vollziehen Entwicklungen" – sind, obzwar in eine negative Richtung, seiner Ansicht nach am Ende der Geschichte also nicht die gleichen Figuren wie zu Beginn –, „die sie aus dieser Grenzposition befreien, so wird Fließ in einer Entwicklung vom theoretisierenden Soziologen hin zum Idylle-getriebenen Land-Aktivisten beschrieben."[3277] Folglich hat das Scheitern der Familie Fließ auch damit zu tun, dass sie das Gegenbild zu jener Welt, aus der sie geflohen sind, in Unterleuten nicht finden können, und dann nicht in der Lage sind, sich der Lebenswelt mit ihren Bedingungen und Bewohnern zu stellen, die sie vorgefunden, in die sie geraten sind. Dadurch werden in *Unterleuten* „die Landlustigen selbst zu Persiflagen." Vor allem an der Figur des Gerhard Fließ werde, so Henri Seel, „das Scheitern eines Übertritts gezeigt", und zwar, weil „der ländliche Raum eben nicht als entschleunigter Fluchtort zum Neoliberalismus funktioniert. Die zuvor vorhandene Grenze ist fragwürdig, in diesem Fall ist der erwartete arkadische Raum des Ländlichen nicht vorhanden."[3278] Die Gegenwelt existiert nicht (mehr); das Dorf ist, wie im letzten

[3276] Zeh: Unterleuten-HS, 6/20-01:04-01:49.
[3277] Seel: Der Gang aufs Land, S. 269. Wie ausführlich begründet, sehe ich bei Jule Fließ durchaus eine Entwicklung, bei ihrem Mann hingegen nicht.
[3278] Seel: „Verloren geglaubte solidarische Räume", S. 77.

Kapitel bereits erörtert, von der neoliberalen Ordnung durchdrungen. Jule und Gerhard Fließ scheitern, weil

> sie den realen Raum zu einem symbolischen Residualprodukt machen. Darin steckt auch ein Kommentar auf Tradition: Die Tradition vom Gang aufs Land als Flucht vor Urbanität und Kapitalismus besteht auch heute noch, solche Vorstellungen sind aber unter den Bedingungen einer längst vollzogenen kapitalistischen Landnahme nicht mehr tragfähig.[3279]

Nicht zuletzt da sie ihre vorgefertigten Heimatbilder nicht aufgeben können/wollen, fahren sie das Projekt Heimat an die Wand. Konflikte sind in diesem Bild nicht vorgesehen, und damit auch keine Lösungsstrategien. Anstatt sich mit dem auseinanderzusetzen, was in der objektiven und sozialen Welt geschieht, halten sie an ihrem Anschauungsraum, an ihrem (nur) gestalteten Raum fest, selbst dann noch, als dieser sich längst in einen Konfliktraum verwandelt hat.

Der Film bietet, wie gesagt, vor allem einen sichtbaren Eindruck vom Zuhause des Fließ-Ehepaares. Dieser Raum ist – rein visuell und oberflächlich gesehen – insgesamt freundlich und einladend gestimmt:



Abb. 52[3280]

[3279] Seel: Der Gang aufs Land, S. 270.
[3280] Unterleuten III, 00:07:45 (eigener Screenshot).

Die meisten Szenen spielen sich im lichtdurchfluteten Wohnraum ab und am Abend wird mit entsprechender Beleuchtung eine gezielt heimelige Atmosphäre geschaffen:



Abb. 53[3281]

Neben den konkreten Bildern wird in der Exposition des Films sogar ein ähnlicher Kontrast hergestellt wie in den anderen Varianten. So äußert sich Fließ wie folgt gegenüber einem ehemaligen Uni-Kollegen – und dabei fällt das Wort „Freiheit", das schon im Roman zentral für sein Heimat-Bild ist:

> Seit wir in Unterleuten leben, hat Freiheit für mich ne ganz andere Bedeutung. Ich wach morgens auf, ich fühl mich frei. Kein Lärm, kein Gerenne, kein Konsumterror. […]
> Ich lehre keine Soziologie mehr – ich lebe Soziologie. […]
> Wir sind da voll integriert. Man hilft sich, tauscht sich aus.[3282]

Was Fließ hier behauptet, hat, wie meine Analyse vielfach gezeigt hat, mit der Realität wenig zu tun; es ist ein verklärendes, ein idyllisches und utopisches Bild, das das Dorfleben – nicht minder als die Postkarten-Idylle des Romans – so beschreibt, wie er es gerne hätte. Vor allem von Integration kann wahrlich keine Rede sein. Dass es sich dabei um eine Verklärung handelt, kann man sogar schon zu diesem Zeitpunkt an seiner Mimik ablesen. Kontrastiert und erst in seiner Absurdität hervorgehoben wird seine Aussage

[3281] Unterleuten II, 00:43:33 (eigener Screenshot).
[3282] Unterleuten I, 00:14:07-00:15:03.

überdies durch das Unheil, welches sich zeitgleich in seiner neuen Heimat zusammenbraut: Jule hat gerade die erste Begegnung mit dem lärmenden Nachbarn. Durch die Parallelmontage ist das erzählerisch geschickt gelöst: Erst wird Jules Konfrontation mit Schaller gezeigt, dann Gerhards schwärmerische Rede über ein Dorfleben, das es bereits zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu geben scheint; schließlich wird beides durch Jules Hilfe(an)ruf miteinander verbunden.[3283]

Energisch tritt Jule außerdem am zweiten Tag für ihre (neue) Heimat ein, als sie (den zunächst verhalten reagierenden) Gerhard von der Unterschriftenaktion überzeugt: „Das hier ist unser Leben, das ist unsere Heimat – und die wollen uns das kaputt machen. Das lassen wir nicht zu. Wir führen Unterleuten in den Kampf.“[3284] Da es bei diesem Kampf jedoch entweder von vornherein um etwas anderes geht oder man sich von den vorgeblichen Interessen sehr schnell sehr weit entfernt, ist das Projekt zum Scheitern verurteilt. Und in diesem Scheitern reiht man sich sodann in das *Schicksal* der eigenen Generation ein. Folgt man Hecht, ist nämlich „[d]as Verschwinden der Heimat […] Ergebnis einer Generation, die ihre Jugend in den siebziger und achtziger Jahren hatte“ und zu der zumindest Fließ, Jahrgang 1960, gehört – während seine Frau, zusammen mit Linda Franzen und Frederik Wachs, schon zur „Techno-Generation“ zählt:[3285] Diese Generation

> ist die heimatlose Generation, denn sie erlebten in ihrer Kindheit und Jugend noch die letzten Ausläufer der alten Heimat, aber auch ihr Ende. […] Zwar ist die abendländische Modernisierung selbst schon ein paar Jahre älter als die zur Selbstreflexion gekommene heimatlose Generation. Aber tatsächlich geht erst heute ein letzter Riß durch die Welt und trennt die moderne Gesellschaft von der traditionellen Heimat. Die moderne Gesellschaft reißt die letzten Brücken zu ihrer Vorgängerin ab, so daß diese in einem kollektiven Gedächtnis, das noch direkte Berührungspunkte mit ihr hatte, langsam wegzudriften beginnt. Die Techno-Generation, die der heimatlosen Gesellschaft nachfolgt, könnte die erste sein, die den Verlust dessen, was hier unter Heimat verhandelt wird, nicht länger als solchen erlebt: Denn, was sie nie gekannt hat, dem wird sie kaum nachtrauern. […] Es verändert sich nicht nur eine Lebensform […], sondern es vollzieht sich ein Wandel unter einem Verlust, ganz gleich, ob man darüber nun heult oder lacht[3286].

[3283] Vgl. ebd., 00:11:51-00:15:50.
[3284] Ebd., 01:13:50-01:13:59.
[3285] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 209; Zeh: Unterleuten, S. 637.
[3286] Hecht: Das Verschwinden der Heimat, S. 209f.

Mit diesem Einstieg wende ich mich nun besagtem Paar der „Techno-Generation“ zu und werde auch zu beantworten versuchen, inwieweit sich für diese die Heimatfrage überhaupt noch stellt.

Vom ersten Eindruck her gibt die Beschreibung von Linda Franzens und Frederik Wachs' Haus im Roman an sich ein romantisches Bild ab: „Hölzerner Wintergarten, Stuck über den Fenstern, dazu ein seltsam geformtes Dach. Verwilderter Garten, alte Bäume. Ein Haus wie aus dem Märchen, verwunschen und fast ein bisschen bedrohlich.“[3287] Tatsächlich ist ihr sogenanntes „Zuhause“ allerdings mehr oder weniger eine uneingerichtete Baustelle oder Ruine, geradezu das Gegenteil des Fließ-Vorzeigeheimat-Projekts.[3288] Dass fast durchgehend nur vom „Objekt 108“ die Rede ist, erzeugt schon eine nicht unerhebliche Distanz. Man meint, dieses Haus stünde weiterhin auf Immobilienscout zum Verkauf, müsse erst noch erworben werden, als sei man von Heimat sehr, sehr weit entfernt.[3289] Im Film ist dann von verwunschener Romantik von Beginn an nichts zu sehen. Vielmehr hausen die beiden zwischen bunt zusammengewürfelten Möbelstücken, einer provisorischen Küche und jeder Menge Umzugskartons. – Der Umzug ist zu diesem Zeitpunkt vier Wochen her.[3290]



Abb. 54[3291]

[3287] Zeh: Unterleuten, S. 35.
[3288] Vgl. ebd., S. 31ff.
[3289] Vgl. ebd., S. 35, 45, 130f., 135, 139, 244f., 262, 266, 269, 299, 410, 415, 417, 423, 459f., 471, 528, 536, 583, 586.
[3290] Vgl. Unterleuten I, 00:17:17-00:17:20.
[3291] Ebd., 00:16:14 (eigener Screenshot).

Was Roman/Hörbuch und Hörspiel nur erahnen lassen, wird hier auf beinahe erschreckende Weise sichtbar. Fast glaubt man den Staub in der eigenen Nase zu spüren, wenn man diese Bilder sieht. Chaotisch, unbehaglich und vieles mehr – nur eines ganz gewiss nicht: Heimat. Im Außenraum sieht es kaum besser aus:



Abb. 55[3292]



Abb. 56[3293]

[3292] Unterleuten III, 01:28:27 (eigener Screenshot).
[3293] Ebd., 00:06:05 (eigener Screenshot).

Wenngleich das Wort „Heimat“ auf Lindas Bestrebungen (selbst in ihrer ursprünglichen Form) nicht zutrifft, handelt es sich bei der geplanten Pferdezucht nicht weniger um ein Idealbild, um eine Utopie als beim Ehepaars Fließ. Wie dieses hat sie sich daran gemacht, ein altes Haus zu sanieren, arbeitet mit großer Motivation an diesem Projekt. Entsprechend ihres „Ich“ anstelle des „Wir“ steht dieses Heimatprojekt auf nur einem Bein – oder auf vier, scheint es doch mehr um Heimat für ein Pferd denn für Menschen zu gehen. Mag sich Lindas Vorstellung von ihrem Leben auf dem Land, dem „*echte[n]* Leben“[3294], wie sie es im Film nennt, zwar von derjenigen des Fließ-Ehepaares unterscheiden, ist die Illusion auch in ihrem Scheitern ein wesentlicher Bestandteil:

> Sie ist jung, erfolgsorientiert und tritt als Vertreterin einer jungen Generation auf, die den Erfolgsdruck und Individualismus des Neoliberalismus inkorporiert hat. […] Individualismus und Erfolgsoptimismus bestimmen letztlich ihr Verhältnis zu Landleben und Dorf stärker, als das reale Dorfleben es tun würde.[3295]

Frederik beteiligt sich an Lindas verbissenem Renovierungsprojekt offenbar kaum; seine Rückkehr vom Baumarkt ist die einzige Film-Szene, in der er mit der Renovierung des Hauses in Zusammenhang gebracht wird.[3296] Vor allem in Roman/Hörbuch und Hörspiel hat man – im Gegensatz zu Fließ, bei dem zumindest noch behauptet werden kann, es gehe um Heimat – den Eindruck, als handele es sich für Linda Franzen bei diesem Projekt nur um etwas, das sich in ihr gesamtes Programm des Strebens und Leistens einfügt. Selbst von ihrem Pferd ist – ähnlich den Kampfläufern des Gerhard Fließ – im weiteren Handlungsverlauf kaum noch die Rede. Und zwischenmenschliche Beziehungen braucht es für sie, wie aufgezeigt, nur, wenn sie einem Zweck dienen. So heißt es (im Roman) über Linda außerdem, sie hätte nie Freundinnen gehabt, nicht zu Schulzeiten, nicht später in der Stadt.[3297] Etwas wie Heimat kann für sie gar nicht existieren, da es ihr, ob in persönlichen Beziehungen oder unter Leuten, eigentlich nur um das geht, was ihr gehört, was sie erreichen oder haben will. Insofern ist es nur folgerichtig, dass Heimat bei ihr mit Grundbesitz verknüpft wird – und auch der muss vermehrt werden, eine Haltung, die sie mit Konrad Meiler – und Gerhard Fließ (!) teilt:

[3294] Unterleuten II, 01:15:41.
[3295] Seel: Der Gang aufs Land, S. 271.
[3296] Vgl. Unterleuten I, 01:19:35-01:19:38; Unterleuten III, 00:06:05-00:06:30, 00:14:20-00:14:32.
[3297] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 269, 35.

> Inzwischen wusste Linda, wie stark Grundbesitz das gesamte Lebensgefühl veränderte. […] **Land verlangte nach Expansion**. Land brachte Menschen zusammen und **verheiratete Nachbarn zu vielköpfigen Zwangsehen**. Inzwischen glaubte Linda, dass das menschliche Schicksal nicht an Gott, sondern am Grundbesitz hing. Transzendentale Obdachlosigkeit war keine Folge des Religionsverlusts, sondern der Inflation von Mietwohnungen. Sie war stolz darauf, mit ihrer großen, heruntergekommenen Villa ein Bollwerk gegen den Zeitgeist zu errichten.[3298]

Diesem „Bollwerk" sind Handeln und Charakter (in allen Versionen) entgegengesetzt: Die Schilderung ihres Denkens und Handelns lässt von Beschaulichkeit und Zufriedenheit nichts übrig. Dreht sich bei Linda am Anfang des Romans alles um ihr geliebtes Pferd und dessen Zuhause, tritt dies immer mehr in den Hintergrund zugunsten reinen Machtstrebens mit dem Ziel, „der neue Gombrowski von Unterleuten" zu werden; und weil es, egal, worum es geht, niemals genug ist.[3299] Im Hörspiel ist das nicht anders; und wie beim Fließ-Ehepaar werden zu Beginn Interview-Ausschnitte von Linda und Frederik im Wechsel präsentiert. Analog dem Roman erzählt sie – wir hören (natürlich) die zu ihr passenden Geräusche wiehernder Pferde – von der Zeit in Berlin, Bergamotte und den Plänen, seinetwegen aufs Land zu ziehen. Abgesehen davon, dass aus Oldenburg Hattingen geworden ist, unterscheidet sich das inhaltlich nicht von der Vorlage, aber der Ton macht erneut den Unterschied; sie klingt (wie Jule Fließ) – für das, was sich in der Zwischenzeit ereignet hat – zu heiter. Frederik dagegen ist (noch immer) reichlich gereizt, als er von den Lehren berichtet, die ihm das Rossfrauen-Forum verschafft hat. Auch Unterleuten kommt dabei nicht gut weg: „Deshalb war meine neue Devise: Ändere dich selbst oder lerne mit diesem Problem, mit diesem **Fucking Scheißdorf** – äh – zu leben."[3300] Wenn Frederik dieses Forum konsultiert, erweist er sich einmal mehr als ein typischer Vertreter seiner Generation und deren Kommunikationsgewohnheiten: Laut Eva Illouz führen Selbstzweifel zu dem „Bedürfnis, sich von einer **anonymen Gemeinschaft** von Internetnutzern Rat zu holen".[3301] Im zweiten Teil des Interviews schimpft Frederik auf das Pferd und bringt seine Hilflosigkeit in dieser Konkurrenzsituation klar zum Ausdruck, während Linda, hörbar begeistert, von ihren Fähigkeiten,

[3298] Ebd., S. 460; Herv. A.W. Ein Gefühl, das Konrad Meiler ebenfalls kennt: „Zu keinem Zeitpunkt im Leben hatte er den Wunsch verspürt, Land zu erwerben. Aber seit es geschehen war, fühlte er sich anders. Besser. Er war Großgrundbesitzer." (Ebd., S. 56). Und bereits im ersten Fließ-Kapitel heißt es: „Ein Mensch konnte niemals genug Land besitzen" (ebd., S. 22).
[3299] Ebd., S. 418.
[3300] Zeh: Unterleuten-HS, 1/12.
[3301] Illouz: Warum Liebe weh tut, S. 333; Herv. A.W.

ein Haus zu sanieren, berichtet.[3302] Durch die direkte Kontrastierung sind Wirkung und Eindruck komplett verschiedener Lebenseinstellungen im Hörspiel stärker als im Roman. Obgleich diese Schilderung hinsichtlich der Heimat-Frage recht gering ausfällt, wird ausreichend deutlich, auf welch wackeligem Fundament dieses Vorhaben von Anfang an stand, Lindas Sanierungsbemühungen zum Trotz. Dorf wie Haus sind nur Strategien für andere Zwecke; erst das Pferd, später mehr und mehr das Machtstreben.
In Roman und Hörspiel wird Linda charakterisiert als ein Mensch, der – angeleitet durch das Buch *Dein Erfolg* von Manfred Gortz – nach permanentem Vorwärtskommen strebt. Alles ist Mittel zum Zweck, Orte wie Menschen; die Heimatfrage stellt sich bei ihr weder in der einen noch in der anderen Hinsicht, sodass man sagen kann: Linda Franzen ist komplett ort- und heimatlos – gerade, weil sie überhaupt nicht an zwischenmenschlichen Beziehungen und Verständigung interessiert ist, sondern alle nur wie Objekte oder Spielfiguren auf einem Brett, das sie selbst gezeichnet hat, behandelt.[3303] Sie nimmt den Raum um sich und die Menschen, von denen sie umgeben ist, gar nicht als solche wahr. Linda befindet sich zwar durchaus in einem Aktionsraum, sie ist pausenlos aktiv. Um dieses Aktivsein geht es, nicht um den Sinn; nur das, wie eingangs zitiert, *Wozu*, nicht das *Warum* oder gar das Mit-wem zählt. Und was sie als Paar betrifft, müssen sie unweigerlich in einen Konfliktraum eintreten, weil ihre Interessen und Motive zu unterschiedlich sind, als dass ein gemeinsamer Beziehungs- und Heimatraum möglich wäre. Als Ausweg aus diesem Widerstreit bleibt nur die Flucht.

Die Einstellung Frederiks zum Landleben wird dagegen widersprüchlich beschrieben. Offenbar wird zwar, dass er allein wegen seiner Freundin hierher gezogen ist; doch heißt es am Anfang, er interessiere sich überhaupt nicht für Bäume, hasse die Natur sogar, „solange sie sich nicht in sanften Farben auf dem Bildschirmhintergrund seines Computers [befinde]“, beruhigt er sich später auf der Autofahrt von Lindas Spottreden, indem er aus dem Fenster schaut, und am Ende ist gar die Rede davon, dass „ihm die Schönheit der Landschaft den Brustkorb dehnt[]“.[3304] Ebenso unvereinbar ist seine Einstellung zu Windrädern. Einmal heißt es: „Ein paar Windräder würden das Panorama in seinen Augen

[3302] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 1/14.
[3303] Einzige Ausnahme ist der Gedanke an eine mögliche Freundschaft mit Jule, welcher in der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 269; Zeh: Unterleuten-HBk, 102). Zur Realisierung werden jedoch keine Schritte unternommen.
[3304] Zeh: Unterleuten, S. 37; vgl. ebd., S. 240; ebd., S. 533.

eher perfektionieren als stören“; später hingegen: „[W]as, dachte Frederik, zählt meine Abscheu vor Windrädern gegenüber den Bedürfnissen eines Pferdes.“ – Diese Gedanken fehlen in der Kurzfassung des Hörbuchs.[3305] Diese Widersprüche charakterisieren Frederik zugleich als einen Menschen, der keine konsistente Haltung, keine geschlossene Identität besitzt. Explizit benannt wird indessen der Ort, der für Frederik Heimat bedeutet: „Seine Heimat aber befand sich in der Stadt, genauer gesagt, an einem Schreibtisch mit Monitor und fußläufigem Zugang zu Dönerbude, Tabakladen und Kneipe, möglichst auch nachts um halb vier.“[3306] Und an anderer Stelle: „Zu seiner eigenen Überraschung trat ihm das unbekannte, von jungen Leuten überflutete Berlin vertraut wie eine Heimat entgegen.“[3307] Ganz so eindeutig ist dies dennoch nicht. Zwar heißt es zum einen: „Vermutlich würde sich Frederik an keinem anderen Ort auf dem Planeten jemals so zu Hause fühlen wie in der *Weirdo*-Welt.“[3308] Zum anderen aber:

> Sosehr ihm die Freundlichkeit, der Erfolg und die verblüffende Totalabwesenheit von Problemen in Timos Universum gefielen – nach ein paar Tagen wurde ihm langweilig. Dann sehnte er sich nach dem Holz- und Farbgeruch von Objekt 108 und nach Lindas Art, das Leben mit beiden Händen zu würgen – so wie er sich jetzt nach der Berliner Uneigentlichkeit sehnte. Frederik konnte sich in der Großstadt vom Land und auf dem Land von der Stadt erholen. **Sein persönlicher Luxus bestand nicht darin, in einer Welt alles zu erreichen. Sondern darin, zwischen verschiedenen Welten hin- und herwechseln zu können**.[3309]

Folgt man Lotman, ist ein solches Hin und Her nicht möglich – und es funktioniert ja auch bei Frederik nicht, sondern ist zum Scheitern verurteilt. Oder anders: Er kommt nie im Dorf an, überschreitet die Grenze (geistig) ebenso wenig wie das Ehepaar Fließ und seine Freundin Linda. In jedem Fall ist Frederik in Unterleuten der Einzige, bei dem die Stadt als Heimat so explizit benannt wird; zudem kann man in ihm einen Vertreter der „posttraditionalen Gemeinschaft“ sehen, der man immer nur kurzzeitig angehört; anschließend

> verschwindet [man] erneut in der Anonymität der Großstadt. Vergemeinschaftung wird hier zu einer individuell zu erbringenden Leistung, die jederzeit verweigert werden kann. […] Der Einzelne kann sich für eine temporäre ‚Mitgliedschaft‘ (oder besser: Teilhabe) am posttraditional-gemeinschaftlichen Leben *entscheiden*,

[3305] Ebd., S. 244f., 572; Zeh: Unterleuten-HBk, 93, 232.
[3306] Zeh: Unterleuten, S. 139. Vgl. hierzu auch: Ebd., S. 44.
[3307] Ebd., S. 412. Gemeint ist die Loveparade.
[3308] Ebd., S. 243; kursiv im Original.
[3309] Ebd., S. 244; Herv. A.W.

> ohne hiermit eine dauerhafte oder gar sanktionsfähige Verpflichtung gegenüber den Anderen einzugehen.[3310]

Diese Unverbindlichkeit entspricht Frederiks Charakter (in allen Varianten) – oder zumindest der Kritik, die seine Freundin an ihm übt: Bloß nicht festlegen, stets die Möglichkeit offenhalten, auszusteigen. Insofern verkörpert Frederik tatsächlich ein Mitglied der posttraditionalen Gemeinschaft par excellence:

> Im Unterschied zu „echten" Gemeinschaften existieren posttraditionale Vergemeinschaftungen, solange die Mitglieder an ihre Existenz glauben und daran teilhaben. Mitgliedschaft beruht auf Attraktivität, nicht auf Zwang. Sie wird entschieden, sie ist nicht selbstverständlich. Die Gemeinschaft beruht auf dem Willen der Mitglieder, und er kann jederzeit versagt oder widerrufen werden.[3311]

Der einzige Moment, da er in Roman/Hörbuch und Hörspiel seinem „Teilzeitleben in Unterleuten" – in der Kurzfassung ist hier inklusive dieser Bezeichnung eine ganze Seite gestrichen – immerhin einen Sinn abgewinnen kann, ist jener, da es ihm als Inspiration für ein Computerspiel dient[3312] – dies fehlt im Film komplett.

Ansonsten jedoch gehört Frederik in Unterleuten nie wirklich dazu und es ist keinerlei Bestreben erkennbar, daran etwas zu ändern. Wenngleich ein wenig anders gelagert, wiederholt sich bei ihm etwas, das wir gerade schon bei Jule gesehen haben: Er kennt in Unterleuten so gut wie niemanden. Beim Telefonat in der Nacht des Loveparade-Unglücks erzählt Linda ihm von den Ereignissen im Dorf und er muss immer wieder fragen „Wer ist Kathrin?", „Wer ist Hilde?"[3313] – Von Kommunikation Frederiks mit den anderen Dorfbewohnern kann folglich nicht die Rede sein – sie findet überhaupt nicht statt; er macht sich gar nicht die Mühe, die lebensweltlichen Strukturen, Regeln und Akteure zu verstehen. Von bzw. nach der Dorfversammlung abgesehen, wird kein Kontakt zu Unterleutnern geschildert – aber gerade dies spricht für sich.

Im Film äußert sich sein Widerstreben gegen das Landleben immer wieder in kleinen eingestreuten Bemerkungen, z. B. darüber, dass er in Berlin einfach in den nächsten Laden gehen und Kaffee kaufen könne, oder – bei Ankunft zur Dorfversammlung: „Hier

---

[3310] Rosa et al.: Theorien der Gemeinschaft, S. 64; kursiv im Original.

[3311] Prisching, Manfred: Paradoxien der Vergemeinschaftung. In: Hitzler/Honer/Pfadenhauer: Posttraditionale Gesellschaften, S. 35-54; hier: S. 36.

[3312] Zeh: Unterleuten, S. 535-538; Zeh: Unterleuten-HBk, 216.

[3313] Zeh: Unterleuten, S. 415f. So stellt sich bei seinem, durch den Unfall vereitelten Vorhaben, mit wem er in Unterleuten sprechen möchte, die Frage nach der Glaubwürdigkeit/Zuverlässigkeit: Man nimmt der Erzählerin nicht ab, dass Frederik plötzlich verstanden hat, wer im Dorf das Sagen hat (vgl. ebd., S. 569).

gibt's kein woanders. In Berlin, da gibt's woanders."[3314] Und wie in den anderen Varianten zeigt sich mehrfach, dass er nicht nur über die Bewohner nicht Bescheid weiß – er hat noch nicht einmal mitbekommen, dass Unterleuten keine Kanalisation hat und findet das aus seiner Städterperspektive dann auch entsprechend „grauenhaft".[3315] Seine anfangs vor allem genervte Haltung verschlechtert sich im Handlungsverlauf zusehends und wandelt sich in Besorgnis. In jenem Telefonat, das auf den Streit bzgl. der Unterschrift des Vorvertrags folgt, wirkt er nicht mehr nur genervt, sondern richtig bedrückt, wenn er das „schöne[] einfache[] Leben", das sie zuvor hatten – und das *normalerweise* gerade dem Land zugschrieben wird (!)–, mit dem in Unterleuten vergleicht. Schlussfolgerung: „Ich glaub, das war'n Fehler." – Linda ist da anderer Meinung: „Das hier ist das echte Leben."[3316] Wie in Roman/Hörbuch und Hörspiel liegen ihre Vorstellungen über (ihre) Lebenswelt(en) weit auseinander.

Im Epilog des Romans erfahren wir, dass die „Villa Kunterbunt" wieder zum Verkauf steht und Linda – ohne Frederik – zurück nach Oldenburg gegangen ist.[3317] Wie bei Jule schließt sich der Kreis. Die neue Heimat wird verlassen, als hätte es sie nie gegeben, was erneut bestätigt, dass es diese Heimat nie gab, Heimat nur Illusion, Utopie war, nur Anschauungsraum, keine Aktivität, die einen echten Interaktions- oder Beziehungsraum hätte erschaffen können. Gemeinsamkeiten gibt es zudem auf Kommunikations- und Handlungsebene, wie dem Monologisieren, dem egozentrischen Denken und Handeln bei Linda und Gerhard. Und von diversen weiteren Kommunikationshürden abgesehen, beruhte das Scheitern beider Paare auf einem Missverständnis, auf einer Fehleinschätzung dessen, was man vorfinden und daraus machen könnte:

> Die Großstädter konnten es einfach nicht lassen. Sahen nicht ein, dass sie diese Gegend nur künstlich am Leben erhielten, mit ihrer importierten Begeisterung für die störrische Weise und die unverputzten Häuser, sogar für die Maulfaulheit der Eingeborenen. Sie versuchten es ein paar Jahre, beschwerten sich, dass sie nicht dazugehörten, bis ihnen irgendwann dämmerte, dass sie deshalb niemals dazugehören würden, **weil es hier so etwas wie Zugehörigkeit und Gemeinschaft nicht mehr gab**.[3318]

[3314] Unterleuten I, 00:17:34-00:17:36, 00:44:33-00:44:37.
[3315] Vgl. Unterleuten II, 00:02:50-00:03:17.
[3316] Ebd., 01:14:45-01:15:44.
[3317] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 631.
[3318] Diese Haltung hat Helmut Grugger neben *Unterleuten* – auch in Schalanskys *Der Hals der Giraffe* ausfindig gemacht: Vgl. Grugger, Helmut: Zerfallsprozesse einer Sport- und Biologielehrerin als ‚Repräsentation' des Politischen? Lesarten von Judith Schalanskys Roman *Der Hals der Giraffe* (2011).

3. Zurückgekehrt in die „Schlangengrube“[3319]: Bodo Schaller, Kathrin Kron-Hübschke

> „In einem schönen Heimatroman will keiner die Heimat verlassen. Und wenn doch einer die Heimat verlässt, kehrt er, nachdem er den Fehler eingesehen hat, wieder zurück, und zwar voller Reue.“[3320]

> „Man steigt nicht zweimal in denselben Fluss, sagt Heraklit. In eine verlassene Heimat kehrt man nie zurück.“[3321]

Nach Unterleuten zurückgekehrt sind Kathrin Kron-Hübschke und Bodo Schaller. Und obwohl sich die Umstände deutlich voneinander unterscheiden, haben beide so ihre Probleme mit dieser Rückkehr.

Schaller ist im Hinblick auf Unterleuten als Heimat in allen Varianten eine Außenseiterfigur. Im Prinzip ist er ein Vertriebener. Er hat durch seinen Unfall nicht nur sein Gedächtnis, sondern auch seine Ehefrau Susanne/Susanna und sein Zuhause verloren.[3322] Im Film wird sie nicht namentlich erwähnt und es bleibt unklar, wie lange die beiden schon getrennt sind; man kann aus der Art, wie Miriam und ihr Vater darüber sprechen aber schließen, dass es schon eine Weile zurückliegt. Was den Roman angeht, wird ihm in Unterleuten eine (neue) Heimat zu finden, allein dadurch erschwert, dass ihm das gesamte Dorf von Beginn an feindselig gegenübersteht:

> Er verstand nicht, was die Leute gegen ihn hatten. In Gombrowskis Drecknest war er von Anfang an nicht willkommen gewesen. Hinter seinem Rücken verzogen die Menschen die Gesichter. Die einen kannten ihn von früher und glaubten,

In: Neuhaus/Nover: Das Politische in der Literatur der Gegenwart, S. 451-473; hier: S. 451; Schalansky, Judith: Der Hals der Giraffe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 [2011], S. 73f.; Herv. A.W.

[3319] Zeh: Unterleuten, S. 463.

[3320] Piuk: Toni und Moni, S. 135.

[3321] Hürlimann, Thomas: Heimkehr. Frankfurt am Main: Fischer 2018, S. 176.

[3322] Die Angaben zum Namen seiner Frau sind nicht einheitlich (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 77, 367, 435, 639). In Kapitel vier wird die Rückkehr in sein altes Haus in Niederleusa geschildert (vgl. ebd., S. 79). Während seiner Abwesenheit ist seine Frau ausgezogen und hat beinahe die gesamte Einrichtung mitgenommen. Da sie ihn verlassen und lediglich einen Brief hingelegt hat – das fehlt im gekürzten Hörbuch –, scheint auch das keine (oder schon lange nicht mehr) Heimat gewesen zu sein. Über den Inhalt des Briefs erfahren wir nichts, weil Schaller ihn nicht liest; er verweigert also die Kommunikation bzw. schlägt das Kommunikationsangebot aus, sofern man diesen Abschiedsbrief als ein solches bezeichnen möchte. Was sich einstmals in dieser Ehe abgespielt hat, bleibt (wie vieles andere aus Schallers Vergangenheit) im Dunkeln (vgl. ebd., S. 76f.; Unterleuten-Hbk, 29).

> gewisse Sachen über ihn zu wissen. Die anderen kamen aus Berlin und hielten sich für etwas Besseres.[3323]

Ganz ähnlich schildert er dies in einem Interview im Hörspiel, in dem aber zudem auffällt, dass er zwar behauptet, er tue niemandem grundlos weh und mit ihm könne man reden, sein Tonfall dagegen das exakte Gegenteil erzählt (Kontradiktion).[3324] Im Film sind die Umstände, wie in Kapitel IV.2.1 erläutert, andere als in Roman/Hörbuch und Hörspiel. Er hatte keinen Unfall, sondern ist, soweit es den Äußerungen bzw. vielmehr Vorwürfen seiner Tochter zu entnehmen ist, aufgrund von diversem Ärger in Großenseelen nach Unterleuten zurückgekehrt, in das Haus, das er vor jener Gewitternacht zusammen mit seiner Frau bewohnt hat. In den anderen Varianten hat er zuvor im 15 Kilometer entfernten Niederleusa, nicht in Unterleuten selbst, gelebt, ist aber so tief in die Geschichte(n) Unterleutens eingewoben, dass er dennoch zum Dorfpersonal gezählt werden kann.[3325]

Von diesen Umständen abgesehen, verhindert bei Schaller bereits tatsächlich das, was ein Haus zum Wohnen sein sollte, jede Verheimatung: Er wohnt, wie Gerhard Fließ es im Film nennt, in der „Bruchbude mit dem Abschleppwagen“ bzw. in einem, das sagt seine Tochter, „Dreckloch“.[3326] Im Hörspiel nennt Meiler es ein solches und Jule eine „Landschaft aus Schrott“.[3327] Wie diese genau aussieht, bleibt bis auf wenige Informationen („Die Seite zur Straße wurde zur Hälfte vom Wohnhaus eingenommen, welches eng und dazu feucht vom langen Leerstehen war.“)[3328] in Roman/Hörbuch und Hörspiel jedoch ausgespart. Schallers Grundstück ist schon als gestimmter bzw. Anschauungsraum eine Anti-Idylle; zumindest wird er von anderen als solcher wahrgenommen, während er sich selbst darum kaum zu kümmern oder Gedanken zu machen scheint. Ein Beziehungs- und Heimatraum kann aus den herausgearbeiteten Gründen nicht entstehen; und das, was er in diesem Raum tut, hat mit Verheimatung ebenso wenig zu tun. – Einzige Ausnahme ist sein Versuch am Ende, mit dem neuen Nachbarn künftig friedlich auszukommen.
Auch im Film wird vom eigentlichen Wohnhaus nichts gezeigt; indes ist eine Aussage seiner Tochter ausreichend und bezeichnend: „Und putz’ das Klo im Haus, ich hab’ da eben fast gekotzt!“ – Eines ist ihr jedenfalls ein absolutes Rätsel: „Wie kann man denn so

[3323] Zeh: Unterleuten, S. 68.
[3324] Zeh: Unterleuten-HS, 2/7.
[3325] Vgl. Unterleuten II, 00:18:22-00:19:13. Besonders stark ist der Kontrast, wenn in der sich unmittelbar daran anschließenden Szene das Berliner Nobelhotel zu sehen ist (vgl. ebd., 00:19:34); vgl. Zeh: Unterleuten, S. 79.
[3326] Unterleuten II, 00:15:40-00:15:42, 00:18:30.
[3327] Zeh: Unterleuten-HS, 1/23, 00:50; ebd., 6/11-00:10.
[3328] Zeh: Unterleuten, S. 72.

leben?“[3329] – Erst nachdem in ganz Unterleuten alles den Bach runtergeht und er sich selbst mit seiner Tochter zerstritten hat, beginnt er, die Werkstatt aufzuräumen; und hat, als er zu Jule hinübergeht, zum ersten Mal im Film frische Kleidung an und seine Haare hängen nicht mehr (ganz) so strähnig ins Gesicht.[3330] – Ansonsten ist die Bezeichnung „Dreckloch“ sehr treffend für seine Werkstatt:



Abb. 57[3331]



Abb. 58[3332]

[3329] Unterleuten II, 00:31:37-00:31:48.
[3330] Vgl. Unterleuten III, 00:30:45-00:32:39, 00:55:54-00:56:08, 01:05:52-01:06:05.
[3331] Ebd., 00:32:36 (eigener Screenshot).
[3332] Unterleuten II, 00:31:16 (eigener Screenshot).

Zwar wohnt er auch im Roman allein, umgeben von Autos und jeder Menge Schrott, und der einzige Lichtblick sind die wöchentlichen Besuche seiner Tochter; nichtsdestotrotz ist ihm der Hof, was in der Kurzfassung des Hörbuchs fehlt, „sein Gehäuse, in das er sich zurückziehen [kann] wie eine Schnecke.“[3333] In diesem hockt er auf einer Bank, die er sich „[a]us zwei Ölfässern und einem Brett“ gebaut hat, in der Abendsonne und trinkt Bier.[3334] Sitzt er dort mit seiner Tochter, mag vielleicht tatsächlich ein vages Gefühl von Heimat entstehen – wenn man denn in der Lage wäre, miteinander zu reden.
Erinnert sei noch einmal, vor allem was den Film betrifft, an die häufigen Verletzungen der Territoriumsgrenze, die den Raum, wie gesagt, allein darum zum Konfliktraum werden lassen; und noch etwas ist bezeichnend: Während er den Hof in den anderen Varianten neu bezieht, handelt es sich im Film um eine Rückkehr an den Ort, an dem er einst mit seiner Frau gelebt hat und der damals vielleicht Heimat war. Dass es diese nicht mehr gibt, die Zeit weder stehen geblieben ist noch sich umkehren lässt, davon zeugt eindringlich der Verfall. Eine Heimat für Schaller existiert nicht (mehr).

Betrachtet man daneben nun das Haus der Kron-Hübschkes, sieht dieses rein äußerlich sehr vielversprechend aus und könnte sich kaum stärker von Schaller Loch abheben: Es ist freundlich und hell, außerdem von viel Grün umgeben.



Abb. 59[3335]

[3333] Zeh: Unterleuten, S. 368; Zeh: Unterleuten-Hbk, 136.
[3334] Zeh: Unterleuten, S. 72; vgl. ebd., S. 80.
[3335] Unterleuten I, 00:08:34 (eigener Screenshot).



Abb. 60[3336]

In Roman/Hörbuch und Hörspiel erfahren wir über das Haus selbst relativ wenig; eigentlich nur, dass es sich um eine Art Haus von der Stange handelt – Arne wohnt nebenan in einem identischen Haus.[3337] Ein Grund, warum daraus kein Beziehungs- und Heimatraum werden kann, besteht, wie erwähnt, darin, dass sie sich, selbst wenn Kathrin zuhause ist, meist in unterschiedlichen Räumen aufhalten. Das Film-Haus dagegen ist mit dem der Familie Fließ vergleichbar – und hat mit diesem nicht zuletzt die Tatsache gemein, dass es im Grunde bloßer Anschauungsraum bleibt: Großer Garten, heller, lichtdurchfluteter Wohnraum. Schmunzeln kann man dabei über Wolf Hübschkes winzigen Schreibtisch, an einer schmalen Wand stehend und mit Skripten bedeckt, was mehr als alles andere zum Bild des bloßen „Möchtegern-Schriftstellers" beiträgt. Dort sitzt er dann Tag für Tag und starrt auf seinen Bildschirm, auf dem sich nicht viel tut, außer dass der Titel, der das Einzige ist, was von seinem Stück bislang vorhanden ist – ich bin im Ehe-Kapitel darauf eingegangen – mit leichten Verschiebungen variiert wird. Es wirkt wie ein Provisorium, nicht wie ein Arbeitsplatz. – In den anderen Varianten hat er immerhin ein eigenes Arbeitszimmer, wenn er auch in diesem kaum einmal zu schreiben scheint.[3338] Das bringt zweierlei mit sich: Ist er durch den provisorischen Arbeitsplatz im Film noch weniger ernstzunehmender Schriftsteller als in den anderen Realisierungen, gibt es in

[3336] Ebd., 00:42:54 (eigener Screenshot).
[3337] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 258.
[3338] Vgl. ebd., S. 235.

diesen mit dem Arbeitszimmer eine Grenze, die ihn allein räumlich von Frau und Tochter trennt.

Auf das ganze Dorf geblickt, das bei Kathrin durchaus eine Rolle spielt, fällt zunächst auf, dass sie in mehrerlei Hinsicht ein gemischtes Verhältnis zu ihrem Heimatdorf hat. Da ist zum einen eine ganz eigene Idealvorstellung: „Unter der ruppigen Oberfläche von **Kathrins** Unterleuten wohnte vielleicht keine Menschenliebe, aber doch eine Art Menschenfreundschaft“[3339] – Dies könnte von dem, was sich im Romanverlauf herauskristallisiert, kaum weiter entfernt sein; „**Kathrins** Unterleuten las keine Zeitungen, sah kaum fern, benutzte das Internet nicht, interessierte sich nicht für Berlin, rief niemals die Polizei und vermied überhaupt jeden Kontakt mit der Außenwelt – aus einem schlichten Grund: weil es die Freiheit liebte.“[3340] Man kann sogar behaupten, dass es sich bei ihr noch mehr um eine Heimatutopie handelt als bei den Zugezogenen, müsste sie es als Einheimische schließlich besser wissen. Im Widerspruch dazu heißt es dann auch: „Kathrin fand, dass man jedem **Normalen**, der nach Unterleuten zog, ein Begrüßungsgeld zahlen sollte.“[3341] Im Film wird ebenfalls an einigen Aussagen deutlich, dass Kathrin ein idealisiertes Bild von Unterleuten hat, z. B. wenn ihr Vater zu ihr sagt: „Und hier geschieht Unrecht – mitten in **deinem** schönen Unterleuten.“ Ihr Ziel, ihr Motiv für viele ihrer Handlungen, ist grundsätzlich in allen Versionen das gleiche: „Ich will in Frieden mit meiner Familie hier leben.“[3342] Wie mehrfach erwähnt, verhält sie sich anderen Dorfbewohnern gegenüber tatsächlich freundlich; und grüßt höflich – sogar die Feinde ihres Vaters. Schroff ist sie nur gegenüber Ehemann und Vater, was bei Kron nicht zuletzt damit zu tun hat, dass er eben diesen Frieden gefährdet.

Im Gegensatz zu den anderen Figuren im Roman hat Kathrin bereits zweimal versucht, das Dorf zu verlassen: Zum ersten Mal zur Zeit der Wende, als sie zu ihrer (einst in den Westen geflohenen) Mutter nach Düsseldorf gefahren ist, von wo sie jedoch schnell und ernüchtert in die Waldhütte des Vaters zurückgekehrt ist; zum zweiten Mal nach dem

[3339] Ebd., S. 451; Herv. A.W.
[3340] Ebd., S. 450; Herv. A.W.
[3341] Ebd., S. 169; Herv. A.W. Hierzu heißt es an anderer Stelle: „Für Kathrin war Unterleuten nicht nur ein beliebiger Punkt auf der Erdoberfläche, an dem sich zweihundert Individuen zufällig zum gemeinsamen Leben versammelt hatten. Unterleuten war ein Lebensraum, eine Herkunft, ja, sogar eine Weltanschauung. Lebensräume konnten vergiftet, eine Herkunft zerstört und Weltanschauungen in ihr Gegenteil verkehrt werden.“ (Ebd., S. 449).
[3342] Unterleuten I, 01:01:04-01:04:18.

Studium.[3343] Das Verschwinden ihrer Tochter lässt nun erneut die Frage nach einem Weggang – und der Möglichkeit, stattdessen in der Stadt zu leben – aufkommen. Der (einzige) Hinderungsgrund ist ihr Vater – und so ist bezeichnenderweise nicht die Rede vom Versuch, Unterleuten zu verlassen, sondern ihn:

> Nur, es gab auch noch Kron. Er war mit dem Boden verbunden wie die Häuser, Gärten und Straßen, aus denen das Dorf bestand. Kathrin war schon einmal an dem Versuch gescheitert, *ihren Vater zu verlassen*. Bei der Vorstellung, ihm Krönchen wegzunehmen, spannte sich etwas in ihrem Inneren bis zum Zerreißen. Wahrscheinlich würde er den Fortgang von Tochter und Enkelin nicht überleben.[3344]

Neben ihrem Vater, zu welchem die Beziehung als Mischung aus Scham, Dank, fehlender zwischenmenschlicher Wärme und vorherrschendem Schweigen charakterisiert wird, hat Kathrin eine eigene Familie – oder anders: Zu den (Kommunikations-)Problemen mit ihrem Vater kommt noch hinzu, dass Kathrin einen Fremdkörper mit nach Unterleuten gebracht hat, ihren Mann Wolfi. Besonders offensichtlich wird dessen Fremdheit in Unterleuten gerade, wenn dies aus Sicht seiner Frau geschildert wird: „Damit hatte er nicht unrecht, auch wenn er gar nicht verstand, worum es ging. Wolfi kam nicht von hier. […] Selbst als Zugezogener [sic] war ihm klar, wie ein solcher Versuch ablaufen würde."[3345] Will sie Heimat in ihrer Familie finden, sind die Bedingungen dafür also alles andere als günstig, zumal, wie in den Kapiteln IV.1.1 und 2.2 gezeigt, die Kommunikation zwischen Kathrin und ihrem Mann ebenso wenig als gelungen angesehen werden kann wie die zu ihrem Vater.

Spart der Film Informationen über Kathrins Mutter, mit Ausnahme einer abfälligen Bemerkung Krons gegenüber Hilde Kessler („Ihre Mutter war herzlos und dumm. Sonst

[3343] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 168, 256, 392. Während es – ihrer Ansicht nach – ihrem Mann sogar willkommen und für ihre Tochter problemlos wäre, Unterleuten zu verlassen, gibt es für Kathrin selbst überhaupt keinen anderen Ort: „Aber wohin sollte sie? Nach Berlin? […] Wolfi konnte überall arbeiten; er wäre vielleicht sogar glücklich, in die Hauptstadt zurückzukehren. Kathrin konnte sich um einen Job an der Charité bewerben. Sie konnte lernen, ohne Haus, ohne Garten und ohne Wald zu leben, in der von Mietwohnungen portionierten Anonymität der Großstadt. Krönchen war jung genug, um Unterleuten zu vergessen; in ein paar Jahren wäre das Dorf für sie nur noch eine vage Erinnerung an den Geruch von Kiefern und warmem Sand." (Ebd., S. 451). So bleibt sie dann auch nach dem Tod ihres Vaters in Unterleuten und wird, wie von Arne vorgeschlagen, Bürgermeisterin (vgl. ebd., S. 633).
[3344] Ebd., S. 451; Kursivierung A.W. Der Satz „Kathrin war schon einmal an dem Versuch gescheitert, ihren Vater zu verlassen" fehlt im gekürzten Hörbuch (Zeh: Unterleuten-HBk, 173).
[3345] Zeh: Unterleuten, S. 449.

wär' sie auch nie in den Westen."),[3346] aus, orientiert sich das Hörspiel im Wesentlichen am Prätext. Interessant ist dabei jedoch, auf welche Weise ein hörbarer Heimat-Raum entworfen wird. Wie erwähnt, kommt Kathrin Krons Perspektive – anders als im Roman – im ersten Teil bzw. der ersten Hörspiel-CD, die mit dem Zusammenprall nach der Dorfversammlung endet, nicht vor. Erst auf CD 2, Track 18 (insgesamt dem 48.), erzählt sie in einem Interview vom Wald, ihrer Kindheit und der Beziehung zu ihrem Vater. Das Interview ist zwischen andere Erzählebenen montiert, wird mit diesen verbunden oder kontrastiert: Zum Einstieg eine Gewitterszene, nach dem ersten Teil des Interviews auf Gegenwartebene dann das Abendessen Linda Franzens im Hause Fließ; vor dem zweiten Interview-Abschnitt wieder eine Gewitterszene, danach das Treffen Krons mit den Veteranen im Landmann.[3347] Es besteht somit kein direkter Zusammenhang zu einer Gegenwartsschilderung, an der Kathrin beteiligt wäre; vielmehr vermischen sich verschiedene Zeitebenen und Erzählstränge zu einem Komplex, in dem eine Trennung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und einzelnen Figuren nicht mehr existiert; oder einer Art Anti-Heimat, weshalb letztlich genau das passiert, womit sie sich nach dem Verschwinden ihrer Tochter konfrontiert sieht.

Ehe Kathrin zu sprechen beginnt, hören wir auf der Geräuschebene verschiedene Tiere sowie Schritte, die eindeutig nicht auf harten Boden gesetzt werden; es ist Gras oder – dem Kontext entsprechend – Waldboden. Wir werden auf diesem Weg also atmosphärisch in die heimatliche Natur versetzt. Inhaltlich fügt das, was Kathrin erzählt, dem Roman nichts Neues hinzu. Im Kontrast zu den idyllisch anmutenden Geräuschen nennt sie den Wald einen „gefährliche[n] Arbeitsplatz", in den niemand gerne reingehe – „nur ich" (lacht dabei). Endgültig zum Akteur wird der Wald, wenn sie sagt, er „hat Erik Kessler umgebracht und meim Vadder 'n Bein zertrümmert", als wäre daran kein Mensch beteiligt gewesen. Im Hintergrund zwitschern weiterhin die Vögel. Ausgehend von ihrer gemeinsamen Verbindung über den Wald erzählt sie sodann von der schwierigen Beziehung zu ihrem Vater im Anschluss an die Wende und ihrem Versuch, ihm und Unterleuten den Rücken zu kehren, um bei ihrer Mutter zu leben, wobei sie fast sentimental-bedauernd klingt.[3348] Nach der Unterbrechung durch das Abendessen Fließ-Franzen und einer Gewittereinspielung fährt das Interview in Track 22 an der Stelle fort, an der es aufgehört

[3346] Unterleuten II, 00:14:31-00:14:34.
[3347] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 2/17-23.
[3348] Ebd., 2/18.

hatte. Nun spricht sie an, was Heimat für sie bedeutet: „Ick wollt' in dieset Jagdhaus zurück und ick wollt' in Wald zurück." Schließlich kommt sie in der Gegenwart an, bei ihrer Ehe, der Arbeit, mit der sie die Familie ernährt habe, Krönchen und ihrem Leben in Unterleuten sowie Krons Vermengung von Gegenwart und Vergangenheit, wodurch das Interview ihre Gesamtsituation recht gut bündelt.[3349] Heimat besteht für Kathrin, dem Hörspiel zufolge, also aus dem Wald mit seinen Tierstimmen, dem Jagdhaus und einem wirren Knäuel zwischenmenschlicher Beziehungen, die sich – obwohl sie darum bemüht ist – nicht (oder immer weniger) versöhnlich aneinanderknüpfen lassen, sich eher immer wieder verheddern, auflösen und voneinander entfernen; und nicht zuletzt deshalb das Projekt Heimat gefährden.

[3349] Ebd., 2/22.

4. Zwangsverwurzelt im märkischen Sand: Kron, Rudolf und Elena Gombrowski, Hilde und Betty Kessler, Arne Seidel

„Da komme ich nun einmal her.
Da bin ich zu Hause, ob ich nun will oder nicht.“[3350]

„Ich konnte und kann über meine Heimat ungezügelt fluchen,
weil das zu mir und meiner Heimat gehörte.“[3351]

Das Haus der Gombrowskis wird im Roman immer wieder aus verschiedenen Perspektiven geschildert – und trotz des offensichtlichen Luxus scheint es sich dabei um einen ziemlich hässlichen Kasten zu handeln, in dem eigentlich keiner leben möchte; anders gesagt: Es wird nicht als ein Ort beschrieben, an dem man sich wohl oder gar heimisch fühlen könnte. Besonders auffällig sind im Roman die blauen Dachziegel, die Meiler „scheußlich“ findet – und zwar ohne zu wissen, wer darin wohnt. Aus Jules Sicht fällt das Urteil nicht besser aus: „Die Sonne brachte die glasierten Dachziegel zum Leuchten und ließ sie aussehen wie aus buntem Plastik gemacht. Es war nicht nur das größte, sondern auch das scheußlichste Gebäude im ganzen Beutelweg.“ – Diese Beschreibung fehlt im gekürzten Hörbuch. – Völlig deplatziert müssen ferner die zwei Gipslöwen wirken, die die Eingangstreppe bewachen.[3352] Im Garten setzt sich die Unangemessenheit fort (hier aus Perspektive Bodo Schallers):

> Die Terrasse war mit weißem Marmor belegt, und Schaller dachte, dass es hier bei Regen rutschig sein müsse wie auf einer Schlittschuhbahn. Die Möbel massiv und aus Teak, der Sonnenschirm vom Umfang einer fliegenden Untertasse. Der Blick ging direkt auf einen Teich, der nicht nur zu groß, sondern auch zu nah am Haus gelegen war, so dass er den halben Garten einzunehmen schien. Ein Kranich aus Bronze stand auf einem Bein und starrte in das unterste der drei Becken, wo träge Kois dicht unter der Oberfläche trieben. Gombrowski brachte zwei Flaschen Bier. Eine Weile saßen sie schweigend nebeneinander und starrten ins Wasser.[3353]

[3350] Kowalczuk: Die Übernahme, S. 175.
[3351] Ebd., S. 176.
[3352] Zeh: Unterleuten, S. 63, 220; Zeh: Unterleuten-HBk, 83. An dieser Stelle sei auf einen interessanten Aufsatz zur Kommunikation mit und über Architektur verwiesen: Hausendorf, Heiko: „Kommunizierende Räume“ an den Grenzen des Sozialen? Interaktionslinguistische Bemerkungen zur Kommunikation mit und durch Architektur. In: Reichertz: Grenzen der Kommunikation, S. 118-133.
[3353] Zeh: Unterleuten, S. 79.

Obwohl Gombrowskis Abneigung gegen den Westen betont wird,[3354] hat er mithilfe dessen, was dieser zu bieten hat, das Haus (für seine Frau) eingerichtet.[3355] Doch für Elena ist es spätestens ab dem Moment zum Gefängnis geworden, da sie feststellt, was mit dem Haus nebenan passieren, nämlich, dass Hilde dort einziehen wird. So hat sie sich daran gemacht, aus Büschen und Bäumen eine Mauer zu errichten, die die Sicht zu jenem Haus verdeckt. Interessanterweise ist das Arbeitszimmerfenster ihres Mannes am Ende der einzige Platz, von dem aus man noch hinübersehen kann, eben jener, der (ihr) später zum Verhängnis werden und ihren Weggang aus Unterleuten einleiten sollte.[3356]

Im Film ist das Haus der Gombrowskis, wenngleich ohne blaues Dach und Gartenteich, dann natürlich auch zu sehen. Der Eindruck, den es erweckt, ist der einer Stadtvilla, die sich in ein Dorf verirrt zu haben scheint; besonders deplatziert noch dazu im ehemaligen kommunistischen Osten. Aufgrund seiner Proportionen wirkt es zudem eher wie ein architektonisch gescheiterter Versuch, eine ansehnliche Villa zu errichten. Die Fenster im Erdgeschoss sind mit Dreiecks- und Segmentgiebeln sowie Flachsäulen versehen, welche allein der Zierde dienen und das gesamte Haus gerade schwer und massiv aussehen, ein weiteres Stockwerk vermissen lassen. Vorangestellt ist dem eine breite, überdachte Doppeltreppe mit drei wuchtigen Säulen. Hier haben wir es nun endgültig mit einem reinen Anschauungsraum – zu dem, wie aufgezeigt, das Schweigen beiträgt – zu tun, einem Statussymbol, und gewiss keinem Ort, an dem man sich verheimaten könnte. Hervorzuheben ist daneben die Farbe, die das Haus im Film hat: Ein helles Gelb. In der Farbsymbolik sind Neid und Eifersucht zentrale Attribute, die dieser Farbe zugeschrieben werden,[3357] was für das Innere wie das Äußere dieses Hauses zutrifft: Im Inneren sitzt die von Eifersucht zerfressene, verbitterte Elena[3358], unterdessen ein Großteil der Dorfbewohner mit Neid auf Gombrowski und seine (Macht-)Position blickt. Wie wenig

[3354] Vgl. ebd., S. 99, 246f.
[3355] „Für Elena hatte er das große Haus erworben und gleich nach der Wende mit allen Annehmlichkeiten ausgestattet, die der Westen zu bieten hatte. Zum Dank dafür schlich sie als stummer Vorwurf durch die Räume und tat so, als hätte sie Angst vor ihm. Püppi hatte er ein Auto gekauft, mit dem sie ihn nie besuchte, und eine Wohnung, von der aus sie niemals anrief. Betty ärgerte ihn mit ihrer stummen Besserwisserei und Fidi mit ihrem andauernden Gebell.“ (Ebd., S. 406). Im Hörspiel wird das sehr knapp in einen inneren Monolog Gombrowskis verlagert (vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 4/18-00:35-00:45).
[3356] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 512f.
[3357] Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Reinbek: Rowohlt 2004 [1989], S. 132f. sowie Meineke, Eva: Gelb. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 217ff.
[3358] Ich kann dies hier nicht näher ausführen, aber bräuchte man für Reinhard Hallers Beschreibung der Verbitterung durch Kränkung ein Beispiel, gäbe es kaum ein anschaulicheres als die Elena Gombrowski

einladend das Innere des Hauses ist, hatte ich schon im Ehe-Kapitel mehrfach erwähnt. Neben der Dunkelheit ist in diesem Haus alles auf unterkühlt-unheimelige Art sauber und ordentlich; beschäftigt sich Elena doch dem Anschein nach den ganzen Tag mit Hausarbeit, ist die Figur, die am stärksten in der alten Rollenverteilung feststeckt. – Ob behaglich oder nicht, weniger nach ehemaliger DDR kann ein Haus kaum aussehen – und deutlicher könnte sich der Wohnraum Gombrowskis nicht vom Rest des Dorfes abheben, ihn von diesem trennen, wie es die Gombrowskis selbst voneinander trennt, Anschauungsraum bleibt; und in erster Linie durch das Verschweigen seit mehr als zwanzig Jahren Tag für Tag Konfliktraum ist.

Dass diesem Haus dann noch ein Friedhof gegenüberliegt, vollendet das Bild auf makabre Art und Weise: Man kann Tod und Vergangenheit nicht entkommen, insbesondere da ausgerechnet Erik Kessler dort begraben ist. Das Grab wird zum Mahnmal, das man tagtäglich vor der eigenen Haustür vorfindet.



Abb. 61[3359]

Wie es um die Ehe der Gombrowskis bestellt ist, habe ich erläutert. Besonders drastisch formuliert es Gombrowski selbst in seinem Gespräch mit Linda Franzen unter der Laterne: „Halten Sie mich nicht für wehleidig. Ich rede über schlichte Tatsachen. Sogar

des *Unterleuten*-Films (vgl. dazu das Kapitel „Verbitterung – die unheilbare Kränkung“ in: Haller: Die Macht der Kränkung, S. 129-138).

[3359] Unterleuten II, 00:13:30 (eigener Screenshot).

meine Frau und meine Tochter hassen mich aus Gründen, die ich nie ganz verstanden habe.“[3360]

Anders ausgedrückt: Wie bei Fließ und seiner Frau kann es nicht gelingen, ein (schönes) Haus zur Heimat zu machen, wenn darin Menschen leben, denen es nicht möglich ist, vernünftig miteinander zu kommunizieren. Jule und Elena haben am Ende ihre Männer und Unterleuten verlassen, wobei Elena dafür wesentlich länger gebraucht hat. – Und trotz der Unfähigkeit, miteinander zu sprechen, ist Heimat für Gombrowski an seine Frauen gebunden. Mag es zwar so aussehen, als hinge die Heimat Unterleuten für ihn in erster Linie am ehemaligen Familienbesitz, wird am Ende des Romans deutlich, dass all dies ohne die Menschen, die ihm etwas bedeuten, nichts wert ist. Ohne seine beiden Frauen – oder drei, wenn man die Hündin Fidi dazuzählt – hat Gombrowski in Unterleuten kein Zuhause, keine Heimat mehr:

> Ohne Elena und Fidi dröhnte ihm die Leere der Räume in den Ohren. Seit Tagen tigerte er von einem Zimmer ins andere und kam nicht zur Ruhe, weil er keinen Grund fand, sich irgendwo hinzusetzen, geschweige denn hinzulegen. Warum sollte er sitzen, wenn Elena nicht mit Pfannen und Töpfen werkelte, um ihm im nächsten Augenblick das Essen hinzustellen? Wenn keine Fidi kam, um sich gegen sein Knie zu drücken? Wenn es nicht mehr darum ging, sich auf eine Augenhöhe mit der zwergenhaften Hilde zu begeben? Und warum sollte er sich hinlegen, wenn er ohnehin nicht schlafen konnte?[3361]

Gleichwohl spielt der Familienbesitz natürlich eine wesentliche Rolle für Gombrowski, ist das, was ihn *auch* an Unterleuten bindet – oder vielmehr fesselt.[3362]

> Wenn man mich fragt, warum das Heimatgefühl bei einem Bauern oder in ländlichen Gebieten stärker ausgeprägt ist, als bei Menschen aus den Städten, so gibt es hierfür vielerlei Gründe: Ein Bauer ist mit dem Boden, auf dem ‚unser tägliches Brot‘ wächst, engstens verbunden. Von der Saat bis zur Ernte kann er jeden Wachstumsvorgang bis ins kleinste Detail verfolgen und ist sich dessen bewußt, daß aller Aufwand, alle Mühen und Arbeit umsonst sind, wenn nicht Regen und Sonne, Frost und Hitze ihren Teil zum Wachstumsgelingen beitragen.[3363]

[3360] Zeh: Unterleuten, S. 463.
[3361] Ebd., S. 539f.
[3362] Vgl. ebd., S. 186-198, 465. Als Linda Franzen ihn fragt: „‚Wenn Unterleuten so furchtbar ist‘ […] ‚was machen Sie dann noch hier?‘“, antwortet er ihr: „Wo sollte ich sonst sein?“ und weist sie anschließend auf das Land hin, dass sie von ihrem Dachfenster aus sehen kann und das einst seinem Vater gehört hat (ebd.); vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 2/1+2.
[3363] Hettinger, Herbert: Freiheit: „Dem kleinen Mann dieselben Rechte“. In: Moosmann: Heimat, S. 188-193; hier: S. 190.

Für Gombrowski hat sich die Frage, irgendwo anders hinzugehen, schlichtweg nie gestellt. Seinem Vater hat er versprochen, das Land eines Tages zurückzuholen,[3364] und so ist er an diese Heimat gekettet, ob er will oder nicht. Indes hat sich dies nach der Wende verändert bzw. auf eine größere Ebene verschoben: Nun wird Unterleuten insgesamt als Heimat bezeichnet. Außerdem ist damit das Interesse verbunden, aktiv etwas für diese Heimat zu tun: „Demgegenüber trat die Frage nach Gombrowskis Familienbesitz völlig in den Hintergrund. Es ging nicht um Recht oder Unrecht, sondern darum, die Unterleutner Heimat vor dem Zerfall zu bewahren."[3365]
Im Hörspiel werden seine Gedanken zu diesem Besitz mit Interview-Aussagen Hilde Kesslers kombiniert – und diese Perspektivierung führt dazu, den Landwirt in positiverem Licht erscheinen zu lassen: „Det hab' ick Gombrowski immer hoch anjerechnet, dass der sein Land nich' hat da rausjelöst. Er wär' ja der einzige jewesen, der mit dem Land überhaupt etwas hätte anfangen können." Das folgt unmittelbar auf seinen Gedanken: „Mein Leben war ein Kampf für die Ökologica, während alle anderen sich damit begnügt haben, mir Knüppel zwischen die Beine zu werfen." Obwohl der Blickwinkel Hildes alles andere als ein objektiver ist, wird Gombrowski in Fremd- und Selbstcharakterisierung übereinstimmend als jemand dargestellt, der stets das Beste für das Dorf gewollt habe. – Nur Kron und ihr Erik hätten ihn daran gehindert.[3366] Im Gegensatz zu den meisten Unterleutnern kann Gombrowski also – trotz offensichtlicher Eigeninteressen – ein aktives Heimatverständnis, ein Bemühen, etwas für sein Heimatdorf zu tun, nicht abgesprochen werden.

Zu diesem Haus gehört ein zweites, das in Roman/Hörbuch und Hörspiel nebenan liegt, im Film gegenüber – das von Hilde Kessler. Ein Chronotopos eigener Art, ein Ort, an dem die Zeit stehengeblieben zu sein scheint; sieht man doch die untergegangene DDR überall. Das ist überdies bei Arne Seidels Haus, Krons Waldhütte und dem Märkischen Landmann der Fall. Diese Räume wirken wie sich den Veränderungen widersetzende Gegenwelten. Bereits von außen könnte der Kontrast zwischen Hildes Haus und der Protz-Villa kaum größer sein (s. Screenshot Abb. 63). Im Inneren sind es vor allem die Besuche Krons, bei denen wir Wohnraum und Küche zu sehen bekommen – mehrmals

[3364] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 187f.
[3365] Ebd., S. 192.
[3366] Zeh: Unterleuten-HS, 3/3-00:28-03:30. Diese Erzählung Hildes wird auf Montage-Ebene direkt mit der Vergangenheit verbunden, wenn im Anschluss eine Gewitterszene folgt (vgl. ebd., 3/4).

wird dabei ein Foto des toten Erik eingeblendet. Und obgleich Hilde im Film keineswegs die isolierte Figur der anderen Varianten ist, scheint sie dennoch einsam zu sein, ihre Abende mit Katzen, Fernsehen und mehreren Piccolo-Flaschen Sekt – sie stapeln sich in der Abstellkammer – zu verbringen.[3367]



Abb. 62[3368]



Abb. 63[3369]

[3367] Vgl. Unterleuten II, 01:23:14-01:24:00.
[3368] Ebd., 00:58:56 (eigener Screenshot).
[3369] Unterleuten I, 00:33:11 (eigener Screenshot).

In den anderen Varianten erfahren wir wenig über ihr Haus; wie der Fokus im Hinblick auf die Wohnhäuser insgesamt stark auf den Zugezogenen liegt; Gombrowski ausgenommen, sind die Informationen zu sämtlichen Wohnräumen sparsam. Hildes Haus wird im Roman ein „kleine[s] Würfelhaus“ genannt; vom Inneren erfahren wir im Grunde nur durch die Abneigung Krons, der sich vor den Katzen ekelt und nicht weiß, wo er sich hinsetzen soll. Und auch die Beschreibung der Einrichtung klingt nicht nach gemütlichem Zuhause, wirkt „zusammengewürfelt, als hätte Gombrowski einige Stücke aus der alten LPG-Ausstattung mit alten Möbeln von Püppi kombiniert.“ Noch dazu sind diese „von Katzenkrallen ramponiert, Teppiche und Polster von einer dichten Schicht Haare überzogen. Es roch.“[3370] Mehr braucht man gar nicht wissen. Vergessen werden darf dabei freilich nicht, dass das der Perspektive Krons entstammt, wobei allein die Information, dass Hilde in diesem Haus quasi eingesperrt mit ihren Katzen lebt, genügt, um das Bild eines wenig heimatlich gestimmten Raumes beim Rezipienten hervorzurufen. Überdies muss zu Hilde angemerkt werden, dass jene des Films in ihrem Auftreten nicht in dieser Zeit festhängt. Wie für Arne Seidel und Kron wird bei ihr – ob sie damit nun Erfolg haben oder nicht – das ganze Dorf zum Handlungs- und Aktionsraum, zum Versuch, aktiv etwas für die Heimat tun. Man kann es also positiv so deuten, dass diese Figuren unter Heimat das Dorf als Ganzes verstehen und die Gestaltung des eigenen Hauses dabei zweitrangig ist. Sie ist im Film, das hatte ich schon zitiert, bereit, die Vergangenheit hinter sich zu lassen: „Ja, dann ist es eben Geschichte, so wie ich und du und wie alles andere auch!“[3371] Mag ihr Wohnraum als Chronotopos zwar einer sein, der in der Vergangenheit steckengeblieben ist, ist sie in ihrem Handeln der Gegenwart und Zukunft des Dorfes zugewandt.

Was ihre Tochter anbelangt, fehlen in allen Varianten Informationen zu ihrer Wohnsituation; und zu sagen, sie wohne in der Ökologica, ist sicher keine übertriebene Behauptung; gerade, weil Bilder ihres Wohnraumes fehlen, ist dieser Eindruck umso stärker. In jedem Fall laufen sämtliche Informationen, die wir über sie und ihre Rolle in der Gesamtkonstellation erhalten, wieder in diesem Punkt zusammen. Da, insbesondere im

[3370] Zeh: Unterleuten, S. 512, 212f. Dem entspricht auch Krons Bewertung im Hörspiel (vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 2/5-00:00-00:23).
[3371] Unterleuten II, 01:06:24-01:06:27.

Film, die Gleichungen „Untergang der Ökologica = Untergang Unterleutens“ und „Rettung der Ökologica = Rettung Unterleutens“ gelten, steht bei ihr (neben ihrer Mutter) das Dorf als Ganzes im Fokus.

Gombrowskis Widersacher Kron nun – lebt in einem Haus im Wald, das im Roman so beschrieben wird: „Das spitzgiebelige Gebäude stand **einsam** auf einer Lichtung und hätte in jedem Märchenfilm als Hexenhaus Verwendung gefunden.“[3372] Im Film bekommen wir dagegen vor allem die untergegangene DDR zu sehen, nicht nur in Krons Hütte, sondern auch in Gestalt eines Trabbis direkt vor seiner Tür. Im Inneren hat sich, wie Hilde anmerkt, „seit zwanzig Jahren nichts verändert.“[3373]



Abb. 64[3374]

[3372] Zeh: Unterleuten, S. 255; Herv. A.W.
[3373] Unterleuten III, 00:22:11-00:22:13.
[3374] Unterleuten II, 00:30:43 (eigener Screenshot).



Abb. 65[3375]

Was die Verbindung zu anderen Unterleutnern betrifft, unterhält Kron außer zu seinen Veteranen, die aber eher einen Anhängerclub darstellen denn Freunde, zu vier Leuten im Dorf engere Beziehungen: Zu seiner Tochter, seiner Enkelin, (im Film) zu Hilde Kessler und in schiefer Weise zu Gombrowski. Krons gesamtes Handeln wird vor dem Hintergrund dieser alten Feindschaft aufgespannt, sodass man von ihm durchaus sagen kann, er sei durch Hass an diese Heimat gebunden.[3376] Die Gegenüberstellung mit Gombrowski fehlt beim Vergleich ihrer Häuser ebenfalls nicht – und ist außerdem ein Ausdruck seiner inneren Haltung zu dem, was er nach außen kommuniziert (dies ist in der Kurzfassung des Hörbuchs vollständig gestrichen):

> *Niemals hätte er zugegeben*, dass er um keinen Preis mit Gombrowski tauschen wollte. *Aber die Wahrheit war*, dass ihm schon die Vorstellung, Gombrowskis großes Haus zu bewohnen, umgeben von einer verholzten Ehefrau, einer eingeschrumpften Geliebten, einer entlaufenen Tochter und einem sabbernden Hund, den Magen umdrehte. Dagegen erschien ihm sein einsames, spitzgiebeliges Jagdhaus wie ein Stück vom Paradies. Nachts hörte er das Rauschen der Bäume und das Miauen der Eulen und manchmal den Todesschrei eines Beutetiers.[3377]

[3375] Unterleuten III, 00:45:37 (eigener Screenshot).
[3376] Vgl. hierzu das Zitat von Friedrich Schorlemmer auf S. 60 meiner Arbeit. Noch deutlicher wird dieser Hass in dem Wunsch, das alte Unterleuten möge ausgelöscht werden (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 612ff.).
[3377] Ebd., S. 483; Kursivierung A.W.; Zeh: Unterleuten-HBk, 188/189.

Ansonsten ist er, wie er in mehrerlei Hinsicht ein Außenseiter ist, auch in Bezug auf sein abgeschiedenes Zuhause ein solcher. Mehr noch: Er wird allein durch dieses Leben im Wald so charakterisiert bzw. wird seine Charakterisierung dadurch nochmals unterstrichen, als der Wald u. a. „Symbol der Verborgenheit und Täuschung, […] Ort des Geheimnisses, der Verirrung“ ist.[3378]

Trotz der Verstrickung in den Gombrowski-Hass und seiner Außenseiterrolle kann man nicht sagen, Kron sei das Dorf gleichgültig. Für ihn gilt das, was ich oben über Hilde Kessler geschrieben habe. Im Film wird der Aspekt Heimat als Aktivität und der Fokus auf das gesamte Dorf noch dadurch verstärkt, dass er sehr häufig dabei gezeigt wird, wie er mit dem Rad unterwegs ist. Man kann ihn sogar mit dem Begriff des „Lokalpatrioten“ bezeichnen. Ein solcher „begreift seinen Wohnort und die direkte Umgebung als eigenen Aktions- und Lebensmittelpunkt, wie auch als Zentrum ‚seiner‘ Welt.“[3379] Ein Leben außerhalb Unterleutens wäre für Kron nicht denkbar. Weitere Eigenschaften des Lokalpatrioten treffen nicht minder auf ihn zu: Er stellt Althergebrachtes nicht in Frage und Neuerungen, wozu Zugezogene zählen, begegnet er mit Argwohn. Zudem fühlt er sich als Lokalpatriot „für [seinen] Ort zuständig […]. Identifikation mit dem Ort beinhaltet in der Regel auch Verantwortungsübernahme.“[3380] Dass er sich für das Dorf verantwortlich fühlt, kann man Kron zwar nicht absprechen; das Problem ist, dass sein Handeln (nahezu vollständig) vom Hass gegen Gombrowski überlagert wird, wie ich noch herausarbeiten werde (Kapitel V.6), und er damit mehr in einer PW, einer subjektiven Welt bzw. nur aus dieser heraus agiert als in der objektiven oder sozialen Welt, womit er schlussendlich nicht nur das Dorf, sondern den Rest Familie gefährdet, der ihm noch geblieben ist.

