



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Vom Begriff des Ich und der Anderen –
eine intermediale Untersuchung der subjektiven
Erzählperspektive in *Malina* (Roman, Filmbuch, Film)“

verfasst von / submitted by
Julia Polzer BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Dank & Anerkennung

Mama

Papa

Astrid Eder

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Medientheorie	1
2.1 Historischer Abriss zum Roman	1
2.2 Historischer Abriss zum Film	4
2.3 Historischer Abriss zum Drehbuch	6
2.4 Zum Verhältnis der Gattungen zueinander	9
2.4.1 Der realistische Roman als Vorläufer des Films	9
2.4.2 Zum Begriff der Literaturadaption	10
3. Begriff der Subjektivität	12
3.1 Subjektive Erzählperspektive	13
3.1.1 Möglichkeiten der Umsetzung subjektiver Erzählperspektive im Roman	13
3.1.2 Möglichkeiten der Umsetzung subjektiver Erzählperspektive im Film	14
3.1.3 Möglichkeiten der Umsetzung subjektiver Erzählperspektive im Drehbuch	17
3.2 Das Spiegelstadium als Subjekttheorie nach LACAN	18
4. Kontext und Produktionsbedingungen	22
4.1 Zeitgenössische und autobiographische Aspekte bei BACHMANN	23
4.2 Zeitgenössische und autobiographische Aspekte bei JELINEK	25
4.3 Zeitgenössische und autobiographische Aspekte bei SCHROETER	27
5. Form und Inhalt	29
5.1 Formale und inhaltliche Aspekte bei BACHMANN	29
5.2 Formale und inhaltliche Aspekte bei JELINEK	31
5.3 Formale und inhaltliche Aspekte bei SCHROETER	32
6. Das Ich und die Anderen bei BACHMANN	33
6.1 Funktion von Sprache und Raum	33
6.2 Verhältnis Ich – andere Figuren	36
6.3 Objekte in der Funktion des Anderen	39
6.4 Zusätzliche Motive	41
6.5 Zusammenfassung: Die subjektive Erzählperspektive bei BACHMANN	44
7. Das Ich und die Anderen bei JELINEK	47
7.1 Funktion von Sprache und Raum	47

7.2 Verhältnis Ich – andere Figuren	50
7.3 Objekte in der Funktion des Anderen	53
7.4 Zusätzliche Motive	57
7.5 Zusammenfassung: Die subjektive Erzählperspektive bei JELINEK	62
8. Das Ich und die Anderen bei SCHROETER	64
8.1 Funktion von Sprache und Raum.....	65
8.2 Verhältnis Ich – andere Figuren	66
8.3 Objekte in der Funktion des Anderen	71
8.4 Zusätzliche Motive	72
8.5 Zusammenfassung: Die subjektive Erzählperspektive bei SCHROETER.....	77
9. Die subjektive Erzählperspektive bei BACHMANN, JELINEK, SCHROETER – eine Synopsis.....	79
10. Fazit.....	81
11. Bibliographie.....	83
11.1 Primärliteratur	83
11.2 Sekundärliteratur	83
11.3 Internetquellen	83
11. Anhang	88

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit wird auf Basis des Bild-, Körper- und Sprachausdrucks untersucht, wie sich unterschiedliche Medien verschiedener gattungsspezifischer Mittel bedienen, um die subjektivistische Erzählperspektive ihrer Figuren darzustellen.

Illustriert wird dies am Roman *Malina* von Ingeborg BACHMANN, am Filmbuch von Elfriede JELINEK und an dessen Verfilmung von Werner SCHROETER. Denn jedes der drei bildet für sich ein eigenständiges Kunstwerk, das von eigenständigen Künstlern und Künstlerinnen interpretiert wird, also einem Transformationsprozess unterliegt, der in der folgenden Untersuchung in den Fokus gerückt werden soll. Dabei stellt sich auch die Frage, was Autorin und Regisseur überhaupt motiviert, sich diesem Thema anzunehmen, es zu adaptieren.

Bevor Arbeitsbegriffe zur Subjektivität und subjektiver Erzählperspektive erarbeitet werden, erhalten die jeweils behandelten Gattungen einleitend eine historische Einbettung. In einem nächsten Schritt werden die drei Werke unter autobiographischen Aspekten und als Produkte ihrer Zeit in den Fokus gerückt, wobei die formalen und inhaltlichen Verhältnisse anschließend in einem intermedialen Vergleich in Beziehung zueinander gesetzt werden.

Den Hauptteil dieser Arbeit bildet die komparatistische Untersuchung der einzelnen Medien, wie in etwa die Konstellation der Figuren oder Objekte untereinander und andere wesentliche Motive, jeweils die für sie relevanten Details berücksichtigend. Der Schwerpunkt liegt dabei auf einer vergleichenden Betrachtung der Möglichkeiten einer subjektiven Erzählperspektive, wobei technische Details nicht unberücksichtigt bleiben dürfen.

Die These ist, dass der Roman von einer solchen Innerlichkeit geprägt ist, dass es im Drehbuch und folgedessen in der filmischen Umsetzung der Thematik mehr visuelle Objekte als Projektion der Innerlichkeit geben muss, um der subjektiven Erzähler

spektive gerecht zu werden, vorausgesetzt es ist das Ziel der Autorin oder des Regisseurs.

Einen weiteren Teil der These bildet außerdem die Fragestellung, inwiefern und welche technischen Instrumente der Filmproduktion eine subjektive Perspektive übernehmen können und wie diese Elemente Funktionen des Ich und der Anderen auf imaginärer, realer und symbolischer Ebene repräsentieren.

2. Medientheorie

Literatur arbeitet mit Text, mit individuellen Vorstellungen und Assoziationen, während man im Film zahlreiche Möglichkeiten hat, die über die Textproduktion hinaus gehen, wie zum Beispiel Bilder zeigen, Inhalte transportieren und Mittel einführen, die den eigenen Blick schärfen, vordefinieren oder manipulieren. Dies geschieht über Bildsprache und auch durch die Leistung der Schauspieler und Schauspielerinnen, des Tons und der Musik oder diverser Montagetechniken. Anders ausgedrückt: "Die Ausdrucksmaterie der Literatur ist homogen, die des Films heterogen."¹ Literatur arbeitet also typographisch, Film ist audiovisuell.

Wie lassen sich nun jeweils Roman, Film und Drehbuch definieren, voneinander abgrenzen, was ist für das jeweilige Medium charakteristisch und wie kann mit der Darstellung einer subjektiven Erzählerperspektive umgegangen werden? Dem vorangehend folgt eine historische Annäherung der jeweils behandelten Medien.

2.1 Historischer Abriss zum Roman

Um den Roman einer Gattungsbestimmung zuzuordnen, ist zunächst anzumerken, dass er als literarische Gattung gegenüber der klassischen Poetik lange um sein Image kämpfen musste und erst im 20. Jahrhundert als Kunstform Anerkennung erlangt.² In der Diskussion um eine Romantheorie stehen von Beginn an „überhistori-

¹ TSCHILSCHKE, Christian von: Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000, S.55.

² STEINECKE Hartmut / WAHRENBURG, Fritz (Hg.): Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co 1999, S.16.

sche Fragen und konkrete, pragmatische, zeitgebundene sowie epochenspezifische Fragen nebeneinander”³. In Argumenten zur „Rechtfertigung des Romans [nimmt] [d]er moralisierend-belehrende Wirkungszweck [...] einen breiten Raum ein.”⁴

Für lange Zeit also wurde der Roman als Gattung nicht anerkannt, seine Regeln waren nicht norm- und formgebunden⁵ und in „akademische[n] Bemühungen wird er erst seit dem 19. Jahrhundert” behandelt⁶, denn die Literaturkritiker sehen im Roman keine „Poesie nach traditionellem Verständnis”⁷.

Der Roman hat sich - und hier ist schon eine erste Analogie zum Film zu ziehen - seine Leserschaft erobern müssen, die ihm spät einen künstlerischen Status zugesprochen hat, was ihn allerdings dazu befähigt hat, seine „Stoffe[...], Themen und Formen” vielfältig zu entwickeln.⁸

Im 17. Jahrhundert erst etablierte sich der Roman dann „als Bezeichnung der neuen Prosagattung”⁹ und Ende des 17. Jahrhunderts wird „dem als repräsentativ angesehenen höfisch-historischen Roman durch die Orientierung am Epos ein[...] Platz im Gattungssystem der Poetik [zugewiesen]”¹⁰.

Gesellschaftlich relevant ist, dass der Roman für seine Leser und Leserinnen eine Bildungsfunktion einnimmt, sowohl auf sprachlicher als auch auf exemplarisch gesellschaftlicher Verhaltensebene.¹¹

Im späteren 18. Jahrhundert finden sich mehrere romanhafte Formen wie dokumentarische, moralische (bürgerliche Tugenden), formal-poetische¹². Es entwickeln sich erste dialogische Romane (Briefroman), aus denen auch theoretische und gattungs-

³ Ebda, S.17.

⁴ DETERING, Heinrich / SINA, Kai / JESSING, Benedikt u.a. (Hg.): Geschichte des deutschsprachigen Romans. Stuttgart: Reclam 2013, S.42.

⁵ STEINECKE/WAHRENBURG: Romantheorie, S.15.

⁶ Ebda, S.14.

⁷ Ebda, S.16.

⁸ TSCHILSCHKE: Roman und Film, S.46.

⁹ STEINECKE/WAHRENBURG: Romantheorie, S.13.

¹⁰ DETERING/SINA/JESSING: Geschichte des deutschsprachigen Romans, S.41.

¹¹ STEINECKE/WAHRENBURG: Romantheorie, S.21.

¹² Ebda, S.22f.

abgrenzende Überlegungen und Differenzierungen entstehen.¹³ Nicht unbedeutend ist dabei GOETHES Wilhelm Meister und dessen „europaweite[r] Sensationserfolg“¹⁴.

Im 19. Jahrhundert, das von DETERING u.a als „das Jahrhundert des Romans“ bezeichnet wird¹⁵, werden Fragen um eine angemessene Wirklichkeitsdarstellung, „Probleme der Schreibpraxis“ und die Rolle eines Romanhelden behandelt. „[H]andwerkliche Fragen“ („Komposition, Dialogführung, Motivtechnik, Spannungserzeugung“) werden ab der „zweiten Jahrhunderthälfte“ wichtig.¹⁶

Im 20. Jahrhundert gewinnen „Fragen der Erzählhaltung, der Perspektiven (Ich/Er-Roman), Arten des Erzählens (eigentliches/szenisches Erzählen)“ an Bedeutung¹⁷. Zugleich wird der Roman endlich als repräsentative Kunstform anerkannt¹⁸.

Nach den politisch aufgeheizten 1960er Jahren entsteht - was DETERING u.a emanzipatorisch als „Frauenliteratur“¹⁹ bezeichnet - Literatur, von Frauen geschrieben, die sich von den Männern lösen und ein neues Selbstbewusstsein zu bilden versuchen.²⁰ Paradigmatisch für diese Erzählungen sind

die notwendig Ich-zentrierte Erfahrungswelt, die ein Überschreiten und Entgrenzen ihres Horizonts – sei es durch eine Radikalisierung der Subjektivität, sei es durch eine montageartige Integration von Realitätsmaterialien – offenbar versperrt²¹

Ingeborg BACHMANN'S *Malina*-Roman wird in diesem Zusammenhang als Beispiel genannt, das diesen Rahmen „durch eine buchstäblich ex-zentrische Ästhetik [überschreitet].“²²

¹³ Ebda, S.22f.

¹⁴ DETERING/SINA/JESSING: Geschichte des deutschsprachigen Romans, S.179.

¹⁵ Ebda, S.305.

¹⁶ STEINECKE/ WAHRENBURG: Romantheorie, S.27f.

¹⁷ Ebda, S.28.

¹⁸ Ebda, S.27f.

¹⁹ DETERING/SINA/JESSING: Geschichte des deutschsprachigen Romans, S.692.

²⁰ Ebda, S.690.

²¹ Ebda, S.692.

²² Ebda, S.694.

2.2 Historischer Abriss zum Film

Wie der Roman so muss auch der Film lange Zeit um sein Image kämpfen, vor allem was den Status eines Kunstproduktes angeht.

Will man historische Aspekte der Filmgeschichte herausarbeiten, so ist zu beachten, dass sich die Filmtheorie nicht nur simultan zur Filmgeschichte entfaltet hat, sondern dass sie auch die Filmproduktion in Frage stellen soll, wie ALBERSMEIER in seinem Werk *Texte zur Theorie des Films* betont:

Lassen sich die verschiedenen Filmtheorien von ästhetischen und ideologischen Axiomen herleiten, so gilt überdies, daß die Filmtheorie sich nicht nur weitgehend parallel zur Entwicklung der Filmgeschichte konstituiert, sondern geradezu als eine (distanziert-kritische bis angepaßte) Dependence der historischen Filmproduktion angesehen werden muß.²³

Die Anfänge des Films sind im Gegensatz zu anderen Kunstrichtungen relativ klar während der Industrialisierung in den USA, Paris, Berlin und London festzumachen. Am 28. Dezember 1895 wurde der Kinematograph erstmalig vorgestellt.²⁴

Die Geschichte des Films korrespondiert und entwickelt sich zusammen mit dem jeweiligen Stand der Technik und ist nicht zuletzt auch von politischen Hintergründen einzelner Epochen beeinflusst. Grob eingeteilt wird die Filmgeschichte in die Phasen Stummfilm (1895-1928), Tonfilm (1928-1990) und Digital (1990-heute).²⁵

Anfänglich wurde der Film dazu verwendet, Theater- und Varietèstücke filmisch vorzuführen und zu wiederholen „ohne daß die Akteure ermüdeten“²⁶ und es folgten eine Anzahl von technischen Annäherungen an das Medium, die Kamera, die Schauspieler und ihre vielfältigen Möglichkeiten.

Zunehmend setzte man sich mit den technischen Möglichkeiten des Films auseinander und entdeckte seine medialen und kommerziellen Phänomene. In Amerika ent-

²³ ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam ⁴2001, S.8.

²⁴ PAECH, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: Sammlung Metzler ²1997, S.12.

²⁵ COUSINS, Mark: *The Story of Film*. Edinburgh: Pavilion 2004, S.16.

²⁶ PAECH: *Literatur und Film*, S.5.

standen die ersten Hollywoodstudios, Produktions- und Verleihfirmen, die den Filmprozess zu kontrollieren und standardisieren versuchten²⁷, woraus das klassische Kino nach Hollywood entstand, während sich in Skandinavien naturalistische, in Frankreich impressionistische, und Deutschland der expressionistische Formen entstanden. In der Sowjetunion beschäftigte man sich mit der Montagetechnik und in Japan mit dem Frontalstil.²⁸

Der deutsche Film zeigte sich Anfang der 20er Jahre sehr subjektiv; es wurde versucht, angemessene Darstellungsweisen für Identitätssuchende zu finden:

Bereits die frühen künstlerischen Versuche im deutschen Film zeigen die Neigung zur Darstellung »innerseelischer« Vorgänge und deren symbolhafter Objektivierung. [...] Die Identitätsspaltung ist eine Erfahrung, die sich in deutschen Filmen zur Besessenheit steigerte: ein Mensch wird von unsichtbaren Mächten verleitet und vollbringt Taten, für die er sich nicht verantwortlich fühlt. Das Spiegelbild und der Schatten sind die sinnfälligsten Manifestationen dieses »anderen Ichs«, des »Bösen« in der eigenen Seele oder auch des »Es«, des Unterbewußtseins^{29 30},

Die „Möglichkeiten der Filmsprache“ wurden auf impressionistische Weise erkannt, als Visuelles wichtig und in den Bildern der Montage eine Art Melodie gefunden wird.³¹

Lew KULESCHOW, ein Regisseur der Sowjetunion, sagt den Schauspielern und Schauspielerinnen “eine exakte, wissenschaftlich zu berechnende Umsetzung von Gedanken und Gefühlen in Gesten und Körperhaltung”³² zu, während gleichzeitig die Möglichkeiten der Filmmontage entdeckt wurden, wenn es etwa beim Film *Matj* (Mutter, 1926) von PUDOWKIN über eine Szene heißt:

die Montage verschiedener Einstellungen [...] ergibt nicht nur ein polemisches Abbild der staatlichen Macht, sondern spiegelt darüber hinaus das subjektive Erlebnis dieser Macht durch die Mutter.³³

In Frankreich entstand nach dem Ende des ersten Weltkriegs das Verlangen, Filme abseits der kommerziellen Branche zu produzieren, heute als „Experimental- und

²⁷ COUSINS: The Story of Film, S.64.

²⁸ Ebda, S.62.

²⁹ GREGOR, Ulrich / PATALAS, Enno: Geschichte des Films. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1962, S.57.

³⁰ Um seelische Unausgeglichenheit darzustellen, haben Filmemacher und Filmemacherinnen in Deutschland beispielsweise die Technik angewendet, die Kamera von der horizontalen Achse abzuwinkeln (“camera angled off the horizontal axis”) - Vgl. COUSINS: The Story of Film, S.206.

³¹ GREGOR / PATALAS: Geschichte des Films, S.80.

³² Ebda, S.99.

³³ Ebda, S.111.

Avantgardefilm[e]”³⁴ bekannt.

In den 60er Jahren begann die sogenannte Ära der Blockbuster, in der Filmemacher in Amerika erkannten, dass man Film nicht macht, weil der Regisseur ihn machen will, sondern so, dass das Publikum ihn sehen will.³⁵

Durch das Aufkommen des Fernsehens geriet der Film zunächst in eine Krise.³⁶ Und die Zahl der Kinobesucher sank mit der Einführung der „Videokassette als neues Speichermedium“ erneut. Die Folge davon war die Bildung eines Heimkinomarkts.³⁷

Zusammenfassend lässt sich also erkennen, dass die Filmgeschichte sich entlang ihrer technischen Möglichkeiten aber immer auch in Rückbeobachtung mit dem Publikum entwickelte und dass sich so in kommerziell orientierten Produktionen tendenziell zunehmende Reglementierungen festlegten. Während Filme in ihrer Anfangsphase noch stark an literarischen Traditionen orientiert waren, erkannte man zunehmend die technischen Möglichkeiten des Mediums und erarbeitete sich unter anderem auch subjektive Darstellungsmethoden.

2.3 Historischer Abriss zum Drehbuch

Ein Drehbuch als wichtigste Grundlage für die Filmproduktion wird folgendermaßen definiert:

Das Drehbuch, welches im Englischen auch als *screenplay* oder *final script* bezeichnet wird, beinhaltet neben der Erzählung und der Handlung des Films auch die Dialoge und eine Szenenaufschlüsselung inklusive der Kameraeinstellungen und Anweisungen für die Bild- und Tonebene des Films³⁸

Es bezeichnet ein spezielles Medium in dem Sinne, als dass es ein Zwischenprodukt bildet. Als Drehbuchautor oder -autorin³⁹ muss man die Kontrolle über seine kreative

³⁴ Ebda, S.76.

³⁵ COUSINS: The Story of Film, S.378.

³⁶ GREGOR / PATALAS: Geschichte des Films, S.320.

³⁷ SCHOLZ, Juliane: Der Drehbuchautor. USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich. Bielefeld: transcript 2016, S.328f.

³⁸ Ebda, S.17.

³⁹ Die Definition einer Drehbuchautorin oder eines Drehbuchautors ist mit SCHOLZ in dieser Arbeit und in Anbetracht der Fluktuation dieses „historisch gewachsenen, wandelbaren Kreativberuf[s]“ sehr „weit gefasst: Er vereint alle schriftstellerischen Tätigkeiten, die dem Zweck der Stoffentwicklung eines Films – egal ob dieser tatsächlich produziert wird – dienen. Hierbei ist es unerheblich, ob der Dreh-

Tätigkeit bei Übergabe des Skripts⁴⁰ an den Regisseur oder die Regisseurin abgeben. Die künstlerische Kontrolle wird somit nach Fertigstellung von dem Produzenten oder der Produzentin übernommen.⁴¹

Im Unterschied zu Romanen geht es in Drehbüchern nicht um die Erforschung des Inneren, sondern um eine angemessene Darstellung dessen, was sichtbar ist.

Die historische Entwicklung des Drehbuchs ist natürlich nicht unabhängig von der Geschichte des Films zu lesen. Der Beruf des Drehbuchautors oder der -autorin hat sich über die Jahre vom Film seine Eigenständigkeit gegenüber anderen Bereichen innerhalb der Filmbranche erarbeiten müssen und seine Etablierung orientierte sich dabei stark an „technischen Innovationen, juristischen Reformbestrebungen, unternehmerisch-rationalistischen Erfordernisse[n] und sozialen wie politischen Einflüsse[n]“. ⁴²

Ein exklusives Drehbuch für den Film entstand unter anderem aus der Tatsache, dass es immer wieder Urheberrechtsprobleme gab⁴³. Außerdem blieben Drehbuchautoren und -innen⁴⁴ neben den Regisseuren und Regisseurinnen meist unbeach-

buchautor in einem Angestelltenverhältnis steht, mit einem Werkvertrag oder als freischaffender Mitarbeiter projektbasiert tätig ist. Außerdem werden alle literarischen Vorstufen eines Drehbuchs wie eine Filmidee oder ein Treatment als Arbeitsbereiche des Drehbuchautors angesehen. Diese Tätigkeiten können hauptberuflich oder nebenberuflich ausgeübt werden“ Siehe: SCHOLZ: Der Drehbuchautor, S.16.

⁴⁰ Ganz allgemein kann ein Drehbuch zwei verschiedene Produktionsimpulse erhalten. Ein Originaldrehbuch ist „auf Spekulation hin geschrieben“ oder ein „Projekt, das von einem Produzenten in Auftrag gegeben wurde.“ Siehe: EIDSVIK, Charles: Drehbücher aus der Fabrik. In: SCHWARZ, Alexander (Hg.): Das Drehbuch: Geschichte, Theorie, Praxis. Diskurs Film 5. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, S.173-95, S.182.

⁴¹ LODGE, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: HELBIG, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998, S.68-80, S.72.

⁴² SCHOLZ: Der Drehbuchautor, S.14.

⁴³ „Die meisten Szenarien basierten auf Theaterstücken, Romanen oder Zeitungsberichten“ Siehe: SCHOLZ: Der Drehbuchautor, S.40.

⁴⁴ Der Frauenanteil in der Drehbuchszene war insbesondere zwischen 1912 und 1922 „vergleichsweise hoch. Zwischen 1918 und 1922 wurden etwa 20 Produktionsfirmen von Frauen geleitet und bei 44 Spielfilmen führten Frauen Regie.“ – Siehe: SCHOLZ: Der Drehbuchautor, S.42.

SCHOLZ betont auch: „Die anfänglich hohe Betätigungsrate von Frauen als Drehbuchautoren ist ein Indiz dafür, dass der Beruf von etwa 1907 bis etwa 1919 noch im Entstehen begriffen war und seine Anforderungen und Qualifikationswege noch nicht standardisiert und formalisiert waren. Die Filmindustrie wurde mit der Zunahme der Zentralisierung und Kommerzialisierung zu einem »männlichen« Arbeitsfeld umcodiert“ – Siehe: Ebda, S.48.

tet⁴⁵, was zu zahlreichen Protesten führte.

Das Drehbuch in den USA entstand als Kontrollinstanz „über die schnell wachsende Filmindustrie“. Nachdem die Kosten für die Filmproduktion immer mehr zunahmen und man sich deshalb keine Fehler leisten konnte, „bestanden Produzenten [...] darauf, daß man sich bei den Dreharbeiten so genau wie möglich an das Drehbuch zu halten hatte.“⁴⁶ Das wurde unter anderem durch die Einführung des *continuity scripts* ermöglicht, das die inhaltlichen Aspekten mit technischen Angaben ergänzte und sich an literarischen Traditionen orientierte.⁴⁷

In der Auseinandersetzung damit, wie es überhaupt möglich wäre, Geschichten an die Filmindustrie zu verkaufen, mussten sich zunächst Regeln für ein szenarisches Schreiben für den Film entwickeln.⁴⁸ Deshalb wurde zunehmend begonnen, sich Fragen nach den Erwerbsmöglichkeiten zu stellen, und daraus entwickelte sich ein „berufliches Denken, welches gleichzeitig das soziale Handeln der Akteure beeinflusste.“⁴⁹

Seit 1912 existieren Ratgeber, wie man richtige Drehbücher schreibt, dessen Regeln zunächst aus der Prosa – speziell aus Kurzgeschichten - übernommen wurden.⁵⁰ Es folgten Bücher und private sowie öffentliche Schulen zur Anleitung zum Drehbuchschreiben. Denn die Filmschriftstellerei wurde zunehmend als Handwerk erkannt: „eine schriftstellerische Tätigkeit, die weniger durch künstlerisches Talent als durch praktisches Geschick und viel Übung und Fleiß gefördert werden könnte.“⁵¹

Durch die Einführung des Tonfilms und später durch das Fernsehen und durch die mit dem Fernsehen aufkommenden neuen Formate mussten die Aufgabenbereiche von Autoren und Autorinnen immer wieder neu verhandelt werden.⁵² In den siebziger Jahren wurden für das Fernsehen und für pädagogische Zwecke zunehmend Litera-

⁴⁵ EIDSVIK: Drehbücher aus der Fabrik, S.176f.

⁴⁶ Ebda, S.177.

⁴⁷ SCHOLZ: Der Drehbuchautor, S.42.

⁴⁸ PAECH: Literatur und Film, S.106.

⁴⁹ SCHOLZ: Der Drehbuchautor, S.19.

⁵⁰ Ebda, S.49.

⁵¹ Ebda, S.84.

⁵² Ebda, S.335.

turverfilmungen produziert.⁵³

In den 80er Jahren bildeten sich neue Vereine, die Drehbuchautoren und –innen fördern und ihnen den Status eines anerkannten Berufes zusprachen, der auch an Hochschulen einen eigenständigen Zweig erhält.⁵⁴

Im Allgemeinen kann also festgestellt werden, dass der Beruf um den Autor oder die Autorin eines Drehbuchs lange Zeit vielen Konflikten und mehreren Definitionsschwierigkeiten unterlag, und das nicht zuletzt auf rechtlicher und repräsentativer Ebene. Daraus, dass die wachsende Filmindustrie zunehmend standardisiert wurde und man sich keine Fehler leisten durfte, etablierte sich das Drehbuchschreiben als Handwerk, dessen Regeln erlernbar sind. Denn Produktionsfirmen sollten möglichst Kontrolle behalten, wobei wiederum der kommerzielle und finanzielle Erfolg eine wichtige Rolle im klassischen Film spielt.

2.4 Zum Verhältnis der Gattungen zueinander

Wie bereits dargestellt, lassen sich die Disziplinen Film und Literatur nicht vollends voneinander abgrenzen, zumal sich die Filmtheorie aus der Literaturtheorie erst herauskristallisiert hat.

2.4.1 Der realistische Roman als Vorläufer des Films

Nach den allerersten Anfängen und Versuchen mit dem Medium, „schließt die Entwicklung des Films seit etwa 1908 deutlich an die Tradition literarischen Erzählens an“, wobei der realistische Roman des 19. Jahrhunderts dafür als Vorbild genommen wird.⁵⁵

Das ist insofern wichtig, als dass nicht nur die Narratologie, sondern auch die „bürgerlich-literarische Kultur“⁵⁶ von Romanen dem Film als Basis dienten und so „die

⁵³ Ebda, S.322.

⁵⁴ Ebda, S.340.

⁵⁵ Ebda, S.44.

⁵⁶ Ebda, S.44.

Institutionalisierung-Bestrebungen der Filmindustrie absichern konnte“⁵⁷.

Die Literarisierung des Films hat sich notwendigerweise daraus ergeben, dass man Zuschauer und Zuschauerinnen für sich gewinnen wollte:

Das Kino sollte zum ›Theater‹ werden, der Film zur ›Literatur‹, damit das Kino als Medium bürgerlicher Wertevorstellungen fungieren konnte, die noch immer durch Literatur und Theater repräsentiert wurden.⁵⁸

Daraus also, dass der Film „ein allgemeinverständliches Medium fiktionalen Erzählens werden [musste]“⁵⁹, hat sich entwickelt, dass man sich im Film „der Rolle von Literatur und Theater annähern“ musste, nämlich insofern, als dass dieser zuerst die narrative Struktur der Literatur, später auch die „szenische[...] Darstellung adaptierte und nur sekundär auch deren Inhalte, die ja auch vorher schon übernommen worden waren“.⁶⁰

Deshalb gilt Film laut PAECH als „legitimer Erbe der literarischen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts“; nicht zuletzt deshalb, weil er „auf ähnliche Voraussetzungen in der (gesellschaftlichen) Realität mit derartigen Erzählstrukturen reagiert hatte“⁶¹.

2.4.2 Zum Begriff der Literaturadaption

Literaturverfilmungen haben an sich einen umstrittenen Status innerhalb der Genres und bilden

[...] einerseits eine besondere Form von Film, andererseits aber auch, weil sie nach literarischen Vorlagen geschaffen wurden, ein neues Konstrukt, welches aus der Umwandlung von einem wortsprachlichen in ein audiovisuelles Medium entsteht.⁶²

HAGENBÜCHLE betont in seinem Werk *Narrative Strukturen in Literatur und Film (1991)*, dass eine Literaturverfilmung in erster Linie eine „Analogiebildung zur literarischen Vorlage“ ist und dass man immer auch die „Interpretation des literarischen Werkes“ miteinberechnet, während diese „in einem Bezugsverhältnis zwischen Histo-

⁵⁷ Ebda, S.44.

⁵⁸ Ebda, S.90.

⁵⁹ Ebda, S.86.

⁶⁰ Ebda, S.86.

⁶¹ Ebda, S.48.

⁶² HAGENBÜCHLE, Walter: *Narrative Strukturen in Literatur und Film: „Schilten“ ein Roman von Hermann Burger. „Schilten“ ein Film von Beat Kuert.* In: TAROT, Rolf (Hg.): *Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst 4.* Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang 1991, S.51.

rizität und aktueller Bedeutung des verfilmten Werkes entsteht.“⁶³

Ende der 1970er Jahre entwickelt sich auf Basis „der literarischen Erzähltheorie“ die intermediale Narratologie. Sie versteht sich als eine „vergleichende[...] und medienübergreifende[...] Typologie narrativer Techniken“⁶⁴, dessen Mittelpunkt „die Wahrnehmungs- und Mitteilungsstrukturen“⁶⁵ bilden.

Mit der „Verfilmung“ bzw. „Verfilmbarkeit literarischer Werke“ beschäftigt sich die Adaptionforschung, die den Film nach den Regeln der Umsetzung literarischer Vorlagen behandelt:

[...] sie fragt, nach welchen Regeln die in einer literarischen Vorlage erzählte Geschichte in das Medium Film umgesetzt werden kann und nach welchen Kriterien sich solche Umsetzungen klassifizieren und bewerten lassen⁶⁶

HAGENBÜCHLE unterscheidet als Konzepte für die Adaption literarischer Werke zwischen analogisierenden, ideologisierenden, dokumentarischen, stofforientierten und illustrierenden Adaptionen.⁶⁷

Letztendlich ist an dieser Stelle allerdings festzuhalten, dass jedes Kunstwerk, auch wenn es sich auf ein anderes bezieht ein eigenständiges Kunstwerk unter eigenständigen medialen und ästhetischen Richtwerten darstellt:

Wie groß auch immer die subjektive Enttäuschung einzelner Rezipienten oder Rezipientengruppen ist, die zunächst einen Roman gelesen haben und sich dann die Verfilmung ansehen, so bleibt zu berücksichtigen, dass beide Zeichensysteme eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen, und nirgendwo ist festgelegt, dass sich ein Film eng und treu an seine literarische Vorlage halten muss. Der Vorlagenbezug kann allenfalls als deskriptives Raster dienen, um die Strukturen der Bezugnahme zu erfassen.⁶⁸

So werden auch alle drei *Malina*-Produktionen, unter Berücksichtigung der historisch

⁶³ Ebda, S.51.

⁶⁴ TSCHILSCHKE, Christian von: Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000, S.17.

