

UNIWERSYTET RZESZOWSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT FILOLOGII GERMAŃSKIEJ

Teresa Kostka

**Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“ als Drehbuch und
Film – ein Vergleich**
**(Powieść Ingeborg Bachmann „Malina“ jako scenariusz
i film – porównanie)**

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UR Lucyny
Falkiewicz-Wille

Rzeszów, dnia 01.06.2009

Załącznik nr 2 do Zarządzenia Rektora nr 12/96

Nazwisko i imię autora pracy: Teresa Kostka

Tytuł pracy: „Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“ als Drehbuch und Film – ein Vergleich“

Adres: 37-306 Grodzisko Dolne, Wólka Grodziska 142

Oświadczenie

Nie wyrażam zgody na udostępnienie mojej pracy przez Bibliotekę Główną Uniwersytetu Rzeszowskiego w Czytelni Ogólnej, Pracowni Zbiorów Specjalnych oraz w ramach wypożyczeń międzybibliotecznych.

Rzeszów, dnia 01.06.2009r
.....

podpis

Oświadczenie

W nawiązaniu do Zarządzenia nr 41/2003 Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego oświadczam, że napisana przeze mnie praca magisterska pt. „Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“ als Drehbuch und Film – ein Vergleich“, została wykonana samodzielnie.

Rzeszów, dnia 01.06.2009r
.....
podpis

Inhaltverzeichnis

Einleitung	4
1. Zur Prosa von Ingeborg Bachmann	6
1.1 Das Erinnerungsmotiv	7
1.2 Das Autobiographische	10
1.3 Das Feministische	12
2. Roman „Malina“ als Krönung des Schaffens von Ingeborg Bachmann	15
2.1 Figuren- und Handlungskonstellation	15
2.2 Sprache der Sensibilität	20
2.3 Zur Problematik des Romans	22
2.3.1 Die Traumerinnerung	23
2.3.2 Das Autobiographische	25
2.3.3 Das Feministische	26
3. Bachmann-Rezeption im Drehbuch von Elfriede Jelinek	29
3.1 Jelinek und Bachmann – die Geistesverwandtschaft	30
3.2. Das Wesen des Drehbuchs	32
3.2.1 Personenlandschaft	33
3.2.2 Regieanweisungen	34
3.2.3 Dialoge	35
3.3. Der Roman und das Drehbuch im Vergleich	37
3.3.1 Parallelen	37
3.3.2 Unterschiede	38
4. Werner Schroeters „Malina“-Verfilmung	45
4.1 Körpersprache im Film	47
4.2 Der Roman und der Film im Vergleich	48
4.3 Das Drehbuch und der Film im Vergleich	52
4.4 Kritik des Films	58
Schlussbemerkungen	60
Streszczenie	62
Anlage	64
Literaturverzeichnis	66

Einleitung

Der einzige zu Lebzeiten von Ingeborg Bachmann veröffentlichte Roman „Malina“ ist ein äußerst kompliziertes Werk. Der Roman gilt als Einführung zu Bachmanns „Todesarten“-Projekt, das zum Werk ihres Lebens werden sollte. Wegen plötzlichen Todes der Autorin wurde es jedoch nicht realisiert. Um die Komplexität des Werkes völlig zu verstehen, muss man den allgemeinen Charakter Bachmanns Literatur andeuten, was im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit der Fall ist.

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie das literarische Werk in einen Film verwandelt wurde. Sie bietet eine Auseinandersetzung mit dem Roman bei der Drehbuchautorin Elfriede Jelinek und bei dem Regisseur Werner Schroeter. Die Arbeit versucht ein „Zwischenfeld“ zwischen den drei Autoren – Bachmann, Jelinek und Schroeter – zu finden. Jede der drei Personen ist auf eigene Weise kontrovers, jede mag mit seinen Werken überraschen und gegen die Konventionen zu verstossen. In den folgenden Abschnitten wird beleuchtet, inwieweit diese Arbeitstechniken sich decken und inwieweit sie sich gegeneinander abgrenzen.

Das zweite Kapitel bietet eingehende Interpretation des Romans in Bezug auf die Ganzheit des literarischen Schaffens von Ingeborg Bachmann. Im Roman „Malina“ findet man eigentlich alle Motive, die Bachmann je aufgenommen hatte. „Malina“ kann quasi als ein Kompendium ihrer schriftstellerischen Arbeit gelten. Man bezeichnet das Werk auch als Montage-Roman. Deshalb ist es so wichtig, den Roman nicht getrennt von anderen Werken von Bachmann zu betrachten.

Mit dieser Intertextualität in „Malina“ musste sich die Drehbuchautorin Elfriede Jelinek auseinandersetzen. Und wahrscheinlich hätte sie sich für das Schreiben des Drehbuchs nicht entschieden, wenn sie sich schon vorher mit den Werken von Bachmann so intensiv nicht beschäftigt hätte. Weiterhin liegt die Problematik Bachmanns Werken den Themen von der Literatur Jelineks sehr nahe. Vor allem verbindet beide Autorinnen die Neigung zur Feminismusmanifestation.

Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird das Wesen des Drehbuchs von Jelinek näher beleuchtet. Das Werk von Jelinek wird dem Roman von Bachmann gegenübergestellt, indem Parallelen und Unterschiede zwischen beiden Texten vorgelegt werden. Derselben Analyse wird der fertige Produkt der Zusammenarbeit von Jelinek und Schroeter – und zwar der Film – unterworfen.

Der letzte Abschnitt der Arbeit geht sowohl auf den Roman, als auch auf das Drehbuch zurück.

Im vierten Kapitel findet man die Antwort auf die Frage: Was eigentlich geschah, als der Regisseur Werner Schroeter das Drehbuch von Jelinek in die Hand nahm? Wie ging er mit dem Drehbuch um?

Die vorliegende Arbeit versucht zu erforschen, warum Werner Schroeter gerade das Werk von Bachmann für die Verfilmung ausgewählt hat. Warum hat er Jelinek um die Zusammenarbeit gebeten? Warum hat sie an dem Projekt teilgenommen? Inwieweit haben die Beiden dem Roman treu geblieben und inwieweit hat man mit eigener Konzeption des Autors zu tun? War das Projekt ein Erfolg oder ein Flop? Wie wurde der Film in den wissenschaftlichen Kreisen rezipiert?

Diese Fragen wurden zum Objekt der Recherche und die vorliegende Arbeit versucht, möglichst klare Antworten auf diese Fragen zu finden.

1. Zur Prosa von Ingeborg Bachmann



Abb. 1: Ingeborg Bachmann¹

Ingeborg Bachmann (1926-1973) gehört zur Generation der in den 20er Jahren geborenen deutschsprachigen Autoren, deren Leben und Schaffen durch Krieg, ständige Todesangst und Schuldgefühl geprägt wurden.

Obwohl sie zuerst dank ihrer Poesie bekannt und anerkannt wurde, verstummte sie für die Öffentlichkeit als Lyrikerin Anfang der 60er Jahre und hat eine besondere Form der narrativen Vermittlung geschaffen. Die lyrische Gestalt der jungen Autorin wurde zum Gegenstand ihrer Prosa, deshalb bezeichnet man sie als „lyrische Prosa“ (Koschel 1989, 53). Wenn man die Prosawerke von Ingeborg

Bachmann liest, sollte man nicht mit richtigen Geschichten und konkreten Informationen über Ereignisse rechnen. Die Erzählweise Bachmanns ist fragmentarisch, aber dabei paradoxerweise sehr analytisch (Stoll 1991, 19). Manchmal fehlt es sogar an Zusammenhängen zwischen bestimmten Textpassagen und eben das formt Bachmanns besonderen Schreibstil.

Die Autorin nimmt in ihren Werken immer wieder Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit und gerade diese steht im Zentrum ihres Interesses. Das Hauptthema, das immer wieder in der Prosa von Bachmann auftaucht, ist die Erfahrung der Gewalt und des faschistischen Verhaltensmusters, aber nicht nur in geschichtlicher Vergangenheit, sondern auch in zeitgenössischem Alltag: in den menschlichen Beziehungen, in der Sprache, in der Liebe. Bachmanns Prosaschriften strahlen Pessimismus und Melancholie aus, genauso wie Bachmanns Persönlichkeit selbst. Die Personen, die Bachmann je getroffen haben, sagten, dass sie in sich etwas Düsteres hatte. Der Literaturkritiker Hans Weigel, der Ingeborg Bachmann 1949 kennen lernte, meinte, dass sie Meister in der Selbstzerstörung war, sowohl im Leben als auch im Schaffen (Weigel 1979, 15). Er hat über sie Folgendes gesagt: *Diese Haltung [Selbstzerstörung] ist allerdings eine Berufskrankheit der Schriftsteller, der Künstler allgemein, in einem gewissen Ausmaß auch eine Voraussetzung ihrer Produktivität, und bei Kriegs- und Nachkriegskindern mag die Anfälligkeit gesteigert sein(…)Ich sehe sie [Ingeborg Bachmann] noch vor mir – der Augenblick schmeckte nach Tod (ebd., 15-19).*

¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Ingeborg_Bachmann

Und genauso wie ihr Augenblick, „schmeckte“ auch ihr Werk nach Tod und Verzweiflung. Kein Wunder aber, wenn Bachmanns Werk voll von Kriegsanspielungen, irrationalen Ängsten, Gegensätzen, Dunkelheiten und Zerstörung ist. In ihrer Prosa hört man eine kühne und klagende Stimme. Trotzdem bittet die Autorin nicht um Mitleid. Ihrem Werk lässt sich entnehmen, dass die Autorin verwundet, aber nicht besiegt ist, voller Trauer, aber ohne Selbstmitleid, leidend aber nicht ins Leid verliebt (ebd., 96).

Die Verzweiflung wird bei Bachmann mit der Hoffnung verquickt. Der Leser wird damit in ihren Werken immer wieder mit starken Widerständen konfrontiert. Bachmanns Erzählungen, Hörspiele und Romane bilden ein einzigartiges Stück Literatur. Das Wesentliche wird mit einfachsten Worten gesagt und eben darin besteht das Phänomen der Prosa von Ingeborg Bachmann. Dieses Schreibphänomen vollzieht sich in drei Leitmotiven der Bachmanns Werke: Erinnerung, Autobiographie und Feminismus.

1.1 Das Erinnerungsmotiv

Von der frühen Lyrik bis zur späten Prosa steht das Erinnerungsmotiv im Zentrum der Werke Bachmanns. Erinnerung und Geschichtserfahrung lassen sich in ihrem Werk voneinander nicht trennen.

Ingeborg Bachmann war 13 Jahre alt als der Zweite Weltkrieg am 1. September 1939 ausgebrochen war. Ihr Leben veränderte sich schon mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in ihrer Geburtsstadt Klagenfurt. Die Erinnerung an die Heimatstadt verband sich bei Bachmann mit dem traumatischen Erlebnis vom „Anschluss“ Österreichs.



Abb. 2: Gestapo in Klagenfurt (1938)²

So erinnerte sie sich an den Tag, an dem die ersten Gestapo-Leute in ihre geliebte Heimatstadt eintrafen und an dem in ganz Klagenfurt die Hakenkreuzfahnen gehängt wurden: *Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein*

² http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_K%C3%A4rntens

Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst. Ein ganzes Heer kam da in unser stilles, friedliches Kärnten (Baum 2002, 141).

Dieses damals zum ersten Mal aufgekommene Bedrohungsgefühl und der innere Schmerz verschwanden nie, sie begleiteten Bachmann ihr ganzes Leben lang. Und ihr Schreiben wird als Rekonstruktion dieser ersten Todesangst bezeichnet (Göttsche 1993, 199). Die Erinnerung ist bei Bachmann immer *mit Verlust, Zeit, immer mit vergangener Zeit, Reflexion über die Vergangenheit immer mit der Erfahrung des Schmerzhaften verknüpft* (Arnold 1984, 135). Die Kindheitserfahrungen von „Anschluss“ und Krieg zusammen mit Bachmanns äußerst sensibler Persönlichkeit prägten ihr Leben und Werk.

In Bezug auf die schmerzhafte Kindheitserinnerung ist die Erzählung „Jugend in einer österreichischen Stadt“ sehr markant, die 1961 veröffentlicht wurde. Das ist eine kurze Erzählung, die Bachmanns ersten Prosaband „Das dreißigste Jahr“ eröffnet.

Vom gegenwärtigen Ich-Erzähler erfährt man rückblickend von seiner Kindheit und Jugend (Höller 1982, 111). Mit dieser Zeit verbindet der Narrator aber nur den Krieg. Der Leser hat genauen Einblick in die Gedanken und Gefühle des Ich-Erzählers, der viele Jahre nach dem Kriegsende die Geburtsstadt Klagenfurt besucht. Den Erzähler überfällt in der Heimatstadt das Gefühl des Fremdseins und der Verlassenheit. Er kann nach der Wiederbegegnung mit seiner Heimatstadt keinen sinnvollen Zusammenhang zwischen seiner Kindheit, Jugend und dem Leben eines Erwachsenen finden (Koschel 1989, 433). Er ist ein verletzter, unsicherer und zaghafter Mensch. Ursache dafür sind die traumatischen Erinnerungen an Zweiten Weltkrieg, die eben in der Heimatstadt ins Bewusstsein mit großer Stärke dringen.

Die Erzählung wird mit Schilderung eines Kirschbaumes in der Herbstsonne eröffnet und dieses Bild löst beim Erzähler Erinnerungen aus. Die Protagonisten der Erzählung sind namenlos, wenn es überhaupt von Protagonisten gesprochen werden kann. Im Vordergrund des Textes steht die Betrachtensweise der Kriegswirklichkeit vom Standpunkt der Kinder aus. Der Hauptteil des Textes umfasst eine Reihe von Erinnerungsepisoden und handlungsarmen Situationsbeschreibungen: Wohnbedingungen (Mietshaus mit Hausherrn, Reihenhaus mit dem Garten), Schule (Alphabet und Rechtschreibung), Kinderspiele (Schneemann), rivalisierende Kontakte mit Nachbarskindern, *nächtlichen Streit im Elternzimmer* (Bachmann 1978, 88), Spaziergänge mit den Eltern, bei denen die Kinder Blumen und Vögel bestimmen mussten (Koschel 1989, 432). Dann aber geht der Erzählende zu den Kriegsereignissen über: *Vor Kindern spricht man nur in Andeutungen. Sie können nicht erraten, dass das Land im Begriff ist, sich zu verkaufen (...) Auf den Straßen ziehen Kolonnen von Marschierenden. Die*

Fahnen schlagen über den Köpfen zusammen(...) Man sagt ihnen, dass der Krieg ausgebrochen ist (Bachmann 1978, 88-89). Den Kindern wurde auch in dieser Zeit die Liebe zum Führer beigebracht. *Die Kinder sind verliebt und sie wissen nicht in wen* (ebd., 89). Man trifft auf schockierende Darstellung auf, wie das Leben der Kinder plötzlich auf den Kopf gestellt wurde, wie ihr friedliches Leben verschwunden ist. Diese Beschreibung hat aber einen besonderen Stil. Es scheint so, als ob bei manchen Fällen die Kinder sogar profitieren, dass der Krieg im Gange ist. *Sie dürfen beim Alarm die Hefte liegen lassen (...)* *Sie dürfen ihr Latein vergessen und die Motorengeräusche lernen. Sie müssen sich nicht mehr so oft waschen; um die Fingernägel kümmert sich niemand mehr* (ebd., 90-91). An anderen Stellen stößt der Leser jedoch auf andere Aspekte der Kriegswirklichkeit. Die Kinder *hören nicht mehr drauf, wenn man sie „Kinder“ ruft* (ebd., 91). Sie frieren, sie riechen nach den Toten in den Ruinen, sie können nicht mehr auf dem Teich Schlittschuh laufen, weil *die Bomben sein Eis hochjagen* (ebd., 89). *Es ist nie mehr Licht im Haus. Kein Glas im Fenster. Keine Tür in der Angel. Niemand röhrt sich und niemand erhebt sich* (ebd., 91).

Der Text ist so strukturiert, dass er von angenehmen Kindheitserinnerungen ausgeht und mit erschütternden Szenen endet. „Jugend in einer österreichischen Stadt“ schockiert und berührt im Innersten an vielen Stellen.

Aus demselben Band „Das dreißigste Jahr“ kommt die Erzählung unter demselben Titel, wie der ganze Erzählband. Es ist die Geschichte eines Mannes, der gerade in sein dreißigstes Lebensjahr kommt und aus diesem Grund eine Existenzkrise erlebt. In dieser Zeit entdeckt der Mann in sich eine neue Fähigkeit, *die Fähigkeit, sich zu erinnern. (...)* *Er erinnert sich (...)* *mit einem schmerzhaften Zwang an alle seine Jahre, flächige und tiefe, und an alle Orte, die er eingenommen hat in den Jahren (...)* *um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist* (Bachmann 2004, 5). Der Text besteht aus Erinnerungsmonologen des dreißigjährigen Erzählers. Die Erinnerungspassagen umfassen: die problematische Freundschaft mit Moll, spannende Liebesbeziehungen (mit Helene, Elena, Leni), Schuldgefühl des Helden wegen seines Umgehens mit Frauen, seine Enttäuschungen, Fehler, zerbrochene Hoffnungen, verspielte Chancen, Niederlagen. Das ist also eine schmerzhafte Erinnerung, die durch die Reise des Helden erweckt worden ist. Der Erzähler wollte eher durch diese Reise seinen Erinnerungen entfliehen, das klappte aber gar nicht. Deswegen hat die Erinnerung einen Zwangscharakter. Die Reise des namenlosen Erzählers wurde zu einer Vergangenheitsbegegnung, bei der er sich mit eigener Erinnerung auseinandersetzte und sich selbst wiederzufinden versuchte. Am Ende der Erzählung baute sich jedoch der Erzähler seine Identität wieder auf. Auf der Heimreise nach Wien erlebte er einen schweren Autounfall. Der

gleichaltrige unbekannte Autofahrer ist auf der Stelle tot gewesen. Durch dieses Erlebnis vollzieht sich eine Erlösung. Die Figur des Autofahrers kann als „Alter Ego“ des Helden verstanden werden. Mit seinem Tod endete also die Identitätskrise des Helden (ebd., 46-52). Ingeborg Bachmann überführte die persönliche und private Erinnerung in eine kollektive Form und machte das Schmerzhafte zu einer ästhetischen Kategorie. Das ist ein sich auf ihr ganzes Schaffen beziehendes Phänomen.

So verstand sie aber ihre Aufgabe als Schriftstellerin: ihr Pflicht sei nicht, *den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen, [sondern] ihn, im Gegenteil, wahrhaben (...) wahrmachen* (Bachmann 1978, 236). Die Literatur war also für sie keine Art Flucht vor den traurigen Erinnerungen aus der Kindheit- und Jugendzeit. Sie wollte gar nicht davor flüchten, aber ganz im Gegenteil wollte sie von allen diesen tragischen Ereignissen des Zweiten Weltkrieges Zeugnis für die Nachfolger ablegen. Sie fühlte eine Berufung, dass sie als Augenzeuge nicht schweigen darf.

1.2 Das Autobiographische

Als Mittel zu diesem Wahrmachern des Schmerzens diente Ingeborg Bachmann der autobiographische Stoff: private Erinnerungen, subjektive Erlebnisse, Selbstreflexionen, eigene Beobachtungen. Die Autorin bedient sich aber einer besonderen literarischen Form, nämlich der Selbstzeugnisform. Selbstzeugnis hat in der Literatur eine lange Tradition und ist ein Selbstporträt des Verfassers, seinen eigenen Tuns, Denkens und Erlebens (Duden 2003, CD ROM). Die Frage nach Authentizität des Selbstbildes von Ingeborg Bachmann ist aber umstritten. Die Autorin stilisiert ihre Texte stark autobiographisch, Vieles aus ihrem Leben wird aber verschwiegen. Die literarische Fiktion ist mit autobiographischen Elementen verquickt und das hat eine besondere Anziehungskraft bei Bachmanns Rezeption. Das war wahrscheinlich das Ziel der Autorin, den Leser mit diesen autobiographischen Elementen anzuziehen, mit dem Leser persönlichen Kontakt aufzunehmen, oder was auch möglich ist, mit dem Leser ein einzigartiges Siel zu führen.

Um den biographischen Charakter ihrer Prosa zu verstärken, bediente sich Ingeborg Bachmann sehr oft der Ich-Erzählform. Man hat in Mehrheit Bachmanns Werken mit Ich-Erzähler zu tun. Ihre Protagonisten sind meistens weiblich, was noch mehr über Authentizität des Geschilderten versichert.

In der Erzählung „Jugend in einer österreichischen Stadt“ stößt der Leser immer wieder auf autobiographische Elemente. Schon Ort der Handlung lässt sich mit der Geburtsstadt der Autorin gleichsetzen. Zwar ist der Ort nicht direkt genannt, denn im Text trifft man nur auf

die Bezeichnung *die Leute in K.* (Bachmann 1978, 85), aber aufgrund der Erwähnung konkreter Straßennamen (Radetzkystrasse, Henselstrasse, Durchlaßstrasse, Burggasse, Paradeisergasse) und Klagenfurter Sehenswürdigkeiten (Kreuzberg, der Heilige Georg, Lindwurm, Denkmal der Kaiserin) ist er leicht identifizierbar (Albrecht 2002, 113). Man hat auch den Eindruck, dass es sich bei Protagonisten um die Autorin selbst und ihre Geschwister handelt, denn „die Kinder“ wohnen in denselben Strassen, in denen Ingeborg Bachmann in Wirklichkeit gewohnt hat (Durchlaß- und Henselstrasse). Die Familie Bachmann lebte *in dem Miethaus in der Durchlaßstrasse (...) über dem Hausherrn* von 1925 bis 1933 (Bachmann 1978, 85). Dann zog die Familie in ein Haus in der Henselstrasse um, *in ein Haus ohne Hausherr* (ebd., 87). Wie der Narrator am Ende gesteht, war er auch *in jener Zeit, an jenem Ort* unter den Kindern (ebd., 92). Die Erzählung hat somit starke autobiographische Züge. Ähnliche Elemente sind in der 1972 veröffentlichten Erzählung „Drei Wege zum See“ aus dem Band „Simultan“ zu finden. Hier hat man eher mit Beziehungsabbild der Familie Bachmann zu tun. Die Protagonistin Elisabeth Matrai ist fast 50-jährige erfolgreiche und welterfahrene Fotoreporterin, die in Paris lebt. Im Erzählmoment reist sie wie jedes Jahr nach ihre Heimatstadt Klagenfurt, um ihren Vater zu besuchen. Mit dem Vater verbindet die Protagonistin eine enge Beziehung, genauso wie die Autorin selbst, die sich mit seinem Vater auch sehr verbunden fühlte. Über die Kindheit in Klagenfurt schrieb sie jedoch in „Drei Wege zum See“ Folgendes: *es (...) war (...) kein warmer Sommer aus ihrer Kindheit*“ (Bachmann 1978, 366). Sehr interessant in Bezug auf Bachmanns Forschung ist die Figur des Vaters. Oft hat man in ihren Werken mit problematischer Vater-Tochter Beziehung zu tun. Das stammt auch von persönlichen Erlebnissen der Autorin.

