



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

“Nur ist es eine ganz andere Else als ich gedichtet hatte“  
Figureninformation und Sympathie lenkung in  
Mehrfachadaptionen von Arthur Schnitzlers  
„Fräulein Else“

verfasst von / submitted by

Dr. iur. Susanne Lejsek, BA

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

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 066.870

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

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor

ao. Univ.Prof. Mag. Dr. Fausto De Michele,  
Privatdoz.



# Inhaltverzeichnis

1. Grundlagen.....	1
1.1 Arthur Schnitzlers Novelle „Fräulein Else“ .....	1
1.2 Vorhaben und Forschungsfrage .....	3
1.3 Methodik .....	5
2. Theoretische Voraussetzungen.....	6
2.1 Mediale Einordnung.....	6
2.1.1 Adaption und „Adaption der Adaption“.....	6
2.1.2 Intermedialität .....	9
2.2 Figurenanalyse .....	10
2.2.1 Figurenanalyse in der narrativen Literatur .....	10
2.2.2 Figurenanalyse im Film.....	11
2.2.3 Figurenanalyse im Comic.....	13
2.3 Sympathielenkung.....	14
3. „Fräulein Else“ als Graphic Novel .....	17
3.1 Comic und Graphic Novel.....	17
3.2 Comicanalyse .....	18
3.2.1 Bildebene und innerer Monolog.....	19
3.2.2 Wortebene .....	26
3.2.3 Onomatopoetische Ebene .....	28
3.2.4 Musikalische Ebene.....	29
3.3 Paratextuelle Ergänzungen als Adaption.....	31
3.3.1 Einleitende Glossierung der beiden Comiceile .....	31
3.3.2 Beifügung eines Anhangs.....	34
3.3.3 Austausch des Coverbildes.....	35
3.4 Darstellung der Protagonistin.....	40
3.4.1 Figureninformation in Prätext und Comicadaption.....	40
3.4.2 Sympathielenkung in Prätext und Comicadaption .....	43
3.4.3 Figureninformationen und Sympathielenkung in der „Adaption der Adaption“ ....	45
3.5 Künstlerische Motivation zur Adaption .....	48
4. „Czinner: Fräulein Else“ als Remake des Stummfilms.....	50
4.1 Arthur Schnitzlers Verhältnis zum Film .....	51
4.2 Stummfilmanalyse.....	52
4.2.1 Bildebene und innerer Monolog.....	52
4.2.2 Wortebene .....	57
4.2.3 Musikalische Ebene.....	58

4.2.4 Figurenbetrachtung der verfilmten Else .....	59
4.2.5 Else in der medienübergreifenden Sympathiebetrachtung.....	60
4.3 Das Remake als multimediale Liveaufführung.....	62
4.3.1 Entstehungsgeschichte und Kontextualisierung.....	63
4.3.2 Genrewechsel .....	65
4.4 Remake-Analyse .....	67
4.4.1 Themenanalyse.....	67
4.4.2 Bildebene.....	71
4.4.3 Wortebene .....	72
4.4.4 Onomatopoetische Ebene .....	75
4.4.5 Musikalische Ebene.....	76
4.5 Darstellung der Protagonistin im Remake .....	77
4.5.1 Verlust des inneren Monologs.....	78
4.5.2 Figureninformation.....	79
4.5.3 Sympathieleitung.....	84
4.6 Künstlerische Motivation zur Adaption .....	86
5. Fazit.....	88
5.1 Forschungsergebnisse.....	88
5.2 Kurzdarstellung und kulturelle Bedeutung der Adaptionen.....	96
Bibliographie.....	99
ANHANG 1: Interview .....	104
ANHANG 2: Abstract.....	113

# 1. Grundlagen

## 1.1 Arthur Schnitzlers Novelle „Fräulein Else“

Mit den Worten „... nur ist es [...] eine ganz andere Else als ich gedichtet hatte“ (Schnitzler [1929] in Braunwarth, 1984, 597) beklagt Arthur Schnitzler in einem Brief an seine letzte Lebensgefährtin Clara Katharina Pollaczek die figurale Veränderung, die die Protagonistin seiner Erzählung „Fräulein Else“ in Paul Czinners gleichnamiger Stummfilmadaption erfahren hat. Arthur Schnitzlers Erzählung „Fräulein Else“ zählt gemeinsam mit der „Traumnovelle“ und dem „Spiel im Morgengrauen“ zu den „späten Meisterwerken“ (Haberich, 2017, 245) des damals, in den 1920er Jahren, bereits sehr berühmten Schriftstellers der Wiener Moderne. Dementsprechend wird die Novelle, deren Handlung Schnitzler bereits vor 1921 skizziert und in den folgenden Jahren in mehreren Entwürfen entwickelt hat, unmittelbar nach der Veröffentlichung 1924 sehr populär und sie bleibt das bis zum heutigen Tag. Dies schlägt sich nicht zuletzt in den vielfachen und mannigfaltigen Adaptionen des Ursprungswerkes in Form von mehreren Verfilmungen, zahlreichen und unterschiedlichen Theaterdramatisierungen und Monologdarbietungen, ebenso wie auch sehr modernen künstlerischen Projekten, multimedialen Darstellungen oder Internetadaptionen nieder. Einige dieser Adaptionen werden selbst zum Ausgangswerk einer weiteren, neuen Fortschreibung. Die Funktionsweise und Wirkungsmacht solcher „Adaptionen von Adaptionen“, also Mehrfachadaptionen, werden im Fokus der Analyse stehen und anhand von zwei unterschiedlichen Beispielen untersucht werden, nämlich der Graphic Novel „Fräulein Else“ von Manuele Fior in ihren beiden deutschen Ausgaben 2010 und 2017, und der sehr aktuellen multimedialen Konzert-, Kabarett- und Filmvorstellung „Czinner: Fräulein Else“ aus 2021. Diese besteht aus der konzertanten Neuvertonung und Livesynchronisation der sehr frühen, schon aus dem Jahr 1929 stammenden Stummfilmadaption „Fräulein Else“ durch die österreichische „Musicbanda Franui“ und der Livesynchronisation des, ebenfalls österreichischen, Autorenduos „Maschek“, das aus den beiden Kabarettisten Peter Hörmanseder und Robert Stachel besteht. Aus dem Verweis auf den Filmregisseur im Titel des Remakes geht bereits hervor, dass nicht Schnitzlers Prätext als Adaptionsvorlage dient, sondern Czinners Stummfilm. Ehe nun diese beiden Beispiele einer fortgesetzten Adaption näher betrachtet werden, bedarf es einer zumindest kurzen, einleitenden Darstellung der ursprünglichen Novelle Arthur Schnitzlers.

In der auf wenige Stunden konzentrierten, äußerst dichten Handlung der Erzählung zeigt Arthur Schnitzler das fatale Dilemma der jungen Else, die vermeint, die Bedingung des reichen Kunsthändlers Dorsday erfüllen zu müssen, nämlich sich ihm als Gegenleistung für ein beträchtliches Gelddarlehen nackt zu zeigen, um ihren hochverschuldeten Vater vor dem Bankrott und Gefängnis zu bewahren. Die Ereignisse werden durch einen Brief von Elses Mutter an ihre in San Martino, einem Kurort in den Dolomiten, urlaubende Tochter ausgelöst, worin sie die prekäre finanzielle Situation schildert und Else bittet, sich bei Dorsday für eine Darlehensübernahme einzusetzen. Jener ist auch bereit, das Darlehen zu übernehmen, allerdings nur, wenn Else sich als Gegenleistung vor ihm entblößt. Nach innerem Zwiespalt und Ringen sieht Else keinen anderen Ausweg als diese Bedingung anzunehmen und sie führt ihren Entschluss auch couragiert und dramatisch aus. Sie zeigt sich nackt, doch sie zeigt sich nicht heimlich Dorsday, sondern allen Hotelgästen während einer abendlichen Musikdarbietung. Nach ihrer Entblößung im Musikzimmer sieht Else keinen anderen Weg als jenen in den verzweifelten Selbstmord, um sich dem ausgelösten Skandal und dem unwiederbringlichen Verlust von Moral, Ansehen und Ehre entziehen zu können.

Schnitzler schildert nun diese Ereignisse ausschließlich in Form eines inneren Monologs der Protagonistin, der nur von sehr wenigen, im Text in kursiver Schrift gesetzten Dialogen unterbrochen wird. „Fräulein Else“ stellt neben „Leutnant Gustl“ Schnitzlers zweite „Monolog-erzählung“ (Zenke, zitiert in: Scheffel, 2014, 301) dar, mit denen der Autor eine „radikale Neuerung in die deutschsprachige Erzählliteratur einführt“ (Scheffel, 2014, 301). Denn

erstmal [in Bezug auf „Leutnant Gustl“] verzichtet er [Schnitzler] nicht nur auf jegliche Erzählinstanz, sondern auch auf die Fiktion irgendeiner Art von „realer“ Niederschrift oder Rede und damit auch eines möglichen Adressaten. Sein Text präsentiert ein Geschehen [...] vollständig in Gestalt der reinen Gedankenrede (ebd., 301).

Durch diese Erzähltechnik erleben die Lesenden, durch eine „vom Autor geschaffene Illusion“ (ebd., 302), die Gedankenwelt Elses unmittelbar mit, sie nehmen jedoch nicht nur an ihren bloßen Gedanken, sondern auch an Elses Gefühlen und inneren Bewegungen teil. Durch die durchgängige Beibehaltung des inneren Monologs sind die erzählte Zeit und die Erzählzeit nahezu deckungsgleich, für traumlosen Schlaf oder tiefe Bewusstlosigkeit, die die erzählte Zeit auch im inneren Monolog maßgeblich verlängern könnten, finden sich keine Anhaltspunkte.

Die Ausgestaltung und Dramatik der inneren Konflikte und Beweggründe Elses, die ihren unkonventionellen Versuch, ihre Familie vor dem finanziellen Ruin zu retten begleiten, sowie

ihr daraus resultierender Zusammenbruch spiegeln jedoch genauso den Zustand und die Mehrdeutigkeit der damaligen Gesellschaft nach dem ersten Weltkrieg wider: Else ist zwar die moderne, zunehmend emanzipierte Frau, die sich ihrer Weiblichkeit bewusst wird und das darin enthaltene Potential, über ihre Sexualität zu bestimmen und diese auch einzusetzen, erkennt. Dennoch ist sie in den nach wie vor bestehenden rigiden Konventionen verstrickt und gefangen und an diesem Konflikt scheitert Schnitzlers junge Protagonistin Else dramatisch. Den Lesenden allein werden als Zeugen von Elses Gedanken die Verlogenheit und Doppelmoral der damaligen Gesellschaft bewusst, den handelnden Figuren bleibt sie verborgen, weil sie als Mitglieder und Teil der ‚guten Gesellschaft‘ in dieser verhaftet und ihr verbunden sind (vgl. ebd., 302).

Einige Aspekte der hier lediglich kursorischen Eingangsbemerkungen zu Inhalt, Werkentstehung, Erzähltechnik und Kontextualisierung der Novelle werden im Folgenden neuerlich, sowohl näher als auch aus neuen Blickwinkeln, betrachtet werden, da sie als Spezifika des Ursprungswerkes nicht nur als thematische Anknüpfungspunkte für die beispielgebenden Adaptionen dienen, sondern mitunter deren maßgebliche Grundlage bilden.

## **1.2 Vorhaben und Forschungsfrage**

Dabei wird weder Schnitzlers Novelle den eigentlichen Untersuchungsgegenstand bilden, noch durch sie unmittelbar initiierte mediale Adaptionen, sondern vielmehr daraus neuerlich resultierende Fortschreibungen, sogenannte Mehrfachadaptionen, die gegenüber Schnitzlers Prätext einen Bedeutungswandel erfahren und ihrerseits herbeiführen. Dieser Bedeutungswandel erfasst auch die Protagonistin Else und entfernt sie als Figur in ihrem äußerlichen Erscheinungsbild wie auch in ihren Wesenszügen und Charaktereigenschaften deutlich von der Frauengestalt aus Schnitzlers Ursprungswerk. Auch die Betrachterinnen und Betrachter der Adaptionen nehmen durch die Signalisierung anderer, nämlich differierender, Figureninformationen die so veränderte, vom Prätext entfernte, Protagonistin Else unterschiedlich wahr und dies vermag differente Reaktionen bei den Rezipientinnen und Rezipienten auszulösen. Die Analyse dieses Bedeutungswandels und seiner Wirkungsweise erfolgt nun anhand zweier unterschiedlicher Beispiele, die zunächst voneinander unabhängig, jedoch unter Anwendung derselben Prämissen, diskutiert werden:

Zunächst schafft Manuele Fior mit der Graphic Novel „Fräulein Else“ eine erfolgreiche Comicadaption der Novelle, die nach ihrer französischsprachigen Erstveröffentlichung 2009 mit dem "Großen Preis der Stadt Genf " ausgezeichnet wird. 2010 gibt der avant-verlag die erste deutschsprachige Übersetzung heraus, 2017 erscheint im selben Verlag die zweite deutsche Ausgabe. Diese spätere Ausgabe unterscheidet sich durch neu hinzugefügte Paratexte, die aus einem ausführlich bebilderten Anhang, gezeichneten ‚Glossen‘ und vor allem einem gänzlich anderen Coverbild bestehen, maßgeblich und wirkungsmächtig von der Ausgabe 2010, sodass sie als weitere und selbständige Adaption der Comicadaption qualifiziert und beurteilt werden kann. Die von den angefügten Paratexten und dabei insbesondere durch das Coverbild ausgelöste Wirkungsmacht ist zu analysieren, wobei die Schwerpunkte der Betrachtungen im Vergleich einerseits der in den beiden Werkausgaben unterschiedlichen Darstellung der Figur der Protagonistin Else und andererseits der in den Rezipienten und Rezipientinnen erzeugten Erwartungshaltung und Sympathie lenkung liegen. Für eine solche Emotionalisierungsanalyse eignen sich Schnitzlers Werke des psychologischen Realismus schon generell gut, doch darüber hinaus zeigt gerade der Prätext „Fräulein Else“ durch die Erzähltechnik des inneren Monologs besonderes Emotionalisierungspotenzial durch die „restlos verwirklichte interne Fokalisierung“ (Fehlberg, 2014, 238). Zur Fokussierung und Eingrenzung der Thematik werden diese Betrachtungen und insbesondere die Figurenanalyse Elses unter dem Blickwinkel ihrer - in den einzelnen Medien und Werken ebenfalls unterschiedlich zum Ausdruck gebrachten - erwachenden Sexualität stehen.

Als weiteres Beispiel bietet sich das sehr aktuelle Remake „Czinner: Fräulein Else“ des Stummfilms aus 1929 an, das zweifelsfrei ebenfalls eine ‚Adaption der Adaption‘ darstellt, da eben schon im Titel explizit auf die filmische Erstadaption von Paul Czinner, und nicht auf Schnitzlers Novelle, verwiesen wird. Die Kabarettisten Robert Stachel und Peter Hörmanseder, nehmen eine sehr moderne und auf heutige Lebensverhältnisse angepasste Synchronisation vor, ohne allerdings den thematischen Bezug zu Schnitzlers Werk und der Zeit um 1920 gänzlich zu verlieren. Diese textliche Synchronisation und musikalische Neuvertonung durch die „Musicbanda Franui“ im gemeinsamen Auftragswerk von Elbphilharmonie und Wiener Konzerthaus aus 2021 ist nach denselben Prämissen und Kriterien wie die Graphic Novel zu prüfen.

In einem weiteren Abschnitt sind die aus den Analysen der beiden Beispiele gewonnenen Ergebnisse vergleichend zusammenzuführen und so zu beurteilen, dass schließlich die folgende

Forschungsfrage bzw. der darin enthaltene Fragenkomplex schlüssig beantwortet werden kann: Wie maßgeblich und wirkungsintensiv werden durch die jeweilige ‚Adaption der Adaption‘, nämlich durch die unterschiedliche Neuauflage von Fiors Graphic Novel sowie die Textsynchronisation des Stummfilms aus dem Jahr 1929, die Figureninformationen in Bezug auf Schnitzlers Protagonistin „Fräulein Else“ verändert und damit die Sympathielenkung beeinflusst? Ist ein unterschiedlicher Erwartungshorizont der Rezipientinnen und Rezipienten für diese Beurteilung von Bedeutung? Insbesondere zum zweiten Beispiel lassen sich die Fragestellungen ergänzend und vor allem authentisch interpretieren, nämlich welche Überlegungen die adaptierenden Autoren zu diesem Fragenkomplex anstellt.

### **1.3 Methodik**

Schnitzlers „Fräulein Else“ ist nicht nur literaturwissenschaftlich und hier insbesondere auch komparatistisch hinreichend erforscht. Die mehrfach möglichen Lesarten des vielschichtigen Werkes sind für unterschiedliche Wissenschaftszweige von Interesse und eignen sich etwa auch für eine theater- und kulturwissenschaftliche, gesellschaftspolitische oder psychologische Betrachtung, um nur einige der zahlreichen Anwendungsfelder aufzuzeigen. Ebenso verhält es sich mit den zahlreichen medialen Adaptionen, deren bekannteste - darunter eben auch Paul Czinnors Stummfilm und Manuele Fiors Graphic Novel - gerne und daher häufig Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen sind. Dementsprechend umfangreich und auch vielfältig ist das dazu jeweils verfügbare Sekundärmaterial, das unterschiedliche Betrachtungsweisen zulässt und damit den wissenschaftlichen Diskurs bereichert.

Im Gegensatz dazu sind die hier als beispielhafte Mehrfachadaptionen verwendeten Modifikationen und Fortschreibungen der genannten Adaptionen noch nicht hinreichend wissenschaftlich abgehandelt, sodass bei der Analyse und insbesondere der inhaltlichen Interpretation nicht oder nur bedingt auf sekundäre Quellen zurückgegriffen werden kann. Die Betrachtung aktueller und unerschlossener Werke ist wissenschaftlich interessant. Sie birgt aber auch die Gefahr, dass die Erkenntnisse und Schlussfolgerungen stärker dem, vom individuellen hermeneutischen Zugang abhängigen, Werturteil des Rezensenten oder der Rezensentin unterliegen, weil die Meinungsbildung - noch - nicht durch Abwägung und Gewichtung mehrerer unterschiedlicher Expertisen und Argumente möglich ist. Um diese Gefahr gering zu halten, werden daher die paratextuellen Änderungen in Fiors Graphic Novel unter Berücksichtigung

genereller Aussagen zu Paratexten und insbesondere zu den Coverillustrationen diskutiert. Die Filmsynchronisation lässt sich medial anhand vorhandener Sekundärliteratur komparatistisch erörtern und, insbesondere inhaltlich, nach Durchführung eines Autoreninterviews authentisch interpretieren.

Die Untersuchung und der Vergleich der einzelnen künstlerischen Werke sowohl miteinander als auch im Hinblick auf das Ursprungswerk erfolgen zunächst durch Figurenanalyse nach den Ansätzen von Fotis Jannidis, Jens Eder und Jakob F. Dittmar in Bezug auf die Protagonistin Else, mit der thematischen Schwerpunktbetrachtung von Elses erwachender Sexualität. Damit wird primär der psychologischen, in subsidiärer Verbindung mit einer gesellschaftskritischen Lesart entsprochen (vgl.: Rudlstorfer, 2018, 25). Sodann erfolgt die Erörterung unterschiedlicher Potentiale der Emotionalisierung und Sympathieleitung in Bezug auf die Protagonistin, die durch die beiden Titelbilder der Comicausgaben und mit der aktuellen Textsynchronisation des Stummfilms ausgelöst werden. Dabei wird den Ansätzen der Emotionalisierungsforschung von Kathrin Fehlberg, Henrike Hahn und Scott McCloud gefolgt. Ergänzend sind die Einflüsse divergierender Erwartungshorizonte, etwa jene von ‚Schnitzler-kundigen‘ Modell-Rezipientinnen und -Rezipienten im Gegensatz zu einem vom Prätext gänzlich unbeeinflussten Publikum zu diskutieren. Die Erhellung der Forschungsfrage(n) und dabei insbesondere die authentische Interpretation von Zweck und Motiv für literarische Fortschreibungen erfolgt auch und insbesondere für das Beispiel der Neusynchronisation des Stummfilms durch ein Interview mit den adaptierenden Autoren Hörmanseder und Stachel.

## **2. Theoretische Voraussetzungen**

### **2.1 Mediale Einordnung**

#### **2.1.1 Adaption und „Adaption der Adaption“**

Die Terminologie selbst und vielmehr noch das Verständnis über die Begriffsfelder der „Adaption“ und auch der „Intermedialität“ sind durch eine „bunte Begriffsverwirrung“ (Blank, 2015, 24) geprägt, wie Blank zum Adaptionsbegriff feststellt. Ähnlich sieht Rajewsky in der „Intermedialität“ einen „vagen und weiten Begriff“ (Rajewsky, 2002, 6), unter dessen „unterschiedlichen - expliziten oder impliziten - Definitionen die verschiedensten Blickwinkel an Gegenstände angelegt [werden], die auf ihre Weise alle von medialen Vermischungen und

Interaktionen handeln“ (ebd., 11/12). Nachdem die beiden für die Untersuchung ausgewählten Beispiele tatsächlich vielfache und vielfältige mediale „Vermischungen und Interaktionen“ aufweisen, werden den weiteren Betrachtungen insbesondere auch die von Blank und Rajewsky angebotenen Begriffsdefinitionen mit dementsprechend breitem Umfang und möglichst weitem Anwendungsbereich zugrunde gelegt.

Der Ausgangspunkt der Diskussion zum Wesen einer literarischen Adaption wie auch zur Begriffsbildung selbst lässt sich mit Helmut Kreuzers noch sehr unscharfer und vor allem aus heutiger Sicht unvollständiger Definition aus 1981 ansetzen. Kreuzer versteht unter Adaption lediglich die „Verfilmung von fiktionalen Texten der Buchliteratur für Kino und Fernsehen“ (Kreuzer, zit. in: Gast, 1993, 45) ansetzen. Doch mittlerweile beschränkt sich der Anwendungsbereich für Adaptionen längst nicht mehr auf Verfilmungen einer Textvorlage, sondern Adaptionen finden in sämtlichen künstlerischen Genres statt. Für Texte, die sich als Adaptionsvorlagen grundsätzlich eignen, finden sich unzählige Möglichkeiten der prozessualen Umwandlung in Theaterstücke, Hörspiele, Filme, Comics oder auch Internetproduktionen, womit beliebte Medien für fortsetzende Bearbeitungen literarischer Textvorlagen, aber längst nicht alle, aufgezählt sind. Um den vielfältigen Anwendungsbereichen zu entsprechen, versteht etwa Blank den Terminus Adaption als „griffigen Sammelbegriff für alle möglichen Formen des Transfers aus einem Medium in ein anderes“ (Blank, 2015, 27), der auch „umgangssprachlich etabliert“ (ebd., 27) ist. Allein deswegen hält sie es für sinnvoll, den Terminus „Adaption“ jedenfalls, trotz begrifflicher Schwächen, auch in der wissenschaftlichen Diskussion beizubehalten.

Auf eine dieser Begriffsschwächen, nämlich die „Missachtung“ des Übertragungsergebnisses als bloße und minderwertige „Anpassung“, weist Gast hin, wenn er auf die Herleitung des Begriffes Adaption vom lateinischen Wort „adaptare“, das „alltagssemantisch“ (Gast, 1993, 45) mit „anpassen“ oder auch „passend machen“ zu übersetzen ist, verweist. Demgemäß trägt der Begriff Adaption

im übertragenen Sinn im Bereich der Künste [...] von seiner etymologischen Herkunft her den Kern eines Missverständnisses in sich. [...] Die Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als eine Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert (ebd., 45).

Im Übrigen bezeichnet und versteht auch Gast unter dem Terminus Adaption diese beiden Entwicklungsstufen, nämlich das prozessuale Geschehen selbst wie das daraus resultierende Ergebnis.

Albersmeier präzisiert - wieder am Beispiel der Verfilmung, die von einer literarischen Textvorlage ausgeht, - dagegen den Adaptionsprozess und beschreibt ihn deutlich enger als Gast, nämlich als einen besonderen

Transformationsprozeß, der die Ablösung des Zeichensystems „literarischer Text“ durch das neue Zeichensystem „Film“ charakterisiert und so zu einer neuen Verbindung von Literatur und Film führt (Albersmeier, 1988, 12).

Zeichensysteme, die in den „Basismedien Schrift, Bilder und Zahlen“ (Faulstich, 2002, 20) dargestellt werden, werden in Bezug auf den Prätext bewusst aufgelöst, ausgewechselt und neu verbunden, was auch als intersemiotische Übersetzung bezeichnet und häufig nach Kriterien für Translationsprozesse diskutiert und beurteilt wird (vgl.: Blank, 2015, 28). Dieses „translatorische“ Begriffsverständnis birgt aufgrund der Konnotation von unterschiedlichen Sprachen und aus deren Übersetzung resultierender Bedeutungsverluste ein ähnliches Risiko wie der „alltagssemantische“ Begriffsgebrauch als bloße Anpassung und ist daher nicht für alle Anwendungsbereiche zielführend. Allerdings lassen sich die dann folgenden Adaptionsbeispiele sehr gut auf einzelnen Ebenen entsprechend den von Faulstich und auch Albersmeier vorgeschlagenen - und in Analogie dazu ergänzten - „Basismedien“ analysieren.

Blank bietet nun zwei Begriffsdefinitionen, die einander umfassend ergänzen und worin die grundlegende mediale Veränderung, auch in Form einer intersemiotischen Übersetzung (vgl.: ebd., 29), eingeschlossen ist, aber nicht begriffsimmanent gefordert wird, worauf das Wort „auch“ schließen lässt. Damit wird der pejorative Charakter eines impliziten übersetzungstechnischen Bedeutungsverlustes ebenso wie die Hierarchiebildung zwischen dem Prätext und den mitunter mehrfachen und mehrstufigen Bearbeitungen vermieden. Demnach wird

der Begriff Adaption [...] im „angereicherten Sinn“ verwendet, und zwar als Begriff für den grundlegenden Übertragungsvorgang von einem Medium in ein anderes sowie für das daraus resultierende Endprodukt (Blank, 2005, 27) [und] Adaption als neutraler Begriff soll das Ergebnis eines Transformationsprozesses bezeichnen, der auch als intersemiotische Übersetzung zu fassen ist (ebd., 29).

Mit dem Ausdruck „Adaption der Adaption“ wird nun hier eine Unterkategorisierung des generellen Begriffes „Mehrfachadaptionen“ vorgenommen. Damit werden nun inter- oder intramediale Fortschreibungen angesehen und bezeichnet, die sich nicht unmittelbar auf den

Prätext beziehen und direkt von ihm ableiten, sondern auf eine Adaption als Vorlage zurückgehen. Durch die damit auch einhergehenden neuerlichen und weiterführenden Interpretationen bewirkt die „Adaption der Adaption“ jedenfalls einen, mehr oder minder ausgeprägten, Bedeutungswandel sowohl in Bezug auf ihre Vorgänger-Adaption(en) als folgerichtig auch auf den Prätext.

### **2.1.2 Intermedialität**

Mit der einmaligen oder mehrfachen Adaption als Transformationsakt von einem Medium in ein anderes ist das Feld der Intermedialität eng und grundlegend verbunden, auf dessen vielfältiges Begriffsverständnis bereits eingegangen wurde. Rajewsky fasst nun den Terminus Intermedialität sprachlich weit als Oberbegriff und verwendet ihn damit inhaltlich auch als umfassenden Sammelbegriff, wenn sie „den Terminus als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ (Rajewsky, 2002, 12) definiert und ausführt, dass er „zur Bezeichnung all jener Phänomene herangezogen wird, die, dem Präfix „-inter“ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind“ (ebd., 12). Darin sind eine Interaktion und Wechselwirkung zwischen mehr als einem Medium sowie eine mediale Grenzüberschreitung impliziert.

Auf die von der Intermedialität umspannten Unterkategorien „intermediale Bezüge“, „Medienwechsel“ und „Medienkombination“ wird im Zuge der Erörterung noch zurückzukommen sein. Die gegenständlichen Adaptionen von „Fräulein Else“, sowohl im Comic als auch in der Verfilmung, fallen als „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produktes [...] in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“ (ebd., 19) in die Kategorie „Medienwechsel“. „Intermediale Bezüge“ als bedeutungskonstituierende Bezugnahme auf ein fremdmediales System innerhalb eines einzigen, unverändert bleibenden medialen Systems (vgl.: ebd., 19) begegnen uns bereits in Schnitzlers Ursprungswerk in Form von drei Notenabschnitten. Schnitzler verwendet an Stelle von „Worten“ oder „Text“ die bildhafte Darstellung von Musiknoten als medialen Bezug auf das Medium „Musik“ am unmittelbaren Höhepunkt der Handlung, als Else sich im Musikzimmer entblößt. Die „Medienkombination“ als Kombination von mindestens zwei distinkt wahrgenommenen Medien, die punktuell oder durchgehend im entstehenden Produkt präsent sind (vgl.: ebd., 19) kommt insbesondere in der Synchronisation und Neuvertonung von Czinnners Stummfilm neuerlich und deutlich zum Tragen. Hinzugefügt und damit kombiniert werden das Basismedium „Schrift/Wort“, das den

Stummfilm sowohl mit gesprochenen Dialogen als auch schriftlichen Kommentaren in Form von Über- und Untertexten adaptiv verändert. Die unmittelbar konzertante Filmvorführung betont das Medium „Ton/Musik“ deutlich stärker, wiewohl dieses auch ursprünglich, 1929, als den Film begleitende Live-Musik, als Element einer Medienkombination vorhanden war.

Im Gegensatz zur Intermedialität und ihren Unterkategorien bezeichnet der Terminus Intramedialität jene Phänomene, „die, [...], innerhalb eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht“ (ebd., 12). Definitionsgemäß lassen sich dazu lediglich „intramediale Bezüge“ als Unterkategorie darstellen. Diese bieten allerdings

die Möglichkeit, bestimmte Systeme zu aktualisieren. [...] Ebenso lässt sich im Bereich intramedialer Bezüge eine Differenz zwischen zwei oder mehr Systemen ausspielen, von denen eines aktualisiert, das oder die anderen lediglich erwähnt werden (ebd., 70).

Diese Unterscheidung wird bei der Betrachtung der beiden Comicausgaben Fiors relevant, die beide das idente Medium „Comic“ berühren und keine Mediengrenzen überschreiten. Aufgrund der maßgeblich unterschiedlichen Paratexte, die als „Systemaktualisierung“ im obigen Sinn qualifiziert werden können, üben die beiden Werkausgaben aufeinander eine ‚lediglich‘ intramedial bezügliche, allerdings so starke Wechselwirkung aus, dass sie aufgrund der unterschiedlichen emotionalen Bedeutungskonstitution als jeweils selbständige Adaptionen qualifiziert werden können.

## **2.2 Figurenanalyse**

Die adaptiven Veränderungen und der dadurch verursachte Bedeutungswandel werden hier in Bezug auf die Hauptfigur, das „Fräulein Else“, untersucht, ausgehend von Schnitzlers ursprünglicher Protagonistin, nämlich jener Else, die er gedichtet hatte (vgl.: Schnitzler [1929] in Braunwarth, 1984, 597). Mit den Methoden der Figurenanalyse stehen Figureninformationen über die Hauptfigur im Fokus und zur Diskussion, die in den jeweiligen Adaptionen in den unterschiedlichen Formen in Erscheinung treten.

### **2.2.1 Figurenanalyse in der narrativen Literatur**

Folgt man für die erzählende Literatur dem Figurenkonzept von Fotis Jannidis, so können literarische Figuren und ihr Handeln in der erzählten Welt als eine Summe von Figureninformationen analytisch erfasst werden. Fasst man dieses detailreiche Analysekonzept

zusammen, so lassen sich demnach literarischen Figuren zunächst einzelne Figureninformationen zuschreiben und mehrere solcher Informationen verdichten sich gebündelt zu figurenbezogenen Tatsachen. Diese unterteilt Jannidis in äußere, innere oder aber in der Umgebung der Figur gelegene, sogenannte inferente, Attribute. Sie alle sind an die literarische Figur gebunden und beschreiben ihre äußere Gestalt und inneren Eigenschaften. Auf der Grundlage dieser figurenbezogenen Tatsachen konstruieren Leserinnen und Leser für sich mental die komplexe Figur. Diese Figurenerfassung und damit auch die Analyse der Figureninformationen werden durch vier skalierende Dimensionen erleichtert. Das sind zunächst die Zuverlässigkeit der zuschreibenden Quelle und der die Information qualifizierende Modus, worunter der Status der Information in der narrativen Welt zu verstehen ist. Demgemäß sind Informationen im Status von Fakten mit einem anderen, höheren, Informationsgehalt versehen als rein subjektive Figurenzuschreibungen. Sodann ist die Relevanz der Information zu beachten, die nicht zuletzt für die Gewichtung und Wichtigkeit der Figur selbst von Bedeutung ist, und schließlich die Offensichtlichkeit, die sich als direkte oder indirekte Informationserteilung äußert.

Dieses Konzept der relevanten Figureninformationen aufgrund der beschreibenden Darstellung ergänzt Jannidis noch durch ein verfeinerndes Konzept der Charakterisierung. Dieses umfasst die Summe aller relevanten Tatsachen, die aus den zuvor genannten Inferenzen auf die Figur bezogen werden. Diese Informationen stammen nicht aus der figuralen Darstellung selbst, sondern werden aus der direkten oder indirekten Figurenumgebung erschlossen. Um diese, aus mehreren Inferenzquellen gespeisten Informationen jedoch nicht überborden zu lassen, stellt Jannidis die Stabilität der Figureninformationen zur Festigung einer prägenden Charakterisierung in den Mittelpunkt. Die Stabilität lässt sich entweder mit häufigen Wiederholungen derselben Attribute oder mit zusätzlichen, diesen Attributen ähnliche und sie ergänzende Figureninformationen generieren. Solche rekurrenten Angaben schaffen eine langfristige und starke Bindung der Informationen an die Figur und manifestieren dadurch den stabilen Figurencharakter (vgl. Jannidis, 2004, 198 ff.).

## **2.2.2 Figurenanalyse im Film**

Ganz ähnlich versteht auch Jens Eder in seinem umfangreichen Standardwerk „Die Figur im Film“ sämtliche Mittel der Figurendarstellung, die auch er unter dem Oberbegriff „Figureninformation“ verhandelt, als „textbasierte Reize mit der Funktion, figurenbezogene mentale Vorgänge bei den Zuschauern auszulösen“ (Eder, 2014, 326). Rein textbasierte Informationen,

durch die, etwa im Drehbuch, die Figur in ihren grundsätzlichen Figureneigenschaften vorweg angelegt ist, werden im Medium Film durch die bildhafte sowie auditive Darstellung ergänzt und verfeinert.

Ausgangspunkt ist der physikalische Informationsgehalt der Filmprojektion. Deren Licht- und Schallwellen werden von uns als Abfolge von bewegten Bildern, gesprochener und geschriebener Sprache, Musik und Geräuschen wahrgenommen. Diese Abfolge vermittelt wiederum den Eindruck des Äußeren lebendiger Wesen, von dem wir auf ihr Inneres schließen (ebd.).

Trotz der im Vergleich zur narrativen Literatur durch den Seh- und Hörsinn erweiterten Wahrnehmung der äußeren Figurengestalt schließen Betrachterinnen und Betrachter gleichermaßen erst in einem kognitiven Prozess auf deren Inneres. Daher versteht auch Eder

unter der Charakterisierung einer Figur die Vermittlung von Informationen, die zur Bildung eines mentalen Figurenmodells führen und der Figur stabile körperliche, mentale und soziale Eigenschaften zuschreiben. Darüber hinaus lenken Filminformationen unsere weiteren Reaktionen auf Figuren, etwa die emotionale Anteilnahme an ihnen (ebd., 327).

Bereits direkt auf der Darstellungsebene, sicht- und hörbar, lassen sich maßgebliche Figureninformationen, wie etwa Gestalt und Gesicht, äußere Bewegungen, Mimik, Körpersprache, Stimme, Sprechweise oder auch Äußerungen erfassen. Auf der Ebene des Dargestellten verweisen diese äußerlich wahrnehmbaren Merkmale von Figuren auf ihre nicht direkt wahrnehmbaren Eigenschaften, wie etwa ihre Beziehungen und Gruppenzugehörigkeiten und insbesondere ihr Innenleben und ihre Persönlichkeit. Für Eder ist es dabei, gleich Jannidis, bedeutsam und maßgeblich, dass die Figur erst durch eine entsprechende Figurenstabilität gefestigt und komplex erscheint. Anders als im rein narrativen Text stehen dem Film dafür maßgebliche und erweiterte Stilmittel zur Gestaltung der Figurenstabilität zur Verfügung. So werden die Körperlichkeit, Psyche, Sozialität und das Verhalten der Figuren einerseits durch die entsprechend figurenerfassende Kameraführung, wie Zooming oder Überblendung und Perspektiven und Einstellungen, wie Großaufnahmen und Detailansichten geprägt. Andererseits bewirken und verdeutlichen die regiegemäße Zusammenarbeit von Darstellern, Kostüm- und Maskenbildnern das Erscheinungs- und Charakterbild der Filmgestalten maßgeblich. Auch die räumliche Ausgestaltung von Filmset, Kulissen sowie einzelner, womöglich symbolhafter, Requisiten ist daran mitbeteiligt (vgl.: ebd., 326 - 328). Schließlich trägt auch eine dem Figurenentwurf entsprechende Rollenbesetzung bedeutend dazu bei, dass im Film zwar rollenspezifisch unterschiedliche, in jedem Fall aber stabile, Charaktere wahrgenommen werden.

### 2.2.3 Figurenanalyse im Comic

Im Gegensatz zur Informationsfülle, die der Film in seiner Opulenz bieten kann und soll, muss das einzelne Bild im Comic sowohl in seiner Dynamik als auch in seiner Aussagekraft auf wesentliche und einprägsame Figurenmerkmale reduziert sein. Dennoch ist auch in diesem Medium eine ausreichende Figurenstabilität zu schaffen, um die handelnden Charaktere glaubhaft und lebendig darzustellen und insbesondere ihr Handeln nachvollziehbar beschreiben zu können.

Im Comic werden

„Personen [...] auf Merkmale reduziert. Die Merkmale verweisen als Teil auf das Ganze, sie dominieren [...] über weniger markante Eigenschaften derselben Person. [...] Die [...] dargestellten Körperhaltungen verdeutlichen oder bezeichnen jeweils bestimmte Zustände oder Gefühlslagen, die entsprechend für die Dramaturgie von Bedeutung sind (Dittmar, 2011, 151).

Diese Reduktion ist so deutlich, dass die abgebildeten Figuren wie auch Gegenstände den Charakter von Zeichen annehmen, da „alles Darstellen im Comic overcoding ist, das alle Bildelemente zum Zeichen macht“ (ebd., 150). Dies gilt daher auch für Körpersprache und Mimik der Figuren, die für den Informationstransport nicht nur von Figureneigenschaften, sondern auch für die sequenzielle Abfolge der Figurenhandlungen maßgeblich sind. Die Vereinfachung und Reduktion der Figuren auf ihre wesentlichen Merkmale und Eigenschaften und die dem Comic immanente Überzeichnung der Bewegung bewirkt daher die Einprägsamkeit, Eindeutigkeit und Erkennbarkeit der Figuren, auch dann, wenn sich die Körperhaltung, Mimik und Gestik wandeln oder wenn die Figur - scheinbar - im Widerspruch zum zugehörigen Text agiert.

Figurenstabilität entsteht im erzählten Text primär durch schriftliche Wiederholung maßgeblicher, an die Figur gebundener Eigenschaften, im Film ist dafür die abgestimmte Komposition der unmittelbaren, audiovisuellen Wahrnehmung verantwortlich. Im Comic wird Stabilität durch Reduktion auf wiederkehrende, mitunter stereotype, Einzelmerkmale erreicht. Denn „wenn wir ein Bild zum Cartoon stilisieren, heißt das nicht nur, dass wir Einzelheiten weglassen, sondern vor allem, dass wir uns auf bestimmte Details konzentrieren“ (McCloud, 2001, 38). Mit der Hervorhebung und Betonung wichtiger Figureninformationen durch „gezielte Stilisierung“ (ebd., 39) lässt sich im Comic eine ebenso starke Figurenstabilität herstellen wie durch die häufige Informationswiederholung in narrativen Texten. Den Figuren

aller drei Medien ist gemeinsam, dass von deren äußeren Merkmalen auf ihre Charaktereigenschaften geschlossen wird und dass die endgültige Ausformung der Figur und insbesondere ihrer Charakteristik erst mental durch das sie, medial jeweils unterschiedlich, wahrnehmende Publikum erfolgt.

Der Leser kann [jedoch auch] durch [...] die Komposition des Bildes, die Handlungsrichtung, die Perspektive, den Bildausschnitt in seiner unbewussten Einstellung gegenüber dem jeweils abgebildeten Charakter manipuliert werden (Dittmar, 2011, 151).

Wenngleich Dittmar diese „Relativierung“ der Charakterwahrnehmung durch die Betrachterinnen und Betrachter auf den Comic bezieht, hat sie doch für die übrigen Medien genauso Geltung.