Neben Hilde Kessler und Kron ist Arne Seidel eine weitere einsame Figur; für die es sich, wie gesagt, im Hinblick auf Heimat, Aktivität und Wohnraum ähnlich verhält. Er ist zwar nicht in Unterleuten geboren, lebt jedoch bereits so lange im Dorf, dass er als Einheimischer gelten kann.[3381] Bei ihm wird die Vereinsamung sogar besonders anschaulich. Die einzigen beiden Menschen, die – in Roman/Hörbuch und Hörspiel – für ihn Heimat

[3378] Suter, Robert: Wald. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 688ff.; hier: S. 688f.
[3379] Läufer/Müller: Menschen und Lebenswelten, S. 248. Den Begriff des „Lokalpatrioten“ wirft er nach der Dorfversammlung Meiler an den Kopf, weil ihm nicht in den eigenen will, dass dieser als Ingolstädter keinen Audi fährt. (Zeh: Unterleuten, S. 175).
[3380] Läufer/Müller: Menschen und Lebenswelten, S. 251f.
[3381] Vgl. Zeh: Unterleuten. S. 154f.

im Sinne von Familie bedeutet haben, sind aus seinem Leben verschwunden – obwohl eine davon direkt im Nachbarhaus wohnt. In einer Analepse im zehnten Kapitel wird vom Tod seiner Ehefrau Barbara berichtet und hier erfahren wir, dass seiner Ehe noch nachträglich das Prädikat „glücklich" entzogen wurde, als er erfuhr, dass sie für die Stasi gearbeitet und selbst ihn bespitzelt und belogen hat. Das ist der Moment, in dem Arne seine Heimat verliert: „Er wollte nach Hause. Bis ihm einfiel, dass er kein Zuhause mehr besaß."[3382]

Das Hörspiel orientiert sich inhaltlich wieder stark an der Vorlage. Wie bei Kathrin wird das Interview, in dem er von seiner Vergangenheit und Ehe erzählt, in einen hörbaren Heimatraum eingebettet, wird auf Geräuschebene zunächst mit Schritten und Vogelgezwitscher eingeleitet. Arne erzählt davon, dass er seit 20 Jahren Bürgermeister Unterleutens und wie er 1979 dorthin gekommen ist, von seiner Tätigkeit als Veterinäringenieur bei der LPG sowie seiner Ehe mit Barbara und deren Krankheit mit dem entdeckten Verrat nach deren Tod. Fügt das Hörspiel inhaltlich zwar nichts wesentlich Neues hinzu, hören wir – im Gegensatz zu der Heiterkeit, mit der andere von ihrem Leben in Unterleuten berichten – am Ende allerdings einen alten Mann heraus, der lange schon resigniert hat. So verstärken sich die beiden auditiven Komponenten in ihrer Wirkung: Erst durch Geräuschebene plus Sprechmelodie wird Arnes Heimatgeschichte zu einer wirklich unglücklichen Verstrickung, der auf extradiegetischer Ebene zudem noch eine düstere Melodie unterlegt wird.[3383]

In erster Linie war Heimat für Arne aber eine Aufgabe, nämlich „der beste Bürgermeister der Welt zu sein."[3384] Mag er dabei vielleicht nicht immer geschickt vorgehen oder einen klaren Blick auf die Umstände vermissen lassen, ist es ihm, während beinahe alle anderen nur aus Eigeninteresse handeln, durchaus um das Dorf zu tun, wobei man das in einer psychologischen Deutung auch als Flucht vor der eigenen Einsamkeit deuten könnte – und als Selbsttäuschung. Das gilt gleichermaßen für den Film. Doch spart dieser, die Tätigkeit als Veterinäringenieur[3385] ausgenommen, sämtliche Informationen über seine Vergangenheit aus. Von seiner Ehe ist mit keiner Silbe die Rede – es gibt keine Anzeichen, z. B. in Form eines Eherings oder Fotos, die darauf hindeuten würden, dass

[3382] Vgl. ebd., S. 155ff.
[3383] Vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 3/8+9.
[3384] Zeh: Unterleuten, S. 159.
[3385] Unterleuten I, 00:11:29.

Arne jemals verheiratet gewesen wäre. Außerdem hat die Beziehung zu seiner Nachbarin Kathrin nichts von Vater und Tochter, wie das in den anderen Versionen der Fall ist; sie sind einfach Nachbarn, die sich für Unterleutner Verhältnisse immerhin relativ freundlich begegnen. Zu verorten ist er vor allem auf visueller Ebene in seinem Arbeitszimmer, in dem ein Großteil seiner Gespräche stattfindet – und dort versucht er, inmitten der untergegangenen DDR sitzend, Windräder in/für Unterleuten zu bauen.



Abb. 66[3386]

Ehe ich mich nun denjenigen zuwende, die das Dorf mit ihren Plänen von außen bedrohen, möchte ich das Heimat-Scheitern abschließend auf Basis der vier Dimensionen, wie sie Piepmeier formuliert hat, zusammenfassen:
„1. Heimat ist erlebter, gelebter Raum, der vom Menschen gestaltet wurde und wird“; mag man dem zweiten Punkt im Fall von Fließ – das Haus betreffend – sowie Arne Seidel, Rudolf Gombrowski und Betty Kessler hinsichtlich der Belange des Dorfes zustimmen, kann von gelebtem und erlebtem Raum kaum gesprochen werden. Gerade den Zugezogenen fehlt die Bereitschaft, sich auf diesen Raum (und die Menschen, die dort leben)

[3386] Ebd., 01:14:47 (eigener Screenshot).

einzulassen, um überhaupt die Möglichkeit zu haben, sich dort zu verheimaten. Stattdessen wurde, was insbesondere das Ehepaar Fließ betrifft, versucht, (allein) ein Bild von Heimat zu verwirklichen.

„2. Heimat ist erlebte und gelebte Zeit. Heimat ist so und vor allem Erinnerung; aber sie kann nicht darin aufgehen. Sie ist auch Zeit in der Dimension der Gegenwart und Zukunft." – Welch große Rolle die „alten Geschichten" in Unterleuten spielen, wurde vielfach deutlich; ebenso, wie weit die Fangarme der DDR-Vergangenheit und ihre Folgen nach wie vor reichen. Zur Weigerung, in der Gegenwart anzukommen, kann darüber hinaus – auf beiden Seiten – das Festhalten an stereotypen Zuschreibungen betrachtet werden oder der Widerstand gegen Veränderungen jeder Art.

„3. Heimat ist Ort der Arbeit und des Handelns": Heimat in diesem Sinne hätte für die Unterleutner bedeutet, gemeinsam aktiv am Projekt Heimat zu arbeiten und miteinander, statt gegeneinander und/oder allein für sich selbst, zu handeln. – Ebenfalls (fast immer) Fehlanzeige.

Und dass vom letzten Punkt wahrlich keine Rede sein kann, habe ich in Abschnitt IV. meiner Arbeit ausführlich aufgezeigt: „4. Heimat ist personale Kommunikation, ist Sichkennen, Freundschaft und Liebe; ist institutionelle Kommunikation. Was ‚Heimat' ist und sein soll, wird in kommunikativen Verständigungs- und Selbstverständigungsprozessen festgelegt."[3387]

[3387] Piepmeier: Philosophische Aspekte des Heimatgefühls, S. 97.

5. Böse Städter: Anne Pilz, Konrad Meiler und der Windkraft-Plan

„Die Fremden sind böse. […] Die Städter sind böse."[3388]

> Fuhr man von Berlin Richtung Unterleuten, überquerte man auf dem letzten Streckenabschnitt die Plausitzer Platte, eine in der letzten Eiszeit entstandene Hochfläche, auf der links und rechts der Straße rund 180 Windkraftanlagen standen. Bei Tag verbreitete die träge Bewegung der Rotoren einen schwer beschreibbaren Weltschmerz. Bei Nacht erzeugte das rhythmische, aber niemals synchrone Blinken der Warnleuchten hypnotische Zustände.
> […] Der Albtraum auf der Plausitzer Platte hatte auch nur mit acht Windrädern begonnen; in Unterleuten waren zehn geplant.[3389]

Neben der Windkraft-Sache sind Anne Pilz und Konrad Meiler für den Stadt-Land-Gegensatz wichtig. Etwas plakativ ausgedrückt: Sie sind Städter, folglich sind sie böse, von ihnen kommt das Unheil. Wie bereits erläutert, werden sie über ihre Gestaltung als Artefakte und ihrer Charakterisierung als fiktive Wesen zu Symptomen für Kapitalisten, für (nur) an Geld und/oder Karriere orientierte Gegenwartsmenschen. Entsprechend fällt auch das Urteil über ihre Verkörperungen (im Film) aus: So ist u. a. die Rede von der „schneidigen Windrad-Lobbyistin Frau Pilz (Mina Tander)",[3390] die „doch recht grob gebastelt erscheint";[3391] und Konrad Meiler, dem „Klischee eines landfremden Investors" und „Abziehbild des westlichen Kapitalisten im Brandenburgischen".[3392] Doch mögen diese Figuren zwar Stereotypen verkörpern, wird durch sie bzw. die parallele Handlungsebene in Berlin im Film dennoch der Diskurs über den Bau von Windkraftanalagen sowie die finanziellen (Eigen-)Interessen der Beteiligten noch klarer ausbuchstabiert, als das in den anderen Varianten der Fall ist.

Das beginnt bereits damit, dass Anne Pilz' und Arne Seidels Besichtigung der Schiefen Kappe nach dem Zusammenstoß zwischen Linda Franzen und Rudolf Gombrowski die zweite Szene im Film ist – und diese beiden, gemeinsam betrachtet, in den ersten Minuten schon die zentralen Konflikte andeuten. Bei Anne Pilz fällt dies außerdem ins Gewicht,

[3388] Piuk: Toni und Moni, S. 71.
[3389] Zeh: Unterleuten, S. 203.
[3390] Junghänel: Der Feind in meinem Dorf.
[3391] Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 40.
[3392] Ebd., S. 36.

weil der vornamenlose Herr Pilz der anderen Versionen erst bei der Dorfversammlung und insgesamt sehr wenig in Erscheinung tritt. Ein weiterer Aspekt, der vor allem für die späteren Machtspiele von Belang ist, besteht darin, dass aus dem Mann der Vorlage im Film eine Frau gemacht wurde. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass sich in die Gespräche mit Meiler auf diese Weise ein sexueller Subtext einspeisen ließ, führt aber daneben dazu, dass ein weiterer Mann gegenüber einer Frau, der er sich überlegen glaubt, das Nachsehen hat.

Bevor ich auf die Gespräche und die darin ausgesponnenen Pläne von Anne Pilz und Konrad Meiler eingehe, möchte ich zunächst kurz einen Blick auf deren privates Umfeld werfen. Für Pilz ist dabei allein der Film heranzuziehen, die anderen Varianten liefern keinerlei Hintergrundinformationen. Pilz ist in Roman/Hörbuch und Hörspiel tatsächlich eine rein funktionale Figur. Bei Konrad Meiler dagegen ist der Unterschied im Film für seine Charakterisierung nicht unwesentlich.

Schon der Roman zeichnet ein reichlich düsteres Bild: Allzu viel Kommunikation scheint es in der Meiler-Ehe nämlich nicht (mehr) zu geben; Mizzie taucht „nur noch sporadisch im gemeinsamen Haus in Ingolstadt“ auf, was zur Folge hat, dass es niemanden mehr gibt, der ihm zuhört.[3393] Wenn er sie anruft, geht er stets davon aus, sie ohnehin nicht zu erreichen, und spricht stattdessen einen Monolog auf Band.[3394] Gespräche zwischen ihnen werden – mit einer Ausnahme – nicht wörtlich zitiert, sondern immer nur kurz zusammengefasst, so an jenem Abend, an dem er von einem Besuch Mizzies und des Sohnes Philipp überrascht wird. Deutlich wird in dieser Szene indes, dass Mizzie sehr geschickt darin ist, „eine Unterhaltung in Gang zu bringen“, also zu inszenieren. In kürzester Zeit hat sie Meiler zum Reden gebracht, selbst wenn „die ganze Situation nicht mehr [ist] als eine sentimentale Filmszene“[3395] und damit etwas, das nicht echt, sondern ein Schauspiel ist,

[3393] Zeh: Unterleuten, S. 51.
[3394] Vgl. ebd., S. 225.
[3395] Ebd., S. 291. „Wie ein Zuschauer im Theater bestaunt[] Meiler“ dieses Schauspiel. (Ebd.). Man kann hier also von einer Performance im Sinne Goffmans sprechen – und zwar samt Bühnenbild und persönlicher Fassade (die drei Gläser Whisky, Philipps gepflegtes Äußeres).
Eingebettet ist diese Analepse in Meilers Treffen mit Linda Franzen im Adlon (Kapitel 25) und dient dazu, die Gründe für seine Meinungsänderung bzgl. des Landverkaufs zu liefern. Im Anschluss an eine Schachpartie mit seinem Sohn eröffnet er Mizzie im Bett (in fünf Minuten) seine Pläne, den Windpark zu errichten, was in wenigen Sätzen in indirekter Rede zusammengefasst wird (vgl. ebd., S. 292).

dessen man sich sogar bewusst ist.[3396] Man kann Mizzie Meiler hier also durchaus eine gewisse Macht über ihren Mann zuschreiben, der seinerseits ziemlich hilflos auftritt.

Das einzige Gespräch, das in direkter Rede wiedergegeben wird, ist ein Anruf Meilers, welches von Anfang an stockt.[3397] Es ist nur eine kurze Unterhaltung, in der Mizzie, so erfahren wir durch die Erzählerin, entweder lacht oder zu überlegen scheint. Als er sich nach Philipp erkundigt, ist ihrer Stimme „die Freude über Meilers Frage anzuhören"; allerdings führt dieses Thema zu einem raschen Abbruch des Gesprächs von seiner Seite: „„Oh, zurzeit richtig gut. Wir suchen gerade eine Wohnung für ihn. Vielleicht kann ich ihn auch überreden, es noch einmal in Grafrath zu versuchen. Ich bin ganz optimistisch, dass wir bis Ende September …'". – Durch die drei Punkte wird angezeigt, dass er sie mitten im Satz unterbricht, er weigert sich, bei diesem Sprachspiel mitzumachen, beginnt nicht einmal ein neues, sondern flüchtet – wieder hilflos: „„In Ordnung, Mizzie […]. Ich muss jetzt Schluss machen', sagte er. ‚Grüß ihn von mir, ja?' […] Das kurze Gespräch hatte Meiler angestrengt wie ein Langstreckenlauf." Im Hörbuch wird es zwar ebenso abrupt beendet, aber weniger schroff, als man es beim Lesen annimmt, und im Hörspiel wird Mizzie nicht abgewimmelt. Hier erzählt Meiler in einem Interview von diesem Telefonat und klingt dabei versöhnlich.[3398]

Warum das Ehepaar getrennt lebt, wird im Roman nicht endgültig beantwortet, und Meiler scheint dies selbst nicht so recht zu verstehen: „[E]r hatte noch immer kein Wort dafür, denn sie war weder tot noch krank noch in einen anderen Mann verliebt".[3399] Der wunde Punkt dürfte der Sohn Philipp mit seiner Drogensucht sein, der die beiden nur auf zwei Arten begegnen können: Entweder durch Inszenierung eines glücklichen Abends, an dem die Probleme unter dem Teppich bleiben, oder eben durch Abbruch des Gesprächs – in beiden Fällen durch (Ver-)Schweigen, sodass auch dieses Ehepaar in die Kategorie „Abwesenheit und Schweigen" gehört. Obwohl wir gegen Ende des Romans erfahren, dass Mizzie tatsächlich wieder zu Hause wohnt, hat sich daran nicht viel geändert: „Abends saß sie auf der Couch vor dem Fernseher, wo sie meistens bald einschlief, die

[3396] Natürlich spiegelt das die Wahrnehmung Konrad Meilers wider; aus seiner Sicht wird das so bewertet. Da es keine Kapitel gibt, die aus der Sicht seiner Frau erzählt werden, fehlen deren Gedanken und Gefühle komplett oder werden immer durch die Brille ihres Mannes gefiltert vermittelt.
[3397] Vgl. ebd., S. 225f.
[3398] Ebd., S. 226f.; Zeh: Unterleuten-HB, 85-06:31:27-06:33:28; Zeh: Unterleuten-HS, 2/9.
[3399] Zeh: Unterleuten, S. 48. Darüber, wie die Ehe früher ausgesehen hat, wird im Roman nichts erzählt.

Hände über dem Bauch gefaltet und den Kopf nach hinten gekippt, während Meiler im Sessel lehnte, das Handelsblatt auf den Knien, und sie ansah."[3400]

Was Meilers Söhne betrifft, sind diese im Film auf den drogensüchtigen Philipp reduziert. Wo dieser in Roman, Hörbuch, Hörspiel als treibender Faktor für die Windkraftpläne und die Zusage der 50.000 Euro an Linda Franzen herausgestellt wird, macht ihn der Film zum reinen Störfaktor, der Meiler im Grunde gleichgültig ist und mit dem ihm seine Frau nur permanent auf die Nerven geht, wenn er eigentlich seinen Geschäften nachgehen will. Im Hörspiel findet sich im Rahmen eines Interviews sogar gleich zu Beginn der, insbesondere im Kontrast zur lockeren Sprechmelodie seiner Äußerungen, fast verzweifelt klingende Gedanke: „Für'n Philipp war's. Für'n Philipp. Kein Geld dieser Welt reicht aus für seine Sucht."[3401]

Als Meiler am ersten Tag der erzählten Zeit des Films auf dem Weg nach Unterleuten ist, wird er in einer kurzen Szene gezeigt, in der er mit seiner Frau telefoniert; und dabei macht er in jeder Hinsicht eine schlechte Figur. Sehen wir ihn auf der Bildebene mit seinem Jaguar an Ornithologen vorbeifahren, hören wir auf der Tonebene Mizzies schlecht gelaunte Stimme aus dem Off: „Konrad, wo zum Teufel bist denn du?" Das nächste Bild zeigt ihn dann in Halbtotale, sichtbar im Nirgendwo. In der folgenden (amerikanischen) Einstellung (s. nächster Screenshot) steht er mit schlaffer Körperhaltung – nur mit dem rechten Arm macht er beim Sprechen ein paar steife Bewegungen – und finsterer oder resignierter Miene vor einem Kornfeld, zu dem er mit seinem offensichtlich teuren, aber modisch fragwürdigen Hemd nicht wirklich passen will. Die Platzierung im rechten Bilddrittel mit Blickrichtung nach rechts drückt ihn von der Wirkung nach außen; macht das Bild von der Komposition her schwer. Somit ist sofort offensichtlich: Es ist ein Fremdkörper, der da nach Unterleuten fährt. Was zwischen den beiden gesprochen wird, läuft anscheinend häufiger so ab – denn Mizzie sagt u. a.: „Ja, des sagst du jed's Mal." Sie versucht ihn, an seine Vaterrolle erinnernd, dazu zu bringen, nach Hause zu kommen, um für den Sohn da zu sein, der, nachdem er wieder Drogen genommen hat, im Krankenhaus liegt und „fast gestorben" sei; Meiler dagegen erklärt ihr, sie könne ihn nicht retten und dass er eine Verantwortung für seine Partner und Angestellten habe, woraufhin Mizzie einfach auflegt. – Was in seinem Kopf vorgeht, können

[3400] Ebd., S. 552. Wenn das Ganze mit einer „Schwarz-Weiß-Photographie" (ebd., S. 551) verglichen wird, wird die Begegnung als eine ebenso künstliche gekennzeichnet wie zuvor die „sentimentale Filmszene."
[3401] Zeh: Unterleuten-HS, 1/9-02:20-02:30.

wir freilich nicht wissen, doch Körperhaltung wie Gesichtsausdruck teilen uns auch so mit, dass ihm die ganze Sache lästig ist, vor allem am Ende der Szene schaut und klingt er nur noch genervt.[3402]



Abb. 67[3403]

Nach der Dorfversammlung gibt er dann seiner Sekretärin Gerda die Anweisung, seiner Frau auszurichten, er schaffe es nicht nach Hause. Da hat er schon nur noch die Hektar im Kopf, die er erworben hat, und inwiefern er sie mit Windrädern zu Geld machen kann. Auffallend ist dabei der engagierte Stimmklang, mit dem er die Anweisungen bzgl. seines Besitzes erteilt, im Kontrast zum gehetzt-resignierten bei Erwähnung der Ehefrau.[3404] Diese Abfuhr stößt jener am nächsten Tag freilich bitter auf und sie lässt einen telefonischen Hagel auf ihn nieder. Interessant ist schon der Moment, in dem er das Telefonat annimmt. Obwohl sein Gesicht – nun befindet er sich in der Eingangslobby des Hotels und damit in vertrauter Umgebung –, wenn er beim Klingeln auf das Display schaut, kaum erkennbar ist, können wir den genervten Blick wahrnehmen; anschließend begrüßt er sie aber mit: „Mizzie, mein Schatz." – Eine Heuchelei, eine unredliche Sprechhandlung, ohne Wirkung: „Des mit dem Schatz kannst der sparen. Dein Sohn wäre fast gestorben. […] Und du lässt deine Sekretärin ausrichten, dass du nicht heimkommst." Als

[3402] Unterleuten I, 00:23:00-00:24:05.
[3403] Ebd., 00:23:48 (eigener Screenshot).
[3404] Vgl. ebd., 00:54:46-00:55:15.

er, ohne auf dies einzugehen, von dem Bedeutsamen zu sprechen beginnt, dem er auf der Spur sei, legt sie erneut einfach auf.[3405] Allein diese drei Telefonate verraten – trotz ihrer, verglichen mit den Analpesen und Gedanken Meilers im Roman, Sparsamkeit – genug über den Zustand dieser Ehe: Katastrophal. Zudem zeigen sie schön die Qualitäten des audio-visuellen Mediums Film. Die Kombination aus Verbalem und Nonverbalem mit seinen verschiedenen Komponenten (Wortlaut, Intonation, Körperhaltung, Kleidung, Mimik, Gestik) zeichnet hier ein anschauliches Bild der Figur Konrad Meiler. Dieser interessiert sich offensichtlich kein bisschen für Frau und Sohn, sondern einzig und allein für seine beruflichen Pläne und vor allem für das Geld, das er verdienen kann. Bestätigt wird dies, wenn Mizzie noch einmal Thema ist, als Meiler – und damit kann ich direkt zur Pilz-Ehe überleiten – sich mit seiner Windparkkomplizin in deren Hotelzimmer betrinkt.[3406]



Abb. 68[3407]

[3405] Vgl. ebd., 01:22:01-01:22:59.
[3406] Im Theaterstück wird er nicht minder kalt in Szene gesetzt: „Und? Suchtklinik mal wieder überstanden? […] Ich würde ihn ja einfach rausschmeißen … unseren Sohn … aber … Ich muss jetzt Schluss machen. Grüß ihn von mir, ja? Hallo?“ (Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 21). Während alle weiteren (emotionalen) Beweggründe fehlen, sagt er zu seiner Frau: „**Meiler** *gereizt.* Meiler? … Nein Mizzie, es geht mir schlecht, Mizzie. Sag dem Jungen, dass es nicht läuft, wie es laufen sollte! Tut mir leid … *schreit*. Ja … der Papa hat kein Geld …“ (ebd., S. 28; Herv. im Original).
[3407] Unterleuten I, 00:03:41 (eigener Screenshot).

Was Anne Pilz betrifft, so wird diese zu Filmbeginn nicht minder als Fremdkörper inszeniert. Linda Franzen ist gerade mit ihrem Pferd davongaloppiert und in der nächsten Einstellung, einer Totale, sehen wir Anne Pilz am linken Bildrand eine Wiesenanhöhe hinaufgehen – sie bewegt sich zwar in Lese-/Blickrichtung, aber durch die Steigung wird das Vorangehen sogleich an Anstrengung gekoppelt. Dennoch geht sie mit entschiedenen Schritten voran, während Arne Seidel eher geplagt hinterherläuft. Wie sehr sie auf dieser Wiese Fremdkörper ist, zeigen die nächsten Bilder (s. Screenshot oben, Abb. 68), wenn sie in ihrem Kostüm – für Wetter und Gegend unpassend – und den High Heels, mit denen sie im Gras nicht laufen kann, in der Hand ihre Pläne studiert. Wie bei Meiler genügt beinahe ein Bild, um aus einer Artefakt-Figur ein Symptom zu machen. Insgesamt tritt sie, unpassende Kostümierung hin oder her, hier wie in der folgenden Szene, in der sie kurz darauf mit Arne in dessen Büro zu sehen ist, entschieden auf – sie nimmt kein Blatt vor den Mund, möchte am liebsten alles „unbürokratisch hinbekommen"; und fragt ihn z. B. frei heraus, ob er bei der Stasi gewesen sei –, womit uns die Botschaft vermittelt wird: Da kommt was auf Unterleuten zu. Diese Haltung behält sie nach der Dorfversammlung trotz des offensichtlichen Widerstands bei. Nicht nur in der Interaktion Seidel-Pilz (und ebenso in den anderen Varianten) wird immer wieder ein Vokabular verwendet, das auf die ehemalige DDR und die Wende anspielt. Neben Kohls „blühenden Landschaften", die mehrfach aufgerufen werden, spricht Pilz mit leicht spöttischem Ton „vom Ich zum Wir", unterdessen Arne glaubt, ihr erklären zu müssen, was eine LPG ist.[3408] Daneben fallen vor allem im Roman, teilweise wiederholte, Begriffe wie „Enteignung" oder „Zentralkomitee". Oder es werden gegenwärtige Verhaltens-/Handlungsweisen mit den einstigen verglichen, wie es u. a. Fließ ergeht, als Gombrowski bei ihm ist. Und gegen Kron wird seine kommunistische Vergangenheit ohnehin gern verwendet, wenn es darum geht, ihm einen Schlag zu versetzen. Somit läuft dieser Subtext in allen Varianten stets mit.[3409] Ohne dem näher nachzugehen, möchte ich in diesem Zusammenhang auf die – zumindest in Teilen – nicht unberechtigte Kritik Matteo Gallis verweisen. Dieser stellt fest, dass beim Reden über die DDR in *Unterleuten* „kein einziges Wort, gleichviel ob von den Dörflern oder den Hinzugezogenen geäußert [wird], das einer differenzierteren,

[3408] Vgl. ebd., 00:03:15-00:04:45, 00:10:55-00:11:50, 00:58:00-00:58:47.
[3409] Zeh: Unterleuten, S. 17, 143, 172, 191, 224, 334; Unterleuten II, 00:05:55-05:55:57, 00:10:04-00:10:12. Die blühenden Landschaften fehlen auch in *Über Menschen* nicht: „Kohls blühende Landschaften gibt es heute nicht, die blühenden Freundschaften von Bracken hingegen schon." (Zeh: Über Menschen, S. 346).

problematisierenden oder dialektischen Sichtweise der Vergangenheit oder der Gegenwart entgegenkäme.“ Stattdessen seien die „drei Männer mit DDR-Vergangenheit – Gombrowski, Seidel, Kron –“ schlicht in die Typologien Bösewicht, Mitläufer und Kommunist einzusortieren, was genauso wenig hinterfragt werde.[3410]

Erst das Telefonat mit ihrem Vorgesetzten am nächsten Tag zeigt uns, dass dieses souveräne Auftreten vor allem Fassade ist. Sie wird angesichts ihrer schlechten Ergebnisse ordentlich zusammengestaucht und hat dem nichts entgegenzusetzen als einstudierte, unterwürfige Standardfloskeln (z. B. „Ja, Herr Dr. Lindemann.“; „Natürlich, Herr Dr. Lindemann. Vielen Dank für das Gespräch und grüßen Sie herzlich Ihre Frau.“). Auch auf der Bildebene gibt sie, nachdem wir unmittelbar zuvor Meiler in seinem Nobelhotel gesehen haben, in ihrem schäbigen, kleinen Hotelzimmer, inklusive wenig einladender Aussicht und leeren Piccolo-Flaschen auf dem Tisch, ein recht erbärmliches Bild ab. Komplettiert wird dieses in den späteren Szenen mit Meiler, nicht zuletzt in jener, als sie mit hochrotem Kopf auf dem Laufband im Keller des Hotels für einen Marathon trainiert, was Meiler treffend kommentiert: „Is’ des gsund? – Sie sehen aus, als würde Ihnen gleich der Kopf platzen.“ So kommt zu dem Kuschen vor ihrem Chef und der Ausrichtung ihres ganzen Lebens auf die berufliche Karriere, bei der nie klar wird, worin genau die Motive dafür bestehen, als Fassaden-Bestandteil noch das Schinden für den Marathon hinzu. Genau dieses Fehlen echter, eigener Antriebe und Motive ist es, das Anne Pilz zum Leistungssubjekt bzw., wie weiter oben schon so bezeichnet, gar Leistungs*objekt* macht. Ein *Warum* gibt es für sie nicht, nur ein *Wozu*. Entsprechend wird sie von Gerhard Fließ als „Karrieretante im Kostüm“ bezeichnet (da hat er immerhin einmal etwas bzw. jemanden richtig eingeschätzt).[3411] Will man in der Leistungsgesellschaft etwas gelten, gehört es dazu, Marathon zu laufen. Selbst Ehering – Meiler trägt ebenfalls einen – und Ehemann kann man zur Fassade rechnen.

Im Gegensatz zu den anderen gemeinsamen Szenen sind bei dem kleinen Privatbesäufnis hauptsächlich die Ehepartner und Kinder Thema, was durch einen Anruf Mizzies – hier sehen wir sie zum einzigen Mal auf dem Display – ausgelöst wird, den Meiler mit

[3410] Galli, Matteo: Juli Zehs brandenburgische Klischees. In: Preußer: Juli Zeh, S. 59-67; hier: S. 64. Für die LPG hat Galli bspw. 53 Erwähnungen gezählt (vgl. ebd.).
[3411] Unterleuten I, 01:23:00-01:24:27, Unterleuten II, 00:12:29-00:13:28, Unterleuten I, 01:10:06-01:10:07.

folgender Begründung nicht entgegennimmt: „Ich weiß doch, was sie will. Sich beschweren. […] Dass ich nie nach Hause komm. Dass ich mich mehr um Philipp kümmern soll. […] Mein drogensüchtiger Sohn. – Wenn's nach Mizzie geht, bin ich auch daran schuld." Während im Hintergrund weiterhin das Handy klingelt, sitzt er mit vorgebeugtem Oberkörper und hängendem Kopf da, alles andere als ein erfolgreicher Geschäftsmann, der gerade dabei ist, einen millionenschweren Deal an Land zu ziehen. Insofern kann man zwischen den Zeilen bzw. Bildern auch die Botschaft herauslesen, wie wenig all dies wert ist, wenn im Privaten nur Kälte herrscht. Alles in dieser Szene entspricht – das gilt für beide – diesem Eindruck: Sie sitzen mit freudlosen Mienen in dem schäbigen Zimmer und trinken Whisky aus Wassergläsern; und wie verschiedene leere Flaschen und Fläschchen beim Aufwachen am nächsten Morgen zeigen, ist das Ganze wohl in einem regelrechten Besäufnis geendet. Die weiteren Informationen, die wir in diesem Gespräch über Anne Pilz erfahren und die einen Blick hinter die Fassade erlauben, zeichnen ein nicht minder jämmerliches Bild ihrer beruflichen Situation – und der Vergeblichkeit ihres Abstrampelns: Sie lebt seit drei Monaten in diesem Hotel, war vor vier Wochen zuletzt zu Hause (und das alles trotz eines Studiums mit diversen Auslandsaufenthalten). – Indem beide Figuren häufig in Hotelräumen – Hotels sind Nicht-Orte – gezeigt werden, wird dadurch auf einer weiteren Ebene der Kontrast Dorf = Heimat / Stadt = Heimatlos verstärkt. – Meilers Einwand, es müsse hart sein, ihre Tochter Romy (im Kindergartenalter) so wenig zu sehen, tut sie mit noch entschiedenerer Härte ab als Meiler jene bzgl. seines Sohnes: „Ach, reden Sie kein Quatsch. Bei uns war immer klar, dass ich das mit dem Gebären mache und Sven den Rest. – Er wollte das so, ich hab' geliefert. Jetzt komm' ich nach Hause und muss mir anhören, dass ich zu viel weg bin." – Wie schon betont, ist die Rollenumkehr der Geschlechter nicht pauschal negativ zu werten; das Problem bei Anne Pilz ist, dass es bei ihr ins andere Extrem kippt, sie geradezu eine Anti-Mutter verkörpert. Über die eiskalte Kommunikation in ihrer Ehe liefert das einzige im Film gezeigte Telefonat mit ihrem Mann kurz vor Schluss ausreichend Informationen: Als er – wir hören ihn aus dem Off – mit weicher Stimme seine Bedenken hervorbringt, wischt sie diese entschieden beiseite, sagt u. a. zu ihm: „Sven, jetzt stell' dich nicht so an" und „Sven, ich weiß jetzt nicht, warum du heulst." – In der Hotelzimmer-Szene wird Meiler endgültig zur Karikatur, wenn er im Anschluss daran mit trübem Blick – in Großaufnahme gezeigt – von den Leuten redet, die ein Leben wie das ihre, in dem es darum gehe, etwas zu erschaffen, nicht verstehen könnten. – Angesichts der mehr als deutlich

herausgestellten finanziellen Eigeninteressen kann von dem, was Meiler behauptet, freilich keine Rede sein; allerdings kann man ihn hier ohnehin nicht für voll nehmen; er ist sichtbar angetrunken, doch statt davon beflügelt zu sein, wird er nur träge und trübsinnig. In gewisser Weise spricht er direkt in die Kamera, er appelliert, bittet, noch durch eine Handgeste unterstrichen, oder – wenn man so will – winselt um Verständnis („Das isses, was wir für unsere Familien tun. – Für unsere Kinder."); und ist dabei alles andere als überzeugend, scheint sich die Performance selbst nicht abzunehmen.[3412] Funktion des in die Kamera Sprechens ist eine eindringliche Wirkung auf den Rezipienten: „Besonders stark sieht sich der Zuschauer mit dem Geschehen konfrontiert, wenn die Figur ihn anguckt. Den direkt an den Zuschauer gerichteten Blick kennt man vor allem aus nicht-fiktiven Dokumentationen oder Fernsehnachrichten."[3413]



Abb. 69[3414]

Alternativ könnte man dies so deuten, dass unter dem Alkoholeinfluss die Leere und Belanglosigkeit des eigenen Lebens, die er sonst zu unterdrücken weiß, hochkommt. Das in die Kamera/zum Zuschauer Sprechen Meilers wiederholt sich noch einmal, als ihm am

[3412] Unterleuten III, 01:23:30-01:23:57, 00:04:48-00:05:10, Unterleuten II, 01:21:03-01:23:13. Am Morgen nach der Dorfversammlung sind ebenfalls, wenn auch nicht in dieser Menge, Spuren des Vorabends auf dem Tisch zu sehen (vgl. Unterleuten I, 01:23:27).
[3413] Feldmann: Erzähltechniken in Literatur und Film, S. 60.
[3414] Unterleuten II, 01:23:04 (eigener Screenshot).

Ende des Films von Arne Seidel vermittelt wird, dass er den Zuschlag für den Windpark nicht bekommt. Begriffsstutzig in Blick und Ton sagt Meiler: „Ich versteh' nicht, was soll das heißen: Die Kommune hat sich für ein anderes Eignungsgebiet entschieden"; und Arne antwortet ihm mit milder Gutmütigkeit, die Meiler noch lächerlicher macht, sie fänden, wenn er „Wachstumspotenziale erschließen" wolle, sicher andere Möglichkeiten, in die er investieren könne. Er spricht mit Meiler wie mit einem Kind, das sich ein Spielzeug gewünscht hat, welches nun vergriffen ist: Wir finden sicher etwas anderes, was dir gefällt und mit dem du genauso schön spielen kannst.[3415]

Für Anne Pilz sieht das nicht besser aus. Im Gegensatz zu Konrad Meiler, bei dem die (Geld-)Gier offensichtlich ist, sind ihre Motive für dieses geplagte Leben, wie gesagt, nicht so augenscheinlich, sodass sie – obwohl wir von ihr weit mehr erfahren als vom Pilz des Romans – letztlich eine ebenso leere Figur bleibt wie dieser. Sie ist ein typischer Karriere-Mensch des 21. Jahrhunderts, der allein am Außen orientiert ist und die eigene innere Leere mit diversen Mitteln – in ihrem Fall ist es die absurde Kombination aus Marathon und Alkohol – zu betäuben versucht und ansonsten pausenlos arbeitet, wie man z. B. daran sieht, dass sie am Morgen des zweiten Tages mit Laptop und Unterlagen zum Frühstück geht oder den Angestellten anschnauzt, weil er zu laut mit dem Geschirr klappert, während sie im Frühstücksraum ein geschäftliches Telefonat führt.[3416] Gerade durch diese überspitzte Darstellung wird sie natürlich zur Karikatur eines solchen Gegenwartsmenschen. Hier wird (audio-visuell) ausbuchstabiert, was im Roman nur kurz angerissen wird:

> Einem wie Pilz ging es nicht mehr ums gute Leben, es ging nicht einmal um Geld. Was diese Generation antrieb, war der unbedingte Wunsch, alles richtig zu machen. Keine Fehler zu begehen und dadurch unangreifbar zu werden. Das kapitalistische System pflanzte einen Angstkern in die Seelen seiner Kinder, die sich im Lauf ihres Lebens mit immer neuen Schichten aus Leistungsbereitschaft panzerten. Heraus kamen Arbeitszombies, die keine Angst davor hatten, von einem Dorfmob aufgemischt zu werden. Was waren ein paar gebrochene Rippen gegen den Horror, die Erwartungen der Firma nicht zu erfüllen?[3417]

[3415] Unterleuten III, 01:22:59-01:23:29. Hatten die Telefonate und die Szene im Frühstücksraum den Windkraftdeal eingeleitet, wird dieser nun in einer, ebenfalls aus drei Szenen bestehenden, Sequenz, die neben dem „Gespräch" Meilers mit Arne Seidel noch das Telefonat Anne Pilz' über Shanghai sowie die Begegnung zwischen Meiler und Kron einschließt, zunichte gemacht (vgl. ebd., 01:22:59-01:25:51).
[3416] Vgl. Unterleuten I, 01:24:01-01:24:12, Unterleuten III, 00:10:57-00:11:58 (es handelt sich dabei um das Telefonat mit Arne Seidel, in dem er sie darum bittet, den Windpark Unterleuten angesichts der Eskalationen im Dorf erst einmal auf Eis zu legen).
[3417] Zeh: Unterleuten, S. 151f.

Um das Aushandeln des Deals nachzuzeichnen, gehe ich nun noch einmal zurück zum zweiten Tag der erzählten Zeit. Vor der schon erwähnten Begegnung am Laufband tritt Meiler direkt am Morgen an Anne Pilz heran, als diese beim Frühstück sitzt – nach der Dorfversammlung war er ihr mit dem Auto gefolgt, um ihren Aufenthaltsort herauszufinden, was ihn wiederum als einen Menschen charakterisiert, der in einer Situation blitzschnell Strategien parat hat, um seinem eigenen Vorteil und Plan entsprechend zu handeln. Ich werde die Pilz-Meiler-Szenen nicht im Detail analysieren, da sie in Sachen Kommunikation für meine Fragestellung nicht zentral sind, geht es mir doch um den Zusammenhang von Kommunikation und Heimat. Interessant sind diese Interaktionen gleichwohl, da sie aufzeigen, wie Figuren ein Zweckbündnis eingehen, sollte es dem Verfolgen eigener Ziele dienlich sein. Meiler gibt von Anfang an zu verstehen, was er will, und sie zieht nach kurzem Zögern mit. Mehr noch: Beide versuchen gar nicht, dem anderen irgendetwas vorzumachen, sondern handeln nach dem – auch ausgesprochenen – Prinzip „Sie wissen natürlich". Sogar die Tatsache, dass es um weit mehr als zehn Windräder geht, wird sofort im ersten Gespräch thematisiert, womit Meiler gleichzeitig seine kundige Einschätzung der Situation herausstellt – an solche Dimensionen denkt im Unterleutner Dorf-Kampf niemand bzw. wird dies nur am Rande erwähnt[3418]:

> [KM:] „Für ein Projekt dieser Größenordnung brauchen Sie einen erfahrenen Investor an Ihrer Seite. – Mich."
> [AP:] „Herr Meiler, wir reden hier von zehn Windrädern, das is' für mich keine Größenordnung."
> [KM:] „Sie reden von zehn Windrädern, weil die Leute Sie aus dem Dorf jagen, wenn Sie von hundert reden. Zehn Windräder sind der Fuß in der Tür. Die ersten zehn, die tun den Leuten richtig weh, aber wenn die mal stehen, lässt der Schmerz nach und die nächsten fünfzig sind dann viel einfacher und die fünfzig danach – reine Formsache."
> [AP:] „Ziemlich große Zahlen, mit denen Sie da hantieren."
> [KM:] „Ich hab' keine Angst vor großen Zahlen. – Und ich sitze hier nicht wegen zehn Windrädern. – Und ich glaube, Sie auch nicht."[3419]

Natürlich ist dies von Meilers Seite (offen) strategisches Handeln – und dass er damit Erfolg hat, zeigen weniger die scheinbar widerstrebenden, sachlichen Worte von Anne

[3418] Neben dem Zitat, das ich diesem Kapitel vorangestellt habe, spricht Kron gegenüber den Veteranen von hundert Windrädern (vgl. ebd., S. 277f.).
[3419] Unterleuten I, 01:24:28-01:25:35. Meilers Telefonat mit seiner Frau, Anne Pilz' mit ihrem Vorgesetzten sowie dieses Zusammentreffen im Frühstückszimmer bilden (vgl. ebd., 01:22:01-01:26:23) gemeinsam eine Sequenz, die in die Berliner Parallelhandlung bzw. parallele wie kontrastierende Lebenswelt einführt (vgl. ebd., 01:00:21-01:00:55, 01:03:42-01:04:29).

Pilz als vielmehr ihr Blick und das leichte Lächeln in ihrem Gesicht, während sie Meilers Erörterungen folgt. Mag sie dies vielleicht vor ihm zu verbergen suchen, schafft sie es hier nicht, die gleichgültige Fassade aufrechtzuerhalten: Da sitzt eine Karrierefrau, die ihre Chance wittert, eine Chance, die nach dem demütigenden Telefonat mit ihrem Chef unmittelbar zuvor umso verlockender sein muss.

Im Anschluss an das schon analysierte Gespräch mit Linda Franzen (vgl. Kapitel IV.3.3.2), das Anne Pilz als amüsierte Beobachterin des blind und mit Anlauf ins offene Messer rennenden Konrad Meiler gezeigt hat, folgen noch ein paar kurze Stationen, aber einig ist man sich längst. Zunächst sitzen die beiden an der Bar des Hotels, wenig später machen sie einen Ausflug in den Windpark Plausitz. Meiler behält seine direkte Haltung, die er schon im ersten Gespräch an den Tag gelegt hat, bei. Nachdem der Karriere-Tante-Karikatur ein paar weitere Striche hinzugefügt wurden ([Meiler:] „Wie vertragen sich Gin Tonic und Marathon?“ – [Pilz:] „Besoffen bin ich noch schneller.“) und sie nochmals in die Kerbe mit den Fünfzigtausend geschlagen hat, kommt er zum Punkt: „Sie schulden mir noch eine Antwort. […] Über wie viele Windräder reden wir wirklich?“ Natürlich läuft dieses gespielte und doch so offensichtliche Taktieren und Umkreisen nicht ohne flirtenden Unterton ab. Sie sitzt da, den schwarzen Strohhalm an den rot geschminkten, lächelnden Lippen, er blickt sie betont lässig auf den Arm gestützt von der Seite an, beim Sprechen sehen sie sich tief in die Augen, das Licht ist gedimmt, im Hintergrund läuft eine dazu passende Melodie. Am Ende dreht sie sich, Aufforderung im Blick, zu ihm: „Ham Sie heute noch was vor?“[3420]

Wenn sie dann mit ausgestreckten Armen am unteren Säulenende eines Windrades klebt und lustvoll daran lauscht, geht es – man kann das Phallussymbol wahrlich nicht übersehen – mit den sexuellen Untertönen weiter. Sie kommt dann aber schnell auf das zurück, was Meiler ihr beim ersten Gespräch erörtert hatte; dabei lässt sie auch durchblicken, dass der Windpark in Unterleuten diese 180 Windräder noch übertreffen soll. Wie in beinahe all ihren Gesprächen ist dies ein Moment, in dem sie einander nicht nur mit Worten, sondern zugleich mit Stimmklang, Blick und gesamter Mimik mitteilen: „Wir verstehen uns.“ – So viel „Einverständnis“ sucht man in diesem Film (und in Unterleuten generell) ansonsten eher vergebens, was natürlich nicht bedeuten soll, dass dieses von bloßem Karriere- und/oder Geldstreben geleitete gegenseitige Verstehen positiv zu werten wäre.

[3420] Unterleuten II, 00:23:17-00:24:02.

Es ist ein reines Zweckbündnis, das nur funktioniert und allein darum möglich ist, weil sich die jeweiligen Einzelinteressen zu einer gemeinsamen Strategie vereinen lassen, nicht, weil man sich für die Angelegenheiten und Konsequenzen im Leben des anderen interessiert.

Im Eingangspanorama der Sequenz (s. nächster Screenshot) wurde uns eindrücklich vorgeführt, wie ein solcher Windpark aussieht – und wie er sich anhört, nämlich alles andere als angenehm. Meiler zögert nicht länger und gibt Linda Franzen telefonisch die Zusage für die 50.000 Euro, um noch an Ort und Stelle die „Zusammenarbeit" angemessen-unangemessen mit lauwarmem Bier und dem Kommentar: „Sie sind ja eine richtige Schnapsdrossel" zu besiegeln.[3421]



Abb. 70[3422]

Bei diesem Bild springt vor allem der Kontrast zu den Panoramen ins Auge, die ich in Kapitel V.1 gezeigt habe. Sie besitzen die gleiche Komposition und Farbigkeit: Blauer Himmel, gelb-beiger Grund – nur stehen auf diesem nun eben die Windräder, wodurch unweigerlich – wie es auch Meiler tut – die Verknüpfung hergestellt wird: „So wie hier wird es in Unterleuten auch bald aussehen."[3423]

[3421] Ebd., 00:38:13-00:40:52.
[3422] Ebd., 00:38:21 (eigener Screenshot).
[3423] Unterleuten III, 01:10:53-01:10:56.

Einen Tag später – in Unterleuten hat sich die Lage mittlerweile dramatisch zugespitzt, sucht man doch zeitgleich nach dem verschwundenen Krönchen – feiern sie, da er von Linda den unterschriebenen Vorvertrag erhalten hat, bei einem Abendessen, ehe sie dann in Pilz' Hotelzimmer absacken. Mit der Aussage „Und jetzt wollen Sie von mir wissen, wo die nächsten zehn stehen werden" sowie der Unterstellung, durch die Information den bald explodierenden Landpreisen rund um Unterleuten zuvorkommen zu wollen, gibt sie ihm nochmals zu verstehen, dass sie ihn sehr gut durchschaut, er sich jegliche Spielchen sparen kann. Ansonsten bleibt alles beim bisherigen Gesprächsstil: Eine Mischung aus Flirt, verhalten-vorgetäuschtem Appellieren an gesetzliche Vorschriften seitens Anne Pilz und heiterem Einstimmen auf den künftigen (finanziellen) Erfolg. So entgegnet Pilz Meilers von freundlichster Miene begleitetem „Sie müssen mir nur sagen, wo Sie Ihre Turbinen gerne hätten" mit einer treffenden Beschreibung seiner Strategie: „Sie wollen Roulette spielen, aber nur, wenn ich Ihnen vorher verrate, wo die Kugel hinrollt"; und ihre Einwände entpuppen sich erneut als bloße Floskeln, wenn sie mit einem „Ich nehm' als Vorspeise einen Cuba Libre" schnell wieder vergessen sind.[3424]

Der Rest ihrer Geschäftsbeziehung lässt sich relativ knapp zusammenfassen. Als Meiler am nächsten Morgen auf dem Fußboden von Anne Pilz' Hotelzimmer aufwacht, fotografiert er, während sie noch in der Dusche ist, rasch alle Unterlagen über die, für den Windpark vorgesehenen, Gebiete und gibt kurz darauf seiner Sekretärin die Anweisung, den Kauf von allem, was nur irgendwie zu haben ist, in die Wege zu leiten.[3425] Anne Pilz selbst telefoniert beim Frühstück mit Arne Seidel und erweist sich einmal mehr als harte Geschäftsfrau, wenn sie seine Erklärungen, warum die Ökologica das Geld des Windparks brauche, eiskalt beiseite wischt.[3426] Nicht anders verhält es sich, nachdem ihr Chef ihr mitgeteilt hat, man belasse es nun bei den zehn Windrädern, gehe stattdessen „mit Mann und Maus" nach Shanghai. Das gesamte schmeichlerische Einvernehmen, das vorher zwischen ihr und Meiler geherrscht hat, ist schlagartig erloschen; die Bedenken ihres Ehemanns, den sie parallel in der Leitung hat, interessieren sie ebenso wenig. Sie besitzt sogar noch die Dreistigkeit, Meiler am Ende des Gesprächs zu bitten, ihr Glück zu wünschen.[3427] Was sich bereits in allen Szenen angedeutet hat, tritt nun offen zutage: Hier haben wir eine Frau vor uns, die allein am eigenen Vorteil interessiert ist und je nach

[3424] Unterleuten II, 01:09:12-01:10:32.
[3425] Vgl. Unterleuten III, 00:04:44-00:05:59, 00:12:47-00:13:37.
[3426] Ebd., 00:10:57-00:11:58.
[3427] Ebd., 01:05:00-01:05:51, 01:23:30-01:25:05.

Situation ihr Handeln augenblicklich anzupassen weiß. Dass Abmachungen per Handschlag (und/oder Bierflasche) nichts gelten, wenn man es mit Menschen zu tun hat, die allein ihre eigenen Interessen verfolgen, muss am Ende also nicht nur Gombrowski, sondern auch Meiler lernen. Anne Pilz braucht ihn nicht mehr und lässt ihn fallen; was das für ihn bedeutet, ist ihr genauso gleichgültig wie die Einwände ihres Ehemanns. Insofern ist sie in gewisser Weise eine Schwester Linda Franzens, die sich um die Auswirkungen ihres Handelns auf andere kein bisschen schert.

Auf Ebene des Gender-Diskurses wird (in allen Varianten und durch die Pilz-Figur am stärksten im Film) die Rollenumkehr zwischen Frauen und Männern verhandelt, was bei Pilz schon damit beginnt, dass sie im Land unterwegs ist, während ihr Mann zuhause auf die Tochter aufpasst. Die Frauen erweisen sich durchgehend als die Mächtigeren und die Männer scheitern gerade daran, dass sie dem patriarchalen Rollenmodell verhaftet bleiben, Frauen unterschätzen, sich selbst in ihrer Männerrolle automatisch mehr Macht beimessen. Selbst Hildes Macht über Gombrowski ist offensichtlich, erst recht die ihrer Tochter. Diese Umkehr und Fehleinschätzung der Männer wird nicht zuletzt dadurch umfassend vermittelt, als sich die Macht bei jeder dieser Frauen auf andere Weise manifestiert. Ein positives Bild starker, unabhängiger Frauen wird dabei jedoch keineswegs gezeichnet. Vielmehr gelangen gerade die beiden härtesten Frauen, Linda Franzen und Anne Pilz, nur durch ihre Rücksichtslosigkeit ans Ziel.

Mag Anne Pilz scheinbar noch einmal davonkommen, es allein Meiler sein, der vom so sicher geglaubten Gipfel des Erfolgs stürzt, stürzt sie dennoch mit ihm, weil die beiden letztlich ein Figurenkollektiv bilden, erst zusammen das kapitalistische Abziehbild ergeben. Wenn Meiler hier das Nachsehen hat, enthält der Film, versteht man die Figuren als Symptome, die moralische Botschaft, dass die bösen Kapitalisten (und Städter) eben am Schluss doch nicht gewinnen, sondern mit ihrem Egoismus und ihrer Gier das Nachsehen haben – und das ist besonders stark bzw. komisch durch Meilers in die Kamera Sprechen am Ende des Films inszeniert. Daneben wird er hier als begossener Pudel dargestellt, der beim Zuschauer in seiner Jämmerlichkeit fast Mitleid weckt. Von spezieller Ironie dabei ist, dass, als er nach dem Telefonat mit Anne Pilz am Straßenrand steht, ausgerechnet der greise Kron, derjenige, der als der Sieger aus dem Windmühlen-Streit hervorgegangen ist, auf seinem klapprigen Rad vorbeikommt und sich erkundigt, ob es ihm nicht gut gehe. Der Unterschied zwischen diesen beiden könnte in jeder Hinsicht kaum größer sein und gerade dieser Kontrast lässt Meiler noch armseliger

wirken.[3428] Plötzlich kommt dieses Ende nicht. Angedeutet hat es sich bzw. wer des Meiler-Pilz-Gespanns am Ende den Kürzeren ziehen würde, schon den ganzen Film hindurch. Meilers souveräner Haltung nach außen haftet von Beginn an etwas Brüchiges an und in einigen Momenten blitzt Unsicherheit auf. Mag bei Anne Pilz zwar sehr viel Fassade sein, wie es vor allem beim ersten Telefonat mit ihrem Chef deutlich wurde, so versteht sie das Darunter weit besser zu verbergen. Aber genau diese Härte ist es, die der Figur – im Vergleich zu Meiler, dem es im Film selbst allein ums Geld geht, – eine (noch) härtere, unsympathischere Charakterzeichnung verleiht; und Meiler ist sein vieles Geld am Ende zum *diabolon* geworden.

[3428] Ebd., 01:25:05-01:25:51.

6. Kron, Fließ und der Windkraft/Gombrowski-Boykott

„Jeder Heimatroman braucht einen Störenfried.“[3429]

„‚Ich habe nicht gegen Windkraftanlagen gekämpft‘ […].
‚Sondern gegen Gombrowski.‘“[3430]

„Der Mensch ist eine Geschichte, die er sich selbst erzählt.“[3431]

In diesem finalen Analyse-Kapitel meiner Arbeit stehen vor allem jene Positionen bzw. Figuren im Zentrum, die sich den Windpark-Plänen entschieden entgegenstemmen (oder dies zumindest vorgeblich tun): Fließ und Kron. Diese eint außerdem, so Schabert, „die Ablehnung einer neoliberalen Gesellschaftsordnung“.[3432]

Was ersteren (und seine Frau) angeht, nimmt der Kampf gegen die geplanten Windräder einen Großteil der Kommunikation mit den anderen Dorfbewohnern ein. Ich werde im Folgenden nicht jedes dieser Gespräche im Detail analysieren, sondern mich auf bestimmte Muster und Fäden, die sich herauskristallisieren, konzentrieren und die Analyse nur dort vertiefen, wo für meine Fragestellung ein Blick mit der Lupe erforderlich ist. Letztlich zeichnen diese Begegnungen nämlich hauptsächlich eines nach: Die Auswirkungen, die die Windpark-Geschichte für das Dorf – jenseits des Ringens um das Eignungsgebiet – noch mit sich bringt. Das ist der wesentliche Grund, warum ich hierauf erst am Ende eingehe. Das Abendessen dient, was Fließ anbelangt, freilich auch dem Kampf gegen den Windpark, weil die gesprächslenkende Figur dabei aber Linda Franzen ist, habe ich es vorne eingeordnet. Ursprünglich hatte ich außerdem für Kron ein eigenes Kapitel im vorherigen Teil vorgesehen, da dessen Interaktionen zugleich etwas über ihn und seine Umgangsformen, seine Einstellung, sein Handeln gegenüber den anderen Alt- und Neu-Unterleutnern aussagen. Ich habe mich dennoch entschieden, mich Kron erst jetzt zu widmen, weil alles, was dieser tut, schlussendlich gegen Gombrowski gerichtet ist; und das ist im Unterleutner Sommer des Jahres 2010/2018 (beinahe) identisch damit,

[3429] Piuk: Toni und Moni, S. 73.
[3430] Zeh: Unterleuten, S. 608.
[3431] Gortz: Dein Erfolg, S. 30.
[3432] Schabert: Perspektiven auf Dorf und Gesellschaft, S. 150. Fließ lebe „gedanklich noch in der Zeit der 1980er-Jahre, dem Ausgangspunkt der Naturschutzbewegung in Westdeutschland“, während Kron den „Wegfall der stabilen Ordnung“ aus der DDR-Zeit beklage (ebd.).

gegen die Windkraft zu sein. Wenn Gombrowski Windräder bauen will, wird eben gegen Windräder protestiert. Wie sich bereits mehrfach gezeigt hat, sind Trennungen (auf der Kommunikationsebene) ohnehin kaum möglich, da alles immer mit allem zusammenhängt – und sollte dies einmal nicht der Fall sein, wird es von den Figuren mit in den Topf geworfen. Insofern geht es mir in diesem Kapitel nicht zuletzt darum, noch einmal aufzuzeigen, wie sich die Figuren in jenem Netz verfangen haben, das sie getrennt-gemeinsam gesponnen haben.

Ich beginne mit den Interaktionen zwischen Kron und Hilde Kessler, gehe anschließend auf zwei (Film-)Gespräche zwischen ihm und Arne Seidel ein, ehe ich in allen Varianten auf den Spielzug zu sprechen komme, der den Stein ins Rollen gebracht hat, wie Kathrin das ihrem Vater im Film explizit vorwirft: Das Gespräch mit den Veteranen sowie – im Film – mit Fließ im Märkischen Landmann.[3433] Danach blicke ich auf die andere Bahn des Kampfes, auf das, was das Ehepaar Fließ tut, um den Bau der Windkraftanlagen zu verhindern. Schließlich geht es um die Folgen und Ergebnisse des Ganzen: Die Zuspitzung und Beinahe-Eskalation beim Skatabend im Märkischen Landmann, außerdem das Gespräch zwischen Kron und Fließ auf der Lichtung (in Roman, Hörbuch und Hörspiel). Zu guter Letzt widme ich mich Kron und dessen Widersacher selbst. Für Roman/Hörbuch und Hörspiel fällt dabei auf, dass Kron und Gombrowski in der Gegenwart, d. h. im Sommer 2010, kein einziges Mal direkt miteinander kommunizieren – die Prügelei unter der Laterne, sofern man dies als Kommunikation bezeichnen möchte, einmal ausgenommen. Der Roman vermittelt Gespräche zwischen Kron und Gombrowski lediglich in einigen Analepsen, die die Vergangenheit und die Wurzeln dieser Feindschaft betreffen.

Kron ist, wie bereits ausreichend deutlich wurde, in mehrerlei Hinsicht interessant. Er ist der Chronist, der Beobachter, derjenige, der (scheinbar) besser als alle anderen versteht, was sich in Unterleuten abspielt: „Kron war wie ein Messinstrument, das auf der Oberfläche der Öffentlichkeit schwamm und ihre Temperatur registrierte. Wenn Kron den Mund hielt, wusste auch sonst niemand, auf welcher Seite er stand.“[3434] Seine Sonderstellung beginnt jedoch noch auf einer grundlegenderen Ebene, nämlich damit, dass er die einzige (Haupt-)Figur ist, die keinen Vornamen hat, was ihn automatisch anonymer und unzugänglicher erscheinen lässt, von den anderen Figuren trennt. Er wird immer nur

[3433] Vgl. Unterleuten III, 00:46:10.
[3434] Zeh: Unterleuten, S. 164.

mit „Kron“ angesprochen und selbst in Kapiteln, in denen die Fokalisierung bei seiner Tochter ist, ist meist von Kron die Rede, nicht von „Vater“.[3435] Zusätzlich abgehoben wird er durch den Nachnamen selbst, der nicht zuletzt an eine Krone und damit an einen König, an Macht und Herrschaft denken lässt.[3436] Mehr noch: Man könnte sogar sagen, dass er sich selbst zum Kronzeugen für die Streitfälle in Unterleuten ernennt – und das führt unweigerlich auf die Frage zurück, welche Macht ihm sein Wissen verleiht und wie er dies gegen den „Angeklagten“, also Gombrowski, zu verwenden weiß. Ein weiterer Charakter-Aspekt, der im Roman formuliert wird, ist eine Maxime, an die er sich genauso wenig hält wie der Widersacher an die seinigen. So heißt es, wie in Kapitel V.1 bereits ausführlich zitiert, Kron verlange nur zwei Dinge von Menschen: „Gemeinschaftssinn und Aufrichtigkeit. […] Das war überhaupt keine Frage der Gesellschaftsform, sondern eine von Anstand und Vernunft.“[3437] Die Ironie dabei ist, dass damit im Grunde genau das benannt wird, was Habermas für kommunikatives Handeln fordert: Gemeinschaftssinn, Bemühen um Verständigung, Orientierung des Handelns am Gemeinwohl, an bestimmten Normen, an Vernunft und Aufrichtigkeit; Kron selbst aber all dies gerade nicht tut. Vielmehr steht sein Handeln dazu (fast) immer im Widerspruch; außerdem zu seiner kommunistischen Weltsicht, die ihm (zumindest) weiterhin nachgesagt wird: „Wie Kommunist sein und Landbesitzen zusammenpasst, hat er mir allerdings nicht gesacht“, so bspw. Wolf Hübschke im Film zu seiner Frau.[3438]

Ehe ich zum Windkraft-Boykott komme, möchte ich kurz noch eine kleine Szene erwähnen, die nicht nur Krons Machtstellung oder zumindest die Art, wie er diese zur Schau stellt, vor Augen führt, sondern überdies zeigt, wie diese spezielle Proxemik im Roman anschaulich beschrieben werden kann. Es geht um jenen Moment, als er zur Dorfversammlung den Märkischen Landmann betritt. Alles ist Inszenierung – mit der Botschaft: „Da kommt Kron.“ Hat er gewartet, bis alle da sind, sucht er sich dann einen Stuhl am anderen Ende des Raumes aus, und als er durch den Saal geht, stößt „er die Krücke laut aufs Parkett wie den Stock eines Zeremonienmeisters, der wichtigen Besuch

[3435] Persönlich spricht sie ihn jedoch mit „Papa“ an (vgl. ebd., S. 175). Im Theaterstück ist das anders: Dort sagt sie nach der Dorfversammlung „Vater“ zu ihm (Zeh: Unterleuten. Bühnenfassung, S. 14).
[3436] Vgl. zu dieser Symbolik: Däumer, Matthias: Krone. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 344f. Daneben ist die Krone außerdem ein Symbol der Weisheit, was Krons Vorrangstellung bzgl. des Wissens über Unterleuten entspricht (vgl. ebd.).
[3437] Zeh: Unterleuten, S. 108.
[3438] Unterleuten II, 05:04:54-05:04:58.

ankündigt[]“, sodass alle ihn sehen und hören können und ihm weichen müssen, was nicht zuletzt für denjenigen gilt, der zuvor auf dem Stuhl gesessen hat. Hier genügt ein Klopfen mit der Krücke, damit der andere aufsteht.[3439] Auch die Wahl des Sitzplatzes ist Teil der Machtdemonstration; denn allein der Platz, auf den man sich setzt, kann z. B. dazu dienen, der eigenen Macht Ausdruck zu verleihen: „Die wichtigste Art, Dominanz zu signalisieren, ist freilich das Beanspruchen von Plätzen, die symbolischen Wert haben. Ein Mensch kommuniziert Dominanz oder hohen Status, indem er einen der wichtigsten Sitzplätze in Anspruch nimmt“.[3440] Hatte die Inszenierung bereits mit dem Moment seiner Ankunft begonnen, grüßt er nun „in alle Richtungen“, macht dabei aber einen Unterschied zwischen Einheimischen und Zugezogenen: „Für die Einheimischen hatte er ein Schulterklopfen, für Zugezogene ein Nicken.“[3441] Und mit seinem Widersacher Gombrowski kommuniziert er ebenfalls ohne Worte: „Als es dem alten Hund gelang, Krons Blick zu fangen, zelebrierte er ein spöttisch-respektvolles Nicken und zog gleichzeitig die Augenbrauen hoch, als wollte er sagen: Nur weiter so, Kron, zeig den Leuten, was für ein Dreckskerl du bist.“[3442] Dies ist das Handeln eines Höherstehenden, der einen Saal durchschreitet und dabei die ihm Untergebenen grüßt, und es ist von Anfang bis Ende Performance. Es ist Kommunikation, er sendet mit diesem Handeln Botschaften aus.

Im Film dagegen ist Kron der Erste, der auf der Dorfversammlung erscheint. Das kann man einerseits als Schwäche auslegen; andererseits charakterisiert es ihn erneut in seiner Rolle des permanenten Beobachters allen Geschehens: Er will nichts verpassen. Von einem machtvollen Auftritt ist im Film jedenfalls nichts übrig; hier ist Kron vielmehr nur ein lästiger Störenfried. Einen Blick, der genau das ausdrückt, wirft dem, zwischen den leeren Stühlen sitzenden, Kron in der letzten Einstellung der Szene dann auch Arne Seidel zu.[3443]

Überhaupt liefert uns der Film zu Beginn ein umfangreiches Bild von Krons Charakter und seiner Kommunikation mit verschiedenen Dorfbewohnern. – Und in sämtlichen dieser Szenen schneidet er schlecht ab. Beim Gespräch mit seiner Tochter – hierauf bin ich in Kapitel IV.2.2 eingegangen – tritt er als verbitterter alter Mann auf, der gegenüber anderen Dorfbewohnern vor allem Argwohn zu hegen scheint. Als ihm Arne Seidel vom

[3439] Zeh: Unterleuten, S. 108-111.
[3440] Argyle: Körpersprache & Kommunikation, S. 222.
[3441] Zeh: Unterleuten, S. 109.
[3442] Ebd., S. 110.
[3443] Unterleuten I, 00:39:31-00:40:41.

Fenster aus mit einem schwachen Lächeln zuwinkt, nickt Kron lediglich leicht und behält seine finstere Miene bei. In der nächsten Szene wird er dann vom Bürgermeister als „Querulant aus Leidenschaft", der „das Gras wachsen" hört, bezeichnet; außerdem von ihm und Anne Pilz dabei beobachtet (subjektive Kamera), wie er gebeugt vor deren Autofenstern steht und von ihr sogleich als ehemaliger Stasi-Mitarbeiter eingeordnet.[3444] Kurz darauf begegnet er bei einer seiner Rad-Fahrten durchs Dorf noch Bodo Schaller – da wird dann überhaupt nicht gegrüßt: Schaller wirft ihm einen giftigen Blick zu, Kron seinerseits schaut ihm leicht schockiert nach und wirkt dabei sehr nachdenklich, sodass sich im Subtext zugleich Unheil andeutet. Unmittelbar im Anschluss sieht er – auf dem Weg zu Hilde Kessler – Elena Gombrowski am Fenster, die er verhalten grüßt, während sie sich mit Grabesmiene wegdreht und das Fenster schließt. Somit weisen bereits diese wenigen Begegnungen zu Filmanfang darauf hin, dass die Beziehungen Krons zu unterschiedlichsten Dorfbewohnern alles andere als von Harmonie gekennzeichnet sind, es insgesamt nicht eben friedlich zugeht, und Kron sich, wie auf S. 128 erläutert, durch die Verweigerung des Grüßens selbst zum „Sonderling" macht, aus der Gemeinschaft herausnimmt. Und trotzdem er sich teilweise um einigermaßen höfliche Umgangsformen, um die Regeln, die gemeinhin für alltägliche Begegnungen gelten, bemüht zeigt; steht ihm auch seine mangelnde Sprach(spiel)kompetenz im Weg.[3445]

Von hier aus kann ich nun zur ersten Filmszene übergehen, in der er gemeinsam mit Hilde Kessler gezeigt wird. Sämtliche Interaktionen zwischen ihr und Kron können, das gilt für alle Varianten, in die Kategorie *Anklage und Verteidigung* eingeordnet werden. Sie ersetzen sogar gewissermaßen ein direktes Gespräch zwischen Kron und Gombrowski, als Hilde – unabhängig davon, was an den Gerüchten über ihre Beziehung dran sein mag – stets für Gombrowski Partei ergreift. Eine allzu gute Figur macht sie, wie das Folgende zeigen wird, dabei allerdings nicht.

Diese erste Szene ist jene, die in den anderen Versionen nur als Analepse erzählt, genauer gesagt, von Hilde Kessler gegenüber Gombrowski geschildert wird. In allen Varianten haben wir es wieder mit einem Konflikt- und im Film außerdem mit einem Anschauungsraum zu tun. Der Besuch endet indes, was die körperlichen Blessuren anbelangt, verglichen mit dem Prätext wenig(er) dramatisch: Kron schlägt Hilde nicht mit der Krücke auf

[3444] Ebd., 00:09:27-00:11:19.
[3445] Vgl. ebd., 00:20:17-00:21:40.

den Kopf – die Krücke, die im Film ein Stock ist, hat er gar nicht dabei, sondern draußen beim Rad gelassen. Einen Krankenwagen braucht es nicht; er stößt sie (nur) zur Seite, als sie versucht, sich ihm in den Weg zu stellen. Hierzu muss jedoch angemerkt werden, dass es sich in Roman/Hörbuch und Hörspiel sogar um eine Art Verteidigung handelt, da er erst mit der Krücke ausholt, als Hilde nach einer Schere greift. Im Film agiert er eher impulsiv denn mit Absicht. Verbal steht der Film den anderen Varianten aber in nichts nach – gleichwohl für diese natürlich gilt, dass das Geschehen retrospektiv aus Hildes subjektivem Empfinden heraus geschildert wird; im Film bekommen wir es hingegen aus der Außensicht präsentiert. Die Begrüßung – Hilde steht auf der Veranda, als er eintrifft – fällt nicht eben freundlich aus. Man sagt: „Hilde“ und „Kron“ statt „Hallo“ oder „Guten Morgen“, und während Hilde ihn verwundert bis misstrauisch ansieht, geht er an ihr vorbei ins Haus, ohne darauf zu warten, dass sie ihn vielleicht hereinbitten würde. Nachdem er ihr die tote Katze auf den Küchentisch gelegt hat, setzt er sich – dazu aufgefordert hat sie ihn nicht – und fängt mit seinen Mutmaßungen an, Gombrowski oder Schaller könnten dahinterstecken. Dann ist der Besuch schnell beendet. Hildes Einwände ignorierend schnappt er sich, wobei er sie zur Seite stößt, einfach eine Ersatz-Katze, packt sie in den Korb und geht mit einem unfreundlichen „Wir sehen uns, Hilde“ hinaus. Obwohl dies eine kurze Szene von lediglich einer guten Minute ist, liefert sie weitere wesentliche Informationen zu Krons Charakter (und den generellen Umgangsformen im Dorf). Sein Tonfall war den gesamten Besuch über schroff und eher laut. Er wirkt wütend und seine Emotionen haben klar Einfluss auf sein Sprechen und Handeln. Anstatt ruhig mit Hilde zu reden, ihr die Sache zu erklären und um ein neues Kätzchen für seine Enkelin zu bitten, hat er sich einfach (mit Gewalt) genommen, was er wollte, worin sich erneut die fehlende Sprach(spiel)kompetenz zeigt.[3446] In den ersten 23 Minuten des Films wird uns Kron also ausführlich und aussagekräftig vorgestellt. Dominiert zu Beginn des Romans Linda Franzen, ist es im Film Kron.

Bleibt die direkte Vermittlung dieser Begegnung in Roman/Hörbuch und Hörspiel, wie gesagt, ausgespart, wird jene am Tag nach der Dorfversammlung – im 15. Kapitel (aus Krons perzeptiver und für den Wohnraum abwertender Perspektive) geschildert. Dabei geht es nun bereits explizit um die Windräder – und vor allem um Gombrowski. Das

[3446] Ebd., 00:21:41-00:22:59; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 93; Zeh: Unterleuten-HS, 1/21-01:08-01:13.