Der Aufenthalt in Klagenfurt erinnert die Protagonistin Elisabeth an die Kindheit, die sie mit ihrem um 16 Jahre jüngeren Bruder Robert verbracht hat. Die ältere Schwester übernahm die Mutter-Funktion in der Bruder-Schwester Beziehung und kann sich jetzt mit der Heirat des Bruders mit der Engländerin Liz nicht abfinden. Sie empfindet seine Ehe als Verlust des Bruders. Elisabeth drückt bei der Beschreibung eines Hochzeitfotos von Robert und Liz die Eifersucht auf die Schwägerin aus. Ingeborg Bachmanns Bruder (in Wirklichkeit 13 Jahre jünger als sie) heiratete tatsächlich im August 1971 eine Engländerin und es existiert ein Foto vom Album der Familie Bachmann, das auf die Beschreibung aus der Erzählung passt (Mayer 2002, 201). Aus privaten Erlebnissen hat Bachmann auch das Gefühl des Fremdseins in Klagenfurt thematisiert. Es ist nicht mehr möglich auf den drei Wegen zum See zu gelangen. Gemeint ist hier der Wörthersee, der größte See Kärntens, der westlich von Klagenfurt liegt. Der Autobahnbau unter Nationalsozialisten und jetzt die Fortsetzung dieser touristischen

Modernisierung haben verursacht, dass die drei Wege, die einmal zum See führten, zum Opfer gefallen sind (ebd., 197). Ingeborg Bachmann konnte sich mit diesen Änderungen in ihrer Geburtsstadt nicht abfinden.

Die enge Bruder – Schwester Beziehung wurde auch im Roman „Das Buch Franz“ thematisiert. Die Protagonistin Franziska trennt sich von ihrem tyrannischen Mann Leo Jordan und findet Unterstützung bei ihrem jüngeren Bruder Martin Ranner, der bereit ist, alles Mögliche zu machen, um seiner Schwester zu helfen.

Autobiographische Hintergründe hat eigentlich selbst die Konzeption des Erzählbandes „Das dreißigste Jahr“. Das Stück wurde als ein Übergang konzipiert, als der *Schritt von nicht mehr jung zu noch nicht alt* (ebd., 156). Die Autorin war 35 Jahre alt als ihr erster Erzählband veröffentlicht wurde. Die Identitätskrise des Dreißigjährigen könnte also als die Krise der Autorin selbst verstanden werden.

In Bezug auf Bachmanns Biographie ist ihre komplizierte Beziehung zu Max Frisch sehr interessant. Diese hat aber Ingeborg Bachmann in ihrem Werk verschwiegen. Nur das entscheidende Datum 3. Juli 1958 (Begegnung mit Max Frisch in Paris) wurde zum Begegnungsdatum von zwei Helden: Fanny und Marek im „Requiem für Fanny Goldmann“. Das Spiel mit dem autobiographischen Material ist typisch für Ingeborg Bachmann. Wenn man Bachmanns Biographie kennt, liest man ihre Werke mit der Überzeugung von der Authentizität ihrer Texte. Das ist aber nur eine literarische Täuschung.

1.3 Das Feministische

Ingeborg Bachmann wurde durch Thematik und Charakter ihrer Werke zu einer Leitfigur des frühesten Feminismus in den Nachkriegsjahren. In ihrem Werk trifft man immer wieder ein weibliches Ich, das sich mit der von Männern beherrschten Gesellschaft nicht abfinden kann und durch diese Gesellschaft Schritt für Schritt zerstört und sogar ermordet wird. Die Entblößung solches Sachverhalts war die Voraussetzung Bachmanns Todesarten-Projekts, an dem sie bis zu ihrem Tod im Jahre 1973 arbeitete. Gewalt und Sterben sind nach der Autorin Folgen der Männerherrschaft. Bachmanns feministische Demonstration hatte die Quelle in ihrer Auseinandersetzung mit dem Faschismus. Sie hat gesagt: (...) *Ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, (...) Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau (...)* (Bachmann 1991, 144).

Diesen Faschismus in Frauen-Männer Beziehungen findet man immer wieder in Bachmanns Werken. Die Frauen bei Bachmann sind von den Männern immer unterdrückt, terrorisiert und sogar getötet.

Zu Bachmanns frühesten feministischen Äußerungen gehört die Erzählung „Undine geht“ aus dem Erzählband „Das dreißigste Jahr“. Die Ich-Erzählerin führt einen Monolog, der Charakter einer Klage hat. Undine ist eine weibliche Figur und sie klagt die Männer wegen ihren Umgehens mit Frauen an. Sie nennt die Männer *Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!* (Bachmann 1995, 184) und spricht sie immer wieder „Ungeheuer“ an. Die Autorin hat absichtlich so allgemein bekannten Namen (Hans) gewählt und sie verwendet ihn fast wie einen Gattungsbegriff (Mayer 2002, 163). Die Erzählerin demaskiert die Handlungstechniken der Männer, ihre Verführungstaktiken, ihr Umgehen mit Frauen und Verhalten im Alltag. Undine betrachtet Liebe als eine destruktive Form der Beziehung. Um das zu beweisen, entlarvt sie das wahre Gesicht der Ehe. Sie schildert, was im Laufe der Zeit mit dem Leben der Ehefrauen passiert. Ihre Männer machen sie zu ihrem Eigentum, sie schreiben sich ein Nutzungsrecht auf die Frauen zu, sie machen ihre Frauen von sich völlig abhängig. Deshalb sagt Undine: *Ihr Ungeheuer mit euren Frauen! (...) Hast du nicht gesagt: Meine Frau (...) sie braucht mich, wüßte nicht, wie ohne mich leben. (...) Ihr mit eurer Eifersucht auf eure Frauen (...) und eurer Tyrannie. (...) Das hat mich zum Staunen gebracht, dass ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für ihre Kleider. (...) Ja, dazu nehmt ihr die Frauen auch, damit sie Kinder kriegen. (...) Oder ihr verbietet euren Frauen, Kinder zu haben. (...) Ihr Betrüger und ihr Betrogenen. Versucht das nicht mit mir. Mit mir nicht* (Bachmann 1995, 184-185)! Die Liebe geht also im Alltagsleben verloren. Sie führt zu einer Destruktion der Frau, ihrer Persönlichkeit, ihrer Individualität und Unabhängigkeit. Die Protagonistin will solches Leben nicht für sich, sie ist eine allwissende Frau und lässt sich nicht mehr von diesen „Ungeheuern“ und „Verrätern“ verführen.

Aus „Todesarten“-Projekt kommt der nach dem Tod der Autorin veröffentlichte fragmentarische Roman „Das Buch Franz“a, das wie die Autorin selbst feststellte, das *Buch über ein Verbrechen* ist (Bachmann 2004, 200). Die Thematik des Romans knüpft an die Erzählung „Das Gebell“ aus Simultan-Band an. Obwohl die Erzählung später geschrieben wurde, kann sie als eine Vorgeschichte für „Das Buch Franz“ gelten. In der Erzählung lernt man drei Hauptpersonen kennen: einen autoritären Professor in Psychiatrie, Leo Jordan, seine Mutter und seine Ehefrau Franziska. Beide Frauen sind Leo völlig unterlegen. Im Mittelpunkt dieser Dreiecksgeschichte steht aber die Mutter-Sohn Beziehung. Der Sohn ist völlig gleichgültig gegenüber eigener Mutter. Während sie ganz allein in einer alten

ungepflegten Wohnung lebt, wohnt er in Luxusviertel Wiens. Obwohl die Mutter in ewiger Angst lebt, dass sie von eigenem Sohn ins Altersheim geschickt werden kann, entschuldigt sie immer wieder seine moralisch fragwürdigen Taten. Die ganze Situation beobachtet Franziska, die erst jetzt eigenen Mann tatsächlich kennen lernt und bei ihm innerlich abstirbt. „Das Buch Franz“ konzentriert sich dagegen auf der Leo-Franziska Beziehung. Der Roman zeigt die Zerstörung der Frau von ihrem Ehemann Leo Jordan, der sie psychisch und körperlich tyrannisiert und zum Studienobjekt macht. Man liest im Roman: *Man hat mich benutzt, ich bin in einen Versuch gegangen, ein Objekt für den privaten Wissensdurst eines Wissenschaftlers. (...) Es ist Terror. (...) Er mochte die Frauen nicht, und er musste immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen. (...) Er fühlte nichts. (...) Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Frauenkönnen* (ebd., 64-76). In drei Kapiteln vollzieht sich Franziskas Zusammenbruch bis zu ihrem endgültigen Tod. Ingeborg Bachmann nennt Leo Jordan ein Faschist. Sie beschreibt also *das Weiterwirken des Faschismus in der Gegenwart* (ebd., 253), in der Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann. Diese feministische Feststellung war sehr aktuell in den achtziger Jahren, deshalb war „Das Buch Franz“ sehr gerne in dieser Zeit gelesen und wurde zum beliebtesten Werk von Ingeborg Bachmann.

Ingeborg Bachmann war nicht nur in ihrem Schaffen, sondern auch im Privatleben eine überzeugte Feministin. Max Frisch, mit dem die Autorin in den Jahren 1958 – 1962 abwechselnd in Zürich und Rom zusammenlebte (Beicken 1978, 6), schrieb über sie in seiner stark autobiographisch gestalteten Erzählung „Montauk“ unter dem Schlagwort „Woman's liberation“: *eine emanzipierte Frau* (Frisch 1991, 98). Weiter stellte er fest: *Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz* (ebd., 165). Und es war so tatsächlich. Sie lehnte die Ehe als *eine unmögliche Institution* ab (Bachmann 1991, 144). Bachmann glaubte Folgendes über die Eheinstitution: *Sie ist unmöglich für eine Frau, die arbeitet und die denkt und selber etwas will* (ebd.).

Die drei aufgeführten Motive: Erinnerung, Autobiographie und Feminismus verflechten sich immer wieder in Bachmanns Werken. Die Autorin versuchte immer die wichtigsten zeitgenössischen Angelegenheiten in ihren Schriften darzustellen. Da sie immer wieder dieselben Fragenkomplexe aufnimmt, bildet ihr Schaffen eine geschlossene Einheit. Die Verflechtung von bereits beschriebenen drei Hauptmotiven findet man im einzigen zu Bachmanns Lebzeiten veröffentlichten Roman „Malina“.

2. Roman „Malina“ als Krönung des Schaffens von Ingeborg Bachmann

Der Roman „Malina“ erschien im Jahr 1971 als „Ouvertüre“ (Mayer 2002, 234) zum Zyklus „Todesarten“. Das war der einzige von der Autorin vollendete Roman der geplanten Trilogie. Grundlage für den Zyklus von Ingeborg Bachmann waren die Worte von Bertolt Brecht: *Es gibt viele Arten zu töten. Man kann einem ein Messer in den Bauch stechen, einem das Brot entziehen, einen von einer Krankheit nicht heilen, einen in eine schlechte Wohnung stecken, einen durch Arbeit zu Tode schinden, einen zum Suizid treiben, einen in den Krieg führen usw. Nur wenig davon ist in unserem Staat verboten*³. Das „Todesarten“-Projekt wurde von Bachmann so konzipiert, dass es aus einzelnen eigenständigen Werken bestehen sollte. Jeder Text greift jedoch beiläufig auf die in anderen Schriften aufgenommenen Motive zurück. Die immer wieder vorgekommenen gleichen Figurennamen, die übergreifenden Abhängigkeiten in der Handlung machen den Eindruck, dass Bachmanns Figuren sich einander ständig über den Weg laufen. Das war eben Voraussetzung des „Todesarten“ Projekts. Und so im „Malina“ Roman deutet die Autorin auf die Geschichte von Franziska und Leo, die man in der Erzählung „Das Gebell“ und im unvollendeten Roman „Das Buch Franz“ trifft. Durch diese „genetischen Verbindungen“ bilden Bachmanns Werke eine in sich geschlossene Ganzheit.

Das Hauptthema ist in gleichem Masse gemeinsam für das ganze Projekt und nämlich: der Kampf zwischen den Geschlechtern in der Gesellschaft und infolgedessen die Zerstörung der Frau. Das ist auch, grob gesagt, das Hauptthema von „Malina“. Der Roman ist ein komplex aufgebauter Text, der auf Sinnlichkeit und Leidenschaft beruht. Das war jedoch ungewöhnlich in der Literatur der 70-er Jahre, in der solche Textsorten wie Dokument und Reportage im Vorteil waren. Das ganze Schaffen von Ingeborg Bachmann kann man als Widerspruch gegen „Politisierung der Literatur“ betrachten und den Roman „Malina“ könnte man als Krönung dieses Widerspruchs bezeichnen (Mayer 2002, 222).

2.1 Figuren- und Handlungskonstellation

„Malina“ ist ein einzigartiger Roman in Bezug auf die Personen, die dargestellt sind und Geschichte, die erzählt ist. Alles, was man erfährt, wird von der Ich-Perspektive berichtet. Im Werk treten drei Hauptfiguren auf: das anonyme Ich, Ivan und Malina, wobei das Ich weiblich und Ivan mit Malina männlich sind. Das Phänomen dieses Romans besteht darin,

³ www.zitate-online.de

dass sich jede Figur nur in Bezug auf die anderen charakterisieren lässt. Man erfährt nichts über den üblichen Alltag der Figuren, man erfährt zwar wo sie arbeiten aber nicht womit sie sich eigentlich in der Arbeit beschäftigen.

Die Ich-Figur ist die Erzählerin der ganzen Geschichte, wenn es überhaupt über irgendwelche Geschichte die Rede sein könnte, denn die Fabel des Romans bilden ausschließlich einzelne Episoden und blosse Situationsbeschreibungen.

Die Frau ist eine bekannte und anerkannte Schriftstellerin. Sie ist in ein Dreieckverhältnis verwickelt und bleibt zugleich in Beziehung zu zwei Männern: mit Malina teilt sie die Wohnung in der Ungargasse und in Ivan ist sie sehr verliebt. Das ganze Handeln des Ich ist Begegnungen und Telefongesprächen mit Ivan unterworfen. Die Frau wartet immer mit grosser Leidenschaft auf ein Telefonat mit Ivan, auf jede seine Geste, einzelnes Wort. Sie verliert sich in diesem Warten auf Ivan (Gleichauf 1995, 28). Es fällt dem Leser außergewöhnliche Verehrung der Frau für Ivan auf, die jedoch nicht erwidert wird. Sie bewundert alles, was mit Ivan zusammenhängt bis ins kleinste Detail. Sie gesteht: (...) *solange ich ihn [Ivan] höre und mich von ihm gehört weiß, bin ich am Leben* (Bachmann 1971, 40). (...) *Ich lebe in Ivan* (ebd., 43). (...) *Ich möchte, dass Ivan mich braucht, wie ich ihn brauche, für das ganze Leben* (ebd., 76).

Da es aber nicht der Fall ist, erlebt die Frau Schritt für Schritt eine innere Destruktion. Die weibliche Identität der Ich-Figur wird durch die männliche Welt vernichtet. Sie entdeckt vor Ivan ihr ganzes Wesen, sie spricht frei von ihren Gefühlen, Ängsten, Hoffnungen. Das macht sie aber immer schwächer, denn diese Hoffnungen unerfüllt und Gefühle unerwidert bleiben. Die Vertiefung in eigene Subjektivität, das Erleben des Schmerzens vergrössern das Leiden der Frau so sehr, dass sie die Wirklichkeit nicht mehr wahrnimmt.

Während die Ich-Figur in Beziehung mit Ivan ihre ganze Weiblichkeit präsentiert und sie somit der Zerstörung auslässt, ist sie im Umgehen mit Malina eher zurückgezogen, was eng mit Malinas Aura zusammenhängt. Die Frau verbirgt vor Malina ihre Sinnlichkeit, sie verliert bei ihm weibliche Identität, die bei Ivan so intensiv zum Vorschein kommt. Wir haben also mit der Ich-Aufspaltung zu tun (Beicken 2008, 148).

In der Beziehung zu Malina gibt es keine Leidenschaft. Die Frau bleibt in der Zeit intensiver Begegnungen mit Ivan völlig gleichgültig gegen Malina. Erst nachdem Ivan Schluss mit ihr machte, verspricht sie: *Eines Tages könnte ich doch anfangen, mich zu interessieren für dich, für alles, was du machst, denkst und fühlst* (Bachmann 1971, 178)! Ab jetzt gewinnt die Rolle von Malina immer mehr an Bedeutung für Gestaltung der Frau.

Die zweite Gestalt des Romas, Ivan, wie bereits erwähnt, ist der Geliebte der Frau. Er wohnt auch in der Ungargasse, nur einige Hausnummer weiter als die Frau und Malina. Er ist ein Fremder, er kommt aus Ungarn und arbeitet in einem Geldinstitut. Ivan kann man als zynischer Mann bezeichnen, der an der Liebe gar nicht interessiert ist, aber zugleich eine besondere Anziehungskraft hat. Zur Frau, die ihn doch gegen den gesunden Menschenverstand liebt und verehrt, sagt er: *Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand* (*ebd.*, 57). Auf eine Frage nach seinen Gefühlen gegenüber der Frau antwortet er: *Was willst du für eine Komplikation? Dass ich komme, das genügt doch. Himmel, was stellst du für unmögliche Fragen* (*ebd.*, 143)! Einerseits ist er also völlig fair, denn er gesteht schon am Anfang, dass er die Beziehungen zu Frauen nicht ernst nimmt. Andererseits aber ist er ein Meister der Verführung, er weisst sehr gut, wie mit einer Frau umgehen, damit sie zu seinem Besitz wird. Er sagt: *Aber wir haben keine Eile. Es bleibt uns noch das ganze Leben* (*ebd.*, 35). Ivan führt also mit dem weiblichen Ich ein einzigartiges Spiel. Er lässt der Frau die Hoffnung auf gemeinsame Zukunft haben, obwohl er das in Wirklichkeit nicht vorhat und kurz nach dieser Erklärung skrupellos Schluss macht. Trotzdem ist Ivan eine unkomplizierte eindeutige Figur, ein einfacher Mann. Er nimmt keine Rücksicht auf die Frau, was sich sehr gut in ihren Telefongesprächen spiegelt. Er hat selten Zeit für sie, ist immer beschäftigt. Wie das Ich gesteht: *Ivan hat einen freien Nachmittag, nur für Ivan gibt es freie Nachmitten. (...) Was mit meiner Zeit ist, ob ich freie und unfreie Stunden habe, Freiheit und Unfreiheit kenne, darüber wird nie geredet* (*ebd.*, 57). Er hat sich so das Ich untergeordnet, dass sie ihm völlig gehorsam ist. Die Beziehung des Ich zu Ivan ist einerseits voll von Leidenschaft und Liebe, andererseits aber verkörpert sie eher einen Wunsch der Frau nach einem irdischen Paradies, der für immer nur in imaginärer Sphäre bleibt, als einen wirklichen Sachverhalt.

Die dritte Hauptfigur des Romans, Malina, ist eine ruhige und gefasste Person. In der Vergangenheit scheiterte seine Karriere als Schriftsteller und jetzt arbeitet er im Heeresmuseum. Malina teilt die Wohnung mit der Ich-Figur und obwohl sie selbstverständlich miteinander in einer Beziehung sind, ist im Roman fast keine Rede darüber. Das Verhältnis Malina – Ich ist frei von Leidenschaften. Obwohl er weißt, dass die Frau eine Affäre hat, bleibt er völlig passiv. Er verschweigt diese Tatsache. Die Frau wundert sich darüber: *Aber ganz verstehe ich nicht, warum Malina nie über Ivan spricht. Er erwähnt ihn nicht, wie beiläufig nicht, er vermeidet es* (*ebd.*, 87). Malina beobachtet nur, wartet und analysiert. Er erklärt alles auf rationale Weise und versucht das auch der Frau beizubringen. Und dazu, was er sich nicht erklären will oder kann, präsentiert er folgenden Standpunkt:

Darüber hat man nicht zu sprechen, man lebt eben damit (ebd., 244). Er kann trotz allem einen Abstand zur ganzen Situation halten. Malina ist zwar ein guter Partner und Freund, aber hat fast keinen Zugang zum Gefühl und das stört der Ich-Figur (Gleichauf 1995, 99). Eben aus diesem Grund verwickelt sie sich in eine leidenschaftliche Beziehung mit Ivan. Während Malina im ersten Kapitel des Romans eher teilnahmslos bleibt, wird er im zweiten Kapitel immer mehr bedeutsam für die Handlung und letztendlich dominiert er die Geschichte. Zugleich treibt er das weibliche Ich in die Enge, bis sie schließlich aus der Geschichte verschwindet.

Malina wird oft als „Alter Ego“ der Ich-Figur bezeichnet, als das männliche Element der Frau (ebd., 89). Wie aber Ausgang der Geschichte zeigt, ist dieses männliche Element immer stärker, bis er letztendlich zu einem Sieger wird.

Was überraschend für diese Figurenkonstellation ist, wirkt erstaunlicherweise Malina und nicht Ivan destruktiv auf die Frau. Sie erläutert: *Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina* (Bachmann 1971, 354). Bei Ivan kann die Frau ihre weibliche Identität behalten, bei Malina wird sie dagegen verloren.

Als das Wesentliche der Handlung im Roman kann man drei Sachen nennen: eine grosse Liebe zu Ivan, den Nazi-Terror und triviale Liebesgeschichte mit Malina, wobei Liebe und Mord grundlegend für die ganze Geschichte sind (Gleichauf 1995, 70). Ort der Handlung ist fast ausschliesslich Wien und genauer gesagt ein kleines Stück der Ungargasse, wo alle Hauptfiguren wohnen. Die Zeit der Handlung ist „Heute“. Die Ich-Erzählerin betont schon am Anfang diese Einheit der Zeit und des Ortes, wie in einem klassischen Drama. Nur darf man über die Handlung nicht sagen, dass sie einheitlich ist. Die Gegenwart spielt riesige Rolle im Roman. Es gibt kein Gestern oder Morgen, es existiert nur Heute. Auch die Vergangenheit wird zum Heute gemacht, indem sie in Träumen der Ich-Figur erscheint: *Es sind die Träume von heute nacht* (Bachmann 1971, 181).

Das Geschehen im Roman ist stark mit der Entwicklung der Hauptfiguren verbunden. Die Handlung beschränkt sich eigentlich auf genaue Analyse von der Ich-Erzählerin eigenes seelischen Zustands und des Verhältnises zu ihrem Geliebten Ivan. „Malina“ besteht aus drei Kapiteln, die ganz unterschiedlich sind. Das Geschehen des Romans bilden einzelne Episoden, zwischen welchen manchmal an Zusammenhängen fehlt. Man kann also nicht über richtige Handlung reden.

In einer Vorrede werden von Ich-Erzählerin alle Personen und ihre gegenseitigen Verbindungen dargestellt.

Das erste Kapitel „Glücklich mit Ivan“ wird durch Beschreibung der Liebesbeziehung zwischen der Frau und Ivan beherrscht. Ihre Beziehung spielt sich aber eher in Telefongesprächen als in den Begegnungen ab (Mayer 2002, 220). Wenn Ivan gerade verreist ist oder lange nicht anruft, gerät das Ich in grosse Verzweiflung. In Bezug auf die wenigen Begegnungen der Geliebten stösst man auf solche Situationsbeschreibungen wie: Gespräche oder Schweigen des Ich und Ivans, gemeinsames Schachspiel, Kennenlernen Ivans Kinder: Bélla und András, das Zoo- und Restaurantbesuchen. Zwischen diesen Begegnungen werden folgende Episode geschildert: Anrufe der Geliebten und das Warten der Frau auf die Telefongespräche mit Ivan, Interview der Frau mit einem Journalisten, ihre Arbeit an einer Erzählung „Prinzessin von Kagran“, ihr Schreiben der Briefe (die nie weggeschickt werden) an unterschiedliche Personen, wenige Gespräche der Frau mit Malina und Besuch der Ich-Figur bei ihren Freunden Altenwyls am Wolfgangsee. Nach ihrer Rückkehr macht Ivan Schluss mit ihr. Das ist eigentlich die ganze Handlung des ersten Kapitels, die jedoch nur Ivan untergeordnet ist.

