

Universität Wien
Institut für Germanistik
Neuere Deutsche Literatur
Bachelor-Seminar: Elfriede Jelinek
Sommersemester 2013
Dozentin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia
Janke

Wien, den 31. Juli 2013

Das Leben erzählen, wie es wirklich ist.

Jelinek reflektiert das Erzählen von Figuren und Wirklichkeit in der Romanverfilmung „La Pianiste“ und in ihrem eigenen Schreiben in einem Essay über Michael Haneke.

Bachelor-Arbeit von Eva Przybyla

Matrikel-Nr.: a1163050
Theresiengasse 32/3
1180 Wien

E-mail: przybyla.eva@gmail.com
Telefon: +43680 5582480

Ich danke meinen WG-Chaoten, meinem Vater, Daniel und besonders Nikola.

Plagiatserklärung

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Ort/Datum/Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Zu Jelineks Essayistik.....	7
3. Die Techniken des intermedialen Essays von Christoph Ernst.....	8
4. Die Reflexion des literarischen Diskurses mit Hilfe des filmischen Diskurses im Essay „Im Lauf der Zeit. Vorwort“.....	10
5. Subjektivierungen und Objektivierungen.....	12
6. Kritik an der Verfilmung.....	15
6.1. Objektstatus der Figuren in Haneke's Interpretation.....	15
6.2. Handlung	16
6.3. Berechenbarkeit.....	17
6.4. Resumée der Filmkritik.....	19
7. Die Forschung zur Erzählinstanz in Jelineks Prosa.....	20
8. Jutta Schlichs Untersuchung der Narrativität in „Lust“	21
8.1. Der faszinative Erzählvorgang.....	22
8.2. Der reflektive Erzählvorgang.....	23
8.3. Die Verbindung beider Erzählvorgänge.....	24
8.4. Essayistisches in der Erzählform.....	25
8.5. Die Möglichkeit der filmischen Transposition der Erzählvorgänge.....	25
9. Durch Reduktion zur Erfahrbarkeit der Realität.....	27
10. Die Thematisierung des biografischen Schreibens im Essay.....	27
11. Eine Kollektivbiografie.....	28
12. Schlussbemerkung.....	30
13. Literaturverzeichnis.....	32
14. Anhänge.....	35

1. Einleitung

Erika Kohut ist eine Klavierlehrerin, gescheiterte Solopianistin, die ihre Schüler quält, ihren Ausgleich zur Strenge des Alltags im Konservatorium in Pornokinos sucht und sich dabei noch für eine ganz besondere Frau hält, die mit dem Pöbel nichts gemein hat.

Dies ist ein Lebenszeugnis im Stil der "Anthologie von Existenzen" von Michel Foucault, in denen er Schicksale von Menschen versammelt, die in Kontakt mit der Macht gekommen sind.¹ "Einzigartige Leben, die ich weiß nicht durch welche Zufälle, zu sonderbaren Dichtungen geworden sind".² Foucault versuchte in jener Anthologie das Leben infamer Menschen, also solche, die nie Teil der kanonisierten Menschengeschichte wurden und doch viel über sie aussagen, zu archivieren. Ihre Schicksale zeigen die zerstörerische Kraft von Diskursen und von Machtstrukturen. Aber diese Schicksale haben im Gegensatz zu Erika Kohut wirklich existiert. Ändert dies etwas an dem, was in „Die Klavierspielerin“ erzählt wird?

In dieser Arbeit wird der Wirklichkeitsanspruch Jelineks an ihre Figuren untersucht. Dieser zeigt sich gerade in der Reibung an der Verfilmung von Michael Haneke, der aus dem Roman ein eigenes Kunstwerk zog. Jelinek schrieb einen Essay über die Verfilmung, der hier auf die unterschiedliche Erzählweise von Film und Literatur untersucht werden soll, um daraus Jelineks Figurenpoetik zu extrahieren. Die Grundfrage lautet:

Wie reflektiert Jelinek in ihrem Essay „Im Lauf der Zeit. Ein Vorwort“ das Erzählen von Figuren und Leben im Film und was sagt sie damit über ihre Poetik aus?

Das "Leben" deutet bereits auf den Realismus des Films, die Komplexität der Wirklichkeit und die Schwierigkeit ihrer Erzählbarkeit hin. In diesem Aufsatz wird herausgearbeitet wie Haneke und Jelinek sich dieser Problematik stellen. Die These ist, dass Jelineks Wirklichkeitsdarstellung ein politisches Ziel verfolgt und ihre Kritik an der Verfilmung im Essay deshalb in der Verfehlung des politischen Anspruchs ihrer Figurenkonzeption wurzelt.

Zur Methode

1 Foucault, Michel: „Das Leben der infamen Menschen“ [1977]. In: Fetz, Bernhard/ Hemecker, Wilhelm (Hg.): Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin/ New York: Walter De Gruyter GmbH & Co.KG 2011, S.257-276.

2 Foucault 2011, S.257.

In dieser Arbeit werde ich die Forschungsfrage durch die Analyse des Essays beantworten. Dabei gehe ich hermeneutisch vor, indem ich Selbstaussagen Jelineks und Hanekes neben der Forschungsliteratur zur Narratologie Jelineks und zu Hanekes Transposition im Laufe einer vertiefenden Lektüre heranziehe. Die Verwendung von Interview-Aussagen von Elfriede Jelinek und Michael Haneke erscheint mir gerechtfertigt, da dies in dem Großteil der Forschungsliteratur auch geschieht und sowohl die Autorin als auch der Regisseur im Bezug auf das Thema ebenso gute InterpretInnen ihrer eigenen Werke sind wie die ForscherInnen: Die Aussagen beider Seiten decken sich meist. Den biografiethoretischen Ansatz betrachte ich als adäquate Beschreibungsmethode des Wahrheitsanspruchs von Elfriede Jelineks Schreiben. Sie selbst wirft die Frage von Realität und Darstellung auf und diese Debatte ist bereits seit der griechischen Antike in der Biographik verankert.

Zur Vorgehensweise

In dieser Arbeit werde ich einen Essay zur Verfilmung des Romans „Die Klavierspielerin“ von Michael Haneke auf die Reflexion der Medialität des Films und auf Aussagen zur Transposition untersuchen. Dafür verorte ich zunächst den Essay im Werk Jelineks und analysiere ihn dann mit Hilfe des Entwurfs einer Gattungstheorie der Essayistik von Christoph Ernst. Dabei werde ich die Kontrastierung des literarischen Diskurses mit dem filmischen Diskurs im Essay untersuchen. Dann analysiere ich Jelineks zentrale Kritikpunkte an der Verfilmung. Aus dem Negativ des Films arbeite ich das Positiv der literarischen Narratologie Jelineks heraus. Anhand von Jutta Schlichs detaillierter Analyse der Erzählvorgänge in „Lust“ erläutere ich Jelineks Erzählen von Figuren und "Leben". Dann beantworte ich die Frage, ob die Erzählvorgänge Jelineks in den Film transponierbar sind und ziehe dafür einen weiteren Essay von Jelinek heran. Von der Diskussion der Verfilmbarkeit leite ich über zu der politischen Funktion des Erzählens von Leben in Jelineks Prosa. Zuletzt verbinde ich Jelineks Figurenpoetik mit einem biografiethoretischen Ansatz von Pierre Bourdieu. Ein Resümee erfolgt in der Schlussbemerkung.

Anmerkung zur Zititation des Primärtextes: Aufgrund der digitalen Erscheinungsweise des Essays auf Elfriede Jelineks Homepage, verzichte ich bei Zitaten aus „Im Lauf der

Zeit“ auf die Angabe von Seitenzahlen. Ich kenne Zitate aus dem Essay „Im Lauf der Zeit. Ein Vorwort.“ so (Essay I) und Zitate aus dem Essay „Lost Highway“ so (Essay II). Ein Ausdruck der verwendeten Versionen der Essays liegt dieser Arbeit bei.

In der vorliegenden Arbeit werden innerhalb der Komposita aus Gründen der leichteren Lesbarkeit männliche Formen benutzt. Diese sind als nicht geschlechtsspezifisch zu betrachten.

2. Zu Jelineks Essayistik

Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist der Essay „Im Lauf der Zeit. Vorwort.“, der unter den Texten Jelineks auf ihrer Homepage <http://elfriedejelinek.com> unter dem Titel „Michael Haneke“ auffindbar ist. Der Essay steht in der Sparte „Zum Kino“ auf und wurde, so zumindest auf der Seite angegeben, am 4.9.2001 hochgeladen. Der Essay wurde demnach vier Monate nach der Vorführung und Auszeichnung der Verfilmung des Romans „Die Klavierspielerin“ von Michael Haneke in Cannes veröffentlicht. Mit dem Essay hatte Elfriede Jelinek vermutlich die Ambition, zu ebenjener Preisverleihung Stellung zu nehmen. Außerdem erlangten durch die Verfilmung die Themen ihres Romans und dessen autobiografische Bezüge wieder die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Deshalb liegt die Annahme nahe, dass sie sich auch in diesem Diskurs äußern wollte. Als Plattform wählte sie ihre Homepage, die bereits über 20 Jahre besteht³. Dieser Veröffentlichungsraum hat die Jelinek-Forschung schon oft mit bibliographischen Schwierigkeiten konfrontiert. Änderungen der zahlreichen Essays werden auch nach ihrem Erscheinen vorgenommen und viele werden in geänderten Fassungen in anderen Medien publiziert.⁴ Die Unüberschaubarkeit der Reichweite und Verfassung der ca. 500 Essays ist ein basales Problem der Forschung. Die Forschungssituation zu Elfriede Jelineks Essayistik fasst Peter Clar zusammen:

„Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der bisher auf rund 500 Titel angewachsenen Gattung fehlt weiterhin – eine Aufgabe, die auch darin bestünde, die Texte im Hinblick auf ihre unterschiedlichen Funktionen, Macharten, Längen etc. genauer zu analysieren.“⁵

³vgl. Lamb-Faffelberger: „Der universelle Raum des Nichts“; Elfriede Jelineks Texte im Internet. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Jahrbuch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. Preasens Verlag 2011, S.126.

⁴ Clar, Peter: Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte. In: Jelinek-Jahrbuch 2011, S.73.

⁵ Clar, Jelinek-Jahrbuch 2011, S.70.

Seit der Publikation dieses Beitrags im Jelinek-Jahrbuch 2011 sind keine weiteren Analysen der Essays aufzufinden.

In seinem einleitenden Aufsatz zeigt Peter Clar die Schwierigkeit der Bestimmung distinkter Eigenschaften der Essays von Elfriede Jelinek. Über die Diskussion eines Artikels im Metzler-Literaturlexikon zu den Merkmalen des Essays bemerkt Clar, dass die „assoziative Gedankenführung“, die „Abschweifungen“, das „variationsartige Umkreisen eines Fragekomplexes“, die „Wechsel der Perspektiven“ oder die „bisweilen einseitige Standpunktauswahl“, das „Durchspielen von Denkmöglichkeiten“, die „Paradoxa“ und „Provokationen“ oder der „stets absichtsvolle[r] Subjektivismus [...] mit dem Ziel, Reaktionen, Denkanstöße beim Leser auszulösen“, nicht nur in ihren Essays zu finden seien, sondern auch in anderen „Großtexten“ von Elfriede Jelinek.⁶ Dies sagte Jelinek selbst bereits in dem Interview mit Michael Haneke, geführt von Claire Mellini: „[Mes livres] se rapprochent d'ailleurs plus de l'essai satirique que du roman.“⁷

Die Essays sind auf der Homepage nach Themen geordnet. Die Themen sind das Theater, Österreich, das Kino, Kunst u.a.

In der Sparte „zum Kino“ lassen sich die Essays, die von Lobeshymnen auf den Schauspieler Peter Lorre und den Regisseur David Lynch über die Betrachtung des Genres des Gruselfilms bis hin zur reportageartigen Darstellung des Filmregisseurs Werner Schröter reichen, nicht auf bestimmte Merkmale subsumieren. Aus den angeführten Gründen werde ich also den Essay „Im Lauf der Zeit. Vorwort.“ einzeln untersuchen, ohne dabei paradigmatische Aussagen über Jelineks Essayistik treffen zu können. Stattdessen werde ich versuchen – auf die Beobachtung Peter Clars hin – Ähnlichkeiten des Schreibverfahrens des Essays mit dem Großtext „Die Klavierspielerin“ aufzuzeigen.