Sprachspiel der Begrüßung fällt (wieder einmal) aus; stattdessen fragt sie im Hörspiel: „Wat willst du, Kron?“ – „Ick will ma entschuldigen – hier“, sagt Kron, worauf „Die Rosen haste doch in meim Jarten abjerissen“ folgt. Blumen zur Entschuldigung mitzubringen, wäre an sich eine gute kommunikative Botschaft, aber wenn Kron sie vorher in Hildes eigenem Garten geklaut hat, verkehrt er dies ins Gegenteil, wird dadurch außerdem als entweder naiv oder herablassend charakterisiert. Hinzu kommen neben der ausbleibenden Begrüßung (erneut) negative Emotionen: Zuvor hatte Kron schon den vorbeifahrenden Malte angeherrscht; ist allein deshalb schlecht gelaunt, weil man sich gerade über seinen Auftritt als „Rosenkavalier“ lustig gemacht hat. – Ein denkbar schlechter Start. Inhaltlich unterscheiden sich Roman, Hörbuch und Hörspiel kaum. Die Sätze klingen in Hörbuch wie Hörspiel entschieden schroff, sind alles andere als ein gelungener Gesprächseinstieg, lassen sich eher als Kampfansagen verstehen. Zu diesem holprigen Beginn gehören – das ist eine andere Seite, die die Szene weniger eindeutig und hart macht – daneben Gedanken Krons über Hilde, die vor allem von Mitleid gekennzeichnet sind („Arme Hilde“). Der Track endet mit Krons Frage „Darf ich rinkommen?“ und nach einer Pause sagt er „Ja – danke“, worauf von Hilde nur ein schroffes „Bitte“ zu vernehmen ist – eher das Gegenteil einer Einladung zum Hereinkommen; inwiefern sie ihn, vielleicht durch eine Geste, überhaupt hereingebeten hat, bleibt – wie im Prätext – ausgespart. Tonfall und Mimik unterlaufen bzw. kehren das Sprachspiel um, das hier vordergründig gespielt werden soll.[3447]

In allen drei Varianten setzt sich das Unbehagen, zunächst in Form von hilflosem Schweigen, fort. Drinnen wenden sich Krons Gedanken dann aber Gombrowski und den Katzen zu; er ekelt sich überdies vor dem Geruch und den Katzenhaaren, was (im Hörspiel) *natürlich* noch von Hintergrund-Miauen auf der Geräuschebene begleitet wird, sodass auditiv ein gestimmter Raum geschaffen wird. Hier kippt auch die Tonlage wieder und die Stimmung ist merklich angespannter als in Roman/Hörbuch:

> [K:] „Ja, wo kann man sich denn hier ma hinsetzen?“
> [H:] „Setz dich doch einfach hin.“
> [K:] „Ja, wo d’n?“
> [H:] „Na is’ doch Platz, Mann, Kron. Mach’s nicht so – kompliziert.“
> [Kron flucht im Hintergrund und wird (in Gedanken) angesichts des Mullverbands an Hildes Kopf wieder von Mitgefühlt gepackt.][3448]

[3447] Ebd., 2/4; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 211f.; Zeh: Unterleuten-HB, 79-06:07:57-06:09:26.
[3448] Zeh: Unterleuten-HS, 2/5-00:00-00:36; Zeh: Unterleuten, S. 211f. Hier wird Kron zudem als ein Mann charakterisiert, der selten lächelt, es bereitet ihm Mühe.

Im Roman gibt es hier nur Krons Frage „Wollen wir uns setzen?“[3449], auf die Hilde nicht reagiert – ungeachtet dessen, was sie sagt, spricht sie im Hörspiel immerhin mit ihm. Und, das gilt ebenfalls für alle Versionen, indem Kron sich setzt – Hilde bleibt stehen –, begibt er sich in die unterlegene Position und schafft so selbst ein Ungleichgewicht in der Interaktion.[3450]

Von seinem angeblichen Grund des Besuchs ist erst einmal keine Rede mehr. Im Gegenteil – Kron startet das Gespräch mit einem Vorwurf – Hilde wechselt das Thema, bringt ihn damit jedoch unfreiwillig auf seine gewohnten Sprachbahnen zurück:

> „Ich dachte, die Katze ist vergeben.“
> „Die Familie holt das Kätzchen am Wochenende, Kron. Warum hältst du immer alle außer dir für Lügner und Betrüger?“
> „Weil ihr alle welche seid.“[3451]

Dies findet sich, mit leichten Veränderungen in der Ausdrucksweise, auch im Hörspiel; und während der harte Ton auf beiden Seiten fortbesteht, stehen Krons Gedanken („Ich kann se nich’ angucken.“) erneut in Kontrast zu dem, was er laut ausspricht.[3452] Obwohl Hilde ihn danach sogar direkt fragt „War das jetzt deine Entschuldigung?“ und damit das Gespräch quasi zum vorgeblichen und ursprünglichen Sprachspiel zurückführt, macht er mit den Vorwürfen weiter, geht also nicht auf ihren Zug ein, sondern beginnt seinerseits ein neues Spiel, sodass immer mehr der Eindruck entsteht, der Grund für den Besuch sei ein ganz anderer: „Das Windmühlentheater ist doch wieder ein neues Verbrechen aus dem Hause Gombrowski“.[3453]

Im Gegensatz zum Beginn, als beiden Figuren die gleiche Härte in die Stimmen gelegt wurde, klingt Hilde im Hörbuch, wenngleich einzelne Satzteile („Lügner und Betrüger“) durchaus noch einen Angriffston enthalten, nun insgesamt zurückhaltender. Bei Kron hat sich nichts geändert. Alles ist Anklage. Alles, was er sagt, ist verbale Attacke, was den Informationen entspricht, die von der Erzählerin mitgeliefert werden. Dabei spielen verschiedene Emotionen eine Rolle bzw. beeinträchtigen ihn; u. a. heißt es „Krons Beschämung wandelte sich in Wut.“ (Im Hörspiel klingt er bei diesen Sätzen etwas weniger

[3449] Ebd., S. 212.
[3450] Hildes Kopf steht hier vermutlich trotz ihrer geringen Körpergröße (vgl. ebd., S. 87, 90) höher.
[3451] Ebd., S. 213; Zeh: Unterleuten-HB, 80-06:10:51-06:11:03.
[3452] Zeh: Unterleuten-HS, 2/5-00:47-01:00.
[3453] Zeh: Unterleuten, S. 213; Zeh: Unterleuten-HB, 80-06:11:09-06:11:39. Hierzu lässt uns die Erzählerin wissen: „Kron hatte wirklich vorgehabt, ihr ein paar freundliche Worte zu sagen und gleich wieder zu gehen, aber nun musste er loswerden, was ihm auf der Zunge lag.“ (Zeh: Unterleuten, S. 213).

aggressiv.)[3454] Trotzdem es im Hörspiel (analog der Vorlage) weitergeht, denkt er nach ihrem „Mensch, Kron, du bist paranoid“: „Die bringt mich immer noch leichter aus der Fassung als all die andern“ – es ist also nicht allein das Thema Gombrowski, das es ihm schwer macht, seine Emotionen sowie Wortwahl und Tonfall unter Kontrolle zu behalten, sondern die Konfrontation mit dieser Frau, die über ihn (wie über Gombrowski) eindeutig eine gewisse Macht hat.[3455] Wie im Kapitel zu den Figurenkonstellationen angemerkt, verfügen Hilde Kessler und Kron – auch jenseits des Gombrowski-Dreiecks – über eine gemeinsame Vergangenheit mit ihren einstigen Rollen als Brigadeführer und Hauptbuchhalterin in der LPG; und diese schwingt nicht zuletzt in dieser Interaktion mit.

Die sich daran anschließenden Äußerungen werden im Roman alle in autonomer direkter Rede zitiert, bis zu dem Moment, an dem es Hilde reicht: „‚Hau ab!‘, schrie Hilde.“ Kron legt seine Theorie dar, von Schallers Unfall über den „Geldsack aus dem Westen“, Hildes Antworten sind kurz: „Du bist paranoid, Kron.“; „Hör auf damit.“; „Geh jetzt nach Hause, Kron.“ Er steht tatsächlich auf und geht in den Flur – indes nicht ohne mit der Türklinke in der Hand noch eine weitere Drohung in Richtung Gombrowski auszusprechen: „‚Dieses [Sprechpause im Hörbuch] Mal mache ich ihm einen Strich durch die Rechnung‘ […]. ‚Das kannst du dem fetten alten Hund ausrichten.‘“[3456] Inwieweit er für seine Drohung eine Grundlage besitzt, vermag man zu diesem Zeitpunkt zwar noch nicht zu sagen, aber dass es ihm ernst damit ist, wird relativ schnell deutlich; noch am selben Abend trifft er sich mit den Veteranen (Kapitel 24). Im Roman wird dem, geschildert aus Jule Fließ-Weilands Sicht, ein kurzer Epilog nachgeschoben, der die Interaktion *nochmal scheitern* lässt: Sie beobachtet, wie Hilde Kron zum Abschied die Rosen hinterherwirft.[3457]

Im Hörbuch fallen in dieser Szene die unterschiedlichen Sprechmelodien auf. Kron spricht zunächst ruhiger, seine Taktik hat sich nun in Richtung ironischer Nadelstiche gegen Gombrowski verschoben. Erst bei der abschließenden Drohung wird wieder mehr Schärfe in seine Worte gelegt. Hilde dagegen ist nun merklich zu aggressiver Verteidigung übergegangen, sagt dann jedoch nichts mehr und ist offenbar emotional aufgewühlt („Hilde zitterte“). Es ist die nonverbale Botschaft, die ankommt und Wirkung hat, nicht die Worte. So schildert die Erzählerin, wie Kron anhand der Fassungslosigkeit, mit der sie vor ihm steht, ihre Unschuld erkennt. Dieser Anblick führt am Ende zwar dazu, dass

[3454] Ebd.; Zeh: Unterleuten-HS, 2/5-00:47-00:58.
[3455] Ebd., 01:00-01:24.
[3456] Zeh: Unterleuten, S. 214; Zeh: Unterleuten-HB, 80-06:11:52-06:13:14.
[3457] Zeh: Unterleuten, S. 220f.

er seine Entschuldigung noch ausspricht und Hilde damit sogar ein Lächeln entlockt: „Dass ich dich geschlagen habe, tut mir *wirklich* leid“.[3458] Entsprechend der von der Erzählerin erwähnten Rückverwandlung von Wut in Scham, klingt er hier nun erstmals sanfter, was am Misslingen des gesamten „Gesprächs“ freilich nichts mehr ändert. Auf das Fundament der vorherigen Drohungen fällt diese Entschuldigung hart.

Das Hörspiel unterscheidet sich vor allem im letzten Teil von Roman/Hörbuch. Zunächst wird Hildes „Hau ab“ – es hört sich beinahe an, als würde sie dabei gewürgt – wiederholt. Während es im Roman durch Ausrufezeichen und verbum dicendi („schrie“) als laut gekennzeichnet wird, wird es im Hörspiel zu weinerlicher Verzweiflung. Durch das Miauen auf der Geräuschebene wird die Wirkung noch verstärkt, verfehlt sie auch auf Kron nicht, wenn er denkt: „Eigentlich wollt’ ich doch freundlich sein.“[3459] – Dennoch bleibt er bei seinen verbalen Attacken gegen Gombrowski hart und drohend.

> [K denkt:] „Wie die mich ansieht. […].“
> [H zu den Katzen:] „Komm her, mene Klene. Komm her.“
> [K:] „Ach so [räuspert sich], wat ich dir eigentlich sagen wollte, äh, ick – äh – also i –, et tut mir wirklich leid, dass ich dich *geschlagen* hab’.“
> [H denkt:] „Ick glaub, ick hab’ mich verhört. Hat der sich eben entschuldigt?“
> [K denkt:] „Wenn sie lächelt, erscheinen in ihren Mundwinkeln zwei Grübchen, die man sonst gar nicht sieht.“
> [H denkt:] „Kron.“
> [K denkt:] „Ein alt jewordenes Mädchen.“
> [Jämmerlich klingendes Miauen beendet die Szene].[3460]

Auf Krons Ausführungen geht Hilde im Roman ebenfalls nicht weiter ein, aber indem sie im Hörspiel zu ihren Katzen spricht, wendet sie sich entschiedener von ihm ab. Sie schenkt ihm wenig Aufmerksamkeit, unterdessen Kron seinerseits Gedanken nachgeht. Im Unterschied zu Krons Perspektive im Roman wird hier ein gegenseitiges Beobachten mit (gedanklichem) Subdialog über den anderen inszeniert. Das Pulver ist an dieser Stelle verschossen. Es gibt eigentlich nichts mehr zu sagen und so kommt er schließlich – scheinbar beiläufig, als wäre es ihm gerade wieder eingefallen („Ach so“) – auf die Entschuldigung zurück. Doch im Gegensatz zum sperrigen „Dass ich dich geschlagen habe, tut mir wirklich leid“ hat er Mühe, den Satz hervorzubringen, immer wieder stockt er oder räuspert sich; insbesondere das zentrale Wort „geschlagen“ scheint er kaum über die

[3458] Ebd., S. 214f.; Kursivierung A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 80-06:13:51-06:13:56.
[3459] Zeh: Unterleuten-HS, 2/5-02:06-02:12.
[3460] Ebd., 02:20-03:15.

Lippen zu kriegen. Insofern fällt die Charakterisierung Krons im Hörspiel positiver aus; er hat vernehmbar Gefühle und wird nicht nur rachsüchtig und blind im Kampf gegen den alten Widersacher ferngesteuert. Zudem haben wir zwei Gedanken von Hilde. Der erste lässt ihr Erstaunen über die Entschuldigung erkennen – womit zugleich etwas über Krons Charakter ausgesagt wird: Ein Mann wie Kron entschuldigt sich (normalerweise) nicht. Überdies ist das Ende, obwohl es nur aus Gedanken besteht, aussagekräftig. Aufgrund der sanften Traurigkeit, die in Hildes „Kron" gelegt wird, wird diesem einen Wort eine ganze Ladung an Gefühlen mitgegeben; auch sein Gedanke klingt melancholisch angesichts der verstrichenen oder vielmehr verlorenen Zeit. Wenn dieser Besuch durch ein klägliches Miauen der Katzen beendet wird, setzt dies einen treffenderen Schlusspunkt unter den Besuch als jedes Wort – es ist zum Jammern.

Als Ganzes – das gilt für alle Varianten – misslingt die Kommunikation hier auf sämtlichen Ebenen. Nichts passt zusammen; permanent werden Anschlüsse verweigert und neue Sprachspiele eröffnet, weshalb man es beinahe als ungebundenes Gespräch, als bloße Aneinanderreihung von Äußerungen bezeichnen kann. Das beginnt mit den Rosen, die er in Hildes eigenem Garten abgerissen hat, setzt sich in der Sitz-/Stehordnung fort und findet den offensichtlichsten Ausdruck in den Anklagen, die Kron auf Hilde herabregnen lässt. Der geäußerte Anlass seines Besuchs, nämlich sich für den Schlag mit der Krücke zu entschuldigen, verfehlt seinen Zweck vollständig. Der Ton des Hörbuchs stimmt mit den Schilderungen von Emotionen und nonverbalem Handeln überein; steigert die aggressive Stoßrichtung des Textes allerdings noch durch entsprechend harte und angreifende Betonungen. Und obwohl das Hörspiel nur an einigen Stellen von den ausgesprochenen Äußerungen des Romans abweicht, entsteht durch Inhalt wie Art und Weise der Gedankenwiedergabe ein anderes, teilweise weicheres Bild. Der Mix aus Wut und Traurigkeit ruft manchmal eher Mitgefühl denn Antipathie hervor. Aus Hilde ist zum Schluss ebenfalls jede Härte gewichen. – Natürlich ändert all dies nichts am Misslingen der Kommunikation; es sorgt aber dafür, dass die Figuren mit ihren Emotionen, die oftmals im Widerspruch zu ihren Äußerungen stehen, differenzierter gezeichnet werden. Sie empfinden mehr, als sie dem anderen zeigen, und vor allem bei Kron wird deutlich, dass das, was er nach außen hin sagt und tut, Fassade, Täuschung ist (was Hilde ihm davon abnimmt, ist eine andere Frage).

Diesen Entschuldigungsbesuch gibt es auch im Film. Nur stellt Kron hier sogleich heraus, dass er nicht aus eigenem Antrieb gekommen ist – es ist seine „Antwort“ auf die Frage nach dem Verbleib des gestohlenen Kätzchens: „Kathrin sagt, ich soll mich entschuldigen.“ In den anderen Realisierungen gibt es eine derartige Anordnung nicht. Außerdem wird dieser Besuch im Film nicht von Beginn an gezeigt; er setzt erst ein, als Kron schon in Hildes Wohnzimmer ist, wo er vom Fenster aus Jule beim Unterschriftensammeln beobachtet. Dies dient ihm sogleich als Anlass, seine übliche Platte abzuspielen: „Draußen marschiert der Widerstand gegen *deinen* Gombrowski.“ Insgesamt läuft die Kommunikation hier nicht wesentlich anders ab als in Roman, Hörbuch, Hörspiel. Anstatt ihre Frage nach der gestohlenen Katze zu beantworten, bringt er die angeordnete Entschuldigung hervor, die letztlich keine ist – er sagt nur, laut seiner Tochter solle er sich entschuldigen, doch explizit spricht er die Entschuldigung nicht aus. Dass er nun von Hilde provoziert wird, verbessert die Situation freilich nicht: „Das Mädchen hat Verstand – hat se wohl von ihrer Mutter geerbt.“ Daneben erfahren wir aus den folgenden beiden Sätzen wieder einiges über Kron, seinen Charakter und seine Haltung zur ehemaligen DDR: „Ihre Mutter war herzlos und dumm, sonst wär’ sie auch nie in den Westen“ (Kron)/„Weil sie’s hier nicht ausgehalten hat – und dich auch nicht“ (Hilde). Danach spielt er einen weiteren Track seiner Gombrowski-Platte ab: „Ich werd’s nie begreifen. Nach allem, was er getan hat, hältst du immer noch zu Gombrowski. – Dabei weißt du am besten, wozu er imstande ist.“ Zumindest hindern Hildes genervter Gesichtsausdruck sowie ihre Feststellung – oder Behauptung – „Gar nichts weiß ich. – Und du auch nicht.“ ihn daran, weitere Pfeile gegen den Widersacher abzufeuern; vielmehr senkt er den Blick, schaut dann auf das, auf einer Kommode stehende, Foto Eriks und fragt sie, ob sie noch manchmal von ihm träume, bei ihm sei das der Fall. – Auf diese Brücke zur gemeinsamen Vergangenheit geht Hilde allerdings nicht ein. Ihren toten Mann anzusprechen, berührt, das wird sich in einer weiteren Interaktion erneut zeigen, eine Grenze zum Unsagbaren die nicht überschritten werden darf. Bei Hilde ist das Schweigen ein Nicht-reden-Können über ihren Mann, ein überwältigtes Schweigen. Stattdessen kehrt sie, was sich mit den anderen Varianten deckt, zum Beginn und angeblichen Grund des Besuchs zurück: „War sie das jetzt, deine Entschuldigung?“ – Und wie in Roman/Hörbuch/Hörspiel endet Kron (im Hinausgehen) mit einer Drohung gegenüber dem alten Feind: „Gombrowski und seine Windmühlen werden bald mächtig Gegenwind bekommen, überleg’ dir gut, auf

wessen Seite du stehen willst.“ – Im Film fällt der Besuch, u. a., weil weder die Entschuldigung tatsächlich ausgesprochen wird noch wir über den Rosenkavalier schmunzeln können, insgesamt negativer aus. Ansonsten sind die Unterschiede aber nicht sehr groß. Im Zentrum steht Gombrowski. Auf beiden Seiten sind Tonfall, Mimik und Gestik alles andere als einvernehmlich. Hilde agiert während des gesamten Gesprächs, wenn man es denn überhaupt als solches bezeichnen möchte, selbst relativ hart, bleibt mit verschränkten Armen, also einer abweisenden Körperhaltung, im Türrahmen stehen. Kron dagegen bewegt sich durch den Raum, was wiederum als Zeichen von Anspannung oder Unsicherheit gewertet werden kann. Mehrfach gehen sie nicht auf das ein, was der andere zuvor gesagt oder gefragt hat, sondern eröffnen ein neues Sprachspiel, sodass ein Dialog gar nicht erst entstehen kann. Die Frage, inwieweit Krons Drohung ein Fundament hat, sei auch hier dahingestellt – in jedem Fall wirft er mit diesem Auftritt neues Holz in den Konfliktofen; bringt er damit schließlich zum Ausdruck, dass er Gombrowski den Sieg nicht einfach überlassen wird. Dieser, nicht die Windräder oder gar die Entschuldigung, war eigentliches Thema und Anlass des Besuchs; darin stimmen alle Versionen überein. – Für den Film darf hierbei allerdings nicht vergessen werden, dass Kron kurz zuvor bei Arne Seidel war, um ihn um die Unterlagen für die Ausschreibung zu bitten.[3461] – Wieder kein Interaktions-/Beziehungsraum; Krons Fixierung auf Gombrowski erzeugt erneut einen Konfliktraum.

Im Film folgt am vierten Tag noch ein weiterer, jedoch recht kurzer Besuch, bei dem es etwas ruhiger – oder bemüht ruhiger – zugeht: Kron sucht nach seiner Enkelin und kommt dabei u. a. bei Hilde vorbei. Obwohl er zurückhaltend mit ihr spricht – und den alten Feind (von sich aus) *sogar einmal nicht* erwähnt – äußert er unterschwellig Vorwürfe, nämlich gegenüber Hilde selbst. Er stellt klar, dass Krönchen nichts mit dem Tod der Katze zu tun hatte („Ich sag’ ja nur, falls du irgendwie wütend bist auf Krönchen.“) – eine Botschaft, die Hilde begreift („Hm, verstehe. Falls ich sie aus Rache entführt und auf meinen Dachboden eingesperrt habe, ja?! – Kinder laufen manchmal weg. Dahinter muss nicht immer gleich die Weltverschwörung stecken. – Oder Rudolf Gombrowski.“), bleibt dabei selbst dennoch relativ ruhig (oder gleichgültig), sitzt auf dem Sofa – Kron steht – und krault ihre Katzen. Die letzte Einstellung zeigt dann Krons Gesicht in Großaufnahme

[3461] Unterleuten II, 00:14:19-00:15:23; vgl. ebd., 00:10:03-00:11:57.

– nicht angreifend, eher angegriffen – nach einem zerknirschten „Das hab' ich ja auch nicht behauptet." In dieser kurzen Szene sticht vor allem eines heraus: Es ist erstmals im Film eine verwundbare Seite Krons zu sehen (und zu hören). Insgesamt wirkt er angespannt und unsicher, was hier freilich dem Kontext, der verschwundenen Enkelin zugeschrieben werden kann. (Der Rest wird nicht mehr erzählt.)[3462]

Gerade für Hilde hat sich durch dieses Ereignis – bringt man sie (und Gombrowski) im Dorf doch mit dem Verschwinden des Kindes in Verbindung – die Lage dramatisch zugespitzt, was einen wesentlichen Grund dafür darstellt, warum sie dem Befehl ihrer Tochter Folge leistet und zu Kron geht. Ich behandle dieses Gespräch zwischen ihnen relativ ausführlich, da es einer der wenigen erzählten Vermittlungsversuche ist, die es (in allen Varianten) überhaupt gibt. – Es ist das letzte Gespräch, das Hilde Kessler im Film führen wird; kurz darauf hat sie den Schlaganfall. Wie Kron selbst mehrfach auf Veranlassung seiner Tochter handelt, tut dies hier auch Hilde. Die Sonderrolle Hildes innerhalb der Konfliktkonstellation wurde von Betty (vgl. Kapitel IV.2.3) benannt: Sie sei die Einzige, die mit Kron *und* Gombrowski reden könne. Ihr kommt demnach die Rolle einer Vermittlerin zu. Wieder begegnen sie sich draußen (Kron hackt gerade Holz), wieder begrüßen sie sich mit „Hilde" und „Kron" – dabei scheint es sich also um ihre übliche Anrede zu handeln; und es ist außerdem ganz normal, dass Hilde mit dem Vornamen angesprochen wird, unterdessen Kron einfach immer Kron bleibt. Man tauscht noch einen schweigenden Blick, dann schlägt Kron die Axt in den Stamm; und die nächste Einstellung zeigt ihn im Haus, mit zwei Gläsern und einer Flasche seines Apfelsafts aus „eigene[r] Pressung". Da sie sich am Tisch gegenübersitzen, sind zumindest die Rahmenbedingungen an sich besser als bei allen bisherigen *Gesprächen*. Hilde sitzt auf der Bank, wirkt ein wenig unsicher, aber freundlich: „Hier drin hat sich seit zwanzig Jahren nichts verändert. […] Das passt zu dir. Allein mit dir und deiner Welt." – Kron hingegen antwortet – wie meist – ziemlich schroff: „Warum auch? […] Meine Welt gibt's nicht mehr." – Das liefert darüber hinaus die Information mit, dass Hilde seit zwanzig Jahren nicht bei ihm gewesen ist, und misst damit gleichzeitig diesem Besuch noch größeres Gewicht bei. – Was sich von seinen Besuchen bei ihr nicht unterscheidet, ist das Halbdunkel, in dem sich das Gespräch abspielt. Nachdem sie kurz hieran angeschlossen hat

[3462] Ebd., 00:58:05-00:58:52.

(„Das gilt für die meisten hier.“), holt Hilde sichtbar Luft und kommt zum Grund ihres Besuchs, wobei ihre Stimme einen leicht brüchigen Klang annimmt – ihre gesamte Körperhaltung (Hände im Schoß, angespannter Blick) ist unsicher: „Hast du Gombrowskis Fenster gesehen?“[3463] Der Fortgang gestaltet sich dann so:

> [K:] „Es trifft keinen Unschuldigen.“
> [H:] „Und wenn doch? Ich entführe keine Kinder. Und Rudolf auch nicht. Das weißt du. – Also erklär’ das deinen Leuten.“
> [K:] „Ich habe hier schon lange nichts mehr zu sagen.“
> [H:] „Natürlich hast du. – Bei Rudolf haben sie alles zerstört. Bei mir wurde nicht eine Rose abgeknickt. Das habe ich dir zu verdanken.“
> [K:] „Die Leute ziehen ihre eigenen Schlüsse.“
> [H:] „Ja, dann rede mit den Leuten. – Wenn du es schon nicht für Gombrowski tust oder für die Ökologica – [Seufzen], dann tu’s wenigstens für mich.“
> [K:] „Warum sollte ich?“
> [H:] „Ich bin dir nicht gleichgültig. Und du mir auch nicht.“
> [An dieser Stelle werden die Einstellungen größer. Es sind Nah- und Großaufnahmen; die Gesichter werden nun frontal gezeigt, was die Botschaft, dass es nun um etwas Wichtiges geht, unterstützt.]
> [K:] „Das hast du dann aber gut für dich behalten. – Außerdem hast du dich für Gombrowski entschieden.“
> [H:] „Vielleicht hasst du ihn ja deswegen. Und nicht wegen deiner Klassenkämpfe oder diesen blöden Windrädern.“
> [Kron, sich zu Hilde vorbeugend:] „Frag dich lieber, warum Erik damals sterben musste.“
> [H – die Körpersprache wird unruhig:] „Das muss ich mich nicht fragen, weil ich die Antwort kenne. Dumme besoffene Männer treffen sich bei Sturm im Wald. Erik is’ vom Baum erschlagen worden.“
> [K:] „Und mit der Antwort bist du zufrieden?“
> [H:] „Ja –, das bin ich. – Danke für den Saft.“ [Sie hat den Saft nicht angerührt.][3464]

Daraufhin verlässt Hilde das Haus, Kron geht ihr nach und ruft in der Tür stehend nach ihr, aber da steht bereits Jule Fließ, weshalb der Duolog beendet ist.

Mit diesem Gespräch haben wir ein weiteres Beispiel dafür, dass Verständigung – und erst recht Einverständnis – nur möglich ist, wenn beide Seiten mitspielen; ansonsten kommt es, wie sich bereits mehrfach gezeigt hat, zu einem Widerstreit. Es geht nicht weiter, man kann das Gespräch nur abbrechen. Natürlich fängt Hilde das Ganze taktisch ungeschickt an, indem sie als Erstes Gombrowski erwähnt und Kron damit eine Vorlage liefert, seinen Unmut wieder einmal kundzutun. Allerdings ist dieser angesichts des Geschehens – die Windräder, Krönchens Verschwinden und diverse weitere Folgen –

[3463] Unterleuten III, 00:21:38-00:22:37.
[3464] Ebd., 00:22:41-00:24:09.

kaum auszuklammern. Und wenn Kron behauptet, nichts mehr zu sagen zu haben, weiß er selbst, dass das nicht der Wahrheit entspricht; hatte er die Ereignisse, u. a. mit dem Gerücht über die angebliche Schließung der Ökologica, immerhin erst ins Rollen gebracht. Weil sie so nicht weiterkommt – Kron bleibt hart und stur, begegnet ihrem Appell, mit den Leuten zu reden, nur pampig –, wechselt Hilde die Taktik und versucht, Kron zu beeinflussen, indem sie sich auf ein Gefühlsfeld begibt. Hatte sie ihm zuvor in die Augen gesehen, senkt sie nun ihren Blick (ähnlich wie sie es zu Beginn bei der Erwähnung Schallers an Gombrowskis Küchentisch getan hatte), zögert kurz, ehe sie weiterspricht. – Ob aus Unsicherheit oder Unaufrichtigkeit, lässt sich nicht eindeutig entscheiden. Für Kron ist dies ohnehin nur ein weiteres Stichwort, um gegen Gombrowski anzureden. Interessant ist der Moment, als Hilde das möglicherweise wahre Motiv für seinen Gombrowski-Hass anspricht. Wechselt er hier schlagartig das Thema, kann man dies als Indiz werten, dass sie damit wohl nicht ganz falsch liegt. Ihrerseits will sie das Gespräch über ihren verstorbenen Mann dann möglichst schnell beenden; ähnlich wie Kron zuvor abgebrochen, das Thema gewechselt hat, als Hilde mit ihren Worten eine Grenze zum zu Persönlichen überschritten hat (nach „Vielleicht hasst du ihn ja deswegen. Und nicht wegen deiner Klassenkämpfe oder diesen blöden Windrädern.“). Wie unangenehm ihr das ist, lässt sich daran erkennen, dass es das zweite Mal ist, da sie den Blickkontakt abbricht. Diesen können wir ansonsten durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren durchgängig beobachten; und sehen außerdem, dass Hilde ihre Körperhaltung kaum verändert, ihre Mimik ist ebenfalls ruhig, doch keineswegs emotionslos. So verleiht sie manchen Sätzen mit einem eindringlicheren Blick Nachdruck. In Krons Mimik und Gestik spielt sich anfangs nicht sehr viel ab; die Emotionen legt er in erster Linie in den Tonfall und der ist relativ aggressiv. Als er am Ende mit Erik anfängt, beugt er sich vor, wie um dem Angriff, den Hildes Vermutung für ihn bedeuten mag, mit einem Gegenangriff zu begegnen. An dieser Stelle zeigt Hilde selbst mehr Emotionen, sie spricht schneller und lauter, wirkt insgesamt fast gehetzt. Das Gespräch ist an jener Grenze angekommen, die nicht überschritten werden darf. Vor allem verraten Abwehrhaltung und abrupter Aufbruch ihre Annahme – oder ihr Wissen –, dass Schaller etwas mit dem Tod ihres Mannes zu tun hatte – und das wiederum macht den vorherigen Versuch, Schaller mit Geld zum Verlassen des Dorfes zu bewegen, mehr zu einer eigenen Angelegenheit als einer für das Dorfwohl. (Ein weiterer Hinweis in diese Richtung war Bettys feindselige Haltung gegen Schaller bei einem unerwarteten Zusammentreffen in der

Ökologica.) Nachdem sie aufgestanden ist, sehen wir noch einige Sekunden Krons Gesicht in Großaufnahme, auf dem eine Mischung nicht klar identifizierbarer, aber definitiv unangenehmer Gefühle zu erkennen ist.[3465] Was das Ergebnis anbelangt, hat Hilde vom Ziel der Verständigung, mit dem sie hergekommen ist, nichts erreicht. – Später ist es dann vielmehr ihr Schlaganfall, der Kron sichtbar trifft und ihn von einer verwundbareren Seite zeigt – und vielleicht Einfluss auf sein weiteres Handeln hat.[3466]

Nun komme ich zu zwei Gesprächen zwischen Kron und Arne Seidel, die es in den anderen Varianten nicht gibt. Als Hintergrund zu Krons, oben analysiertem, Entschuldigungsbesuch kommt, was Hilde, wie erwähnt, nicht wissen kann, hinzu, dass er kurz zuvor – wiederum auf Veranlassung seiner Tochter – bei Arne Seidel war, um die Unterlagen für die Ausschreibung abzuholen (Tag zwei der erzählten Zeit). Dieser Besuch setzt ebenfalls in medias res ein. Zwar sitzen sie sich an Arnes Schreibtisch gegenüber, könnten sich also auf das Gespräch mit dem anderen konzentrieren, doch Arnes Körperhaltung ist abweisend – er hat die Arme vor der Brust verschränkt; zudem greift er Kron verbal an bzw. provoziert ihn, wenn er ihm seine (ehemalige) kommunistische Weltsicht entgegenschleudert: „Ausgerechnet du willst dein Land verpachten? Soll das'n Witz sein? […] Is' das nicht eher was für die bösen Kapitalisten?" Wie bei der „Entschuldigung" gegenüber Hilde schiebt Kron seine Tochter vor, entzieht sich damit dem Kapitalistentopf, und begibt sich so natürlich zugleich in die schwache Position eines Mannes, der sich von seiner Tochter befehlen lässt, was er zu tun hat. Mit den Unterlagen schon auf dem Weg nach draußen, wird Kron vom Bürgermeister aufgehalten, der im Grunde genau das anspricht, worum es Kron geht („Willst du wirklich Windräder bauen – oder willst du Gombrowski das Leben schwer machen?"), sodass Krons trotzige Abwehrhaltung („Kann dir doch egal sein") nicht Wunder nimmt. Auch als Arne (erfolglos) mit der schlechten Lage der Ökologica zu argumentieren beginnt und Kron bittet, sich rauszuhalten, wittert dieser dahinter – wie sollte es anders sein – Absprachen mit Gombrowski.[3467] Gleichwohl durchzieht seine Mimik kurz ein leichtes Zögern; verbal jedoch bleibt er bei seinem üblichen Text:

[3465] Vgl. Unterleuten II, 00:08:46-00:09:06.
[3466] Wenn Björn ihn am Abend wegen Hilde anruft, ihn über deren Schlaganfall informiert und fragt, ob er etwas für ihn tun könne, bedeutet dies, dass Krons (emotionale)Verbindung mit Hilde nicht unbekannt ist. Und als seine Tochter am nächsten Tag zu ihm kommt, sitzt er sichtlich angegriffen mit einer Schnapsflasche am Tisch (vgl. Unterleuten III, 00:36:57-00:37:37, 00:45:43).
[3467] Unterleuten II, 00:10:03-00:11:05.

[K:] „Und weil Gombrowski das behauptet, entscheidest du, dass er die Windräder kriegt."
[S:] „Ich entscheide hier gar nichts, ich kann lediglich 'ne Empfehlung abgeben."
[K:] „Zugunsten von Gombrowski."
[S – nach einem Seufzen:] „Wenn die Ökologica stirbt, stirbt Unterleuten. Die jungen Leute werden weggehen, nach Plausitz oder nach Berlin. Diese Windräder können das verhindern."
[K:] „Was zahlt er dir für deine Hilfe? Fünf Prozent? Zehn?"
[S – mit resigniertem Kopfschütteln:] „Es geht hier nicht um mich. Es geht um unser Dorf."
[K – geht zurück zu Arne und beugt sich drohend über den Schreibtisch:] „Was wärst du denn ohne den fetten Hund? Gar nichts mehr. Ein depressiver Tierarzt, der abgewickelt wurde. Er hat dich ins Amt gehievt und seitdem bist du sein Lakei."
[S:] „Denk drüber nach, Kron. – Bitte."[3468]

In dieser Szene ist – in Mimik wie in Worten – nicht nur Arnes Handeln oder zunächst Bemühen um das Wohl des Dorfes erkennbar, sondern zugleich der tiefsitzende Hass Krons, der ihn für vernünftige Argumente taub macht. Arne spricht hier ja ganz klar aus, wie es um das Dorf bestellt ist und was zum Wohle Unterleutens bzw. überhaupt notwendig wäre, wenn Einverständnis hergestellt werden soll: Er versucht, vernünftig zu argumentieren und sein Gegenüber damit zu überzeugen. All dies prallt an Kron ab, die TAW interessiert ihn überhaupt nicht, was wiederum deutlich zeigt, dass kommunikatives Handeln etwas Wechselseitiges ist. Kron beleidigt ihn, unterstellt ihm sogar (finanzielles) Eigeninteresse und die letzten Worte spuckt er Arne geradezu ins Gesicht; doch anstatt einen Gegenangriff zu starten, äußert dieser vollkommen ruhig eine Bitte. Die Großaufnahmen der Gesichter verleihen dem Höhepunkt dieser Interaktion eine dramatische Wirkung. Eine, die Arnes Bitte dem Anschein nach auf sein Gegenüber nicht hat: Kron schaut ihn zum Abschluss nur noch einmal feindselig an und geht ohne ein weiteres Wort hinaus.

Am letzten Tag der erzählten Zeit erfolgt nach jenem Hilde Kesslers eine Art weiterer Vermittlungsbesuch bei Kron: Arne Seidel taucht bei ihm im Jagdhaus auf; bekommt ebenfalls einen Saft angeboten, und er kennt das schon, wenn er den Satz mit „eigene Pressung" vervollständigt. Das sind nur Details, aber gerade diese Kleinigkeiten zeigen: Man kennt sich. Waren sie zuvor eindeutig im Konfliktraum, kann man nun beinahe von

[3468] Ebd., 00:11:06-00:11:57.

einem Beziehungs-, zumindest von einem Handlungs- und Interaktionsraum sprechen. Die Begrüßung läuft so ab: „Kron." – „Seidel." Am Tisch sitzen sich die beiden nicht gegenüber, sondern über Eck, sodass Arne den Kopf beim Sprechen immer wieder zur Seite drehen muss; Kron sitzt mit verschränkten Armen und nicht minder abweisendem Blick auf der Bank. Nach der Feststellung, dass Betty nun die Geschäfte führe, legt Kron wieder die altbekannte Platte auf: „Verstehe, der hat jetzt seine Windräder." Dann erzählt Arne von Lindas Landverkauf und davon, dass Meiler schon auf dem Weg hierher sei und nun die Windräder bauen werde – es sei denn, Kron baue sie. Unterdessen er noch spricht, zieht er bereits die Unterlagen aus der Tasche. Er ist mit einem klaren Ziel hergekommen, macht Tempo und bleibt dabei dennoch durchgehend ruhig. Auf Krons beleidigten Einwand („Du hast gesagt, ich soll mich raushalten. […] Jetzt bin ich plötzlich gut genug.") geht er nicht ein, sondern argumentiert vernünftig zu Ende: „Denk doch mal nach. Wenn in Unterleuten schon Windräder stehen, dann soll das Geld, das die Scheiß-Dinger verdienen, auch in Unterleuten bleiben. Wenn nicht bei Gombrowski, dann eben bei dir. Hm? Ham wir alle was davon." – Zunächst ohne Wirkung; auch hier bricht Kron ab, indem er das Thema wechselt, ausweicht; er verharrt in seinem Trotz, verändert weder Körperhaltung noch Tonfall: „Ich hab' alles, was ich brauche. – Und ich bin fast schon weg." Also zieht Arne den (einzigen) Trumpf, den er noch hat: „Kathrin könnte mit dem Geld weniger arbeiten, mehr Zeit mit ihrer Tochter verbringen – und äh – mit dir. – Vielleicht lässt sie sich ja nächstes Jahr zur Bürgermeisterin wählen. Ich häng' den Job an den Nagel." Wie bei Hildes Besuch wird die Szene mit einer Großaufnahme von Krons Gesicht beendet, und obwohl sich in diesem Gesicht kaum etwas regt, lassen zumindest die Augen erahnen, dass da durchaus etwas angekommen ist.[3469] Da Kron sich am Ende für die Windräder entscheidet, könnte man sagen, dass er Arnes Zwang des besseren Arguments erlegen ist. Alles an dessen Argumentation war dementsprechend aufgebaut: Er ist, egal, was sein Gegenüber entgegnet hat, ruhig geblieben, hat sachlich im Hinblick auf das Wohl des Dorfes gesprochen und sich das stärkste, weil Kron persönlich betreffende, Argument für den Schluss aufgehoben – aus strategischen Gründen, nachdem die rationalen Argumente auf taube Ohren gestoßen sind. Ob es sich bei der Erwähnung der Aufgabe des Bürgermeisterpostens um eine taktische Lüge oder ehrliche

[3469] Unterleuten III, 01:08:07-01:09:48. Wenn er sagt: „Betty war gestern bei mir", handelt es sich dabei um einen Fehler – es ist noch der gleiche Tag, in der Erzählzeit liegen nur gut drei Minuten zwischen diesen beiden Szenen.

Absicht handelt, lässt der Film ebenso offen wie die Errichtung der Windräder. In jedem Fall ist es der Moment, in dem das deutlichste Flackern durch Krons Augen geht. Und selbst als Lüge hätte die Aussage noch dem Zweck gedient, Unterleuten vor dem Untergang zu bewahren, der – ohne das Geld für die Windräder – nach allem, was wir erfahren (oder zumindest Gombrowski, Betty und Arne glauben), gedroht hätte; strategisches Handeln zwar, aber gewissermaßen *für einen guten Zweck*.

In Roman/Hörbuch/Hörspiel wird der Entschluss, Kron den Windpark zuzuschlagen, in ein anderes Licht gerückt – und damit zugleich die beiden Figuren: Scheint es Arne im Film tatsächlich (nur) um das Wohl des Dorfes zu gehen, trifft er die Entscheidung in den anderen Varianten aufgrund einer Erpressung Krons, nämlich weil, wie dieser zu Fließ sagt, „dem Bürgermeister das Klo überläuft." Aus Arnes Sicht wird dies allerdings differenzierter dargestellt: Deutet er Krons gefällte Kiefer zwar ebenso als Erpressung, um den Zuschlag am Ende doch noch zu bekommen, scheint seine überlaufende Waschmaschine einen Reflexionsprozess in Gang gesetzt zu haben, der ihn erstmals seine eigene Abhängigkeit von Gombrowski und die Regeln, welche er seitdem befolgt hat, in Frage stellen lässt.[3470] – Und schlussendlich kommt er bei einem simplen Schluss an: „Er wollte nur noch Ruhe für sich und sein armes, verletztes Unterleuten."[3471] Das ist durchaus ein wichtiger Aspekt, als das Reflektieren, wie gezeigt, bei fast allen Figuren vollständig ausbleibt. In dieser Hinsicht kann für Arne Seidel also immerhin ein Entwicklungsschritt festgestellt werden.

Nun mache ich zeitlich einen Sprung zurück und kehre an den zweiten Tag (des Romans) zurück. Dies ist eben der Moment, da Kron, hatte er Hilde gegenüber nur Drohungen ausgesprochen, aktiv beginnt, diesen Gehalt zu verleihen, Gombrowski Steine in den Weg zu legen. Im Roman hat Kron die LPG-Veteranen abends in den Märkischen Landmann bestellt (Kapitel 24, Fokalisierung bei Kron); „und sie waren vollzählig erschienen. So war es immer: Die Veteranen kamen, wenn er sie rief." Derart formuliert, lässt dies gleich zu Beginn des Treffens Krons Einfluss, vielleicht auch seine Macht, zumindest seine Vorrangstellung offenbar werden, was hier explizit mit seiner ehemaligen Rolle als Brigadeführer in Verbindung gebracht wird. Er ist in der Position, Imperative zu erteilen.

[3470] Zeh: Unterleuten, S. 608; vgl. Zeh: Unterleuten-HS, 6/16-01:19-01:26; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 481, 497, 596ff.
[3471] Ebd., S. 598.

Daneben erfahren wir, was im gekürzten Hörbuch fehlt, dass er sich vorbereitet, „lang genug über Gombrowskis Plan nachgedacht [hat], um zu wissen, dass er sich nicht irrt[].“[3472] Gleichbedeutend mit faktischem Wissen ist dies keineswegs; es besagt lediglich, dass Kron hier nicht spontan und impulsiv argumentiert. Und in Anbetracht seines tiefsitzenden Hasses gegen den alten Feind heißt es vielmehr, dass ein Großteil seiner Argumente seiner I- und W-World entstammt bzw. er zu ich-befangen (oder Gombrowski-gefangen) ist, um noch rational zu denken und in der objektiven oder sozialen Welt zu handeln. Diese kann er durch die dunkle Brille seiner PW im Grunde gar nicht mehr wahrnehmen. Insofern kann man dies außerdem als verdeckt strategisches Handeln einordnen, woran sich die Frage nach der Wahrhaftigkeit seiner Performance anschließt: Glaubt er selbst an das, was er vorgibt?

Namentlich genannt werden zu Beginn des Kapitels sechs Männer: Björn, Norbert, Wolfgang, Heinz, Jakob und Ulrich.[3473] Nach der kommentarlos zitierten Begrüßung „So, ihr Säcke“, welche im Hörbuch insbesondere aufgrund der Sprechpause nach dem „So“ zwar entschieden, aber ruhig, nicht unfreundlich oder herablassend klingt, folgt eine Zusammenfassung des „Windmühlenkomplotts“, die größtenteils in indirekter Rede wiedergegeben wird. Erst das Ergebnis wird dann direkt zitiert, was im Vergleich mit dem anderen, das Krons Behauptungen zufolge bereits geschehen ist, die Dringlichkeit unterstreicht: Er malt ein Horrorszenario aus, bei dem am Schluss der halbe Landkreis von Windrädern zugestellt wäre. – Im Hörbuch lässt das abschließende Redezitat allerdings jede Nachdrücklichkeit vermissen; es klingt nach sachlicher Information und passt nicht zu dem, was die Erzählerin behauptet, dass sich Kron nämlich „berauscht [fühlt] von der Logik seiner Ausführungen.“[3474] Auch das Motiv, die aus der Vergangenheit stammende Motivation, wird deutlich gemacht – und das ist für Krons Handeln (in allen

[3472] Ebd., S. 275; Zeh: Unterleuten-HBk, 105.

[3473] Auch nach der Dorfversammlung und in der Nacht von Krönchens Verschwinden wird die Macht Krons über die Veteranen deutlich. Hier werden die gleichen Namen aufgezählt. Diese sechs Männer sind Krons persönliche Jünger; zudem haben sie nach der Wende bei der LPG gekündigt. Sie sind keine differenzierten Figuren, sondern nur ein Figuren-Kollektiv (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 273, 168, 388, 196).

[3474] Vgl. ebd., S. 275f.; Zeh: Unterleuten-HB, 105/106-07:57:26-08:01:05.
Von der ganzen Verschwörungstheorie einmal abgesehen, ist Kron neben Linda Franzen und Fließ der nächste, der glaubt, dass Schallers Einräucherung auf Befehl Gombrowskis erfolgte und dieser überhaupt schon lange vor allen anderen Bescheid gewusst hat; wohingegen es eigentlich Kron selbst war, der bei der Auktion anwesend und vor den restlichen Dorfbewohnern über Meilers Landkauf informiert war (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 53, 57). Wörtlich heißt es dort: „Das ist erst der Anfang, versteht ihr? Der Schnösel aus Ingolstadt hat über 200 Hektar gekauft. Da werden sich mit Arnes Hilfe noch ein paar weitere Eignungsgebiete finden lassen. Bis es hier irgendwann aussieht wie auf der Plausitzer Platte. Bei Nacht ein Meer aus roten Blinklichtern, bis zum Horizont. Als lebte man im Inneren einer riesigen Maschine.“ (Ebd., S. 277).

Varianten) ein nicht zu unterschätzender Aspekt: Rache, was im Hörbuch angesichts des ruhigen Tons allerdings erneut abgeschwächt wird:

> Vor zwanzig Jahren hatte ihm das Dorf nicht geglaubt, dass Gombrowski ein Teufel war. Dieses Mal würden sie nicht darum herumkommen. Sie würden zusehen, wie Gombrowski versuchte, ganz Unterleuten an die Vento Direct zu verkaufen. **Und wie Kron das verhinderte**.[3475]

Kron wird bei seinem Handeln keineswegs *nur* von Hass angetrieben, sondern, wie ich in Kapitel IV.2.2 erläutert habe, geht es dabei in nicht geringem Ausmaß um das Verdrängen der eigenen Schuld am Tod Erik Kesslers. Das zweite und hier benannte Motiv ist sodann das der Rache, worauf ich am Ende des Kapitels noch einmal zurückkommen werde.

Das Hörspiel unterscheidet sich allein aufgrund der Transformation von indirekter in direkte Rede wieder vom Roman. Außerdem entfällt die „Säcke"-Begrüßung; stattdessen kommt er, begleitet von Gläsergeklapper und einem gereizten „Kippst du mir mal nicht die Gläser um" – angespannte Raumatmosphäre, kein gemütliches Beisammensitzen – gleich zum Punkt: „Ihr habt doch sicherlich schon von der neusten Sauerei von Gombrowski – net wahr" – haben sie nicht: „Nö." Also erklärt er: „Hier soll, in Unterleuten soll ein Windpark entstehen." Davon wissen sie scheinbar ebenfalls nichts: „Ne!" – was schlicht einen Fehler darstellt, da zumindest Wolfgang, Norbert und Jakob bei der Dorfversammlung genannt wurden. Wenn er dann Gombrowskis Pläne darlegt, wird dies immer wieder von hämischem Gelächter begleitet. Ausführlicher wird auf Schaller, der hier als „die Müllratte" bezeichnet wird, und dessen Motorrad(nicht)unfall eingegangen. Die Reaktionen variieren zwischen begriffsstutzigem Nachfragen (u. a. „Wie meinste denn det?") und Zustimmung. Als er Drohungen gegen Gombrowski ausspricht („Wir werden ihm eins überbraten, dass er den Schwanz einzieht"), wird sogar, obgleich verhalten, versucht, ihn zu besänftigen: „Komm, komm." Anschließend wird die Stimmung – ehe er dann zu der Frage nach der Rentenhöhe übergeht – kurz aufgelockert, wenn „Bienchen" eine neue Runde bringt und man versucht, sie zum Mittrinken zu animieren.[3476]

Im Roman werden Krons Monolog sowie das Verhalten seiner Zuhörer noch einmal anschaulich zusammengefasst:

[3475] Ebd.; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 106-08:01:15-08:01:34.
[3476] Zeh: Unterleuten-HS, 2/23, ebd., 2/24-00:00-00:20; vgl. ebd., 01/24-00:18-00:20.

> Sie hatten seiner Ansprache in vollständiger Reglosigkeit gelauscht, nicht einmal gemurrt, gelacht oder auch nur scharf Luft geholt. Ihre Biergläser hatten sie ausgetrunken; ansonsten saßen sie unverändert. Es war unmöglich zu beurteilen, ob sie auch nur ein Wort verstanden hatten von dem, was er sagte. Sie warteten einfach ab, was als Nächstes folgte.[3477]

In der gekürzten Fassung des Hörbuchs fehlt nicht nur obiges Zitat, sondern ganze eineinhalb Seiten von „Alle würden die perfide Raffinesse“ bis „dass es nicht einfach werden würde“; und damit ein ganz entscheidender Teil seiner Argumentation.[3478] Weil gar nichts folgt, fährt Kron erst einmal fort, hetzt gegen Gombrowski, den „fetten alten Hund“, der am Dorf nage wie an seinem „persönliche[n] Fleischknochen“. Da er damit noch immer keine Wirkung erzielt, stellt er die geringe Rente der Veteranen („Kriegt hier irgendjemand mehr als 500 Euro?“) der Summe gegenüber, die *natürlich* Gombrowski für seine Windräder bekäme: „Die Pacht für zehn Windräder beträgt 150 000 im Jahr. Jetzt rechnet mal aus, was das bei hundert Windrädern wäre. Was für eine Rente das ergibt.“[3479] Hier hat seine Stimme sogar im Hörbuch an Entschiedenheit zugenommen; der gegen Gombrowski gerichtete Angriffston, den er bei Hilde an den Tag gelegt hatte, ist wieder da, aber laut klingt er (noch) nicht. Setzt er bei dieser Drohung auf Angst, etwas, das er in der DDR gelernt hat, zeigt dies indes auch, dass er nicht (mehr) über so viel Macht verfügt. Mit blindem Gehorsam kann er nicht (länger) rechnen. Und weil selbst die verbale Gewalt noch nicht reicht, holt er buchstäblich zum nächsten Schlag aus: „Kron war darauf eingestellt gewesen, dass es nicht einfach werden würde. Er hieb die flache Hand auf den Tisch und erhob sich halb vom Stuhl. ‚Gombrowski will Unterleuten vernichten!‘“ Das Ausrufezeichen ist im Hörbuch nicht zu vernehmen. Die auffälligste Betonung wird an dieser Stelle Norberts Frage, ob Kron nicht selbst ein Eignungsgebiet habe, beigegeben. Während die Veteranen ansonsten durch ihr nonverbales Verhalten wie ihre wenigen zitierten Äußerungen als zögernd, resigniert, unentschlossen charakterisiert werden, wird diese Frage im Hörbuch nicht nur zu einem Nadelstich gegen Kron, sondern außerdem in ihrer Bedeutung hervorgehoben.[3480] Kron übergeht dies – da es freilich nicht zu den Regeln passt, die er für das Spiel definiert hat – und spricht weiter, wobei – wie im Prätext – das Rachemotiv durchklingt: „Vor zwanzig Jahren hat Gombrowski euch die LPG gestohlen und ist damit davongekommen. Jetzt will er sich das Letzte holen, was

[3477] Zeh: Unterleuten, S. 277.
[3478] Zeh: Unterleuten-HBk, 106; Zeh: Unterleuten, S. 277ff.
[3479] Ebd., S. 278; Zeh: Unterleuten-HB, 106-08:02:28-08:03:45.
[3480] Zeh: Unterleuten, S. 279; Zeh: Unterleuten-HB, 106-08:04:44-08:05:04.

euch und euren Enkeln noch bleibt.“[3481] Doch selbst das Beschwören der alten Zeiten funktioniert nicht. Im Unterschied zu Kron scheinen sich die Veteranen nicht mehr für die Vergangenheit zu interessieren. Auf sein „Wisst ihr nicht mehr, was wir uns damals versprochen haben?“ folgen nur müde Reaktionen: „Ganz schön lange her“; „Was regst du dir auf“; „Ich weiß nicht, Kron“.[3482] Im Hörbuch fährt Kron in seinem Angriffston fort; die Reaktionen der Veteranen hören sich größtenteils reichlich desinteressiert an (einzige Ausnahme ist Heinz’ „Gombrowski ist ein fetter alter Köter“, das Krons stimmlicher Stoßrichtung folgt). Fast sämtliche Reaktionen zeigen die Vergeblichkeit, mit der Kron hier versucht, an ein verlorenes Wir-Gefühl zu appellieren. Angesichts seiner Ohnmacht überrascht es nicht, dass sich diese in einem weiteren verbalen Gewaltausbruch entlädt:

> „Ihr Lahmärsche“, brüllte er. „Kapiert ihr nicht, was das alles bedeutet? Seid ihr wirklich so blöd, wie ihr ausseht?“
> Wenn er schrie, kriegte er sie. Krons Geschrei schallte direkt aus den guten alten Zeiten zu ihnen hinüber, als sie noch keine Karikaturen, sondern kräftige Männer gewesen waren, die wussten, dass man gut daran tat, einen schreienden Kron ernst zu nehmen. Sie hielten sich an ihren Gläsern fest und sahen ihn an.[3483]

Hier werden außerdem die Umgangsformen Unterleutens sehr deutlich. Kron spricht die Veteranen mit „Ihr Lahmärsche“ an und erst als er sie anschreit, hören sie ihm überhaupt zu. Normalerweise würde man da aufstehen und gehen oder zurückschreien, es sich zumindest nicht einfach gefallen lassen. – Die Veteranen tun nichts dergleichen, sie sind es gewohnt, von Kron so behandelt zu werden. Weil das Geschrei allein nicht reicht, führt er zudem Geld als Argument ins Feld, um ihnen Angst zu machen. Im Hörbuch bemüht sich Helene Grass, bei Kron die entsprechende Lautstärke erkennbar zu machen, aber es klingt – wie bei allem, was ein Schrei sein soll, ohne einer zu sein – eher schief. Es kann keine dem Hörspiel gleichkommende Wirkung erzielen. Vernehmbar ist hingegen der Kontrast zu Björns vollkommen ruhiger, scheinbar unbedarfter Frage: „Was bedeutet es denn?“ Es wird angestoßen, ehe Kron – auch im Hörbuch – nun selbst ruhiger weiterspricht: „Überlegt doch mal. Die Ökologica ist schon lange unrentabel geworden. Warum ist denn Gombrowski so heiß auf den Windpark? Weil das eine hübsche Altersvorsorge ergibt.“ Was dies bedeutet, muss er nicht erklären – sie wissen es selbst: Von Ulrichs

[3481] Zeh: Unterleuten, S. 279.
[3482] Ebd., S. 279f.; Zeh: Unterleuten-HB, 107-08:05:23-08:06:30.
[3483] Zeh: Unterleuten, S. 280; Zeh: Unterleuten-HB, 107-08:06:40-08:07:11.

abgesehen, sind die Verwandten aller Veteranen auf ihre Arbeit in der Ökologica angewiesen.[3484] Im Hörbuch wird in seinen abschließenden Appell noch einmal Entschlossenheit in die Stimme gelegt und inhaltlich erneut eine Verbindung zwischen der gegenwärtigen und der Nach-Wende-Situation hergestellt. Der Rest des Gesprächs wird nicht mehr erzählt; es heißt (und im Hörbuch ruhig gelesen) lediglich: „Bis die Schnäpse kamen, war alles besprochen. Sie waren näher an den Tisch gerückt und hatten die Köpfe zusammengesteckt. Kron hatte geredet, die anderen zugehört." So verhält es sich das gesamte Kapitel hindurch, die Veteranen sagen so gut wie nichts. Neben den Drohungen und der Angst, die er ihnen mit den Folgen für ihre Angehörigen einjagt, kann selbst der Alkohol – er gibt ihnen am Ende eine Runde aus – als strategisches Mittel gewertet werden, um ihre Bedenken wegzuspülen und sie gefügig zu machen.[3485]

Inhaltlich folgt das Hörspiel in dieser Passage dem Roman. Von der Rentenfrage geht es über zum Erlös des Windparks, der Frage nach Krons eigenem Eignungsgebiet sowie den Schwüren der Wendezeit und schließlich den „Lahmärschen", bei denen er zwar laut wird, jedoch nicht auf den Tisch haut. Die Verlegenheit angesichts der Frage nach der Höhe ihrer Rente wird hier, anstelle der Beschreibung des nonverbalen Verhaltens im Roman („Norbert schaute grimmig, Ulrich zupfte an den Haaren in den Ohren, Jakob befingerte die Burgundernase.") durch einen Mix aus verlegenem Räuspern und Husten ersetzt, was der Szene größere Plastizität verleiht als im Prätext. Kron spricht hart und entschlossen und wird immer wieder durch kurze Einwürfe unterbrochen, die hier, da sie nicht von Erzählerpassagen abgetrennt werden, direkter wirken und sich unmittelbarer an seine Ausführungen anschließen, sich mit diesen beinahe vermischen und/oder sie kontrastieren. Wie kleine Steine werden die Zwischenrufe der Veteranen in Krons Tiraden geworfen; und wie solche das Getriebe zum Stocken bringen, zwingen sie ihn wiederholt, neu anzusetzen bzw. seine Rede (inhaltlich oder stimmlich) zu steigern. Am Ende bleiben unbeantwortete, plan- und ratlos klingende Fragen: „Aber wie soll'n wir das verhindern?" und „Ja – wie?" – Man weiß es nicht und schließt trotzdem mit einem „Auf geht's", wobei Gläserklirren und Zuprosten zu vernehmen sind. Obwohl es inhaltlich kaum Unterschiede zur Vorlage gibt, ist diese Szene ein weiteres eindringliches Beispiel, wie die Geräuschebene eine Atmosphäre zeichnen und den Raum entwerfen kann. Sorgte das Miauen bei Hilde Kessler für zusätzliches Unbehagen, schaffen die

[3484] Zeh: Unterleuten, S. 280; Zeh: Unterleuten-HB, 107-08:07:11-08:07:49.
[3485] Zeh: Unterleuten, S. 281; Zeh: Unterleuten-HB, 107-08:08:27-08:09:26.

Gaststättengeräusche nun eine das Gesprochene kontrastierende, es dadurch aber erst verstärkende Schein-Gemütlichkeit.[3486]

Die Rollen waren hier in allen Varianten klar und übereinstimmend verteilt: Kron als An- und Redeführer hat die anderen mit einem Ziel in den Landmann bestellt, hat dann seine Strategie von Anfang bis Ende durchgezogen und das erreicht, was er sich vorgenommen hatte; ein anschauliches Beispiel von strategischem Handeln, bei dem außerdem sämtliche der Habermas'schen Geltungsansprüche verletzt werden. Auffallend waren Krons Emotionen, sich verbal und nonverbal entladend. Allein ein solcher Ton schließt gelungene Kommunikation aus. Dennoch gibt es Unterschiede: Klingt er zwar auch im Hörbuch fast durchgehend aggressiv und angriffslustig, wird die Wirkung aufgrund der fehlenden Lautstärke eher geschmälert; während von den Veteranen durch den Tonfall immerhin an der ein oder anderen Stelle leichter Widerstand zu vernehmen ist. Im Hörspiel sind wir komplett auf die Außensicht verwiesen, es gibt keinerlei Gedankenwiedergabe. Das ist ein Grund, warum sich das Gewicht – verglichen mit der Fokalisierung und dem Gedankenbericht zu den möglichen Verstrickungen des Romans – verschiebt, Krons strategische Überlegungen weniger klar zum Ausdruck kommen. Der Redeanteil selbst unterscheidet sich inhaltlich kaum von der Vorlage und Krons Stimme ist durchgehend hart, fluchend und drohend. Wie wenig er damit überzeugt, zeigt sich nicht so sehr in den geäußerten Worten seines Publikums als vielmehr in der Sprechmelodie: Es ist alles dabei von naiver Ahnungslosigkeit über sanften Widerstand bis zu Beschwichtigungen. Dadurch wird die gesamte Szene differenziert und vielseitig.

Im Film wird diese Episode stark verkürzt; es handelt sich nicht einmal um ein einberufenes Treffen mit zurechtgelegter Strategie. Björn und andere Angestellte der Ökologica sind (dem Anschein nach) nur zufällig anwesend. Kron betritt den Raum mit der (Fehl-)Information: „Seidel hat Kathrin die Scheiß-Grube blockiert […], damit ich mich raushalte aus Gombrowskis Geschäften." Ebenfalls da ist der mit stolzgeschwellter Brust seinen Einfluss zum Besten gebende Gerhard Fließ. Und obwohl dieses gesamte Zusammentreffen bzw. Krons Rolle darin sehr reduziert ist, äußert er ein paar Sätze oder schießt, genauer gesagt, einen einzigen Pfeil ab, der für das weitere Geschehen entscheidend ist: „Der Wind bläst ihm dann 150.000 in die Taschen. Jahr für Jahr. Wofür braucht

[3486] Zeh: Unterleuten-HS, 2/24-00:20-03:00; Zeh: Unterleuten, S. 278.

er dann noch die Ökologica? […] Er schlachtet die Kuh und dann is' Ende mit Milch. Überlegt's euch, bevor Gombrowski euch den Hahn zudreht." Und was Fließ betrifft, bedeutet dieses Zusammentreffen für ihn nicht nur Informationsbeschaffung über Schaller und die DDR-Vergangenheit, die er in sein Verschwörungsgespinst einarbeiten wird, sondern er wird außerdem noch in seiner völligen Ahnungslosigkeit bzgl. der Lebenswelt, in die er sich begeben hat, charakterisiert. Bei Björns Erörterungen zur Zwangskollektivierung erweckt Fließ' Reaktion gar den Eindruck, als hätte er davon noch nie etwas gehört, sodass er nochmal als Symptom für den lebens(welt)fremden Städter markiert wird. Das Gespräch mit Björn wird vor der Gaststätte kurz fortgesetzt. Dieses näher zu erörtern, ist jedoch nicht erforderlich. Von Seiten Fließ geht es dabei schlussendlich allein darum, den Andeutungen Krons, die er am Tag zuvor beim Unterschriftensammeln erhalten hat, auf den Grund zu gehen. Für Fließ schließen sich einige Lücken: Die aus DDR-Zeiten stammende Verbindung zwischen Schaller und Gombrowski, die Zwangskollektivierung sowie das Treffen im Wald, wobei Björn zwar eindeutige Aussagen vermeidet („Die einen sagen so, die anderen so"; „Ich sach ma so: Drei Männer gehen in Wald, zwei kommen wieder raus, einer fehlt."; „Angeblich vom Baum erschlagen. […] Ich war nicht dabei."); gleichwohl zielen diese mit einem reichlich großgeschriebenen Subtext zulasten Gombrowskis in die entsprechende Richtung, was für Fließ' Feuer nur weiteres Öl bedeuten kann. Als Abschiedsgruß bekommt er noch eine (als Rat verpackte) Warnung mit auf den Weg, die freilich auf taube Ohren trifft: „*Passen Sie auf sich auf*." Überhaupt steht Fließ, abgesehen davon, dass Kron hier den Startschuss für den Streik abfeuert, im Zentrum der Interaktion – und dabei offenbaren sich nicht nur erhebliche Wissenslücken, sondern darüber hinaus die Überschätzung seiner eigenen Macht.[3487] Von einer Beurteilung der objektiven Welt ist er bereits hier weit entfernt.

Letztgenannter Aspekt wird auch in den Interaktionen, denen ich mich nun zuwende, zunehmend hervortreten. Damit komme ich also zu jenem Handlungsstrang, der parallel zu Krons Kampf gegen Gombrowski entfaltet – und dabei zusehends selbst von den Windrädern weg- und auf diesen zuführen wird. Fließ hat, das wurde schon mehrfach deutlich, auch seine Kampfläufer schnell vergessen; vielmehr ist sein Handeln eine Schein-Performance, der die Überschrift *„Rhetorik der Pflicht*" gegeben werden kann:

[3487] Unterleuten II, 00:32:09-00:34:30, 00:36:04-00:37:32.

„Um seine Glaubwürdigkeit zu beweisen, verleugnet der Repräsentant jegliches Eigeninteresse und geriert sich als ergebener Diener höherer Werte.“[3488] Wie es das Zitat vom Manfred Gortz auf S. 900 formuliert, hält Fließ sich aufgrund dieses Handelns selbst für gut, hat sich eine PW gebaut, die sein mangelndes Selbstwertgefühl etwas aufbessert. Zunächst verhält er sich bei seinem Protest noch relativ friedlich, versucht, den Windrädern etwas entgegenzusetzen, indem er im Dorf Unterschriften sammelt und dabei sogar noch ganz als Umweltschützer argumentiert. Ich beginne mit drei Besuchen im Film, die Fließ im Rahmen dieser Aktion macht und die zeitlich alle vor dem Gespräch im Märkischen Landmann liegen: Bei Wolf Hübschke und – im Gegensatz zum Roman, in dem dies seine Frau tut – Arne Seidel sowie bei Kron selbst. Kron wird in den anderen Varianten, wenngleich in einer Zufallsbegegnung, ebenfalls von Jule um die Unterschrift gebeten; einen Besuch bei Wolf(i) Hübschke gibt es nur im Film.

Kron erwidert zwar die verbale Begrüßung nicht – auf Fließ’ „Tach Herr Kron“ entgegnet er „Was verschafft mir die Ehre?“ –, aber immerhin weist er, anders als am Ende des Romans, die ausgestreckte Hand seines Gegenübers (nach kurzem Zögern) nicht zurück. Die ganze Szene entbehrt schon zu Beginn nicht einer gewissen Komik, wenn Fließ mit den Worten „Herr Kron, die Lage ist ernst“ zu einer Ansprache ansetzt und Kron dieser nur mit einem entgeisterten Blick aus der Kategorie „Was willst du eigentlich von mir“ begegnet. Daneben sind zwei weitere Aspekte interessant: Erstens bittet Kron Fließ nicht herein, was er bei anderen Leuten in Kombination mit dem obligatorischen Apfelsaft aus eigener Pressung, wie gezeigt, durchaus tut. Wenn Fließ die Grenze, die Türschwelle nicht übertreten darf, wird er damit zurückgewiesen, nicht aufgenommen; dieser Zugezogene ist ein Fremder und muss draußen bleiben. Zweitens steht Kron erhöht und blickt damit, was das Machtverhältnis zu seinen Gunsten verschiebt, auf Fließ herab. Das sieht man auch in den Nah- und Großaufnahmen, bei denen die Perspektive leicht von oben bzw. unten auf die andere Figur gerichtet ist; und auffällig oft bekommen wir die Interaktion ohnehin im Profil gezeigt. Fließ baut seine Argumentation dessen ungeachtet durchaus geschickt auf: Nach der Verkündung des Ernstes der Lage versucht er, auf Kron Einfluss zu nehmen, indem er ihm schmeichelt, seine Stellung im Dorf vor Augen führt: „Sie sind hier ein angesehener Mann, die Menschen hören auf Sie.“ Es folgt das Infomaterial zum Windkraft-Boykott und die, zu Fließ’ Standardvokabular gehörende,

[3488] Sofsky/Paris: Figurationen sozialer Macht, S. 225; kursiv im Original.

Rede von der zu bündelnden Energie. Kron ist – wie sollte es anders sein – von alledem wenig beeindruckt, mahnt Fließ stattdessen, **er solle sich nicht in Dinge einmischen, die er nicht verstehe** – Drohung und Ausschluss aus der Dorfkommunikation gleichermaßen. Kron gibt ihm die Papiere zurück und fährt damit fort, seine Warnungen (oder vielmehr die – wie vor allem Gombrowski im Roman – als solche verpackten Drohungen) mit einigen Details über Gombrowski und die Vergangenheit anzureichern, spart dabei nicht an Dramatik: „Lassen Sie's, Sie wären nicht der Erste, der das mit dem Leben bezahlt." Was Fließ hier noch als „Scherz" und „Schauermärchen" abtut, wird ihm bald zur Obsession und zum – den Kampf gegen die Windräder überlagernden – Motiv für sein Handeln. Mit der Aussage: „*Passen Sie auf Ihre Familie auf*" wendet sich Kron ab und schließt die Tür. Fließ steht noch eine Weile mit leicht geöffnetem Mund da, starrt entgeistert vor sich hin: Das ist anders gelaufen als geplant.[3489] Die Motive der Warnungen, die Fließ gegenüber von Björn und Kron ausgesprochen werden, einmal außer Acht gelassen, zeigt sich hier, dass Fließ das Gesagte in der sozialen Welt überhört, weil ein Zurückrudern nicht mit seiner PW, mit seinen eigenen Intentionen und Motiven zusammenzubringen ist. Ähnlich wirkt er bei seinem Tun im Roman, wohlgemerkt aus Perspektive seiner Frau, wie ein begeisterter kleiner Junge (vgl. S. 489, Fußnote 2279), dem das Agieren gegen die vermeintliche Gefahr tatsächlich ein willkommener Anlass ist, um seinen Zielen nachzugehen. Außerdem wird anschaulich gemacht, wie zwei verschiedene subjektive Welten aufeinanderprallen, es schon darum zu keiner Verständigung in der sozialen Welt kommen kann.

Sein Besuch bei Wolf Hübschke ist insofern erfolgreicher, als dieser mit der Begründung „Ich bin gegen alles" zumindest auf der Liste unterschreibt; zwei subjektive Welten stehen sich gleichwohl auch hier gegenüber. Wieder versucht Fließ, klug zu argumentieren, stimmt die Argumente sogar auf den Anderen ab, wenn er die Ruhe, die Hübschke für seine Arbeit brauche, in den Vordergrund rückt. Draußen bleiben muss Fließ allerdings ebenso und an irgendwelchen Aktionen will sich der Schriftsteller nicht beteiligen. Zudem bleiben Fließ' Fragen unbeantwortet. Was Wolf Hübschke selbst anbelangt, steht sein Handeln natürlich im Widerspruch dazu, dass er Kathrin zuvor noch auf den Landbesitz ihres Vaters am Waldrand hingewiesen hatte. Und bei Fließ zeigt sich bereits sein eingeschränkter Blickwinkel: Jemand anderen als Gombrowski hat er gar nicht auf

[3489] Unterleuten I, 01:26:24-01:29:06; vgl. Zeh: Unterleuten, S. 606.

dem Zettel. – Oder spätestens nach dem Besuch im Märkischen Landmann nicht mehr, wurde er doch mit entsprechenden Informationen gefüttert und handelt nun auf Basis von Erzählungen, von (subjektiven) Ansichten anderer, wodurch sich mehrere PWs vermischen und das, was vielleicht einmal eine (einigermaßen) objektive Welt war, immer mehr verschwindet. – Ein Problem dabei: Fließ handelt sehr wohl so, als wäre die von ihm vertretende Weltsicht die objektive, und wer anders denkt – seine Frau eingeschlossen – muss mit aller Macht (oder Gewalt) überzeugt werden.[3490] Wie bei Kron ist er beim „Sie" geblieben, das tut er auch bei Arne Seidel – was das „Du" gegenüber Linda Franzen umso mehr als ein rein Taktisches herausstellt. Bei ihr war es wichtig, auf eine Vertrauensebene zu kommen, sich mit ihr zu verbünden.