Das zweite Kapitel „Der dritte Mann“ besteht aus einer Serie von Traumszenen, die eine Unterbrechung in Ablauf der Dreiecksgeschichte bilden. Das ist also ein Kapitel für sich. Die Traumszenen werden von Vaterfigur des Ich dominiert. Der Vater erscheint als Nazi-Tyrran. Er tritt als Verkörperung verschiedener Macht- und Wissensinstanzen auf, z. B. Filmregisseur, Universitätsprofessor, Soldat, Priester, Polizist bzw. Richter, Vertreter des Literaturkreises. Immer wieder lässt sich aber der Rückkehr zu Nazi-Andeutungen bemerken. In Träumen werden solche Bilder aufgenommen wie: Holocaustszenen (Baracke, Gaskammer, Transporte), *Friedhof der ermordeten Töchter*, gewaltige Sexszenen (Bachmann 1971, 182). In allen Träumen ist der Vater eine autoritäre despotische Person, die eigene Tochter tyrannisiert. Letztendlich wird er von ihr als *mein Mörder* bezeichnet (ebd., 245). Die über dreißig Traumbilder werden von Gesprächen zwischen Malina und Ich unterbrochen. Malina hört von seinem Zimmer die Schreie der Frau und kommt zu ihrem Schlafzimmer, um über sie zu wachen. Er schützt sie nicht nur vor Kindheitstrauma und Verrücktheit, aber auch vor Zigaretten-, Alkohol- und Schlaftablettenmissbrauch, die das Ich immer wieder begleiten. Malina tritt also als ein besorgter und mitfühlender Partner auf.

Im dritten Kapitel „Von letzten Dingen“ wird das Motiv der Dreiecksgeschichte wieder aufgenommen, wobei Ivan eher in Hintergrund tritt und Malina immer grösere Rolle spielt. Die Ich-Erzählerin nimmt aber immer wieder Bezug auf Ivan. Trotzdem gibt es im dritten Kapitel mehr Dialogen zwischen Malina und Ich, bei denen Rationalität Malinas dominiert. Nach letzten Begegnungen des Ich mit Ivan und endgültigem Schluss ihrer Beziehung,

vertieft sich die Krise der Frau. Auch Malina hilft ihr diesmal nicht, sondern verstärkt noch ihren schwachen Zustand. Am Ende des Romans verschwindet das Ich in der Wand. Kurz davor sagt die Frau: *Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf. Ich stehe auf und denke, wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord* (Bachmann 1971, 354). Der letzte Satz des Romans ist: *Es war ein Mord* (ebd., 356). Das weibliche Ich verschwindet. Es bleibt aber ihr männliches „Alter Ego“, Malina. Durch Ausgang der Geschichte hat das Buch Züge eines Kriminalromans. Man kann den Schluss als Tod der weiblichen Emotionalität und Gewinn der Vernunft verstehen.

2.2 Sprache der Sensibilität

Die Sprache im Roman ist eigenartig. Das ist eine poetische und leidenschaftliche Sprechweise. Es dominieren Monologe der Ich-Erzählerin, in denen sie ihre inneren Zustände schildert. Die inneren Monologe sind fragmentarisch, ein Gedanke ist oft durch anderen unterbrochen. Die Sätze sind entweder ungewöhnlich lang und undurchsichtig, oder ganz im Gegenteil kurz und bündig. Es scheint, als ob das weibliche Ich so viel zu sagen hätte, so grosses Bedarf an Erzählten hätte und so viele Zustände zu beschreiben hätte, dass die Sprache zu begrenzt dafür ist. Als Beispiel solches Monologs der Ich-Figur kann das folgende Fragment vorgelegt werden: *Wie traurig bin ich, und warum tut Ivan nichts dagegen, warum drückt er wirklich die Zigarette aus, anstatt den Aschenbecher gegen die Wand zu werfen, die Asche auf den Boden fallen zu lassen, warum muss er mir von Paris reden, anstatt hierzubleiben oder mich mit nach Paris zu nehmen, nicht weil ich nach Paris will, sondern damit mir mein Ungargassenland nicht vergeht und ich es immer festhalten kann, mein einziges, mein über allem liegendes Land. Wenig habe ich gesprochen und viel habe ich geschwiegen, aber ich rede noch immer zu viel. Viel zu viel* (ebd., 47-48). In diesem kurzen Monolog findet man sowohl undurchsichtigen langen Satz, als auch einen kurzen, nach dem wieder ausgedehnte Gedankenausdrücke folgen.

Die Personen, die sich im Roman ausdrücken, benutzen Worte, die eigentlich keine Träger konkreter Informationen sind, die Ausdrücke sind ungenau, beschreiben keinen bestimmten Sachverhalt.

Besonders interessant ist die Sprache der Kommunikation zwischen Ich und Ivan. Ihre Telefongespräche betreffen immer die Zeit, chronische Müdigkeit entweder der Frau oder Ivens und die Vereinbarungen, wann sie sich treffen können und wann nicht, weil Ivan keine Freizeit hat. Es gibt in diesen Telefongesprächen eigentlich keine konkreten Informationen zu irgendwelchen Themen, über die man normalerweise spricht z.B. über den Tagesablauf der

Geliebten. Man erfährt eigentlich nicht, was Ivan üblicherweise den ganzen Tag lang treibt, wo er arbeitet oder einfach wo er die Zeit verbringt, wenn er nicht zu Hause ist. Über Ivans Arbeit weiss man nur, dass er da etwas mit Geld zu tun hat. Es geht hier nicht um Inhalt des Sprechens, es ist wichtig, dass es überhaupt etwas gesagt wird. So lange das Ich und Ivan miteinander sprechen, existiert die Beziehung zwischen ihnen und bleibt das Ich am Leben (Gleichauf 1995, 42). Mit Laufe der Zeit stellt sich jedoch heraus, dass sie sich nicht verständigen können, denn was für die Frau wichtig ist, interessiert Ivan gar nicht. Ein Symbol dafür sind die Störungen im Telefonnetz. So sieht ein Beispieltelefongespräch zwischen Ivan und Ich aus:

Zu Tod erschöpft, ja erschöpft

Ich bin einfach tot(...)

Wie eine tote Fliege, kann ich dir gar nicht beschreiben

Wenn du natürlich so müde bist

Eben war ich noch furchtbar müde, zum Sterben

Dann heute abend also lieber nicht

Wenn du natürlich jetzt nicht so müde wärst

Ich glaube, ich höre nicht recht (...) (Bachmann 1971, 73)

Ich habe leider, ich bin mit der Zeit

Wenn du natürlich in so einem Zeitdruck bist

Nur heute habe ich besonders wenig Zeit

Selbstverständlich, wenn du jetzt keine Zeit hast

Wenn ich dann wieder mehr Zeit habe (ebd., 266)

Die ausgesprochenen Sätze liefern eigentlich keine konkreten Informationen. Das Gespräch zwischen den Geliebten ist ohne Gegenstand, hat de facto kein Thema.

Anders sind die Gespräche zwischen Ich-Figur und Malina. Malina sucht nach Begründungen für alles, deshalb benutzt er oft Fragesätze, die aber nicht den Alltag der Frau sondern eher ihre Innerlichkeit betreffen:

Warum liegt es dir soviel an dem Briefgeheimnis (ebd., 256)?

Wann hast du versucht zu leben, worauf hast du gewartet (ebd., 273)?

Seit wann stehst du so gut mit der Welt, seit wann bist du so glücklich (ebd., 299)?

Was verstehst du unter Leben (ebd., 307)?

Was hast du daraus gelernt (ebd., 312)?

Auch Aufforderungssätze und solche Ausdrücke wie „du musst“ bzw. „du sollst“ gehören zu der Sprechweise von Malina:

Du musst nicht dein Herz an alles hängen und alle deine Reden flammen lassen und deine Briefe (ebd., 258).

Du musst unbedingt einmal aufräumen bei dir (ebd., 303).

Lass es mich doch einmal versuchen (ebd.)

Fall nicht immer. Steh auf. Zerstreu dich, geh aus. Vernachlässige mich, tu etwas, tu irgendwas (ebd., 321)!

Aus den Gesprächen zwischen Ich und Malina geht hervor, dass sie identische Begriffe ganz unterschiedlich verstehen. Sie können sich nicht nähern, denn je mehr sie miteinander sprechen, desto mehr Unterschiede in fundamentalen Sachen wie Leben, Frieden oder Liebe ans Tageslicht kommen. Die Frau sagt Folgendes über ihre Kommunikation mit Malina: *Wir werden einander nie verstehen, wir sind wie Tag und Nacht, er ist unmenschlich mit seinen Einflüsterungen, seinem Schweigen und seinen gelassenen Fragen (ebd., 336).*

Zwischen den sowieso wenigen Gesprächen der Ich-Figur mit Ivan und Malina hat man immer wieder mit inneren Monologen der Erzählerin zu tun. Sie analysiert sehr genau eigene Gefühle, Eindrücke, Ängste. Sie ermöglicht dadurch dem Leser, sich in ihre Seele zu vertiefen.

Anders ist die Sprache in Traumszenen. Hier gibt es kein analytisches Monologisieren, sondern ein übliches Erzählen, sogar mit Details. So beginnt z.B. der zweite Traum der Protagonistin: *Die Kammer ist gross und dunkel, nein, ein Saal ist es, mit schmutzigen Wänden (...) Mein Vater hat mich eingeschlossen, und ich will ihn fragen, was er vorhat mit mir, aber es fehlt mir wieder der Mut, ihn zu fragen, und ich schaue mich um, denn eine Tür muss es geben (...) Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch (...) Ich bin in der Gaskammer (...) (ebd., 182).* Man trifft hier zwar auf genaue Beschreibungen der Orte, Personen und Sachverhalte, wie an keiner anderen Stelle im Roman, aber da es das Kapitel für sich selbst ist, führt das nichts zur gewöhnlichen Handlung ein.

Die Sprache des Romans kann man im Grossen und Ganzen als Sprache der weiblichen Sensibilität bezeichnen. Nur in Frauenliteratur hat man mit solcher Ausdrucksweise zu tun.

2.3 Zur Problematik des Romans

Die Problematik des Romans ist sehr komplex und vielschichtig, man kann das Werk von vielen Perspektiven betrachten. Es gibt im Roman so viele Widerstände, dass man Bachmanns Werk mit starren Einstellungen nicht lesen kann. Ihr Buch lässt sich auf keinem Fall nur zur Entspannung lesen, es zwingt zum Nachdenken, führt den Leser in die „kranke

Welt“ der Autorin. Liebe wird mit Hass verwickelt, Sein mit Nicht-Sein, Leid mit Freude, Hoffnung mit Aussichtslosigkeit. Der Roman verlangt also vom Leser verschiedene Blickrichtungen und immer neue Seharten. „Malina“ ist ein überaus offener Roman (Gleichauf 1995, 55). Es gibt keine klare Interpretation für dieses Werk. Jede ausführliche Interpretationsprobe führt letztendlich in ein Netz von Widersprüchen.

Gabriele Wohmann hat völlig richtig bemerkt: *Doch stört mich an diesem Buch eine allgemeine Undurchschaubarkeit* (Wohmann 1971, 118). „Malina“ ist ein Buch über Grenzüberschreitung. Ingeborg Bachmann sagte: *Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind* (Bachmann 1978, 276). Ohne Überschreitung der Grenzen und gesellschaftlichen Konventionen lässt sich der Roman von Bachmann nicht verstehen.

Das Wesentliche der Problematik von „Malina“ ist im Grossen und Ganzen die Weiblichkeit. Daraus ergeben sich alle anderen Motive, Themen und Fragenkomplexe des Romans. „Malina“ ist Sammlung von dunklen Gedanken, Verrücktheiten, Verzweiflungen und Unmöglichkeiten einer Frau.

2.3.1 Die Traumerinnerung

Soweit die Ich-Figur in Realwelt ihre gestörten Zustände noch verbergen kann, dringen sie mit riesiger Intensität in den Nachträumen ins Bewusstsein. Das Traumkapitel, das zwischen von Ivan und Malina dominierten Kapiteln steht, schildert die „verschwiegene Erinnerung“ der Ich-Figur aus der Kindheit- und Jugendzeit (Mayer 2002, 242). In brutalen Bildern vollzieht sich die Verarbeitung der Nazi-Geschichte Österreichs. Zu Wort kommen die Schuldgefühle der zweiten Generation nach Auschwitz, zu welcher auch Ingeborg Bachmann gehörte.

Im Traumkapitel hat sich Bachmann mit dem Phänomen des österreichischen Opfer-Mythos so radikal auseinandergesetzt wie bis dahin in deutschsprachiger Literatur noch nie der Fall war (ebd., 243). Es wurden familiäre und historische Verbindungslien angesprochen. Für diejenigen, die wie Ich-Erzählerin die Nazi-Zeit als Kind erlebten, war die Liebe zu Vätern problematisch. Das Bewusstsein, dass die Väter tätig an Nationalsozialismus waren, war unheimlich schwierig zu ertragen. Bei Bachmann ist die Familie nicht mehr Ort des Schutzes, denn für den faschistischen Staat hatte sie vor allem eine politische Funktion. Sie sollte Unterwerfung lehren.

Deshalb war auch die Auseinandersetzung mit der Geschichte so kompliziert und verwickelt. Auch für die Autorin selbst war es nicht so eindeutig, wie sie selbst wollte, denn sie war sowohl im privaten, als auch im beruflichen Leben mit vielen Juden, Antifaschisten, aber auch ehemaligen aktiven Tätern des NS-Regimes bekannt. Zu ihrem Münchner Freundeskreis zählte z. B. ein ehemaliger SS-Mann Hans Egon Holthusen und seine Schwester (Albrecht 2002, 239). Bei der Übersetzung ausgewählter Gedichte arbeitete für sie der italienische Faschist Giuseppe Ungaretti (ebd.). Nach Bachmanns Tod wurde auch bekannt gegeben, dass ihr Vater schon 1932 in die damals noch illegale NSDAP eingetreten ist (ebd., 238). Bachmann war aber mit ihrem Vater eng verbunden und erwähnte das nie weder öffentlich noch in ihrer privaten Korrespondenz. Diese nationalsozialistische Vergangenheit ihres Vaters wurde für sie zum größten Problem bei der Auseinandersetzung mit Faschismus.

Man vermutet aber, dass sie diese konfliktäre Situation im Traumkapitel thematisierte, wo sich die Ich-Erzählerin ständig von der Vaterfigur bedroht fühlt. Und am Ende des Kapitels gesteht sie: *Ich weiss, wer du bist. Ich habe alles verstanden* (Bachmann 1971, 246). Diese traumatische Erinnerung hat die Ich-Figur vor langer Zeit aus dem Gedächtnis verdrängt. Das Schmerzhafte lässt aber über sich nicht vergessen und erwacht mit voller Kraft in Traumbildern.

Bachmann bedient sich absichtlich dem Vater-Bild, das doch eindeutig mit der Liebe assoziiert wird. Der Vater verkörpert hier aber Nazismus und Gewalt, er ist in den Träumen derjenige, der eigene Tochter mit anderen Menschen in Gaskammer steckt und den Gashahn skrupellos aufdreht. Er ist der Mörder. Er ermordet seine Tochter immer wieder in den Traumszenen. In fremden Orten wie Friedhof, Schiff, Theater, Schneelandschaft, Gefängnis und See ist das Ich der Vatergewalt ausgeliefert (Gleichauf 1995, 16). Die Ich-Figur sagt: *Er ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder* (Bachmann 1971, 247).

Das Ich sagt über eigene Erinnerung: *Es ist eine Störung in meiner Erinnerung. (...) In den Ruinen war damals gar keine Hoffnung, das hat man einander eingeredet, nachgeredet, man hat es mit Darstellungen versucht von einer Zeit, die man erste Nachkriegszeit nannte. (...) Auch das war ein Betrug* (ebd., 275). Warum das ein Betrug war, wird an anderer Stelle erläutert: *Es ist immer Krieg, hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg* (ebd., 247). Die Gesellschaft ist für die Ich-Figur der Kampfplatz zwischen den Geschlechtern. Der Faschismus wirkt in der Familie, in menschlichen Beziehungen weiter. Die Ich-Figur erwacht aus den Träumen viel schwächer. Ab jetzt beginnt ihre Vernichtung.

2.3.2 Das Autobiographische

Ingeborg Bachmann bezeichnete „Malina“ als eine „gesitige, imaginäre Autobiographie“ (Bachmann 1991, 73). Das autobiographische Material in Werken Bachmanns gehört zu ihrer schriftstellerischen Ironie, zum eigenen Bild der Autorin. In „Malina“ trifft man immer wieder nebenbei verflochtene Anspielungen zu persönlichen Erlebnissen von Ingeborg Bachmann.

Das im zweiten Kapitel erwähnte Datum 3. Juli 1958 auf einer alten Zeitung ist der Tag des Treffens von Ingeborg Bachmann mit Max Frisch in Paris. Das Datum wurde auch im „Requiem für Fanny Goldmann“ erwähnt.

„Malina“ ist auch voll von Zitaten aus Paul Celans Dichtung, mit dem Bachmann jahrelang in enger Beziehung war.

Die feministischen Überzeugungen der Autorin haben ebenso ihre Quelle in persönlichen Beobachtungen und Erlebnissen.

Auch die Beschreibung konkreter Orte, wie Klagenfurt oder Wien, ist bei Bachmann immer mit Autobiographischem verbunden. Wien spielte im Privatleben der Schriftstellerin eine wichtige Rolle. Hans Weigel stellte fest, dass Wien für Ingeborg Bachmann „ein verlorenes Paradies“ war (Weigel 1979, 21). Das „Ungargassenland“, wie die Ich-Erzählerin in „Malina“ ihre Umgebung nennt, hat auch seine Quelle im autobiographischen Material. Ingeborg Bachmann hat in der Ungargasse in Wien einige Jahre gewohnt. Die Autorin hat selbst gestanden, dass sie seine Helden immer in konkreten Orten platzieren musste: *Ich habe eine optische Vorstellung, eine sehr starke sogar, ohne die ich überhaupt nicht zu schreiben anfangen könnte. Ich muss genau wissen, aus welchem Haustor eine Person herauskommt, wo sie jetzt hingeht, in welche Straßenbahn sie einsteigen wird, bei welcher Station sie aussteigt. (...) Ich kann diese Person nur durch eine Stadt oder durch eine Wohnung führen, von der ich eine Vorstellung habe* (Bachmann 1991, 16).

Selbst die Gestaltung der Ich-Erzählerin im Roman liegt der Person der Autorin nahe. Das Ich ist auch eine anerkannte Schriftstellerin, die ohne Schreiben nicht existieren kann. Sie schreibt ständig die Briefe, um einen Spur eigener Person zu überlassen. Die Briefe bewahren ihre wirkliche weibliche Identität, sogar wenn sie schon nicht mehr existieren wird. Bachmann hat auch festgestellt: *ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe, ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe* (Bachmann 1978, 294). Auch das ständige Rauchen und Einnehmen der Schlaftabletten von der Ich-Figur in „Malina“ deutet darauf, dass es sich um die Autorin handeln könnte, denn Zigaretten und Medikamenten begleiteten Bachmann immer in ihrem Privatleben. Viele

Literaturwissenschaftler sehen auch in der Feuermetapher in „Malina“ (Brand des Justizpalastes, Brand am Philosophischen Institut, brennende Briefe, Zigarettenanzünden am Gasherd) Vorahnung ihres Todes (Janke 2007, 356).

Man muss trotz dieser Andeutungen zu autobiographischen Elementen vorsichtig bei Feststellungen sein. Nach Bachmanns Tod wurde behauptet, dass sie in „Malina“ eigenen Selbstmord geplant hatte, weil Zigaretten, Medikamente und Flammen feste Bestandteile des Protagonistinlebens waren. Und Bachmanns Tod entsprach tatsächlich diesem Bild: am 26. September 1973 erlitt sie schwere Brandverletzungen, nachdem sie mit der Zigarette in der römischen Wohnung eingeschlafen war. Sie starb am 17. Oktober (Janke 2007, 356). Sogar wenn es abgeklärt wurde, dass Bachmanns Tod infolge des Medikamentenentzuges und nicht der Verbrennungen eingetreten ist, breiteten sich Gerüchte um ihre Person herum aus.

Das Phänomen Bachmanns besteht darin, dass obwohl sie so oft persönliche Erlebnisse in ihren literarischen Texten aufnimmt, kann man sie nicht als Autobiographie im gewohnten Sinn betrachten, sondern als ein Spiel mit dem Autobiographischen.

2.3.3 Das Feministische

Die Veröffentlichung des Romans „Malina“ in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts fällt in die Zeit der intensiven Feminismus-Erscheinungen in der Gesellschaft. Die Frauenliteratur, die damals an Bedeutung gewann, gehörte zu Grundlagen dieser gesellschaftlichen Richtung. Auch Ingeborg Bachmann war überzeugte Feministin und ihr Roman „Malina“ kann man als Krönung ihrer weiblichen Äußerungen gegen grausame Männerwelt bezeichnen. Bachmanns feministisches Schreiben besteht aber nicht darin, dass sie freie und liberale Frauen schildert, sondern darin, dass sie ihre Unterdrückung von Männern darstellt. Ingeborg Bachmann geht davon aus, dass die Männer-Frauen Beziehung nie vom männlichen Faschismus frei ist. Die Autorin prägt Überzeugung von der „Krankheit der Männer“ und vom „ewigen Krieg“ zwischen den Geschlechtern (Bachmann 1971, 288/247). Das Wesentliche ist, dass es im Roman, vom Vater ausgehend, keinen Mann gibt, der Züge einer Führergestalt nicht tragen würde. Der Vater hat diese Unterdrückung in den Kindheitsjahren angefangen. Jetzt, sowohl Ivan, als auch Malina unterwerfen sich die Frau. Und in „Malina“ findet man eine Reihe Beispiele dafür.