## 2.3 Sympathielenkung

Text, Film oder Comic wollen zweifellos nicht immer manipulieren. Jedoch legt nicht zuletzt die Bedeutung des weiten Feldes medialer und künstlerischer Kritik nahe, dass mit künstlerischen Darstellungen die Aufmerksamkeit der darin agierenden Kritikerinnen und Kritiker, und darüber hinaus generell eines Publikums, erreicht werden soll. Dieses Interesse wird in der Regel auch eine emotionale Reaktion auslösen. Daher wäre die allein auf objektiv feststellbaren Kriterien beruhende Figurenanalyse unvollständig, wenn ihre Auswirkung auf die emotionale Befindlichkeit der Rezipientinnen und Rezipienten gänzlich unberücksichtigt verbliebe. Zwar können Texte, Filme oder Comics auch ohne Publikumsinteresse existieren, allerdings findet das Kunstwerk erst durch die Interpretation des Publikums (s)ein künstlerisches Echo. Die hermeneutische Beschäftigung mit dem Kunstwerk veranlasst nicht zuletzt andere Künstlerinnen und Künstler zu weiteren Fortschreibungen und führt damit zu neuerlichen Adaptionen. Weil gerade die Interpretation ohne vorherige emotionale und idealerweise auch sympathievolle Auseinandersetzung mit dem Werk nur schwer möglich ist, kommt „kaum eine Interpretation ohne Annahmen zur Sympathiewirkung aus, ohne dass diese jedoch expliziert werden“ (Prinz/Winko, 2014, 23).

Die Notwendigkeit zum Bewusstmachen dieser Sympathiebildungsprozesse betont auch Fehlberg. Hinsichtlich narrativer Texte erklärt sie, es müsse

die Aufmerksamkeit allen Textinformationen und -strategien gelten, die beim Leser Empathiebildungsprozesse anregen und steuern sowie allen Informationen, die den Leser zu emotional relevanten Bewertungen auffordern. [...] Unter Empathie ist die Fähigkeit des Lesers zu verstehen, die Situation einer dargestellten Figur „mental zu repräsentieren und darauf emotional zu reagieren“. Dazu ist es notwendig, dass der Leser zunächst einmal ein Verständnis von ihrer Situation gewinnt (Fehlberg, 2014, 34/35).

Fehlberg sieht dieses Verständnis für die Figur, die Empathie im weitesten Sinn, dann funktionierend, wenn Leserinnen und Leser in einem „hermeneutischen Basisprozess“ (Mellmann, zit.: ebd., 35) einen „Akt der Perspektivenübernahme“ (ebd.) ausführen, indem sie sich gedanklich in die Figur hineinversetzen, sich mit ihr und ihrem Standpunkt auseinandersetzen und dadurch einen engen Bezug zur Figur herstellen. Ob und wie einfach das gelingt, ist einerseits von der auktorial (vor)gegebenen Figureninformation abhängig und andererseits von der individuellen Disposition der Rezipientinnen und Rezipienten, der Figur Empathie entgegenbringen zu wollen. Denn

erst die Fähigkeit zur Empathie und die Nutzung der mit ihr aufgerufenen Wissensbestände gewährleisten ein adäquates Verständnis von figuralen Situationen, Handlungen, Gedanken und Gefühlen. [...] Demzufolge haben Textinformationen, die die Situation und den vor allem inneren Zustand einer Figur betreffen und damit empathische Vorstellungen ermöglichen oder vereinfachen [...] Relevanz für Emotionalisierungsprozesse, die eine Bindung an die Figur beinhalten (Fehlberg, 2014, 37).

Dieser Emotionalisierungsprozess mündet im günstigen Fall in eine positive empathische Bindung der Rezipientinnen und Rezipienten an die Figur im Sinne einer „parteilichenden Wertschätzung“ (ebd.) oder auch Sympathie. „Sympathie mit einer literarischen Figur bedeutet damit ein erhöhtes Maß an persönlicher Involviertheit des Lesers, die den emotionalen Bezug zu ihr noch deutlich verstärkt“ (ebd.). Mit dem aus den Figureninformationen resultierenden grundsätzlichen Verständnis für die Figur und deren positiver Bewertung setzt sich daher eine sich weiter positiv verstärkende Reaktionskette in Gang. Aufgrund der „mentalischen Vorstellungsbilder, die der Leser in Bezug auf die Situation der Figur entwickelt“ (ebd.) geht eine emotionale Anbindung im Sinne einer teilnehmenden und sympathisierenden Wertschätzung der Rezipientinnen und Rezipienten für die Figur einher. Eine dementsprechend hohe positive Resonanz lässt schließlich eine noch weitergehende Identifikation mit der Figur zu. Ganz ähnlich stellt McCloud, zunächst generell für sämtliche Medien, nachvollziehbar fest, dass das Ausmaß der Identifikation des Publikums mit den handelnden Figuren auch ein „sicherer Indikator“ für die Anteilnahme sei (vgl.: McCloud, 2001, [1994], 50).

Obwohl der Prozess des Entstehens von Sympathie, aber auch Antipathie, beim Lesepublikum weitgehend unbewusst abläuft, lässt sich dessen Emotionalisierung dennoch bewusst erzeugen und lenken. Denn zur Entwicklung einer positiven, sympathiegetragenen Bindung an eine literarische Figur bedarf es einer ausreichenden Anzahl an Vorgaben oder Indizien aus dem Text, die Leserinnen und Leser daraufhin individuell als für sie sympathietaugliche textinterne Wertungen befinden können und sollen (vgl.: Prinz/Winko, 2014, 104).

Literarische Texte enthalten Indizien dafür, ob ihre Leser eine Figur als sympathisch oder unsympathisch auffassen sollen, d.h. diese Indizien legen den Lesern nahe, eine positive oder negative affektive Einstellung über eine Figur, ihren Eigenschaften und/oder Handlungen auszubilden. [...] Selbstverständlich kann jeder Leser die Hinweise im Text auch mit seinen individuellen Vorlieben überschreiben und eine deutlich als sympathisch markierte Figur unsympathisch finden. Dennoch enthalten Texte diese Indizien auf nahegelegte Einstellungen zu Figuren (ebd., 105).

Vielmehr noch als durch Texte lassen sich durch Bilder eine Emotionalisierung initiieren und in der Folge dadurch geweckte Sympathien wie auch Antipathien steuern. „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ (Schwanecke, 2014, 193, Überschrift) zeigt allein durch seine Bekanntheit als ‚geflügeltes Wort‘, dass sich Lesende stärker in ein Geschehen involviert fühlen, wenn ihre Lektüre mit Illustrationen und darunter auch und gerade Abbildungen der handelnden Figuren versehen ist. „Die Rezipienten müssen sich die die Charaktere und ihr Aussehen nicht - wie sonst bei der Romanlektüre üblich - vorstellen, sich kein Bild von ihnen machen“ (ebd., 198). Diese als Bild, in Illustrationen genauso wie im Comic, sichtbaren Charaktere gehen emotional besonders nahe und das Lesepublikum ist eher bereit, sich mit den abgebildeten Personen zu identifizieren und mit ihrem fiktiven Handeln übereinzustimmen.

McCloud schreibt dem Comicbild und damit dem Genre selbst ein besonders hohes Identifikationspotential zu und sieht das Medium daher auch bestgeeignet dafür, die Anteilnahme seines Publikums steuern zu können. Dies wird mit der für den Comic typischen, simplifiziert und reduziert stilisierten Darstellungsweise begründet. Deren Mechanismen, insbesondere auch jene zur Sympathiesteuerung, laufen allerdings nur scheinbar und vordergründig ‚einfach‘ und ‚reduziert‘ ab. Tatsächlich entfaltet sich die durch die Stilisierung der Comicbilder hohe Identifikation im Prozess der Bildbetrachtung in komplexen, aber wirksamen, mentalen Prozessen.

Erzähler aller Medien wissen, dass das Maß, indem sich das Publikum mit den Figuren einer Geschichte identifiziert, ein sicherer Indikator für seine Anteilnahme ist. Und da die Identifikation des Betrachters eine Domäne des Cartoons ist, hat es dieser seit eh und je leicht gehabt, weltweit in die Populärkultur einzudringen (McCloud, 2021, 50).

Für den Film betont Poppe, dass sich „Literatur und Film vor allem durch ihre medialen Ausdrucksmittel und damit durch die [...] eingesetzten Emotionalisierungsstrategien unterscheiden“ (Poppe, 2012, 15). Weil der Film über umfangreichere audiovisuelle Darstellungsmittel verfügt, schafft er größere Direktheit und Wirklichkeitsnähe, die auch eine direktere emotionale Berührung der Zuseherinnen und Zuseher bewirken. Die nichtsprachliche Umsetzung von Gefühlen durch Gestik, Mimik und Interaktion der Schauspielerinnen und Schauspieler vermittelt Emotionen ohne begriffliche Benennung. Umgekehrt muss die Lektüre

erst die Emotion, die Lesende in ihren Vorstellungen entwickeln, begrifflich hervorrufen (vgl.: ebd., 15/16).

Die beiden Beispiele einer „Adaptionen der Adaptionen“ werden sich nun unmittelbar mit Arthur Schnitzlers Protagonistin Else befassen und die durch den Medienwechsel verursachten Veränderungen in deren Figurendarstellung, ihrem Erscheinungsbild und ihrer Charakteristik erörtern und in der Folge zeigen, dass Schnitzlers Else in den mehrfachen Adaptionen maßgebliche figurale Veränderungen erfährt, die auch eine Veränderung in ihren Sympathiewerten bedingen, sodass sich das Titelzitat bewahrheitet und sie ‚eine ganz andere Else wird, als er gedichtet hatte‘.

### **3. „Fräulein Else“ als Graphic Novel**

#### **3.1 Comic und Graphic Novel**

Literaturadaptionen in Illustrationen, Verfilmungen oder in Comics stellen „Visualisierungen literarischer Texte“ (Blank, 2015, 35) dar. Im Comic ist - wie auch in der Verfilmung - eine Form des „sequenziellen Erzählens“ in Bildern umgesetzt und ein eigenständiges zweidimensionales Medium durch das Zusammenwirken von Bild und Text verwirklicht. Die sequenzielle Erzählform in Bildfolgen zählt zu den Gemeinsamkeiten von Film und Comic, sie unterscheidet dagegen den Comic von der Illustration. Als Karikatur oder Cartoon kann ein Einzelbild dennoch in der formalen Gestalt des Comics auftreten. Doch Illustrationen sind statisch empfundene Einzelbilder, die der - nachträglichen oder begleitenden, selten antizipierenden - punktuellen Erhellung und Erleuchtung einer einzelnen (literarischen) Szene dienen (vgl.: Ries, 1991, 15), quasi in Form eines unbeweglichen „Standbildes“. Dagegen erhellen Comics nicht nur, sondern vermitteln als „sequenzielle Kunst“ (Eisner, zit. in: McCloud, 2001, 13) selbständige Informationen und visualisieren auch Narrationen. McCloud selbst definiert den Comic präzise als „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen (McCloud, 2001, 28).

Nach Blank weisen nun speziell Literaturadaptionen in Comics einen mehr oder minder starken, jedoch klar erkennbaren Bezug zu einem Prätext auf, betrachten diesen Text als Ganzes und

transformieren ihn medial. Das bedeute, dass sie aus dem Prätext „sowohl Figurenkonstellationen als auch Handlung, Struktur und sprachliche Charakteristika aufgreifen und nicht nur einen einzelnen Aspekt ‚zitieren‘“ (Blank, 2015, 35). Manuele Fior adaptiert nun Schnitzlers Novelle literarisch, als sogenannte Graphic Novel. Hinter diesem „griffigen und gut vermarktbareren Begriff“ (Frahm, 2015, 38) verbirgt sich ein angestrebter „Formatwechsel“ (ebd., 38) innerhalb der Gattung „Comic“. Neben das, technisch billige, Massenprodukt „Comic-Heft“, das eine rasche und vielfältige Reihen- und Serienproduktion erlaubt, tritt mit der Graphic Novel ein „Subgenre“. Die Graphic Novel ist die sowohl zeichnerisch als auch literarisch anspruchsvolle Comic-Version, die für den Buchhandel in meist hochwertigen Buchausgaben aufgelegt wird. Dabei hörten „Kunst und graphic design auf, als Orientierungsgrößen zu fungieren, stattdessen trat die Literatur als Bezugspunkt zur ›Hochkultur‹ in den Vordergrund“ (ebd., 38). Die Graphic Novel ‚funktioniert‘ allerdings weiterhin nach denselben Maßstäben des ihren Ursprung bildenden Comics und ist dementsprechend auch nach den Ansprüchen und mit den Instrumenten der Comicanalyse zu untersuchen.

### **3.2 Comicanalyse**

Die überblicksweise, keineswegs vollständige, Schwerpunktanalyse einiger markanter oder auch interessanter Szenen und Sequenzen der Comicaaption selbst wird in Analogie zu Albersmeier (vgl.: Albersmeier, 1988, 12) und auch Faulstich (vgl.: Faulstich, 2002, 20) in die semiotischen Ebenen gegliedert, die im Adaptionprozess aus singulären Medien - entweder unmittelbar oder mittelbar in medialen Bezügen - losgelöst wurden. So erfolgt in der Analyse eine Segmentierung in die - analog erweiterten - Ebenen auf der Grundlage der „Basismedien‘ Schrift, Bilder, Zahlen“ (Faulstich, 2002, 20). Auf der „Wortebene“ wird nicht nur der geschriebene, sondern auch der gesprochene Text betrachtet und auf der „Bildebene“ die starren Bilder im Comic oder die bewegten im Film. Das Medium „Tonalität“, die durch Notenzeichen dargestellte oder auch klingende Musik, wird auf der sogenannten „Musikebene“ analysiert und es wird für die in den Adaptionsbeispielen stark vorhandene Lautmalerei eine eigene „onomatopoetische Ebene“ analog geschaffen.

Manuele Fior zeigt nun durch das Zusammenführen und Zusammenwirken der medialen Zeichen „Wort“ und „Bild“ ebenso wie durch „Musiknoten“ oder auch Zeichen(zusammen)setzungen aus der Onomatopoesie das „Fräulein Else“ in völlig neuer

Gestalt im Medium Comic. Die zu erörternden Bildsequenzen sind auch bereits mit deutlichem Fokus auf die Figurendarstellung und Sympathie lenkung der Hauptfigur Else ausgewählt, auch wenn in der folgenden Analyse (noch) nicht immer explizit darauf Bezug genommen wird.

### **3.2.1 Bildebene und innerer Monolog**

Das „Gelingen“ der Graphic Novel ist primär und zweifellos Manuele Fiors sorgfältiger zeichnerischer Umsetzung der Figuren und Handlung Schnitzlers auf der Bildebene zuzuschreiben. Für den Comic lassen sich auf dieser Ebene im Sinne McClouds eben die „zu räumlichen Sequenzen angeordneten bildhaften [...] Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen“ (McCloud, 2021, 17) erörtern. „Manuele Fior gehört zu denjenigen, die für jeden Comic eine markante Zeichensprache entwickeln, gerne mit Farbe arbeiten und häufig Bezüge zur Kunstgeschichte herstellen“ (Tacke, 2017, 183).

Fiors Zeichenstil ist elegant und lehnt sich - in bewusster Herstellung dieser kunstgeschichtlichen Bezüge - an den Stil der damaligen Wiener Secessionisten, insbesondere Gustav Klimt und Egon Schiele, aber auch an den von den Secessionisten geschätzten Edvard Munch, an. Die (Blei)Stiftzeichnungen sind als Aquarelle ausgemalt und bewirken zeichnerische Leichtigkeit und gleichzeitig Sorgfalt und Genauigkeit. Alle Panels der Graphic Novel sind vollständig koloriert, sowohl die Darstellungen selbst als auch der Panelhintergrund, wodurch die Panels vom Gutter auch ohne zusätzliche und sichtbare Panelrahmen klar abgegrenzt und getrennt sind. Mise-en-Scene-Darstellungen spielen eher eine untergeordnete Rolle, wenn doch, so stellen sie in den sparsamen, aber sehr stilgetreuen Details die Epoche der späten Wiener Moderne authentisch dar.

Stilistisch bedeutsam ist der - auch thematisch bedingte - Wechsel von unregelmäßigen und regelmäßigen Panel-Arrangements, der per se Abwechslung und Spannung erzeugt. „So akzentuiert der Zeichner Höhepunkte der Handlung, indem er die Größe der Panels und die Dichte, mit der sie aufeinander folgen, reguliert (Blank, 2015, 212). Ein Beispiel dafür sind etwa die zahlreichen, kleinformigen Panels (Fior, 2017, 30 - 33), die den auf Else stakkatoartig einwirkenden Druck Dorsdays markieren, während er ihr in der abendlichen Dunkelheit den Vorschlag unterbreitet, sich ihm als Gegenleistung für die finanzielle Hilfe an ihren Vater nackt zu präsentieren. Sobald Else die Bedeutung und Tragweite dessen erkennt (ebd., 34/35),

werden auch die Panels dementsprechend größer und raum- bzw. seitenfüllender, um schließlich, als sie sich die Folgen dieses Verlangens, nämlich ihren eigenen Tod als letzte Konsequenz, verdeutlicht, noch großformatiger und stark unregelmäßig zu werden und den Anschein des Fast-ineinander-Übergehens erwecken (ebd., 42/43). Dass Else mögliche Folgen dieses Ansinnens mehr träumt als bewusst und rational wahrnimmt, lässt sich zwar ausdrücklich aus dem Begleittext entnehmen, jedoch auch aus ebendiesen - traumhafte Überblendungen andeutende - Anordnungen und Gestaltungen der Panels erschließen. Gegen Ende der Traumsequenz (ebd., 44/45) werden die Panels wieder kleinformatig und viereckig, dies markiert Elses Erwachen und das neuerliche, nun tatsächliche, Realisieren des infamen Ansinnens Dorsdays. Auf Else prasseln wirre Gedanken nach einer Lösung und Suche nach einem Ausweg aus dieser Situation ein. In diesem Zustand kehrt sie zum Hotel zurück, das nun riesig, nämlich als flächig gemaltes, ganzseitiges Panel (ebd., 46), mit einer sehr kleinen Else unter einer dunklen Tanne ausgestaltet ist und gleichzeitig auch den ersten der beiden Teile der Graphic Novel abschließt.

Der stärkste kunsthistorische Bezug erscheint in der charakteristischen und wirkungsmächtigsten Schlüsselszene, die gleichzeitig den dramatischen Höhepunkt markiert, wenn Else im Musikzimmer erscheint, ihren Mantel abstreift und nackt vor dem Publikum des Klavierkonzertes steht. Die Ausgestaltung dieser Szene bildet nicht nur die Peripetie von Schnitzlers Erzählung ab, sondern stellt ebenso den zeichnerischen Höhepunkt des Comics dar. Manuele Fior zeigt Else, die ihren Körper mit seinen Geschlechtsmerkmalen in gänzlicher Nacktheit, fast herausfordernd, präsentiert, während sie den Mantel betont nachlässig zu Boden fallen lässt. Dieses ganzseitige Totalbild in der Vorderansicht (ebd., 70) ist gerade auch figurenanalytisch sehr einprägsam und aussagekräftig. Fior stellt diese Szene jedoch keineswegs anrühlich dar, sondern vermittelt den Anschein einer Opferung, der durch die beiden im Hintergrund brennenden Kerzen und Elses Haar, das sie wie ein Heiligenschein umgibt, verstärkt wird. Auf dem, diesem ganzseitigen Panel folgenden halbseitigen Panel wird die dementsprechende Rückenansicht, ebenfalls als Totale, abgebildet. Unmittelbar danach folgen zwei jeweils viertelseitige Panels (ebd., 71) mit einer Teilansicht der nackten Else im Vordergrund, die Perspektive ist jedoch auf einen sich öffnenden Vorhang mit den eintretenden, schockierten Verwandten, Paul und Elses Tante, gerichtet. Dies kommt durch die stärkere und damit betonte Cartoonisierung der im Hintergrund befindlichen Personen deutlich zum Ausdruck. Die Panelanordnung in dieser doppelseitigen Szene (ebd., 70/71) von insgesamt vier Panels sowie den

dieser Szene bereits zugehörigen vorangehenden drei Panels (ebd., 69) entspricht einem sakralen Triptychon. Hier lässt sich - in einem positiven Sinn - die referentielle künstlerische Aneignung einer gesamten Bildkomposition erkennen, denn mit dieser Einstellung auf die nackte Else verweist Fior direkt und unmittelbar auf eines der berühmten, skandalbehafteten Hauptwerke Gustav Klimts, die „Nuda Veritas“, wobei auch Elses Körperproportionen genau dessen bildnerischer Vorlage entsprechen (ebd., 70).

Bereits an dieser Stelle ist der Umgang mit Schnitzlers spezieller Erzähltechnik, dem inneren Monolog, näher zu betrachten.

Das sehr genau kalkulierte erzählerische Arrangement von Wahrnehmungen, Emotionen, rationalen Überlegungen und emotionalen Reflexen macht auf dem Grund des „Bewusstseinsstroms“ wieder jenes Unbewusste sichtbar, das in Elses Fall der Kontrolle entgleitet“ (Fliedl, 2005, 217).

Fliedl betont mit dieser Feststellung, dass Schnitzler mit dem inneren Monolog geschickt Elses unbewusste Handlungsweisen ‚enttarnt‘ und sie somit für Leserinnen und Leser offenlegt, sodass diese nicht nur Elses Konfliktsituation als solche, sondern auch ihr daraus folgendes fatales Handeln nachvollziehen können. Es ist plausibel, dass „Elses innere Zerrüttung [...] in Schnitzlers rund 80seitigem Text sprachlich wesentlich ausführlicher entfaltet werden kann als in den Sprechblasen und Captions des Comics.“ (Hoffmann, 2015, 48). Zu bemerken ist allerdings, dass Fior die von Hoffmann erwähnten Captions, also Blockkommentare, die als „meist ober- oder unterhalb des Panels in einem separaten Kasten platzierter Text, der häufig Erzählerrede (vereinzelt auch Figurenrede) präsentiert“ (Abel, 2016, 316) definiert sind, kaum verwendet, um die Handlung zu determinieren oder voranzutreiben. Er platziert notwendige Textblöcke stattdessen in den Gutter, wie etwa in der Szene, in der sich Else, nachdem sie den Brief ihrer Mutter gelesen hat, in ihrem Hotelzimmer für den Abend umkleidet und dabei überlegt, wie sie ihren Vater vor dem Bankrott bewahren könne (Fior, 2017, 36/37). Diese im inneren Monolog angestellten Überlegungen werden eben nicht in einem „separaten Kasten“, sondern im Raum zwischen den Panels präsentiert.

Die besondere Fähigkeit Manuele Fiors besteht gerade darin, Elses Innenwelt zeichnerisch, allein schon auf der Bildebene, auszudrücken, was auch letztlich den besonderen Reiz und Erfolg der Graphic Novel ausmacht. Die unveränderten (Prä)Textunterlegungen in Sprechblasen und wenigen Captions unterstützen zwar die Umsetzung der Innensicht der Protagonistin. Aber weitaus wirkungsmächtiger erkennt man die literarische Figur Else mit ihren Gedanken und Emotionen durch die generelle Bildgestaltung und insbesondere deren

Kolorierung und durch den auf der Bildebene verwirklichten Wechsel von interner und externer Fokussierung.

Bei Fior wird auf Elses Gesicht gespiegelt. Während bei Schnitzler von Elses Körper kaum die Rede ist, nutzt Fior insbesondere den Körper der Protagonistin, um den plötzlichen Umschlag von unbeschwertem Luxusurlaub in eine Selbstmord-Tragödie anschaulich zu machen. Erzähltechnisch gesagt wird dabei eine vermeintlich externe Fokalisierung, nämlich der Blick auf Else, dazu genutzt, eine interne Fokalisierung zu transportieren, und zwar Elses desolaten psychischen Zustand (Hoffmann, 2015, 48).

Im Gegensatz zur reinen und durchgängigen Innensicht der Novelle erlauben die in der Zeichnung visualisierten Figuren zusätzlich auch eine Außensicht. Die betrachtenden Personen sind dadurch in der Lage, „die Handlung in der Außenperspektive und nicht ausschließlich durch die Augen der Protagonistin [wahrzunehmen], wie es eine strenge Umsetzung der Innensicht erfordern würde“ (Blank, 2015, 223). Dies verhindert jedoch die Umsetzung des inneren Monologs nicht, sondern verhilft ihm vielmehr zu größerer Intensität und Wirkung.

All das ist auch sowohl für die Darstellung und Ausgestaltung der fiktionalen Figur als auch ihres Emotionalisierungsvermögens von Bedeutung. Auch Fehlberg betont, dass das Fehlen einer - beschreibenden und erörternden - Erzählperspektive im inneren Monolog Lesenden einerseits eine grundsätzlich umfangreichere eigene „Orientierungsleistung“ (Fehlberg, 2014, 240) abverlangt, um die Figur zu konstruieren. Andererseits wird den Lesenden das Einlassen in die Figur und damit das Mitfühlen mit ihr erleichtert, weil die komplette Binnenperspektive auf die Figur die Lesenden „in hohem Maße in deren Gedankenwelt und Voraussetzungssystem“ (ebd.) einbindet. Der innere Monolog vermag Bewusstseinsprozesse „so darzustellen und zu vermitteln, dass sie besonders authentisch wirken, wodurch sie eine enorme Wirkungsmächtigkeit und Überzeugungskraft entfalten können“ (ebd., 255). Diese auf narrative Texte bezogenen, jedoch generellen Aussagen gelten genauso für andere Medien, auch wenn die Stilmittel zur Umsetzung differieren.

So zeigt etwa eine 9 Panels umfassende Sequenz (Fior, 2017, 72/73), unmittelbar nach der ‚Entblößungsszene‘ und nach wie vor im Musikzimmer lokalisiert, den erörterten perspektivischen Fokuswechsel des Zeichners auf das geschockte Publikum. In einer im Vergleich zu ‚ruhigen‘ Passagen deutlich stärkeren Cartoonisierung werden abwechselnd die Gesichter von Else und den entsetzten Hotelgästen gezeigt. Deren Entsetzen ist durch die groteske Verzerrung sowohl der Gesichtszüge als auch der perspektivischen Unruhe in der Bildkomposition erkennbar. Obwohl diese lange Sequenz ausschließlich externalisiert dargestellt und ebenso mit Figurenrede unterlegt ist, zweifelt man nicht daran, dass es sich um

Elses eigene Wahrnehmung handelt. Dieser Effekt ist nicht zuletzt durch die in dieser Szene ungewöhnlich häufigen und mächtigen Point-of-View-Einstellungen verwirklicht, die Fior sonst

nur sparsam verwendet. [...] Der Effekt einer subjektiven Wahrnehmung kann intensiviert werden, indem Figuren frontal aus dem Panel herausblicken. Der /die Betrachtende nimmt hier gewissermaßen die Position Elses ein, die angeschaut wird. [...] So verwendet Fior [...] verschiedene Einstellungsgrößen, um den Fokus der Wahrnehmung zu lenken. Nahaufnahmen werden eingesetzt, um die Reaktion der Figuren, besonders der Protagonistin, anschaulich ins Bild zu rücken (Blank, 2015, 222/223).

Wie Blank auch konstatiert, schafft Fior mit dieser Technik des mit Figurenrede, die jedoch nur aus knappen Ausrufen besteht, unterlegten Perspektivenwechsels eine „doppelte Reflexions-ebene“ (ebd., 223) für die Leserinnen und Leser der Graphic Novel. Ähnlich kommentiert Tacke, dass Fior filmische Einstellungen „geradezu exzessiv einsetzt, um Elses Gespaltenheit zwischen ihrem Dasein als Beobachtende und Beobachtete markant umzusetzen“ (Tacke, 2017, 191). So wird beispielsweise der wahre Initiator des Skandals, Dorsday, in dieser Szene in zwei aufeinander folgenden Panels im jeweils identen Brustbild (Fior, 2017, 72) gezeigt, wobei ihm sein Monokel aus dem entstellten Gesicht fällt und bezeichnenderweise auf der Höhe seines Herzens - im zweiten Panel sichtbar - zum Erliegen kommt. Die dadurch markierte ‚Herzlosigkeit‘ in Kombination mit der starken Cartoonisierung der Figur wirken nicht zuletzt sympathie lenkend. Nicht nur ‚Modellbetrachtenden‘ wird aus den direkten Figureninformationen und dadurch naheliegenden Inferenzen, wie etwa dem Rückschluss auf fehlende Herzenswärme, klar, dass hier eine negativ konnotierte Figur abgebildet ist.

Doch nicht nur Einstellungswechsel und die damit verbundenen internen und externen Fokalisierungen drücken die innere Bewegung und jeweilige emotionale Verfassung von Figuren aus, sondern auch die Panels selbst, ihre Größe, Regelmäßigkeit und Anordnung sind dafür wesentliche Stilmittel. Diese dienen der Erzeugung von Spannung und lenken die Neugier auf den Handlungsverlauf, bewirken aber darüber hinaus maßgeblich die Umsetzung des inneren Monologs in die Comicform. So wählt Fior

auch bei seinem Seitenaufbau und der Panelstruktur keine Standardformate. Je nach Elses Gefühlslage fließen die Panels ineinander, sodass der Blick des Lesers passend zu Elses Tagträumen über die Seiten gleitet oder sie werden mit Elses zunehmender Hysterie schmal und schief, um nur sekundenlange Momentaufnahmen von Elses Wahrnehmung wiederzugeben (Joszt, <http://literaturcomic.phil.hhu.de>).

Dies wird insbesondere in den Passagen der langen Szene(n) deutlich, wenn Else Dorsday im dämmerigen Wald um finanzielle Hilfe bittet und er die Gewährung mit der unsittlichen Bedingung verknüpft, sie nackt ansehen zu wollen. Diese mit mehreren Untersequenzen sehr

lange und abwechslungsreiche Szene wurde bereits zu Fiors genereller Bildsprache analysiert. Bezüglich der Umsetzung des inneren Monologs ist noch einmal zu betonen,

wie Manuele Fior mit den Panelstrukturen und Rahmungen verfährt. [...] [So] spielt er mit diesen, löst sie auf, zerstückelt sie, zieht sie in die Länge, weitet sie oder lässt sie diffus auslaufen. Es sind dynamische Perspektiven, angeschrägte Bildebenen und optische Verzerrungen, die er verwendet (Tacke, 2017, 191).

„Der Rhythmus der Bildsequenzen und die Veränderungen in der Panelgröße haben also den Zweck, dem Leser das Gefühl zu geben, dass er die Handlung wirklich miterlebt“ (Pede, 2017, 77). Sämtliche dieser Stilmittel verdienen daher wegen ihrer Ausdrucksstärke selbst Beachtung. Sie sind aber genauso für Fiors Annäherung an Schnitzlers Erzählweise und die Übernahme des inneren Monologs in der Graphic Novel und letztlich auch für das Emotionalisierungspotential bedeutsam. Denn das Gefühl des unmittelbaren Miterlebens der Handlung führt auch zu einer ebenso unmittelbar empfundenen und damit wirksameren Emotionalisierung der Betrachterinnen und Betrachter.

Diese Stilmittel entfalten ihre intensive Wirkungsmacht jedoch erst im Zusammenwirken mit der speziellen Farbdramaturgie des Comics. Dafür ist einerseits die farbliche Ausgestaltung der Panels in ihrer Gesamtheit und andererseits die Kolorierung der Figuren im Besonderen von Interesse. Denn die Handlung und gleichzeitig die Umsetzung des inneren Monologs wird durch eine klare Farbgestaltung und Kolorierung sowohl einzelner Panels und ganzer Panelgruppen als auch der jeweils handelnden Figuren markiert und determiniert. So

spiegeln die Farben „diejenigen Gedanken und Emotionen Elses wider, die mit Worten nur implizit oder gar nicht deutlich werden. Fior findet Kolorierungen für Elses unterschiedliche Stimmungen, bringt diese durch seine Farbgebung regelrecht zum Klingen. Die Farben drücken das aus, was von der Sprache nicht ausgedrückt werden kann oder von dieser nur verschleiert wird. Sie kommentieren die Zeichnungen und Worte, geben ihnen eine andere Färbung (Tacke, 2017, 190).

Man kann tatsächlich von einem ‚Farbleitsystem‘ sprechen, das dem Comic-Betrachter Elses physisches und emotionales Befinden und Empfinden nahebringt und verdeutlicht. Hat man die den Gedanken, Gefühlen und auch realen Erlebnissen Elses entsprechende Farbzunordnung hermeneutisch erkannt und decodiert, ist die weitere Lesbarkeit bestechend einfach. Etwa werden für glückliche Gedanken und Gefühle warme Farbfamilien verwendet, auch die Hintergrundfarben sind zarte, pastellige Farbtöne. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür bietet Elses jugendlich-verträumte, leicht erotisch-exaltierte Vorstellung, sie „wäre für ein sorgenloses Leben geboren“ (Fior, 2017, 14). Die Szene umfasst eine Sequenz von vier Panels in spätsommerlich warmen Braun-, Rot- und Gelbtönen der Kolorierung. Hier fällt als letzte Einstellung in dieser Szene (ebd., 14) eine der schönsten Portraitzeichnungen Elses auf. Diese

Darstellung im Kopfformat bildet nahezu unverändert, aber auf ein Brustbild vergrößert, das Coverbild der ersten deutsche Ausgabe 2010.

Ganz anders als diese und ähnlich romantische, oder eher in Elses Gedankenwelt romantisierte, Szenen in zarten Pastellfarben, nämlich bedrohlich, dunkel, leblos und in sämtlichen Schattierungen, die die Farben violett, braun und schwarz aufweisen, werden dramatische Szenen farblich akzentuiert und damit wiederum in ihre einzelnen Szenen und Untersequenzen aufgeteilt oder zu solchen gruppiert. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die unterschiedlichsten Hell- und Dunkeleffekte sowie Akzente allein der Farbe ‚Schwarz‘ bieten die 15 Panels über Elses Erwachen im Wald (ebd., 44/45), die eine selbständige Szene innerhalb der bereits erwähnten Sequenz ihrer Unterredung mit Dorsday bilden. Diese 15 Panels sind im Übrigen nahezu symmetrisch-spiegelbildlich auf einer Doppelseite, gruppiert (ebd., 44/45). Zwar erzielt diese gefällige Panelanordnung grundsätzlich einen beruhigenden Effekt, doch durch die Dominanz der Farbkomposition überwiegt die dramatische, fast gespenstische Stimmung. Diese innere Spannung der Komposition gipfelt und kulminiert dann im ebenfalls schon beschriebenen ganzseitigen Panel mit Else vor dem düster-dunklen Hotel (ebd., 46). Besonders diese stark expressionistisch wirkenden Bilder erinnern, gerade auch wegen ihrer Farbgestaltung, an Werke von Munch oder auch Schiele. Auch hier kommen durch die vorherrschenden Grau- und Schwarztöne Elses Ängste und Sorgen deutlich zum Ausdruck. Dies geschieht teilweise wieder in einer Außensicht, insbesondere wenn Else selbst abgebildet ist (ebd., 44). In den folgenden Panels überwiegt dann zunehmend Elses Innensicht, wenn etwa ihre Eltern hager gezeichnet und bleich koloriert dargestellt sind oder übergroß Dorsdays Zimmernummer abgebildet ist (ebd., 45).

Die verwendeten Stilmittel - wie Fokuswechsel, Panelgestaltung und -anordnung sowie insbesondere Kolorierung - wirken unabdingbar zusammen, sowohl miteinander als auch mitunter in gegensätzlicher Weise, wie es etwa durch die kontrastierende Verwendung der hellen und dunklen Farbtöne geschieht. Dadurch ist Elses innerer Monolog stets präsent. Elses Innensicht beherrscht das Geschehen, sie kommentiert ihre Fantasien, Emotionen und Träume ebenso wie ihr eigenes reales Verhalten und das der übrigen Figuren. „Allerdings hat Fior zu Gunsten einer stärkeren Verwendung der dialogischen Passagen des Prätextes den inneren Monolog deutlich komprimiert“ (Blank, 2015, 225), womit nun auch die Wortebene zu betrachten ist.

### 3.2.2 Wortebene

Während die präzise Analyse von Fiors Else ohne Berücksichtigung der ausdrucksstarken Verwendung, Gestaltung und Bedeutung der Einzelfarben und Farbfamilien undenkbar ist, spielt der Comictext gefühlt und tatsächlich eine eher untergeordnete Rolle. Dieser Comictext wird hier nun auf der sogenannten „Wortebene“ verhandelt. Darunter lässt sich der im Basismedium „Schrift“ (vgl. Faulstich, 2002, 20) zum Ausdruck gebrachte Text subsumieren, der im Sinne McClouds aus „anderen Zeichen“ (McCloud, 2021, 17) besteht, die die Comicimmanenten, sequenziellen Bildelemente ergänzen. Der Comictext soll aber nun keine ästhetische Wirkung erzielen, sondern primär die Informationsvermittlung an die Betrachtenden erleichtern und unterstützen (vgl.: McCloud, 2021, 28).

Fiors adaptiert „Fräulein Else“ mit großer Sorgfalt und sehr nahe an Schnitzlers Erzählung, er „geht sehr ‚behutsam‘ mit dem Prätext um“ (Blank, 2015, 210) und entspricht damit selbst kritischen Maßstäben an die Werktreue, worunter Blank die weitgehende Kongruenz mit dem Prätext und somit auch eine interpretative Nähe zu diesem zu versteht. Der Inhalt der Textfelder, etwa Sprech- und Denkblasen oder Guttertexte, ist für die deutschsprachigen Comic Ausgaben nur bedingt dem Zeichner Fior zuzuschreiben. Er selbst greift für die Textgestaltung der französischsprachigen Ausgabe auf eine den Prätext etwas vereinfachende französische Übersetzung zurück (vgl.: Pede, 2017, 60/61). Die für die beiden deutschen Ausgaben notwendige Rückübersetzung ins Deutsche nimmt dagegen Maximilian Lenz vor und er verwendet dafür Schnitzlers Originaltext (wieder). Durch die Werktreue in der fast ausschließlich wortidenten Verwendung des Ursprungstextes schreibt der Comic auf der Wortebene weder den Stoff selbst noch den Inhalt der Novelle fort oder gar um. Allerdings bleiben im Deutschen einige „Begradigungen“ (Blank, 2015, 208) aus der französischen Übersetzung erhalten, die jedoch gleichzeitig einer Modernisierung von Schnitzlers Wortwahl oder Ausdrucksweise entsprechen, zum Beispiel, wenn Else im Comic unumwunden rätsoniert: „Freilich, ich habe meine Tage“ (Fior, 2017, 16). Im Originaltext meint sie verschämter: „Freilich, es sind gerade diese Tage.“ (Schnitzler, 2019, [1924], 9), wiewohl sie an anderer Stelle ebenso unumwunden wie im Comic „Oder bin ich schon unwohl?“ (ebd., 18) fragt. Auch der Ersatz des sehr ‚wienerischen‘, etwas relativierenden, Ausdrucks „Kriminal“ (ebd., 17) durch das dem deutschen Sprachgebrauch nähere und drastischere Wort „Zuchthaus“ (Fior, 2017, 37) stellt eine sprachliche Verdeutlichung und Veränderung dar.

Bis auf wenige solcher Eingriffe verzichten Fior und der deutsche Übersetzer Lenz somit auf literarische Freiheiten und erzielen die eigenständige Wirkung durch den gattungsspezifischen Medientransfer, als graphische bzw. zeichnerische Umsetzung des Stoffes und des Inhalts, so wie Arthur Schnitzler diesen in der Novelle vorgegeben hat. Notwendig sind allerdings Kürzungen zur Straffung der Handlung, was insbesondere durch „Komprimierung des Figurenpersonals“ (Blank, 2015, 208) geschieht, womit für den Handlungsverlauf unmaßgebliche Personen, mit denen sich Else in der Novelle gedanklich beschäftigt, eliminiert werden.

Wer mit dem Ursprungswerk nicht vertraut ist, bedarf zweifellos auch einer verbalen inhaltlichen Unterlegung der Zeichnungen, die aber für einen Schnitzler-kundigen Betrachter durch ihre Deutlichkeit fast schon selbsterklärend sind. Hier zeigt sich die Bedeutung unterschiedlicher Erwartungshorizonte, worunter nach Hans Robert Jauß die in jeden, auch und gerade literarischen, Interpretationsprozess einfließenden „schon gebildeten und noch ausstehenden Erfahrungen“ (Jauß, 1991, [1982], 666) zu verstehen sind. Sehr ähnlich analysiert auch Blank das entsprechend dem Vorwissen mehrschichtige Zielpublikum für Comics.

Es basieren die meisten Literaturadaptionen im Comic auf Prätexten, die als „Klassiker“ der Weltliteratur oder der Literatur eines bestimmten Sprachraums bzw. einer nationalen Literatur gelten können (Blank, 2015, 41/42).

Wenn auch die Graphic Novel durch „die ernsthafte Erzählhaltung und einer sich vom klassischen Comic abhebenden Ästhetik [...] neue Käuferschichten erschließen“ (Knigge, 2016, 29) soll, wendet sie sich primär jedoch an ein Kundensegment, das bereits ein dementsprechendes Hintergrund- und damit Vorwissen über den Primärtext aufweist. Denn Literaturadaptionen im Comic zielen weniger darauf ab, Werke der Weltliteratur zu vermitteln, sondern sie betonen und bestätigen vielmehr den kanonischen Status der Primärwerke. Nicht zuletzt durch die in der Bildadaption notwendige inhaltliche Straffung und Verkürzung erschließt sich der tiefere Sinn besser denjenigen Leserinnen und Lesern, die den Prätext kennen (vgl.: Blank, 2015, 41).