Kurz darauf ist er dann beim Bürgermeister, wobei diese Szene weniger dem Zweck dient, sein Bemühen um eine weitere Unterschrift zu zeigen – das weist Seidel, wie in den anderen Varianten gegenüber Fließ' Frau, zurück; vielmehr geht es hier darum, dass Fließ (ohne Arnes Absicht – er ist ein paar Sekunden abgelenkt, weil er das Fenster (!) schließt) Einsicht in die Pläne bekommt, die auf dem Schreibtisch herumliegen. So erfährt Fließ, wem die Eignungsgebiete auf der Schiefen Kappe gehören (und stattet Linda Franzen im Anschluss seinen ersten Besuch ab). Hatte er zuvor noch reichlich schroff mit dem ihm zwar entschieden, aber freundlich begegnenden Arne Seidel gesprochen, verabschiedet er sich nach diesem Einblick schnell – mit einem (selbstzufriedenen) Lächeln im Gesicht; und rät dem Bürgermeister, in Sachen Rasenmähen Haltung zu zeigen. Gerade dieser so plötzliche Aufbruch, das Verweigern von Kommunikation, von Konversation des bloßen Miteinander-Redens wegen, lässt Fließ in negativem Licht erscheinen. Wir bekommen einen Mann gezeigt, der glaubt, in seinem Kampf ein wichtiges Puzzle-Teil gefunden, Wissen erworben zu haben, das ihm Macht verleihen und Handlungsspielräume eröffnen wird. Wie schon erwähnt, stellt dies den entscheidenden Wendepunkt in Fließ' Haltung dar. Von „Wenn wir als Dorf jetzt zusammenhalten, können wir das verhindern. Wir alle gemeinsam", wie es seine Frau gegenüber anderen Dorfbewohnern geäußert hatte, ist bei ihm nichts mehr übrig. Stattdessen wendet er sich gegen Gombrowski und hält seinen eigenen Einfluss für wesentlich größer als er eigentlich ist. Nur auf Basis des hier erworbenen Wissens und der Fehleinschätzung seiner Rolle in diesem Spiel konnte er im Landmann derart selbstsicher, sogar überheblich auftreten. Und wie jene Szene führt diese ein

[3490] Unterleuten II, 00:16:31-00:17:48.

weiteres Mal vor, dass Fließ sich in seiner (neuen) Lebenswelt nicht auskennt, wenn er dem Bürgermeister mit „Das nennt man die Arroganz der Macht“ kontert. Mit Lachen und Kopfschütteln bringt Arne es auch recht treffend auf den Punkt: „Wir sind hier in Unterleuten. Wenn Sie mich für mächtig halten, ham Sie was nicht verstanden.“[3491] Für den Aufbau der Erzählung ist daneben noch interessant, dass diese Szene zwischen zwei eingebettet ist, die in Berlin spielen, zeigen, was sich dort parallel zusammenbraut, und Fließ’ Bemühen – er ahnt davon schließlich nichts, weiß nicht um die Vergeblichkeit seines Optimismus – als noch aussichtsloser bloßlegen. Neben der unmittelbaren Darstellung macht im Film gerade die Parallelmontage einen Reiz der erzählerischen Komposition aus: Im Dorf der Kampf gegen die Windmühlen, in der Stadt das mit Elan vorangetriebene Bemühen, diese zu errichten, noch dazu in einer Dimension, von der Fließ nichts ahnt – und zwischen Dorf und Stadt dann Linda Franzen, die im Grunde als einzige Figur permanent zwischen nicht miteinander zu vereinbarenden Seiten hin- und herwechselt, Grenzen überschreitet.

Darüber hinaus ist für den Vergleich mit den anderen Varianten bei alledem zentral, dass wir in diesen, wie zu Beginn dieses Kapitels angemerkt, vom Großteil der Erkundigungen Fließ’ nur indirekt, (ideologisch) perspektivisch gefiltert, erfahren und damit über die TAW noch mehr Unklarheit herrscht als im Film. Anders gesagt: Durch die Außensicht werden die Gespräche im Film für den Rezipienten zu „objektiv“ bewertbaren (lässt man die Kameraeinstellungen einmal außen vor), während wir in Roman, Hörbuch und Hörspiel nicht zu entscheiden vermögen, was jemand *tatsächlich* zu Fließ gesagt und was dieser lediglich hineininterpretiert hat – und was daraus wiederum von der Erzählerin gemacht wurde. Hinzu kommt, dass die Motive – das gilt für alle Varianten – für die Behauptungen der anderen nicht durchweg eindeutig und/oder widersprüchlich sind; so arbeitet Björn im Film bspw. in der Ökologica und damit für Gombrowski, spricht sich dennoch gegen diesen aus und schadet so schlussendlich sich selbst; und obwohl es manchmal den Anschein haben mag, als würde Gombrowski zu Unrecht der Gewalttätigkeit (und dem vermeintlichen Mordbefehl in der Gewitternacht) verdächtigt, gibt es ebenso Anzeichen, die dafür sprechen, wie Kathrins Schilderungen zu Franziskas Kindheit oder das, was seine Frau ihm in der letzten gemeinsamen Szene an den Kopf wirft.

[3491] Ebd., 00:22:03-00:23:16; ebd., 00:09:47-00:09:52.

Ehe ich nun darauf eingehe, wo Fließ selbst am Ende seines Windmühlenkampfes steht, komme ich kurz zu dem, was seiner Frau beim Unterschriftensammeln passiert. Im sechzehnten Kapitel, die Fokalisierung ist bei ihr, begegnet sie auf dem Weg zu Elena Gombrowski Kron, sodass wir hier mit den Augen einer Zugezogenen auf diesen blicken. Es ist der zweite Tag der erzählten Zeit und schließt sich unmittelbar an dessen Besuch bei Hilde Kessler an. Ob Jule gegen den Windpark Unterschriften sammelt oder ihm später verkündet, sich nun rauszuhalten, interessiert Kron herzlich wenig. Wir erfahren vor allem etwas über die Charaktere sowie die Kommunikationsgewohnheiten und Kommunikations(un)fähigkeiten der beiden Figuren sowie Jules erneute Schwierigkeiten, ihr Gegenüber und dessen Handeln (oder nur Verhalten?) einzuschätzen.

Kron redet Jule mit folgendem Satz an: „Was machst du da?“[3492] Im Hörbuch wird dem ein harmlos fragender Ton gegeben, kein bisschen spitz, kein bisschen ironisch, lediglich etwas hastig. Obwohl er sie eigentlich nicht kennt, duzt er Jule, wie er es mit (fast) allen anderen tut, so bspw. dem ihm völlig fremden Konrad Meiler.“[3493] Einerseits kann man dies mit den Umgangsformen im Dorf, an die auch Kron gewöhnt ist, erklären. Abgesehen davon kann man jemanden duzen, um einen vertraulicheren Umgang zu pflegen, was allerdings nicht zu Kron passt, da er eigentlich eher als jemand beschrieben wird, der Abstand zu anderen Menschen hält; hat er ja schon Probleme bei Körperkontakt mit seiner eigenen Tochter.[3494] Drittens kann man jemanden schlicht aus Mangel an Respekt duzen – und dies scheint in Anbetracht Krons sonstiger Redegewohnheiten der für ihn zutreffende Hintergrund zu sein. Er erhebt sich über sein(e) Gegenüber und bringt dies u. a. mit seinem „traditionelle[n] Duzen“ zum Ausdruck,[3495] verletzt die Spielregeln für einen respektvollen Umgang mit Fremden.

Jule ist infolgedessen erst einmal überrumpelt, weiß nicht „ob sie den Mann grüßen soll[] oder nicht.“[3496] Das nun Folgende kann kaum als Gespräch bezeichnet werden:

[3492] Zeh: Unterleuten, S. 221; Zeh: Unterleuten-HB, 83-06:24:38.
[3493] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 57. Als die Anwesenden bei der Dorfversammlung – mit Fokalisierung auf Kron – nach und nach namentlich genannt werden, geschieht auch dies nur mit den Vornamen; das gilt selbst für die Zugezogenen – indessen nicht für Gombrowski. Einzige weitere Ausnahme ist eine gewisse „Frau Heilbronner“, die im Roman aber keine Rolle spielt (vgl. ebd., S. 105ff.).
[3494] Vgl. ebd., S. 489.
[3495] Ebd., S. 171; „Der Kommunikationsteilnehmer niederen Status’ benutzt die respektvolle Anrede wie Titel oder Höflichkeitspronomen. Der Kommunikationsteilnehmer höheren Status’ redet den mit niederem Status informell an“. (Henley: Körperstrategien, S. 105).
[3496] Zeh: Unterleuten, S. 221.

„Was?“
„Gegen Windkraft.“
„Was?“
„Wollen Sie vielleicht unterschreiben?“
„Was?“[3497]

Angesichts Krons dreimaligem „Was?“ macht sich Jule sodann Gedanken um dessen Zurechnungsfähigkeit oder einen möglichen Gehörschaden. Krons Verhalten/Handeln ist im Hinblick auf nonverbale, allein durch Körpersprache und Proxemik ausgedrückte Machtausübung interessant: Er geht zwar ein Stück auf sie zu, wahrt dennoch Abstand und zwingt sie durch Ausstrecken seiner Hand dazu, sich auf ihn zuzubewegen. Nach Franzen/Gortz übt er also Macht über sie aus, indem es ihm gelingt, sie zu bewegen.[3498] Die einzige Information, die ihn interessiert, ist, da sie seine eigenen Belange tangiert, ob bislang jemand die Unterschrift verweigert hat. Danach lässt er sie bei ihren Bemühungen, noch einige Argumente vorzubringen, gar nicht mehr ausreden.[3499] Der Rest seines Handelns widerspricht der Distanz, die er gemeinhin zu anderen wahrt, führt aber in dieser Situation dazu, Jule endgültig in die Hilflosigkeit zu stürzen: Er tätschelt ihre Wange, greift sogar nach ihren Haaren und riecht daran; amüsiert sich schließlich über den Geruch nach „verbranntem Gummi“ und lässt zuletzt noch durchblicken, dass er über das Bescheid weiß, was vor sich geht: „Bei Schaller steigt seit ein paar Tagen Rauch auf“.[3500] Es muss kaum erwähnt werden, dass dieses Handeln – es ist gar nicht notwendig, seine Beweggründe zu kennen – einen respektlosen Umgang mit einer jungen Frau darstellt, er, wenn er ihr so nahe kommt, rein räumlich eine Grenze überschreitet. Daneben ist in dieser Szene die perzeptive/ideologische Perspektive der Zugezogenen sehr interessant, weil sie die Schwierigkeiten aufzeigt, mit einem Einheimischen irgendwie auf eine soziale Handlungsbasis zu kommen, sein Handeln zu deuten; wobei die Motive Krons für den Rezipienten ebenfalls nicht aufgeklärt werden. Die Frage, ob sich jemand geweigert habe, legt allerdings nahe, dass er sehr wohl bei der Sache ist, sich nur absichtlich so abwesend (und abwertend) gibt.

Im Hörbuch ist hier vor allem der Kontrast auffällig, den Helene Grass in die Stimmen der beiden legt. Jule spricht ruhig, teilweise naiv; wohingegen er sie nicht nur rein wörtlich, sondern zudem durch den Tonfall vorführt. Das Hörspiel unterscheidet sich

[3497] Ebd.
[3498] Ebd., S. 264, 129.
[3499] Vgl. ebd., S. 221f.
[3500] Ebd., S. 222.

inhaltlich kaum davon; vielmehr machen erneut die Betonungen den Unterschied. Abgesehen davon, dass aus dem dreifachen „Was?“ ein „Was?“ und ein „Wie?“ geworden ist, wirken diese Fragen von der Betonung her eher beiläufig; Jule hört sich durchgängig heiter und völlig unbedarft an. Kron klingt am Anfang noch freundlich, lacht später amüsiert auf bzw. sie aus und wird am Ende auch in der Sprechmelodie anmaßend. Jules Naivität und Überforderung kommen in jedem Fall genauso heraus wie Krons herablassendes Handeln.[3501]

Im 49. Kapitel (Fokalisierung wieder bei Jule) folgt ein weiteres Zusammentreffen – Gespräch oder gar Dialog wäre erneut eine verfehlte Bezeichnung. Hier gibt es von Kron nur einen indirekt zitierten Satz. Alles Weitere ist ein gut vorbereiteter Monolog Jules. „Sie hatte sich den Vortrag in allen Einzelheiten zurechtgelegt, und sie begann mit dem Ergebnis: ‚**Ich** bin raus. Beim Protest gegen die Windkraftanlagen. **Ich** mache nicht mehr mit.‘“[3502] Dies ist der erste von insgesamt drei direkt zitierten Sätzen, alles andere wird in indirekter Rede wiedergegeben. Diesen drei Sätzen kommt also besondere Bedeutung zu. Relevant ist indes noch ein weiterer, indirekt vermittelter und dadurch umso schiefer klingender Satz, der mehr als alles andere und noch deutlicher als in der letzten Szene Jules völlige Fehleinschätzung der Menschen, mit denen sie es im Dorf zu tun hat, zum Ausdruck bringt: Als sie ihm zu verstehen geben möchte, dass dieser Rückzieher keineswegs aus Feigheit geschieht, erwähnt sie nämlich, sie habe kein Problem damit, „unbequeme Meinungen zu äußern und eine gerechte Sache bis ganz nach oben zu verfechten, **zum Beispiel als sie beim Streit um die Neubesetzung des Lehrstuhls von Professor Schwan Position gegen den Dekan bezogen habe**.“ Dass sich in Krons Mimik darauf „kein[] Hauch von Verständnis“ zeigt, ist die einzig folgerichtige Antwort. Die weiteren Begründungen und Rechtfertigungen, wie Sophies Verschwinden, vermögen Kron ebenso wenig eine Reaktion zu entlocken. Und spätestens ab „Was auch immer Kron darüber denke – sie wolle ganz offen sagen, dass sie nicht bereit sei, es mit ihm zu diskutieren“, wird ersichtlich, dass es sich bei ihrem Vortrag um einen zuvor einstudierten Text handelt – entsprechend auswendig gelernt klang der erste Satz tatsächlich im Hörbuch; und als Krons Reaktion nach wie vor ausbleibt, wird ihr Monolog, von der

[3501] Vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 83-06:24:38-06:26:35; Zeh: Unterleuten-HS, 2/6.
[3502] Zeh: Unterleuten, S. 498; Herv. A.W.; Zeh: Unterleuten-HB, 206-14:11:17-14:11:23.

Erzählerin als „Vortrag“ bezeichnet, „wie geplant“ abgespult.[3503] Der nächste zitierte Satz gibt Aufschluss darüber, dass der ganze Text eigentlich auf Gerhards Mist gewachsen ist: „Außerdem bin ich hier, weil ich es meinem Mann versprochen habe.“ Der dritte lautet „Schließlich wissen Sie ja selbst, was es bedeutet, ein kleines Mädchen zu lieben“ und wird von der Erzählerin als „Paukenschlag“ bezeichnet, er ist als emotionaler Appell gedacht. Beide werden im Hörbuch relativ neutral gelesen, sehr ruhig, klingen zwar nicht mehr auswendig gelernt und vorgetragen wie der erste Satz, aber von einem Paukenschlag ist nichts zu vernehmen. Somit wird die Wirkung in der Lesart des Hörbuchs hier ein weiteres Mal eher abgeschwächt denn bestätigt.[3504]

Krons Reaktion bleibt noch immer aus, weshalb der vermeintliche Schlag – wie der gesamte Rest – ohne (sichtbare) Wirkung geblieben ist: „Kron schaute sie an, als könne er sich beim besten Willen nicht zusammenreimen, worum es hier ging. Fast schien es, als sei er nicht einmal sicher, wer Jule war.“ Und dann folgt der schon erwähnte einzige Satz von seiner Seite – hatte er sich bislang geweigert, überhaupt mitzumachen, beginnt er nun also einfach ein neues Sprachspiel: „Ob sie ein Glas Apfelwein aus eigener Pressung trinken wolle, fragte Kron.“ Allein durch diesen banalen Satz (und unabhängig davon, dass dieser nicht zu Krons sonstiger Charakterisierung passt) wird Jules gesamter Auftritt ins Lächerliche verschoben, ihre Weltfremdheit kann gerade vor dem Hintergrund der ausbleibenden Reaktion und einer derart banalen Frage am Ende anschaulich (und amüsant) vorgeführt werden; und man kann erneut davon ausgehen, dass Kron absichtlich schweigt. Wie bei der vorherigen Begegnung lässt er sie auflaufen; geht mit keinem Wort auf das von ihr Gesagte ein, begegnet ihrem Vortrag, jedenfalls nach außen hin (aufgrund der fehlenden Innensicht ist es auch dem Leser nicht möglich, sich einen Reim auf sein Handeln zu machen) komplett mit Desinteresse. Dementsprechend hat Jule auf dem Rückweg Mühe, „sich wie ein Mensch zu fühlen, der alles richtig gemacht hatte.“[3505] Hier stehen sich, nicht anders als bei ihrem Mann an den Haustüren der Einheimischen, verschiedene subjektive Welten/PWs gegenüber, eine gemeinsame objektive oder gar soziale Welt existiert nicht. Gerade wenn verschiedene Lebenswelten aufeinandertreffen, wäre echter Dialog notwendig, um eine gemeinsame soziale Welt zu erschaffen – und genau das findet in Unterleuten nicht statt.

[3503] Zeh: Unterleuten, S. 498f.; Herv. A.W.
[3504] Ebd., S. 500; Zeh: Unterleuten-HB, 207-14:14:47-14:14:49; ebd., 14:15:33-14:15:38.
[3505] Zeh: Unterleuten, S. 501.

Im Hörspiel fehlt diese Szene bzw. wird sie durch eine knappe Schilderung in einem Interview ersetzt, die von Sophies „Verschwinden“ ihren Ausgangspunkt nimmt. Der wesentliche Unterschied besteht allerdings darin, dass sie den Gang zu Kron und die Entscheidung, sich rauszuhalten, allein als die ihrige ausweist. Sie steht oder setzt sich hier in den Mittelpunk. Die vorgebrachten Gründe decken sich zwar mit dem Roman, werden nun jedoch als Angriff einzig gegen sie, die auf Gombrowskis Seite stand, gewertet. Ob dies nun Hirngespinste sein mögen oder nicht, unterscheidet sich dies stark vom Nachplappern der Ansichten ihres Mannes im Roman. So erscheint Jule – zumindest aus ihrer eigenen retrospektiven Perspektive – im Hörspiel weniger passiv und schwach. Indes erfahren wir nicht einmal, ob dieses Treffen überhaupt stattgefunden hat; im Interview erzählt sie nur, was sie vorhatte, ihm mitzuteilen.[3506]

Im Film verkündet Jule Kron diese Botschaft zwar ebenfalls; die Situation ist aber schon insofern eine andere, als dabei Hilde Kessler anwesend ist. Dies schließt sich direkt an deren oben analysierten Vermittlungsversuch an. Was Jules Vortrag anbelangt, ist das schnell erzählt. Sie spult, nachdem sie ihn mit einem heiteren „Hallo! Herr Kron!“, begrüßt hat, ihren Text ab: „Ich bin gekommen, Ihnen zu sagen, dass mein Mann und ich ab sofort in der Windkraftfrage neutral sind. […] Angesichts der Geschehnisse im Dorf sehen wir keine andere Möglichkeit. – Unsere Haltung gegenüber den Windrädern ist unverändert.“ Dabei steht sie da wie eine schlechte Schauspielschülerin, die sich erfolglos bemüht, einem auswendig gelernten Text Nachdruck zu verleihen. Kron zeigt sich davon auch mitnichten beeindruckt, und als sie den Apfelsaft ausschlägt – im Gegensatz zu ihrem Mann wurde sie also immerhin hereingebeten –, ist die Sache damit beendet bzw. wird sie es durch Hilde, die mit traurigem Gesichtsausdruck daneben gestanden hat, und deren Frage, ob Jule sie mit ins Dorf nehmen könne. Und im Unterschied zum Roman, wo sie mit ihrer Performance hadert, wirft Jule Kron hier beim Gehen das Lächeln eines Menschen zu, der tatsächlich zufrieden mit der Erledigung einer Aufgabe ist.[3507]
Im Grunde genommen unterscheidet sich ihre Mimik am Ende der Szene kaum von jener, heiter-optimistischen, mit der sie zuvor mit ihrer Unterschriftenliste aufgebrochen ist – trotz der Spannungen in ihrer Ehe, trotz der zugespitzten Gesamtlage. Das führt zum einen

[3506] Zeh: Unterleuten-HS, 5/23-01:11-02:14.
[3507] Unterleuten III, 00:24:10-00:25:07.

dazu, dass ihre Naivität noch wesentlich deutlicher als in den anderen Varianten vorgeführt wird. In Roman, Hörbuch und Hörspiel konnte man ihre Hilflosigkeit bei der ersten Begegnung zumindest noch Krons respektlosem Handeln zuschreiben. Zum anderen zeigt sich, dass es ihr wie ihrem Mann gar nicht um den vorgeblichen Kampf für ihre Heimat zu tun war. Nicht anders sieht es aus, als sie beim Unterschriftensammeln auf das Ehepaar Gombrowski trifft.

Steht sie zwar zunächst locker, heiter und vom Dienst der guten Sache motiviert mit ihrer Liste und ein paar Dorfbewohnern am Bäckerwagen versammelt und scheint sie im Film insgesamt immerhin etwas erfolgreicher zu sein als in den anderen Varianten,[3508] wird sie – wie in Roman, Hörbuch und Hörspiel – von Elena Gombrowski schroff zurückgewiesen; und macht dennoch in jeder Hinsicht einen fröhlichen und kein bisschen schüchternen Eindruck, den man wieder ihrer Naivität zuschreiben kann; so bleibt sie in ihrer PW, versteht die TAW, in der sie sich befindet, nicht. Das wird sogar auf der visuellen Ebene unterstützt, als sie am Fuß bzw. der untersten Stufe der Doppeltreppe des protzigen Hauses steht und ein ganzes Stück zu Elena Gombrowski aufblicken muss, was auch in der Kameraperspektive von oben bzw. nach unten entsprechend gezeigt wird. Elenas rhetorische Frage „Wissen Sie eigentlich, wo Sie hier sind?“ ist somit im Film noch zutreffender als in den anderen Varianten und könnte als Überschrift über sämtliche Interaktionsbemühungen dieser Figur (und der ihres Mannes) gesetzt werden. – Und am Ende dieser Szene ist ihrer Mimik ebenfalls zu entnehmen, dass sie nichts begriffen hat.[3509]

Noch gravierender ist die Begegnung zwischen Jule Fließ und Gombrowski, die sich etwas anders abspielt als in Roman, Hörbuch und Hörspiel. Die filmische Realisierung vermag ihren Sinneswandel, ihre Pro-Gombrowski-Einstellung kaum zu erklären, steht dieser sogar eher entgegen. Somit kann dies in der Art, wie es umgesetzt wurde, als eine der missglückten, erzwungenen Transformationen des Prätextes angesehen werden. Was wiederum noch klarer herauskommt, ist Jules Blindheit, ihre kindliche Unschuld, die selbst Gefahren ausblendet, wenn sie mit dem Kinderwagen voran über die Straße laufen will und dabei fast von Gombrowski überfahren wird. Ein treffendes Bild für die meisten

[3508] Vgl. Unterleuten II, 00:09:42-00:10:03. Ehe sie vor Gombrowskis Auto läuft, stellt sie fest, dass sie schon 85 Unterschriften beisammen hat (ebd., 00:24:07); im Roman sind es, bevor sie auf Kron trifft, gerade einmal elf. Danach wird sie an ihm genauso abprallen wie an Elena Gombrowski und Arne Seidel (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 219-224, 230ff.).

[3509] Unterleuten II, 00:13:29-00:14:19; vgl. zur Begegnung mit Elena Gombrowski im Roman: Zeh: Unterleuten, S. 223f. sowie S. 441 in meiner Arbeit.

Figuren Unterleutens (in allen Varianten): Man schaut nicht nach links und rechts, sondern rennt mit einer ganzen Packung Goffman'scher Befangenheit und geradezu mit Anlauf ins eigene Verderben. In jedem Fall steht das Zusammentreffen, das vielmehr ein Zusammenprall ist, unter keinem guten Vorzeichen – dazu kommen noch die auf der Straße verteilten Unterschriftenlisten. Jules Körpersprache, der Abstand, den sie zu Gombrowski wahrt, wie ihre Mimik drücken dann mehr Furcht denn Erschrockenheit aus – und trotzdem steigt sie zu ihm ins Auto. Er fährt mit ihr zum Brunnenhaus, um ihr seinen Einfluss sowie den Stellenwert, den die Windräder für das Dorf haben werden, unmittelbar vor Augen zu führen. Neben dem, was er sagt, ist vor allem sein proxemisches Handeln interessant. Auch die ganze Atmosphäre ist alles andere als behaglich. Es ist finster – nur durch die geöffnete Tür kommt etwas Licht herein –, kühl und im Hintergrund plätschert und tropft es; zudem geht es, wie Gombrowski anmerkt, dreißig Meter in die Tiefe. Wahrt er anfangs räumlich Distanz, wird die Situation einer vermeintlichen Bedrohung verstärkt, als Gombrowski direkt vor sie, die (nach kurzem Zurückweichen) tatsächlich mit dem Rücken zur Wand steht, tritt; und damit – wie Kron im Prätext – gegenüber Jule den angemessenen Abstand, die Handlungsgrenze weit überschreitet. In ihre geweiteten Augen blickend – was in Großaufnahme gezeigt wird – sagt er das Offensichtliche: „Sie haben Angst vor mir." Ihr Leugnen ignorierend, fährt er fort: „Alle haben Angst. – Ich bin hier der Böse, der im Wald die Leute totschlägt." Spricht er dies von selbst an, kann man es als Taktik werten, die Anschuldigungen, die gegen ihn erhoben werden, selbst hervorzubringen und sich gerade dadurch zu verteidigen. Danach erklärt er ihr, dass er sich seit vierzig Jahren den Arsch für das Dorf aufreiße und warum die Windräder notwendig für das Überleben von Unterleuten seien, was sich in etwa mit den anderen Varianten deckt. Nur könnten sich die Rahmenbedingen kaum stärker unterscheiden. In Roman, Hörbuch und Hörspiel eine harmlose Plauderei im Auto, hier eine vermeintlich echte Gefahrensituation. Trotzdem ist dies für Jule der Wendepunkt, der in die entgegengesetzte Richtung ihres Mannes führt. – Gombrowskis strategisch-dramaturgisches Handeln hat funktioniert. Nur erscheint dies, wie gesagt, wenig – und noch weniger als in den anderen Varianten – plausibel, wenn Jule denjenigen, vor dem sie sich hier offensichtlich gefürchtet hat, später für einen „ganz lieben Mann" hält; zumal dies mit Pro- oder Kontra-Windpark an sich nichts zu tun hat.[3510]

[3510] Unterleuten II, 00:24:03-00:27:27, 01:07:18-01:07:20.

Im Gegensatz zu seiner Frau hält Fließ bis zuletzt an seiner „Gombrowski ist ein Mörder"-Theorie fest, was, wie aufgezeigt, wesentlichen Anteil am Zerfallen ihrer Beziehung hat. Gipfelt dies in allen Varianten in der Gewalttat gegenüber Schaller, wird im Film zuvor noch vor Augen geführt, wie sehr er sich am Ende seines Bemühens um Geltung im Dorf selbst ins Abseits manövriert hat. Am letzten Tag der erzählten Zeit trifft er beim Bäckerwagen auf Björn, der ihm nun die Tür zur Dorfgemeinschaft vor der Nase zuschlägt. Dieser Ausschluss resultiert, oberflächlich betrachtet, daraus, dass Björn glaubt, Fließ hätte Hilde Kessler angezeigt, war seine Frau beim Abtransport der Katzen schließlich anwesend; beruht also ein weiteres Mal auf einer Fehleinschätzung und/oder Dorf-Erzählung. – Theoretisch wäre dies denkbar, doch gibt es im späteren Gespräch zwischen Fließ und seiner Frau keine Anzeichen dafür. So hat sich nun eine weitere PW-Version ins Dorf-Narrativ eingeschleust; und dieses schließt Fließ (und seine Frau) endgültig aus der sozialen Welt aus. Einen Ausgeschlossenen redet man dann auch mit einem Vokabular an, das nicht zum Dorf gehört: „Morgen Professor." Weil seine Unschuldsbeteuerungen bei Björn nicht auf fruchtbaren Boden gefallen sind – Fließ' „Wir sind jetzt neutral" begegnet Björn mit einem „Klar, weiß ich doch", das durch die Betonung nicht nur widerlegt wird, vielmehr (wie die gesamte Mimik) Verachtung ausdrückt –, macht sich Fließ, wohlgemerkt auf Anordnung seiner Frau, anschließend auf in die Ökologica, um die Sache gegenüber Gombrowski richtigzustellen.[3511]

Wenn Fließ sich dort zu Beginn bei Betty nach deren Mutter erkundigt und seine Reaktion auf deren negative Antwort den Floskel-Charakter seiner Frage aufdeckt, wird er, noch ehe er mit Gombrowski spricht, bereits unvorteilhaft in Szene gesetzt. Ein Sprechakt, der misslingt, weil er hier nicht die Gefühle hat, die er äußert, und dies noch nicht einmal zu verbergen versteht. Die Interaktion mit diesem ist sodann auf der visuellen Ebene insbesondere dadurch interessant, dass er Fließ den Rücken zugekehrt hat – ein Zeichen von Respektlosigkeit, von Herabsetzung des Gegenübers. Mehr hat man für diesen Fließ nicht mehr übrig. Am Anfang des „Gesprächs" stehen sich zwei Vorwürfe gegenüber: Gombrowski zufolge trägt Fließ die Schuld an den Ereignissen, weil er sich – entgegen seiner Warnung in dessen Garten – nicht rausgehalten hat; für Fließ wiederum ist Gombrowski mit seinen Windrädern schuld. Wer an dieser Stelle recht hat, soll hier nicht

[3511] Unterleuten III, 00:38:50-00:39:27; vgl. ebd., 00:27:19-00:29:38, 00:39:28-00:40:13. Anstatt Hilde Kessler zu unterstützen, wendet sich Jule an die am Fenster stehende Elena Gombrowski, um ihre Unschuld an der Sache zu beteuern und nochmals die neue Neutralität zu bekunden.

diskutiert werden; festzuhalten ist, dass es sich um zwei konträre Positionen bzw. Einschätzungen der Situation handelt; es stehen sich ein weiteres Mal zwei PWs gegenüber, die eine gemeinsame soziale Welt versperren. Gombrowski fährt einfach mit dem Waschen fort, während er mit Fließ spricht. Trotz seiner respektlosen Haltung wirkt er hier keineswegs wie ein mächtiger Mann, wenn er im Unterhemd dasteht und sich wäscht. Alles in allem bekommen wir eine gebrochene Macht, einen verwundbaren bzw. verwundeten Mann präsentiert, der sich durch das respektlose Handeln noch an ein paar übriggebliebene Fetzen seiner früheren Position zu klammern sucht. (Auch die Zügel der Ökologica hat er kurz zuvor an Betty übergeben.) Abgesehen davon, dass uns hier zwei Männer vorgeführt werden, die beide ihren Kampf verloren haben, dient die Szene hauptsächlich dazu, Gombrowski darüber zu informieren, dass seine Frau Hildes Zusammenbruch beobachtet hat und damit das Ende seiner Ehe einzuleiten. Wendet er den Kopf schließlich doch in Richtung Fließ, hat dies nämlich allein mit der Erwähnung seiner Frau am Fenster bei Hildes Zusammenbruch zu tun, nicht mit dem Vogelschützer. Was Fließ eigentlich wollte, ist von dem Moment an ohne Belang. Das Ende der Szene ist auf der audiovisuellen Ebene interessant umgesetzt, da wir aus dem Off Fließ' Monolog hören, in dem er erneut mit Nachdruck die eigene Neutralität verkündet; dagegen Gombrowski dafür sichtbar taub ist, als uns das Bild einen nun endgültig gebrochenen und im Gesicht entsprechend gezeichneten Gombrowski zeigt. Allerdings sehen wir sein Gesicht dabei nicht direkt, sondern im Spiegel, was ihn noch schwächer und geschlagener wirken lässt.[3512] Dazu passt die Symbolik des Spiegels, der u. a. für „Erkenntnis und Selbsterkenntnis" sowie den Tod steht.[3513] Es entsteht hier ein symbolischer Raum – wie auch dem Selbstmord, das hatte ich bereits erwähnt (vgl. S. 376), symbolische Bedeutung zukommt. Seine Selbstauslöschung und das Vergiften der anderen über den Tod hinaus kann als Extremform für das Auslöschen einer gemeinsamen (sozialen) Welt gedeutet werden. – Im Grunde ist (spätestens) mit dem Blick in den Spiegel, in diesem Moment der (Selbst-)Erkenntnis die Entscheidung zum Selbstmord gefallen. Zudem bekommen wir ihn gleichzeitig als Rückenfigur gezeigt: Von nun an wird es für Gombrowski keinen Blick nach vorne mehr geben.

[3512] Ebd., 00:51:45-00:53:33.
[3513] Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 602ff.; hier: S. 602; Kursivierung zurückgenommen A.W.



Abb. 71[3514]

Neben den bisher analysierten Szenen gibt es noch eine weitere, in der die verheerenden Folgen des strategischen Gegeneinanders für das Dorf ebenso zutage treten wie der tiefsitzende Hass gegen Gombrowski. Und wie schon bei den „Stationen“ des Fließ-Ehepaares spiegelt sich in dieser die Zuspitzung der Gesamtlage wider. Im Roman befinden wir uns zeitlich am Montag nach dem Wochenende, an dem Krönchen verschwunden war; im Film am darauffolgenden Tag, dem vorletzten der erzählten Zeit – in beiden Fällen also der Moment, als die Krise im Dorf ihren Höhepunkt erreicht hat.
Im Film ist diese Szene auf Gombrowski bzw. die Streiksituation konzentriert. Obwohl Björn von Gombrowski aufgrund des Streiks die Kündigung erhalten hat, sitzen sie gemeinsam mit Arne im Märkischen Landmann – auch der Ort, an dem mehrere Unterleutner zusammenkommen, ist immer Konfliktraum –, um miteinander Skat zu spielen. Der Roman hingegen bietet eine andere Ausgangssituation: Hier ist der dritte Mann, Steffen, ein Bauarbeiter, kein Angestellter der Ökologica, also nicht direkt (oder zumindest weniger) betroffen. Daneben fehlt im Film der von Sabine auf die Männer niederprasselnde Regen wütender Beschimpfungen und Drohungen. Zu Beginn sind Arne Seidel und Rudolf Gombrowski indes alleine und unterhalten sich über Linda Franzen. Dabei zeigt sich, dass auch Arne mittlerweile ein paar Lichter aufgegangen sind oder zu flackern begonnen haben: „Die spielt doch’n doppeltes Spiel.“ Ehe Gombrowski etwas

[3514] Unterleuten III, 00:53:25 (eigener Screenshot).

entgegnen kann, taucht Björn auf. Danach benehmen sich Gombrowski und Björn eine gute Minute lang wie beleidigte Kinder; u. a. spricht Björn zu Arne über Gombrowski, als wäre dieser gar nicht da. Inhaltlich wirft er die Brocken auf den Tisch, die für die angespannte Stimmung verantwortlich sind: Kündigung, Streik, Windräder, Schließung der Ökologica. Arne versucht reichlich verhalten und vergeblich zu schlichten. Allerdings wird die Szene nicht zu Ende erzählt, sondern nach Arnes „Leute, so geht das nicht, wir müssen miteinander reden." und Gombrowskis, natürlich völlig am gezeigten Geschehen vorbeilaufenden, „Machen wir ja gerade." abgebrochen.[3515] Neben der Vergeblichkeit von Arnes Verständigungsbemühungen und der zunehmend eskalierenden Lage zwischen Chef und Angestellten – Björn steht hier quasi für die Streikenden als Gruppe –, wird vor allem noch einmal unterstrichen, welche Rolle (auch) Kron, der für das Gerücht mit der Schließung immerhin verantwortlich ist, in diesem Pulverfass zukommt und was er da in Gang gesetzt hat. Führt man sich vor Augen, was aus dieser Behauptung entstanden ist, wird deutlich, wie stark eine PW die soziale Welt zerstören kann.

In Roman/Hörbuch (Kapitel 41; Fokalisierung auf Arne) und Hörspiel geht es dagegen weniger um die Skat spielenden Männer als vielmehr um die Reaktion der Kellnerin Sabine, die hier – wie Björn im Film – als Repräsentantin des Dorfes bzw. der Gombrowski-Gegner fungiert. Ich werde meine Darstellung relativ kurz halten, weil sich die wesentlichen Punkte leicht benennen lassen. In erster Linie kommt in dieser Szene heraus, wie sehr das Dorf – und zwar aufgrund von Erzählungen – (wieder) vom Hass gegen Gombrowski beherrscht wird. Mit Drohungen und Beschimpfungen geht Sabine nicht gerade sparsam um, knallt den Männern das Bier auf den Tisch und sagt: „Diesmal kommt ihr damit nicht durch. […] Kinder entführen wegen ein paar läppischen Windrädern. Das geht zu weit." Es folgen weitere Beschimpfungen und/oder Drohungen, die sich zusehends steigern: „Ich sag's euch im Guten. Den Reibach mit den Propellern zieht ihr nicht durch"; „Das ganze Dorf steht gegen euch auf"; „Niemand in Unterleuten wird auch nur einen Quadratzentimeter an dich verkaufen"; „Weil es Gerechtigkeit gibt in der Welt. Leute wie du, die nicht an Gerechtigkeit glauben, verlieren am Ende immer." Aber Arne konzentriert sich nicht wirklich auf sie, lässt – ohne Erfolg – nur nebenbei den ein oder

[3515] Vgl. ebd., 00:11:59-00:12:47; ebd., 00:18:05-00:19:47.

anderen beschwichtigenden Satz fallen; wird nach Sabines zentralem Satz „Die Leute protestieren nicht gegen die Propeller, sondern gegen *ihn*“[3516] allerdings sogar selbst laut:

> „Weißt du was? Ich hab keinen Bock mehr auf diese Leier!“ Überrascht stellte Arne fest, dass er laut geworden war. Wutausbrüche in der Öffentlichkeit gehörten normalerweise nicht zu seinem Repertoire. Für einen Augenblick sah Sabine erschrocken aus. „Gombrowski hier, Gombrowski da! Die Hälfte deiner Kunden bezahlt ihr Bier mit Geld, das bei Gombrowski verdient wurde! Ohne Gombrowski gäbe es deine Kneipe schon lange nicht mehr!“
> Arne wusste, dass seine Wut nichts mit Sabine zu tun hatte. Im Grunde war es Gombrowski, den er anschreien wollte. […] Vielleicht wollte Arne sich auch selbst anschreien, weil es ihm nicht gelungen war, das Fieber zu verhindern. Oder er wollte mit dem ganzen Dorf schimpfen, weil es sich der **Klatschsucht** überließ.[3517]

Im Hörbuch werden Sabines Äußerungen sowie Arnes obiger „Gefühlsausbruch“ mit gereizter Intonation gelesen, sodass die Transformation dem Prätext entspricht, ihn jedoch nicht steigert. Im Hörspiel klingt Sabine dagegen überraschend ruhig, was die Wirkung bzw. Haltung des Dorfes verglichen mit Roman/Hörbuch abschwächt. Nur am Ende, als sie die Männer hinauswirft, klingt sie ungehalten. Kontrastreicher ist die Sprechmelodie bei Arne, auch in Kombination mit den Gedanken an das Telefonat mit Pilz. Man hört ihm regelrecht die geistige Abwesenheit an, unterdessen er im Außen für Sabines hier eher verhaltene Einwände fast zu heftig reagiert.[3518] Trotz der Unterschiede zwischen Film und den anderen Varianten steht am Ende der Szene fest, dass Gombrowski massiv unter (Zeit-)Druck steht, was ihn in der Folge dazu bringt, den Deal mit Linda Franzen voranzutreiben.

Bezeichnend bzw. wichtig für die Gesamtsituation sind außerdem zwei weitere Aussagen: Sabines Antwort auf Arnes Frage „Was würdest du machen, wenn Silke einfach nicht mehr kommt?“: „Fragen, was los ist.“ – Das tut man in Unterleuten nicht – man redet, wie vielfach deutlich wurde, nur über, aber nicht mit dem Betroffenen. Daneben das, was Arne am Ende zu Gombrowski sagt: „Ich unterstütze die Windkraftpläne nicht deinetwegen. Sondern weil sie das Richtige für Unterleuten sind.“[3519]

Nicht zuletzt offenbart sich hier ein weiteres Mal, dass sich die Windkraft-Geschichte letzten Endes (nur) als Katalysator für etwas erweist, das längst irreparabel zerstört ist.

[3516] Zeh: Unterleuten, S. 441-444; kursiv im Original.
[3517] Ebd., S. 443f.; Herv. A.W.
[3518] Zeh: Unterleuten-HB, 170-174; Zeh: Unterleuten-HS, 5/1-3.
[3519] Zeh: Unterleuten, S. 442, 445.

Man spielt nach den alten Regeln, die sehr oft „gegen Gombrowski“ heißen – inwiefern die Windräder vielleicht hilfreich sein könnten, diese Frage stellt sich fast niemand. Unterleuten glich schon vor jenem Sommer einer „Festung, die ständig von (nicht selten unsichtbaren) äußeren Feinden belagert und zugleich immer wieder von internen Streitigkeiten erschüttert wird“; und für diese gilt nach Zygmunt Bauman: „Eine einmal ‚zerfallene‘ Gemeinschaft kann […] nicht wieder zusammengeflickt werden.“[3520]

Ehe ich zu Gombrowski und Kron komme, möchte ich noch auf ein Kapitel eingehen, das im Roman ganz am Ende steht, das 59. und drittletzte vor dem Epilog. Ich habe es weniger aufgrund der Chronologie der erzählten Geschichte an den Schluss gestellt, sondern vielmehr, da es die Vergeblichkeit des ganzen Windmühlen-Theaters, von allem, was Gombrowski dafür, Fließ und Kron dagegen unternommen haben, sowie die Absurdität von Fließ’ Handeln noch einmal anschaulich vor Augen führt.
Kron erhält Besuch von Gerhard Fließ, auf dem dabei auch die Fokalisierung liegt. Es ist der Tag, an dem er zuvor Schaller zusammengeschlagen hat, der letzte Tag der erzählten Zeit. Auffällig ist zunächst das beschriebene nonverbale Handeln Gerhards, das dieses Gespräch eröffnet. Anstelle eines „Hallo“ oder „Guten Tag“ geht er Kron „mit einem strahlenden Lächeln“, eine einfache und umso treffendere Beschreibung für die gänzliche Fehleinschätzung seiner Situation und sein Verlorensein in der eigenen W-World, entgegen; denn einen Grund für ein Lächeln hat Fließ in der objektiven und sozialen Welt zu diesem Zeitpunkt wahrlich nicht mehr. Dann ist es aber mit der Freundlichkeit schon wieder vorbei. Kron bringt nichts weiter vor als ein „Na“, während er Fließ’ ausgestreckte Hand „wie einen seltenen Pilz, von dem er nicht genau [weiß], ob er giftig [ist]“, betrachtet und sich schließlich „gegen das Anfassen“ entscheidet; somit (erneut) gegen Regeln verstößt, die in einer solchen Situation *normalerweise* gelten. Nach kurzem Schweigen eröffnet er stattdessen mit: „Eben denke ich darüber nach, ob es die Sache wert ist“.[3521] Fließ hat keine Ahnung, wovon Kron spricht, fragt nach und erhält sogar eine Antwort, die bereits den Kern der Szene und einen zentralen der gesamten

[3520] Bauman: Gemeinschaften, S. 22.
[3521] Zeh: Unterleuten, S. 606. Wie absurd es ist, dass nun Kron den Windpark bekommen hat, macht eine Aussage Pilz’ bei der Dorfversammlung deutlich, die man leicht überlesen kann und die für das Ergebnis (Zuschlag Windpark Kron) durchaus von Belang ist: „Entlang des Waldrands sehen Sie einen Streifen, der nicht zu den Sperrgebieten zählt. Es handelt sich also um ein sogenanntes Eignungsgebiet. Aber der Wind kommt bei Ihnen meistens aus Südost. Deshalb sind die erwarteten Erträge an dieser Position nicht besonders hoch.“ (Ebd., S. 149).

Geschichte enthält: „Der ganze Wahnsinn […] [w]egen ein paar blöden Windrädern.“[3522] Im Hörbuch wird diese Aussage insofern in eine Richtung geschoben, die der Text selbst nicht enthält, als die Sprechmelodie hier wieder die gleiche aggressive Härte angenommen hat, die u. a. auch in seine Äußerungen gegenüber Hilde und den Veteranen gelegt wurde – davon, dass es seine Windräder sein werden, ist hier jedenfalls überhaupt nichts zu vernehmen, vielmehr wähnt man ihn weiterhin in Kampfeshaltung.

Das Hörspiel beginnt mit einem langen inneren Monolog Gerhards. Erst geht es darum, dass Jule sich nur wieder beruhigen müsse, dann (wie im Roman) um die Schuhkauf-Episode mit seinem Vater, die Backstory/Backstorywound des Gerhard Fließ. Mittels Intonation wird im Hörspiel indes die Absurdität und Lächerlichkeit dieser Figur wesentlich deutlicher zum Ausdruck gebracht. Mehrere Stimmlagen – man kann fast sagen: Stimmen – mischen sich ineinander, gehen ineinander über, u. a. beim wiederholten „Das Tier von nebenan existiert nicht mehr.“ Man vermag dabei nicht zu unterscheiden, ob er gleichzeitig denkt und spricht oder sich Stimmen in seinem Kopf zum Wahn steigern; doch gerade das macht die Wirkung umso eindringlicher, zumal es Gerhards verzerrter Realitätswahrnehmung (PW) entspricht.[3523]

Fließ, der eben selbst erst von Schaller erfahren hat, dass Linda Franzen nicht an Gombrowski verkaufen wird, was für ihn gleichbedeutend mit dem gänzlichen Scheitern des Windkraftprojektes ist und seinen begrenzten Blickwinkel, sein gänzliches Verschwinden in der eigenen PW, ein weiteres Mal unterstreicht, teilt dies dann auch dem, wie er glaubt, schlecht informierten Kron mit: „Haben Sie es noch nicht gehört, Herr Kron? Es wird keine Windräder geben.“ Für seine Erläuterungen, was es mit Linda Franzen auf sich hat, erntet er von Kron aber nichts weiter als ein „seltsames Lächeln“.[3524] Also fährt Gerhard fort und beginnt nun, sich selbst und seine Rolle in den Vordergrund zu rücken, inszeniert sich geradezu als Helden, was er noch mit einer entsprechend siegesgewiss-selbstbewussten Körperhaltung untermauert:

> „Woran ich natürlich nicht ganz unschuldig bin“, sagte Gerhard. „Frau Franzen will doch diese Koppelzäune bauen.“
> „Na und?“
> „Ich habe ihr versprochen, die Einwände des Vogelschutzbundes gegen das Vorhaben zurückzuziehen. Dafür hat sie zugesagt, ihr Land auf der Schiefen

[3522] Ebd., S. 606; Zeh: Unterleuten-HB, 263-17:18:33-17:19:16.
[3523] Zeh: Unterleuten-HS, 6/15.
[3524] Zeh: Unterleuten, S. 606. Hier sieht man wieder die Gleichsetzung von Windrädern und Gombrowski; verkauft Linda diesem das fehlende Stück Land nicht, ist die Sache quasi erledigt.

> Kappe nicht an Gombrowski zu verkaufen.“ Gerhard nahm die Hände aus den Taschen und verschränkte die Arme. „Gombrowski ist mit seinen Plänen am Ende.“[3525]

Hier klingt Gerhard im Hörbuch am Anfang noch neutral, als würde er seinem Gegenüber eine Sache erläutern, die ihn persönlich nichts weiter angeht. Erst bei „Woran ich natürlich nicht ganz unschuldig bin“ ist die überhebliche Verblendung, die er schon bei der Rückkehr von Schaller angenommen hatte, hörbar. – Und Krons „Na und?“ ist eine stimmliche Ohrfeige.[3526] Im Hörspiel hört sich das „Na“, das hier von Gerhard erwidert wird, nicht unfreundlich, eher nach einer knappen Begrüßungsformel unter Dorfbewohnern an, die sich zufällig treffen; Krons Überlegungen zu den Windrädern klingen ebenfalls relativ beiläufig. Gerhard läuft sodann zu Hochform auf, spricht heiter bis begeistert, überschlägt sich beinahe; die Vorstellung eines zu einem schiefen Lachen verzogenen Mundes drängt sich geradezu auf. Das, was das Hörbuch an Wirkung wegnimmt, treibt das Hörspiel hier auf die Spitze.[3527] Obwohl ein paar Elemente des Romantextes fehlen – die nicht genommene Hand, das überhebliche „Woran ich natürlich nicht ganz unschuldig bin“ mit den Ausführungen zur Aufhebung des Verbots gegen Linda Franzens Bauvorhaben sowie mehrere ratlose Gedanken Gerhards über ausbleibende Reaktionen Krons – stellt dies keinen Mangel dar. Gerhards Stimme macht das mehr als wett.

Weil Kron noch immer keine Reaktion zeigt, das überfällige „gegenseitige[] Schulterklopfen“ nicht stattfindet, spricht Gerhard weiter:

> „Ich denke, dass wir stolz auf uns sein können“, […] „Sie hatten der Raffgier von Gombrowski bestimmt die größten Opfer zu bringen. Aber auch meine Frau und ich mussten einiges aushalten. Wir haben uns alle tapfer geschlagen. Heute kann ich mit Freude sagen: nicht umsonst.“[3528]

Diese Aussage bleibt im Hörbuch ziemlich blass; sogar das „nicht umsonst“ am Ende wird nur minimal betont. Folglich wirkt Gerhard hier nicht wie die komisch-lächerliche Figur, als die er bei dieser Verkündung im Hörspiel – und selbst im Roman – auftritt. Diese Abschwächung nimmt Fließ’ Performance viel von ihrer Komik und der Szene damit einiges von ihrem Reiz.

[3525] Ebd., S. 607.
[3526] Zeh: Unterleuten-HB, 263-17:19:38-17:20:44.
[3527] Zeh: Unterleuten-HS, 6/16-00:00-00:38.
[3528] Zeh: Unterleuten, S. 607f.; Zeh: Unterleuten-HB, 263-17:21:04-17:21:21.

Unterdessen Kron lacht (!), sich dabei gar „mit der Hand auf sein gesundes Bein“ schlägt, überlegt Gerhard, wie er seine Lösung des Schallerproblems geschickt einbringen könnte – wie schon beim Hausbesuch Gombrowskis wird hier sein Ringen um den richtigen Text geschildert. Aber er kommt nicht dazu, weil Kron ihm eine Frage stellt, die er indes nicht versteht: „Was wollen Sie eigentlich?“ Spätestens mit seiner nächsten Antwort, welche seine komplett in die Irre gelaufene Sicht auf das Geschehen offenlegt, wird Gerhard endgültig zur tragisch-komischen Figur: „‚Herr Kron […]. ‚Ich bin Gerhard Fließ vom Vogelschutzbund. **Wir haben von Anfang an gemeinsam** gegen die Windkraftanlagen gekämpft.‘“ Dies wird von Kron nur noch mit einer „wegwerfende[n] Handbewegung“ quittiert, ehe er Gerhard aufklärt und das benennt, was sich letztlich die gesamte Zeit abgespielt hat: „‚Ich habe nicht gegen Windkraftanlagen gekämpft‘ […]. ‚Sondern gegen Gombrowski.‘“ – Hier klingt Kron im Hörspiel wütend, im Prätext ist davon nichts erkennbar. Anschließend zeigt er „[m]it langem Arm“ in einen Haufen Kiefern und erklärt Gerhard, dort würden sie stehen, die zehn Windräder, auf „[s]einem Grund und Boden“. Der Ton von Krons „Was wollen Sie eigentlich?“ ist im Hörbuch ein Schnitt, der Gerhards absurde Ausführungen abrupt beendet, woraufhin dieser eindringlich das gemeinsame Anliegen vorträgt und Kron antwortet in der, ihm eigenen aggressiven Härte – es geht schließlich wieder einmal um Gombrowski.[3529]

Als Gerhard im Hörspiel bei einem inbrünstigen „Aber ich finde, das – hat sich *alles* gelohnt“ angekommen ist, wird sein Redeschwall jäh von Krons „Sagen Se mal, was – was wollen Sie eigentlich? […]“ unterbrochen, daraufhin jede Heiterkeit aus Gerhards Stimme weicht. Die wegwerfende Handbewegung, mit der Kron im Roman den angeblichen gemeinsamen Kampf quittiert, wird zu einem amüsierten Auflachen, das visuell Beschreibbare also in etwas Hörbares transformiert. Obwohl man nicht behaupten kann, dass Kron begeistert klingt, als er die Stelle, an der die Windräder stehen werden, erwähnt und von Arnes überlaufendem Klo erzählt, ist seine Stimme doch wesentlich gelöster und lockerer (teilweise auch ein bisschen heiter), als es sonst der Fall ist. Derweil hat es Gerhard die Sprache verschlagen; nur ein paar „Was?“ bringt er hervor,[3530] wodurch besonders deutlich wird, dass er seine subjektive Welt für die objektive gehalten hat.

[3529] Zeh: Unterleuten, S. 608; Zeh: Unterleuten-HB, 263-17:21:21-17:22:48.
Nicht gegen Windkraftanlangen, sondern gegen Gombrowski hat eigentlich auch Gerhard gekämpft; denn von seinem ursprünglichen Beweggrund, den Kampfläufern, war lediglich nach der Dorfversammlung noch einmal die Rede (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 172, 201f.).
[3530] Zeh: Unterleuten-HS, 6/16-00:40-01:35.

Noch ehe er Ordnung in seine Gedanken bringen oder etwas entgegnen kann, taucht die Polizei auf, um ihn wegen der Gewalttat an Schaller festzunehmen. Auch jetzt kapiert er überhaupt nicht, was man von ihm will, und beginnt, als er abgeführt wird, wieder von Schaller und der Geschichte von vor zwanzig Jahren zu reden. Für ihn sind das (längst) Fakten bzw. kann er nicht mehr zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden. Im Hörbuch variiert Helene Grass hier bei den Intonationen, sodass Fließ, ruft man sich ins Gedächtnis, was sich eigentlich abgespielt hat, nun endgültig in die Kleider einer komischen Figur gesteckt wird. Vor allem bei der ironisch-überheblichen Gleichgültigkeit von „Ach das […]“ und der völligen Ahnungslosigkeit des „Wieso mich?“ ist das nicht mehr zu überhören. Auffällig ist, weil dies eine Seltenheit ist, Krons amüsierter Ton, wenn er sagt „Die verhaften dich“, der dafür sorgt, dass Gerhard noch lächerlicher wirkt.[3531]

Im Hörspiel kippt Fließ' amüsiert-lachend hervorgebrachtes „Haben Sie Ärger, Herr Kron?“ schlagartig in einen erschrockenen Gedanken: „*Schaller – er hat sich gerächt*.“ Fragt er dann nach seiner Frau und Tochter, wirkt er erst gehetzt und wir hören das Klirren und Klicken von Handschellen. Seine Heiterkeit angesichts der für ihn bestehenden Absurdität seiner Verhaftung klingt gequält und erzwungen, ehe er in ungehaltenes Lamentieren übergeht und (wie in der Vorlage) bei Schaller ankommt. Krons „Na, die verhaften **dich**“ klingt beiläufig hingeworfen, leicht heiter, aber nicht allzu amüsiert, ist (im Hörspiel) der einzige Satz, bei dem er Gerhard duzt, wodurch er ihn noch weiter herabsetzt, endgültig zu einem Mann macht, den man nicht ernst nehmen kann.[3532] Erreicht hat Fließ mit seinem vorgeblichen Protest gegen die Windräder gar nichts, was wie ich ausführlich begründet habe, in erster Linie an den wahren und egozentrischen Hintergrundmotiven liegt, die ihm den Blick auf seine Lebenswelt komplett verstellen. Im Außen hat er sich dabei mehr und mehr in eine Karikatur seiner selbst verwandelt. Das wird u. a. auf die Spitze getrieben, wenn Kron ihn z. B. bei der Verkündung, es werde keine Windräder geben, nicht direkt aufklärt, ihn erst noch eine Weile reden lässt – so lange, bis er eben in Lachen ausbricht.

Das Hörbuch nimmt diesem Zusammentreffen auf der Lichtung viel bzw. verschiebt es in eine andere Richtung, macht es blass und löscht das, worüber man beim Lesen schmunzeln kann, fast vollständig aus. Kron ist weiterhin hauptsächlich aggressiv unterwegs, Gerhard nur dezent überheblich; Kron fehlt die Heiterkeit, Gerhard die Peinlichkeit, die

[3531] Zeh: Unterleuten, S. 609f.; Zeh: Unterleuten-HB, 264-17:22:50-17:25:10.
[3532] Zeh: Unterleuten-HS, 6/16-01:40-02:41.

diesen in Roman und Hörspiel beigegeben wird. Vor allem im Hörspiel wird Gerhard zur tragisch-komischen Figur, was dadurch verstärkt wird, dass Kron hier nie aggressiv auftritt, sondern entweder locker bis heiter; insgesamt aber sehr ruhig und abgeklärt. Alles, was sich zuvor in Gerhards Kopf zusammengebraut hat, gipfelt hier und fällt in formvollendetem Scheitern im Moment der Verhaftung in sich zusammen.

Was Krons in dieser Szene für ihn völlig untypische Heiterkeit anbelangt – das gilt für alle drei Varianten – kann man diese der Tatsache zuschreiben, dass er nun über Gombrowski gesiegt und noch nicht bemerkt hat, wie wenig ihm dies bedeutet. Die Ernüchterung stellt sich erst im nächsten Kapitel ein, wo es heißt: „Jetzt hatte Kron gewonnen und musste feststellen, dass ihm Gombrowskis Niederlage herzlich egal war. Er empfand keinen Triumph, keine Erleichterung, nicht einmal Schadenfreude. Er empfand überhaupt nichts, wenn er an Gombrowski dachte.“[3533] – Auch Kron hatte sich, trotzdem er in allen Varianten um einiges klarer sieht als die meisten anderen Figuren, in seiner PW verrannt. Als sich seine *Wünsche* erfüllen, muss er erkennen, dass es nichts als Illusionen waren; er verfügt – das hat er mit fast allen anderen gemeinsam – über keinerlei Fähigkeit zur Reflexion, zum rationalen Denken. Für Richter der Auslöser, der Kron nun doch in die Gegenwart katapultiert:

> Nachdem Kron über seinen Erzfeind Gombrowski einen Sieg erringen kann, der bei ihm nicht die erhoffte Euphorie auslöst, wandelt sich der überzeugte Kommunist und Kollektivist *überraschend* zum Individualisten und offenbart sich damit als einer der letzten Dorfbewohner, der ebenfalls und ganz buchstäblich im neuen Jahrhundert ankommt[3534].

Gerade diese plötzliche Wandlung offenbart, wie bei Jules problemlosem Verlassen Unterleutens, dass es nur Fassade und fehlgeleitetes Handeln war. Kron wird so am Ende wie alle anderen von der Leere seiner Motive eingeholt. Kaum anders ist es Linda Franzen ergangen, die Geld und Land für ihr Pferd bekommen hat, ohne sich über das vermeintlich Gewonnene freuen zu können. Indem die Sieger ihre Gewinne liegen lassen oder erkennen müssen, wie gleichgültig diese ihnen sind, werden abschließend Absurdität, Sinnlosigkeit und Vergeblichkeit des vorherigen Strebens, Ringens, Taktierens und Handelns mitsamt den falschen Motiven herausgestellt. Und damit werden diese Figuren zu

[3533] Zeh: Unterleuten, S. 611.
[3534] Richter: Juli Zeh, S. 154; Kursivierung A.W.

Vertretern der bzw. Symptomen für die gegenwärtige(n) Leistungsgesellschaft, in der es nur noch ums Performen und Einander-Übertreffen geht, während die Frage nach echten, eigenen Antrieben nicht mehr gestellt wird. Mehr noch: Ohne verinnerlichte Motive macht es nicht einmal einen Unterschied, ob man am Ende gewinnt oder verliert. Kron gewinnt, Gombrowski verliert; und wurde dieses Gefecht zuvor bis zum Überkochen ausgetragen, lässt das Ergebnis beide kalt.

Mit diesem zentralen Konflikt möchte ich das Kapitel nun abschließen. Zentral ist er u. a., weil er die Figuren in zwei Gruppen teilt; man ist, wenngleich das bspw. bei Fließ selbst nur vordergründig der Fall ist, entweder auf der Seite Kron oder der Seite Gombrowski, nicht für oder gegen den Windpark. Die Vergangenheit wird, wie gesagt, im Roman/Hörbuch in längeren Analepsen, im Hörspiel in kurzen inneren Monologen Gombrowskis umrissen;[3535] erzählte Gespräche in der Gegenwart gibt es in diesen Versionen zwischen Kron und Gombrowski dagegen nicht. Sie begegnen sich auf der Dorfversammlung, aber von einem Wortwechsel wird nichts berichtet; was deren Beziehung betrifft, ist dies hier in erster Linie auf Gedanken und Beobachtungen Krons beschränkt. Daneben haben wir die Szene unter der Laterne, doch diese wird aus Lindas Perspektive wiedergegeben und Kron kommt dabei nicht zu Wort.
Im Film wiederum sind Kron und Gombrowski nach der Dorfversammlung im Märkischen Landmann zurückgeblieben. Gombrowski sitzt allein am Tisch und sieht sich das Infomaterial der Vento Direct an. Zunächst sehen wir Kron verschwommen aus dem Hintergrund nach vorne treten; gleichzeitig wird Gombrowski in Großaufnahme in den Mittelpunkt des Frames gesetzt. Kron ist kaum sichtbar, er ist nur ein Schatten im Hintergrund; wir hören indes seinen auf den Stock gestützten, schleppenden Gang, der auch Gombrowski verrät, wer da kommt – und ihn gleich zum ersten verbalen Angriff veranlasst: „Hast du dich auf'm Scheißhaus versteckt?" Dass Kron nicht einfach so aufkreuzt, weiß er ebenfalls: „Was willst du?" Daraufhin lässt Kron seine Theorie vom Stapel, wie Gombrowski und Arne Seidel den Windpark-Deal geplant hätten, ehe er von seiner Tochter unterbrochen und zum Gehen aufgefordert wird. Tatsächlich ist in dieser Szene weniger das Gesagte interessant als vielmehr das, was auf visueller Ebene erzählt wird. Die relative Dunkelheit der Bilder schafft als gestimmten Raum eine finstere und

[3535] Vgl. insb. Zeh: Unterleuten, S. 94-97, 183-197; Zeh: Unterleuten-HS, 2/2, 3/3.

feindselige Atmosphäre, die ihn allein dadurch zum Konfliktraum macht bzw. den Eindruck des Konflikts zwischen Kron und Gombrowski steigert; nur im Hintergrund lässt sich durch die offene Tür und die verhangenen Fenster ein bisschen Licht erahnen. Im Raum des Geschehens ist alles dunkel bis hin zur Kleidung Krons und Gombrowskis; neben einem dunklen Braun gibt es kaum eine andere Farbe – einzig Kathrin hebt sich davon ab. Das Gesagte liefert uns neben Krons Theorie Informationen über den feindlichen Umgang der alten Rivalen miteinander und wird vor allem dann interessant, wenn man es mit deren letzter Begegnung am Filmende kontrastiert. Zu Beginn haben wir eine alternative Version von Schuss-Gegenschuss-Verfahren – sie sitzen sich nicht gegenüber, sondern Kron steht hinter Gombrowski; die Kamera zeigt die Gesichter der Sprechenden dennoch abwechselnd in Großaufnahme. Nur der Zuschauer kann ihnen ins Gesicht sehen, weiß an dieser Stelle also mehr als die Figuren, denen das Gesicht des Anderen verborgen bleibt.



Abb. 72[3536]

Die Mimik ist bei beiden sparsam; Gombrowskis Gesicht zeigt kaum eine Regung und bei Kron liegen die Emotionen hauptsächlich in Tonfall und Lautstärke. Der finstere Blick ist zwar durch das fehlende Licht im Raum insofern abgeschwächt, als man die Mimik weniger klar erkennen kann; andererseits durch die Dunkelheit wiederum

[3536] Unterleuten I, 00:59:26 (eigener Screenshot).

verstärkt. Besonders treffend ist das Bild (s. Screenshot oben), das sie in amerikanischer bzw. halbnaher Einstellung zeigt. Dieses In-die-Rücken-Wand-Sprechen Krons ist – es wirkt wie eine Schranke, eine Grenze – bezeichnend für die Machtverhältnisse, jedenfalls für die, wie sie zu diesem Zeitpunkt bestehen oder für die (meisten) Figuren zu bestehen scheinen. Indem Gombrowski sitzen bleibt und sich nicht einmal umdreht, zeigt er Kron im wahrsten Sinne des Wortes die kalte Schulter, die gleichbedeutend damit ist, dass ihn die Leier nicht interessiert. Kron seinerseits interessiert sich nicht für Gombrowskis Einwand bzgl. seines eigenen Landes am Waldrand – dies passt schlichtweg nicht in seine Argumentationsstruktur, die auf dem Feindbild eines gierigen, das Dorf unterjochenden Gegners beruht: „Ich weiß auch, was das heißt, Ausschreibung: Und am Ende gewinnt Gombrowski." Der vermeintliche Sieger entgegnet nur (und zumindest nach außen) gleichgültig: „Wenn du's sagst." Schließlich folgt noch die, von seiner Tochter unterbrochene, Drohung: „Diesmal gehst du zu weit, dieses Dorf ist nicht dein privater Knochen, den du abnagen kannst! […] Du wirst dieses Dorf nicht noch einmal bescheißen, dafür werd' ich sorgen – und wenn es das Letzte ist, was ich mache!" Diese abschließenden Worte spuckt er geradezu aus. Zwischen Kathrin und Gombrowski sieht man indessen einen Hauch von gemeinschaftlichem Verständigungsbemühen, als er sie – in der Gegenwart ihres Vaters – grüßt, was diese auch erwidert. Doch sind solche kleinen freundlichen Momente wie winzige Sandkörner, die ohne jede Wirkung in ein großes Getriebe der Intrigen und Feindseligkeiten fallen.[3537]

Inwieweit Krons Drohung ein Fundament und er damit Macht besitzt, ist zu diesem Zeitpunkt (für den Rezipienten) offen. In jedem Fall wird, kaum dass das Dorf von den Windparkplänen erfahren hat, schon der massive Konflikt offenbar, der daraus resultieren wird; und dass es um weit mehr gehen wird als die bloße Frage: Windräder oder nicht.

Verglichen mit den anderen Kämpfen, die hierauf folgen und in vielen Szenen vermittelt werden, ist bei Kron und Gombrowski gerade die Sparsamkeit und Platzierung der wenigen gemeinsamen Szenen im Film bezeichnend, in denen dennoch alles Wesentliche mitgeteilt wird. In gewisser Weise bilden der Moment im Landmann zu Beginn und jener in Hilde Kesslers Haus am Ende eine Art Klammer. Dazwischen führt jeder dann gegen den anderen Krieg, ohne den Kontrahenten – mit Ausnahme des Gewaltausbruchs an der

[3537] Ebd., 00:58:49-01:00:19.

Mauer – dabei direkt anzugehen. Damit machen auch diese beiden das, was (fast) alle tun: Sie reden oft über den anderen, nicht miteinander.

Bei diesem Zusammenprall ist es noch dunkler als bei der Szene im Landmann. Wir sehen zu Beginn Kron auf einer nächtlichen, nur spärlich beleuchteten Dorfstraße weggehen. Er liefert dabei, wie er mit müdem Blick und auf seinen Stock gestützt davongeht, ein hilf- und machtloses Bild. Verstärkt wird dies, indem er – Handlungsachse und Blickachse sind parallel – in die Bildtiefe, in die Dunkelheit hineinläuft. Ob er es war, der die Scheiben bei Gombrowski eingeworfen hat bzw. daran beteiligt war, bleibt – wie in den anderen Varianten – offen, ein weiteres Beispiel für eine unklare TAW/objektive Welt. Im Unterschied zum Roman, in dem neben Kron „ein junger Mann, vermutlich Ingo“ mit einem von Gombrowskis Keramikfröschen erspäht wird, und dem Hörspiel, wo Gombrowski diesen eindeutig identifiziert,[3538] ist im Film außer Kron jedoch niemand zu sehen. Auf der Straße findet sich dieser sodann mit dem knurrenden Hund konfrontiert, der selbst zwar kein bisschen bedrohlich wirkt, aber Fidis Anwesenheit bedeutet: Da kommt Gombrowski, der im nächsten Moment auch wie aus dem Nichts auftaucht; und er läuft im Gegensatz zu Kron aus dem Bildhintergrund auf den Betrachter zu. Bereits diese Bilder sprechen also eine klare Sprache. Gombrowski geht Kron mit den Worten „War ja klar, wenn Scheiben eingeschmissen werden, ist Kron nicht weit“ an und stößt ihn gegen die Mauer. Letzterer sinkt sofort zu Boden, während Gombrowski von der Enteignung und Krons Rolle dabei zu schimpfen beginnt; und damit offenbart, worum es eigentlich geht: Um den alten Kampf, nicht um die Gegenwart; oder anders: Es geht darum, dass die Gegenwart für beide nur ein Spiegel dessen ist, was sich vor fünfzig (oder mehr) sowie vor zwanzig Jahren abgespielt hat. Die unmittelbare Gegenwart ist fast egal – bzw. wird durch die Vermengung der Geschichten immer mehr zur PW – und kann mit zwei Sätzen abgetan werden ([Kron:] „Ich hab’ deine Scheiben nicht eingeschmissen.“ – [Gombrowski:] „Und ich habe nichts mit dem verschwundenen Kind zu tun.“). Kron bestätigt dies: „Ihr habt genommen. Jahrhundertelang habt ihr uns ausgebeutet, die Menschen geknechtet.“ Auf der visuellen Ebene sind die Machtverhältnisse – oberflächlich betrachtet – klar verteilt: Ein hilflos am Boden sitzender Kron, ein vor und über ihm stehender, auf ihn herabblickender Gombrowski. Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren

[3538] Zeh: Unterleuten, S. 409; Zeh: Unterleuten-HS-4/14, 00:00-00:05.

mit den jeweiligen Kamera-Einstellungen unterstützt dies ebenfalls: Wir sehen Gombrowski aus leichter Untersicht, auf Kron dagegen blicken wir andeutungsweise von oben. Zudem ist der Hintergrund, vor dem sich dieser große unrasierte und nur von schwachem Laternenlicht beleuchtete Glatzkopf abhebt, komplett schwarz. Kron dagegen sitzt mit einer Hand auf den Stock gestützt vor einer Mauer und wirkt somit doppelt hilflos: Er kann aufgrund seiner Gehbehinderung nicht schnell fliehen und hat nach hinten keine Ausweichmöglichkeit. Trotz allem besitzt er Mut, Leichtsinn oder Frechheit, dem vor/über ihm Stehenden zu drohen: „Dafür bezahlen wirst du trotzdem." Was auf Gombrowskis Gegendrohung „Genau wie du jetzt" gefolgt wäre, bleibt offen, da in diesem Moment Linda Franzen auftaucht und dem Ganzen verbal wie visuell ein Ende setzt, als die Scheinwerfer des Autos mehr oder weniger ein Licht anknipsen und damit einen Schlussstrich unter das ziehen, was sich beinahe unsichtbar in der Dunkelheit hätte abspielen können. – In jedem Fall ein Moment, der dazu veranlasst, Gombrowski sehr wohl Gewalt zuzutrauen. Linda sagt nichts weiter als: „Herr Gombrowski", und damit ist es vorbei. Auch die Gesichter der beiden Männer sind hell beleuchtet; wir bekommen im Schuss-Gegenschuss-Verfahren und nun in grellem Licht einen Blickwechsel zwischen Kron und Gombrowski gezeigt, aus dem alle Kraft und Wut gewichen scheint. Da deuten sich bereits die alten, geschlagenen Männer des Filmendes an.[3539]

Wie schon die Großaufnahmen des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens führt diese Halbtotale (s. nachfolgender Screenshot) auf der Oberfläche die vermeintliche Machtverteilung noch einmal deutlich vor Augen. Groß und massig steht Gombrowski vor dem Häufchen Kron und schaut auf ihn herab. Und dennoch versuchen beide hier mit Drohungen ihre Position zu behaupten. Während Gombrowski durch das Ausüben von Gewalt und angesichts seiner körperlichen Überlegenheit unter der Oberfläche tatsächlich als der Machtlosere auftritt; lässt Kron sich nicht einschüchtern; er leistet verbalen Widerstand und in seinem Gesicht sind lediglich verhaltene Emotionen erkennbar.

[3539] Unterleuten II, 01:31:39-01:33:48.



Abb. 73[3540]

Abgesehen davon hat sich nun der Konflikt, der nach der Dorfversammlung aufgebrochen ist, noch einmal drastisch verschärft. Damit korrespondiert außerdem, dass dies die letzte Szene des zweiten Teils ist, was ihr eine hervorgehobene Stellung zuweist. – Im Internet-Zeitalter, wo man sofort die nächste Folge anklicken kann, mag man dies zwar leicht vergessen, aber für den TV-Zuschauer ist es das Bild, das bis zum nächsten Tag im Kopf bleibt.