3. Die Techniken des intermedialen Essays von Christoph Ernst

Zur näheren Beschreibung der Techniken des Essays „Im Lauf der Zeit. Vorwort.“ ziehe ich den gattungstheoretisch sehr differenzierten Ansatz von Christoph Ernst zur

⁶ Clar, Jelinek-Jahrbuch 2011, S.71.

⁷ Haneke, Michael im Interview mit Jelinek, Elfriede, geführt von Mellini, Claire: Désaccords mineurs pour piano forte. La Pianiste. Erschienen in: Synopsis. Le Magazine du scénario. N.15. September-October 2001, S.54.

„Essayistischen Medienreflexion“⁸ heran. Ernst grenzt die Techniken des postmodernen „unheimlichen Essayismus“⁹, dessen Beginn um das Ende des zweiten Weltkriegs gesetzt ist, auf die Betrachtung ihrer medialen Problematisierungen ein. Dabei untersucht er die Medienreflexion der Essays der Postmoderne nicht auf ihre medienkritischen Aussagen, sondern auf ihre Form, mittels derer Medien reflektiert werden. Zentral für seine Arbeit ist der Begriff der „essayistischen Differenz“, der als Voraussetzung für das Essayistische *„die Wiedereinschreibung der Differenz zwischen Darstellungsweise und Zugangsweise auf der Ebene der Darstellungsweise eines Diskurses“*¹⁰ (Kursiv-Setzung vom Autor übernommen) festmacht. Im Fall eines literarischen Diskurses, in den sich ein Essay einschreibt, würde diese bedeuten, dass der Essay literarische Themen zum Gegenstand hat, der Zugang also literarisch ist, die argumentative Darstellungsweise jedoch aus dem philosophischen Diskurs übernommen wurde oder vice versa. Die Differenz zwischen diesen Darstellungsweisen bzw. Funktionsweisen der Diskurse wird im Essay „wiedereingeschrieben“, indem durch dieses Verfahren die Grenzen eines Diskurses und der Beginn eines anderen ausgelotet werden.

Die Argumentation eines Essays über die Literatur dient der Erweiterung des literarischen Diskurses und seiner Selbstreflexion. Die explizite Verwendung diskursfremder Techniken ermöglicht es, die Darstellungskonventionen des literarischen Diskurses zu hinterfragen. „Die „essayistische Differenz“ ist demnach die Beobachtung zweiter Ordnung eines Diskurses durch den Essay, einerseits intradiskursiv und andererseits interdiskursiv¹¹. Es kann sich bei dem kritischen Essay jedoch nicht um eine Metatheorie handeln, da der Essay durch die Verwendung der literarischen oder argumentativen Verfahren seines eigenen Diskurses an den jeweiligen Diskurs gebunden ist.“¹²

Unter Bezugnahme auf Lyotard erörtert Ernst den Widerstreit der Diskurse innerhalb eines Essays.¹³ Demnach lassen sich keine allgemeingültigen ästhetischen Merkmale für Essays formulieren, sondern ein ästhetisches Prinzip ist beobachtbar, das beide

8 Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexion. Die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 159-185.

9 Ernst 2005, S.13.

10 Ernst, 2005, S.168.

11 Ernst, 2005, S.169f.

12 Ernst 2005, S.171.

13 Ernst 2005, S.179ff.

verwendete Diskursstrategien konfligieren lässt. Der Widerstreit der Sätze entsteht durch die zwanghafte Verkettung von Sätzen nach Lyotard. Im Essay werden die Sätze nach den Satzverwendungsregeln des literarischen und des philosophischen Diskurses verkettet. Dies führt die Strategien der Diskurse in einen Widerstreit. Der Konflikt zeigt sich oberflächlich in der Darstellung, aber zugleich macht er auf die Strategien, die Tiefenschichten eines Diskurses. Der Widerstreit wird deutlich in dem Zögern des Essays, d.h. in einem selbstreflexiven, Entscheidungen verschiebenden Schreiben.

In einem Essay herrscht laut Ernst häufig das „Zögern vor dem Wie der Darstellung“.¹⁴ Der Essay erkundet auf diese Weise das Mögliche und das Unmögliche eines Diskurses, erhebt aber dabei keinerlei Anspruch auf Systematik. Ein wissenschaftlicher Anspruch wird von der mangelnden Trennung von Objektsprache und Metasprache unterwandert. Dies ermöglicht einen „direkteren Anschluss“¹⁵ an den Diskurs, der thematisiert wird. Methode und Darstellung eines Essays lassen sich daher nicht trennen. Der „unheimliche Essayismus“ arbeitet nicht zielgerichtet, sondern begreift die essayistische Tätigkeit als fragendes Schreiben, das primär weitere Fragen aufwirft.¹⁶

4. Die Reflexion des literarischen Diskurses mit Hilfe des filmischen Diskurses im Essay „Im Lauf der Zeit. Vorwort“

Die „Grundzüge einer Theorie des Essayismus“ von Christoph Ernst ermöglichen in diesem Kapitel eine genauere Untersuchung der Argumentationslinie, Intermedialität und Form des Essays „Im Laufe der Zeit. Vorwort“. In jenem besteht die *essayistische Differenz* zwischen dem Film- und dem Literaturdiskurs, ausgelöst durch die Differenz zwischen dem Roman „Die Klavierspielerin“ und dessen Verfilmung „La Pianiste“ (2001) von Michael Haneke. Der literarische Diskurs dominiert das Themenkontingent des Essays, da die Sprechinstanz, Elfriede Jelinek, die wiederholt als „Ich“ auftritt, sich dem literarischen Diskurs zuordnet. Der filmische Diskurs wird von dieser Sprechinstanz herangezogen, um das eigene Schreiben zu reflektieren. Im Vordergrund stehen die Darstellung von Figuren und das "Erzählen von Leben". Die Techniken des Films, die zur Konfrontation mit den literarischen genutzt werden, sind die technische Eigenschaft des erzwungenen Zeitvergehens, Subjekt- und Objektkonstruktionen, die Instanz des schaffenden Regisseurs, die Berechenbarkeit und das limitierte Format des

¹⁴ Ernst 2005, S.174.

¹⁵ zit. nach: Ernst 2005, S.177.

¹⁶ Ernst 2005, S.180ff.

Films.

Die Darstellungsweise des Essays erfolgt sprachlich und fotografisch, denn den Abschluss des Essays bildet ein Portrait von Michael Haneke mit Isabelle Huppert und Annie Girardot vor fotografierenden Journalisten auf dem roten Teppich bei den Filmfestspielen in Cannes.

Die Darstellungsweise ist, da sprachlicher Natur, auf medialer Ebene die der Literatur. Da der Film mit Bildern arbeitet, ist hier keine originäre Verkettung von filmischer und literarischer Darstellungsweise möglich. Dennoch unterwirft sich das Sprechen offenbar dem Format des Films, was in dem Abbruch des „Ausschweifens“ (Essay I) deutlich wird:

„wir haben nur eineinhalb bis zwei Stunden dafür, und mehr hätte niemand für mein Schicksal übrig, doch ich schweife ab, und das darf der Film nicht, es ist ja vorher alles genau festgelegt worden, auch die Ausschweifungen, ich meine die Abschweifungen, [...]“ (Essay I)

Die Zeit für das Sprechen ist begrenzt und vorher von einer höheren Instanz genau kalkuliert. Innerhalb der Rechnung muss sich das „ich“ auch das „Ausreden“ im filmischen Rahmen erkämpfen:

„[...] lassen Sie mich ausreden, denn Ausreden fürs ungelebte Leben gibt es nicht [...]“ (Essay I)

Der filmische Diskurs wird eingeführt mit seinem Prinzip des Zeitvergehens, erkennbar am Titel des Essays, das essenziell für den Film ist. Ohne die Aufeinanderfolge der mehr als 16 Bilder pro Sekunde gäbe es keinen Film. Die Bewegung ist zwingend, ebenso wie in einem Leben, das erzählt wird. Der Unterschied sei jedoch, dass der Film „berechenbar“ sei und in der Praxis auch bis ins letzte Detail berechnet würde. Im Film wird das Leben zum Objekt von „Berechnungen“ (Essay I), also zu einem Gegenstand, der in ein vom Medium definiertes Zeitfenster und Format von einem Subjekt, dem Regisseur, eingepasst wird. Diese Beobachtung des filmischen Schaffensprozesses leitet die Sprechinstanz des Essays zu den Fragen, ob das Leben Objekt oder Subjekt sei, und der Künstler ein Subjekt, der Objekte schafft. Es wird die Frage aufgeworfen, ob die „Technologie“, die auch die Filmtechnik umschließt, das Leben „machbar“ erscheinen lasse. Die Sprechinstanz zweifelt durch die Konfrontation mit dieser Annahme des Films an ihrer eigenen, literarischen Figurenkonzeption. Das Subjektverständnis der

Figuren im Film gibt der Sprechinstanz Anstoß zu einer Reflexion über das Ausnutzen von Figuren für die Erschaffung von Kunst. Sie überführt die literarische Vorlage „Die Klavierspielerin“ und sich selbst der Ausnutzung der Figuren, relativiert diese jedoch mit der Feststellung, dass „diese Kunst-Ödnis, vor der jeder zu Recht Angst hat, [...] trotz allen intrikaten Planungen nicht beherrschbar [ist]!“ (Essay I). Ab dieser Feststellung zerfällt die Infragestellung der Figurenkonzeption im Roman durch den Film. Die Sprechinstanz trennt die Kunstansprüche von Literatur und Film und wertet erstere gegenüber der Verfilmung auf. Das Leben zu erzählen gelingt mit der Literatur besser, da sie akzeptiert, „daß Das Alles nicht planbar ist“(Essay I).

Diese letzte Passage des Essays mutet weniger fragend als konstatierend an, was dem von Ernst analysierten Essayistischen als fragendes Denken, das sogar die eigene Fragestellung anzweifelt, zuwiderläuft. Die Engführung zweier Diskurse und ihrer Strategien ist jedoch klar ersichtlich. Die Veränderung des literarischen Erzählens durch das Zeitmaß und die Handlungsorientierung des Films macht der Sprechinstanz eigene fälschliche Annahmen in Bezug auf den Roman „Die Klavierspielerin“ bewusst und hilft ihr dabei, sich ihrer eigenen Figurenkonzeption und Poetik zu versichern.

5. Subjektivierungen und Objektivierungen

In diesem Kapitel soll auf die Textstellen eingegangen werden, die die Stellung des Lebens als Subjekt oder Objekt thematisieren. Einen der Hauptunterschiede zwischen Film und Literatur sieht die Sprechinstanz in der Subjektivierung und Objektivierung von Figuren:

„Vielleicht ist das alles aber nichts als ein Spiel zwischen Subjektivierungen und Objektivierungen, denn die Menschen fühlen sich als Individuen und damit immer, bisher, als Spielbälle des Lebens, das scheint sich ja jetzt langsam zu ändern, denn neue Technologien stellen ja immer mehr die Machbarkeit von Leben in den Vordergrund. Stellen sie sich ihr Sein als etwas Machbares vor, die Menschen? Oder setzen sie es als ein Objektives, und damit wird es ja immer mehr, auch in der Kunst, vor allem im Film, der Leben schließlich ab-bildet, ein Gegenstand, ein Gegenstand einer Vorstellung, die ihrerseits anderen Vorstellungen und Seinsmöglichkeiten gegenübergestellt wird? Sozusagen das Planbare, das dem Geplanten, das aber wiederum Ziel eines künstlerischen Willens eines Regisseurs ist, gegenübersteht?“ (Essay I)

In diesem Abschnitt werden zwei Zeiten einander gegenübergestellt: das „Bisher“ und das „Jetzt“. In diesen Zeiten wandelt sich das Verständnis von Leben. Konstant wird

jedoch die Individualität der Menschen von ihnen selbst angenommen. „Früher“ betrachteten Menschen, der Sprechinstanz zufolge, das Leben als Subjekt, dem sie als „Spielbälle“, also Objekte, ausgeliefert seien. Das impliziert, dass Menschen gezwungen waren, sich an die Lebensumstände anzupassen und auf diese zu reagieren. Individualität wurde demnach nicht statisch gedacht, sondern dynamisch und konstituierte sich im ständigen Austausch mit der Außenwelt. Im „Jetzt“ würden neue Technologien jedoch den Menschen vermitteln, dass das Leben „machbar“ sei. Mit einem individuellen Identitätskonzept gehe es demnach nur darum, das eigene Leben in die Hand zu nehmen und wider aller äußeren Umstände die Vorstellungen vom eigenen Leben durchzusetzen. Hier ist Individualität statisch und der Mensch agiert scheinbar als Subjekt, welches das Objekt Leben nach den „eigenen“ Maßstäben gestaltet. Das Leben wird zu einem Gegenstand ebenso wie in der Kunst, die Leben abbildet und zu einem konsumierbaren Ding macht. Über den Zusammenhang mit der Kunst weist die Sprechinstanz auf die Vorstellungen hin, die für eine Lebensgestaltung wirksam sein müssen. In der Gegenwart avanciert das Individuum zum Regisseur seines Lebens und macht es zu einem Gegenstand oder einem Kunstwerk. Dabei stellt sich hier die Frage, nach welchen Vorstellungen Mensch und Künstler zu handeln glauben. Die Kritik Jelineks an den Trivialmythen kann hier eingeflochten werden. Der Irrglaube, eigene Vorstellungen zu haben und damit eigene Lebenswege zu gestalten, wird hier vorsichtig entlarvt. Die „Gegenüberstellung verschiedener Seinsmöglichkeiten“ bedeutet den totalen Zerfall von Kollektivität, da die gemeinsamen Umstände, seien sie ökonomisch, sozial oder sprachlich etc. nicht mehr als verbindende Faktoren betrachtet werden, sondern als Hindernisse, die jede/r allein bewältigen muss.