⁶⁵ Ebda, S.18.

⁶⁶ TSCHILSCHKE: Roman und Film. S.17.

⁶⁷ HAGENBÜCHLE: Literatur und Film, S.52. Im Detail heißt das: Die stofforientierte Adaption bedeutet eine „möglichst präzise stofflich-formale Übernahme des Originals in Werktreue“, die illustrierende Adaption illustriert „die tragenden Handlungselemente eines literarischen Werkes“, die analogisierende Adaption übersetzt die literarische Vorlage in dem Medium Film gerechte Mittel, bei der ideologisierenden Adaption „demontiert“ ein Autor bewusst die literarische Vorlage und lässt ein vollkommen „verfremdetes Produkt entstehen“ und die dokumentarischen Adaption ist „im wesentlichen eine Abfilmung von Bühnentheater“. – Vgl. Ebda, S.52.

⁶⁸ BORSTNAR, Nils / PABST, Eckhard / WULFF, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2002, S.78.

medialen Entwicklungen vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Rezeptionsgeschichte unter eigenständigen Richtlinien untersucht.

3. Begriff der Subjektivität

Der Begriff der Subjektivität weist eine vielschichtige und komplexe Entwicklungsgeschichte unterschiedlichster Disziplinen auf, auf die aktuell nicht im Detail eingegangen werden kann. Im Folgenden wird lediglich ein Arbeitsbegriff zur Definition der Subjektivität festgelegt, gefolgt von einer technischen Annäherung an die Möglichkeiten der Darstellung einer subjektiven Erzählperspektive in Roman, Drehbuch und Film.

Subjektivität nimmt im aktuellen Zusammenhang eine vermittelnde Perspektive an:

[...] eine subjektive Perspektive in der Erzählliteratur als Vermittlung eines persönlichen, eher ‚optischen‘ Blickwinkels einer diegetischen Person, wie sie durch räumliche und zeitliche Koordinaten ausgewiesen ist.⁶⁹

Der Subjektbegriff auf Ebene der subjektiven Erzählperspektive demnach bezieht den Zuschauer oder die Zuschauerin immer mit ein, um so an den Punkt zu kommen, „an dem sich das Zuschauerobjekt mit dem Subjekt eines Textes verbindet und auch von jenem erst konstituiert wird“⁷⁰.

Zur historischen Entwicklung der Definition von Subjektivität kann mit SPECK darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich Literatur und Film dahingehend unterscheiden, dass sich die Literatur der Moderne intensiv mit dem Subjektivitätsbegriff auseinandersetzt, während das „kommerzielle Kino eine geschlossene Erzählweise [entwickelt], die eher vom realistischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts herührt.“⁷¹

⁶⁹ SPECK, Oliver C.: Der subjektive Blick. Zum Problem der unter-sagten Perspektive im Film. In: Hörisch, Jochen, Wild, Reiner (Hg.): Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 16, Röhringen Universitätsverlag, St.Ingbert, 1999, S.27. SPECK bezieht sich auf STANZEL, Franz K.: Theorie des Erzählens, Göttingen, 1991, S.166.

außerdem steht danach noch: Davon manchmal schwer zu trennen „ist aber auch die übertragene Bedeutung des Begriffes im Sinne von ‚Ansicht einer Sache, wie sie sich vom persönlichen, subjektiven Standpunkt einer Romanfigur oder eines Erzählers darbietet‘ [...] Perspektivierung in diesem Sinn bedeutet Subjektivierung

⁷⁰ Ebda, S.23.

⁷¹ SPECK, Oliver C.: Der subjektive Blick. Zum Problem der unter-sagten Perspektive im Film. In: Hö-

Was die Definition des Subjektes in der vorliegenden Arbeit betrifft, so sei an dieser Stelle auf das Kapitel 3.2 hingewiesen, wo der Subjektbegriff nach LACAN in den Fokus rückt.

3.1 Subjektive Erzählperspektive

Die subjektive Erzählperspektive ist also jene Perspektive, die dem Leser oder der Leserin / dem Zuseher oder der Zuseherin durch die Sichtweise des Protagonisten oder der Protagonistin, also von seinem oder ihren Standpunkt des Geschehens aus, die Geschichte konstituiert.

Anschließend wird untersucht, welche Möglichkeiten der Umsetzung einer subjektiven Erzählperspektive die jeweils behandelten Medien haben oder haben können.

3.1.1 Möglichkeiten der Umsetzung subjektiver Erzählperspektive im Roman

In der Gattung des Romans eignen sich Ich-Erzählungen, um eine subjektive Erzählsituation zu schaffen. Der Vorteil einer solchen Erzählweise liegt darin, „daß die Ich-Erzählsituation die Mittelbarkeit des Erzählens im Roman zu einem Teil des erzählten Geschehens macht“, also dass der Standpunkt und die Perspektive der wahrgenommenen Welt der Figur zum „Gegenstand der Erzählung“⁷² werden.

Dabei ist die Unterscheidung zwischen erzählendem und erlebendem Ich wesentlich. Bei „quasi-autobiographischen Ich-Romanen [...] ist es die Spannung zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich, die das Sinngefüge des Romans bestimmt“⁷³. Und das erzählende Ich wird zunehmend erfahrener:

Das erzählende Ich ist seit seinen Erlebnissen, die den Inhalt der Geschichte bilden, innerlich gewachsen, reifer, einsichtiger geworden und vermag nun sein früheres Verhalten von einem höheren moralischen, religiösen, sozialen oder humanitären Standpunkt aus zu begreifen.⁷⁴

RISCH, Jochen / WILD, Reiner (Hg.): Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 16. St.Ingbert: Röhringen Universitätsverlag 1999, S.16.

⁷² STANZEL, FRANZ K.: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht 12¹1993, S.30.

⁷³ Ebda, S.31.

⁷⁴ Ebda, S.32.

„Innenwelt, Bewußtseinsabläufe, Gedanken, Stimmungen der Ich-Figur“ sind im Fokus der Aufmerksamkeit, wenn in der Erzählung das erlebende Ich vorherrschend ist. Und das ist auch die Wende hin zum personalen Roman.

Der Unterschied zum Ich-Roman ist der, dass im personalen Roman „nicht eine Geschichte erzählt [...], sondern Wirklichkeit *dargestellt*, d.h. szenisch vorgeführt oder im Bewußtsein einer Romangestalt gespiegelt [wird]“⁷⁵ – Das heißt: „Der personale Roman ist der Typus, mit dem sich der Roman der dramatisch-mimemischen Situation am weitesten genähert hat.“⁷⁶

Malina lässt sich somit als personalen Roman lesen, der von hoher Subjektivität geprägt ist. Denn mit CHO-SOBOTKA zeichnet sich die „innere Subjektivität des Romans [...] dadurch aus, dass das erzählende Subjekt in das Erzählte eintaucht, wodurch das Erzählte mit dem erzählenden Subjekt verschmilzt.“⁷⁷

3.1.2 Möglichkeiten der Umsetzung subjektiver Erzählperspektive im Film

Der Bereich des Films umfasst laut HURST⁷⁸ folgende Gestaltungsmöglichkeiten:

Mise-en-scène - die Inszenierung der Bilder, die sowohl Einstellungsgröße, Perspektive, Beleuchtung und Farbgestaltung als auch Bewegungen, Fahrten und Schwenks der Kamera umfaßt -

Montage - die kontinuierliche Anordnung und zeitliche Dauer der Bilder, die rhythmische Verkettung einzelner Einstellungen zu Szenen, Sequenzen und narrativen oder deskriptiven Syntagmen -

Ton - Sprache und Geräusche, die, synchron oder asynchron, diegetisch oder nicht-diegetisch, jeweils unterschiedliche Grade der Realitätswiedergabe evozieren können -

und *Musik* - diegetische Musik als Element der dargestellten Handlung und nicht-diegetische Musik als Illustration oder Kommentierung der Handlung, als Mittel der Parodie oder als Zitat.⁷⁹

⁷⁵ Ebda, S.50.

⁷⁶ Ebda, S.52.

⁷⁷ CHO-SOBOTKA, Myung-Hwa: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Studien zu Ingeborg Bachmanns *Malina*, Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Yoko Tawadas *Opium für Ovid*. Heidelberg: Universitätsverlag 2007, S.42.

⁷⁸ HURST stützt seine Ausführungen auf SIEGRIST, der die Gestaltungsmöglichkeiten des Films an zahlreichen Beispielen darstellt und in ihren Wirkungen interpretiert. Vgl. SIEGRIST, Hansmartin: Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken. In: Baacke, Gast, Straßner (Hg.): *Medien in Forschung + Unterricht* 19. Tübingen: Niemeyer 1986.

⁷⁹ HURST: *Erzählsituationen in Literatur und Film*, S.61.

In seinem Werk *Der Geist des Films* behandelt Béla BALÁZS schon früh⁸⁰ die subjektivistische Darstellungsweise von Film. Er schreibt davon, dass die „Seele“ eines Darstellers durch Gebärde, Kameraeinstellung, Montage, Symbole oder Metaphern gezeigt werden kann:

Aber der absolute Film will eigene Kunstgattung, eine eigene Weltsicht sein. Nicht das Psychische in der Welt, sondern die Welt im Psychischen soll aufgezeigt werden.⁸¹

Allerdings wird mit HURST die Handlung eines Films letztendlich nicht von Drehbuchautor/-in oder Regisseur/-in, sondern vom Charakter erzählt:

Die Handlung eines Films wird erzählt, nicht vom Drehbuchautor, dem Regisseur oder den Darstellern, sondern von einer fiktiven Figur oder Instanz, die die Bilder in der Weise sieht, ordnet, verknüpft und den Rezipienten präsentiert, wie sie selbst diese Bilder, oder genauer gesagt: die Ereignisse, die zu den Bildern werden, von ihrem fiktiven Standpunkt aus wahrnimmt.⁸²

Der Unterschied des Films zur Literatur bzw. zur personalen Erzählung liegt darin, dass dieser eine breitere Diversität medial-technischer Möglichkeiten aufweist, die subjektive Erzählperspektive annehmen können, in etwa Kamera, Ton, Farbkomposition oder bildhafte Symbole und mit BORSTNAR, PABST, WULFF kann man davon ausgehen, dass jedes Bild mehrdeutig ist und eine Sinnhaftigkeit hat, dass es kommunizieren will und immer „Bestandteil eines mehr oder weniger intendierten Kommunikationszusammenhangs“ ist.⁸³

Einstellungsgrößen (Panoramaaufnahme, Totale, Halbtotale, Halbnahe, Amerikanisch, Nahe, Großaufnahme, Detailaufnahme) haben sich zu unterschiedlichen Gebrauchskontexten entwickelt. Die Halbnahe beispielsweise „scheint dazu prädestiniert zu sein, Beziehungen zwischen Figuren zu bezeichnen, etwa Intimität, Zuneigung, Distanznahme.“ Und durch die Großaufnahme kann Intimität hergestellt werden. Den Übergang von einer Außen- zu einer Innenperspektive können Close-Ups bilden, damit wird die Aufmerksamkeit des Publikums direkt gesteuert.⁸⁴

⁸⁰ Die Erstausgabe seines Werkes erschien 1930; der für damalige Verhältnisse neuen Entwicklung des Tonfilms widmet er ein eigenes Kapitel und ist zuversichtlich, dass der Ton noch seinen Höhepunkt erleben wird: „Die Tonkamera wird auch bald soweit sein. Denkt an die Anfänge der Kinematographie, und ihr werdet zuversichtlich sein.“ - BALÁZS, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S.113.

⁸¹ Ebda, S. 90.

⁸² HURST: *Erzählsituationen in Literatur und Film*, S.88.

⁸³ BORSTNAR / PABST / WULFF: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S.87.

⁸⁴ Ebda, S.90ff.

Am verbreitetsten für eine subjektive Erzählerperspektive im Film sind Point-Of-View Einstellungen. BRANIGAN beschreibt die Point-Of-View, kurz POV-Einstellung, als wichtigste Einstellung, was die Subjektivität einer Figur betrifft, weil sie stark an die Wahrnehmung der Figur geknüpft ist und so ihre Perspektive annehmen und darstellen kann und das auf unterschiedliche Weisen⁸⁵.

Eine weitere Möglichkeit ist die Einführung einer Reflektorfigur, die eine Reflexionsperspektive der Hauptfigur annimmt:

So kann ein narrativer Text die Sichtweise eines Individuums etablieren, indem ein einfaches Erzähler-Ich eingeführt wird. Eine etwas komplexere Beschreibungsstrategie ist notwendig, wenn zur Vermittlung einer subjektiven Perspektive eine sogenannte Reflektorfigur benutzt wird, das heißt, die fiktionale Welt sich im Bewußtsein der Figur spiegelt.⁸⁶

Aber auch Symbole können subjektivistischen Charakter annehmen, zum Beispiel Spiegel. BRANIGAN erläutert, dass Spiegelbilder zwei Funktionen haben, erstens die eigene Reflexion und zweitens sich selbst wie man auf sich zurückblickt:

you see (1) a reflection of yourself, and/or (2) yourself (your face) as if you were in the position of the mirror looking back at yourself. The mirror objectifies an imaginary process whereby one identifies oneself.⁸⁷

Was die technischen Aspekte betrifft, so können auch Ton oder Farbe des Bildes subjektivistisch geprägt sein:

In summary, the subjective modality 'I hear' bears a close relation to the subjective 'I see'. There may exist auditory points of view and perceptions; or sounds which are projected, remembered, or imagined by a character. In this respect, sound and color are fully interchangeable elements in the various subjective structures and, indeed, may themselves be replaced by any number of other auditory and visual features of the film medium.⁸⁸

Und durch sogenannte Flashbacks, also Rückblenden können wir aus oder von der

⁸⁵ Eine Variante der POV- Einstellung ist der Perception Shot. Er bestimmt aus Kamera-Perspektive, wie ein Charakter etwas wahrnimmt. Die technische Umsetzung davon kann zum Beispiel darin bestehen, dass das wahrgenommene Objekt aus der POV-Perspektive unscharf (out-of-focus) dargestellt wird. Andere Möglichkeiten behandeln die Licht-Situation, die Möglichkeit des Zoom-In oder Zoom-Out oder eine schnelle Bilderfolge, um in etwa Angst oder Schock darzustellen. Vgl. BRANIGAN, Edward: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers 1984, S.80.

⁸⁶ SPECK: Der subjektive Blick, S.39.

⁸⁷ Ebda, S.4.

⁸⁸ Ebda, S.97.

Erinnerung eines Charakters erzählen⁸⁹ oder durch Voice Over Subjektivität herstellen.⁹⁰

3.1.3 Möglichkeiten der Umsetzung subjektiver Erzählerperspektive im Drehbuch

Gewinnt man einen Überblick über drehbuchtheoriebetreffende Literatur, lässt sich im Allgemeinen herauslesen, dass ein Drehbuch in erster Linie auch wirtschaftliche Interessen erfüllen sollte und in weiterer Folge die Zuseher und Zuseherinnen in seinem Produktionsprozess mitbedenkt. Das bedeutet in einer klassischen Filmproduktion nach Hollywood, Empathie mit den Hauptdarstellern und Hauptdarstellerinnen zu erzeugen.

Das Publikum sollte sowohl den Protagonisten oder die Protagonistin gut verstehen sowie jegliche Handlung und die Dringlichkeit des Ziels nachvollziehen können, vor allem auf emotionaler Ebene:

Wichtig ist vor allem die emotionale Bedeutung, die das Ziel für den Protagonisten hat. Der Zuschauer muss "nachfühlen" können, warum es für ihn so entscheidend ist, das Ziel zu erreichen. Ebenso müssen die Konsequenzen klar sein, die sich für den Protagonisten ergeben, falls er sein Ziel nicht erreicht.⁹¹

Weil Film laut HANT "auf einer intuitiven und sehr tieferen Ebene"⁹² aufgenommen werden soll, sollten Dialoge so kurz wie möglich gestaltet werden. Denn alles, was auch anders als in Worten ausgedrückt werden kann, soll weggelassen werden. Und: "Unnötige Dialoge dieser Art sollten immer durch eine visuelle Reaktion ersetzt werden."⁹³

Nicht unwichtig in der Konzeption eines Drehbuchs - und in weiterer Folge eines Films - sind Objekte, die symbolischen Charakter annehmen. Dabei sollte man sich überlegen, welche Objekte man auswählt und wie sie bezüglich ihres symbolischen Gehalts in kulturellem Kontext verstanden werden:

Bilder und Objekte, die in der Geschichte vorkommen, sind entscheidend für die Stimmung, die der Film vermittelt. Die Bilder und Objekte sollten immer eine symboli-

⁸⁹ BRANIGAN: Point of View in the Cinema, S.84.

⁹⁰ Ebda, S.76.

⁹¹ HANT, C.P.: Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000, S.48.

⁹² HANT: Das Drehbuch, S.108.

⁹³ Ebda, S.108.

sche Verbindung zur Aussage des Films haben. Dabei kann der Film Symbole verwenden, die in unserer Kultur als solche allgemein verstanden werden, oder er kann eine spezielle Symbolwelt schaffen, die nur für diesen Film Gültigkeit hat.⁹⁴

Über die Innerlichkeit eines Drehbuchs sagt HANT, dass “Gedanken oder Absichten einer Figur in einem Drehbuch” deplatziert sind; denn alles, was die Absichten einer Figur betrifft, “muß durch Dialog, nonverbale Kommunikation oder Handlungen und Entscheidungen der Personen ausgedrückt werden.”⁹⁵

Linda SEGER schlägt vor, innere Konflikte so zu gestalten, dass sie “nach außen auf jemand anderen projiziert werden”⁹⁶, was eine “Person oder ein Objekt”⁹⁷ sein kann. Sie rät außerdem, sich die Psychologie der Figur bewusst zu machen, welche sie in Kategorien einteilt wie “die innere Vorgeschichte, das Unbewußte, der Charaktertypus und die Psychopathologie”⁹⁸. Sie geht dabei rudimentär auf die Theorien von Sigmund FREUD und Carl Gustav JUNG ein, denn ihrer Meinung nach sollten Schriftsteller und Schriftstellerinnen diese Theorien kennen, um “die Konflikte zwischen den Figuren stärker herauszuarbeiten”.⁹⁹

3.2 Das Spiegelstadium als Subjekttheorie nach LACAN

Jaques LACAN ist ein Psychoanalytiker, der Sigmund FREUDS tiefenpsychologische Arbeit aufgreift und fortsetzt. Für die vorliegende Arbeit wird nun ansatzweise herausgearbeitet, wie und warum ein Subjekt nach LACAN sein Sein im Außen zu finden versucht und wie sich das auf symbolischer, imaginärer und realer Ebene äußert. Das ist relevant, um später mit der subjektiven Erzählperspektive des Ich in *Malina* zu arbeiten.

LACANS Definition des Subjekts bezeichnet eine Leerstelle, die zum Nicht-

⁹⁴ Ebda, S.113.

⁹⁵ Ebda, S.164.

⁹⁶ SEGER, Linda: Geheimnis guter Drehbücher. Budapest, Berlin: Alexander Katt ⁵2005, S.198.

⁹⁷ Als Beispiel führt sie an: “Wenn ich zum Beispiel frustriert über meinen Job wäre, komme ich vielleicht nach Hause und trete den Hund. Das führt dazu, daß der Hund mich beißt. Jetzt ist der Konflikt nach außen projiziert und findet zwischen dem Hund und mir statt.” Siehe: SEGER: Geheimnis guter Drehbücher, S.200.

⁹⁸ Ebda, S.80.

⁹⁹ Ebda, S.93.

Existierenden gehört.¹⁰⁰ Es ist „[n]ichts Substantielles, denn es ist darauf angewiesen, repräsentiert zu werden“¹⁰¹. Das Subjekt „sucht sein Sein im Objekt“¹⁰², aber kein Objekt vermag es zu füllen.¹⁰³

Es findet eine Identifizierung des Ich mit einem Ideal-Ich in Objekten statt. Das Ausgangsbild beschreibt ein Kind, das sich selbst im Spiegel wahrnimmt und sich zunehmend mit dem Außen diesem Bild identifiziert, während es eine dritte Instanz benötigt, die ihm diese Identifizierung bestätigt:

Um die Identität von Abbild und sich selbst zu prüfen, macht es Bewegungen und Grimassen und stellt dabei fest, daß das Spiegelbild alles nachahmt. Dieses duale Spiel bedarf einer Vergewisserung: Das Kind wendet sich an einen Dritten, dessen Bestätigung es durch seinen fragenden Blick zu erreichen sucht. In dieser Triade zwischen Kind, Spiegelbild und dem Dritten entwirft es sich also gleichsam auf diesen hin. Es ist, als ob es fragt: Bin ich das? Und dessen bestätigende Geste, z.B. diejenige der Mutter, gibt ihm das Gefühl von Sicherheit.¹⁰⁴

LACANS Theorie des Spiegelstadiums beschreibt also eine “Identifizierung mit einer Beziehung zu einem Bild (von sich), das als ein anderer erlebt wird”¹⁰⁵. Das Kind findet, nachdem es die “körperliche[...] Unmittelbarkeit” verloren hat, eine neue Einheit durch die Identifikation mit “dem imaginären Bild des anderen”, woraus sich “ein rudimentäres Selbstbild als Ideal” konstruiert.¹⁰⁶

Die positive Bestätigung des Dritten gibt dem Kind eine “Antizipation” und “Idealisierung”, es fasst sich als vollkommen auf und seine “motorische Hilfslosigkeit” ist durch den “aner kennenden Blick des Dritten” aufgehoben.¹⁰⁷

Ausgangspunkt dafür bildet die Annahme, dass es beim Menschen einen „psychische[n] Mangel“ gibt, der durch den Anderen aufgefüllt wird¹⁰⁸. Die Sprache dient dabei als Vermittlungsinstanz, durch die wir mit anderen in Beziehung treten. Die Gebärde der Mutter nimmt das Kind jubelnd auf, es identifiziert sich folglich in Objek-

¹⁰⁰ WIDMER, Peter: Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Verlag Turia + Kant⁴1997, S.54.

¹⁰¹ Ebda, S.54.

¹⁰² Ebda, S.116.

¹⁰³ Ebda, S.57.

¹⁰⁴ Ebda, S.28.

¹⁰⁵ LIST, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte Theorien Anwendungen. Wien: facultas²2014, S.108.

¹⁰⁶ Ebda, S.108.

¹⁰⁷ RUMPLER, Flora: Sprache, Wirklichkeit und Subjekt bei Ludwig Wittgenstein und Jacques Lacan. Diplomarbeit. Univ. Wien 2011, S.128.

¹⁰⁸ LIST, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte Theorien Anwendungen. Wien: facultas²2014, S.160.

ten und gelangt durch die Sprache zu seiner Subjektivität:

Das von Jubel begleitete Auf-sich-nehmen seines Spiegelbildes durch das noch in das motorische Unvermögen und die Abhängigkeit vom Genährtwerden getauchte Sein, welches das Menschenjunge in diesem *infans*-Stadium ist, wird uns folglich in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix zu manifestieren scheinen, in der das *Ich [je]* sich in eine Urgestalt hineinstürzt, bevor es sich der Dialektik der Identifizierung mit dem anderen objektiviert und bevor die Sprache ihm im Allgemeinen seine Funktion als Subjekt zurückerstattet.¹⁰⁹

Das Kind beginnt, sich von der Perspektive der „Anderen her zu denken.“¹¹⁰ Es ist vom Begehren der Mutter (oder einer anderen dritten Instanz) abhängig. Dabei ist das Subjekt gefährdet durch den Tod und durch den Verlust der Identität. Denn „in der Vereinigung mit dem Anderen [verliert das Subjekt] (Körper) Identität und Sprache.“¹¹¹

Durch die Identifikation im Anderen gelangt das Ich zu einer Spaltung des Selbst. Die Konsequenz daraus ist, dass er nur „außerhalb seiner selbst zu „sich“ finden“ kann. Als typische Entfremdungsmedien bezeichnet LACAN Spiegel und Worte, aber auch andere Arten des Gegenübers.¹¹²

Anhand der Sprache wird dem Kind „*die symbolische Ordnung*“ vermittelt, repräsentiert durch unterschiedliche Elternteile: den Vater als „verbietende Instanz und Repräsentant des Gesetzes“, der Mutter als „großer anderer Wille“.¹¹³

LACAN unterscheidet außerdem zwischen dem Imaginären, dem Symbolischen und dem Realen. Die Welt des Imaginären konstituiert sich als die „Welt der sinnlichen Eindrücke, der Bilder (Träume, Phantasieren, Identifizierung ...)“. Sie ist sinnlich und bildhaft, täuscht vor, was nicht ist, nämlich, „dass wir allmächtig, allgeschlechtlich und unsterblich sind“. Und weiter: „Die zentralen Täuschungen sind Autonomie, Ähn-

¹⁰⁹ LACAN, Jacques: Schriften. Band I. Vollständiger Text. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Godek. Wien: Verlag Turia + Kant 2014, S.110.

¹¹⁰ Lacan, Wittgenstein, Sprache, Subjekt, Diplomarbeit, S.128.

¹¹¹ RÖHNELT, Inge: Hysterie und Mimesis in Malina. In: Reihe I Deutsche Sprache und Literatur 1203. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1990, S.190.

¹¹² „Die Herausbildung der Persönlichkeit bzw. die Genese des Ichs ist Lacan zufolge daher stets an ein „Gegenüber“ bzw. an Medien und Mediatoren gebunden, die der Selbst-Vermittlung des Menschen dienen und ohne die dieser gar nicht zu einer Vorstellung bzw. zu einem Begriff „von sich“ käme. Die Alterität dieser Medien (etwa Bilder und Worte) hat nun zur Folge, dass der Mensch immer schon außer sich ist, dass er nur außerhalb seiner selbst zu „sich“ finden kann.“ - Siehe: RUMPLER, Flora: Sprache, Wirklichkeit und Subjekt bei Wittgenstein und Lacan, S.134.

¹¹³ LIST: Psychoanalyse, S.160.

lichkeit und Ganzheit - Qualitäten, nach denen die Menschen sich oft sehnen, die aber eben nur als Vorstellung existieren.“¹¹⁴

Das Symbolische setzt sich aus all dem zusammen, durch das „das Gesetz usw. aufrechterhalten [wird]“. Das ist zum Beispiel die Sprache, weil sie organisiert ist und das Subjekt vom Objekt trennt, beziehungsweise die „vermittelnde dritte Instanz“ aufrecht erhält.¹¹⁵

Das Reale ist befremdlich und bedrohlich, weil darüber „nichts gesagt oder gedacht werden kann“ und es „manifestiert sich in etwa im Trauma, in der Panik, in der Sexualität und im Tod“ Und weiter:

Es bezeichnet das ewig Undifferenzierte und Unveränderliche, das sich unserem Verstehen und Einfluss völlig entzieht, sich also jenseits der Sprache und jeder Symbolisierung befindet und uns daher unvermittelt entgegentritt, wenn wir es nicht abwehren können. Es macht Angst, traumatisiert, oder aber es kehrt - wenn abgewehrt - in Halluzinationen wieder. Imaginäres und Symbolisches, Sinnlichkeit (Lacan betont hier das Bild) und Sprache repräsentieren und konstituieren den aus der Natur herausgetretenen Menschen. Das Reale bleibt auf Grenzerfahrungen reduziert; es ist das, was immer gleich bleibt und sich nicht denken lässt.“¹¹⁶

Dadurch, dass die Mutter das Kind bestätigt, sind ihre Sprache oder Gesten Repräsentanten des Symbolischen, die das Imaginäre des Kindes „manifestieren“. Im Spiegelbild manifestieren sich also

sowohl das Imaginäre um sinnlichen Verhältnis zu Vorstellungen und Körper als auch das Symbolische durch die bildhafte und sprachliche Repräsentation und durch den affirmativen Dritten, etwa durch die Blicke und Worte die Spiegelszene bestätigende Mutter. Das Symbolische ist triangulär angelegt, während das Imaginäre durch sinnliche Unmittelbarkeit bzw. durch Narzissmus und Aggressivität geprägt ist und daher keine (Selbst-)Reflexion erlaubt.¹¹⁷

Somit ist das Subjekt nach LACAN unmöglich und abwesend im Realen, „im Symbolischen werdend, möglich, und im Imaginären anwesend, wirklich“.¹¹⁸ Wenn das Subjekt außerhalb des Symbolischen liegt, ist es „mit dem Realen konfrontiert, was den Zustand der Psychose bedeutet.“¹¹⁹

¹¹⁴ LIST: Psychoanalyse, S.159.

¹¹⁵ Ebda, S.159.

¹¹⁶ Ebda, S.159.

¹¹⁷ LIST: Psychoanalyse, S.159.

¹¹⁸ WIDMER: Subversion des Begehrens, S.54.

¹¹⁹ BRAUN, Christoph: Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse. Berlin: Parodos Verlag 2007, S.36.

Anhand des Spiegelstadiums und der technisch-medialen Möglichkeiten einer subjektiven Erzählerperspektive soll nun untersucht werden, inwiefern und welche Instrumente der jeweiligen Medien eine subjektivistische Perspektive übernehmen können, ob und wie diese Elemente Funktionen des Ich und der Anderen auf imaginärer, realer und symbolischer Ebene repräsentieren oder repräsentieren können. Denn die Ich-Figur in *Malina* ist geradezu gekennzeichnet von Überschreitungen des Realen, der Wahrnehmung und der Abgrenzung; nicht zuletzt aus dem Grund, weil Ingeborg BACHMANN das weibliche Ich in eine männliche Doppelgänger-Figur aufgespaltet hat.

Wenn auch mit LACAN psychoanalytische Aspekte angeschnitten wurden, so ist zu bemerken, dass es sich diese Arbeit nicht zur Aufgabe genommen hat und nehmen kann, eine psychoanalytische Aufschlüsselung der Ich-Figur zu versuchen. LACANS Spiegelstadium soll demnach lediglich aufzeigen, dass eine nach außen projizierte Wirklichkeit im Inneren wurzelt und die Option einer psychoanalytischen Lesart offen lässt.

4. Kontext und Produktionsbedingungen

Die meisten Schriftsteller entdecken ihre Berufung vermutlich durch Nachahmung und Nacheifern, durch den Wunsch, etwas zu produzieren, das der Wirkung gleichkommt, die sie selbst beim Lesen oder Betrachten eines Werks erfahren haben, das sie bewegt oder begeistert hat.¹²⁰

Im Folgenden wird die Frage behandelt, was Autorinnen und Regisseur motiviert, sich überhaupt dieser Thematik anzunehmen und wie die Produktionen in ihrem historischen Kontext unter Berücksichtigung einiger autobiographischer Aspekte jeweils rezipiert wurden.

Die Erarbeitung mit den Forschungsgegenständen erfolgt in chronologischer Reihenfolge. BACHMANN'S Text wird zuerst einem Close Reading unterzogen, dann JELINEK'S Drehbuch-Bearbeitung und letztendlich SCHROETER'S Transformation in einen Film.

¹²⁰ LODGE, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: HELBIG, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998, S.68-80, S.69.

4.1 Zeitgenössische und autobiographische Aspekte bei BACHMANN

Malina erscheint 1971 im Suhrkamp Verlag¹²¹, in einer Zeit, die direkt auf die 68er Bewegung folgte. BACHMANN selbst macht „zwei Lesereisen in der Bundesrepublik, in über 20 Städten ist „[d]ie Bachmann“ zu sehen, zu hören, zu erleben.“¹²² Ursprünglich war der Roman als Teil eines „mehrbändigen Zyklus mit dem Titel *Todesarten* (in dessen Umkreis auch *Das Buch Franza* steht [...])“ geplant.¹²³

Die 70er Jahre sind bestimmt „durch eine zunehmende Entpolitisierung in der Bundesrepublik“¹²⁴. Die Literaturproduktion tendiert zu einer zunehmenderen subjektiven Perspektive und das autobiographische Schreiben erlebt eine Wiederentdeckung.¹²⁵

Stilistisch ist BACHMANN zur Zeit, als sie ihren Roman geschrieben hat, noch stark von ihrem Lyrik-Schaffen beeinflusst: „Diese erste Prosa kommt zum Teil noch aus dem Zustand des Gedichteschreibens“¹²⁶.