Von Taktik oder strategischem Handeln kann freilich keine Rede (mehr) sein; es ist ein Punkt erreicht, an dem beide Seiten von ihren Emotionen gelenkt werden, was Verständigung, sofern man diese zwischen Kron und Gombrowski überhaupt je in Betracht zöge, unmöglich macht. – Im weiteren Handlungsverlauf passiert auf getrennt-gemeinsamen Bahnen viel, aber direkt miteinander konfrontiert werden sie erst wieder am Filmende. Und da ist weder von der Feindschaft noch von den beiden Kontrahenten mehr übrig als eine Fassade, die zu groß gewordener, abgetragener Kleidung gleicht.

[3540] Ebd., 01:32:56 (eigener Screenshot).



Abb. 74[3541]

Um zunächst einmal auf die (räumlichen) Rahmenbedingungen einzugehen: Wieder ist es verhältnismäßig dunkel, durch den Vorhang fällt nur schwaches Licht, was der Situation entspricht bzw. diese unterstreicht. Die Dunkelheit in den Räumen, Fließ und Kron-Hübschke ausgenommen, fällt im Kontrast zu draußen, wo durchgehend die Sonne scheint, auf. Allein dadurch wird über viele Interaktionen ein unheilvoller Schleier gelegt, die Atmosphäre ist fast immer bedrückend; sehr oft spiegelt der Außenraum die innere Befindlichkeit der Figuren wider. In dieser Szene nun kommt man, da alles zu Ende ist, in Hildes Haus zusammen, aus dem diese nach ihrem Schlaganfall für immer verschwunden ist. Es ist ein leerer, verlassener Raum, in dem sich keine Zukunft mehr abspielen wird. Vielmehr erzählt alles von einer Vergangenheit, die sich erst jetzt für die Beteiligten als tatsächlich vergangen offenbart. Dennoch wird eine zentrale Station dieser Vergangenheit noch einmal aufgerufen, wenn am linken Bildrand das Foto des verstorbenen Erik Kessler zu sehen ist. Anders gesagt: Die beiden sitzen zwar noch in einem vergangenen Raum – auch die gesamte Einrichtung zeugt, wie gesagt, davon, aber gerade, weil sie sich gemeinsam in diesem (ehemaligen Wohn-)Raum befinden, haben sie die Vergangenheit verlassen, sind in eine fast versöhnliche Gegenwart eingetreten; und in dieser sprechen sie vollkommen ruhig miteinander. Eine Parallele bzw. Umkehrung zur Ausgangsszene im Landmann wird dahingehend erzeugt, dass es dieses Mal Kron (mit tieftrauriger

[3541] Unterleuten III, 01:22:02 (eigener Screenshot).

Miene) ist, der am Tisch sitzt, während Gombrowski sich von hinten nähert – und ebenfalls vom anderen sofort erkannt wird, als könnte man sich gegenseitig wittern. Nur bleibt Gombrowski nicht in Krons Rücken stehen, sondern setzt sich diesem gegenüber. Ich möchte das Gespräch, da es für die Wendung, die der Film im Unterschied zu Roman/Hörbuch und Hörspiel nimmt, durchaus zentral ist, zunächst einmal vollständig zitieren:

> [Kron, als Gombrowski den Raum betritt:] „Die Kellertür war offen."
> [Dies sagt er mit einer Intonation, als wolle er sich gegen einen Angriff verteidigen, noch ehe dieser erfolgt.]
> [Gombrowski, ohne jeden Angriffston:] „Das Schloss ist kaputt, schon lange."
> [Gombrowski wirft den Schlüssel auf den Tisch und setzt sich Kron gegenüber. Es folgt ein Seufzen Gombrowskis und ein kurzes Schweigen, ehe Kron sagt:] „Du riechst nach Schnaps."
> [G:] „Und du nach altem Mann."
> [K:] „Betty macht jetzt die Ökologica."
> [G:] „Ja."
> [K:] „Wenn sie einen Kredit braucht, soll sie kommen."
> [G:] „Hast du Öl gefunden?"
> [K:] „Wind. Oben am Waldrand."
> [G:] „Ist dein Scheiß-Wald plötzlich doch noch was wert."
> [K:] „War Seidels Idee."
> [G:] „Ich dachte, du bist Kommunist."
> [K:] „*Ich bin kein Kommunist mehr. Und du bist kein Bauer mehr*."
> [G:] „So sieht's aus."[3542]

Damit ist dann alles gesagt, es folgt für ein paar Sekunden noch ein schweigender Blickwechsel. Insgesamt fällt vor allem die Ruhe auf, mit der die beiden hier miteinander sprechen. In den Gesichtern zeigt sich kein Hauch von Feindseligkeit oder einem anderen aggressiven Gefühl. Vielmehr sehen wir zwei alte, müde Männer; hör- und sichtbare Resignation auf der ganzen Linie. Es sind Verlierermienen, was insbesondere bei Kron bezeichnend ist, als er ja eigentlich gesiegt hat – die Leere in seinem Gesicht sagt damit auch im Film: Der Sieg über Gombrowski bedeutet nichts. Das entspricht dem, was er am Ende des Romans auf der Lichtung empfindet. Die letzte Großeinstellung auf Krons Gesicht, begleitet von einem kaum hörbaren „Hm" hat etwas von *Da sitzen wir nun* – von einem Triumph keine Spur.[3543] Dennoch lässt sich zwischen den Zeilen mehr herauslesen als dieses Nichts, diese Leere im Raum, die sicht- und spürbar ist wie die Abwesenheit

[3542] Ebd., 01:22:44-01:22:51 und für die gesamte Szene: 01:21:27-01:22:58.
[3543] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 611.

der einstigen Bewohnerin. Da die meisten Einstellungen die Gesichter der Männer (im Schuss-Gegenschuss-Verfahren) in Großaufnahme zeigen, sind deren Nicht-Emotionen – im Unterschied zu vorher, als sich Wut und ähnliches darauf abzeichnete – gut ablesbar. Bezeichnend ist zunächst, dass Kron schon in die Verteidigung geht, noch ehe der Angriff, den er scheinbar erwartet hat, überhaupt erfolgt ist. Nach zwei Übergangsfeststellungen benennt Kron den zentralen Aspekt, dass Betty nun die Ökologica führe, wozu Gombrowski nichts weiter zu sagen hat als ein schlichtes und ausdrucksloses „Ja." Auch seine von den Worten her ironische Frage, ob Kron Öl gefunden habe, wird durch die Tonlosigkeit in ihr Gegenteil verkehrt. Anstatt sein Angebot an Betty und den Zuschlag für den Windpark als Sieg herauszustellen, teilt Kron dies ebenso emotionslos mit wie alles andere, rechtfertigt sich fast noch, indem er es als Seidels Idee benennt. Nun, da er nach einem Kampf, der beinahe sein gesamtes Leben gedauert hat, endlich gegen den Widersacher gewonnen hat, tut er nichts, um den Sieg auszukosten und den Triumph hervorzuheben. Der letzte und jener über die offene Kellertür sind die einzigen Sätze, die mit leichter Schärfe gesprochen werden. Sicher wäre es zu viel von einem Beziehungsraum zu sprechen, aber es ist das einzige Mal, dass zwischen den beiden von Interaktion gesprochen werden kann. Sie verlassen den alten Konfliktraum, den Chronotopos der Vergangenheit. Der Satz über Seidel ist eine Verteidigung gegen Gombrowskis Statement zum „Scheiß-Wald", das man allerdings maximal einen Rempler nennen kann, keinen Angriff. Um die Belanglosigkeit des Triumphs aufzuzeigen, braucht es keine Innensicht, wie sie die anderen Medien liefern, sondern Mimik und Tonfall bei diesen wenigen Worten genügen vollkommen. Ob dies nun auf des Bürgermeisters Mist gewachsen ist oder nicht – in jedem Fall handelt Kron mit diesem ausgerechnet an die Firma seines alten Feindes gerichteten Angebot (endlich) zum Wohl des Dorfes.

Die Banalität der von mir kursivierten Feststellung „Ich bin kein Kommunist mehr. Und du bist kein Bauer mehr", zu der sie anscheinend erst jetzt und ganz plötzlich gelangt sind, unterstreicht die Leere von Krons Sieg und die Absurdität des vorangegangenen Kampfes. Außerdem legt Kron damit den Hintergrund für den alten Konflikt abschließend auf den Tisch und setzt der Vergangenheit endgültig den Deckel auf: Der Kampf von Kommunismus gegen Großgrundbesitzer (bzw. Kapitalismus) ist nun beendet, die Gegner haben das Spielfeld verlassen. In gewisser Weise kommen beide erst in diesem Moment in der gegenwärtigen Lebenswelt an. Ihr Zwist spielte schlussendlich noch in der Vergangenheit mit den entsprechenden Regeln, hatte seine Basis darin, dass beide ihr

Handeln nicht an der Gegenwart, sondern der DDR- und Wende-Zeit ausgerichtet haben, ohne diese Haltung vernünftig zu überprüfen, und waren dadurch blind für die Gegenwart in Unterleuten. Wie im Assmann-Zitat auf S. 70 ausgeführt, ist ein Grund dafür, warum Gruppen Veränderungen ausblenden oder sich dagegen sträuben, darin zu sehen, dass sie ihre Identität, ihr Wir-Bewusstsein aus dem Althergebrachten schöpfen. Das trifft insbesondere auf Kron und Gombrowski zu; ihre Feindschaft könnte ohne das Fundament der Vergangenheit und des Sich-immer-wieder-aufs-Neue-Vergewissern dieses Narrativs, der permanenten Bekräftigung der eigenen PW nicht aufrechterhalten werden. Wenn sie nun so zusammensitzen, als ginge es um gar nichts, erweist sich die Feindschaft natürlich – man kommt nicht umhin, diese Metapher hier zu gebrauchen – als ein Kampf gegen Windmühlen.[3544]

Allerdings ist die Vergangenheit nicht einfach nur vorbei; Kron und Gombrowski haben vielmehr ihre Rollen getauscht: Plötzlich hat Kron das Geld und Gombrowski nichts mehr, auch nichts mehr zu sagen, zu bestimmen, Macht schon gar nicht. Insofern stellt sich die Frage, ob der Zuschlag für Kron und das Geld, das er bald haben wird, für ihn automatisch Macht bedeutet. – Wir erfahren es nicht. Während er in den anderen drei Versionen wenige Monate später stirbt, haben wir im Film diesen Epilog nicht, nur das kurze Voice-Over, das die zuvor gezeigten Ereignisse wieder in Zweifel zieht, aber nichts darüber berichtet, ob die Windräder gebaut wurden oder Kron noch lebt. Im Moment des Zusammensitzens gibt Kron zumindest vor, sein Geld und die potenzielle Macht, die er dadurch bekommt, nicht einzusetzen, um Macht über andere auszuüben, sondern fürs Gemeinwohl – „Man kann die Macht im Interesse anderer verwenden.“[3545] – Doch hat dieses vermeintlich entgegenkommende Angebot an Betty Kessler bereits hier eine Kehrseite: Es geht um einen Kredit. Ein solcher bedeutet Schulden und das wiederum, dass Kron nun der Gläubiger sein kann, der die anderen in der Hand hat.

Überhaupt spiegelt die gesamte Interaktion diese Rollenumkehr wider. War es zwar Gombrowski, der hinübergegangen ist, verhält er sich danach auffallend passiv. Kron ist derjenige, der das Gespräch lenkt und die neuen Züge eröffnet. Er macht nun die Regeln; er ist erstmals in einer (Macht-)Position, in der er dazu in der Lage ist. Gombrowski reagiert nur: Sein Spiel ist in jeder Hinsicht zu Ende. Für ihn gibt es nach der Entmachtung keinen weiteren Zug, nur die vollständige Kapitulation, die Auslöschung seiner Person.

[3544] Im Roman wird bei Krons Sieg am Ende selbst der *Don Quijote* aufgerufen (vgl. ebd., S. 615).
[3545] Kästner: Der Gang vor die Hunde, S. 46.

Obwohl Kron keine „besseren“ Motive hatte als die anderen – er verfolgte nicht minder als diese seine eigenen Interessen und war genauso in einer PW gefangen –, hat er am Ende, unabhängig davon, wie wenig ihm dies bedeuten mag, gesiegt. Er kommt, so kann man fast sagen, nur ans Ziel, weil seine Gegner noch schlechter gespielt haben als er selbst. Denn in Befangenheit und Hass auf den einstigen Widersacher stand er diesem wie einem Gerhard Fließ in nichts nach. Im Gegenteil: Hinter Krons Handlungen gegen Gombrowski kann man neben dem Verdrängen der eigenen Schuld, das habe ich weiter oben bereits angedeutet, unschwer das Motiv der Rache ausmachen. Oder anders: Seine Schuld zu verdrängen, ist der hintergründige und (vermutlich) unbewusste Antrieb Krons, die Rache das vordergründige und bewusste Motiv. Es ist eine Rache, die auf uralter Kränkung beruht, auf dem, was er vor, während und nach der DDR-Zeit einstecken musste (oder glaubt, eingesteckt zu haben). Wie ein Echo aus der Vergangenheit wird im Roman in einer Analepse sogar eine Drohung Eriks aus der Wendezeit zitiert: „Du denkst, dir gehört hier alles, Gombrowski, aber dieses Mal bist du zu weit gegangen. Wir verklagen dich. Wir machen dich fertig. Davon wirst du dich nie mehr erholen.“[3546] Es scheint, die Gelegenheit dafür ließ dann zwanzig Jahre auf sich warten. Rache ist „[d]ie häufigste und folgenschwerste aktive Kränkungsreaktion“. Sie passiert nicht zufällig, sondern hat eine entschieden strategische Komponente; es „stecken genaue Überlegungen und klare Absichten dahinter. Wenn man so will, ein böser Plan. […] Mit der Rache will der Gekränkte einen Ausgleich für das erlittene [oder empfundene] Unrecht schaffen“.[3547] (Das trifft daneben auf Elena Gombrowski (im Film) zu, sofern man davon ausgeht, dass sie Hilde Kessler angezeigt hat.) Genau das versucht Kron, das kündigt er an, wenn er behauptet, Gombrowskis Sieg dieses Mal verhindern zu wollen. Die Folgen der Rache bleiben – auch in Unterleuten – nicht aus, reihen sich ein in die Kette der egozentrischen Fehlhandlungen (fast) aller Figuren: „Auf Dauer bringt Rache […] keinem der Beteiligten etwas. Vielmehr initiiert sie den verhängnisvollen Kreislauf zwischen Kränkung – Gekränktsein – Rache – neuerliche Kränkung – abermalige Rache usw.“[3548] Ein Teufelskreis, der den Unterleutner Verstrickungen auffallend ähnelt. So hat der Windpark-Plan Kron schlicht die Gelegenheit gegeben, auf die er Jahrzehnte hatte warten müssen.

[3546] Zeh: Unterleuten, S. 195.
[3547] Haller: Die Macht der Kränkung, S. 199.
[3548] Ebd., S. 205.

> Manche Drohungen gehen fehl, und manche treffen; diese sind es, die nie vergessen werden. Wer vor der Drohung geflohen ist oder ihr nachgegeben hat, der wird sich verläßlich rächen. Er hat sich noch immer gerächt, wenn der Augenblick kam, und der, von dem die Drohung ausging, ist sich dessen bewußt: Er muß alles daransetzen, daß eine Umkehrung unmöglich wird […], weil man nie weiß, wann die Bedrohten von Erinnerung zur Aktion übergehen werden, dieses quälende, unversiegliche und unbegrenzte Gefühl von Gefahr, bezeichne ich als Befehlsangst.[3549]

Hat Kron trotz seines Schuld-Rache-Komplexes dennoch gesiegt, liegt das indes nicht allein am Unvermögen der anderen, sondern zudem daran, dass er seine Züge nicht nur geschickt gewählt hat, sondern diese auf umfassendem Wissen – mag er bei dem, was er Gombrowski unterstellt, auch nicht immer richtig liegen – gegründet sind. Im Film ist das deutlicher als in den anderen Varianten, in denen er zwar als „Chronist" bezeichnet wird, sein Hass auf Gombrowski die Ereignisse der objektiven Welt/TAW aber wesentlich mehr zu verzerren scheint und vernünftiges Handeln in der sozialen Welt unmöglich macht. Vor allem im Film durchquert er, unterdessen sich die anderen im Vordergrund abstrampeln, leise den Hintergrund, vollzieht einen entscheidenden Spielzug und lässt dann die anderen für sich handeln; parallel setzt er sich bei seinen Beobachtungen (s)ein Puzzle der Lebenswelt zusammen. Obwohl er im Windmühlen-Wettkampf dem Anschein nach relativ passiv bleibt, sich, was seine eigenen Ansprüche anbelangt, sogar dagegen ausspricht, ist er auf der Hinterbühne äußerst aktiv und darum umso gefährlicher. Dafür genügt allein das **Gerücht**, die Ökologica solle geschlossen werden, welches den Streik auslöst und so dazu führt, dass sich der Gesamtkonflikt massiv zuspitzt, eine Erzählung (neben anderen, teilweise lange zurückliegenden), die sich in Unterleuten verselbstständigt hat, mit der Kindesentführung, welche zumindest im Film kein Gehalt hat, vermischt wird, und so den Rest der sozialen Welt in Stücke schlägt. Zwar bleibt die Schilderung auf einzelne Figuren beschränkt, aber Szenen wie das Skatspielen (Roman/Hörbuch/Hörspiel) oder jene beim Bäckerwagen (Film) zeigen stellvertretend, dass irgendwann das gesamte Dorf von den Geschichten infiziert ist und das Handeln daran ausrichtet; lediglich ein gemeinsames Gegen-etwas/-jemanden möglich macht, kein gemeinsames Für-etwas. – Krons Macht, um das abzuschließen, zeigt sich gerade darin, dass er nicht viel tun muss; wohingegen sich die meisten anderen regelrecht abkämpfen,

[3549] Canetti: Masse und Macht, S. 364.

ohne dabei viel zu erreichen. Für ihn genügte es, mit ein paar geschickten Worten, den Stein anzustoßen, ins Ziel gerollt wurde er dann von anderen.

VI. Fazit: Gibt es denn gar keine Hoffnung?

> Am Ende der Geschichte […] sind sämtliche Figuren gebrochen, die kleine Gemeinschaft des Dorfes fällt auseinander. Die Annahme, dass alle Menschen nur das Schlimmste im Schilde führen, muss unweigerlich in ein dramatisches Ende münden. Am Schluss bleiben nur Versehrte des von ihnen selbst heraufbeschworenen Konflikts.[3550]

Ziel meiner Arbeit war es, drei verschiedenen und zugleich miteinander verbundenen Fragen nachzugehen: Erstens sollte der Zusammenhang von Kommunikation, Heimat und Gemeinschaft aufgezeigt werden; genauer: was das Scheitern von Kommunikation für Heimat und Gemeinschaft bedeutet. Zweitens, und darauf aufbauend, habe ich gefragt, welches Bild der Gegenwartsgesellschaft (in diesem Fall jener des Jahres 2010/2018) in *Unterleuten* vermittelt wird. Und schließlich habe ich versucht, in einem detaillierten Vergleich herauszuarbeiten, wie jene Aspekte in den Medien Roman, Hörbuch, Hörspiel und Film dargestellt wurden (oder überhaupt dargestellt werden können). Da ich in den jeweiligen Zwischenfazits die Ergebnisse meiner Analyse bereits ausführlich zusammengefasst habe, kann ich mich, vor allem, was die Kommunikation betrifft, darauf beschränken, lediglich einige zentrale Punkte noch einmal herauszugreifen. Vielmehr möchte ich mich der in der Überschrift aufgeworfenen Frage zuwenden, ob es denn gar keine Hoffnung für die Heimat (Unterleuten) gibt und wie Interaktion aussehen sollte, damit aus einem Ort vielleicht doch Heimat werden kann – und zwar trotz (oder gerade wegen) vermeintlich widerstreitender Interessen.

Was den ersten Komplex meiner Fragestellung sowie meine Ausgangsthese, dass die Kommunikation in erster Linie scheitert, weil die meisten Figuren strategisch und nicht kommunikativ handeln, anbelangt, konnte dies anhand zahlreicher Interaktionen sowie den Handlungsmotivationen der Figuren aufgezeigt werden. So hat der Umgang Fließ', Linda Franzens oder Gombrowskis mit den anderen Dorfbewohnern dabei das Bild einer Zweckgemeinschaft von Einzelkämpfern, die in den Gesprächen lediglich ihre eigenen

[3550] Meyer, Michael G.: ZDF-Dreiteiler „Unterleuten". Lügen und Geheimnisse. In: Deutschlandfunk.de 09.03.2020. https://www.deutschlandfunk.de/zdf-dreiteiler-unterleuten-luegen-und-geheimnisse.807.de.html?dram:article_id=472082 [zuletzt aufgerufen am 14.03.2020].

Interessen verfolgen, bestätigt. Dass einzelne Figuren z. T., wie etwa beim Feindbild Gombrowski, übereinstimmen, ändert daran nichts. Die Analysen der Dorfversammlung und der Suche nach Krönchen haben außerdem gezeigt, dass sich die negative Kommunikationslage erheblich verschlechtert und das Gewaltpotenzial zunimmt, sobald mehrere Unterleutner aufeinandertreffen. Oder anders: Je mehr Figuren miteinander zu tun haben, desto geringer die Kommunikations- und umso höher die Gewaltbereitschaft. Mit Vernunft ist da nichts zu gewinnen; im Gegenteil: Es überwiegen verbale wie nonverbale Gewalt, womit schon ein weiterer Bestandteil des kommunikativen Scheiterns benannt wäre. Generell bewegt man sich sehr häufig an der Grenze zwischen Macht und Gewalt, insbesondere dann, wenn es um erstere schlecht bestellt ist. Drohungen, Befehle, Provokationen durchziehen das Dorf wie ein Spinnennetz, in dem irgendwann alle festkleben. Auf diesem Netz liegt wie ein Schatten zusätzlich noch ein teilweise Jahrzehnte altes Schweigen. Wird geredet, dann nur übereinander: „Statt miteinander zu reden, erfanden die Leute Geschichten, die sich weitererzählen ließen“[3551]; und in die sie sich dann mehr und mehr verstrickten, bis man sagen muss: „Die Wahrheit war nicht, was sich wirklich ereignet hatte, sondern was die Leute einander erzählten.“[3552] Die soziale Welt ist auf das brüchige Fundament diverser PWs gebaut bzw. ist, das wurde mehrfach deutlich, die Verständigung über eine gemeinsame soziale Welt – durch Herkunft aus und Sozialisation in verschiedenen Lebenswelten ohnehin erschwert – so nicht (mehr) möglich. Ab einer bestimmten Stufe wird, mit Koschorke gesprochen, „unentscheidbar, was Wahrheit und was Erfindung ist.“[3553] – In *Unterleuten* wissen das weder Figuren noch Rezipienten; in Roman/Hörbuch (und etwas anders gelagert im Hörspiel) sind wir ohnehin auf die jeweilige Perspektive beschränkt, und diese ist immer subjektiv, sehr oft stark ideologisch und von Vorannahmen gefärbt; und selbst im Film, in dem wir scheinbar eine objektive Außensicht haben, finden sich in den Sprechhandlungen der Figuren so viele Brüche,

[3551] Zeh: Unterleuten, S. 607.
[3552] Ebd., S. 408. Dies kommt im Roman mehrmals zum Ausdruck: „Der Dorffunk, dachte Gerhard. Es war immer wieder verblüffend, wie schlecht er funktionierte. Ständig glaubten alle, alles zu wissen, während in Wahrheit niemand im Bilde war. […] Konnte es wirklich sein, dass Kron nichts von Gombrowskis Niederlage wusste?“ (Ebd., S. 606f.). Jule äußert sich ähnlich ihrem Mann gegenüber: „Das hier ist ein Dorf, Gerhard. Du musst nicht alles glauben, was die Leute erzählen.“ (Ebd., S. 365). Und vielleicht sitzen im Zentrum des „Dorffunks“ nicht einmal Gombrowski oder Fließ, sondern Oma Rüdiger: „Oma Rüdiger war eine wichtige Person im Dorf. Sie war mit ganz Unterleuten und noch ein paar Nachbardörfern in irgendeiner Form verwandt und trank gern Bromfelder, einen Kräuterlikör, der nach Maschinenöl mit Eukalyptus schmeckte. Oma Rüdiger war Börse und Dorfzeitung in einem. Wer etwas brauchte, ob Kantsteine oder Informationen, ging zu ihr. War die Angelegenheit komplizierter, brachte man eine Flasche Bromfelder mit.“ (Ebd., S. 124).
[3553] Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S. 398.

Lücken und Widersprüche, dass nicht klar wird, wie es um die TAW wirklich bestellt ist. Das ist einer der Gründe, warum ich glaube, dass meine Zusammenführung von Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns*, der *Possible-Worlds-Theory* und den *Parametern der Perspektive* für die Analyse von Gegenwartsromanen ein hilfreiches Instrumentarium bietet.

Auf Basis dieser vermeintlichen Wahrheiten mitsamt diversen Funklöchern formiert sich dann jene brüchige Dorfidentität, die kein Wir-Gefühl, keine gemeinsame soziale Welt mehr entstehen lassen und nicht länger als Gemeinschaft bezeichnet werden kann.[3554] Die Lücken resultieren nicht selten aus unterschiedlichen bzw. falschen Einschätzungen ihrer Lebenswelt. Dabei wird – wie bei der Trennung durch das Duzen/Siezen – in erster Linie zwischen Zugezogenen und Einheimischen geschieden: Die *Neuen* verfügen über die Dorf-Erinnerung, das Dorf-Gedächtnis schlichtweg nicht und können sich allenfalls auf Erzählungen der Ur-Unterleutner stützen, was sich insbesondere bei Gerhard Fließ zeigen ließ. Doch gerade, weil sie über diese Erinnerungen nicht verfügen, könn(t)en sie (in positiver Umdeutung) – zumindest aus der Perspektive Krons – das alte Unterleuten auslöschen und ein neues erschaffen:

> Dieses Mal nicht durch Bomben, sondern durch die Ankunft von Menschen ohne Erinnerung. Mit jedem neuen Vogelschützer und jeder neuen Pferdefrau starb ein Stück des alten Unterleutens. Je voller, teurer und lauter Berlin wurde, desto mehr Städter würden ins Umland schwappen. Sie konnten den Kreislauf durchbrechen. Sie konnten nach und nach ein neues Unterleuten begründen, eines, das weder Kron noch Gombrowski gehörte. Dann jedenfalls, wenn sie klüger waren als *der Vogelschützer, der versucht hatte, das alte Spiel mitzuspielen, statt ein neues zu erfinden*.[3555]

Wenn für Kron das alte Unterleuten aussterben würde, dann mit den Bewohnern auch das Gedächtnis; niemand wüsste mehr, was einmal geschehen ist – sofern das überhaupt jemals jemand wusste – und nur dann wäre ein wirklicher Neuanfang möglich:

> Das *kommunikative* Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses

[3554] Über die Vergangenheit, d. h. die Situation im Dorf vor und nach der Wende, erfahren wir zwar in mehreren Analepsen etwas (vgl. Zeh: Unterleuten, S. 152f., 186-197, 279, 333, 438), doch sind auch diese Versionen subjektiv und von der jeweiligen Perspektive abhängig; eine allgemeingültige objektive Welt/Wahrheit gibt es nicht.
[3555] Ebd., S. 613f.; Kursivierung A.W.

> Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörperten, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis.[3556]

Mit den genannten Aspekten habe ich teilweise bereits meine zweite Frage nach der dargestellten Gegenwartsgesellschaft beantwortet. Gezeichnet wird das Bild einer Gesellschaft, in der (fast) alle nur Eigeninteressen verfolgen, die meist dem Ziel dienen, entweder mehr Geld oder mehr Macht (oder beides) zu erlangen sowie die eigene Position zu verbessern, was i. d. R. bedeutet, die der anderen zu verschlechtern. An einer Kommunikation, die um ihrer selbst willen stattfindet oder gar Gemeinschaft stiften könnte, ist niemand interessiert. Selbst jene wenigen, die zum Wohl des Dorfes handeln, gehen mit festen Zielen in ein Gespräch, weshalb mit Byung-Chul Han die Frage, inwiefern auch Kommunikation (oder kommunikatives Handeln) „*immer schon* strategisch ist", aufzuwerfen ist. In diesem Sinne wäre strategisches Handeln „ein *konstitutives Moment der Macht*, die also nie rein kommunikativ oder verständigungsorientiert sein kann." Nur diese Form von Macht sei überhaupt realistisch.[3557] Abgesehen davon, dass kommunikatives Handeln sicher strategisch wird, falls das festgeschriebene Ziel der Konsens ist, sind dabei zum einen die Motive entscheidend, aber es ist zum anderen auch eine Frage des Horizontes. So wäre Betty Kessler durchaus anzukreiden, dass sie für die Rettung der Ökologica andere Optionen als den Windpark nicht in Betracht zieht und sich dieser Strategie dann, komme, was wolle, verschreibt. – Dabei scheint sie, so wird es zumindest am Ende von Roman/Hörbuch und Hörspiel, in denen es von Kron keinen Kredit gibt, angedeutet, auch ohne die Windräder gut zurechtzukommen.

Blickt man auf die Veränderungen in der Lebenswelt, werden in *Unterleuten* zwar jene, wie sie die digitale Kommunikation mit sich bringt, weitgehend ausspart. Dadurch wird indes nur umso deutlicher, dass sich die Figuren selbst in der Welt, die sie jenseits der digitalen Sphäre vorfinden, schon nicht mehr auskennen. So kann man sagen: In *Unterleuten* wird das Bild einer Gesellschaft gezeichnet, in der sich die Lebenswelt derart verändert hat, dass die Figuren sich in ihr nicht länger zurechtfinden und es ihnen nicht mehr möglich ist, auf Basis einer (gemeinsamen) Situationsdefinition ihre subjektive, objektive und soziale Welt auszuhandeln. Vor allem um die soziale Welt ist es denkbar

[3556] Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 50; kursiv im Original.
[3557] Han: Was ist Macht, S. 115; kursiv im Original.

schlecht bestellt, und das liegt, wie mehrfach betont, nicht zuletzt daran, dass niemand aus seinem Schubladendenken herausfindet.

Auf einen knappen Nenner gebracht, bildet *Unterleuten* – und das gilt für alle Varianten – eine Gesellschaft ab, in der Kommunikation auf (nahezu) allen Ebenen misslingt – und die auf eine komplett neue Basis gestellt werden müsste. Dabei fungieren die Figuren zwar als Symptome für unterschiedliche Ausprägungen des Gegenwartsmenschen, dennoch weist der Roman im Hinblick auf das Genre Gesellschaftsroman einige markante Lücken auf: Es gibt keine Jugendlichen, fast keine Kinder, wir bleiben durchgehend im binären Gender-Schema und keine Figur hat eine andere als die deutsche Herkunft. Mit der alten Unterscheidung Stadt/Land, Gesellschaft/Gemeinschaft und Heimat hat dies nichts (mehr) zu tun. Kommunikation und Heimat scheitern in Unterleuten nicht, weil jemand aus Stadt/West oder Dorf/Ost kommt, sondern weil man, anstatt in den Dialog zu gehen, an festgefahrenen und überholten Zuschreibungen hängen bleibt. Die Frage muss daher nicht lauten, ob Heimat in der Stadt oder auf dem Land möglich ist, sondern ob Heimat überhaupt noch irgendwo gefunden werden kann. Oder ob es sich nicht nur noch um kurze gemeinschaftlich-heimatliche Augenblicke handelt, die nicht aufrechterhalten werden können, überhaupt nicht auf Dauer angelegt sind. Daneben bedeutet dies, dass es für das Zusammenleben – oder gar Heimat – in einer Gesellschaft, in der es keine festen Gemeinschaften mehr gibt und die folglich allzu leicht auseinanderbrechen können, mehr denn je gelingender Kommunikation bedarf. Wie bei Habermas ausgeführt, ist kommunikatives Handeln gerade im Krisenfall gefragt – und damit heute vielleicht mehr als jemals zuvor. So wird die „posttraditionale Gemeinschaft“ von Hitzler/Honer/Pfadenhauer auch als „Kommunikationsgemeinschaft“ bezeichnet, in der Zugehörigkeit nicht länger auf Traditionen gründet, vielmehr auf Kommunikation angewiesen ist.[3558] In solchen Gemeinschaften, „haben wir keine andere Wahl, als zu wählen, wer wir sein und wie wir handeln wollen.“[3559] Der entscheidende Punkt dabei ist, dass eine Gemeinschaft nicht von selbst existiert, sondern nur „solange die Mitglieder an ihre Existenz glauben und daran teilhaben“.[3560] Gemeinschaften sind weder statisch noch stabil; sie sind vom permanenten Auseinanderbrechen bedroht und bedürfen stetiger Versicherung durch gemeinsames Handeln. – Davon ist in Unterleuten keine Spur. Im Gegenteil hat meine Analyse neben

[3558] Hitzler/Honer/Pfadenhauer: Zur Einleitung, S. 20f.
[3559] Giddens: Leben in einer posttraditionalen Gesellschaft, S. 142.
[3560] Prisching: Paradoxien der Vergemeinschaftung, S. 36.

(und in Zusammenhang mit) dem Scheitern der Kommunikation in allen Beziehungen eine wuchernde Vereinsamung hervortreten lassen, was unter anderem am diskutierten Verfolgen rein egozentrischer Ziele festgemacht werden konnte. Mögen sie unter Leuten leben – und zudem in einem Dorf, nicht in der Stadt –, sind die Unterleutner einsam und werden immer einsamer, weil es ihnen nicht (mehr) möglich ist, miteinander zu reden. So fasst Zachmann treffend zusammen: Ihrer Meinung nach verweist Juli Zeh

> auf das Destruktive und die Absurdität des menschlichen Zusammenlebens. Das soziale Umfeld entpuppt sich für die Alteingesessenen ebenso wie für die Zugezogenen als Albtraum. Dies hat vor allem mit zwischenmenschlicher Kommunikation, Vorurteilen, Denkmustern und Stereotypen, auch mit der emotionalen und **kommunikativen Isolation jeder einzelnen Figur** in ihrem jeweiligen Kosmos zu tun.[3561]

Resultat ist bspw. Entfremdung innerhalb der Ehe: Jule erscheint als eine einsame Frau, die zunehmend im Schatten des Kampfes ihres Mannes steht, den er – anstatt mit ihr zu sprechen – führt. Auch Kathrin und ihr Mann führen im Endeffekt getrennte Leben, während ihr Vater in seiner Waldhütte ein einsames Leben lebt. Oder die Folge ist, wie im Fall Bodo Schallers, der allein und ohne Besuch im Krankenhaus liegt, vollständiges Erliegen der Kommunikation. Elena sitzt die meiste Zeit allein in ihrem großen Haus; vor allem im Film wurde nicht nur deren Vereinsamung, sondern zudem ihre tiefe Verbitterung offensichtlich; nebenan Hilde, die, zumindest in Roman, Hörbuch und Hörspiel, geradezu als Personifikation der Einsamkeit gelten kann, mit zwanzig Katzen in einem Haus, das sie nur einmal in der Woche verlässt – und Gombrowski vereinsamt inmitten all der Leute mehr und mehr. Im Grunde genommen gibt es unter den Unterleutnern niemanden, der nicht einsam ist. Das ist schon zu Beginn der Geschichte(n) so, nimmt im Verlauf jedoch immer weiter zu, sodass man sagen kann: In Unterleuten führt der Individualismus tatsächlich zu Trennung, Vereinzelung und eben Vereinsamung. Viele dieser Einsamen gehen am Ende dann aus der Nicht-Gemeinschaft des Dorfes fort und lassen leere Räume zurück.

> Am Schluss übernehmen die zwei Frauen Unterleuten (Kathrin und Betty), drei Frauen gehen (Elena, Jule und Linda); kein Mann hat das Heft des Handelns in der Hand. Die alte Garde der Patriarchen ist entmachtet, die Töchter treten das Erbe an (Söhne gibt es in Unterleuten bezeichnenderweise nicht). Aber es ist kein

[3561] Zachmann: *Jetzt bestimme ich, ich, ich,* S. 282; Herv. A.W.

> Gewinn im Sinne des Feminismus, wie man an Linda Franzen oder Anne Pilz sehen kann.[3562]

Damit ist ein weiterer gegenwartsgesellschaftlicher Aspekt benannt: Die Frage nach den Geschlechterrollen, danach, wie sich Frauen und Männer zueinander positionieren und wem in dieser Konstellation wie viel Macht zukommt. Konnte man einst fragen: „Brauchen Frauen überhaupt eine Heimat? Sind sie nicht sowieso zu Hause, beim Kuchenbacken oder an der Waschmaschine?“[3563] sieht das im Unterleuten des 21. Jahrhunderts anders aus. Zu diesen (alten) Zuschreibungen von Heimat und Weiblichkeit hätte einiges hinzufügt werden können, was in meiner Arbeit jedoch nicht geleistet werden konnte und letztlich auch zu weit geführt hätte. Selbst die Rolle der Frau in der (ehemaligen) DDR könnte erörtert und für Figuren wie Hilde Kessler oder Elena Gombrowski durchexerziert werden.[3564] Sebastian Knorr hat in einem Aufsatz, aus dem ich bereits zitiert habe, einen ersten Versuch unternommen, *Unterleuten* aus einer Gender-Perspektive zu lesen. Er stellt fest, dass darin „weibliche Hauptfiguren zu einer vornehmlich patriarchalen Dorfgemeinschaft in Beziehung [treten]“ und „Gender-Konstellationen“ darum „explizit und konfligierend gestaltet“ werden.[3565] So war die Frage der Geschlechterrollen mit ihren jeweiligen Zuschreibungen, obzwar sie nicht im Fokus meiner Arbeit stand, an einigen Stellen relevant und wurde mehrfach angesprochen, wenn bspw. Jule zu Beginn des Films ihrem Mann das Handeln überlassen wollte oder Linda Franzen (in allen Varianten) von den ihr vermeintlich überlegenen Männern unterschätzt wurde. – Anders als diese hat Schaller das begriffen: „Schon immer hatte Schaller die Auffassung vertreten, dass er lieber zehn Männer zu Feinden hätte als eine einzige Frau“ und „im Leben einer Frau war alles Politik“ heißt es im Roman.[3566] Sind die Frauen Unterleutens vielleicht „die weitaus gewiefteren“, sind sie also „keineswegs die besseren Charaktere. Im Gegenteil. Das ist schon bei Juli Zeh so angelegt, und daran hält sich auch Geschonneck“.[3567] Und wie das obige Zitat es andeutet, sind die Frauen dennoch keine Gewinner. Zwar wird die „Zeitenwende von einem Wechsel der Geschlechterrollen flankiert“: Waren nach der Wende die drei alten Männer (Gombrowski, Seidel, Kron) die Gewinner, „werden sie im 21.

[3562] Preußer: Juli Zeh auf allen Kanälen, S. 40; Großschreibung zurückgenommen A.W.
[3563] Bütfering, Elisabeth: Frauenheimat Männerwelt. Die Heimatlosigkeit ist weiblich. In: Cremer/Klein: Heimat, S. 416-436; hier: S. 416.
[3564] Vgl. zu Frauenbild und -rolle in der DDR u. a.: Kanne: Andere Heimaten, S. 100-103.
[3565] Knorr: Gender-Konstellationen, S. 416.
[3566] Zeh: Unterleuten, S. 84, 427.
[3567] Dössel: ZDF-Film „Unterleuten“.

Jahrhundert vom weiblichen Geschlecht abgelöst. Nun sind es die Frauen, die ihre eigenen Geschicke lenken und die Fäden des Dorfs in den Händen halten.“ In beiden Fällen hat dies mit Macht zu tun: „In Übereinstimmung mit dem im Roman vorherrschenden binären Ordnungsprinzip bedeutet die Dominanz des einen Geschlechts die tendenzielle Unterdrückung des anderen.“[3568] Man kann sagen, es findet lediglich ein Rollentausch statt, der mitnichten zu einem besseren oder zu glücklicheren, dem sogenannten *guten Leben auf dem Land* führt. Linda Franzen sieht sich – vor allem am Ende des Films – mit einer Katastrophe konfrontiert; Jule Fließ kehrt an ihren Ausgangspunkt zurück, als hätte es das Dorf-Intermezzo gar nicht gegeben; Elena Gombrowski hat die Flucht ergriffen und von Hilde Kessler ist nicht mehr viel übrig. So scheint es den Frauen beinahe leichter zu fallen, ihre Heimat (wieder) zu verlassen und vielleicht muss man darum mit Elisabeth Bütfering vielmehr sagen: „Die Heimatlosigkeit ist weiblich“.[3569] Oder mit Gisela Ecker fragen: „Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?“[3570] Gut geht es eigentlich nur für Kathrin Kron und Betty Kessler aus, eben den beiden Frauen, die am Frieden/Wohl des Dorfes interessiert waren. Das ist eine moralische Botschaft, die hauptsächlich im Film mitgegeben wird, wenn der Stadt-Kapitalist Meiler das Nachsehen hat.

Wie mehrfach in meiner Arbeit betont, haben nicht nur Heimat und Kommunikation derzeit neue Aktualität erfahren, sondern unterliegen wie (und mit) Raum und Zeit einem Wandel, einer Neubestimmung. Insofern wäre es durchaus lohnenswert, diesen Parallelen und Verknüpfungen von Heimat/Gemeinschaft, Kommunikation, Raum und Zeit weiternachzugehen – in der Literatur- und Medienwissenschaft wie ganz generell, woran außerdem ein Vergleich der Jahrhundertwenden um 1900 und 2000, der diese Komponenten miteinander in Beziehung setzt, angeschlossen werden könnte.
Ich habe mich in meiner Arbeit auf *Unterleuten* beschränkt. Da Heimatromane gegenwärtig jedoch generell Konjunktur haben, wäre eine Ausdehnung meines Ansatzes auf weitere Werke sicher reizvoll. Wie in meiner Einführung zitiert, ist nämlich die „Dorfgeschichte vom 19. [Jahrhundert] bis in die Gegenwart“ ebenso „noch zu schreiben“[3571] wie

[3568] Knorr: Gender-Konstellationen, S. 429.
[3569] Bütfering: Frauenheimat Männerwelt. Die Heimatlosigkeit ist weiblich.
[3570] Ecker: Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?
[3571] Nell/Weiland: Literaturwissenschaft, S. 60.

die „Dorfgesellschaft als eine[] sich durch besondere soziale Netzwerke auszeichnende[] Kommunikationsgemeinschaft“ zu untersuchen.[3572]

Interessant wäre zudem eine Analyse bestimmter Gesprächsformen oder -konfigurationen, wie zum Beispiel des Tischgesprächs. – Die Literaturgeschichte ist von den *Buddenbrooks* und dem *Radetzkymarsch* über die *Deutschstunde* bis zu *Houwelandt*,[3573] um nur einige Beispiele zu nennen, voll von (scheiternder) Kommunikation am (Familien-)Tisch. Und da Essen ein gemeinschaftsstiftendes Moment enthält, zeigen sich gerade hier Veränderungen in Lebenswelt, Kommunikation und zwischenmenschlichen Beziehungen auf besonders drastische Weise: Menschen kommunizieren oft mehr über ihr Smartphone als mit demjenigen, der ihnen im gleichen Moment tatsächlich gegenübersitzt. Oder sie halten sich gleich an Gortz’ Motto: „Es ist Ihre Entscheidung, ob Sie beim Frühstück Belanglosigkeiten mit der Familie besprechen oder ein Fachmagazin lesen, dessen Inhalt Sie weiterbringt.“[3574] Und im Film der Gegenwart gibt es einige interessante Beispiele, in denen eher schwer verdauliche (Familien-)Wahrheiten auf den Tisch kommen. Zu nennen wären hier u. a. *Ein großer Aufbruch, Blackbird* oder *Der Vorname*.[3575]

Wenn Klocke für *Unterleuten* zu dem Schluss kommt, „dass gerade Literatur – und insbesondere der moderne Gesellschaftsroman des 21. Jahrhunderts […] dazu geeignet ist, die wesentlichen gesellschaftlichen Fragen der Gegenwart zu verhandeln“,[3576] gilt dies nicht minder für andere Medien. Und auf meine Fragestellung bezogen, können fiktionale Erzählungen den Blick für Schieflagen in Kommunikation und zwischenmenschlichen Beziehungen schärfen und so auch über den literatur- oder medienwissenschaftlichen Tellerrand hinaus wertvolle Deutungsansätze liefern. Dabei sollte nicht zuletzt im Hinblick auf die Veränderungen, wie sie die digitale Kommunikation mit sich gebracht hat, die textinterne Kommunikation mehr Beachtung finden. Denn, das hatte ich eingangs zitiert, es werden gerade in der Literatur „die mannigfachen Möglichkeiten des Scheiterns von Kommunikation besonders sensibel“ dargestellt.[3577] Zumal sich, folgt man Soziologen und Soziologinnen wie Eva Illouz, aus fiktionalen Texten Erkenntnisse über

[3572] Cornelissen: Sprachwissenschaft, S. 53.
[3573] Mann: Buddenbrooks; Roth, Joseph: Radetzkymarsch. München: dtv 2015 [1932]; Lenz, Siegfried: Deutschstunde. München: dtv 2009 [1968]; Düffel, John von: Houwelandt. München: dtv 2006 [2004].
[3574] Gortz: Dein Erfolg, S. 55.
[3575] Blackbird – Eine Familiengeschichte. USA 2019. Regie: Roger Michell; Der Vorname. D 2018. Regie: Sönke Wortmann.
[3576] Klocke: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme, S. 512.
[3577] Hess-Lüttich: Gesprächsformen in der Literatur, S. 1626.

die Gesellschaft gewinnen lassen; und das gilt dann freilich nicht minder für die Art und Weise, wie Kommunikation (oder deren Scheitern) in unterschiedlichen Medien vermittelt wird. Soziologie, Literatur- oder Medienwissenschaft können dazu beitragen, „uns, unsere Welt besser zu verstehen und uns in ihr zurecht zu finden." Soziologische wie literatur-, film- oder medienwissenschaftliche Analysen sollten darum gerade angesichts der zunehmenden Komplexität unserer Lebenswelt(en) noch stärker „in einen kritischen Dialog" miteinander treten und sich gegenseitig ergänzen.[3578]
Aus medienkomparatistischer Perspektive wäre zudem wünschenswert, das Hörspiel (wieder) stärker in den Fokus zu rücken, während für das Hörbuch vor allem dem kritischen Aspekt von Kürzungen näher nachgegangen werden könnte, da diese für den Rezipienten im wahrsten Sinne des Wortes unhörbar sind. Durchaus hörbar und ebenfalls interessant ist, wie erwähnt, der Vergleich von Lesungen des gleichen Textes durch unterschiedliche Sprecher.

Ehe ich nun versuche, für die augenscheinlich aussichtslose Kommunikationssituation in Unterleuten einen möglichen Ausweg aufzuzeigen, möchte ich noch ein kurzes Resümee zum Medienvergleich ziehen. Die wesentlichen Punkte habe ich in den vier Zwischenfazits schon benannt. Neben rein inhaltlichen Verschiebungen oder Ergänzungen, wie die Handlungsebene Pilz-Meiler im Film, sind es insbesondere die medialen Möglichkeiten und Grenzen, die einen Einfluss darauf haben, wie Kommunikation und Heimat in *Unterleuten* dargestellt werden. Es geht mir somit nicht um einen generellen Medienvergleich, sondern darum, wie jene in meiner Arbeit zentralen Aspekte in den *Unterleuten*-Varianten vermittelt wurden. Erneut ist zu betonen, dass dabei nicht von „besser" oder „schlechter" gesprochen werden kann. Letztlich hat jedes dieser Medien seine Leerstellen, im Roman sind das Unsicht- und Unhörbarkeit, in Hörbuch und Hörspiel der Wegfall des Visuellen (bei Hinzukommen der Stimme), im Film die (größtenteils) fehlende Darstellung des Innenlebens – und diese machen oftmals gerade den Reiz der jeweiligen Realisierung aus.
Neben dem, was im Außen auf der Kommunikationsebene abläuft, war für meine Ausgangsthese die Nachvollziehbarkeit der Gedanken und Intentionen der Figuren relevant: Welche Absichten verfolgen sie in einer Interaktion? Was versuchen sie dabei vor

[3578] Winter: Das postmoderne Hollywoodkino, S. 42, 57.

anderen Figuren zu verbergen? Wann sind sie dem anderen gegenüber unaufrichtig? Und mit welchen strategischen Mitteln wird das Gegenüber in eine bestimmte, den eigenen Zielen dienliche Richtung gelenkt? Vor allem im Vergleich zum Film und teilweise auch dem Hörspiel findet sich dies im Roman am ausführlichsten – ohne dabei jedoch zu eindeutig zu sein – umgesetzt.

Reduziert sind, verglichen mit dem Film, in dem das nonverbale Handeln speziell für meine Fragestellung von zentraler Bedeutung ist, in Roman/Hörbuch und Hörspiel Informationen zu Körpersprache, Gestik und Mimik, was allerdings nicht heißen soll, dass diese gänzlich ausgespart blieben. Im Gegenteil: Es gibt zahlreiche, kleine und eindringliche Bilder hervorrufende Beschreibungen des Nonverbalen im Roman. – Erinnert sei an Frederiks „Toilettenhaltung ratloser Männer".[3579] Exemplarisch möchte ich jene Szene herausgreifen, in der Jule Fließ-Weiland beim Unterschriftensammeln an der Tür der Gombrowskis klingelt. Hier nimmt die Körpersprache gegenüber der zitierten Rede sogar den größeren Raum ein; letztere habe ich im Folgenden herausgenommen:

> Eine etwa sechzigjährige Frau mit kurzen grauen Haaren und biederem Rock packte den Hund am Halsband, zerrte ihn mit ganzer Kraft von der Haustür weg und schob ihn in eins der angrenzenden Zimmer. Erst dann öffnete sie die Tür. […] Sie sandte ein schüchternes Lächeln aus, als wäre sie auf der Suche nach einer Verbündeten. […] Die Frau reagierte nicht. Ihr Blick wanderte zwischen Jules Augen hin und her, als suchte sie Antwort auf eine Frage. Vielleicht hatte sie nicht verstanden, worum es ging. […] Das Gesicht der Frau hatte einen gehetzten Ausdruck angenommen. […] Darauf fiel Jule keine Erwiderung ein. Sie wippte ein wenig auf den Fersen, um die schlafende Sophie zu schaukeln. Die Rasensprenger brachten die nächste Umdrehung hinter sich, ein kühler Luftzug war zu spüren, wenn das Wasser in die Nähe kam. Die Frau blickte über die Schulter in den Flur. Sie schien vor irgendetwas Angst zu haben.[3580]

Überdies spielt im Roman vor allem die Fokalisierung eine Rolle, also die Wahrnehmung des Gegenübers (in der Kommunikation) aus einer bestimmten Perspektive, die es bewertet – und, das ist dabei besonders wichtig, nicht selten falsch deutet. Oder es wird gezeigt, wie der Beobachter einer Szene, nicht aber die agierende Figur selbst, bemerkt, was sich in einer Interaktion abspielt, bspw. bei Meilers Besuch in Unterleuten, wo Frederik klarsieht, nicht jedoch Linda. Auch bei Kathrins Befragung ihres Vaters konnte seine Lüge bzw. seine Mühe, diese überhaupt vorzubringen, erst aufgrund der Fokalisierung anschaulich vermittelt werden. Kurz: Durch die variable interne Fokalisierung

[3579] Zeh: Unterleuten, S. 550.
[3580] Ebd., S. 223f.

gelingt es aufzuzeigen, wie stark die Bewertungen einer (Kommunikations-)Situation auseinanderdriften können, und, da eine objektive Klärung meist nicht stattfindet, die TAW, wie gesagt, für den Rezipienten kaum minder uneindeutig bleibt.

Ist es im Roman das Reizvolle, im jeweiligen Kapitel nur einer Figur folgen zu können, ist im Hörspiel wiederum die Gegenüberstellung von Gedanken zweier oder mehrerer Figuren spannend; auf diese Weise kann ebenfalls aufgedeckt werden, wie Figuren nicht nur die anderen falsch einschätzen, sondern zudem können deren Haltungen und Strategien (teilweise) offenbart werden – was dem Interaktionspartner wiederum verborgen bleibt. So gelingt es in Roman/Hörbuch und Hörspiel auf je eigene Weise, durch Kontrastierung von Figuren- und Gedankenrede Widersprüche und strategische Handlungen bloßzulegen, eine komplexe performative Sprachspielerei vorzuführen.

Für den Vergleich zwischen Hörbuch und Hörspiel mit dem Film ist auch abschließend noch einmal hervorzuheben, dass es einen großen Unterschied macht, ob man eine Stimme nur hört oder zugleich die visuelle Verkörperung dieser Figur vor Augen hat. Und für das Hörbuch konnte, insbesondere wenn der Prätext durch die Lesart in eine Richtung verschoben wurde, die diesem widerspricht, außerdem nachgewiesen werden, wie sehr Sprechmelodie, Sprechrhythmus und andere Akzentuierungen den Inhalt verändern oder gar verzerren können, weshalb bei Hörbüchern nicht minder von eigenen Versionen gesprochen werden muss.

Weit mehr noch als im Hörbuch gelingt es dem Hörspiel, durch stimmliche Modulationen – und die Simultanität von Geräuschen und Stimmen – eine Bandbreite von Emotionen hervorzubringen, was im Hörbuch zum Teil allein durch die Sperrigkeit der Hochsprache verhindert wird. Im Hörspiel hingegen kommt zur Sprechmelodie noch die dialektale Färbung und die an Umgangssprache angelehnte Sprechweise hinzu, die zudem die Figuren kontrastiert (und manchmal voneinander trennt). Besonders wirkungsvoll inszeniert ist im Hörspiel überdies die Verflechtung von Gegenwart und Vergangenheit durch das Ineinandermontieren der drei Erzählebenen, weshalb die Gewitternacht deutlich mehr in die Gegenwart überzugreifen scheint, als dies in den anderen Varianten der Fall ist. Einen Unterschied macht hierbei daneben der retrospektiv erzählende Blick der vermeintlich Interviewten, der, wie mehrfach festgestellt, nicht selten zu heiter ausfällt und das Geschilderte, nicht weniger als eine verfehlte Intonation im Hörbuch, verzerrt.

Wie in den Kapiteln V.1 bis V.4, auch anhand zahlreicher Screenshots, aufgezeigt, ist der Unterschied zwischen dem Film und den anderen Varianten bei der Vermittlung der

Heimat-Räume groß. Sei es, dass wir Schallers Dreckloch vor Augen geführt bekommen oder die Schieflage der Kommunikation durch den Kontrast mit den hellen und behaglichen Räumen, wie bei Fließ und Kron-Hübschke, noch wesentlich klarer hervorsticht. Die Figuren selbst können durch die Verschiedenheit der räumlichen Heimat-Versuche stärker bzw. buchstäblich auf einen Blick kontrastiert (und voneinander separiert) werden. Der visuell-räumliche Aspekt spielt im Film in den Interaktionen indes eine nicht minder bedeutsame Rolle, als wir Anordnung der Figuren im Raum und zueinander mitsamt der Proxemik studieren können. Und mögen uns die Gedanken der Figuren verwehrt bleiben, macht gerade das wiederum einen Reiz des visuellen Mediums Film aus, da es die Sprache der Gestik, der Mimik und Blicke ist, die ihre eigene Geschichte vom Scheitern der Kommunikation erzählt.

Wenn ich nun die Frage stelle, ob es denn wirklich gar keine Hoffnung gibt – oder anders ausgedrückt: Schweigen, Streit, Flucht und Gewalt – oder geht das auch anders? – ist zunächst einmal nach Momenten in *Unterleuten* zu suchen, die eine derartige Hoffnung machen oder zumindest aufkeimen lassen. Nach Preußer gibt es eine solche nicht, denn die Figuren folgen selbst dann allein ihren „Partialinteressen“,

> wenn sie das Gegenteil vorgeben. Dem Gemeinwohl dienen die Figuren – wie der Bürgermeister Arne Seidel – bestenfalls indirekt, als Nebeneffekt. Sie alle spielen das Machtspiel mit unterschiedlich verteilten Rollen, sind aber allesamt eingespannt in die Gortz’sche Dichotomie: mit mehr oder weniger großer Abhängigkeit voneinander. […]
> Die *vita contemplativa* […] ist für keinen der Dorfbewohner eine Option. Zu sehr sind alle vom Kampf gegen- und miteinander geprägt, müssen sich behaupten, durchsetzen gegen die widrigsten Umstände, um zu überleben[3581].

Ob Arne Seidel tatsächlich kein (echtes) Interesse am Gemeinwohl unterstellt werden kann, ist eine Frage, die, wie ich aufgezeigt habe, durchaus anders beantwortet werden kann. Würde man es bei ihm auf den ersten Blick vielleicht am wenigsten erwarten, ist bei Schaller in allen Varianten eine Wendung zum Positiven zu erkennen, wenn man so will, sogar zum kommunikativen Handeln. Im Film ruft er seine Tochter an, räumt auf, geht mit einem Glas Marmelade zu den Nachbarn hinüber und spricht ruhig mit Kathrin Kron. In Roman, Hörbuch und Hörspiel fasst er den festen Entschluss, keine Gewalt auszuüben, dem er sogar treu bleibt, als Fließ ihn zusammenschlägt, welchem er vorher

[3581] Preußer: Juli Zeh, S. 180f.; kursiv im Original.

versöhnlich ein Bier angeboten hat. Mag Schaller also eine Figur sein, bei der sich eine gewisse Veränderung vollzogen hat, lässt sich dem natürlich entgegenhalten, dass dieser Wandel angesichts dessen, was er in der Vergangenheit (möglicherweise) getan hat, zu spät kommt.

Wie ich schon erwähnt habe, ist die Tendenz im Film insgesamt eine positivere, versöhnlichere. Anders ausgedrückt: Haben die Figuren im Film zwar das gleiche oder ein besseres Ende als im Prätext – für Hilde Kessler und Frederik Wachs gilt das freilich nicht –, scheitert die Kommunikation nicht so vollständig. Kommunikativ handelnd bemühen sich neben Arne Seidel Betty und Hilde Kessler um das Dorf. Der Gombrowski des Films ist wesentlich ruhiger als der der anderen Varianten und zwischen ihm und Kron gibt sogar ein beinahe versöhnliches Ende!

Die Freundschaft zwischen Arne Seidel und Kathrin Kron-Hübschke fehlt im Film dagegen komplett, sodass hier deutlicher als bei den anderen Beziehungen von der Vorlage abgewichen wird. Sie scheinen *nur* Nachbarn zu sein, die keine besondere gemeinsame Vergangenheit besitzen. Immerhin bittet Arne Kathrin, als sich der Konflikt zunehmend hochschaukelt, auf fast verständigungsorientierte Weise um Hilfe, appelliert mit vernünftigen Argumenten an das Wohl des Dorfes und will sie im Sinne Habermas' bewegen, ihn zu unterstützen: „Kathrin, ich brauch' deine Hilfe. – Gombrowskis Leute, die streiken, und das mitten in der Ernte. […] Sprich mit deinem Vater, der muss die Leute wieder zur Vernunft bringen." – Das findet sie allerdings eher zum Lachen: „Mein Vater und Vernunft. Soll das'n Witz sein?" Und auf das Stichwort „Die ruinieren die Ökologica" wirft sie ihm dann vor: „Du hast mit diesen Windrädern angefangen." Eine gute Figur macht er dabei zudem körpersprachlich nicht; und so wirkt die Szene trotz der vermeintlichen Verständigungsorientierung holprig. Arne spricht leicht stockend und seine Körpersprache – den linken Arm hat er hinter dem Rücken verschränkt – ist unsicher und verkrampft; er hält zusätzlich zu Kathrin einen Abstand von einigen Metern, mehr als den Regeln nach erforderlich wäre und hier kontraproduktiv ist. Alles andere als ein selbstbewusster Bürgermeister, alles andere als jemand, der in der Lage wäre, entschlossen (zum Wohl der Dorf-Gemeinschaft) zu handeln.[3582] Fazit: Wenig erfolgreich. Demgegenüber wird im Film Kathrins Bemühen deutlich, mit allen Bewohnern Unterleutens gut auszukommen, was sich vor allem zeigt, wenn sie Gombrowski ungeachtet

[3582] Unterleuten II, 00:55:45-00:56:30.

der Feindschaft ihres Vaters normal und freundlich grüßt; das tut auch Hilde Kessler mit Elena Gombrowski, ganz gleich, wie schroff bis unverschämt sich diese ihr gegenüber verhält.

Kurz möchte ich nun auf die bislang weitgehend ausgesparte Beziehung zwischen Arne Seidel und seiner Nachbarin Kathrin in Roman, Hörbuch und Hörspiel eingehen. In diesen Varianten ist die Beziehung allein darum komplexer, weil sie beide eine gemeinsame Vergangenheit haben. Zwar hätte ich dies genauso innerhalb des Eltern-Kind-Kapitels behandeln können, tue dies aber nun zum Abschluss, weil sie ein anderes Ende für sich finden als die anderen Paarungen. Jene sind, unabhängig davon, um welche Form von Beziehung es sich dabei handelt, sämtlich entweder tot, zerstritten oder geflüchtet. – Arne und Kathrin dagegen sind weiterhin in Unterleuten.

Im Verlauf des Romans werden immer wieder Analepsen eingestreut, die die Vergangenheit der beiden erzählen und sich so zusammenfassen lassen: Weil Kron als alleinerziehender Vater überfordert war, waren Arne und seine Frau Barbara Ersatzeltern für Kathrin, doch als diese in die Pubertät kam, hat sie sich zurückgezogen und weder sie noch Arne haben je einen Versuch unternommen, darüber zu sprechen.[3583] D. h., in all den Jahren war dies eine (weitere) Beziehung, die von Schweigen beherrscht wurde. Erst am Ende des Romans kommt es zu einem Gespräch. Es ist das 58. Kapitel, erzählt wird aus Arnes Sicht. Kathrin geht unangemeldet zu ihm hinüber – zum ersten Mal in den Jahren der Nachbarschaft, wie explizit betont wird. Da er gerade dabei ist, in seinem Garten ein großes Loch zu graben, ist Anlass für Spötteleien und Heiterkeit gegeben. Sobald es dann aber ernst wird, sieht alles zunächst aus wie eine *normale, scheiternde* Kommunikation in Unterleuten: Als Arne aus der fröhlichen Sprachspielerei aussteigt und einen Satz sagt, der ihre Beziehung betrifft, geht Kathrin nicht darauf ein: „Es ist lange her, dass du Lust hattest, dich mit mir zu unterhalten, Kathrin“, sondern flüchtet sich ins Offensichtliche: „Sag bloß, der Scheißewagen ist nicht zu dir durchgekommen.“[3584] Gleichwohl bleibt die heitere Stimmung davon vorerst unberührt und es geht, ehe Arne auf Kron, den Windpark und Kathrins mögliche Kandidatur für das Bürgermeisteramt zu sprechen kommt, mit der Neckerei weiter.[3585] Schließlich nähert

[3583] Vgl. Zeh: Unterleuten, S. 161f., 170.
[3584] Ebd., S. 591ff.
[3585] Vgl. ebd., S. 594-597.
„„Okay, Kathrin.‘ Er musste selbst lächeln, weil es so offensichtlich war, wie sehr sie die Schadenfreude genoss.
‚Sag deinen Satz.‘

sich das Gespräch dem entscheidenden Moment, auf den es mir ankommt. Arne stellt „unüberlegt“ eine „deplatziert“ klingende direkte Frage: „Was hast du eigentlich gegen mich?“ Es folgt eine simple Antwort, die dem entspricht, was schon im elften Kapitel aus Kathrins Sicht erzählt wurde: „‚Irgendwann wurde ich fünfzehn‘ […]. ‚Da war es unmöglich, mit einem älteren Mann befreundet zu sein.‘“[3586] Auch der Rest von Kathrins Antworten wiederholt den Inhalt der Analepse:

> „Und später?“
> „Du meinst – jetzt?“
> Arne nickte.
> „Jetzt bist du ein wandelnder Vorwurf hinterm Gartenzaun.“
> Arne biss sich auf die Lippe.
> „Du fürchtest dich vor meiner Einsamkeit.“
> Kathrin wollte protestieren und entschied sich dann doch dagegen. Nach kurzem Überlegen begann sie zu nicken.
> „Möglicherweise meine ich das.“[3587]

Anstatt darauf etwas zu entgegnen, lächelt Arne Kathrin an, was sie erwidert. Es folgt eine (längere) Umarmung und die Einladung zu einem Glas Wein am Abend des nächsten Tages.[3588] Diese kurze Episode stellt auf beinahe banale Weise dar, wie gelungene Kommunikation aussehen kann: Eine ehrliche Frage und eine ehrliche Antwort. – Vorausgegangen sind dem allerdings zwanzig Jahre unbeholfenes Schweigen, zwanzig Jahre Nebeneinanderher-Lebens in verschiedenen PWs.

Im Hörbuch bemüht sich Helene Grass zwar, den „spöttische[n] Tonfall“ beizubehalten; ansonsten gerät das Gespräch relativ nüchtern und wo sie im Hörspiel unsicher-menschlich klingen, wirkt Kathrin fast gereizt, vom „eher nachdenklich[en] als spöttisch[en]“ Lächeln des Textes ist jedenfalls nichts zu erahnen.[3589] Das Hörspiel folgt im Wesentlichen dem Roman. Den Unterschied machen neben weitgehend ironischem Tonfall die (angedeutete) Umgangssprache und der leichte Dialekt auf Seiten Kathrins; bspw. sagt sie „Hmm und dieser Zufahrtsweg is’n Waldweg und der gehört zum Forstbesitz von meim Vadder.“ Im Roman heißt es stattdessen in reinstem Hochdeutsch „zum Forstbesitz

---

‚Bist du sicher?‘
‚Ich will ihn hören.‘
‚Da gibt es dieses alte Sprichwort. Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein.‘ Sie strahlte über das ganze Gesicht. ‚Einfach irre, wie gut das gerade auf dich passt, oder?‘“ (Ebd., S. 594).

[3586] Ebd., S. 599; vgl. ebd., S. 170.
[3587] Ebd., S. 599.
[3588] Vgl. ebd., S. 599f.
[3589] Vgl. Zeh: Unterleuten-HB, 255-259; Zeh: Unterleuten, S. 591, 598.

meines Vaters“. Inhaltlich sind beide Aussagen identisch, aber durch die dialektale oder umgangssprachliche Färbung wirkt sie im Hörspiel lockerer, sodass, was man im Roman, zumindest unterschwellig, als Angriff werten kann, im Hörspiel entspannt(er) rüber kommt. Als Arne ihr seine Pläne erläutert, klingen beide eher unsicher, wodurch dem Ganzen ein weicher Eindruck verliehen wird. Und am Ende mündet die Interaktion dann hörbar erst in Heiter-, dann in Herzlichkeit.[3590] – Wenngleich auf andere Weise, kommt im Roman die Innigkeit des Abschieds ebenfalls zur Geltung:

> Als sich Kathrin erhoben hatte, trat er auf sie zu und schloss sie in die Arme. Sie ließ es geschehen. Es war schön, sie zu halten. Er spürte ihr Lächeln an seiner Schulter. Die Zeit für eine freundschaftliche Umarmung lief ab; sie drückten sich noch einmal und lösten sich voneinander.[3591]

Abgesehen davon sind Arne Seidel und Kathrin Kron, wie gesagt, die einzigen der Hauptfiguren, die am Ende von Roman/Hörbuch und Hörspiel noch in Unterleuten wohnen – vielleicht, weil es ihnen endlich gelungen ist, offen miteinander zu reden? Inwieweit dies nun mit Heimat gleichzusetzen ist, kann nicht mehr beantwortet werden; der Epilog liefert, abgesehen davon, dass Kathrin nun Bürgermeisterin geworden ist und wie es Krönchen in der Schule ergeht[3592], keine weiteren Informationen über das Zusammenleben und die Kommunikation dieses Rests des Figurenensembles. Immerhin stellt es eine Basis dar, auf der Heimat möglich werden kann. – Mit dieser friedlichen Lösung für ihren Konflikt stehen Arne und Kathrin in Unterleuten allerdings allein. Ansonsten wurde nicht einmal der Versuch gemacht. – Wie aber könnte ein solcher aussehen? Wie kann man mit Konflikten umgehen, damit sie die Gemeinschaft nicht zerstören?
Also noch einmal: Ist es wirklich so düster? Gibt es tatsächlich keinerlei Hoffnung? Oder anders: Warum gelingt es den Unterleutnern nicht, ihre Konflikte kommunikativ zu verhandeln, als Gemeinschaft aufzutreten und (nach dem Verständnis von Hannah Arendt) gemeinsam Macht zu generieren und zum Wohl des Dorfes zu handeln?

Um diese Frage(n) zu beantworten, muss ich kurz ausholen und an das anschließen, was ich in Kapitel II.3.3 über den Widerstreit geschrieben hatte. Thorsten Bonacker diskutiert

[3590] Zeh: Unterleuten-HS, 6/13+14; Zeh: Unterleuten, S. 593f. Steif und wenig überzeugend ist – aufgrund der Intonation – die Übernahme vom „wandelnde[n] Vorwurf hinter’m Gartenzaun“ (Zeh: Unterleuten-HS, 6/14-01:28-01:31).
[3591] Zeh: Unterleuten, S. 599f.
[3592] Vgl. ebd., S. 631ff.

nämlich u. a. den Zusammenhang von Widerstreit und Gemeinschaft, genauer gesagt: Die Notwendigkeit des Widerstreits *für* Gemeinschaft. Er vertritt sogar die „These, dass der Widerstreit *konstitutiv* für eine Integration durch Gemeinschaft ist.“[3593] Setzt man sich mit modernen Gemeinschaften auseinander, wird man „aller Wahrscheinlichkeit nach auf Widerspruch, also auch auf gemeinschaftsinternen Dissens stoßen. Denn: Konsens impliziert Dissens, also Widerstreit in seiner zweiten Form.“[3594] Es sei gar nicht anders möglich, da „die moderne Gesellschaft im Wesentlichen eine differenzierte und sich ständig weiter differenzierende Gesellschaft ist […], der es an differenzierungsübergreifenden Gemeinsinn fehlt.“ Dieses Differenzierte – und nur dieses – muss integriert werden.[3595] Ähnlich Hannah Arendt: „Sprechend und handelnd unterscheiden Menschen sich aktiv voneinander, anstatt lediglich verschieden zu sein“ – wären wir nicht verschieden, „bedürfte es weder der Sprache noch des Handelns für eine Verständigung“.[3596] Besteht zwischen den Handelnden „bereits eine feste und unerschütterliche normative Basis“, ist kommunikatives Handeln nicht notwendig. „Wenn sich Menschen schon von vornherein über das verständigt wissen, was richtig und falsch ist, dann müssen sie sich nicht mehr zu verständigen suchen, d. h., sie werden nicht *kommunikativ* handeln.“[3597] – Wichtig zu betonen ist dabei, dass zwischenmenschliche Konflikte nicht als „Fehlen gesellschaftlicher Beziehungen“ zu verstehen sind, „sondern sie sind im Gegenteil *Ausdruck intensiver sozialer Interaktion*.“ Mehr noch: „Dauerhafte Konflikte können sogar als Stützen sozialer Ordnung fungieren.“[3598] Obwohl ein Konflikt als „verdächtig“ empfunden wird, weil er scheinbar anzeigt, dass mit der Gemeinschaft etwas nicht stimmt, sind es gerade Konflikte, die integrierend wirken.[3599] Wie bereits zitiert: „Erst aus Konflikten entstehen stabile Beziehungen und Identitäten.“[3600]

Gemeinschaft ist demnach keineswegs identisch mit dem Ausbleiben jeglichen Konflikts oder mit Konsens, sondern braucht den Widerstreit oder zumindest den Dissens:

> Sicherlich kann keine Gemeinschaft ohne ein Minimum an Einigkeit und Solidarität Bestand haben; andernfalls wäre sie eben keine *Gemein*schaft. Aber das schließt nicht aus, daß sie ein in sich höchst differenziertes, ja zerrissenes

[3593] Bonacker: Zusammenhalt im Widerstreit, S. 438; kursiv im Original.
[3594] Ebd., S. 447.
[3595] Ebd., S. 439.
[3596] Arendt: Vita activa, S. 213f.
[3597] Römpp: Habermas, S. 117; kursiv im Original.
[3598] Schwietring: Was ist Gesellschaft, S. 24; Kursivierung A.W.
[3599] Bonacker: Zusammenhalt im Widerstreit, S. 443.
[3600] Han: Die Austreibung des Anderen, S. 35.