Die Sprechinstanz setzt mit einsetzendem Selbstzweifel die Überlegungen zu Subjektivierungen und Objektivierungen fort:

„[...] wobei noch zu fragen wäre, wie verzweifelt ich als Autorin mir selbst, als gewissermaßen Hauptfigur dieser Geschichte, die Planbarkeit meines eigenen Schicksals damit selber einreden wollte [...]“. (Essay I)

Jelinek geht hier auf die Schwierigkeit des Autobiographismus ein, das eigene Leben an einem roten Faden entlang zu schreiben und damit zu einem fassbaren, zielgerichteten Objekt zu transformieren. An dieser erzwungenen Objektwerdung ihres Lebens scheiterte Jelinek:

„[...] auch die Kunst hat mich nicht retten können, Spielball meines eigenen Lebens geworden zu sein, da könnte man endlos weiter überlegen [...]“.
(Essay I)

Trotz des Versuchs der Vergegenständlichung und Fassbarmachung des Lebens blieb Jelinek Objekt des Lebens, das nicht nur ihr eigenes ist, sondern ein kollektives. Ihr Künstlerstatus und ihre Kunst hat sich damit scheinbar verändert, denn es besteht ein Gegensatz zu Haneke:

„(und das kann Haneke sehr gut: sie in den Griff bekommen, sie machen keine Sekunde mit ihm, was sie wollen, genauso wie die Menschen keine Sekunde machen, was sie eigentlich wollen, aber glauben, sie täten es, wenn sie nur könnten)“ (Essay I)

Der Regisseur begreift sich als übergeordnete Instanz, der Figuren beherrscht, indem er seine Vorstellungen mit ihnen verwirklicht. Haneke reproduziert damit das oben erläuterte individualistische Prinzip, das Jelinek an dieser Stelle noch verschärft: Die Individuen sind gefangen in ihren Vorstellungen vom Leben, die sie wider die äußeren Umstände verwirklichen wollen. Dabei empfinden sie die Außenwelt als Hindernis. Dieses Verständnis des cartesianischen Subjekts in der Moderne unter Einfluss einer Gesellschaft der Massenmedien hat Jutta Schlich sehr eindrucksvoll an dem Roman „Lust“ erläutert.¹⁷ Schlich zufolge wird der eigentliche, ideale Zustand des Individuums, wenn es sich selbst verwirklicht hat, zur bestimmenden Vorstellung, die die Menschen in scheinbare Individuen verwandelt, die, wie Jelinek schreibt, „keine Sekunde machen, was sie eigentlich wollen, aber glauben sie täten es, wenn sie nur könnten“ (Essay I). Die freiwillige Unterwerfung unter ein Erfolgsideal, der Individualismusglaube und die Entsozialisierung sind zentrale Prinzipien der „Klavierspielerin“. Der „Zugriff“ auf diese Thematik unterscheidet jedoch Haneke und Jelinek. Die Kritik an Hanekes Verfilmung wird im nächsten Kapitel erörtert.

¹⁷ Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust“ (1989). Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1994.

6. Kritik an der Verfilmung

In diesem Kapitel soll die Kritik am Medium Film und an der Verfilmung in diesem Essay mit Belegen aus der Forschungsliteratur, sowie mit Selbstaussagen von Michael Haneke und Elfriede Jelinek erläutert werden. Die Frage ist, warum kann Film den Roman „Die Klavierspielerin“ nicht erzählen und was sagt das über das Erzählen im Film aus?

6.1. Objektstatus der Figuren in Hanekes Interpretation

Es soll zunächst die Frage wiederaufgegriffen werden, wie der Objektstatus der Figuren im Film zustande kommt. Ein Faktor ist der in dem Essay erwähnte „künstlerische Wille“ des Regisseurs, den er an den Figuren auslebt. Die Figuren werden durch den interpretativen Vorgang der filmischen Transposition zu Objekten einer Deutung Michael Hanekes. Den Figuren werde innerhalb der Interpretation bestimmte Funktionen zugewiesen. So unterscheidet sich der Blick auf Erika als Liebende im Film stark von der "Individualistin" Erika Kohut im Roman:

„Etwas wie Erika gibt es nur ein einziges Mal und dann nicht noch einmal.
Wenn etwas besonders unverwechselbar ist, dann nennt man es Erika.“¹⁸

Die Interpretation der Charaktere steht bei Hanekes Verfilmung jedoch nicht so stark im Vordergrund wie die Reflexion und Sichtbarmachung der Bilder des Films gegenüber dem Zuschauer. Manuel Köppen fasst zusammen:

„Es geht Haneke darum, im Kino Bedingungen der Medialität zu reflektieren und den Zuschauer in seiner Position des verfügenden Subjekts zu irritieren.“¹⁹

Die Dimension des Publikums ist für Haneke zentral, denn er möchte Reaktionen hervorrufen, wie er im Interview mit Grisse mann erklärt, und diese dann „unterlaufen“.²⁰ Er möchte den Zuschauer im sicheren, abgedunkelten Dispositiv des Kinos verunsichern. Dabei folgt er einem aufklärerischen Impetus: „Haneke himself

18 Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (39. Auflage) 2007, S.16.

19 Köppen, Manuel: Reflektierte Medialität und intermedialer Markt: Michael Hanekes Verfilmung *Die Klavierspielerin* nach Elfriede Jelineks Roman. Erschienen in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*. Nr. 82. 2012, S.440.

20 Haneke, Michael im Interview geführt von Grisse mann, Stefan: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. In: Grisse mann, Stefan (Hg.): *Drehbuch, Gespräche, Essays*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m. b. H. 2001, S. 182.

states that he wishes to lure the spectator into a self-reflexive voyeurism, to, as he puts it: „rape the spectator into autonomy and awareness.“²¹ In „La pianiste“ geht es um die Vergegenwärtigung des Voyeurismus des Zuschauers, also dessen Begierde, Obszönitäten sehen zu wollen, denen der Regisseur bewusst entgegenarbeitet.

„The relationship between voyeurism and power plays a central role in Haneke's depiction of Erika and Klemmer's sadomasochistic relationship that reflects a director's power over the viewer in his control for the images.“²²

Das Spiel mit der Beobachterposition ist, wie aus den Ausführungen hervorgeht, ein zentrales künstlerisches Unterfangen, das sich durch viele Filme von Michael Haneke zieht. Diese wesentliche Ebene der Interpretation lenkt den Blick des Zuschauers auf die Figuren als Anschauungsobjekte. Deshalb schreibt die Sprechinstanz im Essay: „[...] und so ist also Michael Haneke mit seiner Verfilmung in meine kleine Welt eingedrungen [...] und hat sie für die Kunst benutzt“. (Essay I)

Desweiteren hat Film den Anspruch, die Realität „abzubilden“ (in Jelineks Schreibweise „ab-bildet“). Ein Regisseur versucht damit, eine bestimmte Auffassung von der Wirklichkeit zu bebildern oder „einzufangen“. Erneut handelt es sich um eine Interpretation, die Figuren zu Objekten einer Wirklichkeitsvorstellung macht.

6.2. Handlung

„Egal, diese Zeit-Bild-Welt wird angefüllt, sie wird vom Regisseur genützt, und sie zeigt wiederum Schauspieler, die wirkliche Menschen darstellen oder Menschen, die ein Autor sich ausgedacht hat, als benutzbar, denn sie werden benutzt, um Kunst, einen Film zu erzeugen, uns sie werden benutzt, um eine bestimmte Filmhandlung zu erzeugen.“ (Essay I)

In dem Essay präsentiert die Sprechinstanz den Film handlungsorientiert, was Haneke in einem Interview selbst bestärkt:

„Ce que j'ai transposé, c'est l'histoire et seulement l'histoire.“²³

Die filmische Interpretation des Romans als Liebesgeschichte zentriert das Geschehen auf die Charaktere Erika Kohut und Walter Klemmer, die an dem Versuch, eine

21 zit. nach: Landwehr, Margarete Johanna: Voyeurism, Violence, and the Power of the Media: The Reader's/ Spectator's Complicity in Jelinek's *The Piano Teacher* and Haneke's *La Pianiste*, *Caché*, *The White Ribbon*. Erschienen in: International Journal of Applied Psychoanalytic Studies. Studeies. Nr. 8 (2): 117-132 (2011). Published online in Wiley Online Library. (download am 20.7.2013), S.121.

22 Landwehr 2011, S.122.

23 Haneke im Interview geführt von Mellini 2001, S.51.

Liebesbeziehung aufzubauen, scheitern. Der Plot umfasst das Alltagsgeschehen der Klavierlehrerin Erika Kohut unter der ständigen Überwachung und Reglementierung der Mutter, in das der junge, ambitionierte Student Walter Klemmer einbricht und alle Bemühungen darauf verwendet, der Klavierlehrerin nahe zu sein und um sie zu werben. Ihr Interesse wird geweckt und sie geht auf die Annäherungsversuche des Schülers ein. Ihre unvereinbaren sexuellen Wünsche manifestieren sich zunächst in der „amour fou“, dann der Unmöglichkeit, die Bedürfnisse des anderen zu befriedigen und schließlich der Zerstörung der Beziehung durch die Misshandlung und Vergewaltigung Erika Kohuts durch Walter Klemmer.

Innerhalb der Handlung werden die Figuren der Erika Kohut und der Mutter um ihre Erinnerungen und Geschichte verkürzt. Die radikale Tilgung des Kontexts und die mehrfach diskutierte „Verengung“²⁴ des Raums des Romans im Film, führen zu einem reduzierten Bezugsrahmen der Handlung, sodass die Aufmerksamkeit des Zuschauers allein auf ihre Funktionen in der Handlung und ihre psychologischen Motive gerichtet ist. Die Eingrenzung der Figuren macht sie zwar vornehmlich zu Subjekten, aber zu solchen, die, wie Jelinek im Essay kritisiert, individuelle Vorstellungen von Liebe und Sexualität zu realisieren versuchen.

6.3. Berechenbarkeit

In dem Essay zeigt Elfriede Jelinek die Handlungsorientiertheit des Films als „Berechnung“, die ihrer Prosa fern sei. Die Konzeption eines Films im Unterhaltungsformat von 90 Minuten erlebt sie als „Berechnungen“ und „präzis[e] Planungen“. Diese künstlerische Praxis grenzt sie von ihrer eigenen ab, die Spielraum lässt für Entwicklungen und Überraschungen: „denn ich verlange von Ereignissen, daß sie mich an der Hand nehmen und voranziehen, daß ich sozusagen nicht weiß, wo ich landen werde, ja, das verlange ich, wie gesagt, nicht etwa daß ich es nur zuließe!“ (Essay I).