In diesem Sinn werden sich Rezipientinnen und Rezipienten mit dem entsprechenden literarischen Vorwissen weit stärker auf die Bildebene der Graphic Novel konzentrieren und die Text- bzw. Wortebene nur subsidiär mitlesen. Sie werden primär die zeichnerische Umsetzung der aus dem Prätext bereits bekannten Handlung analysieren und zusätzliche Erkenntnisse gewinnen. Die je nach Erwartungshorizont unterschiedliche Betrachtungsebene wird damit zu weitergehenden und auch differenzierten hermeneutischen Ergebnissen führen.

Dies ist nicht ausnahmslos so zu generalisieren, doch werden vom Prätext unbeeinflusste Rezipientinnen und Rezipienten trotz der Aussagekraft der Bildebene mit dieser alleine wohl nicht auskommen.

Trotzdem benötigt Fior's Graphic Novel, wegen der Wirkungsmacht seiner Bilder, nur einfach gestaltete Sprech- und Denkblasen. Der, wie erwähnt, nahezu originale Text steht dort in schwarzer Blockschrift auf rein weißem Grund. Die verwendeten beiden ‚Nichtfarben‘ Schwarz und Reinweiß stellen somit ein diametrales Gegengewicht und eine eindeutige Abgrenzung zur Kolorierung der Zeichnungen und Hintergründe der Panels dar. Meist stehen die Sprech- und Denkblasen innerhalb der ihnen zugehörigen Panels, mitunter aber befinden sie sich im Gutter oder werden in das nachfolgende Panel gezogen, womit die Bildebene mit der Wortebene auch optisch verbunden wird. Das verdeutlicht den szenischen Zusammenhang und erleichtert auch den Lesefluss und die Erkennbarkeit der Panelreihenfolge. Dies ist bei unkonventionell platzierten Panels hilfreich, etwa zur Lesbarkeit des sehr schmalen und die komplette Seitenhöhe nutzenden Panels (Fior, 2017, 45), das von Elses Heimweg aus dem Wald zur schon beschriebenen ganzseitigen Hotelansicht überleitet (ebd., 46).

### **3.2.3 Onomatopoetische Ebene**

Die Ebene der Lautmalung, der Onomatopoesie, kann als ‚Mischebene‘ von Text, Bild und Ton qualifiziert werden. Das Onomatopoetikum ahmt „als lautmalerisches Wort der gesprochenen Sprache ein nichtsprachliches, akustisches Phänomen nach“ (<https://gsw.phil-fak.uni-duesseldorf.de/diskurslinguistik>; Zugriff: 29.09.2022). Dabei wird das Bild durch die lautmalende Schrift so deutlich und fest „verankert“, dass „Schrift und Bild gleichermaßen zur Bedeutung des gesamten Artefaktes beitragen“ (Packard u.a., 2019, 33). Die Bild- und Wortebene werden also nicht bloß verbunden, sondern im „Artefakt“ gleichberechtigt vereinheitlicht. Mit dazu noch unterschiedlichen Lettering-Stilen wird so „das beharrliche Streben, das Wesen des Schalls auf Papier zu bannen“ (McCloud, 2001, 142) zu realisieren versucht. Die Geräuschbeschreibung mittels Onomatopoetika ist als Stilmittel in Comics nicht nur regelmäßig, sondern sogar häufig und in zahlreichen Varianten anzutreffen. Fior greift dieses für den Comic typische Stilmittel allerdings sehr selten, lediglich in drei Szenen und gleichlautend mit dem Primärtext auf (vgl. Schnitzler, 2017, [1924], z.B. 70). Das erste Mal ist Elses kurzes Auflachen als stakkatoartiges „HA“ ausgedrückt, als sie sich ihr nacktes Erscheinen im Hotelzimmer, quasi probeweise, vorstellt. Diese Probe ist auch mit der

Geräuschdarstellung (Fior, 2017, 56) eine Vorwegnahme der später relevanten Szene der Enthüllung vor dem Publikum. Dort erfolgt dann dieselbe Lautmalung insgesamt viermal unmittelbar nach der Schlüsselszene, in der sich Else nackt im Klavierzimmer des Hotels zeigt. Else bricht in Gelächter „HAHAHA“ aus, das durch die übergroße Schrift als sehr laut und durch die mehrmalige Wiederholung als anhaltend markiert ist (ebd., 72/73). Unmittelbar darauf lässt sie sich mit einem optisch langanhaltenden und im Lettering ebenfalls ‚laut‘ markierten Schrei, „AAAHHH“, in eine vorgegebene Ohnmacht sinken.

Danach verwendet Fior noch einmal die comictypische Geräuschbeschreibung, diesmal ohne eine dementsprechende Primärtextvorgabe, für das vom Nachtschiff herabfallende und in Richtung der etwas geöffneten Zimmertür rollende Glas, aus dem Else die tödliche Dosis des Schlafmittels Veronal getrunken hatte (ebd., 84). Die das Geräusch verschriftlichenden Worte „Tin Tirintin“, direkt ins Panel und über den rot schimmernden Spalt der leicht geöffneten Tür geschrieben, wirken, lautmalerisch sehr raffiniert, leise, aber dennoch Aufmerksamkeit erweckend. Das Verlangen nach Aufmerksamkeit richtet sich an Paul und Cissy, die vor Elses Zimmertür stehen und - wie es das Geräusch auch intendiert - daraufhin wieder ins Zimmer zurückkehren. Dieses, für sich allein betrachtet, völlig unscheinbare schmale Panel (ebd., 84) markiert allerdings einen entscheidenden Höhepunkt innerhalb des Schlussteiles der Erzählung. Würden nämlich Paul und Cissy die Dramatik der Situation, dass Else sich vergiften will, erkennen und rechtzeitig Gegenmaßnahmen treffen, könnte Elses Tod verhindert werden. Paul erkennt jedoch die Bedeutung des leeren Glases auf dem Boden und widmet sich weiter, wie offenbar schon zuvor, vor Elses Hotelzimmer, dem Austausch von Zärtlichkeiten mit Cissy, wie auf zwei Panels sehr direkt und fast obszön gezeigt ist (ebd., 84). Auf den nachfolgenden 12 Panels (ebd., 85 - 87) setzt sich daher Elses Abdriften in den Tod ungehindert fort.

### **3.2.4 Musikalische Ebene**

Fior adaptiert nun auch die Notenauszüge aus Schumans Klavierzyklus „Carnaval“ unverändert in die Graphic Novel (ebd., 66 - 68), genauso wie sie in Schnitzler Ursprungstext (Schnitzler, 2017, [1924] 68 u. 70) aufscheinen. Mit der Abbildung von Musiknoten stehen weitere „andere Zeichen“ (McCloud, 2021, 17) in Verwendung, die als Symbole für Einzeltöne stehen und in ihrer Zusammensetzung dann Klang- und Tonfolgen und insbesondere Musik eine eindeutig und universell verständliche Bedeutung geben. Sie lassen sich daher auf einer eigenen medialen Ebene, der sogenannten musikalischen Ebene, erörtern.

Obwohl sich die Notenauszüge in der Graphic Novel formal im Gutter befinden, vermitteln sie dort durch die große und blockhafte Darstellung den Eindruck selbständiger Panels. Manuele Fior setzt zu dieser Notendarstellung im ersten Teil der Erzählung ein Pendant: Er gibt dem Brief der Mutter, indem diese auf Else einwirkt, bei Dorsday ein Darlehen für den Vater zu erbitten, auch optisch eine gesonderte Bedeutung. Fior zitiert den Briefinhalt vorgeblich authentisch, im Lettering der faksimilierten mütterlichen Handschrift, womit einerseits eine außergewöhnliche Textfülle einhergeht. Andererseits unterscheidet sich auch die Darstellungsform nur dieser vier Seiten (Fior 2017, 18 - 21) deutlich vom vorangehenden und nachfolgenden Erscheinungsbild, nämlich durch die dominierenden Textmassen im Gutter, die von nur wenigen, hier untergeordnet wirkenden, Panels mit Detaileinstellungen unterbrochen sind. Wie schon bei den Notenauszügen vermittelt der Text im Gutter durch die komprimierte Form wieder den Eindruck von eigenständigen Panels. Die erwähnte Faksimilierung der mütterlichen Handschrift wirkt zwar auf der Wortebene, die optisch divergierenden Schriftzeichen in lateinischer Schrift statt in der Blockschrift des Textes weisen jedoch an eine starke - und weitere - Parallelität mit den zwischengeschalteten Musiknoten auf. In beiden Fällen beanspruchen die unterschiedlichen Zeichen und ihre wechselnden Abfolgen, Text mit Noten sowie Blockschrift mit Schreibschrift, die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter ähnlich wie in einem Musikstück, womit die ‚Briefszene‘ durchaus an dieser Stelle, auf der tonalen Ebene, der „Musikebene“, mit zu erörtern ist.

Die Abbildung der Notenauszüge aus Schumans Musikstück üben hier eine sehr spezielle ästhetische Funktion aus. Der, auch als intermedialer Bezug zu qualifizierende, Noteneinschub ist ident bereits in Schnitzlers Prätext abgebildet, er erhält jedoch in Fiors Adaption einen deutlich anderen Stellenwert als in der Novelle. Schnitzler beschreibt die Entblößung Elses nicht mit Worten, weder den Entblößungsakt selbst, noch die Reaktionen des Publikums darauf und auch nicht aus Elses Sicht im inneren Monolog, sondern es

bleibt Elses Enthüllung vor Publikum eine Leerstelle, markiert wird diese mit Musiknoten und zwar mit einigen Takten aus dem Stück *Reconnaissance*, [...] [eine] Vorgehensweise des Ausblendens des Unsagbaren, welches dadurch umso mehr betont wird (Saxer, 2014, 225).

Fior übernimmt nun die Noteneinschübe, sie treten allerdings nicht an Stelle von Elses Entblößung, sondern sind als deren Einleitung anzusehen. Das mit der Notenabbildung ausgedrückte Klavierspiel aus dem Musikzimmer begleitet Else ähnlich einer Fanfare auf dem Weg dorthin. Die eigentliche Entblößung ist bei Fior keinesfalls eine Leerstelle, ganz im Gegenteil leitet sie unmittelbar zur Hauptsequenz und zum zeichnerischen Höhepunkt über, indem Fior

die völlig nackte Else aus unterschiedlichen Blickwinkeln in der fast sakralen Darstellung der „Nuda Veritas“ (vgl.: hier, 23) zeigt. Das bei Schnitzler „Unsagbare“ (Saxer, 2017, 225) wird von Fior sinnbildlich und auch tatsächlich offen und öffentlich dargestellt, nämlich betont ‚vor‘ einen roten Vorhang gestellt (Fior, 2017, 70) und dabei noch hell ausgeleuchtet, wie es auch die beiden brennenden Kerzen als singuläres und daher auffallendes „mise-en-scene“ markieren (ebd., 70). Als Vorgriff auf das Film-Remake ist hier festzuhalten, dass Maschek in ihrer Adaption wieder zu einer - bezogen auf die Textsynchronisation - vertonten Leerstelle (zurück)kehren, wenn sie die Schlüsselszene mit Elses Entblößung im Musikzimmer (FE, Remake, 00:58:57 - 01:12:22) verbal gänzlich unkommentiert nur der Musik von Franui überlassen.

### **3.3 Paratextuelle Ergänzungen als Adaption**

Im zentralen Interesse der Untersuchung stehen nun die Unterschiede in den beiden deutschen Buchauflagen der Jahre 2010 und 2017. Die Abweichungen bestehen ausschließlich aus Paratexten, denn in ihrem narrativen Inhalt unterscheiden sich die beiden Ausgaben nicht, dieser bleibt unverändert und vollständig erhalten. Allerdings entfalten die Paratexte in der späteren Ausgabe maßgebliche Auswirkungen. Insbesondere wird die Figur der Protagonistin Else und ihr Erscheinungsbild verändert und die in den Änderungen enthaltenen Parameter verschieben das von der Protagonistin ausgehende Emotionalisierungsvermögen und beeinflussen ihre Sympathiewirkung. Dadurch lässt sich die Ausgabe 2017 als eigenständige Adaption betrachten, die nicht nur Schnitzlers Prätext fortschreibt, sondern genauso einen Bedeutungswandel der Figur der Else im Vergleich zur Ausgabe 2010 herbeiführt und damit auch diese Ausgabe adaptierend verändert. Dies ist hauptsächlich der deutlich unterschiedlichen Umschlaggestaltung geschuldet, doch ehe diese genauer zu betrachten ist, ist der Komplex der formalen Unterschiede darzustellen.

#### **3.3.1 Einleitende Glossierung der beiden Comicteile**

Die broschiierte Ausgabe aus 2010 beginnt mit einer Leerseite mit der Überschrift „ERSTER TEIL“, ehe nach einer weiteren Leerseite ein ganzseitiges Panel mit einem aufspringenden Tennisball (Fior, 2010, 5) die Erzählung einleitet. Dieser Tennisball mit der gezeichneten ‚Sprungbahn‘ (ident auch Fior, 2017, 5) lässt die Betrachtenden selbst ‚ins Spiel einsteigen‘. Ihre Blickrichtung wird auf den sich, gefühlt, weiterbewegenden Tennisball gelenkt und sie

werden dadurch zum Umblättern auf die nächste Buchseite eingeladen. Auf den Folgeseiten werden jeweils die handelnden Hauptcharaktere, Paul, Cissy und die Protagonistin Else, in ganzseitigen Panels (ebd., 6 - 9) präsentiert und schließlich in einem doppelseitigen Panel mit weitwinkliger Totaleinstellung vor dem großzügigen Hotelgebäude und dem stimmungsvollen Landschaftspanorama (ebd., 10/11) räumlich verortet.

Mit dem aufspringenden Tennisball setzt Fior überdies Schnitzlers literarischen „in medias res“-Einstieg in die Novelle zeichnerisch ident um. „Du willst wirklich nicht mehr weiter spielen, Else?“ „Nein Paul, ich kann nicht mehr. Adieu. Auf Wiedersehen, gnädige Frau“ (Schnitzler, 2017, [1924], 5). Dies sind die allerersten Dialogsätze der Novelle, wobei sich Elses Verabschiedung an die „gnädige Frau“, Cissy, richtet.



Abb. 3, Foto Seite 3, Manuele Fior, 2017

Die aktuelle Buchausgabe der Graphic Novel 2017 beginnt nun, abweichend zur Ausgabe 2010, wie voranstehend in Abbildung 3 erkennbar, mit zwei versetzten kleineren Panels mit der Hotelansicht, die graphisch schwarz umrandet sind, eine weniger sorgfältige und mitunter in den Gutter auslaufende Kolorierung aufweisen und dadurch deutlich skizzenhaft wirken. Und auch in der deutschen Ausgabe unübersetzt, nämlich in italienischer Sprache, stehen neben den skizzierten Panels handschriftlich faksimiliert dieselben beiden Dialogsätze Schnitzlers „Nein Paul, ich kann nicht mehr. Adieu“ sowie „Auf Wiedersehen, gnädige Frau“ (vgl.: Fior, 2017, 3). Obwohl im Buchinneren, lassen sich diese Skizzen, eben durch ihr markant anderes

Erscheinungsbild, als zeichnerische Glossen, somit Paratexte, qualifizieren. Diese dem Zeichner als ‚persönliche Anmerkung‘ zuordenbare Erweiterung der Einleitung baut Spannung auf und macht neugierig auf den Verlauf der Graphic Novel, die nun erst, in Zeichnung und Text ident zur Ausgabe 2010, mit dem beschriebenen aufspringenden Tennisball als tatsächlichem Einstieg beginnt.

Allerdings ändert die in der vorstehenden Abbildung 3 gezeigte, in der deutschen Ausgabe 2017 eingefügte Glossierung die Lektüreeerwartung der Lesenden maßgeblich. Denn insbesondere, wenn Comicleserinnen und -leser mit Schnitzlers Ursprungswerk vertraut sind, führt die Glossierung zu einem Induktionsprozess. Scott McCloud versteht darunter das „Phänomen, dass wir das Ganze erkennen, obwohl wir nur Teile davon wahrnehmen“ (McCloud, 2001, 71) und führt dazu aus: „Im täglichen Leben ziehen wir oft induktive Schlüsse, wenn wir auf der Basis unserer Erfahrungen im Geiste vervollständigen, was wir unvollständig wahrnehmen“ (ebd.). McCloud beschreibt mit diesem Prozess generell die Erfassung fragmentarischer Darstellungen. „Die Induktion kann vielfältige Formen annehmen, einfache wie komplexe“ (ebd., 72). Insbesondere im Comic werden mit Hilfe von Induktionen stark vereinfachte und damit unvollständige Darstellungen, sowohl von Einzelbildern innerhalb eines Panels, als auch von Sequenzen zwischen mehreren Panels, aufgrund von Erfahrungswerten zu einem vollständigen bildhaften Eindruck oder sequenziellen Geschehensablauf verbunden. Dies geschieht „ganz von selbst und ohne besondere Anstrengung“ (ebd.). Der Induktionsprozess funktioniert daher auch sehr gut in dieser vorangestellten Einleitungsglosse. Das ‚Nicht-mehr-Können‘, ausgedrückt in den beiden Dialogsätzen, erfährt nun keinen Bezug auf Elses Tennispiel mit Paul und Cissy, wie in der Novelle, sondern führt im Zusammenwirken mit den beiden Panel-skizzen, nämlich violett-dunklen Hotelfragmenten, umgeben von dichtem Wald, zum induktiven Schluss auf Elses Tod. Die Abschiedsfloskeln sind nicht mehr erkennbar an Sportkameraden gerichtet, sondern beziehen sich vielmehr auf ihren endgültigen Abschied, womit an dieser Stelle auch bereits ein Wandel im Emotionalisierungspotential verbunden ist. Den Rezipierenden wird mit den beiden düster kolorierten Panels und den außerhalb dieser stehenden, handschriftlich faksimilierten, Abschiedsworten bereits einleitend das Scheitern, das ‚Nicht-mehr-Können‘, der in dieser Einleitung weder gezeigten noch genannten, jedoch titelgebenden Protagonistin induktiv vermittelt. Dass „manche Formen der Induktion gezielt von den Autoren erdacht [werden], um Spannung zu erzeugen oder das Publikum zu fordern“ (ebd.), scheint für dieses Beispiel die naheliegende Erklärung zu sein.

Ähnlich ergänzt Fior auch die zweite ursprüngliche Leerseite mit der Überschrift „ZWEITER TEIL“ (Fior, 2010, 47) durch einen ‚Vorspann‘. Die Ausgabe 2017 zeigt auf der entsprechenden Seite (Fior, 2017, 47) drei, wieder schwarz umrandete, Panels, die neuerlich und noch deutlicher durch rasche Stiftführung sowie nachlässige und unvollständige Kolorierung als Skizzen erkennbar sind. Eines der Panels ist leicht durchgestrichen und im Gutter befinden sich zwei Farbflecken. Durch diese Skizzen wird keine erkennbare Induktion ausgelöst, allerdings weckt gerade der fehlende Zusammenhang mit der Narration zusätzliche Neugier und Spannung. Diese Skizzen wirken leicht und flüssig gezeichnet, ein Eindruck, der aber schon durch die Farbgestaltung der nächst folgenden Seite relativiert wird. Denn eine lange, aus zwei gesonderten Szenen bestehende Sequenz von insgesamt 15 Panels leitet inhaltlich den eigentlichen zweiten Teil ein. Sie zeigt die vom Treffen mit Dorsday in die Hotellobby zurückkehrende Else, die dort bereits von Paul erwartet wird, der über ihr abendliches Ausbleiben beunruhigt ist. Die einzelnen Panels zeigen die Personen fast ausschließlich in halbnahen oder nahen Einstellungen. Dadurch entstünde zwar eine grundsätzlich beruhigende Intimität in diesem Gespräch zwischen Else und Paul. Doch die Kleidung der Protagonisten in Schwarz- und Grautönen, ihre bleichen Gesichter und die gelbgrüne Hintergrundkolorierung verleihen der vordergründigen Harmonie eine bedrohliche Dimension (Fior, 2017, 49/50). Damit wird die dramatische Handlung des zweiten Teiles unmittelbar und deutlich akzentuiert eingeleitet, ungeachtet der vorangestellten, wiederum als Glossierung zu qualifizierenden, Skizzen (ebd., 47).

### **3.3.2 Beifügung eines Anhangs**

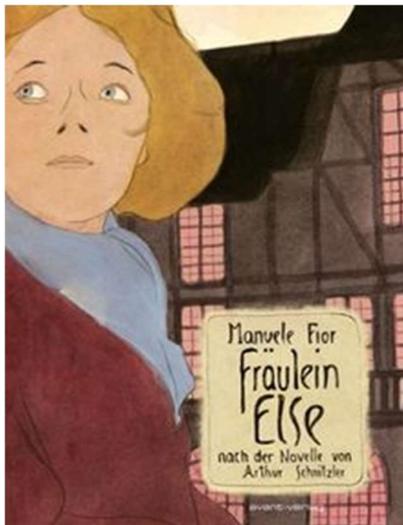
Markant ist auch der ‚Anhang‘ nach dem Ende der Erzählung, der auf acht unnummerierten Seiten, die erste mit der Überschrift „Skizzen“ (Fior, 2017, Seite entspricht 89) versehen, ein Potpourri an Entwürfen in unterschiedlichen Entstehungsstadien, ähnlich dem ‚making of‘ nach manchen Filmen, umfasst. Diese Skizzen, teils nur mit einem Stift gleichsam ‚hingeworfen‘, teils aber auch koloriert, zeigen vor allem Entwürfe der Titelfigur Else, in verschiedenen Ansichten und Posen und mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken.

Auf den beiden vorletzten Seiten des Anhangs fällt das bereits erwähnte doppelseitige und sorgfältig finalisierte Brustbild Elses vor der Kulisse des Hotels in den Bergen auf. Else ist darauf als hübsches, elegantes, jugendlich frisches Mädchen dargestellt. Dass sie eine ‚anständige‘ junge Dame ist, lassen der offene klare Blick im noch kindlich runden, ungeschminkten Gesicht

und nicht zuletzt die Kleidung vermuten. Elses roter Mantel und das blaue Halstuch wirken nicht unmodern, doch außer dem Gesicht ist kein unbedecktes Stück Haut zu sehen. Allenfalls lässt sich aus dem in die Ferne gerichteten Blick, der sehnsuchtsvoll und schwärmerisch wirkt, interpretieren, dass sie sich bereits ihrer Weiblichkeit und damit auch sexuellen Ausstrahlung bewusst ist.

Diese Doppelseite mit Elses Großportrait bildet den vorder- wie auch rückseitigen Buchumschlag der broschiierten Ausgabe 2010 und wurde nun, in der Ausgabe 2017, in den Anhang ‚verbannt‘, sie übt quasi nur mehr eine Erinnerungsfunktion an das seinerzeitige Coverbild aus. Die naheliegende Interpretation scheint zulässig, dass Fior auch selbst dieses objektiv sehr schöne Portrait der Protagonistin den Betrachterinnen und Betrachtern der aktuellen Werk- ausgabe jedenfalls nicht vorenthalten will.

### 3.3.3 Austausch des Coverbildes



Coverbild Graphic Novel, Manuele Fior, Fräulein Else, Ausgabe 2010  
(<http://comic.highlightzone.de/manuele-fior-fraeulein-else/12.11.2022>)



Coverbild Graphic Novel, Manuele Fior, Fräulein Else, Ausgabe 2017 (<http://comic.highlightzone.de/manuele-fior-fraeulein-else/12.11.2022>).

Auf der Cover-Vorderseite der Ausgabe 2017 befindet sich nun eine „ganz andere Else“, weder die verbildlichte Frauengestalt, die ‚Schnitzler gedichtet‘ hatte, noch die Figur, die dem weiteren - unverändert gebliebenen - Inhalt und Handlungsverlauf der Graphic Novel entspricht. Das Coverbild 2017 zeigt eine Ganzkörperansicht der sitzenden Else, lediglich die Füße sind ‚abgeschnitten‘. Else ist hier nicht als ‚unschuldiges‘, das heißt sexuell unerfahrenes, Mädchen gezeichnet, sondern sie hat auf diesem Bild die Schwelle zur sexuell reifen, erotischen Frau deutlich überschritten. Das ist an ihrer herausfordernden, ‚lasziv‘ wirkenden Körperhaltung und an der freizügigen Kleidung erkennbar. Else trägt lediglich Strümpfe, die einen Teil des Oberschenkels oder schon Gesäßes sehen lassen und ein tief dekolletiertes Unterkleid, das auf den seitlichen Brustansatz blicken lässt. Die Frisur erscheint als kaum zu bändigender Lockenkopf, das ursprünglich runde Gesicht Elses ist hager mit erkennbar geschminkten Augen, die nicht neugierig, sondern wissend, ‚erfahren‘, in die Ferne schauen. Else hält ein leeres Glas in der Hand, das bereits ausgetrunkene ‚Veronal-Glas‘, was sich, sofern man die Adaptionsvorlage nicht sehr genau kennt, erst im Verlauf der Lektüre herausstellt. Denn ohne entsprechendes Vorwissen legt die stark sexualisierte Figurendarstellung als Ersteindruck auf dem Buchcover den Schluss nahe, Else hätte, nach einer sexuellen Begegnung, gemeinsam mit ihrem Liebhaber ein Glas Wein getrunken. Das Portrait erinnert neuerlich an ein expressionistisches Werk von Gustav Klimt, Henri Toulouse-Lautrec oder auch, wegen der Ähnlichkeit in Kopfhaltung, Gesichtsausdruck und Körperdarstellung, an Egon Schieles Frauenportraits, etwa an das Bild „Sitzende Frau mit hochgezogenem Knie“. Diese berühmten

Expressionisten haben bevorzugt Frauentypen porträtiert, die auch Schnitzler häufig und gerne literarisch abbildet, nämlich

Frauen, die sich mit Männern vor und außerehelich einließen: von der untreuen Eherauüber die Kokotte und das ‚süße Mädels‘ bis hin zur öffentlichen Dirne. Diese Frauen gehörten den Männern mehr oder weniger gemeinsam. Man unterhielt sich über ihre Qualitäten (Rothe, 1997, 132).

Mit einem gleichartigen Coverportrait der Protagonistin wird Else mit einer dieser Frauengestalten jedenfalls konnotiert, wahrscheinlich sogar a priori gleichgesetzt.

Der expressionistisch eckige, markant konturierte und daher leicht abstrahierte Zeichenstil des aktuellen Coverportraits wirkt im Vergleich zum Coverbild 2010 auch deutlich stärker cartoonisiert (vgl.: Packard u.a., 2019, 24), womit einerseits eine Überzeichnung der erotischen Komponente und andererseits die Verdeutlichung des erwähnten expressionistischen Bildeindrucks verbunden ist.

Grundsätzlich erfüllt der Buchumschlag zunächst eine Marketingfunktion, er soll potentielle Leserinnen und Leser auf das Werk aufmerksam machen und zu einem Kauf animieren. Dies geschieht primär mit einem markanten Umschlagbild, aber auch mit den komprimierten Hinweisen zum Inhalt auf der Rückseite des Druckwerkes. Dabei wirkt das Bild einerseits als erste Verbindung zwischen den Lesenden und dem später zu entdeckenden Text und andererseits auch als Brücke zwischen ihnen und dem Autor.

Book covers can be seen as a doorway through which we glimpse the text. The illustrated font is an advertisement and a tease, partially revealing, partially concealing the content. It is the threshold between the public commercial arena where the book is for sale and the more intimate world of the text where the author speaks to us alone. In the bookshop or the library it is a place of negotiation and decision. The cover dallies with us - should we open the book? Should we take it and own it? Will it give us the enjoyment we seek? (Weedon, zitiert in Sonzogni, 2011, 10).

Diese Marketingfunktion des Coverbildes, das zu einer weiteren Befassung mit dem Werk auffordert und nicht zuletzt zu einer Kaufentscheidung führt, betont Weedon, indem er auf die weitere Funktion des Coverbildes als eine „Schwelle“, die den öffentlichen Verkaufsbereich vom privaten ‚Lesebereich‘ abgrenzt und trennt. Piters belegt in einer Untersuchung zu Buchumschlägen und ihrer Funktion deren „wichtige Rolle in Bezug auf das Kaufverhalten“ (Piters, zit. in: Stefan, 2006, 27) und hält präzisierend fest, dass

der Buchumschlag „treffend“ sein muss, um das Interesse am Buch zu wecken. ... [D]ie Vorderseite eines Buches ist von immenser Bedeutung. Sie sollte unbedingt auf den ersten Blick erkennbar machen, um welches Buchgenre es sich handelt (Piters, zit. in: ebd., 27).

Die Forderung nach der Erkennbarkeit des Genres erfüllt Fior mit beiden Ausgaben der Graphic Novel. Beide Coverbilder zeigen das cartoonisierte Frauenportrait der Protagonistin und stellen damit auch die ‚Bildsprache‘ der Graphic Novel in den Vordergrund, 2010 ist die Cartoonisierung, wie erwähnt, deutlich schwächer als in der Neuauflage 2017.

Dem Buchcover kommt allerdings eine grundsätzliche Informationsfunktion zu, die über die Gattungsspezifizierung noch deutlich hinausreicht. Auf den ersten Blick, das bedeutet in nur wenigen Sekunden, sollte das Coverbild geeignet sein

to inform the reader of the text by (a) displaying the title and the author, (b) summarizing in images and words the text and (c) remind the reader of what he already knows of the text (Sonzogni, 2011, 16).

Diese Ansprüche sind ebenfalls in beiden Coverbildern umgesetzt. Denn der bekannte Titel „Fräulein Else“ verweist bereits auf dem Buchumschlag auf Schnitzlers literarisches Ursprungswerk, allerdings deutlich mit dem Zusatz „nach der Novelle von Arthur Schnitzler“, was unmissverständlich auf eine Adaption des Präwerkes schließen lässt. Der Name des Zeichners Manuele Fior entspricht dem Titel sowohl in Schriftbild als auch Größe der Buchstaben. Die Abbildung der Protagonistin Else auf dem Coverbild ist naturgemäß sehr geeignet, auch die, von Sonzogni geforderte, Erinnerungsfunktion für die - potentiellen - Käuferinnen und Käufer der Graphic Novel erfüllen und stellt damit ein taugliches Fragment sowohl aus dem Primärtext als auch aus der Comicaaption selbst für deren Cover dar.

Allerdings kommt im Falle eines Comics oder einer Graphic Novel dem Umschlagbild als „doorway“ - wie dargestellt im ersten Schritt zum Genre und dann zum Text und dem Autor oder Zeichner bzw. der Autorin oder Zeichnerin - eine deutlichere und erweiterte Funktion zu. Es werden nicht nur Erwartungen an den narrativen Inhalt, die Erzählung, geweckt, sondern gerade auch auf die Ausgestaltung der Bilder, die Zeichensprache, im Buchinneren. „The glimpse“ (Sonzogni, 2011, 10) ist zwar weiterhin und unverändert auf die Handlung gerichtet, im Comic ist allerdings deren Manifestierung in der Bildsprache vorrangig von Interesse. Das ‚Leseerlebnis‘ der Sprechblasen und anderen Textunterlegungen steht nicht im Zentrum der Erwartungen von Comicleserinnen und Lesern.

Die Fragmentierung im Coverbild lässt daher üblicherweise eine Kontinuität sowohl in der Gestaltung der Zeichnungen selbst wie auch an der Stärke ihrer Cartoonisierung und zeichnerischen Abstrahierung erwarten. Es macht einen Unterschied, ob eine Erzählung durch feingezeichnete, mimetische Aquarelle oder etwa plakative Strichfiguren illustriert ist.

Das „Fräulein Else“ in der Ausgabe 2010 lässt die Lesenden diesbezüglich nicht im Unklaren, der entsprechend dem ersten Bild Elses auf dem Buchcover erwartete Zeichenstil wird kontinuierlich fortgesetzt. Das Portrait Elses auf dem Cover 2010, wie beschrieben als unschuldiges, junges, etwas verträumtes Mädchen, stellt überdies ein tatsächliches Fragment im Sinne eines Bruchstückes aus dem Buchinneren dar, denn dort befindet sich eine diesem - fast - genau entsprechende „point of view“-Einstellung auf Elses Gesicht (Fior, 2010, 14).

Nicht ganz so klar erscheint dagegen die Fortschreibung der Erzählung, die Manuele Fior durch den Wechsel des Titelbildes auf dem Buchumschlag der Ausgabe 2017 vornimmt. Das Cover 2010 ist schon deshalb reizvoll und erzeugt besondere Aufmerksamkeit, weil Elses Großportrait den gesamten Buchumschlag auf Vorder- und Rückseite umspannt. Jetzt, in der Buchausgabe 2017, ist die sexualisiert dargestellte Else lediglich auf dem Frontcover zu sehen, sodass die beiden Buchdeckel voneinander unabhängige Informationen enthalten. Die Rückseite dieses Buchumschlages zeigt, wiederum fragmentarisch, zwei Panels aus dem Buch, nämlich Else mit Dorsday, mit jeweils zur Fratze verzerrten Gesichtsportraits (Fior, 2017, 34). Auch sind die Textverweise etwas ausführlicher und mit zwei Rezensionsausügen unterlegt.

Genette befasst sich mit den Auswirkungen von wechselnden Paratexten generell und geänderten Coverbildern speziell auf die Leserschaft.

Being immutable, the text in itself is incapable of adapting to changes in its public in space and over time. The paratext - more flexible, more versatile, always transitory because transitive - is, as it were, an instrument of adaptation. Hence the continual modifications in the 'presentation' of the text (that is, in the text's mode of being present in the world), modifications that the author himself attends to during his lifetime (Genette, 1997, 408).

Genette sieht damit die - gerade auch äußere - Erscheinungsform und Präsentationsform eines Werkes durch seine Paratexte geeignet, dieses Werk selbst und neuerlich zu adaptieren, was sich anhand der beiden „Else“-Coverbilder von Manuele Fior sehr gut beweisen lässt. Wenn- gleich nun damit auch keine mediale Adaption, wie eingangs beschrieben, im engeren Sinne gemeint ist, findet dennoch eine Fortschreibung der ersten deutschsprachigen Comicausgabe 2010 durch die paratextuell veränderte Ausgabe 2017 statt, wobei dem Coverbild besondere Bedeutung zukommt. Die Beibehaltung des ursprünglichen Coverportraits im Anhang der Neu- ausgabe stellt gleichzeitig einen intramedialen Bezug auf die frühere Ausgabe 2010 dar.

### **3.4 Darstellung der Protagonistin**

Nach der generellen Betrachtung der paratextuellen Unterschiede und insbesondere der jeweiligen Coverbilder auf den beiden Comicausgaben stellt sich die Frage nach den damit verbundenen Auswirkungen auf die Betrachterinnen und Betrachter. Dass durch im Zeichenstil stark differierende Coverportraits eine unterschiedliche Erwartungshaltung auf die zeichnerische Fortsetzung im Buchinneren entsteht, war bereits festzustellen. Nun ist zu untersuchen, ob und wie weit die Figurenanalyse und die Charakteristik der Hauptfigur Else von den unterschiedlichen Darstellungen beeinflusst werden und ob eine differierende Emotionalisierung und damit auch unterschiedliche Empathie- und Sympathie lenkung, insbesondere durch Elses Portrait auf dem jeweiligen Cover, ausgelöst wird. Dafür werden erkennbare Codierungen in den Bildern, aber auch im Text von Sprechblasen im Comic auf ihren figuralen Informationsgehalt und ihre Eignung zur Sympathiesteuerung für oder auch gegen eine Figur geprüft. Zunächst jedoch sind die, auch im Mittelpunkt der Erörterung stehenden, figurenanalytischen Erkenntnisse aus dem Prätext wie auch der Comicaaption(en) zu generieren. Danach erst lässt sich ein Abgleich der in den beiden Coverportraits enthaltenen Figureninformationen wie auch des davon ausgehenden Emotionalisierungspotentials vornehmen und schließlich Übereinstimmungen oder Abweichungen in der Aussagekraft beider Portraitzeichnungen feststellen.

#### **3.4.1 Figureninformation in Prätext und Comicaaption**

Verallgemeinernd kann Arthur Schnitzlers Else als junges Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenwerden bezeichnet werden, das dabei ist, seine erwachende Sexualität zu entdecken und sich seiner körperlichen, insbesondere erotischen Ausstrahlung bewusst zu werden. Für einen Erklärungsversuch, warum Else beim Versuch als gute und gehorsame Tochter ihre Eltern vor dem Ruin zu retten und sich gleichzeitig dem ungebührlichen Ansinnen des welterfahrenen Lebemanns Dorsday, sich ihm nackt zu zeigen, zu widersetzen, so tragisch scheitert, greift diese simple Beschreibung allerdings zu kurz. Hierfür bedarf es einer tieferen Figurenanalyse in Verbindung mit einer näheren Betrachtung auch und gerade der den individuellen Charakter prägenden Gesellschaftsstruktur in der damaligen Zeit nach dem 1. Weltkrieg.

Von den Mädchengestalten, die Artur Schnitzler geschaffen hat, von den vielen, gütig oder zärtlich oder leidenschaftlich geschauten Mädchengestalten ist keine so vollkommen erfaßt, so bis in die verborgensten Seelentiefe durchdrungen, wie diese Else (Saltz zit. in: Lange-Kirchheim, 2018, 43).

Wenn Felix Salten in einer der allerersten Rezensionen zu Schnitzlers Novelle die Protagonistin „bis in die verborgenste Seelentiefe“ gezeichnet und „vollkommen erfasst“ beurteilt, so erlaubt selbst diese, aus heutiger Sicht euphorische und kategorische, Aussage die Feststellung, dass das Charakterbild Elses vielschichtig und facettenreich ist, wie es auch mannigfaltige Rezensionen seit damals und bis heute erkennen lassen.

So charakterisiert Henrike Hahn die Protagonistin zunächst anhand äußerer und überwiegend objektiver Merkmale.

Schnitzlers Fräulein heißt Else T., ist 19 Jahre alt und stammt aus Wien. [...] Sie ist die Kindfrau mit androgyner Gestalt und rötlichblonden Haaren, [...] mit jüdischer Abstammung (Hahn, 2014, 114).

Max Haberich erkennt offenbar keine „Kindfrau“ mehr, er sieht vielmehr die erwachsene Frau im Spiegel ihrer Zeit. „Else ist eine Frau der neuen Zeit, zumal sie sich nicht nur ihrer körperlichen Vorzüge voll bewusst ist, sondern auch ihres sexuellen Magnetismus“ (Haberich, 2017, 247). Er stellt an Else auch ein sehr „natürliches Verhältnis zu ihrem Körper“ (ebd.) fest, das sich in häufigem, durchaus lustvollem Betrachten ihres Spiegelbildes und dadurch veranlassten Selbstreflexionen deutlich manifestiert: „Die Lampe über dem Spiegel schalt ich ein. Wie schön meine rotblonden Haare sind, und meine Schultern; meine Augen sind auch nicht übel“ (Schnitzler, 2019 [1924], 56). Dagegen sieht etwa Landauer die Protagonistin weniger als eine so ausdrucksstarke und selbstbewusste junge Frau, sondern doch wieder als neunzehnjähriges Mädchen, das sich „zwischen Jugendlichkeit und dem Eintritt in die Welt der Erwachsenen, [...] in einer Phase der Veränderungen“ (Landauer, 2013, 30) befindet. Er betont ebenfalls Elses, durchaus noch jugendliches, Kokettieren mit ihren körperlichen Vorzügen und der damit einhergehenden Ausstrahlung, allerdings wird von ihm auch gleichzeitig auf die Grenzen der, wiederum jugendlichen, Selbstüberschätzung verwiesen.

Ihre Schönheit nimmt in Elses Selbstwahrnehmung eine zentrale Stellung ein, immer wieder versichert sie sich ihrer Attraktivität, aus der sie einen Großteil ihres Selbstwertgefühls bezieht und von der sie sich einen gesicherten Standort in der Gesellschaft verspricht. [...] Allerdings zeigt sich späterhin, dass Else das Potential ihrer Schönheit, als Mittel ihre eigenen Wünsche und Ziele durchzusetzen, überschätzt (ebd., 33).

Fior greift diesen Blickwinkel auf sehr ähnliche Weise zeichnerisch auf. Auch in seiner bildhaften Darstellung erkennt sich Else zwar phasenweise als jung und schön und gefällt sich daher sogar in der Vorstellung ihres nackten öffentlichen Erscheinens. Dies wird etwa deutlich, wenn Else sich, in erotischer Wäsche, in ihrem Hotelzimmer im Spiegel betrachtet und sich dabei ihr nacktes Erscheinen erst vor Dorsday allein, dann vor allen Hotelgästen, mit den, zwei Panels verbindenden, Worten „die ganze Welt soll mich sehen“ (Fior, 2017, 56) ausmalt. Diese Szene

ist auf insgesamt acht Panels in den Farbfamilien grün/gelb und braun/schwarz ausgedehnt. Else überbetont in dieser Sequenz vermeintlich ihre Schönheit, sie ruft „Schön, ich bin schön“ (ebd., 56)! Doch für die Betrachtenden kommt durch ihre Unsicherheit, etwa mit der Frage „Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel“ (ebd., 57), sehr wohl zum Ausdruck, dass all dies dem verzweifelten Wunschdenken oder Phantasieren eines unerfahrenen Mädchens entspricht, das ein unsittliches Verhalten vor sich selbst zu rechtfertigen versucht. Genauso gleiten auch die Gedanken von Schnitzlers Else in derselben Szene des Prätextes zwischen Vorstellungen und der Realität hin und her, wenn Else sich über ihre Schönheit und damit in Zusammenhang stehenden Zukunftsaussichten Gedanken macht, die sich auch auf ihren nackten Körper beziehen. „Nackt willst du mich sehen? Das möchte mancher. Ich bin schön, wenn ich nackt bin“ (Schnitzler, 2019, [1924], 35). Else beurteilt sich und ihre Schönheit nicht allein nach ihren Maßstäben, sondern sie versucht sich ebenso von außen zu reflektieren, mit den Augen dritter Personen, sogar jenen ihres Widersachers Dorsday. Dies ist in einer der seltenen, allerdings von Else als Analepse erzählten, Figurenreden des Prätextes deutlich erkennbar, worin Dorsday feststellt, „es geht ein Zauber von Ihnen aus, Else, den sie selbst wohl nicht ahnen“ (ebd., 35).