> Spannungs- und Konfliktgebilde sein kann (und historisch zumeist auch war). Gemeinschaftliche Einheit ist nicht einfach gegeben; sie muß konfliktreich permanent hergestellt werden.[3601]

Entsprechend ist es in Lyotards Verständnis allein der Dissens, der voranbringt.[3602] Der Zustand „einer idealen Kommunikationsgemeinschaft, das Herstellen einer idealen Sprechsituation" wäre sogar „gleichbedeutend mit dem Ende von Kommunikation, die aber gerade die Grundlage für eine rationale Lebensform darstellt. In der idealen Kommunikationsgemeinschaft wäre keine Kommunikation mehr nötig."[3603] Tatsächlich jedoch ist die Gemeinschaft, so schreibt Bonacker an anderer Stelle, „in sich zerrissen. Sie schwankt immer schon zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, zwischen der Identität aller und ihrer Verschiedenheit." Auflösen kann sie diese Zerrissenheit nicht, weil sie sonst aufhörte, Gemeinschaft zu sein. Gemeinschaft ist immer im Werden, Gemeinschaft gibt es nur mit der permanenten Möglichkeit ihres Auseinanderbrechens. Wie Heimat ist Gemeinschaft eine kontinuierliche Aktivität, also weniger Heimat und Gemeinschaft, sondern vielmehr Verheimatung und Vergemeinschaftung. Aus diesem Grund kommt Lyotard für Gemeinschaften zur Metapher der „Wolken, die sich gleichzeitig bilden und zerfallen und die immer diffus bleiben und deshalb gerade nicht auf der Identität der Mitglieder oder ihrem Konsens, ihrer gemeinsamen Orientierung am Gleichen beruhen."[3604] Die Wolke Verständigung/Gemeinschaft muss am Himmel allerdings denkbar sein, damit Dialog und gemeinschaftliches Zusammenleben möglich sein könn(t)en. – In Unterleuten jedenfalls ist von einer solchen Wolke wenig zu sehen.
Zurückzukommen ist in diesem Zusammenhang außerdem noch einmal auf Chantal Mouffes Unterscheidung von Agonismus und Antagonismus, zumal ein zentrales Problem in Unterleuten folgendes ist: „Viel gefährlicher waren Leute, die sich im Recht glaubten. Sie waren ungeheuer zahlreich, und sie kannten keine Gnade."[3605] Mouffe schreibt: „Konsens ist zweifellos notwendig, er muss jedoch von Dissens begleitet

[3601] Fink-Eitel: Gemeinschaft als Macht, S. 309; kursiv im Original.
[3602] Vgl. Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 143f.
[3603] Bonacker, Thorsten: Ungewißheit und Unbedingtheit. Zu den Möglichkeitsbedingungen des Normativen. In: Müller-Doohm, Stefan (Hg.): Das Interesse der Vernunft. Rückblicke auf das Werk von Jürgen Habermas seit „Erkenntnis und Interesse". Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 107-143; hier: S. 127.
[3604] Bonacker: Zusammenhalt im Widerstreit, S. 449.
[3605] Zeh: Unterleuten, S. 438.

sein.“[3606] Und: „Der Konsens wird demnach stets ein ‚konflikthafter Konsens‘ sein.“[3607] Mouffe zufolge geht es nicht darum, „wie man im Widerstreit der Interessen einen Kompromiss aushandelt oder wie man einen ‚rationalen‘, das heißt alle einschließenden Konsens ohne jede Exklusion erzielt.“[3608] Soll ein Konflikt die Gemeinschaft nicht zerstören, muss „zwischen den miteinander im Konflikt liegenden Parteien eine Art gemeinsamen Bandes bestehen, damit sie den jeweiligen Gegner nicht als zu vernichtenden Feind betrachten, dessen Forderungen illegitim sind“, was, wie in Kapitel IV.3.4 bereits erläutert, bei der „antagonistischen Freund-Feind-Beziehung“ der Fall ist.[3609] Der Agonismus zeigt dagegen sogar einen Weg auf, wie mit einem Widerstreit umgegangen werden kann:

> Während der Antagonismus eine Wir-Sie-Beziehung ist, in der sich Feinde ohne irgendeine gemeinsame Basis gegenüberstehen, ist der Agonismus eine Wir-Sie-Beziehung, bei der die konfligierenden Parteien die Legitimität ihrer Opponenten anerkennen, auch wenn sie einsehen, daß es für den Konflikt keine rationale Lösung gibt. Sie sind „Gegner“, keine Feinde. Obwohl sie sich also im Konflikt befinden, erkennen sie sich als derselben politischen Gemeinschaft zugehörig; sie teilen einen gemeinsamen symbolischen Raum, in dem der Konflikt stattfindet.[3610]

Wird ein Konflikt antagonistisch ausgetragen, wird er die Gemeinschaft zerstören, „da er die existierenden demokratischen Spiel- und Verfahrensregeln missachtet.“ Agonistisch verhandelter Konflikt dagegen „ist per Definition gesellschaftserhaltend“[3611] bzw. gemeinschaftserhaltend. So kann man es mit Ferdinand von Schirachs Rechtsanwalt Biegler auch so ausdrücken: „Ich bin kein Philosoph, aber, meine verehrten Damen und Herren, könnte nicht genau das es sein, was uns als europäische, als westliche Gesellschaft heute ausmachen sollte: nicht der zwanghafte Konsens, sondern, dass wir den friedlichen Dissens aushalten?“[3612] Kurz: Man muss nicht (immer und in allem) einer Meinung sein, doch man kann den anderen samt seiner Meinung respektieren, solange man selbst oder andere dadurch keinen Schaden erleiden. – Dies ist nicht zuletzt einer der Gründe,

[3606] Mouffe: Agonistik, S. 29. Erdbrügger verweist zu Juli Zeh ebenfalls auf Mouffe, bezieht dies aber in erster Linie auf ihre Schreibweise, mit der sie das Politische inszeniere (vgl. Erdbrügger: Politische Prosa, S. 212f.).
[3607] Mouffe: Agonistik, S. 30.
[3608] Ebd., S. 31.
[3609] Mouffe, Chantal: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion, übersetzt von Nils Neumeier. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 [engl. 2005], S. 29.
[3610] Ebd., S. 29f.
[3611] Clasen: Radikale Demokratie, S. 77.
[3612] Schirach: Gott, S. 117.

warum die Wirkungen Linda Franzens für Unterleuten besonders fatal sind und ich ihr wesentlichen Anteil am Zusammenbruch der brüchigen Konstellation zugeschrieben habe.

Antagonistisch sind in *Unterleuten* überdies die teilweise geradezu konträren Lebenswelten. So geht es vielleicht, mit Mai Thi Nguyen-Kim, auch darum, *die kleinste gemeinsame Wirklichkeit* zu finden. Zu Beginn ihres gleichnamigen Buches schreibt sie, „eine Sache [sei ihr] klarer als je zuvor: Dass wir uns immer mehr von einem gemeinsamen Verständnis von Wirklichkeit entfernen". Stattdessen dominiere Schwarz-Weiß – Linda Franzen lässt grüßen! – „[V]iele Fronten sind verhärtet. Differenzierte Diskussionen sind oft kaum möglich, geschweige denn ein Konsens." Aber: „Nur wenn man bei einem Streit auf dem Fundament einer gemeinsamen Wirklichkeit steht, funktioniert Streit, funktioniert Debatte, ohne dass wir uns wie aufgezogene Frösche ins Gesicht springen müssen."[3613] – „Nur, wie definiert man Fakten? Oder Wirklichkeit?"[3614] Oder, um das noch einmal zu zitieren: „Wie viele Varianten von Wirklichkeit können nebeneinander existieren, ohne dass das Konzept zusammenbricht?"[3615]Am Ende ihres Buches betont Ngyuen-Kim erneut, dass wir

> nicht den Fehler machen [sollten] zu glauben, dass die Suche nach der kleinsten gemeinsamen Wirklichkeit, dem freien Meinungsaustausch und einer freien Debattenkultur im Wege steht. […] Ohne ein gemeinsames Verständnis von Wirklichkeit, auf dessen Fundament wir unsere Debatte austragen, streiten wir auf der Stelle und nicht vorwärts.[3616]

Dafür, diese gemeinsame Wirklichkeit zu finden, ebenso um Dissens und Widerstreit auszuhalten, ist es notwendig, miteinander zu sprechen, und wie, das von Mouffe formuliert wird, die Position des anderen zu respektieren, selbst wenn sie nicht mit der eigenen übereinstimmt. Soll das Schweigen überwunden werden, stellt sich allerdings immer die Frage, wer es brechen, wer am Diskurs teilnehmen darf, wer zur Sprachgemeinschaft gezählt wird. – Nach Habermas müssen, wie mehrfach betont, alle Stimmen und Argumente Gehör finden können. – So kann das Hindernis nicht nur in unvereinbaren Meinungen, sondern zudem darin bestehen, dass bestimmte Personen (bzw. Figuren) vom

[3613] Nguyen-Kim, Mai Thi: Die kleinste gemeinsame Wirklichkeit. Wahr, falsch, plausibel? Die größten Streitfragen wissenschaftlich geprüft. München: Droemer 2021, S. 12f.
[3614] Ebd., S. 319.
[3615] Zeh: Über Menschen, S. 309.
[3616] Nguyen-Kim: Die kleinste gemeinsame Wirklichkeit, S. 342.

Diskurs ausgeschlossen werden. In *Unterleuten* wurde bspw. aufgezeigt, was passiert, wenn ein Gerhard Fließ etwas behauptet, das anderen gefährlich werden kann, nicht zu den im Dorf als gültig akzeptierten Sprachspielen und deren Regeln passt, folglich kein Austausch stattfinden kann. In Unterleuten galt, nochmals mit Guérot, der Grundsatz: „[W]orüber nicht geredet wird, das gibt es auch nicht."[3617]

Und wie Lucy Finkbeiner am Ende feststellt, glaubt jeder in seinem Universum, seiner PW, „von morgens bis abends recht" zu haben.[3618] Die Festlegung, wer das Recht hat zu sprechen und wer nicht, fußt dabei nicht zuletzt auf der Auffassung, dass „bestimmte Gruppen mehr zum Dorf [gehören] als andere." Darum wird ihnen das Recht verliehen, sich im oder für das Dorf zu äußern, und ihre Interessen gelten „eher als die authentischen Interessen des Dorfes als diejenigen anderer Gruppen." Für die „‚weniger echten' Dorfbewohner" bedeutet das, „sich in das ‚authentische Dorf' [zu] integrieren." – Und das am besten schweigend, was vor allem Fließ, der sich auf seine Art im Recht glaubt, nicht tut. „Die Definition, wie ‚man sich im Dorf verhält', liegt dabei bei der alteingesessenen landwirtschaftlichen Bevölkerung." – In meinem Beispiel also vor allem bei Rudolf Gombrowski. Es geht um (Dorf-)Politik: „Eine solche Vorstellung hat weitreichende politische Implikationen, schreibt sie doch bestimmten Gruppen die Deutungshoheit über das dörfliche Leben zu und legitimiert eine ungleiche Verteilung von Rechten und Pflichten." Diese Haltung konnte bei Gombrowski (und Kron) durchgehend nachgewiesen werden – und dabei stehen sie den Veränderungen, u. a. durch das Hinzukommen der Zugezogenen, selbst ahnungslos gegenüber. Es „zeigt sich, dass in der Regel die alteingesessenen Landwirte eine hegemoniale Position im Dorf besetzen. Sie gelten als die ‚echten Dorfbewohner', die gewissermaßen ‚heimischer' sind als die anderen Einwohner; und ihre Interessen gelten als die Interessen des Dorfes." – Also wieder ein Antagonismus. Erheben andere dennoch eine Stimme, noch dazu eine, die dieser Deutungshoheit widerspricht, stellt sich die Frage nach einer (Neu-)Verteilung der Macht. Im Dorf existier(t)en „verschleierte[] Machtverhältnisse, die im alltäglichen Leben immer wieder reproduziert werden müssen."[3619] Das funktioniert jedoch nur, solange sich alle daran halten, alle – auch und gerade die Zugezogenen – gemäß dieser Regeln mitzuspielen bereit sind. Für Unterleuten hieß das, über bestimmte Ereignisse zu schweigen

[3617] Guérot: Wer schweigt, stimmt zu, S. 85.
[3618] Zeh: Unterleuten, S. 630.
[3619] Dünckmann: Das Dorf als politischer Ort, S. 148.

(Schweigen-sollen/komplizitäres Schweigen). Aber gerade das über Jahrzehnte Verschwiegene ist eine wesentliche Ursache für die Brüchigkeit dieser Gemeinschaft, sodass diese nicht erst durch die Zugezogenen zerstört wurde, sondern zuvor nur noch ein Trugbild von Gemeinschaft war, basierend auf dem bzw. zusammengehalten allein durch das, worüber geschwiegen wurde. Der Kitt dieser „Gemeinschaft", dieses wackeligen Fundaments, war der Konsens des Verschweigens bzw. ein bestimmtes Narrativ, an dem auf keinen Fall gerüttelt werden durfte.

Für *echte* Gemeinschaft müssen dagegen alle das Recht haben zu sprechen, sollen sie zu dieser gezählt werden; für beide Seiten wäre eine neue, auf den anderen zugehende Haltung erforderlich, die nachfragt, statt zu verurteilen.

Mit anderen Worten: Das Ungesagte muss zur Sprache gebracht werden. Dazu Jacques Rancière:

> Das Problem ist nämlich die Frage, ob die Subjekte, die im Gespräch gezählt werden, „sind" oder „nicht sind", ob sie sprechen oder Lärm machen. Es ist die Frage, ob es einen Grund gibt, den Gegenstand zu sehen, den sie als sichtbaren Gegenstand des Konflikts bezeichnen. Es ist die Frage, ob die gemeinsame Sprache, in der sie das Unrecht aufzeigen, wirklich eine gemeinsame Sprache ist. Der Streit beruht nicht auf Inhalten der Sprache, die mehr oder weniger durchsichtig oder undurchsichtig wären. Es beruht auf der Bedeutung der sprechenden Wesen als solche.[3620]

Bei Rancière ist die Frage, „wer überhaupt als sprachfähig – und damit als potenzielle Teilnehmerin im Diskurs – erkannt und anerkannt wird, wessen Worte also als qualifizierte Rede gelten."[3621] Ziel ist ebenfalls nicht der Konsens, sondern überhaupt sprechen zu dürfen und gehört zu werden. Schlussendlich geht es darum, wer welchen Platz innerhalb der Gemeinschaft beanspruchen kann/darf: „Die Verteilung der Körper in der Gemeinschaft wird jedes Mal in Frage gestellt, wenn die Körper eine Fähigkeit behaupten und einen anderen Platz besetzen als den, der ihnen normalerweise zugewiesen wird".[3622] Politik im Sinne Rancières ereignet sich dann, „wenn die Anteillosen (*les sans-part*) ihren Anteil einfordern und damit die ‚falsche Zählung' (*mecompte*), die jeder Gemeinschaft zugrunde liegt, sichtbar machen und die ‚Logik der Gleichheit' (*logique de l'egalité*)

[3620] Rancière: Das Unvernehmen, S. 62.
[3621] Bohmann, Ulf: Demokratie und Gesellschaft. In: Rosa/Oberthür et al.: Gesellschaftstheorie, S. 191-221; hier: S. 213.
[3622] Rancière, Jacques: Die Gemeinschaft als Uneinigkeit (mit François Noudelmann), übersetzt von Richard Steurer-Boulard. In: Ders.: Das Volk und seine Fiktionen. Interviews 2003-2005. Wien: Passagen 2013 [frz. 2009], S. 27-40; hier: S. 39.

behaupten.“ Das, was er die „‚Aufteilung des Sinnlichen‘ (*le partage du sensible*)“ nennt, „bestimmt, welche Arten der Beteiligung an einer Gemeinschaft möglich sind, und legt fest, was hörbar, sagbar und sichtbar ist.“[3623] Bei Ranciére ist das Politische gerade „der Streit um die Einrichtung der Gemeinschaft, […] um die Verteilung ihrer Teile, die zu einer Neuaufteilung dessen führt, […] wer was wie wahrnehmen kann bzw. wahrgenommen werden kann.“[3624] Er selbst schreibt dazu:

> Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann. […] Sie definiert die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit in einem gemeinsamen Raum und bestimmt, wer Zugang zu einer gemeinsamen Sprache hat und wer nicht[3625].

Auf *Unterleuten* bezogen heißt das, dass die „Anteilslosen“, die Zugezogenen, ihr Recht zu sprechen einfordern (müssen), um zur Gemeinschaft gezählt zu werden – allerdings nicht, indem sie bspw. drohen –, und dass dieses ihnen zugleich von den Einheimischen zugestanden werden muss. Solange es den Anteil derer gibt, die nicht (zur Dorfgemeinschaft) zählen und nicht gehört werden, also, wie auf S. 84f. ausgeführt, Fremde bleiben, kann es (für sie) keine Heimat geben. Das bedeutet, um das nochmals zu betonen, mitnichten Harmonie und Übereinstimmung, sondern zunächst einmal vor allem jene festgefahrenen Stereotypen wie Ost/West, Stadt/Land aufzugeben und die Sichtweise des anderen neben der eigenen zuzulassen, ihr Gehör zu schenken, den Blickwinkel zu verändern und zu versuchen, die Perspektive eines anderen einzunehmen, Fragen zu stellen, in einen Dialog zu kommen. Gemeinschaft hat nichts damit zu tun, dass alle gleich sind, vielmehr damit, die Verschiedenheit anzuerkennen.

Gerade im Dorf ist dies, wie Juli Zeh in einem Interview zu *Über Menschen* geäußert hat, eine schwierige Aufgabe – und zugleich eine Chance: „Auf dem Dorf kann man nicht auf diese Weise ausweichen. Man lebt mit dem, was man vorfindet. Das stellt einen vor die Herausforderung, sich Konflikten wirklich zu stellen. Man lernt andere Menschen, aber auch sich selbst auf ganz neue Weise kennen.“ Dabei sollen, womit ich den doch etwas weit gezogenen Kreis schließen will, keineswegs die eigenen Überzeugungen zugunsten des Gemeinwohls zurückgedrängt werden: „Die Frage ist eher, ob und wie man damit

[3623] Esch-van Kann, Anneka: Rancière, Jacques. In: Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 633f.; hier: S. 634; kursiv im Original.
[3624] Erdbrügger: Politische Prosa, S. 211.
[3625] Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, übersetzt von Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link. Berlin: b_books Verlag 2008 [frz. 2000], S. 26.

leben kann, dass andere Menschen etwas anderes denken als man selbst, ja, dass sie gewissermaßen in einem ganz anderen, eigenen Universum leben, in dem ihnen die Dinge anders erscheinen.“[3626]

Ob Juli Zehs Figuren zehn Jahre später klüger geworden sind, sei einmal dahingestellt. Immerhin scheint man das, was Unterleuten noch lernen muss, in Bracken schon zu wissen: „‚Es geht nicht darum, Widersprüche aufzulösen‘, sagt Steffen, ‚sondern sie auszuhalten.‘“[3627] Nicht zuletzt geht es dabei um eine Begegnung auf Augenhöhe – ein Rat, der einem Gerhard Fließ gutgetan hätte: Erst „[i]n Bracken ist man unter Leuten. Da kann man sich nicht mehr so leicht über die Menschen erheben.“[3628] Und so gibt man dann schon mal eine Dorf-Party für den Dorf-Nazi, den man eigentlich ebenso wenig mag wie dessen Ansichten.[3629] Kurz: In *Über Menschen* hat Juli Zeh ein Bild, wie Gemeinschaft trotz – oder gerade wegen – aller Unterschiede funktionieren kann, gezeichnet. Man kann Doras Verhalten und das, was die Dörfler für den totkranken Gote tun, durchaus für unglaubwürdig oder zu idealistisch halten; dennoch leben in Bracken – im Gegensatz zu Unterleuten – Menschen, die, obwohl sie den anderen nicht mögen und seine Einstellung nicht teilen, zurückstecken können und einander (scheinbar) uneigennützig helfen. – Ganz nah an Unterleuten und doch fast eine andere (Lebens-)Welt mit dem Motto: „Er war ein Arsch“. – „Aber einer von uns.“[3630] Punkt.

[3626] Reimer/Antolín/[Zeh]: Zehn Fragen an Juli Zeh.
[3627] Zeh: Über Menschen, S. 162.
[3628] Ebd., S. 128.
[3629] Vgl. ebd., S. 349-358.
[3630] Ebd., S. 401.

Literatur-, Medien- und Abbildungsverzeichnis

VII. Literatur- und Medienverzeichnis

1. Quellen

1.1 Unterleuten

Zeh, Juli: Unterleuten. München: Luchterhand 2016.
Zeh, Juli: Unterleuten. München: Luchterhand 2016. E-Book.
Zeh, Juli: Unterleuten. München: btb 2017 [2016].

Übersetzungen:
Zeh, Juli: Ons soort mensen, übersetzt von Annemarie Vlaming. Amsterdam: Ambo/Anthos 2016.
Zeh, Juli: Brandebourg, übersetzt von Rose Labourie. Arles: Actes Sud 2017.
Zeh, Juli: Turbine, übersetzt von Roberta Gado und Riccardo Carvero. Rom: Fazi Editore 2018. E-Book.
Zeh, Juli: Witamy w Unterleuten!, übersetzt von Katarzyna Sosnowska. Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga 2022.

Zeh, Juli: Unterleuten, gelesen von Helene Grass. München: Der Hörverlag 2016.
Zeh, Juli: Unterleuten, gelesen von Helene Grass. München: Der Hörverlag 2016, gekürzte Fassung.
Zeh, Juli: Unterleuten – Das Hörspiel. Bearbeitung und Regie: Judith Lorentz. RBB/NDR/München: Der Hörverlag 2018.

Gortz, Manfred [Zeh, Juli]: Dein Erfolg. München: Portobello 2015.
Gortz, Manfred [Zeh, Juli]: Dein Erfolg, gelesen von Stephan Buchheim. München: Der Hörverlag 2015.

Unterleuten – Das zerrissene Dorf. D (ZDF) 2020 (3 Teile). Regie: Matti Geschonneck; Drehbuch: Magnus Vattrodt.

Zeh, Juli: Unterleuten. Bühnenfassung von Ute Scharfenberg und Tobias Wellemeyer. Reinbek: Rowohlt Theaterverlag [o.J.; Erstaufführung 19.01.2018].

1.2 Weitere Quellen von Juli Zeh

1.2.1 Romane und Essays

Zeh, Juli: Adler und Engel. München: btb 2003 [2001].
Zeh, Juli: Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien. München: btb 2003 [2002].
Zeh, Juli: Spieltrieb. München: btb 2006 [2004].
Zeh, Juli: Fliegende Bauten. In: Dies.: Alles auf dem Rasen. Kein Roman. München: btb 2008 [2006], S. 95-102 [2003].

Zeh, Juli: Justitia in Schlaghosen. In: Dies.: Alles auf dem Rasen. Kein Roman. München: btb 2008 [2006], S. 123-138 [1999].
Zeh, Juli: Schilf. München: btb 2009 [2007].
Zeh, Juli: Erste Vorlesung. Warum schreiben? – Eine Anti-Poetik. In: Dies./Oswald, Georg M.: Aufgedrängte Bereicherung. Tübinger Poetik-Dozentur 2010. Künzelsau: Swiridoff 2011, S. 7-29.
Zeh, Juli: Nullzeit. Frankfurt am Main: Schöffling 2012.
Zeh, Juli: Corpus Delicti. München: btb 2013 [2009].
Zeh, Juli: Treideln. München: btb 2015 [2013].
Zeh, Juli: Plädoyer für das Warum – Rede anlässlich der Verleihung des Carl-Amery-Literaturpreises. In: Dies.: Nachts sind das Tiere. München: btb 2016 [2014], S. 102-109 [2009].
Zeh, Juli: Reizklima. In: Dies.: Nachts sind das Tiere. München: btb 2016 [2014], S. 278-284 [2014].
Zeh, Juli: Was wir wollen. Rede auf der Netzkultur-Konferenz der Berliner Festspiele. In: Dies.: Nachts sind das Tiere. München: btb 2016 [2014], S. 244-253 [2013].
Zeh, Juli: Leere Herzen. München: Luchterhand 2017.
Zeh, Juli: Neujahr. München: Luchterhand 2018.
Zeh, Juli: Das Turbo-Ich. Der Mensch im Kommunikationszeitalter. In: Pörksen, Bernhard/Narr, Andreas (Hg.): Schöne digitale Welt. Köln: Herbert von Halem 2020, S. 178-200.
Zeh, Juli: Fragen zu Corpus Delicti. München: btb 2020.
Zeh, Juli: Über Menschen. München: Luchterhand 2021.
Zeh, Juli/Urban, Simon: Zwischen Welten. München: Luchterhand 2023.

1.2.2 Hörbücher, Hörspiele, Podcasts und Filme

Zeh, Juli/Slut: Corpus Delicti. Hamburg: Strange Ways Records 2009.
Zeh, Juli: Nullzeit. Regie: Mark Ginzler. SWR2/Berlin: Der Audio Verlag 2013.
Zeh, Juli: Leere Herzen. Regie: Thomas Wolfertz. MDR 2017/München: Der Hörverlag 2018.
Zeh, Juli: Über Menschen, gelesen von Anna Schudt. München: Der Hörverlag 2021.
Zeh, Juli: Edle Federn. Literatur-Podcast. Berlin: Pioneer (seit Februar 2022).

Schilf. D 2012. Regie: Claudia Lehman.
Spieltrieb. D 2013. Regie: Gregor Schnitzler.
Zeh, Juli: Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen 2013. Frankfurt am Main: Schöffling/Fridolfing: absolut Medien 2014.

1.3 Weitere Quellen

1.3.1 Printtexte

Abrams, J. J./Dorst, Doug: Ship of Theseus. New York: Mulholland Books 2013.
Arenz, Ewald: Alte Sorten. Köln: DuMont 2021 [2019].
Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2022 [2019].

Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2022 [2019], S. 9-12.
Basener, Anna: Die Juten Sitten. Goldene Zwanziger. Dreckige Wahrheiten. München: Goldmann 2020.
Basener, Anna: Die Juten Sitten. Kaiserwetter in der Gosse. München: Goldmann 2021.
Baum, Vicki: Menschen im Hotel. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021 [1929].
Brandt, Jan: Ein Haus auf dem Land/Eine Wohnung in der Stadt. Köln: DuMont 2020 [2019].
Braun, Harald: Das Gummistiefel-Gefühl. Mein neues Leben in der Pampa. Köln: Bastei Lübbe 2011.
Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Frankfurt am Main: Fischer 2009 [1999].
Bürstner, Helga: Eine andere Zeit. Berlin: Insel 2022.
Cortázar, Julio: Rayuela, Himmel und Hölle, übersetzt von Fritz Rudolf Fries. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [span. 1963].
Danielewski, Mark Z.: House of Leaves. New York: Random House 2000.
Dick, Philip K.: The Man in the High Castle. London: Penguin 2015 [1962].
Dorn, Thea: Trost. Briefe an Max. München: Penguin 2021.
Draesner, Ulrike: Eine Frau wird älter. Ein Aufbruch. München: Penguin 2018.
Düffel, John von: Houwelandt. München: dtv 2006 [2004].
Elsner, Hannelore: Im Überschwang. Aus meinem Leben. München: Goldmann 2013 [2011].
Fowles, John: The French Lieutenant's Woman. London: Vintage 2004 [1969].
Glattauer, Daniel: Gut gegen Nordwind. München: Goldmann 2008 [2006].
Haas, Wolf: Das Wetter vor 15 Jahren. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.
Hansen, Dörte: Altes Land. München: Penguin 2015.
Hansen, Dörte: Mittagsstunde. München: Penguin 2018.
Hartley, A. J./Hewson, David: Macbeth. Las Vegas: Thomas & Mercer 2012.
Haushofer, Marlen: Die Wand. Berlin: List 2009 [1968].
Hermann, Judith: Daheim. Frankfurt am Main: Fischer 2021.
Hewson, David: Juliet and Romeo. London: The Dome Press 2018.
Hoger, Hannelore: Ohne Liebe trauern die Sterne. Bilder aus meinem Leben. Reinbek: Rowohlt 2017.
Huby, Felix: Heimatjahre. Tübingen: Klöpfer und Meyer 2014.
Hürlimann, Thomas: Heimkehr. Frankfurt am Main: Fischer 2018.
Isherwood, Christopher: Goodbye to Berlin. In: Ders.: The Berlin Novels. London: Vintage 1999 [1935], S. 237-490.
Jelinek, Elfriede: Totenauberg. Reinbek: Rowohlt 2004 [1991].
Kästner, Erich: Der Gang vor die Hunde. Zürich: Atrium 2013 [Fabian, 1931].
Kirchhoff, Bodo: Mein letzter Film. Frankfurt am Main: Fischer 2004.
Koeppen, Wolfgang: Der Tod in Rom. In: Ders.: Drei Romane. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 [1954/1972], S. 397-587.
Krug, Nora: Heimat. Ein deutsches Familienalbum. München: Penguin 2018.
Kurzeck, Peter: Übers Eis. Frankfurt am Main: Fischer 2012 [1997].
Kurzeck, Peter: Als Gast. Frankfurt am Main: Fischer 2012 [2003].
Kurzeck, Peter: Ein Kirschkern im März. Frankfurt am Main: Fischer 2013 [2004].
Kurzeck, Peter: Oktober und wer wir selbst sind. Frankfurt am Main: Fischer 2013 [2007].
Kurzeck, Peter: Vorabend. Frankfurt am Main: Fischer 2014 [2011].

Kutscher, Volker: Der nasse Fisch. München: Piper 2020 [2007].
Kutscher, Volker: Der stumme Tod. München: Piper 2020 [2010].
Lappert, Rolf: Pampa Blues. München: Carl Hanser 2012.
Lenz, Siegfried: Heimatmuseum. Hamburg: Hoffmann und Campe 1978.
Lenz, Siegfried: Der Verlust. Hamburg: Hoffmann und Campe 1981.
Lenz, Siegfried: Der Anfang von etwas. In: Ders.: Der Anfang von etwas. Meistererzählungen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2009 [1958], S. 25-43.
Lenz, Siegfried: Deutschstunde. München: dtv 2009 [1968].
Lenz, Siegfried: Schweigeminute. München: dtv 2012 [2008].
Lenz, Siegfried: Die Flut ist pünktlich. In: Ders.: Die Flut ist pünktlich. Meistererzählungen. Hamburg: Hoffmann und Campe 2014 [1953/2010], S. 7-16.
Mann, Thomas: Tagebücher 1953-1955, herausgegeben von Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer 1995; 2., verbesserte Auflage.
Mann, Thomas: Buddenbrooks, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main: Fischer 2002 [1901] (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 1.1).
Mann, Thomas: Der Zauberberg, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt am Main: Fischer 2002 [1924] (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 5.1).
Mann, Thomas: Doktor Faustus, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer/Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: Fischer 2007 [1947] (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 10.1).
Manzel, Dagmar/Elstermann, Knut: Menschenskind. Eine Autobiographie in Gesprächen. Berlin: Aufbau 2018 [2017].
McEwan, Ian: Atonement. London: Vintage 2016 [2001].
Menasse, Eva: Dunkelblum. Köln: Kippenheuer & Witsch 2021.
Müller, Herta: Heimat ist das, was *gesprochen* wird. Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001. Blieskastel: Gollenstein 2001.
Müller, Herta: Der König verneigt sich und tötet. Frankfurt am Main: Fischer 2009 [2003].
Müller, Herta: Niederungen. Frankfurt am Main: Fischer 2017 [2010].
Ovid (P. Ovidius Naso): Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 2010 [1994].
Piuk, Petra: Toni und Moni oder: Anleitung zum Heimatroman. Zürich/Berlin: Kein & Aber 2019.
Plenzdorf, Ulrich: Die neuen Leiden des jungen W. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 [1973].
Quabeck, Benjamin: Nichts bereuen. München: Goldmann 2001.
Reitz, Edgar/Steinbach, Peter: Heimat. Eine deutsche Chronik. Nördlingen: Greno 1985.
Reitz, Edgar: Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend. München: Goldmann 1993.
Reitz, Edgar: Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende. München: Albrecht Knaus 2004.
Reitz, Edgar: Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. Mein persönliches Filmbuch. Marburg: Schüren 2014.
Roth, Joseph: Radetzkymarsch. München: dtv 2015 [1932].
Rugen, Eugen: In Zeiten des abnehmenden Lichts. Reinbek: Rowohlt 2011.
Sanyal, Mithu: Zuhause. In: Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2022 [2019], S. 101-121.
Schalansky, Judith: Der Hals der Giraffe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 [2011].
Schamoni, Rocko: Dorfpunks. Reinbek: Rowohlt 2007 [2004].

Schirach, Ferdinand von: Terror. München: btb 2016 [2015].
Schirach, Ferdinand von: Der Fall Collini. München: btb 2017 [2011].
Schirach, Ferdinand von: Tabu. München: btb 2017 [2013].
Schirach, Ferdinand von: Schuld. München: btb 2017 [2016].
Schirach, Ferdinand von: Gott. München: Luchterhand 2020.
Schirach, Ferdinand von: Verbrechen. München: btb 2020.
Shakespeare, William: Macbeth. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Frank Günther. München: dtv 2011 [1995].
Shakespeare, William: Romeo & Juliet/Romeo und Julia. Englisch/Deutsch, übersetzt von Herbert Geisen. Stuttgart: Reclam 2012 [1979].
Stanišić, Saša: Vor dem Fest. München: btb 2015 [2014].
Stanišić, Saša: Herkunft. München: Luchterhand 2019.
Stein, Benjamin: Die Leinwand – Ammon Zichroni. München: C. H. Beck 2010.
Tarantino, Quentin: Once Upon a Time in Hollywood. London: Weidenfeld & Nicolson 2021.
Uslar, Moritz von: Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Frankfurt am Main: Fischer 2014 [2010].
Winterson, Jeanette: Written on the Body. London: Vintage 2014 [1992].
Zander, Judith: Dinge, die wir heute sagten. München: dtv 2012 [2010].

1.3.2 Hörbücher und Hörspiele

Basener, Anna: Die Juten Sitten. Goldene Zwanziger. Dreckige Wahrheiten. Regie: Anja Herrenbrück. Berlin: Audible Studios 2019.
Basener, Anna: Die Juten Sitten. Kaiserwetter in der Gosse. Regie: Anja Herrenbrück. Berlin: Audible Studios 2020.
Cross, Donna: Die Päpstin. Regie: Sönke Wortmann. München: Der Hörverlag 2009.
Erpenbeck, Jenny: Kairos, gelesen von Jenny Erpenbeck. München: Der Hörverlag 2021.
Exner, Lisbeth et al.: Die Kinder der Manns. Regie: Ulrich Klenner. BR2 2005/München: Der Hörverlag 2015.
Danielewski, Mark Z.: Das Haus, übersetzt von Christa Schuenke. Regie: Jörg Schlüter. WDR 2009/Berlin: Der Audio Verlag 2010.
Ditlevsen, Tove: Kindheit, übersetzt von Ursel Allenstein, gelesen von Dagmar Manzel. Berlin: Der Audio Verlag 2021.
Ditlevsen, Tove: Jugend, übersetzt von Ursel Allenstein, gelesen von Dagmar Manzel. Berlin: Der Audio Verlag 2021.
Ditlevsen, Tove: Abhängigkeit, übersetzt von Ursel Allenstein, gelesen von Dagmar Manzel. Berlin: Der Audio Verlag 2021.
Dorn, Thea: Trost. Briefe an Max, gelesen von Bibiana Beglau. München: Der Hörverlag 2021.
Draesner, Ulrike/Böhm, Thomas/Sander, Klaus: Happy Aging. Ulrike Draesner erzählt ihre Wechseljahre. Berlin: Supposé 2016.
Flaubert, Gustave: Madame Bovary, übersetzt von Maria Dessauer. Regie: Christiane Ohaus. HR2/Radio Bremen/Deutschlandradio/München: Der Hörverlag 2005.
Follett, Ken: Die Säulen der Erde, übersetzt von Gabriele Conrad, Till Lohmeyer, Christel Rost. Regie: Leonhard Koppelmann. WDR/Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 1999.

Follett, Ken: Die Tore der Welt, übersetzt von Dietmar Schmidt und Rainer Schumacher. Regie: Martin Zylka. WDR/Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2009.
Follett, Ken: Das Fundament der Ewigkeit, übersetzt von Dietmar Schmidt und Rainer Schumacher. Regie: Thomas Werner. WDR 2018/Bergisch Gladbach: Lübbe Audio 2019.
Fontane, Theodor: Unterm Birnbaum. Regie: Oskar Nitschke. Radio Stuttgart 1948/Berlin: Der Audio Verlag 2006.
Fontane, Theodor: Effi Briest. Regie: Heinz-Günther Stamm. BR 1949/Berlin: Der Audio Verlag 2018.
Fontane, Theodor: Effi Briest, gelesen von Gert Westphal. SWR 1972.
Fontane, Theodor: Effi Briest. Regie: Rudolf Noelte. SFB/BR/HR 1974/München: Der Hörverlag 2008.
Fontane, Theodor: Effi Briest, gelesen von Julia Jentsch. Hamburg: HörbucHHamburg 2009.
Fontane, Theodor: Effi Briest, gelesen von Brigitte Trübenbach. Leipzig: Buchfunk 2013.
Fontane, Theodor: Effi Briest. Regie: Sven Schreivogel. Hamburg: Amüsement 2020 [2015].
Fontane, Theodor: Der Stechlin, gelesen von Gert Westphal. SWR 1976.
Fontane, Theodor: Der Stechlin, gelesen von Hans Paetsch. Berlin: Der Audio Verlag 2016.
Fontane, Theodor: Der Stechlin, gelesen von Sabine Swoboda. Kopenhagen: Saga Egmont 2021 [2006].
Frisch, Max: Homo faber. Regie: Leonhard Koppelmann. HR2/München: Der Hörverlag 2018.
Gaiman, Neil: The Sandman. Regie: Dirk Maggs. Burbank: DC/Berlin: Audible Studios 2021.
Glattauer, Daniel: Gut gegen Nordwind, gelesen von Andrea Sawatzki, Christian Berkel. Hamburg: HörbucHHamburg 2008.
Glattauer, Daniel: Alle sieben Wellen, gelesen von Andrea Sawatzki, Christian Berkel. Hamburg: HörbucHHamburg 2009.
Heiss, Sonja: Rimini, gelesen von Maren Kroymann, Heike Makatsch, Lars Eidinger, Ulrich Noethen. Köln: headroom soundproduction 2017.
Heitz, Markus/Steenbergen, Carsten: Die Meisterin. Berlin: Audible Studios 2018.
Heitz, Markus/Steenbergen, Carsten: Die Meisterin 2 – Spiegel & Schatten. München: AVA international 2018/Berlin: Audible Studios 2019.
Heitz, Markus/Steenbergen, Carsten: Die Meisterin 3 – Alte Feinde. München: AVA international 2019/Berlin: Audible Studios 2020.
Hermann, Judith: Daheim, gelesen von Judith Hermann. München: Der Hörverlag 2021.
Herrndorf, Wolfgang: Tschick. Regie: Iris Drögekamp. NDR 2011.
Herrndorf, Wolfgang: Tschick. Regie: Oliver Versch. Berlin: Lago Film/Argon 2016.
Hesse, Hermann: Narziss und Goldmund, gelesen von Ulrich Noethen. München: Der Hörverlag 2006.
Hewson, David/Hartley, A. J.: Macbeth, übersetzt von Holger Michel, Steffen Wilhelm. Berlin: Audible Studios 2015.
Hewson, David: Julia & Romeo, übersetzt von Änne Troester. Berlin: Audible Studios 2017.
Hoffman, E.T.A.: Das Fräulein von Scuderi. Regie: Patrick Blank. SWR 2001/Berlin: Der Audio Verlag 2022.

Isherwood, Christopher/Sarkowicz, Hans: Leb wohl, Berlin. HR/München: Der Hörverlag 2019.
Kafka, Franz: Die Verwandlung. Regie: Heinz von Cramer. NDR 2002.
Kafka, Franz: Das Schloss. Regie: Klaus Buhlert. BR/München: Der Hörverlag 2016.
Kehlmann, Daniel: Tyll. Regie: Alexander Schuhmacher. WDR/Berlin: Argon 2018.
Khaseria, Anthony: Der Rattenfänger. Berlin: Audible Studios 2022.
Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Regie: Wilhelm Semmelroth. WDR 1955/München: Berlin: Der Audio Verlag 2011.
Klüssendorf, Angelika: Vierunddreißigster September, gelesen von Corinna Harfouch, Walter Kreye. Hamburg: HörbucHHamburg 2021.
Kluge, Alexander: Chronik der Gefühle. Regie: Karl Bruckmaier. BR 2009.
Kracht, Christian: Faserland, gelesen von Christian Kracht. München: Der Hörverlag 2000.
Kracht, Christian: Eurotrash, gelesen von Christian Kracht. Berlin: inch&Zebra – Buss&Thielen 2021.
Kracht, Christian: Eurotrash. Regie: Walter Adler. SWR/HR 2021.
Krien, Daniela: Der Brand, gelesen von Dagmar Manzel. Zürich: Diogenes 2021.
Kurzeck, Peter/Sander, Klaus: Ein Sommer, der bleibt. Köln: Supposé 2008.
Kutscher, Volker: Der nasse Fisch, gelesen von Sylvester Groth. Berlin: Argon 2009.
Kutscher, Volker: Der nasse Fisch, gelesen von David Nathan. Berlin: Argon 2017.
Kutscher, Volker: Der nasse Fisch. Regie: Benjamin Quabeck. Radio Bremen/WDR/RBB 2018.
Kutscher, Volker: Der stumme Tod, gelesen von Reiner Schöne. Berlin: Argon 2009.
Kutscher, Volker: Der stumme Tod, gelesen von David Nathan. Berlin: Argon 2019.
Kutscher, Volker: Der stumme Tod. Regie: Benjamin Quabeck. Radio Bremen/ WDR/RBB 2020.
Lenz, Siegfried: Das Rundfunkwerk. Hörspiele, Features, Essays, Feuilletons, Reisebilder, Autobiografische Texte, Gespräche, Dokumente, herausgegeben von Hanjo Kesting. NDR/SWR/Hamburg: Hoffmann & Campe 2006.
Lenz, Siegfried: Schweigeminute. Regie: Sven Stricker. NDR 2009.
Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Regie: Paul Hoffmann. SWR 1956.
Mann, Thomas: Buddenbrooks, gelesen von Gert Westphal. NDR 1979/80/Hamburg: Universal 2001.
Mann, Thomas: Buddenbrooks. Regie: Wolfgang Liebeneiner. HR/Radio Bremen 1965/München: Der Hörverlag 2001/2007.
Mann, Thomas/Breloer, Heinrich: Buddenbrooks. Bavaria Film/Pirol Film Production/Colonia Media/München: Der Hörverlag 2008.
Mann, Thomas: Der Zauberberg. Regie: Ulrich Lampen. BR2 2000/München: Der Hörverlag 2000/2007.
Mann: Thomas: Doktor Faustus. Regie: Leonhard Koppelmann. HR2/BR2/München: Der Hörverlag 2007/2009.
Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Regie: Sven Stricker. NDR 2008.
Mann, Thomas: Tonio Kröger. Regie: Leonhard Koppelmann. HR/München: Der Hörverlag 2017.
Menasse, Eva: Dunkelblum, gelesen von Eva Menasse. Bochum: tacheles!/Roof Music 2021.
Moers, Walter: Die Stadt der Träumenden Bücher, gelesen von Dirk Bach. Hamburg: HörbucHHamburg 2007.

Moka, Rasheed/Weinhaus, Jacky-Oh: queer einsteigen: Von A bis LGBTQIA+. Berlin: Audible Studios 2021.
Münzer, Hanni: Honigtot. Regie: John Beckmann, Anja Herrenbrück. Berlin: Audible Studios 2018.
Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, gelesen von Wolfram Berger. Berlin: Der Audio Verlag 2015.
Pohl, Klaus: Sein oder Nichtsein – Erinnerungen an Peter Zadeks legendäre Hamlet-Inszenierung, Live-Lesung von Klaus Pohl 2017. Berlin: Der Audio Verlag 2020.
Preußler, Otfried: Krabat. Regie: Angeli Backhausen. WDR 2010/Hamburg: HörbucH-Hamburg 2021.
Regener, Sven: Herr Lehmann. Regie: Sven Stricker. München: Der Hörverlag 2007/2008.
Regener, Sven: Glitterschnitter, gelesen von Sven Regener. Bochum: tacheles!/Roof Music 2021.
Rönne, Ronja von: Ende in Sicht, gelesen von Ronja von Rönne. München: United Soft Media 2022.
Rowling, J.K.: Harry Potter und der Stein der Weisen, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Rowling, J.K.: Harry Potter und die Kammer des Schreckens, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Rowling, J.K.: Harry Potter und der Gefangene von Askaban, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Rowling, J.K.: Harry Potter und der Feuerkelch, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Rowling, J.K.: Harry Potter und der Orden des Phönix, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Rowling, J.K.: Harry Potter und der Halbblutprinz, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Rowling, J.K.: Harry Potter und die Heiligtümer des Todes, übersetzt von Klaus Fritz, gelesen von Rufus Beck. München: Der Hörverlag 2011.
Schätzing, Frank. Der Schwarm. Regie: Frank Schätzing, Loy Wesselburg. München: Der Hörverlag 2004.
Schätzing, Frank. Der Schwarm, gelesen von Stefan Kaminski. München: Der Hörverlag 2013.
Schirach, Ferdinand von: Terror. Regie: o.A. Berlin: Moovie/München: Der Hörverlag 2016.
Schirach, Ferdinand von: Der Fall Collini. Regie: Uticha Marmon. Hamburg: Jumbo Neue Medien 2019.
Schirach, Ferdinand von: Gott. Regie: Anja Herrenbrück. München: Der Hörverlag 2020.
Schlink, Bernhard: Die Enkelin, gelesen von Hanns Zischler, Nina Petri. Zürich: Diogenes 2021.
Seghers, Anna: Transit. Regie: Wolf Euba. BR/RIAS Berlin/NDR 1983/Berlin: Der Audio Verlag 2012.
Seiler, Lutz: Stern 111, gelesen von Lutz Seiler. Berlin: Der Audio Verlag 2020.
Selge, Edgar: Hast du uns endlich gefunden, gelesen von Edgar Selge. Berlin: Argon 2021.
Stanišić, Saša: Vor dem Fest. Bearbeitung und Regie: Judith Lorentz Berlin: RBB/München: Der Hörverlag 2015.

Stenger, Christiane/El Ouassil, Samira: Sag niemals Nietzsche. Staffel 1. Berlin: Audible Studios 2019.
Stenger, Christiane/El Ouassil, Samira: Sag niemals Nietzsche. Staffel 2. Berlin: Audible Studios 2020.
Storm, Theodor: Der Schimmelreiter. Regie: Sven Stricker. NDR 2004.
Strubel, Antje Rávik: Blaue Frau, gelesen von Antje Rávik Strubel. Berlin: Argon 2021.
Tolkien, J. R. R.: Der Herr der Ringe. Regie: Bernd Lau. SWR/WDR 1991/92/München: Der Hörverlag 2010.
Tolstoi, Leo: Anna Karenina. Regie: Ludwig Cremer. WDR/HR 1967/München: Der Hörverlag 2010.
Warhol, Andy: Das Tagebuch, übersetzt von Judith Barkfelt, Gabi Burkhardt, Helmuth Dierlamm, gelesen von Peter Fricke und Annette Ziellenbach. SWR 1993/Berlin: Deutsche Grammophon 2006.
Woolf, Virginia: Orlando, übersetzt von Gaby Hartel. Regie: Katja Langenbach. BR 2013.
Yüksel, Yasemin/Sperber, Sandra: SPIEGEL Daily. Berlin: Audible Studios 03/2021-03/2023.
Zweig, Stefan: Die Schachnovelle. Regie: Anja Herrenbrück, Eldar Grigorian. Berlin: STUDIOCANAL GmbH 2021.

1.3.3 Filme und Serien

A Beautiful Mind. USA 2002. Regie: Ron Howard.
A la folie … pas du tout! FRA 2002. Regie: Lætitia Colombani.
Altes Land. D 2020. Regie: Sherry Hormann.
Am Anschlag. D/AT 2021. Regie: Umut Dağ.
Ammonite. UK 2020 Regie: Francis Lee.
Atonement (Abbitte). UK 2007. Regie: Joe Wright.
Babylon Berlin. Staffel 1 + 2. D 2017. Regie: Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten.
Babylon Berlin. Staffel 3. D 2020. Regie: Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten.
Blackbird – Eine Familiengeschichte. USA 2019. Regie: Roger Michell
Buddenbrooks. D 2008. Regie: Heinrich Breloer.
Das Parfum. D/ESP/USA 2006. Regie: Tom Tykwer.
Das Schloss. AT 1997. Regie: Michael Haneke.
Das Zeugenhaus. D 2014. Regie: Matti Geschonneck.
Der Anfang von etwas. D 2018. Regie: Thomas Berger.
Der Fall Collini. D 2019. Regie: Marco Kreuzpaintner.
Der große Bagarozy. D 1999. Regie: Bernd Eichinger.
Der Tod in Venedig (Morte a Venezia). ITA 1971. Regie: Luchino Visconti.
Der Verlust. D 2014. Regie: Thomas Berger.
Der Vorleser. D/USA 2008. Regie: Stephen Daldry.
Der Vorname. D 2018. Regie: Sönke Wortmann.
Der Zauberberg. D (BRD)/ITA/FRA 1982. Regie: Hans W. Geißendörfer.
Deutschboden. D 2014. Regie: André Schäfer.
Deutschstunde. D 2019. Regie: Christian Schwochow.
Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. D/FRA 2013. Regie: Edgar Reitz.

Die Blechtrommel. D (BRD)/FRA 1979. Regie: Volker Schlöndorff.
Die Flut ist pünktlich. D 2013. Regie: Thomas Berger.
Die Habenichtse. D 2016. Regie: Florian Hoffmeister.
Die Manns – Ein Jahrhundertroman. D 2001. Regie: Heinrich Breloer.
Die Verwandlung. D (BRD) 1975. Regie: Jan Němec.
Die Wand. D/AT 2012. Regie: Julian Pölsler.
Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend. D 1992. Regie: Edgar Reitz.
Doktor Faustus. D 1982. Regie: Frank Seitz.
Dorfpunks. D 2009. Regie: Lars Jessen.
Dunkirk. UK/USA/FRA/NLD 2017. Regie: Christopher Nolan.
Effi Briest. D (BRD) 1974. Regie: Rainer Werner Fassbinder.
Effi Briest. D 2009. Regie: Hermine Huntgeburth.
Ein großer Aufbruch. D 2015. Regie: Matti Geschonneck.
Eyes Wide Shut. UK/USA 1999. Regie: Stanley Kubrick.
Fabian oder Der Gang vor die Hunde. D 2021. Regie: Dominik Graf.
5 x 2. FRA 2004. Regie: François Ozon.
Gott. D 2020. Regie: Lars Kraume.
Great Expectations. USA 1998. Regie: Alfonso Cuarón.
Grün ist die Heide. D (BRD) 1951. Regie: Hans Deppe.
Gut gegen Nordwind. D 2019. Regie: Vanessa Jopp.
Hannah Arendt. D/LUX/FRA/ISR 2012. Regie: Margarethe von Trotta.
Heimat – Eine deutsche Chronik. D (BRD) 1984. Regie: Edgar Reitz.
Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende. D 2004. Regie: Edgar Reitz.
Homo Faber. FRA/D/GRC 1991. Regie: Volker Schlöndorff.
Houwelandt – Ein Roman entsteht. D 2005. Regie: Jörg Adolph.
Ich will dich. D 2014. Regie: Rainer Kaufmann.
Immortal Beloved (Ludwig van B. – Meine unsterbliche Geliebte). UK/USA 1994. Regie: Bernard Rose.
In Zeiten des abnehmenden Lichts. D 2017. Regie: Matti Geschonneck.
Inception. USA/UK 2010. Regie: Christopher Nolan.
Jackie Brown. USA 1997. Regie: Quentin Tarantino.
Jagdszenen aus Niederbayern. D (BRD) 1969. Regie: Peter Fleischmann.
Joker. USA 2019. Regie: Todd Phillips.
Klemperer – Ein Leben in Deutschland. D 1999. Regie: Kai Wessel, Andreas Kleinert.
Le scaphandre et le papillon (Schmetterling und Taucherglocke). FRA/USA 2007. Regie: Julian Schnabel.
Les Olympiades (Wo in Paris die Sonne aufgeht). FRA 2021. Regie: Jacques Audiard.
Lie to Me. USA 2009-2011 (3 Staffeln). Regie: Daniel Sackheim et al.
Lola rennt. D 1998. Regie: Tom Tykwer.
Macbeth. UK/USA/FRA 2015. Regie: Justin Kurzel.
Madame Bovary. USA/D/BEL 2014. Regie: Sophie Barthes.
Mare of Easttown. USA 2021. Regie: Craig Zobel.
Max Frisch: Journal I – III. CHE 1981. Regie: Richard Dindo.
Mein letzter Film. D 2002. Regie: Oliver Hirschbiegel.
Memento. USA 2000. Regie: Christopher Nolan.
Memoria. COL/THA/UK/MEX/FRA 2021. Regie: Apichatpong Weerasethakul.
Mitte Ende August. D 2009. Regie: Sebastian Schipper.
Nichts bereuen. D 2001. Regie: Benjamin Quabeck.
Night Train to Lisbon (Nachtzug nach Lissabon). D/CHE/PRT 2013. Regie: Bille August.

Once Upon a Time in Hollywood. USA/UK 2019. Regie: Quentin Tarantino.
Pampa Blues. D 2015. Regie: Kai Wessel.
Portrait de la jeune fille en feu (Portrait einer jungen Frau in Flammen). FRA 2019. Regie: Céline Sciamma.
Radetzkymarsch. D/FRA/AUT 1994. Regie: Axel Corti, Gernot Roll.
Schneeland. D 2004. Regie: Hans W. Geißendörfer.
Schuld. D 2015/2017/2019 (3 Staffeln). Regie: Hannu Salonen, Maris Pfeiffer, Nils Willbrandt.
Schwarzwaldmädel. D (BRD) 1950. Regie: Hans Deppe.
Schweigeminute. D/DNK 2016. Regie: Thorsten M. Schmidt.
Slumdog Millionaire. UK 2008. Regie: Danny Boyle.
Sonnenallee. D 1999. Regie: Leander Haußmann.
Tannbach – Schicksal eines Dorfes. D/CZE 2015/2018 (2 Staffeln). Regie: Alexander Dierbach.
Terror – Ihr Urteil. D 2016. Regie: Lars Kraume.
The Affair. USA 2014-2019 (5 Staffeln). Regie: Mark Mylod, Jeffrey Reiner.
The French Lieutenant's Woman. UK 1981. Regie: Karel Reisz.
The Man in the High Castle. USA 2015-2019 (4 Staffeln). Regie: David Semel et al.
The Piano. AUS/NZL/FRA 1993. Regie: Jane Campion.
The Rules of Attraction (Die Regeln des Spiels). USA/D 2002. Regie: Roger Avary.
Titanic. USA 1997. Regie: James Cameron.
21 Grams. USA 2003. Regie: Alejandro González Iñárritu.
Verbrechen. D 2013. Regie: Hannu Salonen et al.
Werther. D 2008. Regie: Uwe Janson.

2. Forschungsliteratur

Abels, Heinz: Identität. Wiesbaden: Springer 2017 [2006]; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage.
Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie. Band 1: Der Blick auf die Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2019; 5., grundlegend überarbeitete und aktualisierte Auflage.
Abels, Heinz: Einführung in die Soziologie. Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2019; 5., grundlegend überarbeitete und aktualisierte Auflage.
Abels, Heinz: Soziale Interaktion. Wiesbaden: Springer 2020.
Adam, Gerhard (Hg.): Literaturverfilmungen. München: Oldenbourg 1984.
Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik. In: Ders./Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 15-37.
Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 11-14.
Albersmeier, Franz-Josef: Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik. In: Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: WBG 1995, S. 235-268.

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003; 5., durchgesehene und erweiterte Auflage.
Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Filmtheorien in historischem Wandel. In: Ders. (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003; 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, S. 3-29 [1998].
Anderegg, Johannes: Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977 [1973].
Anter, Andreas: Anthropologische Grundlagen der Machttheorie. In: Brodocz, André/Hammer, Stefanie (Hg.): Variationen der Macht. Baden-Baden: Nomos 2013, S. 149-162.
Anter, Andreas: Theorien der Macht zur Einführung. Hamburg: Junius 2013; 2., korrigierte Auflage.
Antweiler, Christoph: Heimat als Ortsbezogenheit: Zwischen lokaler Verortung und planetarer Beheimatung. In: Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 191-208.
Anz, Thomas: Textwelten. In: Ders. (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 111-130.
Apel, Karl-Otto: Illokutionäre Bedeutungen und normative Gültigkeit. Die transzendentalpragmatische Begründung der uneingeschränkten kommunikativen Verständigung. In: Preyer, Gerhard/Ulkan, Maria/Ulfig, Alexander (Hg.): Intention – Bedeutung – Kommunikation. Kognitive und handlungstheoretische Grundlagen. Frankfurt am Main: Humanities Online 2001 [1997], S. 288-303.
Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. München: Piper 2019 [engl. 1958/dt. 1967].
Arendt, Hannah: Macht und Gewalt, übersetzt von Gisela Uellenberg. München: Piper 2019 [engl. 1970].
Arendt, Hannah: Denktagebuch 1950-1973. München: Piper 2020 [2002].
Argyle, Michael: Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und soziale Interaktion, übersetzt von Karsten Petersen. Paderborn: Junfermann Verlag 2013; 10., überarbeitete Neuauflage [engl. 1975/1988].
Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994 [1982].
Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. München: Carl Hanser 1974 [1932].
Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst. München/Wien: Carl Hanser 1979 [1936].
Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler 2016; 8., aktualisierte und erweiterte Auflage.
Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114-140.
Assmann, Aleida: Vier Formen des Gedächtnisses. In: Benseler, Frank et al. (Hg.): Erwägen Wissen Ethik. Jg. 13/2002. Heft 2. Stuttgart: Lucius & Lucius 2002, S. 183-190.
Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Wilhelm Fink 2013.

Assmann, Aleida: Formen des Schweigens. In: Dies./Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Wilhelm Fink 2013, S. 51-68.
Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 2018 [1999].
Assmann, David-Christopher/Menzel, Nicola (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink 2018.
Assmann, David-Christopher/Menzel, Nicola: Zum Textgerede der Gegenwartsliteratur. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink 2018, S. 1-16.
Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck 2005 [1992].
Auerochs, Bernd: Gesellschaftsroman. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 286-287.
Augé, Marc: Nicht-Orte, übersetzt von Michael Bischoff. München: C. H. Beck 2012 [1994; frz. 1992].
Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), übersetzt von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 2002 [engl. 1962/1975].
Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen. Essen: Item 1997.
Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, übersetzt von Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer 1989 [russ. 1975].
Baecker, Dirk: Was hält die Gesellschaft zusammen? In: Ders.: Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 147-174.
Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 1999 [1997/1985].
Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch. In: Ders.: Schriften zum Film. Band I. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926. Berlin: Henschelverlag/München: Carl Hanser/Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 43-143 [1924].
Balázs, Béla: Der Geist des Films. In: Ders.: Schriften zum Film. Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931. Berlin: Henschelverlag/München: Carl Hanser/Budapest: Akadémiai Kiadó 1984, S. 49-205 [1930].
Barck, Joanna/Löffler, Petra (Hg.): Gesichter des Films. Bielefeld: transcript 2005.
Barlmeyer, Werner: Heimat ist Herkunft – Identität und Geschichte. In: Klose, Joachim (Hg.): Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses. Wiesbaden: Springer 2013, S. 115-126.
Bartl, Andrea/Erk, Corina/Glasenapp, Jörn (Hg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien. Paderborn: Brill Fink 2022.
Bartsch, Anne/Hübner, Susanne: Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell. Diss. Halle-Wittenberg 2004.
Bastian, Andrea: Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache. Tübingen: Max Niemeyer 1995.

Battenberg, Anette et al.: HEIMATFILM IN DER DDR. Annäherung an eine Fragestellung. In: Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989, S. 149-172.

Bauer, Gerhard: Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur. Darmstadt: WBG 1969.

Bauerkämpfer, Arnd (Hg.): „Junkerland in Bauernhand"? Durchführung, Auswirkungen und Stellenwert der Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone. Stuttgart: Franz Steiner 1996.

Bauerkämpfer, Arnd: Die Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone in vergleichender und beziehungsgeschichtlicher Perspektive. Einleitung. In: Ders. (Hg.): „Junkerland in Bauernhand"? Durchführung, Auswirkungen und Stellenwert der Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone. Stuttgart: Franz Steiner 1996, S. 7-19.

Bauerkämpfer, Arnd: Strukturumbruch ohne Mentalitätswandel. Auswirkungen der Bodenreform auf die ländliche Gesellschaft in der Provinz Mark Brandenburg 1945-1949. In: Ders. (Hg.): „Junkerland in Bauernhand"? Durchführung, Auswirkungen und Stellenwert der Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone. Stuttgart: Franz Steiner 1996, S. 69-85.

Bauerkämpfer, Arnd: Ländliche Gesellschaft in der kommunistischen Diktatur. Zwangsmodernisierung und Tradition in Brandenburg 1945-1963. Köln: Böhlau 2002.

Baum, Detlef: Dorf und Stadt als idealtypische Konturen und Lebensräume in Ost und West. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 111-135.

Baum, Markus: Zu einer Kritischen Gesellschaftstheorie der Kommunikation. Erfahrungsarmut und der Ausschluss von Ästhetik und Hermeneutik im Werke Habermas'. Wiesbaden: Springer 2018.

Baumann, Christoph: Idyllische Ländlichkeit. Eine Kulturgeographie der Landlust. Bielefeld: transcript 2018.

Bauman, Zygmunt: Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt, übersetzt von Frank Jakubzik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 [engl. 2001].

Baur, Uwe: Dorfgeschichte. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. A – G. Berlin/New York: De Gruyter 1997, S. 390-392.

Bausinger, Hermann: Heimat und Identität. In: Moosmann, Elisabeth (Hg.): Heimat. Sehnsucht nach Identität. Berlin: Ästhetik & Kommunikation 1980, S. 13-29.

Bausinger, Hermann: Heimat in einer offenen Gesellschaft. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 76-90.

Bazin, André: Was ist Film?, übersetzt von Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin: Alexander 2015 [2004].

Bazin, André: Die Entwicklung der Filmsprache. In: Ders.: Was ist Film?, übersetzt von Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin: Alexander 2015 [2004], S. 90-109 [frz. 1951/1952/1955].

Bazin, André: Für ein unreines Kino. *Plädoyer für die Literaturverfilmung*. In: Ders.: Was ist Film?, übersetzt von Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin: Alexander 2015 [2004], S. 110-138 [frz. 1952].

Bazin, André: Theater und Film. In: Ders.: Was ist Film?, übersetzt von Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin: Alexander 2015 [2004], S. 162-216 [frz. 1951].
Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
Beck, Ulrich: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 [1997].
Becker, Gary S.: Der ökonomische Ansatz zur Erklärung menschlichen Verhaltens, übersetzt von Monika und Viktor Vanberg. Tübingen: J.C.B. Mohr 1993 [1982; engl. 1976].
Becker, Howard S.: Erzählen über Gesellschaft, übersetzt von Peter Hessel. Wiesbaden: Springer 2019 [engl. 2007].
Becker, Jürgen: Schreiben mit der Kamera. In: Drewitz, Ingeborg (Hg.): Die Literatur und ihre Medien. Positionsbestimmungen. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs 1972, S. 103-108.
Becker, Michael: Die Eigensinnigkeit des Politischen – Hannah Arendt und Jürgen Habermas über Macht und Herrschaft. In: Imbusch, Peter (Hg.): Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden: Springer 2012 [1998]; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 217-246.
Becker, Sören/Gailing, Ludger/Naumann, Matthias: Neue Energielandschaften – Neue Akteurslandschaften. Eine Bestandsaufnahme im Land Brandenburg. Berlin: Studien 2012.
Behrendt, Renata/Post, Söhnke (Hg.): Heimat in der postmigrantischen Gesellschaft. Literaturdidaktische Perspektiven. Berlin: Peter Lang 2022.
Behrendt, Renata/Post, Söhnke: „Heimat, das wäre eine Wirklichkeit, die wir gemeinsam bewohnen und gestalten“. Multiperspektivische Ansätze zu einer Didaktik der Heimat in der postmigrantischen Gesellschaft. In: Dies. (Hg.): Heimat in der postmigrantischen Gesellschaft. Literaturdidaktische Perspektiven. Berlin: Peter Lang 2022, S. 7-30.
Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. München: Wilhelm Fink 2016 [2012]; 2., aktualisierte Auflage.
Beller, Hans (Hg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR 1993.
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 [2007/1939].
Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte: (Hg.): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter 2014.
Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter 2014, S. 1-28.
Berens, Franz-Josef: Bemerkungen zur Dialogkonstituierung. In: Ders. et al. (Hg.): Projekt Dialogstrukturen. München: Max Hueber 1976, S. 15-34.
Berg, Walter Bruno/Reiser, Frank/Polverini, Chiara (Hg.): Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg – eine Zwischenbilanz. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.
Berg, Walter Bruno/Reiser, Frank: Einleitung. In: Dies./Polverini, Chiara (Hg.): Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg – eine Zwischenbilanz. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. VII-XIII.
Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, übersetzt von Monika Plessner. Frankfurt am Main: Fischer 2010 [1969/engl. 1966].

Berghahn, Klaus L.: Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beitrag zu Poetik des Dramas. Münster: Aschendorff 1970.
Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1970.
Berns, Ute: Sprechakt. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 703.
Berns, Ute: Sprechakttheorie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 703ff.
Berr, Karsten: Heimat und Landschaft im Streit der Weltanschauungen. In: Weber, Florian/Kühne, Olaf/Hülz, Martina (Hg.): Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt. Wiesbaden: Springer 2019, S. 27-51.
Bertels, Lothar: Die dreiteilige Großstadt als Heimat. Ein Szenarium. Opladen: Leske + Budrich 1997.
Bertram, Georg W.: Sprachphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius 2011.
Bertschi, Stefan: Im Dazwischen von Individuum und Gesellschaft. Topologie eines blinden Flecks der Soziologie. Bielefeld: transcript 2010.
Betten, Anne: Analyse literarischer Dialoge. In: Fritz, Gerd/Hundsnurscher, Franz (Hg.): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 519-544.
Bichsel, Peter: Ich bin meine Heimat. In: Kelter, Jochen (Hg.): Die Ohnmacht der Gefühle. Heimat zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Weingarten: Drumlin 1986, S. 176-178.
Bickenbach, Matthias: Die Intermedialität des Photographischen. In: Fohrmann, Jürgen/Schüttpelz, Eberhard (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 123-162.
Bidmon, Agnes/Lubkoll, Christine (Hg.): Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Berlin/Boston: De Gruyter 2022.
Biebricher, Thomas: Neoliberalismus zur Einführung. Hamburg: Junius 2018; 3., überarbeitete Auflage.
Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren 2008.
Binczek, Natalie: Literatur als Sprechtext. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, In: Dies./Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Literatur und Hörbuch. Text + Kritik. Heft 196. München: Richard Boorberg 2012, S. 60-70.
Binczek, Natalie/Mütherig, Vera: Hörspiel/Hörbuch. In: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch der Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 467-474.
Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink 2014, S. 7-12.
Binder, Beate: Beheimatung statt Heimat: Translokale Perspektiven auf Räume der Zugehörigkeit. In: Seifert, Manfred (Hg.): Zwischen Emotion und Kalkül. ‚Heimat' als Argument im Prozess der Moderne. Leipzig: Universitätsverlag 2010, S. 189-204.
Binder, Beate: Politiken der Heimat, Praktiken der Beheimatung, oder: Warum das Nachdenken über Heimat zwar ermattet, aber dennoch notwendig ist. In: Bönisch,

Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 85-105.
Binder, Hartmut: Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen. Stuttgart: J. B. Metzler 1976.
Birnstiel, Klaus: Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung. In: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. München: Wilhelm Fink 2014, S. 63-80.
Bischoff, Fritz Walter: Das literarische Problem im Rundfunk. In: Bredow, Hans (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 141-144 [1929].
Bischoff, Fritz Walter: Die Dramaturgie des Hörspiels. In: Bredow, Hans (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 260-266 [1928].
Blättler, Andy et al. (Hg.): Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte. Bielefeld: transcript 2010.
Blättler, Andy et al.: Einleitung. Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. In: Dies. (Hg.): Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte. Bielefeld: transcript 2010, S. 7-14.
Blanchot, Maurice: Die uneingestehbare Gemeinschaft, übersetzt von Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz 2015 [2007; frz. 1983].
Bleicher, Joan: Mediengeschichte des Fernsehens. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 490-518.
Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael (Hg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin/New York: De Gruyter 2006.
Bloom, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Frankfurt am Main: Peter Lang 1985.
Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes. Wien: Sonderzahl 2002.
Bluhm, Lothar/Schmitt, Christine (Hg.): Kopf-Kino – Gegenwartsliteratur und Medien. Trier: WVT 2006.
Böhme, Stefan/Nohr, Rolf N./Wiemer, Serjoscha: (Hg.): Diskurse des strategischen Spiels. Medialität, Gouvernementalität, Topografie. Münster: Lit 2014.
Böhme, Stefan/Nohr, Rolf N./Wiemer, Serjoscha: Strategie Spielen. Zu den Ergebnissen des Forschungsprojekts. In: Dies. (Hg.): Diskurse des strategischen Spiels. Medialität, Gouvernementalität, Topografie. Münster: Lit 2014, S. 7-18.
Böhn, Andreas: Medien. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 482.
Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020.
Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna: Einleitung: Revisiting ‚Heimat'. In: Dies. (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 1-19.

Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 484.

Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 503.

Bohmann, Ulf: Demokratie und Gesellschaft. In: Rosa, Hartmut/Oberthür, Jörg et al.: Gesellschaftstheorie. München: UVK 2020, S. 191-221.

Bohnenkamp, Anne (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Philipp Reclam 2005.

Bohnenkamp, Anne: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 9-38.

Bolik, Sibylle: Für ein ‚unreines' Hörspiel. Zur (nicht gestellten) Frage der Literaturadaption im Radio. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 111. Stuttgart: J. B. Metzler 1998, S. 154-161.

Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München: Wilhelm Fink 1993.

Bonacker, Thorsten: Kommunikation zwischen Konsens und Konflikt. Möglichkeiten und Grenzen gesellschaftlicher Rationalität bei Jürgen Habermas und Niklas Luhmann. Oldenburg: BIS 1997.

Bonacker, Thorsten: Ungewißheit und Unbedingtheit. Zu den Möglichkeitsbedingungen des Normativen. In: Müller-Doohm, Stefan (Hg.): Das Interesse der Vernunft. Rückblicke auf das Werk von Jürgen Habermas seit „Erkenntnis und Interesse". Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 107-143.

Bonacker, Thorsten: Zusammenhalt im Widerstreit. Zur symbolischen Integration durch Gemeinschaft. In: Liebsch, Burkhard/Straub, Jürgen (Hg.): Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften. Frankfurt am Main: Campus 2003, S. 435-462.

Bonacker, Thorsten: Die politische Theorie des freiheitlichen Republikanismus: Hannah Arendt. In: Brodocz, André/Schaal, Gary S. (Hg.): Politische Theorien der Gegenwart I. Eine Einführung. Opladen/Toronto: Budrich 2015; 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage, S. 183-221.

Bonß, Wolfgang et al.: Handlungstheorie. Eine Einführung. Bielefeld: transcript 2013.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. 7th Edition. New York: McGraw-Hill 2004 [1979].

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK 2002.

Bose, Ines: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 19-68.

Boyken, Thomas: „Kooooonzentrieren – Ruuuuuuu-u-huig sein". Gedruckte Mündlichkeit im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär, Der Fuchs, Die trunkene Fahrt). In: Assmann, David-Christopher/Menzel, Nicola (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink 2018, S. 61-76.

Bräutigam, Thomas: Hörspiel-Lexikon. Konstanz: UVK 2005.

Branigan, Edward: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers 1984.
Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London/New York: Routledge 1992.
Branigan, Edward: Die Point-of-View-Struktur, übersetzt von Christine N. Brinckmann. In: Curtis, Robin et al. (Hg.): montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2). Marburg: Schüren 2007, S. 45-70 [engl. 1984].
Branigan, Edward: Fokalisierung, übersetzt von Christine N. Brinckmann. In: Curtis, Robin et al. (Hg.): montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2). Marburg: Schüren 2007, S. 71-82 [engl. 1992].
Braun: Alfred: Hörspiel. In: Bredow, Hans (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 149-151 [1929].
Braun, Michael: „When the legend becomes fact, print the legend". Patrick Roths *Johnny Shines*-Novelle als (freie) Adaption von John Fords Western *The Man Who Shot Liberty Valance*. In: Wehdeking, Volker (Hg.): Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne. Marburg: Tectum 2008, S. 77-91.
Bredow, Hans: Beginn der Rundfunkarbeit. In: Ders. (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 34-47 [1927].
Breier, Karl-Heinz: Hannah Arendt zur Einführung. Hamburg: Junius 1992.
Breuer, Horst: Konversationssatire in James Joyces „Wandering Rocks" (mit einem Seitenblick auf Jane Austen). In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 303-320.
Brockmann, Stephen: Eine tragfähige Version des Liberalismus – die zeitgenössische Autorin Juli Zeh. In: Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Juli Zeh. Text + Kritik. Heft 237. München: Richard Boorberg 2023, S. 13-22.
Brodocz, André: Max Webers Spiegelkabinett der Macht. In: Ders./Hammer, Stefanie (Hg.): Variationen der Macht. Baden-Baden: Nomos 2013, S. 9-21.
Brössel Stephan: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin/Boston: De Gruyter 2014.
Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin: Volk & Welt 1999.
Brückl, Stefan/Haefs, Wilhelm/Wimmer, Max (Hg.): Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. München: Richard Boorberg 2021.
Brückl, Stefan: ~~nicht~~ **M**ehr ob**E**rflächlich be**T**r**A**chtet. Metatextualität – ein visuelles Erzählverfahren. In: Ders./Haefs, Wilhelm/Wimmer, Max (Hg.): Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. München: Richard Boorberg 2021, S. 228-263.
Brückner, Waltraut/Brückner, Christian: Das Hörbuch – Nur Zweitverwendung des Buchs? Ein Gespräch. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Literatur und Hörbuch. Text + Kritik. Heft 196. München: Richard Boorberg 2012, S. 71-83.
Bruno, Tanja/Adamczyk, Gregor: Körpersprache. Planegg/München: Rudolf Haufe 2009.
Brunow, Jochen: Sprechende Bilder und sichtbare Worte oder Die schwarze Leinwand. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest 1994, S. 9-22.
Bütfering, Elisabeth: Frauenheimat Männerwelt. Die Heimatlosigkeit ist weiblich. In: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 416-436.