Statt der Kontrolle als Regisseursubjekt über ein Kunstobjekt verzichtet Jelinek auf dieses klare Machtverhältnis und lässt sich von dem Schreibfluss weiterziehen. Das

24 Vgl. Grisseemann, Stefan: In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang. In: Grisseemann 2001, S.19.f. & Ostermann, Stefan: Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand eines intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelineks/ Michael Hanekes *Die Klavierspielerin*. Wien: Diplomarbeit 2004, S.80: „Die Inszenierung gewährt [den Figuren] fast keinen Spielraum, keine Bewegungsfreiheit; Haneke nimmt sie in die Haft seiner Kadrage.“

„Abschweifen“ (Essay I), das im Film zwar nicht erlaubt ist, aber in der Literatur, sperrt sich gegen die Berechenbarkeit der Ereignisse. Es ist nicht abzusehen, wie lange die LeserInnen brauchen, um den Roman zu lesen, im Gegensatz zum geleiteten Rezeptionsvorgang im Film. Dort sind die Bilder permanent in Bewegung, „Film ist Bewegung.“ (Essay I)

Die „brutalsten Maßnahmen des Schnitts“ (Essay I) erzeugen eine Reihenfolge der Bilder, die Handlung erzählt. Diese Schnitte sind berechnet und zerstören die Komplexität von Leben. „Lebenstrümmer“ (Essay I), also Bestandteile, die kaum ihr analoges Verhältnis zur Wirklichkeit, auf die sie referieren, erahnen lassen, werden vom Regisseur in die vordefinierte „Zeit-Bild-Welt“ (Essay I) gefügt. In der Bewegung während der Vorführung wandelt sich der Film zu „einem hübschen Maelstrom, der in eine bestimmte Richtung fließt“ (Essay I). Der Mahstrom ist ein zerstörerischer Meeresstrudel²⁵, der alles einsaugt, außer die „Abfälle“, „die Menschen, die nicht Leben können, vom Leben wieder ausgespuckt werden bzw. sich selber wegschmeißen.“ (Essay I) Außerdem bezeichnet Maelstrom laut dem Wikipedia-Artikel zu einem gleichnamigen Computerspiel auch „einen stark verwirrten oder aufgeregten Zustand von Geist, Gefühlsleben, Angelegenheiten, etc.“²⁶. Zusätzlich könnte ein Bezug zu dem mehrfach ausgezeichneten Film „Maelström“ aus dem Jahr 2000 bestehen, einer märchenhaften Komödie, die in Kanada produziert wurde. Alle diese Bedeutungen, ausgenommen das Computerspiel, deuten auf ein Verständnis des Films als trügerisch seicht-emotionales Medium, das in Wirklichkeit seine Zuschauer und Figuren in den Abgrund reißt. Die einzigen, die nicht Teil der Verblendung sein können, sind die „Erika Kohuts“ (Essay I).

Paradox ist die Kritik an der Montage, da Jelinek selbst das Verfahren der szenischen Montage benutzt: „Dekonstruierend und fragmentarisch arbeitet sie mit Techniken der Prosa und des Dramas in einem vielschichtigen Montageverfahren“²⁷. Offenbar kritisiert sie die Zweckhaftigkeit des Schnitts im Film, der verwendet wird, um eine Handlung zu erzählen und unterscheidet diese von der Montage zur Verkettung von Szenen, die Darstellung von Komplexität dienen.

Ein weiterer Kritikpunkt ist die Bildwelt des Films und dessen Reichweite:

25 Brockhaus – Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG 2005 – 2013. Online: 26.7.2013 11:54. Uhr.

26 [http://de.wikipedia.org/wiki/Maelstrom_\(Computerspiel\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Maelstrom_(Computerspiel)). Online: 26.7.2013 um 12:00 Uhr.

27 Perthold, Sabine: Das Messer im gut gefetteten Sprachmuskel. In: Grissemann 2001, S.141.

„Der Film nutzt die Weite der Zeit, die ungefähr eineinhalb Stunden dauert, und die Weite der Bilder, die inzwischen einfach überallhin können, und bestünden sie aus Spielzeugstädten, die von Spielzeugbomben zertrümmert werden.“ (Essay I)

Es ist nicht eindeutig bestimmbar, ob hier der bildtechnisch erschließbare Raum unbegrenzt ist oder die Reichweite der Verbreitung der Bilder durch die Vermarktung von Film. Die Allusion auf die filmische Übertragung eines Kriegsszenarios reicht sogar über das künstlerische Genre des Films hinaus bis zur Berichterstattung der Medien aus Kriegsgebieten. Der medienskeptische Ansatz des Essays spricht dem Film jeglichen Realismus ab. Haneke teilt diesen Ansatz, aber schließt den Roman von diesem nicht aus:

„Am Kino ist alles Täuschung, eine Lüge von A bis Z. Auch ein Roman ist eine solche Lüge: Wenn man genau erfindet. Was erfindet, kann für Wirklichkeit gehalten werden, was man zeigt. Das ist dann eben eine brillante Lüge.“²⁸

6.4. Resumée der Filmkritik

Jelinek kritisiert demnach die Funktionalisierung von Figuren und ihren Handlungen in einer monomanen Interpretation, die ein künstlerisches Endergebnis zum Ziel hat. Dabei werden die Figuren auf Einzelschicksale reduziert, die dem Format des Films unterstehen. Verfahren des Films zur Beschneidung von Figuren sind die normierte Rezeptionsgeschwindigkeit, die Fragmentierung von Geschichten und Leben durch den Schnitt, die mangelnde Vertrauenswürdigkeit der Bilder und auf die Klavierspielerin konkret bezogen, die Reduktion des Romans auf eine Handlung. Aus diesen Punkten lassen sich Grundzüge von Jelineks Poetik ziehen: Offenbar lässt sie den Figuren Freiraum zur Entfaltung, vermeidet ihre Interpretation, weist den Künstlerstatus von sich und hat einen gewissen Wahrheitsanspruch an die selbst verfasste Literatur. Gerade der Verzicht auf eine Bündelung des Geschriebenen in einer Interpretation erscheint hier schwierig.

Wie setzt sie diese Ansprüche in ihrem Schreiben um? Und kann diese Art des Figurenverständnisses in einen Film übersetzt werden?

²⁸ Haneke im Interview geführt von Grisseemann 2001, S.186.

7. Die Forschung zur Erzählinstanz in Jelineks Prosa

Grundsätzlich wird in der Forschung bei der Analyse von Jelineks Narratologie in ihrer Prosa von zwei Ebenen der Erzählung ausgegangen: Eine Ebene erzählt Handlung und Figurenpsychologien, die andere Ebene reflektiert diese und verbindet sie mit intertextuellen Zitaten. Dabei wird die textreflektierende Ebene häufig mit Elfriede Jelinek gleichgesetzt²⁹. Diese Erzählinstanz wird häufig als kalt, sarkastisch und „hasserfüllt“ bezeichnet. So schreibt Günther Höfler über den „kalte[n] Blick auf das Sexuelle“ in „Lust“, dass dieser eine entmenslichte Erzählinstanz zeige, die mit einem Kamera-Objektiv gleichgesetzt werden kann.³⁰ Dies sei die Perspektive des „Naturforschers“, eine Bezeichnung die Jelinek selbst zur Erklärung ihres distanzierten Blicks auf gesellschaftliche Mechanismen prägte.³¹ Rudolf Burger nennt diese Erzählperspektive einen „sezierende[n] Blick“³². Klaus Nüchtern schreibt, die wissenschaftliche Instanz reguliere die „barocke[r] Sprachlust“ im Roman „Die Klavierspielerin“ und „[stelle] diese in den Dienst der Analyse von Machtdispositiven.“³³ In „Lust“ wird die Handlung zu Gunsten der Kommentare unterdrückt, die auch in „Die Klavierspielerin“ fester Bestandteil des Erzählens sind. Das Vorhandensein dieser kommentierenden Erzählinstanz mache den Hauptunterschied zum Film³⁴ aus, was auch Haneke erkannt hat:

„Ein ganz entscheidender Unterschied zwischen meinem Film und Jelineks Roman ist die Tatsache, daß im Buch die Figuren ununterbrochen, auf eine bittere, sarkastische Weise beurteilt werden. Das ist in der Literatur einfach, im Film ist das nicht möglich: das ist das Bild, eins zu eins, erstmal nur das Bild. Natürlich wird es, durch die Konstellation, durch Montage und Dramaturgie, auch im Kino möglich, zu beurteilen. Aber das Bild als solches ist zunächst neutral.“³⁵

29 Heselhaus, Herrad: „Textile Schichten“. Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin. In: Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft. Hg. v. Markus Heilmann und Thomas Wägenbaur. 1998, S.90f.

30 Höfler, Günther A.: Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH 1991, S.155.

31 zit. nach Höfler 1991, S.155.

32 Burger, Rudolf: Der böse Blick der Elfriede Jelinek. In: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt (Main): Verlag Neue Kritik, 1990, S.27.

33 Nüchtern, Klaus: Schubert im Pornoladen. In Grisseemann 2001, S.157.

34 zit. nach: Nüchtern in Grisseemann 2001, S.157.

35 Haneke im Interview mit Grisseemann 2001, S.178. Die "Neutralität" des Bildes ist jedoch ein sehr fragwürdiger Gegensatz. Die Kamera ist kein neutraler Beobachter des Geschehens nur weil sie keine "Gefühle" hat, sondern die Einstellung der Kamera, die eine Interpretationsleistung des Betrachters und somit natürlich die Aktivierung seiner sozialen Kodes fordert, ist von Menschen eingerichtet. Unbearbeitete Fotografie wäre seiner Argumentation zufolge immer neutral. Die Geschichte der

In den zusammengeführten Forschungsmeinungen wurden zur Erzählinstanz in verschiedenen Werken Meinungen geäußert. Offenbar wird hier die Verbindung von Kälte, Distanziertheit und Wissenschaftlichkeit zur Beschreibung des Blicks genutzt. Durch diese Erzählinstanz legt Jelinek ihre psychoanalytischen Selbstdeutungen frei.³⁶ Die andere Erzählebene wird nicht explizit näher ausgeführt. Nur Erika Swales beschreibt sie als „metonymisch“, sie würde persönliche Dramen liefern, die von der „symbolischen“ Erzählinstanz mit den Bedingungen des öffentlichen Lebens verbunden werden.³⁷

Eine Fusion beider Vorgänge beschreibt Köppen in „Die Klavierspielerin“ wie folgt:

„Jelineks Roman, ein auktorialer Sprachexzess mit fließenden Übergängen zu erlebter Rede, der „eine Figuren gleichermaßen seziert wie auf Distanz hält [...]“.³⁸

Die psychologische Skizzierung der Figuren und ihre Kommentierung wird demnach im Roman verbunden. Auch Marlies Janz sieht beide Instanzen vermischt. Die Fusion erzeugt „die eigentümliche Flächenhaftigkeit der Figuren“, denn sie werden nicht vertieft, sondern als „ganz zum Außen gewordene Deutung“ ins „Bild gesetzt“.³⁹

Beide Erzählebenen beeinflussen maßgeblich die Darstellung der Figuren. Zur vertiefenden Darstellung für ein fundiertes Verständnis der Erzählverfahren, die Jelinek vom Film abgrenzt, stelle ich Jutta Schlichs Analyse Narratologie in „Lust“ dar, die sich aus der Zusammenschau der obigen Forschungsergebnisse, sowie einer genauen Lektüre des Romans, auch auf „Die Klavierspielerin“ übertragen lassen.

8. Jutta Schlichs Untersuchung der Narrativität in „Lust“

Jutta Schlich untersucht am Roman „Lust“ von Elfriede Jelinek die Narratologie und die Stilistik der Sprache.⁴⁰ Dabei will sie systematischer vorgehen, als es bisher in der

Inszenierung des Blicks in der Malerei, in der Fotografie und im Film ignoriert Michael Haneke offenbar.

36 Zur im Roman „Die Klavierspielerin“ angelegten psychoanalytischen Lesart Jelineks Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1995, S.71-86.

37 Swales, Erika: Pathography as a Metaphor: Elfriede Jelinek's "Die Klavierspielerin". Erschienen in: The Modern Language Review, Vol. 95, Nr. 2. April 2000, S.442: „As these examples show, the narrative constantly shifts between metonymic and the symbolic, and it is precisely by virtue of this overall connectivity that quite specific details of the personal drama link with the conditions of public life and set up a complex reflexivity in the reader.“

38 Köppen 2012, S.438.

39 Janz 1995, S.72.

40 Zur Erleichterung des Lektüre sind in den nachfolgenden Kapiteln nur direkt zitierte Äußerungen Schlichs gekennzeichnet. Alle weiteren Wiedergabe sind in Schlich 1994 in der *Einleitung* und im Kapitel zur *Narrativik* nachlesbar.