Auf die Frage, inwiefern der Roman, der von BACHMANN im Übrigen als ein „langes Buch“¹²⁷ bezeichnet wird, autobiographisch sei, sagt sie, er sei eine „eine imaginäre Autobiographie“¹²⁸ oder eine Erzählung, die „nicht im herkömmlichen Sinn“¹²⁹ autobiographisch ist. Und die Einführung einer Doppelgänger-Figur hat nicht zuletzt auch eine feministische Motivation:

¹²¹ BORHAU, Heidi: Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation? Rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen. In: Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 109. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 199, S.19.

¹²² BORHAU: Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation, S.58.

¹²³ HOFFMANN, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945, Band 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen 2006, S.178.

¹²⁴ BORHAU: Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation, S.36.

¹²⁵ Ebda, S.36.

¹²⁶ Interview mit MÖLTER Veit am 23.März 1971. In: BACHMANN, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: P.Piper & Co Verlag 1983, S. 73-80, S. 78.

¹²⁷ BACHMANN sagt das 1969, also noch vor dem Erscheinen Malinas. Sie betont, dass es mehrere Bände geben wird, „und zuerst einmal zwei, die wahrscheinlich gleichzeitig erscheinen werden.“ Sie nennt sie „Todesarten“. – Ingeborg BACHMANN am 29.März 1969, In: BACHMANN: Wir müssen wahre Sätze finden, S.66.

¹²⁸ Interview mit MÖLTER Veit am 23. März 1971. In: BACHMANN: Wir müssen wahre Sätze finden, S.73-80, S.73.

¹²⁹ Interview mit ZILLIGEN Dieter am 22. März 1971. In: Ebda, S. 68-72, S.71.

Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen.¹³⁰

Über die gewünschte Rezeption des Romans meint BACHMANN, dass jeder etwas anderes darin lesen kann, und dass sie es vor allem auf die Figur des Doppelgängers hin konzipiert hat:

Es sieht ja jeder Leser in einem Buch etwas anderes. Sie können es also auf das Thema Liebe hin lesen, Sie können es aber auch auf etwas ganz anderes hin lesen, zum Beispiel ich habe es vor allem daraufhin konzipiert, auf diese Doppelfigur, und auf die Problematik dieser Figur, und warum die eine andere zugrund richten muß.¹³¹

BACHMANN bezeichnet Malina als jemand, „[d]er jede Situation objektiviert und alles, was an ihr wirr und subjektiv ist, wieder zurechtrückt.“¹³²

Nach einem Interview mit Gerda BÖDEFELD, in dem BACHMANN von einer Kindheitserinnerung berichtet, die den Einmarsch Hitlers Truppen in Klagenfurt beschreibt, wird das Zitat über die „ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst“ zu einer präsenten Lesart des Romans.¹³³

Außerdem ist der Roman von einer hohen Intertextualität gekennzeichnet, unter anderem auch Bezüge zu Paul CELAN und Max FRISCH¹³⁴, auf die an dieser Stelle allerdings nicht näher eingegangen werden kann, genauso wenig wie auf die Bezüge zur Musik.¹³⁵ BACHMANN selbst spricht davon, zumindest den Schluss von *Malina* wie eine Partitur geschrieben zu haben.¹³⁶

¹³⁰ Interview mit KLENLECHNER Toni am 9. April 1971. In: Ebda, S.95- 100, S.100.

¹³¹ Ebda, S.104.

¹³² Interview mit MÖLTER Veit am 23. März 1971. In: Ebda, S.73-80, S.74.

¹³³ Interview mit BÖDEFELD Gerda am 24. Dezember 1971, In: Ebda, S.111-115, S.111.

¹³⁴ Einer intertextuellen Untersuchung hat zum Beispiel Inge GLEICHAUF in ihrem Werk *Beachtung geschenkt*. – Vgl. GLEICHAUF, Inge: *Mord ist keine Kunst. Der Roman „Malina“ von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film*. Hamburg: Dr. Kovac 1995, 46ff.

¹³⁵ Speziell das letzte Kapitel des Romans ist durchzogen von musikalischen Anweisungen. Zum Beispiel: „Ich: (presto prestissimo) Ich will aber Spargel mit Sauce Mousseline und eine Crème Caramel“ – Siehe: BACHMANN: *Malina*, S.306. Oder „Ich (piú mosso, forte) Laß mich in Ruh. [...] (tempo giusto) Ich man kein Wir, kein Man, kein Beide und so weiter und so weiter. [...] (soavamente) Ist das ein Widerspruch? [...] (andate con grazia) Es ist kein Widerspruch, solange ich dich will. [...] (tempo) Ja eben, es hat längst angefangen, war längst das Leben. (vivace) Weißt du, was ich eben an mir gesehen habe?“ – Siehe: Ebda, S.308. (=Im Folgenden abgekürzt durch das Sigel BM)

¹³⁶ „Der Schluß ist fast wie eine Partitur geschrieben. Es gibt nur noch zwei Stimmen, die mit- oder gegeneinander geführt werden und wie in der Musik Anweisungen bekommen haben: sotto vece, con sentimento etc. Dann versteht man ganz genau, was sich eigentlich abspielt. Malina gewinnt das Übergewicht, versucht dem weiblichen Ich klarzumachen, daß es nicht mehr weiterkann.“ - Siehe: Interview mit MÖLTER Veit am 23. März 1971. In: BACHMANN: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S.73-

4.2 Zeitgenössische und autobiographische Aspekte bei JELINEK

Elfriede JELINEK wurde vom Produzenten Thomas KUCHENREUTHER in dritter Instanz ausgewählt, das Drehbuch für *Malina* zu schreiben - zu einem Zeitpunkt, als sich JELINEK gerade in Schreibearbeit zu ihrem Roman *Lust* befand¹³⁷. Sie hat also die Arbeit an ihrem Roman unterbrochen, um sich *Malina* zu widmen und erklärte sich bereit, das Drehbuch zu schreiben, da sie BACHMANN verehrte und mit der Thematik an Stoff anknüpfen konnte, der ihr schon bekannt war. Ihr Ziel war es, denn Literaturverfilmungen hätten nur unter dieser Voraussetzung Sinn, „die Vorlage völlig neu sehen zu lassen“¹³⁸. In ihr Filmbuch hat sie eine „Drastik“ hineingearbeitet und versucht „Uausgesprochenes“ zu visualisieren¹³⁹. Und sie sagt weiter: „Ich bin eigentlich das Gegenteil der Bachmann, aber mit demselben Zugang. Ich will dasselbe sagen wie sie, nur mache ich es total gegenteilig“¹⁴⁰.¹⁴¹

Ihr Drehbuch bezeichnet sie selbst als „kein korrektes Drehbuch [...], sondern eine Art Theaterstück, eine Art Gerüst.“¹⁴² In der Zusammenarbeit mit Werner SCHROETER wusste JELINEK bereits, dass sie ihr Drehbuch abgeben und keinerlei Einfluss auf den fertigen Film haben würde, dass SCHROETER Szenen auslassen und Dialoge ändern wird. Aber sie war mit seinem bisherigen Werk vertraut, weshalb sie ihm auch in die-

80, S.75.

¹³⁷ *Lust* ist ein Roman, der auf sehr radikale und brutale Weise Weiblichkeit und den weiblichen Körper in einer patriarchalen Gesellschaft objektiviert. Nach seinem Erscheinen traf er auf äußerst polarisierende Reaktionen. Er ist gekennzeichnet von einer hohen sprachlichen Gewalt: „Elfriede Jelineks sprach-experimenteller Avantgardismus, ihre radikale Sprachakrobatik, wie sie sie in *Lust* demonstrierte, faszinierte die Mehrheit der männlichen Feuilletonisten.“ - Siehe: LAMB-FAFFELBERGER, Margarete: Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. In: Zohn, Harry (Hg.) *Austrian Culture*, Vol. 7, New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Wien: Lang 1992, S.116.

¹³⁸ KATHREIN Karin: „Eine Absurdität.“ Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Bühne* 9/1992, S.26-27, S.26. In: *Ich will kein Theater*, S.345.

¹³⁹ HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate: „Mich hat Film immer mehr interessiert.“ Zur *Malina*-Verfilmung nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek. In: JANKE, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek. „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitungen (= Diskurse. Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3.)* Praesens Verlag, Wien 2007, S.343-365, S.345.

¹⁴⁰ KATHREIN: „Eine Absurdität.“, S.345.

¹⁴¹ HOCHHOLDINGER-REITERER: „Mich hat Film immer mehr interessiert.“, S.345.

¹⁴² HÖRMANN, Egbert: Interview. Ingeborg Bachmanns Erzählung „*Malina*“ wurde von Werner Schroeter verfilmt. Elfriede Jelinek, eine der bekanntesten deutschsprachigen Autorinnen, schrieb das Drehbuch. In: *Vogue* 1/1991, S. 92 und S.94.

ser Hinsicht Vertrauen schenkte.¹⁴³ So hat SCHROETER beispielsweise JELINEKS Sprachspiele als Sprachkritik nicht übernommen.¹⁴⁴

Der Abdruck des Drehbuchs von JELINEK wurde „[n]ahezu zugleich mit dem Filmstart im Jänner 1991“¹⁴⁵ vom Suhrkamp Verlag als Filmbuch inklusive Standfotos unter dem Namen „*ISABELLE HUPPERT in MALINA. Ein Filmbuch von ELFRIEDE JELINEK. Nach dem Roman von INGEBORG BACHMANN.* [...]“¹⁴⁶ publiziert. Es ist gegliedert 123 Szenen, gefolgt von einer Auflistung aller Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen und Informationen zur Produktion.¹⁴⁷ Bereits aufgrund des Titels lässt sich darauf schließen, dass ein großer Wert auf die Namen BACHMANN, JELINEK und HUPPERT gelegt wird.

Mehrere Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte von JELINEKS Interpretation des Romans weisen darauf hin, dass ihre Lesart von BACHMANN einen stark feministischen Zugang aufweist, beruhend auf der Unvereinbarkeit als Frau zu existieren und Kreativität und Sexualität gleichzeitig zu leben¹⁴⁸, wie JELINEK in einem Essay am 29.März 1991 sagt:

Überall ist dieses weibliche Nichts und doch nirgends. Wie die Sexualität, deren Zeichen überall von den Wänden starren, bis die Luft von ihr elektrisch geladen, die Sexualität aber verschwunden ist. Denn etwas, das überall ist, ist nirgends.¹⁴⁹

JELINEK gliedert sich mit ihrem Feminismus-Begriff in Österreich in dem Sinne ein, als dass sie vorherrschende gesellschaftliche Muster aufzeigen und brechen will und in Rückbezug zu den Medien reflektiert:

Die feministische Absage erfolgt gegen die Konventionen der männlich-dominanten Herrschaftsstruktur und dem der Frau zugeordneten privaten Bereich des Familienlebens, zu welchem nicht nur Haushalts- und Kinderpflichten gezählt werden, sondern auch die Beziehung zwischen Mann und Frau. Die Folgen der gesellschaftspolitisch-

¹⁴³ RÖMHILD, Dorothee: Zur Verfilmung von Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. Ein Gespräch mit der Drehbuchautorin Elfriede Jelinek. In: *Diskussion Deutsch* 142 (1995), S.136-142, S.136.

¹⁴⁴ HOCHHOLDINGER-REITERER: „Mich hat Film immer mehr interessiert.“, S.346.

¹⁴⁵ Ebda, S.348.

¹⁴⁶ JELINEK, Elfriede: *Isabelle Huppert in Malina. Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek. Nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

¹⁴⁷ „Eine deutsch-österreichische Coproduktion der Küchenreuther Filmproduktion GmbH, München, Neue Studio Film GmbH, Wien, in Zusammenarbeit mit ZDF und ORF. Hergestellt mit Unterstützung der Filmförderungsanstalt, der Bayerischen Landesanstalt für Aufbaufinanzierung, Filmkreditreuhand GmbH Berlin, des Österreichischen Filmförderungsfonds.“ – Siehe: Ebda, S. 157.

¹⁴⁸ Vgl. KRESIMON, Andrea: Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. In: BOLLACHER, Martin / FECHNER, Jörg-Ulrich / KLUSSMANN, Paul Gerhard / PLUMPE, Gerhard (Hg.): *Bochumer Schriften zur deutschen Literatur* 63. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004, S.251.

¹⁴⁹ <http://www.zeit.de/1991/14/wie-der-herr-so-sein-krieg> (22.07.17)

gestützten Trennung des privaten und öffentlichen Bereichs werden in der Öffentlichkeit immer wieder im Spiegel der Massenmedien reflektiert, die trotz aller konstitutionellen Freiheiten als Sprachorgan des dominierenden Konsensus der Allgemeinheit zu gelten hat.¹⁵⁰

Inge GLEICHAUF betont in ihrem Werk *Mord ist keine Kunst. Der Roman „Malina“ von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film*¹⁵¹, dass JELINEK in die Figur der Frau auch Ingeborg BACHMANNS Person mit hineingenommen hat, denn in ihren Augen war auch BACHMANN „gefangengehalten durch die Öffentlichkeit, durch die Medien“.¹⁵²

4.3 Zeitgenössische und autobiographische Aspekte bei SCHROETER

Ute SEIDERER hat ein umfassendes Forschungswerk zum Film¹⁵³ geschrieben, das auch eine detaillierte Sequenz- und Dialogliste beinhaltet, mit welcher auch für die Vorliegende Untersuchung gearbeitet wird.

Sie bezieht sich einleitend auf das Filmprogramm zu Malina und erklärt den groß angelegten Finanzierungs-¹⁵⁴ und Produktionsprozess zum Film:

Der Film Malina ist eine deutsch-österreichische Co-Produktion der Kuchenreuther Filmproduktion GmbH in München und der Neue Studio Film GmbH in Wien. Er entstand in Zusammenarbeit mit dem ZDF und dem ORF und wurde mit Unterstützung der Deutschen Filmförderanstalt, der Bayerischen Landesanstalt für Aufbaufinanzierung, der Filmkreditreuehand in Berlin und des Österreichischen Filmförderungsfonds hergestellt. Gedreht wurde vom 5. Juni bis 9. August in Wien und Umgebung (Außenaufnahmen, Kaffeehäuser und Ivans Wohnung), im Salzkammergut (Szenen bei den Altenwyls) sowie in den Bavaria Filmstudios in München (Wohnung Malinas und der Frau). Die Gesamtkosten des Films beliefen sich auf eine Summe zwischen 7 und 8 Millionen DM.

An den Film wurden, wie SEIDERER betont, wohl hohe Erwartungen gestellt, zumal

¹⁵⁰ LAMB-FAFFELBERGER, Margarete: Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. In: Zohn, Harry (Hg.) Austrian Culture, Vol. 7, New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Wien: Lang 1992, S.21f.

¹⁵¹ GLEICHAUF, Inge: *Mord ist keine Kunst. Der Roman „Malina“ von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film*. Hamburg: Dr. Kovac 1995.

¹⁵² GLEICHAUF: *Mord ist keine Kunst*, S.96.

¹⁵³ SEIDERER, Ute: *Film als Psychogramm. Bewußtseinsräume und Vorstellungsbilder in Werner Schroeters Malina* (Deutschland, 1991). Mit Sequenzprotokoll und vollständiger Dialogliste im Anhang. In: Kanzog, Klaus (Hg.): *Diskurs Film Bibliothek 7*. München: Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig GbR 1994.

¹⁵⁴ Die Finanzierungsangaben stammen aus einem Artikel in der *Cinéma* Nr 1/1991, *Der Spiegel* vom 14.1.1991, S.171 und im *Stern* vom 18.10.1990, S.71. – Vgl. SEIDERER: *Film als Psychogramm*, S.18.

der Produzent sein Lieblingsbuch verfilmte und große Hoffnungen in die Popularität der Namen BACHMANN, JELINEK, SCHROETER und HUPPERT setzte.¹⁵⁵ Und SEIDERER setzt nach: „Dennoch ist Malina kein kommerzieller Film“¹⁵⁶.

Sie argumentiert das dadurch, dass es keine Anzeichen dafür gibt, dass er gezielt für ein Publikum produziert wurde und dass der Film bei den Zuschauern auf zwiespältige Reaktionen traf:

Im Urteil über den Film durch die Filmkritik standen sich im wesentlichen zwei Rezeptionsweisen gegenüber: die literarisch orientierten Kritiker, die aus Kenntnis von Bachmanns Werk, insbesondere ihres Romans und/oder aus Kenntnis ihrer Biografie (vor allem ihres Todes) argumentierten, und die derjenigen Kritiker, die den Film unvoreingenommen emotional, d.h. ohne Kenntnis des Kontextes, aufnahmen (oder ablehnten).¹⁵⁷

Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, im Detail auf die Rezeptionsgeschichte des Films einzugehen. Es kann in diesem Sinne lediglich auf ein paar relevante Aspekte hingewiesen werden. Eine interessante Kritik, auf die SEIDERER aufmerksam macht ist, dass er als „unerträglich subjektiv“ empfunden wurde.¹⁵⁸ Ansonsten bleibt zusammenfassend zu erwähnen, dass die Feuermetaphorik zum zentralen Diskussionspunkt in der Rezeption um den Film einen starken Fokus bekommen hat, und dass dieses Interesse nicht zuletzt in Ingeborg BACHMANNs Tod begründet liegt. Denn sie starb aufgrund eines Brandunfalls im Krankenhaus an den Folgen ihrer Tablettensucht.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Vgl. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.18 – Seiderer bezieht sich wiederum auf das Filmprogramm zu Malina, S.36.

¹⁵⁶ Ebda, S.18.

¹⁵⁷ Ebda, S.19.

¹⁵⁸ Vgl. Ebda, S.20. – SEIDERER bezieht sich auf einen Artikel im Freitag von KUNZE, Barbara: Der Fall Malina. Werner Schroeter verfilmt Ingeborg Bachmanns Roman. In: Freitag (Berlin) vom 18.1.1991, S.17.

¹⁵⁹ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.21.

5. Form und Inhalt

Das vorliegende Kapitel gibt eine kurze Übersicht über formale und inhaltliche Aspekte, jeweils bei den Produktionen von BACHMANN, JELINEK und SCHROETER.

5.1 Formale und inhaltliche Aspekte bei BACHMANN

Der Roman Ingeborg BACHMANNs ist vorwiegend im Präsens geschrieben und in drei Kapitel gegliedert. Der Ort in Kapitel eins und drei ist Wien, die Zeit ist „heute“¹⁶⁰. Eingeführt werden die Personen wie in einem dramatischen Text mit Angaben zu ihrer Herkunft, dem Alter und einer kurzen Beschreibung. Beschrieben werden Ivan, die Kinder, Malina und Ich, das schon in seiner uneinheitlichen Personenbeschreibung Hinweise auf seinen inneren Zustand gibt:

Österreichischer Paß, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschaftsnachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt, es folgen Daten und ein Beruf, zweimal durchgestrichen und überschrieben, Adressen, dreimal durchgestrichen, und in korrekter Schrift ist darüber zu lesen: wohnhaft Ungargasse 6, Wien III.¹⁶¹

Die Textstellen im Kursivdruck markieren einmal die Erzählung der Legende von der Prinzessin von Kagran im Präteritum und strukturieren das Kapitel zwei durch eingeschobene kurze Unterbrechungen des Fließtextes, von GLEICHAUF als „utopische Entwürfe“¹⁶² bezeichnet. Manchmal sind Dialoge durch Verben des Sagens eingeleitet, manchmal durch Zeilenumbrüche, aber oft sind sie nicht direkt interpunktiert, weshalb sie auf den ersten Blick manchmal nicht als solche zu identifizieren sind, was die subjektiv geprägte Perspektive unterstreicht und uneindeutige Grenzen der Wahrnehmung setzt. Während Telefonsätze durch Zeilenumbruch ohne Personenzuschreibung markiert sind, sind Dialoge mit Malina in Kapitel zwei und drei durch dialogische Passagen eindeutig den Sprechenden (Malina und Ich) zugeteilt.¹⁶³

¹⁶⁰ Das Kapitel zwei, das vorwiegend aus Traumbeschreibungen besteht, bezeichnet den Ort als „Überall und Nirgends“ und die Zeit als „nicht heute“ – Vgl. BM, S.181.

¹⁶¹ Ebda, S.8.

¹⁶² Vgl. GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.51.

¹⁶³ Aber selbst hier sind die Grenzen nicht eindeutig gezogen. So wird der Fließtext durch den Dialog mit Malina zwar unterbrochen, allerdings scheinen auch die Gedanken schon Teil der Konversation zu sein: „Auch als es längst genug zu essen gab, konnte ich noch lange nicht richtig essen, und ich kann jetzt auch nur essen, wenn jemand anderer mit mir ißt, oder allein, wenn nur ein Apfel daliegt und ein

Was den Roman nun in seiner subjektiven Perspektive auszeichnet, ist das konsequente Erzählen aus der Ich-Perspektive, das von „innerem Monolog, erlebter Rede und dialogischen Passagen“¹⁶⁴ unterbrochen ist. Einzig der letzte Satz („Es war Mord“¹⁶⁵) ist „keiner Erzählinstanz zuzuordnen.“¹⁶⁶

Im Erzähltempus Präsens erkennt STEIGER die potenzierte Form der Innerlichkeit:

Die Icherzählung im Präsens nun ist, zumindest in der Art, wie ich sie gerade definierte, deutbar als erzähltechnisches Äquivalent zu einer solchen Charakterstruktur der extremen Innerlichkeit. [...] Im durch äussere Innerlichkeit geprägten Erzählen der Ichfigur wird das existenzielle Betroffensein zur Bedrängnis, die Unmittelbarkeit zur Verstrickung und die Parteilichkeit zur extremen Subjektivität“¹⁶⁷

BACHMANN selbst sagt über die Erzählform des Präsens, dass es dadurch keine Vergangenheit im Buch gibt, weder im Realen noch in den Träumen:

Es wird nicht nur im Präsens erzählt, sondern es ist in jedem Augenblick heute, wenn erzählt wird. Es gibt überhaupt keine Vergangenheit in diesem Buch und nur [...] ein Traum ist nirgends in der Zeit und nirgends im Ort. Das heißt, er hat den dauernden Ortswechsel, Ortselemente und verschiedene zeitliche Elemente. Und nur da wird sozusagen das, was man sonst erzählen könnte als Vergangenheit, in diesen heutigen Träumen gebracht, aber nicht wie sonst in einem Roman.¹⁶⁸

Der Roman erzählt die Geschichte eines Ichs, das auf der Suche nach dem Du im Sprechen verzweifelt und sich

[...] immer wieder ins Unwegsamen, ja Auswegslose verirrt: in die – reale oder imaginierte – Feindlichkeit der Umwelt, ins Unverständnis Ivans, in die Ablehnung jeglicher Gefühle, vor allem: jener für den Geliebten, durch Malina.¹⁶⁹

Stück Brot, wenn eine Scheibe Wurst übriggeblieben ist. Es muß etwas übriggeblieben sein. Malina: Dann bekommen wir heute abend wohl kaum mehr etwas zu essen, wenn du nicht aufhörst, darüber zu reden.“ – Siehe: BM, S.276f.

Und im Vergleich dazu sind Gespräche aber auch Teil des Fließtextes:

„Worauf ich heute Lust hätte? Laß mich überlegen! Ausgehen will ich nicht, lesen oder Musik hören möchte ich auch nicht. Ich glaube, ich werde mit dir vorliebnehmen. Ich werde dich aber unterhalten, denn mir ist aufgefallen, daß wir noch nie über Männer geredet haben, daß du nie nach den Männern fragst. Du hast aber dein altes Buch nicht sehr klug versteckt. [...]

Malina sagt: Vielleicht stelle ich mir alle Männer wie mich selber vor. [...]“ – Siehe: BM, S.282.

¹⁶⁴ BORHAU, Heidi: Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation? Rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen. In: Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 109. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 1994, S.21f.

¹⁶⁵ BM, S.356.

¹⁶⁶ BORHAU: Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation, S.21f.

¹⁶⁷ STEIGER, Robert: Malina, Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. In: Beiträge zur neuen Literaturgeschichte (41), Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg: 1978, S.8f.

¹⁶⁸ BACHMANN: Wir müssen wahre Sätze finden, S.103.

¹⁶⁹ STEIGER: Malina, Versuch einer Interpretation, S. 37f.

5.2 Formale und inhaltliche Aspekte bei JELINEK

Das Rohdrehbuch wurde kurz vor Drehbeginn im Mai 1990 auf eine "deutsch-französische Arbeitsfassung" umgearbeitet, da die Hauptbeteiligten des Films Französischer Muttersprache sind. Nach dem Schnitt wurde der Film wiederum rücksynchronisiert ins Deutsche¹⁷⁰, wobei "manche Worte ausgetauscht oder der Satzbau umgestellt werden" musste¹⁷¹.

Weder im Filmbuch noch in der deutsch-französischen Arbeitsfassung für den Dreh finden sich Angaben zu technischer Umsetzung, Kameraeinstellung oder Schnitt. SEIDERER betont, dass Entscheidungen darüber "vor Ort" beschlossen wurden oder "bei der unmittelbaren Vorbereitung des jeweils anstehenden Tagespensums".¹⁷²

Insgesamt hat JELINEK im Vergleich zu BACHMANN, wie von GLEICHAUF untersucht, zwölf Szenen neu eingeführt: Die Szene 4 im Kinosaal, Szene 9 im Vortragssaal, Szene 10 in der Kirche, Szene 11 [„Die Blaue Bar“ im Sacher, Szene 14 im Modegeschäft, Szene 23 im Heeresgeschichtlichen Museum, Szene 37, 47 und 106 in der Wohnung Malinas und der Frau, Szene 52 im Park zwischen Natur- und Kunsthistorischem Museum, Szene 65 in der Villa der Altenwyls und die Szene 115 in der Ungargasse.¹⁷³

Zusammenfassend macht GLEICHAUF darauf aufmerksam, dass JELINEK „Bachmanns monologische Momente unberücksichtigt gelassen und stattdessen das ganze Geschehen nach außen verlagert [hat], wie es dem Medium Film eher entspricht.“¹⁷⁴

Inhaltlich ist JELINEK stofforientiert und hat wenig Neues eingeführt, natürlich gekürzt und komprimiert auf die Aspekte, die ihr als wichtig erscheinen, was im Folgenden zu untersuchen sein wird.

¹⁷⁰ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.16.

¹⁷¹ Ebda, S.17.

¹⁷² Zusatzwissen von SEIDERER: Film als Psychogramm, S.17.

¹⁷³ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.89ff. – Dort findet sich auch eine detaillierte Beschreibung der Szenen.

¹⁷⁴ Ebda, S.91.

5.3 Formale und inhaltliche Aspekte bei SCHROETER

Der Film dauert 117 Minuten und ist mit SEIDERER in 73 Sequenzen eingeteilt, die sich aus dem Bildschnitt berechnen¹⁷⁵. Mit dem Roman in Beziehung gesetzt, kann man im Film drei Kapitel erkennen, Kapitel eins als Sequenz 4 bis 48, Sequenz 49-57 als Kapitel 2 und Sequenz 58-73 als Kapitel drei:

Zu Beginn von Sequenz 49, die inhaltlich mit dem Anfang des zweiten Romankapitels gleichzusetzen ist, erfolgt – ebenso wie zu Beginn von Sequenz 1 – ein Einschnitt, der einen Erzählwinkel [...] markiert.¹⁷⁶

Die Zeit ist auf 40 Tage¹⁷⁷ konzipiert, was SEIDERER als konzeptuell bezüglich seiner Subjektivität empfindet:

Wenn nun der Film den Ablauf der letzten vierzig Tage im Leben der Frau zeigt, so setzt er sich damit inhaltlich nicht in Opposition zu den Intentionen Bachmanns, sondern betont gerade durch den Kontrast von subjektiver Wahrnehmung der Zeit und dem realen zeitlichen Ablauf, d.h. seiner unabänderlichen Sukzession, den inneren Zerstörungsprozeß der Frau: Vor diesem Hintergrund wird er zu einem zeitlichen Phänomen.¹⁷⁸

Die Anordnung der Sequenzen folgt nicht zwangsläufig einer Chronologie und es ist oft nicht ersichtlich, wie viel Zeit zwischen ihnen liegt.¹⁷⁹

Auf den ersten Blick ist auffällig, dass Bild und Ton oft asynchron geschnitten und Dialoge teilweise über Bilder gelegt sind, die nicht in direktem Zusammenhang stehen. So läuft zum Beispiel in der Kinoszene (Sequenz 30) der Ton des einen Kinofilms noch weiter, während die Bilder von der Prinzessin von Kagran – eine Imagination der Frau - parallel laufen¹⁸⁰.

Zudem beginnt der Film mit einer Traumsequenz mit dem Vater und endet nicht damit, dass die Frau im Riss in der Wand verschwindet (der zwar da ist, aber selbst verschwindet). Am Ende des Films geht die Protagonistin zwischen Spiegeln aus

¹⁷⁵ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.25f.

¹⁷⁶ Ebda, S.27.

¹⁷⁷ Ihre Einteilung in 40 Tage argumentiert sie folgendermaßen: „Von der Zeitstruktur in Dehbuch II ausgehend sowie aufgrund der Tatsache, daß ein Wechsel der Tage durch den Wechsel der Kostüme und die Abfolge von Tages- und Nachtszenen abzulesen ist“ – Siehe: Ebda, S.30.

¹⁷⁸ Ebda, S.28.

¹⁷⁹ Ebda, S.29. – Sie nennt vor allem als Beispiel die Sequenz 36, die „als Rückblende gedeutet werden [könnte], aber durch die Überlappung des Dialogs aus Sequenz 35, der 22 Sekunden lang in die neue Sequenz hineinreicht, ist der Zusammenhang wieder hergestellt.“ – Siehe: Ebda, S.29.

¹⁸⁰ Vgl. Sequenz 30, Ebda, S.152.

dem Bild. Malina bleibt – von Feuer umgeben – zurück.

6. Das Ich und die Anderen bei BACHMANN

Ivan ist angezogen und hat nicht mehr viel Zeit, er sagt: Wie komisch du manchmal bist.

Nein, doch nicht ich, antworte ich schnell, aber die anderen, man hat mich früher auf so abwegige Gedanken gebracht, ich habe nie so gedacht, ich wäre nie auf Verachtung, auf Abneigung gekommen, und es ist ein Anderer in mir, der nie einverstanden war und der sich nie Antworten abzwängen ließ auf aufgezwungene Fragen.

Soll es nicht heißen, die Andere in dir?

Nein, der Andere, ich bringe das nicht durcheinander. Ein Anderer. Wenn ich sage, der Andere, dann mußt du mir schon glauben.

Mein Fräulein, wir sind aber sehr weiblich, das habe ich in der ersten Stunde schon feststellen dürfen, das darfst du mir heute noch glauben.¹⁸¹

Im Folgenden wird untersucht, wie sich eine subjektive Erzählperspektive, dessen Subjektivitätsbegriff sich an LACAN anlehnt, auch medial historische Aspekte berücksichtigend, nun tatsächlich umgesetzt hat und was den Fokus der unterschiedlichen Produktionen bildet.

6.1 Funktion von Sprache und Raum

Der Roman spielt hauptsächlich in Wien, und das überwiegend in und um die Ungargasse, im „Ungargassenland“¹⁸², also in der Wohnung des Ich und Malinas.

Die Sprache spielt bei Ingeborg BACHMANN eine herausragende Rolle. Über sie strukturiert sich das Ich und an ihr scheitert es, wie in der Beziehung mit Ivan, der eine andere Sprache spricht oder in der Kommunikation mit der Außenwelt.

Die Ich-Figur in *Malina* ist Schriftstellerin, arbeitet mit Sprache, hat gleichzeitig aber Kommunikationsprobleme. Sie schreibt übermäßig viele betont persönliche Briefe, die sie nie abschickt, weil sie mit der Außenwelt nicht kommunizieren kann. Für STEIGER bedeutet das: „Erinnern, Bedenken, Lesen und Imaginieren sind die noch

¹⁸¹ BM, 143f.