Buggert, Christoph: Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft. In: Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: WBG 1985, S. 207-220.

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wißner 2019 [2001].

Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel. Bielefeld: transcript 2017, S. 7-13.

Burkhart, Roland/Lang, Alfred: Die Theorie des kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas – Eine kommentierte Textcollage. In: Burkhart, Roland/Hömberg, Walter (Hg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: new academic press 2015; 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage, S. 42-71.

Burkhart, Roland/Hömberg, Walter: Einführung zum Teil I. In: Dies. (Hg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: new academic press 2015; 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage, S. 11-15.

Burkhart, Roland/Hömberg, Walter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: new academic press 2015; 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage, S. 1-8.

Burkhart, Roland/Hömberg, Walter: Elektronisch mediatisierte Gemeinschaftskommunikation. In: Dies. (Hg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: new academic press 2015; 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage, S. 258-269.

Burroughs, William S.: Die unsichtbare Generation, übersetzt von Katha Behrens. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 237-247 [1969].

Busch, Holger: Machtmotivation. In: Heckhausen, Jutta/Heckhausen, Heinz (Hg.): Motivation und Handeln. Wiesbaden: Springer 2018; 5., überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 245-268.

Busch, Rolf: Literatur als Material, Vorlage, Anreiz zur Herstellung von Filmen. In: Adam, Gerhard (Hg.): Literaturverfilmungen. München: Oldenbourg 1984, S. 31-34 [1973].

Buss, Mareike: Theatralität – Performativität – Inszenierung. Zur Einführung in den Band. In: Dies. et al. (Hg.): Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. München: Wilhelm Fink 2009, S. 11-31.

Caduff, Corina et al. (Hg.): Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. München: Wilhelm Fink 2007.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer 2020 [1980].

Capovilla, Andrea: Vicki Baum und der Film. In: Bertschik, Julia et al. (Hg.): Vicki Baum. Text + Kritik. Heft 235. München: Richard Boorberg 2022, S. 45-52.

Charbon, Remy: ‚Die Schweiz als Staat ist für mich kein Thema. Die Schweiz als Lebensraum schon.‘ Zum Heimatbegriff in der Schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Liptay, Fabienne/Marschall, Susanne/Solbach, Andreas (Hg.): Heimat. Suchbild und Suchbewegung. Remscheid: Gardez! 2005, S. 145-171.

Charbon, Remy: Dorfgeschichte. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 166.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1978.

Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1990.
Chihaia, Matei: Nicht-Orte. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 188-195.
Chion, Michael: Audio-Vision. Sound on screen, übersetzt von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press 1994 [frz. 1990].
Chion, Michael: The Voice in Cinema, übersetzt von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press 1999 [frz. 1982].
Christen, Matthias: Erzählen im Film. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 447-457.
Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren 2002.
Christensen, Bo: Dialogue can kill a film, übersetzt von Karin Fleischanderl. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest 1994, S. 117-120.
Clasen, Theresa: Radikale Demokratie und Gemeinschaft. Wie Konflikt verbinden kann. Frankfurt/New York: Campus 2019.
Cornelissen, Georg/Hänel, Dagmar: Einführung. In: Dies. (Hg.): Leben im niederrheinischen Dorf. Das Beispiel Hünxe. Köln: Greven 2013, S. 9-11.
Cornelissen, Georg: Sprachwissenschaft. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 50-54.
Costadura, Edoardo/Ries, Klaus: Heimat – ein Problemaufriss. In: Dies. (Hg.): Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: transcript 2016, S. 7-23.
Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Bielefeld: transcript 2019.
Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane: Einleitung: Heimat global. In: Dies. (Hg.): Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Bielefeld: transcript 2019, S. 11-42.
Coy, Wolfgang: Einleitung. In: McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, übersetzt von Max Nänny. Bonn [u. a.]: Addison-Wesely 1995 [1968/engl. 1962], S. VII-XVIII.
Cremer, Will/Klein, Ansgar: Heimat in der Moderne. In: Dies. (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 33-55.
Cremer, Will: Heimat – Was ist das? Der Fragebogen als didaktisches Mittel. In: Ders./Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 246f.
Däumer, Matthias: Krone. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 344f.
Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München: C. H. Beck 2002.
Degner, Uta/Wolf, Norbert Christian (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld: transcript 2010.
Delabar, Walter: Wahr, irgendwie wahr oder sollte wahr sein. Juli Zehs Simulationsversuche im Umfeld des Romans *Unterleuten*. In: Ders./Caemmerer, Christiane/Meise, Helga (Hg.): Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, S. 223-244.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I, übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [frz. 1983].
Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 [frz. 1985].
Delitz, Heike: Gemeinschaft und Gesellschaft. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 326-337.
Dellwig, Michael: Zur Aktualität von Erving Goffman. Wiesbaden: Springer 2014.
Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin/New York: De Gruyter 2009.
Dennerlein, Katrin: Raum. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 158-165.
Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin/New York: De Gruyter 2010.
Diederichs, Helmut H. (Hg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Dietz, Simone: Lebenswelt und System. Widerstreitende Ansätze in der Gesellschaftstheorie von Jürgen Habermas. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
Dirksmeier, Peter: Urbanität als Habitus. Zur Sozialgeographie städtischen Lebens auf dem Land. Bielefeld: transcript 2009.
Dittmann, Jürgen: Einleitung – Was ist, zu welchen Zwecken und wie treiben wir Konversationsanalyse? In: Ders. (Hg.): Arbeiten zur Konversationsanalyse. Tübingen: Max Niemeyer 1979, S. 1-43.
Döblin, Alfred: Literatur und Rundfunk. In: Bredow, Hans (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 311-320 [1929].
Döhl, Reinhard: Vorläufiger Bericht über Erzähler und Erzählen im Hörspiel. In: Martini, Fritz (Hg.): Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Stuttgart: Ernst Klett 1971, S. 367-408.
Döhl, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. In: Lewandowski, Theodor/Rölleke, Heinz/Schemme, Wolfgang (Hg.): Wirkendes Wort. Heft 3. Düsseldorf: Schwann 1982, S. 154-179.
Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Darmstadt: WBG 1992 [1988].
Döhl, Reinhard/Kauffmann, Kai: Hörspiel. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 328.
Dörner, Andreas/Vogt, Ludgera: Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den Cultural Studies. Wiesbaden: Springer 2013; 2., völlig überarbeitete und ergänzte Auflage.
Doms, Misia Sophia: Die Enteignung des Worts. Hans Magnus Enzensbergers fiktionales Schriftstellerinterview *Diderot und das dunkle Ei*. In: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. München: Wilhelm Fink 2014, S. 379-400.
Dorn, Margit: Film. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 218-238.
Düllo, Thomas: Wohnen im Film. In: Schroer, Markus (Hg.): Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK 2008, S. 356-392.
Dünckmann, Florian: Das Dorf als politischer Ort. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 144-151.
Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015.

Dünne, Jörg/Mahler, Andreas: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 1-11.
Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [2006].
Dussel, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte. Konstanz: UVK 2010; 3., überarbeitete Auflage.
Ecker, Gisela (Hg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München: Wilhelm Fink 1997.
Ecker, Gisela: Wo alle einmal waren und manche immer bleiben wollen: zum Beispiel Viebig, Beig und Walser. In: Dies. (Hg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München: Wilhelm Fink 1997, S. 129-142.
Eckhardt, Josef: Initiativkreis öffentlicher Rundfunk Köln: Wie erfüllt der öffentlich-rechtliche Rundfunk seinen Kulturauftrag? In: Kops, Manfred (Hg.): Der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Münster: LIT 2005, S. 65-77.
Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, übersetzt von Jürgen Trabant. München: Wilhelm Fink 1985 [1972; ital. 1968].
Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Münster: LIT 2000.
Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008.
Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (Hg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media. Berlin/New York: De Gruyter 2010.
Eder, Jens: Depressionsdarstellung und Zuschauergefühle im Film. In: Poppe, Sandra (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 219-245.
Egger, Simone: Mi Heimat es su Heimat: Beobachtungen zu einem Schlüsselthema der flüchtigen Moderne. In: Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 23-39.
Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus 2015 [2004; frz. 1998].
Eibl, Karl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: Martini, Fritz/Müller-Seidel, Walter/Zeller, Bernhard (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 21. Jahrgang. Stuttgart: Alfred Kröner 1977, S. 138-191.
Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994.
Eigler, Friederike: Unheimliche Heimat: Literarische und autobiographische Konstellationen bei Hannah Arendt, Ruth Klüger, Jean Améry und Martin Walser. In: Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 109-126.
Eisert-Rost, Elisabeth: HEIMAT. In: Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989, S. 15-32.
Ekman, Paul/Friesen, Wallace V./Ellsworth, Phoebe: Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotionen, übersetzt von Beate Minsel und Alfred Stabel. Wien: Hermann Böhlau 1974 [engl. 1972].

Ekman, Paul/Friesen, Wallace V.: Handbewegungen, übersetzt von Harald G. Wallbott. In: Scherer, Klaus R./Wallbott, Harald G. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz 1979, S. 108-123 [engl. 1972].
Ekman, Paul: ICH WEISS, DASS DU LÜGST. Was Gesichter verraten, übersetzt von Hubert Mania. Reinbek: Rowohlt 2011 [engl. 1991/2001/2009].
Elias, Norbert: Was ist Soziologie? München/Weinheim: Juventa 1986 [1970].
Elias, Norbert: Die Gesellschaft der Individuen. In: Ders.: Die Gesellschaft der Individuen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 [1939], S. 15-98.
Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren, übersetzt von Reinhold Rauh. München: Wilhelm Heyne 1994 [engl. 1989].
Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007.
Elsaghe, Yahya: Thomas Mann auf Leinwand und Bildschirm. Zur deutschen Aneignung seines Erzählwerks in der langen Nachkriegszeit. Berlin/Boston: De Gruyter 2019.
Epping-Jäger, Cornelia: Stimmwerkzeuge. In: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch der Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 79-98.
Epping-Jäger, Cornelia: ‚Die verfluchte Gegenwart – und dann das Erstaunen, dass ich das sage'. Rolf Dieter Brinkmann und das Tonband als produktionsästhetische Maschine. In: Dies./Binczek, Natalie (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink 2014, S. 137-155.
Erdbrügger, Torsten: Politische Prosa? Juli Zehs literarisches Werk zwischen Thesenroman und Bühne des Politischen. In: Schenk, Klaus/Rossi, Christina (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021, S. 206-223.
Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler 2017; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage.
Esch-van Kann, Anneka: Rancière, Jacques. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 633f.
Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen, übersetzt von Cornelia Schramm. Reinbek: Rowohlt 1989 [engl. 1987].
Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co. 1965.
Exline, Ralph V. et al.: Machiavellismus, unethisches Verhalten und visuelle Interaktion, übersetzt von Harald G. Wallbott. In: Scherer, Klaus R./Wallbott, Harald G. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz 1979, S. 86-102 [engl. 1970].
Fasbender, Christoph: Feature. In: Ders./Burdorf, Dieter/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 232f.
Faßler, Manfred: Was ist Kommunikation? München: Wilhelm Fink 1997.
Fast, Julius: Körpersprache, übersetzt von Jürgen Abel. Reinbek: Rowohlt 1995 [1971; engl. 1970].
Faulstich, Werner: Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.
Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995 [1988].

Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage.
Faulstich, Werner: Buch. In: Ders. (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 129-147.
Faulstich, Werner: Mediengeschichte. In: Ders. (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 21-33.
Faulstich, Werner: Medientheorie. In: Ders. (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 13-20.
Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, überarbeitet von Ricarda Strobel. München: Wilhelm Fink 2013 [2002]; 3., aktualisierte Auflage.
Faulstich, Werner: Medialität. Druckmedien. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 224-231.
Felderer, Brigitte: Die Stimme. Eine Ausstellung. In: Dies. (Hg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 6-21.
Feldmann, Charlotte: Erzähltechniken in Literatur und Film – Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“ (Patrick Süskind/Tom Tykwer). Marburg: Tectum 2012.
Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Theo Bender 2002.
Fetscher, Iring: Heimatliebe – Brauch und Mißbrauch eines Begriffs. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Heimat im Wort. Die Problematik des Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert. München: iudicium 1992, S. 15-35.
Fiehler, Reinhard: Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion. Berlin/New York: De Gruyter 1990.
Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Überlegungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, übersetzt von Brigitte Kramer. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1991 [engl. 1984].
Fink-Eitel, Hinrich: Gemeinschaft als Macht. Zur Kritik des Kommunitarismus. In: Brumlik, Micha/Brunkhorst, Hauke (Hg.): Gemeinschaft und Gerechtigkeit. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 306-322.
Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Alfred Kröner 1964.
Fliethmann, Axel: Die Medialität der Intertextualität – Die Textualität der Intermedialität – Das Bild der Seife. In: Fohrmann, Jürgen/Schüttpelz, Eberhard (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 105-122.
Fludernik, Monika: Mündliches und schriftliches Erzählen. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 29-36.
Fohrmann, Jürgen: Einleitung. In: Ders./Schüttpelz, Eberhard (Hg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 1-3.
Foucault, Michel: Überwachung und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übersetzt von Walter Seitter. In: Ders.: Die Hauptwerke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 701-1019 [1976/frz. 1975].
Foucault, Michel: Von anderen Räumen, übersetzt von Michael Bischoff. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und

Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [2006], S. 317-329 [2005/frz. 1967/1984].
Frank, Armin Paul: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform, durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1963.
Frank, Armin Paul: Das englische und amerikanische Hörspiel. München: Wilhelm Fink 1981.
Frank, Caroline: Raum. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 352-361.
Frank, Manfred: Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotmann und Michail Bachtin. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 53-80.
Frank, Michael C.: Heterotopie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 303.
Frank, Michael C.; Chronotopoi. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 160-169.
Freis, Gerlinde: Der Hörbuchmarkt im deutschsprachigen Raum. Struktur und Ökonomie einer vielversprechenden Branche. Hamburg: Diplomica 2008.
Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Zwölfter Band. Werke aus den Jahren 1917-1920, herausgegeben von Anna Freud et al. London: Imago Publishing 1947, S. 227-268.
Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Berlin: Autorenhaus 2003 [1863].
Friedmann, Joachim: Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game. Konstanz/München: UVK 2016.
Frisius, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. In: Schöning, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 136-166.
Fritz, Gerd/Hundsnurscher, Franz (Hg.): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Max Niemeyer 1994.
Fuchs, Thomas/Iwer, Lukas/Micali, Stefano (Hg.): Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer beschleunigten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [2018].
Fülleborn, Ulrich: „… die sich gebar im Verlust.“ Heimat in Rilkes Dichtung. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Heimat im Wort. Die Problematik des Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert. München: iudicium 1992, S. 90-105.
Funke, Horst-Günter: Die literarische Form des deutschen Hörspiels in historischer Entwicklung. Diss. Erlangen 1962.
Galli, Matteo: Juli Zehs brandenburgische Klischees. In: Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Juli Zeh. Text + Kritik. Heft 237. München: Richard Boorberg 2023, S. 59-67.
Gansel, Carsten: Von romantischen Landschaften, sozialistischen Dörfern und neuen Dorfromanen. Zur Inszenierung des Dörflichen in der deutschsprachigen Literatur zwischen Vormoderne und Spätmoderne. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 197-223.

Garncarz, Joseph: Vom Varieté zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 244-256.
Gast, Wolfgang: Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993.
Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners 1993.
Gast, Wolfgang: Lesen oder Zuschauen? In: Ders. (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners 1993, S. 7-11 [1989].
Gast, Wolfgang/Hickethier, Knut/Vollmers, Burkhard: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners 1993, S. 12-20 [1981].
Geier, Andrea/Till, Dietmar: Einleitung. In: Geier, Andrea (Hg.): Literatur im Medienwechsel. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 03/2008. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 230-235.
Geiger, Thomas/Zeh, Juli: Es geht immer um Sprache. Ein Gespräch über Jura und Literatur. In: Miller, Norbert/Sartorius, Joachim (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter. Heft 180. Köln: SH 2006, S. 417-431.
Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9.
Geisenhanslüke, Achim: Medientheorie. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 483f.
Geißner, Hellmut: Spiel mit Hörer. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 92-107 [1969].
Genette, Gérard: Paratexte, übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt/New York: Campus/Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme 1989 [frz. 1987].
Genette, Gérard: Fiktion und Diktion, übersetzt von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink 1992 [frz. 1991].
Genette, Gérard: Die Erzählung, übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink 2010; 3., durchgesehene und korrigierte Auflage [1998; frz. 1972/1983].
Geppert, Hans Vilmar: Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel und Werbung. München: Ernst Vögel 2006.
Gergen, Kenneth J.: Konstruierte Wirklichkeiten. Eine Hinführung zum sozialen Konstruktionismus, übersetzt von Eric Kearney. Stuttgart: W. Kohlhammer 2002 [engl. 1999].
Gestrich, Andreas: Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert. München: Oldenbourg 2013; 3., um einen Nachtrag erweiterte Auflage.
Giddens, Anthony: Konsequenzen der Moderne, übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 [engl. 1990].
Giddens, Anthony: Leben in einer posttraditionalen Gesellschaft, übersetzt von Edmund Jacoby. In: Ders./Beck, Ulrich/Lash, Scott (Hg.): Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014 [1996], S. 113-194.
Giessen, Hans W. et al. (Hg.): Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität. Bern: Peter Lang 2019.
Giessen, Hans W. et al.: Zur kontrastiven Analyse von Medienkulturen unter besonderer Berücksichtigung von Multimodalität und Intermedialität. In: Dies. (Hg.): Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität. Bern: Peter Lang 2019, S. 9-19.

Glasenapp, Jörn: Chat. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 148-156.
Glowiński, Michal: Der Dialog im Roman, übersetzt von Peter Lachmann. In: Flashar, Hellmut et al. (Hg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 6/1. Amsterdam: B. R. Grüner 1974, S. 1-16.
Göhler, Gerhard: Transitive und intransitive Macht. In: Brodocz, André/Hammer, Stefanie (Hg.): Variationen der Macht. Baden-Baden: Nomos 2013, S. 225-242.
Goffman, Erving: Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum, übersetzt von Hannah Herkommer. Gütersloh: Bertelsmann 1971 [engl. 1969].
Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [engl.1974].
Goffman, Erving: Entfremdung in der Interaktion. In: Ders.: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation, übersetzt von Renate Bergsträsser und Sabine Bosse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 [engl. 1967], S. 124-150.
Goffman, Erving: Wo was los ist – wo es *action* gibt. In: Ders.: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation, übersetzt von Renate Bergsträsser und Sabine Bosse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 [engl. 1967], S. 164-292.
Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, übersetzt von Peter Weber-Schäfer. München: Piper 2016 [2003; engl. 1959].
Gondek, Hans-Dieter: Die Universalien der Sprache und ihre Parasiten – Zur Infrastruktur kommunikativer Rationalität. In: Danielzyk, Rainer/Volz, Fritz Rüdiger (Hg.): Parabel. Vernunft der Moderne? Zu Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns. Münster: edition liberación 1987 [1986], S. 104-117.
Gorbman, Claudia: Unheard Melodies. Narrative Film Music. London: BFI/Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1987.
Gotto, Lisa: Ton, Geräusch, Sound. In: Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_7-1.
Graf, Gerhard: Komplementäre Zeichen zur Interaktion von verbalem und nonverbalem Verhalten im Fernsehen. In: Bentele, Günter/Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 67-92.
Graf, Günter: Sprechakttheorie und poetischer Dialog. Methodenansatz zur Drameninterpretation. In: Lewandowski, Theodor/Rölleke, Heinz/Schemme, Wolfgang (Hg.): Wirkendes Wort. Heft 3. Düsseldorf: Schwann 1980, S. 206-222.
Grammatikopoulos, Herbert: STADT(HEIMAT)FILM. In: Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989, S. 173-191.
Grampp, Sven: Marshall McLuhan. Eine Einführung. Konstanz: UVK 2011.
Greimas, Algirdas Julien: Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen, übersetzt von Jens Ihwe. Braunschweig: Friedr. Vieweg + Sohn 1971 [frz. 1966].
Greve, Jens: Jürgen Habermas. Eine Einführung. Konstanz: UVK 2009.
Greve, Werner: Handlungstheorien. In: Frey, Dieter/Irle, Martin (Hg.): Theorien der Sozialpsychologie. Band II. Gruppen-, Interaktions- und Lerntheorien. Bern:

Hans Huber 2002; 2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 300-325.
Greverus, Ina-Maria: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.
Greverus, Ina-Maria: Auf der Suche nach Heimat. München: C. H. Beck 1979.
Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckhart: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002, S. 155-183.
Griem, Julika: Film und Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 216f.
Griem, Julika: Medien und Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 492f.
Griem, Julika: Medientheorien. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 501ff.
Grimaldi, Aurelio: Storia di Enza, übersetzt von Karin Fleischanderl. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest 1994, S. 97-100.
Grimm, Petra: Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots. München: diskurs film 1996.
Grishakova, Marina/Ryan, Marie-Laure (Hg.): Intermediality and Storytelling. Berlin/New York: De Gruyter 2010.
Gröbel, Ute Cathrin: „The interview was not a happy invention“ (Mark Twain). Überlegungen zur Phänomenologie, Geschichte und Kritik des Interviews. In: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. München: Wilhelm Fink 2014, S. 29-44.
Grugger, Helmut: Zerfallsprozesse einer Sport- und Biologielehrerin als ‚Repräsentation' des Politischen? Lesarten von Judith Schalanskys Roman *Der Hals der Giraffe* (2011). In: Neuhaus, Stefan/Nover, Immanuel (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 451-473.
Günzel, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart: Reclam 2013.
Guérot, Ulrike: Wer schweigt, stimmt zu. Über den Zustand unserer Zeit. Und darüber, wie wir leben wollen. Frankfurt am Main: Westend 2022.
Gugisch, Peter: Ein dreifacher Beginn. Das Hörspiel in der DDR. In: Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: WBG 1985, S. 158-174.
Habermas, Jürgen: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: Ders./Luhmann, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie? – Was leistet die Systemforschung? Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 101-141.
Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 [1981].
Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 [1981].
Habermas, Jürgen: Hannah Arendt. In: Ders.: Philosophisch-politische Profile. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 [1981], S. 223-248 [1966/1976].

Habermas, Jürgen: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
Habermas, Jürgen: Ein anderer Ausweg aus der Subjektphilosophie: kommunikative vs. subjektzentrierte Vernunft. In: Ders. Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 344-379.
Habermas, Jürgen: Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
Habermas, Jürgen: Sprechakttheoretische Erläuterungen zum Begriff der kommunikativen Rationalität. In: Höffe, Otfried (Hg.): Zeitschrift für philosophische Forschung. Band 50. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1996, S. 65-91.
Habermas, Jürgen: Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 [1992].
Habermas, Jürgen: Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 [1983].
Habermas, Jürgen: Was Theorien leisten können – und was nicht. In: Ders.: Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980 – 2001. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 150-166 [1990].
Hänel, Dagmar: HeimatBilder. In: Dies./Cornelissen, Georg (Hg.): Leben im niederrheinischen Dorf. Das Beispiel Hünxe. Köln: Greven 2013, S. 131-143.
Hänel, Dagmar: Heimat – Anmerkungen aus der kulturwissenschaftlichen Praxis. In: Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 69-83.
Häusermann, Jürg: Die Aufführung von Literatur im Hörbuch. In: Geier, Andrea (Hg.): Literatur im Medienwechsel. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 03/2008. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 250-272.
Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK 2010.
Häusermann, Jürg: Das Medium Hörbuch. In: Ders./Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK 2010, S. 9-57.
Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Vorwort. In: Dies.: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK 2010, S. 8.
Häusermann, Jürg: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern. In: Ders./Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK 2010, S. 139-231.
Häusermann, Jürg: Das gesprochene Wort im Kommunikationsraum. In: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel. Bielefeld: transcript 2017, S. 33-57.
Hagemann, Jörg/Rolf, Eckard: Die Bedeutung der Sprechakttheorie für die Gesprächsforschung. In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 2. Halbband. Berlin/New York: De Gruyter 2001, S. 885-896.
Hagen, Kirsten von: Literaturverfilmung. In: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch der Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 394-403.
Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink 2005.

Hagen, Wolfgang: „Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.“ Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink 2014, S. 179-192.

Hagenbüchle, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film. *Schilten* ein Roman von Hermann Burger. *Schilten* ein Film von Beat Kuert. Bern: Peter Lang 1991.

Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8.

Hagener, Malte: Geschichte der filmanalytischen Standardwerke. In: Ders./Pantenburg, Volker (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_29-1.

Hahn, Alois: Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen. In: Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.): Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. München: Wilhelm Fink 2013, S. 29-50.

Haller, Reinhard: Die Macht der Kränkung. München: Ecowin 2021 [2015].

Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009.

Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 11-32.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett Cotta 1994 [1957].

Han, Byung-Chul: Was ist Macht? Stuttgart: Philipp Reclam 2005.

Han, Byung-Chul: Müdigkeitsgesellschaft. Berlin: Matthes & Seitz 2012 [2010].

Han, Byung-Chul: Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute. Frankfurt am Main: Fischer 2016.

Han, Byung-Chul: Undinge. Umbrüche der Lebenswelt. Berlin: Ullstein 2021.

Hannes, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz. Marburg: Hitzeroth 1990.

Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Mertens, Mathias (Hg.): Forschungsüberblick ‚Intermedialität‘. Kommentierungen und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000, S. 27-83 [1983].

Hartner, Marcus: Multiperspectivity. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 353-363.

Harras, Gisela: Handlungssprache und Sprechhandlung. Eine Einführung in die handlungstheoretischen Grundlagen. Berlin/New York: De Gruyter 1983.

Hartmann, Eva-Maria: Diskursive Strukturen in Filmadaptionen dramatischer und narrativer Texte. Eine paradigmatische Analyse ausgewählter Verfilmungen von William Shakespeares *Romeo and Juliet* und Emily Brontës *Wuthering Heights*. Münster: Nodus 2007.

Hartung, Wolfdietrich: Kommunikationsorientierte und handlungstheoretisch ausgerichtete Ansätze. In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband. Berlin/New York: De Gruyter 2000, S. 83-96.

Hasubek, Peter: „… wer am meisten red’t ist der reinste Mensch“. Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman „Der Stechlin“. Berlin: Erich Schmidt 1998.

Hausendorf, Heiko: „Kommunizierende Räume“ an den Grenzen des Sozialen? Interaktionslinguistische Bemerkungen zur Kommunikation mit und durch Architektur. In: Reichertz, Jo (Hg.): Grenzen der Kommunikation – Kommunikation an den Grenzen. Weilerswist: Velbrück 2020, S. 118-133.
Hay, Gerhard: Hörspiel. In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 192-196.
Hecht, Martin: Das Verschwinden der Heimat. Zur Gefühlslage der Nation. Leipzig: Reclam 2000.
Heibach, Christiane: Literatur im elektronischen Raum. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
Heinz, Werner/Kayser, Gisela/Knödler-Bunte, Eberhard: Sehnsucht nach Identität. Schwierigkeiten, mit Heimat von links her umzugehen. In: Moosmann, Elisabeth (Hg.): Heimat. Sehnsucht nach Identität. Berlin: Ästhetik & Kommunikation 1980, S. 30-71.
Heinze, Carsten/Moebius, Stephan/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München: UVK 2012.
Heiser, Christina: Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration. Marburg: Schüren 2014.
Heiß, Nina: Erzähltheorie des Films. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 18-36 [1968].
Heitmeyer, Wilhelm (Hg.): Was treibt die Gesellschaft auseinander? Bundesrepublik Deutschland: Auf dem Weg von der Konsens- zur Konfliktgesellschaft. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
Heizmann, Jürgen (Hg.): Heimatfilm international. Stuttgart: Reclam 2016.
Heizmann, Jürgen: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Heimatfilm international. Stuttgart: Reclam 2016, S. 7-18.
Hejl, Peter M.: Macht. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 477f.
Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998.
Helbig, Klaus/Rentzsch, Gerhard (Hg.): Dialoge. Hörspiele. Berlin: Henschelverlag 1969.
Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung. Reinbek: Rowohlt 2004 [1989].
Heller, Heinz B.: Anmerkungen zur Literaturverfilmung – aus medienwissenschaftlicher Sicht. In: Geier, Andrea (Hg.): Literatur im Medienwechsel. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 03/2008. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 236-248.
Helmes, Günter/Köster, Werner (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002.
Helmes, Günter/Köster, Werner: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002, S. 15-21.
Hengst, Lutz: Sprechsituation. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 705f.
Henley, Nancy M.: Körperstrategien. Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation, übersetzt von Helga Herborth. Frankfurt am Main: Fischer 1989 [1988; engl. 1977].

Henne, Helmut/Rehbock, Helmut: Einführung in die Gesprächsanalyse. Berlin/New York: De Gruyter 1979 [1978].
Herlinghaus, Hermann: Intermedialität als Erzählerfahrung. Isabel Allende, José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen, Theater. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.
Herweg, Nikola: Heimatliteratur. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 307.
Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Literatur und Konversation. Der literarische Dialog als Gegenstand empirischer Textwissenschaft. In: Ders. (Hg.): Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft. Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 5-22.
Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Münster: Nodus 1987.
Hess-Lüttich, Ernest W. B.: ‚Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. In: Ders. (Hg.): Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Münster: Nodus 1987, S. 289-322.
Hess-Lüttich, Ernest W. B./Posner, Roland (Hg.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.
Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Das Telefonat als Mediengesprächstyp. In: Ders./Posner, Roland (Hg.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 271-293.
Hess-Lüttich, Ernest W. B./Liddell, Susan A.: Medien-Variationen. Aschenbach und Tadzio in Thomas Manns ‚Der Tod in Venedig', Luchino Viscontis ‚Morte a Venezia', Benjamin Brittens ‚Death in Venice'. In: Hess-Lüttich, Ernest W. B./Posner, Roland (Hg.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 27-54.
Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Zur Einführung. Code-Wechsel und Code-Wandel: In: Ders./Posner, Roland (Hg.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 9-23.
Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Gesprächsanalyse in der Literaturwissenschaft. In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 2. Halbband. Berlin/New York: De Gruyter 2001, S. 1640-1655.
Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Gesprächsformen in der Literatur. In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 2. Halbband. Berlin/New York: De Gruyter 2001, S. 1619-1632.
Hettinger, Herbert: Freiheit: „Dem kleinen Mann dieselben Rechte". In: Moosmann, Elisabeth (Hg.): Heimat. Sehnsucht nach Identität. Berlin: Ästhetik & Kommunikation 1980, S. 188-193.
Heuft, Markus: Sagen und Meinen. Das Sprechen als sprachphilosophisches Problem. München: Wilhelm Fink 2004.
Hickethier, Knut: Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder. In: Ders. (Hg.): Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 26: Radioästhetik – Hörspielästhetik. Marburg: media/rep/1997. https://doi.org/10.25969/mediarep/1112, S. 6-20.

Hickethier, Knut: Junges Hörspiel in den neunziger Jahren. Audioart und Medienkunst versus Formatradio. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 109. Stuttgart: J. B. Metzler 1998, S. 126-144.
Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2003.
Hickethier, Knut: Intermedialität und Fernsehen – technisch-kulturelle und medienökonomische Aspekte. In: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München: Wilhelm Fink 2008, S. 449-459.
Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2012; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage.
Hickethier, Knut: Wie aus Literatur Fernsehen wird. Zur Theoriebildung des Medienwechsels: Adaption, Intermedialität, Transmedialität und Crossmedialität. Literatur in der Mediengesellschaft. In: Seibert, Peter (Hg.): Fernsehen als Medium der Literatur. Kassel: University Press 2013, S. 31-60.
Hiebler, Heinz: Problemfeld ‚Hörbuch'. Das Hörbuch in der medienorientierten Literaturwissenschaft. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink 2014, S. 95-115.
Higgins, Dick: Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Southern Illinois: University Press 1984.
Hindelang, Götz: Sprechakttheoretische Dialoganalyse. In: Fritz, Gerd/Hundsnurscher, Franz (Hg.): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 95-112.
Hindelang, Götz: Einführung in die Sprechakttheorie. Sprechakte, Äußerungsformen, Sprechaktsequenzen. Berlin/New York: De Gruyter 2010; 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage.
Hißnauer, Christian/Stockinger, Claudia: Gutes Leben in der Uckermark – intermedial. Gegenwärtige Narrative des Provinzerzählens und ein allgemeines Modell medialer Raumproduktion. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2021, S. 141-165.
Hitzler, Ronald/Honer, Anne/Pfadenhauer, Michaela: Zur Einleitung: „Ärgerliche" Gesellungsgebilde? In: Dies. (Hg.): Posttraditionale Gesellschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 9-31.
Hobl-Friedrich, Mechthild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen. Analysen. Diss. Erlangen/Nürnberg 1991.
Höfig, Willi: Der deutsche Heimatfilm 1947-1960. Stuttgart: Ferdinand Enke 1973.
Höhn, Hans-Joachim: Ich. Essays über Identität und Heimat. Würzburg: Echter 2018.
Hoffmann, Christiane: Alles, was wir nicht erinnern. Zu Fuß auf dem Fluchtweg meines Vaters. München: C. H. Beck 2022.
Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: J. B. Metzler 1978.
Hoffmann, Thomas/Steiner, Ines: DIE SECHZIGER JAHRE: Zwischen Jagdszenen und Jägerporno. In: Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989, S. 97-129.

Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. München: Wilhelm Fink 2014.
Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard: Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand. In: Dies. (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. München: Wilhelm Fink 2014, S. 9-25.
Hoffmann, Torsten: „geredewärts". Mündlichkeitseffekte in Interviewromanen von Kathrin Röggla, Wolf Haas und John von Düffel. In: Assmann, David-Christopher/Menzel, Nicola (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink 2018, S. 77-93.
Holly, Werner: Besprochene Bilder – bebildertes Sprechen. Audiovisuelle Transkriptivität in Nachrichtenfilmen und Polit-Talkshows. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 359-382.
Horster, Detlef: Jürgen Habermas. Stuttgart: J. B. Metzler 1991.
Horster, Detlef: Jürgen Habermas. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2010.
Horstkotte, Silke: „man kann das nicht beschreiben, man muß es sehen". Medienkonkurrenz, Medienwechsel und Medienreflexion in Max Frischs „Homo faber" und in Volker Schlöndorffs Verfilmung. In: Staiger, Michael (Hg.): Erzählliteratur und Film. Der Deutschunterricht 03/2013. Velber: Friedrich, S. 32-41.
Hostnig, Heinz: Hörspiel – neues Hörspiel – Radiospiel. Eine Skizze über die theoretischen Ansätze zweier Modelle. In: Drewitz, Ingeborg (Hg.): Die Literatur und ihre Medien. Positionsbestimmungen. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs 1972, S. 174-187.
Huber, Andreas: Heimat in der Postmoderne. Zürich: Seismo 1999.
Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
Huber, Martin: Erzählen. In: Ders./Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 3-11.
Hucklenbroich, Jörg/Viehoff, Reinhold (Hg.): Schriftsteller und Rundfunk. Konstanz: UVK 2002.
Hucklenbroich, Jörg/Viehoff, Reinhold: Schriftsteller und Rundfunk. In: Dies. (Hg.): Schriftsteller und Rundfunk. Konstanz: UVK 2002, S. 8-12.
Hühn, Peter/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hg.): Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin/New York: De Gruyter 2009.
Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded.
Hüppauf, Bernd: Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140.
Humm, Antonia Maria: Auf dem Weg zum sozialistischen Dorf? Zum Wandel der dörflichen Lebenswelt in der DDR von 1952 bis 1969 mit vergleichenden Aspekten zur Bundesrepublik Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1999.
Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Max Niemeyer 1996.

Hurst, Matthias: Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 233-251.

Huwiler, Elke: Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst. Paderborn: mentis 2005.

Huwiler, Elke: Literatur-Spuren im Hörspiel. Der Einfluss des Literarischen in der akustischen Kunst. In: Geier, Andrea (Hg.): Literatur im Medienwechsel. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 03/2008. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 274-286.

Illouz, Eva: Warum Liebe weh tut, übersetzt von Michael Adrian. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [2011].

Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, übersetzt von Martin Hartmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [2006].

Imbusch, Peter: Macht und Herrschaft in der wissenschaftlichen Kontroverse. In: Ders. (Hg.): Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden: Springer 2012 [1998]; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 9-35.

Imbusch, Peter: Machtfigurationen und Herrschaftsprozesse bei Norbert Elias. In: Ders. (Hg.): Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden: Springer 2012 [1998]; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 169-193.

Iser, Mattias/Strecker, David: Jürgen Habermas zur Einführung. Hamburg: Junius 2016; 2., ergänzte Auflage.

Israel, Jürgen: ‚Wir schützen sie, weil sie dem Volk gehört'. Zum Heimatbegriff in der DDR-Literatur. In: Liptay, Fabienne/Marschall, Susanne/Solbach, Andreas (Hg.): Heimat. Suchbild und Suchbewegung. Remscheid: Gardez! 2005, S. 131-143.

Israel, Samuel Ben: Inter-Action-Movies: Multi-Protagonist-Films and Relationism. In: Grishakova, Marina/Ryan, Marie-Laure (Hg.): Intermediality and Storytelling. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 122-146.

Jäger, Dietrich: Erzählte Räume. Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

Jäger, Jens: Heimat. In: Docupedia-Zeitgeschichte. Potsdam: Zentrum für Zeithistorische Forschung 2017. https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.1113.v1.

Jäger, Ludwig: Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink 2014, S. 231-253.

Jahraus, Oliver: Was es heißt, Literatur als Medium zu interpretieren? Zur Medialität der Literatur. In: Löck, Alexander/Urbich, Jan (Hg.): Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin/Boston: De Gruyter 2010, S. 189-205.

Janik, Dieter: Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell. Bebenhausen: Lothar Rotsch 1973.

Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin/New York: De Gruyter 2004.

Jannings, Jörg/Matejka, Robert: Projektion. In: Drewitz, Ingeborg (Hg.): Die Literatur und ihre Medien. Positionsbestimmungen. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs 1972, S. 195-200.

Janz-Peschke, Korinna: Hörbuch und Mündlichkeit. In. Dies./Häusermann, Jürg/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK 2010, S. 233-347.

Jaszoltowski, Saskia/Riethmüller, Albrecht: Musik im Film. In: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden: Springer 2019; 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 95-121.

Joas, Hans/Knöbl, Wolfgang: Sozialtheorie. Zwanzig einführende Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Jost, François: L'Oeil – Caméra. Entre film et roman. Lyon: Presses Universitaires 1987.

Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München: dtv/Tübingen: Max Niemeyer 1978.

Käsler, Dirk: Erfolg eines Mißverständnisses? Zur Wirkungsgeschichte von ‚Gemeinschaft und Gesellschaft" in der frühen deutschen Soziologie. In: Clausen, Lars/Schlüter, Carsten (Hg.): Hundert Jahre „Gemeinschaft und Gesellschaft". Ferdinand Tönnies in der internationalen Diskussion. Opladen: Leske + Budrich 1991, S. 517-526.

Kagel, Mauricio: Das Buch der Hörspiele, herausgegeben von Klaus Schöning. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Kaiser, Joachim/Seitz, Franz: Verfilmung als Verflachung der Komplexität eines literarisch-sprachlichen Werkes. Interview über die Verfilmung von Th. Manns „Dr. Faustus". In: Adam, Gerhard (Hg.): Literaturverfilmungen. München: Oldenbourg 1984, S. 12-15 [1982].

Kalverkämper, Hartwig: Literatur und Körpersprache. In: Stierle, Karlheinz (Hg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 23. Band. München: Wilhelm Fink 1991, S. 328-373.

Kamp, Werner/Rüsel, Manfred: Vom Umgang mit Film. Berlin: Volk und Wissen 1998.

Kanne, Miriam: Andere Heimaten. Transformationen klassischer ‚Heimat'-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur. Sulzbach: Ulrike Helmer 2011.

Kanzog, Klaus: Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Berlin: Erich Schmidt 1981, S. 7-24.

Kanzog, Klaus: Film (und Literatur). In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 153-156.

Kanzog, Klaus: Medien (und Literatur). In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 268-273.

Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. München: diskurs film 1997; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage.

Kanzog, Klaus: Grundkurs Filmsemiotik. München: diskurs film 2007.

Kargl, Reinhard: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006.

Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989.

Kaschuba, Wolfgang: BILDWELTEN ALS WELTBILDER. Einleitung. In: Ders. et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989, S. 7-13.

Kaschuba, Wolfgang: Der Deutsche Heimatfilm – Bildwelten und Weltbilder. In: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 829-851.

Kasics, Kaspar: Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1990.

Kaspar, Frank/Lange, Bettina: Das Hörspielsymposium an der Eider. In: Meißner, Jochen/Krzewina, Uwe (Hg.): Hörspiel ist schön! Beiträge aus sechs Jahren Hörspielsymposion am Nordkolleg Rendsburg. Rendsburg: Nordkolleg 2009, S. 15-21.

Katz, Steven D.: Shot by Shot. Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films, übersetzt von Harald Utecht. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins 2004 [engl. 1991].

Kaufmann, Anna: Zur Narratologie des Schweigens. Erzählte Erinnerungslücken und Identitätsbrüche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen: V&R unipress 2023.

Kaufmann, Beat: Über den inneren Dialog. Zur existentiellen Bedeutung der Selbst-Kommunikation. Bern: Peter Lang 1993.

Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre/Skrandies, Timo (Hg.): Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik. Bielefeld: transcript 2009.

Keckeis, Hermann: Das deutsche Hörspiel 1923 – 1973. Frankfurt am Main: Athenäum 1973.

Kellerwessel, Wulf: Wittgensteins Sprachphilosophie in den „Philosophischen Untersuchungen“. Eine kommentierende Ersteinführung. Frankfurt am Main: Ontos 2009.

Kendon, Adam: Die Rolle sichtbaren Verhaltens in der Organisation sozialer Interaktion, übersetzt von F. Tolkmitt. In: Scherer, Klaus R./Wallbott, Harald G. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 1979, S. 202-235 [engl. 1973].

Keppler, Angela: Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem 2006, S. 60-78.

Keppler, Angela: Die wechselseitige Modifikation von Bildern und Texten in Fernsehen und Film. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 447-467.

Kessler, Frank: Filmsemiotik. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Theo Bender 2002, S. 104-125.

Kesting, Hanjo: Der Rundfunkautor Siegfried Lenz. In: Lenz, Siegfried: Das Rundfunkwerk. Hörspiele, Features, Essays, Feuilletons, Reisebilder, Autobiografische Texte, Gespräche, Dokumente, herausgegeben von Hanjo Kesting. NDR/SWR/Hamburg: Hoffmann & Campe 2006, S. 8-16.

Kesting, Hanjo: Der Rundfunkautor und die Nachkriegsliteratur. Siegfried Lenz im Gespräch mit Hanjo Kesting (04.05.1989). In: Lenz, Siegfried: Das Rundfunkwerk. Hörspiele, Features, Essays, Feuilletons, Reisebilder, Autobiografische Texte, Gespräche, Dokumente, herausgegeben von Hanjo Kesting. NDR/SWR/Hamburg: Hoffmann & Campe 2006, S. 83-86.

Kesting, Hanjo: Vorlesen als Kunstform. Gedanken und Erinnerungen. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Literatur und Hörbuch. Text + Kritik. Heft 196. München: Richard Boorberg 2012, S. 84-94.

Keulartz, Jozef: Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas, übersetzt von Inge van der Art. Hamburg: Junius 1995 [ndrl. 1992].

Kiefer, Bernd: Die Unzuverlässigkeit der Interpretation des Unzuverlässigen. Überlegungen zur *Unrealiable Narration* in Literatur und Film. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg 2005, S. 72-88.

Kimmich, Dorothee/Ostrowicz, Philipp Alexander: Nachwort. In: Zeh, Juli/Oswald, Georg M.: Aufgedrängte Bereicherung. Tübinger Poetik-Dozentur 2010. Künzelsau: Swiridoff 2011, S. 93-101.

Kittler, Friedrich A.: Grammophon. Film. Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

Kittler, Friedrich A.: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999. Berlin: Merve 2002.

Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800 – 1900. München: Wilhelm Fink 2003 [1985]; 4., vollständig überarbeitete Neuauflage.

Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Saarbrücken: Verlag für PoCul 2012 [1977]; neu herausgegeben und mit einleitenden Texten sowie Hörbeispielen versehen.

Klocke, Sonja: Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme: Juli Zehs *Unterleuten* (2016). In: Neuhaus, Stefan/Nover, Immanuel (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 497-513.

Kloepfer, Rolf: Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur. In: Schröder, Peter/Steger, Hugo (Hg.): Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1981, S. 314-333.

Klose, Joachim: Einleitung. Heimatschichten In: Ders. (Hg.): Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses. Wiesbaden: Springer 2013, S. 19-44.

Kneer, Georg: Die Pathologien der Moderne. Zur Zeitdiagnose in der ‚Theorie des kommunikativen Handelns' von Jürgen Habermas. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: W. Kohlhammer 1961.

Knoblauch, Hubert: Kommunikationsgemeinschaften. Überlegungen zur kommunikativen Konstruktion einer Sozialform. In: Hitzler, Ronald/Honer, Anne/Pfadenhauer, Michaela (Hg.): Posttraditionale Gesellschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 73-88.

Knorr, Sebastian: Gender-Konstellationen im deutschsprachigen Dorfroman der Gegenwart. Dörte Hansens *Altes Land* und Juli Zehs *Unterleuten*. In: Benz, Maximilian et al. (Hg.): Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 47. Heft 2. Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 413-433.

Koch, Gertraud et al.: DIE FÜNFZIGER JAHRE: Heide und Silberwald. In: Kaschuba, Wolfgang et al. (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V. 1989, S. 69-95.

Koch, Thomas: Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis. (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé). Tübingen: Stauffenberg 1991.

Koch, Werner: Die Schriftsteller und das Fernsehen. In: Ders.: Kant vor der Kamera. Referenzen und Pamphlete. Mainz: v. Hase & Koehler 1980, S. 173-185 [1971].

Koch, Werner: Gespräch mit Max Frisch. In: Ders.: Kant vor der Kamera. Referenzen und Pamphlete. Mainz: v. Hase & Koehler 1980, S. 115-128 [1970].

Koch, Werner: Wenn ein Roman verfilmt wird. In: Ders.: Kant vor der Kamera. Referenzen und Pamphlete. Mainz: v. Hase & Koehler 1980, S. 186-195 [1975].

Kochinka, Alexander: Der Widerstreit im Scheitern einer Begegnung. In: Liebsch, Burkhard/Straub, Jürgen (Hg.): Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften. Frankfurt am Main: Campus 2003, S. 180-216.
Koebner, Thomas: Vorwort. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg 2005, S. 9-11.
Koebner, Thomas: Betrachtungen zu einem Lebenswerk: Edgar Reitz erzählt (Ein Interview August-November 2007. In: Ders./Koch, Michelle (Hg.): Edgar Reitz erzählt. München: Richard Boorberg 2008, S. 19-294.
Koebner, Thomas/Gerdes, Julia: Filmmusik. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 223-229.
Koebner, Thomas: Heimatfilm. In: Ders. (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 301-305.
Koebner, Thomas: Edgar Reitz. Chronist einer Sehnsucht. Eine Biographie. Stuttgart: Reclam 2015.
Koebner, Thomas: Grenzgänge zwischen Literatur und Film. Marburg: Schüren 2015.
Köhler, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum 2005.
Köhnen, Ralf: Wechselseitige Erhellung der Künste. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 822.
König, Ekkehard/Brandt, Johannes G.: Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sibylle (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 111-129.
König, Peter-Paul: Kommunikatives und strategisches Handeln. Kritische Bemerkungen zu zwei zentralen Begriffen der „Theorie des kommunikativen Handelns“ von Jürgen Habermas. In: Preyer, Gerhard/Ulkan, Maria/Ulfig, Alexander (Hg.): Intention – Bedeutung – Kommunikation. Kognitive und handlungstheoretische Grundlagen. Frankfurt am Main: Humanities Online 2001 [1997], S. 304-320.
Köppe, Tilmann/Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008.
Köstlin, Konrad: Heimat denken. Zeitschichten und Perspektiven. In: Seifert, Manfred (Hg.): Zwischen Emotion und Kalkül. ‚Heimat‘ als Argument im Prozess der Moderne. Leipzig: Universitätsverlag 2010, S. 23-38.
Kohl, Fritz: Schädigt der Rundfunk andere Kultureinrichtungen? In: Bredow, Hans (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 117-121 [1930].
Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin: Max Hesses 1932.
Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Dies./Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hg.): Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: transcript 2009, S. 13-22.
Koller, Peter/Hiebaum, Christian: Einführung. In: Dies. (Hg.): Jürgen Habermas: Faktizität und Geltung. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 1-20.
Koloma Beck, Teresa/Schlichte, Klaus: Theorien der Gewalt zur Einführung. Hamburg: Junius 2014.
Korfkamp, Jens: Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin: Logos 2006.

Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa. Tübingen/Basel: A. Francke 1993.
Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 376f.
Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt 2004 [2000].
Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: Fischer 2012.
Kowalczuk, Ilko-Sascha: Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde. München: C. H. Beck 2019.
Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, übersetzt von Friedrich Walter und Ruth Zollschan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 [engl. 1960].
Krämer, Sybille: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
Krämer, Sibylle: Negative Semiologie der Stimme. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.): Medien/Stimmen. Köln: DuMont 2003, S. 65-82.
Krautkrämer, Horst-Walter: Das Deutsche Hörspiel 1945-1961. Grundthemen, künstlerische Struktur und soziologische Funktion. Diss. Heidelberg 1962.
Kreimeier, Klaus: Mediengeschichte des Films. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 425-454.
Kreß, Beatrix: Kooperation und Konflikt. Äußerungsstrukturen in Konflikten und Konfliktlösungen auf der Grundlage russischer und tschechischer literarischer Texte. München/Berlin: Otto Sagner 2010.
Kreutzer, Oliver et al.: Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2014.
Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners 1993, S. 27-31 [1981].
Krippendorff, Klaus: Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 79-113.
Kroboth, Rudolf: Heimat Deutschland – Nationale Einheit und Nationalstaatlichkeit in der Diskussion. In: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 196-225.
Krockow, Christian Graf von: Heimat. Erfahrungen mit einem deutschen Thema. München: dtv 1992 [1989].
Kröhnert, Steffen et al.: Die Zukunft der Dörfer. Zwischen Stabilität und demografischem Niedergang. Berlin: Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung 2011.
Krützen, Michaela: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt am Main: Fischer 2011 [2004].
Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK 2008; 2., überarbeitete und erweiterte Auflage.
Krug, Hans-Jürgen: Musik im Hörspiel. In: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden: Springer 2019; 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 65-93.

Krzewina, Uwe: Vorwort. In: Ders./Meißner, Jochen (Hg.): Hörspiel ist schön! Beiträge aus sechs Jahren Hörspielsymposion am Nordkolleg Rendsburg. Rendsburg: Nordkolleg 2009, S. 7- 9.
Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005.
Kübler, Hans-Dieter: Medienanalyse. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 41-71.
Kück, Svenja: Heimat und Migration. Ein transdisziplinärer Ansatz anhand biographischer Interviews mit geflüchteten Menschen in Deutschland. Bielefeld: transcript 2021.
Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films. Siegen: Universitätsverlag 2008 [2004].
Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse. Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms. Siegen: Universitätsverlag 2004.
Kührmeyer, Anette: Ein Raum unbegrenzter Möglichkeiten. In: Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Saarbrücken: Verlag für PoCul 2012 [1977]; neu herausgegeben und mit einleitenden Texten sowie Hörbeispielen versehen, S. 7-27.
Kuhn, Anna Katharina: Der Dialog bei Frank Wedekind. Untersuchungen zum Szenengespräch der Dramen bis 1900. Heidelberg: Carl Winter 1981.
Kuhn, Markus: Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films. In: Hühn, Peter/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hg.): Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 259-278.
Kuhn, Markus: Erzählen mit bewegten Bildern. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 41-49.
Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/New York: De Gruyter 2011.
Kuhn, Markus/Schmidt, Johann N.: Narration in Film. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 384-405.
Kuhn, Markus: Narratologie. In: Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_21-1.
Kunstmann, Wilfried: Verständigungsprozesse und Lebenswelt. Einige kritische Anmerkungen zur „Theorie des kommunikativen Handelns“ von J. Habermas. In: Danielzyk, Rainer/Volz, Fritz Rüdiger (Hg.): Parabel. Vernunft der Moderne? Zu Habermas’ Theorie des kommunikativen Handelns. Münster: edition liberación 1987 [1986], S. 31-41.
Kurilla, Robin: Emotion, Kommunikation, Konflikt. Eine historiographische, grundlagentheoretische und kulturvergleichende Untersuchung. Band 2. Wiesbaden: Springer 2013.
Kuttner, Antje: Ökonomisches Denken und Ethisches Handeln. Ideengeschichtliche Aporien der Wirtschaftsethik. Wiesbaden: Springer 2015.
Kuzmics, Helmut/Mozetič, Gerald: Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK 2003.
Lach, Roman: Linde. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 369f.

Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2001.
Lämmert, Eberhard (Hg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Berlin: Akademie 1999.
Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004 [1955].
Läufer, Eva/Müller: Gabriele: Menschen und Lebenswelten. Eine Typologie von Raumbezogenheiten. In: Schilling, Heinz/Ploch, Beatrice (Hg.): Region. Heimaten der individualisierten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie 1995, S. 245-275.
Lafont, Cristina: Kommunikatives Handeln. In: Dies./Brunkhorst, Hauke/Kreide, Regina (Hg.): Habermas-Handbuch. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009, S. 332-336.
Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler 2016; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage.
Landau, Terry: Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen, übersetzt von Brigitte Dittami. Reinbek: Rowohlt 1995 [1993; engl. 1989].
Lang, Niklas: E-Mail. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 182-190.
Lang, Norbert: Multimedia. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 303-323.
Langer, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria (Hg.): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript 2018.
Langer, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria: Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. In: Dies. (Hg.): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript 2018, S. 9-28.
Langthalter, Ernst: Das Dorf (er-)finden. Wissensfabrikation zwischen Geschichte und Gedächtnis. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 53-80.
Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente. In: Helmes, Günter/Köster, Werner (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2002, S. 67-71 [1775].
Lehmann, Johannes F.: Literatur lesen, Literatur hören. Versuch einer Unterscheidung. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Literatur und Hörbuch. Text + Kritik. Heft 196. München: Richard Boorberg 2012, S. 3-13.
Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. Berlin/Boston: De Gruyter 1999.
Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 2. Teilband. Berlin/Boston: De Gruyter 2001.
Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 3. Teilband. Berlin/Boston: De Gruyter 2002.
Leonhard, Rudolf: Technik und Kunstform. In: Bredow, Hans (Hg.): Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Kurt Vowinckel 1950, S. 79-83 [1924].
Lersch, Edgar: Mediengeschichte des Hörfunks. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 455-489.

Leschke, Rainer: Medientheorie. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 14-40.
Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München: Wilhelm Fink 2003.
Leschke, Rainer/Heidbrink, Henriette (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien. Konstanz: UVK 2010.
Leschke, Rainer: Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien. Konstanz: UVK 2010.
Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2007 [1766].
Leubner, Martin: Adaption. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 5.
Liebsch, Burkhard/Straub, Jürgen: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften. Frankfurt am Main: Campus 2003, S. 9-12.
Lillge, Claudia: Verfilmung. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 801.
Lindemann, Gabriele/Heim, Vera: Erfolgsfaktor Menschlichkeit. Wertschätzend führen – wirksam kommunizieren. Paderborn: Junfermann 2016; 3., überarbeitete Auflage.
Lipinsky, Birte/Lüken, Sarah/Maurer, Jana: Werkstattgespräch mit Juli Zeh. Der Unterschied zwischen Realität und Fiktion ist marginal. Oldenburg: Fruehwerk 2008.
Liptay, Fabienne/Marschall, Susanne/Solbach, Andreas (Hg.): Heimat. Suchbild und Suchbewegung. Remscheid: Gardez! 2005.
Liptay, Fabienne: ‚There's no place like home'. Szenen der Heimkehr im Film. In: Dies./Marschall, Susanne/Solbach, Andreas (Hg.): Heimat. Suchbild und Suchbewegung. Remscheid: Gardez! 2005, S. 13-41.
Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg 2005.
Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Dies. (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Richard Boorberg 2005, S. 12-18.
Lischka, Gerhard Johann/Weibel, Peter (Hg.): Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien. Wabern/Bern: Benteli 2004.
Lischka, Gerhard Johann: Die Kunst und die Medien: In: Ders./Weibel, Peter (Hg.): Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien. Wabern/Bern: Benteli 2004, S. 6-39.
Lissek, Michael: Der Autor als Umschalter und Transformator. Oder: Das Material treibt seine heiteren Spielchen. Erzählformen im akustischen Radio-Feature. In: Meißner, Jochen/Krzewina, Uwe (Hg.): Hörspiel ist schön! Beiträge aus sechs Jahren Hörspielsymposion am Nordkolleg Rendsburg. Rendsburg: Nordkolleg 2009, S. 185-201.
Llanque, Marcus: Arendts Politikverständnis und seine Relevanz für das 21. Jahrhundert. In: Blume, Dorlis/Boll, Monika/Gross, Raphael (Hg.): Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert. München: Piper 2020, S. 237-247.
Lobensommer, Andrea: Die Suche nach „Heimat". Heimatkonzeptionsversuche in Prosatexten zwischen 1989 und 2001. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010.

Lobo, Sascha: Das Ende der Gesellschaft. Von den Folgen der Vernetzung. In: Pörksen, Bernhard/Narr, Andreas (Hg.): Schöne digitale Welt. Köln: Herbert von Halem 2020, S. 52-79.
Lodge, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen, übersetzt von Jörg Helbig und Stephanie Lob. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 68-80 [engl. 1996].
Löffelholz Martin/Altmeppen, Klaus-Dieter: Kommunikation in der Informationsgesellschaft. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 570-591.
Löhner, Michael: Zuhause – lokal oder sozial? Aus der Welt der Heimatgeber und Heimatnehmer. In: Klose, Joachim (Hg.): Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses. Wiesbaden: Springer 2013, S. 151-158.
Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [2001].
Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen/Bloomfield Hills: Barbara Budrich 2007.
Lohmeier, Anke-Marie: Hermeneutische Theorie des Films. Tübingen: Max Niemeyer 1996.
Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink 1993 [1972].
Lubkoll, Christine/Illi, Manuel/Hampel, Anna: Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 1-10.
Luckmann, Thomas: Das Gespräch. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1996 [1984], S. 49-63.
Ludewig, Alexandra: Verfilmte Dörfer. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 276-285.
Ludewig, Alexandra: Es heimatet sehr. 125 Jahre Heimatfilm. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2021, S. 427-444.
Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004.
Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit, übersetzt von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink 1987 [frz. 1983].
Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Ders.: Postmoderne für Kinder, übersetzt von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen 1987 [frz. 1986], S. 11-31.
Lyotard, Jean-François: Memorandum über die Legitimität. In: Ders.: Postmoderne für Kinder, übersetzt von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen 1987 [frz. 1986], S. 57-83.
Lyotard, Jean-François: Randbemerkungen zu den Erzählungen. In: Ders.: Postmoderne für Kinder, übersetzt von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen 1987 [frz. 1986], S. 32-37.
Lyotard, Jean-François: Sendschreiben zu einer allgemeinen Geschichte. In: Ders.: Postmoderne für Kinder, übersetzt von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen 1987 [frz. 1986], S. 38-56.
Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, übersetzt von Otto Pfersmann. Wien: Passagen 2012; 7., überarbeitete Auflage [frz. 1979].

Maaz, Hans-Joachim: Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR. Berlin: Argon 1990.
Maaz, Hans-Joachim: Der Gefühlsstau. Psychogramm einer Gesellschaft. München: C. H. Beck 2019 [2010].
Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sibylle (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 130-146.
Magerski, Christine/Karpenstein-Eßbach, Christa: Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien. Wiesbaden: Springer 2019.
Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem 2006.
Mai, Manfred/Winter, Rainer: Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: Dies. (Hg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem 2006, S. 7-23.
Maier, Frank: Das Hörspiel. Eine technische Kunstform? Diss. Würzburg 2015.
Maiwald, Klaus: Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Vergleich. Stuttgart: Reclam 2015.
Majetschak, Stefan: Wittgenstein und die Folgen. Stuttgart: J. B. Metzler 2019.
Marschall, Susanne: Schabbach: die Heimat des Edgar Reitz. In: Dies./Liptay, Fabienne/Solbach, Andreas (Hg.): Heimat. Suchbild und Suchbewegung. Remscheid: Gardez! 2005, S. 43-61.
Marschall, Susanne/Koch, Manuel: Comicverfilmung. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 122-125.
Marschall, Susanne: Filmwissenschaft. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 62-68.
Marszalek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2018.
Marszalek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc: Über Land – lesen, erzählen, verhandeln. In: Dies. (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2018, S. 9-26.
Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck 2012; 9., erweiterte und aktualisierte Auflage [1999].
Matt, Peter von: … fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München/Wien: Carl Hanser 1983.
Matuschek, Stefan: Literatur und Lebenswelt. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem und nicht-wissenschaftlichem Literaturverständnis. In: Löck, Alexander/Urbich, Jan (Hg.): Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin/Boston: De Gruyter 2010, S. 289-308.
Maye, Harun: Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der Dichterlesung von Klopstock bis Rilke. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink Verlag 2014, S. 13-29.

McCarthy, Thomas: Kritik der Verständigungsverhältnisse. Zur Theorie von Jürgen Habermas, übersetzt von Max Looser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [engl. 1978].
McKee, Robert: Dialog. Wie man seinen Figuren eine Stimme gibt, übersetzt von Tanja Handels. Berlin: Alexander 2018 [engl. 2016].
McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens, übersetzt von Eva Brückner-Tuckwiller, Katharina Broich und Josef Zobel. Berlin: Alexander 2019 [2000; engl. 1997].
McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle – „Understanding Media", übersetzt von Meinrad Amann. Düsseldorf: ECON 1992 [engl. 1964].
Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus, übersetzt von Ulf Pacher 1973 [1968; engl. 1934].
Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Literatur und Film. Tübingen: Stauffenberg 1999.
Mecke, Jochen: Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films. In: Ders./Roloff, Volker (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Literatur und Film. Tübingen: Stauffenberg 1999, S. 97-123.
Mecke, Jochen/Roloff, Volker: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In: Dies. (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Literatur und Film. Tübingen: Stauffenberg 1999, S. 7-20.
Meineke, Eva: Gelb. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 217ff.
Meister, Jan Christoph/Schönert, Jörg: The DNS of Mediacy. In: Hühn, Peter/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hg.): Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 11-40.
Menke, Christoph: Ödipus' Fehler: Über den Widerstreit im Handeln. In: Liebsch, Burkhard/Straub, Jürgen (Hg.): Lebensformen im Widerstreit. Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften. Frankfurt am Main: Campus 2003, S. 343-363.
Mergenthaler, Volker: Fenster. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 173ff.
Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2006.
Merten, Klaus: Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozeßanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag 1977.
Mertens, Mathias (Hg.): Forschungsüberblick ‚Intermedialität'. Kommentierungen und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000.
Merz-Benz: Peter-Ulrich: Die begriffliche Architektonik von „Gemeinschaft und Gesellschaft". In: Clausen, Lars/Schlüter, Carsten (Hg.): Hundert Jahre „Gemeinschaft und Gesellschaft". Ferdinand Tönnies in der internationalen Diskussion. Opladen: Leske + Budrich 1991, S. 31-64.
Metz, Christian: Semiologie des Films, übersetzt von Renate Koch. München: Wilhelm Fink 1972 [frz. 1968].
Metz, Christian: Sprache und Film, übersetzt von Micheline Theune und Arno Ros. Frankfurt am Main: Athenäum 1973 [frz. 1971].
Metz, Hans-Dieter/Mann, Golo: Verfilmung als eigenständiges Kunstwerk – Telefongespräch anläßlich der Verfilmung von Th. Manns „Dr. Faustus". In: Adam, Gerhard (Hg.): Literaturverfilmungen. München: Oldenbourg 1984, S. 16f. [1982].

Meyer, Anna-Maria: Störfaktor Vorlage? Die Rolle der Vorlage bei der Rezeption von Verfilmungen. München: Kopaed 2017.
Meyer, Katrin: Macht und Gewalt im Widerstreit. Politisches Denken nach Hannah Arendt. Basel: Schwabe 2016.
Meyer, Petra Maria: Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst. Wien: Passagen 1993.
Meyer, Petra Maria: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformationen von Beckett über Cage bis Mayröcker. Düsseldorf/Bonn: Parerga 1997.
Meyer, Petra-Maria: „I've got the power". Zur Performativität von Sprache und Stimme in filmischer Beobachtung des Radios. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013, S. 243-262.
Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006.
Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 7-17.
Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie 2001.
Meyer-Kalkus, Reinhart: Literatur für Stimme und Ohr. In: Felderer, Brigitte (Hg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 173-186.
Meyer-Kalkus, Reinhart: Vorlesbarkeit – zur Lautstilistik narrativer Texte. In: Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael (Hg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin/New York: De Gruyter 2006, S. 349-381.
Meyer-Kalkus, Reinhart: Medialität. Stimme, Performanz und Sprechkunst. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 213-223.
Micali, Stefano: Depression in der unternehmerischen Gesellschaft. In: Ders./Fuchs, Thomas/Iwer, Lukas (Hg.): Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer beschleunigten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [2018], S. 80-114.
Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz/München: UVK 2015 [2003]; 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage.
Mildorf, Jarmila: Mündliches Erzählen/Alltagserzählungen. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 229-243.
Mitzscherlich, Beate: Heimat. Kein Ort. Nirgends. In: Klose, Joachim (Hg.): Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses. Wiesbaden: Springer 2013, S. 47-67.
Mitzscherlich, Beate: Heimat als subjektive Konstruktion. Beheimatung als aktiver Begriff. In: Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Bielefeld: transcript 2019, S. 183-195.
Möller, Karl-Dietmar: Zum Verhältnis von Interaktion, nonverbaler Kommunikation und Dialog im Spielfilm. In: Bentele, Günter/Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.):

Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 303-315.
Möller-Naß, Karl-Dietmar: Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte. Münster: MAkS 1988 [1986].
Moennighoff, Burkhard: Hörbuch. In: Ders./Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 327.
Mogendorf, Christine: „Da. So seid ihr." Von demokratischer Literatur im Zeitalter der Indifferenz. In: Schenk, Klaus/Rossi, Christina (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021, S. 187-205.
Moltke, Johannes von: No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005.
Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Schöning, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 81-95 [1978].
Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek: Rowohlt 2007 [2000; engl. 1977/1980/1995/2000].
Monaco, James: Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien, übersetzt von Hans-Michael Bock. Reinbek: Rowohlt 2017 [2011; engl. 1999].
Morris, Charles William: Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie, übersetzt von Roland Posner und Jochen Rehbein. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein 1979 [1972; engl. 1938/39].
Moser, Natalie: Dorfroman oder *urban legend*? Zur Funktion der Stadt-Dorf-Differenz in Juli Zehs *Unterleuten*. In: Marszalek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2018, S. 127-140.
Mouffe, Chantal: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion, übersetzt von Nils Neumeier. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 [engl. 2005].
Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken, übersetzt von Richard Barth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014 [engl. 2013].
Mouffe, Chantal/Wagner, Elke: Und jetzt, Frau Mouffe? In: Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken, übersetzt von Richard Barth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014 [engl. 2013], S. 191-214 [2007].
Müller, Andreas: Figurenrede. Grundzüge der Rededarstellung im Roman. Diss. Göttingen 1981.
Müller, Jürgen E.: Der inter-mediale Fall des Hauses „Usher": Literatur, Photographie und Musik – zu einer Bildreihe von Elisabeth Deiters. In: Hess-Lüttich, Ernest W. B./Posner, Roland (Hg.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 127-149.
Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus 1996.
Müller, Jürgen E.: Intermedialität digital: Konzepte, Konfigurationen, Konflikte. In: Blättler, Andy et al. (Hg.): Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte. Bielefeld: transcript 2010, S. 17-40.
Münch, Richard: Soziologische Theorie. Band 2: Handlungstheorie. Frankfurt/New York: Campus 2003.

Münch, Richard: Soziologische Theorie. Band 3: Gesellschaftstheorie. Frankfurt/New York: Campus 2004.
Mütherig, Vera: Akustisch, Aural, Authentisch? Die Autoren-Stimme als Text. In: Assmann, David-Christopher/Menzel, Nicola (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink 2018, S. 129-145.
Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, S. 6-18.
Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1994.
Naumann, Meino: Dialogeffekte im Spätromantischen Roman. Untersuchung der Dialogverfahren in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart". In: Rump, Gerhard Charles/Heindrichs, Wilfried (Hg.): Interaktionsanalysen. Aspekte dialogischer Kommunikation. Hildesheim: Gerstenberg 1982, S. 80-97.
Navratil, Michael: Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin/Boston: De Gruyter 2022.
Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014.
Nell, Werner/Weiland, Marc: Imaginationsraum Dorf. In: Dies. (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 13-50.
Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019.
Nell, Werner/Weiland, Marc: Literaturwissenschaft. In: Dies. (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 55-61.
Nell, Werner: Differenz und Exklusion: Heimat als Kampfbegriff – mit einer Erinnerung an Heinrich Böll. In: Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 145-165.
Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2021.
Nell, Werner/Weiland, Marc: Der Topos vom guten Leben auf dem Land. Geschichte und Gegenwart. In: Dies.: (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2021, S. 9-73.
Neuenhaus-Luciano, Petra: Amorphe Macht und Herrschaftsgehäuse – Max Weber. In: Imbusch, Peter (Hg.): Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden: Springer 2012 [1998]; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 97-114.
Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar: Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 344-352.
Neumann, Birgit: Raum und Erzählung. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 96-104.
Nguyen-Kim, Mai Thi: Die kleinste gemeinsame Wirklichkeit. Wahr, falsch, plausibel? Die größten Streitfragen wissenschaftlich geprüft. München: Droemer 2021.

Niebauer, Elke: Rundfunkpublikationen: Eigenpublikationen des Rundfunks und Fachperiodika 1923-1992. Ein Bestandsverzeichnis. Materialien zur Rundfunkgeschichte Band 4. Frankfurt am Main: Deutsches Rundfunkarchiv/Historisches Archiv der ARD 1992.

Niederberger, Andreas: Kontingenz und Vernunft. Grundlagen einer Theorie des kommunikativen Handelns im Anschluss an Habermas und Merleau-Ponty. Freiburg/München: Karl Alber 2007.

Niederhoff, Burkhard: Focalization. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 197-205.

Niederhoff, Burkhard: Perspective – Point of View. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 692-705.

Nischik, Reingard: Speech Act Theory, Speech Acts, and the Analysis of Fiction. In: Walker, R. M. et al. (Hg.): The Modern Language Review. Volume 88. London: The Modern Humanities Research Association 1993, S. 297-306.

Nischik, Reingard: Literaturadaption. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 454f.

Nitsch, Wolfram: Topgraphien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 30-40.

Nohr, Rolf N.: „Du bist jetzt ein heldenhafter Stratege“. Die Anrufung des strategischen Subjekts. In: Ders./Böhme, Stefan/Wiemer, Serjoscha (Hg.): Diskurse des strategischen Spiels. Medialität, Gouvernementalität, Topografie. Münster: Lit 2014, S. 19-67.

Nolde, Hendrik: Dorfgeschichten, Globalisierung und gutes Leben auf dem Land. Dorf und Welt in der deutschsprachigen Landlebenliteratur. Von Berthold Auerbach zu Juli Zeh. Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2021, S. 377-392.

Nonnenmacher, Hartmut: Genette goes Movies: Literarische und filmische Narratologie im Vergleich. In: Berg, Walter Bruno/Reiser, Frank/Polverini, Chiara (Hg.): Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg – eine Zwischenbilanz. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 163-187.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT 2000.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität. In: Dies. (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT 2000, S. 3-38.

Nünning, Ansgar: Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, 13-47.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Dies. (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002, S. 1-22.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚post-klassischen' Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Dies. (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT 2002, S. 1-33.

Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 33-52.

Nünning, Ansgar: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 634-637.

Obst, Helmut: Die Entwicklung des deutschen Popromans mit seinen Verfilmungen. In: Bluhm, Lothar/Schmitt, Christine (Hg.): Kopf-Kino – Gegenwartsliteratur und Medien. Trier: WVT 2006, S. 225-235.

Ochsner, Beate: Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung. In: Blättler, Andy et al. (Hg.): Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte. Bielefeld: transcript 2010, S. 41-60.

Oesterhelt, Anja: Geschichte der Heimat. Zur Genese ihrer Semantik in Literatur, Religion, Recht und Wissenschaft. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.

Ortheil, Hanns-Josef: Schreiben über mich selbst. Berlin: Duden 2014.

Paech, Joachim (Hg.): Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur. Münster: MAkS 1984.

Paech, Joachim (Hg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 14-30.

Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München: Wilhelm Fink 2008.

Palmier, Jean-Pierre: Transmediale Trauer. Literarische und filmische Emotionalisierung am Beispiel der filmischen Goethe-Adaptionen *Werther* (2008) und *Mitte Ende August* (2009). In: Poppe, Sandra (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 249-266.

Pamminger, Walter: Geschriebene und gedruckte Stimmen. Exemplarische Objekte aus zeitgenössischen Grafikkulturen. In: Felderer, Brigitte (Hg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 242-255.