Die Charakterisierung Elses in ihrem figurentypischen Wechselspiel zwischen noch jugendlichem und schon erwachsenem Verhalten weist durch mehrfache Wiederholungen im Text eine hohe Figurenstabilität auf (vgl., Jannidis, 2004, 208). Sie ist allerdings, im Prätext jedenfalls durchgängig, auf Elses Eigendarstellung im inneren Monolog zurückzuführen, gleich ob sie sich in einem „Spiel des Gefallen-Wollens, schon bevor sie sämtliche Hüllen fallen lässt“ (Saxer, 2014, 224) bewegt oder ob sie „ständig reflektiert, wie ihr Auftreten wirkt“ (ebd., 224). „Auch wenn Else immer wieder als femme fatale dargestellt wird, entlarvt ihre Gestik sie doch auch als unsicheres junges Mädchen“ (Blank, 2015, 218). Wenn Fior nun Else als Figur im Bild objektiviert, mit ihrer Gestik und in ihrem Verhalten zwischen Mädchen und reifer Frau zeichnet, verkörpert sie damit weiterhin und nun auch in einer Außensicht erkennbar, die „gespaltene Weiblichkeit“ (ebd., 224) ihrer Zeit. „Während Männer als Subjekte des Blicks Frauen anschauen, sehen Frauen als Objekte des Blicks, wie die Männer sie anschauen“ (ebd., 224). Nicht zuletzt dieses Nach-außen-gerichtet-Sein der weiblichen Selbstbetrachtung wird Else schließlich zum Verhängnis, wenn sie ihre Entblößung nicht mehr, so wie in ihren Vorstellungen, als zwar unanständige, aber dennoch erotisch-prickelnde ‚Mutprobe‘ ansieht. Sobald sie ihr „Nackt, ganz nackt. [...] Ich, die Jungfrau, ich traue mich. [...] Aber andere trauen

sich nicht. Sie möchten ja alle so gern “ (Schnitzler, 2019, [1924], 59), als jenen gesellschaftlichen Verlust von Ehre und Integrität überdeutlich realisiert, nämlich im Bewusstsein, dass ihr die ‚feine Gesellschaft‘ diesen Skandal nicht verzeihen wird, sieht sie keinen anderen Ausweg als Selbstmord.

In ihrer Gesellschaftsschicht wird Else als die „unverheiratete bürgerlich-behütete Tochter“ (Saxer, 2014, 222), das „Mädchen aus gutem Haus, dessen Eltern den Standard nicht halten können“ (Schmidt-Dengler, in: Schnitzler, Anhang, 102) und die „junge Dame aus guter Familie [und] unverheiratete Tochter eines stadtbekanntem Advokaten“ (Hahn, 2014, 114) wahrgenommen. Diese Kriterien spiegeln den dargestellten Blick von außen wider, den Fior, wie schon beschrieben (vgl.: hier, 25) in seinen wenigen, aber eindringlichen Point-of-View-Einstellungen aus Elses Sicht, insbesondere jenen auf die schockierten Augenzeugen von Elses Entblößung (Fior, 2017, 72/73), aufzeigt. Es ist darin nicht nur allein dieser objektive, meist männliche, Blick verkörpert, dem sich Else womöglich hätte widersetzen können, sondern gleichzeitig auch jener der sozialen Wahrnehmung (vgl.: Saxer, 2014, 223), der über sie nachhaltig urteilt. Die gesellschaftliche Beurteilung und letztlich Verurteilung richtet sich nicht primär auf das psychologische Innenleben einer Heranwachsenden, sondern eben auf die Erfüllung der Kriterien und Ansprüche der Gesellschaft, die „das enge Gesellschaftskorsett“ (ebd., 224) prägen und Elses „Ausbruchsversuche“ (ebd.) nicht tolerieren. In diesem Sinne zieht auch Blank ein Fazit aus der figuralen Analyse der Protagonistin: „Else ist im Comic einfach ein junges Mädchen aus guter Familie, das zum Opfer einer unter der Oberfläche verkommenen bürgerlichen Gesellschaft wird“ (Blank, 2015, 218).

### **3.4.2 Sympathie lenkung in Prätext und Comica daption**

Diese gesellschaftlichen Kriterien vervollständigen nicht nur die Charakteristik und Figurenanalyse generell, sondern sie sind als starke Inferenzen geeignet, eine plausible und nachvollziehbare Erklärung für Elses Verhalten zu liefern, das nicht zuletzt im Kontext des gesellschaftlichen Umfeldes betrachtet werden muss. Dadurch erlangt das soziale Umfeld maßgeblichen Einfluss auf die Figurenwahrnehmung durch die Leserinnen und Leser, weil objektive Informationen grundsätzlich die Zuverlässigkeit der Figureninformation prägen oder erhöhen (vgl.: Jannidis, 2004, 203ff). Denn

je näher die Darstellung dem jeweiligen „Innenleben“ der Figur sprachlich kommt, z.B. durch erlebte Rede oder stream of consciousness, umso stärker ist das subjektive Moment der Wahrnehmung markiert, und entsprechend weniger zuverlässig wird die gegebene Information einzuschätzen sein (ebd., 203).

Ob nun „die Aufmerksamkeit des Lesers von der Ebene des Geschehens auf die Ebene des Erzählers verlagert“ (ebd.) werden kann, sodass die Leserin oder der Leser nicht nur von der Handlung, sondern gleichermaßen von der Figur selbst emotional eingenommen werden hängt, zwar nicht nur, aber durchaus in maßgeblichem Umfang, auch von deren Zuverlässigkeit ab. Das Publikum wird sowohl bei der Lektüre als auch bei Betrachtung von Film- oder Comicadaptionen eher geneigt sein, sich den Standpunkt eines Charakters zu eigen zu machen, dem es vertrauen kann und dessen Worten es glaubt. Je zuverlässiger die Figur erscheint, desto einfacher fällt die Identifikation mit ihr und dieses Identifikationspotential weckt fast zwangsläufig und automatisch Empathie und Sympathie für die fiktive Figur. Zur Entwicklung einer solchen, positiven, Emotionalisierung ist ein hohes Maß an Zuverlässigkeit wichtig, als einziges Kriterium aber nicht ausreichend.

Sämtliche Figureninformationen, die aus Elses Charakteristik und in einem hohen Maß aus ihrer gesellschaftlichen Position und Situation hervorgehen, prägen und steuern gleichzeitig die Sympathieentwicklung der Betrachterinnen und Betrachter der Graphic Novel. Die ursprünglichen Figureninformationen entstammen zunächst dem Primärtext, Manuele Fior übernimmt sie weitgehend auch in der Graphic Novel. Er übernimmt allerdings „potentiell sympathie-lenkende Faktoren“ (Schwanecke, 2014, 105) des Prätextes nicht nur wörtlich in den Textblasen, sondern sie erhalten in der gezeichneten Form eine unmittelbare Wirkung durch die optisch wahrnehmbare Präsenz. Diese wirkt im Sinne Schwaneckes nicht allein schon durch die quantitative Dominanz der Bilder im Größenvergleich zum Text und deren semantischem wie auch assoziativem Eigenleben (vgl. ebd., 198), sondern ist konkret auf die beschriebenen, von Fior präferierten Stilmittel zurückzuführen, nämlich ausdrucksstarke Gestik und Mimik, gepaart mit dem Fokussierungswechsel durch Bildeinstellungen und nicht zuletzt durch die Anordnung, Auflösung und Kolorierung der Panels und Panelgruppen.

Im Zusammenwirken dieser Stilmittel entfaltet sich nicht nur die Wirkung des inneren Monologs, sondern damit einhergehend auch der sympathie-lenkende Effekt eindrucksvoll und wirkungsmächtig, was sich selbst in Einzelszenen, ohne Berücksichtigung des Gesamtzusammenhangs, darstellen lässt. Wenn etwa Dorsday Else sein Verlangen, sich ihm nackt zu zeigen, unterbreitet, zeichnet Fior in zwei Panels (Fior, 2017, 34) lediglich die Gesichter Elses und Dorsdays, beide grotesk entstellt, wobei Elses Mimik blankes Entsetzen und jene Dorsdays Bosheit und zugleich sinnliches Begehren ausdrückt. Diese beiden Portraiteinstellungen sind untereinander angeordnet, perspektivisch gegengleich und übergroß detailfokussiert. Der

linienbetonte, mit ausdrucksstarker Stiftführung gezeichnete, expressionistische Stil erinnert im Übrigen neuerlich an Munchs oder Schieles Figuren. Das nebenstehende Panel (ebd., 34) zeigt, die Eskalation des Gespräches verstärkend, in der Einstellung auf die Beine Dorsdays und Elses, wie Dorsday mit seinem Spazierstock übergriffig Elses Kleid über die Knie hochschiebt, während er ihr, im Sprechblasentext ersichtlich, seine Zimmernummer nennt. Die gezeichnete Szene ist explizit sexualisierter als die dementsprechende des Prätextes. Auch Schnitzler stellt Dorsday darin als aufdringlich und eher schon zudringlich dar. „Riesengroß ist sein Gesicht. Warum so nah, du Schuft? Ich will deinen Atem nicht auf meinen Wangen“ (Schnitzler, 2019, [1924], 35). Diese bereits im Prätext in Bezug auf Dorsday negativ zu empfindende - und empathisch zu teilende - textinterne Wertung, die so vom Autor auktorial vorgegeben und durch seine Figur Else vermittelt wird, wird in Fiors bildhafter Umsetzung noch deutlich übertroffen. Dorsday ist mit einem so deutlich negativ implizierten Wertmaßstab (vgl.: Prinz/Winko, 2014, 105) versehen, dass die Betrachterinnen und Betrachter es - auch moralisch-ethisch - nicht vermeiden können, diesen Wertmaßstab zu teilen. Denn Dorsday ist als brutaler Verführer dargestellt, der die Notlage eines unerfahrenen jungen Menschen zur sexuellen Nötigung ausnützt. Selbst wenn er keine körperliche Gewalt anwendet, kommt sein Verhalten einer Vergewaltigung gleich. Die Tatsache der sexuellen Nötigung ist präsent und als Geste sichtbar gemacht, was die negative emotionale Einstellung der Lesenden gegenüber der Figur Dorsday und gegengleich die Sympathie für die Protagonistin Else weckt.

### **3.4.3 Figureninformationen und Sympathieleitung in der „Adaption der Adaption“**

Die Figurenstabilität Elses als ein junges, hübsches Mädchen aus gutem Haus, das sich seines Erwachsenwerdens und der damit verbundenen sexuellen Ausstrahlung bewusst wird und mit dieser versuchsweise, jedoch verhalten, kokettiert, ist durch stetige und konforme Wiederholungen darauf hinweisender Indikatoren, wie insbesondere Aufzählung der Charaktereigenschaften und Wesenszüge, und zusätzlicher Informationen, wie etwa das gesellschaftliche Umfeld (vgl. Jannidis, 204, 208) sowohl innerhalb des Primärtextes als auch in den Adaptionen und ebenso in deren Rezensionen manifestiert. Es ist auch von der individuellen Sicht der Rezensentin oder des Rezensenten abhängig, wie unterschiedlich stark Elses Selbstbewusstsein oder aber ihre Selbstzweifel wahrgenommen werden. Dass Else tatsächlich aber eine sexuell unerfahrene junge Dame ist, sollte außer Zweifel stehen, weder Primärtext noch Comic geben gegenteilige Anhaltspunkte. Schnitzlers Else betont es selbst, noch mädchenhaft bedauernd,

„Mit mir ist noch keiner frech gewesen“ (Schnitzler, 2019, [1924], 19). Gerade weil die sexuelle Unerfahrenheit außer Diskussion steht, kann das Publikum nichts anderes als Sympathie für Else empfinden und es vermag mehr noch, nämlich mit innerer Anteilnahme und Mitgefühl, Elses fatales Geschick und Handeln zu verfolgen. Fior steuert diese emotional sehr positive Einstellung gegenüber Else gezielt und hält die Sympathie aufrecht, etwa wenn Else sich die Zukunft vorstellt, dabei von einem „Filou“ schwärmt und sich „für ein sorgenloses Leben geboren“ (Fior, 2017, 14) hält, das sie aber auch mit sexuellen Hoffnungen und Erwartungen verbindet. Diese sind auch in der dazugehörigen Denkblase eindeutig ausgedrückt, wenn Else sich „nackt auf dem Marmor“ (ebd., 14) liegend vorstellt. Dieser Begleittext bildet, wie schon auf den vorangehenden Seiten, ausschließlich Schnitzlers wortgetreuen inneren Monolog ab, der auch im Prätext ident - „Ich liege nackt auf dem Marmor“ (Schnitzler, 2017, [1924], 6) - lautet. Die Panels mit diesen eindeutigen sexuellen Konnotationen sind dementsgegen in hellen rosa und gelben Farbtönen koloriert und lassen die romantische Schwärmerei erkennen. Dazu wirkt Elses panelfüllendes Gesicht mit dem fast ‚ausfließenden‘ Halsansatz jugendlich-klar und unschuldig, aber dennoch sehnsüchtig-verheißungsvoll in die Zukunft gerichtet. Genau dieses Portrait im Kopfformat bildet nun nahezu unverändert, aber auf ein Brustbild vergrößert, das Cover der ersten deutschen Ausgabe 2010. Wenn Else daher im allerersten, prägenden Eindruck auf dem Buchumschlag jung, nett und sexuell unerfahren wirkt, ist damit auch eine dementsprechende Sympathieleitung für den Verlauf der Lektüre intendiert und verbunden. Dieser Ersteindruck eines unschuldigen Mädchens, dessen Unerfahrenheit der Lebemann Dorsday subtil, jedoch bewusst, ausnützt, setzt sich dementsprechend im Buchinneren und in der eigentlichen Handlung fort, er ist darüber hinaus konform mit der durch den Prätext vermittelten Information.

Das Umschlagbild der Neuauflage 2017 bewirkt nun eine andere Erwartung der potentiellen Leserschaft. Im Wissen, dass es sich um einen bebilderten Schnitzler-Text handelt, vermutet man nun eine seiner typischen Erzählungen über eines der sogenannten ‚Vorstadtmädel‘, die Schnitzler etwa in „Leutnant Gustl“ oder im „Reigen“ darstellt. Junge Frauen aus niedrigen Gesellschaftsschichten, die als zweitklassige Schauspielerinnen, Verkäuferinnen oder etwa Schneiderinnen früh berufstätig werden, die ihrem meist ärmlichen Elternhaus entkommen wollen und deshalb vertrauensselig und leichtfertig mit vermeintlich vielversprechenden und großzügigen Männern ein sexuelles Verhältnis eingehen, das meist dramatisch und unglücklich endet. Dass Else diesem Typus gar nicht entspricht, stellt sich zwar rasch heraus, dennoch bleibt

dieser Eindruck hintergründig bestehen und beeinflusst vor allem die sexuell konnotierten Szenen. Durch den Ersteindruck ihres stark sexualisierten Portraits auf dem Buchcover lässt sich nun viel eher vermuten und nachvollziehen, dass Else ihren Nacktauftritt erst sogar genießt, ehe ihr diese Inszenierung dann allerdings tragisch entgleitet. Die Sympathielenkung wird daraufhin zwar nicht offenkundig, jedoch unterschwellig verlagert. Man betrachtet nun auch den folgenden Comicinhalte unter etwas anders gewichteten emotionalen Voraussetzungen. Denn auch wenn die sexuelle Nötigung einer sexuell erfahrenen oder unerfahrenen Person selbstverständlich gleichermaßen verwerflich ist, nimmt man diesbezüglich insgeheim dennoch eine ambivalente und damit divergierende Haltung ein. Einer sexuell erfahrenen und freizügigen jungen Else mutet man - unrichtigerweise, aber dennoch -, diesbezüglich mehr zu, die Empörung ist weniger stark ausgeprägt als wenn das sexuell unerfahrene Mädchen Else zum Opfer des Lebemanns Dorsday wird. Auch wenn nun die Graphic Novel selbst Elses Erleben in der Neuauflage völlig ident erzählt, signalisiert das stark veränderte Umschlagbild eine sexuelle Aufgeschlossenheit und bewirkt dadurch die dementsprechende Änderung in der Erwartungshaltung des Publikums. Die, nun durch die Ausstrahlung der Covergestaltung wohl abgeschwächte, Sympathie der Betrachterinnen und Betrachter gilt nun weniger einem zur Entblößung überredeten und verführten Mädchen, sondern einer jungen Erwachsenen, die selbst eine Verführerin zu sein scheint und der der Vorschlag des älteren Herren, sich zu entkleiden, nicht nahezugehen scheint. Eine sehr ähnliche Abbildung der sitzenden Else zeigt Fior auch im Buchinneren (Fior, 2017, 55), nämlich wenn sie sich im Hotelzimmer den Ablauf ihrer Entkleidung in allen Facetten ausmalt und überlegt, ob sie sich dem Ansinnen Dorsdays widersetzen oder durch dessen Annahme ihren Vater retten soll. Hier ist sie genauso leicht bekleidet wie auf dem Buchumschlag und hält das Veronal-Glas in der Hand, allerdings vermittelt sie in der nahezu gleichen Einstellung durch ihre zusammengekrümmte Haltung mit den schützend gekreuzten Händen - ganz im Gegenteil zum offenherzigen Coverbild - eine dementsprechend anrührende und mitleiderregende Emotionalisierung. Die offenkundige Sympathiesteuerung wird durch die entsprechend düster-traurige Kolorierung und die kindlichen Gedanken in der zugehörigen Textblase verdeutlicht und verstärkt: „Wenn er mich anrührt, so spucke ich ihn an. Ganz einfach“ (ebd., 55).

Indem Manuele Fior nun insbesondere im Coverwechsel, aber auch in den sonstigen paratextuellen Änderungen die ursprüngliche Adaption durch das weitere Fortschreiben oder besser Fortzeichnen verändert, betont er seine eigene Interpretation des Werkes. Die

ursprünglich sehr nahe an Schnitzlers Ausgangswerk verbliebene Adaption tendiert nun stärker in Richtung einer deutlich älteren, sexuell erfahrenen Else und entfernt sich damit auch von der Novelle. Die Akzentuierung verschiebt sich stärker in Richtung zu Elses erotischen Fantasien, die „ein Luder sein will, aber keine Dirne“ (Schnitzler, 2017, [1924], 39). Der österreichische Ausdruck „Luder“ bezeichnet eine „durchtriebene Frau, die einen moralisch bedenklichen Lebensstil hat“ (ebd., 19, FN 34), jedoch keine Prostituierte ist. Die Gedankenspielerlei Elses, sie wolle ein Luder sein, verliert allerdings den jugendlich-verträumten Gehalt von Prätext und auch gezeichneter Handlung, wenn sie von einem lasziven Coverbildeindruck unterlegt und konnotiert ist. Obwohl Schnitzler den Frauentyp des Luders ebenfalls in seinen Werken abbildet, entspricht jedoch gerade Else als behütete Tochter einer großbürgerlichen Familie keinesfalls diesem Typ. Der kühne, auffordernde Blick der leichtbekleideten Else auf dem Buchdeckel 2017 entspricht daher weder dem Ursprungswerk Schnitzlers noch der weiteren Bilderzählung Fiors innerhalb der Buchdeckel. Zu beiden passt viel besser das Mädchen auf dem Cover 2010 mit dem glatten, runden Gesicht, deren Unberührtheit nicht zuletzt die bis zum Kinn hochgeschlossene Kleidung versinnbildlicht.

### **3.5 Künstlerische Motivation zur Adaption**

Nach diesen Feststellungen lässt sich nun auch fragen, welche Absichten Manuele Fior mit dieser so deutlich verändernden Ergänzung seiner Adaption verfolgt. Zumindest mit herkömmlichen Recherchemethoden lässt sich keine authentische Aussage treffen, insbesondere nicht mit Hilfe von Sekundärwerken, sodass die folgenden Überlegungen eher Spekulationen als gesicherte Aussagen sind. Dennoch können diese Überlegungen den Diskurs abrunden.

Zunächst könnte mit der Neuauflage lediglich eine Attraktivitätssteigerung intendiert sein, das deutlich sexualisierte Umschlagbild wirkt zweifellos aufgeschlossen und zeitgemäß und weckt gesteigertes Interesse. Dies geschieht auch durch seine deutliche Referenz an die Maler der Moderne und diese passt auch im zeitlichen Kontext gut. Denn nicht zuletzt gedachte man bei Erscheinen der Neuauflage im Jahr 2017 der 100jährigen Wiederkehr des Endes des ersten Weltkriegs. Das belebte das Interesse an der Epoche, von der Wende zum 20. Jahrhundert bis zu den emanzipierten 1920er Jahren. Die Werke der damals gesellschaftskritischen Schriftsteller, wie eben Schnitzler oder auch Ibsen, sowie der expressionistischen bildenden Künstler,

wie etwa Klimt und Schiele, wurden im Zuge des Weltkriegsgedenkens ebenfalls vermehrt aufgeführt oder in Ausstellungen präsentiert. Es ist zwar eine Annahme, jedoch nicht unmöglich, dass auch Manuele Fior mit einem im Stil des Expressionismus neu gestalteten Buchumschlag am ‚Revival‘ der künstlerischen Moderne teilhaben wollte.

Ein verkaufsfördernder Anstoß von Seiten des avant-verlags wäre bei solchen Überlegungen ebenfalls zu berücksichtigen. Ein Mitsprache- oder Gestaltungsrecht von Autorinnen oder Autoren, zumindest von Erzähltexten, am äußeren Erscheinungsbild ihrer Publikationen ist nicht selbstverständlich.

As writers we can have very different levels of involvement in the process. Most of us don't have "cover approval" in our contracts [...] "Cover consulting" [...] is more typical. Even so, what that means can vary from house to house, and from book to book [Pintoff, 2011, [medium.com/the-awl/six-writers-tell-all-about-covers-and-blurbs](http://medium.com/the-awl/six-writers-tell-all-about-covers-and-blurbs)).

Allerdings ist davon auszugehen, dass ein renommierter Zeichner wie Fior hinsichtlich seiner - offensichtlich eigenhändigen - Coverdarstellungen von Verlagsvorgaben weitgehend unbehelligt bleibt, dennoch wäre das verlegerische Verlangen, für die Neuauflage eine modernere und damit für potentielle Käuferinnen und Käufer attraktivere Illustration zu kreieren, vorstellbar.

Doch genauso ist es denkbar, dass sich Manuele Fior in der ‚Adaption der Adaption‘ selbst als Autor und Zeichner stärker in das Werk einbringen und darin verfestigen wollte. Diese Annahme verstärkt sich einerseits durch den umfangreichen Anhang, in welchem Fior mit den Skizzen der Protagonistin in den unterschiedlichsten Stadien des Zeichenprozesses auch Einblick in seine eigene Arbeitsweise geben wollte. Andererseits lässt sich aus der Beibehaltung des ursprünglichen Coverbildes als Doppelseite schließen, dass Fior diesem Bild als Paratext, nicht zuletzt durch die prominente Platzierung am Ende des Bildbandes, weiterhin hohe Bedeutung beimisst und dieses Else-Portrait dem Comicpublikum nicht vorenthalten will.

Der offenkundige Widerspruch in den beiden Ausgaben, der auch und gerade auf Elses Sympathieausstrahlung und damit auf die Anteilnahme mit ihrem Schicksal Auswirkungen zeigt, bietet jedenfalls diskursive Spannung und Anregung und lässt Platz für Gedanken und Überlegungen des Publikums. Auch das kann und soll Zweck der künstlerischen Freiheit sein und macht nicht zuletzt den grundsätzlichen Reiz der, auch wiederholten, Neuinterpretation eines Textes aus. Denn jede Adaption stellt gleichzeitig eine Neuinterpretation dar, selbst wenn sie sich sehr nahe am Ausgangswerk bewegt. Dies lässt sich bereits an Manuele Fiors

intramedialer ‚Adaption der Adaption‘, die aus ‚lediglich‘ paratextuellen Unterschieden zwischen den beiden Ausgaben 2010 und 2017 der inhaltlich unveränderten Graphic Novel besteht, veranschaulichen.

Noch viel deutlicher tritt der interpretative Aspekt in intermedialen literarischen Adaptionen, insbesondere in Verfilmungen oder auch Dramatisierungen von Textvorlagen, in den Vordergrund, wie das folgende Adaptionsbeispiel, der Stummfilm „Fräulein Else“ mit seinem Remake, zeigen wird.

Denn die Umsetzung eines geschriebenen Textes in ein bewegtes Medium wie Film oder Schauspiel, erfolgt idealerweise in einem zugrundeliegenden „dialogischen Prozess“, der sowohl die spezifischen medialen Möglichkeiten auslotet als auch eine grundsätzliche „Angemessenheit der Transformation des Originals“ berücksichtigt. Dies führt fast zwangsläufig zu interpretierenden Fortschreibungen in so freien Adaptionen, dass sie zwar dem Geist, doch nicht dem Buchstaben des Werkes treu bleiben (vgl.: von Hagen, 2002, 210):

A filmic adaption differs necessarily from the original if the potentialities of the medium are to be fully exploited. It is necessarily an interpretation. It always contains an internal or explicit criticism of the original like an act of reading itself (Géloin, zit.: ebd.).

#### **4. „Czinner: Fräulein Else“ als Remake des Stummfilms**

Das nun als weiteres Beispiel einer ‚Adaption der Adaption‘ zu analysierende Remake des Stummfilms „Fräulein Else“ wäre bei Berücksichtigung der zeitlichen Chronologie von literarischen Adaptionen in der Untersuchung eher voranzustellen. Denn Paul Czinner's Stummfilm aus dem Jahr 1929 gilt als eine der frühesten Adaptionen zu Schnitzlers Werken. Die Umkehr dieser vermeintlich logischen Reihenfolge ergibt sich daraus, dass die nun zu erörternde Mehrfachadaption medial noch komplexer und mehrschichtiger als die Graphic Novel ausgestaltet ist, weshalb letztere als grundlegendes Beispiel auch für weiterführende Betrachtungen besser geeignet ist. Denn die sequenzielle Comicerzählung als Buchfassung lässt sich im Wesentlichen - wie analysiert - primär auf die Elemente Bild und Text zurückführen, die durch intermediale Bezüge auf Musiknoten und die, sehr sparsame, intramediale Verwendung von onomatopoetischen Elementen ergänzt wird. Das Remake des Stummfilms „Czinner: Fräulein Else“ tritt dagegen als multimediale Live-Inszenierung auf der Bühne und vor Publikum in Erscheinung. Ehe auf diese Vielschichtigkeit und deren Wirkungsmacht,

sowohl in Bezug auf die ursprüngliche Protagonistin, nämlich diejenige Else, die Arthur Schnitzler gedichtet hatte, aber auch auf das Rezeptionserlebnis des Publikums einzugehen ist, empfiehlt sich eine Kurzanalyse der Stummfilmvorlage.

## 4.1 Arthur Schnitzlers Verhältnis zum Film

Arthur Schnitzler setzt sich stark mit der Entwicklung und den Tendenzen der zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehenden Filmindustrie auseinander, in zunehmendem Maße dann auch in Bezug auf seine eigenen Werke. Dabei kalkuliert er durchaus die Steigerung von Bekanntheitsgrad und Erfolg seiner Arbeit durch die rasch einsetzende Popularität und Breitenwirkung des Mediums ‚Film‘ ein. Denn viele Klassiker der Weltliteratur erreichen erst durch die Filmadaption(en) kanonischen Status, durch die massenmediale Verbreitung finden sie ein Publikum, das sie als hochkulturelle Objekte allein nicht erreicht und gewonnen hätten (vgl.: v. Hagen, 2002, 208). Aber Schnitzler erkennt auch rasch die finanziellen Vorteile, die mit einer Verfilmung einhergehen, da bald hohe Beträge für Filmrechte und Drehbücher, auch in Form regelmäßiger Tantiemen bezahlt werden (vgl.: Hahn in: Jürgensen u.a., 2014, 50). Doch nicht nur die wirtschaftliche Komponente ist für Schnitzler dabei von Interesse, sondern

der Film hat Schnitzlers schriftstellerische Arbeit und seine ästhetische Wahrnehmung beeinflusst, er setzt sich mit den Filmparadigmen seiner Zeit auseinander, auch als Leser filmtheoretischer Schriften. Im Übrigen war Schnitzler bis zu seinem Tod ein passionierter Kinogänger (ebd., 47).

Mit seiner intensiven Auseinandersetzung mit Kinofilmen steigt auch Schnitzlers Kritik am damals neuen Medium Film bis hin zur Ablehnung insbesondere der Literaturverfilmung. „die lediglich Motive und Figuren der Textvorlage herausgriff, sie für den Film adaptierte und dem eigentlichen Stoff damit nicht gerecht wurde“ (ebd., 48). Das hat zur Folge, dass Schnitzler nicht nur selbst Drehbücher verfasst, sondern generell auf die filmische Umsetzung seiner Werke deutlichen Einfluss nehmen möchte, womit er aber nur teilweise Erfolg hat.

An eine Verfilmung von „Fräulein Else“ denkt Schnitzler bereits 1926 und er sieht die von ihm als Schauspielerin sehr geschätzte Elisabeth Bergner als prädestiniert für die Rolle seiner Protagonistin. Weitere Vorschläge des Schriftstellers zu einer vertieften Zusammenarbeit bei der Verfilmung werden nicht umgesetzt, das Drehbuch schreibt Carl Mayer und Regie führt Paul Czinner ohne weitere Befassung des Autors. Entsprechend kritisch sieht Schnitzler dann auch das Filmergebnis, die Premiere am 7.3.1929 besucht er nicht (vgl.: Hahn, 2014, 86/87).

Nach seinem Kinobesuch, einige Tage später, schreibt er über die Verfilmung als Tagebucheintrag „Was haben die Leute mit dem Schluss gemacht!“ (Schnitzler, Tagebuch 1927-30, 284). In einem Brief an seine letzte Lebensgefährtin Clara Katharina Pollaczek äußert sich Schnitzler im Wesentlichen nur über die schauspielerischen Leistungen, insbesondere der von ihm vorgeschlagenen Hauptrollendarstellerin Elisabeth Bergner, positiv. Dagegen verurteilt er Czinner's Regiearbeit mit den adaptiven Veränderungen und Entfernungen von seiner Novelle mit teilweise scharfen Worten:

Der Anfang nicht übel; das letzte Viertel dumm und schlecht. Ich begreife jetzt, warum man mir das „Buch“ nicht schickte. Der Einfall [...], daß Else „Veronal“ nimmt, ehe sie [...] in die Halle geht, blieb bestehen. - Czinner war zu überheblich [...] und da wurde nicht nur ein completer Unsinn daraus, sondern viele Möglichkeiten für Elisabeth gingen verloren. Die Episode „Vater“ nimmt zu viel Raum ein. [...] Bassermann sehr gut aber sehr Theater; unvergleichlich Steinrück als Dorsday (besser als von mir.) - Die Episode Paul-Cissy ist überhaupt nicht vorhanden. [...] Die Leistung von Elisabeth wundervoll - nur ist es (durch den Filmtext) - eine ganz andere Else als ich gedichtet hatte (Schnitzler, Briefe 1913 - 1931, 597).

## 4.2 Stummfilmanalyse

### 4.2.1 Bildebene und innerer Monolog

Betrachtet man nun diese von Schnitzler monierten adaptiven Freiheiten näher, lässt sich feststellen, dass vieles davon notwendigerweise durch die filmische Umsetzung selbst bedingt ist. Das sequenzielle Erzählen in bewegten Bildern erfordert im Vergleich zur Monolog-erzählung eine generell veränderte Erzählstruktur, um den Betrachtenden zunächst eine Verortung in Raum und Zeit sowie das Zurechtfinden im Handlungsrahmen und Handlungsablauf zu ermöglichen. Daher ist der Film zunächst in sieben Akte unterteilt, die durch Zwischentitel klar verdeutlicht sind. In der Novelle entwickelt Else im inneren Monolog, konkret in gedanklichen Rückblenden, die erzählte Welt für die Leserinnen und Leser. Sie zeigt ihre familiäre Situation und deren Lebensumstände auf, stellt den Charakter handelnder Personen dar und verweist auf den Einfluss abwesender Personen. Paul Czinner muss alle diese Informationen in anschauliche Bildfolgen transformieren und darin verständlich machen. So bedarf es, wie von Schnitzler beanstandet, statt der Rückblenden in der Novelle allein der ersten drei Akte, die mehr als ein Drittel des Films ausmachen, um die Lebenssituation Elses und ihrer Familie in Wien zu zeigen, die Dramatik um die finanziellen Schwierigkeiten ihres Vaters aufzuzeigen und Elses Reise nach und ihren Aufenthalt in St. Moritz näher zu begründen und dann darzustellen. Erst zum Ende des 4. Aktes und zeitlich gesehen etwa in der Filmmitte (FE,

Stummfilm, 00:47:00)<sup>1</sup> liest Else in St. Moritz den Brief ihrer Mutter. Ab diesem Zeitpunkt rücken die räumliche und zeitliche Verortung in die Nähe des Prätextes und die weitere Chronologie und der Handlungsverlauf entsprechen weitgehend dem Aufbau und der Struktur der Novelle. Dagegen konfrontiert Manuele Fior seine Else in der Graphic Novel bereits auf Seite 16, von insgesamt 87 Seiten, mit dem Schreiben ihrer Mutter und in der Novelle selbst findet dieses markante Handlungsereignis auf der fünften Textseite statt: „Bitte sehr, Fräulein, ein Brief“ (Schnitzler, 2019, [1924], 9).

An dieser Stelle ist auf die zeitliche Inhomogenität des Prätextes zu verweisen, die wohl Schnitzlers langjähriger Befassung mit dem Werk in Form von auch zeitlich divergierenden Entwürfen von Handlungsabschnitten geschuldet ist. So ist

das Geschehen [...] im Vorkriegsösterreich angesiedelt. [...] Rekonstruierbar sind die Jahre 1896/97. Viele Realien der erzählten Welt verweisen jedoch auf die Zeit nach der Jahrhundertwende oder sogar auf die 1920er Jahre, also die Entstehungszeit von „Fräulein Else“ (Schmidt-Dengler, zit. in Saxer, 2014, 223).

Aurnhammer datiert die Handlung anhand Elses Schwärmerei als 13jährige (vgl.: Schnitzler, 2019, [1924], 6/7) für den

Tenor Ernest van Dyck und die Mezzosopranistin Marie Renard, die beide die Aufführung von Massenets Oper Manon am Wiener Burgtheater 1890 zum großen Erfolg werden ließen. Da Else neunzehn Jahre alt ist, lässt sich somit das Geschehen der Erzählung – ungeachtet mancher Anachronismen – auf den 3. September 1896 datieren (Aurnhammer, 2013, 194).

Diese Anachronismen zeigen sich sowohl an der Handlung selbst, worin etwa auf die Finanzkrise nach dem Weltkrieg, also nach 1918, referenziert wird, als auch an bedeutsamen Requisiten wie dem Schlafmittel Veronal, das erst im frühen 20. Jahrhundert zur Verfügung steht. Diese „hybride zeitliche Situierung“ (Tacke, 2017, 189) ist in der Comicadaption Manuele Fiors ohne Bedeutung, da er die generellen Motive sowie die Farbdramaturgie der Moderne in seine spezielle Bildsprache übernimmt und darin erkennbar umsetzt. Damit eröffnet Fior einen sehr einheitlichen Assoziationsraum (vgl.: ebd., 189), ohne auf epochenrelevante Spezifika explizit einzugehen. Die Szenerie und das Flair der 1920er Jahre sind in der Graphic Novel durchgehend, stimmig und zeitgetreu dargestellt.

In der Filmadaption kommt der zeitlichen Verortung dagegen Bedeutung zu, nämlich als adaptive Freiheit, die die Geschehnisse daher etwa 32 Jahre später als der Prätext ansiedelt. Die in St. Moritz erkennbaren olympischen Ringe, die Czinner überdeutlich (z.B.: FE, Stummfilm,

---

<sup>1</sup> Positionsverweise in den Stummfilmzitatzen wegen Filmbeschädigung möglicherweise unzuverlässig.

00:19:20) ins Bild rückt, verweisen auf die 1928 dort stattgefundenen olympischen Winterspiele. Die im Olympiaort von Else und ihren Urlaubsbegleitern Paul und Cissy ausgeübten Sportarten (FE, Stummfilm, 00:18:50) sollen neben der sehr lange gezeigten Bahnreise (FE, Remake, 00:11:20 - 00:15:58) ein weiteres Element des Mediums Film betonen, nämlich die nun mögliche Darstellung der Bewegung und gleichzeitigen Bewegtheit auf der Bildebene. Nicht nur die Filmtechnik selbst vermittelt die Bewegungsabläufe, sondern es lässt sich das In-Bewegung-Sein als solches bewegt darstellen. Daher beschäftigt sich Czinner auch in *Fräulein Else*, wie es in vielen frühen Filmwerken geschieht, mit dem Phänomen Bewegung, was eben zur ausgedehnten und detaillierten Verfilmung der Zugfahrt führt.

Einen Hauptkritikpunkt in zahlreichen Rezensionen zu Paul Czinner's Verfilmung bildet die fehlende oder zumindest mangelhafte Umsetzung des inneren Monologs. So beklagt etwa der Journalist und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer, dass Czinner die Wichtigkeit und Notwendigkeit der Darstellung von Elses Innensicht nicht erkannt und die Möglichkeit der Umsetzung nicht gesehen hat oder nicht sehen wollte. „Statt die Handlung aus der Perspektive *Fräulein Elses* aufzubauen, hat er einen normalen Gesellschaftsfilm gedreht, in dem auch *Fräulein Else* vorkommt. Damit verliert aber das Geschehen seinen Sinn“ (Kracauer, zitiert in: Hahn, 2014, 150). Der scharfen Kritik Kracauers ist nur bedingt zuzustimmen, denn die Innenwelt Elses gelangt im Film sehr wohl zur Darstellung.

Zwar ist die Abbildung einer gänzlichen Monologhandlung im Film, noch dazu im Stummfilm, ohne überbordende Verwendung von Zwischentiteln kaum möglich. So sind, wie dargelegt, die zahlreichen Erinnerungen und inneren Rückblicke Elses wie auch die Darstellung ihrer Emotionen und Ängste, die sie im Halbschlaf erlebt und erfährt, filmisch besser in den parallelen Handlungssträngen unterzubringen, auch wenn diese die Handlung scheinbar dominieren. Allerdings nutzt Czinner sehr wohl „die Techniken des Films wie Montage, Überblendungen und die Großaufnahme, die [...] die Darstellung des Innenlebens einer Figur in einem Film [...] überhaupt ermöglichen“ (Tatarović, 2020, 67). Dass die entsprechende Kameraführung geeignet ist, die Innenwelt von Figuren sichtbar zu machen, handelt Balázs bereits seit 1924, schon vor der Adaptionentstehung, filmtheoretisch ab. „Montage, Überblendung und Tricktechnik [...] geben die Möglichkeit, Gedanken, Gefühle, Symbolvorstellungen zu zeigen“ (Balázs zit. in: Hahn, 2014, 150). Das herausragende und wichtigste filmtechnische Mittel zur Wiedergabe von Gefühlen, nämlich von sowohl klar erkennbaren als auch indirekt interpretierbaren Emotionen, stellt für Balázs die Großaufnahme dar. „Sie zeigt

dir das intime Gesicht all deiner lebendigen Gebärden, in denen deine Seele erscheint“ (Balázs, [1924], 2001, 49). Der Großaufnahme kommt im Film schon deswegen überragende Bedeutung zu, weil sich kein anderes Medium zeitlich dermaßen eingehend auf das bewegte Mienenspiel konzentrieren kann. Nur im Film lässt sich

ein Gesicht so nahe, so lange, so detailliert und intensiv betrachten. ... In der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichts zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt (ebd., 48/49).

Bela Balázs soll übrigens an Czinners Drehbuch, zumindest beratend, mitgewirkt haben, für diese Zusammenarbeit sind allerdings keine tatsächlich stichhaltigen Belege vorhanden (Frank, [litkult1920er.aau.at/themenfelder/literatur-filmgeschichte-populaere-kultur/#else\\_1](http://litkult1920er.aau.at/themenfelder/literatur-filmgeschichte-populaere-kultur/#else_1), Zugriff: 23.11.2022).

Ganz ähnlich wie Balázs betont Arnheim, auch bereits 1932, dass die Mimik des menschlichen Gesichts wie auch die Pantomimik von Körper und Gliedmaßen das Denken und Fühlen direkt ausdrücken und darüber hinaus unmittelbar verständlich machen. Schauspielerinnen und Schauspieler müssen sich jedoch vor Übertreibungen hüten, diese hätten die gegenteilige Wirkung einer unnatürlichen und - fast lächerlichen - Überzeichnung. In diesem Zusammenhang kritisiert Arnheim Elisabeth Bergners Darstellung der Else als „hilflos“ (vgl.: Arnheim zit. in Hahn, 2014, 151). Arnheims Kritik an der Hauptdarstellerin bleibt jedoch weitgehend ungeteilt. Die Ausdrucksfähigkeit Bergners wird, gerade auch von Schnitzler selbst (vgl.: hier, 53), positiv hervorgehoben und Hahn stellt zusammenfassend fest: „Die Visualisierungen der Innenwahrnehmung werden vor allem durch die Schauspielkunst und die Ausstrahlung von Elisabeth Bergner realisiert. Einige Großaufnahmen von Elses Gesicht verweisen auf ihr Inneres“ (Hahn, 2014, 150).