Literaturwissenschaft der Fall war. Die klassischen Analysekategorien wie Erzählperspektive, Zeit und Ort wurden meist von der Forschung zu Gunsten der „Geschmacksfrage“ ausgespart. Schlich moniert die Gleichsetzung von Werk und Autorin, die viele ForscherInnen und RezensentInnen vornahmen, da sie die Komplexität der Erzählerstimme nicht systematisch zu fassen versuchten. Schlich weist auf das *mythische Analogon* von Lugowski und damit auf die Konstruiertheit des Jelinekschen Romans. Der Kommentar könne nicht außerliterarisch sein, da er fester Bestandteil der konstruierten Welt des Romans sei. Zur Vermeidung der Gleichsetzung und als Resultat einer gründlichen Analyse der Erzählinstanz verwendet Schlich den Begriff des autonomen Erzählmediums. Dieses Medium vermittelt Gedanken, Sprache und Handlungen der Figuren durch subjektive Einfühlung. Die Übertragung ist dabei medial, da die Informationen der Figuren wie durch einen „Seismographen“⁴¹ in eine andere Zeichensprache umgewandelt werden und nach anderen Parametern funktionieren, als die Figurenrede selbst. Die Vermittlung teilt sich in zwei Erzählvorgänge: den faszinativen und den reflektiven Erzählvorgang.

8.1. Der faszinative Erzählvorgang

Der faszinative Erzählvorgang steht dem reflektiven Erzählvorgang gegenüber. Der faszinative ist definiert als der Vorgang, bei dem „[sich das autonome Erzählmedium in die Erlebnissvorgänge der Figuren einfühlt]“⁴². Dieser Erzählvorgang ermöglicht es, die Perspektiven der Figuren nachzuzeichnen. Dies geschieht interpretierend durch das autonome Erzählmedium, das die Zeichen der sprachlosen Figuren medial zu übertragen und zu verstärken sucht, wie ein „Resonanzkörper“. Durch das Prinzip des "für-die-Figuren-Schreibens" gibt es selten die direkte Rede der Figuren, die nach Genette die "mimetischste" ist.⁴³ Statt der Figurenreden benutzt das Erzählmedium die erlebte Rede und den inneren Monolog. Dabei herrscht die erlebte Rede in weiten Teilen des Romans vor, denn ihr Vorteil ist, dass sie keiner expliziten Einleitung der *verba dicendi* bedarf. Sie ist ein Gemisch aus dem „Integriert-sein in den umgebenden Text und direkter Rede“⁴⁴. Demnach entsteht eine größere Nähe zwischen Figur und Erzähler oder sogar die Untrennbarkeit. In der erlebten Rede findet ein wichtiger sprachlicher Prozess

41 Schlich 1994, S.68.

42 Schlich 1994, S. 134.

43 vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co.KG 1994, S.117ff.

44 Schlich 1994, S.136.

Jelineks statt, der die individuellen Sprechweisen der Figuren mit der kollektiv genutzten Sprache verbindet. Genauer besteht die erlebte Rede in „Lust“ in der authentischen Wortfolge, dem Gebrauch der dritten Person und einem „entfremdeten“ oder auch unauthentischen Wortlaut. Das Tempus ist das Präsens. Dadurch wird die Gegenwärtigkeit der erlebten Rede erzeugt, ihr mimetischer Charakter erhöht, der jedoch durch den unauthentischen Wortlaut wieder in die Distanz gerückt wird. Die Diskrepanz von authentischer Wortfolge und unauthentischem Wortlaut ist in „Lust“ zentral. Über den Wortlaut kommen die Trivialmythen zur Sprache und über die natürliche Wortfolge die individuelle Sprechweise der Figuren. Der Einfluss der Umgangssprache im Jelinekschen Schreiben wird auch als „Kolloquialisierung“ aufgefasst. Die Verwendung umgangssprachlicher Redewendungen findet auch in den inneren Monologen der Figuren statt, die unmittelbar in den Figurengedankenstrom Einblick geben. Die Gedanken der Figuren werden vom Erzählmedium übermittelt und verstärkt, jedoch nicht ohne Brüche. Der faszinative Erzählvorgang bezeichnet also die Angleichung des auktorialen Denk-, Wahrnehmungs- und Empfindungsmodus an jenen der Figuren.⁴⁵

8.2. Der reflektive Erzählvorgang

Der reflektive Erzählvorgang hat an der Textoberfläche die Funktion, das faszinativ Erzählte mit der Realität zu konfrontieren. Dies geschieht durch den Perspektivenwechsel der erlebten Rede von einer zur anderen Figur. Dadurch entsteht ein Kontrast, der mehrere Perspektiven auf die Wahrnehmung einer Figur eröffnet und die erlebte Rede dieser Figur als subjektiv entlarvt. Das autonome Erzählmedium kann auch der Figurenimpression, die nachempfunden wurde, etwas auf der reflektiven Ebene erwidern. Außerdem kann es Ausgänge von Handlungen und Entwicklungen vorwegnehmen oder andeuten (Prolepse und Analepse). Reflexion wird auch mit Leserapostrophierungen realisiert. Direkte Adressierungen oder Vereinnahmungen der LeserInnen durch Pronomina durchbrechen den faszinativen Erzählvorgang. Eine sehr aggressive Form der Reflexion ist die Einklammerung. Diese besteht in dem Wechsel von auktorialer Perspektive auf einen realen Schauplatz, in den die Handlung eingebettet ist und in dem Bruch mit der Gattung des Romans. Ein weiteres Mittel sind

⁴⁵ zit. nach Schlich 1994, S.138.

auktoriale Begründungen der erzählten Handlungen und Bewusstseinszustände, die sich laut Schlich in pseudologischen Argumentationsmustern bemerkbar machen. Die eindeutig auktorialen Begründungen sind erkennbar an der Verstärkung der Unauthentizität des Wortlauts, an unterordnenden und nebenordnenden Konjunktionen, die paradoxe Argumentationsmuster der Figuren vorführen, und an dem Gebrauch von Adversativa (dennoch, jedoch usw.). Letztere kontrastieren bzw. bremsen den faszinativen, gleitenden Erzählvorgang durch Widerspruch. Die Strategien und Kommentare des reflektiven Erzählvorgangs lassen sich nicht auf eine Person beschränken, auch wenn diese manchmal das Pronomen „ich“ verwendet. Die Eingriffe sind zu vielfältig und inkonsistent. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von dem faszinativen Erzählvorgang durch die Verwendung „zeitloser“ Formulierungen, also den Verzicht auf Lokalisierung, Temporalisierung und Personifizierung.

8.3. Die Verbindung beider Erzählvorgänge

Die Textoberfläche ist somit bestimmt durch beide beschriebenen Erzählvorgänge, wobei der reflektive von einer festen Wahrheit ausgeht und der faszinative sich in die "Falschheiten" der Figuren hineindenkt. Das bedeutet jedoch nicht, dass der reflektive Erzählvorgang nicht imitatorisch sei, z.B. wenn er die Figurenrede multiperspektivisch auffächert. Allgemein zeichnet beide Vorgänge der imitierende Modus aus. Die Erzählerperspektive ist bei beiden Vorgängen multiperspektivisch. Der reflektive Erzählvorgang bedient obendrein den konstatierenden Erzählmodus, der einer auktorialen Multiperspektive entspricht.

Auf der Ebene der Texttiefenstruktur unterbrechen die Reflexionen häufig die Fabel und bringen mit ihrem oben erwähnten "zeitlosen" Charakter diese zum Stillstand. Aufgebaute Spannung wird abgebaut, Handlung verdrängt. Das Ausmaß der Reflexionen wirkt hierbei nicht handlungsbegleitend, sondern steht im Vordergrund des Romans. Schlich vergleicht diese Art des Erzählens mit der Präsentation eines potenziellen Filmkonzepts durch einen Regisseur (sic!). Der Regisseur erläutert und erklärt den Zusammenhang von Szenen und seinen theoretischen Überbau. Das Voherrschen der Reflexionen zwingt die LeserInnen zur Anstrengung. Der letzte Satz von Lust „Aber nun rastet eine Weile!“⁴⁶ verdeutlicht, dass Jelinek eben diese

46 zit. nach Schlich 1994, S.110.

Anstrengung der LeserInnen wünscht und dass damit ein tiefgehender Reflexionsprozess seitens der LeserInnen ausgelöst werden soll. Der mehrheitliche Anteil der Reflexion und das damit einhergehende Einfrieren der Handlung trifft allerdings spezifisch auf „Lust“ zu und lässt sich nicht einfach auf „Die Klavierspielerin“ übertragen. Dies beweist die häufig in der Rezeption gelobte Lesbarkeit dieses Romans und dessen Verkaufserfolg verglichen mit „Lust“.

8.4. Essayistisches in der Erzählform

Zu der Verbindung beider Erzählvorgänge in „Lust“ schreibt Jutta Schlich, dass der Spielraum des Erzählmediums und die Freiheiten der Darstellung durch den faszinativen Erzählvorgang im Vergleich zu anderen Erzählformen massiv vergrößert werden. Die allein kaum rezipierbare Reflexion wird in „Lust“ durch den faszinativen Erzählvorgang lebendiger gestaltet. Dabei verschmelzen die Grenzen beider Erzählvorgänge. In einem Erzählerbericht, einem Strom von berichteten Ereignissen, flicht das Erzählmedium die Bewusstseinsinhalte der Figuren ein, sodass die Unterscheidung vom faszinativen und vom reflektiven Erzählen schwer zu treffen ist.⁴⁷ Die Erweiterung des reflektiven Erzählvorgangs durch den faszinativen Erzählvorgang in „Lust“ erinnert an die Verschränkung zweier Diskurse im Essay. Beide Vorgänge weisen unterschiedliche Techniken und Prinzipien auf, die sich im Roman gegenseitig bereichern. Diese Parallele ist auch im Hinblick auf das Schreiben des reflektiven Erzählvorgangs ersichtlich: Das Sprechen des Erzählmediums ist zögerlich, abschweifend, ausschweifend und ebnet Unterschiede in der Anordnung von Szenen ein. Die Offenheit der Erzählerperspektive und der Romanform in „Lust“ erinnert ebenfalls an die offene Gattung des Essays.

8.5. Die Möglichkeit der filmischen Transposition der Erzählvorgänge

Die Auflösung eines erzählenden Subjekts, die Aufgabe von konsistenten Erzählperspektiven und der Verzicht auf – im Sinne des bürgerlichen Romans – vollständige Individualschicksale mündet in einem Multiperspektivismus, der besonders sprachlich, durch die Intertextualitätspoetik Jelinekes, „ein vielschichtiges, neuartiges Vexierbild der Wirklichkeit entstehen“⁴⁸ lässt. Die Schwierigkeit der Verfilmung der

⁴⁷ Schlich 1994, S. 135.

⁴⁸ Perthold in Grisseman 2001, S.142.

erläuterten komplexen Erzählvorgänge wurde häufig auf ihre Darstellungsweise, die Sprache, zurückgeführt. Manche erkennen Analogien, so z.B. Ostermann, der schreibt: „Wie bei Jelinek die Sprache zum eigentlichen Subjekt wird, so ist bei Haneke die Kamera ein filmisches Subjekt. Sie zeigt nicht, sie sieht.“ Zusätzlich entsteht eine Spannung zwischen Einstellungen und Montage, da die Montage laut Ostermann wertet, im Gegensatz zur distanzierenden Einstellung.⁴⁹ Die Sprache lässt sich nicht in den Film übertragen, aber das Verfahren der zwei Erzählvorgänge hat Haneke laut Köppen erfolgreich umgesetzt. Haneke sei „kongenial“ – im Sinne des *Auteurs*, der sich am Autor erweist, weil er die Selbstbezüglichkeit des jelinekschen Textes, das Spiel mit der Sprache, ihren Klischees und Codes, den Anspielungen auf Alltagskultur, Medientrash oder Philosophie verwandelt in die Selbstbezüglichkeit des Mediums Film.⁵⁰ Auch Grisseemann zeigt eine Parallele in der filmischen Transposition Hanekes auf:

„Es ist, als stellte Haneke einen Katalog zusammen, einen Beobachtungsplan, in dem beides nötig ist: Die Betrachtung aus der Ferne und der Blick aus nächster Nähe. In das operierende System (und zur Plastizität) dieses Kinos gehört die Vivisektion ebenso sehr wie die Überprüfung des Objekts im Lebenszusammenhang.“⁵¹

Die Nähe, also die „Vivisektion“, zum gefilmten Gegenstand entspricht dann dem faszinativen Erzählvorgang, die Ferne – „die Überprüfung“ – dem reflektiven Erzählvorgang. Aber die Distanz der Kamera hat hier eine andere Funktion als der reflektive Erzählvorgang in „Lust“. Statt der Einordnung Sexszene von Walter Klemmer mir Erika Kohut auf der Toilette des Konservatoriums in die Machtmechanismen der Gesellschaft, vergegenwärtigt der Ausschnitt die Macht des Regisseurs über das Bild. Das Machtspiel von Erika und Walter findet parallel zwischen Bild und Zuschauer statt, das Bild widersteht dem Voyeurismus des Zuschauers.⁵² Die Kontrolle des Bildes legt zwar bestimmte gesellschaftliche Gewohnheiten des Schauens offen, aber nicht die gesellschaftlichen Kontext der Figuren, die in dieser Szene Vertreter der renommierten Wiener Musikergesellschaft sind. Vielmehr zwingt die Distanz der Kamera zum Geschehen den Betrachter zur Aufmerksamkeit auf seine Macht über das, was gesehen werden kann. Trotz der aufgezählten Analogien ist die Figurenübertragung Hanekes für

49 Ostermann 2004, S.80.

50 Köppen 2012, S.440.

51 Grisseemann 2001, S. 27.

52 Landwehr 2011, S.122.

Jelinek problematisch. Dies ist jedoch nicht unbedingt auf das Medium zurückzuführen, wie Jelinek in einem Essay zu einem Film von David Lynch zeigt.