Paris, Rainer: Der kurze Atem der Provokation. In: Ders.: Der Wille des Einen ist das Tun des Anderen. Aufsätze zur Machttheorie. Weilerswist: Velbrück 2015, S. 49-71 [1989].

Paris, Rainer/Sofsky, Wolfgang: Drohungen. Über eine Methode der Interaktionsmacht. In: Paris, Rainer: Der Wille des Einen ist das Tun des Anderen. Aufsätze zur Machttheorie. Weilerswist: Velbrück 2015, S. 19-48 [1987].

Paris, Rainer: Einleitung: Macht als Interaktion. In: Ders.: Der Wille des Einen ist das Tun des Anderen. Aufsätze zur Machttheorie. Weilerswist: Velbrück 2015, S. 7-18.
Paris, Rainer: Tücken der Macht. Das Beispiel der Politik. In: Ders.: Der Wille des Einen ist das Tun des Anderen. Aufsätze zur Machttheorie. Weilerswist: Velbrück 2015, S. 169-193 [2003].
Paul, Axel T.: Theorie des Geldes zur Einführung. Hamburg: Junius 2017.
Pause, Johannes: Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2012.
Peirce, Charles S.: Phänomen und Logik der Zeichen, übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 [1983].
Pelka, Artur: Zum Politikum der Kleidung. In: Neuhaus, Stefan/Nover, Immanuel (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 127-138.
Peters, Jan-Marie: Komponenten der „Filmsprache“. In: Adam, Gerhard (Hg.): Literaturverfilmungen. München: Oldenbourg 1984, S. 62-69 [1972].
Peters, Jan-Marie: Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film. In: Paech, Joachim (Hg.): Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur. Münster: MAkS 1984, S. 53-71.
Peters, Jan-Marie: Die Struktur der Filmsprache. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003; 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, S. 371-388 [1962].
Petrey, Sandy: Speech Acts and Literary Theory. New York/London: Routledge 1990.
Pfister, Manfred: Das Drama. München: Wilhelm Fink 2001 [1977/1988].
Piepmeier, Rainer: Philosophische Aspekte des Heimatgefühls. In: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 91-108.
Pinto, Vito: Mediale Sphären. Einführung in das Kapitel. In: Ders./Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.): Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: transcript 2009, S. 87-98.
Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld: transcript 2012.
Pinto, Vito: Hörbuch oder Hörspiel? Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks *Neid*. In: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel. Bielefeld: transcript 2017, S. 85-101.
Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [1924].
Pöhlmann, Sascha: Multimodalität als Grenzgang des Narrativen im Romanwerk Mark Z. Danielewskis. In: Brückl, Stefan/Haefs, Wilhelm/Wimmer, Max (Hg.): Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. München: Richard Boorberg 2021, S. 264-301.
Pörksen, Bernhard/Narr, Andreas: Realität der Fiktion. Eine biografische Skizze zu Juli Zeh – Vorbemerkung der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): Schöne digitale Welt. Köln: Herbert von Halem 2020, S. 174-177.
Pörtner, Paul: Schallspielstudien. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 58-70 [1968].
Pojana, Manfred: Zum Konzept der kommunikativen Rationalität bei Jürgen Habermas. Essen: Die blaue Eule 1985.

Pongs, Hermann: Das Hörspiel. Zeichen der Zeit. Heft 1. Stuttgart: Fr. Frommen 1930.
Popitz, Heinrich: Phänomene der Macht. Tübingen: J. C. B. Mohr 1992; 2., stark erweiterte Auflage.
Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
Poppe, Sandra (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
Poppe, Sandra: Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 9-27.
Poppe, Sandra: Emotionen in Literatur und Film. Transmediale Visualität als Mittel der Emotionsdarstellung. In: Renner, Karl Nikolaus/Hoff, Dagmar von/Krings, Matthias (Hg.): Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 37-63.
Potsch, Sandra: Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale. Formen episodenhaften und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film. Bamberg: University of Bamberg Press 2014.
Preisendanz, Wolfgang: Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1996 [1984], S. 473-487.
Preußer, Heinz-Peter: Juli Zeh. In: Hilmes, Carola (Hg.): Schriftstellerinnen III. München: Richard Boorberg 2020, S. 162-185.
Preußer, Heinz-Peter: Juli Zeh auf allen Kanälen. Zur transmedialen Inszenierung des Selbst im literarischen Feld unter besonderer Berücksichtigung filmischer Adaptionen. In: Schenk, Klaus/Rossi, Christina (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021, S. 15-41.
Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Juli Zeh. Text + Kritik. Heft 237. München: Richard Boorberg 2023.
Prisching, Manfred: Paradoxien der Vergemeinschaftung. In: Hitzler, Ronald/Honer, Anne/Pfadenhauer, Michaela (Hg.): Posttraditionale Gesellschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 35-54.
Pross, Caroline: Hörspieladaption/Hörbuchadaption. In: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch der Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 388-393.
Pross, Harry: Geschichte und Mediengeschichte. In: Bobrowsky, Manfred/Duchkowitsch, Wolfgang/Haas, Hannes (Hg.): Medien- und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: Wilhelm Braumüller 1987, S. 8-15.
Prümm, Karl: Medialität. Audiovisuelle Medien. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 232-244.
Puhl, Klaus: Regelfolgen. In: Savigny, Eike von (Hg.): Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen. Berlin: Akademie 2011; 2., bearbeitete Auflage, S. 91-109.
Rach, Rudolf: Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption. Köln/Berlin: Grote 1964.
Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: A. Francke 2002.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität *‚light'*? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung' des Altermedialen. In: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004, S. 27-77.

Rancière, Jacques: Die Gemeinschaft der Gleichen, übersetzt von Bernhard Dieckmann. In: Vogl, Joseph (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 101-132 [frz. 1990].

Rancière, Jacques: Das Unvernehmen, übersetzt von Richard Steurer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [frz. 1995].

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, übersetzt von Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link. Berlin: b_books Verlag 2008 [frz. 2000].

Rancière, Jacques: Die Gemeinschaft als Uneinigkeit (mit François Noudelmann), übersetzt von Richard Steurer-Boulard. In: Ders.: Das Volk und seine Fiktionen. Interviews 2003-2005. Wien: Passagen 2013 [frz. 2009], S. 27-40.

Rauh, Reinhold: Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm. Münster: MAkS 1987.

Rauh, Reinhold: Edgar Reitz. Film als Heimat. München: Wilhelm Heyne 1993.

Raulet, Gérard: Die Modernität der ‚Gemeinschaft'. In: Brumlik, Micha/Brunkhorst, Hauke (Hg.): Gemeinschaft und Gerechtigkeit. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 72-93.

Redepenning, Marc: Das gute Leben auf dem Land – oder in der Stadt? Raumsemantiken im Kontext von Urbanität, Ruralität und Rurbanität. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2021, S. 575-592.

Reese-Schäfer, Walter: Lyotard zur Einführung. Hamburg: Junius 1995 [1988].

Reese-Schäfer, Walter: Jürgen Habermas. Frankfurt/New York: Campus 2001; 3., vollständig überarbeitete Auflage.

Reichel, Juliane: Sprache – Sprachspiel – Spiel. Phänomene als Methode bei Heidegger, Wittgenstein und Gadamer. Oldenburg: BIS 2010.

Reich, Kersten: Die Ordnung der Blicke. Perspektiven des interaktionistischen Konstruktivismus. Band 1: Beobachtung und die Unschärfen der Erkenntnis. Weinheim: Beltz 2009; 2., völlig veränderte Auflage.

Reichertz, Jo: Die Macht der Worte und der Medien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010 [2007].

Reichertz, Jo: Einleitung: Grenzen der Kommunikation – Kommunikation an den Grenzen. In: Ders. (Hg.): Grenzen der Kommunikation – Kommunikation an den Grenzen. Weilerswist: Velbrück 2020, S. 11-27.

Reitz, Edgar: Alles ist machbar, aber mehr nicht. Aus dem Produktionstagebuch zu „Heimat 3". In: Ders.: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, herausgegeben von Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 261-310.

Reitz, Edgar: Die Schönheit der Nebensachen. Aus dem Produktionstagebuch zu „Heimat". In: Ders.: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, herausgegeben von Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 19-103 [1984].

Reitz, Edgar: Die Vollendung einer Trilogie. Ein Gespräch mit Ingo Fliess. In: Ders.: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, herausgegeben von

Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 221-260.
Reitz, Edgar: Die Zweite Heimat. Ein Entwurf. In: Ders.: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, herausgegeben von Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 104-112 [1993].
Reitz, Edgar: Drehort Heimat. Ein Gespräch mit Michael Töteberg. In: Ders.: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, herausgegeben von Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 119-207.
Reitz, Edgar: Heimat 3. Entwürfe. In: Ders.: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, herausgegeben von Michael Töteberg, Ingo Fliess und Daniel Bickermann. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 208-220.
Reitz, Edgar: Essays, Studien, Vorträge. In: Koebner, Thomas/Koch, Michelle (Hg.): Edgar Reitz erzählt. München: Richard Boorberg 2008, S. 297-379.
Reitz, Edgar: Synchronregie von Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. Ausschnitte aus einem Interview (26.07.2003). In: Koebner, Thomas/Koch, Michelle (Hg.): Edgar Reitz erzählt. München: Richard Boorberg 2008, S. 350-358.
Reitz, Edgar: Die große Werkschau. Ein Handbuch. Marburg: Schüren 2018.
Reitz, Tilman: Sprachgemeinschaft im Streit. Philosophische Analysen zum politischen Zeichengebrauch. Bielefeld: transcript 2014.
Renger, Almut-Barbara: Schweigen/Stille: In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 572ff.
Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 602ff.
Renner, Karl Nikolaus/Hoff, Dagmar von/Krings, Matthias (Hg.): Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.
Renner, Karl Nikolaus: Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. In: Ders./Hoff, Dagmar von/Krings, Matthias (Hg.): Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 1-15.
Renner, Rolf. G.: Literatur und Gesellschaftstheorie. Einleitung. In: Ders./Kimmich, Dorothee/Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2008 [1996]; vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe, S. 59-73.
Renner, Rolf. G.: Literatur und Medien. Einleitung: Intermedialität. In: Ders./Kimmich, Dorothee/Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2008 [1996]; vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe, S. 423-431.
Richter, Helmut/Schmitz, Walter H.: Funktionale Kontexte von Gesprächsanalyse. In: Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft. Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 23-39.
Richter, Lars: Juli Zeh: Literatur und Engagement unter Leuten. In: Adler, Hans/Klocke, Sonja E. (Hg.): Protest und Verweigerung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. Paderborn: Brill/Wilhelm Fink 2019, S. 129-155.

Riehl, Wilhelm Heinrich: Land und Leute. Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik. Band 1. Stuttgart: J.G. Cotta 1861.
Rippl, Gabriele: *Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse.* In: Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte (Hg.): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter 2014, S. 139-158.
Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität. Darmstadt: WBG 2014.
Röhner, Jessica/Schütz, Astrid: Psychologie der Kommunikation. Wiesbaden: Springer 2016 [2012].
Römpp, Georg: Ludwig Wittgenstein. Eine philosophische Einführung. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2010.
Römpp, Georg: Habermas leicht gemacht. Eine Einführung in sein Denken. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2015.
Rösch, Gertrud Maria: Pferd. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 471ff.
Rössel, Julia: Unterwegs zum guten Leben? Raumproduktionen durch Zugezogene in der Uckermark. Bielefeld: transcript 2014.
Rohmer, Ernst: Tor/Tür. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 654f.
Roloff, Volker: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni. In: Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: WBG 1995, S. 269-309.
Rommerskirchen, Jan: Soziologie & Kommunikation. Theorien und Paradigmen von der Antike bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Springer 2014.
Rosa, Hartmut et al.: Theorien der Gemeinschaft zur Einführung. Hamburg: Junius 2010; 2., vollständig überarbeitete Auflage.
Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [2005].
Rosa, Hartmut: Heimat als anverwandelter Weltausschnitt. Ein resonanztheoretischer Versuch. In: Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Bielefeld: transcript 2019, S. 153-172.
Rosa, Hartmut/Oberthür, Jörg: Einleitung. In: Dies. et al.: Gesellschaftstheorie. München: UVK 2020, S. 11-34.
Rosenbaum, Uwe/Norddeutscher Rundfunk (Hg.): Das Hörspiel. Eine Bibliographie. Texte – Tondokumente – Literatur. Hamburg: Hans-Bredow-Institut 1974.
Rothe, Friederike: Zwischenmenschliche Kommunikation. Eine interdisziplinäre Grundlegung. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2006.
Rothemund, Kathrin: Erzählen im Fernsehen. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 458-471.
Rother, Rainer: Adaption. In: Ders. (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek: Rowohlt 1997, S. 16f.
Ruckriegl, Peter/Koebner, Thomas: Literaturverfilmung. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 410-413.
Rüb, Matthias: Konsensus oder Différend? Haben sich Jürgen Habermas und Jean-François Lyotard (noch) etwas zu sagen? Versuch eines Vergleichs. In: Danielzyk, Rainer/Volz, Fritz Rüdiger (Hg.): Parabel. Vernunft der Moderne? Zu Habermas'

Theorie des kommunikativen Handelns. Münster: edition liberación 1987 [1986], S. 87-99.
Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption. Göttingen: V&R unipress 2008.
Rühr, Sandra: Downloads, das „allerneueste Ungemach?“ Oder: Die Entwicklung von Downloadportalen innerhalb des deutschen Hörbuchmarktes. In: Dies. (Hg.): Verliert das Hörbuch seinen Körper? Die Auswirkungen des Downloads auf Bibliotheken, Buchbranche und Nutzer. Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXIX. Universität Erlangen-Nürnberg Buchwissenschaft 2010, S. 13-39.
Rühr, Sandra: Geschichte und Materialität des Hörbuchs. In: Dies./Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK 2010, S. 59-138.
Rühr, Sandra: Eine (kleine) Mediengeschichte des Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten. In: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Literatur und Hörbuch. Text + Kritik. Heft 196. München: Richard Boorberg 2012, S. 14-25.
Rühr, Sandra: Ist es überhaupt ein Buch? Dispositive zweier scheinbar verwandter Medien. In: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel. Bielefeld: transcript 2017, S. 17-32.
Runia, Jil: Mobile Verwurzelung: Hybride Heimatkonzeptionen in Randa Jarrars *A Map of Home*. In: Dies./Bönisch, Dana/Zehschnetzler, Hanna (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 167-187.
Rusch, Gebhard: Kommunikation und Verstehen. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 60-78.
Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1991.
Ryan, Marie-Laure (Hg.): Narrative across Media. The Languages of Storytelling. Lincoln/London: University of Nebraska Press 2004.
Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität, übersetzt von Marlies Klamt, Karl Nikolaus Renner und Judith Schneider. In: Renner, Karl Nikolaus/Hoff, Dagmar von/Krings, Matthias (Hg.): Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 88-117.
Ryan, Marie-Laure: Narration in Various Media. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 468-488.
Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 726-742.
Ryan, Marie-Laure: Space. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 796-811.
Safranski, Rüdiger: Einzeln sein. Eine philosophische Herausforderung. München: Carl Hanser 2021.

Sandner, Daniela: Konstruierte Männlichkeit. Hygienische Reformliteratur, Prosatexte und Ego-Dokumente im Wilhelminismus und in der Weimarer Republik. Würzburg: Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 2019.
Sannwald, Daniela: Heimatfilm. In: Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek: Rowohlt 1997, S. 145-148.
Sarraute, Nathalie: Konversation und Subkonversation In: Dies.: Das Zeitalter des Mißtrauens. Essays über den Roman, übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 55-80 [frz.1956].
Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl, übersetzt von Ulrich Bossier, herausgegeben von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2016.
Savigny, Eike von: Sprachspiele und Lebensformen: Woher kommt die Bedeutung? In: Ders. (Hg.): Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen. Berlin: Akademie 2011; 2., bearbeitete Auflage, S. 7-32.
Schabert, Bettina: Perspektiven auf Dorf und Gesellschaft. Juli Zehs Roman *Unterleuten*. Diss. Erlangen/Nürnberg 2022.
Schacht, Daniel Alexander: Fluchtpunkt Provinz. Der Neue Heimatfilm zwischen 1968 und 1972. Münster: MAkS 1991.
Schachtschabel, Gaby: Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt am Main: Peter Lang 1984.
Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane (Hg.): Gemeinschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019.
Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane: Gemeinschaft – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Gemeinschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 9-36.
Schäfers, Bernhard: Einführung in die Soziologie. Wiesbaden: Springer 2019; 3., aktualisierte und ergänzte Auflage.
Schäffner, Gerhard: Fernsehen. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 191-217.
Schäffner, Gerhard: Hörfunk. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München: Wilhelm Fink 1998; 5., vollständig überarbeitete und erheblich erweiterte Auflage, S. 274-293.
Schätzlein, Frank: Zwischen „körperloser Wesenheit“ und „Lautaggregat“. Anmerkungen zur Stimme im Hörspiel. In: Pinto, Vito/Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.): Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: transcript 2009, S. 115-125.
Schaffrick, Matthias: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. München: Wilhelm Fink 2014, S. 417-430.
Schanze, Helmut (Hg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon. München: Wilhelm Fink 1996.
Schanze, Helmut: Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage. In: Ders. (Hg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon. München: Wilhelm Fink 1996, S. 74-81.
Schanze, Helmut: Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse. In: Ders. (Hg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon. München: Wilhelm Fink 1996, S. 82-92.
Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001.

Schanze, Helmut: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 1-12.
Schanze, Helmut: Integrale Mediengeschichte. In: Ders. (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 207-280.
Scheffel, Michael: Was heißt (Film-)Erzählen? Exemplarische Überlegungen mit einem Blick auf Schnitzlers *Traumnovelle* und Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. In: Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre/Skrandies, Timo (Hg.): Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik. Bielefeld: transcript 2009, S. 15-31.
Schenk, Klaus/Rossi, Christina (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021.
Schenk, Klaus: Narrative Kaleidoskope. Zur Virtualisierung des Erzählens bei Juli Zeh. In: Ders./Rossi, Christina (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021, S. 89-119.
Schenk, Klaus/Rossi, Christina: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021, S. 9-12.
Scherer, Klaus R.: Die Funktionen des nonverbalen Verhaltens im Gespräch. In: Ders./Wallbott, Harald G. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz 1979, S. 25-32 [1978].
Schestag, Uda: „Literaturverfilmung“ oder „literarischer Film“? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Film am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders „Effi Briest“-Verfilmung. In: Fürnkäs, Josef et al. (Hg.): Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik. Bielefeld. Aisthesis 1993, S. 148-166.
Schier, Barbara: Alltagsleben im ‚sozialistischen Dorf‘. Merxleben und seine LPG im Spannungsfeld der SED-Agrarpolitik 1945-1990. Münster: Waxmann 2001.
Schiewer, Gesine Lenore: Kommunikation. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 391.
Schiewer, Gesine Lenore: Sprachwissenschaft. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2. Methoden und Theorien. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 392-402.
Schirach, Ariadne von: Die psychotische Gesellschaft. Wie wir Angst und Ohnmacht überwinden. Stuttgart: Tropen 2019.
Schlickers, Sabine: Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig/Héctor Babenco) und *Crónica de una muerte anunciada* (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi). Frankfurt am Main: Vervuert 1997.
Schlickers, Sabine: Im Spannungsfeld von Literatur und Film: *El beso de la mujer araña* von Manuel Puig und Héctor Babenco. In: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Literatur und Film. Tübingen: Stauffenberg 1999, S. 169-183.
Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature, übersetzt von Katharina Kracht. In: Hühn, Peter/Schmid, Wolf/Schönert, Jörg (Hg.): Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 243-258.
Schlieben-Lange: Perlokution. Eine Skizze. In: Höllerer, Walter/Miller, Norbert (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter Heft 52. Stuttgart: W. Kohlhammer 1974, S. 319-334.

Schlink, Bernhard: Heimat als Utopie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017 [2000].
Schlobinski, Peter (Hg.): Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien. Mannheim: Dudenverlag 2006.
Schlobinski, Peter: Die Bedeutung digitalisierter Kommunikation für Sprach- und Kommunikationsgemeinschaften. In: Ders. (Hg.): Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien. Mannheim: Dudenverlag 2006, S. 26-37.
Schlobinski, Peter: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien. Mannheim: Dudenverlag 2006, S. 7-8.
Schmachtenberg, Reinhard: Sprechakttheorie und dramatischer Dialog. Ein Methodenansatz zur Drameninterpretation. Tübingen: Max Niemeyer 1982.
Schmedes, Götz: *Medientext* Hörspiel. Ansätze zu einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster: Waxmann 2002.
Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 3., erweiterte und überarbeitete Auflage.
Schmid, Wolf: Ereignis. In: Huber, Martin/Ders. (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 312-333.
Schmidt, Gunnar: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte. München: Wilhelm Fink 2003.
Schmidt, Klaus M./Schmidt, Ingrid: Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2001; 2., erweiterte und aktualisierte Auflage.
Schmidt, Wolf Gerhard/Valk, Thorsten (Hg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Berlin/New York: De Gruyter 2009.
Schmitt-Roschmann, Verena: Heimat. Neuentdeckung eines verpönten Gefühls. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2010.
Schmitz, Ulrich: Schrift an Bild im World Wide Web. Articulirte Pixel und die schweifende Unbestimmtheit des Vorstellens. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 383-418.
Schmitz-Emans, Monika: Intermedialität. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 355.
Schmitz-Emans, Monika: Oralität und Schriftlichkeit, Zeitlichkeit und Performanz im Spiegel Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Assmann, David-Christopher/Menzel, Nicola (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink 2018, S. 227-247.
Schneider, Hans Julius/Kroß, Matthias: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Mit Sprache spielen. Die Ordnungen und das Offene nach Wittgenstein. Berlin: Akademie 1999, S. 7-9.
Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1981.
Schneider, Irmela: Zwischen den Fronten des oft Gehörten und nicht zu Entziffernden: Das deutsche Hörspiel. In: Thomsen, Christian W./Dies. (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: WBG 1985, S. 175-206.
Schneider, Jan Georg: Sprachkompetenz als Sprachspielkompetenz. In: Buss, Mareike et al. (Hg.): Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. München: Wilhelm Fink 2009, S. 59-78.
Schneider, Sabine: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte (Hg.): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter 2014, S. 68-85.

Schöne, Jens: Die Landwirtschaft in der DDR 1945-1990. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2005.
Schöne, Jens: Das sozialistische Dorf. Bodenreform und Kollektivierung in der Sowjetzone und DDR. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2008.
Schöning, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Ders. (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 248-266.
Schöning, Klaus/Kagel, Mauricio: Das Handwerkszeug. Kleines *Ohr*ganon des Hörspielmachens. In: Kagel, Mauricio: Das Buch der Hörspiele, herausgegeben. von Klaus Schöning. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 343-348.
Schöning, Klaus: Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? In: Ders. (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 287-305 [1979].
Schöning, Klaus: Hörspiel – Perspektiven. In: Lewandowski, Theodor/Rölleke, Heinz/Schemme, Wolfgang (Hg.): Wirkendes Wort. Heft 3. Düsseldorf: Schwann 1982, S. 150-154.
Scholz, Sylka: Heimat, Liebe und Familienglück. Warum Heimatfilme soziologisch betrachtet werden sollten. In: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_89-1.
Schorlemmer, Friedrich: Wohl dem, der Heimat hat. Berlin: Aufbau 2010 [2009].
Schreiber, Daniel: Zuhause. Die Suche nach dem Ort, an dem wir leben wollen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020 [2017].
Schroer, Markus: Einleitung: Die Soziologie und der Film In: Ders. (Hg.): Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK 2008, S. 7-13.
Schroer, Markus (Hg.): Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK 2008.
Schroer, Markus: Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In: Heinze, Carsten/Moebius, Stephan/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München: UVK 2012, S. 15-40.
Schroer, Markus: Gesellschaft im Film. In: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie. Wiesbaden: Springer 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_17-1.
Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas: Strukturen der Lebenswelt. Konstanz: UVK 2003.
Schütze, Fritz: Interaktionspostulate – am Beispiel literarischer Texte (Dostojewski, Kafka, Handke u.a.). In: Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft. Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 72-94.
Schützeichel, Rainer: Soziologische Kommunikationstheorien. Konstanz: UVK 2015 [2004]; 2., überarbeitete Auflage.
Schulte, Joachim: Wittgenstein. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2016 [1989].
Schulze Wessel, Julia: Über die zwei Seiten der Macht. Zum Machtbegriff Hannah Arendts. In: Brodocz, André/Hammer, Stefanie (Hg.): Variationen der Macht. Baden-Baden: Nomos 2013, S. 41-56.
Schwab, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin: LIT 2006.
Schwarte, Ludger: Jacques Rancière. In: Busch, Kathrin/Därmann, Iris (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch. München: Wilhelm Fink 2011, S. 347-359.
Schwarz-Friesel, Monika: Sprache und Emotion. Tübingen/Basel: A. Francke 2013 [2007]; 2., aktualisierte und erweiterte Auflage.

Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig: Reclam 1992.
Schweinitz, Jörg: Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft. In: Lämmert, Eberhard (Hg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Berlin: Akademie 1999, S. 73-88.
Schweinitz, Jörg: Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: Curtis, Robin et al. (Hg.): montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2). Marburg: Schüren 2007, S. 83-100.
Schweinitz, Jörg: Erzählen. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2011; 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 177ff.
Schwethelm, Matthias: Bücher zum Hören. Intermediale Aspekte von Audioliteratur. Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXVIII. Universität Erlangen-Nürnberg Buchwissenschaft 2010.
Schwietring, Thomas: Was ist Gesellschaft? Einführung in soziologische Grundbegriffe. Tübingen: UVK 2020; 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage.
Schwitalla, Johannes: Dialogsteuerung. Vorschläge zur Untersuchung. In: Ders. et al. (Hg.): Projekt Dialogstrukturen. München: Max Hueber 1976, S. 73-104.
Schwitzke, Heinz: Bericht über eine junge Kunstform. In: Ders. (Hg.): Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform. München: Paul List 1960, S. 9-29.
Schwitzke, Heinz: Exkurs über die Hörspielgeschichte. In: Ders. (Hg.): Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe. Band II. München: Paul List 1962, S. 7-18.
Schwitzke, Heinz: Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe. Band II. München: Paul List 1962.
Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1963.
Searle, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, übersetzt von R. u. R. Wiggershaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [engl. 1969].
Sedmak, Clemens: „Jedes Zeichen kann zum Lügen verwendet werden". Anmerkungen zur Offenheit der Sprache. In: Schneider, Hans Julius/Kroß, Matthias (Hg.): Mit Sprache spielen. Die Ordnungen und das Offene nach Wittgenstein. Berlin: Akademie 1999, S. 77-94.
Seel, Henri: „Verloren geglaubte solidarische Räume“. Spuren des Neoliberalismus-Diskurses in der Stadtflucht-Literatur der Gegenwart. In: Langer, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria (Hg.): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript 2018, S. 65-82.
Seel, Henri J.: Der Gang aufs Land. Eine Poetologie des Wissens über rurale Räume in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript 2023.
Segeberg, Harro: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt: WBG 2003.
Seger, Linda: Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere schaffen, übersetzt von Christine Schreyer. Berlin: Alexander 1999 [engl. 1990].
Seibert, Peter (Hg.): Fernsehen als Medium der Literatur. Kassel: University Press 2013.
Seifert, Manfred: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Zwischen Emotion und Kalkül. ‚Heimat‘ als Argument im Prozess der Moderne. Leipzig: Universitätsverlag 2010, S. 7f.
Seiler, Christoph: Die Diskursethik im Spannungsfeld von Systemtheorie und Differenzphilosophie. Habermas – Luhmann – Lyotard. Wiesbaden: Springer 2014.

Shen, Dan: Unreliabilitiy. In: Hühn, Peter et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Volume 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014; 2nd edition, fully revised and expanded, S. 896-909.
Simanowski, Roberto: Medialität. Elektronische und digitale Medien. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 244-249.
Simmel, Georg: Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft). Berlin: De Gruyter 1970 [1917].
Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 [1903].
Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017 [1989/1907].
Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1992/1908].
Sofsky, Wolfgang/Paris, Rainer: Figurationen sozialer Macht. Autorität Stellvertretung Koalition. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 [1991].
Somek, Alexander: Zur Rekonstruktion des Rechts (2): Die Prinzipien des Rechtsstaates. In: Koller, Peter/Hiebaum, Christian (Hg.): Jürgen Habermas: Faktizität und Geltung. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 69-83.
Spedicato, Eugenio/Hanuschek, Sven: (Hg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Könighausen & Neumann 2008.
Spedicato, Eugenio: Literaturverfilmung als Äquivalenzphänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954) In: Ders./Hanuschek, Sven: (Hg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Könighausen & Neumann 2008, S. 71-103.
Spedicato, Eugenio/Hanuschek, Sven: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Könighausen & Neumann 2008, S. 7f.
Spielmann, Götz: Sprache im Film: Dialog und Bild. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest 1994, S. 109-115.
Spielmann, Yvonne: Intermedialität. Das System Peter Greenaway. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.
Spielmann, Yvonne: Intermedialität und Hybridisierung. In: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004, S. 78-102.
Spies, Bernhard: Dorfgeschichte. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 137-142.
Spies, Marion: Sprachspiel. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 701f.
Spitta, Juliane: Die politische Romantik der Gemeinschaft. In: Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane (Hg.): Gemeinschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 37-63.
Spörl, Uwe: Metafiktion. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007; 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 493f.
Staiger, Michael: Erzählmedienwechsel. Zur Einführung in das Themenheft. In: Ders. (Hg.): Erzähllliteratur und Film. Der Deutschunterricht 03/2013. Velber: Friedrich 2013, S. 2-5.

Steiner, Gertraud: Die fünfziger Jahre im Heimatfilm. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest 1994, S. 57-69.
Steinfort, Franz: Hörspiele der Anfangszeit. Schriftsteller und das neue Medium Rundfunk. Essen: Klartext 2007.
Stiegler, Bernd: Literatur und Medien. Einleitung: Literatur und Medientheorie. In: Ders./Kimmich, Dorothee/ Renner, Rolf. G. (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2008 [1996]; vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe, S. 415-423.
Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1996 [1984].
Stierle, Karlheinz: Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft. München: Wilhelm Fink 2012 [1975]; neue, veränderte und erweiterte Auflage.
Straßenberger, Grit: Hannah Arendt zur Einführung. Hamburg: Junius 2020 [2015].
Straßner, Erich: Das Zusammenspiel von Bild und Sprache im Film. In: Bentele, Günter/Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 277-289.
Strecker, David: Theorie der Gesellschaft – *Theorie des kommunikativen Handelns*. In: Brunkhorst, Hauke/Kreide, Regina/Lafont, Cristina (Hg.): Habermas-Handbuch. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2009, S. 220-233.
Strecker, David: Logik der Macht. Zum Ort der Kritik zwischen Theorie und Praxis. Weilerswist: Velbrück 2012.
Streeruwitz, Marlene: Das Neueste aus meiner Heimat. In: Gropp, Petra et al. (Hg.): Neues aus der Heimat. Literarische Streifzüge durch die Gegenwart. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 295-300.
Streitler-Kastberger, Nicole: Geschlechter, Waren, Räume. Vicki Baum, die Neue Frau und der Neue Mann in Hotel, Schönheitssalon und Warenhaus. In: Bertschik, Julia et al. (Hg.): Vicki Baum. Text + Kritik. Heft 235. München: Richard Boorberg 2022, S. 36-44.
Ströhl, Andreas: Medientheorien kompakt. Konstanz/München: UVK 2014.
Struck, Wolfgang: Filmtheorie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 219-222.
Surkamp, Carola: Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus Sicht der *possible-worlds theory*: Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT 2000, S. 111-132.
Surkamp, Carola: Narratologie und *possible-worlds theory*: Narrative Texte als alternative Welten. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 153-183.
Suter, Robert: Wald. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin: Springer 2021; 3., erweiterte Auflage, S. 688ff.
Teuchert, Brigitte: Kommunikative Elemente und ihre literarische Vermittlung. Zur Bedeutung nonverbaler Kommunikation und der verba dicendi in den Prosawerken Bölls, Dürrenmatts und Hesses. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988.
Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela: (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: WBG 1985.

Thomsen, Christian W./Schneider, Irmela: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: WBG 1985, S. 1-5.
Tieber, Claus: Musik im Film, Musik für den Film: Analysefelder und Methoden. In: Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_6-1.
Tittula, Liisa/Hirvonen, Maija: Siehst du, was ich höre? Audiovisuelle Multimodalität aus der Perspektive von Seh- und Hörbehinderten. In: Giessen, Hans W. et al.: (Hg.): Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität. Bern: Peter Lang 2019, S. 245-259.
Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe einer reinen Soziologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979 [1935].
Tommek, Heribert: Modern-episches Erzählen im Roman „Unterleuten“. In: Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Juli Zeh. Text + Kritik. Heft 237. München: Richard Boorberg 2023, S. 22-31.
Trautmann, Felix: Die Gemeinschaft und das Politische. In: Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane (Hg.): Gemeinschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 119-148.
Treiber, Hubert: Macht – ein soziologischer Grundbegriff. In: Gostmann, Peter/Merz-Benz, Peter-Ulrich (Hg): Macht und Herrschaft. Zur Revision zweier soziologischer Grundbegriffe. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 49-62.
Tröhler, Margit: Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten. In: Curtis, Robin et al. (Hg.): montage/av. 15/2/2006. Figur und Perspektive (1). Marburg: Schüren 2006, S. 95-114.
Tröhler, Margit/Schweinitz, Jörg: Editorial. Figur und Perspektive (2). In: Curtis, Robin et al. (Hg.): montage/av. 16/1/2007. Figur und Perspektive (2). Marburg: Schüren 2007, S. 3-11.
Tröhler, Margit: Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film. Marburg: Schüren 2007.
Tröhler, Margit: Multiple Protagonist Films. A Transcultural Everyday Practice. In: Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (Hg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 459-477.
Troßmann, Werner/Zimmermann, Clemens: Die Geschichte des Dorfes. Von den Anfängen im Frankenreich zur bundesdeutschen Gegenwart. Stuttgart: Eugen Ulmer 2006.
Trost, Karl: Heimat in der Literatur. In: Cremer, Will/Klein, Ansgar (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 867-883.
Twellmann, Marcus: Das Dorf in den Weltliteraturen. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 257-265.
Ungeheuer, Gerold: Gesprächsanalyse an literarischen Texten. Lessing: *Der Freigeist*. In: Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft. Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 43-71.
Ungeheuer, Gerold: Gesprächsanalyse an literarischen Texten. In: Ders.: Kommunikationstheoretische Schriften I: Sprechen, Mitteilen, Verstehen. Aachen: Rader 1987, S. 184-222 [1980].

Ungeheuer, Gerold: Öffentliche Kommunikation und privater Konsens. In: Ders.: Kommunikationstheoretische Schriften I: Sprechen, Mitteilen, Verstehen. Aachen: Rader 1987, S. 110-128 [1974].
Urbich, Jan: Literarische Ästhetik. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2011.
Varchi, Benedetto: Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen. Darmstadt: WBG 2013 [ital. 1550].
Venzl, Tilman: Postdemokratie in *Unterleuten*? Was in Juli Zehs Gesellschaftsroman auf dem Spiel steht. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 50. Berlin: Springer Nature 2020, S. 711-733. https://link.springer.com/article/10.1007/s41244-021-00195-2.
Vester, Heinz-Günter: Kompendium der Soziologie I: Grundbegriffe. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
Vester, Heinz-Günter: Kompendium der Soziologie III: Neuere soziologische Theorien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
Veth, Hilke: Warum es sich für eine Autorin oder einen Autor lohnt, für das Radio zu schreiben. In: Meißner, Jochen/Krzewina, Uwe (Hg.): Hörspiel ist schön! Beiträge aus sechs Jahren Hörspielsymposion am Nordkolleg Rendsburg. Rendsburg: Nordkolleg 2009, S. 171-183.
Viehoff, Reinhold: Schriftsteller und Hörfunk nach 1945 – ein unterschätztes Verhältnis. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 111. Stuttgart: J. B. Metzler 1998, S. 102-125.
Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: ars una 1999.
Vogl, Joseph: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 7-27.
Voigts-Virchow, Eckart: Fernsehen und Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 208f.
Volk, Stefan: Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen und ihren Vorlagen. Marburg: Tectum 2010.
Vormelker, Silvia: Das Hörbuch als Kunst, oder: Kritik eines populären Gattungsbegriffs. In: Bung, Stephanie/Schrödl, Jenny (Hg.): Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel. Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 69-81.
Vowinckel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
Waldenfels, Bernhard: Heimat in der Fremde. In: Ders.: In den Netzen der Lebenswelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 194-211.
Waldenfels, Bernhard: Rationalisierung der Lebenswelt – ein Projekt. Kritische Überlegungen zu Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns. In: Ders.: In den Netzen der Lebenswelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 94-119.
Waldmann, Rose/Waldmann, Werner: Kriterien zur Literatur-Adaption in Fernsehen und Film. In: Adam, Gerhard (Hg.): Literaturverfilmungen. München: Oldenbourg 1984, S. 23f. [1980].
Waldow, Stephanie: „Ich weiß, dass ich permanent über Moral schreibe." Juli Zeh im Gespräch. In: Dies. (Hg.): Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute. Bielefeld: transcript 2011, S. 55-64.

Wallbott, Harald G.: Blickkontakt. Einführung. In: Ders./Scherer, Klaus R. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz 1979, S. 59-63.
Wallbott, Harald G.: Gesichtsausdruck. Einführung. In: Ders./Scherer, Klaus R. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz 1979, S. 35-42.
Wallbott, Harald G.: Gestik. Einführung. In: Ders./Scherer, Klaus R. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/ Basel: Beltz 1979, S. 103-108.
Wallbott, Harald G.: Körperhaltung, Körperorientierung und Körperbewegung. Einführung. In: Ders./Scherer, Klaus R. (Hg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim/Basel: Beltz 1979, S. 146-151.
Walser, Martin: Heimatkunde. In: Kelter, Jochen (Hg.): Die Ohnmacht der Gefühle. Heimat zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Weingarten: Drumlin 1986, S. 147-157.
Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reuther & Reichard 1917.
Warning, Rainer: Utopie und Heterotopie. In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 178-187.
Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern: Hans Huber 2007 [1969].
Weber, Florian/Kühne, Olaf/Hülz, Martina (Hg.): Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt. Wiesbaden: Springer 2019.
Weber, Florian/Kühne, Olaf/Hülz, Martina: Zur Aktualität von ‚Heimat' als polyvalentem Konstrukt – eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Heimat. Ein vielfältiges Konstrukt. Wiesbaden: Springer 2019, S. 3-23.
Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss einer verstehenden Soziologie. Tübingen: J.C.B. Mohr 1972 [1921]; fünfte, revidierte Auflage.
Wehdeking, Volker: Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Berlin: Erich Schmid 2007.
Wehdeking, Volker (Hg.): Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne. Marburg: Tectum 2008.
Wehling, Hans Georg: „Heimat" und „Nationale Identität" als Bezugspunkte politischer Bildung: Erfahrungen und Perspektiven. In: Schoßig, Bernhard (Hg.): „Heimat" und „Nationale Identität". Überholte Leitbilder – Leerformeln – zukunftsweisende Konzepte? Gauting: Institut für Jugendarbeit 1991, S. 70-79.
Weibel, Peter: Die postmediale Kondition. In: Ders./Lischka, Gerhard Johann (Hg.): Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien. Wabern/Bern: Benteli 2004, S. 207-214.
Weichhart, Peter: Raumbezogene Identität. Bausteine zu einer Theorie räumlich-sozialer Kognition und Identifikation. Stuttgart: Franz Steiner 1990.
Weigel, Sigrid: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sibylle (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 16-39.
Weigelin, Max: Vom Schweigen zur Stille. Überlegungen zum Verhältnis kommunikativer und sinnlicher Wechselwirkung. In: Reichertz, Jo (Hg.): Grenzen der

Kommunikation – Kommunikation an den Grenzen. Weilerswist: Velbrück 2020, S. 103-117.
Weiland, Marc: Schöne neue Dörfer? Themen und Tendenzen neuer Dorfgeschichten. In: Ders./Marszalek, Magdalena/Nell, Werner (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2018, S. 81-119.
Weiß, Alexander: ‚O'Brien vs. Bartleby' oder ‚Von einem Sprachspiel zum anderen.' Macht in kommunikationstheoretischer Perspektive. In: Brodocz, André/Hammer, Stefanie (Hg.): Variationen der Macht. Baden-Baden: Nomos 2013, S. 261-275.
Welsch, Wolfgang: Vielheit ohne Einheit? Zum gegenwärtigen Spektrum der philosophischen Diskussion um die „Postmoderne". Französische, italienische, amerikanische, deutsche Aspekte. In: Krings, Hermann et al. (Hg.): Philosophisches Jahrbuch 94. 1. Halbband. Freiburg/München: Karl Alber 1987, S. 111-141.
Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München: C. H. Beck 2017 [2002].
Wenzel, Horst/Seipel, Wilfried/Wunberg, Gotthart (Hg.): Audiovisualiät vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche. Wien: Kunsthistorisches Museum 2001.
Wenzel, Horst: Vorwort. In: Ders./Seipel, Wilfried/Wunberg, Gotthart (Hg.): Audiovisualiät vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche. Wien: Kunsthistorisches Museum 2001, S. 7-11.
Westphal, Kristin: Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002.
Wild, Bettina: Popkulturelle Dörfer. In: Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 286-295.
Wildfeuer, Janina/Bateman, John A./Hiippala, Tuomo: Multimodalität. Grundlagen, Forschung und Analyse – Eine problemorientierte Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2020.
Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner 2001; 8., verbesserte und erweiterte Auflage.
Wimmer, Max: Friction in Fiction. Autoreferenz, Metanarrativität und Metafiktionalität. In: Brückl, Stefan/Haefs, Wilhelm/Ders. (Hg.): Metafiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. München: Richard Boorberg 2021, S. 18-72.
Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin: Erich Schmidt 2003.
Winter, Hans-Gerhard: Dialog und Dialogroman in der Aufklärung. Darmstadt: Thesen 1974.
Winter, Rainer: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz 1992.
Winter, Rainer: Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In: Heinze, Carsten/Moebius, Stephan/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München: UVK 2012, S. 41-59.
Wirth, Uwe: Chatten online. In: Schlobinski, Peter (Hg.): Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien. Mannheim: Dudenverlag 2006, S. 118-132.

Wirth, Uwe: Hypertextuelle Aufpropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 19-38.
Wirth, Uwe: Medialität. Intermedialität. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 254-264.
Wirth, Uwe: Medialität. Sprache und Schrift. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 203-213.
Witte, Erich H.: Theorien zur sozialen Macht. In: Frey, Dieter/Irle, Martin (Hg.): Theorien der Sozialpsychologie. Band II. Gruppen-, Interaktions- und Lerntheorien. Bern: Hans Huber 2002; 2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 217-246.
Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2022 [2003/1953].
Wodianka, Bettina: Der akustische Blick. Intermediale Strategien im Hörspiel der Gegenwart. In: Elia-Borer, Nadja/Sieber, Samuel/Tholen, Georg Christoph (Hg.): Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien. Bielefeld: transcript 2011, S. 253-264.
Wodianka, Bettina: Radio als Hör-Spiel-Raum. Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention. Bielefeld: transcript 2018.
Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer 1993.
Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002, S. 23-104.
Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2002, S. 163-192.
Wolf, Werner: Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet. In: Degner, Uta/Wolf, Norbert Christian (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld: transcript 2010, S. 241-259.
Wolf, Werner: Illusionsdurchbrechung. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 329f.
Wolf, Werner: Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 344ff.
Wolf, Werner: Metafiktion. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013; 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 513f.
Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: J. B. Metzler 1978.

Würzbach, Natascha: Erzählter Raum: fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 105-129.

Wulff, Hans. J.: Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Gunter Narr 1999.

Zachmann, Anna: *Jetzt bestimme ich, ich, ich!* Die Kinderbücher von Juli Zeh. In: Schenk, Klaus/Rossi, Christina (Hg.): Juli Zeh. Divergenzen des Schreibens. München: Richard Boorberg 2021, S. 271-283.

Zehschnetzler, Hanna: Dimensionen der Heimat bei Herta Müller. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.

Zeman, Sonja: Perspektive/Fokalisierung. In: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 174-202.

Zerbst, Rainer: Kommunikation. In: Ludwig, Hans-Werner (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen: Gunter Narr 1982, S. 41-64.

Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: WBG 1995.

Zöller, Renate: Was ist eigentlich Heimat? Annäherung an ein Gefühl. Berlin: Christoph Links 2015.

Zöller, Renate: Heimat oder das Projekt vom Glück auf Erden. In: Costadura, Edoardo/ Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Bielefeld: transcript 2019, S. 219-234.

3. Internet

Bierstedt, Annemarie: Unterleuten – Landestheater Neustrelitz – Tatjana Rese bringt eine eigene Fassung von Juli Zehs Gesellschaftsroman auf die Bühne. In: Nachtkritik.de 06.04.2019. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16614:unterleuten-landestheater-neustrelitz-tatjana-rese-bringt-eine-eigene-fassung-von-juli-zehs-gesellschaftsroman-auf-die-buehne&catid=387&Itemid=100190 [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021].

Brasch, Thomas: Bekannt aus Juli Zehs „Unterleuten“: Interview mit Manfred Gortz, dem Autor des Ratgebers „Dein Erfolg“. In: Brasch und Buch 07.04.2016. https://thomasbrasch.wordpress.com/2016/04/07/bekannt-aus-juli-zehs-unterleuten-interview-mit-manfred-gortz-dem-autor-des-ratgebers-dein-erfolg/ [zuletzt aufgerufen am 13.08.2021].

Brasch, Thomas: In Gesellschaft von Spaßverderbern: Juli Zehs „Unterleuten“. In: Brasch und Buch 07.04.2016. https://thomasbrasch.wordpress.com/2016/04/07/in-gesellschaft-von-spassverderbern-juli-zehs-unterleuten/ [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Dicks, Joachim: „Unterleuten“: Romanverfilmung startet im ZDF. In: NDR-Kultur 09.03.2020. https://www.ndr.de/kultur/Unterleuten-Juli-Zeh-ueber-die-Verfilmung-ihres-Romans,julizeh124.html [zuletzt aufgerufen am 14.03.2020].

Dössel, Christine: ZDF-Film „Unterleuten“: Idylle? Denkste! In: SZ.de 09.03.2020. https://www.sueddeutsche.de/medien/film-unterleuten-juli-zeh-1.4835935 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

Ehrenberg, Markus: „Unterleuten“ als Hörspiel. Alles Podcast oder was?“ In: Tagesspiegel.de 02.10.2018. https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/unterleuten-als-hoerspiel-alles-podcast-oder-was/23136472.html [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020].

Fritsch, Anne: Juli Zeh: Der neue Roman „Über Menschen“. In: Münchner Feuilleton 17.05.2021. https://muenchner-feuilleton.de/2021/05/17/juli-zeh-der-neue-roman-ueber-menschen/ [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021].

Geier, Natascha: Wie Windkraft ein Dorf spaltet. In: NDR Kultur 31.03.2016. https://www.ndr.de/kultur/buch/Juli-Zeh-Unterleuten,unterleuten102.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2018].

Göcmener, Bettina: Juli Zehs Dorf „Unterleuten“ liegt jetzt mitten in Berlin. In: bz-berlin.de 27.04.2019/10.07.2019. https://www.bz-berlin.de/kultur/juli-zehs-dorf-unterleuten-liegt-jetzt-mitten-in-berlin [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021].

Gorte, Lars: Hans-Otto-Theater in Potsdam. So war die Premiere von „Unterleuten“. In: Märkische Allgemeine 21.02.2018. https://www.maz-online.de/Nachrichten/Kultur/So-war-die-Premiere-von-Unterleuten [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021].

[Gortz, Manfred:] Gortz Statement. YouTube 23.04.2016. https://www.youtube.com/watch?v=6Wkecy6EHsk [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

[Gortz, Manfred:] Werbung Dein Erfolg 4. YouTube 27.04.2016. https://www.youtube.com/watch?v=PLP1Eg5IeVY [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Groth, Th.: Zwischen Realität und Fiktion. In: Medium.com 02.12.2017. https://medium.com/@grotht/der-einfluss-von-neuen-medien-auf-die-rezeption-und-produktion-von-literatur-822767a9ce89 [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Hanssen, Frederik: Ein Dorf als Terrorzelle. Brandenburg ist überall: Juli Zehs Erfolgsroman „Unterleuten“ im Schillertheater. In: Tagesspielgel.de 01.05.2019. https://www.tagesspiegel.de/kultur/unterleuten-im-schillertheater-ein-dorf-als-terrorzelle/24276366.html [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021].

Höbel, Wolfgang: Bestseller „Unterleuten“ als ZDF-Dreiteiler. Heimat und Heimtücke. In: Spiegel.de 09.03.2020. https://www.spiegel.de/kultur/unterleuten-als-dreiteiler-im-zdf-heimat-und-heimtuecke-a-00000000-0002-0001-0000-000169828744 [zuletzt aufgerufen am 14.03.2020].

Jacobsen, Dietmar: Die Idylle trügt. In: Literaturkritik.de 05/2016. https://literaturkritik.de/id/21873 [zuletzt aufgerufen am 25.08.2019].

Jacobsen, Dietmar: Sich trauen, Mensch zu sein. In: Literaturkritik.de 20.05.2021. literaturkritik.de/zeh-ueber-menschen,27902.html [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021].

Jähner, Harald: Radikal unter Leuten. In: Frankfurter Rundschau 20.03.2016. https://www.fr.de/kultur/literatur/radikal-unter-leuten-11130921.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

Jähner, Harald: Eine Verwechslung mit Methode. In: Frankfurter Rundschau 26.05.2016. https://www.fr.de/kultur/literatur/eine-verwechslung-methode-11131977.html [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Jaiser, Ingeborg: Neue Challenge, neuer Chill. Juli Zeh: Über Menschen. In: Kulturmagazin.net 04.04.2021. https://titel-kulturmagazin.net/2021/04/04/roman-juli-zeh-ueber-menschen/ [zuletzt aufgerufen am 05.04.2021].

Junghänel, Frank: Der Feind in meinem Dorf. In: Berliner-Zeitung.de 08.03.2020. https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/der-feind-im-meinem-dorf-li.78035 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

Kämmerlings, Richard: Echt gelogen. In: Welt.de 01.05.2016. https://www.welt.de/print/wams/kultur/article154910585/Echt-gelogen.html [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Kaiser, Vea: Edgar Selge *Hast du uns endlich gefunden*. In: Das Literarische Quartett 03.12.2021. https://www.zdf.de/kultur/das-literarische-quartett/das-literarische-quartett-vom-3-dezember-2021-100.html [zuletzt aufgerufen am 26.06.2022].

Knipphals, Dirk: Neuer Roman von Juli Zeh: Nackensteaks satt in Bracken. In: taz.de 24.04.2021. https://taz.de/Neuer-Roman-von-Juli-Zeh/!5763306/ [zuletzt aufgerufen am 25.04.2021].

Krawczyk, Karina: ZDF-Miniserie „Unterleuten“: kleine Kriege, große Umbrüche. In: Berliner Morgenpost 09.03.2020. https://www.morgenpost.de/vermischtes/article228656471/ZDF-Miniserie-Unterleuten-kleine-Kriege-grosse-Umbrueche.html [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

Kreuzahler, Nadine: Buchkritik Juli Zeh: „Über Menschen“. Einer der ersten echten Corona-Romane. In: rbb24 22.03.2021. https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2021/03/berlin-brandenburg-julia-zeh-roman-ueber-menschen-buchkritik.html [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021].

Lehmkuhl, Tobias: Wer in Juli Zehs „Unterleuten“ wen bewegt. In: Süddeutsche Zeitung 14.04.2016. https://www.sueddeutsche.de/kultur/juli-zehs-unterleuten-hat-juli-zeh-fuer-ihren-aktuellen-roman-abgeschrieben-1.2949260 [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

März, Ursula: Jedes Dorf ist eine Welt. In: Die Zeit 13/2016, 17. März 2016. https://www.zeit.de/2016/13/unterleuten-juli-zeh-roman [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

Magenau, Jörg: Die Landidylle, in der Gewalt alltäglich ist. In: Süddeutsche Zeitung 21.03.2016. https://www.sueddeutsche.de/kultur/unterleuten-von-juli-zeh-die-landidylle-in-der-gewalt-alltaeglich-ist-1.2915472 [zuletzt aufgerufen am 02.09.2019].

Magenau, Jörg: Juli Zeh: „Über Menschen“ Der erste echte Corona-Roman. In: Deutschlandfunk 20.03.2021. https://www.deutschlandfunkkultur.de/juli-zeh-ueber-menschen-der-erste-echte-corona-roman.950.de.html?dram:article_id=494377 [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021].

Magenau, Jörg: Juli Zehs „Über Menschen“: Mein Freund, der Nazi. In: Süddeutsche Zeitung 23.03.2021. https://www.sueddeutsche.de/kultur/juli-zeh-ueber-menschen-rezension-1.5241933 [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021].

May, Nina: „Das Dorf ist zum Sehnsuchtsort geworden“. Interview mit Juli Zeh. In: Hannoversche Allgemeine 15.03.2020. https://www.haz.de/Sonntag/Promi-Talk/Was-lieben-Sie-am-Landleben-Interview-mit-Juli-Zeh [zuletzt aufgerufen am 02.10.2020].

Mayer, Christian: ZDF-Dreiteiler „Unterleuten“: „Da prallen Welten aufeinander, die doch zusammengehören sollen“. In: Süddeutsche.de 06.03.2020. https://www.sueddeutsche.de/medien/unterleuten-film-matti-geschonneck-juli-zeh-1.4832815 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

Meyer, Michael G.: ZDF-Dreiteiler „Unterleuten“. Lügen und Geheimnisse. In: Deutschlandfunk.de 09.03.2020. https://www.deutschlandfunk.de/zdf-dreiteiler-

unterleuten-luegen-und-geheimnisse.807.de.html?dram:article_id=472082 [zuletzt aufgerufen am 14.03.2020].
Möller, Christian/Zeh, Juli: Durch die Gegend 14.10.2016. In: Viertausendhertz. https://viertausendhertz.de/ddg13/ [zuletzt aufgerufen am 19.07.2022].
Nordalm, Jens: Wo Zusammenhalt bröckelt wie die putzgelben Häuser. In: Die Zeit 11/2020, 5. März 2020. https://www.zeit.de/2020/11/unterleuten-buchverfilmung-zdf-dreiteiler-brandenburg [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].
Obermeier, Tobias: Die egomanische Gesellschaft. In: Cult-Zeitung.de [ohne Datum]. http://www.cult-zeitung.de/index.php/hoerspiel/210-die-egomanische-gesellschaft [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020].
Omilian, Nina/Lux, Marian: Full Hands. Empty Hearts 07.12.2017. https://www.youtube.com/watch?v=gwQTXuDhWYg [zuletzt aufgerufen am 03.07.2022]).
[o.V.]: Anna Schudt liest "Über Menschen" von Juli Zeh. In: ndr.de 08.04.2021. https://www.ndr.de/kultur/sendungen/am_morgen_vorgelesen/Anna-Schudt-liest-Ueber-Menschen-von-Juli-Zeh,uebermenschen106.html [zuletzt aufgerufen am 09.04.2021].
[o.V.]: Brandenburg als Hauptdarsteller in „Unterleuten“. Das spannende Interview mit Filmproduzent Reinhold Elschot. In: Brandenburg.de 25.02.2020. https://www.reiseland-brandenburg.de/erlebnisberichte/brandenburg/filminterview-mit-unterleuten-produzent/ [zuletzt aufgerufen am 09.08.2022].
[o.V.]: Christopher Isherwood: Leb wohl, Berlin. In: ARD-Hörspieldatenbank [ohne Datum]. https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=4973250&vi=3&SID [zuletzt aufgerufen am 26.06.2022].
[o.V.]: Chronik der Gefühle. Die Hörspiele. In: BR Podcast [ohne Datum]. https://www.br.de/mediathek/podcast/chronik-der-gefuehle-14-hoerspiele/797 [zuletzt aufgerufen am 10.05.2022].
[o.V.]: Deutscher Hörbuchpreis 2019 in der Kategorie „Bestes Hörspiel“ [ohne Datum]. https://www.deutscher-hoerbuchpreis.de/archiv/dhp-2019/detailansicht/preistraeger/?no_cache=1&hbuid=3506 [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].
[o.V.]: Juli Zeh Unterleuten. In: rowohlt Theater Verlag [ohne Datum]. https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/unterleuten-1125 [zuletzt aufgerufen am 19.07.2022].
[o.V.]: Unterleuten. In: Hoerspieltipps.net [ohne Datum]. https://www.hoerspieltipps.net/hsp/21039.html [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020].
[o.V.]: „Unterleuten“: Drehorte des ZDF-Dramas „Das zerrissene Dorf“ mit Promi-Besetzung. In: Giessener-Allgemeine.de 12.03.2020. https://www.giessener-allgemeine.de/kino-tv/unterleuten-drehorte-zdf-dramas-zerrissene-dorf-promi-besetzung-13590784.html [zuletzt aufgerufen am 18.11.2021].
[o.V.]: „Unterleuten“ ist Hörspiel des Monats Oktober. In: Rbb-online 01.11.2018. https://www.rbb-online.de/unternehmen/presse/presseinformationen/unternehmen/2018/11/-unterleuten-ist-hoerspiel-des-monats-oktober.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

[o.V.]: Unterleuten nach dem Roman von Juli Zeh. In: Theater Aachen [ohne Datum]. https://theateraachen.de/de_DE/produktionen/unterleuten.1127682 [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021].

[o.V.]: Unterleuten, Uraufführung nach Juli Zeh. In: Nationaltheater Weimar [ohne Datum]. https://www.nationaltheater-weimar.de/de/programm/stueck-detail.php?SID=1983 [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021].

Peters, Robin: „Unterleuten" erobert nun auch die Neustrelitzer Bühne. In: Nordkurier.de 04.04.2019. https://www.nordkurier.de/neustrelitz/unterleuten-erobert-nun-auch-die-neustrelitzer-buehne-0435055804.html [zuletzt aufgerufen am 06.09.2021].

Peters, Robin: Wie echt ist der Windkraft-Film „Unterleuten"? In: Nordkurier.de 12.03.2020. https://www.nordkurier.de/neustrelitz/wie-echt-ist-dieser-windkraft-film-1238694703.html [zuletzt aufgerufen am 12.03.2020].

Reimer, Madlen/Antolín, Elsa/[Zeh, Juli]: Zehn Fragen an Juli Zeh zu „Über Menschen". Interview mit der SPIEGEL-Bestsellerautorin. In: Penguin Random House Februar 2021. https://www.penguinrandomhouse.de/Zehn-Fragen-an-Juli-Zeh-zu-UEber-Menschen/aid88049.rhd [zuletzt aufgerufen am 10.04.2021].

Rohlf, Sabine: Meta, meta: Juli Zeh ist Manfred Gortz. In: Missy Magazine 19.05.2016. https://missy-magazine.de/blog/2016/05/19/meta-meta-juli-zeh-ist-manfred-gortz/ [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Sand, Ursula: Wenn Realität und Fantasie aufeinander treffen. In: Medium.com 02.12.2017. https://medium.com/@lueckinga/wenn-realit%C3%A4t-und-fantasie-aufeinander-treffen-e9760d50fce2 [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Schlichter, Ansgar: Rückenfiguren. In: Lexikon der Filmbegriffe (Christian-Albrechts-Universität Kiel) [ohne Datum]. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/r:ruckenfiguren-4225 [zuletzt aufgerufen am 01.08.2022].

Schmitter, Elke: Juli Zehs neuer Roman „Über Menschen": Nachbar Nazi. In: Spiegel.de 22.03.2021. https://www.spiegel.de/kultur/literatur/juli-zeh-und-ihr-roman-ueber-menschen-nachbar-nazi-a-1ace1f15-b2f3-4454-8efd-2f5f5937a03a [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021].

Scholl, Anne-Sophie: Juli Zeh: „Der Kulturkampf von Stadt und Land spitzt sich zu." In: Aargauer Zeitung 07.03.2016. https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/buch-buehne-kunst/juli-zeh-der-kulturkampf-von-stadt-und-land-spitzt-sich-zu-130113073 [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

Schröder, Christoph: Windkrafträder auf Misthaufen. In: Der Tagesspiegel 12.03.2016. https://www.tagesspiegel.de/kultur/juli-zehs-unterleuten-windkraftraeder-auf-misthaufen/13311834.html [zuletzt aufgerufen am 18.06.2022].

Snethlage, Matej: ZDF-Dreiteiler „Unterleuten". Ein Kampf gegen Windräder. In: Taz.de 02.03.2020. https://taz.de/ZDF-Dreiteiler-Unterleuten/!5666628/ [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].

Steinleitner, Jörg/[Zeh, Juli:] Mein Plagiat ist ein intertextuelles, metafiktionales Kuddelmuddel – Juli Zeh im Interview. In: Buchszene.de 06.05.2016. https://buchszene.de/juli-zeh-interview-plagiat/ [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Sternburg, Judith von: Juli Zehs „Über Menschen": Wegsacken in Bracken" In: Frankfurter Rundschau 16.05.2021. https://www.fr.de/kultur/literatur/juli-zeh-ueber-menschen-wegsacken-in-bracken-90578390.html [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021].

Sylvester, Regine: Interview: Matti Geschonneck: „Ein Bild bedingt das andere, fordert das nächste heraus". In: Berliner Zeitung 08.03.2020. https://www.berliner-

zeitung.de/kultur-vergnuegen/matti-geschonneck-unterleuten-verfilung-julizeh-li.77776 [zuletzt aufgerufen am 09.03.2020].
Wegner, Jochen/Amend, Christoph/Baerbock, Annalena: Annalena Baerbock, wie grün ist Deutschland wirklich? Zeit-Online-Podcast: Alles gesagt? vom 11. Mai 2021 (17.05.2021). https://www.zeit.de/politik/2021-05/annalena-baerbock-interviewpodcast-alles-gesagt [zuletzt aufgerufen am 21.05.2021].
Wegner, Jochen/Amend, Christoph/Zeh Juli: Juli Zeh, ist die Aufklärung am Ende? Zeit-Online-Podcast: Alles gesagt? vom 31. Juli 2020 (21.08.2020). https://www.zeit.de/politik/2020-08/juli-zeh-interviewpodcast-alles-gesagt [zuletzt aufgerufen am 20.03.2022].
Weidermann, Volker: Ihr Erfolg ist kein Geheimnis: Das Prinzip Juli Zeh. In: faz.net 01.08.2012. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ihr-erfolg-ist-kein-geheimnis-das-prinzip-juli-zeh-11835285.html?printpagedarticle=true#pageindex_2 [zuletzt aufgerufen am 18.03.2021].
Weise, Katja: Neuer Roman von Juli Zeh: „Über Menschen". In: Kulturbuch 23.03.2021. https://www.ndr.de/kultur/buch/Ueber-Menschen-von-Juli-Zeh-Ein-genial-banaler-Roman,uebermenschen102.html [zuletzt aufgerufen am 24.03.2021].
Wiele, Jan/[Zeh, Juli:] JULI ZEH IM GESPRÄCH: Der sonderbare Herr Gortz. In: Faz.net 19.04.2016. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/juli-zeh-ueber-ihren-roman-unterleuten-14183663.html [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
Will, Rafik: Nachbarschaftsterror. In: Medienkorrespondenz.de 02.11.2018. https://www.medienkorrespondenz.de/hoerfunk/artikel/juli-zeh-unterleuten-6-teiliges-hoerspiel-funkbearbeitung-judith-lorentz-rbbnbspkulturradiond.html [zuletzt aufgerufen am 01.06.2020].
Wulff, Hans Jürgen: Sequenz und Szene. In: Lexikon der Filmbegriffe (Christian-Albrechts-Universität Kiel) [ohne Datum]. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:sequenzundszene-332?s[]=szene [zuletzt aufgerufen am 01.08.2022].
[Zeh, Juli]: Juli Zeh im Interview über ihren Roman „Unterleuten". [Homepage der Autorin, ohne Datum]. http://www.juli-zeh.de/author.php [zuletzt aufgerufen am 20.08.2019].
Zeh, Juli: Juli Zeh über Manfred Gortz und den virtuellen Kosmos von Unterleuten. In: Website zu *Unterleuten* 03.05.2016. https://www.unterleuten.de [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

Websites, Facebook-, Twitter- und Xing-Profile:

www.maerkischer-landmann-unterleuten.de
www.manfred-gortz.de
www.podyou.de
www.podcast.de
www.reiterrevue.de
www.thepioneer.de
www.unterleuten.de
www.ventodirect.de
www.vogelschutzbund-unterleuten.de

Jule Fließ: https://www.facebook.com/jule.fliess?pnref=lhc.friends [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
Kathrin Kron-Hübschke: https://www.facebook.com/profile.php?id=100010862080926&fref=ts [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
Lucy Finkbeiner: https://www.facebook.com/profile.php?id=100010852756339&fref=ts [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
Manfred Gortz: https://www.facebook.com/manfred.gortz?fref=ts [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021]; https://twitter.com/manfredgortz [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].
Sebastian Pilz: https://www.xing.com/profile/Sebastian_Pilz15 [zuletzt aufgerufen am 12.08.2021].

VIII. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Wechselwirkungen von Lebenswelt sowie subjektiver, objektiver und sozialer Welt in der Interaktion (eigene Darstellung).

Abb. 2: Rainer Bock als Oberstleutnant Lauterbach; Terror – Ihr Urteil. D 2016. Regie: Lars Kraume, 00:29:26 (eigener Screenshot).

Abb. 3: Martina Gedeck als Staatsanwältin Nelson; Terror, 00:29:45 (eigener Screenshot).

Abb. 4: Die Eltern des Lars Koch (Darsteller unbekannt); Terror, 00:35:04 (eigener Screenshot; Ausschnitt).

Abb. 5: Terror, 00:03:18 (eigener Screenshot).

Abb. 6: Terror, 00:13:26 (eigener Screenshot).

Abb. 7: Terror, 01:19:23 (eigener Screenshot).

Abb. 8: Julia Koschitz als Stella Petersen; Schweigeminute. D/DNK 2016. Regie: Thorsten M. Schmidt, 00:35:30 (eigener Screenshot).

Abb. 9: Julia Koschitz als Stella Petersen/Jonas Nay als Christian Voigt; Schweigeminute, 00:35:44 (eigener Screenshot).

Abb. 10: Mia Wasikowska als Emma Bovary; Madame Bovary. USA/D/BEL 2014. Regie: Sophie Barthes, 00:38:31 (eigener Screenshot).

Abb. 11: Mia Wasikowska als Emma Bovary; Madame Bovary, 00:38:45 (eigener Screenshot).

Abb. 12: Kate Winslet als Mare Sheehan; Mare of Easttown. USA 2021. Regie: Craig Zobel – Folge 4, 00:00:25 (eigener Screenshot).

Abb. 13: Kate Winslet als Mare Sheehan; Mare of Easttown – Folge 4, 00:00:29 (eigener Screenshot).

Abb. 14: Kate Winslet als Mare Sheehan; Mare of Easttown – Folge 4, 00:01:08 (eigener Screenshot).

Abb. 15: Vorspann; Unterleuten – Das zerrissene Dorf. D (ZDF) 2020 (3 Teile). Regie: Matti Geschonneck; Drehbuch: Magnus Vattrodt, I, 00:00:21 (eigener Screenshot).

Abb. 16: Vorspann; Unterleuten I, 00:00:37 (eigener Screenshot).

Abb. 17: Dagmar Manzel als Hilde Kessler; Unterleuten II, 01:06:25 (eigener Screenshot).

Abb. 18: Website Vogelschutzbund Unterleuten. http://www.vogelschutzbund-unterleuten.de/ (eigener Screenshot 12.08.2021; Ausschnitt).

Abb. 19: Xing-Profil Sebastian Pliz. https://www.xing.com/profile/Sebastian_Pilz15 (eigener Screenshot 12.08.2021; Ausschnitt).

Abb. 20 bis 23: Facebook-Seite Kathrin Kron. https://www.facebook.com/profile.php?id=100010862080926 &fref=ts (eigene Screenshots 12.08.2021).

Abb. 24: Facebook-Seite Jule Fließ. https://www.facebook.com/jule.fliess?pnref=lhc.friends (eigener Screenshot 12.08.2021).

Abb. 25-28: Facebook-Seite Lucy Finkbeiner. https://www.facebook.com/profile.php?id=100010852756339&fref=ts (eigene Screenshots 12.08.2021).

Abb. 29: Facebook-Seite Manfred Gortz. https://www.facebook.com/manfred.gortz?fref=ts (eigener Screenshot 12.08.2021).

Abb. 30: Manfred Gortz auf YouTube: Werbung Dein Erfolg 4. 27.04.2016. https://www.youtube.com/watch?v=PLP1Eg5IeVY (eigener Screenshot 12.08.2021).

Abb. 31 und 32: Website Manfred Gortz. http://www.manfred-gortz.de/ (eigene Screenshots 12.08.2021).

Abb. 33: Facebook-Seite Manfred Gortz. https://www.facebook.com/manfred.gortz?fref=ts (eigener Screenshot 12.08.2021).

Abb. 34: Facebook-Seite Luchterhand Verlag. https://www.facebook.com/luchterhandverlag/posts/10153714104353160/ (eigener Screenshot 12.08.2021).

Abb. 35: Christine Schorn als Elena Gombrowski; Unterleuten I, 00:06:04 (eigener Screenshot).

Abb. 36: Christine Schorn als Elena Gombrowski; Unterleuten II, 01:31:00 (eigener Screenshot).

Abb. 37: Rosalie Thomass als Jule Fließ/Ulrich Noethen als Gerhard Fließ; Unterleuten III, 00:10:45 (eigener Screenshot).

Abb. 38: Sarina Radomski als Betty Kessler/Thomas Thieme als Rudolf Gombrowski; Unterleuten III, 00:43:56 (eigener Screenshot).

Abb. 39-41: Miriam Stein als Linda Franzen/Thomas Thieme als Rudolf Gombrowski; Unterleuten I, 01:20:07/01:20:12/01:20:15 (eigene Screenshots).

Abb. 42: Miriam Stein als Linda Franzen/Alexander Held als Konrad Meiler; Unterleuten I, 00:29:10 (eigener Screenshot).

Abb. 43: Unterleuten I, 00:04:07 (eigener Screenshot).

Abb. 44: Unterleuten I, 00:02:20 (eigener Screenshot).

Abb. 45: Unterleuten I, 00:13:55 (eigener Screenshot).

Abb. 46: Unterleuten III, 00:32:41 (eigener Screenshot).

Abb. 47: Unterleuten II, 01:21:05 (eigener Screenshot).

Abb. 48: Unterleuten I, 01:04:31 (eigener Screenshot).

Abb. 49: Unterleuten I, 00:39:33 (eigener Screenshot).

Abb. 50: Unterleuten II, 00:12:00 (eigener Screenshot).

Abb. 51: Unterleuten II, 00:15:30 (eigener Screenshot).

Abb. 52: Rosalie Thomass als Jule Fließ/Ulrich Noethen als Gerhard Fließ; Unterleuten III, 00:07:45 (eigener Screenshot).

Abb. 53: Rosalie Thomass als Jule Fließ; Unterleuten II, 00:43:33 (eigener Screenshot).

Abb. 54: Jacob Matschenz als Frederik Wachs/Miriam Stein als Linda Franzen; Unterleuten I, 00:16:14 (eigener Screenshot).

Abb. 55: Unterleuten III, 01:28:27 (eigener Screenshot).

Abb. 56: Unterleuten III, 00:06:05 (eigener Screenshot).

Abb. 57: Charly Hübner als Bodo Schaller; Unterleuten III, 00:32:36 (eigener Screenshot).

Abb. 58: Unterleuten II, 00:31:16 (eigener Screenshot).

Abb. 59: Unterleuten I, 00:08:34 (eigener Screenshot).

Abb. 60: Unterleuten I, 00:42:54 (eigener Screenshot).

Abb. 61: Unterleuten II, 00:13:30 (eigener Screenshot).

Abb. 62: Unterleuten II, 00:58:56 (eigener Screenshot).

Abb. 63: Unterleuten I, 00:33:11 (eigener Screenshot).

Abb. 64: Unterleuten II, 00:30:43 (eigener Screenshot).

Abb. 65: Unterleuten III, 00:45:37 (eigener Screenshot).

Abb. 66: Jörg Schüttauf als Arne Seidel; Unterleuten I, 01:14:47 (eigener Screenshot).

Abb. 67: Alexander Held als Konrad Meiler; Unterleuten I, 00:23:48 (eigener Screenshot).

Abb. 68: Jörg Schüttauf als Arne Seidel/Mina Tander als Anne Pilz Unterleuten I; 00:03:41 (eigener Screenshot).

Abb. 69: Alexander Held als Konrad Meiler; Unterleuten II, 01:23:04 (eigener Screenshot).

Abb. 70: Unterleuten II, 00:38:21 (eigener Screenshot).

Abb. 71: Thomas Thieme als Rudolf Gombrowski; Unterleuten III, 00:53:25 (eigener Screenshot).

Abb. 72: Hermann Beyer als Kron/Thomas Thieme als Rudolf Gombrowski; Unterleuten I, 00:59:26 (eigener Screenshot).

Abb. 73: Hermann Beyer als Kron/Thomas Thieme als Rudolf Gombrowski; Unterleuten II, 01:32:56 (eigener Screenshot).

Abb. 74: Hermann Beyer als Kron/Thomas Thieme als Rudolf Gombrowski; Unterleuten III, 01:22:02 (eigener Screenshot).