Ein besonders markantes Beispiel dafür bietet die lange Szene, wenn Else im Hotelzimmer die neuerliche Nachricht ihrer Mutter, ein Telegramm, liest. Während einer fast vierminütigen Szene (FE, Stummfilm, 01:18:00 - 01:21:20) wird ihre Reaktion darauf dargestellt, das Erschrecken, die Fassungslosigkeit, das Weinen und Schluchzen lässt unschwer auf den inneren Aufruhr Elses und ihre Ratlosigkeit und Verzweiflung schließen. Wenn auch die pantomimischen Reaktionen mit heutiger Rationalität etwas übertrieben und allzu melodramatisch erscheinen, sind die einzelnen, aufeinander folgenden und einander überlagernden emotionalen Reaktionen als Glieder einer Emotionskette klar erkennbar und unterscheidbar. Die Zuseherinnen und Zuseher begleiten mit Hilfe der Kameraführung daher Elses

emotionalen Ausbruch so, als ob sie ihn selbst erleben, dementsprechend ist das Mitfühlen mit der Protagonistin in der Regieführung sympathielenkend intendiert. Auch Maschek anerkennt im Remake, dass diese Szene von der inhaltlichen Dramatik und Bergners wirkungsmächtigem Agieren beherrscht wird, sodass sie auf einen, noch dazu kabarettistischen, Kommentar verzichten. Die Szene schwenkt im Stummfilm mit einem Point-of-View(PoV)-Shot aus Elses Blickwinkel, auf die Detailansicht des Röhrchens mit Veronal (FE, Stummfilm, 01:21:30) und zeigt dem Publikum den beabsichtigten Selbstmord, die, tatsächlich aus Elses Innensicht, ‚ins Auge gefasste‘ Lösung ihrer Probleme.

Czinner nützt die PoV-Einstellungen als filmtechnische Stilmittel zur Umsetzung des inneren Monologs häufig, da mit dieser Einstellung am besten die Blickrichtung der Figur verfolgt oder antizipiert werden kann, je nachdem, ob die Kamera von der Figur auf das Objekt oder umgekehrt schwenkt. Balázs verhandelt diese sichtbar gemachte Kausalität und ihre Bedeutung für die Handlung (noch) nicht unter einem eigenen Begriff, dennoch beschreibt auch er den Schwenk der Kamera auf ein handlungsrelevantes Detail, womit die Großaufnahme faktisch beendet wird. Balázs betont, dass die pointierte Darstellung nicht nur hervorhebt, sondern gleichzeitig interpretiert.

Die Lupe des Kinomatographs [...] wird dir das Schicksal der Zigarre in deiner ahnungslosen Hand zeigen und das geheime [...] Leben aller Dinge. [...] In der Möglichkeit, das einzelne Bild aus dem ganzen herauszuheben, [...] führt der Regisseur unser Auge. [...] Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird (Balázs, [1924], 2001, 50).

Ein weiterer interessanter PoV-Shot, der einerseits beispielhaft für Czinner's Umsetzung des inneren Monologs ist und andererseits wieder eine stark sympathielenkende Funktion beinhaltet, zeigt Elses letzten Eindruck, ehe sie nach ihrer Entblößung in Ohnmacht fällt. In ihrem Gesichtsfeld ist Dorsday zentral positioniert, durch die nahende Ohnmacht ist er zwar nur mehr schemenhaft, wie von Nebel umgeben, sichtbar, aber als Figur und Persönlichkeit erkennbar. Die ihn umgebenden Personen sind unkenntliche Schemengestalten. Auffallend ist Dorsdays markantes weißes Smokinghemd, das das Bild dominiert und das sich als sehr ironischer Verweis auf die strahlend ‚weiße Weste‘ des ‚Ehrenmannes‘ Dorsday interpretieren lässt. Von besonderem Interesse ist der Vergleich dieser Einstellung mit jener in der bereits analysierten (vgl.: hier, 25) inhaltlich identen Szene in der Graphic Novel, wenn Manuel Fior ebenfalls aus Elses Blickrichtung auf Dorsday schwenkt, ehe Else in Ohnmacht fällt. Fior betont

mit derselben traurigen Ironie wie Czinner die Brust- und Herzgegend Dorsdays durch das herabfallende Monokel (Fior, 2017, 72).

Eine ebensolche Ähnlichkeit zwischen der Graphic Novel und dem Stummfilm fällt bei Vergleich der Schlusszenen auf. Fior zeigt in den letzten traurig-stimmungsvoll gezeichneten Panels die noch aktive, aber bereits schwindende Wahrnehmungen Elses von Paul und Cissy sowie letzte Gedanken an ihre Eltern. Eine angezeichnete Landschaft und ein tiefschwarzes Panel markieren den Eintritt des Todes (Fior, 2017, 86), danach folgt ein in hellen Grautönen koloriertes Brustbild Elses, das bereits ätherisch wirkt, da es durchscheinend koloriert ist. In dieser vorletzten Einstellung (ebd.) blickt Else in Richtung des letzten Panels, das die begonnene Landschaft großformatig fortsetzt. Diese beliebig verortbare Gebirgslandschaft ist zwar farblich fahl, jedoch keinesfalls bedrückend, sondern wirkt weitläufig, ruhig und friedlich (ebd., 87). Das Panel beansprucht die ganze letzte Seite, die den zweiten Teil und mit dem zusätzlichen Vermerk „Ende“ im Gutter in der linken Ecke (ebd.) auch die Erzählung selbst abschließt. Es ist als Pendant zur ebenfalls ganzseitigen „Hoteleinstellung“ als Schlussbild des ersten Teiles ausgestaltet. Im Gegensatz zu diesem aus Elses Perspektive bedrohlich wirkenden Hotelambiente versinnbildlicht diese stille Landschaft nun aber, dass Else wohl ihren endgültigen Frieden gefunden hat.

Auch das Filmende erscheint friedlich und versöhnlich. Die letzten Filmeinstellungen zeigen Paul, der betroffen Elses Hand hält und dann resignierend und behutsam neben Elses Körper ablegt. Die Kamera wechselt in eine Großaufnahme von Elses ruhigem Gesicht, es sieht aus, als würde sie schlafen, allerdings ist aus den vorherigen Gesten unzweifelhaft zu schließen, dass sie verstorben ist. Ähnlich wie in der Graphic Novel vermittelt diese letzte Einstellung, die auch während des Filmabspanss bestehen bleibt, Ruhe und Erlösung für Else.

#### **4.2.2 Wortebene**

Der Stummfilm kann naturgemäß lediglich eine verschriftlichte Wortebene aufweisen, die in Czanners Verfilmung aus insgesamt sechsundfünfzig Zwischentitel besteht. Damit wird zunächst die Aktstruktur geschaffen und erkennbar gemacht, die den Film und damit die Handlung inhaltlich in sieben Akte unterteilt. Die meisten Zwischentitel, auch jene zur Erläuterung oder Weiterführung der Handlung, sind sehr kurz. In häufig nur einem Satz oder lediglich einem Ausruf geben sie eine direkte Rede wieder oder verdeutlichen Elses Gedanken.

Die Anzahl der Zwischentitel ist im Vergleich zu anderen Stummfilmen gering. Schnitzler hält dies auch für sinnvoll, da „die geschriebene Sprache in Form von Zwischentiteln und das Filmbild sich gegenseitig negativ beeinflussen“ (Hahn in: Jürgensen u.a., 2014, 49). Die Zwischentitel bieten aber auch eine weitere Umsetzungsmöglichkeit für den inneren Monolog. Sie tragen aber in noch höherem Maß zur Erhellung der Handlung bei und verleihen nicht zuletzt auch der Protagonistin wie den übrigen Figuren zusätzliche Lebendigkeit und Aktivität, sodass nicht ausschließlich die mimische und pantomimische Darstellung die Handlung vorantreiben.

Zusätzlich werden insgesamt dreizehn Textelemente in den Film eingeblendet, etwa Zeitungsartikel über das aktuelle wirtschaftliche Geschehen wie den „Börsenkrach“, oder auch die Briefwechsel zwischen Else und ihrer Mutter in deren faksimilierten Handschriften. Die Textmontagen bieten neben dem reinen Informationstransfer auch eine „weitere filmdramaturgische Gestaltungsmöglichkeit: Das Publikum liest mit eigenen Augen den Brief, sieht die Schrift [... und] eventuelle Schreibfehler und kann so Rückschlüsse auf den Figurencharakter oder die Handlung ziehen“ (Hahn, 2014, 144).

### **4.2.3 Musikalische Ebene**

Dem Stummfilm ist immanent, dass eben keine tonale Ebene, weder als Sprache noch als Musik, vorhanden ist. Dennoch wird seit Entstehen des Mediums Film „Filmmusik“ von sogenannten Stummfilmbegleitern, die entweder allein am Piano oder in einem kleinen Orchester musizieren, präsentiert. Die Musik ist dabei den affektiven Filmsituationen, jedenfalls durch musikalische Grundstimmungen wie Freude, Heiterkeit, Angst, Trauer, Spannung, anzupassen. Insoweit sind die Musikbegleiter vom Handlungsablauf mit sogenannten Stichwortlisten informiert und sollen die entsprechenden Szenen musikalisch passend untermalen (vgl.: [movie-college.de/filmschule/ton/filmmusik/musik-im-stummfilm](http://movie-college.de/filmschule/ton/filmmusik/musik-im-stummfilm), Zugriff: 23.11.2022).

Arthur Schnitzler äußert sich zu den Musikbegleitungen im Stummfilm negativ, er beurteilt sie als „gräulich“, weil sie die einzelnen Szenen entweder in „unsinniger oder lächerlicher Weise“ untermalen. Wenn schon, dann will Schnitzler eine einheitliche, dem jeweiligen Film angepasste oder dafür sogar eigens komponierte musikalische Begleitung, die die einzelnen „Kinotheater“ auch verpflichtend zu spielen haben (vgl.: Hahn in: Jürgensen u.a., 2014, 49). Für das Remake des Stummfilms setzt dann Franui tatsächlich diese Vorstellungen Schnitzlers

von einer Filmmusikkomposition um, zu den musikalischen Begleitungen der seinerzeitigen „Fräulein Else“ - Filmvorführungen sind keine näheren Informationen verfügbar.

#### 4.2.4 Figurenbetrachtung der verfilmten Else

Nachdem auch die onomatopoetische Ebene in dieser ersten Filmadaption nicht vorhanden ist, sind nun, in systematischer Konformität mit der Analyse der Graphic Novel, die (Ver)Wandlung der figuralen Darstellung der Protagonistin Else und danach ihre Sympathieausstrahlung im Stummfilm näher zu erörtern, ehe das Remake und darin Elses neuerliche und noch weit markantere Figurenwandlung zur Diskussion stehen.

So lässt sich fragen, wie sich der Medienwechsel in der frühen Stummfilmadaption auf die Figur der Protagonistin auswirkt. Nicht nur Arthur Schnitzler erkennt seine Else dort nicht wieder. Durch Paul Czinnens Aktualisierung und zeitliche Verschiebung der Handlung in das Jahr 1928 rückt „die bewegte Zeit des Börsencrashes und der Neuen Frau in den Vordergrund, die Schnitzlers Novelle nur in ihrem Aufkommen andenkt“ (Tacke, 2017, 82). Der neue Frauentyp, dem Elisabeth Bergner selbst entspricht und den sie ebenso in ihrer Rolle verkörpert, wirkt sich gleichermaßen auf die Figurendarstellung der Protagonistin aus. Else

gleich in der Tat im Film einem kaum stillstehenden flapperhaften, androgynen Wesen, das Energiegeladenheit und Ungeduld verkörpert und als bewegungsbesessenes Sporting Girl stark überzeichnet wirkt. [...] In St. Moritz wird Else als androgynen Neue Frau mit praktischen Hosen und robusten Stiefeln inszeniert, die stets in Bewegung und schwer zu (be-)greifen ist (ebd., 83).

Auch Hahn stellt für die Verfilmung fest, dass „die meisten Veränderungen allerdings die Darstellung der Figur Else erfahren hat“ und sieht diese als „energiegeladen, verspielt, naiv, unbekümmert und sportlich“ (Hahn, 2014, 156/157), wobei Hahn diese durchaus unterschiedlichen Eigenschaften im Wesentlichen aus der Darstellung von Else bei der Wintersportausübung ableitet. Hahn unterstreicht Elses „sorglose Zelebrierung ihrer Jugendlichkeit“ (ebd., 157) mit einer ähnlichen Figurenkritik Kracauers unmittelbar nach Erscheinen des Films, worin dieser eine „unpassende Divergenz des Urbildes“ (Kracauer zit. in: ebd., 157) der Else im Vergleich mit jener Figur feststellt, die man „mit einer unbedenklichen Jugendlichkeit [...] mitten in die sportfrohe Nachkriegswelt“ (ebd., 157) transferiert.

Eine deutliche Zäsur ist in Elses Verhalten feststellbar, sobald sie den Brief ihrer Mutter liest und dabei mit erregter Mimik und Gestik und immer schneller werdenden Schritten das Hotelzimmer durchmisst (FE, Stummfilm, 01:03:20 - 01:03:50). Für Hahn ist der darauffolgende

Stimmungswechsel „zu Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit [...] schwer nachvollziehbar“ (Hahn, 2014, 157) und daher nicht überzeugend. Dieser von Hahn nicht näher ausgeführten Argumentation widerspricht Tatarović implizit, wenn er in derselben Szene den unmittelbaren Auslöser einer innerlich wie auch äußerlich stattfindenden Entwicklung der Protagonistin und eines persönlichen Reifungsprozesses erkennt.

Bedeutende Aufnahmen sind auch jene zahlreichen Bewegungsbilder, vor allem die Szenen, in denen Else in ihr Zimmer kommt, um den Brief der Mutter in Ruhe zu lesen. [...] Als sie letztlich in ihr Zimmer kommt, bekommt der Zuschauer den Bewegungsdrang Elses zu spüren. Sie bewegt sich von einem Ende des Zimmers zum anderen, und am Ende setzt sie sich verzweifelt auf den Stuhl und schaut leer vor sich hin (Tatarović, 2020, 60).

Die durch den mütterlichen Brief initiierte Entwicklung und damit einhergehende Veränderung der zunächst kindlich und unbeschwert dargestellten Else führen zu ihrem Entschluss, dem Begehren Dorsdays stattzugeben und kulminieren letztlich in ihrem Selbstmord. Die Dramatik der Ereignisse spiegelt sich gerade im Verhaltenswechsel Elses wider und scheint weder im Handlungsablauf unmöglich noch für Zuseherinnen und Zuseher unvorstellbar.

Tatarovićs analytischer wie auch hermeneutischer Ansatz lässt sich auch mit der gezeichneten Else in der Graphic Novel in Einklang bringen. Auch Manuele Fior zeigt einen jähen Stimmungswechsel von der jugendlichen Else, die unbeschwert vom Tennisplatz ins Hotel geht und dabei Dorsday begegnet, mit dem sie durchaus kokett und jedenfalls ohne Argwohn plaudert (Fior, 2017, 15), zu der verzweifelten Else, die den Brief ihrer Mutter in ihrem Hotelzimmer liest. Wie im Film stellt auch in der Graphic Novel der mütterliche Brief eine plötzliche Zäsur dar, die sich bei Fior auch in einem ebenso plötzlichen und dramatischen Wechsel von freundlich-neutralen gelben und roten Farbtönen zu einer bedrohlichen Kolorierung in dunklen lila und violetten Farben äußert (ebd., 18/19).

#### **4.2.5 Else in der medienübergreifenden Sympathiebetrachtung**

Arthur Schnitzler beklagt in der seiner Filmkritik, dass „die Episode Paul-Cissy [...] überhaupt nicht vorhanden“ (Schnitzler, Briefe 1913 - 1931, 597) sei. Dem kann nicht vorbehaltlos zugestimmt werden, allerdings ist die von Schnitzler geschilderte Beziehung zwischen den drei Charakteren in der Adaption ebenfalls modifiziert worden. Gleich in den ersten Zeilen des Prätextes legt Schnitzler Elses Verdacht offen, ihr Cousin und die verheiratete Cissy hätten ein amouröses Verhältnis.

Hoffentlich glauben die zwei nicht, dass ich eifersüchtig bin. - Dass sie was miteinander haben, Cousin Paul und Cissy Mohr, darauf schwör ich. Nichts auf der Welt ist mir gleichgültiger. [...] Brauchst keine Angst zu haben, Tante Emma (Schnitzler, [1924], 2017, 5).

Mit diesem ersten Gedankengang Elses präsentiert Schnitzler nicht nur geschickt, neben der Protagonistin, drei weitere maßgebliche handelnde Charaktere, sodass danach nur mehr Dorsday einer Vorstellung bedarf. Gleichzeitig wird der relevante Strang der Nebenhandlung aufgebaut, indem Else selbst eine Beobachterrolle spielt. Zwar klingt Elses Versicherung, Paul interessiere sie selbst nicht und Pauls Mutter brauche sich diesbezüglich nicht zu sorgen, nicht sehr überzeugend und markiert für die Lesenden damit schon zu Beginn der Novelle eine unzuverlässige Figurenäußerung. Ähnlich kommentiert auch schon Felix Salten in seiner frühen Rezension die Eingangsszene mit Else, Cissy und Paul auf dem Tennisplatz.

Ein wenig tändelnd beschäftigt sich Else mit den beiden, mit dem Verdacht der galanten Beziehung, den sie gegen die zwei hegt, tändelt auch ein wenig mit dem kleinen bißchen Eifersucht, das sich in ihr regt (Salten, zit. in: Lange-Kirchheim, 2018, 42).

Das nicht ganz ernsthaft zu betrachtende „Tändeln“, die spielerische Komponente der Eifersucht, steht mit einem Bild der jugendlichen Else, die abschätzend und suchend die welt-erfahrene Cissys abschätzt und mit ihrer eigenen, noch unentwickelten, Ausstrahlung abgleicht, in Einklang. Else stellt dazu Überlegungen an und bewertet ihr Verhalten. „Ob Cissy in der Nacht ihre Türe offen lässt? Oder sperrt sie ihm erst auf, wenn er klopft? [...] Dann liegen sie zusammen im Bett. Unappetitlich“ (ebd., 22). Schnitzler lenkt dabei die Beobachtungen und damit auch Emotionen der Lesenden einerseits zum sexuell unberührten Mädchen hin, das die beiden zwar neugierig beobachtet, sich selbst aber von deren Verhalten distanziert. Aus Elses Perspektive zeigt Schnitzler andererseits die ehebrecherische Beziehung, die von den Beiden nur mangelhaft verheimlicht wird. Die moralische Bewertung und Missbilligung werden aus Elses, sexuell unerfahrener, Sicht vermittelt, der oder die Lesende kann sie vielleicht nicht teilen, doch aus der Perspektive einer Heranwachsenden nachvollziehen.

Die mediale Adaption blendet nun die Episode nicht aus, wie der Kommentar Schnitzlers vermuten lässt, sondern rückt Elses Beziehung zu Paul und Cissy vielmehr in Richtung eines erotischen Dreiecksverhältnisses. Die Figurendarstellung Elses als eine leichtlebige, unbeschwerte moderne Frau der späten 1920er Jahre drückt sich auch in ihrer stärker betonten Erotik aus, die über die Tändelei hinausgeht. Dies zeigt etwa die lange Filmszene (FE, Remake, 00:41:25 - 00:44:50) in der Paul, Cissy und Else eine Fahrt mit der Pferdekutsche unternehmen. Else sitzt im Schlitten hinter Paul und Cissy, die weltgewandt und elegant erscheinen und gar

nicht verbergen, dass zwischen ihnen eine erotische Spannung herrscht. Else sitzt zwar in der zweiten Reihe, allerdings führt sie die Zügel, die bezeichnenderweise zwischen den Körpern von Paul und Cissy durchreichen und die beiden damit trennen. Auch hält Else die Pferdegerte in der Hand, mit der sie, seitlich an Paul und Cissy vorbei klopfend, die Pferde antreibt. Elses Schlittenführung stört nicht nur das erotische Geplänkel und jegliche Annäherungsversuche, sondern demonstriert, dass es Else ist, die die Zügel in der Hand hält und sich, absichtlich und wirksam, in die private Beziehung ihres Cousins einmischt.

Mit diesen Überlegungen verschieben sich auch die Sympathien des Publikums. In Paul und Cissy werden unverändert die dargestellten Ehebrecher erkannt und bewertet. Nicht zuletzt wird als stark sympathielenkender Faktor Cissys kleine hübsche Tochter, schon auf der Anreise, gezeigt, die so umfassend von der Kinderfrau betreut wird, dass Cissy als wenig fürsorgliche Mutter erscheint. Maschek greifen diesen Eindruck auf und synchronisieren das Zusammentreffen Elses und Cissy im Bahnabteil mit den Worten: „Ich schenke Ihnen meine Tochter, viel Spaß“ (FE, Remake, 00:13:40). Schon deswegen und unabhängig von einem heimlichen Verhältnis mit Paul, erscheint Cissy als eher negativer Charakter. Allerdings verschiebt sich auch Elses Sympathiepotential, wenn sie nicht mehr, wie im Prätext, als unschuldige Beobachterin agiert, sondern mit Cissy aktiv und selbstbewusst um Pauls Gunst wetteifert.

Manuele Fior nimmt dagegen bei dieser Figurenkonstellation werkgetreu auf Schnitzler Bezug und verdichtet im Comic dessen Figurendarstellung weiter, wenn er die Eingangsszene zwischen Else, Cissy und Paul auf dem Tennisplatz abschließt. Das letzte Panel unterlegt Fior mit sehr komprimierten Texten. „Brauchst keine Angst zu haben, Tante Emma. Ich denke nicht mal im Traum an Paul. An niemanden denke ich. Ich bin in niemanden verliebt“ (Fior, 2017, 13). Der allerletzte Satz ist bereits außerhalb des gezeichneten Panels in den Gutter verschoben. Die somit abgesonderte Stellung dieser Bemerkung wirkt nachdrücklich und stellt Elses sexuelle Unerfahrenheit von Beginn an klar. Sie lenkt die emotionale Bewertung auf Else als ein junges, unerfahrenes und demgemäß auch Sympathie und Wohlwollen des Publikums verdienendes Mädchen.

### **4.3 Das Remake als multimediale Liveaufführung**

Die bisherige Erörterung hat gezeigt, dass sich die Figur, aber auch die daraus resultierende Sympathieausstrahlung der Else in der Filmadaption deutlich verändert hat, obwohl zwischen

dem Erscheinen von Schnitzlers Prätext und der Paul Czinner's Stummfilm nur fünf Jahre liegen. Das resultiert zunächst auch aus der raschen gesellschaftlichen Entwicklung in den 1920er Jahren mit einem stark veränderten Frauenbild im Vergleich zur Epoche vor dem ersten Weltkrieg, in der Schnitzler die ursprüngliche Novellenhandlung zeitlich verortet. Ebenso stark ist jedoch der Medienwechsel selbst für den Charakterwandel verantwortlich, mit sämtlichen technischen Möglichkeiten, die dem Bildmedium nun eine facettenreichere, weil unmittelbar sichtbare, Figurendarstellung erlauben. So lässt sich das damals moderne Erscheinungsbild und der Charakter mit Elisabeth Bergner als Else zeitgemäß umsetzen, was der Hauptdarstellerin auch nach fast einhelliger Meinung in den Rezensionen gelingt. Allerdings, es ist bereits in der Erstadaption nicht mehr die idente Abbildung der Else aus Arthur Schnitzlers Novelle.

#### **4.3.1 Entstehungsgeschichte und Kontextualisierung**

2020 vergeben nun die Hamburger Elbphilharmonie und das Wiener Konzerthaus die Vertonung des Stummfilms als gemeinsame Auftragsarbeit an die Musicbanda Franui. Fast alle der zehn Mitglieder dieses unkonventionellen Orchesters stammen aus dem Osttiroler Dorf Innervillgraten, in der Nähe zum ladinischen Sprachraum Südtirols, von dem sich auch der rätoromanische Bandname ableitet. Die Band ist seit 1993 auch über Österreich hinausgehend in Europa bekannt und hat mit einem Projekt zum „Reigen“ bereits eine musikalische Adaption eines Werks von Arthur Schnitzler vorgenommen (vgl.: Programmheft Wiener Konzerthaus, 2021, 11). Für die Synchronisation des Stummfilms wird das Autorenduo „Maschek“ engagiert und die Darsteller, Synchronsprecher und Orchester, treten seit 2021 mit ihrer gemeinsamen Produktion erfolgreich in Konzerthäusern, auf anerkannten Theaterbühnen und Festspielstätten auf. Sie bieten ein Filmremake in Form einer konzertant-musikalischen und kabarettistisch-literarischen Livedarbietung auf der Bühne, während auf der Leinwand der Stummfilm als Bühnenhintergrund synchron abläuft.



Abb. 4: SN/APA/BREGENZER FESTSPIELE/ANJA KÖ, in: Salzburger Nachrichten, 4.8.2022.

Auf den musikalischen Teil wird im Folgenden im Zusammenhang mit der Analyse Bezug genommen, im Fokus des Remakes steht, naturgemäß, dessen literarischer Teil, die verbale Synchronisation durch das in Österreich und im deutschsprachigen Ausland bekannte Autoren-duo „Maschek“. Dieser Künstlername, unter dem die, nach Ausscheiden ihres langjährigen Partners Ulrich Salamun verbliebenen, beiden Autoren und Kabarettisten Robert Stachel und Peter Hörmanseder auftreten, ist ein „speaking name“. Denn die im ostösterreichischen (Umgangs)Sprachgebrauch bekannte, „Maschek-Seite“ bezeichnet die abgewandte, gegensätzliche und unbekannte Seite, also die Kehrseite, einer Sache. In einem übertragenen Sinn bezieht sich dieser Ausdruck auch auf einen unüblichen und jedenfalls nicht normkonformen Blickwinkel. Dementsprechend geht auch das Duo in seiner generellen künstlerischen Programmausrichtung vor.

Der Name ist also Programm: Immer geht es darum, am Status der Mächtigen zu rütteln, scheinbar Unwichtiges in den Vordergrund zu rücken, anarchistisch mit Fallhöhen zu spielen oder Erhabenes der Lächerlichkeit preiszugeben (Wurmdobler, 2022, 53).

Maschek nähert sich in diesem Sinne einem aktuellen Geschehen, hauptsächlich aus Politik, Wirtschaft oder der Medienszene, von der ‚Maschekseite‘, betrachtet das Thema aus dem somit ‚verkehrten‘ Blickwinkel und präsentiert es nach der Dekonstruktion in satirisch-kabarettistischer Neuzusammensetzung.

### 4.3.2 Genrewechsel

Das Remake in seiner Gleichzeitigkeit von Filmvorführung, Neuvertonung und Textsynchronisation bereichert den Stoff des „Fräulein Else“ jedoch nicht nur um eine weitere, nunmehr multimediale, Mehrfachadaption. Insbesondere Mascheks Synchronisation, aber auch das dazu passende musikalische Arrangement stellen einen tatsächlichen Genrewechsel zur Verfilmung dar. Auch wenn das Medium Film grundsätzlich erhalten bleibt, bewegt sich die Vorführung nun auf weiten Strecken als Kabarettveranstaltung, auch sehr ernsthaft adaptierte Passagen beinhalten Elemente aus Komödie, Parodie und Satire.

Die gleichzeitige musikalische Filmvertonung findet ebenfalls live auf der Bühne, also konzertant, statt. Welchem Medium aus dieser Vielfalt der Vorzug zu geben ist, wird auch in Rezensionen thematisiert. Dabei sind nicht nur die generelle Medienvielfalt, sondern innerhalb dieser auch die vielfältigen künstlerischen Ausdrucksmittel angesprochen.

Wem soll man da bloß die Aufmerksamkeit schenken: dem Film im Hintergrund, den zwei witzelnden Sprechern vorne oder Herrn Schett seitlich rechts, der gerade hören lässt, was er auf der Trompete so drauf hat (Markus Schramek, TTZ [Tiroler Tageszeitung], 7.4.2022)?

Die Schauspielgattung „Kabarett“ dominiert grundsätzlich und sie lässt sich nach allgemeinem Verständnis und dementsprechend weitgefasst als eine Form der Kleinkunst verstehen, in der darstellende Kunst und Musik in Form der Satire, Parodie oder Polemik miteinander verbunden werden, um in unterhaltsamer Weise politische Zustände oder aktuelle Ereignisse zu kritisieren. (vgl.: Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Kabarett> und Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kabarett>). Die kabarettistische Darbietung kann gesellschaftskritisch, politisch oder rein künstlerisch-ästhetisch motiviert sein, die Darstellungsform erhebt aber stets den Anspruch, zu unterhalten und dabei gleichzeitig unliebsame Zustände anzuprangern. Um den gebotenen Unterhaltungseffekt zu erzielen und künstlerisch Kritik zu üben, ohne allzu erzieherisch zu wirken, werden die, zumeist aktuellen, Kritikpunkte in schauspielerischen Szenen, Monologen, oder Dialogen, mitunter auch durch Pantomime, übertrieben und überhöht dargestellt und damit ins Lächerliche gezogen, wie es auch die APA (Austria Presse Agentur) in ihrer rezensierenden Presseaussendung beschreibt:

Wird etwa auf einer Bahnfahrt fleißig geraucht, fällt dazu noch der Ausspruch "Ungeimpft sind wir auch alle!" Erfindungen wie etwa das E-Mail werden angekündigt, aber abgelehnt, was zum Kommentar "Kana hot Fantasie!" führt. Mascheks Dialoge, An- und Bemerkungen sowie Kommentare sind gekonnt subversiv, gehen aber nie zu weit (APA zit. in: <https://www.sn.at/kultur/allgemein/fraculein-else>, 4.8.2022).

Maschek selbst können sich dabei auf ihre sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten beschränken, die schauspielerische Darstellung erfolgt im Stummfilm. Die sowohl Konfrontation als auch Kombination dieser beiden Medien, einerseits die auf tagesaktuelle Themen Bezug nehmende Bühnendialoge und andererseits der, notwendigerweise selbst bereits pantomimisch überhöhende, Stummfilm erzielen allein schon eine grundsätzlich unterhaltsame Stimmung. Die mannigfaltigen Stilmittel der Satire, die als Kunstgattung in der Literatur, Karikatur oder im Film dadurch gekennzeichnet ist, dass sie mit Übertreibung, Ironie und Spott an Personen oder Ereignissen Kritik übt, sie parodierend der Lächerlichkeit preisgibt, Zustände anprangert oder mit scharfem, mitunter polemisierendem, Witz geißelt (vgl.: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Satire>, Zugriff 6.3.2023) verleihen den Texten, und damit dem Remake, neben dem Unterhaltungswert auch den notwendigen kritisch-überhöhenden Gehalt, um der Kabarettform zu entsprechen.

Robert Stachel sieht allerdings in Mascheks

Version von „Fräulein Else“ ... keine [reine] Parodie und keine reine Vertonung, sondern eine Collage aus Motiven und Stimmungen, die wir [Maschek] in den Bildern einer Verfilmung einer Novelle gefunden haben (Stachel, Programmheft Konzerthaus, 2021, 15).

Der von Stachel als Collage bezeichnete Genre- und Stilmix, der durch die Dekonstruktion der sieben Akte des Films in unabhängige Miniaturen, die teils auf den Stoff von Novelle und Verfilmung referenzieren und teils frei erfunden sind, entsteht, ist demnach kein abgeschlossenes Ganzes, weder in inhaltlicher noch genremäßiger Hinsicht. Dennoch führt der Schlussakt, Elses Tod, die vorherigen Akte insoweit zusammen, als die Dramatik des Geschehens und die Dominanz des seinerzeit wie heute aktuellen Themas, die Nötigung einer jungen Frau unter Ausnutzung einer wirtschaftlichen Notlage, die vorherigen eher witzig-kritischen, kabarettistischen, Betrachtungen in sich aufnehmen und vergessen lassen. Den letzten Akt, nämlich Elses Entblößung, den gesellschaftlichen Skandal, der sich bereits im Minenspiel der Hotelgäste ausdrückt und schließlich Elses Gifttod, dominiert das Schauspiel von Elisabeth Bergner. Dieser Akt wird nach der langen, allein musikalischen Sequenz, von Maschek auch, trotz weiterhin parodistischer Elemente, mit deutlich ernsthafterer Themenbezogenheit synchronisiert.

## 4.4 Remake-Analyse

### 4.4.1 Themenanalyse

Die beschriebene, ‚Maschek-typische‘ satirische Herangehensweise wird bei der Synchronisation von ‚Czinner: Fräulein Else‘ grundsätzlich beibehalten. Das bedeutet, dass der Blickwinkel von Czinner in der bereits adaptierten Filmversion auf den Stoff der Novelle nun ein weiteres Mal geändert und auf die Kehrseite gerichtet wird. Die, auch medial veränderte, Adaption der Adaption verwendet zur Fortschreibung nicht den Stoff der Novelle in seinem Gesamtzusammenhang, sondern setzt zahlreiche Motive Arthur Schnitzlers in neuen Themenbereichen und mit bedeutenden medialen Erweiterungen um. Durch eine deutliche und kleinteilige Dekonstruktion und Neuzusammenfügung des ursprünglichen Stoffes ändert sich nicht nur die generelle Sichtweise auf den Film, sondern es verändert sich dabei ein weiteres Mal die Protagonistin Else, noch dazu in der, verglichen mit den besprochenen Adaptionen, weitestgehenden Art und Weise. Ehe dieser Wandel in Figur und Sympathie zur Diskussion steht, ist das Remake zu analysieren. Es ist nochmals festzuhalten, dass die Adaption bislang wissenschaftlich unerforscht ist. Daher stehen als Beleg für die gewonnenen Erkenntnisse neben dem authentischen Autoreninterview ausschließlich Rezensionen zu einzelnen Aufführungen in Tageszeitungen zur Verfügung.

Auch deshalb wird zunächst mit einem einleitenden Filmprotokoll ein genereller Überblick über den Inhalt der neu aufbereiteten Themenfelder in der Adaption der Adaption vermittelt. Die Protokollierung erfolgt durch die inhaltliche Gegenüberstellung der einzelnen Akte in der ursprünglichen Filmadaption von Paul Czinner (aus: Hahn, 2014, 142 - 146) und im durch die Synchronisation und Neuvertonung entstandenen Remake.

Stummfilm „Fräulein Else“ 1929 <sup>2</sup>	Remake „Czinner: Fräulein Else“ 2021 Verbale Synchronisation
<b>1. Akt</b>	<b>Thema: Parodie auf die leichtlebige Gesellschaft, Präsentation der Prätexthandlung</b>
Abends. Eine Party im Hause Dr. Alfred Thalhof in Wien. Unter den Gästen sind auch Elses Cousin Paul und Tante Emma. Es wird der Plan gefasst, gemeinsam nach St. Moritz in den Winterurlaub zu fahren.	Partylärm (zahlreiche Onomatopoetika) und Unterhaltung, die Gesellschaft macht sich über sich selbst und abwesende Personen lustig, in die Unterhaltung wird ein Erzählstrang über den Prätexthandlung eingebunden: Die Nachbarstochter Else habe sich mit Veronal vergiftet, nachdem sich ihr Vater an der Börse verspekuliert hat. Im Haupterzählstrang ringt Elsa (als Gegenwartsfigur) ihrem Vater die Erlaubnis ab, nach St. Moritz zu reisen.
Tag. Elses Reise nach St. Moritz und Eintreffen im Hotel Carlton. Else trifft im Hotel das erste Mal auf Dorsday.	Während der Bahnfahrt wird der Prätexthandlung weiter nacherzählt, im Zug trifft Elsa auf Adele Sandrock und bittet sie um ein Autogramm.
<b>2. Akt</b>	<b>Thema: Paul und Else/Elsa als reiche Erben, satirische Betrachtung der Gesellschaftsstruktur und der ‚Erbengeneration‘</b>
Tag. Das schöne Leben in St. Moritz, buntes unbeschwertes Treiben und Wintersportfreuden.	Paul und Elsa unterhalten sich über das Leben als reiche Erben und machen sich über die Arbeiterklasse lustig.
Hingegen überschlagen sich in Wien durch einen Börsencrash die Ereignisse.	Dr. Thalhof ist über den Börsenkrach froh, weil dann „die Kinder endlich selbst arbeiten müssen“, Dr. Fiala korrigiert, dass durch seine Veranlagungen die Kinder unermesslich reich wurden.

<sup>2</sup> Linke Tabellenspalte: Hahn, 2014, 146-148.

<p><b>3. Akt</b></p>	<p><b>Thema: Parodistische Betrachtungen von sportlicher Betätigung und moderner Erfindungen</b></p>
<p>Pferderennen in St. Moritz.</p>	<p>Else, Paul und Cissy vergnügen sich beim Wintersport und als Zuschauer bei den Olympischen Spielen.</p>
<p>Dr. Thalhofs Klinkenputzen in Wien. Die Lage spitzt sich bei Elses Vater zu.</p>	<p>Dr. Thalhof in der Figur als erfolgloser, weil nicht anerkannter, Erfinder versucht seine Gläubiger von seinen Erfindungen (Kugelschreiber, Mobiltelefon, Fotovoltaik, E-Mail oder Dialysegerät) zu überzeugen. Der gegenwärtige Stand der Technik wird in die erzählte Zeit der späten 1920er Jahre transferiert.</p>
<p><b>4. Akt</b></p>	<p><b>Thema: Mehrfache Figurenumdeutung und Rollentransformationen: Herr und Frau Thalhof mutieren zu Arthur Schnitzler und seiner Haushälterin, dem „Fräulein Else“, daneben Metabetrachtungen zum ‚Film‘ und der ‚Rolle‘, dabei auch Umsetzung des inneren Monologs.</b></p>
<p>Wien. Elses Mutter nimmt die Angelegenheit in ihre Hand und schreibt einen Brief an Else. Else erhält in St. Moritz den Brief ihrer Mutter.</p>	<p>Schnitzlers Haushälterin Else ist in den Schriftsteller unglücklich verliebt. Er hat einen Vertrag mit Netflix abgeschlossen, ist aber säumig in der Erfüllung. Daher schreibt Else die Netflix Serie, um Schnitzler vor Schwierigkeiten zu bewahren.</p>
<p>St. Moritz. Else nimmt Kontakt zu Dorsday und Tante Emma auf.</p>	<p>Neuerlich parodierende Figurenumdeutung: Familie Schnitzler (Arthur und seine Frau, eine reiche Oligarchin) und die Haushälterin Else machen Urlaub in St. Moritz.</p>
<p>St. Moritz. Else liest den Brief im Hotelzimmer.</p>	<p>Elsa (als Gegenwartsfigur) soll eine Rolle im Netflix-Drehbuch spielen, liest das Drehbuch mit Regieanweisungen laut vor, die sie zeitgleich erlebt - eine Metabetrachtung des</p>

	Films mit grotesken ‚Film-im-Film‘-Abschnitten.
<b>5. Akt</b>	<b>Thema: Parodistische Betrachtung der gesellschaftlichen Inhaltslosigkeit</b>
St. Moritz. Else nimmt Kontakt zu Dorsday und Tante Emma auf.	Else/Elsa sind nicht mehr zu unterscheiden, denn trotz Gegenwartsbezug wird die ursprüngliche Handlung immer deutlicher übernommen. Beim Abendessen mit der Tante ist eine Fülle von Werbeslogans mehr oder weniger deutlich und vollständig zu hören, die Ähnlichkeit mit den sprunghaften und verworrenen Gedanken der ursprünglichen Else aufweisen. Diese Slogans werden beim Zusammentreffen mit Dorsday wieder klarer, er bietet Elsa an, für ihn als Influencerin und Markenbotschafterin zu arbeiten, was diese neuerlich in Verwirrung (mit wiederum einsetzender Werbeslogan-untermalung) stürzt.
<b>6. Akt</b>	<b>Thema: Verbale Leerstelle</b>
St. Moritz. Elses Gespräch mit Dorsday. [...]	Keine verbale Synchronisation. Die Zwischentitel, die in allen synchronisierten Teilen eliminiert sind, bleiben erhalten. Czinners Stummfilm, in neuer Vertonung, besteht somit unverändert und die filmische Dramatik spricht für sich. Schnitzlers Leerstelle wird quasi rückadaptiert.
Else will aus St. Moritz abreisen, doch es kommt ein Telegramm.	
Else liest das Telegramm. Sie denkt über Veronal nach und weint bitterlich. Sie ruft nach ihrem Vater.	
<b>7. Akt</b>	<b>Thema: Die Opfer-Täter-Umkehr wird im heutigen Sinne (mit Bezug auf die #MeToo-Bewegung) diskutiert, mit ernstem Hintergrund, jedoch erfolgen auch satirische Verweise auf die ‚Chat-Affäre‘, Einschub einer zusätzlichen, auch schriftlichen, Wortebene.</b>
Else hat das ganze Röhrchen Veronal eingenommen und sich einen weißen Pelzmantel angezogen. Sie verlässt ihr Hotelzimmer und	Else entfacht durch ihre Entblößung denselben Skandal wie in den Vorlagen (Prätex und Stummfilm), die Kommentare sind

geht in Dorsdays Zimmer, den sie dort allerdings nicht antrifft. Also beschließt Else, nach unten zu gehen und ihn dort zu suchen, um seine Bedingung zu erfüllen. Sie findet Dorsday in der Hotelbar am Spieltisch, eine Jazzband macht Musik, sie entblößt sich und bricht zusammen. Tante Emma und Paul werden vom Hotelpersonal herbeigeholt. Else wird mit einer Bahre weggebracht.	jedoch in der heutigen Diktion, Else/Elsa wird als Drogensüchtige oder Verrückte betrachtet, über ihre Schuld oder Unschuld an den Geschehnissen wird spekuliert: Else/Elsa wurde zwar unter Druck gesetzt und mit heutigen Mitteln erpresst; Else/Elsa wird verachtet, weil sie dem Geschehen nicht gewachsen ist oder gar Mitschuld daran trägt.
Elses Hotelzimmer. Paul tritt ein. Im Zimmer ist ein Arzt, der Elses Puls fühlt. Er lässt ihren Arm sinken, der leblos aufs Bett fällt. Else ist anscheinend tot. Paul wirft sich über sie und weint. Das letzte Bild zeigt die verschneiten Berge von St. Moritz. [...]	Die Publikumsempörung ist dementsprechend modern - Presseberichte, Chatnachrichten. Kabarettistisches Fazit mit ernstem Hintergrund: Es fand ein „Doppel-mord aus Rufmord und Selbstmord“ statt.