Schon am Anfang des Romans stellt die Ich-Erzählerin fest, wie ihre Rolle im Verhältnis zu Malina ist: *Ich war allerdings von Anfang an unter ihn gestellt, und ich muss früh gewusst haben, dass er mir zum Verhängnis werden müsse, dass Malinas Platz schon von Malina besetzt war (ebd., 16). (...) Mir scheint es dann, dass seine Ruhe davon herröhrt, weil ich zu*

unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, (...) als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht (ebd., 19). Die Protagonistin gesteht auch, dass sie schon als Kind in der Schule solche Unterwürfigkeit gelernt hat, schon damals wurde ihr „Mannesmut und Frauentreu“ beigebracht (ebd., 20). Das war doch ein Teil der Nazi-Politik. Auch in diesem Sinne versucht die Autorin des Romans Vergangenheit Österreichs zur Rechenschaft zu ziehen. Die Frau kann sich nicht als wertvolle Figur in der Gesellschaft fühlen, Malina fragt an einer Stelle: *Hast du nie daran gedacht, welche Mühe die anderen sich oft mit dir gegeben haben* (ebd., 264)? Er versucht somit die Frau davon überzeugen, dass sie den anderen zur Last wird. Überraschend in der Beziehung Ich-Malina ist noch die Tatsache, dass die Ich-Figur immer wieder Malina um Geld bittet, wenn sie es braucht. Obwohl sie doch selbst auch arbeitet, ist nur Malina derjenige, der über Geld verfügt und die Haushaltsgaben bestimmt. Auch in der Beziehung zu Ivan wird die Ich-Figur beherrscht. Sogar in so trivialen Tätigkeiten wie Anrufen, darf sie selbst nicht entscheiden: *Dann lege ich den Hörer leise nieder, weil mir für heute kein letzter Anruf erlaubt war* (ebd., 39). Ivan kümmert sich gar nicht um die Frau, er macht nichts wenn sie traurig ist oder weint. Bei ihren Telefongesprächen ist nur wichtig ob Ivan Freizeit hat. Auf die Frau wird gar keine Rücksicht genommen. Sie ist diejenige, die immer auf einen Anruf wartet. Das Schachspiel mit Ivan symbolisiert diese Unterwerfung der Frau. Sie verliert immer wieder. Ivan behandelt sie als ein Objekt seiner Befriedigung, an einer Stelle formuliert er seinen sexuellen Wunsch als Befehl, ohne irgendwelche Zärtlichkeiten: *Ich will dich sofort hier haben!* (Bachmann 1971, 74). Die Protagonistin würde alles tun, um Ivan an sich zu interessieren. Für ihn will sie eine ideale Frau sein: gute Hausfrau einerseits und Folgerin der schönen Mode andererseits. Sie bereitet für ihn ein Abendessen obwohl sie normalerweise gar nicht kocht. Das passt aber zu ihrem Bild nicht, denn es stört sie dann der Zwiebelgeruch auf ihren Fingern.

Für beide Männer, Ivan und Malina, ist wichtig, was die Ich-Figur anhat. Diese Frage nach geschmackvoller Kleidung taucht immer wieder im Roman auf. Beide Männer sagen der Frau, was ihr gutsteht und was nicht, was sie tragen soll und was auf keinem Fall. Malina lässt ihr z. B. ein gestreiftes Kleid anziehen, das sie von ihm bekommen hat, das sie aber gar nicht mag. Ivan lässt ihr braune und graue Kleider nicht tragen, weil sie die Frau alt machen. Es ist also nicht wichtig, wie sich die Frau mit eigenen Augen sieht, sondern wie die anderen sie ansehen. Bachmann will dadurch zeigen, wie sich das Klischee der schönen Frau, die in der Gesellschaft funktioniert von ihrer wahren Schönheit, d. h. Persönlichkeit unterscheidet. Die Frauen verlieren ihre Persönlichkeit, indem sie sich dem Schönheitsideal der Männer anpassen (Gleichauf 1995, 51). Die Position der Frau in gesellschaftlichen Rahmen wurde

von Bachmann in der Szene in einem Kleidergeschäft außergewöhnlich erklärt. Da die Protagonistin allein bei den Einkäufen ist, ohne Ivan und Malina, sagt sie: *Eine Stunde lang kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung* (Bachmann 1971, 139). Dann entkleidet sie aber das Bild einer Frau in der Männergesellschaft: *Ganz im geheimen wird wieder entworfene, was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für niemand. Es müssen die Haare zwanzigmal gebürstet, die Füsse gesalbt und die Zehennägel lackiert werden, es müssen die Haare von den Beinen und unter den Achseln entfernt werden, die Dusche wird an- und ausgemacht, ein Körperpuder wölkt im Badezimmer, es wird in den Spiegel gesehen, es ist immer Sonntag* (ebd., 139-140). Das Fragment entblößt, dass die Frauen diesem Bild ohne bewusste Entscheidung folgen. Die Konventionen wurden nicht von ihnen geschaffen, sie wurden in diese sozialen Verhältnisse einfach hineingesteckt.

Grosse Rolle spielen im Roman die Briefe, die die Frau an verschiedene Personen schreibt. Das ist die Anspielung an die ersten Schreibversuche der Frauen in der europäischen Gesellschaft, die erst Ende des 17. Jahrhunderts anfangen (Gleichauf 1995, 196). Die Briefe symbolisieren also die ersten schreibende Frauen und ihre ersten feministischen Ausdrücke.

„Malina“ veranschaulicht den Machtkampf der Geschlechter, der Schritt für Schritt zur Vernichtung der Frau durch die Männer führt. Bachmann nennt das aber nicht nur Vernichtung, sie bezeichnet das als Mord von unbekannten Tätern.

Ingeborg Bachmann gehört zu den schwierigen Autorinnen, die die Problematik der Weiblichkeit aufnehmen. Sie bietet keine endgültigen Antworten auf die grundlegenden Fragen.

Was Ingeborg Bachmann und die Autorin des Drehbuches Elfriede Jelinek gemeinsam haben, ist die „fast angeborene“ Neigung zur Klage über die Männerherrschaft in der Gesellschaft. Beide sind verdienstvolle Schriftstellerinnen für die Frauenliteratur und überzeugte Feministinnen. Es ist also verständlich, warum sich Elfriede Jelinek für das Schreiben des Drehbuchs zur „Malina“ Verfilmung entschieden hat.

3. Bachmann-Rezeption im Drehbuch von Elfriede Jelinek



Abb. 3: Elfriede Jelinek³

Elfriede Jelinek (geb. 1946) gehört zu den kontroversesten zeitgenössischen Schriftstellerinnen des deutschen Sprachraums. Um ihre Person herum wurden im Laufe der Zeit mehrere Legenden und Klatsche verbreitet. Egbert Hörmann in der Vorrede zu seinem Interview mit Jelinek schreibt: *sie ist als Masochistin, als verhinderte Lustmörderin, als frustrierte Emanze und als männerhassende Möchtegern-Lesbe dämonisiert worden* (Hörmann 1991, 92).

Als Schriftstellerin ist sie von vielen Rezipienten wegen der Gewaltpornographie und einer vulgären Sprache in ihren Werken scharf kritisiert. In Österreich ist sie wegen der scharfen Kritik des Heimatlandes nicht beliebt. Die Nachricht über die Verleihung des Literaturnobelpreises 2004 dieser provokativen Autorin löste viele Diskurse aus, sowohl bei den Lesern, als auch bei Literaturkritikern und Jury-Mitgliedern. Provokation und Überraschung gehören aber zu ihrer charismatischen Aura.

Vielleicht gerade aus diesem Grund zog sie auf sich die Aufmerksamkeit des fast gleichaltrigen deutschen Regisseurs, Werner Schroeters und wurde gebeten, ein Drehbuch zum Roman „Malina“ zu schreiben. Vorher wurden schon zwei Drehbuchversionen zu „Malina“ vom Produzenten Thomas Kuchenreuther abgelehnt (Janke 2007, 345). Den Grund für die Annahme des Angebots nennt Jelinek in ihrem Interview mit Dorothee Römhild für die Zeitschrift „Diskussion Deutsch“. Erstens, war sie nach der Arbeit an ihrem Roman „Lust“ sehr „ausgepowert“ und während der Drehbucharbeiten brauchte sie sich nicht mehr ein Thema auszusuchen, denn es war gerade vorgelegt. Und zweitens hat sie Ingeborg Bachmann als Autorin immer hoch geschätzt und verehrt (Römhild 1995, 136). Ausserdem, wie sie selbst gesteht, war sie an allem, was Film betrifft, sowohl Drehbuch, als auch Drehbucharbeiten immer sehr interessiert (Janke 2007, 343).

Die Tatsache, dass sich Elfriede Jelinek schon vorher mit Werken von Ingeborg Bachmann intensiv beschäftigt hatte, war ihr bei der Arbeit am Drehbuch zu „Malina“ sehr hilfreich. Und so von ihrer Vorwissen zu Bachmann ausgehend, setzte sich Jelinek 1990 mit dem Werk ihrer Landsmännin auseinander und verfasste das Drehbuch zu einem mit Spannung erwarteten

⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Elfriede_Jelinek

Film von Werner Schroeter, der im Übrigen auch als Provokateur der deutschen Filmszene gilt.

3.1 Jelinek und Bachmann – die Geistesverwandtschaft

Elfriede Jelinek hat sich mehrmals auf Bachmanns Werk in ihren Interviews und auch in ihrem Schaffen berufen. Im 1983 veröffentlichten Essay „Der Krieg mit anderen Mitteln“ nimmt sie Bachmanns Überzeugung über Fortführung des Krieges in menschlichen Beziehungen wieder auf. Elfriede Jelinek führt in ihren Werken fast alle Motive Bachmanns fort: die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Österreichs, starke Heimat-Kritik, Heeresmacht, Kritik der gesellschaftlichen Konventionen, Faschismus in den Beziehungen zwischen Mann und Frau, schmerzhafte Kindheitserinnerungen. Genauso wie Bachmanns „Malina“, könnte man auch parallel Jelineks Roman „Klavierspielerin“ als ihre imaginäre Autobiographie bezeichnen. 1997 entstand ein Hörspiel von Jelinek, das einen sich eindeutig an Bachmann beziehendes Titel „Todesraten“ trägt. Weiterhin nimmt Jelinek in ihrem fünften Prinzessinnendrama „Der Tod und das Mädchen V - Die Wand“ Bachmanns Wand-Motiv auf. Sie schafft in diesem Drama ihre Figur als Bachmann selbst (Inge). Die Protagonistin ist eine Komposition der Person Bachmann und der namenlosen Frau aus „Malina“. Über das Verschwinden in Wand bei Bachmann hat Jelinek Folgendes im Interview für Standard 1991 gesagt: *Es gibt Wissenschaftlerinnen, die sagen, dass das Verschwinden in der Wand einfach bedeutet, dass sich die Frau in einen eigenen Raum ohne Männer zurückzieht, wo sie sich realisieren kann. Ich kann an diesen positiven Raum nicht glauben (Cerha 1991, 9).* Und da Jelinek an Bachmanns Utopie nicht glaubt, bearbeitet sie das Wand-Motiv stark ironisch. Jelinek nimmt immer wieder Bezug auf Bachmanns literarische Figuren z.B. auf Franziska aus dem Werk „Das Buch Franz“ in ihrem Roman „Krankheit oder moderne Frauen“. Ihre Heldenin, Emily, spricht über das Schlagen mit der Stirn gegen eine Pyramide, was Anspielung auf den Tod der Heldenin von Bachmann ist (Römhild 1995, 139).

Die Werke von Jelinek strahlen, genauso wie die Werke von Bachmann, Pessimismus und Klage aus. Beide Autorinnen charakterisiert auch die starke Sprachskepsis, die ihre Tradition gerade in Österreich hat. Elfriede Jelinek hat so auf die Frage nach Parallelen zwischen ihr und Bachmann geantwortet: *Ich habe die Bachmann immer mehr geschätzt wegen ihrer Prosa als wegen ihrer Lyrik. Was ich an ihr eindrucksvoll finde, ist dieser theoretische Blick in „Malina“. Sie sagt, dass an sich schon für das Sprechen die Frau eine männliche Instanz in sich errichten muss. Dass eine Frau, wenn sie spricht, letztlich ihre Sexualität abtöten muss und umgekehrt, wenn sie ihre Sexualität leben will, muss sie verstummen (Hörmann 1991,*

92). Sowohl Bachmann, als auch Jelinek teilen die Meinung, dass die Schrift von Männern beherrscht wurde. Deshalb verschwindet das weibliche Ich am Ende des Romans „Malina“ und nur der männliche Titelheld bleibt im Spiel. Jelinek hat hingegen während ihrer schriftstellerischen Arbeit festgestellt, dass es für viele Sachen keine authentische weibliche Sprache gibt, die das beschreiben könnte⁵. Elfriede Jelinek sieht auch in Privatsphäre Ähnlichkeiten zwischen sich selbst und ihrer Landsmännin: *Was mich mit der Bachmann unter anderem verbindet, ist unser grosses Interesse für die Mode (...)* Sie hat sich auch sehr geschminkt. (...) Das verbindet uns absolut. (...) Einerseits hat sie mit der Frauenrolle weniger Probleme gehabt als ich. Die Spielregeln des Bürgertums hat sie sehr gut beherrscht (...) Andererseits ist sie dadurch auch früher zerstört worden, weil sie sich den Männern ausgeliefert hat. Ich werde überleben (Hörmann 1991, 92).

Obwohl beide Schriftstellerinnen viele Gemeinsamkeiten aufweisen, unterscheiden sich ihre Schreibweisen bedeutsam voneinander. Bachmann beschreibt die Fortführung des Krieges im Alltag mit subtiler Ironie. Sie drückt sich mit klaren und scharfen Worten aus, obwohl es dabei immer subtile Wesen der Autorin dabei gibt. So Jelinek über Ausdrucksweise von Ingeborg Bachmann: *Es gibt kaum eine andere Autorin der Gegenwart, die den Geschlechterkampf mit dieser Härte thematisiert hat, wie die Bachmann, wobei sie da sicher über mich hinausgeht, weil sie die Dinge konkret beim Namen nennt, die ich umschreibe* (Winter 1991, 25). Jelinek kennzeichnet dagegen Sarkasmus, Wut und Vulgarität. Ihre literarische Methode ist die Übertreibung und die Provokation, Bachmanns hingegen subtile aber scharfe Ironie. Während Bachmann die Handlung ihrer Werke nach Innen der Figuren verlegt, so wie in „Malina“, richtet Jelinek die Handlung ihrer Werke immer nach Außen. Demnach hat man in Bachmanns Werken selten mit der Beschreibung der richtigen Gewalttaten zu tun, eher mit der Beschreibung der Zustände, die solche Gewalttaten ausgelöst haben. So ist der Fall in „Das Buch Franza“. Elfriede Jelinek hingegen ganz im Gegenteil: sie vernachlässigt das Innere ihrer Figuren und beschreibt ohne Umschweife brutale physische Gewalttaten und Pornographieszenen. So sagt Elfriede Jelinek über diese Gegensätze in Sprache: *Ich bin eigentlich das Gegenteil der Bachmann, aber mit demselben Zugang. Ich will dasselbe sagen wie sie, nur mache ich es total gegenteilig* (Janke 2007, 345). Für Jelinek ist Bachmann „eine Autorin der Diskretion“ (ebd.).

⁵ www.artetv.de/kunst-musik/buchtipps/Alle_20Rezensionen/A-C/Ingeborg_20Bachmann_20und_20Elfriede_20Jelinek/723082.html

Dass beide Autorinnen, abgesehen von diesen Unterschieden, gewissermaßen Geistesverwandte sind, können Jelineks Aussagen gelten, die sie zum Ausdruck nach „Malina“-Verfilmung brachte: *Die Unmöglichkeit der Frau, gleichzeitig ihre Sexualität und Kreativität zu leben, (...) ist auch mein Thema, (...) daher fühle ich auch die Verwandschaft zwischen Bachmann und mir* (Römhild 1995, 138). Auch nach dem Erhalten der Nobelpreis für Literatur im Jahre 2004 dachte sie an Bachmann: *Ingeborg Bachmann hätte den Literatur Nobelpreis eher verdient, sie sei zu jung gestorben....*⁶

Jelinek bekam den Literaturnobelpreis „für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen (...)\".⁷ Auch hier kann man bestimmte Analogie zu Bachmanns Schaffen finden. In „Malina“ findet man viele Andeutungen an Musiklehre. In mehreren Gesprächen zwischen Malina und Ich benutzt die Autorin musikalische Ausdrücke z.B. „presto“, „agitato“, „allegro“, „forte“, „piano“, „con sordina“ (Bachmann 1971, 329-330). Bachmann verfügte über grosse Kenntnis der Musiklehre, deshalb verwendet sie im Roman auch Zitate aus Musikwerken von Albert Schönberg, Ludwig von Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart (Gleichauf 1995, 59-65).

Der Einfluss von Ingeborg Bachmann auf die Jelinek ist unbestritten. Die Wahl des Regisseurs und des Produzenten könnte man also ohne Zweifel als „Schuss ins Schwarze“ bezeichnen.

3.2. Das Wesen des Drehbuchs

Das Drehbuch ist ein Text für einen Film mit genauen Anweisungen für alle optischen und akustischen Einzelheiten der Darstellung und der Aufnahmetechnik (Duden 2003). Es ist ein Ergebnis der Theaterentwicklung und liegt der Dramaform sehr nahe, die auch als Anlass zur Aufführung auf der Bühne dient. Die Struktur der heutigen Drehbücher basiert auf Kernpunkten des klassischen Dramas.

Das Drehbuch für eine Literaturverfilmung ist eine besondere Form: es ist ein „Zwischenprodukt“ des literarischen Werkes und des Films (Gleichauf 1995, 84). Der Drehbuchautor hat deshalb keine einfache Aufgabe: er muss den ursprünglichen Text, der verfilmt wird, möglichst vereinfachen und zur Darstellung von Schauspielern vorbereiten. Seine Ausdrucksweise muss aus diesem Grund möglichst klar sein. Die Sprache des Drehbuchs soll so viel wie möglich von dem literarischen Text visualisieren. Die Wiener

⁶ <http://wwwpreiseusw.blogspot.com/2005/12/preise-und-auszeichnungen-und.html>

⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Elfriede_Jelinek

Zeitung bezeichnet das Drehbuch als „Zwischenland von Buch und Film“. So wurde über die Vereinfachungscharakter des Drehbuchs von Elfriede Jelinek geschrieben: *Mit diesem Filmbuch (157 Seiten) hat man für das Romanoriginal eine zweifelsfrei hilfreiche Form der Akzeptanz geschaffen* (Wiener Zeitung 1991, 16).

Da also der Drehbuchautor dem Ausgangswerk das entnehmen muss, was im Text nicht steht, kann man das Drehbuch als persönliche Interpretation und Konzeption des Autors betrachten. So ist der Fall auch bei Elfriede Jelinek und ihrem Beitrag zur „Malina“-Verfilmung. Sie stellt dem Regisseur eigene Rezeption des Romans von Ingeborg Bachmann zur Verfügung. Sie sagt: *Natürlich trägt mein Drehbuch, wie es ursprünglich gedacht war, stark interpretatorische Züge* (Römhild 1995, 138).

3.2.1 Personenlandschaft

Wie jedes Drehbuch bzw. Drama beginnt auch der Text von Jelinek mit der Personenbeschreibung. Jelinek verleiht den Figuren konkrete Eigenschaften, sie beschreibt sehr genau ihre Zustände, ihre Charaktere und die Wahrnehmung durch die Dritten. Jedoch übergeht sie das Aussehen der Protagonisten.

Das weibliche Ich aus dem Roman bezeichnet Jelinek auch namenlos als „die Frau“. Sie ist dargestellt als eine Intelektuelle, die sich ständig bedroht, verfolgt von Ängsten, gefährdet fühlt. „Die Frau“ ist bei Jelinek Kampfplatz ihres Gefühls gegen ihren Verstand. Die leidenschaftliche Liebe der Frau zu Ivan beurteilt die Drehbuchautorin als schädlich für sie. (Jelinek 1991, 5). Jelinek hat die Frau als arbeitende Intelektuelle pathologisiert (Römhild 1995, 138).

Ivan wird als negative Figur gestaltet, als ein Verführer und Verräter. Er betrachtet die Beziehungen zwischen Männern und Frauen als ein Spiel, *er greift zu, wo er kann, nimmt, was sich ihm bietet* (ebd.). Ivan wurde von Jelinek als ein „typischer Mann“ geschildert: leichtsinnig, grosse Gefühle sind ihm fremd.

Malina trägt bei Jelinek positive Züge, er besitzt „die Schärfe des Sehens“, ist immer beherrscht, eher zurückgezogen, ist guter Beobachter der Menschen. Jelinek beschreibt Malina als „Alter Ego“ der Frau, als Verkörperung ihrer männlichen Möglichkeiten, (...) die sie aber nicht glücklich machen können, weil sie ihre Sinnlichkeit dabei permanent unterdrücken muss (ebd., 6). In diesen Worten schließt sich das Wesentliche der Interpretation von Elfriede Jelinek.

Den Vater bezeichnet sie als *Dämon der Frau, mit dem alles angefangen hat* (ebd.). In Personeneinführung bindet Jelinek auch ihre scharfe Kritik der österreichischen Gesellschaft

ein, indem sie Altenwyls sehr ironisch charakterisiert. Sie bezeichnet sie als versnobte Menschen, die sich sehnstüchtig von den Bundesdeutschen so sehr unterscheiden möchten, dass sie darin lächerlich vorkommen.

Elfriede Jelinek hat Vieles in ihrem Drehbuch für den Bedarf der Verfilmung hervorgehoben, vor allem die Eigenschaften der Figuren z.B. die Hektik, die Nervosität und das ständige Rauchen der Frau. Jelinek lässt die Figuren durch das Vergrösserungsglas sehen (Gleichauf 1995, 131). Die Frau bei Jelinek macht – stärker als das Ich bei Bachmann – den Eindruck einer Wahnsinnigen. Jelinek betont das an vielen Stellen: *Sie ist überdreht, hektisch, kann keinen Moment ruhig bleiben* (Jelinek 1991, 75). *Plötzlich beginnt sie zu laufen wie eine Wahnsinnige und wirft sich, wie ein todessüchtiges Insekt, mit aller Kraft gegen das Tor* (ebd., 123). So veranschaulicht Jelinek den Zerstörungsprozess einer Frau durch die Männerherrschaft.

Malina ist bei Jelinek dagegen noch ruhiger als bei Bachmann. Die Drehbuchautorin betont mehrmals seine analytische Natur. Sie hebt seine Rolle als Beobachter der Frau hervor, indem sie ihn oft sitzend mit gekreuzten Beinen im Sessel darstellt.

Bei Ivan akzentuiert Jelinek seine typisch männliche Natur: kein Interesse an Liebeserklärungen, sogar Angst vor Erklärungen der Frau aber zugleich grosses Interesse am Verführungsspiel. Das Ziel solcher Hervorhebung von bestimmten Charaktereigenschaften ist unter anderem die Hilfe bei der Gestaltung einer Rolle von Schauspielern.

3.2.2 Regieanweisungen

Jelinek macht in ihrem Drehbuch genaue Regieanmerkungen zu jeder Idee und Konzeption, die in ihrem Kopf während der Drehbucharbeiten entstand. Sie beschreibt bei jeder Szene sehr ausführlich die Situationen, die bestehenden Verhältnisse, sowie die inneren Zustände, Emotionen, Verhaltens- und Vorgehensweise der beteiligten Personen. So führt sie beispielweise neue Szenen ein: *Das Zimmer ist in Unordnung. Decken liegen auf dem Boden. Die Frau mit zerrauften Haaren, glücklich, raucht und lehnt sich dabei weit aus dem Fenster, schaut jemandem nach. Malina kommt herein, geht zum Schachbrett, sehr leise und diskret, beugt sich darüber. Die Frau wendet sich nicht um, hat ihn aber instinktiv bemerkt* (ebd., 27). Auch innerhalb der Dialoge versteht die Autorin ihren Text mit Zwischenbemerkungen wie z.B. (...) *Malina lächelt und reagiert nicht. (...) Beide schweigen* (ebd.). Dank den Beschreibungen dieser Art hat man genauen Einblick in die Innerwelt des Drehbuchs.