9. Durch Reduktion zur Erfahrbarkeit der Realität

Problematisch an der Verfilmung Hanekes ist die Erzählung von psychologisch motivierten Charakteren und deren realistischer Anspruch in der Konzeption. In ihrem 2003 erschienenen Essay zu dem Film "Lost Highway" (1997) von David Lynch, zu dem Jelinek ein Libretto verfasste, schreibt die Autorin, dass Film nicht über seine Unfähigkeit, das "reine und echte Leben" (Essay II) darzustellen, hinausgelangen könne. Allein das Zeitvergehen des Films würde jede vermeintlich real gesetzte Komponente in Frage stellen. Dies könnte jedoch auch positiv genutzt werden, wie es in "Lost Highway" der Fall ist. Jelinek lobt die Verweigerung jeder "Logik" (Essay II). Die kausalen Beziehungen von Filmhandlungen werden aufgelöst, es bleibt eine "Nicht-Geschichte" (Essay II). Die Figuren können demnach nicht für eine Handlung „genutzt“ (Essay I) werden, also verweigern sie ihren Objektstatus. Sie werden als Inhalt einer unlogischen Aneinanderreihung von Szenen "zum Symbolischen" (Essay II) reduziert. Es gibt demnach keine Charaktere sondern "Abstraktionen, Modelle, Figuren" (Essay II). Jelinek proklamiert in ihrem Essay, dass jeder Anspruch an eine wirklichkeitsgetreue Darstellung von Menschen scheitern müsse. Nur die Abstraktion und Überspitzung der Realität könne wieder als authentische Wirklichkeit wahrgenommen werden. Bei dem Abstraktionsprozess wird ein Bewusstsein geschaffen, „und erst daraus WIRD das ausgedachte Sein der Kunst erst wirkliches Sein.“ (Essay II) Nur über eine bestimmte Weltanschauung kann demnach Wirklichkeit im Kunstwerk erfasst werden. Hier zeigt sich wieder der Wahrheitsanspruch Jelineks an ihre Prosa und auch ihr politisches Engagement. Sie überführt Film, der Realität vermitteln will, des unbedachten Transports von Ideologien und der mangelnden Reflexion des eigenen Mediums.

10. Die Thematisierung des biografischen Schreibens im Essay

Die Problematik, ein Leben von Figuren und das eigene Leben zu schreiben ist ein wichtiges Thema des Essays "Im Lauf der Zeit. Vorwort". Jelinek differenziert nicht zwischen ihrer eigenen Person und den Figuren in dem Roman "Die Klavierspielerin", sie setzt sich sogar mit ihnen gleich. Dabei betont sie die Ungreifbarkeit ihrer Person

und ihrer Figuren:

"[...], und je mehr man sie [die Figuren] in den Griff zu bekommen sucht, [...], um so mehr stößt man, und stoßen sie, meine Kunstfiguren, meine Kunstfiguren und ich selber also, etwas aus, wie ein Tintenfisch Tinte, aus sich selbst heraus, daß Das Alles nicht planbar ist (nicht daß eben nichts planbar ist, das ist ein Unterschied!), das Nichts ist aber auch nicht planbar, diese Figuren geben also eine Flüssigkeit oder etwas Ähnliches von sich, und sie nebeln sich selber ein, je besser sie ausgedacht worden sind, umso mehr Flüssigkeit, die sie wieder verdunkelt, und im letzten Aufblitzen von etwas, das man gerade noch sieht, werden sie Unwesen und ungewöhnlich, und sie werden zu dem Nichtplanbaren, und daher zu Leben und Nichtleben zugleich. Sie werden ihre eigenen Ausnahmen und damit: einzigartig, gerade indem sie sind wie alle." (Essay I)

Dieses längere Zitat ist die Grundlage für die nachfolgenden Kapitel, in denen die materialistische Kritik Jelineks, die sich in ihrer Figurenkonzeption niederschlägt und in der Forschung bereits mehrfach herausgearbeitet wurde, mit einem biografiethoretischen Aufsatz von Pierre Bourdieu verbunden werden. Dieser Ansatz soll den Realitätsanspruch Jelineks an ihr Schreiben verdeutlichen.

11. Eine Kollektivbiografie

Rudolf Burger bezeichnet die Figuren in Jelineks Prosa im Vergleich zum Atom Individuum in der bürgerlichen Gesellschaft als "molekular und subatomar".⁵³ So beschreibt er die Reduktion der Figuren auf Bestandteile einer Gesellschaft und auf bestimmte gesellschaftliche Funktionen. Über das Sprechen der „Gerti“ und der anderen Figuren in „Lust“ schreibt Schlich, dass Figuren nur „Figurationen von Sätzen eines veröffentlichten kollektiven Bewußtseins“⁵⁴ seien. In Jelineks Verständnis bedeutet dies jedoch keinen Verlust der Lebendigkeit der Akteure. Die Gleichsetzung Jelineks mit ihren "Kunstfiguren", also nicht nur der autobiografisch inspirierten Erika Kohut, lässt auf ein Prinzip schließen, das für lebende und für erfundene Personen gilt. Dieses Prinzip verhindert auch den Objektstatus beider, welcher mit der "Planbarkeit" einhergeht. Dafür ist die Ablehnung des Individualstatus, losgelöst von der Gesellschaft, entscheidend. Der Verzicht auf eine eigene Narration des Lebens und eine eigene Sprache garantiert die Lebendigkeit und Wirklichkeitsnähe der Fiktion. Damit stimmt Jelinek überein mit dem Philosophen und Soziologen Pierre Bourdieu, der in seinem

⁵³ Burger 1990, S.21.

⁵⁴ Schlich 1994, S.53.

Aufsatz "Die biographische Illusion" (1986)⁵⁵, das Konstrukt "Lebensgeschichte" als "künstliche Schöpfung" entlarvt.⁵⁶ Der Fehler bei dieser Betrachtung eines Menschen, der biografisch erfasst werden solle, sei die Aussparung des sozialen Umfelds. Die Linearität der biografischen Ereignisse ist eine Fiktion, die auch laut Bourdieu die Darstellung eines Lebens von der Wirklichkeit entferne. Die "Ich-Vereinheitlichung"⁵⁷ werde durch gesellschaftliche Institutionen gefördert, die den Menschen zu einem fassbaren "Objekt"⁵⁸ machen wollten. Diese sind z.B. strafgesetzliche Behörden wie die Polizei und Gerichte. Dies demonstrierte sich bereits in der Vergabe und Verwendung von Eigennamen.⁵⁹ Um die soziologische Praxis dieser sinnverfälschenden Fassbarmachung von Menschen zu entgehen, plädiert Bourdieu für eine "Rekonstruktion der Laufbahn"⁶⁰ eines sozialen Akteurs. Es gehe demnach darum, die verschiedenen "Platzierungen und Platzwechsel im sozialen Raum zu definieren, das heißt, genauer, in der Abfolge der verschiedenen Zustände der Distributionsstruktur der verschiedenen Kapitalsorten, die in dem betreffenden Feld im Spiel sind."⁶¹ Ein Mensch konstituiert sich in seiner jeweiligen sozialen und wirtschaftlichen Position innerhalb der Gesellschaft. Diese werden vielleicht, wenn man die Gesamtheit der Positionen innerhalb eines Lebens betrachtet, einzigartig, aber die Herausarbeitung dessen sollte nicht das Ziel eines Biografen sein. Dafür ist die permanente Selbstreflexion des Biografen notwendig.⁶² Laut Bourdieu fördern "soziale Mechanismen"⁶³ den Wunsch nach der "Totalität" des Ichs und des Lebens.⁶⁴ Diese will Bourdieu offenlegen. Ebenso verfährt Jelinek in ihrer Figurenkonzeption. Das Sprechen der kollektiven Sprache erhebt die Personen ihrer Handlung über diese hinaus. Die kritisch Reflexion der Sprache durch den reflektiven Erzählvorgang gewährleistet ihre Hinterfragung und Herausarbeitung ihrer ideologischen Implikationen.

Ziel der Untersuchungen Jelineks und Bourdieus ist die Portraitierung von

55 Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion [1986]. In: Fetz, Bernhard/ Hemecker, Wilhelm (Hg.): Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin/ New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2011, S. 303-310.

56 Bourdieu 2011, S.305.

57 Bourdieu 2011, S.306.

58 ebd.

59 Bourdieu 2011, S.307.

60 Schweiger, Hannes: Das Leben als U-Bahnfahrt. In: Fetz/Hemecker 2011, S.312.

61 Bourdieu 2011, S.309f.

62 Schweiger 2011, S.313.

63 Schweiger 2011, S.315.

64 Bourdieu 2011, S.305.

paradigmatischen Leben. Innerhalb der Portraits verweisen die Figuren auf die materialistischen Verhältnisse, die sie in bestimmte gesellschaftliche Positionen drängen, ihr Bewusstsein prägen und sie die Mechanismen, denen sie unterworfen sind, reproduzieren lassen.⁶⁵

Jelinek lässt Figuration und Narration hinter sich, denn Vordergrund stehen die „Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten“⁶⁶.

12. Schlussbemerkung

Elfriede Jelinek nutzt in dem Essay „Im Lauf der Zeit. Ein Vorwort“ die fragende Technik des Essays und die essayistische Differenz von Film und Literatur um ihren eigenen literarischen Diskurs zu reflektieren und zu erweitern. Über eine zunächst allgemeine Kritik am begrenzten Format des Films und der Rastlosigkeit der Bilder kristallisiert sich im Laufe des Essays der Verriss der Verfilmung „La Pianiste“ von Michael Haneke heraus. Jelinek zeigt über die Vordergründigkeit von Handlung und cinematografischer Selbstreflexion wie Haneke die Figuren und Geschichte ihres Romans nutzt, um ein Kunstprodukt zu erzeugen, das in erster Linie auf ihn als Künstler verweist. Die Schöpferposition gegenüber ihrem Werk lehnt Jelinek ab. Sie erläutert, dass es nicht möglich sei, Bedeutungen und Lesarten eines Romans zu planen, wie es Haneke im Film unternimmt. Bei dieser Auffassung von Figuren ginge die Lebendigkeit einer Erika Kohut verloren. Ein Exkurs zu Jelineks Erzählverfahren zeigt, dass ein komplexes Einfühlen in die Figuren, die Verstärkung ihrer Gefühle und Gedanken und die Reflexion ihres Standorts in der Gesellschaft, ihres kollektiven Sprechens, ihres vermeintlich individuellen Bewusstseins das Erzählen von sozialen Akteuren möglich macht. Wechselnde Nähe und Distanz zu den Figuren ermöglicht die ständige Wiederbeleuchtung von ihren Handlungen im gesellschaftlichen Kontext ohne dabei zu werten. Das Mitfühlen des autonomen Erzählmediums mit den Figuren zeugt von der Ernsthaftigkeit, mit der es die Gefühlszustände der Figuren innerhalb der sozialen Strukturen betrachtet. Dabei werden trotzdem keine Charaktere ergründet, wie es in der Verfilmung geschieht. Das depersonalisierte Erzählmedium versucht vielmehr eine

65 Ebenso: Erika Swales (2012, S.447) über die Figuren in "Die Liebhaberinnen": „They are not individualized figures but paradigmatic ciphers: they merely serve to illustrate the determining power of the socio-economic system.“

66 Heimböckel, Dieter: Gewalt und Ökonomie. Elfriede Jelineks Dramaturgie(n) des beschädigten Lebens. In: Jelinek Jahrbuch 2011, S.305.

komplexe Ansicht und Einsicht auf und in die Akteure einer Gesellschaft zu geben. Dabei ist das Hauptziel Wirklichkeit zu erzählen. Dort liegt im Essay der zentrale Unterschied zwischen Hanekes und Jelineks Erzählen. Haneke bildet Wirklichkeit ab. Die Interpretation, die seinem filmischen Realismus vorangeht, begreift Menschen als individuelle Opfer einer Mediengesellschaft. Ihre Einbettung in den historischen, politischen und sozialen Kontext spart Haneke aus. Dies zeigt sich auch in „Kadragé“: In der Verfilmung der Klavierspielerin überwiegen die Naheinstellungen gegenüber den Totalen. In einer der wenigen Totalen, in der Erika Kohut, von Walter Klemmer beschimpft wird und über das Eisfeld davon läuft, wird der Hintergrund sogar komplett weiß überblendet. Die Figur wird haltlos und isoliert gezeigt, wie sie ungeschickt versucht das Gleichgewicht zu halten. Diese Szene veranschaulicht Hanekes Transposition. Die politische Dimension der Figuren wird getilgt und ihre Sinngebung ist im Film abhängig von der des Regisseurs.