¹⁸² „Ich kann keine Schauplätze sehen, aber wie sage ich es, daß mein Platz in der Ungargasse ist? mein Ungargassenland, daß ich halten muß, befestigen, mein einziges Land, das ich sichern muß, das ich verteidige, um das ich zittere, um das ich kämpfe, zum Sterben bereit, ich halte es mit meinen sterblichen Händen, umfangen auch hier, atemholend vor dem Café Landmann, mein Land, von der Rache aller Länder bedroht.“ – Siehe: BM, S.115.

ausgeübten Tätigkeiten, die alle im Schreiben kulminieren“¹⁸³

Auch die Kommunikation mit Personen, die ihr wichtig sind, versagt, weshalb die Worte der Anderen zu ihren eigenen werden:

In einem Moment heißt es: Ivan und ich. In einem anderen Moment: wir. Dann gleich wieder: du und ich. Zwei Wesen sind es, die nichts miteinander vorhaben, nicht die Koexistenz wollen, keinen Aufbruch woandershin und in ein anderes Leben, nicht Abbruch, keine Vereinbarung auf eine vorherrschende Sprache. Auch ohne Dolmetscher kommen wir aus, ich erfahre nichts über Ivan, er erfährt nichts von mir. Wir treiben keinen Handelsaustausch von Gefühlen, haben keine Machtpositionen, erwarten keine Waffenlieferung zur Unterstützung uns Sicherung unserer Selbst. Die Basis ist locker und gut, und was auf meinen Boden fällt, das gedeiht, ich pflanze mich fort mit den Worten und ich pflanze auch Ivan fort, ich erzeuge ein neues Geschlecht, aus meiner und Ivans Vereinigung kommt das Gottgewollte in die Welt:
Feuervögel
Azurrite
Tauchende Flammen
Jadetrofen¹⁸⁴

Ivan ist es, der das Ich aus seiner Sprachstörung holt, es von der Krankheit befreit, die es hatte¹⁸⁵, wenngleich es nie den Zustand des Realen erreicht, denn:

[...] nur im Erinnern und im Denken – sowie in der Imagination – die hier genannte Simultaneität, welche Raum und Zeit außer Kraft setzt, und die daraus entspringende Freiheit (die allerdings erkaufte wird mit dem Verzicht auf direkte Betroffenheit und reale Wirkung) möglich [ist].“¹⁸⁶

Das Ich will für Ivan ein Buch schreiben, was er „wirklich wollen, wollen von mir“ muss, und es wird „nie verlangen, dass [Ivan] es liest“¹⁸⁷. Aber in einem erlebenden Prozess wird dem Ich bewusst, dass die Schrift nur eine Repräsentation des Symbolischen bleiben wird und es daran scheitern muss. Es werden „[d]ie Grenzen der Literatur [...] der Ichfigur hier schmerzlich bewusst: Welt und Leben sind im Geschriebenen stets nur symbolisch [,]da‘, nie kann sie dieses selbst sein.“¹⁸⁸

Außerdem werden, wie von GLEICHAUF untersucht, viele Phrasen verwendet, die „nichts mit dem Ich zu tun“ haben, denn: „Sie gehören zu einer Realität, die es ab-

¹⁸³ STEIGER: Malina, Versuch einer Interpretation, S.237.

¹⁸⁴ BM, S.105f.

¹⁸⁵ RÖHNELT, Inge: Hysterie und Mimesis in Malina. In: Reihe I Deutsche Sprache und Literatur 1203. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1990, S.68f.

¹⁸⁶ STEIGER: Malina, Versuch einer Interpretation, S.237.

¹⁸⁷ MB, S.82.

¹⁸⁸ STEIGER: Malina, Versuch einer Interpretation, S.255.

stößt¹⁸⁹. Es sind leere und ungenaue Worte, die „so nicht an die Dinge und Menschen heran“ reichen. Und sie „bedienen sich dieser Art von Sprache, um sich in ihrer Alltäglichkeit zurechtzufinden und diese zu ordnen.“¹⁹⁰

In der Beziehung mit Ivan gibt es bestimmte Satzgruppen, derer sich das Ich bedient, am öftesten davon „Telephonsätze“ oder „Schachsätze“ und „Ivanflüche“. GLEICHAUF dazu:

In den Telephonsätzen geht es hauptsächlich um das Müdesein, ums Glücklichein, um das Zeithaben oder auch nicht. Dann gibt es da noch die Gruppe der *Schimpfsätze* und die *Beispielsätze*. Alle diese Satzgruppen sind für die Frau Zeichen dafür, daß es noch eine Bindung zwischen Ivan und ihr gibt, wenn sie auch keine eigentliche Versicherung darstellen. Es ist wichtig, daß nur immer wieder etwas gesagt wird.¹⁹¹

Auch in den Gesprächen mit Malina sind sprachliche Kommunikationsmuster zu beobachten. Malina spricht mit dem Ich vor allem in Frage- oder Aufforderungssätzen, woraus geschlossen werden kann, dass Malina versucht, das Ich zu ordnen:

Malina sucht nach Begründungen für das Sosein der Ich-Figur, er will sie im Gespräch zur Begründung ihrer selbst führen. Die meisten Sätze Malinas in diesen Unterhaltungen sind Fragesätze oder Aufforderungssätze. Es sind Fragen nach dem Warum, nach dem Grund, Fragen nach den näheren Bestimmungen dessen, was die Frau denkt und tut. Das Ziel seines Fragens ist es, *Ordnung* zu schaffen.¹⁹²

Einmal nur reichen Worte nicht aus für Malina, was sich durch eine Geste äußert:

Für das, was in Malina selbst ungeklärt ist und was sich darin äußert, daß er die Ich-Figur schlägt, hat er keine Worte. Der dunkle Punkt in seiner Geschichte kann nur umschrieben werden, umkreist mit Worten. Als direkten, spontanen Ausdruck seines Betroffenseins hat Malina keine Worte, dafür eine Geste.¹⁹³

In der Funktion von Sprache kann man paradigmatisch mit LACAN also eine symbolische Funktion erkennen, an der das weibliche Ich letztlich zugrunde geht.¹⁹⁴

¹⁸⁹ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.40.

¹⁹⁰ Ebda, S.40.

¹⁹¹ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.42.

¹⁹² Ebda, S.43.

¹⁹³ Ebda, S.44.

¹⁹⁴ Vgl. LIST: Psychoanalyse, S.129: „Beziehungen und Bedeutungen sind aber immer mittelbar und unzureichend, weil die Sprache und das Erleben - oder Wort und Ding - nie identisch sein können.“

6.2 Verhältnis Ich – andere Figuren

Zu Malina sage ich du und zu Ivan sage ich du, aber diese beiden Du sind durch einen unermeßbaren, unwägbaren Druck auf den Ausdruck verschieden. Beiden gegenüber habe ich von Anfang an kein Sie benutzt, das ich sonst immer gebrauche. Ivan ist zu augenblicklich von mir erkannt worden, und es blieb keine Zeit, ihm näherzukommen durch Reden, ich war ihm schon zugefallen vor jedem Wort. Über Malina wiederum habe ich so viele Jahre nachgedacht, es hat mich so verlangt nach ihm, daß unser Zusammenleben eines Tages nur noch die Bekräftigung war für etwas, was immer so sein hätte sollen und nur zu oft verhindert worden war, durch andere Menschen, durch verkehrte Entschlüsse und Handlungen. Mein Du für Malina ist genau und geeignet für unsere Gespräche und unsere Auseinandersetzungen. Mein Du für Ivan ist ungenau, es kann sich verfärben, verdunkeln, lichten, es kann spröde, mild oder zaghaft werden und viele Male sirenenhaft, immer wieder verlockend neu, aber immer noch ist es nicht mit dem Ton, mit jenem Ausdruck gesagt worden, den ich in mir höre, wenn ich unfähig bin, vor Ivan ein Wort herauszubringen. Vor ihm nicht, aber inwendig werde ich eines Tages das Du vollenden. Es wird das Vollkommene sein. Sonst sage ich zu den meisten Leuten Sie.¹⁹⁵

Heidi BOHRAU hat sich mit den Figuren und Nebenfiguren des Textes auseinandergesetzt und sie definiert vier Hauptpersonen im Roman: „das erzählende Ich, Malina, Ivan und de[n] Vater der Protagonistin“¹⁹⁶. Des Weiteren gibt es die einige Personen, die „Akteure bzw. Akteurinnen innerhalb des Erzählverlaufs“ sind: „Ich, Ivan, Malina, Béla und Andrés, Lina, Fräulein Jellinek und Herr Mühlbauer“¹⁹⁷ und darüber hinaus gibt es für sie noch „fiktive Gestalten“, über die gesprochen oder geschrieben oder von denen geträumt wird. Das sind:

Angehörige des Vaters (Vater, Mutter; Eleonore bzw. die Schwester des Ich); Wiener Gesellschaft und gleichzeitig Personal des Erzählbandes „Simultan“ und des geplanten „Todesarten-Zyklus (die Jordans, Maria Malina, Martin Ranner, die Altenwyls, die Wantschuras, die Mandls und die Gebauers); Personen des Alltags von Ich (Frau Agnes, Lina, Frl. Jellinek, die Breitners, Herr Franz, die Briefträger Sedlacek und Fuchs); Personen der Erinnerung und Träume (der Fremde auf der Seepromenade des Wörthersee, die zwei Jungen auf der Glanbrücke, Lily und Melanie)¹⁹⁸

Die Ich-Figur hat somit kein eigenständiges Leben, da durch alle Figuren, „die Geschöpfe seiner Phantasie (seines Geistes) sind“¹⁹⁹, ein „von ihm nach außen proj-

¹⁹⁵ BM, S.130.

¹⁹⁶ BORHAU: Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation, S.24.

¹⁹⁷ Ebda, S.24.

¹⁹⁸ Ebda, S.25.

¹⁹⁹ Vgl. SUMMERFIELD, Ellen: Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“. – In: Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Herausgg. von Armin Arnhold und Alois M. Haas. 40. Bonn: Bouvier 1976, S.3.

zierte[r] innere[r] Plural“ aufgezeigt wird²⁰⁰. Das untersucht auch Theresia LADSTÄTTER in ihrer Diplomarbeit *Perspektivische Untersuchungen zum Malina, einem Roman von Ingeborg Bachmann und seiner Adaption im gleichnamigen Filmbuch von Elfriede Jelinek*²⁰¹. In der Feststellung, dass die Romanfiguren kein Eigenleben besitzen, erkennt sie zudem einen Zusammenhang zum Schachspielen:

Andererseits ist den verschiedenen Figuren im Roman sowohl kein autonomes Eigenleben zuzugestehen; im Sinne von der aus dem Roman selbst gegriffenen Metapher eines Schachspiels [...]. Dem Spieler (Erzähler/Autor) wird durch die Spielregeln, in denen den Figuren bestimmte Eigenschaften zugestanden werden, nicht vollkommen freie Hand gegeben; er muß sich nach ihren speziellen Möglichkeiten richten.²⁰²

Jede „Begegnung einer Figur mit einer anderen [bedeutet] zugleich eine Begegnung mit sich selbst“²⁰³. Und so sind „[d]ie konkreten Gestalten, die sie umgeben [...] somit von ihrer eigenen Natur nicht zu unterscheiden.“²⁰⁴

Unter Berücksichtigung der gegebenen Rahmenbedingungen wird der Fokus der vorliegenden Untersuchung auf die Beziehungen zu Ivan, Malina und den Vater gelegt.

Ivan ist es, der das Ich zum Leben erweckt und die Leere des Subjekts füllt:

Das vorläufige Resümee zum Glück mit Ivan lautet, daß das Ich aus der auswegslosen Todesart ohne den Geliebten durch die (phallische) Liebe zum Leben erweckt wird. Ihr krankhafter Zustand der seelischen Leere und psychischen Reduktion erfährt durch das Dasein für Ivan eine sinn(en)volle Wendung. In der Liebe erfüllen sich [„]ihre“ Wünsche, sie findet eine Aufwertung ihres Selbstgefühls, eine Wiederbelebung im Namen des Vaters, im Namen Ivans.²⁰⁵

Für das Ich bedeutet Ivan die „konvergierende Welt“ und Malina, „weil wir eins sind: die divergierende Welt.“²⁰⁶ In Ivan lebt das Ich, Malina ist sein „Malinafeld“²⁰⁷. Es bezeichnet Ivan als ihre „Wirklichkeit“²⁰⁸ ihr Leben²⁰⁹. In Ivan findet das Ich seine Ganz-

²⁰⁰ LADSTÄTTER Theresia: *Perspektivische Untersuchungen zu „Malina“* einem Roman von Ingeborg Bachmann und seiner Adaption im gleichnamigen Filmbuch von Elfriede Jelinek. Diplomarbeit. Univ. Wien 1992, S.36 und S.38.

²⁰¹ LADSTÄTTER: *Perspektivische Untersuchungen zu „Malina“*. (= Anmerkung 202)

²⁰² Ebda, S.36.

²⁰³ LADSTÄTTER: *Perspektivische Untersuchungen zu „Malina“*, S.38.

²⁰⁴ Ebda, S.38.

²⁰⁵ RÖHNELT: *Hysterie und Mimesis in Malina*, S.83.

²⁰⁶ BM, S.129.

²⁰⁷ BM, S.299.

²⁰⁸ „Ich lebe in Ivan“ - Vgl. BM, S.43.

²⁰⁹ BM, S.173.

heit, seine Identifizierung, also sein Imaginäres, während Malina den symbolischen Aspekt, die dritte Instanz verkörperlicht. Und das merkt man auch in einem geäußerten Zustand des Ich: Sobald Ivan die Welt betritt, machen die Gegenstände keinen Lärm mehr, der früher unerträglich war²¹⁰.

Gleichzeitig vervollständigt Malina als männlicher „Autor die imaginäre Biographie der Ich-Figur“. Denn das Ich „glaubt nur als Mann in das Symbolsystem der Gesellschaft eingehen zu können, nur als Autor, nicht als Autorin ästhetisch produktiv zu sein“. Deshalb kommt es zur Selbstzerstörung, weil das weibliche Ich den Alltag „als Frau und Liebende immer weniger leisten kann“²¹¹. Malina erfüllt die rationalen, ordnenden Aspekte des Ich²¹² und am Ende ist er es, der übrig bleibt, als „einzige[r] Repräsentant eines Lebensbündnisses, das nur ihn als Überlebenden und Sieger im Kampf um die Vorherrschaft übrig lässt.“²¹³ Er ist die dritte Instanz, die als männlicher Anteil das Ich überlebt.

Die Beziehung des Ich zum Vater und zur Mutter wird in erster Linie über die Träume und Halluzinationen erzählt. Der Vater, ebenso ein Repräsentant des Symbolischen, tritt in Gestalt eines „Friedhofswächter[s], Regisseur[s], Faschist[en], Arzt[es], Ungeheuer[s] und Gottvater[s]“ in Erscheinung, wobei die Unterwerfung der Ich-Figur hierbei eine präsenste Lesart bildet:

Den thematisch verschiedenen unbewußten [„Erinnerungen“ war eines gemeinsam: die Allmacht des Vaters und die universelle Ohnmacht der Tochter. – Das mütterliche Prinzip zeichnet sich in den Träumen durch die Unterordnung unter den Vater aus, die symbolische Abwesenheit der Mutter lieferte die Tochter der Gewalt des Vaters aus.²¹⁴

²¹⁰ „[...] und ich hätte das Wichtigste von der Welt die erfahren: daß alles, was mir erreichbar ist, das Telefon, Hörer und Schnur, das Brot und die Butter und die Bücklinge, die ich für Montagabend aufhebe, weil Ivan sie am liebsten ißt, oder die Extrawurst, die ich am liebsten esse, daß alles von der Marke Ivan ist, vom Haus Ivan. Auch die Schreibmaschine und der Staubsauger, die früher einen unerträglichen Lärm gemacht haben, müssen von dieser guten und mächtigen Firma aufgekauft und besänftigt worden sein, die Türen der Autos fallen nicht mehr mit einem Krach unter meinen Fenstern zu, und in die Obhut Ivans muß unversehens sogar die Natur gekommen sein, denn die Vögel singen am Morgen leiser und lassen einen zweiten, kurzen Schlaf zu.“ – Siehe: BM, S.27.

²¹¹ FIRGES, Jean: Ingeborg Bachmann. Malina. Die Zerstörung des weiblichen Ich. In: Exemplarische Reihe Literatur u. Philosophie 26. Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S.140.

²¹² Vgl. BM, S.177: „Mit dem Katalog des Heeresmuseums gehe ich durch alle Zimmer, die Wohnung sieht aus, als wäre sie seit Monaten nicht bewohnt worden, denn wenn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung. Wenn Lina öfter allein ist am Morgen, verschwindet, was auf mich hindeutet, in den Kasten und Schränken, es kommt kein Staub nieder, nur durch mich wird in wenigen Stunden wieder Staub und Schmutz aufkommen, es werden Bücher durcheinandergeraten, Zettel herumliegen.“

²¹³ FIRGES: Ingeborg Bachmann. Malina, S.143.

²¹⁴ RÖHNELT: Hysterie und Mimesis in Malina, S.240.

6.3 Objekte in der Funktion des Anderen

Neben Briefen, Büchern oder dem Schachspiel²¹⁵ sind vor allem Kleidung, Spiegel, Zigaretten und Telefon Objekte, die in der Erzählung hindurch immer wieder symbolischen und zeichenhaften Charakter annehmen. Sie treten sowohl im Realen als auch im Imaginären auf und sind immer im Rückbezug zum Ich zu lesen.

Die Kleidung – im Speziellen diverse Kleider oder Mäntel – treten hauptsächlich in Kontexten auf, in denen das Ich sich einer symbolischen Ordnung zu fügen versucht; eine dritte Instanz, in ihrer Funktion der Sprache ähnlich²¹⁶. Kleidungsstücke sind symbolisch in ihrer Repräsentation, sie trennen das Subjekt vom Objekt, während das Ich an einer imaginären Identifizierung in oder mit ihnen versagt, wie man an folgender Textstelle erkennen kann:

Nach dem langen heißen Bad in der Früh merke ich, daß meine Schränke leer sind, auch im Kasten sind nur noch ein paar Strumpfhosen zu finden und ein Büstenhalter. Auf einem Kleiderbügel hängt einsam ein Kleid, es ist das Kleid, das Malina mir zuletzt geschenkt hat und das ich nie anziehe, es ist schwarz, mit bunten Querstreifen oben. Im Kasten liegt, in einer Plastikhülle, noch ein anderes schwarzes Kleid, es ist schwarz oben, mit bunten Längsstreifen unten, es ist ein altes Kleid, in dem mich Ivan zum erstenmal gesehen hat. Ich habe es nie mehr angezogen und aufbewahrt wie eine Reliquie. [...] Ich gehe nachdenklich mit dem Kleid herum und mich friert. [...] Malina kommt herein, mit einer Schale Tee in der Hand, er muß sich beeilen, er trinkt in kleinen Schlucken den Tee und fragt: Was ist denn? Ich ziehe mir das Kleid vor ihm über den Kopf und atme zu rasch, veratme mich, kann kaum mehr reden. Es ist dieses Kleid, ich kann kaum mehr reden. Es ist dieses Kleid, es kann nur an diesem Kleid liegen, ich weiß plötzlich, warum ich es nie anziehen konnte. Siehst du denn nicht, es ist mir zu heiß in diesem Kleid, man zerschmilzt darin, es muß eine zu warme Wolle sein, ist denn kein anderes Kleid mehr hier! Malina sagt: Ich finde, daß es dir gut steht, du siehst gut darin aus, wenn du meine Ansicht wirklich hören willst, es steht dir ungewöhnlich gut.

[...] Ich gehe zurück ins Bad und schaue in den Spiegel, das Kleid knistert und rötet mir die Haut bis zu den Handgelenken, es ist furchtbar, es ist zu furchtbar, es muß ein höllischer Faden gewebt sein in dieses Kleid. Es ist mein Nessusgewand, ich weiß nicht, was in dieses Kleid gefahren ist. Ich wollte es nie anziehen, ich muß gewußt haben, warum.²¹⁷

In dieser Situation äußert sich, dass „die Liebesbeziehung zu Ivan [...] nicht mehr

²¹⁵ Vgl. BM, S.266: „Ich weiß nicht, seit wann wir seltener spielen, wir spielen eigentlich überhaupt nicht mehr, die Satzgruppen für Schachspielen liegen brach, einige andere Satzgruppen erleiden auch Einbußen. Es kann doch nicht sein, daß die Sätze, zu denen wir so langsam gefunden haben, uns auch langsam verlassen. Aber eine neue Satzgruppe entsteht.“

²¹⁶ Vgl. BM, S.55: „Auch wir sind ein akzeptabler Teil der Welt, zwei Leute, die müßig oder eilig auf dem Trottoir gehen, ihre Füße auf einen Zebrastreifen setzen, und wenn wir auch nichts sagen, uns nicht direkt miteinander verständigen, wird Ivan mich doch rechtzeitig am Ärmel halten und festhalten, damit ich unter kein Auto oder keine Straßenbahn komme“.

²¹⁷ BM, S.338f.

lebendige Wirklichkeit, sondern lediglich noch reliquienhaft verzehrter Gegenstand ihrer Erinnerung [ist].“ Und: „das Anziehen des Malinakleids [wird] zur Bestätigung, dass er, Malina, nun die [„]Herrschaft“ über sie antritt, gleichsam Ivans Stelle einnehmend“²¹⁸.

In ähnlich symbolischer Funktion, direkt an die Textstelle anschließend, kann man das Telefon als Objekt in der Funktion der Anderen lesen:

Und wie lange lebe ich schon, mit einem toten Telefon? Darüber tröstet kein neues Kleid. Wenn der Apparat schrillt, ruft, stehe ich manchmal noch auf mit einer unsinnigen Hoffnung, aber dann sage ich Hallo? mit einer verstellten, tieferen Stimme, weil am anderen Ende immer jemand ist, den ich gerade nicht sprechen will oder kann. Danach lege ich mich hin und möchte gestorben sein. Aber das Telefon läutet heute, das Kleid scheuert meine Haut auf, ich gehe beklommen zum Telefon, verstelle meine Stimme nicht, aber wie gut, daß ich sie nicht verstellt habe, denn das Telefon lebt. Es ist Ivan. Es konnte ja nicht anders kommen, es mußte ja endlich Ivan sein. Nach einem Satz schon hat mich Ivan wieder erhört, mich aufgehoben, meine Haut besänftigt, ich sage dankbar zu, ich sage ja. Ja, ja habe ich gesagt.²¹⁹

Das Telefon ist mit RÖHNELT ein „semiotisch aufgeladene[s] Objekt, dessen Bedeutung als Kommunikationsmittel sekundär ist“²²⁰. Es wird dargestellt als ein „überdeterminiertes Objekt, das wütet, schrillt, ausbricht“, die Triebe aktiviert und auf das Objekt überträgt. So wird es von einem einfachen Gebrauchsgegenstand zu einem „Ort der semiotischen Artikulation“²²¹.

In der Szene, in der das Ich vor dem Telefon kniet „wie ein Moslem“²²² und hofft, dass Malina es in dieser Stellung nicht entdeckt, verkörpert Malina den Anderen in ihr, „der kein Verständnis dafür hat, daß sich diese kluge Frau für ein nichtssagendes [„]Hallo“ verklavt.“²²³ Das Ich will sich nicht entblößt fühlen:

Denn was es von ihm zu befürchten gibt, ist die Preisgabe der Liebe und damit die Preisgabe ihrer weiblichen Existenz. Wenn das Ich, die Frau sich auch verstellen muß, um Ivans Begehren auf sich zu lenken, so ist ihr in dieser Hülle doch ein weibliches Glück garantiert, das ihr in Fleisch und Blut übergeht. Diesen Preis kennt Malina nicht, und das Ich fürchtet, ebenso [„]leiblos“ zu werden wie er, wenn der andere in ihr die Übermacht gewinnt.²²⁴

²¹⁸ STEIGER: Malina, Versuch einer Interpretation, S.249.

²¹⁹ BM, S.339.

²²⁰ RÖHNELT: Hysterie und Mimesis in Malina, S.260.

²²¹ Ebda, S.261.

²²² „Aber ich knie auf dem Boden vor dem Telefon und hoffe, daß auch Malina mich nie überrascht in dieser Stellung, auch er soll nie sehen, wie ich niederfalle vor dem Telefon, wie ein Moslem auf seinem Teppich, die Stirn auf den Parkettboden gedrückt.“ Siehe: BM, S.41.

²²³ RÖHNELT: Hysterie und Mimesis in Malina, S.172.

²²⁴ Ebda, S.172.

Vor dem Spiegel – bezeichnend nach LACANS Spiegelstadium - erschafft sich das Ich sein Imaginäres, seine Existenz, seine Ganzheit:

Ich möchte aber beim Anprobieren Ivan nicht hier haben, Malina schon gar nicht, ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klaffertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern. Eine Stunde lang kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung, entführt in eine Legende, wo der Geruch einer Seife, das Prickeln von Gesichtswassern, das Knistern von Wäsche, das Eintauchen von Quasten in die Tiegel, der gedankenvolle Zug mit einem Konturenstift das einzig Wirkliche sind. Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid. Ganz im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für niemand. Es müssen die Haare zwanzigmal gebürstet, die Füße gesalbt und die Zehennägel lackiert werden, es müssen die Haare von den Beinen und unter den Achseln entfernt werden, die Dusche wird an- und ausgemacht, ein Körperpuder wolkt (wölkt?) im Badezimmer, es wird in den Spiegel gesehen, es ist immer Sonntag, wird in den Spiegel gefragt, an der Wand, es könnte schon Sonntag sein.²²⁵

Die Zigarette im Roman wirkt mitunter auch Zeit strukturierend²²⁶ und tritt oft in Kombination mit dem Warten auf.²²⁷ Sie steht in engem Zusammenhang mit dem Feuermotiv, auf das im folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

6.4 Zusätzliche Motive

Andere präesente Motive sind vor allem die Träume, die bezeichnenderweise Teil der Imagination der Ich-Figur sind²²⁸ und sich aus Erinnerungen speisen. Während das Ich in Kapitel eins Tagträume hat, strukturiert sich das Kapitel zwei über Nachträume²²⁹, die zeit- und ortslos erzählt werden.²³⁰ Anzumerken gilt an dieser Stelle, dass

²²⁵ BM, S.139f.

²²⁶ „Wieder geraucht und wieder getrunken, die Zigaretten gezählt, die Gläser, und noch zwei Zigaretten zugelassen für heute, weil zwischen heute und Montag drei Tage sind, ohne Ivan. Sechzig Zigaretten später aber ist Ivan zurück in Wien, er wird zuerst die Zeitansage anrufen und seine Uhr kontrollieren, dann den Weckauftrag 00, der gleich zurückruft, danach sofort einschlafen, so rasch wie Ivan das kann, [...]“ – Siehe: BM, S.25.

²²⁷ „weil eine wirkliche Kraft sich dieser Welt entgegengesetzt, wenn diese Kraft auch, wie heute, nur aus Warten und Rauchen besteht, damit von ihr nichts verlorengelht“ – Siehe: BM, S.26. Oder BM, S.27: „da ich den Atem anhalte, die Zeit aufhalte und telefoniere und rauche und warte.“

²²⁸ Wobei Christoph BRAUN mit LACAN darauf hinweist, dass der Traum „bewußt“ ist, was bedeutet, dass die Bilder nicht aktiv gesehen werden, sondern zum Sehen zur Verfügung gestellt werden. - Vgl. BRAUN, Christoph, Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse. Parodos Verlag Berlin 2007, S.52.

²²⁹ Vgl. RÖHNELT: Hysterie und Mimesis in Malina, S.206.

²³⁰ Vgl. BM, S.181: „Malina soll nach allem fragen. Ich antworte aber, ungefragt: Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein. [...] Malina soll alles wissen. Aber ich bestimme: Es sind die Träume von heute Nacht.“

die Traumsequenzen sich zwar innerhalb des Textes ankündigen, dass dieser aber sowohl von Dialogen mit Malina als auch von Handlungen unterbrochen ist, wobei die Erzählungen der Träume formal nicht getrennt von den Handlungen gekennzeichnet sind. Zudem sind die Träume durchzogen von Erinnerungen an die Vergangenheit des Ich²³¹, vorwiegend von Erinnerungen an den Vater²³².

Die Träume des Ich sind unter anderem interessant, weil sich in ihnen die Problematik des Ich verbildlicht. Wenn man so will, kann man sie als die imaginären Metaphern der radikalen Innerlichkeit lesen, gleichzeitig rückblendend und prophezeiend innerhalb des Romans. In ihnen begegnet das Ich seinen Problemen in Bildern. Und auch hier kann man immer wieder die Sprache als Symbolisches erkennen:

Ich bin vernichtet und schütte deswegen auch noch den Blechnapf mit dem Wasser um, denn lieber will ich verdursten, weil es nicht wahr ist, und während ich verdurste und verdurste, umjubeln mich die Sätze, sie werden immer zahlreicher. Einige sind nur zu sehen, andere nur zu hören wie in der Gloriosastraße, nach der ersten Morphiuminjektion. In eine Ecke gekauert, ohne Wasser, weiß ich, daß meine Sätze mich nicht verlassen und daß ich ein Recht habe auf sie. Mein Vater schaut durch eine Luke, es sind nur seine trüben Augen zu sehen, er möchte mir meine Sätze abschauen und sie mir nehmen, aber im größten Durst, nach den letzten Halluzinationen, weiß ich noch, daß er mich ohne Worte sterben sieht, ich habe die Worte im Satz vom Grunde verborgen, der vor meinem Vater für immer sicher und geheim ist, so sehr halte ich den Atem an. Es hängt mir die Zunge weit heraus, er kann aber kein Wort darauf lesen. Man durchsucht mich, weil ich ohne Bewußtsein bin, man will mir den Mund befeuchten, die Zunge nassen, damit die Sätze auf ihr zu finden sind, damit man sie sicherstellen kann, aber dann findet man nur drei Steine neben mir und weiß nicht, woher sie gekommen sind und was sie bedeuten. Es sind drei harte, leuchtende Steine, die mir zugeworfen worden sind von der höchsten Instanz, auf die auch mein Vater keinen Einfluß hat, und ich allein weiß, welche Botschaft durch jeden Stein kommt. [...] Ich werde die letzte Botschaft nach meiner Befreiung erfahren.²³³

Wenngleich das Ich im ersten Kapitel während eines Tagtraumes davon redet, ein Buch²³⁴ zu schreiben, kehrt diese Idee in einem ihrer Nachträume wieder, in poten-

²³¹ Das kommt auch in Gespräch mit Malina zur Geltung: „Ich: Mir zeigt sich etwas, ich fange auch an, eine Logik darin zu sehen, aber ich verstehe im einzelnen nichts. Einiges ist ja halbwegs wahr, etwa daß ich auf dich gewartet habe, auch daß ich einmal eine Stiege hinuntergegangen bin, um dich aufzuhalten, auch das mit den Polizisten stimmt beinahe, nur hast du nicht ihnen gesagt, sie sollten gehen, es sei ein Mißverständnis, sondern ich selber habe es ihnen gesagt, ich habe sie weggeschickt. Oder? Die Angst war größer im Traum. Würdest du denn je die Polizei holen? Ich kann das nicht. Ich hatte sie ja auch nicht geholt, das haben die Nachbarn getan, ich habe die Spuren verwischt, falsch ausgesagt, das gehört sich doch, nicht wahr?!“ – Siehe: BM, S.216.

²³² So liest man den Traum, in dem das Ich über das Geländer geworfen wird – den auch Werner SCHROETER an den Anfang des Films stellt – als imaginierte und übersteigerte Form einer Erinnerung des Ich. - Vgl. BM, S.212-215.

²³³ BM, S.241.