Soweit Jelinek detaillierte Beschreibungen der inneren Sphäre vorlegt, gibt sie sehr wenige Angaben, wie der Raum gefüllt werden soll. Die einzige, sich ständig wiederholte

Information über den Raum, ist die ewige näher unbeschriebene Unordnung im Zimmer der Frau. In solchem Durcheinander beginnt schon die erste Szene des Drehbuchs und es begleitet der Frau durch die ganze Handlung: *Man sieht die Frau inmitten von Bücherregalen arbeiten. Aschenbecher voll von Zigarettenstummeln, sie raucht ununterbrochen. Um sie herum beschriebene Blätter* (*ebd.*, 8). Die anderen Innenräume ebenso wie die Außenräume werden von Jelinek nicht näher beschrieben. Auch die filmtechnischen Anweisungen, wie Kamerabewegung fehlt es im Drehbuch von Elfriede Jelinek (Janke 2007, 346). Nur in einer Szene beschreibt sie Kamerabewegung, nämlich in der 71. Szene (Traum Friedhof): *Die Kamera stösst durch die Wolken, wie ein Vogel, nach unten* (Jelinek 1991, 93).

Das wenige Gewicht auf die Räume und Kamera zeugt davon, dass für die Autorin die Priorität ist, innere Landschaft der Figuren zu zeichnen. Sie visualisiert also nicht den Raum, in dem die Handlung spielt, sondern vor allem das Innere der beteiligten Personen. Nur die Dinge, die im direkten Zusammenhang mit der Frau stehen, gewinnen für die Drehbuchautorin an Bedeutung. Sie legt damit den Mittelpunkt der Handlung auf die Frau. Sie betont durch diese äußere Seite das innerliche Chaos und die ewige Zerstreutheit der Frau. Als wichtige Requisiten legt Jelinek nur die Dinge, die sich auf die Frau beziehen: Aschenbecher immer voll von Zigarettenstummeln, Schreibtisch, Bücherregal, Haufen der Papiere im Arbeitszimmer der Frau, Brille, Telefon, Spiegel, Kosmetikartikel. Auch auf die Kleidung der Frau legt Jelinek grosse Aufmerksamkeit. Sie betont, dass die weibliche Kleidung zu der Frau gar nicht passt. In 29. Szene schreibt sie: *Die Frau liegt in einem eleganten Negligé, das für sie etwas ungewöhnlich ist, denn sie zupft dauernd daran herum, weil sie sich darin unbehaglich fühlt, im Bett. Sie liest und macht sich Notizen, schlägt etwas nach etc. Die Tätigkeit passt in grotesker Weise nicht zu dieser hyperweiblichen Kleidung. (...) In ihrer Arbeit wirkt sie nämlich sehr männlich, die Zigarette hängt ihr im Mundwinkel, sie trägt eine Brille* (Jelinek 1991, 37). Jelinek grenzt hier bedeutsam weibliche und männliche Elemente voneinander ab, obwohl sie gemeinsam ein Durcheinander in der Frau bilden. Die Zigarette und die Brille wirken männlich, das elegante Negligé ist dagegen sehr weiblich (Gleichauf 1995, 115). Auf diese Art und Weise veranschaulicht Jelinek die äußere Seite des Kampfes zwischen der Weiblichkeit und der Männlichkeit, der im Inneren der Frau abläuft.

3.2.3 Dialoge

Elfriede Jelinek hatte äußerst schwierige Aufgabe, wenn es sich um die Dialoge handelt. Der Roman von Bachmann ist arm an „handlungstragenden“ Dialogen, ist hingegen

voll von Monologen der Ich-Figur. Die Drehbuchautorin hatte somit zwei Lösungen: sie konnte entweder ein „monologisierendes“ Drehbuch schreiben, das hätte aber der Regisseur-Vision nicht entsprechen können, oder sie konnte aus den Monologpassagen die Dialoge bilden. Jelinek entscheidet sich für den zweiten Ausweg und man muss zugeben, dass sie dieser Aufgabe hervorragend gewachsen ist. Sie verzichtet fast völlig auf Monologe der Frau. Im Drehbuch murmelt die Protagonistin nur manchmal zu sich. Manche Monologpassagen des Romans werden im Drehbuch dadurch ersetzt, dass die Frau ins Diktaphon spricht. Als Beispiel für solche Umwandlung von einem Monolog in einen Dialog können folgende Fragmente vorgelegt werden. Im Roman steht: *Manchmal überlege ich noch, was ich für Ivan tun könnte, da es ja nichts gibt, was ich nicht für ihn täte, aber Ivan verlangt nicht, dass ich mich aus dem Fenster stürze, dass ich für ihn in die Donau springe, dass ich mich vor ein Auto werfe (...) Er will auch nicht, dass ich an Stelle von Frau Agnes seine beide Zimmer aufräume und seine Wäsche wasche und bügle, er will nur (...) drei Stück Eis in sein Glas Whisky bekommen und fragen, wie es so geht, er wird mich fragen lassen, wie es so geht bei ihm. (...) Am Kärtnerring ist es immer dasselbe, viel Arbeit, aber nichts Besonderes. Für eine Schachpartie ist zu wenig Zeit, ich mache keine Fortschritte mehr im Schach, weil wir immer seltener spielen* (Bachmann 1971, 266). Diesen für Bachmann typischen Monolog hat Elfriede Jelinek auf folgende Weise in einen Dialog verwandelt:

100. Szene Wohnung Malinas und der Frau (...)

Die Frau: *Manchmal überleg ich noch, was ich für dich tun könnte...*

Ivan (zerstreut): *Was willst du denn für mich tun?*

Die Frau: *Ich könnte mich vor ein Auto werfen oder in die Donau springen...*

Ivan: *So wie du durch Leben gehst, wird dir das ohnedies früher oder später passieren.*

Die Frau: *Wie geht es dir denn?*

Ivan: *Ach, immer dasselbe. Viel Arbeit. Nichts Besonderes eigentlich...* (Jelinek 1991, 121).

Auf diese Art und Weise bearbeitet Jelinek den ganzen Roman von Bachmann. Sie hat die Aussagen aus dem Roman gekürzt, aber auch „normalisiert“, denn die Sprache des Films darf nicht literarisch wirken.

Das Sprechen spielt eine wichtige Rolle im Drehbuch, eigentlich würde ohne dieses Sprechen keine Handlung existieren. Das Geschehen des Drehbuchs spielt sich nämlich ausschließlich in Dialogen ab (Gleichauf 1995, 110). Nur aus dem Sprechen der Protagonisten kann man erraten, in welchem Stadium die Handlung ist, ob man noch mit Phase der intensiven Beziehung der Frau und Ivan zu tun hat oder eher die Intensivität schon vergangen ist und

Malina immer mehr an Bedeutung gewinnt. In diesem Sinne hat Jelinek der Bachmann-Konzeption treu geblieben: man hat genauso mit keiner richtigen Handlung zu tun.

Jelinek verlegt das ganze Monologisieren im Roman nach Außen und das ist ein charakteristisches Merkmal des Drehbuchs von Elfriede Jelinek, aus dem alle übrigen Abweichungen zwischen dem Drehbuch und dem Roman resultieren.

3.3. Der Roman und das Drehbuch im Vergleich

3.3.1 Parallelen

Das Drehbuch von Jelinek besteht aus 123 Szenen. Die ursprüngliche Gliederung der Handlung in drei Teile ist behalten, obwohl sie ohne Romankenntnis im Drehbuch nicht so erkennbar ist. Eine bedeutende Mehrheit der Szenen, mit denen Jelinek ihr Drehbuch verseht, findet ihre Entsprechung im Roman. Was noch wichtig ist, bewährt Jelinek im Grossen und Ganzen die Chronologie des Romans, obwohl wie gerade erwähnt, in beiden Werken keine eigentliche Handlung vorkommt.

Jelinek betont in vielen Interviews, dass sie eine werkgetreue Adaptation des Werkes von Ingeborg Bachmann schreiben wollte, *die aber ein Werk der sechziger Jahre in die Gegenwart fortschreibt, also gewissermassen radikaliert, sogar brutalisiert in gewisser Weise, auch die sexuelle Seite stärker betont* (Römhild 1995, 137). Und so kann man das Drehbuch bezeichnen: als Radikalisierung des Romans. Vieles von dem ursprünglichen Text wurde aber, wie versprochen, behalten.

Jelinek akzentuiert, dass ihr Drehbuch mit dem Roman vor allem darin übereinstimmt, dass es so wie der Roman mit Collage-Technik geschrieben ist. Ebenso, wie Bachmann ihren Text aus Monologen, analytischen Dialogen, Träumen, Visionen und Zitaten aus eigenen und anderen literarischen Werken montiert, bedient sich auch Jelinek dieser Technik. Jelinek sagt in einem Interview: „*Malina*“ ist eine Art Montageroman. *Die lyrischen Einschübe sind meist von Celan, das ganze „Reich der Weiden“ ist wörtlich aus einer Erzählung Algernon Blackwoods genommen, und vieles andere ist auch Montage. Der Montagecharakter des Drehbuchs entspricht dem* (Römhild 1995, 137).

Jelinek bleibt auch der Bachmann-Konzeption dabei treu, dass sie die österreichische Gesellschaft, die die Adligen Altenwyls verkörpern, stark kritisiert.

Weiterhin steht Malina am Ende als Sieger da, sowohl bei Bachmann, als auch bei Jelinek.

Das, was an einem literarischen Stück das Wichtigste ist, die Thematik des Werkes, hat Jelinek auf eigene Weise bearbeitet. In Bezug auf die Problematik der Werke von beiden Autorinnen, kann man sowohl von Ähnlichkeiten, als auch von Unterschieden sprechen.

Jelinek vereinfacht die Handlung zu einer Dreiecksgeschichte, was sie in vielen Interviews zugibt: *Bei mir ist es halt mehr eine Alltagsgeschichte (...) Man muss vorher wissen, und mir war es klar, dass jede Verfilmung dieses Stoffes zu einer Vergrößerung führen muss, weil man es eben auf eine Dreiecksgeschichte reduzieren muss (...) Das Doppelgängermotiv kann man nur indirekt andeuten* (ebd.). Die Hauptproblematik ihres Drehbuchs entnimmt Jelinek selbstverständlich getreu dem Roman, ganz abgesehen davon, dass es im Ursprungstext von Bachmann kein Hauptthema vorhanden ist.

3.3.2 Unterschiede

Jelinek hat während ihrer Drehbucharbeiten erfahren, dass Bachmann in der letzten Fassung ihres Romans die erotischen und sexuellen Textpassagen von Originaltextvorlagen weggestrichen hatte (Janke 2007, 345). Jelinek geht davon aus, dass sich Bachmann solche Szenen in ihrem Roman doch wünschte, jedoch hat sie, aus näher unbekannten Gründen, die Erotik des Textes diskret verschwiegen. Jelinek ist aber im Gegensatz zu Bachmann keine diskrete Autorin, deshalb macht sie eben Sexualität zum eigentlichen Thema ihres Drehbuchs (Römhild 1995, 137). Sie übernimmt auf gewisse Weise das Entscheidung-Treffen über Charakter des Werkes.

Und das ist einer der entscheidenden Unterschiede zwischen dem Roman und dem Drehbuch: das Thema. Erstens verleiht Jelinek ihrem Text ein Hauptthema, was im Roman gar nicht zum Vorschein kommt. Und zweitens verzichtet sie auf die Vielschichtigkeit des ursprünglichen Textes. Sie hat gerade das dem Roman entnommen, was ihr attraktiv erschien: Unterdrückung der Frau. Und um, wie gesagt, das zu radikalisieren, versteht sie ihr Drehbuch mit sexuellen Elementen.

Jelinek hat das Drehbuch mit stark negativen Zügen gefärbt. Vor allem lässt sie ihrer Helden keine Hoffnung, im Gegensatz zu Bachmann, die hin und wieder positive Gedanken ihrem Text verleiht. Das Drehbuch wirkt dadurch nicht so offen wie der Roman (Gleichauf 1995, 131). Es lässt dem Leser keine Hoffnung auf positiven Ausgang der Geschichte.

Der dritte grosse Unterschied zwischen dem Ausgangstext und dem Filmbuch ist die Erzählweise. Im Drehbuch kommt ein allwissender distanzierter Erzähler vor. Im Roman erzählt dagegen die Frau, derer Sichtweise sehr subjektiv ist (ebd.).

Weitere Jelineks Abweichung ist sehr markant: sie hat der Hauptheldin Züge der Bachmann selbst gegeben. Jelinek hat bewusst die Legende von Bachmann in der Öffentlichkeit in ihrem Drehbuch aufgenommen. Sie betont schon am Anfang des Drehbuchs, dass die Frau, ebenso

die Bachmann selbst sein könnte. In erster Szene stellt Jelinek die Protagonistin bei der schriftstellerischen Arbeit dar. Die Drehbuchautorin schreibt in Regieanweisungen:

Die Frau sitzt da und zündet sich eine neue Zigarette an. Sie nimmt ein neues Blatt Papier und fängt an zu schreiben:

MALINA

ANIMAL

MELANIE

ANIMA

ANIMUS

Sie streicht nach einer Weile ANIMUS dick durch.

IVAN

NAIV

Ivan rahmt sie dick ein. Vielleicht auch noch: BACH.MANN (Jelinek 1991, 9-10).

Wie sich dem kurzen Ausschnitt entnehmen lässt, will Jelinek, dass der Geist von Bachmann in ihrem Drehbuch schon von Anfang an präsent ist. Und so gestaltet Jelinek auch die Geschichte. Hin und wieder fügt sie Zitate von Bachmann ein, die im Roman jedoch nicht stehen. Jelinek erwähnt scheinbar nebenbei Ausdrücke, die eindeutig an Zitate oder Werke von Bachmann erinnern. In der 34. Szene, in der die Frau ein Interview gibt, legt Jelinek der Protagonistin die Worte in den Mund, die sich auf Bachmanns Gedicht „Früher Mittag“ beziehen können: *Die Täter sind doch nie angeklagt worden. Die wahren Täter leben noch* (Jelinek 1991, 44). Im bereits erwähnten Gedicht heißen sie „die Henker von gestern“, die immer noch an der Macht sind (Bachmann 1995, 19). Weiterhin benutzt Jelinek den Ausdruck „Herr Hans“ aus Bachmanns Erzählung „Undine geht“ (Jelinek 1991, 50) und die Wendung „die dunklen Schatten“ (ebd., 146), die eindeutig auf die Autorin von Roman „Malina“ Bezug nimmt und genauer gesagt auf ihren bekannten Ausspruch: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge* (Pichl 1982, 3). Noch eine deutliche Andeutung auf die Person von Bachmann ist die in 121. Szene im Drehbuch vorgekommene Gasflamme, die an den Tod Bachmanns zurückgreift. Die Frau sagt zu der Flamme: *Nicht verbrennen! Ich darf nicht verbrennen!* (Jelinek 1991, 149). Wie Jelinek dann in einem Interview gesteht, war das die Idee des Regisseurs, Flammenmotiv hervorzuheben (Römhild 1991, 137).

Solches Vorgehen von Jelinek zeugt von ihrer grossen Verehrung für das Genie ihrer Landsmännin. Man kann es auf keinen Fall als falsche Interpretation von Jelinek in Bezug auf autobiographische Motive im Roman „Malina“ verstehen. Das ist eher Jelineks Visualisierung des Autobiographischen.

Manche Textpassagen aus dem Roman wurden ausgelassen, vor allem diese, die schwierig zu verstehen und somit zu visualisieren sind, z.B. der Monolog der Frau darüber, wie sich ihr

Duzen zu Ivan und zu Malina voneinander unterscheiden (Gleichauf 1995, 88). Es fehlt im Drehbuch auch die Schilderung der ersten Begegnung von Malina und der Frau, die im Roman schon am Anfang angeführt wird. Nicht alle Telefongespräche zwischen Ivan und der Frau wurden von Jelinek aufgenommen, ebenso wie nicht alle Gespräche zwischen der Frau und Malina. Es fehlt besonders die Gespräche über die abstrakten Sachen, die für die Handlung nicht entscheidend sind z.B. das Gespräch über den Tod ihres Freundes Marcel und im engen Zusammenhang damit über das Glück oder das Leben im Allgemeinen.

Ausser solchen „groben Unterschieden“ kann man eine Reihe von Szenen auflisten, in denen auch auffallende Unterschiede zum Vorschein kommen. Bei dem Szenenvergleich ist die Tatsache wichtig, dass Jelinek ungefähr 15 Szenen in das Drehbuch angefügt hat, die im Roman keine Entsprechung finden (Janke 2007, 346).

Die Traumszenen werden bei Jelinek begrenzt. Im Roman werden 32 Träume vorgelegt, die Drehbuchautorin führt nur 14 Traumszenen ein. Und obwohl Jelinek die Traumbilder vom Roman übernimmt, sind sie nicht gleich. Die Träume im Roman sind nicht so drastisch, wie im Drehbuch. Ingeborg Bachmann stellt die Traumwelt eher metaphorisch dar, Vieles deutet sie nur an z.B. dass der Vater ein Nazi ist. Es ist nicht direkt die Rede darüber. Elfriede Jelinek nennt dagegen alles beim Namen. In der letzten Traumszene bei Jelinek steht: *Der Vater reißt sich die Richterrobe ab, darunter hat er einen blutbefleckten Schlächterschurz, darunter SS-Uniform, er reißt sich alle diese Kleider vom Leibe. Zur SS-Uniform hat er eine Reitpeitsche und eine Genickschusspistole. Alles ist blutbefleckt* (Jelinek 1991, 114). Jelinek hat auch die Gewaltszenen brutalisiert. Sie beschreibt so drastische Bilder wie „gespuckte Zähne“, der blutende Körper, der Versuch des Vaters, ihrer Tochter die Zunge herauszureißen oder mit den Fingern in die Augen zu fahren (Jelinek 1991, 94).

Zu den von Jelinek erfundenen Bildern, die keine Entsprechung im Roman finden, gehören folgende Szenen:

- 1) 4. Szene im Kinosaal – der Film, den sich die Frau und Ivan ansehen, stellt Brutalität eines Mannes im Umgehen mit der Frau dar. Auf diese Weise hat Jelinek ihr Grundthema des Drehbuchs angedeutet: sexuelle Gewalt (Gleichauf 1995, 89).
- 2) 10. Szene in der Kirche – die Frau ist vom Altarbild beeindruckt, Malina versteht das aber nicht. Diese Szene betont die Sinnlichkeit der Frau und einen kalten Blick von Malina (ebd.).
- 3) 11. Szene in der „Blauen Bar“ – das ist die Szene der zufälligen Begegnung des ganzen Dreiecks. Die Frau und Malina treffen sich mit Freunden. Ivan hat ein Geschäftstreffen.

- Die Männer ignorieren einander. Nur die Frau wirkt völlig verwirrt. Sie wartet auf Ivans Reaktion. Er verhält sich aber wie ein Fremder (ebd.).
- 4) 14. Szene im Modegeschäft – diese Szene war die Idee des Regisseurs (Janke 2007, 346). Die Frau will sich ein Kleid kaufen. Sie wählt ein geschicktes Kleid und versucht es anzuprobieren, jedoch verwickelt sie sich in dem Kleid und wirkt eher grotesk. Zwischen ihr und dem Lehrjungen, der ihr dann zu helfen versucht, entsteht *ein Augenblick unschuldiger Erotik* (Jelinek 1991, 23).
 - 5) 23. Szene im Heeresgeschichtlichen Museum – die Frau besucht Malina an seinem Arbeitsplatz, eigentlich ohne Grund. Die Szene veranschaulicht, dass die Frau und Malina in ihrem Alltag zueinander gehören (Gleichauf 1995, 89).
 - 6) 37. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – in dieser Szene betont die Drehbuchautorin die finanzielle Abhängigkeit der Frau von Malina. Obwohl sie eine bekannte Schriftstellerin ist, ist sie paradoixerweise finanziell nicht selbstständig. Malina sagt zu ihr: *Ich wollte dich bitten, deine Wohltätigkeit etwas einzuschränken, sonst darfst du ein Jahr lang nicht mehr zum Friseur gehen* (Jelinek 1991, 50).
 - 7) 46. Szene im Kino mit Kindern – die Frau geht mit Ivan und seinen Kindern Bela und Andra ins Kino. Es beginnt ein Zeichentrickfilm für die Kinder. Die Frau sieht aber etwas ganz Anderes. In ihren Augen läuft ein Kostümfilm „Prinzessin von Kagran“, in dem sie die Prinzessin und Ivan den Prinz spielt. So schildert Jelinek Bachmanns Ausschnitt der Erzählung, die die Frau im Roman schafft. Hier spielt es jedoch die Rolle, den unerfüllten Wunsch nach einer grossen Liebe und infolgedessen den Wahnsinn der Frau zu beleuchten.
 - 8) 47. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – wieder eine Szene mit Anspielung an Bachmann und Flammen. Die Frau will sich eine Zigarette anzünden. Da aber alle Streichhölzer abgebrannt sind, dreht sie die Gasflamme des Küchenherdes. Malina unterbricht ihr diesen Versuch.
 - 9) 52. Szene im Park – die Szene hat sich auch der Regisseur gewünscht (Janke 2007, 346). Die Frau beobachtet beim Vorbeigehen, wie ein Liebespaar es im Park miteinander treibt. Dieses unübliche Bild, ein Liebespaar an einem öffentlichen Ort, soll auch das Grundthema, d.h. Sexualität hervorheben.
 - 10) 65. Szene im Gästezimmer der Villa Altenwyls – in einem eleganten Zimmer macht die Frau kleine Schäden, die man auf den ersten Blick nicht merkt, z.B. zerreißt sie ein Stück des Vorhangs oder kratzt die Wand. Das veranschaulicht ihr Protest gegen die gesellschaftlichen Rahmen und Konventionen, denn gerade ihre Freunden Altenwyls sind

im Werk von Bachmann Vertreter der österreichischen Gesellschaft, die sowohl Bachmann als auch Jelinek stark kritisieren.

- 11) 94. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – das ist wieder eine Szene, die auf Bachmanns Tod zurückgreift. Die Frau *versucht probeweise, einen Brief an ihr Feuerzeug zu halten. Der Brief beginnt zu brennen. Sie hält ihn bis zuletzt, bis sie sich schon die Finger verbrennt, dann lässt sie ihn in den Aschenbecher fallen. Sie hat sich die Hand verbrannt* (Jelinek 1991, 118).
- 12) 102. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – Die Frau ist komisch angekleidet. Sie trägt das Oberteil eines Kleides und den Rock, der von einem anderen Kleidungsstück abgeschnitten wurde. Sie hat ihre ganze Garderobe so zerstört. Auf die Frage Malinas antwortet sie: *Ich habe mich von mir getrennt* (Jelinek 1991, 122). Jelinek verstärkt in dieser Szene die Wahnsinnigkeit der Frau und den Opfercharakter der Figur.
- 13) 103. Szene in der Ungargasse – die Frau läuft Amok vor Ivans Haus, sie wirft sich wie eine Wahnsinnige gegen das Tor und verletzt sich die Stirn. Die Szene ist Jelineks Anspielung auf Bachmanns „Das Buch Franz“ und ebenso ihr Stück „Krankheit oder moderne Frauen“ (Römhild 1995, 139). Wieder die Krankhaftigkeit und die Opferrolle werden betont.
- 14) 106. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – Die Frau kommt nach Hause nach der Begegnung mit Ivan zurück, legt sich auf den Boden hin, dann läuft ins Bad, wäscht sie sich die Gegend ums Herz mit kaltem Wasser, ohne die Kleidung auszuziehen, dann fällt sie wieder auf den Boden und liegt so auch während der nächsten Szene des Drehbuchs. Man hat hier wieder mit einem Bild der Irren zu tun.