Jelineks Realitätsanspruch an ihre im komplexen gesellschaftlichen Gefüge agierenden Figuren lässt sich gut verknüpfen mit dem biografiethoretischen Ansatz von Pierre Bourdieu, der die Rekonstruktion der Laufbahnen von sozialen Akteuren als die einzige Möglichkeit zeigt, eine ideologiefreie Darstellung eines Menschen vorzunehmen. Jegliche Betrachtung einer Ich-Totalität muss kritisch hinterfragt werden. Bourdieu und Jelinek versuchen eine konstruktive Individualität bei Ablehnung des cartesianischen Subjekts zu denken. Dabei soll die Lektüre trotzdem leiten und Literatur ein Erkenntnismedium sein. Der Essay ist der Versuch der Wiederherstellung des politischen Anspruchs des Romans „Die Klavierspielerin“ und seiner Rätselhaftigkeit.

13. Literaturverzeichnis

Primärmedien

- Jelinek, Elfriede: Im Lauf der Zeit. Ein Vorwort. Essay. Online: <http://elfriedejelinek.com/>. Zuletzt am 31.7.2013 08:00 Uhr.
- Jelinek, Elfriede: Lost Highway. Essays. Online: <http://elfriedejelinek.com/>. Zuletzt am 30.7.2013 11:27 Uhr.
- Jelinek, Elfriede: Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag³⁹ 2007.
- Haneke, Michael (Regie): Die Klavierspielerin. (2001) DVD. 131 Min. Österreich. Deutschland, Frankreich, Polen. Eurovideo.

Interviews

- Haneke, Michael im Interview mit Jelinek, Elfriede, geführt von Mellini, Claire: Désaccords mineurs pour piano forte. La Pianiste. Erschienen in: Synopsis. Le Magazine du scénario. N.15. September-October 2001. Seitenzahlen nicht lesbar: Vermutlich: S.53-58.
- Haneke, Michael im Interview geführt von Grisseman, Stefan: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. In: Grisseman, Stefan (Hg.): Drehbuch, Gespräche, Essays. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m. b. H. 2001, S.175-192.

Sekundärliteratur

Sammelbände

- Fetz, Bernhard/ Hemecker, Wilhelm (Hg.): Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin/ New York: Walter De Gruyter GmbH & Co.KG 2011.
- Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion [1986], S. 303-310.
- Foucault, Michel: „Das Leben der infamen Menschen“ [1977], S.257-276.
- Schweiger, Hannes: Das Leben als U-Bahnfahrt. In: Fetz/Hemecker 2011, S.312.
- Schweiger, Hannes: Die Macht der Archive. Zu Michel Foucault: „Das Leben der infamen Menschen“, S.277-284.
- Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Jahrbuch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. Wien: Preasens Verlag 2011.
- Lamb-Faffelberger, Margarete/ Kastberger, Klaus im Email-Wechsel: Der universelle Raum des Nichts: Elfriede Jelineks Texte im Internet. S.125-133.
- Clar, Peter: Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte. S.69-77.

Heimböckel, Dieter: Gewalt und Ökonomie. Elfriede Jelineks Dramaturgie(n) des beschädigten Lebens. In: Jelinek Jahrbuch 2011, S.302-315.

Grissemann, Stefan (Hg.): Haneke/ Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hg. v. Grisseman, Stefan. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m. b. H. 2001.

Grissemann, Stefan: In zwei, drei feinen Linien den Badewannenrand entlang. Kunst, Utopie und Selbstbeschmutzung: Zu Michael Hanekes Jelinek-Adaption. S.11-31.

Nüchtern, Klaus: Schubert im Pornoladen. S.153-166.

Perthold, Sabine: Das Messer im gut gefetteten Sprachmuskel. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek und der Umgang mit dem Obszönen. S.137-152.

Monographien

Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexion. Die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 10-185.

Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co.KG 1994.

Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1995, S.71-86.

Ostermann, Stefan: Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand eines intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelineks/ Michael Hanekes *Die Klavierspielerin*. Wien: Diplomarbeit 2004.

Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust“ (1989). Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1994. S.7-ca.250. (Kein Zugriff auf das Werk mehr zur Überprüfung möglich wegen unerwarteter Inventur der Österreichischen Nationalbibliothek bis zum 2.8.2013.)

Artikel

Burger, Rudolf: Der böse Blick der Elfriede Jelinek. In: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt (Main): Verlag Neue Kritik, 1990, S.17-29.

Höfler, Günther A.: Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH 1991, S.155-172.

Köppen, Manuel: Reflektierte Medialität und intermedialer Markt: Michael Hanekes Verfilmung *Die Klavierspielerin* nach Elfriede Jelineks Roman. Erschienen in: *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*. Nr. 82. 2012, S.431-445.

Landwehr, Margarete Johanna: Voyeurism, Violence, and the Power of the Media: The Reader's/ Spectator's Complicity in Jelinek's *The Pianoteacher* and Haneke's *La Pianiste*, *Caché*, *The White Ribbon*. Erschienen in: *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*. Studeies. Nr. 8 (2): 117-132 (2011).

Veröffentlicht in: Wiley Online Library. Download am 20.7.2013 um 20:54 Uhr.

Swales, Erika: Pathography as a Metaphor: Elfriede Jelinek's "Die Klavierspielerin".
Erschienen in: The Modern Language Review, Vol. 95, Nr. 2. April 2000, S.437-449.

Lexika und Nachschlagewerke

Brockhaus – Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG 2005 – 2013. Online:
26.7.2013 um 11:54 Uhr.

Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien.
Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2009, S.1-136.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Maelstrom_\(Computerspiel\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Maelstrom_(Computerspiel)). Online: 26.7.2013 um 12:00
Uhr.

14. Anhänge

Jelinek, Elfriede: Im Lauf der Zeit. Vor. Unter <http://elfriedejelinek.com> Online: 31.7.2013 um 08:00 Uhr.

Im Lauf der Zeit

Vorwort

wort

Film ist Bewegung, ein Zeitvergehen, das auf genauester Planung beruht. Nur die brutalsten Maßnahmen können die Bilder zwingen, sich in eine bestimmte Aufeinanderfolge zu begeben und dort zu bleiben, in der Bewegung, aber man hat sich vorher genau ausgerechnet, wie das zu geschehen hat. Film suggeriert, daß alles, was ist, berechenbar sei. Aber jedes Leben, auch das eigene, vergeht, während man sich noch diesen oder jenen Film auf der Leinwand anschaut. Das eine Vergehen, das im Film, kann man berechnen, das des eigenen Lebens nicht. Wenn man selbst also ein Vergehen begeht und nicht lebt, kommt man ins Gefängnis, das man dann zur Strafe auch noch selber sein muß. Erika Kohut im Film weiß das, aber sie kann nichts dagegen tun. Und während die Kader im Leben um die Wette schuften, laufen die Kader im Film so einfach dahin, sie machen Sport. Ihr Sport ist das Laufen. Oder: Indem das Leben auf der Leinwand vorher genau berechnet wurde, wird suggeriert, daß auch das Leben: machbar sei. Man kann es ja versuchen. Weit wird man damit nicht kommen.

Vielleicht ist das alles aber nichts als ein Spiel zwischen Subjektivierungen und Objektivierungen, denn die Menschen fühlen sich als Individuen und damit immer, bisher, als Spielbälle des Lebens, das scheint sich jetzt langsam zu ändern, denn neue Technologien stellen ja immer mehr die Machbarkeit von Leben in den Vordergrund. Stellen sie sich also immer mehr ihr Sein als etwas Machbares vor, die Menschen? Oder setzen sie es als ein Objektives, und damit wird es ja immer mehr, auch in der Kunst, vor allem im Film, der Leben schließlich ab-bildet, ein Gegenstand, ein Gegenstand einer Vorstellung, die ihrerseits anderen Vorstellungen von Seinsmöglichkeiten gegenübergestellt wird? Sozusagen das Planbare, das dem Geplanten, das aber wiederum Ziel eines künstlerischen Willens eines Regisseurs ist, gegenübersteht?

Da hat Michael Haneke ein Drehbuch geschrieben, zunächst für einen anderen Regisseur, dann hat er es für sich selbst genommen und einen Film gedreht, nach einem meiner Bücher. Er hat also etwas, das ich geschrieben hatte, zur Grundlage von Berechnungen und Planungen genommen, und diese präzisen Planungen (es ist ja fast unglaublich,

was man alles berechnen und beachten muß, wenn man einen Film dreht! Ich würde schon an den ersten fünf Sekunden scheitern, denn ich verlange von einer Handlung, von Ereignissen, daß sie mich an der Hand nehmen und voranziehen, daß ich sozusagen nicht weiß, wo ich landen werde, ja, und das verlange ich, wie gesagt, nicht etwa daß ich es nur zuließe!) zielen auf eine Endlosigkeit, eine Weite ab, in der alles möglich ist und nichts. Man wirft Lebenstrümmer hinein, und sie ordnen sich in einem hübschen Maelstrom, der in eine bestimmte Richtung fließt, oder sie werden aus rasender Drehung heraus wieder ausgespuckt, so wie Menschen, die nicht leben können, vom Leben wieder ausgespuckt werden bzw. sich selber wegschmeißen. Abfälle. Erika Kohuts.

Diese Weite des Lebens, in der man verlorengelht: dagegen die Kunst! Der Film nutzt die Weite der Zeit, die ungefähr eineinhalb Stunden dauert, und die Weite der Bilder, die inzwischen einfach überallhin können, und bestünden sie aus Spielzeugstädten, die von Spielzeugbomben zertrümmert werden. Egal, diese Zeit-Bild-Welt wird angefüllt, sie wird vom Regisseur genützt, und sie zeigt wiederum Schauspieler, die wirkliche Menschen darstellen oder Menschen, die ein Autor sich ausgedacht hat, als benutzbar, denn sie werden ja benutzt, um Kunst, einen Film zu erzeugen, und sie werden benutzt, um eine bestimmte Filmhandlung zu zeigen. So ist Michael Haneke in die kleine, überschaubare (eigentlich recht enge) Welt der Erika Kohut eingedrungen, die ich mir selber ausgedacht habe, und die ich sogar selber zum Teil gewesen bin (beides probiert, Leben wie Kunst: kein Vergleich! Aber Ihnen erlaube ich das Vergleichen schon gar nicht!), wobei noch zu fragen wäre, wie verzweifelt ich als Autorin mir selbst, als gewissermaßen Hauptfigur dieser Geschichte, die Planbarkeit meines eigenen Schicksals damit selber einreden wollte, lassen Sie mich ausreden, denn Ausreden fürs ungelebte Leben gibt es nicht, und auch die Kunst hat mich nicht retten können, Spielball meines eigenen Lebens geworden zu sein, da könnte man endlos weiter überlegen, aber, wie gesagt, wir haben nur eineinhalb bis zwei Stunden dafür, und mehr hätte niemand für mein Schicksal übrig, doch ich schweife ab, und das darf der Film nicht, es ist ja vorher alles genau festgelegt worden, auch die Ausschweifungen, ich meine die Abschwefungen, und so ist also Michael Haneke mit seiner Verfilmung in meine kleine Welt eingedrungen, die ich im nachhinein als eine geplante verkleidet habe, was sie möglicherweise war, möglicherweise aber auch nicht, er ist eingedrungen und hat sie für Kunst benutzt, was ich selber aber vorher auch schon getan hatte, nur halt in einem Buch, besser man sieht es aber vor sich, um es nicht nachzumachen, niemals, und was ich eigentlich sagen wollte, ist: diese Kunst-Ödnis, vor der jeder zu Recht