²³⁴ Siehe: BM, S.82: „[...] und alles verstanden, was es zu lesen gibt, und befreit von allem Gelesenen für eine Stunde, lege ich mich neben Ivan und sage: Ich werde dieses Buch für dich, das es noch nicht

ziert bedrohlicher Form:

Und ich bin ohne Stimme. Was will der Große Siegfried? Er ruft von oben immer deutlicher: Was für ein Buch wird das sein, was wird denn dein Buch sein? Plötzlich kann ich, auf der Spitze des Poles, von der es keine Wiederkehr gibt, schreien: Ein Buch über die Hölle. Ein Buch über die Hölle. Das Eis bricht, ich sinke unter dem Pol weg, ins Erdinnere. Ich bin in der Hölle. Die feinen gelben Flammen ringeln sich, die Locken hängen mir feurig bis zu den Füßen, ich spucke die Feuer aus, schlucke die Feuer hinunter.²³⁵

STEIGER zieht daraus die Konsequenz des umso tieferen Absturzes:

Dieses Traumgesicht ist die ins Unheimliche und Verstörende gewendete Version jenes ersten Phantasierens der Ichfigur über das „schöne Buch“; die Bewegung ist nun ins Gegenteil verkehrt: schwebte dort die Sprache in die Höhe, so wird hier die Frau nur hinaufgetrieben, um desto tiefer zu fallen.²³⁶

Und auch BACHMANN selbst hat sich über diese Textstelle in einem Interview geäußert. Sie weist auf unerwiderte Liebe hin:

Das Ich versucht im Buch, ein schönes Buch für Ivan zu schreiben, aber aus einem Traum weiß sie, daß daraus ein Buch über die Hölle wird. Warum? Weil die Liebe des Ich zu Ivan eine solche Ausschließlichkeit erreicht, daß sie vom anderen nicht mehr verstanden, auch nicht mehr erwidert werden kann. Sie ist nicht lebbar für Ivan.²³⁷

Außerdem gibt es – in engem Zusammenhang mit dem Zigarettenrauchen, eine Sucht, wie auch die Beziehung zu Ivan als Sucht gelesen werden könnte – das Feuermotiv:

Ich stehe mit der Welt wieder einmal gut. Auch wenn man sie nur auf Abruf liebt, kann man die Welt lieben, und ein Mensch ist dazwischen, der den Transformator macht, aber das muß Ivan nicht wissen, da er wieder zu fürchten beginnt, daß ich ihn liebe, und da er mir Feuer gibt und ich wieder rauchen kann und warten, brauche ich nicht zu sagen: Mach dir bloß keine Sorgen, du bist nur da für mich zum Feuergeben, danke für das Feuer, danke für jede angezündete Zigarette, danke für das Herumfahren in der Stadt, danke für das Nachhausefahren!²³⁸

Es ist die Zigarette, der Wartezustand und das Rauchen, das dem Ich seinen symbolischen Gehalt geben und gleichzeitig verbildlicht sich in der Zigarette, die abbrennen, die ein Ende haben wird, der Tod des Ich jedes Mal erneut und es ist Ivan, der

gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst. Aber du mußt es wirklich wollen, wollen von mir, und ich werde nie verlangen, daß du es liest.

Ivan sagt: Hoffen wir, daß es ein Buch mit gutem Ausgang wird.

Hoffen wir“

²³⁵ BM, S.185.

²³⁶ STEIGER: Malina, Versuch einer Interpretation, S.257.

²³⁷ Interview mit MÖLTER Veit am 23.März 1971. In: BACHMANN: Wir müssen wahre Sätze finden. S.73-80, S.75.

²³⁸ BM, S.300.

dem Ich das Feuer gibt. Wenn das Ich davon spricht, mit seiner „verbrannten Hand“ zu schreiben²³⁹, so kann man auch das Feuer als zeitstrukturierendes Moment lesen, insofern, als dass es eine Dramatik annimmt, denn es ist bedrohlich und was es in Flammen setzt, steht unter dem zeitlichen Druck der Vernichtung.

Als Komplement zum Feuer kann das Wasser und das Eis gelesen werden. Mit RÖHNELT tritt es in erstarrenden Situationen auf:

Das Eis spielt sowohl im ersten Romankapitel als auch in den Träumen (1) eine entscheidende Rolle. Es ist als Gegenpol zum Feuer zu verstehen und steht für Erstarung, Verdrängung, Undurchsichtigkeit und Sprachlosigkeit. In entscheidenden Szenen im 1.Kapitel verlangt Ivan z.B. nach Eiswürfeln für seinen Whisky. Nach ihrem hysterischen Entwurf des „schönen Buches“ für Ivan heißt es: „Du hast ja rote Flecken im Gesicht Ich hab ja bloß gefragt, ob ich noch Eis für meinen Whisky haben kann.“^{240 241},

Außerdem hat das Eis die Funktion, das Ich vor dem „Tod im Symbolischen“ zu bewahren, zum Beispiel solange Ivan ihm die Augen kühlt.²⁴²

6.5 Zusammenfassung: Die subjektive Erzählperspektive bei BACHMANN

Ingeborg BACHMANN'S Roman Malina ist von einer hohen Sprachlichkeit gekennzeichnet, was nicht nur dem Medium Literatur zuzuschreiben ist. Sprache bildet für das Ich des Romans eine hohe symbolische Funktion, an der es letztlich scheitern muss. Es misskommuniziert vor allem mit Ivan und dem Vater, denn sie sprechen eine andere Sprache, die das Ich nicht annehmen, nicht übernehmen kann, einigen sich nur manchmal auf bestimmte Sätze („Telephonsätze“, „Schachsätze“) oder nehmen dem Ich die Wörter (wie der Vater im Traum).

Auf technisch medialer Ebene übernimmt das Schreiben im Präsens eine potenzierte Form der Darstellung von subjektiver Erzählperspektive. Durch die Definition des

²³⁹ Vgl. BM, S.257f: „Ich: Verstehst du, meine flammenden Briefe, meine flammenden Anrufe, meine flammenden Begehren, das ganze Feuer, das ich zu Papier gebracht habe, mit meiner verbrannten Hand – von allem fürchte ich, daß es zu einem verkohlten Stück Papier werden könnte. Alles Papier in der Welt ist ja zuletzt verkohlt oder vom Wasser aufgeweicht worden, denn über das Feuer schicken sie das Wasser.“

²⁴⁰ BM, S.54f.

²⁴¹ RÖHNELT: Hysterie und Mimesis in Malina, S.210.

²⁴² Ebda, S.211.

übersteigerten Heute-Begriffs „gibt es keine Vergangenheit“²⁴³ in klassischem Sinne, das Ich gerät in eine Bedrängnis und steigert sich folgedessen „zur extremen Subjektivität“²⁴⁴.

Aber auch die uneindeutige formale Markierung und Unterscheidung zwischen Erzählungen, zwischen Traum und Handlung und die zahlreichen monologischen Passagen, durch welche die Handlung unterbrochen ist, unterstreichen die subjektive Erzählperspektive auf technisch medialer Ebene. Denn auch dadurch ist oftmals nicht eindeutig festzustellen und auf den ersten Blick zu unterscheiden, was Teil der Erinnerung, des Traumes und der Realität ist. Somit nimmt der Roman eine Polyperpektivität ein, die vom Ich ausgeht und wieder im Ich mündet.

Den Entfremdungsmedien Spiegel und Kleidung kommt eine symbolische Funktion zu wie der Sprache, durch die sich das Imaginäre des Ich bildet. Das Ich versucht, seine Ganzheit zu finden in Spiegeln, versucht, seine Kleider zu tragen für die Anderen, aber letztendlich muss es daran scheitern.

Zigaretten strukturieren die Zeit im Roman, stehen in engem Zusammenhang mit dem Warten und dem Feuer, im Speziellen dem Feuergeben Ivans. Das Telefon nimmt einen starken Objektstatus an, der zwischen der Innen- und Außenwelt des Ich steht, auf den das Ich seine Triebe, Wünsche und Hoffnungen projiziert.

Träume versinnbildlichen die Innerlichkeit des Ich, zeigen Erinnerungen und Ängste, Feuer strukturiert und beschleunigt den Zeitbegriff, während Wasser und Eis unter anderem den Tod des Ich hinauszögern.

Zu erwähnen bleibt an dieser Stelle noch, dass neben dem Sprechen auch das Hören und das Sehen eine wichtige Funktion einnehmen. GLEICHAUF unterscheidet dabei zwischen einem „inneren Sehen“ und dem „Blick auf die äußere Wirklichkeit“. Das Auge bildet dabei die Funktion eines Fensters, das „das Undurchdringliche der Wirklichkeit“ wahrnimmt. Dabei ist es „stets auf Ganzheit gerichtet: auf die Schönheit, das Böse, den Krieg.“ Und: „Der Blick richtet sich jeweils auf das zu Sehende, es

²⁴³ BACHMANN: Wir müssen wahre Sätze finden, S.103.

²⁴⁴ STEIGER: Malina, Versuch einer Interpretation, S.8f.

eröffnet sich selbst immer wieder Perspektiven, sieht nie mit den gleichen Augen die gleichen Bilder.“²⁴⁵

Außerdem findet zwischen Ich und Ivan und Ich und Malina „ein ständiger Blick-Wechsel“ statt, was GLEICHAUF als einen „Wechsel der Blicke der Ich-Teile auf die Wirklichkeit und auf sich selbst“ liest. So kann der Roman auch unterschiedliche Lesarten annehmen:

[...] mit [„]guten“ Augen, mit dem [„]schrecklichen“ Blick des weiblichen Ich oder mit dem in die Zukunft schauenden, eine Utopie entwerfenden oder aber mit dem Blick Malinas, der die Dinge auf den Begriff bringt und die Menschen als vollendete [„]erschaut“. Sie wird rational zergliedernd gesehen und mit den Augen der Phantasie. Und alle diese Blickmöglichkeiten begegnen sich im weiblichen Ich.“²⁴⁶

So entwickelt Ingeborg BACHMANN ein „weibliches Ich, das, indem es bis an die Grenze geht mit der Sprache, auch die eigene Möglichkeitsvielfalt erfährt“²⁴⁷. Dabei vereinigt es „mehrere Personen in sich und es gestaltet schreibend diese Personen auch als Individuen, die selbst wieder offen und vielschichtig sind.“²⁴⁸ Oder in den Worten des Ichs: „Wenn jemand alles ist für einen anderen, dann kann er viele Personen in einer Person sein.“²⁴⁹ Aus diesem Grund kennt

[d]er Roman [...] keine Typen oder Schablonen. Er beschreibt nichts ein für allemal Gültiges. Er geht jeder Festlegung aus dem Weg, obwohl er immer auf der Suche ist nach dem Grund allen Geschehens.²⁵⁰

Folgedessen und abschließend erlaubt *Malina* eine perspektivische Vielfalt, die vom Ich ausgeht und wieder in ihm kulminiert. Denn von der Leserin oder dem Leser werden „wieder neue Einstellungen, Blickrichtungen, Sehweisen“ gefordert, weil die Bilder nie eindeutig sind.²⁵¹

²⁴⁵ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.53.

²⁴⁶ Ebda, S.53f.

²⁴⁷ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.71.

²⁴⁸ Ebda, S.71.

²⁴⁹ BM, S.243.

²⁵⁰ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.71.

²⁵¹ Ebda, S.54.

7. Das Ich und die Anderen bei JELINEK

- MALINA Was machst du denn? Wir kommen ja viel zu spät!
Was starrst du dich so an?
- DIE FRAU Weißt du, mich hat immer schon empört, was d'Annunzio gesagt hat: daß es für eine Frau nur wichtig ist, im Auge eines Mannes schön zu sein.
- MALINA Da gibt es aber bedeutend schlimmere Aussprüche.
- DIE FRAU Jedenfalls bei mir glaub ich immer, ich entstehe erst im Spiegel.
- MALINA Ich versichere dir, es gibt dich auch sonst noch, wenn auch nur ein einziges Mal.
- DIE FRAU Als gäbe es mich sonst nicht. Als müßte mir immer ein anderer versichern, und wenn es nur der Spiegel ist, daß ich noch da bin.²⁵²

Vorliegend werden die Fragen geklärt, welche Objekte und Elemente in JELINEKS Drehbuch eine Funktion der Anderen übernehmen und wie sich Subjektivität nach außen projiziert. Außerdem wird zu untersuchen sein, was der Fokus der Bearbeitung ist und ob die Adaption JELINEKS Drehbuchs der Transformation des Stoffes gerecht wird; sofern das überhaupt das Ziel ist.

7.1 Funktion von Sprache und Raum

Wie bereits erwähnt, hat Elfriede JELINEK ihr Drehbuch ohne technische Angaben zur filmischen Umsetzung konzipiert. Dem Filmbuch stellt sie nach einem Personenregister – wie bei BACHMANN - die Zeit mit „heute“ und den Ort als „Wien“ voran²⁵³.

Auf den ersten Blick auffällig ist, dass JELINEK immer noch sehr stark an der Sprache verhaftet ist und tatsächlich wenig ins direkt Visuelle transformiert. So hat zum Beispiel jede Figur „ihre eigene Sprache“²⁵⁴ und GLEICHAUF kritisiert, dass diese „außerordentlich wichtige“ Sprachrolle „nicht dem Medium Film entsprechend gedacht ist.“²⁵⁵ JELINEK arbeitet mit Sprache auch in dem Sinne, als dass der Text von zahlreichen Sprachspielen durchzogen ist, dem JELINEKSCHEN Stil entsprechend.²⁵⁶

²⁵² JELINEK: Isabelle Huppert in Malina, S.12. (=Anmerkung 148. Im Folgenden abgekürzt mit dem Sigel JM)

²⁵³ Vgl. JM, S.6.

²⁵⁴ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.107.

²⁵⁵ Ebda, S.107.

²⁵⁶ Vgl. JM, S.17:

„DIE FRAU Zuerst war alles ganz hoffnungslos für mich. Und jetzt gehe ich endlich in meinem Fleisch herum und in meinem Körper. Ich bin geläutert!

IVAN Ja. Und ich gehe auch in deinem Körper herum, und das Telefon läutet dauernd.“

Die Figur Malina kommt der Drehbuchkonzeption JELINEKS zugute. Mit Malina als Doppelgänger hat das Drehbuch eine Reflektorfigur nach SEGER, die Innerlichkeit nach außen projizieren sollte. JELINEK hat das in dem Sinne gelöst, als dass sie an manchen Stellen Imaginäres der BACHMANNSCHEN Vorlage in Dialoge mit Malina aufgeschlüsselt²⁵⁷. Beispielhaft kann man das in der Szene im Restaurant Sacher beobachten. Bei BACHMANN heißt es:

Ich weiß es noch nicht, was ich gesehen habe, und ich gehe plötzlich zurück ins Restaurant, weil ich denke, daß Malina schon hungrig sein muß, daß wir schon spät dran sind, ich erkläre es hastig: Verzeih, wir gehen wieder zurück, ich kann essen, es war nur einen Moment lang nicht auszuhalten! Ich setze mich wirklich an diesen Tisch, und nun weiß ich es doch, daß es der Tisch ist, an dem Ivan mit jemand anderem sitzen wird, Ivan wird an Malinas Stelle dasitzen und bestellen, und jemand anderer wird, so wie ich an Malinas Seite, an seiner Seite sitzen zur Rechten. Es wird zu Rechten gegessen sein, es wird einmal rechtens so gegessen werden. Es ist der Tisch, an dem ich heute meine Henkersmahlzeit esse. Es ist wieder ein Tafelspitz mit Apfelkren und mit einer Schnittlauchsaucе. Dann kann ich noch einen kleinen Schwarzen trinken, nein, kein Dessert, ich will heute das Dessert auslassen. Das ist der Tisch, an dem es geschieht und später geschehen wird, und so ist es, bevor einem der Kopf abgeschlagen wird. Man darf noch einmal essen zuvor. Mein Kopf rollt im Restaurant Sacher auf den Teller, das Blut spritzt über das blütenweiße Damast-

Oder auf der S.35:

„Die Frau Natürlich ... Ich hol dir die Schlüssel ...

Sie wühlt alles nach den Schlüsseln durch. Ivan kommt hinter ihr her, beobachtet sie.

DIE FRAU *findet endlich die Schlüssel:* Hier! Ivan, du bist wirklich meine Erlebensversicherung.

IVAN Eine Erlebnisversicherung könntest du besser brauchen!“

²⁵⁷ Auch Inhalte der Briefe wurden in Dialoge mit Malina transformiert – Vgl. JELINEK S.50:

„37. Szene Wohnung Malinas und der Frau

Arbeitszimmer der Frau, die sich wieder einmal abmüht, einen vernünftigen Brief zustande zu bringen. Malina kommt, beugt sich über sie, küßt sie aufs Haar.

DIE FRAU Soll ich den Herrn Ganz jetzt Herr Genz oder Herr Ginz oder vielleicht Herr Gans nennen, nur damit er mir nicht in einer Woche schon wieder schreibt?

MALINA Nenn ihn doch Herr Hans!

DIE FRAU *lächelt, raucht:* Ich hab ihn gezwungen, wieder Sie zu sagen zu mir ... nachdenklich: Ich tät mir gern die Ohren stechen lassen. Bei uns auf dem Land werden diese Löcher ja allen kleinen Mädchen ins Fleisch gebohrt, unbarmherzig, im zartesten Alter.

MALINA Laß dich doch nicht verstümmeln! Du mußt ganz bleiben. Ich habe Anspruch auf dich als Ganzes.

DIE FRAU Aber du hast keinen Anspruch auf den Herrn Ganz als Ganzes.

MALINA Nein. Du genügst mir!

DIE FRAU Ich schreibe einfach, ich kann mich meiner Haut wehren, deren Beschreibung Sie, Herr Ganz, mir erlassen werden, da Sie sie einmal gut gekannt haben ...“

Vgl. dazu der Brief, den das Ich bei BACHMANN schreibt: BM, S.106f: „Sehr geehrter Herr Ganz, [...] Was mich zuletzt zu stören anfang und weiter stört, das ist Ihr Name. Ihren Namen heute noch einmal niederzuschreiben, macht mir Mühe, ihn von anderen zu hören, verursacht mir augenblicklich Kopfschmerzen. Für mich selber denke ich, wenn es unvermeidlich ist, an Sie zu denken, absichtsvoll an Sie als >Herr Genz< oder >Herr Gans<, manchmal habe ich es schon mit >Ginz< versucht, aber der beste Ausweg bleibt immer noch >Herr Gonz<, weil ich dann von Ihrem Namen nicht zu weit abrücke, mit einer dialekthaften Färbung ihn ein klein wenig lächerlich machen kann. Ich muss es Ihnen einmal sagen, weil das Wort >ganz< jeden Tag vorkommt, von anderen ausgesprochen, auch von mir nicht zu vermeiden, in Zeitungen und in Büchern sich in jedem Absatz findet.“

tischtuch, mein Kopf ist gefallen und wird den Gästen gezeigt.²⁵⁸

Im Vergleich dazu, die 110. Szene bei JELINEK:

DIE FRAU *jäh entschlossen*: Verzeih! Du mußt doch Hunger haben ... es ist schon spät ... Komm“ Wir gehen wieder hinein“ ... Ich kann jetzt essen ... wirklich! ... Es war nur einen Moment nicht auszuhalten ...

MALINA Wir können jederzeit woanders hingehen.

DIE FRAU Nein, nein. Ich war nur so entsetzt ... Daß hier einmal einer mit jemand anderem sitzen wird ... so wie ich an deiner Seite ... ganz selbstverständlich ... und daß es nie anders gewesen sein wird ... ! Und es wird wie nie gewesen sein ...

MALINA Wir müssen nicht mehr hinein.

DIE FRAU Nein. Ich werde jetzt noch einmal dort hineingehen und meine Hensermahlzeit essen. Ich werde wissen, wie es ist, wenn einem der Kopf abgeschlagen wird.

MALINA *folgt ihr besorgt*: Ich weiß nicht recht ... andererseits wäre es für dich vielleicht ganz gut, wenn du einmal deinen Kopf vergessen würdest! Nur für eine kleine Weile ...

DIE FRAU Mein Kopf wird im Restaurant Sacher auf den Teller fallen. Blut wird über das Tischtuch spritzen. Mein Kopf wird nicht mehr gefallen. Mein Kopf wird gefallen sein und den Gästen gezeigt.
*Sie gehen wieder in den Speisesaal*²⁵⁹

Die Liebesgeschichte zu Ivan und ihr Scheitern daran wird ebenfalls durch Gespräche der beiden untereinander deutlich: „Sie verstehen einander nicht, sprechen unterschiedliche Sprachen, reden aneinander vorbei.“²⁶⁰ Gleichzeitig muss die Frau sprechen, „um am Leben zu bleiben“, wobei sie „ihren eigenen Tod immer wieder vorweg [nimmt].“²⁶¹

Aber auch sonst bleibt JELINEK sehr an schriftlichen Aspekten orientiert. Um die Gedanken der Frau zu artikulieren, führt sie einen Kassettenrecorder ein, in den sie aussprechen kann, was sie denkt. Dem Satz Ivans („Ich will dich sofort hier haben“²⁶²) vorangehend, den die Frau wiederholend im Kassettenrecorder gesprochen hat und immer wieder anhört, hat JELINEK sehr hektische Handlungen der Frau gestellt, die ihre innere Unruhe veräußerlichen sollen²⁶³. Beispielhaft wird das auch in

²⁵⁸ BM, S.317f.

²⁵⁹ JM, S.132f.

²⁶⁰ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.107.

²⁶¹ Ebda, S.108.

²⁶² Vgl. JM, S.35.

²⁶³ „Sie greift zum Telefon, hebt ab, läßt den Hörer aber sofort wieder auf die Gabel fallen. Schaut starr auf den Müll vor sich. Stürzt dann in ihr Arbeitszimmer und reißt ein Blatt aus der Packung. Sie setzt sich, schwer atmend, fängt an zu schreiben. Als Überschrift schreibt sie: GNADENGESUCH. Sie knüllt das Blatt sofort zusammen und nimmt ein neues. Schwer atmend fängt sie an zu schreiben, knüllt das Papier aber wieder nach einigen Sätzen zusammen, wirft es in den Papierkorb, holt es nach ein paar Sekunden wieder heraus, glättet es und zerreißt es in kleine Schnipsel, die sie dann wieder

Szene 39, wo ein Satz auf ihre Handlungen folgt, schriftlich ausgeführt:

Einen Augenblick hört man gar nichts. Dann kommt die Frau wieder zurück ins Zimmer gelaufen, erhitzt, zerrauft. Sie reißt einen Zettel vom Notizblock ab und schreibt groß in Blockschrift drauf: EIN TAG WIRD KOMMEN.²⁶⁴

Auffällig ist zudem, dass JELINEK in ihrer sprachlichen Artikulation der Regieanweisungen die aktive Umsetzung relativ offen lässt, wie es etwa in Szene 13 beim Schachspielen heißt:

Das Kleid rutscht ihr von der Schulter, als sie zieht. Sie macht, wie immer, ihre verlegenen, etwas ungeschickten Gesten, wirkt aber nicht wie eine erfahrene, sinnliche Frau. Man muß merken, daß sie bei ihren Büchern und ihrer Arbeit mehr zu Hause ist als hier.²⁶⁵

Elfriede JELINEKS Drehbuch ist auf den ersten Blick also tatsächlich ein sehr schriftlich fokussiertes Konzept für einen Film, das von zahlreichen Wortspielen und textlichen Details durchzogen ist. Gedanken der Ich-Figur, die sie im Übrigen als „die Frau“ bezeichnet, sind manchmal in Dialoge mit Malina aufgelöst und innere Unruhe äußert sich durch sehr schnelle und hektische Bewegungen. Es bleibt zu untersuchen, inwiefern JELINEK des Weiteren die Beziehung der Frau zu den anderen Protagonisten und Protagonistinnen sowie zu sonstigen symboltragenden Objekten zeichnet.

7.2 Verhältnis Ich – andere Figuren

Interessant am Filmbuch JELINEKS ist die Vorwegnahme der Interpretation und Entwicklung der Hauptpersonen, wie auch GLEICHAUF feststellt:

Bereits in der ersten Szene wird uns die Frau so vorgestellt, wie sie das ganze Drehbuch über sein wird: „[„in höchster Angst und fliegender Eile“, hektisch, manisch, immer rauchend.²⁶⁶

So ist die Figur des Ivans „eindeutig“ und „Jelinek läßt ihm keinen Spielraum, er ist von Anfang an durchschaut, geheimnislos, langweilig, normal, der typischste „]Typ“ des Drehbuchs.“²⁶⁷

wegwirft. Sperrt ihre Geheimschublade auf und reißt eins der Kuverts auf, überfliegt, was draufsteht, zerreißt es in kleine Stücke und wirft diese weg. Dasselbe wiederholt sich einige Male, in immer rascherem Tempo wirft sie ihre alten, die abgesandten Briefe weg.“ – Siehe: JM, S.81.

²⁶⁴ JM, S.56.

²⁶⁵ JM, S.22.

²⁶⁶ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.95.

²⁶⁷ Ebda, S.100. So heißt es in einem Traum: „Der Mann, es könnte Ivan sein, aber man weiß es nicht“ - Vgl. JM, S.101.

Das Kennenlernen Ivans funktioniert über die Augen, über ein Starren der Frau²⁶⁸, bevor sie ihn verfolgt und er sie vor den Gefahren des Verkehrs rettet – ein Motiv, das sich in Drehbuch und Film durchzieht:

5. Szene, Blumenstand, Postamt

Naschmarkt. Blumenstand. Ivan steht vor der Auslage und schaut hinein. Die Frau stellt sich sofort dazu. Sie starrt den Mann an, als würde sie ihn mit den Augen verschlingen wollen. Er bemerkt es sofort und schaut immer öfter leicht belustigt zurück.

IVAN Woher kennen wir uns?

Die Frau schweigt und starrt ihn an. Lächelnd und sich umblickend geht er weiter. Die Frau folgt ihm ganz selbstverständlich. Er scheint sich nicht darüber zu wundern. Ein Mann von Welt meistert solche Situation spielend. Eher belustigt. Sie achtet nicht auf den Verkehr, und er nimmt schließlich, ähnlich wie Malina, vielleicht etwas besitzergreifender ihren Arm.²⁶⁹

Malina, der bei seinem Erstauftritt angeleitet wird „wie lebendiges Inventar“²⁷⁰ in der Wohnung zu stehen, bezeichnet bereits auf Seite sechs im Personenregister das „alter Ego“ der Frau:

Er ist meistens ruhig, gefaßt, überschauend. Er ist ein Beobachter, der analysiert, was er sieht. Er überwacht die Frau in gewisser Weise, ist jedoch gleichzeitig sehr besorgt. Immer wieder versucht er, sie zu beruhigen.²⁷¹

Die Szene, in der Malina die Frau schlägt, existiert auch bei JELINEK und GLEICHAUF interpretiert das folgendermaßen:

Erst gegen Ende des Drehbuchs kommt eine andere Seite Malinas zum Vorschein, er wird ungeduldiger, weiß der Frau nicht mehr zu helfen und versteht sie nicht mehr. Einmal wird er brutal gegen sie und schlägt zu. Er möchte sich selbst mit sich nicht auseinandersetzen, mit dem, was dunkel ist in ihm²⁷²

Neben Anspielungen auf den dritten Mann, dem der Vater ähnelt und der gekleidet ist wie Harry Lime (Szene 71, Anspielung auf den Film *Der Dritte Mann* (1949)²⁷³),

²⁶⁸ Überhaupt starrt sie sehr viel. SCHROETER transformiert das in das Starren der Anderen als Starren von Statisten und Statistinnen im Hintergrund.

²⁶⁹ JM, S.14.

²⁷⁰ JM, S.9.

²⁷¹ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.98.

²⁷² Ebda, S.98.

²⁷³ Ebda, S.101. Vgl. JM, S.93: „Man sieht nicht mehr die Ungargasse, man sieht nur mehr ein düsteres Wolkenfeld. Unter den Wolken eine Ahnung von einem See, man hört Vögel schreien. Die Kamera stößt durch die Wolken, wie ein Vogel, nach unten. Gräberfelder, endlos. Verwitterte Inschriften auf den Tafeln. Die Frau steht auf dem Friedhof, ihr Vater hat die Hand auf ihrer Schulter. Der Vater ähnelt (und ist gekleidet wie) Harry Lime, dem DRITTEN MANN, Nachkriegsanzug, weicher Hut. Ein Totengräber tritt heran. Der Vater blickt ihn befehlend an. Der Totengräber schaut ängstlich auf die Frau und beginnt, die Lippen zu bewegen, man versteht nichts, dann aber hört man, was er flüstert: DAS IST DER FRIEDHOF DER ERMORDETEN TÖCHTER. Die Frau weint bitterlich.“

zeichnet JELINEK den Vater sehr brutal: „[e]r ist ein Monster an Grausamkeit, höhnisch, spottend, sich hinwegsetzend über die Gefühle der Frau.“²⁷⁴ Man kann ihn lesen wie eine Schablone, „in die der Mörder hineinpaßt, die ihm eine äußere Gestalt gibt. Jeder Vater, wahrscheinlich sogar jeder Mann kann in den Augen von Elfriede Jelinek eine solche Schablone sein.“²⁷⁵

Die Nebenfiguren des Drehbuchs sind rückwirkend zur Frau zu lesen, ähnlich wie „Statisten, die so etwas wie ein soziales Umfeld suggerieren.“²⁷⁶ Der Besuch bei den Altenwyls ist für die Frau aus dem Grund nicht auszuhalten, da „diese Menschen Boten aus einer fremden, bedrohlichen Welt“ sind²⁷⁷. Und weiter:

Es ist die Welt der Ordnung, einer gewissen sog. Ausgeglichenheit im häuslichen und gesellschaftlichen Bereich, im Bereich geistiger Arbeit (Frl. Jelinek), und es betrifft das soziale Umfeld, zu dem auch die Kranken und sonstwie Bedürftigen zählen.“²⁷⁸

Erwähnenswert bleibt an dieser Stelle noch Frl. Jelinek, über die GLEICHAUF sagt, dass sie eine „Art Alibifunktion“ erfüllt, da es nicht so wirkt, als würde sie die Briefe, die sie schreibt, tatsächlich abschicken. Sie soll dazu beitragen, dass der Eindruck entsteht, die Frau führe ein „ganz normales Schriftstellerleben [...]“, bei dem die Erledigung von Briefpost zum Alltag dazugehört.“²⁷⁹

In Nebenszenen hat JELINEK noch zusätzliche Nebenfiguren eingeführt, die Symbolisches aufzeigen sollen und die Unfähigkeit der Frau, mit der Außenwelt zurecht zu kommen. Folgende Szene veranschaulicht die Bemühungen JELINEKS, eine drehbuchgemäße Umsetzung der Vorlage zu machen, die letztendlich zurück zur Sprache führt, denn die Frau scheitert am Symbolischen, vor allem ohne Malina:

DIE FRAU MIT KINDERWAGEN	<i>Plötzlich ist die Frau allein, Malina verschwunden und sie geht durch die Beatrixgasse. Eine Frau, die ihr Kleinkind im Kinderwagen verstaut, mustert SIE und grüßt, SIE dankt schüchtern.</i>
DIE FRAU	Wohnen Sie denn nicht mehr hier?
DIE FRAU MIT KINDERWAGEN	Nein, ich wohn jetzt in der Ungargasse.
DIE FRAU	Da sind Sie ja gleich um die Ecke...
	Ja, da bin ich gleich um die Ecke gebracht worden.

²⁷⁴ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.101.

²⁷⁵ Ebda, S.101.

²⁷⁶ Ebda, S.103.

²⁷⁷ Ebda, S.103.

²⁷⁸ Ebda, S.103.

²⁷⁹ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.102.

Die Frau mit Kinderwagen lacht unsicher und etwas verwirrt. Sie beugt sich über ihr Kleinkind, als müsste sie es schützen.²⁸⁰

Zusammenfassend heißt das, dass die Figuren im Drehbuch JELINEKS sich relativ nahe an der BACHMANNSCHEN Vorlage orientieren, dass sie jedoch „schablonenhafter“ gezeichnet sind, als es bei BACHMANN der Fall ist. So sind es beispielsweise Ivan und Malina, die die Frau im Straßenverkehr zu beschützen; oder auch alle Nebenfiguren wie Statisten, die ohne Eigenleben oder Entwicklung innerhalb des Filmbuchs auftreten. Die Frau ist also umgeben von Bildern, die konstruiert und austauschbar sind.