Außer den Szenen, die Jelinek angefügt hat und diesen, die dem Roman eher getreu gestaltet sind, findet man im Drehbuch auch auf gewisse Weise die gemischten Szenen. Während die einigen Elementen direkt vom Roman übernommen werden, sind die anderen wieder die Konzeption von Elfriede Jelinek. Zu solchen Szenen gehören beispielweise folgende:

- 1) 36. Szene in der Wohnung von Ivan – das ist eine ausführlich beschriebene erotische Szene zwischen der Frau und Ivan. Solche Schilderungen fehlen im Roman. Jelinek radikalisiert die Beziehung der Geliebten, indem sie ihrem Verhältnis starken sexuellen Hintersinn verleiht. Der Dialog zwischen den Geliebten wird dagegen direkt vom Roman übernommen.
- 2) 40. Szene im Café Heumarkt – die Frau geht ins Café, das sie oft mit Ivan besucht hat. Sie wartet am Apparat im Café voller Ungeduld auf den Anruf von Ivan, obwohl sie mit ihm gar nicht verabredet ist. Dieses Bild wird vom ursprünglichen Text übernommen,

- aber – wie gerade erwähnt – Jelinek hat Bachmanns Bilder stark radikalisiert. In dieser Szene des Drehbuchs verhält sich die Frau wieder wie eine Wahnsinnige: sie wirft das Cognacglas um, spricht zum Ober über die Ungargasse Nummer 9 (Ivans Wohnhausnummer), greift die Menschen an, die das Telefonapparat im Café benutzen wollen, sie kotzt in ihre Tasche. So hebt Jelinek psychische Störungen der Frau hervor.
- 3) 54. Szene in der Michaelerkirche – Ivan und die Frau sehen sich die Ausstellung der Katakomben und Sarkophage an. Diesen Raum schafft Jelinek selbst, es gibt im Roman keine Rede darüber. Der Dialog wird aber wieder vom ursprünglichen Text von Bachmann übernommen.
 - 4) 107. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – in dieser Szene schlägt Malina das einzige Mal die Frau. Das Motiv wird vom Roman übernommen, jedoch stellt Jelinek das Verhalten von Malina nach dieser Tat ganz anders als Bachmann. Bei Bachmann wird die Tatsache mit Schweigen übergangen, als ob sie gar nicht passiert wäre. Jelinek lässt sich aber solche Gewalttat gegen die Frau nicht übersehen und gibt dieser Tatsache mehr Bedeutung als Bachmann, indem sie die Szene mit dem Gespräch versteht. Malina sagt nach seiner Tat: *Das wird doch kein blaues Auge geben... Ich hab nicht fest zugeschlagen... (...) Nimm lieber noch etwas von dem dunklen Make-up!...* (Jelinek 1991, 130).
 - 5) 115. Szene in der Ungargasse – Ivan bringt die Frau nach Hause nach einem Abendessen in einem Lokal. Da sie aber deutlich spürt, dass sie einander schon fremd sind, verliert sie bei dem Gespräch mit Ivan die Beherrschung und brüllt ihn an. Den Inhalt des Gesprächs entnimmt Jelinek dem Roman: die Frau will sich vergewissern, dass Ivan sie noch trotz allem gelegentlich anrufen wird. Das Schreien der Frau ist jedoch die Idee von Jelinek. Wieder betont sie, wie leicht die Frau Beherrschung verliert.
 - 6) 119. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – die Frau fragt Malina, seit wann sie den Sprung in der Wand haben. Der grösste Unterschied zwischen den Konzeptionen beider Schriftstellerinnen ist die Sichtweise Malinas. Bei Bachmann sehen sowohl die Frau als auch Malina den Sprung. Er hat physische Sphäre. Es ist ganz normaler Aufbruch in der Wand, typisch für die alten Wohnungen. Er dient Bachmann zur Veranschaulichung des Verschwindens von der Frau. Bei Jelinek existiert der Sprung nur im Kopf der Frau. Malina sieht ihn gar nicht. Im Drehbuch hat also dieses Bild auch die Funktion, psychische Störungen der Frau zu zeigen.
 - 7) 121. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – Jelinek übernimmt in dieser Szene den Monolog der Ich-Figur vom Roman. Hier spielt aber wieder die Gasflamme

- grosse Rolle, die im Roman nicht vorkommt. Die Frau murmelt zu sich, während sie sich über die Gasflamme gefährlich neigt. In dieser Szene spricht sie auch die auf Tod Bachmanns zurückgreifenden Worte „nicht verbrennen“ (Jelinek 1991, 148), die im Roman nicht zu finden sind.
- 8) 122. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – die Frau verschwindet in dieser Szene im Riss der Wand. Bachmann beschreibt aber diesen Vorgang nicht genau in ihrem Roman, deshalb muss sich die Drehbuchautorin das irgendwie visualisieren. Erstens lässt Jelinek ihrer Protagonistin den Klebestreifen vom Riss in der Wand entfernen. Erst dann geht ein Bruch durch die Wand. Im gleichen Moment erscheint ein Blitzschlag vom Himmel und danach ist plötzlich die Frau verschwunden.
 - 9) 123. Szene in der Wohnung von Malina und der Frau – bei beiden Autorinnen bleibt noch Malina im Spiel nach dem Verschwinden der Frau. Er erklärt Ivan per Telefon, dass in dieser Wohnung nie eine Frau gewohnt hat. Bei Bachmann hört man dann immer noch Schritte Malinas in der Wohnung und die letzten Worte des Romans sind: *es war Mord* (Bachmann 1971, 356). Bei Jelinek dagegen findet Malina einen Zettel, auf dem in grossen Buchstaben steht: *ES WAR MORD* (Jelinek 1991, 151). Die Handlung endet aber nicht damit. Malina wirft den Zettel in einen Papierkorb und geht hinaus.

Dieser letzte, scheinbar unwichtige Unterschied kann Jelineks grundlegende Interpretation der Malina-Rolle sein: die Tatsache, dass er den Zettel wegwarf kann davon zeugen, dass er doch schuld an der Zerstörung der Frau sein könnte. Malina geht ruhig aus, lässt alles hinter sich, bleibt unberührt, vielleicht wird er noch für sich neue Opfer aussuchen. Die Jelineks positive Gestaltung der Malina-Figur vom Anfang der Geschichte konnte also nur die Irreführung sein. Malina wird im Verlauf der Geschichte zu einem Dämon.

In Bezug auf die Abweichungen des Filmbuchs vom Roman lässt sich sagen, dass das Drehbuch von Elfriede Jelinek ihre persönliche Bachmann-Rezeption ist. Sie stellt eigene Sichtweise des Romans „Malina“ dar. Inwieweit ihre Interpretation Bachmanns Werkes der Regisseur-Vision entspricht, wird im nächsten Kapitel näher beleuchtet.

4. Werner Schroeters „Malina“-Verfilmung



Abb 4: Werner Schroeter⁸

Werner Schroeter (geb. 1945) ist ein deutscher Regisseur, der genauso wie Elfriede Jelinek überraschen mit seinen Werken mag. Solcher Haltung verdankt er seinen Ruhm als exzentrischer Visionär. Das Wesen von Schroeters Filmen ist die fast immer in seinen Filmen vorgekommene Anspielung an die Oper und das Theater. Sogar in Dokumentarfilmen verzichtet er darauf nicht. Seine Arbeitstechnik kann man als Montage von unterschiedlichen Elementen (Interviews, Dialoge, Opernarien, Theaterstücke) bezeichnen. Solche Arbeitstechnik liegt also der Schreibweise Bachmanns sehr nahe. Das könnte vielleicht die Antwort auf die Frage sein, warum sich Werner Schroeter gerade Bachmanns Werk zur Verfilmung auswählte. Es ist doch selbstverständlich, dass ein Collage-Text ein gutes Material für einen Film mit Montagecharakter ist. Die Beantwortung der Frage, wozu eigentlich die Literaturverfilmung dient, ist jedoch schwer. Einigen Regisseuren geht es um Erhaltung des Publikums mit Hilfe der literarischen Werke (Gleichauf 1995, 140), den anderen geht es um Popularisierung der Literatur. Werner Schroeter gehört aber sicher nicht zu ihnen. Er kümmert sich nicht um Publikum. Er verzichtet auf alles, was man als „kommerziell“ bezeichnen könnte. In seinen Werken, sowohl Filmen, als auch Theaterstücken und Opern, geht es ihm nur um Überraschen und Schockieren. Was Werner Schroeter in seiner Arbeit am meisten interessiert, ist die Psychologie des Menschen. Und Bachmanns Werk eignet sich hervorragend für detaillierte Forschung der psychologischen Struktur des Menschen (Gleichauf 1995, 174). Wie man sieht, hatte Werner Schroeter viele Gründe, um sich für Verfilmung des komplizierten Werkes von Ingeborg Bachmann zu entscheiden.

Die Verfilmung von „Malina“ wurde vom debütierenden als Produzent Münchner Kinobesitzer Thomas Kuchenreuther auf die Beine gestellt. Der Geldaufwand betrug 50 Millionen Schilling (Certha 1991, 9), jedoch war es zu wenig, wie es sich am Ende der Dreharbeiten herausstellte.

⁸ <http://fr.truveo.com/Eine-Show-im-Zwielicht/id/3324145625>



Abb. 5: Isabelle Huppert⁹

In Schroeters „Malina“ Verfilmung übernahm die Hauptrolle (die Rolle der Frau) französische Schauspielerin, Isabelle Huppert (geb. 1953).⁹ Nach den Filmkritikern war sie der Aufgabe, innere Zerstörung zu spielen, hervorragend gewachsen. Auch die Drehbuchautorin war von ihrem Spiel sehr beeindruckt. In

einem Interview für Vogue sagt Elfriede Jelinek: *Und die Huppert ist grossartig (...) wie sie diese Rolle spielt, hat mich umgehauen. Sie hat eine solche Stärke, obwohl das eine Figur ist, die ihr sicher nicht nahe liegt, die ihr sehr fern ist* (Hörmann 1991, 94). Auch der Regisseur war von ihrer Arbeit bezaubert: *Und Isabelle ist excellent. Ich bin ungeheuer froh, mit diesem Wesen tätig geworden zu sein* (Gleichauf 1995, 175).

Die Rolle von Malina erhielt Mathieu Carrière (geb. 1950), ein deutscher Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor. Dass er sich für diese Titelrolle gut eignen wird, war eine Vision der Drehbuchautorin. So erklärt Elfriede Jelinek ihre Wahl in einem der Interviews: *Mathieu Carrière habe ich vorgeschlagen aufgrund seiner Ausstrahlung, die für mich eine gewisse Unberührbarkeit signalisiert* (Hörmann 1991, 94).

Man muss zugeben, dass er sich in seine Rolle sehr gut vertieft hat. Malina in seiner Darstellung hat äußerst analytische Natur, ist



Abb. 6: Mathieu Carrière¹⁰

emotionsfrei. Die Leidenschaft ist ihm total fremd. Man sieht auf seinem Gesicht sehr genau, dass die Beobachtung und Analyse zu seiner besonderen Aura gehören.

Für die Übernahme der Rolle von Ivan wurde Can Togay (geb. 1955) ausgewählt. Er ist ein ungarischer Drehbuchautor, Filmregisseur und Schauspieler türkischer Abstammung, der seine Kindheit in Deutschland verbrachte. Er scheint also „geschafft für diese Rolle“ zu sein. Ivan kommt doch auch aus Ungarn und hat als ein „Fremder“ eine besondere Anziehungskraft. Can Togay präsentiert jedoch im



Abb.7: Can Togay¹¹

⁹ <http://www.arte.tv/de/Ingeborg-Bachmann-und-Elfriede-Jelinek/724042.html>

¹⁰ http://www.agencesimpson.fr/IMG/jpg/carriere_mathieu_2.jpg

¹¹ http://kultura.hu/img/upload/200807/CanTogayJanos_crop_allo.jpg

Film weniger diesen Charme vom Roman, grössere Bedeutung legt er dagegen auf die Rohheit, die Gefühllosigkeit und den Zynismus seiner Figur.

4.1 Körpersprache im Film

Im Roman ist die Sprache der eigentliche Handlungsträger: das Geschehen spielt sich vor allem im Monologisieren der Frau ab. Im Drehbuch ist genauso das Sprechen das Wesen der Handlung: sie spielt sich in Dialogen ab. Im Gegensatz dazu ist die gesprochene Sprache im Film von Werner Schroeter eher etwas Zusätzliches. Zum Vordergrund kommt hier vor allem der Körpersprache. Das was im Roman und im Drehbuch durch die Sprache ausgedrückt ist, kommt im Film durch die Mimik, Gestik und Blicke zum Ausdruck. Man kann sagen, dass sich die Handlung des Films in Gesichtern der Schauspieler abspielt. Zwar ist das Sprechen nicht ohne Bedeutung, insbesondere, dass die Hauptfigur eine Schriftstellerin ist, aber den Gesten und Blicken wurde der Vorrang gegeben. Man spricht im Film nicht über die Leidenschaft, die Wut oder die Zerstörung, das kommt durch die Körpersprache zum Ausdruck, es wird einfach gezeigt.

Der Blickkontakt spielt im Film riesige Rolle. In den Augen der Schauspieler sieht man alle Charaktereigenschaften der von ihnen gespielten Personen. Der Zuschauer hat bei Ivan mit einem spöttischen gelangweilten Blick zu tun, bei Malina mit einem forschenden und verständnisvollen Blick. Der Blick von der Frau ist dagegen abwesend und angstvoll.

In Bezug auf die Rolle des Blickkontakte im Film ist die 115. Szene sehr markant. Als Ivan die Frau mit dem Auto nach Hause nach dem Abendessen in der Stadt bringt, schaut er vor sich hin, ohne auf die Frau einen einzelnen Blick zu werfen. Er spricht nichts und wartet darauf, dass sie aussteigt. Das Fehlen dieses Blickkontakte ist ein Ausdruck dafür, dass von der Ivan-Seite die Beziehung nicht mehr existiert (Gleichauf 1995, 204). Am Anfang des Films hat man jedoch mit anderem Blickkontakt zwischen den beiden zu tun. Ivan zieht gerade mit seinem Blick die Frau an. Sie ist mit Ivan fasziniert noch bevor sie mit ihm zu sprechen beginnt. Der erste Kontakt der Frau mit Ivan ist also ein Blickkontakt. Auch wenn sich der psychische Zustand der Frau offensichtlich verschlechtert, sieht man in Ivans Augen sein Erstaunen. Er sagt wie üblich nichts darüber.

Die Frau flieht oft mit seinem Blick, was ein Ausdruck für ihre Verwirrtheit ist. Und obwohl sie vielmals zu Ivan sagt, dass es ihr gut geht, sieht man in ihrem Gesicht ein totaler Gegensatz: ihr krankhafter Zustand.

In den Malinas Augen sieht man meistens tiefe Besorgnis um die Frau. Er bringt das auch nicht zur Sprache, man sieht das einfach in seinem Blick. Er betrachtet die Frau oft forschend und liebevoll von der Seite.

Auch die Gestik kann vom Augenausdruck der Figuren nicht getrennt werden. Die Gesten der Frau sind immer hektisch und unruhig. Sie raucht ständig nervös, nimmt Schlaftabletten ein, greift zur Flasche. Sie ist in ständiger Bewegung, sie zittert oft, läuft hin und her, schlägt mit dem Kopf gegen die Tür.

Malina ist mit seinen Gesten eher zurückhaltend, was bedeutet, dass er ein ruhiger, geduldiger Mensch ist. Auch sein Schritt ist ruhig und langsam.

Und Ivan fehlt es an ausdrucksvollen Gesten, was mit seiner Charakteristik übereinstimmt: gelangweilter gleichgültiger Mann.

In Bezug auf die Körpersprache wurde von den Kritikern das Spiel der Schauspieler sehr hoch beurteilt. Das Wesentliche des Ausdrucks im Film von Werner Schroeter besteht gerade in der hervorragenden Körpersprache der Schauspieler.

4.2 Der Roman und der Film im Vergleich

Die Literatur und der Film sind von Grund auf ganz unterschiedliche Medien. Die Literatur stützt sich ausschließlich auf der Sprache, der Film dagegen vor allem auf dem visuellen Bild. Und trotzdem verbindet man immer wieder diese Medien, indem man daraus eine Besonderheit und zwar Literaturverfilmung schafft.

Wenn man den Roman von Ingeborg Bachmann und den Film von Werner Schroeter zu vergleichen versucht, findet man bestimmte Widersprüche. Einerseits ist der Film in seiner Undurchsichtigkeit und Vielschichtigkeit dem Roman ähnlich, andererseits aber unterscheidet er sich vom Roman in fundamentaler Sache, d.h. in Schilderung des Zerstörungsprozesses einer Frau. Schroeters Film ist ein kompliziertes und komplexes Werk, er braucht einen geduldigen Zuschauer, genauso wie der Roman einen geduldigen Leser braucht. Der Film von Werner Schroeter kann als Liebesfilm, Kriminalfilm, psychologisches Drama oder Opernfilm betrachtet werden (Glechauf 1995, 210). In diesem Sinn liegt also der Film dem Roman nahe.

Als Parallelen lässt sich die gleiche Obergeschichte nennen. Sowohl im Roman und Drehbuch, als auch im Film dreht sich die Geschichte um die Dreieckbeziehung zwischen der Frau, Ivan und Malina herum. Im Roman und im Drehbuch geht jedoch die Geschichte tiefer und thematisiert die Unterdrückung der Frau in der Männergesellschaft, die faschistischen Strukturen der Frauen-Männer Beziehungen. Im Film ist das aber nicht der Fall. Die

Opferrolle der Frau wurde bei Schroeter übergangen, bei ihm geht es vor allem um weitgehende Selbstzerstörung einer Frau. Der Regisseur sagt über die Frau in „Malina“: *Sie scheitert in sich selbst, sie rast sich in sich selber wie in einer Spirale kaputt. (...) Ihre Identität zerbröckelt durch sie selber mehr als durch die anderen* (Pfister 1991, 9). Werner Schroeter sagte in einem Interview für Standard über das Buch: *Man versteht relativ schnell, dass das Buch nur ein Verzweiflungsschrei ist* (ebd.). Und so hat er seinen Film gestaltet: als ein tiefer Verzweiflungsschrei einer Frau. Ihre Ängste und psychische Störungen spielen sich in Halluzinationen und Albträumen mit solcher Stärke ab, die weder im Roman, noch im Drehbuch zu finden ist. Und bei Schroeter ist die Frau selbst die Quelle der Zerstörung, nicht die Gesellschaft oder die Männer, die in ihrem Leben bestimmte Rolle spielen.

Trotz dieses fundamentalen Unterschiedes lässt sich eine Reihe Ähnlichkeiten zwischen dem Film und dem Roman von Bachmann nennen.

Vor allem verzichtet Schroeter nicht auf die Schilderung der Doppelidentität der Frau (weibliches Ich und rationaler Malina). Interessant ist, wie es im Film visualisiert wurde. Während der Dialoge zwischen der Frau und Malina, verschwindet Malina plötzlich, obwohl das Gespräch mit ihm weitergeht (Jelinek 1991, 11). Schroeter komponiert auch das Bild auf solche Art und Weise, um die Doppelidentität zu veranschaulichen. In zweiter Szene des Films stehen Malina und die Frau auf einer Haltestelle und sprechen miteinander. Die Straßenbahn fährt schnell vorbei. Malina ist plötzlich verschwunden. Man sieht ihn nicht mehr, obwohl seine Stimme hört man noch, wenn die Frau allein in die Wohnung zurückkommt. Plötzlich erscheint er wieder zu Hause. In anderer Szene betrachtet sich die Frau allein im Spiegel, die Kamera läuft auf den Spiegel, aber da sieht man plötzlich auch Malina bei der Frau. Man weiss in diesem Moment nicht, ob Malina überhaupt existiert, oder ob er nur eine Halluzination der Frau ist. Man sieht im Film auch nicht, wie er erscheint und verschwindet, woher er kommt und wohin er geht, er ist plötzlich an- und abwesend. Solche Szenen werden am Anfang einige Mal wiederholt.

Genauso wie im Roman stehen auch im Film die Figuren und nicht Geschehnisse oder Orte im Vordergrund. Im Roman wird das ausführlich beschrieben, im Film dagegen visualisiert. Die Kamera ist bei Schroeter immer so eingestellt, dass man die Schauspieler immer von der Nah-Perspektive sieht. Schroeter exponiert die Figuren und nicht die Räume oder die Stadt.

Obwohl man im Roman „Malina“ mit einem Ich-Erzähler zu tun hat, lernt man die ganze Geschichte von vielen Perspektiven kennen: sowohl von der Ich-Perspektive, als auch von der Ivan- und Malina-Sichtweise. Diese Perspektivenvielfalt erreicht Schroeter durch Anwendung der zahlreichen Spiegel (Gleichauf 1995, 169). Der Zuschauer schaut sich die Frau nicht nur

durch das Kameraauge an, man sieht sie vielmals „von der anderen Seite“ und zwar im Spiegel. Auch die Handlung oder ein Teil der Handlung wird von Schroeter oft in einem Spiegel angesetzt. Man wird auf diese Weise nicht nur mit dem Vordergrund und Hintergrund der bestimmten Szenen zu tun, sondern auch mit einem ganz anderen Standpunkt. Ein Beispiel für solche Verlagerung des Bildes in den Spiegel kann die Traumszene im Ballsaal vorgelegt werden (ebd., 170). In dieser Szene konzentriert sich zwar die Kamera auf die Frau und ihre Mutter, aber in dem Spiegel, die hinter ihnen hängt, sieht man die tanzenden Paare. Und obwohl sie in anderem Teil des Raumes tanzen und nicht im Vordergrund der Handlung stehen, sind sie trotzdem nicht zu übersehen. So visualisiert der Regisseur die Vielschichtigkeit und Vielperspektivität des Romans. In diesem Sinne bleibt er also dem Ursprungstext treu, obwohl er ganz andere Mittel anwendet.

Als Teil solcher Vielschichtigkeit wird von Schroeter die Feuermetapher angelegt. Sie wurde aber auf keinem Fall dem Roman entnommen. Im Roman spielt die Autorin nur mit dem Feuer-Bild. Bei Schroeter brennt alles um die Frau herum. Das ist ausschließlich eine Vision des Regisseurs. Das Feuer wird im Film allgegenwärtig. Schritt für Schritt brennt immer mehr in der Wohnung von Malina und der Frau. Dieses Bild ist aber vieldeutig. Es ist vor allem die Anspielung an Bachmanns Tod. So verstand Schroeter die Metaphorik des Romans: *Es ist die Beschreibung ihres Todes, weiter nichts. Das Feuer, das so oft im Roman vorkommt – und dann ist sie verbrannt. Zufall würde ich das nicht nennen. Es ist zumindest das Gefühl einer Vorahnung* (Pfister 1991, 9).

Da Malina und Ivan die Flammen gar nicht merken, ist das auch Zeichen für psychische Störung der Frau, die immer mehr Halluzinationen hat. So schilderte Schroeter die Todessehnsucht der Frau.

In Bezug auf die Personen entfernt sich der Film bedeutsam vom Roman. Schroeter hebt solche Charaktereigenschaften der Figuren hervor, die seiner Konzeption eindeutig entsprechen. Die Frau verkörpert zuerst die reine Leidenschaft, auch im sexuellen Sinne, was es doch im Roman fehlt. Dann aber wird diese Leidenschaft zu einem Wahnsinn. Die Frau wird von einer dämonischen Kraft begleitet, die eigentlich von ihr selbst kommt. Sie ist mit Laufe der Zeit gar nicht in der Lage zu leben. Sie macht einen Eindruck der kranken Person, die die Wohnung nicht verlassen kann. Sie kümmert sich nicht mehr um ihr Aussehen und Kleidung. Es ist nicht mehr möglich mit ihr ein übliches Gespräch zu führen. Albträume, Halluzinationen, Ängste und Schreie gehören zu ihrem Alltagsleben. Sie kann nicht mehr ohne Schlaftabletten, Alkohol und Zigaretten funktionieren. Jeder Versuch die Freude des Lebens wiederzufinden, scheitert sofort. Schroeter schildert die innere Selbstzerstörung der

Frau und ihren Rückzug aus dem Leben mit solcher Stärke, dass der Zuschauer eigentlich nur mit einer wahnsinnigen Person konfrontiert wird.

Ausserdem identifiziert der Regisseur die Frau viel intensiver als Jelinek mit Ingeborg Bachmann. In diesem Sinne ist der Film keine imaginäre und subtile Autobiographie der Schriftstellerin, wie es im Roman der Fall ist. Bei einem Besuch Ivans in der Wohnung von Malina und der Frau, nimmt er aus dem Regal die Werke von Ingeborg Bachmann, die im Film als die von der Frau geschriebenen Bücher gelten. An einer Stelle lässt Schroeter sogar der Frau mit einer brennenden Zigarette einschlafen (Gleichauf 1991, 176). Die brennende Wohnung ist äußerst mutige Anspielung an den Tod von Bachmann. Wie aber vorher erwähnt, gehört das Überraschen und Schockieren zur Arbeitsweise von Werner Schroeter.

Malina ist bei Schroeter genauso wie bei Bachmann geheimnisvoll. Meistens ist er aber ein mitfühlender Partner, der die Frau vor ihrer Verrücktheit rettet. Am Ende des Films kommt er aber gar nicht als Mörder oder Dämon zum Vorschein. In der Schlusszene des Films geht er nach dem Verschwinden der Frau auf die Kamera zu. Er nimmt die Briefe der Frau mit, er vernichtet sie nicht wie es im Roman und Drehbuch steht. Schroeter veranschaulicht dadurch, dass Malina gar nicht das Weibliche in der Frau zerstört. Ganz im Gegenteil, da er die Frau vor ihrer eigenen Zerstörung nicht schützen konnte, will er ihr wichtiges Teil, ihre Briefe bewahren. Die Frau wurde also zum Opfer von sich selbst, nicht von Malina.

Ivan wird als eine unkomplizierte Figur dargestellt, ein gleichgültiger gelangweilter Typ. Das stimmt also mit dem Roman überein. Doch eine Sache überrascht den Zuschauer, der den Roman gelesen hat: Ivan wird in Bezug auf die Frau so dargestellt, dass sie ihm zum Lasten wird. Er ist ein einfacher Mensch, der sich ein einfaches Leben wünscht und die Frau kompliziert alles in seinem Leben, im stark negativen Sinne. Sie zeigt ihm ihre Schwäche und Verrücktheit in so grossem Masse, dass es für ihn unerträglich wird. Ivan wird fast als die gequälte Person geschildert, auf keinem Fall als die Ursache der Zerstörung bei der Frau.

Der Vater wird von Schroeter eindeutig mit einem Nazi gleichgesetzt. Im Roman wird diese Tatsache nur angedeutet. Die Traumszenen mit dem Vater wurden von Schroeter stark brutalisiert. Auch die Sexgewalt kommt im Film vor, von derer es fast keine Rede im Roman gibt. In Bezug auf die Traumszenen ist auch zu erwähnen, dass der Traum mit Opernarien von Schroeter zu einer Hauptszene der Traumsequenz gemacht wurde. Die Szene kommt zwar auch im Roman vor, ist sie jedoch nicht von so grosser Bedeutung, welche ihr der Regisseur verleiht. Diese Opernmetapher in den Filmen von Werner Schroeter bleibt jedoch unklar.

Obwohl Werner Schroeter dem Roman von Ingeborg Bachmann in ganz vielen Sachen treu bleibt, beurteilt man seinen Film als sehr entfernt der Bachmann Idee, weil er die weibliche

Zerstörung auf ganz andere Art und Weise darstellt. Dieser fundamentale Unterschied lässt den Film ganz anders verstehen, als der Roman verstanden ist, nämlich als eine Selbstzerstörung der Frau und nicht als Zerstörungsprozess des Weiblichen in der Männergesellschaft.

4.3 Das Drehbuch und der Film im Vergleich

Trotz einiger Unterschiede bleibt Elfriede Jelinek dem Roman von Bachmann bei grundlegenden Sachen treu. Die von Jelinek vorgelegten Abweichungen lassen den Roman nicht anders verstehen, als es Bachmann konzipiert hat. Ganz im Gegenteil: ihr Drehbuch gilt als Interpretationshilfe des Romans von Bachmann. Bachmanns Perspektivenvielfalt und Vielschichtigkeit wurde von Jelinek auf das Wesentlichste begrenzt. Sie vereinfacht die Geschichte, aber sie wird dadurch nicht anders, sondern besser verstanden. Werner Schroeter nutzt aber Jelineks Anweisungen nicht. Ganz im Gegenteil: er verzichtet auf die Vereinfachung der Geschichte und nimmt wieder diese Vielfalt von Bachmann auf. Dabei findet man aber wieder die Widersprüche: es wird bei Schroeter zwar die Vielschichtigkeit des Romans aufgenommen, aber die komplexe Frauenproblematik wird „räuberisch“ übersehen.

Soweit die Drehbuchautorin der Geschlechterkampf bei Bachmann getreu bleibt, findet man im Film von Werner Schroeter keine Unterdrückung der Hauptheldin, sondern ihren Selbstzerstörungsprozess. Schroeter schildert die Selbstzerstörung so radikal, dass man fast feststellen kann: die Männer fallen der psychisch gestörten Frau zum Opfer. Zwar betont Jelinek auch immer noch die Wahnsinnigkeit der Frau stärker als Bachmann in ihrem Roman, aber das Ziel von Jelinek war, den Opfercharakter der Frau und nicht ihre Selbstzerstörung hervorzuheben. In diesem Sinne war es also ein Missverständnis zwischen der Drehbuchautorin und dem Regisseur. So Jelinek über diese Meinungsdifferenz im Interview für „Diskussion Deutsch“: *Sie haben recht, dass Schroeter die Geschlechterkampfproblematik (...) nicht interessiert. Als Homosexueller ist er eben daran nicht interessiert und so hat er ganz andere Schwerpunkte gesetzt. Er findet den Roman, ja, glaube ich, in vielem recht altmodisch und überholt, und ihn interessiert die Selbstäußerung einer Person (Römhild 1995, 138).*

Davon, dass Schroeter die Unterdrückung der Frau gar nicht interessierte, zeugt auch die Tatsache, dass er die Traumsequenzen ganz streichen wollte. Jelinek bestand jedoch darauf, dass sich das Werk nicht ohne Vater-Figur verstehen lässt (Certha 1991, 9).

Das war jedoch einzige Sache, von derer sich der Regisseur überzeugen ließ. Jelinek betont in den zahlreichen Interviews, dass obwohl sie das Drehbuch lieferte, bleibt der Film ausschließlich Schroeters Werk. Und obwohl sie angesichts der Kritik an Schroeters Seite bleibt, grenzt sie sich deutlich von dem Film ab: *Der Regisseur hat seinen Film gemacht ohne jegliche Absprache mit mir, welche Szenen jetzt davon genommen werden oder nicht. Werner Schroeter ist kein Regisseur, der sich in seine Arbeit auch nur irgendetwas drehen lassen würde. Der fertige Film ist also ganz und gar sein Werk, das habe ich vorher gewusst und das waren die Arbeitsbedingungen, die immer klar waren. (...) Es war mir immer klar, dass Schroeter aus meinem Buch etwas vollkommen Eigenes machen würde, ohne dass ich wusste, was daraus werden würde* (Römhild 1991, 136). Und tatsächlich umgeht Schroeter mit dem Drehbuch sehr frei. Die Chronologie einiger Szenen wurde verändert, zahlreiche Szenen, ungefähr 30, wurden von Schroeter gar nicht aufgenommen (Gleichauf 1995, 143). In den Szenen, die direkt vom Drehbuch übernommen wurden, stellt man sowieso viele Änderungen fest. Ein entscheidender Unterschied zwischen dem Drehbuch und dem Film ist das Bearbeiten des autobiographischen Materials, das im Roman vorkommt. Jelinek greift an vielen Stellen an Bachmann zurück, jedoch nicht so drastisch wie Schroeter. Das Flammenmotiv deutet die Drehbuchautorin nur an. Im letzten Viertel des Films brennt dagegen alles in der Wohnung von Malina und der Frau.

Als Änderung bei der Reihenfolge können folgende Beispiele angeführt werden (Gleichauf 1995, 142-156):

- 1) 47. Szene wird mit der 51. Szene verbunden, beide spielen sich in der Wohnung Malinas und der Frau ab. Beide Szenen handeln vom Anzünden einer Zigarette am Gasherd. In der 47. Szene nähert sich die Frau mit einer Zigarette im Mund bedrohlich mit ihrem Haar den Flammen. Malina kommt plötzlich in die Küche herein und reißt sie an den Haaren nach hinten. Gleich danach kommt die 51. Szene. Die Frau sieht nach ob Malina da ist und zündet sich doch die Zigarette am Gasherd an.
- 2) 79. Szene des Drehbuchs wird mit der 77. und 100. Szene verquickt. Alle finden in der Wohnung Malinas und der Frau statt. In der 79. Szene kommt Malina als ein mitfühlender Partner vor, er versucht die Frau zu beruhigen. Die Szene wird aber von Schroeter modifiziert. Er übernimmt nicht die Worte der Frau über das Wahnsinnigwerden: *Mein Kopf... mein Kopf... Ich werde wahnsinnig! (...) Ich sag dir doch... ich werde wahnsinnig! Es kann keinen Trost geben!* (Jelinek 1991, 103). Auf dem Boden befinden sich zahlreiche Kerzen, gegen die die Frau barfuss stösst. Das ist im Drehbuch nicht zu finden. Die Frau versinkt wieder in einen Traum (77. Szene: Baalsaal

Opernbühne), in dem eine Opernsängerin im Vordergrund steht. Dann wacht die Frau wieder auf, Malina ist immer noch bei ihr und beruhigt sie. Das ist wieder die Übernahme der 79. Szene. Die Szene endet aber mit Worten der 100. Szene, die im Drehbuch von der Frau direkt zu Ivan ausgesprochen werden. Hier spricht die Frau aus dem Off und man weiss nicht, an wen sie sich eigentlich wendet, denn Ivan kommt in dieser Szene im Gegensatz zum Drehbuch gar nicht vor: *Manchmal überleg ich noch, was ich für dich tun könnte (...) ich könnte mich vor ein Auto werfen* (Jelinek 1991, 121).

- 3) 82. Szene des Drehbuchs: Dachgarten (Traum) – bei Werner Schroeter wird sie zu einer Anfangsszene. Der Film beginnt mit dieser Szene, in der die Frau die Blumen auf einem Dachgarten gießt. Plötzlich kommt der Vater, spottet und übt physische Gewalt gegen die Frau aus. Die Szene endet so, dass die Frau sich über einen sterbenden Mann neigt. Bei Jelinek ist das ein fremder Mann, bei Schroeter ist das Ivan (Janke 2007, 352). Das ist Schroeters Interpretation der Vater-Figur, man weiss schon am Anfang des Films, dass der Vater ein kaltblütiger Gewalttäter ist. Bei übrigen Traumszenen ist es wieder klar, dass die Frau wegen dieser Kindheitserinnerungen keine glückliche Beziehung mit einem Mann bilden kann. Und Schroeter macht dadurch klar, dass nicht Ivan und Malina schuld an der Zerstörung der Frau sind, sondern wenn schon jemand schuldig sein muss, dann ist das ausschließlich der Vater.

Unter anderem wurden folgende Szenen des Drehbuchs von Werner Schroeter gar nicht gedreht (Gleichauf 1995, 144-162):

- 1) 10. Szene in der Kirche – Malina und die Frau gehen durch eine Kirche und betrachten ein riesiges Altarbild. Die Szene wurde von der Drehbuchautorin erfunden. Sie findet keine Entsprechung im Roman. Werner Schroeter nimmt sie jedoch nicht auf.
- 2) 11. Szene in der „Blauen Bar“ – zufällige Begegnung der Frau und Malina mit Ivan in einem Restaurant. Diese Szene war auch Konzeption von Jelinek. Hier wurde die Verlegenheit der Frau wegen der Begegnung mit Ivan sehr gut veranschaulicht.
- 3) 17. Szene in der Wohnung Malinas und der Frau – die Frau scheint glücklich zu sein. Sie raucht eine Zigarette und lehnt sich dabei aus dem Fenster, um Ivan nachzuschauen. Malina kommt herein und sieht das Schachbrett, bei dem vor einer Weile die Frau mit Ivan Schach spielte.
- 4) 26. Szene: Strasse, Telefonzelle – die Frau telefoniert und raucht dabei. Sie spricht mit Ivan. Aus der Halbsätzen, die die Frau ausspricht geht hervor, dass Ivan müde ist und sich heute mit der Frau nicht treffen kann. In der Szene werden das Müdesein Ivans und

sein ständiger Zeitmangel betont, die im Roman immer wieder auftauchen. Der Regisseur übernimmt dieses Bild von Ivan nicht.

- 5) 43. Szene in der Wohnung Malinas und der Frau – die Frau und Ivan spielen Schach. Sie macht einen Zug, nach dem Ivan ihr zornig die Figur wegnimmt und schimpft dabei auf Ungarisch. Beinahe hätte er mit einer Frau verloren. Plötzlich sagt Ivan, dass er müde ist und sofort nach Hause gehen muss. Die Szene veranschaulicht, dass er sich als Mann keine Niederlage, sogar bei so trivialer Sache, wie das Schachspiel mit einer Frau, zulassen kann. Man hat hier wieder mit Ivans negativer Wirkung zu tun.
- 6) 58. Szene in der Ungargasse – die Frau schaut ins Ivans Fenster, um nachzuprüfen, ob er zu Hause ist. Seine Wohnung ist aber dunkel und still. Sie versucht, ob die Tür des Haustors aufgeht. Sie ist geschlossen. Die Frau schlägt mit dem Faust gegen die Tür.
- 7) 74. Szene (Traum), Zugefrorener See – ein Telefon läutet, die Frau hebt den Hörer ab. Sie liegt auf einem zugefrorenen See, der schmilzt. Sie fällt ins Wasser, aber sie hält die Telefonschnur fest und schreit immer wieder „hallo“ ins Telefon. Sie versinkt immer tiefer. Diese Szene betont, wie wichtig die Telefonate mit Ivan für die Frau sind.
- 8) 95. und 96. Szene – die Frau spielt Schach mit sich selbst. Die Tatsache veranschaulicht, wie sehr sie Ivan vermisst, sie haben in Vergangenheit sehr oft miteinander Schach gespielt. In nächster Szene geht sie mit Malina zu einem Spaziergang in der Ungargasse und sieht zufällig Ivan mit seiner neuen Freundin. Das bringt sie aus dem Gleichgewicht, Malina bemerkt das. Schroeter lässt wieder ein negatives Bild von Ivan weg.
- 9) 99. Szene in der Wohnung Malinas und der Frau – die Frau arbeitet am Schreibtisch. Das Telefon klingelt. Sie hebt ab, Ivan ruft an. Er erklärt der Frau, dass er zur Zeit sehr beschäftigt ist und keine Zeit für sie hat.
- 10) 104. Szene im Stadtpark – die Frau und Malina gehen durch den Stadtpark und sprechen über die Männer. Die Frau sagt, dass die Männer unheilbar krank sind und die Frauen sich trotzdem mit ihnen beschäftigen und aus diesem Grund leiden. Malina spricht in dieser Szene einen markanten Satz aus: *Aber lieber quälen sich die Frauen wochen- und monatelang wegen eines Menschen, der keinen Gedanken an sie verschwendet!* (Jelinek 1991, 124).

Fünf Traumszenen wurden auch weggelassen, vor allem diese, in denen Ivan irgendwelche Rolle spielte. Der entscheidende Traum mit Faschismusmotiv, wo der Vater ein Richter in einem SS-Uniform ist, wurde jedoch behalten.

Der Regisseur hat bewusst vor allem die Szenen weggelassen, in denen eindeutig zum Vorschein kommt, dass Ivans Verhalten gegenüber der Frau, seine Gleichgültigkeit und Kaltblütigkeit, zu ihrer psychischen Zerstörung beigetragen haben.

Sogar, wenn Schroeter die Szenen direkt vom Drehbuch übernimmt, lassen sich entscheidende Änderungen an vielen Stellen erkennen. Und diese Änderungen nehmen wieder Ivan in Schutz, in dem Sinn, dass sein Zynismus nicht so anschaulich wie im Drehbuch ist. Schroeter hat viele Dialoge umgestaltet. Es lassen sich folgende Beispiele als deutlich veränderte Szenen anführen (Glechauf 1995, 146-162):

- 1) 22. Szene in Ivans Wohnung – das ist eine Liebesszene zwischen der Frau und Ivan. Sobald die Frau hereinkommt, stürzen sich die beiden aufeinander. Schroeter hat jedoch ein markanter Satz weggestrichen, den Ivan ausspricht: *Also keine Beziehungsdiskussionen jetzt, ich bitte dich!* (Jelinek 1991, 32)
- 2) 45. Szene im Café Central – diese Szene ist ein Beispiel für Veränderung bei den Dialogen. Schroeter lässt die Worte Ivans weg: *Ihr Frauen! Es quillt euch aus dem Mund...als ob Feuer in euch ausbrechen würde!* (ebd., 63)
- 3) 46. Szene im Kino – man sieht die Frau mit Ivan und seinen Kindern Bela und Andra im Kinosaal. Die Kinder schauen sich ein Zeichentrickfilm an. In Augen der Frau läuft aber ein Kostümfilm „Prinzessin von Kagran“. Schroeter hat Anfang dieser Szene vom Drehbuch nicht aufgenommen. Im Drehbuch spielt sich zuerst eine kurze Szene im Kinovorraum ab, wo Ivan die Karten kauft und die Kinder wegen ihres Verhaltens schimpft. Ausserdem benutzt Schroeter am Ende dieser Szene die ersten Worte der Szene Nr. 44, die aus dem Off ausgesprochen werden: *Pickt den Stern aus meinen Augen, eh' er funkelt, reißt das Gras aus meinen Braunen, eh' s weiß ist, werft die Tür zu in den Wolken, eh' ich stürze...* (ebd., 62).
- 4) 56. Szene in Wohnung Malinas und der Frau – im Drehbuch kommen neben der Frau und Ivan nur seine Kinder, Bela und Andra, vor. Im Film treten in dieser Szene auch andere Kinder auf, es sieht so aus, als ob eins der Kinder Geburtstag hätte. Die Frau holt eine Sahnetorte, die aber von Kindern demoliert wird. In diese Filmszene wird wieder das Märchen über Prinzessin von Kagran eingearbeitet. Schroeter übernimmt nicht die Worte der Frau: *Ich will ihn nicht mehr ohne die Kinder. Ich will beides* (Jelinek 1991, 81).
- 5) 73. Szene in Wohnung Malinas und der Frau – Schroeter hält sich an die Vorgaben des Drehbuchs bis auf eine Sache. In dieser Filmszene kommt zum ersten Mal die Flamme vor, während Malina die Frau nach ihrem Vater zwischen ihren Albträumen fragt. Ab jetzt gewinnt die Flamme im Film immer mehr an Bedeutung.

- 6) 93. Szene in Wohnung Malinas und der Frau – die Szene ist völlig verändert. Nur zwei Sätze werden dem Drehbuch entnommen. Das Geschehen wird jedoch anders angelegt. Im Drehbuch bearbeitet die Frau ihre Post. Im Film wirft sie alle Briefe aus der Schublade aus und zerstreut im ganzen Arbeitszimmer. Plötzlich beginnt der Schreibtisch zu brennen. Die Frau nimmt ein brennendes Papier in jede Hand und wirft das Papier schreiend zum Fenster hinaus. Das hat keine Entsprechung im Drehbuch.
- 7) 94. Szene in Wohnung Malinas und der Frau – im Drehbuch lässt die Frau einen Brief brennen und verbrennt sich dabei die Finger. Im Film verbrennt sie sich absichtlich Unterarm an einer Gasflamme.
- 8) 101. Szene in Wohnung Malinas und der Frau – im Drehbuch schneidet die Frau ihre Kleider genau in zwei Teile: Ober- und Unterteil, im Film zerstört sie sie ohne System. Noch dazu lässt sie die zerstörte Garderobe auf dem Boden liegen und entzündet ein Feuer.
- 9) 107 Szene in Wohnung Malinas und der Frau – die Dialoge werden im Film nach Vorgaben des Drehbuchs geführt. Zwei Sachen finden jedoch keine Entsprechung im Drehbuch: die Feuermetapher und das Telefongespräch. Im Arbeitszimmer der Frau brennt schon fast alles, das Feuer breitet sich immer mehr aus. Am Schluss der Szene tut die Frau so, als ob sie mit Ivan telefonieren würde. Das Telefon klingelt gar nicht, sie hebt sogar den Hörer nicht ab, nur spricht sie die Sätze, wie üblich bei Telefongesprächen mit Ivan aus.
- 10) 122. Szene in Wohnung Malinas und der Frau – in dieser Szene verschwindet die Frau. Die Filmszene unterscheidet jedoch bedeutsam vom Drehbuch. Im Drehbuch reißt die Frau den Klebestreifen von der Wand ab, ein Riss geht durch die Wand, es wird plötzlich hell wie von einem Blitzschlag und die Frau verschwindet. Das Verschwinden der Frau im Film ist weniger dramatisch als im Drehbuch. Sie lässt sich zuerst im Spiegel sehen, man hat ein Doppelbild der Frau vor Augen, dann entfernt sie sich einfach langsam von der Kameraauge und es sieht so aus, als ob sie in den Spiegel hineinginge.
- 11) 123. Szene in Wohnung Malinas und der Frau – in letzter Szene des Drehbuchs hört Malina den Kassettenrecorder ab und wirft die Kassette weg, zerreißt ein Bündel Briefe, räumt alle Spuren der Frau ab und geht einfach hinaus. Im Film nimmt er einige Briefe mit, zerreißt jedoch keine, er nimmt auch ein Buch vom Regal mit, als ob er einige Spuren der Frau behalten und nicht abräumen möchte. Er schließt die Tür hinter sich und geht auf Kamera zu. Die zwei letzten Szenen sind in Bezug auf die Kameraperspektive sehr markant: die Frau entfernt sich von der Kamera, Malina nähert sich dagegen der

Kameraauge. Die markanten Worte „ES WAR MORD“, die das Wesen des Romans und Drehbuchs bilden, sind hier nur die Worten einer wahnsinnigen Person und niemand wird sie ernst nehmen.

Wie man sieht, lassen sich viele bedeutsame Unterschiede im Szenar des Regisseurs und der Drehbuchautorin feststellen. Im Grunde genommen sind nur ungefähr 10 Szenen des Films mit dem Drehbuch völlig übereinstimmend. Sonst erkennt man kleine oder grosse Unterschiede, die aber nicht ohne Bedeutung bleiben. Dadurch hat man den Eindruck, dass der Film fern von dem Drehbuch liegt.