Auf dieser generellen Grundlage kann nun die weitere und detaillierte Analyse in der bisherigen Betrachtungsweise, auf den einzelnen medialen Ebenen, erfolgen.

#### 4.4.2 Bildebene

Paul Czinnens Stummfilm steht auch im Remake weiterhin zentral und unverzichtbar im Mittelpunkt. Wenn der Film auf einer großen Projektionswand technisch auch nur den Bühnenhintergrund für die musikalische und sprachliche Mehrfachadaption bildet, ist die auf der Bildebene vermittelte Information zur Handlung und insbesondere zu den handelnden Personen stets sichtbar und präsent. Unter der Projektionswand

sitzen die Musicbanda Franui und im Zentrum ganz vorn: Maschek - Peter Hörmanseder und Robert Stachel. Sie unternehmen die Live-Vertonung und -Synchronisierung des Stummfilms "Fräulein Else" (1929) und bieten damit [...] beste Unterhaltung (APA zit. in: <https://www.sn.at/kultur/allgemein/raeulein-else>, 4.8.2022).

Der Stummfilm wird auf der Bildebene, mit Ausnahme der Zwischentiteleliminierung, ungekürzt und unverändert gezeigt und die beiden Künstler unterlegen ihn mit dem live gesprochenen Text. Das ‚schnittlerkundige‘ Modell-Publikum mit Prätextkenntnis kann weiterhin dem ursprünglichen Handlungsverlauf auf der Bildebene des Filmes gut folgen. Unvoreingenommene Zuseherinnen und Zuseher ohne jedes Vorwissen zum Prätext können sich auf der Bildebene lediglich an den verbliebenen Zwischentiteln, die die einzelnen Akte trennen, orientieren. Die sieben Akte, die weiterhin

optisch zusammenhängend die Geschichte der Else erzählen, bieten Maschek aber gleichzeitig die Möglichkeit, in jedem Akt andere Schwerpunkte zu setzen und ganz unterschiedliche Narrative zu entfalten (Roniger in: <https://www.bohema-wien.com>, 15.11.2021).

Im Narrativ des ersten Aktes bringen Maschek den Prätext geschickt in die Handlung ein, womit die adaptive Fortschreibung nun wieder unmittelbar an Schnitzlers Novelle anknüpft und mit dieser kontextualisiert wird. Czinners Stummfilm übernimmt die grundsätzliche Handlung des Prätextes, das Remake nimmt allerdings ausdrücklich darauf Bezug. Denn während des ersten Aktes, der nach Intention der Kabarettisten auch „noch sehr leichtfüßig daherkommt“ (Stachel, Interview, TB<sup>3</sup> 2) erzählen die Kabarettisten mit wenigen Sätzen die Prätexthandlung in einem gesonderten, nun in der Gegenwart verorteten Erzählstrang nach. Die Protagonistin des Prätextes bleibt weiterhin als Else bestehen, die Figur ist in der Adaption nun die Nachbars-tochter der Familie Thalhof. In der erzählten Rückschau wird ihr fatales Schicksal als Tochter eines Defraudanten aufgerollt. Dabei verweben Maschek die beiden Schicksale von Else und Elsa, die dann in St. Moritz ebenfalls in den Selbstmord getrieben wird.

Peter Stachel zufolge dient die Nacherzählung jedenfalls dazu, ein mit der Novelle unvertrautes Publikum an die Handlung heranzuführen, aber auch als grundsätzliches Signal an das Publikum, dass sich die Autoren mit Schnitzlers Stoff beschäftigt haben. Das soll nicht zuletzt gegenüber Kritiken an der kabarettistischen Bearbeitung, nämlich dem „Zerblödeln“ eines ernsten Stoffes, klarstellen, dass die Parodie und der vermeintliche „Klamauk“ nicht ohne dementsprechend ernsthafte Überlegungen zum Thema erfolgen (vgl.: Stachel, Interview, TB 3). Insoweit richten sich Maschek an kein spezielles, weder ein unkundiges noch ein literarisch vorgebildetes, Publikum, sie wollen „ihre eigene Idee der Else“ nahebringen, kabarettistisch leichtfüßig zwar, jedoch ohne „dass das Ganze pietätlos wird“ (Stachel, Interview, TB 2).

#### **4.4.3 Wortebene**

Die Entwicklung der „eigenen Idee“ (ebd.) von Schnitzlers Else als Weiterführung der bereits vorhandenen Stummfilmadaption erfolgt durch die Hinzufügung einer, nun in überwiegendem Ausmaß gesprochenen, Wortebene, auf der und mit der die einzelnen Narrative entwickelt und präsentiert werden. Der gesprochene Text ist fallweise auch durch Verschriftlichungen ergänzt,

---

<sup>3</sup> TB: in Zitaten verwendete Abkürzung für: Themenbereich (vgl. auch: Anhang 2).

die insbesondere in der Erscheinungsform von Chatnachrichten in den Stummfilm integriert sind.

Die Autoren „legen den Protagonisten immer wieder Sätze in den Mund, die die Widersprüche des Damals mit dem Heute auf beste Weise karikieren“ (APA zit. in: <https://www.sn.at/kultur/allgemein/fraeulein-else>, 4.8.2022), und

abseits von Erzählungen, die sich auf das Original beziehen, gibt es zahlreiche frei erfundene, bis in unsere Zeit reichende Neben- und Metageschichten über das Fräulein Else und Familie Thalhof (<https://www.innsbrucktermine.at/veranstaltungen/osterfestival-tirol-2022-frl-else>, 5.4.2022).

Mit Hilfe dieser Neben- und Metageschichten wird eine, sowohl von Schnitzlers streng linearem Prätext als auch von der Stummfilmadaption, stark abweichende Handlung mit zusätzlichen Erzählsträngen geschaffen, die vor allem auch zahlreiche Figurenumdeutungen enthalten.

So wird Schnitzlers und Czinners Protagonistin Else durch ihr heutiges, also in der Gegenwart verortetes, ‚alter ego‘ namens „Elsa“ literarisch bedeutsam ersetzt. Elsa reist mit ihrem Cousin und dessen Freundin, die ebenfalls zu einer heutigen Version von Cissy mutiert ist, nach St. Moritz und erlebt dort einen vergnügten und unbeschwerten Urlaub. Im zweiten Akt ist dazu etwa zu erfahren, dass der kostspielige Winterurlaub finanziell kein Problem darstellt, denn die jungen Menschen gehören der Erbgeneration an und so können sich Elsa und Paul über die ‚Arbeiterklasse‘ lustig machen, während sie die Vergnügungen des Wintersports genießen. Die Dialoge, die die entsprechenden Szenen des zweiten Aktes unterlegen, referieren nicht zuletzt auch kritisch auf die hedonistische Darstellung der Else in St. Moritz, wie sie Paul Czinner im Stummfilm zeigt. Der Wintersportort symbolisiert, auch in glamourösen Freizeitbildern und Hochglanzbroschüren, die damals, 1928, moderne, luxuriöse und sportive Welt, in der Else, Paul und Cissy Bewegung in Form von Sport oder Tanz exzessiv huldigen können (vgl.: Tacke, 2017, 86). Schon im Stummfilm werden die werbewirksamen Darstellungen als „leere und klischeehafte Versprechungen enthüllt. Die bereits auf der Zugfahrt nach St. Moritz eingefügten, pittoresken Schneelandschaften wirken wie belanglose Postkartenreproduktionen“ (ebd.). Wenn Mascheks Elsa nun die, für sie selbstverständlichen, Vorteile reicher Erben und die Nachteile der Arbeiterklasse auf sehr erheiternde Art und Weise kommentiert, dann findet darin, wieder auf der Wortebene, einerseits eine auf heutige Verhältnisse bezogene sozialkritische Überhöhung der bildhaften Darstellung statt. Dies impliziert andererseits aber

auch Kritik an der glamourösen Stummfilmdarstellung, die die prekären sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse der späten 1920er Jahre stark beschönigt.

Interessant sind auch zwei Metahandlungen, die die entsprechenden Stummfilmakte auf der neu installierte Wortebene maßgeblich umdeuten. Im 4. Akt (FE, Remake, 00:34:13 - 00:45:00) treten als Hauptfiguren der Schriftsteller Arthur Schnitzler und seine Haushälterin Else auf. Zu diesen beiden Figuren deutet Maschek das Ehepaar Thalhof des Stummfilms verbal um. Diese Figurentransformation ist die stärkste Referenz auf den Verfasser des Prätextes, in dieser Metabetrachtung wird er selbst, seine Arbeitsweise wie auch sein persönliches Umfeld dem Remake einverleibt. Dies erfolgt keineswegs biographisch korrekt, sondern als unterhaltsame Parodie. Schnitzler ist mit der Erstellung des Drehbuches für eine Netflix-Serie beauftragt, er ist jedoch säumig und die in Schnitzler unglücklich verliebte Haushälterin Else erfährt von seiner Säumnis in einem grotesk anmutenden Telefonat. Daraufhin vollendet sie Schnitzlers unerledigte Auftragsarbeit für den Streamingdienst Netflix. Diese Parodie auf den ikonischen österreichischen Schriftsteller wird grotesk überhöht, wenn Schnitzler gemeinsam mit der Haushälterin Else seiner in St. Moritz urlaubenden Gattin, einer Oligarchin, nachreist und es dort zu Eifersuchtsszenen zwischen den beiden Frauen um Schnitzlers Gunst kommt. Für diese letzten Szenen des 4. Aktes werden auf der Bildebene, im Stummfilm, nun die ursprünglichen Figuren Else, Paul und Cissy verbal in Else, die Haushälterin, Schnitzler selbst und dessen Gattin, die Oligarchin, transformiert. (ebd., 00:43:20 - 00:45:00).

Die Adaption wird mit einer weiteren Metahandlung fortgesetzt, wenn Else auf der Bildebene des Stummfilms den mütterlichen Brief über die fatale finanzielle Situation im Elternhaus erhält. Sie liest den Brief, während sie, auch im Stummfilm deutlich erkennbar, aufgeregt und verstört, in ihrem Hotelzimmer auf und ab geht (ebd., 00:47:46 - 00:49:55). Maschek deutet diese Szene in eine Metabetrachtung des Filmbusiness um. Else liest nicht den Brief, sondern Anweisungen aus einem Drehbuch und ihre Verstörung resultiert daraus, dass sie die Drehbuchanweisungen ident in der Realität, ähnlich einem Deja-vue-Erlebnis, erlebt.

Der 6. Akt, der weitgehend unsynchronisiert bleibt, nimmt das ursprüngliche Thema und dessen wirkungsvolle Dramatik auf. Auch im 7. Akt bleibt die wiedereinsetzende Synchronisation ernsthafter, Elses Tragik wird in der Diktion des gegenwärtigen „#MeToo“-Diskurses verhandelt. In den Schlussszenen des Remakes lassen Maschek den ursprünglichen, schweren Stoff der Novelle inhaltlich bestehen, sie adaptieren jedoch eine moderne Version davon. Dies

geschieht primär durch zahlreiche Einblendungen von kurzen, tagespolitische Ereignisse parodierenden, Chatnachrichten. Die Protagonistin wird darin nicht mehr als Elsa, sondern wieder als „Fräulein Else“ bezeichnet (ebd., 01:14:00 und 01:15:20), dennoch bleibt sie inhaltlich ihr modernes ‚alter ego‘, das genötigt wird, eine Influencerin für Dorsday zu werden. Else droht Dorsday seine Nötigung dazu publik zu machen, wodurch er die Situation mit Hilfe der digitalen Medien so eskalieren lässt, dass sich Else nicht länger widersetzen kann und den Selbstmord als einzigen Ausweg sieht.

Diese letzten Szenen werden weiterhin in kabarettistischer Form, allerdings aus einem deutlich ernsthafteren Blickwinkel, beleuchtet. Elses Tragik wird in Bezug zum gegenwärtigen #MeToo-Diskurs gestellt, wobei Stachel und Hörmanseder betonen, dass

das #MeToo-Thema bereits im Film 1:1 umgesetzt wird, auch wenn es damals nicht so geheißen hat. [...] Und hier kommt noch verstärkt Druck dazu, bei Schnitzler war es der gesellschaftlich-familiäre Druck, hier setzt genau derjenige, der sie bereits missbraucht hat, noch weiter unter Druck, indem er sie bedroht für den Fall, dass sie etwas darüber sagt, nämlich wenn sie ihn anschwärzt, ist sie gänzlich ruiniert. [...] Bei uns geht es definitiv um sie, die Else [als moderne Elsa] und deren persönliches Dilemma. Das funktioniert nur, weil wir die Vorgeschichte um den bankrotten Vater völlig ignorieren (Hörmanseder, Interview, TB 5).

Aus der protokollarischen Übersicht und diesen wenigen Detailanalysen ist deutlich zu erkennen, dass das „Fräulein Else“ nun nicht mehr die Protagonistin einer chronologischen Handlung darstellt, sondern höchst unterschiedliche Rollen in ebenso unterschiedlichen Narrativen verkörpert. Schnitzlers „Else“ wird nicht nur zur „Elsa“ der Gegenwart, sondern sie mutiert darüber hinaus zu den unterschiedlichsten figuralen Gestalten, die wohl keinen Platz in Arthur Schnitzler Novelle gefunden hätten.

#### **4.4.4 Onomatopoetische Ebene**

Maschek fügen dem Stummfilm nicht nur eine reine Text- oder Sprachebene hinzu, sondern sie betten darin auch eine sehr auffallende onomatopoetische Ebene ein, die auch in den Rezensionen entsprechende Beachtung findet.

Hörmanseder und Stachel [...] erzeugen Geräusche aller Art, sei es das blubbernde Eingießen eines Getränks in ein Glas oder das quietschende Öffnen einer Türe (APA zit. in: <https://www.sn.at/kultur/allgemein/fraeulein-else>, 4.8.2022).

Die onomatopoetischen Kunstgriffe sind zahlreich, was auch der Live-Präsentation geschuldet ist, in der manche Inhaltsleere, oder eher Gedankenleere, mit „bloßer“ Lautmalerei, nämlich der akustischen Nachahmung von alltäglichen, im Film sichtbaren Handlungen überbrückt werden kann oder auch muss. Denn die Autoren selbst betonen, der Film „ist voll von

unsynchronisierbaren Stellen“ (Hörmanseder, zit. in: Stöger, 9.11.2022). Da Maschek überdies in den einzelnen Vorstellungen keinem starren Skript oder Drehbuch folgen, sondern auch mit Stegreifelementen arbeiten, kommt es stets zu leichten inhaltlichen Modifikationen. Gerade in diesem Fall sind die Möglichkeiten der Onomatopoesie sehr hilfreich, denn eine Klangimitation ist mitunter einfacher auszuführen als der spontane und rasche Aufbau einer schlüssigen Textsequenz. Dennoch bedarf es auch für Onomatopoesie der passenden Stellen, nicht jede Szene lässt sich lautmalerisch kommentieren. Ohne alle oder auch nur mehrere Vorstellungen zu kennen, lässt sich dennoch behaupten, dass die Routine wiederholter Aufführungen auch zu einer Beständigkeit, wenn nicht Identität, im Text führt. Dennoch verhelfen diese sprachlichen Stilmittel nicht nur zu einer betont kabarettistisch-humorvollen szenischen Untermalung, sondern sie betonen auch den künstlerischen Aspekt der sehr freien Adaption der Adaption.

Köstlich, wie am Anfang des Films bei einem Hausmusikabend eine Violinsonate Schuberts kurzerhand zu einem Quintett für Geige, Spinett und drei quietschenden Tellerwäscher wurde – bloß, weil auf der Leinwand immer wieder zwischen dem Musiksalon und der Küche (mit drei Tellerwäschern) hin- und hergewechselt wurde (Roniger, 15.11.2021, bohemia-wien.com).

Roniger beschreibt hier prägnant das durch Onomatopoesie funktionierende Zusammenspiel zwischen der Synchronisation und der musikalischen Neuvertonung. Denn auf der Musikebene lässt sich die perfekte Geräuschimitation ebenfalls darstellen, einerseits gemeinsam mit der verbalen Geräuschnachahmung durch die Synchronisierenden, andererseits allein in musikalischer Form durch das Orchester. In der von Roniger beschriebenen Szene gibt es sämtliche Varianten, sowohl in einem Gleichklang von Sprache und Musik als auch in einer wechselseitigen Über- und Unterordnung.

#### **4.4.5 Musikalische Ebene**

Während der Stummfilm lediglich durch wechselnde Musikuntermalungen bereichert wurde (vgl.: hier, 60/6158) komponiert nun die „Musicbanda Franui“ für das Remake neue Musikstücke. Ausgehend von klassischen Melodien und Motiven, etwa von Bartók, Mozart und Schubert, sind diese mit dem speziellen Instrumentarium von Franui, wie Geige, Holz- und Blechblasinstrumente, Hackbrett und Spinett, dekonstruiert und neu arrangiert. Mit dieser Neuvertonung entsteht eine neue Musikebene, die gemeinsam mit der Textsynchronisation das Remake erst als multimediale Aufführung zum Funktionieren bringt. Für die literarische Erörterung ist die Betrachtung der Musikebene naturgemäß von untergeordneter Bedeutung. Daher kommt ihr im Folgenden bei weitem nicht die gebührende Beachtung zu, dennoch sind

zumindest die für den Literaturdiskurs bedeutenden Fakten herauszustreichen. Franui selbst beschreiben ihren großen Anteil an der Live-Vertonung und ihre musikalische Referenz auf den Prätext:

Die Musik, die wir spielen, ist eine Musik des Dazwischens: Sie basiert einerseits auf Motiven, die bereits Arthur Schnitzler und den Darsteller\*innen des Films bekannt gewesen sein dürften. Andererseits können diese musikalischen Zellen in der Franui'schen Lesart blitzschnell die Seiten und die Zeiten wechseln und die von Maschek erfundene Welt unterfüttern. In der musikalischen Aneignung solch „klassischer“ Musik streben wir stets eine Vieldeutigkeit an: Mehrere, ja viele Gedanken und Gefühlszustände sollen simultan in jeder Note erklingen (Schett in: Programmheft Wiener Konzerthaus, 2021, 14).

Der „Musik des Dazwischens“ (ebd.) kommt eine starke Vermittlerrolle zu. Sie macht es sich nicht nur zur Aufgabe, Emotionen zum Ausdruck zu bringen sowie Ort, Handlung und Figuren klangvoll zu interpretieren, sondern gerade auch zwischen dem Stummfilm auf der Leinwand und den von Maschek gesprochenen Texten verbindend zu wirken. Roniger erkennt im grundsätzlich gleichwertigen und gleichberechtigten Zusammenwirken von Synchronisation und Vertonung eine „perfekte Symbiose“ (Roniger, 15.11.2021, [www.bohema-wien.com](http://www.bohema-wien.com)). Diese symbiotische Vermittlerposition lässt die Musik mitunter leise zurücktreten, um an anderer Stelle das Filmgeschehen sehr stark zu dominieren und damit das sprachliche Moment zu konterkarieren und sogar zum Verschwinden zu bringen. (vgl.: Alhuter in: Programmheft Konzerthaus, 2021, 13). Denn

im 6. Akt des Films, als Else die Überdosis Veronal einnimmt und sich Herrn Dorsday präsentiert, wurde schließlich von Maschek nichts gesprochen und Franui durften mit der musikalischen Unterlegung des Films allein glänzen (Roniger, 15.11.2021, [www.bohema-wien.com](http://www.bohema-wien.com)).

Dabei wird nicht nur „bewusst wie gut und emotional eindrücklich ein mit der passenden Musik unterlegter Stummfilm sein kann“ (ebd.), sondern das Verstummen der Wortebene lässt sich in Kenntnis des Prätextes literarisch bedeutsam interpretieren. Es hat den Anschein, als kehrten Maschek durch ihr Schweigen wieder zur von Schnitzler mit der intermedialen Darstellung von lediglich Notenausügen geschaffenen Leerstelle zurück, die das damals Unsagbare, Elses Entblößung, ausgeblendet und dadurch umso mehr betont hat (vgl.: Saxer, 2014, 225). Folgt man dieser Interpretation, so ist durch den nicht synchronisierten 6. Akt und der damit entstandenen sprachlichen Leerstelle eine ‚Rückadaptierung‘ in Richtung des Prätextes erfolgt.

## **4.5 Darstellung der Protagonistin im Remake**

Maschek selbst haben diese sprachliche Leerstelle zwar nicht als Referenz auf den Prätext konstruiert, dennoch lassen sie den „ernsthaften 6. Akt so stehen wie er ist“ (Stachel, Interview,

TB 4), denn Maschek wollen „die eigene Idee der Else, die Identifikation mit ihr, nicht komplett durch „Blödeln“ zerstören, Else soll man ernst nehmen, das ist auch der Faden, der sich durchzieht“ (ebd.). Diesen grundsätzlichen auktorialen Ansatz einer auch in der kabarettistischen Gestaltung ernstzunehmenden Else wird auch in Rezensionen bestätigt. „Mascheks Dialoge, An- und Bemerkungen sowie Kommentare sind gekonnt subversiv, gehen aber nie zu weit“ (APA, zit. in <https://www.sn.at/kultur>, 4.8.2022). Diese Prämisse führt weiter zur eigentlichen Fragestellung, wie weit sich die Protagonistin Else aus Czinners Stummfilm im Remake wiederfindet und ob in der Adaption der Adaption auch noch Charakterzüge von Schnitzlers ursprünglichem Fräulein Else erhalten geblieben sind.

#### **4.5.1 Verlust des inneren Monologs**

Das Thema des inneren Monologs, oder besser dessen Verlust im Remake, wird hier nun, im Gegensatz zu den bisherigen Analysen, nicht auf der narrativen oder einer der medialen Betrachtungsebenen, sondern als Einleitung zur Figurendarstellung verhandelt. Denn Schnitzlers bedeutendes Stilmittel, das schon in Czinners Filmadaption nur mehr abgeschwächt und in Teilstücken vorhanden ist, ist nun im Remake kaum vorhanden, was auf die Figurenbetrachtung maßgebliche Auswirkungen hat.

In Schnitzlers Prätext sind sämtliche wesentlichen Aspekte der Figureninformation aus Elses innerem Monolog zu entnehmen. Fast ausschließlich daraus können Leserinnen und Leser die vielschichtige, aber noch unausgereifte Persönlichkeit der jungen Else erkennen und ihre verzweifelte Entwicklung zu einer mutigen und draufgängerischen jungen Frau nachvollziehen, die sich, aus falsch empfundener Familienräson, mit Dorsday messen will und daran zerbricht. Im Stummfilm zeigt und entwickelt sich Elses Persönlichkeit durch die schauspielerische Leistung von Elisabeth Bergner. Sie drückt mit Mimik und Gestik Elses inneren Zwiespalt, die dadurch bedingten Gefühlsverwirrungen und schließlich ihren Entschluss, sich mit Veronal zu vergiften, aus, wobei Teile der Figureninformation ebenfalls aus dem inneren Monolog stammen, etwa wenn Else allein in ihrem Zimmer den Brief der Mutter liest und daran verzweifelt (FE, Stummfilm, 01:03:30). Auch mit den filmtechnischen Mitteln des Stummfilms kann Elses Blickrichtung verfolgt und somit der innere Monolog visualisiert und verdeutlicht werden. So erfolgt beispielsweise in der Szene, in der Else die tödliche Dosis Veronal zu sich nimmt ein betont langsamer Kameranäherung auf das Detailobjekt, das Röhrchen mit dem Schlafmittel (FE, Stummfilm, 01:36:55 - 01:38:20). Mit dem Kamerablick von außen auf die

emotional aufgewühlte Protagonistin ist Elses innerer Aufruhr allerdings extern fokussiert und objektiviert, somit in einer extradiegetischen Erzählperspektive dargestellt.

Andreas Schett sah sich anfangs ratlos vor dieser Herausforderung: „Wie soll man mit einem Film umgehen, der auf einem inneren Monolog basiert, ohne den man ja nichts versteht“ (Schett zit. in: Stöger, 9.11.2021)? Die daraus resultierenden musikalischen und textlichen Adaptionenüberlegungen führen schließlich „um der Schwere des Stoffes und dem langen Schatten Arthur Schnitzlers zu entkommen“ (Stachel, Programmheft Wiener Konzerthaus, 2021, 15) zur Zerlegung des Films in die sieben Akte und zur gesonderten Dekonstruktion jedes einzelnen Aktes. „Tatsächlich gibt es durchaus innere Monologe, etwa wenn die Figuren, zum Beispiel der Erfinder, grübelnd durch die Szenen gehen“ (Hörmanseder, Interview, TB 8). Insbesondere in einer langen Sequenz im 4. Akt (FE, Remake, 00:47:40 - 00:50:00) kommt die Protagonistin Elsa darauf, „dass sie eigentlich ihr eigenes Skript spielt, ihrem Skript hinterherläuft“ (Stachel, Interview, TB 7). In dieser „fast körperlichen Synchronisation“ (ebd.) ist der innere Monolog zwar für die humorvolle Handlung dieses einzelnen Aktes bedeutsam und unerlässlich, er dient jedoch nicht zur Übermittlung von Figureninformation und unmittelbarer Figurendarstellung. Als grundsätzliches und durchgängiges Stilinstrument zur Handlungsumsetzung und -vermittlung ist der innere Monolog daher bewusst außer Acht gelassen.

#### **4.5.2 Figureninformation**

Mit dem Verzicht auf die Umsetzung des wirkungsmächtigen inneren Monologs und durch die collagenhafte narrative Auflösung der einzelnen Akte des Stummfilms befreien und emanzipieren sich Maschek in der Mehrfachadaption künstlerisch von „Schnitzlers langem Schatten“ (vgl.: Stachel in: Programmheft Wiener Konzerthaus, 2021, 15). Stachel und Hörmanseder nehmen für sich auch gar nicht in Anspruch, eine werkgetreue Adaption zu schaffen, im Gegenteil, sie wollen „das reine Bildmaterial verwenden, völlig anarchistisch behandeln und schauen, was man dadurch Neues erzählen kann“ (Stachel, zit. in Stöger, 9.11.2021). Dass sich die anarchistische Behandlung auch auf die Protagonistin erstreckt, zeigt schon der einleitende 1. Akt, indem die Figurentransformation von Else zu Elsa, der Gegenwartsfigur, vollzogen wird. Dennoch kommen Maschek nicht ohne die titelgebende Protagonistin aus. Zur Frage, welches Bild die Künstler für die Konzeption ihrer Figur vor Augen hatten, erläutert Hörmanseder die Bedeutung der Protagonistin für die einzelnen Narrationen des Remakes.

Unser Zugang war [...], wenn die Novelle und der Film „Fräulein Else“ heißen, Else die junge Frau ist, die an ihren seelischen und gesellschaftlichen Problemen zugrunde geht, dann muss die Figur der Else auch bei uns immer dabei sein. Eben nicht als ein ‚Monolith‘, aber in kleinen abgeschlossenen Geschichten. Schon durch die optische Identität im Film soll sie doch ein und dieselbe mögliche Person sein, wodurch sich der „rote Faden“ zwangsläufig ergeben hat (Hörmanseder, Interview, TB 2).

Maschek setzen sich zwar weiterhin mit dem ursprünglichen Stoff der sexuellen Nötigung einer jungen Frau auseinander, ohne darin jedoch die Protagonistin als individuelle Figur narrativ auszuformen, die sich als runder Charakter durchgängig durch eine einheitlich aufgebaute Handlung ziehen kann. Die im Kontext der sprunghaften ‚Handlungsminiaturen‘ beliebige junge Frau steht zwar in den unterschiedlichen Sequenzen im Mittelpunkt des Geschehens. In der Figur der Elsa tritt sie als verwöhntes Mädchen aus gutbürgerlichem Haus (vgl.: FE, Remake, 1. Akt), in Erscheinung, aber auch als urlaubende reiche Erbin (vgl.: ebd., 2. und 3. Akt) oder aber als angehende Filmschauspielerin, die in ihrer Filmrolle ‚gefangen‘ zu sein scheint (vgl.: ebd., 47:40 - 50:00). Diese vielfältigen und höchst unterschiedlichen Rollen, die Elsa in Mascheks einzelnen Narrationen ausübt, statten sie weder mit den entsprechend gefestigten Figureninformationen noch mit der nötigen Figurenstabilität aus, die einen Charakterisierungsprozess mit dem Resultat einer schlüssigen und einheitlichen fiktionalen Figur zulässt:

Rekurrente Angaben zu Figuren in der Darstellung notieren zumeist entsprechend stabile Eigenschaften in der erzählten Welt. [...] Auf der Ebene der erzählten Welt zeigt sich diese Stabilität als längerfristige Bindung einer Information an eine Figur. Darunter fallen auch entsprechend dem Basistypus der Figur längerfristige Merkmale, die dem Inneren der Figur zugeschrieben werden. [...] Unter Charakterisierung wird also ein Prozeß verstanden, bei dem einer Figur Informationen zugeschrieben werden, was entweder sofort oder am Ende eines angeschlossenen Inferenzprozesses in einer figurenbezogenen Tatsache in der erzählten Welt resultiert (Jannidis, 2004, 208/209).

Dagegen ist die jeweilige Figurenrolle der Elsa in den einzelnen Akten des Remakes als beliebige und austauschbare Figur angelegt, sie stellt keinen individuell beschriebenen und chronologisch entwickelten narrativen Charakter dar, auf den in den Folgeakten figurenrelevant Bezug genommen wird oder der sich über mehrere Erzählebenen hinweg entwickelt.

Hörmanseder bekräftigt, dass Mascheks Else eben zu einer - durch den ‚roten Faden‘ in den Miniaturen lose definierten - „möglichen“ (Hörmanseder, Interview, TB 2), im Sinne einer (ver)wandelbaren, Person wird, etwa wenn Schnitzlers Else gleich im 1. Akt nicht mehr die Protagonistin ist, sondern die Nachbarstochter, deren Schicksal nacherzählt wird. Die Transformation in die moderne Elsa, „das unbesorgte Patrizierkind, das sich auf den Urlaub freut“ (Stachel, ebd.), ist in einem bewusster Stilgriff ausgeführt. Elsa kann nicht nur als alter ego der ursprünglichen Else gesehen werden, sondern lässt durch ihre Wandlungsfähigkeit in den

weiteren Miniaturen auch freie Interpretationen in viele Richtungen zu (vgl.: Hörmanseder, ebd.). Als Prämisse gilt dabei, dass die Adaption des ursprünglichen Charakters zu erfolgen hat, „ohne dass das Ganze pietätlos wird oder man sich an der Romanfigur allzu sehr ‚vergeht‘“ (Stachel, ebd.).

Abgesehen von diesem grundsätzlichen Respekt vor dem ursprünglichen literarischen Charakter nehmen Maschek auf die Figur selbst und deren Handlungsrelevanz wenig Rücksicht. Elsa ist - erzähltechnisch - indifferent geworden, das ist eben ihren höchst unterschiedlichen Rollen im Remake geschuldet, dementsprechend sind ihre Wesenszüge angelegt und wechseln je nach unterschiedlicher Opportunität in den einzelnen Szenen.

Manuele Fior übernimmt dagegen Schnitzlers Handlung und auch dessen Figurendarstellung der Protagonistin weitgehend getreu, Paul Czinner behält die ursprüngliche Handlung bei, er adaptiert jedoch die Protagonistin freier.

Dennoch lassen sich auch im Remake immer wieder Ansätze von Schnitzlers Else finden, gerade im einleitenden 1. Akt, der in Wien im Hause der Familie Thalhof spielt. Die örtliche und familiär-gesellschaftliche Verortung des Stummfilms bleibt unverändert. Wie Else ist auch Elsa ein Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenwerden, mit einem charakterlichen Wechsel zwischen Selbstbewusstsein und Unsicherheit. Wenn sie etwa ihren Vater bittet, nach St. Moritz fahren zu dürfen (FE, Remake, 00:07:30 - 00:08:05), wird sie von Maschek mit der kindlich bittenden Stimme eines kleinen Mädchens ausgestattet, dem der Vater letztlich nicht widerstehen kann. Daraufhin zeigt Elsa der Köchin stolz den Prospekt mit dem Urlaubsziel (ebd., 00:08:30 - 00:10:10), auch in dieser Szene ist sie die kleine Tochter in der Familie, die den Hausangestellten noch kindlich-familiär begegnet.

In dieser Szene erfolgt auch der Verweis auf Schnitzlers ursprüngliche Else in der adaptierten Figur der Nachbarstochter. Maschek synchronisieren die Köchin, die Elsa beim Öffnen ihres Kleides behilflich ist, dass Else und sie, Elsa, eigentlich „Zwillinge“ sind (ebd., 00:09:55 - 00:10:10). Sie widerruft diese Aussage jedoch sogleich als „Schmäh“, also Scherz, und meint selbst, damit scherze man nicht. Wenn Maschek dann Schnitzlers Prätext kurz nacherzählen, erfolgen immer wieder inhaltliche Verweise auf einerseits die Figurendualität und andererseits die Figureinheit von Else und Elsa. Selbst wenn Elsa von Else literarisch distanziert und figural separiert ist, weist die nur sehr cursorische Nacherzählung der Novelle eine deutlich

stärkere literarische Bindung an den Prätext auf als die Stummfilmadaption. Diese beschäftigt sich als völlig selbständiges Werk nicht unmittelbar mit ihrer Adaptionvorlage, nämlich Schnitzlers Prätext. Insoweit trifft man eben auch in der Adaption der Adaption eher auf die Else, die Schnitzler gedichtet hat, allerdings aus Mascheks Erzählperspektive als indirekte Metaerzählung und gleichzeitig auch Rahmenhandlung. Damit ist tatsächlich ein deutlicher Bezug zum Ursprungswerk hergestellt, der dem Remake eine, zwar lediglich indirekte und geringe, jedoch erkennbare Werktreue verschafft. Zumindest während dieser Metaerzählung rückt der Prätext mit seiner Protagonistin stärker in den Fokus, während Czinners Stummfilmfigur Else im Verhältnis zur Protagonistin des Prätextes deutlich individualisierter dargestellt ist. In der eigentlichen Kernhandlung des Remakes wird die Figur „Elsa“ allerdings neu und von Schnitzlers Protagonistin weit entfernt adaptiert.

Wenige Figureninformationen sind im Remake tatsächlich auktorial vorgegeben sind, am ehesten formen die Kabarettisten Elses Charakter bei der Schilderung der Freizeitaktivitäten in St. Moritz aus. In den so vermittelten Charaktereigenschaften lassen weniger zu Schnitzlers Protagonistin, sondern zu Paul Czinners Else Parallelen ziehen. Seine bereits ‚moderne‘ Else der 1920er-Jahre wird in Mascheks adaptiertem Erzähltext zur reichen Erbin Elsa fortgeschrieben, die sich mit ihrem Cousin Paul hochmütig über die Armut der Arbeiterklasse lustig macht und die Vorteile des geerbten Vermögens, das sich beim Wintersport großzügig ausgeben lässt (FE, Remake, 00:18:17 - 00:20:00) für selbstverständlich erachtet. Diese reiche Elsa ist in dieser Rolle von Maschek kaum noch mit den figuralen Eigenschaften der Stummfilmfigur und schon gar nicht mit jenen der Protagonistin Else aus der Novelle ausgestattet. Die Erbin Elsa ist eine freie Figurenschöpfung der Autoren des Remakes.

Allerdings stellen Maschek ihre Figur nicht nur hochmütig und leichtlebig dar. Mit Elsas Weigerung, sich von Dorsday als gefällige Influencerin instrumentalisieren und erpressen zu lassen, wird etwa erkennbar, wie

diese Else in dieser Szene unter der Situation leidet, den Leuten im Hotel, die Söhne und Töchter reicher Eltern in Wien sind, die Zeit und Geld haben und den ‚Herrgott einen schönen Mann sein lassen‘ können. Diejenigen haben auch vor Ort [in St. Moritz] nur das eine Thema, nämlich Geld, Warten, Lifestyle. Als Sinnbild für ein Ausrinnen der Gesellschaft, die damals zwischen Arm und Reich zerrissen ist. Diese Endzeitstimmung ist schon eingeschrieben in den Stoff (Stachel, Interview, TB 8).

Aus Figurensicht wird ein Bezug zu Schnitzlers oder auch Czinners Else dann gänzlich aufgegeben, wenn Else im 4. Akt zu Schnitzlers Haushälterin mutiert, die erst die Netflix-Auftragsarbeit für ihn erledigt und ihn dann in den Urlaub, nach St. Moritz, begleitet. Dabei

wird Else mit völlig konträren Figureninformationen ausgestattet, sie ist im Stummfilm zunächst in Elsas Mutter, dann in wieder in der jungen Else, eben Elisabeth Bergner, figuriert. In beiden Fällen spielt sie allerdings die schon ältere Haushälterin, die dem Schriftsteller Schnitzler nicht nur als Bedienstete treu ergeben ist, sondern ihn erkennbar verehrt und sogar liebt. Die Else als Haushälterin

ist auf einer der vielen zusätzlichen Ebenen dargestellt, die sich oft nur Eingeweihten eröffnet. So spielt auch Adele Sandrock mit, die tatsächlich Schnitzlers Geliebte war. Indem wir Schnitzler selbst ‚mitwirken‘ lassen, eröffnen wir eine weitere Ebene mit der realen Beziehung aus der alten Zeit. Diese Verquickung auf vielen Ebenen, das Spiel mit dem Chaos der Metaebenen, macht uns einfach Spaß. Das stellen wir nicht am Reißbrett dar und wir wollen auch gar nicht alles davon ‚zerpflücken‘, vieles liegt im Auge der Betrachter (Stachel, Interview, TB 7).

Dieser konträre und dadurch erheiternde Figurenwandel der Else liefert der Kabarett Handlung ausgiebig Stoff, hier überwiegt die Parodie. Und tatsächlich haben Arthur Schnitzler und Adele Sandrock eine von Dezember 1893 bis Jänner 1995 dauernde, nicht sehr harmonische, sondern von gegenseitiger Untreue und Eifersucht geprägte Liebesbeziehung (vgl.: Rothe, 1997, 93). Arthur Schnitzler steht zu dieser Zeit am Beginn seiner schriftstellerischen Karriere, während Adele Sandrock bereits eine gefeierte Schauspielerin ist. Wenn sich im Remake daher Adele Sandrock bei Tisch Else, der Haushälterin, die auf eine Ehe mit Schnitzler hofft, mit den Worten „Ich bin die ex-Ex“ (FE, Remake, 00:45:10) vorstellt, dann wird mit dieser Referenz auf das tatsächliche Verhältnis der ikonische Schriftsteller Schnitzler und sein von zahlreichen Frauenbeziehungen geprägter Lebenswandel karikiert.

Die Figuren der Elsa und der „Nachbarstochter“ Else ziehen sich als der, zwar dünne, doch klar vorhandene und von den Künstlern bewusst konstruierte ‚rote Faden‘ durch die kabarettistisch-unterhaltsamen Handlungsstränge der ersten fünf Akte. Ab dem 5. Akt wird die Figurendualität nicht mehr aufrechterhalten, sondern es werden die beiden Figuren Else und Elsa zu einer Person zusammengeführt. Es lässt sich allerdings nicht klar erkennen, ob in der Synchronisation das Leid der ursprünglichen Else oder aber dasselbe Schicksal der heutigen Elsa zum Thema gemacht werden. Obwohl dieser Unterschied für die grundsätzliche inhaltliche Interpretation, nämlich die missbräuchliche Erpressung einer jungen Frau, irrelevant erscheint, ist die Auflösung der Figurendualität und neuerliche Zusammenführung in einer einzigen Person ein zumindest interpretativ interessanter Ansatz. Ob Else oder Elsa als Figur im 5. Akt handelt, ist nicht klar erschließbar und kann daher den unterschiedlichen Lesarten des Publikums überlassen werden. Für die Autoren ist diese Frage allerdings nicht von großer Bedeutung, sie

sehen die „alte Else“ vor dem ersten Akt gestorben, davon wird erzählt, das weitere Schicksal ist das der modernen Elsa, erst der „Doppelmord“ spricht dann wieder von beiden. Aber natürlich schwingt Else immer wieder mit, optisch im Film jedenfalls und in den letzten Akten ist sie auch namentlich nicht mehr erwähnt. Tatsächlich ist es dann egal, die Figur steht zum Schluss für beide (Hörmanseder, Interview, TB 6). Es gibt genau dazu den Gag in dem Abend, dass Else den Slogan ‚what else‘ sagt, der vordergründig die Nespresso-Werbung imitiert, aber es ist darin, als Frage ‚what Else‘, schlecht übersetzt, ‚Welche Else‘ enthalten, daneben genauso ‚was soll’s‘ (Stachel, Interview, TB 7).

Mit dem Wortspiel ‚what Else‘ stellen Maschek klar, dass ihnen jede einzelne der unterschiedlichen Narrationen in den jeweiligen Miniaturen wichtiger ist als eine durchgängige Figurenkomposition. ‚What Else‘ - im Sinne der Frage, um welche Else es sich denn handle - beschränkt sich nicht auf die Frage selbst in diesem ‚Gag‘ (ebd.). Darin liegt auch die gleichzeitige und gleichlautende Antwort ‚what else‘. Diese durch das ‚was soll es‘ ausgedrückte Gleichgültigkeit drückt keinesfalls Ignoranz gegenüber der Figur aus, sondern würdigt im Gegenteil ihre vielfältigen Erscheinungsformen. Denn mit dem gesprochenen Text entsteht in jedem unterschiedlichen Akt eine neue Figur als Else. Die figurale Ausprägung der Protagonistin ist eben in so großer Unterschiedlichkeit möglich, dass sie jeder Betrachter und jede Betrachterin aus seinem oder ihrem hermeneutischen Blickwinkel wahrnehmen kann und, auch nach Intention der Kabarettisten, individuell verstehen soll.

### **4.5.3 Sympathielenkung**

Dies führt zur Frage, ob eine Sympathielenkung bereits auktorial vorgegeben ist oder sich unabhängig davon aus dem Synchrontext ableiten lässt, sodass auch in den dekonstruierten Narrationen der einzelnen Akte Potential liegt, das zu ‚einer ‚emotionalen Involviertheit [...] in Bezug auf die Erlebnisse und Gefühlswelten der Protagonisten‘ (Schwanecke, 2014, 195) führt. Diese Involviertheit muss mit einer Identifikationstendenz einhergehen, um als Sympathie verstanden zu werden. Im Gegensatz zur bloßen Empathie, dem grundsätzlichen Einfühlungsvermögen in Emotion und Handlungen von literarischen Figuren, setzt Sympathie den ausdrücklichen Wunsch nach ‚einem bestimmten Ausgang der Geschichte im Hinblick auf das imaginierte zukünftige Leben der Figuren‘ (ebd.) voraus.

Robert Stachel sieht zwar deutliches Identifikationspotential in Mascheks Elsa, aber genauso wie der Charakter der Else oder Elsa mehrfach dargestellt ist, lassen sich sowohl auf der zentralen Handlungsebene als auch auf den zusätzlichen Erzählebenen unterschiedliche Potentiale und Grade an Sympathisierung aufzeigen. Stachel selbst sieht das höchste Sympathiepotential in jener Else, die Schnitzlers Hausangestellte ist, ebenso wie in der Figur des unglücklichen, weil nicht anerkannten Erfinders. Zu diesen Figuren lassen sich laut Stachel

auf den einzelnen Erzählebenen viele charakterliche Feststellungen treffen und wieder unterschiedlich interpretieren. Diese mehrfachen Interpretationen

sollen auch stattfinden, doch was uns grundsätzlich wichtig ist, ist eine Liebe zu dieser Figurenwelt der Jahrhundertwende aufzubauen, ebenso den damaligen Stoff und die Brüche zu zeigen, die sich daraus ergeben. [...] Ob die Else dann Mittel zum Zweck ist oder eine Figur ist, mit der man sich wirklich identifiziert, ist dann nicht mehr so wichtig, das ergibt sich einmal so und einmal wieder anders (Stachel, Interview, TB 7).

Stachel stellt Faktoren zur Sympathienlenkung ähnlich wie zur Figurenanalyse an der jeweiligen unterschiedlichen Narration und nicht an einer komplexen Protagonistin fest, überdies sieht er auch Nebenfiguren gleichgestellt mit der Protagonistin, die dann das Publikum gleichermaßen für sich einnehmen können. Ähnlich präzisiert auch Hörmanseder das in Else als Schnitzlers Haushälterin implizierte Sympathiepotential.

Ich hege tatsächlich Sympathien für Fräulein Else, wenn sie die Haushälterin ist, weil sie tatsächlich für Schnitzler alles tut und erledigt, aber dabei überhört und übersehen wird. Dann noch zum Erfinder, denn ihm geht es ähnlich, er ist permanent erfolglos, obwohl er gute Ideen hätte, und dann zum Schluss natürlich zum #MeToo-Opfer Else. Das sind die einzigen drei Figuren, die tatsächlich gegen etwas zu kämpfen haben. Alle anderen Figuren, die im Film vorkommen, haben dagegen keine echten Themen oder Probleme, die leben in den Tag hinein (Hörmanseder, Interview, TB 7).

An dieser Aussage bestätigt sich, dass Sympathieempfinden auch nachvollziehbare Geschehensabläufe verlangt, die zur Stellungnahme auffordern. Figuren, die ‚keine Themen haben‘, wecken auch dann keine tatsächliche Anteilnahme im Sinne von Mitgefühl, wenn sie allein mit deutlich positiven Figureneigenschaften versehen sind, aber kein „Schicksal in der story world“ (Schwanecke, 2014, 195) vorweisen können. Die gegenüber der literarischen Figur positive Stellungnahme, nämlich eine Entscheidung, die Figur tatsächlich sympathisch zu finden, beruht auf kognitiven moralischen Bewertungen eines Geschehens, wobei die in der sympathischen Figur zu erkennenden Werte stets mit den eigenen moralischen Werten der Beurteilenden, zumindest annähernd, korrelieren (vgl.: ebd.).

Die moralische Bewertung von Geschehensabläufen lässt sich am einfachsten im letzten Akt des Remakes vornehmen. Dort weist die zwar humorvolle, aber dennoch moralisch-ethisch klarstellende Pointe, es sei „ein Doppelmord geschehen, ein Selbstmord und ein Rufmord“ (FE, Remake, 01:19:43) und sogar gleichzeitig an beiden Else-Figuren, der ursprünglichen wie auch der gegenwärtigen, starke sympathienlenkende Indizien auf und legt dem Publikum nahe, eine positive Einstellung gegenüber dem Opfer auszubilden (vgl.: Prinz/Winko, 2014, 104). Nicht zuletzt durch diese mehrfach, sowohl im Stummfilm als auch im Text der Synchronisierung, verdeutlichte Täter-Opfer-Beziehung sollen Zuseherinnen und Zuseher Stellung beziehen und

den Täter, Dorsday, be- und verurteilen. Das setzt gleichzeitig voraus, dass das Publikum sich mit der Figur der Elsa/Else als Opfer auseinandersetzt und nach moralisch anerkannten Wertmaßstäben auch für sie mitfühlend Partei ergreift.

#### **4.6 Künstlerische Motivation zur Adaption**

Forscht man nun nach den Motiven für die künstlerische Beschäftigung mit der Mehrfachadaption von Schnitzlers Werk ist das authentische Interview mit den adaptierenden Künstlern Stachel und Hörmanseder naturgemäß deutlich ergiebiger als die Mutmaßungen, auf die man zu Manuele Fiors Adaption der Adaption angewiesen ist. Robert Stachel betont, dass „das Werk uns gefunden hat“ (Stachel, Interview, TB 1). Er selbst wollte schon seit längerem einen Stummfilm synchronisieren, sodass dann die Anfrage zu diesem Projekt aus seiner künstlerischen Perspektive sehr willkommen war. Dass es sich konkret um „Fräulein Else“ handle, war in der ersten Anfrage durch die Musicbanda Franui nach einem Synchronisationspartner für die Auftragsarbeit nicht eindeutig erkennbar. Insbesondere ließ sich für die Kabarettisten nicht annehmen, dass der Stoff von Schnitzlers Novelle so schwermütig und, vor allem, nicht einfach in ein Kabarettprogramm transformierbar sei (vgl.: ebd.). Wie Stachel festhält, ist es „kein Film, der sich leicht ‚verblödeln‘ lässt“ (ebd.). Die Künstler haben sich daher weder den Prätext noch den Stummfilm zum unmittelbaren und direkt umsetzbaren Vorbild genommen. Trotzdem stellt Czinners Stummfilm die klare Referenz und erkennbare Grundlage für ihre weitergehende Adaption dar. Der Film ist nach wie vor und vollständig als Bildebene sichtbar und bildet die Ausgangsbasis für die Synchronisation. Stachel hält fest, dass er selbst den Prätext erst nach der Premiere des Remakes gelesen habe, allein schon, um sich vorbehaltlos und unbeeinflusst auf den Stummfilm einlassen zu können. Stachel schränkt allerdings ein, dass ihm der Inhalt der Erzählung nicht grundsätzlich fremd, wenn auch nicht mehr geläufig gewesen sei (vgl., Stachel, Interview, TB 3). Dass mediale Adaptionen einen Rückbezug auf das Ursprungsmedium, im Sinne des Ausgangswerkes, implizieren können, aber nicht notwendigerweise müssen, betont auch Blank und hält diesen Ansatz ausdrücklich zu „Literaturverfilmungen und Comics, die durchaus auch ohne das Wissen um den Prätext funktionieren“ (Blank, 2014, 58), fest. Dass letztlich jedoch die intermedialen Bezüge auf den Prätext im Remake deutlicher als im Film ausfallen, ist hauptsächlich den adaptierten Metaebenen geschuldet. Auf diesen Erzählebenen sind allerdings eher zeitlich-historische Bezüge als tatsächliche Prätextrückbezüge zu erkennen. Eine Ausnahme bildet die kursorische

Nacherzählung zur Heranführung an die ursprüngliche Narration Schnitzlers, die einen kurzen, jedoch deutlichen, intermedialen Bezug auf den Prätext bildet.

Als Kabarettkünstler sind sich Stachel und Hörmanseder der „Herkulesaufgabe“ (Stachel, Interview, TB 1) bewusst, die die Übernahme dieser komplexen Aufgabe darstellt. Ein Teil dieser Komplexität gilt nicht zuletzt dem mehrschichtigen und teilweise auch inhomogenen Publikum. So treffen in den multimedialen Aufführungen einerseits das Maschek-Publikum, das den gewohnten kabarettistischen Zugang erwartet, und andererseits das Franui-Publikum mit einem gehobenen Musikgeschmack aufeinander, das auch eine gemeinsame Schnittmenge aufweist. Die Aufführungsorte wie Elbphilharmonie, Konzerthaus und Festspielorte wie Bregenz und Salzburg erreichen vornehmlich ein Hochkulturpublikum. Robert Stachel betont, dass diese Publikumsschichten eine Herausforderung darstellen, aber gleichzeitig inspirierend sind, was auch wieder in die Synchronisation einfließt und mit der Erzählung darin interagiert (vgl.: ebd.). Dennoch fühlt man sich „auch mit Blick auf das Publikum belastet, [...] mit einem so großen Namen und mit einem so schweren Stoff konfrontiert“ (Stachel, Interview, TB 11) zu sein. Eine Befreiung bewirkt für Maschek die Lektüre von Schnitzlers Brief an Clara Katharina Pollaczek, worin der Schriftsteller nicht nur bedauert, dass seine Protagonistin Else unkenntlich ist, sondern den Film generell negativ beurteilt. „Der Anfang nicht übel, das letzte Viertel dumm und schlecht“ (Schnitzler [1929] in Braunwarth, 1984, 597). „Schnitzler mochte ihn [den Film] ja überhaupt nicht. Wir haben dann gesagt, wir machen Schnitzler post mortem eine Freude, dass wir den Film in unserem Sinn, auch sehr kritisch, bearbeiten“ (Stachel, Interview, TB 11). Die in diesem Zitat zum Ausdruck gebrachte künstlerische Motivation, im Sinne des ursprünglichen Autors zu handeln, bereichert den Diskurs. Die Absicht, mit der Bearbeitung des Stoffes auch als Korrektiv zur ersten Verfilmung zu wirken, stellt einen seltenen und sehr interessanten Aspekt einer künstlerischen Herangehensweise zu Adaptionen dar.

Die neuerliche Referenz auf Arthur Schnitzlers Brief, der mit dem titelgebenden Zitat der Ausgangspunkt der Erörterungen war, bietet sich ebenso als Überleitung zum Resümee der daraus gewonnenen Erkenntnisse an.

## 5. Fazit

### 5.1 Forschungsergebnisse

Fasst man diese Erkenntnisse zu einem grundsätzlichen Forschungsergebnis zusammen, so lässt sich festhalten, dass aus jeder der erörterten Adaptionen eine Protagonistin hervorgeht, die sich von der ursprünglichen literarischen Figur, dem „Fräulein Else“ in Schnitzlers Prätext, in ihrem figuralen Erscheinungsbild, ihren Charaktereigenschaften sowie hinsichtlich des Emotionalisierungspotentials und der Sympathieausstrahlung jeweils deutlich, und mitunter sehr markant, unterscheidet. Dennoch lassen sich in jeder einzelnen adaptierten Else nach wie vor Figureninformationen der ursprünglichen Frauengestalt wiederfinden.

Diese stark verkürzte Erkenntnis erfolgt nicht unerwartet, sondern ergibt sich schon allein aus jenen Brüchen und Veränderungen, die der Medienwechsel in einer intermedialen Adaption fast zwangsläufig mit sich bringt. Das Aufgreifen von literarischen Stoffen und Motiven und deren Transformation in andere Medien, mit spezifischen und daher unterschiedlichen künstlerischen Produktionsverfahren und Darstellungsformen, verändert auch die hermeneutische Herangehensweise. Adaptionen sind stets auch Interpretationen der Vorlagen, die, entsprechend der jeweiligen Werktreue, mit den Ausgangswerken mehr oder weniger korrelierende Interpretationsergebnisse hervorbringen. Doch verändern nicht nur intermediale, sondern auch intramediale Adaptionen den hermeneutischen Blickwinkel. Diese Aussage gilt für die inhaltliche Auslegung ebenso wie für die Figureninterpretation.

So erstaunt es nicht, dass sich die figurale Erscheinung von Schnitzlers Else in Mehrfachadaptionen grundsätzlich verwandelt und sich sowohl zwischen der jeweiligen Adaption und dem Prätext als auch den einzelnen Adaptionen zueinander Unterschiede ergeben. Daher ist es im komparativen Diskurs von weit größerem Interesse, wie sich der Figurenwandel in Adaptionen äußert und in welchem Ausmaß er im Vergleich zum Prätext oder zu anderen Adaptionen erfolgt. Für diese komparatistische Analyse wurden zwei Adaptionsbeispiele ausgewählt, die nicht unmittelbar Schnitzlers Prätexte transformieren, sondern die bereits eine Adaption der Novelle als Vorlage aufweisen, also sogenannte „Adaptionen von Adaptionen“ darstellen.

Als erstes Beispiel wurden die beiden deutschen Auflagen der Graphic Novel „Fräulein Else“ von Manuele Fior aus den Jahren 2010 und 2017 analysiert und zunächst festgestellt, dass die spätere Ausgabe als eine neuerliche Adaption der früheren Ausgabe anzusehen ist. Denn mit der Ergänzung der zweiten Auflage 2017 durch Paratexte, insbesondere durch ein deutlich sexualisiertes Coverportrait der Protagonistin, verändern sich im Vergleich zur Auflage 2010 nicht nur Elses Erscheinungsbild auf dem Buchumschlag selbst, sondern darüber hinaus auch die darin enthaltenen Figureninformationen über die Protagonistin und ihre von der Abbildung beeinflusste Sympathieausstrahlung maßgeblich. Das zweite Beispiel befasst sich mit dem multimedialen Remake des Stummfilmes „Fräulein Else“ von Paul Czinner, welcher auf der Bühne live durch das Kabarettisten-Duo „Maschek“ synchronisiert und von der „Musicbanda Franui“ vertont wird. Dass das Remake eine fortgesetzte Adaption ist, lässt sich bereits aus der klaren Referenz auf den Stummfilm im Titel „Czinner: Fräulein Else“ erkennen. Der Stummfilm in der Fassung aus 1929 bildet weiterhin die narrative Ausgangsbasis für das Remake. Der Film läuft auf der Leinwand als Bühnenhintergrund unverändert ab, allerdings sind die den Inhalt kommentierenden Zwischentitel eliminiert, sodass Maschek die stumm agierenden Schauspielerinnen und Schauspieler von Textvorgaben gänzlich unbeeinflusst synchronisieren können. Dadurch werden sowohl die Einschübe zusätzlicher Erzählstränge und Erzählebenen als auch die inhaltlichen und figuralen Umdeutungen, die das Remake dominieren, erleichtert oder überhaupt erst ermöglicht.

Neben der Beurteilung als „Adaptionen der Adaption“ weisen Fiors paratextuelle Änderungen an der Graphic Novel und Mascheks Stummfilmsynchronisation die weitere Gemeinsamkeit auf, dass sie beide bislang wissenschaftlich unerwähnt und daher unerschlossen sind. Die Analysen und Interpretationen erfolgten daher mitunter aus dem sehr persönlichen Blickwinkel einer erstmaligen Erörterung. Für die Analyse der Graphic Novel selbst, zu ihrer werkgetreuen medialen Umsetzung als Comic, Manuele Fiors Zeichenstil und noch vielmehr zu seiner aussagekräftigen Kolorierung von Panels und Sequenzen konnte sehr wohl auf ausführliche Sekundärliteratur als Argumentationsbeleg zurückgegriffen werden, nicht allerdings, um die Erkenntnisse zu den Unterschieden in den beiden deutschen Auflagen der Graphic Novel abschließend abzusichern. Dies vermag möglicherweise manche Überlegungen und Schlussfolgerungen als Einzelmeinung in Frage zu stellen. Schon deswegen ist zu hoffen, dass der Diskurs über hierbei getroffene Annahmen und daraus resultierende Erkenntnisse weitergeführt wird.

Das Stummfilm-Remake aus 2021 steht, im Gegensatz zur Graphic Novel, zur Gänze erstmals im wissenschaftlichen Fokus, deshalb und allein schon wegen seiner Aktualität stellt es einen attraktiven komparatistischen Forschungsgegenstand unter den vielfältigen Mehrfachadaptionen zu Schnitzlers „Fräulein Else“ dar. Dass dieser Adaption jegliches Sekundärmaterial, mit Ausnahme weniger Rezensionen in Zeitungen, fehlt, konnte durch das Interview mit den synchronisierenden Künstlern, Peter Hörmanseder und Robert Stachel, die als Kabarettisten unter dem Künstlernamen „Maschek“ im deutschsprachigen Raum einen hohen Bekanntheitsgrad haben, wettgemacht werden. Die Antworten der adaptierenden Künstler bestätigen nicht nur die Forschungsergebnisse und sichern sie damit authentisch ab, sondern sie bieten auch auktoriale Ansätze zur inhaltlichen Werkinterpretation. Darüberhinausgehend ließen sich die Motive für die spezielle Art und Weise, wie Fräulein Else von Maschek adaptiert wurde, an der Primärquelle schlüssig und nachweislich ergründen.

In diesem Zusammenhang war unerwartet und ist besonders bemerkenswert, dass Maschek mit ihrer Auslegung des Stoffes der Novelle, wie es etwa im 2. und auch im 5. Akt des Remakes mit dem satirisch-kritischen Aufzeigen der damaligen gesellschaftlichen Unterschiede geschieht, auch Arthur Schnitzler selbst Respekt und Genugtuung erweisen wollten, wie zum Themenbereich 11 des Interviews ausgeführt ist. Schnitzler beurteilte Czinners Stummfilm generell sehr kritisch und besonders bedauerte er, wie aus dem Brief an seine letzte Lebensgefährtin Clara Katharina Pollaczek hervorgeht, die mangelnde Werktreue der Filmadaption, nämlich dass Czinners Film eine ganz andere Else hervorgebracht habe, als er selbst gedichtet hätte.

Den Respekt gegenüber Schnitzler und damit auch gegenüber dem Prätext teilen Maschek ebenfalls mit Fior. Denn neben den Angaben zum Impressum der Graphic Novel stehen mit den Initialen „M.F.“ versehen die Worte „Und eine kleine Entschuldigung an Arthur Schnitzler“. Diese zwar auch launige Bemerkung macht dennoch deutlich, dass sich der Zeichner, genauso wie die Kabarettisten, bei der Wahrnehmung von Adaptionsfreiheit dem Schriftsteller gegenüber verantwortlich und auch verpflichtet fühlt.

Die in den erörterten Adaptionen unterschiedlichen Figurendarstellungen der Protagonistin Else stehen nun tatsächlich im Mittelpunkt des Forschungsinteresses dieser Arbeit. Unter den Rezensenten und Rezensentinnen besteht weitgehend Einhelligkeit, dass mit Schnitzlers Else ein junges Mädchen charakterisiert wird, das mit Fragen und Problemen konfrontiert ist, die

jungen Menschen an der Schwelle zum Erwachsenwerden begegnen. Aus dem Text der Novelle erfahren Leserinnen und Leser einerseits unmittelbar, durch relevante figurenbezogene Tatsachen, etwa das Alter, das Aussehen oder Fakten zum Familien- und Freundeskreis der Protagonistin. Andererseits lassen eine Fülle von indirekten figurenbezogenen Informationen auf Elses Gefühle, Vorstellungen und Sehnsüchte schließen. Schnitzlers Technik des inneren Monologs gewährt einen direkten Einblick in Elses Innenwelt und lässt das Lesepublikum aus der Perspektive der Protagonistin an deren Erlebnissen und Handlungen teilhaben. In seinem Konzept zur Figurenanalyse betont Fotis Jannidis, dass der Zuverlässigkeit von Informationen im inneren Monologs wegen der ausschließlich internen Fokalisierung nur bedingt zu vertrauen ist (vgl.: Jannidis, 2004, 203ff). In Schnitzlers Monologergzählung ist die Figurenzuverlässigkeit trotzdem hoch, da zahlreiche und vielfach rekurrente Angaben für stabile Figureninformationen und damit für eine komplexe und gefestigte Charakterisierung sorgen. Damit können Elses sexuelle Unerfahrenheit, ihre jedoch erwachende Sexualität, die teils noch kindlichen, teils schon erwachsenen Sorgen über Aussehen und Erscheinungsbild und Elses Bewusstwerden ihrer Anziehungskraft und Wirkung auf das andere Geschlecht schlüssig gezeigt werden.

Manuele Fior greift nun Schnitzlers Figurendarstellung des unerfahrenen und unsicheren jungen Mädchens sehr werkgetreu auf und adaptiert sie in die Bildsprache des Comics. Landschaften, Szenerien und vor allem Figuren stellt Fior mit großer Sorgfalt, Genauigkeit und Eleganz dar. Dies wird in Rezensionen zur Graphic Novel, etwa von Alexandra Tacke und Juliane Blank, mehrfach betont. Fiors Figuren sind sowohl in Total- als auch in Teilansichten genau und vollständig gezeichnet, es finden kaum Stilisierungen und Vereinfachungen statt. Dabei zeigt Fior nur selten Ansätze einer schon erwachsenen Else, sondern die Protagonistin ist weitgehend sehr mädchenhaft dargestellt, mit einem runden, fast noch kindlichen Gesicht und artiger Kleidung. So jugendlich und jedenfalls fern jeder sexuell auffordernden Erscheinung ist Else auch auf dem Coverportrait der ersten deutschen Ausgabe der Graphic Novel, 2010, abgebildet. Somit bleibt Fiors Else in der Figurendarstellung, der direkten wie indirekten Charakterzeichnung und ihrer positiven Sympathieausstrahlung in der deutschen Erstausgabe der Graphic Novel gegenüber Schnitzlers Prätext fast unverändert.

Die seit 2017 aktuelle Auflage des Werkes zeigt dagegen auf dem Cover und in manchen Skizzen des Anhangs eine im Vergleich zu 2010 deutlich unterschiedliche Else. In einem expressionistisch-eckigen und ausdrucksstarken Zeichenstil, der auch eine deutlichere Cartoonisierung mit sich bringt, wird Else auf dem Buchumschlag nun stark sexualisiert

abgebildet. Man nimmt sie als sexuell erfahrene junge Frau wahr, die jetzt aber jenem leichtfertigen und sexuell verfügbaren Frauentyp eines „Luders“ entspricht. Diesen Frauentyp stellt Schnitzler zwar auch gerne und häufig in seinen Werken dar, jedoch verwirklicht der Schriftsteller gerade im „Fräulein Else“ den wohlbehüteten und sexuell ‚unschuldigen‘ Gegenpart dieses Typs. Denn Schnitzlers Else kann sich, genau wie auch Fiors Protagonistin in der weiteren Comichandlung im Buchinneren, ihre künftige sexuelle Attraktivität und Aktivität lediglich in sehr vorsichtigen erotischen Gedankenspielen ausmalen: „Ein Luder will ich sein, aber keine Dirne“ (Schnitzler, 2017, [1924], 39) und (Fior, 2017, 37).

Das Coverportrait 2017 impliziert auch deutlich schwächer ausgeprägte Faktoren einer positiven Sympathielenkung. Der nachhaltige Ersteindruck Elses mit Figurenzuschreibungen, die auf einen verruchten und leichtlebigen Charakter schließen lassen, verschiebt auch die Erwartungen und Sympathie gegenüber der Protagonistin. Sie wird nicht als unschuldiges Mädchen, sondern als lebenserfahrene und abgeklärte Person wahrgenommen, die durchaus in der Lage ist, eine prekäre Situation wie das moralisch verwerfliche Verlangen Dorsdays, sich ihm nackt zu zeigen, zu meistern, wenn nicht sogar zu ihrem Vorteil auszunützen.

Der charakterliche Wandel Elses zeigt sich innerhalb von zwei Comicausgaben und besteht in der literarischen, besser zeichnerischen, Entfernung von der Werkvorlage und in einem damit verbundenen Verlust der Werktreue. Dies ist aber keineswegs dem Medienwechsel geschuldet, denn Fior bleibt der Graphic Novel unverändert treu, er ändert ‚nur‘ die paratextuelle Ausstattung des sonst identen Werkes, dies allerdings maßgeblich und wirkungsmächtig.

Im Vergleich zur Novelle zeigt Paul Czinner in der Stummfilmadaption, 1929, eine deutlich reifere und erwachsenere Else. Sie ist die weit selbstbewusstere junge Frau der 1920er Jahre, was nicht zuletzt auch an der Schauspielerin Elisabeth Bergner liegt, die selbst diesem Typus entspricht. Daher wirken auch manche Szenen, in denen sich Else kindlich zu verhalten hat, etwa wenn sie den Gästen ihrer Eltern auf dem Klavier vorspielen soll, in der Filmadaption mitunter unstimmig und nicht typgerecht. Auch in Rezensionen, etwa von Karin Fehlberg, herrscht Einigkeit, dass Czinner bei der Figur der Protagonistin die größte Adaptionfreiheit wahrgenommen hat. Die moderne, selbstsichere und auch kokette junge Frau wirkt im Stummfilm sexuell attraktiv und handelt auch im Bewusstsein ihrer Anziehungskraft. Dementsprechend strahlt sie aber nicht jene Schutzbedürftigkeit aus, die als starker sympathielenkender Faktor im Charakterbild der Else in der Novelle oder aber auch in Fiors Coverbild 2010

anzusehen ist. Denn Czinner verortet Else nicht nur räumlich in das mondäne St. Moritz, sondern zeitlich auch in das Jahr 1928. Das lässt sich an den eindeutigen Referenzen auf die gerade stattfindende Olympiade zweifelsfrei erkennen. Seit Schnitzlers Novelle, die zwar 1924 erscheint, aber in der Zeit knapp vor der Wende zum 20. Jahrhundert spielt, haben sich generell die gesellschaftlichen Verhältnisse, besonders aber die Stellung der Frauen in der Gesellschaft und das weibliche Selbstverständnis verändert. Die Figurendarstellung und damit auch die Sympathieausstrahlung der Protagonistin sind im Film bereits von diesen maßgeblichen gesellschaftlichen Umbrüchen sichtbar beeinflusst.

Im Zusammenhang mit der Figurendarstellung ist auch die mediale Umsetzung des inneren Monologs in den Adaptionen von Bedeutung. Fior gelingt es, Elses unhörbare Selbstgespräche und auch Bewusstseinsströme zeichnerisch im Comic zu implementieren und über weite Bildfolgen auch durchgehend beizubehalten. Dies geschieht zunächst durch die Größe, Struktur und Anordnung der Panels. Wenn sich Else etwa in Tagträumen verliert oder sich mit starken Emotionen auseinandersetzt, sind die einzelnen Panels von unregelmäßiger Form, unruhig strukturiert und mitunter ineinander verlaufend, wodurch Elses innerer Zustand mit Emotionen der Unruhe, Angst oder Verzweiflung markiert wird. Noch deutlicher fokalisiert Fior durch die Kolorierung einzelner Darstellungen, ganzer Panels und mehrseitiger Sequenzen in Farben, die mit dem gesamten Farbspektrum, zu ‚Farbfamilien‘ gruppiert, die jeweiligen Gefühle und Stimmungen von Figuren und Situationen exakt widerspiegeln. Dieses ‚Farbleitsystem‘ führt Betrachterinnen und Betrachter in Elses Gedankenwelt und gleichzeitig durch die Narration des Comics.

Im Gegensatz zu Fior schenkt Czinner dem inneren Monolog deutlich weniger Aufmerksamkeit, er beachtet ihn nur ansatzweise in der filmischen Umsetzung. Dies ist zunächst der Stummfilmtechnik geschuldet. Ohne Worte der Protagonistin, allein durch Mimik und Gestik und ohne eine dann überbordende Anzahl erläuternder Zwischentitel wäre die rein innere Handlung kaum darzustellen. Daher ist der Stummfilm in 7 Akte gegliedert und mit 56 Zwischentiteln sowie einer ausführlichen einleitenden Nebenhandlung zur zeitlichen, räumlichen und vor allem inhaltlichen Verortung versehen. Dies geschieht in extradiegetischer Erzählweise und mit weitgehend externer Fokalisierung. Diese Perspektive ändert sich in der zweiten Stummfilmhälfte, in sich der Else mit dem Brief ihrer Mutter und dem Ansinnen Dorsdays auseinandersetzt, nun wird über längere Zeit Elses Innensicht und auch der innere Monolog umgesetzt. Die Visualisierung der Innenwahrnehmung erfolgt dabei durch zahlreiche

Point-of-View-Einstellungen, mit denen die Blickrichtung der Figur verfolgt wird, und langandauernde Großaufnahmen auf Elses Gesicht das durch die schauspielerischen Fähigkeiten von Elisabeth Bergner ohne Worte, durch Pantomimik und Ausstrahlung, Elses Gedanken und Emotionen ausdrückt.

Die zweite untersuchte Adaption des Stummfilms mit Synchronisation und Neuvertonung in einem Remake ist nun in allen betrachteten Kategorien am weitesten von Schnitzlers Prätext entfernt. Das Ergebnis dieser „Adaption der Adaption“ führt zu einer multimedialen Bühnendarstellung. Zur konzertanten Vertonung des im Hintergrund gespielten Stummfilms durch die Musicbanda Franui kommt die gesprochene kabarettistische Live-Synchronisation durch Maschek. Die beiden Bühnengenres, nämlich Konzert und Kabarett, agieren gleichwertig und ergänzen einander in einem bemerkenswerten Zusammenspiel von Musik und Sprechtext. Mitunter dominiert der Text und die Musik tritt zurück und an anderer Stelle des Films verhält es sich umgekehrt. Genauso lassen sich manche Szenen, ganz besonders solche mit langen onomatopoetischen Passagen nur von der Musik und dem gesprochenen Wort gleichzeitig sinnvoll gestalten.

Es ist bedeutsam, dass der 6. Akt, in dem sich Else vor den entsetzten Hotelgästen nackt zeigt und anschließend ohnmächtig wird, gänzlich unsynchronisiert bleibt und der dramatische Höhepunkt damit allein der Musikvertonung überlassen wird. Auch wurden die Zwischentitel des 6. Aktes nicht eliminiert, um die Handlung klar zu verdeutlichen. Stachel und Hörmanseder weisen im Interview darauf hin, dass die Dramatik der Szenen wie auch die Schwere des Stoffes für sich sprechen und sich einem kabarettistischen, also launigen und witzigen, Zugang verschließen. In derselben Szene der Novelle hat Schnitzler für das damals ‚Unsaybare‘ eine textliche Leerstelle geschaffen, indem er Elses Entblößung wortlos und stattdessen durch einen Einschub von Notenabbildungen aus Schumans Klavierstück „Carnaval“ markiert hat. Wenn nun Maschek dieselbe Stelle ohne Worte und nur mit Musik belassen, liegt die Interpretation sehr nahe, dass damit die ursprüngliche Leerstelle der Novelle im Stummfilmremake quasi ‚rückadaptiert‘ wird. Auch wenn die Künstler selbst derartige Absichten verneinen, scheint diese ex-post-Auslegung zulässig. Ganz anders behandelt Fior diesen dramatischen Höhepunkt. Er adaptiert zwar dieselben Notenauszüge in die Graphic Novel, allerdings hat der intermediale Bezug dort die Aufgabe, den dramatischen Höhepunkt, Elses Entblößung, einzuleiten und nicht zu verbergen. Denn Fior zeichnet seine Else in dieser doppelseitigen Schlüsselszene mit großformatigen Panels vollkommen nackt, wobei die Panelanordnung einem sakralen Triptychon

entspricht. Mit dieser Darstellung referenziert Fior direkt und unmittelbar auf die „Nuda Veritas“, eines der Hauptwerke Gustav Klimts, wobei auch Elses Körperproportionen genau der bildnerischen Vorlage entsprechen.

Auf die Umsetzung des inneren Monologs, von dem sich Fior bei seiner Adaption leiten lässt und von der Czinner im Stummfilm weitgehend Abstand nimmt, wird im Remake nun bewusst überhaupt keine Rücksicht genommen. Nicht zuletzt deshalb lässt sich der ursprünglichen Narration ein anderer sowohl inhaltlicher wie auch hermeneutischer Gehalt geben und ist sie freier umzudeuten. Die von Czinner vorgenommene Zerlegung der Erzählung in sieben Akte bleibt bestehen. Maschek erhalten so sieben ‚Miniaturen‘, die sie gesondert betrachten und decodieren. Die Bausteine der Narration werden dann in Umdeutungen, in weiteren Erzählsträngen und auch auf zusätzlichen (Meta)Ebenen zusammengefügt, wodurch sich neben der Erzählweise auch der Inhalt und die Aussage, sowohl des jeweiligen einzelnen Aktes als auch der gesamten Erzählung, maßgeblich verändern. Die Veränderung erstreckt sich dabei insbesondere auch auf die Protagonistin und betrifft sowohl ihr figurales Erscheinungsbild als auch ihre Charaktereigenschaften. Auf das Emotionalisierungspotential und damit auch auf die Sympathieausstrahlung der Figur Elsa, wie Maschek die in die Gegenwart transformierte Else im Remake nennen, legen die Künstler ebenfalls wenig Wert. Sie statten die Figur daher auch nicht mit klaren sympathie lenkenden Faktoren aus, so wie sie generell auf die Konzeption eines einheitlichen, komplexen und durchgängig präsenten Charakters verzichten. Die Protagonistin nimmt in jeder der gesonderten Narrationen eine andere und, hinsichtlich der Ausstattung mit figuralen Attributen beurteilt, auch sehr beliebige Gestalt an. Sie agiert auch in jeder Szene anders und wechselt mitunter gänzlich die Figurenrolle, etwa wenn sie zu Schnitzlers Haushälterin Else umgedeutet wird. Dennoch ist die Figur der ursprünglichen Else noch vorhanden, die sich als ‚roter Faden‘ durch die Vorführung zieht. So wird im ersten Akt der Inhalt der Novelle in wenigen Sätzen nacherzählt, damit aber Schnitzlers Else unmittelbar in das Remake übernommen. Mit häufigen und starken Referenzen auf Schnitzler als Autor und Person sowie auch auf seine Novelle schaffen Maschek im Vergleich zu den anderen erörterten Adaptionen indirekt eine größere Nähe zum Prätext, obwohl sie dessen Stoff und Motive am weitesten interpretieren.

## 5.2 Kurzdarstellung und kulturelle Bedeutung der Adaptionen

Abschließend lassen sich der Prätext und die jeweiligen Adaptionen noch hinsichtlich der Auffälligkeiten und Besonderheiten, die das jeweilige Werk spezifizieren und künstlerisch auszeichnen, in einer verkürzten, jedoch prägnanten Zusammenfassung darstellen.

Schnitzlers Prätext besticht formal als ausgereifte und durchgängige Monolog Erzählung. Mit dem „Fräulein Else“ als Protagonistin hat Schnitzler ein weibliches Pendant zum „Leutnant Gustl“, der männlichen Hauptfigur seiner ersten gleichnamigen Monolog Erzählung, geschaffen. Inhaltlich wird damit den gesellschaftlichen Veränderungen nach dem ersten Weltkrieg mit einem neuen Selbstverständnis der Frau Rechnung getragen. Manuele Fior setzt den Stoff der Novelle werkgetreu im Comic um, er nimmt dabei weder inhaltliche Umdeutungen noch interpretative Fortschreibungen vor. Die mediale Umsetzung erfolgt durch einen eleganten und sorgfältigen Zeichenstil, wobei besonders die Kolorierung auffällt, die durch die unterschiedliche Farbgebung nicht nur durch die Narration führt, sondern auch den inneren Monolog umsetzt. In der zweiten deutschen Ausgabe 2017 ergänzt Fior den Bildband insbesondere mit einem Anhang mit Skizzen der Protagonistin und er tauscht das Coverportrait der ersten deutschen Auflage aus. Dieses nun stark sexualisierte Bild Elses und die damit verbundenen bedeutungsändernden Konnotationen bewirken eine maßgebliche Wandlung in den Charaktereigenschaften und der Sympathieausstrahlung der Figur. Die Ausgabe 2017 der Graphic Novel ist daher als eine weitere, selbständige und freiere Adaption der Comicadaption 2010 zu qualifizieren.

Paul Czinner adaptiert 1929 die Novelle, nur wenige Jahre nach deren Veröffentlichung, als einen der letzten Stummfilme mit der damals bereits berühmten Elisabeth Bergner in der Hauptrolle der Protagonistin Else. Czinner bearbeitet Schnitzlers Stoff frei und aus damaliger Sicht sehr modern. Else ist als selbstsichere junge Frau der 1920er Jahre dargestellt, ihr Auftreten und Handeln erfolgen auch im Bewusstsein ihrer sexuellen Attraktivität. Dementsprechend weichen die Figurendarstellung und auch die darin intendierte Sympathie lenkung deutlich von Schnitzlers unsicherer und sexuell unerfahrener literarischer Figur ab. Diese Figurenwandlung wird noch verstärkt, weil der Stummfilm sowohl Nebenhandlungen als auch Nebenfiguren ausführlich darstellt und den inneren Monolog nur teilweise und lückenhaft umsetzt.

Das unterhaltsame kabarettistische Remake „Czinner: Fräulein Else“ ist durch die Referenz im Titel als ‚Adaption der Adaption‘ erkennbar. Die multimediale Bühnendarstellung zeigt den Stummfilm, dessen handlungserhellende Zwischentitel entfernt sind, mit der Live-Synchronisierung von Maschek und der konzertanten Vertonung der Musicbanda Franui. Die Kabarettisten adaptieren den Text zum Film nun sehr frei, sie deuten sowohl die Narration der Novelle als auch die handelnden Figuren um und etablieren mehrere Neben- und Metaerzählungen. Beibehalten wird die Aktstruktur des Films, wodurch narrative ‚Miniaturen‘ entstehen, die untereinander nur sehr lose verbunden sind. Auch die Protagonistin zieht sich als verbindende Figur durch das ‚Mosaik an Erzählungen‘, wie die Kabarettisten ihr Werk bezeichnen. Das „Fräulein Else“ ist dabei zu einer modernen Gegenwartsfigur namens Elsa umgedeutet. Sie ist grundsätzlich weder als komplexer Charakter mit einheitlichen Figureninformationen ausgestattet, noch ist ihre Sympathieausstrahlung oder die Erzeugung von Anteilnahme des Publikums auktorial intendiert. Dennoch wird mit deutlichen Referenzen auf die Person Arthur Schnitzler und auf die Novelle Bezug genommen, wodurch sich die Adaption der Adaption indirekt stärker dem Prätext (wieder)annähert als Czinner's Vorlage.

Die Untersuchung macht deutlich, dass jede Adaption eine neue Protagonistin, eine neue Else, entstehen lässt, die tatsächlich nicht mehr jener Else entspricht, die Arthur Schnitzler gedichtet hat. Dennoch bleibt Schnitzler's ursprüngliche Else darin zumindest in Ansätzen erhalten und erkennbar. Der Wandel der literarischen Figur ist vor allem vom Zeitablauf seit dem Erscheinen der Novelle 1924 geprägt, die vergangenen 100 Jahre haben zu massiven Veränderungen in Kultur, Gesellschaft, Politik und Wirtschaft sowie in der generellen Lebensführung und im künstlerischen Geschmack der Menschen geführt. Damit bleiben aber der Wunsch nach grundsätzlicher, insbesondere kultureller, Beständigkeit und dem Erhalt ursprünglicher Werte weiterhin verbunden, die dann nicht zuletzt in Kunstwerken und ihren Adaptionen Gestalt annehmen und zum Ausdruck kommen.

Wenn sich nun Schnitzler's „Fräulein Else“ in den analysierten und in zahlreichen weiteren Adaptionen in den unterschiedlichsten Darstellungsformen zeigt, weist das einerseits auf die fortdauernde Freude an der kreativen künstlerischen Weiterentwicklung hin. Andererseits unterstreicht das auch die traditionelle Bedeutung sowohl der Novelle selbst als auch des berühmten Schriftstellers der Wiener Moderne, Arthur Schnitzler. Es ist jedenfalls eine klare und beruhigende Bestätigung der Freiheit der Kunst, wenn viele unterschiedliche Else-Figuren existieren. Welche Version des „Fräulein Else“ nun tatsächlich am besten gefällt, unterliegt

nicht wissenschaftlicher Beurteilung und Bewertung, sondern entscheidet der höchstpersönliche Geschmack des lesenden oder betrachtenden Publikums. Doch als Sinnbild für die literarische Vielfalt, die in der Figur selbst angelegt ist und die darüber hinaus interpretativ erschlossen werden kann, passt sehr gut der von Maschek verwendete Slogan: „What Else“!

## Bibliographie

### Literatur:

**Albersmeier** Franz-Josef: „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik“ in: Ders. / Roloff Volker [Hg.]: „Literaturverfilmungen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1989, S. 15 - 38.

**APA (Austria Presse Agentur)** in: <https://www.sn.at/kultur/allgemein/fraeulein-else-mit-viel-schwung-in-bregenz-live-vertont-12517707>, 4.8.2022, Zugriff: 13.12.2022.

**Aurnhammer** Achim: „Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen“, Reihe: linguae & litterae, Bd. 22, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2013.

**Balázs** Bela: „Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“, Nachwort von Diederichs Helmut H. [Hg.], [1924], Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2001, S. 24 - 104.

**Blank** Juliane: „Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell“, Christian A. Bachmann Verlag, Berlin, 2015.

**Dittmar** Jakob F.: „Comic-Analyse“, [2008], 2. Aufl., UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2011.

**Eder** Jens: „Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse“, [2008] 2. Aufl., Schüren Verlag GmbH, Marburg, 2014, S. 325 - 372.

**Faulstich** Werner: „Einführung in die Medienwissenschaft“, Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co München, 2002.

**Fehlberg** Kathrin: „Gelenkte Gefühle. Literarische Strategien der Emotionalisierung und Sympathie lenkung in den Erzählungen Arthur Schnitzlers“, Verlag LiteraturWissenschaft.de, Gießen, 2014.

**Fior** Manuele: „Fräulein Else. Nach der Novelle von Arthur Schnitzler“, graphic novel, [Orig. Ausgabe: Éditions Delcourts, 2009], deutsche Ausgabe, avant-verlag, Berlin, 2010.

**Fior** Manuele: „Fräulein Else. Nach der Novelle von Arthur Schnitzler“, graphic novel, [Orig. Ausgabe: Éditions Delcourts, 2009], deutsche Ausgabe, avant-verlag, Berlin, 2017.

**Fliedl** Konstanze: „Arthur Schnitzler“ in Reihe: Reclams Universal Bibliothek Nr. 17653, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2015.

**Frahm** Ole „Produktion, Distribution und Rezeption von Comics und Graphic Novels“ in Abel Julia, Klein Christian [Hg.]: „Comics und Graphic Novels. Eine Einführung“, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2016, S. 38 - 57.

**Frank** Gustav: „Literatur - Filmgeschichte - Populäre Kultur. Fräulein Else in der visuellen Kultur“ in: [litkult1920er.aau.at/themenfelder/literatur-filmgeschichte-populaere-kultur/#else\\_1](http://litkult1920er.aau.at/themenfelder/literatur-filmgeschichte-populaere-kultur/#else_1), August 2016, Zugriff: 23.11.2022).

**Gast** Wolfgang: „Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse“ in: Ders. [Hg.], Reihe „Film und Literatur: Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge“, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt, 1993.

**Genette** Gérard: „Paratexts: Threshold of Interpretation“, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, S. 404 - 410.

**Von Hagen** Kirsten: „Intermediale Liebschaften. Mehrfachadaptionen von Choderlos Laclos' Briefroman *Les Liaisons dangereuses*“ in Roloff Volker [Hg.]: Reihe „Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft“, Bd. 15, Stauffenberg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen, 2002, S. 208 - 252.

**Haberich** Max: „Arthur Schnitzler. Anatom des Fin de Siècle. Die Biographie“, Verlag Kremayr & Scheriau GmbH & Co. KG, Wien, 2017.

**Hahn** Henrike: „Verfilmte Gefühle. Von „Fräulein Else“ bis „eyes wide shut“. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand.“, transcript Verlag, Bielefeld, 2014.

**Hoffmann** Torsten: „»Das nicht, bitte das nicht!« Körperdarstellungen in Comicversionen von Schnitzlers Fräulein Else und Kafkas Die Verwandlung“. In: Trabert Florian, u.a. [Hg.]: „Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics.“, transcript Verlag, Bielefeld, 2015, S. 43 - 63.

**Jannidis** Fotis: „Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie“, Reihe: „Narratologia. Beiträge zur Erzähltheorie“, Bd. 3, Walter de Gruyter GmbH Co. KG, Berlin/New York, 2004.

**Jaub** Hans Robert: „Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik“ in: Reihe: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 955, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1991, S. 657 - 703.

**Joszt** Anja: „Ein innerer Monolog in Bildern“ in: <http://literaturcomic.phil.hhu.de/?p=311>, Zugriff: 20.09.2022.

Stichwort: „**Kabarett**“ in: Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kabarett>, Zugriff: 03.01.2023.

Stichwort: „**Kabarett**“ in: Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Kabarett>, Zugriff: 03.01.2023.

**Knigge** Andreas C.: „Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics“ in: Abel Julia, Klein Christian Hg.]: „Comics und Graphic Novels. Eine Einführung“, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2016, S. 3 - 34.

**Landauer** Karl-Philipp: „Momente der Freiheit und ihr Scheitern. Eine Analyse der drei Novellen „Spiel im Morgengrauen“, „Fräulein Else“ und „Casanovas Heimfahrt“ in Hinsicht auf Aspekte der Freiheit“, Diplomarbeit, Deutsche Philologie, Wien, 2013.

**Lange - Kirchheim** Astrid: „Zwei frühe Rezensionen zu Arthur Schnitzlers Spätwerken „Fräulein Else“ und „Therese“. Vorgestellt und kommentiert von Astrid Lange-Kirchheim“ in: Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft [Hg.]: „Hofmannsthal: Jahrbuch zur europäischen Moderne“, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Freiburg, 2018, S. 37 - 57.

**McCloud** Scott: „Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst.“, veränderte Neuauflage, [1994], Carlsen Verlag GmbH, Hamburg, 2001.

Stichwort „**Onomatopoeikum**“ in: linguistic terminology: in: <https://gsw.phil-fak.uni-duesseldorf.de/diskurslinguistik/index.php?title=Onomatopoeikum>; Zugriff: 29.09.2022.

**Packard** Stephan u.a.: „Comicanalyse. Eine Einführung“, J. B. Metzler Verlag, Berlin, 2019.

**Pede** Laura: „Intermediale Adaptionen von Arthur Schnitzlers Werk. Eine kontrastive Studie und eine Analyse der Emotionalisierungen in Schnitzlers Reigen, Fräulein Else und Traumnovelle und in den intermedialen Adaptionen unter besonderer Berücksichtigung der Comicadaptionen.“, Masterarbeit, Universität Gent, 2017.

**Pintoff** Stefanie in Gallaway, in: <https://medium.com/the-awl/six-writers-tell-all-about-covers-and-blurbs-3ec0eb77ef1f>, 4.4.2011, Zugriff: 21.11.2022.

**Poppe** Sandra: „Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film - eine Einleitung“ in: Diess [Hg.]: „Emotionen in Literatur und Film“, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2012, S. 9 - 30.

**Prinz** Katharina, **Winko** Simone: „Sympathielenkung und textinterne Wertungen. Überlegungen zu ihrer Untersuchung und exemplarische Analyse der Figur des „unglücklichen Mordgehilfen“ Olivier Brusson“ in: Hillebrandt Claudia, Kampmann Elisabeth [Hg.]: „Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft“, E. Schmidt Verlag, Berlin, S. 99 - 127.

**Rajewsky** Irina O.: „Intermedialität“, A. Francke Verlag, Tübingen, 2002.

**Ries** Hans: „Grundsätzliche Überlegungen zur Illustration von Kinder- und Jugendliteratur“ in: Baumgärtner Alfons Clemens, Schmidt Max [Hg.]: „Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch“, Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V., Bd. 11; Würzburg, 1991, S. 9 - 20.

**Roniger** Moritz: „Fräulein Else: 1924 - 1929 - 2021“ in: <https://www.bohemawien.com/musik/raeulein-else-1924-1929-2021>, 15.11.2021, Zugriff: 13.12.2022.

**Rothe** Friedrich „Arthur Schnitzler und Adele Sandrock. Theater über Theater“, Rowohlt Berlin Verlag GmbH, Berlin, 1997.

**Rudlstorfer** Daniel: „Einen Moment lang denken und fühlen wie eine junge Frau. Die Darstellung von Fräulein Elses Innensicht im intermedialen Vergleich“, Masterarbeit, Masterstudium: Lehramt Sek (AB) UF Deutsch UF Psychologie und Philosophie, Universität Wien, 2018.

Stichwort: „**Satire**“ in <https://www.duden.de/rechtschreibung/Satire>, Zugriff 6.3.2023.

**Saxer Sybille**: „Fräulein Else (1924) in: Jürgensen Christoph / Lukas Wolfgang / Scheffel Michael [Hg.]: „Schnitzler-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung“ Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 2014, S. 221 - 226.

**Scheffel** Michael: „Narrative Modernität. Schnitzler als Erzähler“ in: Jürgensen Christoph / Lukas Wolfgang / Scheffel Michael [Hg.]: „Schnitzler-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung“, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 2014, S. 299 - 306.

**Schnitzler** Arthur: „Fräulein Else“ in: Wolf Sabine [Hg.], Reihe: Reclam XL. Text und Kontext, Nr. 19380, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2017 [Erstdruck: Paul Zsolnay, Wien Berlin Leipzig, 1924].

**Schnitzler** Arthur: „Tagebuch 1927 - 1930“ in: Welzig M. Werner [Hg.], Reihe, Bd. 6, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien, Wien, 1997.

**Schnitzler** Arthur: „Briefe 1913 - 1931“ in: Braunwarth Peter Michael, u.a., [Hg.], Sammelband, S. Fischer Verlage, Frankfurt/Main, 1984.

**Schramek** Markus, „„maschek‘ und ‚Franui‘ in Innsbruck: Wohin soll ich mich wenden?“ in: Tiroler Tageszeitung, 7.4.2020, <https://www.tt.com/artikel/30817143/maschek-und-franui-in-innsbruck-wohin-soll-ich-mich-wenden>, Zugriff: 12.01.2023.

**Schwanecke** Christine: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte: Sympathielenkung in Leanne Shaptons literarischem Fotoexperiment“ in: Caroline **Lusin** (Hg.): „Empathie, Sympathie und

Narration: Strategien der Rezeptionslenkung in Prosa, Drama und Film.“ Anglistische Forschungen 450, Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg, 2014, S. 193 - 206.

**Sonzogni** Marco “Re-covered Rose: A Case Study in Book Cover Design As Intersemiotic Translation”, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2011, S. 10 - 35.

**Stefan** Renate, u.a.: “U1- Vom Schutzumschlag zum Marketinginstrument“, Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 2006, S. 17 - 33.

**Stöger Gerhard:** „Wenn schon, dann stören wir richtig“, Interview in: Falter, Woche 45/21, 9.11.2021, <https://www.falter.at/zeitung/20211109/wenn-schon-dann-stoeren-wir-richtig>, Zugriff: 03.01.2023.

**Tacke** Alexandra: „Schnitzlers „Fräulein Else“ und die nackte Wahrheit. Novelle. Verfilmungen und Bearbeitungen.“ in: Reihe: Literatur-Kultur-Geschlecht, Bd. 67, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln/Weimar/Wien, 2017.

**Tatarović** Nermin: „Arthur Schnitzler und das Kino. Arthur Schnitzler i kino“, Masterarbeit, Universität Sarajevo, Philosophische Fakultät, Abteilung für Germanistik, Sarajevo, 2020.

Stichwort: „**Ton im Film**“ in: <https://www.movie-college.de/filmschule/ton/filmmusik/musik-im-stummfilm>, Zugriff: 23.11.2022.

**Wiener Konzerthaus:** „„Czinner: Fräulein Else“ Remake des Stummfilms, live synchronisiert und vertont“, Programmheft Saison 2021/22, 13/11/21 und 14/11/21, Wiener Konzerthausgesellschaft [Hg.], Wien, 2021.

**Wurmdobler** Christopher: „Da rennt der Schmä“ in: Zukunft, Reihe: Elbphilharmonie Magazin, Nr. 3, Jg. 2022, S. 51 - 53.

### **Filmmaterial:**

„**Fräulein Else (la signorina Else)**“, Film, Paul Czinner, italienisch, Italien, 1929, [Deutschland, 1928]. [Abk.: FE, Stummfilm].

**Hörmannsedler** Peter, **Stachel** Robert („Maschek“): „Czinner: Fräulein Else“, Live-synchronisation des Stummfilms, Aufführung im Wiener Konzerthaus vom 13.11.2021; unveröffentlichter Aufführungsmitschnitt, Zurverfügungstellung: Maschek, privat, <https://www.maschek.org>. [Abk.: FE, Remake].

### **Abbildungen:**

Abb.1: **Buchumschlag Ausgabe 2010**, Graphic Novel, Manuele Fior, Fräulein Else, 2010, <http://comic.highlightzone.de/manuele-fior-fraeulein-else/>, Zugriff: 12.11.2022.

Abb. 2: **Buchumschlag Ausgabe 2017**, Graphic Novel, Manuele Fior, Fräulein Else, 2017 <http://comic.highlightzone.de/manuele-fior-fraeulein-else/>, Zugriff: 12.11.2022.

Abb. 3: **Fotographie** „ERSTER TEIL“, entspricht Seite 3 (unnummeriert), Graphic Novel, Manuele Fior, Fräulein Else, 2017, privat, 9.3.2023.

Abb. 4: **Screenshot** aus „Czinner: Fräulein Else“, Bild: SN/APA/BREGENZER FESTSPIELE/ANJA KÖ, in: Salzburger Nachrichten, 4.8.2022,

<https://www.sn.at/kultur/allgemein/raeulein-else-mit-viel-schwung-in-bregenz-live-vertont-125177071>, Zugriff: 15.03.2023.

## **ANHANG 1: Interview**

**Interview 26.01.2023 mit Robert Stachel und Peter Hörmanseder (Kabarettisten- und Autorenduo „Maschek“)  
zu „Czinner: Fräulein Else“ (Remake des Stummfilms aus 1929, Text-Synchronisation durch „Maschek“, Musik-Vertonung durch die „Musicbanda Franui“)**

Bemerkungen: Die nachfolgende Transkription der Aufzeichnung des live geführten Interviews enthält die wörtlich wiedergegebenen Antworten der Interviewpartner mit sehr geringen sprachlichen oder stilistischen Glättungen. Die nachfolgenden Fragen sind in 11 Themenbereiche (TB) gruppiert und als solche nummeriert (Nummerierung fett hervorgehoben), wobei Einzelfragen innerhalb der Themenkomplexe nicht gesondert bezeichnet sind.

*Nimmt sich die „Adaption der Adaption“ ein literarisches Vorbild, die Novelle, den Film oder anderes? (Themenbereich 1)*

Stachel: Dazu ist zunächst festzuhalten, dass das Werk uns gefunden hat. Zur entsprechenden Konzertreihe [Zyklus Film + Musik live] wurden Franui engagiert. Sie haben sich an die „Herkulesaufgabe“ heranwagt, Fräulein Else zu vertonen und nachgefragt, ob wir Interesse zur Zusammenarbeit hätten. Ich selbst wollte schon immer einen Stummfilm vertonen, dass wir [Maschek] es bislang noch nicht gemacht haben, liegt daran, dass wir die Frage nach der Vertonung und dem großen Ganzen nicht gestellt haben, dies wurde uns durch Franui, die wir zuvor nicht gekannt haben, abgenommen. Dass es „Fräulein. Else“ wurde, war uns am Anfang gar nicht so sehr bewusst, vor allem, dass es ein so schwerer Stoff ist. Ich habe die Novelle sicher in der Schule gelesen, konnte mich aber nicht mehr daran erinnern. Wir haben zunächst den Film angesehen und festgestellt, das ist kein Film, der sich leicht ‚verblödeln‘ lässt.

Hörmanseder: Wir haben dann einen Zugang gefunden, aber nicht nach einem Vorbild, wir sind nur von der Verfilmung ausgegangen, wie Else literarisch war, war für uns egal.

*Nun haben Sie die einzelnen, durch den Film vorgegebenen Akte in Narrationen gegliedert. Haben Sie für diese ein Bild der Else vor Augen gehabt, wollten Sie eine komplette narrative Figur konzipieren? Else, als Protagonistin zieht sich jedenfalls als roter Faden durch das Remake. (Themenbereich 2)*

Hörmanseder: Für uns hat sich schnell herausgestellt, dass eine durchgehende Umdeutung der Geschichte nicht möglich ist, weil sie zu lang ist, es ist alles zu ähnlich, manche Figuren treten ‚zu früh‘ auf, der sehr düstere 6. Akt, der relativ modern ist, ist ohnedies nicht umdeutbar. Unser Zugang war dann rasch klar, wenn die Novelle und der Film „Fräulein Else“ heißen, Else die junge Frau ist, die an ihren seelischen und gesellschaftlichen Problemen zugrunde geht, dann muss die Figur Else auch bei uns immer dabei sein. Eben nicht als ein ‚Monolith‘, aber in kleinen abgeschlossenen Geschichten. Schon durch optische Identität im Film soll sie doch ein und dieselbe mögliche Person sein, wodurch sich der ‚rote Faden‘ zwangsläufig ergeben hat.

*Sie betonen „mögliche“ Person?*

Hörmanseder: Richtig, gleich im ersten Akt wird klar, dass Else nicht die Protagonistin, sondern die Nachbarin ist und man kann sie als alter ego der modernen Elsa sehen, das lässt sich so interpretieren, wie vieles andere aber auch.

Stachel: Die moderne Elsa tritt gleich im ersten Akt auf, der noch sehr „leichtfüßig“ daherkommt. Elsa, das unbesorgte Patrizierkind, das sich auf den Urlaub freut, dazu lässt sich viel blödeln. Uns war aber wichtig, dass gleich im ersten Akt erzählt wird, was der Nachbarin passiert ist, damit die Originalerzählung ‚abgehakt‘ wird, in Form einer kurzen Nacherzählung. Durch die Figur der Nachbarin, die sich umgebracht hat, lässt sich die, zwar dunkle, Geschichte auch gut unterbringen, ohne dass das Ganze pietätlos wird oder man sich an der Romanfigur allzu sehr ‚vergeht‘.

*War das ein bewusster Stilgriff, die moderne Elsa einzuführen?*

Hörmanseder: Absolut, ja.

*Richtet sich dieser an ein unkundiges Publikum? (Themenbereich 3)*

Stachel: Einerseits, um ein unkundiges Publikum an die Handlung heranzuführen, aber auch um gleich die ‚Hausaufgaben zu erledigen‘, nämlich sichtbar zu machen, dass wir uns mit dem Originalstoff beschäftigt haben, und um auch jenen den Wind aus den Segeln zu nehmen, die der Meinung waren, es sei ein Stoff, den man nicht kabarettistisch ‚zerblödeln‘ darf. Diese Beschwerde gab es durchaus, sowohl im Vorfeld als auch im Nachhinein. Wir können aber gut damit leben, gerade, weil wir uns Gedanken dazu gemacht und eine Haltung dazu entwickelt

haben. Noch etwas zur Frage nach dem Vorbild: Unsere Referenz ist ganz klar der Film, ich habe auch die Novelle bewusst erst nach der Premiere gelesen, ich wollte mich nicht damit beschweren, dass ich mit der ‚Bürde‘ des Prosatextes an die Arbeit herangehe.

*Man gewinnt trotzdem den Eindruck, dass sie trotz oder gerade durch die Parodie wieder näher an das Prosawerk herangekommen sind, als der Film, als ein Ansatzpunkt dafür erzählen Sie etwa die originale Handlung in Ihrer Adaption nach. (Themenbereich 4)*

Hörmanseder: Ja, das steht so offen.

Stachel: Man will die eigene Idee der Else, die Identifikation mit ihr, nicht komplett durch ‚Blödeln‘ zerstören, Else soll man ernst nehmen, das ist auch der Faden, der sich durchzieht, daraus ergibt sich auch, dass wir den ernsthaften 6. Akt so wie er ist stehen gelassen haben, da ‚halten wir die Schnauze‘.

*Gerade durch diesen Kunstgriff sind Sie in meiner Lesart besonders nahe am Prätext, denn Schnitzler hat diese Szene ebenfalls bewusst ohne Worte gelassen, nur mit den Musiknoten aus „Carnaval“ unterlegt, so, wie nun die Vertonung durch Franui alleine stattfindet.*

Hörmanseder: Diese Szene steht auch zentral für das, was meiner Meinung nach das Moderne am Film ist, das ist das #MeToo-Thema 1:1, auch wenn es damals noch nicht so geheißen hat.

*Sie meinen, #MeToo wird bereits im Film 1:1 umgesetzt, auch und gerade in Bezug auf Elses Handeln? (Themenbereich 5)*

Hörmanseder: Ja, am besten lässt sich das im 7. Akt erkennen, wenn alle um [die auf dem Boden liegende] Else herumstehen, und direkt über sie sprechen und urteilen. Und hier kommt noch verstärkt Druck dazu, bei Schnitzler war es der gesellschaftlich-familiäre Druck, hier setzt genau derjenige, der sie bereits missbraucht hat, noch weiter unter Druck, indem er sie bedroht für den Fall, dass sie etwas darüber sagt, nämlich wenn sie ihn anschwärzt, ist sie gänzlich ruiniert.

*Wobei man hier feststellt, dass Else durchaus als moderne Figur, weil sie mutig und selbstbewusst auftritt. Sie versucht ja, sogar schriftlich in Chatnachrichten, Dorsday ihrerseits zu drohen.*

Hörmanseder: Bei uns geht es definitiv um sie, die Else und deren persönliches Dilemma. Das funktioniert nur, weil wir die Vorgeschichte um den bankrotten Vater völlig ignorieren.

Stachel: Es bekommt eine zusätzliche Schwere, weil unmittelbar davor die stumme Szene stattfindet, andererseits nehmen wir Schwere heraus, weil es nur darum geht, dass Else Influencerin werden soll, dazu soll sie genötigt werden, was tatsächlich keine große Sache zu sein scheint. Die Entscheidung dafür fiel aber auch, weil sich auf diesem Thema gut eine Humorebene aufbauen lässt. Wir finden bei Else nicht das klassische ‚Maschek-Publikum‘, bei dem ‚die volle Palette‘ von Anspielungen und Humor möglich ist, jedoch ist die Umdeutung der Else zu einer jungen Influencerin, die sich auf Instagram und Co verkaufen muss, viel leichter als die klassische Else, die ihren Körper verkaufen muss, um die Schulden des Vaters zu tilgen. Dennoch bekommt diese leichtere Geschichte durch die Dramatik der Bilder des Films, der weiter zu sehen ist, eine neuerliche, absurde Schwere. In Wahrheit würde ihr kein Stein aus der Krone fallen, wenn sie als Influencerin auftreten würde [was sie verweigert]. Sogar die Tante, die im Film von Adele Sandrock gespielt wird, redet Else zu und meint, wenn es zu ihrer Zeit Instagram gegeben hätte, wäre sie auch Influencerin gewesen.

*Dennoch findet alles ein fatales Ende? (Themenbereich 6)*

Stachel: Mit dem dramatischen Ende habe ich auch die meisten Probleme, es ist grundsätzlich kein guter Schluss, bei Schnitzler bleibt das Gelingen des Selbstmords auch offen und ist zu interpretieren, im Film und bei uns nicht. Wir haben auch keine wirklich gute Schlusspointe, mit dem „Doppelmord“ der beiden Elsen. Das ist in der Probe entstanden und blieb dann drinnen.

*Mir hat gerade diese Schlusspointe gefallen, trotz des parodierenden Wortspiels bleibt die Dramatik bestehen, ich habe den Doppelmord aber auf den Rufmord und Selbstmord bezogen, nicht auf den Tod beider Else-Figuren. Welche Else ist denn nun im letzten Akt angekommen, die moderne Elsa oder die alte Else, kommen die beiden in einer Person zusammen?*

Hörmanseder: Das ist von uns nicht direkt gemeint, wir sehen die „alte Else“ vor dem ersten Akt gestorben, davon wird erzählt, das weitere Schicksal ist das der modernen Elsa, erst der „Doppelmord“ spricht dann wieder von beiden. Aber natürlich schwingt Else immer wieder

mit, optisch im Film jedenfalls und in den letzten Akten ist sie auch namentlich nicht mehr erwähnt. Tatsächlich ist es dann egal, die Figur steht zum Schluss für beide.

Stachel: Es gibt genau dazu den Gag in dem Abend, dass Else den Slogan „what else“ sagt, der vordergründig die Nespresso-Werbung imitiert, aber es ist darin, als Frage „what Else“, schlecht übersetzt, „Welche Else“ enthalten, daneben genauso „was soll’s“.

*Soll sich nun das Publikum mit Ihrer Elsa identifizieren, Mitleid oder Sympathie empfinden?  
(Themenbereich 7)*

Stachel: Außer Else gibt es auch noch andere Personen, das ist das Reizvolle, einerseits tatsächlich, andererseits auf den zusätzlichen Ebenen. Ich mag die Figur der Else, die Schnitzlers Haushälterin darstellt. Sie ist auf einer der vielen zusätzlichen Ebenen dargestellt, die sich oft nur Eingeweihten eröffnet. So spielt auch Adele Sandrock mit, die tatsächlich Schnitzlers Geliebte war. Indem wir Schnitzler selbst „mitwirken“ lassen, eröffnen wir eine weitere Ebene mit der realen Beziehung aus der alten Zeit. Diese Verquickung auf vielen Ebenen, das Spiel mit dem Chaos der Metaebenen, macht uns einfach Spaß. Das stellen wir nicht am Reißbrett dar und wir wollen auch gar nicht alles davon „zerpflücken“, vieles liegt im Auge der Betrachter oder eben der wissenschaftlichen Bearbeitung. Genauso mag ich die Figur des Erfinders, da lässt sich vieles feststellen. Die Interpretationen sollen auch stattfinden, doch was uns grundsätzlich wichtig ist, ist ein Interesse, eine Liebe zu dieser Figurenwelt der Jahrhundertwende aufzubauen, ebenso den damaligen Stoff und die Brüche zu zeigen, die sich daraus ergeben. Es war damals wie heute eine Zeit der Umbrüche, damit zu spielen, das Heute dem Ultrakonservativen entgegensetzen, die gesellschaftlichen Zwänge aufzuzeigen, so wie es schon Schnitzler damals gemacht hat. Die Beschäftigung mit alldem schafft automatisch Spannung und Dynamiken, die auch die Pointen hervorbringen. Es sind Erzählungen, die uns Spaß machen und das überträgt sich dann in Pointen, so muss man es sehen. Ob die Else dann Mittel zum Zweck ist oder eine Figur ist, mit der man sich wirklich identifiziert, ist dann nicht mehr so wichtig, das ergibt sich einmal so und einmal wieder anders.

*Die Sympathienlenkung muss nun nicht vom Autor vorweg „angelegt“ sein, doch wo bietet Ihr Werk die Möglichkeit der Identifikation, das Potential, Else sympathisch zu finden?*

Hörmanseder: Der Film hinterfragt nicht, dass alle im absoluten Luxus leben, nicht zuletzt wegen eines Spekulanten. Dort wirkt es dann eher so, dass alle mit dem Spekulanten Mitleid haben, weil er sich eben verspekuliert hat. Ich hege tatsächlich Sympathien für Fräulein Else, wenn sie die Haushälterin ist, weil sie tatsächlich für Schnitzler alles tut und erledigt, aber dabei überhört und übersehen wird. Dann noch zum Erfinder, denn ihm geht es ähnlich, er ist permanent erfolglos, obwohl er gute Ideen hätte, und dann zum Schluss natürlich zum #MeToo-Opfer Else. Das sind aber die einzigen drei Figuren, die tatsächlich gegen etwas zu kämpfen haben. Alle anderen Figuren, die im Film vorkommen, haben dagegen keine echten Themen oder Probleme, die leben in den Tag hinein. Auch der Schnitzler, den wir einführen, hat keine Probleme, denn er weiß, es gibt immer sein Fräulein Else, das alles für ihn tut. Er ist ein wenig depressiv, weil ihn sein Netflix-Auftrag überfordert, aber im Grunde könnte er sorgenfrei sein.

Stachel: Eine Metaebene, die mir noch großen Spaß macht, - das hat jetzt nichts mit Identifikation zu tun - aber ich mag, wenn sich eine Metaerzählung wirklich „schön ausgeht“ und das ist in diesem Fall jene, wo die Else darauf kommt, dass sie eigentlich ihr eigenes Skript spielt, ihrem Skript hinterherläuft.

*Im Sinne eines Deja-vue-Erlebnisses? (Themenbereich 8)*

Stachel: Genau, das macht großen Spaß, so etwas zu spielen. Das entsteht aus einer kleinen Improvisation, bei uns steht der Text ja nicht fest und gelingt daher einmal mehr und einmal weniger gut. Wenn sich das nun gut ausgeht, wie in der [beispielgebenden] Konzerthaus-Aufführung, dann macht das große Freude. Das Synchronisieren wird dann schon etwas Körperliches, wenn man mit Else mitgeht und sagt, da stelle ich jetzt meinen Fuß darauf. Das ist im Gegensatz zur üblichen Maschek-Arbeit ein etwas anderer Zugang, eine andere Dimension.

*Interessant ist auch, dass das die einzige Szene ist, in der tatsächlich Elses innerer Monolog erkennbar und von Ihnen auch umgesetzt wird. Im Falter-Interview meinten Sie, dass Sie den inneren Monolog [aus der Novelle] bewusst nicht berücksichtigen?*

Hörmanseder: Tatsächlich gibt es durchaus innere Monologe, etwa wenn die Figuren, zum Beispiel der Erfinder, grübelnd durch die Szenen gehen. Da wir alle Zwischentitel, die auch zahlreiche Dialoge zur Handlung enthielten, herausgeschnitten haben, ergibt es sich die bizarre

Situation, dass im Film kaum mehr gesprochen wird. Es gibt auch kaum Mundbewegungen im Film, weil die Zwischentexte anstelle der Mundbewegungen traten. Das war allerdings eine unübliche Art für die damaligen Stummfilmdarstellungen.

*Es war auch einer der letzten Stummfilme. Nun haben Sie bereits gesagt, dass Sie kein klares Skript verfolgen, sondern einiges im Stegreif vorgetragen wird? (Themenbereich 9)*

Hörmanseder: Das ist die Art, wie wir generell und immer arbeiten. Die Geschichte ist klar, sie ist definiert, doch wie man sie erzählt, das ist nicht wirklich definiert. Wir teilen sie uns halbwegs auf, wir wissen, wer muss welchen Teil erzählen, aber wie das genau erzählt wird und wann es erzählt wird, das ist sehr, sehr offen. Da passiert es auch manchmal, dass es gar nicht zur fertigen Erzählung der Geschichte kommt. Zum Beispiel im ersten Akt kommt es vor, dass man gar nicht fertig wird, da muss man dann sehr schnell überlegen, was ist wirklich wichtig zur weiteren Information, - dass muss man dann noch schnell ‚rausballern‘ - und was ist eigentlich unwichtig. Und Formulierungen im Dialog, wenn dem einem ein Wort einfällt, das den anderen inspiriert, geschehen immer mit dem Hintergedanken, wir verlassen jetzt einen Dialog, aber die Geschichte verlassen wir nicht, darauf kommen wir immer wieder zurück.

*Im zweiten Akt, während der langen Zugfahrt haben Sie dann Platz für einiges?*

Stachel: Ja, da ist viel Platz. Doch es kommt hier noch dazu, dass wir uns auch mit Frauui immer abstimmen müssen. Die Aufführung, die Sie gesehen haben [und die auch als Adaptionenbeispiel dient], war die zweite Aufführung im Konzerthaus. Insgesamt haben wir Fräulein Else nur sechs oder sieben Mal gespielt, die heutige Vorstellung<sup>4</sup> spielen wir zum 30. Mal, das erfolgt mehr oder weniger auswendig. Wenn doch einmal etwas anders ist, fällt das dem anderen gleich auf, er sagt, das war aber gestern anders. So verfestigen sich die Dialoge und es wird damit quasi auswendig gelernt. Bei Else ist das ein bisschen anders, da haben wir uns richtig freigespielt und das war auch die Freude an dem Projekt, das wir nicht in der 4-Minuten-Form von „Willkommen Österreich“<sup>5</sup> oder unserer Theaterabende bewegen müssen, wo man unter einem gewissen Pointen-Druck und damit einer bestimmten „Schlagzahl“ steht.

---

<sup>4</sup> Kabarettistischer Rückblick auf das Jahr 2022

<sup>5</sup> Regelmäßige satirische Schlagzeilensynchronisation von Maschek im ORF

*Noch eine wesentliche Frage, welchen Stellenwert haben die „Werbeslogans“ des 7. Aktes, die in sämtlichen Rezensionen erwähnt werden? Die Rezensierenden konnotieren damit das leere Geschwätz der Gesellschaft, die innere Leere, die sich nach außen in Floskeln manifestiert. Ich meine, es lässt sich das „Formelhafte“ auch gut als der innere Monolog interpretieren, nämlich die auf Else wild einprasselnden und durch ihre Vehemenz sinnentleerten, Gedanken. Wie ist jedoch Ihr authentischer Zugang zu dieser langen Sequenz? (Themenbereich 10)*

Stachel: Zunächst begann gerade in den 1920er-Jahren die Zeit, in der zum ersten Mal Werbung groß eine Rolle gespielt hat, wie es zum Beispiel auch im Deklamieren von „Extrablatt, Extrablatt“ sichtbar wird<sup>6</sup> oder Leute, die als Werbeschilder herumlaufen, ein sehr niedriger Job war damals, lebende Litfaßsäule zu sein. Litfaßsäulen sind generell aufgekommen. Das alles ist es auch, was man mit der Zeit damals verbindet. Dies steht dann im Kontrast mit der Geschichte der Else auf Instagram und alle Hotelgäste, die sich als Influencer sehen, das war für uns die simpelste Möglichkeit, Kommerz darzustellen. Mehr ist es, glaube ich, nicht. Es geht darum zu sagen, diese Else in dieser Szene leidet unter der Situation, den Leuten im Hotel, die Söhne und Töchter reicher Eltern in Wien sind, die Zeit und Geld haben und den „Herrgott einen schönen Mann sein lassen“ können. Diejenigen haben auch vor Ort [in St. Moritz] nur das eine Thema, nämlich Geld, Warten, Lifestyle. Als Sinnbild für ein Ausrinnen der Gesellschaft, die damals zwischen Arm und Reich zerrissen ist. Diese Endzeitstimmung ist schon eingeschrieben in den Stoff.

*Und dann in das Remake, wo sie trotz aller Parodie zum Ausdruck kommt.*

Stachel: Genau, um dahin zu kommen und auch noch „leichtfüßig“ haben wir diese Werbeslogans gemacht. Der formale Grund dafür ist aber auch der Akt davor [der 6. Akt], wo wir stumm sind und nur Franui spielen, die sich quasi „austoben“ durften. Nun müssen die Musiker schweigen und wir wollen in eine gewisse Rhythmik und Melodik hineinkommen, die nicht nur das Dialogsprechen ist, sondern auch lautmalerisch, lyrisch oder einfach verspielt.

*Zum Abschluss noch einmal eine Frage zur Rezeption: Welches Publikum haben Sie im Auge? Sie holen das unkundige Publikum mit der Nacherzählung ab, es ist aber nicht ihr typische Maschek-Publikum, wie Sie schon gesagt haben? (Themenbereich 11)*

---

<sup>6</sup> Schriftliche Einblendung im Stummfilm (FE, Remake, 00:20:11)

Stachel: Man hat es mit mindestens drei Gruppen zu tun, dem Maschek-Publikum, dem Franui-Publikum, beide werden eine gewisse Schnittmenge haben, und dann gibt es das Hochkulturpublikum, das sich in den diversen Häusern einfindet, in denen wir Else gespielt haben, also Elbphilharmonie, Konzerthaus oder die Bregenzer Festspiele. Dort spielen wir üblicherweise nicht, wir kennen diese Häuser natürlich, aber als Besucher. Mit etwas Belustigung oder besser Überraschung ist dann zu merken, dass das dann für die Aufführung, doch auch eine ganz andere Dimension ist, der Pomp und die Eleganz, vor allem auch backstage, was dann auch wieder interagiert mit der Erzählung hinsichtlich der Opulenz und des ausgestellten Reichtums.

*Das war aber auch schon Intention des Films?*

Stachel: Ja, nicht zuletzt ist die heutige E-Kultur auch ein Überbleibsel dieser Zeit, die Häuser, in denen gespielt wird, die Leute, die sich fein herausputzen, damit wird man im Kabarett nicht konfrontiert. Und so war es auch stimmig, dass wir nun auch noch diese Metaebene [im Remake] drinnen haben, diese Referenzen.

*In dieser Gruppe befinden sich insbesondere die „Schnitzler-Kundigen“?*

Stachel: „Schnitzler-Kundige“ wird es in allen Gruppen geben, ich habe Post von Schnitzler-Fans erhalten, die Stellung bezogen haben, teilweise kritisch, teilweise sehr erfreut. Denen konnte man Else am wenigsten „auf den Leib schreiben“, weil sie sehr unterschiedlich reagieren. Die haben wir auch nicht vor Augen gehabt. Vor Augen hatten wir, das war auch Ihre ursprüngliche Frage, letztlich das Maschek-Publikum, denn das ist „unser“ Publikum. Aber ich fühlte mich auch mit Blick auf das Publikum belastet, dass wir mit einem so großen Namen und einem so schweren Stoff konfrontiert sind. Ich konnte mich dann davon befreien, als ich den Brief Schnitzlers über den Film gefunden habe. Schnitzler mochte ihn ja überhaupt nicht. Wir haben dann gesagt, wir machen Schnitzler damit post mortem eine Freude, dass wir den Film in unserem Sinn, auch sehr kritisch, bearbeiten. Selbst wenn das nicht gelingt, versuchen wir es. Denn zu Beginn weiß man ja nicht, was wirklich dabei herauskommt. Wir gehen nicht an die Arbeit heran im Glauben, sie wird perfekt. Doch noch einmal, gerade die Arbeit in den großen Häusern - wir konnten Corona-bedingt im Konzerthaus im prachtvollen „Großen Saal“ proben, - schafft eine ganz eigenartige Stimmung, die auch sehr inspirierend ist und zu dem Ergebnis der beiden Konzertabende geführt hat.

*Damit darf ich mich für das ausführliche Gespräch sehr herzlich bedanken.*

## **ANHANG 2: Abstract**

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit den verändernden Auswirkungen auf die Figurendarstellung und die Sympathielenkung in Bezug auf die Protagonistin von Arthur Schnitzlers gleichnamiger Novelle „Fräulein Else“ in sogenannten ‚Adaptionen von Adaptionen‘. Diese Mehrfachadaptionen sind dadurch spezifiziert, dass sie nicht auf Schnitzlers ursprüngliche Monolog Erzählung, sondern auf eine Adaption des Prätextes referenzieren. Zunächst wird Manuele Fiors Graphic Novel „Fräulein Else“ in ihren beiden deutschen Ausgaben 2010 und 2017 analysiert, wobei die spätere Ausgabe mit mehreren paratextuellen Ergänzungen und insbesondere mit einem deutlich sexualisierten Portrait der Protagonistin auf dem Buchcover als intramediale Adaption der vorherigen Ausgabe zu qualifizieren ist. Als weiteres Beispiel einer nun intermedialen Adaption der Adaption dient das multimediale Bühnen-Remake „Czinner: Fräulein Else“, das aus der kabarettistischen Live-Synchronisierung durch das Autorenduo „Maschek“ und der konzertanten Vertonung durch die „Musicbanda Franui“ des Stummfilms „Fräulein Else“ von Paul Czinner besteht.

Mit den jeweils mediengerechten Instrumenten der Figurenanalyse von Fotis Jannidis, Jens Eder und Jakob F. Dittmar und gemäß den Ansätzen der medialen Emotionalisierungsforschung von Kathrin Fehlberg, Henrike Hahn und Scott McCloud wird festgestellt, dass sich die Protagonistin in jeder Adaption von der ursprünglichen literarischen Figur, dem „Fräulein Else“ in Schnitzlers Prätext deutlich und mitunter markant unterscheidet. Die Veränderungen zeigen sich dabei in mengenmäßig und qualitativ unterschiedlicher Ausprägung, betreffen aber immer sowohl das figurale Erscheinungsbild und die der Figur zugeschriebenen Charaktereigenschaften als auch das Emotionalisierungspotential und die Sympathieausstrahlung. Dennoch lassen sich in jedem einzelnen adaptierten „Fräulein Else“ nach wie vor Figureninformationen der ursprünglichen Frauengestalt Schnitzlers wiederfinden. Insbesondere das Stummfilmremake ist bislang wissenschaftlich unerforscht, zur auktorialen Interpretation des Werkes und auch zur Absicherung der Forschungsergebnisse dient ein authentisches Interview mit den adaptierenden Autoren Peter Hörmanseder und Robert Stachel („Maschek“).