7.3 Objekte in der Funktion des Anderen

Wenn man die zeichenhaften Objekte in Funktion der Anderen vergleicht, so ist festzustellen, dass sich JELINEK relativ genau an die Vorlage gehalten hat. Sowohl bei BACHMANN als auch bei JELINEK existieren Spiegel, Kleider, Schach, Zigarette, Briefe, Bücher oder das Telefon; allerdings mit anderer Fokussierung.

Auffällig ist, dass JELINEK den Fokus ihres Drehbuchs auf die Zigarette legt, denn durch sie zeigt sich die Nähe zum Feuer, was als Symbolik stark ausgearbeitet ist: „Im Drehbuch gibt es eine Sache, etwas, das immer da ist, sobald die Frau erscheint: die Zigarette.“²⁸¹ Und alles, was damit in Zusammenhang steht:

Vieles, was nicht direkt mit der Zigarette zu tun hat, geschieht jedoch in enger Beziehung mit ihr. So zeigt sich die Nähe zum Feuer, zum Sichbrennen immer wieder durch das Anzünden einer Zigarette.²⁸²

An dieser Stelle interessant ist auch, dass es Malina und Ivan sind, die die Frau beim Zigarettenrauchen unterstützen. Während Ivan sich die Zigarette zuerst selbst anzündet, bevor er sie der Frau gibt²⁸³, erscheint Malina in der Funktion des Feuergebens²⁸⁴.

²⁸⁰ JM, S.11.

²⁸¹ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.114.

²⁸² Ebda, S.114.

²⁸³ „Er [Ivan, Anm.] steckt ihr eine Zigarette, die er angezündet hat, zwischen die Lippen, weil ihre Hände zu sehr zittern“ – Siehe: JM, S.15.

²⁸⁴ „Die Frau wendet sich halb hinüber zu Ivan, als wartete sie auf etwas. Da ist Malina schon wieder mit der Tasche aufgetaucht und gibt der Frau Feuer“ – Siehe: JM, S.20.

Für JELINEK selbst bildet die Zigarette auch Teil eines männlichen Attributskorpus, wie sie in einer Anweisung im Filmbuch sogar bemerkt:

Die Frau liegt in einem eleganten Negligé, das für sie etwas ungewöhnlich ist, denn sie zupft dauernd daran herum, weil sie sich darin unbehaglich fühlt, im Bett. Sie liest und macht sich Notizen, schlägt etwas nach etc. Die Tätigkeit paßt in grotesker Weise nicht zu dieser hyperweiblichen Kleidung, die an »Dallas« oder so erinnert. In ihrer Arbeit wirkt sie nämlich sehr männlich, die Zigarette hängt ihr im Mundwinkel, sie trägt eine Brille.²⁸⁵

Zusätzlich zur Zigarette wird die Brille erwähnt, die GLEICHAUF dem intellektuellen Lebensbereich der Frau zuschreibt, die in der letzten Szene von Malina vernichtet wird, um ihr Inneres und Äußeres verschwinden zu lassen:

Die Brille, die Manuskripte und die Briefe an Leute, mit denen sie berufsmäßig zu tun hat, betreffen den Bereich des *intellektuellen* Arbeitens. Alle diese Dinge stehen für bestimmte Bereiche ihres Lebens, und indem Malina sie vernichtet nach ihrem Verschwinden, vernichtet er ihr Äußerlich- und Innerlichdasein. Alle Zeichen ihre Hiergewesenseins werden vernichtet.²⁸⁶

Dass JELINEK sich an die Vorlage halten wollte, merkt man unter anderem auch daran, dass sie das zeitstrukturierende Moment der Zigarette – sprachlich – übernommen hat. In Szene 12 raucht die Frau „ununterbrochen“ und murmelt dabei „Achtundfünfzig Zigaretten später, neunundfünfzig Zigaretten später, sechzig Zigaretten später ...“²⁸⁷ Und dann läutet das Telefon.

Auch das Telefon hat eine starke Bedeutung. GLEICHAUF betont, dass es „magischen Charakter“ hat. Denn „[e]s entführt sie in eine verzauberte Welt.“²⁸⁸ Außerdem sind Zigarette und Telefon immer passiv präsent, eine Sicherheit in der Welt der Frau:

Die Zigarette und das Telephon sind immer in Reich- bzw.Hörweite. Das Telephon hat, wie das Rauchen, die Bedeutung des Am-Leben-Seins. [...] Das Telephon ist ein Anker, ein Halt. Es gibt eigentlich nie ein Gespräch.²⁸⁹

Die Szene mit dem Kleid als Nessusgewand von BACHMANN wurde bei JELINEK folgendermaßen transformiert:

DIE FRAU	Einen Augenblick war ich unsterblich.
MALINA	Wenn du das Gestreifte endlich einmal anziehen würdest...
DIE FRAU	... dann würde ich sterben ... mein Nessusgewand!

²⁸⁵ JM, S.37.

²⁸⁶ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.115.

²⁸⁷ „12. Szene Wohnung Malinas und der Frau

Die Frau liegt in ihrer Wohnung vor dem Telefon auf den Knien. Sie raucht ununterbrochen. Sie wartet offensichtlich. Der Aschenbecher ist wieder einmal voll. (Er muß immer voll sein!)“ – Siehe: JM, S.20.

²⁸⁸ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.115.

²⁸⁹ Ebda, S.114. Vgl. JM, S.21: „Nein, ich muß es dir sagen, heute muß ich es dir einfach sagen: Für den einen ist es einfach ein Telefonanruf, für den anderen ist es eine Naturkatastrophe!“

MALINA Aber nur, wenn du dir dabei eine Zigarette anzündest!
*Aber die Frau raucht schon gierig.*²⁹⁰

Also spielt Kleidung auch bei JELINEK eine Rolle. Das angezogene Negligé aus Szene 29 bezeichnet "hyperweibliche Kleidung"²⁹¹, die der Frau nicht passt:

Jelinek unterscheidet männlich-weiblich auch in Hinsicht auf die Kleidung bzw. auf äußere Accessoires. Die Zigarette und Brille sind Zeichen für männliche Charakterzüge, ein elegantes Negligé hingegen spricht für Weiblichkeit.²⁹²

Somit tritt "die Zwiespältigkeit in der Frau, jemand sein zu wollen, die sie gar nicht ist."²⁹³ nach außen, und sie versucht, sich zu fügen, wie man in Szene 50 beobachten kann:

50. Szene Innenstadt

*Die Frau geht durch die Innenstadt und schaut sich Auslagen an, sie weiß nichts Rechtes mit sich anzufangen. Rasch entschlossen betritt sie ein Geschäft und kauft sich einen Pullover.*²⁹⁴

Kleidung definiert bei JELINEK einen ähnlichen symbolischen Charakter wie bei BACHMANN. Es ist das gestreifte Kleid, das die Frau von Malina bekommen hat und nie anzieht²⁹⁵, wohingegen sie für Ivan besondere Sachen anzieht, wie ein "elegantes Negligé"²⁹⁶. Interessant an dieser Stelle ist, dass sich die Frau mit dem gestreiften Kleid Malinas in Szene 112 das Menstruationsblut von den Beinen wischt und es sich dann überzieht wie eine Decke²⁹⁷, als müsste sie ihre weiblichen Attribute durch von Männern behaftete Objekte verbergen.

Spiegel treten oft in Kombination mit Lippenstift oder Kosmetika auf²⁹⁸, aber auch das Symbolische der Kleidung wird vor dem Spiegel im Imaginären offensichtlich und

²⁹⁰ JM, S.73. Interessant an dieser Stelle ist der letzte Satz. „*Aber die Frau raucht schon gierig*“, was meiner Meinung nach nicht filmisch gedacht ist, weil man die gesamte Szene die Frau ja schon gierig rauchen sehen müsste.

²⁹¹ Vgl. JM, S.37: „Die Frau liegt in einem eleganten Negligé, das für sie etwas ungewöhnlich ist, denn sie zupft dauernd daran herum, weil sie sich darin unbehaglich fühlt, im Bett. Sie liest und macht sich Notizen, schlägt etwas nach etc. Die Tätigkeit paßt in grotesker Weise nicht zu dieser hyperweiblichen Kleidung, die an »Dallas« oder so erinnert.“

²⁹² GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.115.

²⁹³ Ebda, S.116.

²⁹⁴ JM, S.71.

²⁹⁵ Vgl. 107.Szene, JM, S.128f.

²⁹⁶ Vgl. 29.Szene, JM, S.37ff.

²⁹⁷ „*Sie betritt ihre Wohnung. Das gestreifte Kleid, das Geschenk Malinas, liegt ausgebreitet auf dem Sofa. Sie nimmt das Kleid und wischt sich damit das Blut von den Beinen. Dann legt sie sich auf den Fußboden, das Kleid zieht sie über sich wie eine Decke.*“ – Siehe: JM, S.136.

²⁹⁸ Zum Beispiel - Vgl. S.72. Oder Schminke: „*Sie zieht sich den Trenchcoat aus und geht mit ihrem einen geschminkten Auge in ihr Zimmer zurück. Malina sieht ihr besorgt nach*“ - Siehe: JM, S.123.

der Aspekt, dass die Frau sich dem Symbolischen zu fügen versucht, scheitert:

Sie betritt die Wohnung. Dort sieht sie nach, ob Malina da ist, er ist es nicht. Sie beginnt sich schönzumachen. Sie holt ihre Kosmetika aus dem Versteck und packt sie auf ihrem Schreibtisch offen aus. Die Kosmetika bedecken ihre Papiere, Bücher, Notizen, alles. Sie schminkt sich an ihrem Arbeitstisch mit einem kleinen Handspiegel. Sie hat ihr neues Kleid angezogen, das sie neulich bei Braun gekauft hat. Sie hört die Tür. Sofort räumt sie hastig alle ihre Kosmetiksachen in die Schubladen und schließt diese gerade, als Malina zur Tür hereinkommt. Der stutzt bei ihrem aufgeputzten Anblick.

MALINA Was machst du denn da? Gehst du aus?
DIE FRAU Nein. Ich habe mir dieses Kleid gekauft, und jetzt versuche ich, eine Frau dafür zu erschaffen.
MALINA Bei dem Aufwand, den du getrieben hast, scheint mir Gott vernünftig gewesen zu sein, daß er es umgekehrt gemacht hat.
DIE FRAU Wieso umgekehrt?
MALINA Wieso trägst du eigentlich das Gestreifte nie, das ich dir geschenkt hab?
DIE FRAU Wenn der richtige Zeitpunkt gekommen ist, werde ich es ganz gewiß anziehen.
MALINA Das sagst du jedesmal, wenn ich dich frage.²⁹⁹

Was JELINEK als Attribut einführt in ihr Drehbuch, das ist der Kassettenrecorder, den die Frau verwendet, um Gedanken oder ihr Vermächtnis laut auszusprechen³⁰⁰. Ein Objekt also, das die Gedanken der Frau auszusprechen rechtfertigt, eine Transformation des Romans, die dem Sprachlichen verhaftet bleibt.³⁰¹

²⁹⁹ JM, S.12.

³⁰⁰ JM, S.146.

³⁰¹ Vgl. BM, S.76f: „ich will dich sofort hierhaben!« hat Ivan aber gesagt, und diesen gefährlichen Satz muß ich unterbringen zwischen Wurstbrotessen und Brieföffnen und Abstauben, weil es zwischen den alltäglichen Dingen, die nicht mehr alltäglich sind, jederzeit zu einer feurigen Explosion kommen kann. ich starre vor mich hin und horche und schreibe eine Liste: Elektriker

Stromrechnung

Saphirnadel

Zahnpasta

Briefe an Z.K. und Anwalt

Reinigung

Ich könnte das Grammophon anstellen, aber ich höre »ich will dich sofort hierhaben!«

Vgl. JM, S.35: „Die Frau macht sich in der Küche ein Wurstbrot. Sehr alltägliche Verrichtungen, Post ordnen, eine Einkaufsliste schreiben, Sachen notieren, Platten abstauben, Bücher ordnen etc. Nach einiger Zeit, in der sie stehen das Brot ißt, geht sie zum Kassettenrecorder und hört sich immer und immer wieder den einen Satz an: »Ich will dich sofort hier haben.«

7.4 Zusätzliche Motive

Durch ihre hektischen Bewegungen, die Unfähigkeit Briefe abzuschicken, ihr ständiges Rauchen und ihre Nervosität, will JELINEK das „Weiblichseinwollen“ übersteigern und aufzeigen: „Es gibt keine individuelle Form von Frausein, sondern nur eine Medien-entsprechende“³⁰², womit JELINEK sich den Feminismus-Aspekten ihrer Zeit anschließt.

Vielleicht spielt deshalb Körperlichkeit im Filmbuch eine große Rolle:

Die Frau beschreibt mit ihrem Körper, was mit ihr geschieht. Sie kann sich den Zuschreibungen der Männer nie entziehen, sie kann keine positive Utopie entwerfen.³⁰³

Die Traumszenen mit dem Vater richten sich in seiner Gewalttätigkeit gegen Füße³⁰⁴ und Hände³⁰⁵, „vor allem [aber gegen] ihren Kopf, die Zunge, die Augen, das heißt: Denken, Sprechen und Sehen.“³⁰⁶ Und Malina, nachdem die Frau ihm sagt, dass sie wahnsinnig werde, eine Stelle, die auch bei BACHMANN existiert³⁰⁷, reagiert, indem er

³⁰² GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.95.

³⁰³ Ebda, S.97.

³⁰⁴ „80. Szene Wohnung, Fußwaschung (Traum)

Ivan und die Frau sitzen vor einer Waschschüssel, beide waschen sich die Füße. Die Frau trocknet sie beide ab. Der Vater der Frau steht daneben und schaut zu. Es ertönt die blöde Volksmusik aus einem Radio, die die Regionalsender der Rundfunkanstalten so bringen.

VATER *brüllend:* Das Radio aus!

DIE FRAU Sieht du nicht, wie sauber unsre Füße jetzt sind?

VATER Wird's bald!

DIE FRAU Es ist nicht das Radio, ich hab ja nie eins gehabt. Ich hab ja nie eins haben dürfen.

VATER Deine Füße sind ja völlig verdreckt! Und das hab ich auch allen Leuten erzählt, darauf kannst du dich verlassen ...

DIE FRAU Meine Füße sind gewaschen. Ich hoffe, daß alle so reine Füße haben.

VATER Schluß mit der Musik! Wird's bald! Wirst du sofort das Radio ausmachen!
Putz fällt von der Wand, es rieselt im Gebälk – Siehe JM, S.104.

³⁰⁵ Zum Beispiel: „82. Szene Dachgarten (Traum)

Die Frau gießt eine Menge Blumen, die sie auf dem Dachgarten zu ziehen scheint. Der Vater kommt und spottet. – Siehe: JM, S.104.

VATER *spottend:* Du hältst dich wohl für eine Prinzessin, was? Du hältst dich wohl für was Besseres!
Für was hältst du dich eigentlich?!

Er ohrfeigt die Frau, die schützend ihre Hände hochhält.

VATER Zeig mir deine Hände! Zeig mir deine weißen Hände!

Furchtsam reicht ihm die Frau ihre Hände, die er ihr sofort umdreht. Sie schreit vor Schmerz. Die Frau versucht zu flüchten, aber der Vater erreicht sie doch. Er versucht, sie übers Gelände in die Tiefe zu stoßen. Sie ringen miteinander. [...] – Siehe JM, S.105.

Und später kehrt die Frau „mit bloßen Händen die Scherben der Blumentöpfe und die Erde zusammen“ – Siehe: JM, S.107.

³⁰⁶ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.97.

³⁰⁷ Vgl. dazu bei BACHMANN:

„ich werde wahnsinnig, aber Malina soll das nicht wissen. Trotzdem weiß Malina es, und ich bitte ihn, während ich, an ihn gekrampft, auf und ab renne in der Wohnung, mich niederfallen lasse, wieder

Körperteile massiert:

MALINA Sei ganz ruhig! Bitte ... beruhige dich doch! Laß dich ganz fallen ... aber beruhige dich!
*Die Frau läßt sich wieder fallen. Malina massiert ihr die Hände und Füße, auch die Gegend um das Herz. Die Frau atmet schwer.*³⁰⁸

In einem Zustand innerer Unruhe ist es ein kaltes Stück Metall, das ihr in der Schulter Malinas Halt gibt:

79.Szene Wohnung Malinas und der Frau

Das Arbeitszimmer der Frau. Sie ist noch in unordentlichem Schlafrock, mit ungekämmten Haaren, ungeschminkt, blutunterlaufene Augen. Sie hat auch getrunken, aber ihr Zustand kommt nicht nur davon. Malina hält sie und versucht sie zu beruhigen.

MALINA Bleib ganz ruhig! Du mußt ganz ruhig bleiben! Da hast du doch schon Schlimmeres durchgestanden ... Es vergeht schon wieder! Leg dich doch hin!
Die Frau legt sich, ehe Malina es verhindern kann, auf den Boden, steht aber sofort wieder auf, er muß ihr dabei helfen, denn sie taumelt. Sie legt ihm den Kopf an die Schulter.

DIE FRAU Da ist es so kalt, Malina!

MALINA Das kommt von dem Metallstück dort ... hast du's vergessen? ... Mein Unfall

DIE FRAU Es müßten die Menschen alle sich Teile aus Eisen oder Plastik einsetzen lassen, und zwar an den Körperteilen, die von andren am meisten beansprucht werden. Bei dir, Malina, ist es die Schulter, die ich brauche!

MALINA Ich hol dir eine Jacke!³⁰⁹

Dass JELINEK ihren Fokus mehr auf die Körperlichkeit legt, sieht man ebenfalls an der Szene, als Ivan sie vor dem Verkehr rettet. Während es bei BACHMANN heißt, dass Ivan sie an Kleidung, also „am Ärmel halten und festhalten, damit ich unter kein Auto oder keine Straßenbahn komme“³¹⁰, schreibt JELINEK: „Sie achtet nicht auf den Verkehr, und er nimmt schließlich, ähnlich wie Malina, vielleicht etwas besitzergreifender ihren Arm.“³¹¹ Aber auch sonst: Die Hände der Frau zittern, als sie Ivan kennenlernt

aufstehe, mir das Hemd aufmache, mich wieder hinfallen lasse, denn ich verliere den Verstand, ich bin ohne Trost, ich werde wahnsinnig, aber Malina sagt noch einmal: Sei ganz ruhig, laß dich fallen. Ich lasse mich fallen und ich denke an Ivan, ich atme etwas regelmäßiger, Malina massiert meine Hände und meine Füße, die Gegend um das Herz, aber ich werde ja wahnsinnig, nur eines bitte, ich bitte dich nur um eines ...“ – Siehe: BM, S.204f.

³⁰⁸ JM, S.103.

³⁰⁹ JM, S.102. Vgl. dazu bei BACHMANN: „Malina hält mich, er ist es, der sagt: Bleib ganz ruhig“ [...] Ich lege meinen Kopf verzweifelt an seine Schulter, da, in dieser Schulter muß Malina ein gebrochenes Schlüsselbein mit einem Stück Platin haben, seit einem Autounfall, er hat es mir einmal erzählt, und ich merke, daß mir kalt wird, ich fange wieder zu zittern an, es kommt der Mond hervor, er ist von unserem Fenster aus zu sehen, siehst du den Mond?“ – Siehe: BM, S.204.

³¹⁰ BM, S.55.

³¹¹ JM, S.14.

und nachdem er ihr eine Zigarette angezündet hat, wirft sie sich ihm an den Hals³¹². So geht die Frau nach der ersten Annäherung mit Ivan „endlich in [ihrem] Fleisch herum und in [ihrem] Körper“, woraufhin Ivan erwähnt: „Ja. Und ich gehe auch in deinem Körper herum [...]“³¹³ Oder in der Szene 45, als die Frau und Ivan mit der Gefahr des Straßenverkehrs spielen, heißt es abschließend: „*Er macht sich mit leichter Hand los und springt winkend in seinen Wagen.*“³¹⁴ Und in Bezug auf Ivan findet man einmal die Sätze: „*Sie klammert sich an ihm fest. [...] Er befreit sich von ihren Händen und geht jetzt endgültig.*“³¹⁵ In Momenten des Ausgeliefertseins ist der Körper der Frau außerdem wie der einer Puppe oder Stoffpuppe³¹⁶.

Aber auch in Handlungen zeigt sich die Innerlichkeit der Frau. Ihre zerstörerischen Äußerungen, zum Beispiel in der Szene bei den Altenwyls, lassen auf ein inneres Ungleichgewicht schließen.³¹⁷ GLEICHAUF schließt außerdem, dass die destruktive Art der Frau daher rührt, dass sie versucht,

etwas zu unternehmen gegen die Übermacht der Realität. Sie möchte selbst Macht haben, jemand sein, sich nicht ausgeliefert fühlen. Indem sie *sich selbst* verletzt, willigt sie ein in den Zerstörungsprozess, der längst begonnen hat und unaufhaltsam ist.³¹⁸

Außerdem werden alltägliche Dinge wie Tee, Milch, Eier oder Butter – wie GLEICHAUF betont – immer dann wichtig, „wenn es um die schwierige psychische Situation der Frau geht und um ihren Beruf als Schriftstellerin.“³¹⁹

Die Frau bemüht sich zwar, die Dinge des alltäglichen Lebens in Ordnung zu halten, aber sie scheitert immer wieder damit. [...] Deutlich wird hierbei natürlich auch, daß die Frau verantwortlich ist für Brot, Butter und Milch, nicht etwa Malina.³²⁰

Auch in einer Regieanweisung JELINEKS wird deutlich, dass sie die „banalen Tätigkeiten“ des Alltags braucht, um Halt zu finden:

³¹² Vgl. JM, S.15: „6. **Szene Kleies schäbiges Café** *Er führt sie zu einem schäbigen kleinen Café, wo er sie in eine Sitzecke stopft und die Cognacs bestellt. Er steckt ihr eine Zigarette, die er angezündet hat, zwischen die Lippen, weil ihre Hände zu sehr zittern. Er nimmt ihr Schal und Mantel ab, d.h., er zieht sie ihr aus. Sie ist ganz willenlos. Nach einer Weile, in der er sie stumm beobachtet, wirft sie ihm buchstäblich an den Hals. Er streichelt sie, er streichelt ihr das Haar aus der Stirn etc.*“

³¹³ JM, S.17.

³¹⁴ JM, S.63.

³¹⁵ JM, S.121.

³¹⁶ Vgl. zum Beispiel JM, S.100 und S.127.

³¹⁷ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.97. Vgl. zum Beispiel Szene 103: „Plötzlich beginnt sie zu laufen wie eine Wahnsinnige und wirft sich, wie ein todessüchtiges Insekt, mit aller Kraft gegen das Tor“ – Siehe: JM, S.123f.

³¹⁸ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.97.

³¹⁹ Ebda, S.115.

³²⁰ Ebda, S.115.

78. Szene Wohnung Malinas und der Frau Donau

*Die Frau setzt Teewasser auf. Sie scheint sich an den banalen Tätigkeiten des Teevorbereitens förmlich festzuhalten.*³²¹

Beispielhaft wird das ebenfalls in der Szene, als Ivan die Frau verlässt und sie sich in banale Alltagshandlungen flüchten muss:

Sie zerren Ivan zur Tür. Die Frau bleibt zurück.

*Sie sind fort. Die Frau beginnt mechanisch sauberzumachen. Sie klaubt Brösel auf, ordnet Dinge auf einem Tablett.*³²²

Ingeborg BACHMANN erwähnt die Polizei in einem Gespräch mit Malina³²³, aber bei Elfriede JELINEK kann man die Polizei als stark Symbolisches lesen, an dem sie scheitert und von dem sie missverstanden wird, indem die Frau in Konversation tritt:

70. Szene Innenstadt

Die Frau irrt durch das hitzeflimmernde Wien. Sie ist nachlässig gekleidet, ihr Haar ist nicht gekämmt, eine Art Auflösung hat von ihr Besitz ergriffen. Öfter rennt sie in Passanten hinein oder stößt sich an irgend etwas. Einmal geht sie auf einen Polizisten zu und fängt an, ihn etwas zu fragen.

DIE FRAU Bitte, können Sie mir sagen ...

Sie spricht aber nicht weiter. Der Polizist mustert sie besorgt.

DER POLIZIST Geht's Ihnen nicht gut .. brauchen Sie einen Arzt?

*Die Frau schüttelt den Kopf und taumelt weiter. Der Polizist folgt ihr ein paar Schritte und beobachtet sie mit professionellem Interesse. Sie sieht sich einige Male nach ihm um und geht dann in ein Haustor. Von drinnen beobachtet sie ihn draußen, bis er schließlich weggeht. Dann folgt sie ihm.*³²⁴

JELINEK versucht Träume aber auch technisch von der Wirklichkeit abzuheben, indem sie beispielsweise das Bild farblich anders färbt und die Anweisung gibt, dass der Blick soll zerstreut sein soll, wie „durch ein geschliffenes Prisma“, eine visuelle Darstellung ohne technische Details, gefolgt von abstrakten Handlungen, wie man im Eislandschafts-Traum beobachten kann:

72. Szene Traum Straße, Eislandschaft

Die Welt ist farblich völlig verändert, als ob man durch ein geschliffenes Prisma blickte, die Ränder der Dinge zerfließen in vielen Farben, lösen sich auf, alles ist grell. Die Frau taumelt über die Straße, grelle, zerfließende Autos rollen herum. Sie bricht am Straßenrand zusammen, würgt, spuckt ihre Zähne in einer Masse blutigen Schleims

³²¹ JM, S.100.

³²² JM, S.81.

³²³ Vgl. BM, S.216: „[Ich:] Die Angst war größer im Traum. Würdest du denn die Polizei holen? Ich kann das nicht. Ich hatte sie ja auch nicht geholt, das haben die Nachbarn getan, ich habe die Spuren verwischt, falsch ausgesagt, das gehört sich doch, nicht wahr?“ und S.218: „[Ich:] Der Polizei habe ich Geld gegeben, alle sind ja nicht bestechlich, aber diese Burschen waren es, das ist wahr. Die sind froh gewesen, daß sie zurück ins Revier oder in die Betten konnten“

³²⁴ JM, S.92.

aus. Ein Sprengwagen schüttet Unrat über sie. Sie wird ganz dreckig. Der Vater fährt der Frau mit den Fingern in die Augen, man sieht - **mit ihren Augen** - alles nur mehr ganz verschwommen. Die Frau lächelt den Vater an, der ihr in den Mund greift und ihr die Zunge herausreißen will. Die ganze Zeit aber flüstert sie in vielen Sprachen: **NEIN!** Der Vater scheint ihr **NEIN** verhindern zu wollen. Er spreizt der Frau den Mund auf, ein blendendes Blau fährt in sie hinein. Der Vater reißt ihr den Körper auf und die Gedärme heraus, aber die Frau geht weiter. Sie betritt eine Eisfläche, blutet alles voll. Das Eis ist am Rand noch matschig, später wird es fester werden. Die Frau wird immer langsamer, erstarrt im Eis. Sie hört eine Männerstimme rufen: **WAS FÜR EIN BUCH SUCHST DU ... WAS SUCHST DU ... WAS FÜR EIN BUCH WIRD DAS SEIN ...?** Die Frau hat den Nordpol erreicht und schreit: **EIN BUCH ÜBER DEN KRIEG!**

Das Eis bricht ein, die Frau versinkt in der Spalte. Sie liegt in den Flammen, die um sie herumzüngeln, und schreit mit einer Kinderstimme: **Mutti! Mutti! Lori! Eleonore! Mutti! (Klopfen, off)**³²⁵

³²⁵ JM, S.94f. Vgl. dazu den Traum von BACHMANN, BM, S.183f: „Wenn es anfängt, ist die Welt schon durcheinandergelassen, und ich weiß, daß ich wahnsinnig bin. Die Elemente der Welt sind noch da, aber in einer so schaurigen Zusammensetzung, wie sie noch nie jemand gesehen hat. Autos rollen herum, von Farben trübend, Menschen tauchen auf, grinsende Larven, und wenn sie auf mich zukommen, fallen sie um, sind Strohpuppen, gebündelte Eisendrähte, Pappfiguren, und ich gehe weiter in dieser Welt, die nicht Welt ist, mit geballten Fäusten, ausgestreckten Armen, um die Gegenstände, die Maschinen abzuwehren, die auf mich auffahren und zerstoßen, und wenn ich vor Angst nicht mehr weiterkann, mache ich die Augen zu, doch die Farben, leuchtend, knallig, rasend, bekleckern mich, mein Gesicht, meine nackten Füße, ich mache die Augen wieder auf, um mich zu orientieren, denn ich will hier herausfinden, dann fliege ich hoch, denn meine Finger und Zehen sind zu luftigen himmelfarbenen Ballonen angeschwollen und tragen mich in eine Nimmermehr-Höhe, in der es noch schlimmer ist, dann platzen sie alle und ich falle, falle und stehe auf, meine Zehen sind schwarz geworden, ich kann nicht mehr weitergehen.

Sire!

Mein Vater kommt aus den schweren Farbgüssen nieder, er sagt höhnisch: Geh weiter, geh nur weiter! Und ich halte mir die Hand vor den Mund, aus dem alle Zähne gefallen sind, die liegen unübersteigbar, zwei Rundungen aus Marmorblöcken, vor mir.

Ich kann ja nichts sagen, weil ich weg von meinem Vater und über die Marmormauer muß, aber in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! Njet! Ném! Ném! Denn auch in unserer Sprache kann ich nur nein sagen, sonst finde ich kein Wort mehr in einer Sprache. Ein rollendes Gestell, vielleicht das Riesenrad, die Exkremente aus den Gondeln schüttet, fährt auf mich zu, und ich sage: Ne! Ném! Aber damit ich aufhöre, mein Nein zu rufen, fährt mir mein Vater mit den Fingern, seinen kurzen festen harten Fingern in die Augen, ich bin blind geworden, aber ich muß weitergehen. Es ist nicht auszuhalten. Ich lächle also, weil mein Vater nach meiner Zunge langt und sie mir ausreißen will, damit auch hier niemand mein Nein hört, obwohl niemand mich hört, doch eh er mir die Zunge ausreißt, geschieht das Entsetzliche, ein blauer riesiger Klecks fährt mir in den Mund, damit ich keinen Laut mehr hervorbringen kann. Mein Blau, mein herrliches Blau, in dem die Pfauen spazieren, und mein Blau der Fernen, mein blauer Zufall am Horizont! Das Blau greift tiefer in mich hinein, in meinen Hals, und mein Vater hilft jetzt nach und reißt mir mein Herz und meine Gedärme aus dem Leib, aber ich kann noch gehen, ich komme ins erste matschige Eis, bevor ich ins ewige Eis komme, in mir hallt es: Ist denn kein Mensch mehr, ist hier kein Mensch mehr, auf der ganzen Welt, ist da kein Mensch unter uns Brüdern, ist einer denn nichts wert, und unter Brüdern! Was von mir da ist, erstarrt im Eis, ist ein Klumpen und ich sehe hinauf, wo sie, die anderen in der warmen Welt wohnen, und der Große Siegfried ruft mich, erst leise, und dann doch laut, ungeduldig hör ich seine Stimme: Was suchst du, was für ein Buch suchst du? Und ich bin ohne Stimme. Was will der große Siegfried? Er ruft von oben immer deutlicher: Was für ein Buch wird das sein, was wird denn dein Buch sein?

Plötzlich kann ich, auf der Spitze des Poles, von der es keine Wiederkehr gibt, schreien: Ein Buch über die Hölle. Ein Buch über die Hölle!

Das Eis bricht, ich sinke unter dem Pol weg, ins Erdinnere. Ich bin in der Hölle. Die feinen gelben Flammen ringeln sich, die Locken hängen mir feurig bis zu den Füßen, ich spucke die Feuer aus, schlucke die Feuer hinunter.

Bitte befreien Sie mich! Befreien Sie mich von dieser Stunde! Ich rede mit meiner Stimme aus der

Wenngleich sie hier eine technische Umsetzung der Abhebung des Traumes von der Wirklichkeit vorschlägt, so bleibt zu erwähnen, dass diese erstens von SCHREOTER nicht übernommen wurde und dass abgesehen davon das Filmbuch über weite Strecken ohne technische Anweisungen geschrieben ist.

7.5 Zusammenfassung: Die subjektive Erzählperspektive bei JELINEK

Auf den ersten Blick ist das Drehbuch sehr nahe an seiner Vorlage orientiert. Mit HAGENBÜCHLE könnte man es also als eine stofforientierte Adaption lesen, die technische Details außer Acht lässt und sogar die sprachliche Relevanz BACHMANNS zu übernehmen versucht – mit stilistischem Unterschied. JELINEKS Sprachstil ist von vielen Bildern geprägt, die sie auch in das Drehbuch miteinfließen lässt, die sich allerdings schlecht umsetzen lassen. LADSTÄTTER kommentiert diese als „allegorische[...] Stilmittel“ und sagt weiter:

In den Jelinekschen Figuren wird auch keine Bewußtseinerweiterung widergespiegelt, sondern der Leseinstanz wird der Text in stereotypen Figurationen vorgeführt, die nicht mehr in Symbole zu entschlüsseln vorgegeben ist, sondern in Signalen³²⁶

Das Ziel JELINEKS, die Vorlage neu zu interpretieren, ist in dem Sinne gelungen, als dass der feministische Aspekt der Frau-Figur einen stärkeren Fokus bekommen hat, eine Drastik, die in BACHMANNS Text, der von ihrem poetischen Schreiben beeinflusst war, nicht so stark herausgearbeitet ist.

Zur Rolle der Medien, die für JELINEK wichtig ist – auch hier, ein feministischer Ansatz. Das heißt, dass JELINEK eine Frauenfigur erschaffen hat, die in den (Medien-) „Bildern“ anderer zu verschwinden droht. Nicht zuletzt hat JELINEK auch Ingeborg BACHMANN selbst als „eine solche Frau“ gesehen, wie GLEICHAUF bemerkt:

Die Frau in Jelineks Drehbuch jedoch ist nie eins mit sich, sie ist immer damit be-

Schulzeit, doch ich denke, mit einer hohen Bewußtheit, es ist mir bewußt, wie ernst es schon geworden ist, und ich lasse mich auf den qualmenden Boden fallen, weiterdenkend, liege ich auf dem Boden und denke, ich muß die Menschen noch rufen können, und mit ganzer Stimme, die mich retten können. Ich rufe meine Mutter und meine Schwester Eleonore, ich halte die Reihenfolge genau ein, also zuerst meine Mutter, und mit dem ersten Kosenamen aus der Kinderzeit, dann meine Schwester, dann - (Beim Aufwachen fällt mir ein, daß ich nicht nach meinem Vater gerufen habe.) Meine ganze Kraft nehme ich zusammen, nachdem ich vom Eis ins Feuer gekommen bin und darin vergehe, mit einem schmelzenden Schädel, daß ich rufen muß in der hierarchischen Reihenfolge, denn die Folge ist der Gegenzauber.“

³²⁶ LADSTÄTTER: Perspektivische Untersuchungen zu „Malina“, S.311.

schäftigt, in den Bildern der anderen zu verschwinden, darin unterzugehen. Auch Bachmann selbst war für Jelinek eine solche Frau. Und als diese ist sie im Drehbuch anwesend.³²⁷

So sind auch Malina und Ivan schablonenhafter gezeichnet, weil beide der Frau Feuer geben und beide sie vor dem Verkehr retten.

Zur subjektiven Erzählerperspektive und ihrer medial technischen Umsetzung in das Medium des Drehbuchs kann gesagt werden, dass JELINEK der Frau von vornherein durch Malina eine Reflektorfigur beiseite gestellt hat, was sie in dem Sinne gelöst hat, indem sie Gedanken der Figur in Gespräche mit Malina aufschlüsselt. Außerdem hat JELINEK der Frau viele hektische Bewegungen und Handlungen zugeschrieben – eine Projektion der Innerlichkeit in Äußerlichkeit, aber ansonsten lassen sich wenige spezifisch drehbuchtechnische Ansätze im Filmbuch finden, insofern, als dass das Visuelle relativ im Hintergrund oder sogar in Sprachbildern anwesend zu sein scheint, weshalb das Drehbuch als nicht kommerzielles Drehbuch in dem Sinne gelesen werden kann.

JELINEK gelingt die Identifikation des Zusehers mit der Frau deshalb nicht im klassischen Sinne, weil sie die Gefühlswelt der Protagonistin nicht plausibel macht, nicht erklärt. Die Perspektive der Frau ist geprägt von Sprache und Aktionen, die nicht unbedingt eine dramaturgische Rechtfertigung nach außen hin haben, sondern im Inneren wurzeln. Insofern gelingt JELINEK also eine stofforientierte Adaption der literarischen Vorlage, allerdings ohne mediengerecht gedacht zu haben³²⁸.

Ein auffälliger Aspekt ist die starke Betonung und Präsenz der Körperlichkeit, die aus dem feministischen Zugang JELINEKS herrührt. Denn der weibliche Körper ist ein zentrales Motiv der österreichischen Feminismusbewegung zur Zeit JELINEKS und im Speziellen von JELINEKS Stil.³²⁹

³²⁷ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.126.

³²⁸ Ein Beispiel dafür kann man auf S.80 des Filmbuchs finden. Die Frau sagt zu Ivan, dass sie zu den Altenwyls fahren will und dann: "du kennst doch Antoinette". Das Wort „doch“ sollte auf einen gemeinsamen Wissensstand anspielen, den der Leser oder die Leserin in dem Fall aber nicht hat. Denn Antoinette Altenwyl wird zum ersten Mal erwähnt. – Vgl. JM, S.80.

³²⁹ Vgl. LAMB-FAFFELBERGER, Margarete: Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. In: ZOHN, Harry (Hg.): Austrian Culture 7. New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Wien: Lang 1992, S.22.

8.1 Funktion von Sprache und Raum

Eine Untersuchung der räumlichen Aspekte findet man bei Ute SEIDERER. Sie unterscheidet zwischen Innen- und Außenleben der Frau und betont, dass die Wohnung in der Ungargasse, das „Ungargassenland“ einen „geschlossenen Bereich“ darstellt. Es ist „ein utopischer Ort gleichsam, der in der Realität, mit all seinen Polaritäten, ihren Erwartungen niemals gerecht werden kann.“³³⁴

In einer Untersuchung der Raumkonzeption stellt sie fest, dass Träume in geschlossenen Räumen stattfinden³³⁵ und Halluzinationen oder aktive Imaginationen in offenen Räumen.³³⁶ Sie zieht daraus den Schluss: „Je tiefer die halluzinatorischen Vorstellungen unterhalb der Bewußtseinschwelle situiert sind, desto mehr verengt sich der Raum.“³³⁷

Selbst das Telefonieren und das Briefeschreiben, der Austausch zwischen Innen- und Außenraum, werden für die Frau als Qual empfunden und letztlich scheitert sie daran³³⁸.

Die Sprache ist im Film nicht allzu präsent, wie sie es in Roman und Filmbuch ist, auch, wenn man sich bewusst ist, dass der Film rücksynchronisiert wurde. Wie bereits erwähnt, hat SCHROETER die Sprachspiele JELINEKS zum größten Teil auch nicht übernommen. Auffällig ist, dass Gespräche oft asynchron zum Bild stattfinden, dass die Frau Selbstgespräche führt oder man ihre Gedanken ausgesprochen aus dem Off hört. Einzelne Sätze oder Passagen sind aus Buch und Drehbuch übernommen worden, so wie die kursiven Textstellen, die „utopischen Entwürfe“ des Romans:

Das Zukünftige, die utopischen Entwürfe, werden über die Sprache in den Film eingebracht. Diese Worte verwandelt Schroeter nicht in Bilder, er läßt sie als Worte und Sätze stehen, die von der Frau ausgesprochen oder geschrieben werden. Die Zukunftsentwürfe sind bei Schroeter stark zurückgedrängt im Verhältnis zur Gegenwart und deren Ausdruck. [...] Was im Augenblick geschieht, hat Realität, ist wahrhafter Ausdruck von Wirklichkeit. Dazu gehören auch die Träume³³⁹

Dem filmischen Sprachaspekt wurde also ein reduzierter Stellenwert gegeben, wobei

³³⁴ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.35.

³³⁵ zB. Seq. 51, 55, 56, 57 Vgl. Ebda, S.47.

³³⁶ zB. Seq. 30, 38, 49, 49, 50 Vgl. Ebda, S.47.

³³⁷ Ebda, S.47.

³³⁸ Ebda, S.44.

³³⁹ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.173.

an dieser Stelle zu betonen ist, dass Sprache vor allem in Rückbezug mit dem Visuellen des Sprach- und Körperausdrucks gelesen werden soll, auch was die Alltagssprache der Figuren betrifft:

Schroeter setzt die Sprache durchaus differenziert ein. Nie jedoch ist sie wesentlicher als das Gestische, als die Bilder. Sprache wird immer in Verbindung zum Körperausdruck, zum Mienenspiel, zum Visuellen gesetzt. Er übersetzt die Sprache Bachmanns kongenial in sein Medium, den Film.

Die Alltagssprache gehört zur Alltäglichkeit der Person, und das zeigt sich in dem gesamten Gehabe einer solchen Person. Worte, die nach Gründen fragen, gehören zu einer Figur, die auch nach außen in ihrem Erscheinungsbild in sich gegründet wirkt. Diejenigen Worte jedoch, die über sich hinausweisen, die Abgründe aufreißen, einen Richtungswechsel anzeigen, sind Verlängerung der Expressivität der Figur selbst, ihrer Gebärden, ihres mimischen Ausdrucks.“³⁴⁰

8.2 Verhältnis Ich – andere Figuren

Die Frau entdeckt Ivan zum ersten Mal beim Blumenkaufen, als er sie anstarrt, woraufhin sie ihm nachläuft und fast in ein vorbeifahrendes Auto läuft. Er fragt sie, woher sie sich kennen, aber sie bleibt sprachlos. Sie verfolgt ihn zur Post, wo sie ihn immer noch anstarrt, und in einer Einstellung sieht man ihre Spiegelung in der Fassade³⁴¹. Ivan geht weiter zum Café, wo die Frau im Eingang seine Hand nimmt und sagt: „Du könntest mich heilen, ich muss dir das erklären.“ Im Café gibt Ivan ihr eine bereits brennende Zigarette, woraufhin sie ihn küsst und er sagt: „Nichts musst du mir erklären, gar nichts.“³⁴²

Ein Motiv, das sich durch den Film zieht, ist die Handlung, dass Ivan die Frau mehrmals davor rettet, von Autos überfahren zu werden, woraus geschlossen werden kann, dass die Frau ohne ihn im Außenraum nicht ohne Gefahr existieren kann, dass er ihr Halt gibt in der Welt. Und: „Dabei ist aber signifikant, daß ihr die lebensgefährliche Situation im Einzelfall nicht bewußt ist. Sie setzt ihren Weg fort, als sei nichts geschehen.“³⁴³

Dass Malina den Doppelgänger der Frau bildet, wird in mehreren Sequenzen gezeigt. Er erscheint ebenso plötzlich, wie er verschwindet. So in etwa in der Sequenz

³⁴⁰ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.199.

³⁴¹ Siehe Abbildung 5 im Anhang.

³⁴² Vgl. Sequenz 4. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.169.

³⁴³ Ebda, S.42.

2, als er „plötzlich verschwindet, als eine Straßenbahn vorbeifährt“³⁴⁴. GLEICHAUF schließt daraus: „Der Eindruck drängt sich auf, als sei er latent immer anwesend, wie ein versteckter Gedanke im Bewußtsein, der sich ab und zu zu Wort meldet.“³⁴⁵

Aber auch auf technischer Ebene kann man erkennen, welche Funktion Malina für die Frau bildet. Denn in Sequenz 6 im Vortragssaal tritt Malina ins Licht³⁴⁶, als die Frau ihn entdeckt und wegen seiner Anwesenheit fähig ist, den Vortrag ohne Papiere fortzuführen, was sprachlich eingeleitet wird. Denn bevor Malina ins Bild und ins Licht kommt und die Frau ihn anblickt, sagt sie: „Nein, ich find’ jetzt die letzte Seite nicht mehr, aber ... ich rekonstruiere den Schluß aus dem Gedächtnis.“³⁴⁷

Der Vater tritt in den Träumen der Frau in Erscheinung. Er trägt – wie die meisten Männer im Film – meistens einen Anzug, ist einmal aber auch in Richterrobe zu sehen, unter der er eine Metzger-Schürze und dann ein Nazi-Kostüm trägt, das er auszieht, als die Frau ihm zuschreit: „Ich weiß, wer du bist!“³⁴⁸ An dieser Stelle also auch, die Identifikation über Kleidung.

Zu erwähnen ist, dass es im Film es zahlreiche Nebenfiguren gibt³⁴⁹, die im Hintergrund agieren, wobei es den Eindruck macht, dass sie eher die Filmatmosphäre unterstützen als dass sie aktiv an der Handlung beteiligt sind. Da gibt es zum Beispiel den Geiger, der „wie ein Schatten erscheint“, und „zwar das Orchester im Hintergrund [hat], [...] aber monologisch einzelne Töne [spielt]. Er spielt für sich. Er ist allein, wie die Frau, wenn es auch manchmal anders aussieht.“³⁵⁰

Neben den Hauptfiguren Malina und Ivan nennt SEIDERER also folgende Personen als „symbolische Zeichenträger“³⁵¹: den Blinden, den Geiger, das Kindheits-Ich und die

³⁴⁴ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.181.

³⁴⁵ Ebda, S.181.

³⁴⁶ Siehe Abbildung 3 im Anhang.

³⁴⁷ Aus dem Sequenzprotokoll Seiderers. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.169.

³⁴⁸ Vgl. Sequenz 57. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.212.

³⁴⁹ Siehe auch GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.184: „Die Nebenfiguren spielen bei Schroeter eine viel größere Rolle als im Drehbuch, und selbst im Roman sind sie von geringerer Bedeutung. Sie sind alle mit hervorragenden Schauspielern besetzt. Auffallend ist auch, daß es andere Personen sind als bei Bachmann. Es fehlen die Matrosen, die Soldaten, der Mechaniker. Dafür gibt es die Leute in den Cafés, den Blinden, den Geiger, die Leute im Postamt, die Blumenfrau, den Mann in der Telephonzelle, eine große Anzahl von Leuten im Altenwylschen Haus, die Bauarbeiter, die Frau an der Baugrube, Ernstl, die Modeverkäuferin, die Zuhörer im Vortragssaal und andere.“

³⁵⁰ Ebda, S.185f.

³⁵¹ Vgl. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.61.

italienische Sängerin. Das sind alles Personen, die weder im Drehbuch noch im Roman existieren, somit von SCHROETER und seinem Team als Reflektorinstanzen eingeführt wurden.

Interessant am Geiger ist, dass er von keiner anderen Figur bemerkt wird. Er tritt in drei Sequenzen auf³⁵² und SEIDERER betont, dass man als Zuseher oder Zuseherin mit seinem Auftritt „an die Grenzen von Logik und Realismus“ tritt, denn „es wird ihm [dem Zuseher, Anm.] weder im *inneren* noch im *vermittelnden Kommunikationssystem* signalisiert, aus welcher Perspektive diese Figur zu sehen ist“³⁵³, weshalb sie ihn als „Grenzfigur zwischen Wirklichkeit und Imagination“ bezeichnet.³⁵⁴

Das Kindheits-Ich wird in den Träumen der Frau présent, bildet also einen aktiven Teil des Unbewussten. Signifikant für die Relation zur Frau ist, dass sie beide die gleiche Kleidung tragen (ein rotes Kleid) und ähnliche Haare haben, aber sie treten in unterschiedlichen Funktionen auf³⁵⁵. Das Kind, so die Interpretation SEIDERERS, ist Teil der Frau, Teil eines Selbst, das die „weiblichen Anteile in der Psyche der Frau in Form eines personalen Doppelgängers [verkörpert]“³⁵⁶. Das Kindheits-Ich ist also ein „Träger bewußter kollektiver Anpassung, von den weiblichen Anteilen in der Psyche der Frau abgelehnt, damit sich die Frau in ihr Innerstes zurückziehen kann.“³⁵⁷ Als das Kindheits-Ich in Sequenz 56 von einer fremden Frau erschossen wird, und die Frau mit der Mörderin Blickkontakt hat, bedeutet das nach SEIDERER, dass „die Zerstörung [...] in vollem Bewußtsein der Frau geschieht.“³⁵⁸

Die italienische Sängerin tritt ebenfalls vorwiegend in Träumen oder Halluzinationen

³⁵² Sequenz 2, Sequenz 11 und Sequenz 68. Vgl. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.63f.

³⁵³ Ebda, S.64.

³⁵⁴ Ebda, S.64f.

³⁵⁵ Im Vorspann ist es das Kindheits-Ich, das vom Vater über die Brüstung des Balkons geworfen wird – als „Stellvertreterin der Frau“. In Sequenz 51 ist es eine Beobachterin, wo sie zum „inneren Auge der Frau, d.h. zum Vermittler zwischen dem Ich und der inneren Welt“ wird. In Sequenz 56, in der die Frau mit dem Kindheits-Ich Hand in Hand eine Traumszene beobachtet, erscheint sie als „Vermittler zwischen dem Ich der Frau und der äußeren Welt“. – Vgl. Ebda, S.67f.

³⁵⁶ Ebda, S.67.

³⁵⁷ Ebda, S.69.

³⁵⁸ SEIDERER bezieht sich auf die Theorien von C. G. Jung, der in *Anima/Animus* und *Persona* Gegensatzpaare erkennt: „Sie stehen als Vermittler zwischen dem Ich und der inneren Welt (= Anpassung an Persönliches, Inneres, Individuelles) vs. Vermittler zwischen dem Ich und der äußeren Welt (= bewußte und kollektive Anpassung) einander gegenüber. Davon läßt sich ableiten, daß mit dem Verlust des *Animus* auch die Zerstörung der *Persona* einhergeht: Die Maske fällt ab.“ – Vgl. Seiderer, S.69.

auf³⁵⁹. SEIDERER erkennt in ihr ein Vorbild „im übertragenen Sinne“. Die Sängerin „wird zum Medium für das, was die Frau denkt und aussprechen möchte [...]. In ihrem vornehmen Habitus und ihrer situativen Überlegenheit spiegeln sich die Wunschphantasien der Frau in Bezug auf ihr äußeres Auftreten“³⁶⁰. Sie hilft der Frau einerseits, ihre Stimme wiederzufinden (Sequenz 54) und steht andererseits als „singendes Pendant Malina gegenüber“. Sie bildet also eine „Materialisierung der inneren Stimme, basierend auf einer ihrer ursprünglichsten Ausdrucksformen, dem Schrei“³⁶¹. Zur italienischen Sängerin hat die Frau eine positive Beziehung, als Einzige, wie GLEICHAUF betont, und gleichzeitig bildet sie auch eine Spiegelfunktion.³⁶²

Der Blinde wird als „kontrastierende Figur zu Frau gesetzt“ und er „wird zum indexikalischen Zeichen für ihre eigene Blindheit.“³⁶³ Denn auch von ihm fordert man, was unerfüllbar ist. Wie zum Beispiel ein Urteil über das Kleid seiner Begleiterin in der Sequenz im Modegeschäft, eine Szene die vom Buch transformiert wurde:

Da er nicht weiß, wohin er schauen muß, schaut er in die falsche Richtung. Er [„]ver sieht“ sich, wie die Frau sich [„]verliert“, indem sie anstatt [„]Wintermorde“ [„]Wintermorde“ liest.³⁶⁴

Die Nebenfiguren im Altenwylschen Haus bezeichnet GLEICHAUF als die „ganz Anderen, die noch nicht einmal staunen, sich nicht entrüsten, nicht mitfühlen“.³⁶⁵

Ansonsten auffällig sind die zahlreichen Statisten und Statistinnen, mit denen SCHROETER arbeitet. In Sequenz 26 geht die Frau im Café vorbei an Gästen, die sich ohrfeigen und einer anderen Frau fällt der Kopf auf den Tisch. Es stellt sich die Frage, inwieweit sich diese Bilder um „Projektionen von seiten der Frau handelt“³⁶⁶.

³⁵⁹ In Sequenz 52, 53 und 54, als Träume oder Rückblenden. – Siehe: Ebda, S.69f.

³⁶⁰ Ebda, S.70.

³⁶¹ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.71.

³⁶² GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.188.

³⁶³ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.63. Und sie ergänzt weiter: „Der Blinde begegnet der Frau zweimal, in Sequenz 10 (Modegeschäft) und in Sequenz 28 (Kaffeehaus), aber erst beim zweitenmal wird ein Bezug zwischen beiden hergestellt.“ Siehe: Ebda, S.61. Und „In diesem Sinne ist der Blinde auch als kontrastierende Figur zur Frau gesetzt; zwei Modelle von ›Innenwelt‹ stehen einander gegenüber: Vor dem Hintergrund seiner real existierenden Einschränkungen der (optischen) Wahrnehmungsfähigkeit wird das ›In-Sich-Selbst-Kreisen‹ der Frau noch signifikanter. Der weiße Blindenstock, in E 296 und 298 als kataphorisches, in E 300 als anaphorisches Zeichen für die Gegenüberstellung der beiden Innenwelten gesetzt, das die Absurdität ihres Wartens verdeutlicht, wird zum indexikalischen Zeichen für ihre eigene Blindheit.“ Siehe: Ebda, S.63.

³⁶⁴ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.185.

³⁶⁵ Ebda, S.187.

³⁶⁶ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.42.

Und über die Schwimmer in Sequenz 11, die im Hintergrund zum Wasser gehen, um sich darin anzustarren, schreibt GLEICHAUF:

Harmonie mit Ivan scheint hergestellt zu sein. Aber im Aufbrechen tauchen die Widersprüche bereits wieder auf. Sie beginnen von neuem, sich mißzuverstehen. In diesem Moment taucht der Geiger auf uns mit ihm ein paar Schwimmer, die jedoch nicht ins Wasser springen, sondern davor stehenbleiben, um hineinzuschauen. Sie sehen dabei ihr Spiegelbild im Wasser. Damit wird erinnert an einen Moment, das für die Frau immer wieder wichtig ist: die vielerlei Spiegelungen. Sie spiegelt sich und kann doch nicht eins mit sich werden. Auch Ivan ist für die Frau ein Spiegel. Auch hier bleibt sie davorstehen, ohne ihr Selbst zu finden. Sie spiegelt sich, um überhaupt da zu sein, aber sie spiegelt nicht sich als Einheit. Sie ist mehrere Personen.³⁶⁷

Während in JELINEKS Drehbuch oft die Frau als Starrende beschrieben wird, ist es die Frau im Film, die in der Öffentlichkeit oft angestarrt und angesprochen wird, so zum Beispiel beim Kleiderkauf in Sequenz 10 oder im Café in Sequenz 23³⁶⁸.

In der Sequenz 66 befindet sich die Frau orientierungslos vor einer Baugrube, während ihr Menstruationsblut die Füße herunter läuft. Sie fragt eine Passantin nach den Weg zurück in die Ungargasse. Diese kann ihr allerdings keine Auskunft geben und somit versagt die Kommunikation in die Außenwelt und ihr Symbolisches. Die Bauarbeiter der Baugrube starren die Frau von unten an und von oben starren noch zwei weitere Frauen in die Baugrube hinunter.

Aber auch der Kamerablick definiert die Perspektive der Frau und das Verhältnis zu den Personen, womit sie symbolischen Gehalt annimmt. GLEICHAUF definiert ihn als reflektiertes Kameraauge:

Zu den Blicken der Personen kommt immer der Kamerablick dazu. Die Kamera ist bei Schroeter keine allmächtige Instanz, die über die Personen herrscht. Weit eher tritt sie in ein Gespräch mit den Augen der Menschen. In dem, wie und was diese sehen, reflektiert das Kameraauge über sich selbst. Besonders gut läßt sich das an der [„]Kino im Kino-Szene“ zeigen. Die Kamera blickt abwechselnd auf das Gesicht der Frau im Kinossessel und auf den Film, den ja die Frau in ihrer Phantasie [„]erfindet“. Wir haben es hier nicht nur mit [„]subjektiver Kamer“ zu tun. Zwar ist die Frau einerseits Kameraauge, gleichermaßen jedoch betrachtet die Kamera die Frau bei diesem Tun. Die Kamera schaut sich zu. Sie weiß längst nicht alles über die Figuren des Films, sie kennt ihre Geschichte nicht, im Gegenteil, sie wirkt mit daran, zu zeigen, daß es gar keine Geschichte im hergebrachten Sinn gibt.“³⁶⁹

³⁶⁷ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.185f.

³⁶⁸ Siehe Abbildung 9 im Anhang.

³⁶⁹ GLEICHAUF, Mord ist keine Kunst, S.206.

In der Szene im Café bei dem Bulgaren (Sequenz 26) ist auffällig, dass die Frau unter ihm sitzt und beim Sprechen nach oben schaut, während der Bulgare in einem Close-Up geradeaus und nicht nach unten sieht. Die Frau fühlt sich also unterlegen, während der Bulgare als realer Anteil auf Augenhöhe mit der Frau kommuniziert. Das zumindest kann man aus der perspektivisch benutzten Kamera lesen³⁷⁰.

8.3 Objekte in der Funktion des Anderen

Wichtige Objekte, die die Funktion der Anderen annehmen, sind das Telefon, der Spiegel (oft in Kombination mit dem Lippenstift), Kleidung und das Tonbandgerät, und am präsentesten davon ist die Zigarette, die wiederum in engem Zusammenhang mit dem Feuer steht – ein Motiv, das SCHROETER ausgereizt hat.

Die Zigarette ist eines der wesentlichsten „dinghaften Zeichen“, wie GLEICHAUF feststellt:

Man sieht die Frau nie ohne Zigarette. Fehlt ihr diese, so ist sie noch aufgelöster als sonst. Die Zigarette ist sozusagen das, was sie braucht, um ihrer eigenen Auflösung Einhalt zu gebieten, wenigstens für kurze Zeit. Malina und Ivan rauchen nicht. Ihr Leben verläuft ruhiger; ihnen sind Angst und übergroße Eile fremd. Die Zigarette hat auch eine große Nähe zum Feuer: sie verbrennt, indem sie aufgeraucht wird, und sie braucht das Angezündetwerden. Die ganze Zeit über ist sie [„in Brand“. Dieses Brennen überlebt sie nicht, sondern wird zu Asche“³⁷¹

Das Telefon ist die Verbindung zu Ivan, es wird von Fräulein Jellinek und der Frau bedient, wobei es für die Frau überlebensnotwendig erscheint.

Die Kleidung spielt – neben der Erkennungsfunktion für das Kindheits-Ich - auch im Film eine Rolle. Einen bildlich dargestellten Wahrnehmungsunterschied kann man in Sequenz 26 feststellen, wo die Frau einen andersfarbigen Mantel trägt, als sie verbal äußert³⁷². Ihr Imaginäres hat also einen anderen symbolischen Gehalt:

Die Frau ist in diesem Fall völlig realitätsfern. So spricht die Frau zum Oberkeller von einem [„]blauen Mantel“, den sie trage, damit der Bulgare sie besser erkenne. In Wirklichkeit trägt sie jedoch einen hellbeigen Mantel. Der Kellner scheint das nicht zu registrieren. So zeigt sich wieder, daß alle Figuren von der Frau her konzipiert sind³⁷³

³⁷⁰ Siehe Abbildung 7 und Abbildung 8 im Anhang.

³⁷¹ GLEICHAUF, Mord ist keine Kunst, S.199.

³⁷² Die Frau kommt in das Kaffeehaus. Man sieht sie in einem grauen Mantel und sie sagt: „Ich habe ihm gesagt, ich bin rotblond und trage meinen alten blauen Mantel.“ - Vgl. Dialogliste von SEIDERER: Film als Psychogramm, S.185.

³⁷³ GLEICHAUF, Mord ist keine Kunst, S.186.

Das Aufnahmegerät der Frau eignet sich in diesem Fall, um Textliches zu behalten, was bildlich nicht darstellbar ist, indem es die Frau zum Beispiel dazu rechtfertigt, Selbstgespräche zu führen. Und auch der Satz von Ivan „Ich will dich sofort hier haben“ wird für die Frau zu einem wichtigen Satz, indem sie ihn in das Aufnahmegerät spricht und es zahlreiche Male abspielen lässt.

Der Spiegel, „markiert die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt, ist also ein ›Schwellenphänomen‹³⁷⁴. Er dient der Frau als Beweis dafür, dass sie noch existiert. Durch ihn formt sie ihr Ich-Ideal, das sie durch dritte Instanzen bestätigt bekommen muss. Interessant ist, dass die Frau am Ende nicht im Spalt in der Wand wie in der BACHMANNSCHEN und JELINEKSCHEN Vorlage verschwindet, sondern in Spiegeln³⁷⁵, in einen Raum als „den für sie einzig lebbar – Bewußtseinsraum“³⁷⁶

Die Spiegel bestärken den Eindruck, es hier mit inneren, mit Bewußtseinsräumen zu tun zu haben. Die Frau ist doppelt, und wo letztlich ihre Identität zu suchen ist, bleibt verborgen. Am Ende des Films, als sie in den Spiegeln verschwindet, wird der Spalt zwischen Bild und Spiegelbild geschlossen, öffnet sich der Spiegel der realen Person, und sie werden eins.³⁷⁷

In Zusammenhang mit Blicken und Gesehen-werden und mit dem Blinden als symboltragende Figur, kann auch die Sonnenbrille der Frau gesehen werden. Sie tritt in Erscheinung, wenn die Frau etwas nicht hören will. Nachdem Ivan in Sequenz 11³⁷⁸ sagt, dass er die „Kinder selbstverständlich“ liebe, aber sonst niemand, setzt sich die Frau die Sonnenbrille auf und schaut aus dem Bild. Oder beim Schachspielen im Gänsehäufel in Sequenz 11³⁷⁹, nachdem ihr von Ivan ihr verdientes Eis verweigert wird, setzt sie sich die Sonnenbrille auf.

8.4 Zusätzliche Motive

Auch SCHROETER arbeitet mit dem Symbolischen des Feuers gegenüber Eis und Wasser, mit Träumen und Licht, die teilweise schon in der Titelsequenz³⁸⁰ angekündigt werden, wobei die wohl prägnanteste Symbolik des Films die Feuermetaphorik

³⁷⁴ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.75.

³⁷⁵ Siehe Abbildung 13 im Anhang.

³⁷⁶ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.76.

³⁷⁷ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.170

³⁷⁸ Vgl. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.174.

³⁷⁹ Vgl. Ebda, S.174f.

³⁸⁰ Siehe Abbildung 1 im Anhang.

ist.

Das Feuer ist über weite Strecken des Films präsent, sowohl direkt visuell³⁸¹ als auch im erweiterten Sinne³⁸². Interessant dabei ist, dass das direkt visuelle Feuer keinen direkten körperlichen Einfluss auf die Frau oder Malina hat. Obwohl die Wohnung innen sowie auch außen brennt, bewegen sich die Figuren ohne davon beeinflusst zu sein, ohne sich zu verbrennen. Die gesamte Wohnung steht in Flammen, aber der Frau ist trotzdem kalt³⁸³. Das Feuer, das bis zum Ende des Films immer stärker wird, kann somit als Versinnbildlichung der Innerlichkeit gelesen werden, das der Frau ihren Tod ankündigt. Am Ende stirbt sie nicht wegen des Feuers, sondern verschwindet in den Spiegeln und geht aus der Kamera.

Träume bilden „das Innerste des Innenraumes der Frau aus.“³⁸⁴ Sie sind – wie im Roman – nicht aktiv durch technische Mittel angekündigt, spielen sich allerdings – wie bereits erwähnt – in geschlossenen Räumen ab.

Die wichtigste Rolle spielt im Falle einer subjektiven Erzählerperspektive aber immer noch Isabelle HUPPERT, denn in ihrem Gesicht zeigen sich Gefühle unmittelbar:

Neben Sprache und Musik ist es wesentlich das Bildhafte, was den Film konstituiert. Der unsichtbare innere Schauplatz wird sichtbare äußere Bühne, das Denken und die Gefühle zeigen sich in Gesten und im Gesichtsausdruck³⁸⁵

Und Gebärden sind Ausdrucksträger der Seele, wie GLEICHAUF betont:

Das Drama der Seele ist im Film, wie auch im Theater, immer auch ein Drama des Körpers, ein Drama der Gebärden, die als Ausdrucksträger wirken, oder der Gesichter, die im Film zur Hauptsache gemacht werden können.³⁸⁶

In diesem Sinne kommt Isabelle HUPPERT eine außerordentliche schauspielerische Leistung zu. In ihrem Gesicht und Körper äußert sich der innere Zustand der Frau,

³⁸¹ In der Sequenz 54 ist der Boden voll angezündeter Kerzen, während ab Sequenz 64, in der die Frau umgeben von brennenden Briefen sitzt, in jeder weiteren Sequenz der Wohnung Malinas und der Frau Feuer brennt.

³⁸² So verbrennt die Frau „sich stündig, gewollt wie ungewollt, an den Flammen“- Vgl. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.85. Und SEIDERER sagt darüber des Weiteren: „Sie scheint die zerstörende Wirkung des Feuers auf ihren Körper forcieren zu wollen, indem sie sich z.B. in Sequenz 54 zwischen unzähligen brennenden Kerzen auf dem Boden wälzt oder sich in Sequenz 33 an der gefährlich hohen Gasflamme des Küchenherds eine Zigarette anzündet“ – Siehe: Ebda, S.85.

³⁸³ Siehe Abbildung 11 im Anhang.

³⁸⁴ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.187.

³⁸⁵ GLEICHAUF: Mord ist keine Kunst, S.203.

³⁸⁶ Ebda, S.174.

ihre Augen sind gerötet, sie weint viel und ihre Haare sind nass, ein Ausdruck ihrer Innerlichkeit. Außerdem vergeht in ihren hektischen Gesten die Zeit:

Die innere Grundstimmung der Frau wirkt sich aus auf die Zeit, die abläuft. Nicht allein die Kamera legt fest, ob in einer Szene Ruhe oder Unruhe herrscht, sondern die Personen tragen in dem, was sie ausdrücken, wie ihre Gebärden, ihr Gesichtsausdruck sind, dazu bei, Zeit vergehen zu lassen.³⁸⁷

GLEICHAUF weist außerdem darauf hin, dass HUPPERT die Schablonen, wie sie von JELINEK vorgegeben werden, einerseits zu sein und ihnen andererseits zu entgehen versucht:

Die Frau ist eine Kunst-Figur, und sie ist Künstlerin. Isabelle Huppert spielt jedoch weniger die Rolle einer Schriftstellerin als diejenige einer Schauspielerin. Sie übernimmt die Rollen, die ihr vorgegeben oder nachgesagt werden. Sie ist eine perfekte Geliebte, schöne Frau, gute Köchin und entwirft gleichzeitig durch ihr Ausdrucksvermögen andere Bilder von sich. Sie spielt Äußerlichkeit und ist Innerlichkeit. Sie stellt vorgegebene Schablonen aus und versucht, ihnen zu entkommen. Sie ist Kunst, und sie macht Kunst. Sie ist Perspektivenvielfalt, und sie schafft Bilderreichtum. Die Sprache ist ihr auch ein Mittel des Ausdrucks, aber sie eröffnet Bilder mit ihnen. Im Grunde träumt sie von der Oper, in der die Personen eins sind mit ihren Leidenschaften, in der Sprache und Gebärde nicht auseinanderfallen, die Stimme identisch ist mit der Person.³⁸⁸

Nicht zuletzt ist das Symbolische der Frau neben dem Gesicht auch in der Musik und in der Sprache anwesend:

Im Gesicht der Frau in `Malina` drückt sich fast alles aus, was in ihr vorgeht. Sie kann gar nicht anders, als sich ausdrücken, und dadurch ist sie immer mehr, als andere in ihr sehen. Ihr Inneres ist nicht verborgen, sondern es äußert sich. Es äußert sich in den Gebärden und Schattierungen ihres Gesichts, es äußert sich in der Sprache und nicht zuletzt in der Musik, die Schroeter dem Geschehen unterlegt hat. In all dem ist die Frau.³⁸⁹

Was SCHROETER auf jeden Fall verstärkt hat, ist der intensive Bezug zur Musik. GLEICHAUF geht so weit zu behaupten, dass der Film gar nicht zu verstehen ist, wenn man die Bezüge zur Oper nicht versteht: „[„]Malina“ ist eine Art [„]veristische“ Oper, wie Puccinis [„]Tosca““.³⁹⁰ Ihrer Meinung nach kommt SCHROETER damit der Arbeitsweise des Originals sehr ähnlich. Denn bei BACHMANN beziehen sich Sprache und Musik so aufeinander, wie bei ihm Körperausdruck und Musik. Und: „Gesichter und Töne, Gesicht und Stimme, gehen eine wie auch immer geartete Einheit ein.“³⁹¹

³⁸⁷ Ebda, S.171.

³⁸⁸ GLEICHAUF, Mord ist keine Kunst, S.179.

³⁸⁹ Ebda, S.177.

³⁹⁰ Ebda, S.184f.

³⁹¹ Ebda, S.194.

Eine wichtige symbolische Funktion bildet außerdem die Kamera, denn wie man in der 103. Szene (JELINEK), Sequenz 62 (SCHROETER) beobachten kann, ist es das Kamerabild, das verhindert, dass die Frau zu ihrer Einheit findet, dass sie in das Bild passt. Und am Ende ist es das Kamerabild, aus dem sie geht und die Kamera, die den Blick Malinas übernommen hat:

In der 103. Szene, Ungargasse, wirft sich die Frau gegen Ivans Haustor. Im Film jedoch entsteht der Eindruck, als werfe die Frau sich gegen die Kamera. An der Kamera verletzt sie sich [sic!] willentlich die Stirn. Die Vielfalt der Bilder, deren Flüchtigkeit, macht sie konfus. Die Kamera verhindert auch, daß die Frau zu dem werden kann, als was sie sich schon lange empfindet: ein Nichts. Immer wieder muß sie [„]im Bild“ sein, muß sie in vielen Bildern versuchen, sich zu finden, eine Einheit herzustellen. So ist es auch die Kamera, aus der sie zum Schluß hinausläuft, während Malina in sie hineinläuft. Die Kamera entspricht dem Sehen Malinas mehr als dem der Frau. Sie ordnet das Chaos der Eindrücke und hilft mit, daß nicht alles zerfließt. Sie [„]benennt“, wo die Frau lieber das dunkle Geheimnis hätte.³⁹²

In der Sequenz 66, in der die Frau an der Baugrube steht und verloren nach dem Weg fragt, nimmt die Kamera einen besonders steilen Winkel an, die SEIDERER als „Froschperspektive“³⁹³ bezeichnet³⁹⁴. Eine Interpretation dieser Mise-en-scène und Kameraperspektive kann ergeben, dass die Frau an der Grube voller Männer steht, wobei der weibliche Aspekt durch ihr Menstruationsblut verstärkt wird und die Kameraperspektive ihre Verlorenheit und Distanz zum männlichen Geschlecht repräsentieren.

Aus technisch medialer Sicht kann man einen Point-Of-View Shot, wie er als klassische Einstellung einer subjektiven Erzählerperspektive gilt, in verschiedenen Sequenzen finden. Die Schaufenster-Szene (Sequenz 3) ist in diesem Fall gleich aus mehreren Aspekten interessant. Denn nachdem die Frau, Malina und Passanten in das Schaufenster schauen, sehen wir es aus einer POV-Einstellung „zurückschauen“³⁹⁵. In einer nächsten Einstellung erkennt man, dass sich darin keine Objekte befinden, allerdings wird von der Frau zu Malina verbalisiert, dass das „alles ganz brauchbar“ ist, was sich darin befindet. Hier wird deutlich, dass die Frau definitiv etwas anderes sieht als die Kamera, die in diesem Fall auch symbolische Funktion übernimmt.

³⁹² GLEICHAUF, Mord ist keine Kunst, S.207.

³⁹³ Sie bezeichnet diesen speziellen Fall als Froschperspektive und findet noch weitere ähnliche „Untersichten der Kamera“ – so in etwa in der Sequenz 63, 64, 72 oder 38. Vgl. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.99f.

³⁹⁴ Siehe Abbildung 10 im Anhang.

³⁹⁵ Siehe Abbildung 4 im Anhang.

Eine POV-Einstellung tritt zudem auch in der Kinosequenz auf, als die Frau mit den Kindern und Ivan im Kino ist und ein Film läuft, der sich mit einer aktiven Imagination der Frau vermischt, während der Ton des Kinderfilms noch weiterläuft. Und auch in der Szene, in der die Frau einen Vortrag hält und durch Malina ihren Halt findet, wird eine POV-Perspektive angewendet.³⁹⁶

Ansonsten ist auffällig, dass viel mit Licht und Schatten gearbeitet wird. Auch am Anfang in Sequenz 3, als die Frau sich mit dem Handspiegel schminkt und darüber spricht, dass es sie sonst nicht gibt, wenn sie nicht immer jemand darauf aufmerksam machen müsste. Das Bild ist sehr eindeutig in Licht und Schatten geteilt – auf der Schattenseite steht Malina und im Licht ist die Frau.³⁹⁷ Oder auch Sequenz, nach der ersten Nacht mit Ivan, ist die Frau heller beleuchtet als er³⁹⁸.

In der Montage des Films, insbesondere in den „harten Schnitten“ erkennt SEIDERER eine „Leitfunktion“. Denn sie „bestimmt nicht nur das Tempo, sondern auch die Lesart des Films.“³⁹⁹ Im „letzten Drittel des Films“ verliert der Film an Asynchronie und die „Einstellungen [werden] länger“.⁴⁰⁰ Und über die Ton-Bild-Asynchronie sagt SEIDERER außerdem:

Die Asynchronie zwischen Ton- und Bildkanal als ›narrative Verfahrensweise‹ in Kombination mit kurzen, harten Schnitten eignet sich besonders, den inneren Zustand der Frau auszudrücken. Geht man davon aus, daß der Großteil der Geschichte aus der Perspektive der Frau erzählt ist, entspricht diese Art der Konjunktion von Bild und Ton ihrer schizoiden Disposition [...]⁴⁰¹

³⁹⁶ Vgl. SEIDERER: Film als Psychogramm, S.104ff.

³⁹⁷ Siehe Abbildung 2 im Anhang.

Solche Mise-en-scènes wiederholen sich. Zum Beispiel wird Malina von der Frau in Sequenz 15 ins Licht gestellt. Oder die Frau ist oft heller beleuchtet als andere Anwesende wie in Sequenz 15 mit Ivan im Bett als er ihr befiehlt glücklich zu sein und sie sagt: „ich bin doch glücklich.“ Und Ivan sagt: „Wenn du nicht glücklich bist, dann wirst du nie etwas gutes schreiben oder tun und schaltet das Licht aus, die Frau ist im Dunkeln.“ Und Ivan schaltet das Licht in der gesamten Wohnung aus. Vgl. Dialogliste SEIDERER: Film als Psychogramm, S.177.

³⁹⁸ Siehe Abbildung 6.

³⁹⁹ SEIDERER: Film als Psychogramm, S.107.

⁴⁰⁰ „Im letzten Drittel des Films (ab dem 34. Tag) werden die Einstellungen länger, die Konjunktion von optischem und akustischem Kanal verläuft synchron. Die letzten vier Einstellungen des Films (sq 73, E754-757) sind besonders lang; d.h. inhaltlich: Ab dem Moment, in dem die Frau >verschwindet< (E 754) und nur noch Malina zwischen den Flammen sichtbar ist, scheint die Montage einem ruhigeren, weniger gehetzten Atem zu folgen“ – Siehe: Ebda, S.109.

⁴⁰¹ Ebda, S.109.

8.5 Zusammenfassung: Die subjektive Erzählperspektive bei SCHROETER

Die subjektive Erzählerperspektive in Malina von Werner SCHROETER hat als Transformation in einen Film noch einmal eine konsequente Fokusverschiebung und Neuinterpretation erhalten, obwohl viele Objekte und Symbole in der Funktion der Anderen sowohl vom Roman als auch von JELINEKS Filmbuch Einzug und Beachtung gefunden haben.

SCHROETER und sein Team haben der Protagonistin noch Reflektorfiguren an die Seite gestellt und zahlreiche Statisten und Statistinnen zur Atmosphäregestaltung, von denen nicht direkt festzumachen ist, ob sie Teil der Imagination oder der Wirklichkeit der Frau sind.

SCHROETERS Fokus liegt neben den zahlreichen Bezügen zur Musik, im Speziellen zur Oper, vor allem im Visuellen, und das nicht zuletzt auch auf symbolischer Ebene. Denn durch Blicke der Personen untereinander, durch die symboltragende Blindenfigur, durch die Sonnenbrille der Frau oder die Blicke der Kamera bekommt der visuelle Aspekt des Films eine starke symbolische Ebene, die weder im Drehbuch noch im Roman auf diese Art vorhanden sind. So ist es auch der letzte Blick der Frau, der zuerst auf Malina und dann in die Kamera fällt⁴⁰². Die Kamera, als technischer Zeichenträger, erhält ebenfalls eine starke symbolische Funktion, auch weil Malina in der letzten Sequenz des Films in die Kamera hinein geht und sich mit ihr vereint.⁴⁰³

Aber auch die Montage des Films unterstreicht seine Lesart in dem Sinne, als dass sie durch ihre harten Schnitte und die Bild-Ton-Asynchronie den psychischen Zustand der Frau unterstreichen soll, was sich nicht zuletzt auch in Isabelle HUPPERTS Gestik und Mimik ebenfalls nach außen hin äußert. In ihren Gesten, ihrer Mimik und ihrem äußeren Erscheinungsbild liegt die nach außen hin projizierte Innerlichkeit, der sie auf ambivalente und talentierte Art gerecht wird. Sie ist in jeder Szene des Films anwesend, ihr Äußeres verändert sich mit fortschreitendem Film zunehmend in eine Ungepflegtheit, was paradigmatisch für ihren inneren Zustand gelesen werden kann

⁴⁰² Siehe Abbildung 12 im Anhang.

⁴⁰³ Vgl. LADSTÄTTER: Perspektivische Untersuchungen zu „Malina“, S.293.

und als Versagen an dem Symbolischen.

Die Objekte und sonstigen Symbole in der Funktion der Anderen unterscheiden sich nicht weitgehend von denen des Romans oder Filmbuchs. Werner SCHROETERS Fokus liegt allerdings stark auf dem Feuer, das über weite Strecken des Films wie selbstverständlich in der Wohnung innen und außen brennt, sich ausbreitet und verstärkt, jedoch ohne direkt auf die Figuren Einfluss zu nehmen. Und zuletzt wurde viel mit Beleuchtung und Schatten gearbeitet und mit Schnittfolgen, um Malina seinen Status als Doppelgänger- und Stabilisationsfigur zur Frau zuzuschreiben.

Zu den sonstigen Symbolen in der Funktion der Anderen können also auf jeden Fall auch technisch mediale Aspekte wie die Funktion der Kamera (das Kamerabild, die Kameraperspektive oder die Kameraeinstellung)⁴⁰⁴, die Montage (der harte Schnitt und die Asynchronität), die Musik (der starke Bezug zur Oper) und die schauspielerische Leistung aller Beteiligten zählen.

⁴⁰⁴ An dieser Stelle angemerkt sei, dass Elfi Mikesch die Kamera geführt hat und davon ausgegangen werden kann, dass die Kameraeinstellungen in Zusammenarbeit mit ihr zustande gekommen sind.

9. Die subjektive Erzählperspektive bei BACHMANN, JELINEK, SCHROETER – eine Synopsis

Stellt man die jeweiligen Produktionen in Relation zueinander, so lassen sich für Ingeborg BACHMANNS Roman die sprachlichen Aspekte einer subjektiven Erzählperspektive als konsequente Verwendung der Präsensform lesen, während die sprachliche Relevanz von Elfriede JELINEK auf textlicher Ebene teilweise übernommen wurde. Es sind keine auffallenden räumliche Unterschiede festgestellt worden, denn auch was die Überschreitung von Innen- und Außenwelt betrifft, verfolgen alle drei Kunstwerke zumindest einen gleichen Ansatz. So sind Träume und Halluzinationen beispielsweise technisch weder in Roman noch im Film auf den ersten Blick von der Handlung abgegliedert.

Was die Figuren und Objekte der Produktionen betrifft, sind inhaltlich wenig Unterschiede festgestellt worden, allerdings schon, wenn man die Intensität und Fokusverschiebung einzelner Motive beachtet, in etwa die Herausarbeitung des Attributs der Zigarette bei JELINEK oder das ausgedehnte Feuermotiv bei SCHROETER.

Unabhängig von der Schauspielkunst, die im Film eine kongeniale Umsetzung mit Isabelle HUPPERT erhält, wurden von SCHROETER als zusätzliche Motive noch zahlreiche Figuren im Hintergrund eingeführt, die die Atmosphäre der Subjektivität untermauern und die Frage Realität oder Imagination der Protagonistin offenlassen, um die Überschreitung von Imagination und Wirklichkeit auszudrücken.

Die technischen Möglichkeiten, die der Film zur Darstellung einer subjektiven Erzählperspektive hat, wurden im vorliegenden Fall also genützt, wenn auch der Film allgemein mit weniger POV-Einstellungen arbeitet, als in Anbetracht der historischen Entwicklung angenommen werden könnte. Man kann also rückschließen, dass die Reduktion der textlichen Sprachebene als unmittelbarer Ausdruck von Roman und Filmbuch, in diesem Sinne in Schauspielkunst, Kamera, Kameraeinstellungen, Lichtverhältnisse, Musik oder Schnitt transformiert wird.

Das Reale bildet in allen Fällen der Tod der Protagonistin, wobei es unterschiedliche Repräsentanten des Symbolischen gibt. Während das Ich bei BACHMANN und JELINEK im Riss in der Wand verschwindet, geht es bei SCHROETER von Spiegeln umgeben aus dem Bild, also auch aus der Kamera. In allen Produktionen bilden sowohl Träume als auch Halluzinationen und Phantasien einen großen Teil des Imaginären, während sich die Repräsentationen für das Symbolische, in welchen sich das Imaginäre manifestiert, unterscheiden.

Man kann davon ausgehen, dass weder JELINEK noch SCHROETER, allerhöchstens die Produzenten KUCHENREUTHER (der Popularität der Mitbeteiligten wegen) während des Arbeitsprozesses an eine kommerzielle Produktion gedacht haben. Denn sowohl das Filmbuch als auch der Film weisen einen hohen Grad an Symbolhaftigkeit auf, der vor allem auch in Rückbezug auf die Vorlage interessant ist oder sich erst nach intensiverer Auseinandersetzung verständlich macht. In dem Sinne ist es also nachvollziehbar, warum und dass der Film kontroverse Reaktionen hervorgerufen hat.

10. Fazit

Die These, dass der Roman von BACHMANN von einer solchen Innerlichkeit geprägt ist, so dass es im Drehbuch und folgedessen in der filmischen Umsetzung der Thematik mehr visuelle Objekte als Projektion der Innerlichkeit geben muss, um der subjektiven Erzählerperspektive gerecht zu werden, ist ansatzweise bestätigt worden. Und zwar insofern, als dass es Objekte gibt, auf die projiziert wird, aber dass es vor allem mehr Handlungen gibt, die Ausdruckskraft der Subjektivität sind, während der Roman von monologisch gestalteten Gedankenausführungen gezeichnet ist. Es sind vor allem hektische Handlungen, die die Frau in Filmbuch und Film vollzieht oder Alltagshandlungen, an denen sie scheitert, weil sie mit dem Symbolischen nicht mehr zurecht kommt. Und es sind nicht in erster Linie Objekte, die die subjektive Erzählerperspektive ergänzen, sondern im Film vor allem zahlreiche Nebenfiguren oder Statisten und Statistinnen.

Es ist auf jeden Fall so, dass jedes Medium für sich spezifische Mittel hat, um einer subjektiven Erzählerperspektive gerecht zu werden. Bei Ingeborg BACHMANN funktioniert das vor allem über eine radikale Ich-Perspektive in Präsensform und über die zahlreichen monologischen Passagen, durch welche die Handlung unterbrochen ist. Elfriede JELINEK gelingt diese Umsetzung nur ansatzweise, da sie im allgemeinen am Sprachlichen zu sehr verhaftet bleibt, was nicht in erster Linie drehbuchgerecht gedacht ist und vermutlich auch den Grund bildet, das Drehbuch JELINEKS als Filmbuch in Schriftform zu publizieren. Werner SCHROETER hat sich nur rudimentär an die JELINEKSCHEN Vorlage gehalten. In Zusammenarbeit mit seinem Team hat er noch weitere Reflektorfiguren eingeführt und durch technisch mediale Aspekte wie die Montage (Asynchronie oder harte Schnitte) oder die Musik (in SCHROETERS Fall vor allem die vielen Bezüge zur Oper) die subjektive Erzählerperspektive untermauert.

Die weitere These, dass technisch mediale Aspekte eine Funktion des Symbolischen übernehmen können, gilt somit als bestätigt.

Die unterschiedliche Funktionsweisen der Gattungen, und also deren verschiedenen

Mittel zur Umsetzung haben bei den Detailuntersuchungen zu Fokusverschiebungen geführt. So zum Beispiel bei Elfriede JELINEK mit ihrer starken Betonung der Körperlichkeit oder bei Werner SCHROETER durch die Einführung von Reflektorfiguren.

Die historische Entwicklung der jeweiligen Medien und ihre zeitgenössische Stellung berücksichtigend, könnte man JELINEK mit ihrem Feminismus-Aspekt eine Bildungsfunktion in ihrer Produktion zuschreiben, allerdings in einem sehr unkommerziellen Sinne und auf ihre eigene sprachgewaltige, schablonenhafte und medienkritische Art. Denn JELINEK hat einen starken feministischen Bezug in der Protagonistin gelesen, weshalb der körperliche Aspekt einen Schwerpunkt bildet, den Isabelle HUPPERT schauspielerisch auf ihre Weise wiederum aufgenommen und umgesetzt hat. Werner SCHROETERS Stil ist neben dem Bezug zur Oper der starke symbolische Aspekt des Visuellen und die Gestaltung der Mise-en-scène.

In jedem Fall steht die vorliegende Masterarbeit in ihrem Prozess am Ende einer sehr komplexen Thematik gegenüber, die in ihrer Untersuchung nicht alle Details berücksichtigen konnte, weshalb sie somit als Ansatz und Übersicht verstanden werden darf, sich weiterführend mit einzelnen Aspekten auseinanderzusetzen.

11. Bibliographie

11.1 Primärliteratur

BACHMANN, Ingeborg: Malina. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980

JELINEK, Elfriede: Isabelle Huppert in Malina. Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek. Nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

SCHROETER, Werner: Malina. Film. BRD/Österreich: Kuchenreuther Film/Neue Studio Film. V: Kuchenreuther 1991

11.2 Sekundärliteratur

ALBERSMEIER, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam ⁴2001

BALÁZS, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001

BACHMANN, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: P.Piper & Co Verlag 1983

BLAMBERGER, Günter: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. Stuttgart: Metzler 1985

BORSTNAR, Nils / PABST, Eckhard / WULFF, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2002

BRAUN, Christoph: Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse. Berlin: Parodos Verlag 2007

BORHAU, Heidi: Ingeborg Bachmanns „Malina“ - eine Provokation? Rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen. In: Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 109. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 1994

BRANIGAN, Edward: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers 1984

CHO-SOBOTKA, Myung-Hwa: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Studien zu Ingeborg Bachmanns Malina, Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin und Yoko Tawadas Opium für Ovid. Heidelberg: Universitätsverlag 2007

COUSINS, Mark: The Story of Film. Edinburgh: Pavilion 2004

DETERING, Heinrich / SINA, Kai / JESSING, Benedikt u.a. (Hg.): Geschichte des deutschsprachigen Romans. Stuttgart: Reclam 2013

EIDSVIK, Charles: Drehbücher aus der Fabrik. In: SCHWARZ, Alexander (Hg.): Das Drehbuch: Geschichte, Theorie, Praxis. Diskurs Film 5. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, S.173-95

FIRGES, Jean: Ingeborg Bachmann. Malina. Die Zerstörung des weiblichen Ich. In: Exemplarische Reihe Literatur u. Philosophie 26. Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008

FÜLLEBORN, Ulrich, ENGEL, Manfred (Hg.): Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988

GLEICHAUF, Inge: Mord ist keine Kunst. Der Roman „Malina“ von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film. Hamburg: Dr. Kovac 1995

GREGOR, Ulrich / PATALAS, Enno: Geschichte des Films. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1962

GRIMKOWSKI, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franz“ und „Malina“. In: Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 74. Würzburg: Königshausen und Neumann 1992

HANT, C.P.: Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie. Frankfurt am Main: Zweitausendeins²2000

HAGENBÜCHLE, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film: „Schilten“ ein Roman von Hermann Burger. „Schilten“ ein Film von Beat Kuert. In: TAROT, Rolf (Hg.): Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst 4. Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang 1991

HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate: „Mich hat Film immer mehr interessiert.“ Zur Malina-Verfilmung nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek. In: JANKE, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek. „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitungen (= Diskurse. Kontex-

te.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3.) Praesens Verlag, Wien 2007, S.343-365

HOFFMANN, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945, Band 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen 2006

HÖRMANN, Egbert: Interview. Ingeborg Bachmanns Erzählung „Malina“ wurde von Werner Schroeter verfilmt. Elfriede Jelinek, eine der bekanntesten deutschsprachigen Autorinnen, schrieb das Drehbuch. In: Vogue 1/1991

HURST, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. In: BAACKE, Dieter / GAST, Wolfgang / STRASSNER, Erich (Hg.): Medien in Forschung und Unterricht 40. Tübingen: Niemeyer 1996

KATHREIN Karin: „Eine Absurdität.“ Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bühne 9/1992, S.26-27

KRESIMON, Andrea: Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. In: BOLLACHER, Martin / FECHNER, Jörg-Ulrich / KLUSMANN, Paul Gerhard / PLUMPE, Gerhard (Hg.): Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 63. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004

LACAN, Jacques: Schriften. Band I. Vollständiger Text. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Godek. Wien: Verlag Turia + Kant 2014

LACAN, Jacques: Schriften II. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. Übersetzt von CREUSOR, Chantal u.a. Weinheim, Berlin: Quadriga ³1991 (=MILLER, Jacques-Alain: Das Werk von Jacques Lacan)

LADSTÄTTER Theresia: Perspektivische Untersuchungen zu „Malina“ einem Roman von Ingeborg Bachmann und seiner Adaption im gleichnamigen Filmbuch von Elfriede Jelinek. Diplomarbeit. Univ. Wien 1992

LAMB-FAFFELBERGER, Margarete: Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. In: ZOHN, Harry (Hg.): Austrian Culture 7. New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Wien: Lang 1992

LIST, Eveline: Psychoanalyse. Geschichte Theorien Anwendungen. Wien: facultas ²2014

LODGE, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: HELBIG, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998, S.68-80

RÖHNELT, Inge: Hysterie und Mimesis in Malina. In: Reihe I Deutsche Sprache und Literatur 1203. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1990

RÖMHILD, Dorothee: Zur Verfilmung von Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. Ein Gespräch mit der Drehbuchautorin Elfriede Jelinek. In: Diskussion Deutsch 142 (1995), S.136-142

PAECH, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart, Weimar: Sammlung Metzler ²1997

RUMPLER, Flora: Sprache, Wirklichkeit und Subjekt bei Ludwig Wittgenstein und Jacques Lacan. Diplomarbeit. Univ. Wien 2011

SANDERS, Hans: Das Subjekt der Moderne: Mentalitätswandel und literarische Evolution zwischen Klassik und Aufklärung, Max Niemeyer Verlag Tübingen: 1987

SEGER, Linda: Geheimnis guter Drehbücher. Budapest, Berlin: Alexander Katt ⁵2005

SEIDERER, Ute: Film als Psychogramm. Bewußtseinsräume und Vorstellungsbilder in Werner Schroeters Malina (Deutschland, 1991). Mit Sequenzprotokoll und vollständiger Dialogliste im Anhang. In: Kanzog, Klaus (Hg.): Diskurs Film Bibliothek 7. München: Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig GbR 1994

SIEGRIST, Hansmartin: Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken. In: Baacke, Gast, Straßner (Hg.): Medien in Forschung + Unterricht 19. Tübingen: Niemeyer 1986

SCHOLZ, Juliane: Der Drehbuchautor. USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich. Bielefeld: transcript 2016

SPECK, Oliver C.: Der subjektive Blick. Zum Problem der unter-sagten Perspektive im Film. In: HÖRISCH, Jochen / WILD, Reiner (Hg.): Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 16. St.Ingbert: Röhringen Universitätsverlag 1999

STANZEL, FRANZ K.: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht ¹²1993

STEIGER, Robert: Malina, Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. In: Beiträge zur neuen Literaturgeschichte 41. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1978

STEINBÖCK, Sandra: Das (Auf)Begehren (in) der Sprache im Kontext poststrukturalistischer, feministischer Diskurse. Diplomarbeit. Univ. Wien 1998

STEINECKE Hartmut / WAHRENBURG, Fritz (Hg.): Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co 1999

SUMMERFIELD, Ellen: Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“. –In: Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Herausgg. von Armin Arnhold und Alois M. Haas. 40. Bonn: Bouvier 1976

TANZER, Ulrike / BEUTNER, Eduard (Hg.): Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2000

TSCHILSCHKE, Christian von: Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000

WIDMER, Peter: Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Verlag Turia + Kant ⁴1997

11.3 Internetquellen

<http://www.zeit.de/1991/14/wie-der-herr-so-sein-krieg> (22.07.17)

11. Anhang



Abbildung 1: Zerbrochene Spiegel und die Präsenz des Todes in der Titelsequenz.



Abbildung 2: Sequenz 3: die Frau schminkt sich im Licht, Malina ist im Schatten.



Abbildung 3: Malina steht im Licht.



Abbildung 4: POV-Einstellung des Schaufensters.



Abbildung 5: Die Frau spiegelt sich in der Fassade, während sie Ivan anstarrt.



Abbildung 6: Die Frau ist heller beleuchtet als Ivan.



Abbildung 7: Die Frau und der Bulgare im Gespräch. Sie sitzt tiefer als er.



Abbildung 8: Der Bulgare in der Nah-Einstellung. Sein Blick ist auf Augenhöhe.



Abbildung 9: Die Frau wird im Café von einem fremden Mann angestarrt.



Abbildung 10: Die Männer starren die Frau aus der Baugrube an.



Abbildung 11: Der Frau ist kalt, obwohl Feuer brennt.



Abbildung 12: Der letzte Blick der Frau in die Kamera.



Abbildung 13: Die Frau verschwindet zwischen Spiegeln aus dem Bild.

Inhaltsangabe

Die vorliegende Masterarbeit behandelt eine Auseinandersetzung mit der subjektiven Erzählperspektive im Roman *Malina* von Ingeborg BACHMANN, welche dem gleichnamigen Filmbuch von Elfriede JELINEK sowie dem darauf basierenden Film von Werner SCHROETER in einem intermedial komparatistischen Vergleich gegenübergestellt wird. Dabei wird diese Transformation eines Korpus in unterschiedliche Medien einerseits auf der Ebene des Bild- Körper- und Sprachausdrucks untersucht. Andererseits werden die jeweils gattungsspezifischen Mittel zur Gestaltung einer subjektiven Erzählperspektive berücksichtigt, welche die Konstellation der Figuren oder Objekte untereinander und andere wesentliche Motive beinhalten. Die Kontextualisierung der jeweiligen künstlerischen Produktionen erfordert nicht zuletzt auch eine Berücksichtigung der historischen, zeitgenössischen und autobiographischen Aspekte sowie eine Thematisierung des Subjektivitätsbegriffs und der subjektiven Erzählperspektive.