4.4 Kritik des Films

Der Film kam im Januar 1991 in die Kinos. Und weil Bachmanns Buch äußerst kompliziertes Werk ist, denn man kann es sowohl als einen Kriminalroman, als auch einen Liebesroman, oder einen psychologischen Roman lesen, war er mit grosser Interesse erwartet. Der Regisseur hat noch vor den Drehbucharbeiten vergewissert, dass er den Roman für das Publikum wiederentdecken will (Pfister 1991, 9). Auch der Produzent Thomas Kuchenreuther hat die Verfilmung geworben: *Das Budget von „Malina“ ermöglicht es dem Film, internationales Format zu haben. Bachmann und Jelinek sind Bestseller, Isabelle Huppert und Werner Schroeter sind Stars (...) Diese Formel ist die des Erfolgs* (Janke 2007, 344).

Statt des erwarteten Erfolgs löste der Film jedoch viele Diskurse aus. Der Film legte mehr Fragen als Antworten vor. Die Urteile der Filmkritiker und Literaturwissenschaftler waren von Anfang an aufgeteilt. Die einen kritisierten den Film wegen seiner Künstlichkeit und des Überflusses von Metaphern und Bildern. Die anderen betrachteten den Film von Werner Schroeter als höchst gelungene Literaturverfilmung (Gleichauf 1995, 213). Und obwohl „Malina“ von Werner Schroeter zahlreiche Preise erhielt, z.B. für den besten Film, für den Regisseur, für die Hauptdarstellerin, für die Montage und für die beste Kamera, wurde der Film zu keinem Publikumserfolg (Janke 2007, 343). Im Mai 1991 wurde der Film in Cannes international präsentiert und da verbreiteten sich wieder viele Kontroverse um den Film herum (Certha 1991, 9). Einige Gründe für den Misserfolg des Projekts versuchten die Filmkritiker nach den Internationalen Filmfestspielen von Cannes festzulegen. In Neuer Zürcher Zeitung konnte man im Mai 1991 über folgende These lesen: *Indem Schroeter Malina als verständnisvollen Partner der Frau zeigt, führt er ein unharmonisches Paar vor Augen, das die Grundthese des Buchs von der Unmöglichkeit einer guten Beziehung zwischen den Geschlechtern Lügen strafft. Malina als männlicher Doppelgänger der Frau kann demnach nicht von einem Schauspieler verkörpert werden (...) Malina als literarische*

Phantasie kann nur im Kopf, aber nicht vor Augen und Ohren spielen. An diesen grundsätzlichen Unverfilmbarkeit von Ingeborg Bachmanns Roman ist Werner Schroeter (...) ehrenvoll gescheitert (Neue Zürcher Zeitung 1991, 48).

Auch Jelinek war der Meinung, dass dieses mythische vielschichtige Buch voller Schönheit und Chaos eigentlich nicht zu verfilmen ist (Hörmann 1991, 94). Vielleicht auch deswegen sagt sie in einem der Interviews: *Ich werde sicher kein Filmbuch mehr schreiben* (Römhild 1991, 137). Schroeters filmische Adaptation kritisierten vor allem die Feministinnen für stereotypische Frauendarstellung (Janke 2007, 344). Alice Schwarzer schreibt nach der Filmerscheinung 1991 für „Die Zeit“ Folgendes über Schroeters Rezeption des Romans: *Er hat einfach nichts begriffen, schlimmer noch: Er dreht den Stoff um* (Schwarzer 1991, 42). So lauteten beispielweise die kritischen Schlagzeile der literaturwissenschaftlichen Artikel: „Barbarische Verfälscher“ (Koschel 1991, 34), „Ein feministisches Missverständniss“ (Schelbert 1991, 3), „War es Doppelmord?“ (Heidelberger 1993, 78), „Verkitscht oder verklärt? Eine Kontroverse“ (Krumpl 1991, 2). Irene Heidelberger-Leonard macht in ihrem Artikel Werner Schroeter zu einem „vierten Mann und Mörder“ des weiblichen Ich (Heidelberger 1993, 78).

Im Angesicht der scharfen Kritik hat jedoch Jelinek den Regisseur in vielen Interviews in Schutz genommen. Sie wiederholte, dass die Literaturverfilmung in sich schon eine Absurdität ist. Und zweitens, wenn man ein literarisches Werk bearbeitet, hätte es keinen Sinn, wenn man das Werk nicht von einer neuen Perspektive betrachten würde und dem Werk keine neuen Bilder entnehmen würde (Janke 2007, 344). Auch die anderen Literaturwissenschaftler waren derselben Meinung. So Kathrin Reulecke in Rundbrief: *Es wäre furchtbar, würde man's so verfilmen, wie es geschrieben steht* (Reulecke 1994, 34).

In vielen Rezensionen wurde jedoch die Erfahrung der neuen Bilder von Schroeter stark kritisiert. Und zwar die Feuermetapher als Todessehnsucht der Frau wurde als peinliche Anspielung an Bachmanns Tod bezeichnet (Janke 2007, 355).

Wahrscheinlich war der Film von Werner Schroeter wegen der Übertreibung bei den Metaphern und Bildern ein Misserfolg. Trotz weltberühmter Stars, die an dem Projekt teilgenommen haben: der bekannten Nobelpreisträgerin, die das Drehbuch lieferte, und hervorragender Schauspieler mit ihren eigenartigen Ausdrucksweisen hat sich die „Malina“-Verfilmung in der Geschichte der Filmindustrie nicht deutlich abgezeichnet.

Schlussbemerkungen

Der Roman „Malina“ ist das komplizierteste Werk von Ingeborg Bachmann. Man kann den Roman als eine Zusammenfassung des ganzen Schaffens von Bachmann bezeichnen. Hier findet man alle Haupt- und Nebenmotive der Literatur von Bachmann: Kriegsanspielungen, Kindererinnerungen, Weiterwirken des Faschismus im Alltag, Existenz- und Identitätskrise, Beziehungen zwischen Mann und Frau, Unterdrückung der Frau, der frühe Feminismus, Kritik der Nachkriegsgesellschaft. Es gibt keine eindeutige Interpretation des Romans. Alles hängt vom Sichtpunkt ab. Wenn man das Werk als Liebesdrama betrachtet, wird es anders wirken als wenn man es als Kriminalroman oder einen psychologischen Roman liest. Die Vielfalt der Themen und ihre Vielschichtigkeit bewirken, dass es fast unmöglich ist alle zugleich in Betracht zu ziehen.

Da sich Elfriede Jelinek schon vorher mit dem Phänomen von Bachmann beschäftigte, war sie dessen bewusst, dass, ein Drehbuch zu „Malina“ zu schreiben, keine einfache Aufgabe ist. Nur dank einer genauen Analyse und einer eingehenden Forschung der Bachmanns Werke, gelingt es Jelinek, mit ihrer Drehbucharbeit nicht in einer Sackgasse zu landen. Jelinek hat dem Roman einen Hauptthema entnommen und alle anderen Bachmanns Themen hat sie diesem Leitmotiv untergeordnet. In diesem Sinne hat sie den Roman vereinfacht. Aber zugleich hat sie nichts vom Roman weggelassen, nur hat sie einen bestimmten Rang den einzelnen Themen gegeben. Und so alle Kriegsanspielungen im Roman, die Erinnerungen an den Vater, die Beziehungen zwischen Mann und Frau dienen Jelinek dazu, um das Hauptthema in ihrem Drehbuch, und zwar die Unterdrückung der Frau, hervorzuheben. Sie hat dieses Thema durch Sexualität noch radikalisiert, aber sonst stimmt diese Konzeption mit dem Roman überein. Jelinek hat den Roman als ein Feminismusmanifest gelesen und so hat sie auch ihr Drehbuch gestaltet. Sie machte zum Hauptthema ihres Drehbuchs dieses Feminismusmanifest, denn gerade das erschien ihr, attraktiv für eine Verfilmung zu sein. Dank der Tatsache, dass Jelinek fast alle Bachmanns Motive aufnimmt, gilt ihr Drehbuch als eine bedeutsame Hilfe beim Verständnis des Romans.

Der Regisseur Werner Schroeter hat ganz anderen Weg ausgewählt. Einerseits wollte er dem Roman treu bleiben und die Vielschichtigkeit des Romans visualisieren. Und das macht er mithilfe der Bilder. Seine Bildmetaphern sind ebenso undurchsichtig und vieldeutig. Andererseits aber nimmt Schroeter seinem Film das Hauptgedanke des literarischen Werkes und des Drehbuchs weg: er schildert keine Unterdrückung der Frau. Ganz im Gegenteil, er

macht sie zu einer Selbstzerstörung, was vom Grunde aus der Bachmann Idee nicht entspricht. Hier scheitert also Schroeters Verfilmung.

Abgesehen davon wirkt der Film ohne jeden Zweifel sehr künstlich. Schroeter visualisiert die im Grunde genommen unverfilmhbaren Bachmanns Metapher. Noch dazu schafft er seine eigenen Metapher, die aber unklar bleiben. Und statt den Roman für den Zuschauer zu entschlüsseln, bildet Schroeter dadurch ganz neue Widersprüche. Schroeter hat offensichtlich die Grenze bei der Literaturverfilmung überschritten, wodurch sein Film zu ganz neuem Kunstwerk wurde und die Anknüpfungspunkte zu dem literarischen Werk verlor. Bei Verfilmung solches Romans wie „Malina“ darf man nicht alle literarischen Metaphern aufnehmen, denn das, was in der literarischen Sprache zugelassen ist, wird als das Bild zu einer reinen Künstlichkeit. Und so ist der Fall bei Schroeters Verfilmung. Im Grossen und Ganzen kann man feststellen, Werner Schroeter versuchte das zu visualisieren, was eigentlich unverfilmbar ist.

Bachmann gibt in ihrem Werk die Möglichkeit der vielen Blicke, den Roman kann man auf verschiedene Art und Weise lesen und gerade deshalb, lässt sich der Roman nicht erfolgreich verfilmen. Der Film präsentiert nur eine Sichtweise. Das aufgedrehte Bild ist starr, alle Zuschauer sehen es gleich und in der literarischen Sprache, besonders in der Sprache von Bachmann, lässt sich jeweils etwas Neues entdecken.

Ich neige der Ansicht zu, dass der Roman „Malina“ zu kompliziertes Werk ist, um es zu verfilmen und das war offensichtlich der Grund für Misserfolg des Projekts von Werner Schroeter.

Streszczenie

Przedmiotem niniejszej pracy jest porównanie powieści Ingeborg Bachmann „Malina” ze scenariuszem Elfriede Jelinek oraz adaptacją filmową w reżyserii Wernera Schroetera.

W pierwszym rozdziale pracy został nakreślony ogólny charakter twórczości Bachmann, jako, że nie można w pełni zrozumieć problematyki powieści bez ogólnej znajomości literatury tej austriackiej pisarki. Fenomen powieści „Malina” polega na tym, że jest to „dzieło kompendium”, które zawiera esencję wiedzy o twórczości Bachmann. Przedmiotem analizy pierwszego rozdziału stały się trzy przewodnie motywy literackie autorki: motyw wspomnień, motyw autobiograficzny oraz feminizm w dziełach Bachmann. W odniesieniu do tych myśli przewodnich wspomniane zostały następujące dzieła: „Jugend in einer österreichischen Stadt”, „Das dreißigste Jahr”, „Drei Wege zum See”, „Undine geht”, „Das Gebell” oraz „Das Buch Franzia”.

Drugi rozdział pracy jest dokładną interpretacją powieści „Malina”. Analizie poddane zostały występujące postacie i akcja powieści, język powieści oraz tematy przewodnie, które autorka podejmuje, tj. nawiązanie do drugiej wojny światowej, stosunki damsko-męskie i szeroko pojęty w nich faszyzm oraz krytyka społeczeństwa powojennej Austrii. Motywy przewodnie powieści to podobnie jak w przypadku ogólnej charakterystyki twórczości: wspomnienia senne, motyw autobiograficzny oraz jedyny w swoim rodzaju manifest feministyczny.

W kolejnym rozdziale pracy zawiera się odpowiedź na pytanie, dlaczego Jelinek zdecydowała się na współpracę z reżyserem i co spowodowało, że podjęła się pracy nad tak skomplikowanym dziełem. Ponad to zbadane zostały cechy charakterystyczne scenariusza Elfriede Jelinek: przedstawienie postaci, dygresje autora oraz dialogi. Kolejnej analizie poddane zostały podobieństwa i różnice pomiędzy tekstem pierwotnym tj. powieścią a scenariuszem. Porównane zostały występujące postacie, ich cechy charakterystyczne, język dzieł oraz tematyka. W tej części pracy stwierdzono, jakie elementy powieści zostały pominięte, a jakie wręcz przeciwnie, wyeksponowane oraz które sceny w ogóle nie znajdują odzwierciedlenia w powieści.

Ostatni rozdział pracy traktuje o adaptacji filmowej dzieła w reżyserii Wernera Schroetera. W tej części pracy zawiera się odpowiedź na kluczowe pytanie, dlaczego Werner Schroeter zdecydował się na nakręcenie filmu właśnie do tego niezwykle złożonego dzieła Bachmann. Rozdział ten dokładnie analizuje język ciała aktorów, charakterystyczny dla tego medium, jakim jest film. Wnikliwie porównane zostały powieść i scenariusz z końcowym produktem

całego projektu tj. filmem. Nakreślone zostały podobieństwa i różnice w poszczególnych scenach oraz zmiana chronologii scen. Wskazane zostały również elementy filmu, które nie znajdują odzwierciedlenia ani w powieści, ani w scenariuszu. Przede wszystkim jednak stwierdzono fundamentalne różnice, które decydują o całkowicie odmiennym rozumieniu dzieła przez autorkę scenariusza i reżysera. Jelinek wyeksponowała jako temat przewodni scenariusza szeroko pojęte prześladowanie kobiety. Schroeter przekształcił je w psychiczną autodestrukcję.

W ostatniej części pracy przytoczone zostały oceny filmu przez krytyków literackich i filmowych. Opinie te pozwalają zrozumieć, dlaczego film Wernera Schroetera nie wpisał się do historii kina i nie odniósł oczekiwanej sukcesu. Jako główne przyczyny porażki podane zostały przesadna metaforyka filmu oraz niemożność zobrazowania większości elementów powieści „Malina”.

Anlage

1. Die Fotos vom Filmplan:¹²



Malina und die Frau



Die Frau und Feuermetapher von Werner Schroeter

¹² Janke, Pia (Hrsg): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen, Wien 2007, S. 354/358

2. Der Zeitungsartikel nach der Filmpremiere:¹³

MONTAG, 14. JÄNNER 1991

DER STANDARD KULTUR

Ingeborg Bachmanns „Malina“ als Film von Werner Schroeter und Elfriede Jelinek

Die Bachmann war wohl gerechter zu Männern

Elfriede Jelinek im Gespräch über ihr Drehbuch zu „Malina“

Michael Cerau und Alexander Horwath

Am Donnerstag läuft Werner Schroeters Verfilmung des einzigen zu Lebzeiten veröffentlichten Romans von Ingeborg Bachmann am. „Malina“ wurde vom Münchner Kinobetreiber Thomas Kuchenreuther, der erstmal als Produzent (Co-Produzent *Neuer Studiofilm Wien*) wirkte, mit 50 Millionen Schilling auf die Beine gestellt. Der Film mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle soll im Mai in Cannes international präsentiert werden.

Das Drehbuch lieferte Elfriede Jelinek: DER STANDARD sprach mit ihr über ihre Umsetzung der Bachmann-Vorlage und ihre Einschätzung des filmischen Endergohnisses.

STANDARD: Vergleicht man den Film *Malina* mit dem Roman Ingeborg Bachmanns, scheint aus einem Buch über das „allgemein menschliche Problem des Sprach- und Weltverständes ein Drama der Leidenschaft geworden zu sein.“

Jelinek: Wenn das Ganze als eine Selbsterförlung anlegt, sind die Männer ja wirklich nur Zitate. Der Wer-

einmal: „Das ist mein Kopf.“

STANDARD: Im Film hat man plötzlich den Eindruck, er ist nur ein anderer Ivan.

Jelinek: Es ist schwierig, eine solche Identität filmisch auszudrücken. Außerdem ver-selbständigt sich Malina gegen Ende des Romans als Figur. Sie wird zum Dämon-Ich. Es ging mir darum, daß der Frau-der Raum ihres Sprechens nicht gelassen wird, daß der Mann ihn ausfüllt.

(Man kann diese Konstellation im Film wahrscheinlich nur als eine simple Dreiecks-geschichte zeigen), noch dazu, wenn der Regisseur der weiblichen Hauptfigur viel mehr Interesse zuwenden als den beiden Männern, was ja, glaube ich, der Fall ist...

STANDARD: ...Was auch schon in der Besetzung eindeutig ist: Die Bläßlichkeit der beiden Herren ist kaum zu über-bieten.

Jelinek: Wenn man das Ganze als eine Selbsterförlung anlegt, sind die Männer ja wirklich nur Zitate. Der Wer-

Manches habe ich natürlich stärker in die 80er Jahre transponiert durch größere Drastik, auch sexuell.

STANDARD: Glauben Sie, daß es erforderlich war, der Bachmann da unter die Arme zu greifen?

Jelinek: Ich betrachte das nicht als Unter-die-Arme-Greif-en. Sie hat in vielen Inter-vIEWS gesagt, daß Sexualität kein Thema in ihrer Literatur ist. (Die Dinge, die sie sehr wohl geschrieben, aber nicht für diesen Roman herangezo-gen hat, widerlegen das aber.)

STANDARD: Schroeter wollte die Sequenz über den Vater am liebsten streichen, für ihn geht es um eine Selbsterstörung.

„Es war Mord“

Jelinek: Man kann das Buch nicht ohne den Vater sehen. Er ist der dritte Mann. Es gibt viele Zitate, daß er der eigentliche Mörder ist. Ein Roman, dessen letzter Satz lautet „Es war Mord“, hat schon eine sehr starke Schuldzuweisung, auch wenn sie nicht Re-

„Malina“-Regisseur Werner Schroeter antwortet auf Stich-worte von STANDARD-Mitarbeiterin Eva Pfister.

„Ich habe es nie geschafft, den Roman ganz zu lesen. Bevor ich den Film machte, habe ich den Roman gemacht. Das ist ja auch ein Versuch zur Liebe. Man befindet sich permanent in einer Wellen-

„Der Roman ist ja aus Paro-dietechnik entstanden. Sie hat von Algernon Blackwood bis Poe ganze Sätze übernommen und in einen neuen Kon-text gestellt. In ihrer eigenen Sprachlosigkeit hat sie sich der Sprache anderer bedient. Das ist ja auch ein Versuch zur Liebe. Man befindet sich permanent in einer Wellen-

Spiegelbild war Isabelle Hup-pert. Sie hat sich auf diese merkwürdige Person eingelassen und ist in dem Film wirklich – grandios – ist gar kein Ausdruck. Der besonde-re Spaß dabei war wirklich, bei einem Frauenthema unter lauter Frauen, als einziger Mann herumzutunzen. Ich war der Hahn im Korb.“

Elfriede Jelinek: „Vielleicht mußte es eine simple Dreiecksgeschichte werden.“ Foto: Cremer

„Ich bin zur Bachmann geworden“

¹³ Der Standard, Wien 14.1.1991, S. 9

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Bachmann, Ingeborg: *Das Buch Franza*, München 2004
- Bachmann, Ingeborg: *Das dreissigste Jahr. Text und Kommentar*, Bamberg 2004
- Bachmann, Ingeborg: *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, München 1995
- Bachmann, Ingeborg: *Jugend in einer österreichischen Stadt*, In: *Werke Bd. 2*, München 1978
- Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Frankfurt a.M. 1971
- Bachmann, Ingeborg: *Werke Bd.3*, München 1978
- Bachmann, Ingeborg: *Werke Bd.4*, München 1978
- Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München 1991
- Frisch, Max: *Montauk*, Frankfurt am Main 1991
- Jelinek, Elfriede: *Das Drehbuch. Malina*, Frankfurt am Main 1991

Sekundärliteratur:

- Albrecht, Monika/Göttsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2002
- Arnold, H. L.: *Text & Kritik Sonderband. Ingeborg Bachmann*, München 1984
- Baum, Wilhelm: *Klagenfurt. Geschichte einer Stadt am Schnittpunkt dreier Kulturen*, Wien 2002
- Beicken, Peter: *Literaturwissen für Schule und Studium*, München 1978
- Cerha, Michael / Horwath, Alexander: *Die Bachmann war wohl gerechter zu Männern*, In: *Der Standard*, Wien 14.1.1991
- Duden-Deutsches Universalwörterbuch, [CD ROM], Mannheim 2003
- Gleichauf, Ingeborg: *Mord ist keine Kunst. Der Roman „Malina“ von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film*, Hamburg 1995
- Göttsche, Dirk / Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg 1993
- Heidelberger-Leonard, Irene: *War es Doppelmord? Anmerkungen zu Elfriede Jelineks Bachmann-Rezeption und ihrem Filmbuch „Malina“*, In: *Elfriede Jelinek. Text +*

Kritik 117, München 1993

Höller, Hans (Hrsg.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*, Wien 1982

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

Janke, Pia (Hrsg): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“.* Mediale Überschreitungen, Wien 2007

Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge: *Barbarische Verfälscher. Anmerkungen zum Filmbuch und Film „Malina“*, In: *Journal* 128/1991

Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge (Hrsg.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann*, München 1989

Krumpl, Doris / Riese, Katharina: *Verkitscht oder verklärt? Eine Kontroverse*, In: *Falter* 5/1991

Mayer, Mathias (Hrsg.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, Stuttgart 2002

Pfister, Eva: *Ich bin zur Bachmann geworden. Interview mit Werner Schroeter*, In: *Der Standard*, Wien 14.1.1991

Pichl, Robert (Hrsg): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, Wien 1982

Reulecke, Kathrin: *Es wäre furchtbar, würde man's so verfilmen, wie es geschrieben steht. Werner Schroeters „Malina“-Verfilmung*, In: *Rundbrief* 42/1994

Römhild, Dorothee: *Zur Verfilmung von Ingeborg Bachmanns „Malina“*, In: *Diskussion Deutsch* 142 /1995

Schelbert, Corinne: *Ein feministisches Mißverständnis*, In: *Die Wochenzeitung* 18/1991

Schwarzer Alice: *Die Hölle ist die Hölle*, In: *Die Zeit*, Hamburg 11.01.1991

Stoll, Andrea: *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt am Main 1991

Weigel, Hans: *Im Memoriam*, Graz/Wien/Köln 1979

Wiener Zeitung, Wien 04.10.1991

Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek in Kurt Bartsch und Günter A. Höfler (Hrsg): *Elfriede Jelinek. Dossier 2*, Graz/Wien 1991

Wohmann, Gabriele: *Nachtwald voller Fragen in Ingeborg Bachmanns „Malina“*, In: *Der Spiegel*, Hamburg 29.03.1971

Internetseiten:

http://de.wikipedia.org/wiki/Ingeborg_Bachmann

http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_K%C3%A4rntens

http://de.wikipedia.org/wiki/Elfriede_Jelinek

www.arte.tv/de/kunst-musik/buchtipps/Alle_20Rezensionen/A-

C/Ingeborg_20Bachmann_20und_20Elfriede_20Jelinek/723082.html

<http://wwwpreiseusw.blogspot.com/2005/12/preise-und-auszeichnungen-und.html>

<http://fr.truveo.com/Eine-Show-im-Zwielicht/id/3324145625>

<http://www.arte.tv/de/Ingeborg-Bachmann-und-Elfriede-Jelinek/724042.html>

http://www.agencesimpson.fr/IMG/jpg/carriere_mathieu_2.jpg

http://kultura.hu/img/upload/200807/CanTogayJanos_crop_allo.jpg