Angst hat, ist, trotz allen intrikaten Planungen, nicht beherrschbar, man kann sie nur nutzen. Aber wenn man sie nutzt, nutzt man sie aus, und man nutzt die Figuren aus, und man nutzt die Vorbilder für die Figuren aus, und man beweist, daß diese Figuren, die in der Kunst hergestellt wurden, dann nicht mehr beherrscht werden können, egal, ob sie sich selbst beherrschen können oder nicht, und je mehr man sie in den Griff zu bekommen sucht (und das kann Haneke sehr gut: sie in den Griff bekommen, sie machen keine Sekunde mit ihm was sie wollen, genauso wie die Menschen keine Sekunde machen was sie eigentlich wollen, aber glauben, sie täten es, wenn sie nur könnten), um so mehr stößt man, und stoßen sie, die Kunstfiguren, meine Kunstfiguren und ich selber also, etwas aus, wie ein Tintenfisch Tinte, aus sich selbst heraus, daß alles nicht planbar ist, daß Das Alles nicht planbar ist (nicht daß eben nichts planbar ist, das ist ein Unterschied!), das Nichts ist aber auch nicht planbar, diese Figuren geben also eine Flüssigkeit oder etwas Ähnliches von sich, und sie nebeln sich selber ein, je besser sie ausgedacht worden sind, umso mehr Flüssigkeit, die sie wieder verdunkelt, und im letzten Aufflackern von etwas, das man gerade noch sieht, werden sie Unwesen und ungewöhnlich, und sie werden zu dem Nichtplanbaren, und daher zu Leben wie Nichtleben zugleich. Sie werden ihre eigenen Ausnahmen und damit: einzigartig, gerade indem sie sind wie alle.



Isabelle Huppert, Annie Girardot und Michael Haneke in Cannes

Links

filmstills.at
filmz.de

4.9.2001

Im Lauf der Zeit © 2001 Elfriede Jelinek

zum
Anfang

[zur Startseite von www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)

Jelinek, Elfriede: Lost Highway. Unter <http://elfriedejelinek.com> Online: 31.7.2013 um 08:10 Uhr.

Lost Highway

Ich kann zum Rätsel "Highway" nur wenig sagen, weil es ja ein Rätsel ist und auch sein soll. Und bleiben muß. Es findet, ich weiß ja auch nicht wie, ein seltsamer Vorgang statt, und zwar daß man aus dem symbolischen Bewußtsein im Film eine Art reines Bewußtsein extrahiert und das dann wieder auf eine symbolische Ebene, aber eine andere, die der Oper, des Musik-Theaters, transportiert, eher: transponiert. Es ist ein doppelter Bruch von etwas, das selbst schon mehrfach gebrochen und umgewandelt ist. Ich persönlich kenne mich in diesem Vexierspiel selbst nicht mehr aus. Ich habe ja für dieses Libretto nicht einen realen Stoff gewählt, sondern die Realität des Bewußtseins eines Künstlers bzw. zweier Künstler (Lynch, Gifford), also die Realität einer Realität einer Realität. Ich weiß in diesem Fall selbst nicht, was ich geschrieben habe, weil ich ja schon die Vorlage als einen Boden betrachte, der bereits zerbrochen war, bevor ich überhaupt noch meinen Fuß drauf setzen konnte.

Meine Arbeit ist ein Rückzug vor dem Realen, den aber Lynch und Gifford selber schon längst vollzogen haben. Sobald etwas real Gesetztes erscheint, wird es sofort

in Frage gestellt. Der Film, der ja das sichtbare Vergehen von Zeit ist, kann das zeigen, indem er ist was er ist. Die Musik, die das hörbare Vergehen der Zeit ist, läßt sich als einziges Medium dagegen setzen, als Medium, das sich auch behaupten kann. Das wäre z.B. mit einem Theaterstück, das man nach diesem Film verfassen wollte, absolut unmöglich. Das Theater wäre kein angemessener Ort dafür, es könnte nur hechelnd hinterher jagen. Und dabei kann es sich doch überhaupt nicht bewegen, das arme Ding!



Patricia Arquette in "Lost Highway" von David Lynch

Der Film suggeriert reale Erlebnisse von Personen, die vom Zuschauer für real genommen werden sollen. Dieser besondere Film aber zerschlägt diese Realitätserwartungen immer wieder, weil nicht real sein kann, was nicht real ist, aber auch nicht real sein soll. (Ich habe den Eindruck, Lars von Triers "Dogville", das ich leider noch nicht gesehen habe, und eigentlich dürfte ich darüber auch gar nichts sagen, denn ich beziehe mich nur auf Gelesenes, geht da anscheinend noch weiter, indem es, durch Mittel des Theaters, die anti-illusionistisch in den Film eingefügt sind, z.B. Kreidemarkierungen, die Häuser etc. vorstellen sollen, in einer Art post-brechtianischen Methode auszudeuten scheint, daß Film zeigt, daß nicht real sein kann, was niemals real sein sollen könnte bzw. sein dürfte, aber wahrscheinlich projiziere ich selbst da zuviel hinein). Das reale Erleben also wird als solches, gerade indem es eingeschaltet wurde, durch Licht auf Leinwand, gleichzeitig wieder: ausgeschaltet. Was kann man daraus gewinnen? Jedenfalls nicht das absolute reine und echte Leben. Man kann das nicht aus diesem Film extrahieren. Fassbinder hat 'seine' Schauspieler, eine verschworene Gemeinschaft, sich selbst als Figuren weiterschreiben lassen. Und er hat sie in sein eigenes Konzept, als sie selbst, mit eingeschrieben. Das hatte Logik, indem das Sein dieser Mitbewohner-Schauspieler von diesen selber dahergezerrt wurde, in die jeweiligen Rollen eingehen durfte und damit eine Art Hyperrealismus erzeugen konnte. Dieser Hyperrealismus wurde von den Fassbinder-Schauspielerinnen und Schauspielern in die Kunst eingeschleppt, wie die Katze etwas Widerliches, Blutendes ins Haus

schleppt. Nichts davon bei Lynch, würde ich sagen. Den interessieren Logik und Realismus nicht, und nicht einmal, wie schon gesagt, deren Widerspiegelung auf der Leinwand, sondern er verweigert das alles, er verweigert sogar den Gebrauch, den seine Erfindungen von der Realität, in die sie gesetzt werden (und aus der er sie nimmt), machen können, und er verweigert überhaupt den Gebrauch der Figuren selber, die als Irrläufer (die aber wieder einer ganz eigenen Logik, wenn auch z.B. nicht der logischsten, des Ablaufs der Zeit und der Einheit der Person, folgen) herumrasen. Diese Reduktion, die die Wirklichkeit auszustehen hat, um zur Kunst zu werden, zum Symbolischen also (und auch Hinzufügungen sind meiner Meinung nach immer Reduktionen, weil die Realität ja immer zu vielschichtig ist, um überhaupt abgebildet zu werden – eine Binsenweisheit. Ich meine: Hinzufügungen sind Reduktionen, weil sie sich bewußt von der Realität entfernen), kann durch diese äußerste Reduktion und die Verweigerung jeder Logik, die Lynch praktiziert, nicht als Realität erfahrbar gemacht werden. Dieser Stoff ist also schon insofern konsequent antireal, als die Geschichte nicht erklärbar ist und es auch von keiner Seite her sein kann. Ich kann mir einen schizophrenen, also mitten durch sein Ich gespaltenen Frauenmörder vorstellen, aber ich kann mir nicht vorstellen, daß er wirklich ein Anderer wird!

Ich habe nicht versucht, diese Nicht-Geschichte zu interpretieren, denn es liegt im Wesen dieser Reduktion, daß Interpretation eben nicht möglich ist. Die Grenzen scheinen am Anfang des Films in der Tat sehr klaustrophobisch-eng zu sein, sie werden noch viel enger nach dem Mord, als der Protagonist in der Todeszelle landet, die außer dem Grab das Engste ist, was man sich vorstellen kann. Zeit und Raum sind zu einem leuchtenden Strich zusammengeschoben, also, wie gesagt: reduziert, aufs Äußerste reduziert, wie der Tod das Leben zunichte macht, die absolute Reduktion selbst ist, und plötzlich öffnet sich diese zerknüllte Papiertüte bzw. der leuchtende Strich weitet sich, fächert sich auf, und die eigentliche Handlung, jenseits jeder Logik und Erklärungsmöglichkeit, beginnt von neuem, beginnt nun erst richtig, wird aus der Tüte herausgeschleudert, obwohl die Tüte samt Inhalt doch soeben noch dermaßen klein zusammengeknüllt war. Oder war gar nichts drin? Es beginnt sozusagen ein zweites Leben nach dem ersten, oder war das zweite vor dem ersten, oder doch umgekehrt? Im Film ist das möglich. In der Kunst kann es möglich werden, sonst nirgendwo.

Man muß also, glaube ich, versuchen, von der Ebene der Realität, und wäre es die künstliche des Films, wegzukommen, denn nur wenn man sie hinter sich läßt, kann man sie als Realität wieder wahrnehmen, und zwar mit dem Bewußtsein, das durch die Reduktion des Symbolischen gewonnen wurde, und erst daraus WIRD das ausgedachte Sein der Kunst erst wirkliches Sein. Es sind in diesem Fall eben nicht Gespenster (natürlich ist Film "Gespenstersehen", aber gerade bei Lynch, wo es nur Gespenster gibt, wird das Gespenstische aufs äußerste real), die erscheinen, sondern das Symbolische erscheint selbst als (wie gesagt, manchmal sogar "überhäufte") Reduktion, die nicht nur von der Realität absehen kann und muß, sondern die Realität nicht mehr braucht. Ja nicht einmal eine künstliche Realität zu schaffen braucht. Gar nichts mehr braucht. Und daher sind die in diesem Film ja reichlich vorhandenen Ereignisse oder wie man sie nennen will: Mord, tödlicher Unfall, Geheimnisse, Pornofilm, Sado-Masochismus, Flucht, Brutalität, Gewalt, etc., als Erlebnisse gar nicht mehr gegeben.

Insofern stimmt es natürlich, daß nicht so sehr Charaktere als vielmehr Abstraktionen, Modelle, Figuren auftreten, aber dieser Film beweist, daß sie das Auftreten als Charaktere nicht können und auch nie könnten, ja nicht einmal irgendwann beherrscht haben können. Das Wie, das immer das Entscheidende im Film ist, wird zum Was, oder besser: fällt mit dem Was in eins zusammen. Das Ereignis fällt mit dem, was sich nur im Psychischen abspielt, in eins zusammen. Und das Psychische materialisiert sich dann wiederum als Person. Vielleicht spielt der ganze Film nur im Bewußtsein des Protagonisten, und wir, die ihn anschauen, sind sein Gehirn. Und alles, was geschieht, richtet sich, wie Eisenfeilspäne nach dem Magneten, in dessen Einflußbereich sie geraten sind, aus, sie richten sich selbst nach etwas aus, sie richten uns aber nichts aus. Sie sind, auf sich bezogen, sie selbst, und sie können nichts anderes sein als nur immer: auf sich bezogen.







erschienen im "Profil" 44/2003

Brockhaus – Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG 2005 – 2013.
Online: 26.7.2013 um 11:54 Uhr. (herauskopiert)

„Der Malstrom, legendärer Schrecken der Seefahrt! Wo gibt es ihn zu sehen?

Einer der mächtigsten Meeresstrudel quirlt an der norwegischen Küste, jenseits des Polarkreises. Es ist der Saltström, auch Saltstraum genannt, und er wird von den gewaltigen Gezeitenströmungen erzeugt, die durch die Verbindungskanäle zwischen zwei Fjorden fließen. Durch den mittleren, den Storstraum-Kanal, drücken sich viermal am Tag mit weithin zu hörendem Getöse die Wassermassen. Sie erzeugen Strudel von bis zu 10 m Durchmesser und einer ebenso großen Tiefe.

Der sich drehende Wasserstrom versetzt auch die Luft darüber in Bewegung, die manchmal einen heulenden Ton erzeugt.

Malströme gibt es auch anderswo: in Europa zum Beispiel zwischen der Kanalinsel Alderney und dem Cap de la Hague in der Normandie.

© 2005 - 2013 Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG“