universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Buch zum Film – Der Film zum Buch. Österreichische Bestseller und deren Verfilmung anhand Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*."

Verfasserin

Andrea Schwarz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Murray G. Hall

Danksagung

Das Studium der Deutschen Philologie war für mich ein sehr spannender Abschnitt im Leben. Ich habe vieles gelernt, meine Persönlichkeit weiter entwickelt, vor allem aber habe ich neue Bekanntschaften geschlossen und dadurch Freunde gefunden. Durch den Abschluss der Diplomarbeit beginnt für mich ein neuer Lebensabschnitt.

Ich möchte einen herzlichen Dank an diejenigen Menschen aussprechen, die mir während des Studiums, vor allem aber während der Zeit des Verfassens der Diplomarbeit tatkräftig zur Seite gestanden sind. Durch die finanzielle und emotionale Unterstützung wurde es mir ermöglicht, die Abschlussarbeit zu verfassen.

Vor allem aber danke ich meiner Mutter, die mich immer unterstützt hat. Durch ihre Hilfe und ihren guten Rat wurde mir das Studium ermöglicht. Außerdem danke ich auch meinen Freunden, die mir auf emotionaler Basis beigestanden sind und mir bei meinen Zielen tatkräftig zur Seite gestanden sind.

Ebenfalls möchte ich mich auch bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Dr. Murray Gordon Hall bedanken, der mich immer mit wichtigen Informationen, Tipps und Hinweisen versorgt und mich dadurch bei meiner Diplomarbeit unterstützt hat.

Andrea Schwarz

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG 1

1.1. PROBLEMFELD 1
1.2. ZIEL DER ARBEIT 1
1.3. INHALTLICHE DARSTELLUNG 2
1.4. METHODIK 4

2. LITERATURVERFILMUNG – EIN PROBLEMFELD 5

2.1. GESCHICHTLICHER VERLAUF 5
2.1.1. ZEITRAUM DES EXPERIMENTS (1895-1911) 6
2.1.2. ZEITRAUM DES STUMMFILMS (1912-1929) 7
2.1.3. ZEITRAUM DES TONFILMS (AB 1933) 9
2.1.4. ADAPTIONSGRÜNDE 11
2.2. DEFINITIONSANSATZ LITERATURVERFLMUNG 14
2.2.1. WEITERE DEFINITIONEN 15
2.2.2. ADAPTIONSFORMEN 17
2.3. DER BEGRIFF DER WERKTREUE 22
2.3.1. FILM UND ROMAN - EIN PAAR MIT DIFFERENZEN 25
2.4. AUSWIRKUNGEN AUF DEN BUCHMARKT 28

3. VERGLEICHSMETHODEN FÜR FILM UND LITERATUR 32

3.1. KLAUS KANZOG: FILMANALYSE 32
3.2. IRMELA SCHNEIDER: THEORIE DER LITERATURVERFILMUNG 33
3.3. MICHAELA MUNDT: TRANSFORMATIONSANALYSE 35

4. ÖSTERREICHISCHE BESTSELLER: *DIE KLAVIERSPIELERIN* UND *SCHLAFES BRUDER* 38

4.1. DAS PHÄNOMEN BESTSELLER 38
4.2. ELFRIEDE JELINEK: *DIE KLAVIERSPIELERIN* 40
4.2.1. DIE REZEPTION DES ROMANS 40
4.2.2. DIE ERFOLGSFAKTOREN 42
4.2.2.1. MYTHOS MUSIK 43
4.2.2.2. DIE MUTTER-TOCHTER-BEZIEHUNG 45
4.2.2.3. DIE BEZIEHUNG ZU MÄNNERN 48
4.2.2.4. DIE SPRACHLICHE GESTALTUNG 50
4.3. ROBERT SCHNEIDER: *SCHLAFES BRUDER* 53
4.3.1. DIE REZEPTION DES ROMANS 53
4.3.2. ERFOLGSFAKTOREN 55
4.3.2.1. LESARTEN 56
4.3.2.2. DIE SPRACHLICHE GESTALTUNG 61
4.4. EIN VERGLEICH DER ERFOLGSBÜCHER 64

5. DIE VERFILMUNG ZWEIER ÖSTERREICHISCHER BESTSELLER: *DIE KLAVIERSPIELERIN* UND *SCHLAFES BRUDER* 66

5.1. MICHAEL HANEKE: *DIE KLAVIERSPIELERIN* 66
5.1.1. ENTSTEHUNG UND REZEPTION DES FILMS 66
5.1.2. VERGLEICH MIT DER BUCHVORLAGE 69
5.1.2.1. ABWEICHUNGEN UND PARALLELEN IM AUFBAU 69
5.1.2.2. DETAILANALYSE DES FILMS 76
5.1.2.3. ZUORDNUNG ZU DEN ADAPTIONSFORMEN 84
5.1.3. CHARAKTERISIERUNG DER HAUPTFIGUREN 86
5.1.4. DIE MUSIK 99
5.2. JOSEPH VILSMAIER: *SCHLAFES BRUDER* 101
5.2.1. ENTSTEHUNG UND REZEPTION DES FILMS 101
5.2.2. VERGLEICH MIT DER BUCHVORLAGE 103
5.2.2.1. ABWEICHUNGEN UND PARALLELEN IM AUFBAU 103
5.2.2.2. DETAILANALYSE DES FILMS 109
5.2.2.3. ZUORDNUNG ZU DEN ADAPTIONSFORMEN 115
5.2.3. CHARAKTERISIERUNG DER HAUPTFIGUREN 117
5.2.4. DIE MUSIK 124
5.3. EIN VERGLEICH DER BESTSELLER-VERFILMUNGEN 129

6. ZUSAMMENFASSUNG 132

7. LITERATURVERZEICHNIS 134

7.1. PRIMÄRLITERATUR 134
7.2. FILMOGRAPHIE 134
7.3. SEKUNDÄRLITERATUR 134
7.4. INTERNETQUELLEN ZU *DIE KLAVIERSPIELERIN* 141

8. ANHANG 142

8.1. ABSTRACT 142
8.2. LEBENSLAUF 143

1. Einleitung

1.1. Problemfeld

Ein sehr interessantes und spannendes Feld innerhalb der Forschung nimmt die Verfilmung von Literatur ein. Bereits seit der Geburt des Films besteht dieses Phänomen, wobei sich Film und Literatur bereits von Beginn an in einem wechselseitig aufeinander beziehenden Verhältnis befanden. Durch diese Beziehung der beiden medialen Komponenten wurde bereits früh eine Diskussion ausgelöst, die bis in die Gegenwart andauert und noch weitergeführt wird. Laufend wird das Publikum mit literarischen Verfilmungen bereichert, die eine Konfrontation mit sowohl Literatur, als auch Film auslöst. Man bemerke die zahlreichen Bestsellerverfilmungen der letzten Jahre, die das Publikum buchstäblich überhäufen. Sehr bekannt sind vor allem die *Harry Potter-Romane* von Joanne K. Rowling oder aber auch die Verfilmung von Patrick Süskinds *Das Parfum*. Aber auch Werke wie Lewis Carolls *Alice im Wunderland* oder Dan Browns *The Da Vinci Code – Sakrileg* wurden in das Medium Film adaptiert. Nach der Adaption müssen sich die Filmemacher mit den Kritiken herumschlagen und sich mit der literarischen Vorlage messen. Entsteht eine Verfilmung zu der Vorlage, gerät meist auch das Literaturwerk wieder in den Mittelpunkt der Öffentlichkeit. Zentral in diesem Zusammenhang ist auch, dass das Publikum oft gar keine Ahnung davon hat, dass es eine Buchvorlage zum Film gibt. Bei meiner Betrachtung ist dies natürlich nicht der Fall, da sowohl *Die Klavierspielerin*, als auch das Werk *Schlafes Bruders* sehr populär sind und nicht ohne Grund zu einem Erfolgsbuch gekrönt wurden und als Vorlage für eine filmische Adaption dienten. Beide Romane zählen zu großen Bestsellern der österreichischen Literatur. Sie dienen somit als Vorlage für meine Diplomarbeit, in welcher der Aspekt Bestseller und die filmische Realisation behandelt werden sollen. Die jeweiligen Romane wurden von den Regisseuren *Joseph Vilsmaier* und *Michael Haneke* verfilmt.

1.2. Ziel der Arbeit

Das Phänomen der Literaturverfilmung reicht bis zu den Anfängen des Films zurück und wird in den nächsten Jahren immer noch aktuell sein und für Diskussionsstoff sorgen. Eine Definition der Literaturverfilmung ist insofern nicht einfach, da es unterschiedliche Zugänge und Betrachtungsweisen für dieses Phänomen gibt. Aus diesem

Grund verdichten sich innerhalb der Arbeit viele Fragen, die einer genaueren Auseinandersetzung bedürfen. Auch die Komplexität der Adaptionsforschung soll im Laufe der Arbeit aufgeschlüsselt und erklärt werden. Dabei tauchen verschiedene Fragen auf, wie zum Beispiel: Wie weit darf eine Literaturverfilmung von ihrer literarischen Vorlage abweichen, um neben ihr einen festen Bestand zu erhalten? Können diese Verfilmungen schließlich als eigenständige künstlerische Werke angesehen werden? Welche inhaltlichen Veränderungen werden bei einer Verfilmung vollzogen? Um diese Fragen zu beantworten möchte ich in meiner Arbeit ausgewählte Vergleichsmethoden heranziehen und Adaptionsformen beschreiben. Anhand dieser werde ich in einem späteren Verlauf versuchen, die Bestsellerverfilmungen *Schlafes Bruder* und *Die Klavierspielerin* zuzuordnen. Wichtig ist mir dabei vor allem, einen ausführlichen theoretischen Abschnitt zu erstellen, an welchem ich danach meine ausgewählten Verfilmungen stütze.
Ich möchte darstellen, wie sich die beiden Regisseure Joseph Vilsmaier und Michael Haneke den Vorlagen annähern. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch, ob eine Zusammenarbeit mit den Erfolgsbuchautoren stattfindet oder ob den Regisseuren freie Hand gelassen wird. Dabei beschäftigen mich vor allem die Fragen: Welche Veränderungen bzw. Gemeinsamkeiten zwischen Buch und Film tauchen auf? Halten sich die Regisseure an ihre literarischen Vorlagen oder schaffen sie ein eigenständiges, von der Vorlage abweichendes, künstlerisches Werk? Die Literaturverfilmung soll schließlich auch für das Kinopublikum attraktiv gemacht werden. Am Ende soll ein Vergleich der Bestsellerverfilmungen stattfinden, der die unterschiedliche Herangehensweise der beiden Regisseure darstellt. Außerdem soll der Versuch gestartet werden, die Verfilmungen den unterschiedlichen Adaptionsformen zuzuordnen. Kann demnach die Verfilmung nur einem Typ zugerechnet werden oder sogar mehreren? Diese Fragen möchte ich in Folge meiner Arbeit klären.

1.3. Inhaltliche Darstellung

Zu Beginn der Arbeit wird versucht, das Problemfeld *Literaturverfilmung* aufzuschlüsseln und zu analysieren. In diesem Zusammenhang soll eine filmgeschichtliche Einführung, von der Vergangenheit bis in die Gegenwart, stattfinden. Welche Stufen gab es zu durchlaufen, bis es schließlich zum heutigen Tonfilm kam? Damit verbunden gab es auch immer wieder Gegner, die dem neuen Medium Film kritisch gegenüberstanden. Es sollen auch Gründe für eine Adaption genannt werden. Des Weiteren stellt sich natür-

lich auch die Frage, ob die Verfilmung von Bestsellern Auswirkungen auf den Buchmarkt hat. Schließlich möchte ich auf den Begriff der *Werktreue* eingehen, der in der Forschung vielfach diskutiert wird. Ebenso möchte ich mich mit dem Verhältnis von Film und Literatur im Allgemeinen auseinandersetzen. Auf diesen ausführlichen Theorierahmen stützen sich schließlich die weiteren zwei Kapitel.

Im zweiten Kapitel ist es zunächst wichtig, eine Definition für das Phänomen Bestseller zu finden. Hierfür werden einige Definitionsangebote aufgelistet. Außerdem soll das Problem *Bestseller* als zentraler Punkt behandelt werden. Erfolgsbücher können nicht im Vorhinein gezielt verfasst werden, auch wenn es sehr viele Methoden, Theorien und Vorgangsweisen dafür gibt. Sehr wichtig ist, dass weder die Werbung, noch das Image des Autors bzw. der Autorin ausschlaggebend für den Erfolg des Buches sind. Es ist nicht leicht zu behaupten, dass ein Bestseller grundsätzlich „machbar" ist. Beide Romane sollen schließlich inhaltlich analysiert werden. Dabei wird die Rezeption der Werke behandelt und die Erfolgsfaktoren dargestellt. Auch die sprachliche Gestaltung der Autoren spielt eine wichtige Rolle.

Der dritte große Themenkomplex beschäftigt sich mit der Verfilmung der Bestseller. Es soll auf die Interessen der Regisseure eingegangen werden, die sich an das Projekt heranwagen und einen Bestseller verfilmen. Zentral ist hier deren Stil und Darstellungsweise. Sehr interessant ist außerdem, wie sich die beiden Regisseure *Michael Haneke* und *Joseph Vilsmaier* den Filmen nähern. Außerdem ist zu beachten, dass die filmische Realisation (anhand der Mehrfachdeutungen der Bestsellerromane) einen bestimmten Ansatz verfolgt bzw. umsetzt. In welcher Weise kann dann von einer ‚angemessen' Verfilmung gesprochen werden? Welche Unterschiede zum Buch treten auf? Gibt es weitreichende Abweichungen oder doch mehr Gemeinsamkeiten? Welche Veränderungen werden unternommen, um den Film genauso erfolgreich darzustellen, wie das Erfolgsbuch? Hat die Verfilmung überhaupt Bestand neben dem erfolgreichen literarischen Werk? Außerdem gehe ich auf die Produktion und Rezeption der Verfilmungen ein. Danach erfolgt ein Versuch der Zuordnung zu den im ersten Kapitel besprochenen Adaptionsformen. Schließlich soll ein Vergleich Buch – Film vollzogen werden um die zuvor gestellten Fragen zu beantworten. Als ein wichtiger Themenkomplex wird die Musik herangezogen, die in beiden Romanen einen sehr zentralen Standpunkt einnimmt. Auch die Hauptpersonen spielen bei der Untersuchung eine wichtige Rolle. Ebenso sollen die Schauplätze und deren Darstellungsweise genauer unter die Lupe genommen werden.

1.4. Methodik

Der Beginn der Arbeit beschäftigt sich, wie bereits angedeutet, mit einem historischen Abriss der Literaturverfilmung. Diesen möchte ich anhand der gängigen Literatur darstellen und dadurch eine Einführung in das Forschungsfeld ermöglichen. Ebenfalls versuche ich mittels ausgewählter Literatur das Bestsellerphänomen zu erklären. Die beiden Werke *Schlafes Bruder* und *Die Klavierspielerin* werden anhand von Sekundärliteratur untersucht, die diverse Erfolgskategorien der beiden Bücher beinhalten. Außerdem möchte ich mittels Rezensionen die Geschichte der Rezeption genauer erläutern. Ebenso werde ich Rezensionen heranziehen, um die Produktionsgeschichte der beiden Filme darzustellen. Anhand der Sekundärliteratur werde ich anschließend versuchen, die Verfilmungen in ihrem Inhalt zu untersuchen.

2. Literaturverfilmung – ein Problemfeld

2.1. Geschichtlicher Verlauf

Zu Beginn soll ein historischer Abriss in die Thematik der Literaturverfilmung einführen. Sehr wichtig erscheint es mir zu klären, welche Stationen durchlaufen werden mussten, bis der heutige Tonfilm entstand. Schließlich gab es in der Zeit des Stummfilms bzw. des Experimentierens bereits Literaturadaptionen, denn literarische Werke dienten bereits von Anfang an als Darbietung für die filmische Realisation und Produktion. Dazu hat es im Laufe der Zeit verschiedene Vorstellungen gegeben, welche im Folgenden nun erklärt bzw. analysiert werden. Zahlreiche Ausführungen befassen sich mit dem Entwicklungsverlauf der Filmgeschichte. Einige ausgewählte Werke möchte ich in meiner Diplomarbeit heranziehen, um anhand dieser die Geschichte des Films genauer zu beleuchten.

Franz-Josef Albersmeier beschreibt im Werk *Literaturverfilmungen* die Geschichte der Adaptionsproblematik und die verschiedenen filmgeschichtlichen Anfänge und Entwicklungen in den Ländern Deutschland, Frankreich und den USA.[1] Darauffolgend werde ich mich auf Albersmeier konzentrieren.

Im Werk *Literatur und Film* von Joachim Paech erfolgt eine Auseinandersetzung mit den zwei Medien Literatur und Film. Beide stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander und beeinflussen sich gegenseitig. Paech belegt dies mit einer Reihe von filmischen und literarischen Beispielen.[2] Im folgenden Kapitel wird kurz auf Paechs Werk eingegangen. Christian-Albrecht Gollub widmet sich in seinem Artikel *Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980*[3] den historischen Aspekten der Filmgeschichte und der Literatur. Ausführlich beschäftigt sich Alfred Estermann mit dem Phänomen Literaturverfilmung und geht in seinem Werk *Die Verfilmung literarischer Werke* gezielt auf die geschichtlichen Entwicklungen hinsichtlich des Films ein. Estermann unterteilt den Geschichtsverlauf in drei Phasen: Der *Zeitraum des Experiments, des Stummfilms und des Tonfilms*.[4] Diese Aufteilung wird auch im weiteren Verlauf der Arbeit eingehalten und anhand dieser wird die Literaturverfilmung aufgeschlüsselt und

[1] Vgl. Franz-Josef Albersmeier: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik. – In: Literaturverfilmungen. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier u. Volker Roloff. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 15-33.
[2] Vgl. Joachim Paech: Literatur und Film. 2. überarb. Aufl.. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.
[3] Vgl. Christian-Albrecht Gollub: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. – In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue Film. Hrsg. v. Sigrid Bauschinger u.a. Bern/München: Francke 1984. (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur), S. 18-49.
[4] Vgl. Alfred Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co 1965. S. 15-183.

dargestellt. Natürlich gibt es bereits auch mehrere Spezialarbeiten (wie Diplomarbeiten), die sich mit dem Phänomen der Literaturverfilmung befassen, jedoch werde ich diese nicht für meine Arbeit heranziehen.

2.1.1. Zeitraum des Experiments (1895-1911)

Der erste Abschnitt innerhalb der Filmgeschichte wird als Zeitraum des Experiments bezeichnet und reicht von 1895-1911[5]. Wie bereits erwähnt, bediente sich der Film sehr früh der Literatur. Sie bereitete den Stoff und diente als Vorlage für eine filmische Adaption. „Die Experimente jener Jahre sind Versuche, auch mit Hilfe der Literatur das Kino zu erobern; sie sind keine Bestrebungen, mit Hilfe der Kinos „Literatur" in Besitz zu nehmen."[6] Für die Verfilmung wurden vor allem dem Publikum geläufige Literaturwerke herangezogen. Dadurch konnte man garantieren, dass die Filmhandlung und der Ablauf zumindest teilweise verstanden wurden. Jedoch waren die Filme zu dieser Zeit nicht sehr aufwendig gestaltet. „Die Filme sind sehr kurz, die Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten auf das Mindeste beschränkt."[7] Bereits 1896 entstand das erste Filmmotiv, basierend auf Goethes Werk *Faust*. Louis Lumière war es, der sich an das Filmprojekt als Erster heranwagte. Ein Jahr später griff Georges Méliès ebenso auf das bekannte Werk *Faust* zurück und verfilmte es. Nach aktuellem Verständnis ist jedoch in beiden Fällen anzumerken, dass man nicht von Literaturverfilmung reden kann, denn beide Streifen waren in ihrer Länge noch viel zu kurz. Maßgebend ist jedoch, dass die „Filmpioniere" auf der Suche nach Stoffen bald darauf bei Theater und Literatur fündig werden. Dies war absehbar, da der Großteil der früheren Regisseure mit dem Theater zu tun hatte.[8] „Die Filme der Experimentzeit weisen bereits eine Neigung zum Klischee auf, zum Topos, zum allseits fungiblen dramaturgischen Versatzstück."[9] Dementsprechend wurden zu dieser Zeit sehr viele Komödien gedreht.

Einige Jahre später, 1907, gab es schließlich die nächste wichtige Entwicklung – die Zwischentitel wurden eingefügt. Diese bescherten dem Film einen nächsten wichtigen literarischen Schritt. Der Fauststoff wurde zu dieser Zeit bereits zehnmal filmisch verarbeitet. In diesem Jahr entstand auch die Literaturverfilmung von *Kabale und Liebe* in

[5] Estermann (1965), S. 185.
[6] Ebda, S. 187.
[7] Ebda, S. 185.
[8] Vgl. Albersmeier (1989), S. 16-17.
[9] Estermann (1965), S. 189.

Deutschland.[10] Man bediente sich vor allem noch der Bühnenstücke, jedoch kam man schnell zur Klarheit, „dass die Erfahrungen und Konventionen der klassischen Dramaturgie und ihres Bühnenstils nicht ohne weiteres auf den Film übertragen werden konnten“[11]. Natürlich gab es auch Gegner, jedoch war man sich einig, dass der Film ein eigenständiges Medium werden musste.

> Der Film musste ein allgemeinverständliches Medium fiktionalen Erzählens werden und sich damit als Film […] die Rolle von Literatur und Theater annähern. Der Film fand sich in dieser Rolle, indem er primär die Struktur literarischen Erzählens und zunächst auch szenischer Darstellung adaptierte und nur sekundär auch deren Inhalte, die ja auch vorher schon übernommen worden waren.[12]

Fakt ist, dass es heutzutage noch Diskurse hinsichtlich Literaturverfilmungen gibt, die auch in den nächsten Jahren bestehen bleiben werden. Diskussionen zu diesem Phänomen entstehen nach wie vor und sind ein konstituierender Bestandteil innerhalb der Wissenschaftsforschung.

2.1.2. Zeitraum des Stummfilms (1912-1929)

Der nächste zeitliche Abschnitt ist die Stummfilmära. Diese dauert von 1912 bis 1929[13] und wird bis heute als Blütezeit der deutschen Filmgeschichte bezeichnet. Hinsichtlich der filmischen Ausführung trat nun das Optische in den Mittelpunkt. Das Schriftliche hielt sich eher im Hintergrund auf und war nun nicht mehr so wichtig. Durch die neuen technischen Voraussetzungen war es möglich, Vorlagen zusammenhängender darzustellen. Des Weiteren wurden diese häufig auch als Ansporn hergenommen, um ein eigenständiges schöpferisches Kunstwerk zu schaffen. Die Romanverfilmung erreicht mehr und mehr ein Ansehen, denn man ist sich dessen bewusst, dass sowohl Film, als auch Literatur uns eine Geschichte erzählen. Zu dieser Zeit gab es jedoch sehr wenige literarische Verfilmungen, die von Bedeutung waren.[14] Aus diesem Grund besitzen viele Autoren eine eher ablehnende Haltung gegenüber Romanverfilmungen, so auch Max Bruns, der diese negative Meinung zur Aussprache bringt. „Mit der Romanverfilmung hat der Kinobetrieb seinen ästhetisch verhängnisvollen Abweg betreten. Der Buchroman

[10] Vgl. Gollub (1984), S. 18-22.
[11] Fritz Martini: Literatur und Film. – In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. von Paul Merker u. Wolfgang Stammler. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. 2. Aufl. Bd. 2: L-O. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2011, S. 106.
[12] Paech (1997), S. 86.
[13] Estermann (1965), S. 190.
[14] Vgl. Ebda, S. 190-193.

in Kinovorführung ist eine Barbarei […].“[15] Die negative Einstellung gegenüber Literaturverfilmung wurde verschärft geäußert, denn auch weitere Autoren konnten sich nicht damit anfreunden, wie ein Bericht im *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* aufzeigt. Max Bruns beschreibt in weiterer Folge den künstlerischen Wertverlust eines Romans nach einer Verfilmung und ist der Meinung, dass die „Verfilmung guter Romane […] verpönt sein sollte“[16]. Die Abwehrhaltung gegenüber Romanverfilmungen bleibt aufrecht und die Bewertung von Film und Buch verhärtet sich weiter. Michael Georg Conrad erklärt das Verhältnis der beiden Komponenten Buch und Film wie folgt:

> Film-Dichterei und Buch-Dichtung sind ein ungleiches und unverträgliches Paar: sie sollen auseinander bleiben und ihr Glück getrennt auf eigenen Wegen versuchen. Die stumme Kino-Schaulust bei erzählenden Vorgängen hat etwas Verblödendes. Ein richtiger Kino-Gaffer ist für das Buch verloren.[17]

Diese sehr sarkastische Auffassung wird aber auch von anderen Autoren geteilt. Auch Knut Hickethier spricht nicht ‚schöner' über das Wechselverhältnis zwischen Buch und Film. „Verfilmung ist eine Verformung des Kunstwerks […], ein Akt der Ausschlachtung.“[18] Jedoch gibt es auch positive Auffassungen hinsichtlich der beiden Medien, so spricht Joseph August Lux von einem Abhängigkeitsverhältnis des Films von den literarischen Werken.

> Das Kino setzt erfolgreich fort, was unsere Bilderzeitschriften so herrlich begonnen haben. […] Er ist zwar auf die Literatur angewiesen, genauso wie die Schmarotzerpflanze auf den Baum angewiesen ist, den sie nach und nach erstickt. Und zwar ist es eine bestimmte Gattung von Literatur, auf die der Kino seine größten Erfolge gründet, nämlich die epische Dichtung, vor allem aber der Roman. Der Roman wird immer die Hauptquelle der großen Filmerfolge sein.[19]

Der Film ‚braucht' sozusagen eine Vorlage – und zwar den Roman. Jedoch ist auch anzumerken, dass von vielen hunderten Romanen nicht einmal drei für eine filmische Adaption geeignet sind und als ästhetisch empfunden werden. Viele Menschen haben oft auch gar keine Kenntnis, dass es zum Film bereits ein zuvor erschienenes Literaturerzeugnis gibt.[20]

---

[15] Max Bruns, Michael Georg Conrad, Richard Dehmel u. a.: Kino und Buchhandel. Eine Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel [1913]. – In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 85.
[16] Ebda, S. 87.
[17] Ebda, S. 91.
[18] Knut Hickethier: Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959) – In: Literaturverfilmungen. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier u. Volker Roloff. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 183.
[19] Joseph August Lux: Über den Einfluss des Kinos auf Literatur und Buchhandel [1914]. – In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 95.
[20] Vgl. Ebda, S. 95.

In der Zeit des Stummfilmes gab es schließlich auch Ausarbeitungen von Stoffen der Literatur der Gegenwart. Einige Schriftsteller verfassten Drehbücher und freundeten sich somit mit dem neuen Phänomen Film an. Dieses Phänomen nannte Alfred Estermann *Autoren-Film*. Autoren der Gegenwart wurden selbst zur Mitarbeit angeregt, Bearbeitungen und Neuschöpfungen für den Film zu realisieren.[21] Auch Gollub schreibt von diesem neuen florierenden Genre und nennt das Phänomen *Literatenfilm*[22]. Durch dieses aktive Mitwirken gelang es den Autoren zusätzlich ihre Finanzen aufzubessern.

2.1.3. Zeitraum des Tonfilms (ab 1933)

Die Tonfilmära stellt, ohne Frage, eine wichtige Entwicklung in der gesamten Filmgeschichte dar und bedarf daher einer genaueren Bearbeitung. Zeitlich gesehen war ihre Geburtsstunde 1933[23] und dauert bis heute an. Der Stummfilm wurde schließlich für „tot erklärt“ und die neue Art des Filmes erlangte ihren Durchbruch. Dies löst jedoch auch Bedauern aus.

> Das Jahr 1928 zeigt die stumme Kunst auf dem Gipfelpunkt ihrer Vollendung. Unter den Besten, die an der Zerstörung dieser vollendeten Bilderwelt mitgewirkt hatten, bereitete sich Verzweiflung aus. Sie schien berechtigt. Von dem damaligen Stand der Ästhetik aus betrachtet, war für sie der Film eine Kunst, die sich ganz und gar dem >schönen Zwang< des Schweigens angepasst hatte; die Realität des Tons konnte daher nur ins Chaos zurückführen.[24]

Filmemacher versuchten nunmehr, das skeptische Publikum von dem neuen technischen und aufschlussreichen Fortschritt zu überzeugen. Aus diesem Grund beschäftigten sich die deutschen Filmemacher mit den drei bedeutendsten Literaturverfilmungen der Weimarer Republik. Gemeint sind *Die Dreigroschenoper*, *Der Blaue Engel* und *Berlin Alexanderplatz*. Trotz der begeisterten Aufnahme durch das Publikum reagierten die jeweiligen Autoren skeptisch auf die filmischen Adaptionen ihres Werkes.[25]

Schließlich kam es 1962 auf den Oberhausener Kurzfilmtagen zu einem Umschwung, welcher neue ästhetische Standards mit sich brachte bzw. forderte. Das Genrekino hatte

[21] Vgl. Estermann (1965), S. 190-193.
[22] Gollub (1984), S. 22.
[23] Estermann (1965), S. 193.
[24] André Bazin: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache [1958]. – In: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. 5. durchgesehene u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Reclam 2003, S. 256.
[25] Vgl. Gollub (1984), S. 23-26.

ausgedient, im *Oberhausener Manifest* wurde ein neuer Anfang eingeführt und popularisiert. Angelehnt an Vorläuferbewegungen wie die *Nouvelle vague* in Frankreich, wurden mit dem ‚Jungen Deutschen Film', welcher auch als *Autorenkino* verstanden werden kann, neue ästhetische Standards gesetzt.[26] In weiterer Folge der Filmgeschichte kam es schließlich zu einer neuen Auffassung, die klar zu erkennen gibt, dass der Film, neben der Literatur, nun eine wichtige Eigenposition eingenommen hat.

> War der Film bis dato auf die Vorgaben der „nobleren" Literatur fixiert, so wird der Film jetzt als eine neue Möglichkeit der Produktion von „Film als Literatur" verstanden. […] für die Anhänger des neuen „Autorenfilms" stehen sich Literatur und Film nicht mehr als zwei hierarchisch abgestufte und distinkte Medien […] gegenüber, sondern der Film erscheint nun selbst den Literaten als ein literaturfähiges Medium.[27]

Immer mehr Wissenschaftler sprachen dem Tonfilm schließlich eine positive Bedeutung zu. Der Film kann nun neben dem Medium Literatur selbst bestehen, „[…] die Einbahnstraße von der Literatur (Ursache) zum Film (Wirkung) kann der medialen Wechselwirkung weichen"[28].

Wenige Jahre später wurde das *Autorenkino* dann schließlich *Gremienkino* genannt. Man konzentrierte sich auf Aspekte wie Ausländerproblematik, außerdem auf die Nazivergangenheit, aber auch auf die Lebensstile im Kapitalismus. Auch Literaturverfilmungen blieben erhalten und waren sehr wichtig, um den Anforderungen des „Kunstkinos" gerecht zu werden.[29] Als sehr nennenswerte und künstlerisch wertvolle Arbeiten galten zu dieser Zeit die Verfilmungen von Volker Schlöndorff und Alexander Kluge.[30] Volker Schlöndorff verfilmte unter Anderem Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und *Die Blechtrommel* nach dem Roman von Günter Grass, außerdem Robert Musils *Die Verwirrungen des Zögling Törless.* Die Verfilmungen genießen einen sehr hohen Rang, „weil sie dem Neuen deutschen Film auch zu internationaler Reputation verholfen haben"[31]. *Die Blechtrommel* heimste neben zahlreichen Preisen außerdem den amerikanischen Oscar für den besten ausländischen Film ein.[32]

Als sehr wichtig erweist sich auch die Auffassung der Literaturverfilmung im 20. Jahrhundert. „Dabei hatte die Literaturverfilmung […] vorrangig der Aufgabe der Kultur-

[26] Vgl. Werner Faulstich: Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink 2005, S. 178.
[27] Franz-Josef Albersmeier (1989), S. 33-34.
[28] Ebda, S. 34.
[29] Vgl. Ebda, S. 176.
[30] Vgl. Gollub (1984), S. 34.
[31] Albersmeier (1989) S. 35.
[32] Faulstich (2005), S. 177.

vermittlung zu dienen.“[33] Die Literaturverfilmung erlangt durch ein Aufgreifen bekannter Werke großes Aufsehen und die kulturelle Bedeutung nimmt zu. „Das Aufgreifen bereits vorhandener, literarisch oder in anderer künstlerischer Form gestalteter Stoffe, Handlungen, Motive stellt eine Grundform kultureller Überlieferung und Traditionsbildung dar.“[34]

2.1.4. Adaptionsgründe

Literaturverfilmungen waren bereits in der Phase des Experimentierens sehr entscheidend. Des Weiteren findet man sie in der Stummfilmzeit, ebenso in der Phase des Tonfilms. Die Übertragung eines literarischen Stoffes in das Medium Film spielt auch in der Gegenwart noch eine wichtige Rolle. Auch in den kommenden Jahren findet eine Konfrontation mit Literaturadaptionen statt. Sehr wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass sich Film und Literatur einander annähern. Man war der Meinung, dass der Film als eigene künstlerische Schaffung angesehen werden sollte. Daher griff man auf namhafte Stoffe zurück, die dem Publikum bekannt waren.

> Einem zu gewinnenden Publikum gegenüber ist der Rückgriff auf bereits bekannte und kulturell als wertvoll ausgewiesene Stoffe und Werke ein Mittel, die neuen Medien kulturell zu legitimieren und zugleich das Publikum an neue Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen zu gewöhnen, wobei die Benutzung tradierter Stoffe diesen Prozess erleichterte.[35]

So versuchte man, das Publikum mit den literarischen Verfilmungen vertraut zu machen. „Es ist deshalb in der Produktionsentwicklung ein naheliegender Schritt gewesen […] Verfilmungen so zu produzieren, dass sie sowohl im Fernsehen als auch im Kino gezeigt werden konnten.“[36] Schließlich soll der Film hohe Gewinne erzielen und so muss bereits sehr früh eine Erfolgssicherung gewährt werden.

> Die Filmindustrie ist also genötigt, solche Stoffe für einen Film zu verwenden, von denen Sie annehmen kann, dass sie die erforderlichen Einnahmen bringen werden. […] Die Filmindustrie wird also solche Stoffe bevorzugen, die mit Sicherheit Erfolg haben.[37]

---

[33] Albersmeier (1989) S. 34
[34] Wolfgang Gast, Knut Hickethier u. B. Vollmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. – In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1993. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 12.
[35] Ebda, S. 15.
[36] Ebda, S. 16.
[37] Gerhard Eckert: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1936. (Neuere Deutsche Forschungen. Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 6), S. 19.

Diesen Erfolg garantieren, laut Eckert, vor allem bekannte literarische Vorlagen und so wird stets auf diese zurückgegriffen. „Was als Roman […] Erfolg gehabt hat, wird aller Wahrscheinlichkeit nach […] auch als Film zusagen.“[38] Eckert führt noch zwei weitere Gründe für das Zurückgreifen des Films auf literarische Stoffe an, jedoch wird auf diese nicht näher eingegangen.

Sehr oft wird auch auf den sogenannten *Stoffhunger* im Laufe der Filmgeschichte hingewiesen. Durch die neuen technischen Entwicklungen im Bereich der Medien entstand ein großer Bedarf nach Stoffen. „Dieser Stoffhunger ist Symptom für die Ungleichzeitigkeiten in der Entstehung der modernen Massenmedien.“[39] Das Problem des Stoffes konnte nur schwer gelöst werden, aus diesem Grund wurde eben sehr oft auf bekannte Romane zurückgegriffen. Jedoch war dieses Vorgehen kein Garant dafür, den großen Erfolg zu sichern.[40]

> […] bedeutender ist die Neigung, sich berühmter Werke der Weltliteratur mit dem Hintergedanken eben der literarischen Verbürgtheit sowie der damit einkalkulierten erhöhten Verkaufschance zu bedienen. Der längst etablierte literarische (Nach-)ruhm muss als Garant für die Durchsetzbarkeit und finanzielle Rentabilität herhalten.[41]

Dies rechtfertigt die Auffassung, dass man berühmte literarische Vorlagen eher verfilmt, als unbekannte. Im Laufe der Filmgeschichte stößt man immer wieder auf solche. Albersmeier betont, dass mit großer Vorliebe vor allem Romane und Novellen verfilmt werden. An zweiter Stelle stehen Adaptionen von dramatischen Gattungen, gefolgt von lyrischen Texten, die man jedoch eher selten vorfindet. Natürlich stellt sich in weiterer Folge die Frage, warum gerade Romane und Novellen als beliebte Vorlagen für Filmadaptionen gelten. Albersmeier sagt dazu Folgendes:

> […] der Roman bietet dem Film das, was dieser in seiner traditionellen Ausrichtung am Vorbild der Literatur immer gebraucht hat: Handlung, […]Schauplätze (der Wechsel von einem Schauplatz zum anderen etwa unterlag nie poetologischen Restriktionen wie beim klassischen Drama aufgrund der Einheitsregel), ein unbegrenztes Personal (auch hier wieder im Unterschied zum eher limitierten Personenkreis des Dramas), eine unbegrenzte Anzahl von […] Episoden mit […] unbegrenzten und auktorial-willkürlichen Digressionsmöglichkeiten.[42]

Die erzählenden Gattungen sind eben diese, die den meisten Stoff für eine Verfilmung ‚hergeben’. Jedoch ist anzumerken, dass nicht der Roman die beliebteste Gattung für

[38] Eckert (1936), S. 20.
[39] Gast, Hickethier, Vollmers (1993), S. 13.
[40] Vgl. Ebda, S. 13-14.
[41] Albersmeier (1983), S. 74.
[42] Ebda, S. 77.

Verfilmungen ist, sondern die Novelle, denn sie kommt den Bedürfnissen der filmischen Adaption hinsichtlich ihrer Struktur am meisten entgegen. Ein Grund dafür ist, dass Novellen meist kürzer und dadurch auch übersichtlicher sind als Romane. Außerdem beschäftigen sie sich nur mit einer Haupthandlung. Dies erleichtert die Bearbeitung für den Film maßgebend.[43]

Nach Buddecke und Hienger ist es nicht richtig, die intensive Neigung zur Adaption und Transformation allein durch ökonomische Merkmale zu erklären. Auch wäre es falsch, dies anhand des unstillbaren Bedarfes an Stoffen und Ideen zu begründen. Vielmehr liegt ihr ein ästhetisches Bedürfnis in der produktiven und rezeptiven Ebene zu Grunde. Ohne Frage, stellt eine Neugestaltung bzw. Umgestaltung bereits vorhandener Kunstwerke für jeden Künstler eine hohe Motivation dar. Der Reiz liegt darin, das bereits existierende Werk den Bedingungen und Möglichkeiten eines anderen Mediums anzupassen. Auch das Interesse des Publikums spielt eine Rolle. So ist dieses der Neugier unterlegen, wie wohl das bereits vorhandene Kunstwerk in einer neuen Fertigung erscheint.[44]

Gegenwärtig erfolgt ebenso eine Annäherung an bekannte Werke, denn „[g]ute Stoffe sind wichtig für die innere Kohärenz und den Erfolg eines Kunstwerkes, und deswegen werden sie oft nachgeahmt und variationsreich neu verwendet“[45]. Bekannte Werke sind für Regisseure ein vielfach gesuchtes ‚Futter’. Nebenher laufen oft Diskussionen, dass Verfilmungen literarischer Werke dem Original schaden würden und so der Umsatz im Buchmarkt zurückgeht. Zu diesem Aspekt werde ich in einem späteren Kapitel Stellung nehmen. Wichtig ist, dass sehr oft bereits der Autorenname zu einem Erfolg führt. Man beachte dazu die zahlreichen *Harry-Potter*-Verfilmungen in den vergangenen Jahren. Durch diese Adaptionen profitiert sowohl die Filmindustrie als auch der Buchmarkt. Auch in den folgenden Jahren werden wir mit Literaturverfilmungen konfrontiert. Vielfach wird das Publikum auf das Buch aufmerksam, wenn ein bekannter Stoff verfilmt wird. Eines ist jedoch klar: Der Filmemacher muss immer mit negativen Kritiken rechnen und sich diesen stellen.

[43] Vgl. Albersmeier (1983), S. 73-79.
[44] Vgl. Buddecke u. Hienger (1979), S. 14-21.
[45] Spedicato, Eugenio: Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Hrsg. v. Eugenio Spedicato u. Sven Hanuschek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 81.

2.2. Definitionsansatz LITERATURVERFLMUNG

Wie bereits erwähnt, treffen wir hinsichtlich der *Literaturverfilmung* auf verschiedene Termini. Als kurze Einführung in die Literaturverfilmung sollen zwei Definitionen herangezogen werden. In *Reclams Sachlexikon des Films* findet man folgende Definition vor:

> Die filmische Version einer literarischen Vorlage. Der Text kann verschiedenen literarischen Gattungen entnommen sein, als Vorlagen finden Kurzgeschichten und Erzählungen ebenso Verwendung wie Roman oder Drama. Die Transformation eines literarischen Textes in das visuelle Medium des Films hat oft weitreichende Änderungen inhaltlicher Art zur Folge: die Konkretisierung von Bildern, die der Text imaginiert, das Hinzutreten von Ton, gesprochener Sprache und Musik, Kürzungen und Verdichtungen oder Ergänzungen. Hinzu kommt die visuelle Interpretation durch die dem Film eigenen erzählerischen Mittel (Schwenk, Zoom, Montage, usw.). Die Form der Adaption bleibt offen und reicht von Detailgenauigkeit und inhaltlicher Nähe bis zu freien Umsetzungen, die sich von den Vorgaben des Textes lösen.[46]

Eine weitere Definition lässt sich in der *Brockhaus Enzyklopädie* vorfinden. Demnach wird hier Literaturverfilmung wie folgt definiert:

> Übertragung (Adaption) einer literar. Vorlage in das Medium Film. Schon seit den Anfängen des Films wurden Romane, Novellen, Kurzgeschichten oder Dramen verfilmt, wobei jede L., egal ob sie der Vorlage nahe bleiben oder aber vielmehr eigene, neue Akzente setzen will, neben ihrer Vorlage als eigenständiges Kunstwerk betracht wird.
> Die L. interpretiert ihre Vorlage schon allein durch die Auswahl der Textstellen, die in das Drehbuch Eingang finden, sowie durch die Art und Weise der film. Umsetzung nicht direkt übertragbarer Passagen. Weitere medienspezif. Änderungen sind die Konkretisierung der im Text imaginierten Bilder, das Hinzutreten von Ton, gesprochener Sprache und Musik sowie Kürzungen, Verdichtungen und Ergänzungen.[47]

Beide Definitionsansätze sind in ihrem Inhalt sehr ähnlich, außerdem werden Begriffe genannt, die einer näheren Betrachtung bedürfen. Doch zuvor möchte ich noch auf einen wichtigen Aspekt eingehen. Vielfach wird in der Forschungsgeschichte der Terminus Adaption in Zusammenhang mit der Literaturverfilmung verwendet, der immer wieder auftaucht. Aus diesem Grund möchte ich eine kurze Erklärung dazu abgeben, um seine Begrifflichkeit zu bestimmen.

> Wird Literaturverfilmung ‚Adaption' genannt, heißt das in impliziter Anlehnung an die Evolutionstheorie, dass sich eine bestimmte mediale Existenzform teilweise verändern muss, um in einer ihr fremden medialen Umwelt leben und

[46] Thomas Koebner: Reclams Sachlexikon des Films. 2., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002, 2007, S. 404.
[47] Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 17. LINL-MATG. Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 2006, S. 54.

> gedeihen zu können. Benutzt man den Terminus so, will man damit den Aspekt der Anpassung beim Medienwechsel hervorheben.[48]

Im folgenden Kapitel möchte ich nun weitere Definitionen für das Phänomen Literaturverfilmung darstellen und mittels Forschungsliteratur den Begriff genauer analysieren. Außerdem werden verschiedene Adaptionsformen dargestellt, anhand dieser möchte ich in einem späteren Verlauf eine Zuordnung der behandelten Filme *Schlafes Bruder* und *Die Klavierspielerin* treffen.

2.2.1. Weitere Definitionen

Das Feld der Literaturverfilmung gilt als sehr komplex, aus diesem Grund wird auch die Begriffsbestimmung als problematisch angesehen. „Der Begriff ist so problematisch wie der Gegenstand [selbst]“[49]. „Beschreibt man Literaturverfilmung als Prozess, Produkt und Genre, so ist nur der erste Schritt in der Annäherung an die Komplexität des Phänomens getan.“[50] Häufig wird Kritik hervorgerufen, Fragen tauchen auf und es entstehen Diskurse rund um dieses Phänomen. Sehr oft wird der Literaturverfilmung eine eher negative Konnotation zugeschrieben. „Nach wie vor ist Literaturverfilmung das aus der Beziehung zwischen Film und Literatur abgeleitete Missverständnis: ein Bastard.“[51] „Literaturverfilmungen werden vielfach beklagt als eine Form der Verunreinigung von Film und Literatur.“[52] Ungeachtet dessen gibt es bereits sehr viele Filme, die dem Terminus *Literaturverfilmung* gerecht werden. Jedoch klaffen auch hier die Meinungen auseinander, denn Film und Literatur gelten als zwei verschiedene, eigenständige Medien. Irmela Schneider erklärt diese Auffassung wie folgt.

> […] Literaturverfilmung enthält nämlich zwei Wesen von Texten: Literatur und Film. Genau dieser Tatbestand und seine terminologische Fixierung als Literaturverfilmung oder filmische Adaption eines literarischen Werkes präjudizierte (und verhinderte) gleichzeitig zum Teil bis heute das Interesse an diesem und das Urteil über diesen Gegenstand.[53]

Der Begriff der Literaturverfilmung findet erst seit jüngster Zeit Eintrag in den Wörterbüchern und wird oft als Kunst aus zweiter Hand gesehen. Die Bedeutung des Wortes

[48] Spedicato (2008), S. 76.
[49] Albersmeier (1989), S. 15.
[50] Spedicato (2008), S. 75.
[51] Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1981. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 4), S. 13.
[52] Buddecke u. Hienger (1979), S. 12.
[53] Irmela Schneider (1981) S. 11.

Film findet sich in den Bezeichnungen *Verfilmung* und *verfilmen* nur mehr sehr schwach wieder. Der Begriff *Verfilmen* bezeichnet den Bearbeitungsprozess, die *Adaption* ist ein Prozess des Anpassens. Durch die negative Konnotation der Literaturverfilmung brachten weder die Literaturwissenschaft, noch die Filmwissenschaft großes Interesse für diesen Gegenstand auf.[54] Literaturwissenschaftler verfolgen stets die Meinung, dass eine Verfilmung ihrer Texte keinerlei Berücksichtigung bedarf.

> Mit einer gewissen Berechtigung fragt mancher Literarhistoriker, ob er von solchen Filmen überhaupt Kenntnis nehmen soll. Er kennt seine „Texte", und nach seinen Anschauungen und Erfahrungen kann ein Film literarischen Werken niemals gerecht werden. Die Literatur ist die e i n e, der Film die a n d e r e Sache.[55]

Auch wenn die Literaturwissenschaftler dieser Auffassung sind, gibt es ständig neue Literaturverfilmungen, mit denen sie konfrontiert werden. Das gleiche ‚Problem' ergibt sich auch für die Filmwissenschaftler. Um überhaupt eine Literaturverfilmung zu produzieren, erfolgt zuerst eine Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk.

> Wer sich mit Literaturverfilmung beschäftigt, muss sich den Vorwurf der ‚Grenzüberschreitung' gefallen lassen: der Filmwissenschaftler, weil er es auch mit Buchliteratur zu tun hat; der Literaturwissenschaftler, weil er weiß, dass verfilmte Literatur in erster Linie Film ist.[56]

So entsteht in beiden Fällen eine Grenzüberschreitung zwischen den Medien Film und Roman. „In diesem Sinne ist der Film ein literatur-, wirkungs-, und rezeptionsgeschichtliches Problem, das eine Einbeziehung medienspezifischer Aspekte in die literaturwissenschaftliche Analyse erzwingt."[57] Albersmeier fasst am Ende seines Artikels die Aufeinanderbezogenheit von Film und Literatur zusammen und nennt drei Faktoren hinsichtlich der Integration der Literaturwissenschaft in umfassende medienwissenschaftliche Zusammenhänge. Erstens soll die Integration eine „Ausweitung ihrer Gegenstandsbereiche und eine Fundierung in sozio-ökonomischer Sicht"[58] bewirken. Außerdem gibt es „eine Präzisierung ihrer Analyseverfahren durch Berücksichtigung von Beschreibungsverfahren der empirischen Sozialwissenschaften (innerhalb derer die Medien- und Kommunikationswissenschaft ihren Platz hat) zu erzielen"[59]. Schließlich soll „eine soziale Verankerung von Gegenstand und Methode und damit verbunden […] eine Auf-

[54] Vgl. Irmela Schneider (1981) S. 11-13.
[55] Klaus Kanzog: Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Eine Einführung. – In: Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Hrsg. v. Klaus Kanzog. Berlin: Erich Schmidt 1981, S. 8.
[56] Albersmeier (1989), 15.
[57] Kanzog (1981), S. 8.
[58] Albersmeier (1983), S. 97.
[59] Ebda, S. 97.

wertung der Literaturwissenschaft“[60] erreicht werden. Albersmeier weist anhand dieser drei Faktoren auf die Nützlichkeit der Verbindung von Film- und Literaturwissenschaft hin.

Bemerkenswert ist, dass es in der traditionellen Filmgeschichte wenige Arbeiten gibt, welche sich gezielt und detailliert mit dem Gegenstand der Literaturverfilmung beschäftigen. Siegfried Kracauer widmet sich in seinem *Zwischenspiel: Film und Roman* nur kurz dem Gegenstand. Er beschreibt die Unterschiede und Ähnlichkeiten von Film und Roman.[61] „Obwohl die internationale Filmgeschichte bis zur Hälfte aus Verfilmungen besteht, spielt die Adaptionsproblematik in der historisch-theoretischen Filmliteratur eine vergleichsweise marginale Rolle.“[62] Anders ist dies in der Filmgeschichtsschreibung. Hier „findet die literarische Vorlage […] Berücksichtigung, wenn ihr Autor der ‚Weltliteratur’ zugerechnet wird […]“[63].
Häufig ist es nicht einfach, eine Vergleichsgrundlage für Film und Literatur zu finden. Beide Medien unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Sprache enorm. Boris Eichenbaum definiert Literaturverfilmung in diesem Zusammenhang wie folgt. „Literatur im Film ist ein Phänomen völlig anderer Art. Das ist keine Inszenierung oder Illustration, sondern eine Übersetzung in ein anderes Medium: die Filmsprache.“[64] Da sowohl die Literatur-, als auch die Filmsprache anders ist, gilt es, eine angemessene Grundlage zu finden, die beide Komponenten miteinander vergleicht. In der Forschungsgeschichte gibt es dafür mehrere Vergleichsverfahren. Lässt sich demnach jede Methode an einem beliebigen Beispiel anwenden oder kann diese nur an einem bestimmten vollzogen werden? Mit diesem Aspekt beschäftige ich mich in einem späteren Abschnitt der Arbeit. Zunächst sollen einige Adaptionsformen dargestellt werden, um die Begriffe, welche in Verbindung mit der Literaturverfilmung stehen, genauer zu beleuchten.

2.2.2. Adaptionsformen

In diesem Abschnitt möchte ich verschiedene Adaptionsformen beschreiben, die in späterer Folge der Arbeit in Verbindung mit den behandelten Literaturadaptionen gebracht

[60] Albersmeier (1983), S. 97.
[61] Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. (Schriften Bd. 3. Hrsg. v. Karsten Witte), S. 307-322.
[62] Albersmeier (1989), S. 15.
[63] Ebda, S. 16.
[64] Boris Eichenbaum: Literatur und Film [1926]. In ders.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965, S. 72.

werden sollen. Alfred Estermann beschreibt drei Formen der Verwertung eines literarischen Werkes durch eine filmische Ausarbeitung. Als erste Möglichkeit nennt er die *Dokumentation*. „Sie bedeutet die im Wesentlichen unveränderte Aufnahme eines Theaterbesuchs […]. Der Akzent liegt darauf, dass sich der Filmende der Aufführung unterwirft. Gelegentlich hinzutretendes „Filmisches" […] darf dabei übergangen werden."[65] Dokumentationen sind meist Dramen, als Beispiele gelten zum Beispiel *Faust* und *Der Götz von Berlichingen*.

Als zweite Form wird das Schaffen eines *Filmkunstwerks* genannt. Der Filmemacher schafft durch die Bearbeitung eines literarischen Stoffes etwas Neues.

> Gelingt es, in einem Stoff das ihn bewegende „Prinzip" zu erkennen, und die bloße „Hülse" Stoff mit neuem Extrakt zu füllen, so vermag daraus Neues und Eigenes zu entstehen: Filmkunstwerke, die fern vom Abklatsch bloßer spekulierender Wiedergabe selbständig gearbeitet sind, die vollziehen, was in anderer Weise auch in der Vorlage seine Gestaltung fand.[66]

Filmkunstwerke sind meist Werke der Epik, wie zum Beispiel die *Nibelungen*. Die dritte und letzte Variante, die Estermann beschreibt, ist schließlich die *Verfilmung*. Hierbei wird eine Vorlage den Filmanforderungen unterworfen. „Sie wird zerlegt und in ein „Film-Erzählerisches umgeformt. Oberstes Gebot bleibt dabei der Umstand des Filmes."[67] Auch die Figuren, Handlungen und Momente werden ‚aufgepeppt' und verändert. „So muss Anderes entstehen, jedoch häufig unter der Propaganda, dass es sich um eine „Wiedergabe" des Originals handle."[68] Demnach sind die Verfilmungen von Literaturvorlagen die häufigere Variante.

Franz-Josef Albersmeier nennt ebenfalls Adaptionsformen. Er bezieht diese auf die Werktreue-Debatte. Als ersten Typ erwähnt Albersmeier die *getreue Adaption*, die daran bemüht ist, der literarischen Vorlage nach bestem Willen gerecht zu werden. Der getreuen Adaption steht jedoch ein konträrer Typus gegenüber, welcher der literarischen Vorlage nur noch die Funktion der stofflichen Inspiration zukommen lässt. Dadurch wird auch ein Status intellektueller und ästhetischer Selbstständigkeit erreicht, welcher aufzeigt, dass diese Gruppe gegenüber der literarischen Vorlage sehr vielschichtig ist und auch Untergruppen zulassen würde.[69] Des Weiteren nennt Albersmeier eine Art Zwischentypus, den er wie folgt beschreibt:

---

[65] Estermann (1965), S. 204.
[66] Ebda, S. 205.
[67] Ebda, S. 205.
[68] Ebda, S. 205.
[69] Vgl. Albersmeier (1983), S. 73-77.

> weder die unbedingte Unterwerfung unter Norm und Anspruch der literarischen Vorlage noch die betont betriebene Selbstständigkeit und Absetzung ihr gegenüber können als verbindliche und exemplarische Adaptionstypen gelten; der literarische Text scheidet als Folie, auf die man sich explizit beruft […], die Frage der Adaptierung stellt sich gar nicht, wird geradezu als „Verrat" am literarischen Text empfunden.[70]

Es liegt eine sehr große Distanz zwischen Film und literarischer Vorlage vor. Aus der literarischen Vorlage werden die publikumswirksamsten Szenen herausgepickt und danach sensationell in den Film eingesetzt.[71] „Die Vorlage dient nur als kommerzielles Alibi."[72] Albersmeier stellt in Folge noch eine zusätzliche Adaptionstypologie auf, die qualitativ-wertende Kriterien aufweist. Demnach kann es zu einer *filmischen Erneuerung der literarischen Vorlage* kommen, wobei der Film mit der literarischen Vorlage rivalisiert. Dabei werden bestimmte Aspekte in den Film transportiert, um aktuelle literarische Verfahren zu erneuern. Des Weiteren kann es zu einer filmischen *Überhöhung bzw. Transfiguration der literarischen Vorlage* kommen. In diesem Fall entsteht eine Neuschöpfung der literarischen Vorlage durch das Medium Film, es erfolgt eine Ausweitung der historischen und gesellschaftlichen Dimensionen. Eine *filmische Degradierung der literarischen Vorlage* liegt dann vor, wenn der Film den Weg der Abgrenzung seiner literarischen Vorlage wählt. Dadurch kann es zu einer Verfremdung des Originals kommen.[73]

Siegfried Kracauer widmet in seinem Buch *Theorie des Films* ein kurzes Kapitel dem „Zwischenspiel Film und Roman." Dabei beschäftigt er sich mit der Verfilmung von Romanen und beschreibt einführend die Unterschiede der filmischen Qualität. Kracauer merkt an, dass vorhandene Filmversionen bekannter Romane völlig unterschiedlich sind. Demnach gibt es Romane, die ähnlich dem Film sind, aber auch solche, die vom Film ziemlich abweichen. In diesem Zusammenhang teilt Kracauer die Verfilmbarkeit in zwei Gruppen, erstens in *filmgerechten Bearbeitungen* und zweitens in *unfilmische Bearbeitungen*. „Filmgerechte Bearbeitungen sind „Romane, die sich innerhalb der dem Film gesetzten Grenzen halten […]."[74] Somit kommen diese für die Transformation eher in Frage. Unfilmische Bearbeitungen dagegen gehen „stets auf Romane zurück,

[70] Albersmeier (1983), S. 77.
[71] Vgl. Ebda, S. 73-77.
[72] Ebda, S. 77.
[73] Vgl. Ebda, S. 79-80.
[74] Kracauer (1975), S. 317.

deren Universum sich vom Kino so wenig bewältigen lässt wie das Prousts“[75]. Es stellt sich die Frage, wie Regisseure mit diesen schwierigen Stoffen überhaupt umgehen und diese verwerten. Meist sind es Bearbeitungen in theatralischem Stil.[76]

Auch Michaela Mundt beschäftigt sich in ihrem Werk *Transformationsanalyse* mit Adaptionsformen und stellt in Folge drei verschiedene Transformationskonzepte vor. Als erstes nennt sie die *analoge Wiedergabe* der strukturellen und funktionalen Vorgaben. Im Mittelpunkt steht die Neuformulierung der bereits existierenden literarischen Botschaft. Die literarische Botschaft gilt als Quelle des filmischen Produktionszusammenhangs. Wichtig ist, dass ein Film immer als eigenständiger künstlerischer Text zu verstehen ist. Eine Adaption gilt als *konzeptionelle Interpretation*, wenn sie aus den Vorgaben nur bestimmte, zentrale Strukturen und Elemente auswählt oder aber die Vorgaben durch eigenständig hinzuerfundene Komponenten erweitert. Von einer filmspezifischen *semiotischen Interpretation* ist dann die Rede, wenn sich die literarisch vorgefundenen Informationen auf gemeinsame strukturelle Komponenten im Bereich der Stoffwahl beziehen. Weiters stellt Mundt das *Transformationskonzept der Eigenständigkeit* vor. In diesem Fall formuliert der Film selbst eine originäre Botschaft als Signal. Dabei bezieht sich der Film mehr auf die folgende filmische Kommunikation und nicht mehr auf die vorangegangen literarische Kommunikation. Der literarische Vorlagetext gilt dann nur mehr als ein Bezugspunkt von vielen.[77]

Sehr bekannt ist Helmut Kreuzers Vorhaben. Er teilt die Literaturadaption in vier Grundtypen ein. Diese vier Kategorien haben eine je verschiedene Perspektive zur Werktreue. Als ersten Typ nennt Kreuzer die *Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff*. Hierbei geht es darum, was aus dem Rohstoff und den Bruchsteinen literarischer Herkunft filmisch gemacht wird und ob diese Verarbeitung als Literaturverfilmung gesehen werden kann. Als zweite Adaptionsart nennt er die *Illustration*. Sie haftet sich so gut wie möglich an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation ihrer Vorlage. Auch wörtliche Dialoge werden übernommen. Dies führt oft zu Irrtümern, da die Verschiedenheit von Medium und Zeichensystem außer Acht gelassen wird. Das geschriebene Wort wirkt demnach immer anders als das im bzw. zum Film gesproche-

[75] Kracauer (1975), S. 319.
[76] Vgl. Ebda, S. 315-322.
[77] Vgl. Michaela Mundt: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1994. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 37), S. 37-40.

ne. Meist wird sie als verfehlte Adaption angesehen. Als dritten Typus behandelt Kreuzer die *interpretierende Transformation*. Nach der Erfassung von Sinn und Wirkungsweise der Vorlage erfolgt eine Übertragung in die andere Kunstart. Dadurch entsteht ein neues Werk, das jedoch sehr nahe dem Original ist. Als Interpretation bezieht sich die Transformation auf das ursprüngliche Werk. Zuerst wird dabei der Sinn des Werkes erfasst, erst danach wird entschieden, welche Aspekte für eine neue Umsetzung gebraucht werden. Dadurch entspricht die Verfilmung noch am ehesten der sinnlichen Konkretisierung des Textes im Buch durch die Einbildungskraft der Leser. Der Begriff der Werktreue erscheint in diesem Zusammenhang in einem zwiespältigen Verhältnis zur Transformation, da das transformierte Buch sich von ihrer Vorlage entfernt und somit zu einem neuen Werk wird. Schließlich geht die interpretierende Transformation in eine *transformierende Bearbeitung* über, wobei der Vergleich mit der Vorlage weiter als wichtig angesehen wird, obwohl mehr auf die Abweichungen geachtet wird, als auf die Übereinstimmungen. Als letzte Adaptionsart nennt Kreuzer schließlich die *Dokumentation*, die sich ausschließlich mit der Aufzeichnung von Aufführungen des Theaters und Neuinszenierungen befasst.[78]

Walter Hagenbüchle nennt fünf mögliche Umsetzungsvarianten, die in der Forschungsgeschichte auftauchen. Die *stofforientierte Adaption* oder auch *Metaphrase* hat das Ziel vor Augen, eine relativ präzise stofflich-formale Übernahme des Originals zu erreichen. Bei *der illustrierenden Adaption* oder *Paraphrase* werden die tragenden Handlungselemente der literarischen Vorlage illustriert und zwar jene, die sich einer konkreten Bildlichkeit nähern. Auf Werktreue wird sehr viel Wert gelegt. Die *analogisierende Adaption* besinnt sich auf die medienspezifischen Mittel eines Films und übersetzt das Literaturwerk in die neue Sprache. Bei der *ideologisierenden Adaption* demontiert der Regisseur bewusst ein literarisches Werk und lässt ein verfremdetes Produkt neu erblühen. Schließlich nennt Hagenbüchle noch die *dokumentarische Adaption*, welche eine Abfilmung von Bühnentheater darstellt.[79]

Adaption ist ein vielfach gebrauchter Begriff innerhalb der Forschungsgeschichte und taucht immer wieder auf. Die Bezeichnung Adaption wird ebenso für Übermittlungen

[78] Vgl. Helmut Kreuzer: Arten der Literaturadaption. – In: Wolfgang Gast (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1993. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 27-31.
[79] Vgl. Walter Hagenbüchle: Narrative Strukturen in Literatur und Film. Schilten ein Roman von Hermann Burger. Schilten ein Film von Beat Kuert. Bern u. a.: Peter Lang 1991. (Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst. Bd. 4), S. 52.

(in andere Medien) jeder künstlerischen Art verwendet. „Auch […] versteht sich ‚Adaptation' als ein Oberbegriff für Transformation von einem Medium ins andere, für mediale Flexibilität."[80] Innerhalb der Forschungsgeschichte treten aber noch weitere Termini auf, die neben dem Begriff *Adaption* gebraucht werden: *Transformation, Übertragung, Umsetzung,* schließlich auch *Bearbeitung* oder *Verwandlung*.

2.3. Der Begriff der WERKTREUE

Als sehr problematisch hinsichtlich der Literaturverfilmung gilt der Begriff der *Werktreue*. Oft ist es nicht realisierbar, ein literarisches Werk werkgetreu in das Filmische zu transformieren. Die Übertragung von einem Medium in ein anderes ist heutzutage ein nicht mehr wegzudenkendes Phänomen. Sehr wichtig in diesem Zusammenhang ist, „dass der Film […] seine Anerkennung als Kunst zu gewinnen suchte"[81]. Auch die Beziehung zu anderen Kunstarten ist zentral. Das Aufgreifen vorhandener literarischer Stoffe und Motive gilt als Grundform kultureller Überlieferung und Traditionsbildung. Als frühestes Beispiel theoretischer Auseinandersetzung mit der Wechselbeziehung zwischen den Medien gilt Lessings *Laokoon* aus dem Jahr 1766. Darin beschäftigt sich Lessing mit der Transformation von Stoffen und Motiven aus der bildenden Kunst in die Literatur, sowie auch umgekehrt. Vor allem war für ihn dabei von großer Bedeutung, wie sich die Gestaltungsweisen der verschiedenen Künste unterscheiden und voneinander abgrenzen.[82]

Dass der Begriff Literaturverfilmung als sehr problematisch gilt, wurde bereits mehrmals angesprochen. Darüber hinaus entsteht immer wieder die Frage, ob sich Literatur überhaupt verfilmen lässt. Dies ist eine Streitfrage, gibt es doch bereits unzählige Verfilmungen, die der Genrebezeichnung *Literaturverfilmung* gerecht werden. Lange Zeit dominierte die Auffassung, „dass das ‚alte' Medium Literatur dem ‚neuen' Medium Film als etwas qualitativ […] Besseres gegenüberstehe, dass folglich die Verfilmung von Literatur nur eine Degradierung des literarischen Originals nach sich ziehen könne"[83]. Als nicht selbstverständlich sah man es an, dass „Literaturverfilmung eine eigen-

[80] Albersmeier (1989), S. 17.
[81] Schneider Irmela (1981), S. 35.
[82] Vgl. Wolfgang Gast, Knut Hickethier u. B. Vollmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. – In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1993. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 12-13.
[83] Albersmeier (1989), S. 15.

ständige medienspezifische Ausformung der literarischen Fiktion sein könnte […]“[84] und der Vorwurf der Grenzüberschreitung nahm in diesem Zusammenhang einen hohen Stellenwert ein.[85] Doch welchen Stellenwert hat der Begriff der *Werktreue* wirklich? Brigitte Jeremias geht der Frage nach, wie weit sich Film von Literatur entfernen kann und ist der Meinung, „so weit er will“[86]. Filme, die zu sehr an ihrer Buchvorlage haften, seien langweilig. Auch Albersmeier betont, „dass es keinerlei Normen gibt, die einem Regisseur vorschreiben, wie er eine literarische Vorlage zu verfilmen hat […]“[87]. Hagenbüchle merkt ebenfalls an, dass „die Adaption eine freie Form filmischen Schaffens ist, es gab und gibt keinen Regelkanon […]“[88]. Jedoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Begriff der *Werktreue* und die Diskussionen rund um das Phänomen nicht umsonst bestehen, denn

> eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutztes literarisches Werk. Für den Leser des Romans kann deshalb die Verfilmung nur eine mögliche Interpretation dieses Romans von vielen sein, die er […] mit anderen filmischen Interpretationen vergleichen kann.[89]

Hans-Bernhard Moeller beschäftigt sich in seinem Artikel *Literatur und Film im medienüberschreitenden Produktionskontext* auch mit dem Aspekt der *Werktreue*. Er betont zu Beginn ebenfalls die Wechselwirkung zwischen Film und Literatur und geht dann auf die Kontroversen, die hinsichtlich der Literaturverfilmungen entstehen, ein. Dabei werden die vergleichenden Wissenschaftler mit dem Begriff *Werktreue* konfrontiert.

> Vorlagentreue und Wertungsprobleme beanspruchen den vergleichenden Wissenschaftler sowohl bei der Behandlung von Verfilmungen der Klassik als auch der Moderne. […] Kardinalproblem der Verfilmung ist in neuer Sicht weniger die totale Übereinstimmung von literarischer Vorlage und Film in Stoff, Gestalten und Verwicklungen. Vielmehr ist wesentlich, ob der Film optische, filmsprachliche Äquivalente angemessener, komplexer Art zu der Textvorlage entwickeln kann.[90]

---

[84] Albersmeier (1989), S. 15.
[85] Vgl. Ebda, S. 15-17.
[86] Brigitte Jeremias: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? – In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Hrsg. v. Sigrid Bauschinger u.a. Bern/München: Francke 1984. (13. Amsterdamer Kolloquium zur deutschen Literatur), S. 9.
[87] Albersmeier (1989), S. 19.
[88] Hagenbüchle (1991), S. 57.
[89] Gast, Hickethier u. Vollmers (1993), S. 14.
[90] Hans-Bernhard Moeller: Literatur und Film im medienüberschreitenden Produktionskontext. – In: Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. Egon Schwarz. Königstein: Athenäum 1980, S. 92.

In diesem Zusammenhang ist jedoch zu beachten, dass es einen Unterschied zwischen Literaturadaptionen von älterer Literatur und der Gegenwartsliteratur gibt, welche die Werktreue jeweils in einem anderen Licht erscheinen lassen. „An die Stelle der alten Kategorie der ‚Werktreue' ist […] die Überzeugung getreten, dass ‚Literaturverfilmung' schlicht und einfach ‚Film'. d.h. als unabhängiges Werk auf das Prestige der literarischen Vorlage nicht angewiesen ist"[91]. Wie bereits mehrmals erwähnt, wird dem Terminus Literaturverfilmung eine eher negative Konnotation zugeschrieben. Forscher bzw. Fachleute äußern stets die Meinung, dass „Literaturverfilmung ein parasitäres Genre sei"[92]. Außerdem betonen die Gegner, dass Literaturverfilmung eine „Zerstörung des Originals"[93] sei.

André Bazin versucht, mit seinem Plädoyer für die Adaption *Pour un cinéma impure*, dem entgegenzutreten. Darin versucht er zu klären, ob der Film auch ohne Hilfe von Literatur weiterbestehen kann. Er ist der Meinung, dass eine Verfilmung möglichst werkgetreu sein muss. Ist dies nicht der Fall, würde das Ausgangswerk ebenso keinen Schaden davontragen.

> Es ist unsinnig, sich über die Verluste zu entrüsten, die literarische Meisterwerke bei der Übertragung auf die Leinwand erleiden, jedenfalls dann, wenn man das im Namen der Literatur tut. Denn die Adaption, wie groß auch immer ihr Annäherungswert an das Original sein mag, kann diesem in den Augen der Minderheit, die es kennt und schätzt, keinen Schaden zufügen;[94]

Vielmehr gewinnt die Literatur, wenn der Film gefällt und man das Modell kennenlernen möchte. Dadurch besteht keine Konkurrenz der beiden Medien. Bazin betont, dass die Werktreue nicht als negative Bedienung fremder ästhetischer Gesetze gelten kann. Der Film steht hinsichtlich der Sprache und des Stils auf einem direkt proportionalen Verhältnis zur Werktreue.[95]

> Zweifellos hat der Roman seine eigenen Mittel, sein Material ist die Sprache, nicht das Bild, seine auf den einzelnen Leser vertraute Wirkung ist nicht dieselbe wie die des Films auf die Masse im verdunkelten Kinosaal. Gerade die Unterschiede in den ästhetischen Strukturen machen die Bemühungen um möglichst vollkommene Entsprechungen noch schwieriger. Sie verlangen […] mehr Erfindungen [und] mehr Fantasie von dem Regisseur, der sich wirklich um eine werkgetreue Arbeit bemüht.[96]

---

[91] Albersmeier (1989), S. 18.
[92] Spedicato (2008), S. 76.
[93] Albersmeier (1989), S. 29.
[94] Vgl. André Bazin: Für ein „unreines" Kino – Plädoyer für eine Adaption. – In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1993. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 36.
[95] Vgl. Ebda, S. 32-39.
[96] Ebda, S. 38.

In Folge muss eine gute Literaturadaption versuchen, die literarische Vorlage in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherzustellen. Eine zu freie Übersetzung ist nicht wünschenswert, ebenso auch keine Wort-für-Wort-Wiedergabe. Eine filmische Adaption muss also in dem Sinne erfolgen, dass sie dem Original nicht identisch ist, der Vorlage aber dennoch entspricht. Literaturadaptionen werden demnach häufig als unproduktiv angesehen. Bazin ist jedoch der Meinung, dass Literatur und Film von solchen verraten wird, die sich unter dem Vorwand bestehender Forderungen der Leinwand nicht im Geringsten um Werktreue bemühen. [97]

Abschließend soll nochmals erwähnt werden, dass hinsichtlich des Begriffs *Werktreue* viele Diskussionen bestehen, die verschiedene Auffassungen hervorrufen. Dennoch gibt es keine Richtlinien, die bestimmen, wie eine Adaption zu erfolgen hat. Dem Regisseur steht es schließlich frei, ob er das Original werkgetreu umsetzt, oder aber eine Distanzierung zur Vorlage heranzieht. Der Film gilt als ein eigenständiges Werk, welches neben der Literatur ‚selbst' besteht. Die Diskurse, welches Werk (Film oder Literatur) nun qualitativ besser ist, lassen sich nur schwer beantworten. Sowohl der Film, als auch die Literatur sind durch andere Produktionsbedingungen bestimmt, ebenso anders finanziert und schließlich verfolgen sie eine differente Rezeption.[98]

2.3.1. Film und Roman - ein Paar mit Differenzen

Im Laufe der Geschichte wird es immer wieder Diskurse hinsichtlich des Begriffs *Werktreue* geben. Häufig stehen die Regisseure vor dem Problem, dass die literarische Vorlage nicht werkgetreu in den Film übertragen werden kann, denn die zwei unterschiedlichen Medien verfolgen jeweils eine andere Sprache.
Siegfried Kracauer beschäftigt sich in seinem *Zwischenspiel Film und Roman* mit den Ähnlichkeiten zwischen den Medien Film und Roman. Beide Medien streben demnach das gleiche Ziel an. „Wie der Film, so strebt auch der Roman danach, Leben in seiner Fülle darzustellen."[99] Der Film will das Gleiche, wie der Roman – „das Leben in einem

[97] Vgl. Bazin (1993), S. 32-39.
[98] Wolfgang Gast: Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problemkreis „Literaturverfilmung". – In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1993. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11), S. 8-9.
[99] Kracauer (1975), S. 307.

Umfang zu zeigen, der die eigentliche Handlung weit hinter sich lässt“.[100] Als weitere Ähnlichkeit zwischen den beiden Medien stellt sich die Auffassung in den Mittelpunkt, dass die Handlung ein Ende haben muss. „Wie der Film, so erstrebt auch der Roman Endlosigkeit“.[101] Dadurch soll die Ganzheit besiegelt werden. Anders ist dies zum Beispiel bei lyrischen Werken, welche oft ein offenes Ende besitzen.

Im weiteren Verlauf nennt Kracauer jedoch die Unterschiede der beiden Medien. Hierbei stützt er sich auf die These von Souriaus Etienne, welcher in seiner Studie erklärt, „dass der Roman vier formale (oder strukturelle) Eigenschaften aufweise, sie sich einer Übertragung in die Sprache des Films hartnäckig widersetzen“.[102] Zu diesen Eigenschaften gehören die Elemente der Zeit, des Tempos, des Raums und schließlich des Gesichtswinkels. Kracauer selbst empfindet die Zeit und den Gesichtswinkel als besonders wichtig. Der Roman hat hinsichtlich des Zeitelementes mehr Spielraum als der Film.[103]

> So steht es dem Romanschriftsteller frei, irgendein Geschehen als gewohnheitsmäßig zu charakterisieren, den Zeitpunkt, zu dem es stattfindet, unbestimmt zu lassen, gegenwärtige und vergangene Dinge miteinander zu verknüpfen, wann immer es ihm passt. All das kann der Film nicht.[104]

Ebenso hat es der Roman durch die sprachlichen Ausdrucksweisen einfacher, das Innenleben der Personen darzustellen. Der Romanschriftsteller kann sich in das Innere der Figuren versetzen „und demgemäß die Außenwelt […] in die Perspektive des inneren Seins der betreffenden Figur zu rücken. Der Film dagegen sei unfähig [dafür]“[105]. Kracauer betont jedoch, „dass im allgemeinen die Unterschiede zwischen den formalen Eigenschaften von Film und Roman nur graduelle Unterschiede sind“[106]. Weiters verweist er darauf, dass die Welt der Romane ein geistiges Kontinuum ist, die Welt der Filme ein materielles.[107] Beide Medien verfolgen eine andere Übermittlungsart ihrer Sprache. Die Sprache des Films wird durch Bilder übermittelt, jene der Literatur anhand von Wörtern. Die Filmstruktur besteht aus Bild, Ton und Sprache. So ergibt sich, dass die filmische Umsetzung des Originals eine Beschäftigung mit diesen Komponenten voraussetzt. Außer Acht gelassen darf dabei nicht, dass durch die Transformation einer Form in eine andere ein Einfluss auf die Erscheinung und Wirkung entsteht. Rhythmi-

[100] Kracauer (1975), S. 307.
[101] Ebda, S. 308.
[102] Ebda, S. 309.
[103] Vgl. Ebda, S. 307-315.
[104] Ebda, S. 310.
[105] Ebda, S. 310.
[106] Ebda, S. 307-315.
[107] Vgl. Ebda, S. 307.

sche Schemata wirken im Film zum Beispiel anders als in der Sprache. Aus diesem Grund gerät die Literaturverfilmung häufig an die Grenzen der Visualisierung von Diskursivem.[108]

> Gerade bei Literaturverfilmungen stellt sich immer wieder heraus, dass zwar die Beschreibung von sinnfälligen Erscheinungen und ein Vorgangsbericht ins Bild sich übersetzen lassen (wenngleich letzterer nicht immer ohne Mühe […]), Erörterungen komplexer Zusammenhänge jedoch fast nie.[109]

So kann man nicht sagen, dass jedes literarische Werk zur Adaption geeignet ist. Jedoch sind die Grenzen der Visualisierbarkeit sehr viel enger als die der verfilmbaren Literatur.[110]

Wie bereits in einem vorigen Kapitel erwähnt, taugt die Novelle am besten zur Adaptierung. Ebenso lässt sich ein Roman leichter verfilmen, als zum Beispiel ein Theaterstück. Film und Literatur besitzen zwar ein Wechselverhältnis hinsichtlich einer Adaption, jedoch muss man auch deren mediale Verschiedenheit zur Kenntnis nehmen. Aus diesem Grund kann des Öfteren keine werkgetreue Verfilmung vollzogen werden. Wie sich die Regisseure bzw. Drehbuchautoren dem filmischen Projekt nähern, bleibt deren Sache. Entfernen sie sich zu weit vom Original, heißt das nicht sofort, dass die filmische Adaption als kein qualitativ hochwertiges Produkt angesehen werden kann. Eine Verfilmung stellt somit einzig und allein nur eine Interpretationsform der literarischen Vorlage dar.

> Bei der Durchführung von Film- und Literaturinterpretationen hat man den Umstand zu berücksichtigen, dass das auf einem Bild Sichtbare eigentlich eine Stellvertreterfunktion für das Ausgesparte und Unsichtbare ausübt, und dass alles in einem Text Ausgesprochene auf das Unausgesprochene bzw. Unaussprechbare verweist.[111]

Somit lässt sich von einem Konkurrenzverhältnis der beiden Medien Film und Literatur auf ein sich gegenseitig-beziehendes Verhältnis schließen, welches eine Interpretation beider Komponenten ermöglicht. Dabei finden vor allem die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen von Film und Literatur besondere Beachtung.

> Wir lesen einen literarischen Text und rufen damit vor unserem inneren Auge bestimmte Bilder hervor. Wir sehen einen Film und versuchen, für uns aus der Flüchtigkeit der Bilder eine kontinuierliche Geschichte zusammenzusetzen, die

---

[108] Vgl. Wolfram Buddecke u. Jörg Hienger: Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung. – In: Filmtheorie und Filmanalyse. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 14-21.
[109] Ebda, S. 17.
[110] Vgl. Ebda, S. 14-21.
[111] Arno Rußegger: Mimesis in Wort und Bild. Der fruchtbare Widerspruch. – In: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur. Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde St. Pölten, 30. Oktober – 2. November 1993. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger u. Arno Rußegger. Innsbruck/Wien: Studien-Verl. 1995, S. 19.

> sich erzählen und (mehr oder weniger distanziert) reflektieren lässt. Das eine wie das andere erfordert eine interpretatorische Leistung […].[112]

Daraus lässt sich schließen, dass die Änderungen in einer filmischen Adaption nicht immer negativ gesehen werden können, denn „weder geht ein literarisches Werk jemals in der Adaptierung durch einen Film […] auf, noch umgekehrt“[113].

2.4. Auswirkungen auf den Buchmarkt

Im Arbeitsverlauf hat sich bereits die Frage gestellt, ob das Medium Film negative Auswirkungen auf den Buchmarkt hat. In den früheren Phasen des Tonfilms sah man darin eine Gefahr, jedoch ist festzuhalten, dass es in der Gegenwart viele positive Meinungen zum Phänomen Literaturverfilmung gibt. Trotzdem möchte ich kurz auf die Kritik hinsichtlich Verfilmungen eingehen und die negativen Meinungen von damals darstellen.

Max Bruns sieht „eine Gefahr für die Büchererzeugenden, die sich um dieser Gefahr willen zur Abwehr rüsten sollten“[114]. Historisch gesehen kristallisierte sich bereits sehr früh eine Rivalität zwischen Film und Literatur heraus. Man war der Meinung, dass das neue Massenmedium Film eine Gefährdung für die Literaturwerke sei. Boris Eichenbaum beschreibt diese heikle Situation wie folgt.

> Die Rivalität zwischen Film und Literatur ist ein unbestreitbares Faktum unserer heutigen Kultur. Die Entwicklung des Films bedroht zweifellos die Kultur des Lesens, denn sein Erfolg hängt mit der Abwendung der Massen vom Buch zusammen. Der Trend des Films zur Literatur ist also nicht nur als ein Ereignis synkretistischer Tendenzen aufzufassen, sondern auch als ein Kampf um die Macht.[115]

Zu Beginn, als das neue Medium Film entstand und in der Gesellschaft für Aufruhr sorgte, sprach man ihm keine positive Wirkung zu. Man war deswegen auch der Meinung, dass Literaturadaptionen negative Auswirkungen auf den Buchmarkt haben. Julius Bab lässt kein gutes Haar am Phänomen der Literaturverfilmung ab.

> Die kinematographische Verarbeitung eines literarischen Werkes bedeutet für die Buchpublikation einen schweren Schaden, da der rohstoffliche Reiz vorweggenommen wird, und gerade das Publikum solcher Darbietungen kaum Anlass nehmen wird, im Buch nach dem künstlerisch intimen Sinn des Stoffes zu

[112] Rußegger (1995), S. 11.
[113] Ebda, S. 21.
[114] Max Bruns, Michael Georg Conrad, Richard Dehmel u. a.: Kino und Buchhandel. Eine Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel [1913]. – In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 87.
[115] Eichenbaum (1965), S. 78.

> suchen. Darüberhinaus bedeutet sie aber eine schwere Schädigung für die literarisch-künstlerische Kultur und damit auch für den Buchhandel.[116]

Man bestärkte sich der Auffassung, dass Literaturverfilmungen keinen Nutzen für den Buchmarkt bringen könnten und somit weder „der dichterischen Erzählkunst, noch dem Buchhandel von Vorteil“[117] sind. Auch Joseph August Lux zweifelt an dem Medium Film und glaubt, dass dadurch der Buchhandel bedroht wird. „Die Schaulust, die durch den Kino gesteigert wird, vermindert die Lesefreude.“[118] Die Rückwirkung auf die Bucherscheinungen sieht Lux als sehr nachteilig. Er ist der Meinung, dass man zwar noch nicht von einem buchhändlerischen Rückgang sprechen kann, jedoch aber von einem „Rückgang der literarischen Produktion im edelsten Sinne“[119]. Das Kino erleichtert das Aufnahmevermögen der Gesellschaft, die Bilder können rascher informieren und man muss weniger nachdenken. Somit ist das Kino das bessere Unterhaltungsmedium, welches schnell und einfach die Bedürfnisse der Gesellschaft deckt.[120] Anzumerken ist jedoch, dass diese negativen Szenarien aus der Frühzeit des Tonfilms stammen. Diese Meinungen sind nur Momentaufnahmen. Aus diesem Grund werden im Folgenden die positiven Stellungnahmen angeführt.

Literaturverfilmungen können die Auflagenzahl der Bücher steigern und den Umsatz erhöhen. Franz Wieselhuber diskutiert in seinem Text den Medienwechsel der heutigen Zeit. Er ist der Meinung, dass eine Auseinandersetzung mit der Wechselwirkung der beiden Medien Film und Literatur heutzutage nicht mehr wegzudenken ist. Die Buchautoren akzeptieren den Wechsel. „Viele Autoren sind heutzutage vertraut mit den Problemen des Medienwechsels […], wenn Verfilmungen ihrem Ruf nicht schaden sollen“[121]. Für Wieselhuber ist eine ausschließliche Beschäftigung mit dem Buch nicht zu empfehlen. Hierbei spielt auch das Finanzielle eine große Bedeutung. Aus diesem Grund ist das Zusammenspiel von Literatur- und Filmwissenschaft *DIE* Vorrausetzung und man sollte sich auf ein positives Verhältnis der beiden Medien Film und Literatur einstellen.[122] „Glücklicherweise ist es […] so, dass die gute Verfilmung eines Romans

---

[116] Bruns, Conrad, Dehmel u. a. (1978), S. 92.
[117] Ebda, S. 91.
[118] Joseph August Lux: Über den Einfluss des Kinos auf Literatur und Buchhandel [1914]. – In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978, S. 93.
[119] Ebda, S. 93.
[120] Vgl. Ebda, S. 93-96.
[121] Franz Wieselhuber: Das literarische Werk im Medienwechsel. Ein Beitrag zur Funktionalisierung der Medien für die Ästhetik literarischer Werke. – In: Literatur in Film und Fernsehen: von Shakespeare bis Beckett. Hrsg. v. Herbert Grabes. Königstein/Ts.: Scriptor 1980, S. 137.
[122] Vgl. Wieselhuber (1980), S. 137.

die Buchnachfrage gewaltig steigert […].“[123] Auch Buddecke und Hienger teilen diese Auffassung und sind der Meinung, dass Literaturverfilmungen einen positiven Wert für den Buchmarkt darstellen. „Die Literatur verliere dabei nichts, wohl aber könne sie wieder gewinnen, was ihr zunehmend verloren gehe, nämlich ein Publikum."[124]

Albersmeier beschäftigt sich ebenfalls mit der intermedialen Vernetzung und spricht von einer positiven Rückwirkung auf den Buchmarkt. Auch die Gegner von Literaturverfilmungen empfinden die Auflagensteigerung ihrer Werke als angenehme Begleiterscheinung. So stieg die Auflagenzahl dank Viscontis Verfilmung von Thomas Manns *Tod in Venedig* von 24.000 Exemplaren pro Jahr auf 77.000 Exemplaren im Jahr 1971. Als weiteres Beispiel gilt Alice Walkers Roman *The Color Purple*, welcher sich innerhalb von zwei Jahren 25.000-mal verkaufte. Seit Steven Spielbergs Verfilmung im Jahr 1985 konnten vier Jahre später 400.000 Exemplare abgesetzt werden.[125]

Auch Heinz Trovote springt von seiner zunächst negativen Meinung zu einer positiveren Auffassung. Er ist der Meinung, dass Buch und Film zwar als zwei eigenständige Akteure anzusehen sind, jedoch verhelfen sie sich gegenseitig zu einem Erfolg.

> Eine Schädigung bedeutet die Verfilmung weder für den Verleger, noch für den Autor, dem ja im Gegenteil materieller Vorteil erwächst, wenn sein Werk im Film erscheint. [..] Später ist es die beste Reklame […]. Der Verbreitung eines Buches kann es nur nützen, nie aber schaden […].[126]

Literaturverfilmungen lösen nach wie vor Diskussionen aus. Es gibt sowohl positive, als auch negative Meinungen dazu. Man muss jedoch anmerken, dass sie für Verlage große finanzielle Erträge einbringen. Auch die Zahl der Auflagen vermehrt sich rasch nach einer filmischen Adaption. Vor allem besteht ein großer Hype auf Bestseller mit hohem Marktwert. „Sobald ein erfolgversprechender Roman die Verlags- und Medienwelt in Aufruhr versetzt, beginnt das Feilschen um die Filmrechte.“[127] Die künstlerische Umsetzung spielt dabei genauso eine wichtige Rolle, wie das Finanzielle. Bestseller stehen hoch im Kurs, wenn ein Buch hohe Verkaufszahlen erreicht, ist vorauszusetzen, dass man sich auch den Film dazu ansieht. Meist verrinnen jedoch einige Jahre, bis der Film zur Romanvorlage schließlich Eingang in die Kinos findet. Für Verlage ergibt sich in

[123] Wieselhuber (1980), S. 137.
[124] Buddecke u. Hienger (1979), S. 13.
[125] Vgl. Albersmeier (1989), S. 17.
[126] Bruns, Conrad, Dehmel u. a. (1978), S. 88.
[127] Kathrin Grün: Bücher vor der Kamera. – In: Börsenblatt. Heft 15. 2003, S. 30.

diesem Fall eine gute Option, ihre Backlist zu aktivieren. Der Erfolg des Films ist für den Verkauf des Buches maßgebend. Abgesetzte Filme lassen den Titel schnell in Vergessenheit geraten. Gute Filme können sogar dazu beitragen, dass Romane einen Durchbruch erfahren. Dass der Film negative Auswirkungen auf den Buchmarkt haben könnte, befürchten die Verlage jedoch nicht.[128]

[128] Vgl. Grün (2003), S. 30-34.

3. Vergleichsmethoden für Film und Literatur

Mehrmals wurde bereits angesprochen, dass es sehr schwierig ist, eine geeignete Vergleichsbasis für Film und Literatur zu finden. Beide Medien verfolgen schließlich eine jeweils eigene Sprache. In der Forschung finden sich zwar einige Methoden zu diesem Problemfeld, diese lassen sich aber nicht an jedem Beispiel anwenden. Wie bereits des Öfteren erwähnt, gibt es schließlich keine Rezepte für die Umsetzung einer Verfilmung. Jeder Regisseur, der sich an einen Film heranwagt, bestimmt seine eigene Vorgehensweise, wie er sich dem Original nähert und wie seine Neuschaffung schließlich aussieht. Für den Vergleich von Film und Literatur muss schließlich jeweils eine eigene Vergleichsbasis gefunden werden, um die beiden Medien in Beziehung setzen zu können. In Folge sollen nun drei ausgewählte Vergleichsmethoden beschrieben werden.

3.1. Klaus Kanzog: Filmanalyse

Klaus Kanzog beschäftigt sich in seinem Werk *Erzählstrukturen – Filmstrukturen* mit der Filmanalyse. Für ihn besteht die Aufgabe der Filmanalyse „in der Rekonstruktion der Zeichenstruktur, der narrativen Struktur und der Struktur der zeitlich organisierten Kombination“[129]. Er geht zuerst von sprachlichen und filmischen aufgebauten Codes aus, welche jedoch in ihrer Struktur nicht vergleichbar sind. Weiters führt Kanzog an, dass es nicht machbar ist, den Sprachcode in den filmischen Code zu übertragen. Wichtig ist eine andere Ansicht, nämlich soll der „Film als eine zeitlich organisierte Kombination von visuellen und akustischen Zeichen“[130] angesehen werden, „die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache spezifisch filmische Bedeutungseinheiten, d.h. ikonisch-visuelle und tonale (auditive) Codes bilden“[131]. Nach diesen Vorüberlegungen kommt es schließlich zur am Beginn angeführten Filmanalyse. Kanzog betont, dass jede „Filmanalyse vom Endprodukt, dem Zelluloid, nicht aber vom Drehbuch auszugehen hat“[132]. Schließlich dient die literarische Vorlage als Bezugsgröße und somit werden in Folge die Varianten und Invarianten festgelegt. Handlung, Konfiguration und Zeichen eines Films müssen demnach nach den gleichen Kriterien analysiert werden wie die eines literarischen Werkes. Schließlich führt jede Verfilmung wegen filmspezifischer Diskurspraktiken zwangsläufig zur Um- bzw. Neugestaltung des

[129] Kanzog (1981), S. 13.
[130] Ebda, S. 13.
[131] Ebda, S. 13.
[132] Ebda, S. 11.

Diskurses. Jedoch ist es wichtig, dass Minimalbedeutungen vorhanden bleiben, um den Film mit dem Original identifizieren zu können. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch noch, dass der Vergleich von Text und Film in vieler Hinsicht nur über die Rekonstruktion von Strukturen erfolgen kann.[133]

3.2. Irmela Schneider: Theorie der Literaturverfilmung

Irmela Schneider stellt in ihrer *Theorie der Literaturverfilmung* den Versuch an, Literatur als „semiotische Praxis zu erläutern und den Prozess der Textstrukturierung einer Literaturverfilmung zu verfolgen“[134]. Zu Beginn klärt Schneider zunächst die Begriffsbestimmung einer Literaturverfilmung, wie sie in ihrem Text verstanden wird.

> Es geht um die Umsetzung einer literarischen Vorlage in filmische Bilder, bei der intentionale Analogien zum literarischen Text feststellbar sind, die es verbieten, die literarische Vorlage als puren Stofflieferanten zu bestimmen. Der Prozess der Verfilmung selbst wird als eine ästhetische Arbeit verstanden.[135]

Schneider versucht, eine Theorie der Verfilmungen aufzubereiten, die Analyse von Literaturadaptionen ist dabei nicht ihr Hauptaugenmerk. Als ersten Zugang wählt sie den Prozess der Textstrukturierung, welchen Schneider folglich erklärt.

> Ein wortsprachlich-erzählender Text, der sich als ein Bedeutungsgefüge bestimmen lässt, das auf der Basis unterschiedlicher Codes aufbaut, wird in einen filmischen Text transformiert, der gleichfalls ein Bedeutungsgefüge bildet, das auf der Basis unterschiedlicher Codes beruht.[136]

Der literarische Text definiert sich dabei durch den Code der verbalen Sprache, der Film bzw. die Literaturverfilmung jedoch durch den Code der Kinematographie. Der literarische Text wird weiters als Transform definiert. Dadurch ist es möglich, den Prozess der Textstrukturierung einer Literaturverfilmung auch in der gesellschaftlichen Dimension zu bestimmen. Literaturverfilmung ist dabei immer auch eine Transformation der Modelle von Sinnproduktion. Diese ermöglichen neue Erfahrungen über das Transform oder schreiben sie ideologisch fest. Die Textstrukturierung einer Literaturverfilmung beinhaltet zahlreiche Transforme und durch das Zusammenspiel dieser konstituiert sich auch die Intertextualität. Daraus lässt sich die Bestimmung der Literaturverfilmung als eine Interpretation des literarischen Textes verstehen. Eine wichtige Rolle spielt hierbei die Frage, was mit dem literarischen Text im Transformationsprozess passiert und wie

[133] Vgl. Kanzog (1981) S. 7-24.
[134] Irmela Schneider (1981), S. 119.
[135] Ebda, S. 119.
[136] Ebda, S. 120.

ein wortsprachlich-erzählender Text in einen filmisch-erzählenden Text übertragen werden kann, so dass er auch eine Wiedererkennung findet. Schneider merkt an, dass der sprachliche Code nur einer von vielen ist, auf dem der literarische Text aufbaut. Auch der kinematographische Code ist nicht der einzige des Films. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, dass man eine Fülle anderer Codes kennt, um einen literarischen bzw. filmischen Text verstehen zu können. Das Kennen des kinematographischen bzw. sprachlichen Codes alleine reicht nicht aus. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Codes beim literarischen und filmischen Text gemeinsam sein können und welche verschieden sein müssen. Daraus erschließt sich die Einteilung in sprachlich-spezifische und nicht-sprachlich-spezifische Codes.[137]

Des Weiteren merkt Schneider an, dass die Umwandlung der Geschichte im Transformationsprozess eines wortsprachlich-erzählenden Textes in einen filmisch-erzählenden Text eine fakultative Veränderung darstellt. Die Gründe dafür liegen im medialen Umfeld oder in der Absicht des Autors. In Folge führt sie verschiedene Codes an, die beim Transformationsprozess eine Rolle spielen und zwar der narrative, der sprachlich-spezifische und schließlich der kulturelle Code. Die Codes können übernommen oder aber auch mit neuen Codes kombiniert werden. Der kulturelle Code unterliegt dabei einer raschen historischen Veränderung.[138]

Im nächsten Kapitel beschäftigt sich Irmela Schneider mit dem Problem der Technik des Erzählens. Es geht um die spezifischen Regelformen der Redeform Erzählung.

> Das Gemeinsame zwischen der verbalsprachlichen und filmischen Erzählung ist, dass eine Ereignisfolge in eine Rede transformiert wird. Diese Transformation bedient sich bestimmter Erzähltechniken. Das Besondere der Textstrukturierung einer Literaturverfilmung besteht nun darin, dass eine bereits in eine Rede transformierte Ereignisfolge nochmals in eine Rede transformiert wird.[139]

Die Technik des Erzählens nimmt ebenfalls einen zentralen Platz ein. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Rezipienten, Erzählgeschehen und Autor des Films. Diese Komponenten stehen in einem Wechselverhältnis zueinander. Des Weiteren beschäftigt sich Schneider mit der Schicht der Kamerahandlung und der Schicht *mise-en-scène*, welche zwar klar voneinander zu unterscheiden sind, jedoch sich gegenseitig beeinflussen. Wichtig ist, dass das Beziehungsgespann zwischen Rezipient, Erzählgeschehen und Autor keineswegs als Vergleichsbasis zwischen literarischer und filmischer Erzählung dienen kann, da die kommunikative Situa-

[137] Vgl. Irmela Schneider (1981), S. 119-136.
[138] Vgl. Ebda, S. 136-161.
[139] Ebda, S. 165.

tion im Transformationsprozess starken Veränderungen unterlegen ist. Weiters kann man hinsichtlich der Erzählform zwischen Ordnung, Häufigkeit und Dauer des Erzählgeschehens im Vergleich zum erzählten Geschehen unterscheiden. Es sollen Optionen der Analogiebildung zwischen literarischem Text und seiner der Transformation erfasst werden. Ausgangspunkt ist, dass Zeichen eine Bedeutung, einen Sinn haben. Schneider geht hier von einem Regelsystem aus, mit dem man Analogien des Sinns eines Textes in einen Text mit verändertem Zeichensystem herstellen kann.[140]

In ihrer Schlussbemerkung fasst Irmela Schneider noch einmal alle wichtigen Aspekte zusammen. Sie führt an, dass „das Besondere des Textes ‚Literaturverfilmung' darin [liegt], dass sich in ihn […] zwei unterschiedliche Semiosebildungen einschreiben"[141]. Sowohl die Literatur, als auch der Film sind zwei unterschiedliche Texte, die jeweils eine eigene Sprache verfolgen. Diese beiden Komponenten werden dann anhand unterschiedlicher Codes auf der Textebene gleichgesetzt. Schneider ist der Annahme, „dass Literaturverfilmungen Analogiebildungen zur literarischen Vorlage sein sollten"[142]. Als Alternative zur Analogiebildung steht die „Bebilderung von literarischen Texten"[143].

3.3. Michaela Mundt: Transformationsanalyse

Michaela Mundt beschäftigt sich in ihrer *Transformationsanalyse* mit der praktischen Analyse, wobei Irmela Schneiders *Der verwandelte Text* als Ausgangsbasis dient. Mundts Überlegungen basieren auf Schneider, welche sich mit dem Problemfeld der Literaturverfilmung auseinandersetzt. Kernstück ihrer methodischen Überlegungen ist „die schematische Rekonstruktion der Textsysteme auf einer Strukturebene, auf der filmische und literarische Texte einander direkt vergleichbar sind"[144]. Weiters sind dann die Ergebnisse der Strukturanalyse der Ausgangspunkt für die interpretierende Auseinandersetzung. Für die Untersuchung der Aspekte dienen, neben der theoretischen Begründung, die vier filmischen Bearbeitungen des Romans *Effi Briest* von Theodor Fontane als praktische Beispiele.[145]

Mundt nennt zuerst drei Positionen, nach denen man die konzeptionellen Transformationsrelationen bestimmen kann. Im Kapitel Adaptionsformen wurde auf diese bereits eingegangen, aus diesem Grund werden sie hier nur mehr aufgezählt. Zu den drei Typen

[140] Vgl. Irmela Schneider (1981), S. 161-265.
[141] Ebda, S. 291.
[142] Ebda, S. 293.
[143] Ebda, S. 293.
[144] Mundt (1994), S. 5-6.
[145] Vgl. Ebda, S. 1-7.

gehören die möglichst *analoge Wiedergabe*, die *semiotische Interpretation* und schließlich das Transformationskonzept der *Eigenständigkeit*. Mundt betont, dass die eben genannten drei Transformationsrelationen in vielfachen Kombinationen in der Textstruktur vorkommen können. „Ziel einer Transformationsanalyse ist es, die dominante Relation herauszuarbeiten.“[146] In weiterer Folge versucht Mundt schließlich zu erklären, wie eine konzeptionelle Relationsbestimmung systematisch hergeleitet werden kann.[147]

Im darauffolgenden Kapitel widmet sich Mundt den Zeicheninhalten der Paradigmen Raum und Zeit, welche die greifbarsten Größen des narrativen Textsystems darstellen. Anhand dieser beiden Erzählparadigmen lassen sich die semiotischen Besonderheiten der literarischen und filmischen Narration besonders evident entwickeln.[148] Die nächsten zwei Abschnitte beschäftigen sich mit den Erzählparadigmen des Geschehens und der Zeit hinsichtlich der Transformationsanalyse. Anzumerken ist, dass eine Geschehnisfolge immer auf die Zeit angewiesen ist, da sie sich in ihr entfaltet. Im erzählten Zeitraum geschieht etwas.[149]

Darauffolgend beschäftigt sich Mundt mit der Funktion der Erzählebene, außerdem mit der formalen Gliederung einer Erzählung und mit dem medienspezifischen Erzählvorgang als Interpretationsraum einer Transformation.[150] Auf diese Aspekte möchte ich jedoch nicht weiter eingehen. In der Schlussbetrachtung fasst Michaela Mundt ihre Untersuchungsergebnisse zusammen und beschreibt ihre Vorgehensweise.

> Der vorliegende Entwurf eines Untersuchungsmodells zur Literaturverfilmung beschränkt sich ausdrücklich darauf, auf Grundlage der allgemein narrativen und direkt vergleichbaren Strukturen das Konzept einer textimmanenten Transformationsanalyse zu entwickeln. Das Wechselverhältnis zwischen Text und Kontext […] konnte […] jedoch nicht ausführlich dargelegt werden.[151]

Natürlich gibt es noch zahlreiche andere Vergleichsmethoden für Literatur und Verfilmung, jedoch möchte ich auf weitere nicht eingehen. Die Modelle von Irmela Schneider und Michaela Mundt konzentrierten sich vorläufig auf die unterschiedlichen Textsysteme von Literatur und Verfilmung. Klaus Kanzogs Modell beruht auf „die narrativen Strukturen in der Tiefenstruktur“[152]. Alle drei genannten Vergleichsmethoden befassen sich jedoch auch mit dem Begriff der *Analogiebildung*. Für Klaus Kanzog gilt: „Litera-

[146] Mundt (1994), S. 40.
[147] Vgl. Ebda, S. 8-40.
[148] Vgl. Ebda, S. 41-55.
[149] Vgl. Ebda, S. 56-132.
[150] Vgl. Ebda, S. 133-208.
[151] Ebda, S. 211.
[152] Kanzog (1981), S. 14.

turverfilmungen sind *Analogiebildungen* zur literarischen Vorlage.“[153] Auch Irmela Schneider ist der Meinung, dass „Literaturverfilmungen *Analogiebildungen* zu literarischen Vorlage sein sollten“[154]. Michaela Mundt schreibt folgendes: „Die Bezugnahme des Films auf seine literarische Vorlage kann sich als ein Bemühen um eine möglichst *analoge Wiedergabe* der strukturellen und […] auch der funktionalen und konzeptionellen Vorgaben des Transforms erweisen.“[155]

[153] Kanzog (1981), S. 17.
[154] Irmela Schneider (1981), S. 293.
[155] Mundt (1994), S. 38.

4. Österreichische Bestseller: *Die Klavierspielerin* und *Schlafes Bruder*

4.1. Das Phänomen Bestseller

Bevor die beiden Erfolgsbücher *Die Klavierspielerin* und *Schlafes Bruder* einer näheren Betrachtung unterzogen werden, möchte ich auf das Phänomen Bestseller eingehen. Immer wieder taucht in der Forschungsgeschichte der Begriff *Bestseller* auf. Doch wie kam es zu diesem Begriff und ab wann kann man von einem Bestseller sprechen?
Eine wenig aufschlussreichere Definition liefert dazu das *Sachlexikon des Buches*, das den Begriff Bestseller schlicht und einfach definiert als „Buch, das sich rascher und in höherer Zahl verkauft, als andere“[156]. In der *Brockhaus Enzyklopädie* findet man folgende Definition für den Begriff *Bestseller* vor: „[zu engl. best „am besten“ und to sell „verkaufen“] der, -s/-, Buch mit überdurchschnittl. Verkaufszahlen (i. d. R. 100 000 und mehr Exemplare), v. a. Werke aus den Bereichen → Unterhaltungsliteratur und (populäres) Sachbuch.“[157] Auch Bernhard Zimmermann beschäftigt sich mit dem Bestseller-Phänomen und siedelt ebenfalls „die Grenze zum Bestsellererfolg […] im deutschsprachigen Raum bei etwa 100.000 Exemplaren“[158] an. Auch Ernst Fischer beschäftigt sich mit dem Definitionsproblem eines Bestsellers. Er betont, dass neben dem Verkaufserfolg, auch andere wichtige Merkmale entscheidend sind, um den Bestseller als solchen zu klassifizieren. Fischer baut die Dimension der Definition weiter aus.

> Im allgemeinen Sprachgebrauch wird als Bestseller jedes Buch […] bezeichnet, das einen besonderen Verkaufserfolg erzielt. Im engeren Sinn des Begriffs versteht man unter Bestseller ein belletristisches Werk oder ein Werk der populären Sachliteratur, das einen vergleichsweise weit überdurchschnittlichen Verkaufserfolg innerhalb eines begrenzten Zeitraums und eines bestimmten Absatzgebietes erzielt.[159]

Wichtig ist auch, dass ein Bezug zur Marktgröße und zur Zeitdimension der Verkaufszyklus hergestellt werden muss. Dadurch spielen komplementär zum Begriff Bestseller *Steadyseller* und *Longseller* eine entscheidende Rolle. Literatursoziologisch lassen sich diese auf ein unterschiedliches Lese- bzw. Nutzungsverhalten schließen. Im 20. Jahrhundert hat sich das Bestsellerwesen zu einem spezifischen System des Buchmarktes

[156] Ursula Rautenberg: Reclams Sachlexikon des Buches. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 56.
[157] Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 3. AUSW-BHAR. Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 2006, S. 744.
[158] Bernhard Zimmermann: Das Bestseller-Phänomen im Literaturbetrieb der Gegenwart. – In: Literatur nach 1945 II. Themen und Genres. Hrsg. v. Jost Hermand. Wiesbaden: Athenaion 1979, S. 102.
[159] Ernst Fischer: Bestseller in Geschichte und Gegenwart. – In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. Hrsg. v. Joachim-Felix Leonard u. a. . Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999, S. 764.

entwickelt. Im Jahr 1889 trat der Begriff Bestseller erstmals in den USA auf[160], jedoch fand er seinen Ursprung 1895 in der amerikanischen Zeitschrift *The Bookman.* Der Herausgeber Harry Thurston Peek erstellte zu dieser Zeit eine systematische Liste der meistverkauften Bücher, die bis zu ihrer Einstellung im Jahr 1933 einmal im Monat erschien. Aufgrund der großen Werbewirksamkeit hatte sich der Begriff Bestseller bereits 1902 als allgemeine Bezeichnung für erfolgreiche Bücher durchgesetzt. Noch fanden Sachbücher keine Platzierung in der Bestsellerliste, erst als 1912 die Zeitschrift *The Publishers Weekly* beschloss, eigene Listen für Fiction und Sachbuch zu publizieren.[161] In Deutschland suchte man 1927 im Rahmen eines Preisausschreibens der Literaturzeitschrift *Die Literarische Welt* nach einem deutschen Synonym für den Begriff, jedoch ohne Erfolg. So etablierte sich die Bezeichnung *Bestseller* in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auch im deutschen Sprachraum.[162]

Der Bestseller gilt in der Forschung als sehr umstritten. Uwe Wittstock beschreibt in seinem Werk die Schwierigkeiten der deutschen Literatur in den 80er und 90er Jahren, welche von der Öffentlichkeit eher ungern aufgenommen wurde. Für die deutsche Literatur ist es oft nicht einfach erfolgreiche Bücher auf den Markt zu bringen. Erfolgreich sind meist nur triviale Produkte, anspruchsvolle Schmöker haben dagegen oft keine Chance. Ein Buch soll vor allem die *Leselust* wecken, „es geht um eine Literatur, die Vernunft und Sinnlichkeit der Leser auf gleiche Weise anspricht“[163]. Außerdem soll der Text Vergnügen machen.[164]

> Die Forderung, Literatur müsse das Interesse der Leser gewinnen, oder […] Vergnügen bereiten, legt es also […] nicht darauf ab, das Niveau der Literatur zu senken. Es geht vielmehr darum, dass ein literarisch ernst zu nehmendes Buch neben großen ästhetischen Qualitäten auch Unterhaltungsqualitäten haben sollte.[165]

Neben diesen Qualitäten gibt es noch weitere Aspekte, die für den Bucherfolg maßgebend sind. Ernst Fischer beschreibt vier *Faktoren des Bestsellererfolges*. Als ersten Typ nennt er den *Bestsellerautor*. Seine Persönlichkeit steht hinter dem Erfolgsbuch. Bereits der Autorenname gewährt häufig den Erfolg. Weiters nennt er *textinterne Faktoren*, die darauf abzielen, die psychosozialen Bedürfnisstrukturen zu sättigen. Themenbereiche

[160] Vgl. Ernst Fischer (1999), S. 764.
[161] Vgl. Zimmermann (1979), S. 99-103.
[162] Vgl. Ernst Fischer (1999), S. 764.
[163] Uwe Wittstock: Für die Lust an der Literatur. Ein Plädoyer. – In: ders.: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay. München: Luchterhand 1995, S. 19.
[164] Vgl. Ebda, S. 7-35.
[165] Ebda, S. 22.

wie Liebe, Glück und Unglück, Reichtum und Erfolg stehen dabei hoch im Kurs. Auch die leichte Lesbarkeit und ein gewisser Aktualitätsbezug gelten als wichtige Voraussetzungen für die erfolgreiche Massenwirkung eines Buches. Ebenso werden Darstellungsstrategien, wie polarisierende Schwarzweißzeichnungen oder ein Happy End, eingebaut. Nicht zwingend, aber doch ein wichtiges Merkmal ist, dass die Texte zu einer Identifikation mit ihnen einladen. Die Wahl des ‚richtigen' Genres gilt oft als ein Garant für den Erfolg. Als dritten Typ nennt Fischer die *Bestsellerkampagne*, die dazu beiträgt, dass der Erfolg durch Werbestrategien forciert wird. Dabei spielt auch die Promotion-Kampagne der Verlage eine entscheidende Rolle. Eine wichtige Rolle spielen auch die *Rezeptionsaspekte*, welche im Erfolg des Buches eine Bedürfnisbefriedigung der Konsumenten sieht. Zu beachten ist hier die Beeinflussung der Leser von außen. Durch die Darstellung des Bestellers als ein Kommunikationsphänomen ergibt sich die Leserlenkung durch Massenmedien und Literaturinstitutionen.[166]

4.2. Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*

4.2.1. Die Rezeption des Romans

Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* wurde 1983 veröffentlicht und erzielte große Verkaufserfolge in den 90er Jahren, welcher sich auch über Österreichs Grenzen hinaus erstreckte. Das voyeuristische Interesse an der Person Elfriede Jelinek war hoch, dadurch lässt sich auch der große Erfolg des Buches erklären. Die Vermischung von Werk und Privatperson (durch die autobiographischen Züge) durchzog die Rezeption seitens einer breiten Leserschaft, sowie der Kritik im feuilletonischen Bereich.[167]
Als *Die Klavierspielerin* erschien, „entfachte der Roman kontroverse Diskussionen und machte die streitbare Österreicherin schlagartig bekannt".[168] Das Werk Jelineks gilt als außergewöhnlich. „Mit *Die Klavierspielerin* hat die Österreicherin Elfriede Jelinek etwas ganz Unerwartetes zustande gebracht."[169] *Die Klavierspielerin* ist ein Roman, „der

[166] Vgl. Ernst Fischer (1999), S. 767-770.
[167] Elfriede Jelinek Forschungszentrum: <http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Rezeptionsgeschichte_zum_Werk_Elfriede_Jelineks> ([Abfrage 08. 01. 2012 [MEZ 08:22]).
[168] Christina Moles Kaupp: Mechanismen der Gewalt. – In: Der Spiegel Online, 11. Oktober 2001. < http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,161904,00.html> ([Abfrage 05. 01. 2012 [MEZ 13:40])
[169] Lothar Baier: Abgerichtet, sich selbst zu zerstören. Ein Roman, der Gesellschaftskritik in seiner Sprache entfaltet. Aus: Süddeutsche Zeitung vom 16./17. Juli 1981. – In: Elfriede Jelinek. Bd. 2. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991, S. 211.

Gesellschaftskritik in seiner Sprache entfaltet.“[170] Jedoch folgte die literaturwissenschaftliche Rezeption diesem Aspekt kaum. Besondere Achtung hingegen fanden die voyeuristischen und sadomasochistischen Züge der Protagonistin Erika Kohut und die desaströse Mutter-Tochter-Beziehung. Jelineks literarische Verfahrensweise, Gesellschaftskritik als Sprachkritik zu entfalten, blieb jedoch unerkannt. Der Roman gilt als sehr komplex und es gibt keine anregende Interpretation zum allgemeinen Verständnis.[171] Jedoch gilt der Roman als das am besten erforschte Buch Elfriede Jelineks, denn es gibt unterschiedliche Interpretationen dazu. Zu nennen sind vor allem

> die feministische [Interpretation], die die Frau Erika als Opfer des Mannes Klemmer sieht, die marxistische, die die Tochter als Kapital der Mutter begreift; man hat Erika psychoanalytisch gedeutet, nach Freud und nach Lacan. Man hat sich dem Stil des Buches über die Sprachphilosophie genähert und der beschriebenen Gesellschaft mit Faschismustheorien. Die Geschichte der Voyeurin Erika wurde als Sexualpathologie gelesen, als Phänomenologie einer Selbstverstümmelung oder als Ästhetik des Ekels.[172]

Vielfach wird in den Rezensionen Jelineks einzigartige Sprache in *Die Klavierspielerin* diskutiert. Lothar Baier ist der Meinung, dass der Roman aus einer Sprache besteht, „wie sie [ihm] in der erzählenden Prosa der letzten Jahre nirgendwo begegnet ist: bilderreich ohne sich in Bildern auszuruhen, quälend genau in der Beschreibung, ohne sich eines Beschreibungsstils zu bedienen […]“.[173] Aber auch negative Kritiken lassen sich auffinden. So meint Reinhard Beuth in der Zeitschrift *Die Welt*, Jelinek schreibt „lustlos [und] teilnahmslos, [denn] sie gefällt sich als Menschenverächterin, […] das ist eine Art von Qualität, auf die wir uns nicht einlassen mögen“.[174] Trotz der negativen Kritik avancierte der Roman zu einem Erfolgsbuch, welches für großes Aufsehen in der Bevölkerung sorgte. Bis es dazu kam, schrieb Jelinek *Die Klavierspielerin* jedoch mehrere Male um. Sie strich und veränderte Szenen, denn eigentlich sollte der Roman in der Mutter-Tochter-Beziehung ihren Höhenpunkt erfahren. Delf Schmidt riet ihr jedoch, die Figur des Walter Klemmer auszubauen. Jelinek veränderte danach den Roman und gesellte zum selbstzerstörerischen Frauenduo den Liebhaber dazu, eine Dreiecksbeziehung entstand.[175]

---

[170] Baier (1991) S. 209-211.
[171] Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. – In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S. 108-116.
[172] Verena Meyer u. Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Portrait. Reinbeck: Rohwolt 2006, S. 117.
[173] Baier (1991), S. 210.
[174] Reinhard Beuth: Zum Roman Die Klavierspielerin (1989). TREFFSICHER IM GIFTSPRITZEN. Aus: Die Welt vom 21. Mai 1983. – In: Elfriede Jelinek. Bd. 2. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991, S. 202.
[175] Vgl. Mayer u. Koberg (2006), S. 114-117.

Nachdem Elfriede Jelinek 2004 den Nobelpreis erhielt, stürmten gleich drei ihrer Werke die Top-Ten-Liste bei Amazon. Dabei landete der Roman *Die Klavierspielerin* auf Platz zwei. Nach Bekanntgabe der Auszeichnung druckte der Berlin Verlag den Roman bis zu 10.000 Exemplaren nach.[176] Auch Jahre nach der Erscheinung von Buch und Film wird der Roman gekauft und erregt weiter Aufmerksamkeit. Jelinek selbst nimmt dazu Stellung im *Kurier* und erklärt: „Die Leute kaufen es immer noch, weil es vielleicht, ich weiß es nicht, etwas von der Frustration weiblicher Existenz vermittelt".[177] Nach wie vor löst der Roman Betroffenheit aus, da sehr aktuelle Themen darin behandelt werden, wie zum Beispiel der Aspekt der Gewalt zwischen Mutter und Tochter. „Die Klavierspielerin ist ein Roman, in dem sich jeder finden kann, weil er die archaischste aller Beziehungen wiedergibt – die zwischen Eltern und Kind".[178]

4.2.2. Die Erfolgsfaktoren

Im Roman *Die Klavierspielerin* findet man viele Faktoren, die zum Erfolg des Buches geführt haben. Man beachte den Themenkomplex der Gewalt, der sich sowohl innerhalb der Mutter-Tochter-Beziehung auffinden lässt, als auch in der ‚Liebesbeziehung' von Erika Kohut und Walter Klemmer. Gewalt stellt oft ein Tabuthema dar und wird häufig nicht angesprochen. Jelinek beschreibt am Ende ihres Romans sogar eine Vergewaltigungsszene zwischen Erika und Klemmer. Vielfach spielt auch das Versagen der Klavierlehrerin Erika Kohut eine zentrale Rolle, denn aus ihr sollte ein ‚Musikgenie', werden, doch sie versagt auf ganzem Wege und endet als Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium.

Zu einem großen Erfolg führt schließlich auch der Aspekt, dass in *Die Klavierspielerin* autobiographische Züge auftauchen. Dadurch wird das Interesse an der Person Jelinek stark in den Vordergrund gedrängt. In einem Gespräch mit Riki Winter nimmt sie dazu Stellung.

> Ja, es ist ein geradezu zwanghaftes Von-mir-selbst-Absehen in den Texten. Ich bin zwar überall drin, aber so verschlüsselt, dass man außer in der Klavierspie-

[176] Austria Presse Agentur: Jelinek-Bücher stürmen nach Nobelpreis Verkaufscharts: Bei Amazon 3-mal in Top 10. – In: News, 8. Oktober 2004. < http://www.news.at/articles/0441/10/95197_s4/jelinek-buecher-nobelpreis-verkaufscharts-bei-amazon-3-mal-top-10> ([Abfrage 12. 01. 2012 [MEZ 12:49]).
[177] Johanna, Rachinger: Die Klavierspielerin – von Elfriede Jelinek. – In: Kurier, 19. 04. 2011. < http://kurier.at/kultur/2091845.php> ([Abfrage 10. 01. 2012 [MEZ 09:40]).
[178] Mayer u. Koberg (2006), S. 117.

> lerin – die ja als einziges Buch autobiographische Züge hat – dass man mich eigentlich nicht finden kann in meinen Texten.[179]

In ihrem Roman *Die Klavierspielerin* finden sich viele Parallelen, die mit der Person Jelinek in Verbindung gebracht werden können. Sei es die Mutter-Tochter-Beziehung, die sowohl bei Jelinek als auch bei Erika ähnlich verlaufen ist, oder aber auch das Verhältnis zu Männern. Auch anhand der musikalischen Karriere lassen sich Verbindungen zu den beiden Personen herstellen. Da ich jedoch in dieser Arbeit andere Aspekte behandeln möchte, werde ich nicht näher auf die autobiographischen Verweise eingehen. Eine nähere Beschäftigung finden die Themenkomplexe Musik, Liebe, Gewalt und die gestörte Mutter-Tochter-Beziehung.

4.2.2.1. Mythos Musik

Eine Auseinandersetzung mit der Musik gehört bereits seit Beginn der siebziger Jahre zu den bestimmenden Elementen im Werk Elfriede Jelineks. In *Die Klavierspielerin* tauchen triviale Mythen von Musik, genauer gesagt von klassischer Musik auf. Gegenstand des Romans ist die Geschichte der gescheiterten Pianistin Erika Kohut. Bereits von klein auf musste sie sich ihrer Mutter fügen, deren einziger Plan es war, eine Klaviervirtuosin aus Erika zu machen.[180] Ort der Handlung ist die Stadt Wien, der das Klischee anhaftet eine „Stadt der Musik“[181] zu sein. In Wien reicht das Musikalische über den Kreis der Musikalischen hinaus. Darauf zielt auch Jelineks Darstellung des Wiener Musiklebens[182], jedoch „verstärkt sich bei ihren Figuren die bloße Anteilnahme an der Musik zum Streben nach Vereinnahmung von Werken und Künstlern“[183].
Bereits der Titel des Romans lässt auf einiges hoffen, jedoch wird man in seiner Erwartung bereits auf der ersten Textseite enttäuscht. Erika Kohut entpuppt sich schlicht und einfach als Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium.[184] Sie hat es nicht geschafft als Klaviervirtuosin durchzustarten, sie versagt.

---

[179] Riki Winter: Gespräch mit Elfriede Jelinek. – In: Elfriede Jelinek. Bd. 2. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991, S. 10.
[180] Vgl. Michael Fischer: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“. St. Ingbert: Werner J. Röhrig 1991. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft), S. 44-45.
[181] Jelinek (1983), S. 18.
[182] Vgl. Michael Fischer (1991), S. 44-47.
[183] Ebda, S. 45.
[184] Vgl. Anja Meyer: Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1994. (Germanistische Texte und Studien Bd. 44), S. 49-55.

> Dann versagt Erika einmal bei einem wichtigen Abschlusskonzert der Musikakademie völlig […] Erika hat zudem kein Stück für die breit sich dahinwälzende Masse gewählt, sondern einen Messiaen, eine Wahl, vor der die Mutter entschieden warnte. […] Was bleibt ihr anderes übrig, als in das Lehrfach überzuwechseln.[185]

Elfriede Jelinek verfolgt im Roman den bürgerlichen Mythos des ‚genialen Künstlers' und den idealistisch-symbolischen Diskurs am Beispiel der Musikstadt Wien. Die Ware Musik wird dabei als Ersatz kleinbürgerlicher Hoffnungen entlarvt.[186] Jelinek erzählt von bildungs- und kunstbeflissenden Kleinbürgern, wobei Erika als Musikerin unter der Gewalt ihrer Mutter versucht, sich als Musikgenie in der Welt der Musik zu etablieren.[187] „Fleiß macht das Genie, Askese ist geboten, Einsamkeit wird nützen, und *Begabung* bleibt der unbegriffene und geheimnisvolle Rest des Intelligenzquotienten, den das Genie in sich birgt."[188] Dadurch wird ein Bildungsweg vorgeführt, indem Jelinek mit der Form des traditionellen Bildungs- bzw. Entwicklungsromans spielt. Dabei spielt der Bildungsweg eine zentrale Rolle: es wird versucht, sich Fähigkeiten anzulernen, um die Josephstadt hinter sich lassen zu können.[189] Erika wird den Gleichaltrigen entfremdet, denn sie muss sich ihrer glanzvollen Karriere als Musikerin ‚fügen'. Doch, wie bereits erwähnt, versagt sie bei dem wichtigen Abschlusskonzert und schafft es schließlich nur zur einfachen Klavierlehrerin. „Sie bleib[t] gefangen im Notationssystem der Musik, eingeschnürt in diese […] Linien, die andere für sie gezogen haben."[190] Erika findet zu keinem eigenen Ausdruck, sie wird von ihrer erfolgsbesessenen Mutter zu musikalischen Spitzenleistungen getrieben.[191] Die Musikerziehung der Erika wird als lustfeindliche Dressur beschrieben. Nachdem Erika den Ruhm als Pianistin nicht schafft, zerfällt die Musik in leere Ambitionen und ihrer Aura entkleidete Abrichtung.[192] „Sie wird zu Chiffre für das soziale Drama, das die Klavierspielerin durchlebt, ohne es zu begreifen: das Drama des gescheiterten Aufsteigers […]."[193] Damit steht Jelinek in der Auseinandersetzung um das Scheitern einer erzwungenen Künstlerpersönlichkeit in einer langen Tradition, insbesondere der von Thomas Mann. Interessant ist dabei ihr sprachliches

[185] Jelinek (1983), S. 36.
[186] Vgl. Meyer (1994), S. 49-55.
[187] Vgl. Annette Doll: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart: M und P 1994, S. 69-78.
[188] Ria Endres: Schreiben zwischen Lust und Schrecken. Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz. Weitra: Bibliothek der Provinz 2008, S. 69.
[189] Vgl. Doll (1994), S. 69-78.
[190] Ebda, S. 71.
[191] Vgl. Ebda, S. 69-78.
[192] Vgl. Baier (1991), S. 208-212.
[193] Baier (1991), S. 210.

Verfahren, das präzise die Schattierungen von nicht gelingenden Beziehungsstrukturen charakterisiert.[194]

4.2.2.2. Die Mutter-Tochter-Beziehung

In *Die Klavierspielerin* spielt vor allem die gewaltsame Mutter-Tochter-Beziehung eine entscheidende Rolle. „Ausgangspunkt […] bildet die Schilderung einer symbiotisch-neurotischen Tochter-Mutter-Beziehung […].“[195] Fixer Standpunkt ist das Milieu des Kleinbürgertums im achten Bezirk Wiens. Dort leben die Mutter Kohut und Erika Kohut in einer Mietwohnung in ungestörter Zweisamkeit. Die Tochter wurde von Geburt an von ihrer Mutter zurechtgestutzt.

> Erika, die Heideblume. Von dieser Blume hat diese Frau den Namen. Ihrer Mutter schwebte vorgeburtlich etwas Scheues und Zartes dabei vor Augen. Als sie dann den aus ihren Leib hervorschießende Lehmklumpen betrachtete, ging sie sofort daran, ohne Rücksicht ihn zurechtzuhauen, um Reinheit und Feinheit zu erhalten. Dort ein Stück weg und dort auch noch.[196]

Beide teilen sich sogar das Ehebett, denn Erika gilt als Vaterersatz, nachdem der Vater bereits sehr früh aus der Familie verbannt wurde. Die Mutter übernimmt seine Pflichten. Dabei wird sie zur „Agentin einer gesellschaftlichen Gewalt“[197]. So erfährt man bereits zu Beginn des Romans, dass Erika in enger Umklammerung mit ihrer dominierenden Mutter lebt, deren großes Ziel es ist, aus der Tochter eine weltberühmte Klavierspielerin zu machen, jedoch scheitert sie kläglich. Die Musik als überhöhter Lebenszweck bestimmt aber weiterhin traumatisch alle Lebensbereiche Erikas. Dabei entzieht die Mutter gewaltsam der Tochter die natürliche Lebensfreude und verwehrt ihr jegliche Fremdkontakte.[198] „Die Gewalt, der die Klavierlehrerin Erika ausgeliefert ist, trägt in dem Roman einen Namen, der sie greifbar und gleichzeitig unkenntlich macht: die mütterliche Gewalt.“[199] Die Mutter wird gleich zu Beginn als „Inquisitor und Erschie-

---

[194] Vgl. Ortrun Niethammer u. Annette Hülsenbeck: Literarische Kleiderbeschreibungen in Elfriede Jelineks Klavierspielerin, mit einem Blick auf Goethes Wahlverwandtschaften. – In: Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. hrsg. v. Francoise Rétif u. Johann Sonnleitner. Bd. 35. Würzburg: Königshausen & Neumann: 2008 (Saarbrückner Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft), S. 89-101.
[195] Meyer (1994), S. 50.
[196] Jelinek (1983), S. 32.
[197] Baier (1991), S. 211.
[198] Vgl. Veronika Vis: Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks. Frankfurt/Main: Peter Lang 1998. (Euopäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur), S. 25-31.
[199] Baier (1991), S. 208.

ßungskommando in einer Person“[200] dargestellt. In dieses Muttersystem ist Erika ‚eingesperrt‘.

> Unter einer gläsernen Käseglocke sind sie miteinander eingeschlossen. Erika, ihre feinen Schutzhüllen, ihre Mama. Die Glocke lässt sich nur heben, wenn jemand von außen den Glasknopf oben ergreift und ihn in die Höhe zieht. Erika ist ein Insekt in Bernstein, zeitlos, alterslos. Erika hat keine Geschichten und macht keine Geschichten.[201]

Die Figur der Mutter ist die „alles verschlingende Instanz, die ihrer Tochter Erika als Kind zur Pianistin hochgezüchtet hat und ihr selbst noch als Frau in den Dreißigern die Flügel stutzt“[202]. Erika ist ihrer persönlichen Vollstreckerin gesellschaftlicher Gewalt, nämlich ihrer Mutter, schutzlos ausgeliefert. Die mütterliche Herrschaft über Erika ist absolut und ausweglos.[203] So beschreibt auch Elias Canetti die Macht der Mutter als absolut.

> Die Macht der Mutter über das Kind, in seinen frühen Stadien, ist absolut, nicht nur weil sein Leben von ihr abhängig ist, sondern weil sie auch selber den stärksten Drang verspürt, diese Macht unaufhörlich auszuüben. […] Die Kontinuität dieser Herrschaft, mit der sie Tag und Nacht beschäftigt ist […] geben ihr eine Vollkommenheit und Rundheit, wie sie keiner anderen Art von Herrschaft eignet. […] Es gibt keine intensivere Form von Macht.[204]

Erika unterliegt dem Zwang der Mutter, denn sie muss sich ständig ihr fügen. Die Tochter darf nicht einmal alleine entscheiden, wie sie sich kleidet und wie sie aus dem Hause geht. Alles wird von ihrer Mutter bestimmt. Die Mutter gilt als Kontrollorgan und nützt dabei die gemeinsame Wohnung als Ort, an welchem sie „ihr Besitztum möglichst unbeweglich […] fixieren“[205] kann. Aber auch außerhalb der Wohninstanz ist die Mutter immer darum bemüht, Erika von allem und jedem fernzuhalten. „Es ist ein Szenario des wechselseitigen Belauerns und Überwachens.“[206] Kontrollanrufe der Mutter sind fixer Bestandteil, wenn Erika alleine ausgeht. Folgerichtig tritt sie als „Peinigerin“ auf, als „Kreuzspinne“, als „Giftmutter“[207]. Die Mutter gilt als Blutegel, das infektiös an Erika hängt. Sie zerschneidet sogar Erikas Konzertkleid, als diese unpünktlich nach Hause kommt. Deshalb unterwirft sich die Tochter den Gesetzen und Verordnungen der Mutter.[208]

---

[200] Jelinek (1983), S. 7.
[201] Ebda, S. 20.
[202] Mayer u. Koberg (2006), S. 114.
[203] Vgl. Doll (1994), S. 145-147.
[204] Elias Canetti: Masse und Macht. Frankfurt/Main: Fischer 1980, S. 246.
[205] Jelinek (1983), S. 10.
[206] Mayer u. Koberg (2006), S. 114.
[207] Jelinek (1983), S. 48.
[208] Vgl. Endres (2008), S. 68-75.

Erikas Ausbruchsversuche aus der Muttergewalt sind zwecklos. „Das Kind bleibt immer das Kind, die Mutter ist immer überlegen. Die Versuche der Tochter, sie zu entmachten, sind grausam, aber hilflos.“[209] Erikas Versuche gehen sogar so weit, dass sie ihrer Mutter Haarbüschel ausreißt, als sie ihr die Haare färbt. Eines Nachts stürzt sie sich sogar auf die schlafende Mutter. Doch diese Übergriffe haben nicht nur etwas von einem Gewaltakt, sondern auch von einer zärtlichen Umarmung. Immer ist es die Mutter, die obsiegt.[210] „Das Kind weint über dem Gesicht der Mutter, und die Mutter baggert dieses Kind von sich herunter, wobei sie fragt, ob das Kind verrückt geworden sei.“[211]

Die Mutter hat zwar das Alltagsleben der Tochter in der Hand, aber nicht ihr Triebleben, welches sich, deformiert durch die Gewalt der Mutter, die in Erika fortwirkt, die eigenen Wege sucht. Erikas Wege führen unwiderstehlich in Pornokinos, Peepshows und in finstere Parkecken, wo Paare beim Beischlaf zu beobachten sind. Doch Erika verspürt danach nichts als den Drang, ihre Blase zu entleeren. Um sich selbst zu spüren, verstümmelt sie sich selbst am eigenen Körper.[212] Durch den Eingriff der dominanten Mutterfigur wird Erika kein Platz gelassen, ihre eigene Sinnlichkeit auszuleben. Durch ihre masochistischen Eingriffe am eigenen Körper versucht die Tochter aus der mütterlichen Gewalt auszubrechen. Dadurch begibt sich Erika auf eine ‚Körperreise zum Gefühl‘. Die Selbstverstümmelung erfährt dabei drei Sequenzen: der Rasierklingenschnitt in den Handrücken, ebenso die Defloration mit einer Rasierklinge und schließlich der Messerstich in den eigenen Rücken am Ende des Romans.[213]

Erika schafft es am Ende nicht, aus der Muttergewalt zu entfliehen, sie befindet sich in einem so genannten ‚Teufelskreis‘ und kehrt immer wieder zu ihr zurück, „denn keine Gewalt reißt die Frau aus dem Zirkel der Muttergewalt heraus“[214]. Zum Schluss geht Erika wieder an den Romananfang zurück, zu ihrer Mutter. „Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muss. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt.“[215]

[209] Mayer u. Koberg (2006), S. 115.
[210] Vgl. Ebda, S. 114-117.
[211] Jelinek (1983), S. 294.
[212] Vgl. Baier (1991), 208-211.
[213] Vgl. Meyer (1994), S. 53-55.
[214] Baier (1991), S. 209.
[215] Jelinek (1983), S. 352.

Die Einmischung Dritter wird von der Mutter nicht gehuldigt. Sie möchte Erika für sich alleine ‚besitzen'. Jedoch kann die Mutter nicht verhindern, dass sich ein Mann, ein Fremdkörper, für ihre Tochter interessiert. Dies führt mich zum nächsten Kapitel, in welchem ich die Beziehung der Erika Kohut zu Männern darstellen möchte.

4.2.2.3. Die Beziehung zu Männern

Im Roman *Die Klavierspielerin* sind Männer eine Bedrohung für das Leben der Frauen. So ist Erikas Mutter stets darum bemüht, Männer von ihrer Tochter fernzuhalten. „Nachdem der störende Mann, der Vater, erfolgreich entfernt worden ist […] soll sich keiner mehr zwischen die beiden Frauen drängen können, gar mit der Muttergewalt konkurrieren."[216] Das Verlangen des Weibes nach einem Mann muss verhindert werden. „Zugunsten ihrer Karriere soll sie sich die Sehnsucht nach einem Mann abgewöhnen und ihre Weiblichkeit 'im Schutt' vergraben."[217] Die Mutter ist der Meinung, dass ein Mann ein Hindernis darstellen würde, das so gut wie möglich beseitigt werden muss. Erika widersetzte sich dem. „[…] Erika geriet wider Willen der Mutter manchmal unter fremde Einflüsse; eingebildete männliche Liebe drohte mit Ablenkung vom Studium […]"[218], denn eines Tages tritt ein Fremdkörper in das Leben der Damen Kohut. Die Rede ist von Walter Klemmer, der Meisterschüler Erikas. Dieser besucht einen Klavierabend und meint, Schwingungen aus der Musik herauszuhören. Dadurch erscheint ihm seine Lehrerin Erika als begehrenswert. Er wird zum Jäger und buhlt um Erika.[219]

Auffällig ist die ablehnende Haltung Erikas gegenüber Männern. Nach einigen negativen Erfahrungen mit Männern will Erika „keinen Herrn mehr über sich haben"[220], sondern sie will selbst Herrin sein. Erikas Sexualität beschränkt sich aufs Schauen im Porno-Kino und in Peepshows. Was sie erschaut, erschaut auch der Mann.[221] Jedoch dringt Walter Klemmer in diesen sehr prekären status quo ein, seine Ansichten sind bereits zu Beginn klar definiert.[222]

> Er ist der ganz persönlichen Ansicht, dass Fräulein Kohut genau jene Frau ist, die ein junger Mann sich zum Einspielen ins Leben wünscht. […] Ihren Körper wird er sie lieben oder zumindest akzeptieren lehren, den sie bislang noch ne-

[216] Baier (1991), S. 208.
[217] Janz (1995), S. 73.
[218] Jelinek (1983), S. 11.
[219] Vgl. Endres (2008), S. 68-75.
[220] Jelinek (1983), S. 97.
[221] Vgl. Vis (1998), S. 381-388.
[222] Vgl. Ebda, S. 25-31.

> giert. Er wird ihr alles behutsam beibringen, was sie für die Liebe benötigt, doch anschließend wird er sich lohnenderen Zielen und schwierigeren Aufgaben zuwenden, was das Rätsel Frau betrifft. […] Die Freuden der Liebe wird sie genießen, warte nur! […] Er bezwingt ein Element, und Erika Kohut, seine Lehrerin, wird er auch noch unterwerfen.[223]

Walter Klemmer ist somit an keiner Liebesbeziehung mit Erika interessiert, sie soll lediglich als Einstieg dienen. Dabei sind seine Phantasien sexuelle Eroberungsphantasien, die kaum einen Raum für Gleichberechtigung lassen. Erikas Sexualität bereitet ihm Angst und spornt ihn zugleich an. Schließlich erwidert Erika Klemmers Annäherungsversuche. Dabei lüftet sich das Geheimnis Frau für ihn auf andere Weise als gedacht, denn Erika benennt ihre masochistischen sexuellen Phantasien: sie möchte nicht lernen, sondern fordert.[224]

Walter Klemmer überrascht schließlich Erika auf der Schultoilette. Zunächst ist Erika völlig überrumpelt, danach überlässt sie jedoch Klemmer ihren Körper. Doch ihr überlegener Wille kommt zurück und ermöglicht Distanz. Sie erlangt ihre Herrschaft zurück, sie beginnt den erigierten Penis des Mannes zu masturbieren, beendet die ‚Sache' jedoch kurz vor dem Höhepunkt. Klemmer erkennt seine Niederlage und ist außer Kontrolle. Erika hofft weiter, durch den Mann erlöst zu werden, aber[225] „sie gibt kein Zeichen von Liebe von sich, damit sie nicht unterliegt. Erika möchte Schwäche zeigen, doch die Form ihrer Unterlegenheit selbst bestimmen"[226].

Erika ist unfähig, ihre sexuellen Wünsche auszusprechen, aus diesem Grund schreibt sie Klemmer einen Brief, darin „fixiert sie genau Art und Ablauf ihrer sadomasochistischen Wünsche und wie Klemmer sich bei deren Ausführung zu verhalten hat"[227]. Erika fordert darin das Verlangen nach Bestrafung durch den Mann. Dadurch hat sie sich ganz in seine Hand gegeben. Klemmer jedoch durchschaut die Situation und begreift schnell, dass er durch die Erfüllung ihrer Wünsche, „in Erikas Besitz über[geht]"[228] und dass „er dadurch, dass er ihr Herr wird, ihrer niemals Herr werden kann"[229]. Klemmer kann die sich Selbsterniedrigende nicht erobern, denn sie stellt sich freiwillig und ist dadurch die Fordernde. Dies stellt eine Bedrohung für den ‚Jagenden' dar.

[223] Jelinek (1983), S. 82.
[224] Vgl. Vis (1998), S. 25-31.
[225] Vgl. Michael Fischer (1991), S. 57-58.
[226] Jelinek (1983), S. 257.
[227] Michael Fischer (1991), S. 59.
[228] Jelinek (1983), S. 259.
[229] Ebda, S. 270.

> Der Subjektstatus dieses Mannes ist nicht selbst-genügsam, er hängt vielmehr ab von einem beherrschten und vor allem einem eroberbaren Objekt. Wenn sich das weibliche Objekt dem männlichen Zugriff entzieht, wird der Subjektstatus des Mannes in Frage gestellt, was zur Verunsicherung und schließlich verstärkter Anstrengung, zu Gewalttätigkeit, führt. Klemmer ist emotional überfordert und klangt nun „Liebe" ein.[230]

Innerlich wünscht sich Erika jedoch, dass ihr Schüler ihre sadomasochistischen Wünsche ablehnt, und „anstatt sie zu quälen, die Liebe in der österreichischen Norm an ihr tätigt"[231]. Klemmer versucht in großer Verzweiflung, der Situation Herr zu werden. Er befürchtet, ihr nicht nur intellektuell, sondern auch emotional unterlegen zu sein. Seine Angst kann Klemmer nur durch Gewaltphantasien kompensieren, die Erika als bloßes Sexualobjekt vorstellen.[232] Es kommt zu einem weiteren sexuellen Kontakt der beiden. Klemmer verhält sich sehr aggressiv und will Erika dadurch zeigen, wer der Überlegene ist. Doch der Schüler bemerkt seine Impotenz. Gedemütigt wegen des Versagens, will er Rache. Es kommt zu einer brutalen Vergewaltigung Erikas.

> Unter Liebesbitten knöpft er sich auf, indem er den Reißverschluss hinunterzieht. Mit der Bitte um Liebe und Verstehen dringt er in die Frau kurz entschlossen ein. Er verlangt jetzt energisch sein Recht auf Zuneigung, das jeder hat, auch der Schlimmste. Klemmer, der Schlimme, bohrt in der Frau herum. Er wartet auf das Stöhnen der Lust bei ihr. Erika verspürt nichts. Es kommt nichts. Es tut sich nichts. […] er schleckt an ihr und schlägt abwechselnd.[233]

Am nächsten Tag macht sich Erika, mit einem Messer in der Tasche, auf dem Weg zur Schule. Noch weiß sie nicht, ob sie Klemmer umbringen oder vor ihm auf die Knie fallen soll. Letztendlich sticht sie sich in ihre Schulter. Blut tritt aus der Wunde, doch Erika fühlt erneut keinen Schmerz. Sie macht sich auf den Weg nach Hause.

4.2.2.4. Die sprachliche Gestaltung

Im Roman *Die Klavierspielerin* verwendet Jelinek Sprachmuster, ebenso Jargons und Redensarten. All diese Faktoren dienen zur Darstellung, Entlarvung und letztendlich auch der Zertrümmerung von Ideologien. Als sehr auffälliges Material der Sprache gilt ihr Bilderreichtum: die Menschen werden zu Dingen oder Tieren degradiert, die aus den

[230] Vis (1998), S. 28.
[231] Jelinek (1983), S. 289.
[232] Vgl. Vis (1998), S. 25-31.
[233] Jelinek (1983), S. 342-343.

Bereichen der Technik, ebenso der Tiere und der Jagd entnommen werden.[234] Jelinek erklärt ihren Sprachstil in einem Interview selbst.

> Ich sehe mich sicher in der Tradition einerseits des Sprachexperiments der Wiener Gruppe. […] Sonst stehe ich in der Tradition des Sezierens, in jüdischer Tradition von Karl Kraus und Elias Canetti, die vom Faschismus vernichtet worden ist oder die eben ausstirbt.[235]

Jelineks Sprache besitzt eine außergewöhnliche Gewalt, mit der sie ihre Handlungen vermittelt. Wie bereits erwähnt, ist *Die Klavierspielerin* ein Roman, „der Gesellschaftskritik in seiner Sprache entfaltet.“[236] Der Roman besteht nicht aus Leidenschaften und psychoanalytischen Theorien, sondern aus Sprache. Die Sprache ist bilderreich ohne sich in Bildern auszuruhen, ebenso sehr genau in ihrer Beschreibung, ohne sich eines Beschreibungsstils zu bedienen. Des Weiteren ist die Sprache immer auf dem Sprung, sich neues Bild- und Wortmaterial anzueignen. Jelinek bietet eine Vielfalt an Sprechweisen, die als literarische Glanzleistung angesehen werden.[237]

> Das Ungewöhnliche und Unerwartete […] liegt vor allem darin, dass sie nicht von außen hineinmontiert, sondern in seiner Sprache selbst entfaltet wird. Nirgendwo tritt das Kleinbürgerliche der Klavierspielerinnenwelt schärfer hervor als dort, wo die Autorin ihre Sätze aus dem Spiel mit den Redensarten erzeugt […].[238]

Sie beschreibt zum Beispiel die sexuellen Quälereien zwischen Lehrerin und ihrem Schüler einerseits als Schweinekram, der zu Recht im Schülerklo stattfindet, andererseits als Duell zweier sich verfehlender Begierden.[239] Jelinek stellt die Eroberung einer Frau als Autokauf dar, wobei Klemmer mit Fräulein Kohut einen „Opel Kadett“[240] ersteht. Die Bearbeitung der Frau vergleicht Elfriede Jelinek mit handwerklichen oder technischen Vorgängen, bei denen strengstes Leistungsprinzip herrscht.[241]

> Ausländisch jauchzend schraubt sich ein Mann in eine Frau. […] der Mann richtet sich nicht nach den Frauenschreien. […] Er fährt in die Frau hinein, als müsste er in Rekordzeit ein Paar Schuhe besohlen oder eine Autokarosserie zusammenschweißen. […] Er wählt jetzt noch eine höhere Übersetzung in seinem inneren Getriebe, […] nagelt eine Unzahl an Beschlägen, […] werkt im Akkord. Er schraubt sein Limit hoch. Die Frau resigniert, dass auch sie jemals zu einem guten Ende kommen wird. […][242]

---

[234] Vgl. Michael Fischer (1991), S. 61-64.
[235] Donna Hoffmeister: Access Routes into Postmodernism. Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber. – In: Modern Austrian Literature. Vol. 20, Nr. 2. 1987, S. 109.
[236] Baier (1991), S. 208.
[237] Vgl. Ebda, S. 208-212.
[238] Ebda, S. 211.
[239] Vgl. Ebda, S. 208-212.
[240] Jelinek (1983), S. 82.
[241] Vgl. Michael Fischer (1991), S. 61-64.
[242] Jelinek (1983), S. 175-178.

Vielfach wirbelt Jelinek das Sprachgut durcheinander. Die Romansprache sprengt die Alternative zwischen einfühlender Erzählung und ironischer Distanzierung von den Figuren. Dabei sucht sie das Innere der Personen in den sprachgewordenen Ablagerungen ihres Bewusstseins auf.[243] Die Wörter treiben sich herum im Roman, die „Schreibhaltung der Autorin ist expressiv. Sprache ist nicht Immaterielles, sondern ein höchst subtiler kultureller Körper“[244]. Jelinek selbst glaubt an ihrer Wortspiele. Die Worte ruhen nicht, sondern breiten sich aus. Dabei wird die ungezähmte, zerstörerische Gier in die literarische Form gebannt. Das Literaturland zerfällt dabei nicht, obwohl es mit Trivialitäten, Klischees und Zitaten bereichert wurde. Jelinek spielt mit den Formen und legt ihre literarischen Konstruktionen über eine geradezu tödliche Banalität menschlicher Handlungen. Die Sprache besitzt dabei eine atemberaubende Energie und Ausdauer und gestaltet verheerende Thematiken.[245]

Vielfach ist die Rede von einer unglaublich starken Sprache der Autorin. Manchmal wirkt sie distanziert und kalt, manchmal beißend ironisch oder mit Zitaten aus Liedern und Gedichten spielend. Immer jedoch ist sie mitreißend.[246] Jelinek verwendet pragmatisch kurze Sätze, aber auch sarkastische, gnadenlose und spielerische Wortgewalt lassen sich in ihrem Roman auffinden. Dem düsteren Text wird durch die einzigartige Sprache eine Lebendigkeit zugeschrieben, die die Lesenden an den Text bindet.[247]

Verdoppelungsstrukturen und Überkreuzungen von Figuren- und Erzählperspektive sind die auffälligsten stilistischen Mittel im Roman *Die Klavierspielerin*. Jelinek wechselt ständig die Erzählerperspektive, dadurch wird die Figurenrede, die nie direkt unter Anführungszeichen steht, vorgeführt. Durch das Oszillieren der Erzählerperspektive bis in einzelne zitierte Redewendungen hinein, schafft Jelinek einen künstlichen Mythos.[248]

[243] Vgl. Baier (1991), S. 208-211.
[244] Endres (2008), S. 82.
[245] Vgl. Ebda, S. 76-84.
[246] Vgl. Johanna Rachinger: Die Klavierspielerin – von Elfriede Jelinek. – In: Kurier, 19. 04. 2011. < http://kurier.at/kultur/2091845.php> ([Abfrage 10. 01. 2012 [MEZ 15:33]).
[247] Vgl. Johanna Rachinger: Die Klavierspielerin – von Elfriede Jelinek. – In: Kurier, 19. 04. 2011. < http://kurier.at/kultur/2091845.php> ([Abfrage 10. 01. 2012 [MEZ 15:55]).
[248] Vgl. Janz (2003), S. 125-133.

4.3. Robert Schneider: *Schlafes Bruder*

4.3.1. Die Rezeption des Romans

Der Roman *Schlafes Bruder* von Robert Schneider verzeichnete sehr große Verkaufserfolge und findet sich somit in den Bestsellerlisten der 80er und 90er Jahre ganz weit oben. Jedoch gingen die Kritiker zu Beginn von keinem Erfolg aus. „Die Rezeption […] durch die Literaturkritik steht in engem Zusammenhang mit dem unerwarteten Verkaufserfolg des Romans.“[249] Der Roman wurde zunächst von vielen Verlagen abgelehnt und wenig beworben. Beachtlich ist, dass Schneider seinen Text an über zwanzig Verlage im deutschsprachigen Raum schickte, die Antworten waren allerdings alle negativ. *Schlafes Bruder* erscheint schließlich 1992 im krisengeschüttelten Leipziger Reclam Verlag mit einer Startauflage von 4.000 Exemplaren.[250] Der Erfolg begann. „Was sich dann binnen weniger Wochen abspielt, ist ein Phänomen des Literaturbetriebes […], denn bis Ende des Jahres beträgt die Gesamtauflage bereits 40.000 Stück.“[251] Rezensionen erschienen in allen großen Medien. Der Roman verzeichnete eine enorme Breitenwirkung und wurde als literarisches Phänomen bezeichnet.[252] Die großen Tages- und Wochenzeitungen reagierten schnell und eindeutig positiv auf den Roman, sodass der Text auf der Buchmesse als Geheimtipp aus Leipzig gehandelt wird. Am 19. November 1992 erhielt *Schlafes Bruder* schließlich die größte Ehrung: den Einzug in das *Literarische Quartett*, welches eine Fernsehsendung darstellte. Weiters hatte Robert Schneider das Glück, in einem Verlag zu debütieren, welchem die Sympathie des Feuiltons zugeschrieben wurde. Außerdem wurde dem Werk ein Ost-Bonus garantiert, da ostdeutsche Werke oftmals eine besondere Unterstützung erhielten. Der Roman entwickelte sich vom Geheimtipp zum Markenartikel.[253] Sehr schnell war man sich sicher, dass der Roman zu einem Erfolgsbuch avanciert. „Dieser Roman wird wie eine Droge wirken. Der Entzug ist bitter, groß aber auch der Bedarf nach neuem Stoff aus derselben Feder.“[254] Die hohen Verkaufs-

[249] Angelika Steets: Robert Schneider. Schlafes Bruder. München: Oldenburg 1999. (Oldenburg Interpretationen; Bd. 69), S. 10.
[250] Vgl. Moritz Rainer: Nichts Halbherziges. Schlafes Bruder: das (Un-)Erklärliche eines Erfolges. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 11-15.
[251] Ebda, S. 12-13.
[252] Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. – In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S. 260-273.
[253] Vgl. Rainer (1998), S. 11-15.
[254] Martin Doerry: Ein Splittern von Knochen. Aus: Der Spiegel v. 23. 11. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 166.

zahlen verdankte sich Robert Schneider jedoch auch vielfach selbst, da er stets in den Medien präsent war. Er gilt vielfach als „medial geschickter Marketing-Stratege“[255]. Für einen weiteren Kassenschlager sorgte schließlich die Verfilmung durch Joseph Vilsmaier. Diese stellte sich als Glücksfall heraus, denn bis Ende des Jahres 1994 waren sage und schreibe 100.000 Taschenbücher abgesetzt, die Druckmaschinen standen kaum mehr still. Im letzten Quartal 1995 wurden durchschnittlich 90.000 Exemplare pro Monat abgesetzt.[256]

Die Rezensionen in den Tages- und Wochenzeitungen häuften sich. Der Roman erhielt fast ausschließlich nur positive Feedbacks. Herbert Ohrlinger verfasste den ersten Beitrag in der Wiener Tageszeitung *Die Presse* und bezeichnet den Roman Schneiders als „meisterhaften Roman“[257]. Für Günter Drommer gilt Schlafes Bruder als „Debüt-Roman, der zu großer Hoffnung berechtigt [und] die wunderbar aufrüttelnde, gleichermaßen ängstigende wie harmonisierende Wirkung von Kunst [beschreibt und selbst ausstrahlt]“[258]. Thomas E. Schmidt widmet in der *Frankfurter Rundschau* dem Autor einen Artikel, indem der Sprachstil Schneiders gelobt wird.

> Schlafes Bruder ist ein eindringlicher und dabei überaus lesbarer Text. Er ist erzähltechnisch perfekt gebaut. Dem Reclam Verlag Leipzig ist zu gratulieren, dass er dieses Buch mit einem so spröden Sujet und einer so eigenen Sprache herausgebracht hat.[259]

Dieser perfekte Sprachstil des Autors gilt sicherlich als ein Erfolgsgarant für den Roman. Auch Beatrice von Matt lobt die Sprache im Roman. „Anstößig ist diese bäuerliche Romanballade – und sehr gut gemacht. Sie ist konzessionslos durchgeführt vom Anfang bis zum Ende, in der angespannten und wild raffenden Sprache.“[260] Immer wieder wird in den Rezensionen, wie auch im *Literarischen Quartett*, auf die Parallelen zu Patrick Süskinds *Das Parfum* hingewiesen.

> Die Emporstilisierung des Helden und die absurd surrealen Erfindungen mögen an die Erzählstrategie in Patrick Süskinds Parfum erinnern. Robert Schneider aber hat Süskind voraus, dass in seinem – archaisierten – Milieu alles stimmt,

[255] Polt-Heinzl (2003), S. 260.
[256] Vgl. Rainer (1998), S. 11-29.
[257] Herbert Ohrlinger: Ein Neuer aus Österreich. Aus: Die Presse, 22. 8. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 143.
[258] Günther Drommer: Genie zum Fürchten. Aus: Wochenpost, 1. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 150.
[259] Thomas E. Schmidt: Das Genie, das keines wurde. Aus: Frankfurter Rundschau, 10. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 154.
[260] Beatrice von Matt: Föhnstürme und Klangwetter. Aus: Neue Züricher Zeitung, 20. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 154.

> während Süskind sein Monstrum mit Staffagen aus dem Geschichtsunterricht umstellt.[261]

Weder die negative Zuschreibung von Iris Radisch, welche *Schlafes Bruder* als „großartige[n] Schmarren“[262] betitelt, noch die Vergleiche mit dem Roman *Das Parfum* haben Schneiders Roman in ein schlechtes Licht gerückt.

> Und was Wunder, dass dieses Erweckungsbuch dem Publikum gefällt […] Bedient es doch ein weitverbreitetes Bedürfnis nach einer erbaulichen Geschichte in alter Erzählsprache und ist zugleich in seiner ganzen gekonnten Sentimentalität überdreht künstlich und also zeitgemäß. Das war es auch schon bei […] Süskinds Parfum. Es ist ein Coup. Hoffentlich auch für Robert Schneider selbst, der sich mit seinen Fähigkeiten jetzt über unsere gegenwärtige Welt hermachen sollte.[263]

Der Roman glänzt mit seiner einzigartigen Erzählweise und der außergewöhnlichen Sprache. „Virtuos zieht Schneider alle Register des professionellen Romanciers. Mit leichter Hand versprengt er Lokalorit. Vor allem aber verfügt seine Sprache über verwirrende Kraft und zuweilen atemberaubende Eleganz.“[264] Schneiders Roman stellt keinen Heimatroman dar, wie man ihn kennt, sondern „entfaltet das historische Panorama eines fiktiven Alpendorfes – und erzählt doch eine zeitlose Geschichte von Genie und Wahnsinn, von Gewalt und Leidenschaft“[265]. So spielen neben den hohen Verkaufszahlen und der großen Marketingpräsenz auch die inhaltlichen Faktoren des Romans eine entscheidende Rolle für den Erfolg. Mit den unterschiedlichen Erfolgsfaktoren werde ich mich nun im nächsten Abschnitt beschäftigen, welche sich ausschließlich auf den Inhalt von *Schlafes Bruder* konzentrieren werden.

4.3.2. Erfolgsfaktoren

Der Roman *Schlafes Bruder* weist sehr viele Faktoren auf, die ihn zu einem Bestseller krönten. Neben der einzigartigen sprachlichen Gestaltung und der außergewöhnlichen Erzähltechnik tauchen auch verschiedene Lesarten auf.

> *Schlafes Bruder* ist ein Text, der für die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts maßgeschneidert ist. Er greift […] eine Vielzahl unterschwelliger Ängste und

[261] Julia Schröder: Denn wer liebt, schläft nicht. Aus: Stuttgarter Zeitung, 30. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 157.
[262] Iris Radisch: Schlafes Brüder. Pamphlet wider die Natürlichkeit oder Warum die junge deutsche Literatur so brav ist. – In: Die Zeit Nr. 46 v. 6.11.1992, S. 3.
[263] Hubert Winkels: Hörwunder. Aus: Tempo, 11/1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 161.
[264] Doerry (1998), S. 164.
[265] Ebda, S. 163.

> Sehnsüchte auf, transportiert sie in ein scheinbar entlegenes Territorium und erlaubt es seinen Leserinnen und Lesern dadurch, Empfindungen auszuleben.[266]

Des Weiteren findet man die Themen Liebe, Tod, Musik und Genialität im Werk Schneiders, die sicherlich auch zum Erfolg beitrugen, da sie sehr interessante Aspekte darstellen. Im Folgenden möchte ich nun auf die unterschiedlichen Lesarten eingehen und darstellen, in welcher Weise der Roman ihnen zugeordnet werden kann.

4.3.2.1. Lesarten

Robert Schneider stellt mit seinem Roman *Schlafes Bruder* eine Vielzahl an Lesarten bereit. Dadurch entsteht eine große Palette an verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten.

> Robert Schneiders Roman scheut sich nicht […] „große" Themen des Lebens aufzubereiten, gleichgültig, ob dies zeitgeistopportun ist oder nicht. Der ironische, mit Versatzstücken jedweder Provenienz spielende Charakter des Textes schafft einen interpretatorischen Freiraum, den seine Leser weidlich nutzen können […] Der Text erzählt viel.[267]

Dorfgeschichte und Heimatroman

Als erste mögliche Lesevariante lässt sich der Roman als Geschichte eines Dorfes lesen. Für Jutta Landa liegt „gerade im Rückgriff auf die Dorfchronik der Schlüssel zum Romanerfolg"[268], da *Schlafes Bruder* sich als „dezidiert österreichischer Dorf- und Heimatroman" [269] präsentiert. In *Schlafes Bruder* wird die Geschichte eines entlegenen Vorarlberger Bergdorfes erzählt. Die Rede ist vom sogenannten Eschberg, welcher in die bäuerliche Welt des 19. Jahrhunderts verlegt wird. Die Chronik geht ins Jahr 1785 zurück und endet schließlich 1912 mit dem Tod des letzten Bewohners. Die räumliche Isolation wird selten aufgebrochen, denn niemand reist freiwillig nach Eschberg und kaum einer verlässt den Ort. Trotz der negativ-gezeichneten Verhaltensweisen der Dorfbewohner wird das Dorf zum Schnittpunkt universaler sozialer und psychologischer Vorgänge. Schneider nimmt auf die literarische Tradition der Dorfgeschichte bzw. des Heimatromans Bezug, die sich im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum herausgebildet hat. Die Dorfgeschichte findet ihre Entstehung in der Zeit des Vormärz und so erschließt sich auch der Zusammenhang zwischen dem Roman und der vormärzlichen

[266] Rainer (1998), S. 29.
[267] Ebda, S. 28.
[268] Jutta Landa: Robert Schneiders Schlafes Bruder: Dorfchronik aus Kalkül? – In: Modern Austrian Literature, Vol. 29, No. 2, 1996 (Special „Heimat" Issue), S. 158.
[269] Landa (1996) S. 158.

Dorfgeschichte. Dadurch ist auch die Nähe-Ferne-Ambivalenz als autobiographische Voraussetzung gegeben, der Autor hat gleichermaßen Vertrautheit und Distanz zum Ort des Geschehens.[270]

Klaus Zeyringer betont jedoch, dass *Schlafes Bruder* nur teilweise auf die Dorfgeschichte verweist, schließlich aber einen anderen Weg einschlägt. „Hier wird der leise Ton einer alten Gattung aufgenommen und laut als Teil einer neuen Melodie angestimmt. Konstante Noten dabei sind das Interesse am Ländlichen, […] Formen des Dialektes und der Umgangssprache […].“[271] Schneider geht in seinem Roman sehr weit Richtung Negativzeichnung der ländlichen Enklave. Er stellt das Dorf als Sammelplatz deformierter Menschen dar, die allesamt Kennzeichen von Gewalt und Sturheit besitzen. Damit verfolgt Schneider die in den 70er und 80er Jahren entstandene Anti-Heimatliteratur, an welcher er ansetzt. Durch eine Übernahme von Elementen der traditionellen Dorfgeschichte löst der Autor den Anspruch kritischer Objektivität zugunsten von Trivialisierung weitgehend auf.[272] Durch die negative Besetzung des Heimatgedankens wird eine ins Parodistische ableitende Denunzierung der Dorfbevölkerung angestrebt.[273] Schneider stellt das Dorf als „Brutstätte der Gewalt, der Sturheit und des religiösen Fanatismus dar“[274]. „Die vermeintlich heile Welt des Dorfes wird als Hort faschistischer Machenschaften und pervertierter Wertvorstellungen entlarvt, […] in der Hass und Repression gedeihen.“[275] Schneider geht in der Negativzeichnung des Anti-Heimatromans noch einen Schritt weiter als die Autoren der 70er Jahre. Durch die ins Parodistische weisende Überhöhung zielt er sehr stark auf narrative Effekte, die bei den Lesern wohliges Erschauern auslösen. Dies bedeutet eine gegenüber den ursprünglichen Intentionen der zeitgenössischen Transformation des Heimatromans wiederum eine deutliche Trivialisierung.[276]

Der Rückgriff von Schneider auf die Dorfgeschichte bzw. den Heimatroman ist ein mögliches Kostüm. Der Erzähler streift sich verschiedene Formel-Masken über, so ist er im Roman nie unsichtbar.[277] Schneider ermöglicht es, *Schlafes Bruder* als historische

[270] Vgl. Steets (1999), S. 20-26.
[271] Klaus Zeyringer: Felders Stiefbruder oder Der verkleidete Erzähler. Robert Schneiders Dorf-Geschichte. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 60-61.
[272] Vgl. Steets (1999), S. 20-26.
[273] Vgl. Landa (1996), S. 157-168.
[274] Ebda, S. 161.
[275] Steets (1999), S. 25.
[276] Ebda, S. 20-26.
[277] Zeyringer (1998), S. 69-76.

Dorfgeschichte zu entwerfen und gleichzeitig bricht er diese Tradition, indem er mit einem ironischen Seitenhieb gegen den „Freund der Heimatgeschichte […], der sich um eine innige Kenntnis seiner Vorfahren bemüht“[278] vorzugehen.[279]

Künstlerroman

Als zweite Variante kann *Schlafes Bruder* als Geschichte eines Genies gelesen werden, denn Elias Alder gilt als ein außergewöhnlicher Musiker. Die vom Autor entworfene Künstlerbiografie vollzieht sich nach dem Schema eines Entwicklungsromans. Zu Beginn erfährt Elias die Erweckung durch die Musik, denn erst das Tedeum der Hebamme bringt den „Fleischklumpen“[280] zum Leben. Durch die Klänge der Orgelmusik entdeckt Elias die Musik und findet darin seinen Lebensausdruck. Den eigentlichen Klang in seinem Leben findet er schließlich am „Herzschlagen eines ungeborenen Kindes“[281]. Schneiders Musiker Elias ist nach dem Vorbild romantischer Künstlerfiguren entworfen. Er bezieht sich auf Tonkünstler hinsichtlich der Geniethematik.[282] Schneider nimmt sowohl Bezug auf Heinrich Wackenroders Figur *Josef Berlinger*, sowie auf E.T.A. Hoffmanns Figur *Johannes Kreisler*.

> Was Johannes Elias Alder, Josef Berlinger und Johannes Kreisler verbindet, sind auffällige Parallelen in der Lebensgeschichte, sind ähnliche Widerstände der Gesellschaft, gegen die sie ankämpfen müssen, sind in Ansätzen verwandte Musikerlebnisse und ist in Ahnen, stellenweise auch Erleben einer Welt jenseits des Irdischen.[283]

Anzumerken ist aber, dass diese Parallelen eher intertextueller als kunsttheoretischer und intellektueller Art sind. Außerdem werden sie mittels ironischer Abwandlungen in Frage gestellt.[284] Das Strukturmuster des Bildungs- bzw. Entwicklungsromans wird gebrochen.

> Die negative Künstler-Biographie scheint in einem Anti-Bildungsroman, der die Unmöglichkeit persönlicher Entfaltung und die zwangsläufige Entwicklung zum frühen Tod als durch Eigenaktivität und den Willen Gottes gesteuert dargestellt, aufgehoben.[285]

[278] Robert Schneider: Schlafes Bruder. Roman. Leipzig: Reclam 2007, S. 12.
[279] Vgl. Steets (1999), S. 20-26.
[280] Robert Schneider (2007), S. 18.
[281] Ebda, S. 38.
[282] Vgl. Steets (1999), S. 27-34.
[283] Mark Werner: Die Konzeption des Genies in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Interpretation. Marburg: Tectum 2003. (Diplomica Bd. 1), S. 129.
[284] Vgl. Ebda, S. 127-133.
[285] Andreas Brandtner u. Thomas Degener: Ästhetische Konstruktion und kultureller Status des intermedialen Zeichenkomplexes „Schlafes Bruder“. – In: Studia Austriaca VI 1998, S, 83.

Dadurch lässt sich die Nähe zu anderen Werken herstellen, die ebenfalls den Künstler scheitern lassen. Elias verkennt schließlich seine Berufung als Musiker: Er entscheidet sich für die Liebe und gegen sein musikalisches Genie.[286] Der Aspekt der unerfüllten Liebe wird bereits zu Beginn des Romans klar.

> Das ist die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen. Denn er war in unsägliche und darum unglückliche Liebe zu seiner Cousine Elsbeth entbrannt und seit jener Zeit nicht länger willens, auch nur einen Augenblick zu ruhen […].[287]

Elias ist somit nicht nur ein Musik-Genie, sondern im übertragenen Sinne auch eines der Liebe. Zuletzt scheitert er jedoch an der Unmöglichkeit der Erwiderung seiner Liebe zu Elsbeth. Dadurch erfolgt eine stärkere Betonung der Liebesthematik, die Thematik des Genies hält sich eher im Hintergrund.[288] In Zusammenhang mit der Liebes- und Geniethematik spielt aber auch der Tod eine entscheidende Rolle. „Der Tod ist das Thema des Romans. Genie, Kunst, Liebe – alles zielt in letzter Konsequenz darauf hin, die Sterblichkeit zu überwinden.“[289] Die ursprünglich romantischen Erzählhaltungen verabschieden sich schließlich in Schneiders postmodernem Erzählverhalten.[290]

> SCHNEIDER greift […] romantische Motive auf, entleert sie, zumindest zu einem Teil, ihrer ursprünglichen Bedeutung und macht sie dadurch frei, neues narratives Potenzial aufzunehmen. Reduktion und Expansion, Trivialisierung und Überhöhung gehen Hand in Hand.[291]

Von der Kunstfrömmigkeit des Berglinger ist bei Elias nichts mehr zu erkennen und auch die extrem künstlerische Zerrissenheit Kreislers wird von ihm nicht mehr erkannt. Er reflektiert seine Situation als Künstler nicht mehr. Elias ist mehr noch als ein Opfer Gottes und der bäuerlichen Umgebung: er ist ein Geschöpf des Erzählers und wählt die Genialität seiner Figur als Ausgangspunkt einer außergewöhnlichen Lebensgeschichte. Um diese Genialität schmackhaft zu machen, benötigt man starke erzählerische Effekte. Dadurch wird die Banalisierung der romantischen Motive in Kauf genommen.[292]

[286] Vgl. Steets (1999), S. 27-34.
[287] Robert Schneider (2007), S. 9.
[288] Vgl. Werner (2003), S. 127-133.
[289] Rainer (1998), S. 28.
[290] Vgl. Steets (1999), S. 27-34.
[291] Ebda, S. 34.
[292] Vgl. Ebda, S. 27-34.

Heiligenlegende

Schließlich kann der Roman *Schlafes Bruder* als Geschichte eines Heiligen gelesen werden. Durch die ins Mythische überhöhte Genialität des Johannes Elias Alder treten häufig märchenhafte Züge auf. Somit gilt Elias durch seine besondere Begabung als eine Legenden-Figur, welche mit der religiösen Thematik in Verbindung steht. Schneider konzipiert dabei die Figur vor dem Hintergrund einer durch strengen Katholizismus und Klerikalismus geprägten Dorfgemeinde.[293] Der Stoff des Romans besitzt eine religiöse Prägung, denn Elias wurde von Gott auserwählt und mit einer besonderen Begabung versehen.[294] Gleich nach seiner Geburt wird einem „ein doppeltes Wunder"[295] vor Augen geführt: „das der Mensch- und das der Geniewerdung"[296]. Den entscheidenden Eingriff in sein Leben erfährt Elias schließlich durch sein außergewöhnliches Hörwunder.

> Mit dem Hörwunder legt Gott Elias den Konflikt seines Lebens in den Schoß, nämlich einerseits um eine vorbestimmte, gottgewollte Liebe zu wissen und andererseits in einem musikalischen Universum leben und agieren zu müssen, das allen anderen Menschen unzugänglich bleiben wird […].[297]

Mit zehn Jahren wird ihm eine erneute wundersame Erweiterung seiner Gaben zuteil: Elias lernt mit der Kopfstimme zu reden und besitzt fortan die Fähigkeit mit Tieren zu sprechen. Dieses Talent verweist direkt auf die Vita des Franziskus von Assisi. Daraufhin entwickelt er seine Begabung zur Imitation fremder Stimmen, welche er in gottähnlicher Selbstherrlichkeit einsetzt. Damit will er es den Dorfbewohnern heimzahlen. Diese zweite Fähigkeit führt zu einer Passage, in welcher die Nähe zur Heiligenlegende wieder relativiert wird und der unterschwellige Vergleich von Elias mit Heiligen wie Franz von Assisi als Ironie entlarvt wird.[298] Er gibt sich als „Prophet Elias"[299] aus, um seinem Vater zu helfen.

Elias Alder wird durch sein unglaubliches musikalisches Talent dazu befähigt, seinen ersten musikalischen Auftritt zu vollziehen. Dies gilt im Roman als „österliche[s] Wunder"[300]. Durch seine Predigten berührt er die menschlichen Seelen auf eine ganz außergewöhnliche Art. Im weiteren Verlauf erscheint Elias vor Gott in der Gestalt eines na-

[293] Vgl. Steets (1999) S. 34-40.
[294] Vgl. Werner (2003), S. 25.
[295] Robert Schneider (2007), S. 19.
[296] Ebda, S. 19.
[297] Werner (2003), S. 30.
[298] Vgl. Ebda, S. 27-41.
[299] Robert Schneider (2007), S. 58.
[300] Ebda, S. 117.

bellosen Kindes. Diese Szene besiegelt wiederum den Bezug zur Heiligenlegende.[301] Weiters findet man im Roman auch Andeutungen auf die Weihnachts- und Passionsgeschichte. Noch deutlicher jedoch sind die Bezüge zur Leidensgeschichte Christi.[302] Nach sieben Tagen ohne Schlaf wird Elias Alder als „Märtyrer"[303] vorgestellt. Danach stirbt er, denn er hat sein Leben für Christus geopfert.[304] Danach ist Gott „fertig mit ihm"[305].

Elias Lebensbeschreibung ist jedoch nicht nur von Anspielungen auf Heiligenleben geprägt, sondern besitzt stellenweise sogar messianische Züge. Als Beispiel gilt vor allem die Predigt, die Elias Peter hält: „Was müssen die armen Menschen suchen und irren!"[306] Dies verweist auf offenkundige Worte Jesu im Evangelium. Jedoch zeigt sich, dass der Roman *Schlafes Bruder* nicht mit einer Heiligenlegende im engeren Sinne gleichzusetzen ist.[307]

> Der Erzähler rückt sein Genie zwar in die Nähe eines Heiligen, meint aber nicht das Heiligmäßige im strengeren, „klassischen" Sinne, also Elias als einen christlichen Heiligen. Das Genie in *Schlafes Bruder* ist vom Erzähler als „heilig" dargestellt im Sinne einer Erwähltheit durch Gott, die sehr wohl negative Substanz haben kann und keinerlei Verehrung oder Ähnliches nach sich zieht.[308]

Im Roman geht es eher um das Schicksal eines Menschen, welcher an seiner Umgebung und der unerfüllten Liebe zerbricht. Dadurch werden die religiösen Inhalte eher als eine sakrale Begleitmusik zur Geniegeschichte gesehen.[309]

4.3.2.2. Die sprachliche Gestaltung

Robert Schneider verwendet in *Schlafes Bruder* einen eigenen Sprachstil und auch der Erzähler spielt eine wichtige Rolle im Roman, da er im Text in unterschiedliche Rollen schlüpft. Sicherlich hat seine außergewöhnliche Schreibweise zum Erfolg beigetragen, ebenfalls verwendet er traditionelle Sprachmuster. Somit scheint, dass Schneiders Text

[301] Vgl. Robert Schneider (2007), S. 142-149.
[302] Vgl. Werner (2003), S. 27-41.
[303] Robert Schneider (2007), S. 196.
[304] Vgl. Werner (2003), S. 27-41.
[305] Robert Schneider (2007), S. 198.
[306] Ebda, S. 118.
[307] Vgl. Werner (2003), S. 27-41.
[308] Ebda, S. 40.
[309] Vgl. Steets (1999), S. 34-40.

der „Restauration traditioneller Erzählformen“[310] angehört. Dabei verbindet die spannungsgeladene, lineare Handlungsstruktur den Roman mit Ransmayr, Umberto Eco, Sten Nadolny und Patrick Süskind.[311]

Robert Schneider verwendet in seinem Roman eine ungewöhnliche Sprache, die einem sofort auffällt. „Die Sprache […] ist die eigentliche Herausforderung des Romans.“[312] Schneider verwendet einen kraftvollen Sprachduktus, wobei die Stilmischung zum dominierenden Prinzip erkoren und der Stilbruch als Wesenselement anerkannt wird. Ein leiser ironischer Grundton durchzieht dabei den gesamten Roman. Es treten Archaismen und Modernismen nebeneinander auf und verschiedene Dialektformen werden von Schneider verwendet. Die Sprache des Märchens und der Bibel setzt der Autor ebenfalls ein. Die auffälligsten Wortkreationen entstehen durch Verbalisierung von Substantiven, wie zum Beispiel: die Eschberger „fausten“[313] und „trichtern.“[314] Außerdem verwendet Schneider ungewöhnliche Adjektivkomposita, wie „musiknotständig“[315]. Die Register klassischer Rhetorik, wie Reihung, Doppelung, Klimax, Alliteration und Assonanz, werden zum Einsatz gebracht und meist miteinander vermischt. Schneider besitzt ein Faible für Wiederholungen, Zwillingsformen und für den Superlativ. Für Schneider ist eine hohe Beschreibungsgenauigkeit sehr wichtig. Dies lässt sich anhand der Beschreibungen von Musik und speziell dem Wahrnehmungsfeld des Hörens deutlich erkennen. Um diese Bereiche sprachlich zu erfassen, bedient sich der Autor dem musikwissenschaftlichen Fachvokabular, welches das Sprachniveau der Hauptfigur überschreitet.[316]
In *Schlafes Bruder* verwendet Schneider einen ausgefallenen Sprachduktus, der keine Nachahmung einer historischen oder dialektalen Variante ist, sondern eine eigene Kunstsprache darstellt. Der Autor ist ein Vertreter des gleichberechtigten Nebeneinanders des postmodernen Sprechens, der sich der Alltagssprache entgegenstellt. Dadurch soll der Roman verzaubern und entrücken, den Leser in ein fernes Land entführen. Vor allem aber soll er verblüffen und aufschrecken.[317] Sehr bedeutend in diesem Zusammenhang ist der ironische Grundton der Sprache, der den gesamten Roman durchzieht.

[310] Herwig Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1996. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 133), S. 157.
[311] Vgl. Ebda, S. 157-169.
[312] Steets (1999), S. 52.
[313] Robert Schneider (2007), S. 73.
[314] Ebda, S. 33.
[315] Ebda, S. 13.
[316] Vgl. Steets (1999), S. 52-60.
[317] Vgl. Rainer (1998), S. 11-29.

Eine sehr entscheidende Rolle nimmt der Erzähler im Roman *Schlafes Bruder* ein. Zentral ist, dass nicht das Musikgenie die wichtigste Figur ist, sondern der „zwiespältige Erzähler, der die Handlung nicht nur arrangiert, konstruiert, sondern bewertet, mit seinem Helden leidet, dessen Gegner verachtet […] und den Leser in häufigen Signalen zur Parteinahme, zum Mitfühlen zu überreden versucht“[318]. Innerhalb der Erzählung schlüpft er in verschiedene Rollen, die sich ergänzen, aber auch aufheben. Zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert werden Widersprüche und Brüche in der Spannung sichtbar. Dabei reagiert von Beginn an der auktoriale, allwissende Erzähler, der das Geschehen der Vergangenheit betrachtet und es chronologisch-linear erzählt. Des Weiteren überblickt er die Ereignisse im Gesamtzusammenhang. Außerdem erkennt er die Figuren im Innersten. Manchmal jedoch überblickt er Dinge selbst nicht und muss sich diese erst vor Augen führen. Der allwissende Erzähler schlüpft in die Rolle des Chronisten, indem er die Biographie des Helden als Teil einer Bauernchronik ausgibt. Dabei suggerieren Daten und Zahlen seine Recherchetätigkeit. „In der Nacht des dritten Feuers, am 5. September 1982, verbrannten in ihren Betten zwölf Menschen, in den Ställen 48 Stück Vieh.“[319] Stets ist er um historische Objektivität bemüht, jedoch geht sie häufig durch die subjektiven Interessen des Erzählers unter.[320]

> Und der Bruder Fritz? Wir geben ohne Hehl zu, dass er uns nicht interessiert. Fritz war zeitlebens ein so unbedeutender Mensch, dass wir ihn dem Leser am liebsten überhaupt unterschlagen möchten. Er war von jener Art des vollkommenen nichtssagenden Zeitgenossen. […] Aus dem Mund des Fritz Alder ist uns kein einziges Wort überliefert.[321]

Weitere Rollen des Erzählers sind der Erzähler-Regisseur und der Moralist. Beim Letzteren ist der Erzähler oft zu sehr in das erzählte Geschehen verstrickt. Dies führt zu einer starken Anteilnahme, zur Erregung und Emotionalität.[322]

> Mit zorniger Faust möchten diese fiebrig herumirrende, schwarz-dürre Gestalt mit den gelben Augen und dem schütteren Langhaar festhalten, sie bei den Schultern fassen, ihr ins Gesicht schreien: >Rede endlich! Sag ihr wie es um dich steht […][323]

Schließlich nennt Steets noch die Rolle des Erzählers als Vertrauter der Leser, wobei der Erzähler den Leser in die epische Kommunikation miteinbezieht.

---

[318] Gottwald (1996), S. 164.
[319] Robert Schneider (2007), S. 10.
[320] Vgl. Steets (1999), S. 44-50.
[321] Robert Schneider (2007), S. 51.
[322] Vgl. Steets (1999), S. 44-50.
[323] Robert Schneider (2007), S. 136.

4.4. Ein Vergleich der Erfolgsbücher

Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* gelten als herausragende Bestseller der österreichischen bzw. deutschsprachigen Literatur. Sowohl *Die Klavierspielerin,* als auch *Schlafes Bruder* genießen einen internationalen Erfolg. Robert Schneider verdankte den Erfolg schließlich auch seiner ständigen Medienpräsenz. Evelyne Polt-Heinzl bezeichnet Schneider als „medial-geschickte[n] Marketing-Strategе[n]“[324]. Moritz Rainer verwies dabei auch auf den „Ost-Bonus“[325], den das Buch besaß. So blieb der Roman lange Zeit im Gespräch, was schließlich auch den zahlreichen Medienproduktionen zu verdanken ist.
Elfriede Jelinek wurde durch ihren Roman *Die Klavierspielerin* schlagartig in der Öffentlichkeit bekannt. Da der Roman autobiographische Züge enthält, war das Interesse an der Person Jelinek sehr groß. Ihre außergewöhnliche Sprache und die behandelten Themen trugen schließlich auch zu ihrem großen Erfolg bei. Lothar Baier betont sogar, dass der Roman aus einer Sprache besteht, „wie sie [ihm] in der erzählenden Prosa der letzten Jahre nirgendwo begegnet ist […]“[326]. Nach der Nobelpreis-Verleihung im Jahr 2004 fand der Roman *Die Klavierspielerin* erneut Einzug in die Bestsellerlisten und belegte Platz zwei.

Neben den textexternen Faktoren spielt aber auch der Inhalt der behandelten Romane eine große Rolle. So wird in der Forschung betont, dass der Grad der Aktualität ein entscheidendes Kriterium für den Erfolg eines Bestseller darstellt. Robert Schneider siedelt seine Dorfgeschichte im vergangenen Jahrhundert an und stellt in *Schlafes Bruder* eine Geschichte dar, die uns auch in der heutigen Zeit noch sehr berührt. Durch die Genie-Thematik wird ein aktuelles Themenfeld angesprochen, dass auch in der Gegenwart Betroffenheit auslöst. Heutzutage ist es oft nicht einfach, aus dem Kreis der Mitmenschen herauszustechen. Menschen streben danach, ein außergewöhnliches Talent zu besitzen und dieses in der Gesellschaft darzustellen. So enthält der Roman eine Darstellung von Wirklichkeit, die ihn für die in der Gegenwart erfahrene Problematik von Sinnverlust, Sinnfindung und Lebensgestaltung aktuell macht.[327]

---

[324] Polt-Heinzl (2003), S. 260.
[325] Rainer (1998), S. 13.
[326] Baier (1991), S. 210.
[327] Vgl. Ulrich Klingmann: Sprache und Sprachlosigkeit. Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders „Schlafes Bruder“. – In: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Hans-Jörg

Robert Schneider greift eine Vielzahl unterschwelliger Ängste und Sehnsüchte auf, dadurch wird den Lesern erlaubt, ihre eigenen Empfindungen auszuleben, welche sie aus der zeitlichen und örtlichen Entfernung heraus einfacher erfahren können.[328] Die Hauptfigur in *Die Klavierspielerin* besitzt zwar kein außergewöhnliches Talent wie Elias und stellt kein Genie dar, jedoch wird sie von ihrer Mutter dazu gezwungen, eines zu werden. Gedrillt zur außergewöhnlichen Pianistin versagt Erika schließlich beim wichtigen Abschlusskonzert und unterrichtet fortan am Wiener Konservatorium. Gefangen ist die Tochter in der Muttergewalt. Aufgrund der sehr aktuellen Themen, wie zum Beispiel die Gewaltthematik oder die Beziehung Mutter-Tochter, löst der Roman auch heute noch Betroffenheit aus und wird vom Lesepublikum rezipiert. Auch Jelinek selbst nimmt Stellung dazu und betont, dass die Leute das Buch immer noch kaufen, weil es etwas „von der Frustration weiblicher Existenz vermittelt“[329]. Gewalt stellt ein sehr aktuelles Thema dar, vor allem in Familien, in denen die Eltern versuchen, aus ihren Kindern etwas Besonderes, etwas Außergewöhnliches zu ‚formen‘, sei es der Zwang zu einer musikalischen Karriere oder aber auch Schönheitswettbewerbe, in denen Kleinkinder ihr Können beweisen müssen. Was die Eltern selbst nicht in ihrem Leben erreicht haben, müssen nun die Kinder vollziehen. Die Eltern profitieren dabei, so auch Erikas Mutter, die das Ziel der „absoluten Weltspitze“[330] verfolgt, denn „Fleiß macht das Genie […], viel wird durch Übung erreicht, wenn der Ruhm winkt“[331].

Beide Romane verfolgen eine außergewöhnliche Sprache, die vielfach eine entscheidende Instanz in den Kritiken darstellt. *Schlafes Bruder* punktet mit einer leichten Lesbarkeit und mit einem klaren Romanaufbau. Außerdem entfernt sich der Roman vom Trivialen. *Die Klavierspielerin* dagegen verwendet eine teilweise ‚eigenwillige‘ Sprache, die Gesellschaftskritik auslöste. Vielfach wirbelt sie das Sprachgut durcheinander. Dadurch sprengt Jelinek die Alternative zwischen einfühlender Erzählung und ironischer Distanzierung von den Figuren.[332]

Knoblauch u. Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg Vlg. 1997. (Stauffenburg Colloquium. Bd. 44), S. 205-221.

[328] Vgl. Rainer (1998), S. 29.

[329] Johanna Rachinger: Die Klavierspielerin – von Elfriede Jelinek. – In: Kurier, 19. 04. 2011. < http://kurier.at/kultur/2091845.php> ([Abfrage 22. 01. 2012 [MEZ 11:40]).

[330] Endres (1991), S. 203.

[331] Ebda, S. 203.

[332] Vgl. Baier (1991), S. 211.

5. Die Verfilmung zweier österreichischer Bestseller: *Die Klavierspielerin* und *Schlafes Bruder*

5.1. Michael Haneke: *Die Klavierspielerin*

5.1.1. Entstehung und Rezeption des Films

Bis es zur Verfilmung des Romans *Die Klavierspielerin* kam, vergingen einige Jahre. Wie bereits erwähnt, verbreitete sich der Roman durch die vielen Übersetzungen international. Dadurch hatte die Filmindustrie großes Interesse daran, den Stoff zu verfilmen. Gleich nach dem Erscheinen des Romans *Die Klavierspielerin* im Jahr 1983, versuchten verschiedene Filmregisseure den Stoff zu adaptieren. Alle scheiterten, lag es an Förderungsstellen oder aber auch an Fehlkalkulationen und an ihnen selbst.[333] Auch Valie Export, eine Freundin Jelineks, wagte sich an das Filmprojekt *Die Klavierspielerin* heran. Das Projekt scheiterte, da der ORF nicht einsteigen wollte. Ein Verantwortlicher war der Meinung, „[…] dieser Film käme nur über seine Leiche in Frage“[334]. Man wollte nach der Jelinek-Verfilmung *Die Ausgesperrten*, welche von zu hoher Brutalität gekennzeichnet war, nicht noch einen Film der Autorin im ORF zeigen. Dies war nicht leistbar.[335] Schließlich erhielt 1989 der jetzige Produzent der *Klavierspielerin* Veit Heiduschka die Filmrechte. Die Rolle des Regisseurs sollte dabei Paulus Manker einnehmen.

> Ich selbst werde den Film inszenieren, und es scheint mir keine glücklichere Voraussetzung für meine Unternehmung denkbar zu sein als ein Drehbuchautor, der gleichermaßen in den Tiefen der menschlichen Seele wie in den Partituren der Musikgeschichte heimisch ist, eben der Monomane Michael Haneke. Von jeher hat er diese beiden Welten in unverwechselbarer Handschrift zu verbinden gewusst, und Elfriede Jelineks Roman schaukelt sich ja gerade zwischen diesen beiden Polen […].“[336]

Michael Haneke zeigte schnell seine Begeisterung für das Filmprojekt *Die Klavierspielerin*. Er startete im Jahr 1990 mit dem Drehbuchschreiben und sagte in einem Gespräch Folgendes:

---

[333] Vgl. Stefan Grissemann: In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang. Kunst, Utopie und Selbstbeschmutzung: zu Michael Hanekes Jelinek-Adaption. – In ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001, S. 11-13.

[334] Stefan Grissemann: „… dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“. Gespräch mit Elfriede Jelinek. – In ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001, S. 125-126.

[335] Vgl. Ebda, S. 125-126.

[336] Paulus Manker: Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei. Geologie einer Freundschaft. – In: Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Hrsg. v. Alexander Horwath. Wien, Zürich: Europaverlag 1991, S. 155.

> Kürzlich habe ich […] das Drehbuch zur *Klavierspielerin* geschrieben, und das ist mir zum Beispiel leicht gefallen, das habe ich gerne gemacht. Es war zum ersten Mal, dass ich nicht für mich selbst geschrieben habe, und das ist eine recht lustige Erfahrung. Das konnte ich aber auch nur, weil mir der Stoff sehr liegt. Ich habe starke Affinität zu Elfriede Jelinek, insbesondere zu diesem Buch.[337]

Ebenso am Drehbuchschreiben beteiligt war die Schauspielerin Isabelle Huppert, die später im Film Erika Kohut verkörpert. „Sie schreibt diesen Film mit, durch sie erst nimmt er Form, Gestalt an, ohne sie ist Hanekes Adaption, bei aller Kunstfertigkeit, nicht vorstellbar.“[338] Haneke übernimmt später nicht nur das Drehbuchschreiben, sondern fungiert auch als Regisseur anstelle von Paulus Manker. Während des Drehbuchschreibens trafen sich Michael Haneke und Elfriede Jelinek mehrmals, um über das Filmprojekt zu sprechen. Eine Zusammenarbeit wollten aber beide nicht. Jedoch waren sowohl Haneke als auch Jelinek der Meinung, dass die Verfilmung in der Jetztzeit stattfinden soll und nicht in den achtziger Jahren, wie es im Roman der Fall ist.[339] Elfriede Jelinek besteht darauf, dass Haneke mit ihrem Roman etwas Eigenes schaffen soll. Sie schreckt jedoch nicht zurück einen Essay *Im Lauf der Zeit* zu schreiben. Darin schreibt sie über ihre enge Verbundenheit zum Stoff. Ich möchte einen längeren Auszug daraus in dieser Arbeit festhalten, da dieser sehr bewegend ist.

> 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 präzise Planungen […] 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 die Menschen, die nicht leben können, vom Leben wieder ausgespuckt werden bzw. sich selber wegschmeißen. Abfälle. Erika Kohuts. […] So ist Michael Haneke in die kleine, überschaubare Welt der Erika Kohut eingedrungen, die ich mir selber ausgedacht habe […]. 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 […] und so ist 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 […].[340]

---

[337] Stefan Grissemann u. Michael Omasta: Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur. – In: Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Hrsg. v. Alexander Horwath. Wien, Zürich: Europaverlag 1991, S. 196-197.

[338] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 25-26.

[339] Vgl. Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 175-191.

[340] Elfriede Jelinek: Im Lauf der Zeit. – In: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001, S. 116-117.

Elfriede Jelinek zeigt sich sehr zufrieden mit Michael Haneke, denn er stellte sich bereits mehrmals der Herausforderung einer Literaturverfilmung und fungierte als Drehbuchautor und Regisseur. Sehr bekannt in diesem Zusammenhang sind die Verfilmungen der folgenden Werke: *Drei Wege zum See* von Ingeborg Bachmann, weiters die Verfilmung von *Wer war Edgar Allen?* von Peter Rosei und schließlich auch *Das Schloss* von Franz Kafka. Anzumerken ist jedoch, dass diese Verfilmungen nur für das Fernsehen gedacht waren, *Die Klavierspielerin* hingegen erschien als Verfilmung für das Kino.[341] Auch andere Werke adaptierte Michael Haneke in das Medium Film, jedoch werden sie an dieser Stelle nicht angeführt.

Als Drehort wird, wie nicht anders zu erwarten war, Wien gewählt, denn die Handlung des Romans spielt in dieser Stadt. Michael Hanekes Film ist eine österreichisch-französische Produktion und wird aus diesem Grund zweisprachig gedreht. Seine Adaption gilt als eines der „ambitioniertesten Unternehmen des neuen österreichischen Spielfilms“[342]. Die Übersetzung des Romans erfolgt schließlich im Sinne Jelineks und zwar als eine spröde Erzählung, die das Scheitern an der Liebe darstellt.[343] Im Jahr 2001, achtzehn Jahre nach der Veröffentlichung des Romans, erscheint die Verfilmung von Haneke in den Kinos. Haneke selbst gilt als ein „Regiestar des europäischen Autorenkinos“[344].

Die Kritiken aus den Zeitungen sind durchwegs positiv behaftet. So schreibt Merten Worthmann für *Die Zeit*: „Man muss Michael Haneke dafür bewundern, dass er sich Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* vorgenommen hat, und es ist ein beachtlicher Film daraus geworden.“[345] Vor allem aber wird Isabelle Hupperts Verkörperung der Erika Kohut gelobt. Ihr spielt gilt als „Glanzleistung eines Stars, der nach allen Regeln der Kunst gerade in der Darstellung von Verletzung und Selbstverletzung triumphiert“[346]. Aber auch Benoît Magimel punktet bei den Kritikern. Die drei Schauspieler Huppert, Magimel und Girardot sind ein „präsentes Trio, bei dem vor allem Magimel zu

[341] Vgl. Stefan Grissemann: Filmografie Michael Haneke. – In ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001, S. 213-217.
[342] Stefan Grissemann: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Wien: Sonderzahl 2001, S. 8.
[343] Vgl. Ebda, S. 7-9.
[344] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 12.
[345] Merten Worthmann: Die Jury folgt dem Fluss der Tränen. – In: Die Zeit, 23. 5. 2001.
[346] Claus Philipp: „Hochleistungs-Sportstück mit Huppert“. – In: Der Standard, 14. 11. 2001.

überzeugen vermag“[347]. Auch Stefan Grissemann ist vom Kinostück überzeugt und schreibt in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse*, „*Die Klavierspielerin* führt einen Filmemacher auf der Höhe seiner Kunst vor.“[348]

5.1.2. Vergleich mit der Buchvorlage

5.1.2.1. Abweichungen und Parallelen im Aufbau

Der Roman *Die Klavierspielerin* eröffnet seine Geschichte mit folgendem Satz: „Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelwind in die Wohnung.“[349] Darin wartet bereits ihre Mutter und fragt die Tochter, wo sie so lange war. Ebenfalls setzt hier die Filmhandlung ein. Man hört wie jemand den Schlüssel in das Schloss steckt und die Tür aufsperrt. Erika betritt die Wohnung, die Mutter wartet bereits auf sie. Sowohl im Roman, als auch im Film wird der Beginn der Handlung mit einem Kampf zwischen Mutter und Tochter eingeleitet, in welchem Erika der ‚Alten‘ Haarbüschel ausreißt. In beiden Fällen erfolgt eine schnelle Versöhnung, die schließlich mit der Entschuldigung Erikas endet. Von Tränen gekennzeichnet umarmen sich beide schließlich und legen sich daraufhin in ihr gemeinsames Bett.

Im nächsten Abschnitt des Romans wird darüber erzählt, wie Erika in der Straßenbahn mit ihren Instrumenten um sich schlägt. Natürlich erfolgen ihre ‚Angriffe‘ auf andere Leute nicht durch Zufall, sondern mit Absicht. Der darauffolgende Abschnitt erzählt von Erikas Werdegang, wie sie von ihrer Mutter zur Künstlerin am Klavier getrieben wird, wie sie von der Außenwelt abgeschottet wird und wie sie beim wichtigen Abschlusskonzert versagt und schließlich als Lehrerin am Konservatorium endet. Auch Walter Klemmer hat sich bereits in ihrem Unterricht eingefunden. Ebenfalls erfährt man, dass beim Klavierüben zuhause stets die Fenster weit geöffnet sind, damit die gesamten Nachbarn das Spiel hören. Auch das Selbstverletzen der Erika nimmt hier ihren Lauf und wird beschrieben. Sie schneidet sich mit der Rasierklinge in den Handrücken und fühlt dabei keinen Schmerz. Diese Szenen der Rückblendungen werden nicht in den Film übernommen. Stattdessen erfährt man sofort nach dem Filmeinstieg, dass Erika Kohut als Klavierlehrerin tätig ist. Der Vorspann zeigt schließlich die Tasten des Klaviers und dazu spielende Hände.

---

[347] Vgl. „Haneke kam schlecht weg“. [Autor-Abkürzung (bl)] – In: Oberösterreichische Nachrichten, 15. 5. 2001.
[348] Vgl. Stefan Grissemann: „Österreich im Herbst“. – In: Die Presse, 21. 10. 2000, S. 3.
[349] Jelinek (1983), S. 7.

> Was Haneke zeigt, ist nicht mehr ganz, sondern kleingeschlagen, zerrissen: Fragmente von Handlungsabläufen, Teile von Körpern, Splitter von Geschichten. Die Welt ist im Kino nicht geschlossen abzubilden, […] sie kann nur in Bruchstücken […] Gegenwart gewinnen. Im Bild, während der Vorspann weiterläuft: Kinderhände an der Tastatur eines Pianos, von oben gesehen. Im Ton: Anordnungen, die eine Frauenstimme aus dem Off erteilt.[350]

Der Film lässt Erikas Werdegang komplett aus und zeigt sie bereits als Klavierlehrerin. Streng und konsequent wird sie dargestellt. Vor allem die talentierte Klavierschülerin Anna Schober hat es ihr angetan. Erika verweist sie des Klaviers und zeigt ihr, wie man richtig spielt. Auch ein weiterer Klavierschüler bereitet ihr eine schlechte Laune. Sie fordert ihn nach seinem schlechten Spiel auf, noch einmal von vorne zu beginnen.

Der nächste Abschnitt im Roman schildert Erikas Aufsuchen von Peephows. Dabei verfolgt sie ihren Drang: dem Zuschauen. Sie setzt sich in eine Kabine und riecht an einem Taschentuch, an welchem ein Mann zuvor seinen Samen zurückgelassen hat. Danach schaut sie weiter den Vorführungen in der Kabine zu und spürt dabei nichts. Der folgende Abschnitt erzählt schließlich vom privaten Kammerkonzert im zweiten Wiener Gemeindebezirk bei einer polnischen Emigrantenfamilie. Diese Szene wird ebenfalls in den Film übertragen. Erika und ihre Mutter betreten das Wohnhaus und steigen in den Lift. Ein junger Mann befindet sich hinter den beiden, er muss die Treppe erzwingen. Die Kamera zeigt die Damen Kohut, mit dem Rücken zu den Zusehern gedreht, im Lift stehen. Im Hintergrund hört man die Schritte des Burschen, der die Treppe hinaufläuft und vor Erika und ihrer Mutter ankommt. Die Wohnungstür wird schließlich von einer Dame geöffnet, welche daraufhin den jungen Mann als Walter Klemmer, ihren Neffen, vorstellt. Im Roman tritt Walter Klemmer bereits früher in das Geschehen ein. Sowohl im Roman, als auch im Film findet Klemmer während des Kammerkonzerts Gefallen an Erika.

Im Roman erfolgt der Rasierklingenschnitt zwischen ihren Beinen, bei welchem sie wieder keinen Schmerz fühlt. Der nächste Abschnitt berichtet schließlich von der Einlieferung des Vaters in das niederösterreichische Sanatorium und seinem Verbleib im Irrenhaus am Steinhof. Die Szene über die Einlieferung des Vaters wird nicht in den Film übertragen. Weiters erfährt man, dass Erika ein Autokino aufsucht, in welchem

[350] Grissemann (2001): In zwei drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 14.

gerade ein Softporno läuft. In der Nähe befindet sich zur selben Zeit ein Schüler Erikas, der gerade mit seinen Freunden die Frauen auf den Fotos mustert und beurteilt. Daraufhin demütigt die Klavierlehrerin ihren Schüler im Unterricht und erklärt ihm, dass Bach „ein Bekenntnis zu Gott [sei], […] ein Bekenntnis zum nordischen Spezialmenschen, der um die Gnade dieses Gottes ringt“[351]. Der Schüler verspricht, nicht mehr die Nacktheit der Frauen zu beurteilen.

Der Film zeigt nach dem Kammerkonzert erneut Erika im Klavierunterricht mit einem Schüler. Danach verlässt sie das Konservatorium und Anna Schobers Mutter erwartet die Lehrerin bereits vor dem Eingang. Sie will wissen, ob ihre Tochter beim Abschlusskonzert auftreten kann. Anna steht weinend auf der Straße und muss sich von ihrer ehrgeizigen Mutter Vorwürfe anhören, sie müsse mehr üben. Daraufhin führen Erikas Wege zu einer privaten Musikprobe. Gerade erst angekommen, ist bereits ihre Mutter am Telefon und fordert ihre Tochter auf, nicht zu spät nach Hause zu kommen. Im Film sucht sie erst danach einen Sexshop auf.

> Erika entsteigt einem Aufzug, tritt von einer Zelle in die nächste, größere – in die moderne Konsumwelt einer Shopping-Mall. Die Kamera setzt sich gemeinsam mit der Frau in Bewegung, entschlossen streben Heldin und Kamera, in Parallelfahrt, einem Ziel entgegen, das zur musikalischen Begleitung dieser Szene, Schuberts Klaviertrio in Es-Dur, nicht passen will. Den Schauplatz, den Erika […] aufsucht, ist ein Sex-Shop, ein Umschlagplatz der Pornographie.[352]

In der Kabine angekommen, ergötzt sie sich der pornographischen Bilder und schnüffelt, ebenso wie im Roman, am spermageträNkten Taschentuch, welches ihr Vorgänger hinterlassen hat. Begleitet wird die Szene durch ein Lied aus Schuberts *Winterreise*. Danach springt die Kamera zurück in das Konservatorium, in welchem gerade eine Probe stattfindet. Ein Schüler singt und wird von Anna Schober am Klavier begleitet. Man kann Klopfe an der Tür wahrnehmen, Walter Klemmer tritt ein und eröffnet, dass er sich für die Meisterklasse bewerben will. Erika Kohut erklärt ihm in einem strengen Ton die Vorgehensweise der Aufnahmeprüfung und setzt anschließend den Unterricht fort. In der folgenden Sequenz erfolgt das große Vorspielen, in welchem Klemmer als zweiter aufgerufen wird. Er setzt sich an das Klavier und kann das gesamte Aufnahmeteam von sich überzeugen. Während des Spiels wird die Kamera auf Erika gerichtet, sie fährt sich mit der Hand auf dem Oberschenkel auf und ab und ihre Lippen zucken. Die Professorin kann schließlich der Begeisterung nicht ganz folgen.

---

[351] Jelinek (1983), S. 128.
[352] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 15.

> Mit dieser einhelligen Euphorie fällt es ein bisschen schwer, Bedenken zu äußern. Ich kann der allgemeinen Begeisterung nicht ganz zustimmen. Sicherlich ist der Junge nicht unbegabt, aber ich frage mich und auch Sie, was will er eigentlich bei uns? Für eine echte Profikarriere ist er ohnehin zu alt […].[353]

Die anderen Jurymitglieder reden schließlich dagegen und sind der Meinung, dass Herr Klemmer eine sehr große Begabung aufweist. Die Kamera zeigt schließlich einen auf einer Tür hängenden Zettel mit den aufgenommenen Teilnehmern. Klemmer hat es geschafft, er ist in Erikas Kurs. Die darauffolgende Sequenz zeigt, wie sich Erika mit der Rasierklinge in ihre Vagina schneidet.

> […] zum Voyeurismus gesellt sich die Selbstverletzung. Erika entzieht sich (im abschließbaren) Badezimmer der mütterlichen Überwachung, um sich zu bestrafen, um Triebabfuhr zu gewährleisten […]. Sie drückt sich ganz selbstverständlich, eine Rasierklinge in die Vagina, während die Kamera aus der Distanz, gelassen dabei zusieht, wie das austretende Blut, in zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlangrinnt. Auch Erika sieht zu […].[354]

Wie im Roman verspürt Erika auch im Film keinen Schmerz. Gestört wird ihre Tat durch die mahnenden Rufe der Mutter. Erika verwischt ihre Spuren, packt die Rasierklinge weg und begibt sich zu ihrer Mutter, um gemeinsam zu essen. In Folge beobachtet Erika einen ihrer Klavierschüler, der sich gerade mit seinen Freunden über nackte Frauen unterhält. Im Roman erfolgt diese Szene in der Nähe des Autokinos. Gleich ist jedoch, dass die Klavierlehrerin daraufhin ihren Schüler im Unterricht terrorisiert und ihn abmahnt. Er entschuldigt sich bei ihr und sie beschämt ihn dabei zutiefst. Daraufhin klopft es mehrmals an der Tür, Walter Klemmer betritt den Raum und bekundet sogleich seine Zuneigung zur Lehrerin. Erika blockt jedoch ab und fordert Klemmer auf, zu spielen. Danach verlässt Klemmer das Konservatorium. Erika folgt ihm schließlich bis zum Eislaufplatz und beobachtet die Läufer.

Das zweite Kapitel im Roman wird damit eröffnet, dass sich Kohut, Klemmer und ein Koreaner im Konservatorium aufhalten. Als sich Erika und Walter nur mehr alleine im Raum befinden, denkt sie über ihr Altern nach und dass ihr Schüler wahrscheinlich der letzte Mann ist, der ein Begehren nach ihr verspürt. Trotzdem hat sie ständig den Wunsch in ihr Heim zurückzukehren. Klemmer redet von Beethoven und Schubert, die beiden seien seine Lieblingsmeister. Dabei spricht er von sich und Erika, doch sie will das nicht begreifen und so spielt er eine Melodie auf dem Klavier. Erika ist der Meinung, er spiele falsch und hegt den Wunsch, nach Hause zu gehen. Klemmer flüchtet

[353] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[354] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 16-17.

danach auf die Toilette, um sich des Schleims zu entleeren. Er ist verliebt, aber seine Gefühle werden nicht anerkannt. Zur selben Zeit stürzt ein Musikerkollege, der direkt von der Übertrittsprüfung kommt, in die Toilette und übergibt sich. Schließlich führen Klemmers Wege zu Erikas Wohnung, welche ihn aus dem Fenster beobachtet. Er läuft weiter und Erika hinter ihm nach, denn sie ist eifersüchtig und glaubt, er treibt sich noch irgendwo herum. Seine Wege führen ihn jedoch nachhause.

Am nächsten Tag verdeutlicht Erika ihrer Mutter, dass es später werden wird am Abend, da es die erste Probe ist. Sie befiehlt deshalb ihrer Mutter, nicht alle fünf Minuten bei Margot anzurufen und nachzufragen. Ihre Wege führen Erika jedoch zu einem Autokino. Dort beobachtet sie Fremde, die Geschlechtsverkehr im Auto haben. Zwischendurch wird ihre Mutter eingeblendet. Beim Zusehen verspürt sie den Drang, ihre Blase zu entleeren. Dabei wird sie jedoch vom Pärchen entdeckt. Sie läuft davon. Im Roman wandert Erika durch die Praterauen. Ihre Mutter ist ebenfalls der Meinung, dass ihre Tochter zu einem privaten Kammermusikspiel unterwegs ist und wird dort später auch anrufen und sich nach Erika erkundigen. Erika hat schließlich ihr Ziel erreicht. Sie findet ein sich liebendes Paar auf der Wiese und beobachtet sie. Danach verspürt sie, ebenfalls wie im Film, den Drang, ihre Blase zu entleeren. Als sie im Film nachhause kommt wird sie von ihrer Mutter mit zwei Ohrfeigen erwartet. Zugleich berichtet die Mutter davon, dass heute der Vater gestorben ist. Im Film wird er schließlich kein weiteres Mal erwähnt. Im Roman erwartet die Mutter Erika bereits und als diese zuhause ankommt, beginnt ein gewaltsamer Ringkampf zwischen Mutter und Tochter. Eine Versöhnung erfolgt diesmal jedoch nicht sofort.

Im Roman wird im weiteren Verlauf für das anstehende Kammerkonzert geprobt und findet im Turnsaal statt. Erika springt dabei für eine Schülerin ein, die von Nasenbluten geplagt ist. Auch Walter Klemmer ist anwesend und scherzt mit anderen Mädchen herum, vor allem aber mit einer Flötistin, die einen kurzen Minirock trägt. Erika überkommt dabei die Eifersucht. Erikas Lieblingsschülerin kommt schließlich zurück und will ihren Platz am Klavier wieder einnehmen. Walter Klemmer zwinkert ihr zu, Erika verlässt daraufhin den Raum. Ihr Weg führt sie in den Umkleideraum, wo sie ein Glas zertritt und die Scherben in die Manteltasche der Flötistin füllt. Danach geht sie zurück in den Proberaum. Während der Pause ist plötzlich der Schrei der Flötistin in der Um-

kleidekabine zu hören, welche sich an den Scherben geschnitten hat. Erika entzieht sich der Situation und auch Klemmer folgt ihr.

Im Film findet ebenfalls die Probe für das anstehende Jubiläumskonzert statt. Anders als im Roman tritt im Film anstatt der Flötistin Anna Schober, die Klavierschülerin, auf, die von Durchfall geplagt ist. Unter Tränen findet sie sich jedoch am Klavier ein und wird dabei von Walter Klemmer liebevoll aufgemuntert. Erika beobachtet die Situation, ist eifersüchtig und verlässt daraufhin den Saal. Genauso wie im Roman zertritt sie ein Wasserglas und füllt es in die Manteltasche der Schülerin. Anna schneidet sich schließlich mit den Glasscherben die Hand auf. Auch im Film entzieht sich Erika der Situation. Sowohl im Film, als auch im Roman führt Erikas Weg in weiterer Folge auf die Toilette. Klemmer folgt ihr. Im Roman ruft er: „Erika, sind Sie da?“[355] Sie antwortet aber nicht. Klemmer schließt daraufhin die Türe, sucht einen Gegenstand, auf den er sich stellen kann und schaut schließlich über die Trennwände der WC-Anlagen hinüber. Schließlich holt er sie zu sich und küsst sie. Erika steht stumm an ihrem Platz, bis sie schließlich ein „Warte!“[356] aus sich heraus posaunt. Sie nimmt sein Geschlechtsteil in die Hand und macht ihrem Schüler deutlich, dass sie aufhört, wenn er nicht das tut, was sie sagt. Kurz vor dem Höhepunkt unterbricht Erika die Masturbation an Klemmer. Auch im Film hängt sich Klemmer über die Toilettenwände. Als Erika daraufhin das WC verlässt, beginnt Klemmer sie wild zu küssen. Ebenfalls spricht Erika ein „Warte!“ aus und verfährt gleich wie im Roman. Klemmer wird aufgefordert nichts zu tun und nichts zu sagen. Erika unterbricht die Masturbation kurz vor dem Höhepunkt. In der Vorlage und auch im Film wäscht sich Erika nach dem Akt die Hände und begibt sich zur Toilettentür und erklärt Walter, dass ihm ihre Anweisungen schriftlich oder mündlich zugehen werden. Daraufhin lacht Klemmer sowohl im Roman, als auch im Film laut, sprintet aus der Toilette, tätigt einen Luftsprung und verlässt das Gebäude.

Der nächste Abschnitt im Buch berichtet über den Klavierunterricht, in dem Klemmer und Kohut vertreten sind. Klemmer zeigt dabei offen seine Zuneigung zu seiner Lehrerin, Erika dagegen blockt immer wieder ab, obwohl sie sich nach ihrem Schüler sehnt. Erika betont dabei, dass Schubert ein Meister war und erzählt Anekdoten von ihm. Nachdem sie Walter genug verhöhnt hat, überreicht sie ihm den Brief, den sie an ihn geschrieben hat. Nach dem Unterricht geht sie schließlich nach Hause, Klemmer folgt ihr. Dabei fällt ihm auf, dass sich Erika in den letzten Tagen immer sehr hübsch gemacht hat für ihn. Zu Hause angekommen, ist die Mutter nicht gerade begeistert, dass

[355] Jelinek (1983), S. 218.
[356] Ebda, S. 223.

ihre Tochter Klemmer mitgebracht hat. Die beiden stehlen sich schließlich in Erikas Zimmer und schieben eine alte Kommode vor die Tür, damit die Mutter nicht ungewünscht eindringen kann. Diese Szene wird auch in den Film übernommen. Zuvor zeigt der Film jedoch Anna Schobers Mutter und Erika im Gespräch. Die Mutter weint dabei unermesslich, da sie befürchtet, dass ihre Tochter mit der verletzten Hand längere Zeit nicht spielen kann. Erika vertröstet sie schließlich und erklärt der Mutter, dass sie selbst anstelle ihrer Tochter spielen wird. Danach zeigt die Kameraeinstellung erneut das Klavier von oben und die spielenden Hände des Walter Klemmer. Erika fordert ihn daraufhin auf, mit dem Spielen aufzuhören und demütigt ihn. Klemmer dagegen bekundet seine Zuneigung zu ihr und will sie auf den Hals küssen. Erika jedoch entzieht sich der Situation und überreicht ihm schließlich den Brief. Der Unterricht wird fortgesetzt, die Kamera zeigt während des Klavierspiels für einige Sekunden den in einem weißen Kuvert verpackten Brief. Nach dem Unterricht folgt Klemmer, ebenso wie im Roman, Erika nach Hause. Die Mutter öffnet die Tür und zeigt keinerlei Begeisterung dafür, dass ihre Tochter Klemmer mitgebracht hat. Ebenfalls wird eine alte Kredenz vor die Zimmertür gestellt, damit die Mutter nicht stört. Sowohl im Film, als auch im Roman wird Klemmer mehrmals aufgefordert den Brief zu lesen, dies tut er schließlich auch. Sichtlich erbost darüber verlässt er danach schlagartig den Raum. Danach geht Erika zu Bett. Die Mutter macht ihr Vorwürfe, daraufhin erfolgt ein Liebesangriff Erikas auf sie. Beide beteuern ihre Liebe zueinander.

Nach einigen Tagen sucht Erika Walter auf. Im Roman befindet sich Klemmer gerade im Klarinettenunterricht. Erika bittet ihn, mit ihr spazieren zu gehen. Beide verbarrikadieren sich jedoch in das Kabinett der Putzfrauen, in welchem sie den Geschlechtsakt durchführen wollen. Der Schüler versagt jedoch und Erika erbricht. Im Film dagegen trainiert Walter gerade mit seinen Eishockeykollegen als Erika ihn aufsucht. Sie gehen in einen Abstellraum und sie bittet ihn um Verzeihung und beteuert gleichzeitig ihre Liebe. Sie will ihn verführen, auch er gibt schließlich seine Liebe zu und versagt in Folge. Erika übergibt sich und Klemmer ist sichtlich gedemütigt. In beiden Medien betont Klemmer, dass Erika stinkt und die Stadt verlassen soll.

Der weitere Abschnitt im Roman erzählt davon, dass Klemmer durch den Park irrt, Blumen zerstört und schließlich Erikas Wohnung aufsucht und vorm Haustor masturbiert. Diese Szene wird nicht in den Film übernommen. Klemmer betont zu einem späteren Zeitpunkt jedoch, dass er vor der Wohnung onaniert hat, gezeigt wird dies aber nicht. Im Roman erfährt man, dass Walter Erika anruft und sie auffordert, das Haustor

zu öffnen. Die gesamte Szene ist von Gewalt übersät. Schließlich erwacht die Mutter und gesellt sich zu den beiden. Klemmer schlägt Erika und sperrt die Mutter in ihr Schlafzimmer ein. Daraufhin vergewaltigt er die Klavierlehrerin und verlässt die Wohnung. Im Film dagegen klingelt Walter an der Wohnungstür, Erika öffnet ihm. Klemmer schreit die Lehrerin an, die Mutter tritt in das Geschehen ein. Schließlich sperrt er die alte Kohut ebenfalls in ihr Schlafzimmer und vergewaltigt Erika daraufhin am Flur. Der letzte Abschnitt des Romans erzählt, dass Erika am Tag nach der Vergewaltigung ein scharfes Messer in die Tasche steckt und sich auf dem Weg zur Technischen Universität macht. Sie weiß noch nicht, ob sie Klemmer ermorden oder um seine Liebe flehen wird. Walter scherzt mit anderen Studenten herum und betritt die Universität. Daraufhin sticht Erika sich mit dem Messer in die Schulter und geht nach Hause. Im Film wird diese Szene anders dargestellt. Gleich ist jedoch, dass Erika ein scharfes Messer in ihre Handtasche steckt. Daraufhin macht sie sich mit ihrer Mutter auf den Weg zum Konzert. Ebenfalls anwesend ist Walter Klemmer, der mit anderen Studenten scherzt. Daraufhin sticht Erika sich in die Schulter, Blut tritt heraus. Die Kamera zeigt schließlich von außen das Konzerthaus, Erika verlässt es und verschwindet in das Dunkel.

5.1.2.2. Detailanalyse des Films

Die Geschichte der Erika Kohut wird im Roman *Die Klavierspielerin* auf 352 Seiten erzählt. Dabei ist der Roman in zwei Kapitel und mehreren Abschnitten unterteilt. Die Lauflänge des Films beträgt dabei 125 Minuten. Da der Roman keine direkten Reden beinhaltet, erweist sich eine Transformation in das Medium Film als eher schwierig.
Jelineks Romane *Die Ausgesperrten* und *Die Klavierspielerin* sind bislang die einzigen zwei Werke, die verfilmt wurden und alles „folgende kann man tatsächlich nicht mehr verfilmen“[357]. Die Geschichte der Erika Kohut lässt sich dabei auf unterschiedliche Weise verfilmen, zum Beispiel als Muster des psychologischen Realismus, aber auch als Thriller und schwarzes Märchen oder als Melodram einer *amour fou*. Dabei muss Jelineks Sprache verschwinden, auch wenn einige Dialogsätze direkt zu übernehmen wären. Haneke hat demnach das ungeheure Komische aus dem Plot seines Films eliminiert. Er wählt in *Die Klavierspielern* eine Kameraperspektive und zwar eine „Art unmögliches ‚Außen‘, einen Blick, der ostinat und impertinent ist, aber nie intimistsich,

[357] Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 179.

nie zur ‚Identifikation' einlädt"[358]. Auch die Gewaltkonsequenz wird narrativ etwas mehr abgefedert.[359]

Michael Haneke hat sich schließlich beim Verfassen des Drehbuches auf die Geschichte konzentriert und so ergab sich, dass er einige Szenen erfand. Auch Personen wurden in das Geschehen eingebaut, wie die Klavierschülerin Anna Schober und ihre ehrgeizige Mutter. Im Roman ist die Klavierschülerin hingegen eine Flötistin.[360] Auch Walter Klemmer erhält im Film andere Charakterzüge und so bemühte sich Haneke „gegen den Roman, der Figur des Klemmer, soweit das möglich ist, Glaubwürdigkeit, selbst Sympathie zu verleihen"[361]. Im Film werden die Figurenkonstellationen sozusagen etwas komplexer, weniger monomanisch als im Roman dargestellt. Dies lässt sich vor allem daran erkennen, dass die in der Vorlage vorkommenden Rückblendungen weggelassen werden und andere Faktoren schließlich wichtiger erscheinen.[362]

> Im Roman ist die Mutter-Tochter-Beziehung viel wichtiger, was aber auch damit zu tun hat, dass der Roman zu einem Guttteil aus Rückblendungen besteht. Ich hab´ mich entschlossen die Szenen aus Erikas Kindheit und Jugend wegzulassen, weil Rückblenden immer auch Erklärungen sind. Der Film schildert sozusagen nur das Resultat Erika als Summe der Vergangenheiten, die der Roman beschreibt. Das ist eine grundsätzlich andere Struktur.[363]

Michael Haneke sagt von sich selbst, dass das Finden einer Struktur viel schwieriger ist als Dialoge zu schreiben, denn eine vorliegende Geschichte muss zuerst analysiert und in ihre strukturellen Bestandteile zerlegt werden. Erst danach kann man sie neu für einen Film zusammensetzen.[364]

> Das Entscheidende bei einem Autor, der von jemand anderem verfilmt wird, ist ja, dass nicht unbedingt seine Absichten verfilmt werden, sondern die Möglichkeiten, die in einem Buch angelegt sind, […] [denn] wenn ich meine eigenen Werke anschau´, seh´ ich immer nur das, was ich wollte. Andere sehen Dinge, […] die ich nicht wollte […].[365]

Dabei ergeben sich auch zufällige Dinge, wie zum Bespiel die zufällige Nähe von Musikhochschule, Konzerthaus und Eislaufplatz. Im Film sind diese drei Gebäude nah nebeneinander, was den Raum als dramaturgisch hübsch dastehen lässt. Im Roman hinge-

---

[358] Georg Seeßlen: Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke. – In: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001, S. 205.
[359] Vgl. Ebda, S. 204-206.
[360] Klaus Nüchtern: Schubert im Pornoladen. – In: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001, S. 157-158.
[361] Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist", S. 178.
[362] Vgl. Ebda, S. 178-179.
[363] Ebda, S. 179.
[364] Vgl. Horwath (1991), S. 196-197.
[365] Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist", S. 177.

gen kommt das Konzerthaus überhaupt nicht vor und auch der Eislaufplatz tritt kaum in Erscheinung.[366] Michael Haneke nutzt die reale räumliche Koinzidenz hübsch und sinnreich. Da der Wiener Eislaufverein direkt an das Wiener Konzerthaus grenzt, kann der Film von der Abrichtung in der Konzertprobe zum Sport wechseln, ohne einen Schnitt zu setzen. Als Beispiel gilt das Verlassen des Konzerthauses durch den Schüler Klemmer, der daraufhin direkt zum Eislaufplatz zur Probe geht.[367] Die von Michael Haneke ausgesuchten Schauplätze sind weder große, noch filmisch dankbare Orte, sondern so genannte Un-Orte. Er wählt dabei Schauräume, die an sich nicht anzuschauen sind. Stattdessen geben sie Blicke auf Dinge frei, die in ihnen vorgehen.[368] Einige Szenen aus dem Roman spielen im Film schließlich an anderen Schauplätzen, wie zum Beispiel Erikas Aufsuchen von liebenden Pärchen. „Erikas Voyeursszene zum Beispiel spielt im Film, anders als im Roman, nicht im Prater, sondern in einem Autokino.“[369] Im Roman wandert die Protagonistin durch die Praterauen, um dort Pärchen aufzusuchen, die gerade den Geschlechtsakt vollziehen. Im Film dagegen ergötzt sich Erika an einem sich liebenden Pärchen im Autokino. Michael Haneke nimmt dazu selbst Stellung und erklärt dieses Vorgehen wie folgt. „[…] [I]m Prater [sei] es für eine Voyeurin schlicht zu finster. Sie könne da nichts sehen.“[370] Ebenso tritt im Film der Eislaufplatz des Wiener Eislaufvereins mehrmals in Erscheinung, an welchem Klemmer nach der Probe im Konzerthaus trainiert. Auch als Erika Klemmer nach dem Verlesen des Briefes aufsucht, befindet sich dieser am Eislaufplatz. Michael Haneke lässt in seiner Verfilmung schließlich auch den Turnsaal wegfallen, in welchem im Roman die Probe für das Abschlusskonzert stattfindet. Stattdessen situiert er diese in den Saal des Konzerthauses.

Im Zentrum der Verfilmung befindet sich die nicht erfüllbare Liebe von Erika Kohut und Walter Klemmer. Trotz gegenseitigen Begehrens finden die beiden nicht zueinander. Damit „vereinfacht Haneke die Vorlage Elfriede Jelineks, die der Mutter-Tochter-Beziehung, den familiären und sozialen Implikationen deutlich mehr Raum gibt“[371]. Die gesamte Geschichte dreht sich um diese Liebesleidenschaft, dadurch entsteht mehr Dynamik und Dramatik. Diese beiden Faktoren lösen schließlich Emotionalität und Sentimentalität bei den Zuschauern aus. Vor allem lassen sie sich in der Szene auffinden, in

[366] Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 177-178.
[367] Vgl. Nüchtern (2001): Schubert im Pornoladen, S. 155-157.
[368] Vgl. Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 16-18.
[369] Jelinek (2001): „… dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“, S. 124.
[370] Ebda, S. 124.
[371] Vgl. Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 20.

der Erika ihrer Schülerin Anna Schober Glasscherben in die Manteltasche steckt. Anna ist sehr nervös vor der Probe, kommt sogar zu spät. Sie wird schließlich von Walter Klemmer getröstet, was Eifersucht in Erika auslöst. Sie verspürt das Gefühl von Rache und geht aus dem Konzertsaal. In der Garderobe angekommen schmiedet sie in Ruhe einen Racheplan.

> Die Phase ihrer Reflexion setzt Haneke eigenwillig in Szene: Er bringt seine Erzählung, eine ganze Minute lang, zum Stillstand, um seine Heldin beim Überlegen, sitzend, von hinten zu zeigen, in einer wieder streng symmetrisch komponierten Einstellung.[372]

Mehrmals kommt es im Film dazu, dass uns die Hauptdarstellerin den Rücken zukehrt und sich dadurch vom Publikum abwendet. Sie wird somit von der Gesehenen zur Sehenden. Ein Band zwischen Betrachter und Betrachteten wird gespannt, welches eine Form der Identifikation herstellt. Haneke will dadurch sein Publikum vor Probleme stellen und es unangenehm berühren.[373]

Schließlich kommt es auf der Toilette des Konzerthauses zum ersten sexuellen Kontakt zwischen Erika und Walter. Haneke hält dabei „lange den Blick auf seine Figuren, scheinbar ganz unbeteiligt, unbewegt in jedem Sinn. Er gibt realistisch wieder, was zwischen den beiden geschieht […]“[374]. Die Kamera zeigt für kurze Zeit nur Walter Klemmers Oberkörper, Erika, die vor ihm kniet, ist nicht zu sehen. Der Raum erstrahlt in einem Weiß und man blickt dabei ins Leere. „Es gibt nichts zu sehen, aber ans Wegschauen ist nicht zu denken, weil im Kino, wie es Haneke versteht, gerade auch das Abwesende, Verweigerte, ins *Off* gedrängte fesselt.“[375] Klemmer ist dabei auf das Ziel fixiert, schnell zum Höhepunkt zu gelangen. Erika dagegen versucht, die Herrschaft über ihren Schüler zu erlangen, indem sie ihn auffordert, sich an ihre Spielregeln zu halten. Mehrmals betont sie, er solle still sein, sonst verschwindet sie. Des Öfteren unterbricht Erika den Oralverkehr an ihrem Schüler, „um – ganz lehrerinnenhaft – ihre Gewalt über den jungen Mann zu testen oder auch um seine Frustration zu schüren […]“[376]. Klemmer, sichtlich erregt, kann es zuerst nicht fassen, dass Erika ihn nicht zum Höhepunkt kommen lässt. Er will selbst Hand anlegen, wird jedoch von ihr mehrmals gestoppt. Sie will zusehen, wie sich Klemmers Erektion wieder verflüchtigt, erst dann darf er ‚ihn‘ wegpacken. Klemmer will sich vorerst noch wehren, sieht dann aber ein,

[372] Vgl. Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 21.
[373] Vgl. Ebda, S. 20-22.
[374] Jelinek (2001): „… dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“, S. 22.
[375] Ebda, S. 22.
[376] Ebda, S. 22.

dass er seiner Lehrerin gehorchen muss, denn sie droht ihm: „Finger weg, sonst sehen Sie mich nie wieder.“[377] Schließlich erklärt sie ihm, dass er die Spielregeln von ihr erhalten werde. „Meine Anweisungen werden Ihnen zugehen. Schriftlich, oder mündlich oder vielleicht per Telefon.“[378] Er verdrängt die Demütigung und macht sportliche Bewegungen. Um die Situation zu überspielen, lacht er laut, streckt sich, läuft am Stand und rennt auf den Gang hinaus, wo er einen Luftsprung tätigt. Bevor er endgültig ‚abdampft‘, ruft er zu Erika: „Nächstes Mal wird’s schon viel besser gehen mit uns, das schwör ich dir, denn Übung macht die Meisterin.“[379] Diese Szene wird aus dem Roman fast eins zu eins übernommen, sogar einzelne Sätze aus der literarischen Vorlage lassen sich im Film wiederfinden.

Erika befiehlt Klemmer schließlich den Brief zu lesen, er will sie aber küssen, fügt sich dann jedoch dem Wunsch und holt den Brief. Er liest sowohl im Film als auch im Roman den Brief laut vor. Dazwischen wird die Mutter eingeblendet, die den Fernseher leiser dreht und lauscht. Die Auszüge aus dem Brief im Film sind ähnlich denen aus der literarischen Vorlage. Anhand dieser Passage erkennt man die sadomasochistischen Phantasien der Erika Kohut, die sowohl im Roman, als auch im Film immer wieder auftauchen.

> […] Im Gegenteil, wenn ich flehe, dann ziehe bitte die Fesseln noch fester. Und den Riemen ziehe bitte 2-3 Löcher, je mehr desto lieber ist es mir, fester zusammen. Außerdem stopfe mir dann noch alte Nylons von mir, die bereit liegen werden, derart fest in den Mund, dass ich nicht den geringsten Laut von mir geben kann. Nimm den Knebel bitte später wieder weg und setze dich auf mein Gesicht und schlage mir die Fäuste in den Magen und zwing mich so dir meine Zunge in den Hintern zu stecken […].[380]

Klemmer ist sichtlich entsetzt vom Brief und weiß nicht, ob er das ernst nehmen soll. Durch den Brief soll die Liebe zwischen Erika und Klemmer schließlich eine Richtung erhalten. Der Brief soll Aufschluss darüber bringen, welche ‚Instruktionen‘ er zu befolgen hat. Trotz der komplizierten Ansprüche, die Erika mit sich bringt, bleibt der Roman hypothetisch. Haneke nimmt dabei die Geschichte seiner Heldin ernst, sie wird nicht als Kranke, als Freak angesehen, sondern als Suchende, als eine an der Liebe Verzweifelnde. Dabei drängen Erika und Walter immer näher zu einander vor, sind sich aber ferner als je zuvor. Sie scheitern an ihren Utopien, je mehr sie erzwingen wollen. Das ist eben

[377] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[378] Ebda.
[379] Ebda.
[380] Ebda.

der dramatische Alltag, die *amour fou* ist unter den Liebenden schließlich der Normalzustand.[381]

Zwischendurch klopft die Mutter an die Tür, denn sie kann es nicht fassen, dass der junge Herr mitten in der Nacht die Zweisamkeit stört. Schließlich betrinkt sie sich und geht zu Bett. Erika holt inzwischen eine Kiste unter ihrem Bett hervor.

> [Erika] öffnet sich, allein mit Klemmer, erstmals im Film, vielleicht erstmals im Leben, und bringt ihr Begehren auf den Punkt. Wie ein Kind, das seine Spielsachen präsentiert, zieht sie eine Schachtel unter dem Bett hervor, zeigt ihm die Dinge, die sie an sich selbst ausprobiert haben möchte: Ketten, Schläuche, Fesseln, Masken, Klemmen. Ein Abgrund gähnt, aber Haneke setzt ihn nicht spektakulär ins Bild, sondern wie im Vorübergehen, ohne zu werten: nichts Dämonisches haftet dieser Szene an, nur Sachlichkeit.[382]

Schließlich erklärt sie Walter, dass sie das ernst meint, was ihm Brief geschrieben steht. „Es war kein Scherz, was ich dir geschrieben habe, das weißt du. Ab heute bestimmst du über mich.“[383] In beiden Medien beteuert er, dass er sie geliebt hat, aber jetzt alles vorbei ist, denn ihm graust von ihren Vorstellungen. „Ich schwör dir ich hab dich geliebt, aber das kapierst du wahrscheinlich gar nicht. Jetzt graust mir nur noch.“[384] Er wird zornig und verlässt daraufhin schlagartig den Raum. Erika bleibt alleine zurück, „[d]as Fernsehgerät im Nebenzimmer […] gibt den Soundtrack zum *domestic drama*“[385]. Danach begibt sie sich ins Bett zu ihrer Mutter, die ihr schlagartig Vorwürfe macht. Die Tochter weint, stürzt sich daraufhin auf ihre Mutter, um die Sehnsucht der Nähe zu stillen. Diese Liebesattacke endet schließlich darin, dass Erika der Mutter das Nachthemd hochreißt und ihre Schamhaare erblicken kann. Danach herrscht wieder eine seltsame Stille. Auch im Roman findet man diese Szene vor. Tage danach erfährt die Geschichte einen weiteren Höhepunkt. Anders als im Roman, wo Erika Walter aus dem Klarinettenunterricht holt und sich mit ihm in das Putzfrauenkabinett verschanzt, wird diese Szene im Film dargestellt. Die Klavierlehrerin sucht Klemmer beim Eishockeytraining auf und will sich bei ihm für ihren Brief entschuldigen. Die beiden finden sich in einem leeren Raum wieder, in welchem Erika ihren Klavierschüler verführen will.

> Die minutenlange Plansequenz im Geräteraum des Eislaufplatzes stellt die Perspektivlosigkeit dieser Beziehung klar, die auf offensichtlich nicht-synchronisierbaren Begehrensebenen abläuft: ein Dokument des Scheiterns zwischen billigen Regalen und Plastikkanistern […].[386]

---

[381] Vgl. Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 24-26.
[382] Ebda, S. 28.
[383] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[384] Ebda.
[385] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang , S. 28.
[386] Edba, S. 28-29.

Klemmer zögert zuerst, beteuert dann aber seine Liebe. Jedoch ist er überrascht von Erikas Vorhaben. Schließlich scheitert er, denn bei ihm regt sich nichts. Erika befriedigt ihn mit dem Mund, muss sich aber übergeben. Klemmer wird zornig, er schreit mit ihr und sagt, sie würde stinken und soll schleunigst die Stadt verlassen. Erika „schlittert aufs Eis hinaus, in eine wieder strahlend weiße, leere Welt“[387]. Klemmer ist gedemütigt, sein Selbstbewusstsein hat einen herben Schlag eingenommen. Er sinnt auf Rache. Mitten in der Nacht klingelt es an der Wohnungstür Erikas. Klemmer dringt sogleich in die Welt der Kohuts ein. Er beschimpft Erika und demütigt sie auf derbe Weise. Zwischendurch schlägt er ihr mehrmals ins Gesicht, die Mutter wird in ihr Schlafzimmer gesperrt. Walter verhöhnt Erika, indem er nochmals einige Stellen aus dem Brief erwähnt. „Gib mir bitte viele Ohrfeigen, Liebster. Schlag mich ins Gesicht und schlag mich fest. Zu ihren Diensten Gnädigste.“[388] Daraufhin schlägt er sie zu Boden. Erika bittet, damit aufzuhören, doch Klemmer, der durch sein sexuelles Versagen sichtlich gekränkt ist, macht weiter. Schließlich liegt Erika blutüberströmt am Boden. „Wie oft bei Haneke läuft das eigentlich Hässliche der Szene im *Off* ab, die Konkretion der Gewalt bleibt der Imagination des Betrachters vorbehalten. Haneke zwingt seinen Zuschauer, sich auszumalen, was da passiert.“[389] Zwischendurch geht Klemmer in die Küche, um ein Glas Wasser zu trinken. Danach erfährt die Geschichte ihren Höhepunkt. Walter vergewaltigt Erika, sie liegt nur ruhig da. „Er küsst sie noch, reproduziert, ganz unpassend, ein paar einstudierte Gesten der Liebe, versteht offenbar selbst nicht mehr, was er da tut. Haneke dehnt die Szene, um sie seinem Publikum schmerzhaft zu machen […].“[390] Nach der Vergewaltigung zeigt uns die Kamera Erika, die noch immer reglos am Boden liegt und sich nicht bewegt. Dieses Bild verdeutlicht noch einmal die Brutalität, die diese Filmsequenz mit sich bringt. Walter richtet schließlich noch ein paar Worte aus dem *Off* an sie und verschwindet danach.

> Ich möchte dich bitten, niemanden etwas davon zu erzählen. Ich denke, das ist ja auch in deinem Interesse. Man kann Männer nicht in solchen Dingen demütigen, es ist unmöglich. Kommst du zurecht? Brauchst du irgendwas? Geht’s? Weißt du, bis du heiratest, ist alles wieder gut. Ciao.[391]

[387] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, S. 29.
[388] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[389] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 30.
[390] Ebda, S. 30.
[391] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.

Einige Tage später machen sich Erika und ihre Mutter auf den Weg zum Konzert, für welches im gesamten Filmverlauf geprobt wurde. Zuvor steckt Erika noch ein scharfes Küchenmesser in ihre Tasche. Man weiß nicht, warum sie das tut. Aus Rache an Walter Klemmer, dem Vergewaltiger? Oder fügt sie sich doch wieder selbst einen Schmerz zu? An Erikas Stirn erkennt man noch eine leichte Schramme, jedoch wird sie darauf von niemand angesprochen. Mehrere Leute laufen durch das Konzerthaus, auch Walter Klemmer kommt gut gelaunt an ihr vorbei, grüßt sie mit einem einfachen „Guten Abend Frau Professor, ich freue mich schon auf Ihr Spiel.“[392] Schließlich bleibt Erika alleine im Foyer zurück. Sie holt das Messer aus ihrer Tasche und sticht sich in die Schulter. Sogleich tritt Blut aus der Wunde und durchläuft ihre helle Bluse. Einen Schmerz fühlt sie jedoch nicht.

> Die abschließende Einstellung zeigt das Verschwinden der Heldin, durch drei weitere Türen tritt sie in die Nacht, durch ein letztes symmetrisch komponiertes Bild, aus dem Gefängnis heraus, in das dieser Film sie gesperrt hat. Sie verlässt das Konzerthaus, in die Nacht hinein […] Erika Kohut geht, im Blick der fernen Kamera eine winzige Figur, eine verschwindend Geringe, ins Dunkel, in die Kälte ab.[393]

Im Roman ist diese Schlussszene anders dargestellt. Erika sucht Klemmer auf dem Hof vor der Technischen Universität auf, beobachtet ihn und sticht sich schließlich in die Schulter. Danach geht sie. „Ihr Rücken wird von der immer kräftiger werdenden Sonne leicht angewärmt.“[394] Das Ende im Roman ist von Helligkeit und Wärme gekennzeichnet, im Film dagegen von Kälte und Dunkelheit.

Einen Unterschied gibt es, wie bereits erwähnt, hinsichtlich der Figur Anna Schober. Sie stellt im Film eine Klavierschülerin Erikas dar, die von ihrer ehrgeizigen Mutter zum Klavierunterricht getrimmt wird. Anna Schober tritt dabei gemeinsam mit einem Sängerknaben auf, den sie auf dem Klavier begleitet. Im Roman taucht der Sänger nicht auf, die Klavierschülerin kommt ebenfalls nicht vor. Stattdessen erfährt man von einer Flötisitin. Gleich ist jedoch, dass sowohl die Flötistin als auch die Klavierschülerin Anna Erikas Eifersucht wecken und sich dadurch der Rache ihrer Klavierlehrerin unterziehen müssen. In beiden Fällen scherzt Walter Klemmer mit den Mädchen und muntert sie auf. Erika, sichtlich eifersüchtig, füllt Glasscherben in die Manteltasche, um es ihnen heimzuzahlen. Im Roman nimmt diese Aktion keinen weiteren Verlauf im Geschehen.

---

[392] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[393] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 31.
[394] Jelinek (1983), S. 352.

Im Film ist dies anders. Anna Schober kann durch die Schnitte an der Hand nicht am Abschlusskonzert teilnehmen, für welches sie hart geprobt hat. Auch ihre ehrgeizige Mutter ist dadurch verstört und sucht Erika auf, um sich einen guten Rat zu holen.

> […] Haneke [hat] mit der Figur der Klavierspielerin Anna und deren grausam erfolgsfixierten Mutter, die die mangelnde Schönheit der Tochter durch musikalische Disziplin zu kompensieren müssen glaubt, dem Mutter-Tochter-Paar Kohut ein zweites hinzugefügt, das das Drama der weiblichen Erziehung drastisch genug verdoppelt.[395]

Annas Mutter tritt als sehr ehrgeizige, disziplinierte Figur auf, die den Erfolg ihrer Tochter erzwingen will. Durch die Verletzung der Tochter ist sie am Boden zerstört, lässt es sich aber nicht nehmen, am Abschlusskonzert mit Anna zu erscheinen. Auf diesem übernimmt Erika Annas Part am Klavier. Bei einem Gespräch mit Erika und der Mutter im Foyer des Konzerthauses wird Anna von ihrer Mutter mehrfach ins Licht gerückt und damit gerühmt, dass Anna sehr tapfer sei, trotz ihrer Handverletzung.

5.1.2.3. Zuordnung zu den Adaptionsformen

Die vorherigen Abhandlungen mit dem Film haben gezeigt, dass der Film in vielen Teilen der literarischen Vorlage folgt. Es gibt nur wenige Änderungen, die in der Verfilmung auftreten, wie zum Beispiel die veränderten Schauplätze, die Einschiebung der Figur Anna Schober oder die zum Teil veränderten Charakterzüge der Personen. Der Drehbuchautor Michael Haneke hat sich dabei bewusst an seine Vorlage gehalten. „Ich hab´ die Geschichte ja auch ganz direkt übernommen, habe da und dort – der Dramaturgie zuliebe – ein paar Ellipsen eingebaut, aber im Prinzip hab´ ich mich da eng an die Handlung der Vorlage gehalten.“[396]

Im weiteren Verlauf stellt sich schließlich die Frage, in wie weit sich der Film den einzelnen, bereits angeführten Adaptionsformen, zuordnen lässt. Nimmt man nun Alfred Estermanns Unterscheidung in Betracht, so lässt sich *Die Klavierspielerin* eher dem Typ der *Verfilmung* zuordnen. Michael Haneke übernimmt zwar die Handlung des Romans, verändert jedoch einige Passagen bewusst. Er ‚peppt‘ Figuren und Handlungen auf. Diese Form wird von Estermann auch als „Bearbeitungen für den Film“[397] genannt.

---

[395] Nüchtern (2001): Schubert im Pornoladen, S. 163.
[396] Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 180.
[397] Estermann (1965), S. 206.

Untersucht man Franz-Josef Albersmeiers Adaptionsformen, so lässt sich *Die Klavierspielerin* zu einem gewissen Grad der *getreuen Adaption* zuordnen. Fakt ist, dass sich Haneke an der Originalfassung orientiert, jedoch einige Passagen im Film verändert. Er verfolgt das Ziel, sich eng an die Vorlage zu halten. Alle weiteren Typen, die von Albersmeier genannt werden, treffen auf diese Verfilmung nicht zu und werden demnach nicht näher angeführt.

Anhand Michaela Mundts Adaptionsformen kann man *Die Klavierspielerin* am ehesten der *analogen Wiedergabe* zuordnen. Dabei wird die literarische Botschaft neu formuliert. Jedoch ist auch anzumerken, dass Michael Haneke einige Veränderungen im Film vornimmt und eine exakte Zuordnung zu diesem Typ somit strittig ist. Man kann nicht von einer *konzeptionellen Interpretation* sprechen. Diese sieht vor, bestimmte Strukturen und Elemente auszuwählen und diese zu ergänzen. Michael Haneke hält sich bewusst an die literarische Vorlage und verändert nur minimal Elemente. Auch die Form der Eigenständigkeit trifft auf *Die Klavierspielerin* nicht zu, da der Film selbst keine originäre Botschaft als Signal vermittelt.

Betrachtet man nun Helmut Kreuzers Einteilung der Adaptionsformen, so kann man *Die Klavierspielerin* als *Aneignung von literarischem Rohstoff* ansehen, denn die Verfilmung von Haneke kann sehr wohl als Literaturverfilmung angesehen werden. Zu beachten ist jedoch, dass der Film den Bezug zur Romanvorlage beibehält. Ebenso kann die Verfilmung von Haneke dem Typ der *Illustration* zugeordnet werden, da sie sich so gut wie möglich an den Handlungsablauf und die Figurenkonstellation ihrer Vorlage hält. Ebenso werden mehrmals Passagen aus dem Roman direkt in den Film übernommen. Auch der Typus der *interpretierenden Transformation* kann in gewisser Weise zutreffen, denn es werden Sinn und Wirkungsweise der Vorlage erfasst und danach in den Film übertragen. Das ‚neue' Werk ist dem Original sehr nahe. Die Adaptionsform der *transformierenden Bearbeitung* trifft auf *Die Klavierspielerin* überhaupt nicht zu, denn es wird nicht mehr auf die Abweichungen, sondern auf die Übereinstimmungen geachtet. Auch die *Dokumentation* als Typ kann nicht auf diese Verfilmung angewendet werden.

Hinsichtlich Walter Hagenbüchles Adaptionsarten kann der Film *Die Klavierspielerin* der *stofforientierten Adaption* oder auch *Metaphrase* zugeordnet werden, denn dieser Typ hat das Ziel einer möglichst präzisen Übernahme des Originals. Wie bereits erwähnt, sieht es Haneke vor, sich an der literarischen Vorlage zu orientieren und möglichst werkgetreu zu verfilmen.

Zusammenfassend kann man nun sagen, dass es sehr schwierig ist, die Verfilmung einer einzigen Adaptionsform zuzuordnen. Erkennen kann man jedoch, dass sich Haneke ziemlich genau an die Vorlage hält und nur einige Elemente verändert. Aus diesem Grund lässt sich *Die Klavierspielerin* nur den Typen zuordnen, die sich näher mit einer werkgetreuen Transformation befassen. Neben den vielen aus der Vorlage getreu übernommenen Szenen treten auch einige Veränderungen hinsichtlich der Figuren und Schauplätze auf.

5.1.3. Charakterisierung der Hauptfiguren

Einen großen Unterschied zwischen Roman und Film kann man darin erkennen, dass in der literarischen Vorlage die Figuren ununterbrochen auf eine sehr sarkastische und bittere Weise *beurteilt* werden. In der Literatur ist das einfach, im Film jedoch so nicht möglich. Zuerst ist nämlich nur das Bild, eins zu eins. Durch Montage, Dramaturgie und verschiedene Konstellationen ist es schließlich auch möglich, im Kino zu *beurteilen*. Das Bild als solches ist jedoch zunächst neutral.[398] Die gesamte Geschichte bzw. Filmhandlung dreht sich um die drei Hauptpersonen: Erika Kohut, ihre Mutter und Walter Klemmer. Deren Beziehung wird in der Verfilmung am stärksten behandelt und stellt somit das Zentrum der Handlung dar.

Die Dame, die im Mittelpunkt des Geschehens steht, ist Erika Kohut. Dargestellt wird sie von Isabelle Huppert. Sie gilt als „die ideale Haneke-Besetzung“[399], ihr Spiel wird in den Rezensionen mehrfach gelobt, auch von Elfriede Jelinek selbst. „Meine Literatur ist […] stark typisierend, und Isabelle Huppert hat das eigentlich geschafft, durch diese extreme Starrheit eine Unverwechselbare zu sein […]. Sie spielt absolut traumwandle-

[398] Vgl. Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 178.
[399] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 26.

risch, ich wüsste derzeit keine bessere Schauspielerin.“[400] Im Roman wird sie eingeführt als „kleine[r] Wirbelwind“[401], der stets darauf bedacht ist, „der Mutter zu entkommen“[402]. Bereits zu Beginn des Romans erfährt man, dass Erika als Klavierlehrerin tätig ist und dass sie „auf das Ende der Dreißig zu[geht]“[403]. Außerdem wohnt sie mit ihrer Mutter gemeinsam in einer Wohnung und wird als eitel beschrieben. Gleich zu Beginn gerät sie mit ihrer Mutter in einen Machtkampf, der in liebevolle Liebkosungen übergeht. Mehrmals wird im Roman betont, dass Erika ihre Mama liebhat.

Im Film dagegen erfährt man erst im Laufe der Geschichte mehr über die Person Erika Kohut. Eine Frau mittleren Alters mit brünetten Haaren, altmodisch bekleidet, die Haare nach hinten zusammengesteckt, aber doch hübsch, betritt die Wohnung. Ebenso wie im Roman gerät sie gleich zu Beginn des Films in einen Machtkampf mit ihrer Mutter, der schließlich auch in Liebesbeteuerungen der Tochter endet. Im weiteren Verlauf erfährt man schließlich, dass Erika den Beruf der Klavierlehrerin ausübt. Sie unterrichtet „ungeduldig, freud- und emotionslos, ihre Schüler“[404].

Im Roman erfährt man bereits sehr früh von Erikas Selbstverletzungen und dem Drang des Zuschauens, welchen sie in Peepshows völlig auskostet. Ebenso wird erzählt, dass Erika keinen Mann mehr über sich haben möchte, denn sie selbst ist die Herrin. Sie wird beschrieben als ‚Standardfrau“, „[s]ie selbst ist alles, nur nicht schön. Talentiert ist sie, dankeschön, bitteschön, aber nicht schön. Sie ist eher unscheinbar und bekommt das auch von ihrer Mutter dauernd versichert, damit sie sich nicht doch für schön halte“[405]. Walter Klemmer zeigt bereits beim Kammerkonzert sein Interesse an Erika, die jedoch zunächst abweisend reagiert. Beim alljährlichen Hauskonzert bei den Pljonskis trifft Erika in der Verfilmung das erste Mal auf Walter Klemmer, den sie zuerst mit Achtung begegnet. Schließlich kann man aber erkennen, dass sie „von dem forschen, ironischen Auftreten des jungen Mannes auch fasziniert“[406] ist. Während Walter Klemmer am Klavier die Schubert-Sonate spielt, zucken ihre Mundwinkel, fast so als könne man ein Lächeln erkennen. Im darauffolgenden Unterricht mit Anna Schober wirkt sie sehr genau und streng. Ihr Leben wird, ebenso wie im Roman, stets von ihrer Mutter kontrolliert. Erika scheint daraufhin einer Verpflichtung unterlegen zu sein: sie sucht einen Pornoshop auf und ergötzt sich der pornografischen Bilder. „Vor ihnen kommt sie zur Ruhe,

[400] Jelinek (2001): „… dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“, S. 120-121.
[401] Jelinek (1983), S. 7.
[402] Ebda, S. 7.
[403] Ebda, S. 7.
[404] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 14.
[405] Jelinek (1983), S. 104.
[406] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 15.

bestraft-belohnt mit dem Anblick vervielfachter kommerzieller Kopulationen. Was Erika sucht […] ist ein sinnliches Erlebnis […].“[407] In weiterer Folge wird der Klavierunterricht Erikas durch Klemmer gestört. Er will sich für ihre Meisterklasse bewerben, sie tritt ihm konsequent gegenüber und erklärt ihm die Aufnahmekriterien in einem strengen Ton. Während der Aufnahmeprüfung blendet die Kamera Erika ein, die dem Spiel gespannt folgt. Ihre Augen und der Mund zucken dabei, man könnte meinen, sie ist von Klemmers Spiel begeistert, jedoch gibt sie das in weiterer Folge nicht zu und äußert sich negativ gegenüber Walter. Ihre Aussagen sind sehr herablassend. Erika führt im Film zwei Leben: das öffentliche und das geheime. Zuhause schneidet sie sich heimlich mit einer Rasierklinge in ihre Vagina, „um Triebabfuhr zu gewährleisten […], um sich im Schmerz immer wieder ihres Lebens zu vergewissern“[408]. Gestört wird sie durch die Rufe der Mutter. Erika verhält sich in dieser Situation wie ein junges Mädchen, das im abgesperrten Raum eine verbotene Tat vollzieht.

Im Roman beurteilt ein Schüler Erikas in weiterer Folge auf Filmfotos vor dem Kino nackte Frauen, daraufhin wird er im Klavierunterricht von Erika gedemütigt. „Erikas Schüler wird heute herabgewürdigt und damit bestraft. Erika schlägt locker ein Bein über das andere und sagt etwas voll Hohn über seine nur halb gargekochte Beethoven-Interpretation. Mehr ist nicht nötig, gleich wird er weinen.“[409] Diese Aktion lässt ihren konsequenten, strengen Charakter durchblicken, denn sie duldet es nicht, wenn sich Schüler an nackten Frauen ergötzen und diese anschließend beurteilen. Auch im Film handelt sie ähnlich und terrorisiert den Schüler im Unterricht. Sie verhöhnt und verachtet ihn, lässt ihn seine Aktion bitter bereuen. Auch im darauffolgen Klavierunterricht mit Klemmer verhält sie sich sehr ablehnend. Sie dreht sich von ihrem Schüler weg und sagt in einem schroffen Ton: „Sie wissen, dass ich gegen Ihre Aufnahme votiert habe? Ich glaube nicht, dass Sie ernsthaft an der Musik interessiert sind. Sie sind bloß am Erfolg interessiert, den sie Ihnen bringt.“[410] Klemmer dagegen bekundet seine Zuneigung zu ihr, doch sie verhält sich abweisend ihm gegenüber.

> Zugleich gibt sie selbst, befreit von der Moral, mit der sie anderen das Leben schwer macht, ihren erotischen Phantasien freien Lauf: Sie stellt Klemmer nach […] und nachts beobachtet sie Fremde beim Geschlechtsverkehr, in einem schäbigen Autokino […].[411]

[407] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 15.
[408] Ebda, S. 16.
[409] Jelinek (1983), S. 137.
[410] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[411] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 17.

Dadurch befriedigt sie ihren Drang: dem Zuschauen und Beobachten. Ansonsten spürt sie nichts, außer den Drang, ihre Blase zu entleeren. Zu Hause angekommen wird sie von ihrer Mutter geohrfeigt.

Im Roman geht sie im Klavierunterricht ebenfalls auf Abstand zu Klemmer, der stets versucht, an sie heranzukommen. Doch sie gibt sich kalt, lässt ihre Gefühle anfangs nicht zu, wünscht sich jedoch, dass ihr Walter zu Füßen liegt. Ihr Erscheinungsbild wird im Roman als alternd dargestellt, im Film dagegen ist Erika eine hübsche Frau.

> Erikas Gesicht beginnt, von seiner späteren Verwesung gezeichnet zu werden. Ihre Gesichtshaut legt sich zu Falten zusammen, die Augenlider wölben sich schwach wie ein Blatt Papier unter Hitzeeinwirkung, das zarte Gewebe unter den Augen kräuselt sich bläulich. Über der Nasenwurzel zwei scharfe Knicke […]. Im Haar weiße Einzelfäden […], unaufhörlich vermehrend […].[412]

Stets tritt sie sachlich auf und liebt es, ihre Schüler zu demütigen. Außerdem ist sie eine Beobachterin und Zuschauerin. Sie spioniert Klemmer sogar nach, um sicherzugehen, dass er nach der Klavierprobe auch nachhause geht. Ihren Drang befriedigt sie in weiterer Folge damit, dass sie einem Liebespaar im Prater nachspioniert und dieses schließlich beim Geschlechtsakt beobachtet. Dabei verspürt sie keine Lust, sondern den Drang, ihre Blase zu entleeren. Die Mutter wartet währenddessen zuhause auf ihre Tochter. Erika versucht ständig, aus dieser Muttergewalt auszubrechen, indem sie ihrer Mutter etwas vorlügt. Als Erika schließlich in die Wohnung zurückkehrt, entsteht erneut ein Ringkampf der beiden. Diesmal endet er jedoch nicht in Liebkosungen.

Daraufhin erfolgt im Roman die Musikprobe im Turnsaal. Erikas Eifersucht wird geschürt, da Klemmer mit anderen Mädchen scherzt und lacht. Sie lässt sich jedoch nichts anmerken, bleibt wie immer verhalten. Nachdem Klemmer letztendlich auch mit der Flötistin geflirtet hat, stürmt Erika aus dem Saal, um einen Racheakt durchzuführen. Sie zertritt ein Wasserglas und steckt es in die Manteltasche der Flötistin, das Ziel vor Augen, dass die Scherben nicht zu klein sind und noch ordentlich stechen. Daraufhin betritt sie wieder den Turnsaal und ignoriert Klemmer. Nachdem sich die Schülerin schließlich geschnitten hat, entflieht Erika der Situation und begibt sich auf die Toilette. Im Film verhält sich Erika ähnlich. Während der Probe dreht sie sich mehrmals zu Klemmer um, welcher gerade mit zwei Mädchen flirtet. Jedoch verfolgt sie das Ziel, sich nichts anmerken zu lassen. Danach redet sie in einem strengen Ton mit Anna Schober, die von Durchfall geplagt ist und zu spät zur Probe erscheint. „Darf ich fragen, was Sie verhindert hat? Jetzt hör auf mit dem Zirkus, was war los? Mit solchen Nerven wird man nicht

[412] Jelinek (1983), S. 145.

Pianistin.“[413] Die sichtlich nervöse Anna wird schließlich von Walter aufgemuntert, wobei man klar die Eifersucht erkennen kann, die in Erika aufkommt. Sie beobachtet die beiden mit verschränkten Händen, ihr Gesichtsausdruck ist abwertend. Nach einiger Zeit verlässt sie schließlich die Probe, denn Walters Verhalten „weckt Eifersucht, Fassungslosigkeit – und Lust auf Rache“[414]. Ebenso wie im Roman füllt sie Glasscherben in die Manteltasche der Klavierschülerin, wohl weiß sie über die Folgen Bescheid. Dieser Racheakt führt schließlich zum ersten Liebesakt zwischen Klemmer und Erika in der Toilette. Zuerst leitet Klemmer den Akt, doch Erika will schließlich die Macht über das Geschehen haben. Dabei bricht sie mehrmals den sexuellen Kontakt ab und lässt Klemmer kurz vor dem Höhepunkt stehen. Dadurch testet sie ihre Macht über Walter. Sie will Meisterin, Herrin sein, diejenige, die Befehle gibt. Sie erklärt ihm, dass er Anweisungen erhalten werde, wie er mit er umgehen darf. „Verstockt, verklemmt ist Erika wohl, daran hat sie schwer zu tragen; gern würde sie sich ändern, öffnen können […]. Aber die einzige Pose, die ihr zu bleiben scheint, ist die Erstarrung […], eine Absage an die Kommunikation […].“[415] Das erste Mal trägt sie im Film das Haar offen, ihr Kleidungsstil ist anders und sie trägt einen roten Lippenstift. Im Roman folgt Klemmer gleich wie im Film Erika auf die Toilette und will sie verführen. Ebenfalls will sie die herrschende Kraft sein und bricht die Masturbation kurz vor dem Höhepunkt ab. Sie verhält sich sehr abwertend, wäscht sich die Hände und öffnet daraufhin die Toilettentür. Jeder könnte nun Klemmer, völlig entblößt, dastehen sehen. In beiden Medien quält sie so ihren Schüler, befriedigt jedoch gleichzeitig ihren Drang: dem Zuschauen. „Je weniger Isabelle Huppert um der Schau willen spielt, je weniger sie sich ‚entäußert‘ […], desto dichter, desto drängender scheint ihre Performance zu werden.“[416] Auch in der darauffolgenden Filmsequenz verhält sie sich kühl gegenüber Klemmer. Sie demütigt ihn während des Klavierunterrichts, blockt immer wieder seine Annäherungsversuche ab. Sie wirkt kühl und distanziert, verabreicht ihm schließlich den Brief, wehrt sich aber weiterhin gegen Klemmers Liebkosungen und macht ihm klar: „Ich habe keine Gefühle Walter, schreiben Sie sich das hinter die Ohren und sollte ich welche haben, werden Sie nie über meine Intelligenz siegen.“[417] Ihr Auftreten ist abermals modern, schöne Kleidung, offene Haare, außerdem trägt sie einen farbenfrohen Hut. Auch im

[413] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[414] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 20.
[415] Ebda, S. 24.
[416] Ebda , S. 24.
[417] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.

Roman wird davon berichtet, dass sie sich für Klemmer nett kleidet. Ebenfalls entzieht sie sich Klemmers Annäherungsversuchen, ständig schweift sie mit Gesprächen über musikalische Meister ab. Demütigungen und Beleidigungen gehören in beiden Medien zu ihren Lieblingseigenschaften. Insgeheim erwünscht sie sich aber Liebe von Walter, jedoch würde sie das niemals laut aussprechen. Dafür ist sie zu sehr verklemmt und in ihre Sachlichkeit verbissen. Ebenso wie im Roman, folgt auch in der Verfilmung Klemmer Erika nachhause. Sie widersetzt sich ihrer Mutter und verschanzt sich mit Klemmer in ihr Zimmer. Der Mutter wird der Zugang versperrt. So versucht sie, der mütterlichen Spionagegewalt zu entfliehen. Klemmer verliest schließlich den Brief vor. Sehr schockierend sind Erikas Anweisungen. Ihre sadomasochistischen Eigenschaften treten in den Mittelpunkt, denn sie will von Klemmer geknebelt und geschlagen werden. Dadurch möchte sie sich fügen, für alle unliebsamen Taten bestraft werden. Während Klemmer den Brief verliest, sitzt Erika stumm da. Danach holt sie unter dem Bett einen Schuhkarton hervor und breitet ihre ‚Spielsachen' auf dem Boden aus – Seile, Stricke, Handschellen befinden sich darin. Schließlich kommt sie zu Wort.

> Bist du böse auf mich? Ich hoffe nicht. Der Brief ist nicht sehr gut geschrieben, ich weiß. Ich bin Pianistin, bin eben keine Dichterin. Und letztlich ist der Bodensatz der Liebe immer banal. Naja, du kannst dir alles in Ruhe überlegen, du hast ja meine Telefonnummer. Ich sagte ja schon, ich will alles was du willst.[418]

Sie erklärt Klemmer, dass sie die Sehnsucht nach Schlägen bereits seit einigen Jahren in sich trägt. Walter kann ab jetzt über sie frei entscheiden, er kann aussuchen, was sie anzieht und sie schlagen, wann immer er will. „Erika führt durch und leitet in die Wege, sie plant und inszeniert die Dinge, die auf den Vollzug ihrer Liebe hinarbeiten sollen.“[419] So erklärt sie ihre Wünsche und ihr Begehren, das erste Mal erfolgt eine Öffnung ihrer Person. Sie will sich ihrem Schüler unterwerfen, er jedoch ist fassungslos und verschwindet. Auch im Roman verläuft diese Szene so. Erika wünscht sich anstatt der Schläge seine Liebe. Danach legt sie sich wie gewohnt in das gemeinsame Ehebett zu ihrer Mutter. Erika muss sich Vorwürfe von ihrer Mutter anhören, danach stürzt sie sich auf ihre Mutter, ein Liebesangriff findet statt. Sie beteuert mehrmals ihre Liebe zu ihr und küsst ihre Mutter. Dadurch wird ihre Sehnsucht nach Zuneigung gezeigt. Auch im Roman handelt Erika gleich wie im Film.

In der darauffolgenden Filmszene ist Erika erstmals die Aktive. Sie sucht Klemmer während des Eishockeytrainings auf und begibt sich mit ihm in den leeren Geräteraum.

---

[418] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.

[419] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 28.

„Erika hat beschlossen, Walter zu verführen, mit sich machen zu lassen, was er verlangt. Sie will Sex, um ihre lädierte Liebe zu kompensieren […].“[420] Sie wirkt sehr verletzend, sie fleht um Verzeihung und appelliert an ihre Liebe. Sie ist die treibende Kraft. Walter ist überfordert, er versagt und Erika übergibt sich. Sie wäscht sich ihr Gesicht und sagt. „Ich bin wieder sauber, wie ein Baby, innen so wie außen, alles für dich und durch dich, Liebster. Gefällts dir, wenn ich dich so nenne? […] Ich geb dir jeden Namen, den du willst. Und wir spielen was du willst.“[421] Durch ihre Öffnung will sie sich Klemmer ganz hingeben, doch es ist bereits zu spät. Im Roman erfolgt diese Szene im Kabinett der Putzfrauen. Ebenso ist Erika die Aktive, diejenige, die das Geschehen vorantreibt. Schließlich regt sich bei ihm nichts. „Erika sieht als den tiefsten Liebesbeweis: das Nichtgelingen.“[422] Sie bekundet ebenfalls ihre Liebe zu ihm.

Im Film erfolgt schließlich die Vergewaltigung Erikas. Klemmer kommt nachts in die Wohnung der Kohuts. Mehrmals betont Erika, dass sie sich bereits entschuldigt hat bei ihm. Sie steht nur stumm dar und lässt die Schläge Walters über sich ergehen. Blutüberströmt liegt sie am Boden, sie fleht, dass er endlich aufhören soll. Für einen kurzen Moment entblößt sie sich vor Walter, ihre rechte Brust ist zu sehen. Sie wirkt teilnahmslos, gibt Walter in allem Recht. Eine Machtumkehrung findet statt, Erika ist nun die gedemütigte Person, Walter der Herr der Situation. Während der Vergewaltigung bleibt Erika stumm am Boden liegen, sie spürt nichts, kein Gefühl ist zu erkennen. Verletzend stöhnt sie „Hör auf bitte!“[423] Am nächsten Tag verletzt sich Erika erneut selbst, sie sticht sich im Foyer des Konzerthauses das mitgebrachte Messer in die Schulter, fühlt abermals keinen Schmerz. Im Roman erfolgt die Vergewaltigung ebenfalls ähnlich. Sie weint, versucht, ihn gnädig zu stimmen und spürt schließlich nichts, liegt nur da. Am nächsten Tag sticht sich Erika schließlich vor der Technischen Universität mit dem Küchenmesser in die Schulter, anstatt Klemmer zu verletzen. Danach geht sie wieder nachhause, zu ihrer Mutter.

Walter Klemmer wird gespielt von Benoît Magimel. Im Film ist Klemmer eine „Frohnatur, ein ‚Gewinner‘, egozentrisch und aufsässig, sympathisch nur auf den ersten Blick

[420] Ebda, S. 29.
[421] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[422] Jelinek (1983), S. 305.
[423] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.

– je genauer man ihn ansieht, desto dubioser erscheint er“[424]. Zum ersten Mal tritt er beim alljährlichen großbürgerlichen Hauskonzert in Erscheinung. Zu diesem Event erscheinen auch Erika und ihre Mutter, die Walter von Anfang an ignorieren und ihm mit Abweisung gegenüber treten. Man kann jedoch erkennen, dass Erika von der Person Klemmer angetan ist. Im Laufe des Abends spielt er schließlich eine Schubert-Sonate auf dem Klavier. Erika, die im Publikum Platz nimmt, ist fasziniert von seinem Spiel und man kann eine Andeutung eines Lächelns in ihrem Gesicht erkennen. Walter Klemmer tritt im Film als hübscher junger Mann, mit blonden Haaren und blauen Augen, auf. Er wirkt zu Beginn sehr sympathisch und nett. Auch im Roman wird er als „hübsche[r] blonde[r] Bursche“[425] dargestellt, außerdem ist er in „Maßen modisch. […] in Maßen intelligent“[426]. Seine Person tritt im Roman bereits früher in die Geschichte ein. Klemmer nimmt Klavierunterricht bei Erika und wird zugleich als „fleißiges Lieschen“[427] beschrieben. Weiters studiert er an der Technischen Universität in Wien, ebenso ist dies der Fall im Film. Seine Freizeit gilt dem Paddeln. Im Film hingegen ist er Eishockeyspieler im Wiener Eislaufverein. Im Roman ist bereits sehr früh von einer Zuneigung zu seiner Lehrerin zu lesen, auch die Mutter bemerkt dies: „Mir scheint gar, dieser fesche Kerl ist in dich verliebt […].“[428] Während des Kammerkonzertes mustert Walter sorgsam Erikas Körper von hinten. Er ist begeistert von ihrer Technik und ihrer Statur, jedoch könnte man auch einiges an ihr verändern. Aber gerade ihre Imperfektion macht sie so interessant, dass Klemmer sich heimlich in sie verliebt. Er möchte sie bald einmal küssen, ihr Lehrer sein. Danach lässt er sie für eine junge Frau wieder fallen. Bereits diese Phantasien lassen die Figur des Walter Klemmer unsympathisch wirken. Nach dem Klavierspiel erfolgt eine Pause, in der Klemmer das Gespräch mit Erika sucht. „Herr Klemmer […] strahlt sie aus festlich gestimmten blauen Augen an. Er greift mit beiden Händen nach einer Pianistinnenhand und sagt küssdiehand und dass er über gar keine Worte verfügt, Frau Professor.“[429] Während der Pause sucht er ständig ihren Kontakt, man erfährt von der Faszination, die der Schüler für seine Lehrerin empfindet. Sie unterhalten sich über Musik und große Meister. „Erika will bei Klemmer

[424] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 15.
[425] Jelinek (1983), S. 38.
[426] Ebda, S. 82.
[427] Ebda, S. 38.
[428] Ebda, S. 40.
[429] Ebda, S. 87.

einige Gefühle herausschinden […]. Das Interesse des jungen Mannes erwacht sofort neu und grell.“[430]

Wie bereits erwähnt, ist Walter Klemmers Auftreten im Film etwas verändert, denn man bekommt von Beginn an einen sympathischen Kerl vor das Auge gesetzt. Michael Haneke versucht von Anfang an, die Figur Walter Klemmer positiv zu behaften, indem er ihr Glaubwürdigkeit und Sympathie schenkt. Haneke sagt dazu selbst in einem Interview. „Benoît Magimel und ich haben uns über weite Strecken bemüht, Klemmer verständlich zu machen, da nicht einfach ein Arschloch hinzustellen.“[431] Was ihnen auch gelingt. Im Film erfährt man ebenfalls beim Kammerkonzert, dass Klemmer sich sehr zu Erika hingezogen fühlt. Während Erika am Klavier spielt wird sie von ihm beobachtet. Die Kameraeinstellung rückt dabei zweimal seinen Kopf ins Bild. An Walters Gesichtsausdruck erkennt man die Faszination, die er für Erika aufbringt, seine Mundwinkel zucken, seine Augen strahlen. Als das Klavierduett zu Ende ist ruft er „Bravo, Bravo!“[432] In der Pause sucht er schließlich das Gespräch mit ihr und küsst ihre Hand mit den Worten „Nehmen Sie es bitte nicht als Aufdringlichkeit, wenn ich mir erlaube die Hand zu küssen, die Bach so spielt.“[433] Ebenso wie im Roman unterhalten sie sich über Musik und die alten Meister. Klemmer wirkt sehr nett, zuvorkommend und interessiert. Man hat einen positiven Eindruck von dieser Person. Nach der Pause entschließt er sich, anstatt Schönbergs 33b sein Lieblingsstück von Schubert zu spielen: Scherzo aus der Sonate in A-Dur. Damit wendet er sich an Erika und möchte sie beeindrucken. Was ihm schließlich auch gelingt.

Im Roman gibt sich Klemmer nicht geschlagen und zeigt auch im darauffolgenden Klavierunterricht seine Faszination für Erika. Die beiden unterhalten sich erneut über Musik: Schubert, Beethoven und Bach. Seine negative Konnotation erhält Klemmer schließlich, indem er als Streber, als „Vorzugsschüler“[434] und „Besserwisser“[435] beschrieben wird. Immer wieder sucht er Erikas körperliche Nähe und möchte sie mit den Gesprächen über Schubert und Beethoven beeindrucken. Erika verhöhnt ihn jedoch und so ist sein Kampfgeist umso mehr geweckt. „[…] Walter Klemmer ist recht verliebt. Zwar nicht zum ersten Mal, doch bestimmt nicht zum letzten Mal.“[436] Danach erfährt

[430] Jelinek (1983), S. 92.
[431] Grissemann (2001): „…einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 178.
[432] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[433] Ebda.
[434] Jelinek (1983), S. 142.
[435] Ebda, S. 143.
[436] Ebda, S. 151-152.

man von Klemmers Frauen, die er zuvor hatte. „Walter Klemmer […] überdenkt gründlich jene Frauen, die er schon besessen und dann zu Billigpreisen wieder abgestoßen hat.“[437] Diese Beschreibung lässt ihn erneut negativ und unsympathisch wirken.

Im Film wird schließlich die Szene eingeschoben, in welcher sich Klemmer für Erikas Meisterklasse bewirbt. Dadurch möchte er ihr beweisen, dass er ein guter Pianist ist. Ebenso kann er so in ihrer Nähe sein und um sie buhlen. Obwohl er sehr gut spielt, äußert sich Erika nicht sehr positiv über ihn. Klemmer schafft schließlich den Einzug in die Meisterklasse. Mehrfach versucht er Erika für sich zu gewinnen.

> Ich hab´ mir Ihre Aufmerksam erkämpft, Erika. Geben Sie mir eine Chance. Ich weiß, dass ich Ihnen nicht so gleichgültig bin, wie sie vorgeben möchten. Ich hab mein Studium für Sie vernachlässigt. Das ist die Wahrheit. Auch wenn sich das für Sie albern anhört. Seit dem Hauskonzert bei den Plonjskis, da sitzen Sie in meinem Kopf wie die Schraube in der Mutter.[438]

Klemmer gibt seine Zuneigung zu seiner Lehrerin offen zu. Auch zu anderen Mädchen ist er sehr nett, denn er tröstet die traurige Anna Schober, die bei der Probe sehr nervös ist. Auch im Roman scherzt er stets mit anderen weiblichen Personen. Er gefällt sich in seiner Rolle, von Mädchen stets Beachtung zu erhalten. Der Roman lässt ihn dadurch als Frauenheld erscheinen, er mustert während den Proben sogar die weiblichen Körper. Vor allem schürt Walter aber damit Erikas Eifersucht. Schließlich startet er in der Toilette die Offensive und küsst Erika. Er möchte sein Begehren endlich in die Tat umsetzen und Erika verführen. Doch sie macht ihm einen Strich durch die Rechnung und bestimmt die Situation. Er beteuert seine Liebe zu ihr, indem er sich Erika fügt. Auch den Abbruch nimmt er ihr nicht übel, sondern überspielt die Situation in sportlicher Manier. Er beginnt laut zu lachen und tätigt sportliche Übungen. Dadurch erscheint er im Film das erste Mal befremdlich und komisch. Im Roman wird diese Szene ähnlich dem Film dargestellt. Jedoch kommt im Buch die gewaltsame Art des Schülers mehrfach zur Aussprache, da er an Erika sehr ‚hart‘ herangeht und sie nach ihrer Abwehr sogar beschimpft. Dadurch wirkt die Situation beängstigend.

Im Film erfolgt danach der Klavierunterricht, Klemmer wirkt gekränkt, da er von Erika gedemütigt wird, jedoch bekundet er erneut seine Zuneigung. „Warum wollen Sie kaputt machen, was uns verbindet? […] Wenn ich Sie ansehe, dann fällt es mir schwer der Versuchung zu widerstehen, Sie auf den Hals zu küssen. Darf ich Sie auf den Hals küs-

[437] Jelinek (1983), S. 154.
[438] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.

sen, Erika?“[439] Immer wieder ergreift er die Initiative, er will zu ihr durchdringen. In weiterer Folge versucht er sogar sie zu umarmen, wird jedoch abgeblockt, beteuert aber trotzdem seine Liebe zu ihr. Walter Klemmer ist stets derjenige, der das Geschehen vorantreibt, indem er immer wieder versucht, bei Erika zu punkten und sie zu verführen. Im Roman ist dies anders, mehrmals wird betont, dass Erika Klemmer nicht reizt, sondern er will sie einfach ‚besitzen, denn „[…] sie reizt ihn nicht eigentlich, und er weiß nicht, ob er sie aufgrund ihres Alters oder ihrer fehlenden Jugend nicht begehrt. [Er] ist zielstrebig darauf bedacht, das reine Fleisch an ihr zum Vorschein zu bringen […]“[440]. Im Roman ist Klemmer beim Verlesen des Briefes anfangs erschrocken, danach findet er es witzig und lacht laut. Beim Strafen hören seine Grenzen auf, denn „strafen würde er niemals, der großherzige junge Mann, dem es zu schwer fiele“[441]. Danach kommt erneut sein grausiger Charakter durch, er verspottet Erika. Diese Szene wird auch in den Film übertragen und verläuft ähnlich wie im Roman. Man merkt ebenfalls Walters Entsetzung. „Soll ich das ernst nehmen? Machst du dich lustig über mich? Willst du eine Ohrfeige?“[442] Sein Charakter zeigt erstmals aggressive Eigenschaften, er schreit mit Erika. In seiner Fassungslosigkeit beteuert er noch einmal, dass er Erika geliebt hat, ihm aber mittlerweise vor ihr graust.

Im Film lässt sich Klemmer schließlich erweichen und gesteht Erika im Abstellraum im Eishockeyverein erneut seine Liebe. Zum ersten Mal unterwirft sie sich ihm, dieser Vordrang ihrerseits lässt Klemmer schließlich versagen. In dieser Sequenz ist Walter fordernd und bestimmend. Sein Versagen demütigt ihn so sehr, dass er rachesüchtige Eigenschaften in sich aufbaut.

> Klemmer erlebt im Scheitern an Erika eine sexuelle Niederlage, die ihm – der sich überall zum womanizer stilisiert – einen schmerzhaften Riss im Selbstbild zufügt. Die offene Wunde lässt nun ihn zu Erika zurückkehren, in dem vagen Streben nach ‚Rache‘, einer neuerlichen Machtumkehrung, eines verspäteten sexuellen Vollzugs.[443]

Während der Vergewaltigung tritt er abwechselnd fürsorglich und brutal auf. Walter schlägt Erika, daraufhin fragt er, ob sie was brauche, ob es ihr gut geht. Er behandelt Erika, als sei sie eine ‚Puppe‘, er dringt in sie ein, während sie fast leblos am Boden liegt. Der anfangs sympathische Charakter verschwindet mit einem Schlag und man

[439] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[440] Jelinek (1983), S. 251.
[441] Ebda, S. 271.
[442] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[443] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 29.

spürt eine gewisse Ablehnung gegen diese Person. Die Kameraeinstellung zeigt die Vergewaltigung in einem dramatischen Licht. Auch im Roman verhält sich Klemmer gewalttätig, er schlägt Erika und vergewaltigt sie auf dem Boden. Walter tritt am Ende der Geschichte sowohl im Film als auch im Roman so auf, als wäre zwischen ihm und Erika nichts vorgefallen. Er scherzt und lacht mit anderen Leuten. Dadurch verspürt man eine gewisse Ablehnung gegenüber dieser Person.
Fakt ist, dass die Persönlichkeit Walter Klemmers im Roman von Beginn an etwas Befremdliches aufweist. Als Leser tritt man ihm eher mit Verachtung entgegen, er wirkt oft gewaltsam und eigensinnig. In der Verfilmung dagegen wertet Haneke die Figur Walter Klemmers mehrfach auf. Elfriede Jelinek nimmt in einem Interview dazu Stellung. „Magimel [hat] als Schauspieler unglaublicherweise das […], was man als Sportler braucht: Er startet immer wie zu einem Hundertmeterlauf […]. Er bündelt sich und rast dann einfach los […]. [Er ist] derjenige, der immer startet, aber nirgendwo ankommt."[444]

Die dritte Person, die aktiv am Geschehen beteiligt ist und in dieses auch mehrmals eingreift, ist Erikas Mutter. Gespielt wird sie von Annie Girardot. Erst einige Tage vor Drehbeginn übernimmt sie die Rolle. Aus diesem Grund wird ihr Spiel teilweise als problematisch angesehen. „Ihr erstaunlich eintöniges Spiel besitzt nicht die nötige Tiefe, um den schmalen Grat zwischen Melodram und Groteske sicher zu beschreiten. Sie wirkt oft zu laut, zu schrill, unvorbereitet."[445] Im Roman wird die Rolle der Mutter mehr in das Zentrum gerückt, da die Mutter-Tochter-Beziehung das eigentliche Thema darstellt. Im Film hingegen findet man die Mutterfigur mehr im Hintergrund auf, sie tritt nur beiläufig in das Hauptgeschehen Erika – Walter ein. Sehr wohl erfährt man bereits zu Beginn des Filmes von der Brutalität der Mutter gegenüber Erika. Diese ist stets darauf bedacht, ihre Tochter zu schützen und sie auf Schritt und Tritt zu verfolgen. Als Erika zu spät nach Hause kommt wird sie von ihrer Mutter bereits erwartet. Ein Kampf zwischen den beiden beginnt, beide fallen sich danach jedoch wieder in die Arme. Ebenso wird diese Szene im Roman dargestellt. Sie wird als „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person"[446] eingeführt. Ihr Aussehen wird als ältlich beschrieben. „Die Mutter könnte, was ihr Alter betrifft, leicht Erikas Großmutter sein."[447] Auch

[444] Jelinek (2001): „…dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist", S. 132.
[445] Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang , S. 27.
[446] Jelinek (1983), S. 7.
[447] Ebda, S. 7.

im Film ist die Mutter bereits merklich von Jahren gekennzeichnet und wirkt alt. Sowohl im Roman als auch in der Verfilmung schlägt das brutale und eigenwillige Verhalten der Mutter, nach dem Streit, in eine liebevolle Zuwendung zur Tochter über.

Als Erika einmal spät nach Hause kommt, wartet die Mutter bereits auf sie. Verärgert zerschneidet sie Erikas Kleider und geht in der Wohnung auf und ab. Als die Tochter die Wohnung betritt, stürzt die Mutter auf sie. Der Ringkampf beginnt, sie stürzen sich aufeinander. Dabei rutscht der Mutter das Nachthemd hoch und Erika sieht, „dass die Mutter, trotz allem, immer noch zu allererst Frau ist“[448]. Danach legen sich beide ins Bett, Erika verzeiht jedoch nicht. Diese Szene wird etwas verändert in den Film übernommen. Erika sucht nachts nackte Pärchen auf, die Mutter wartet ungeduldig zu Hause auf sie. Sie räumt währenddessen Erikas Kleider aus dem Kasten, zwischendurch trinkt sie Alkohol. Ebenfalls kommt ihr herrschender und kontrollwütender Charakter zum Vorschein. Als Erika die Wohnung betritt, wird sie schließlich von ihrer Mutter geohrfeigt. Der Herrschercharakter der Mutter tritt somit in den Mittelpunkt.

Im Roman versucht die Mutter stets, Erika von Männern fernzuhalten, denn diese würden dazu beitragen, dass ihre Tochter ihre ‚Lehre‘ vernachlässigt. Es kommt erneut ihr brutaler Charakter zum Vorschein. „Sie bedroht das Kind mit Erschlagen, sobald es mit einem Mann gesichtet werden sollte. Am Ausguck sitzt die Mutter, kontrolliert, sucht, rechnet nach, zieht Konsequenzen, straft.“[449] Im Film hingegen gibt es keine Sequenzen, in denen die Mutter Erika droht. Ihr ist es zwar nicht recht, dass sich ihre Tochter mit dem Herrn Klemmer abgibt, jedoch nimmt sie das hin. So kommt in beiden Medien die Alkoholsucht der Mutter zum Vorschein, denn als Erika und Walter sich in ihr Zimmer verbarrikadieren, besäuft sich die alte Dame. Wie jeden Abend sitzt sie vor dem Fernseher. Mehrmals stellt sie das Fernsehgerät leiser, um zu lauschen, was die beiden im Zimmer treiben. Dabei gönnt sie sich mehrere Liköre. Als Klemmer verschwindet legt sich Erika zu ihrer Mutter in das Bett. Diese macht ihrer Tochter sogleich einen Vorwurf und lässt Erika ihre Verachtung gegenüber Klemmer spüren.

> Du genierst dich für nichts mehr, hmm? Wo hastn´ den Kerl hingebracht? Ist er noch auf deinem Zimmer? Es tät mich nicht wundern, aber mich wundert so und so nichts mehr. Du kannst ja machen, was du willst, in deinem Alter. Mein Gott. Für sowas opfert man sein Leben und das ist dann der Dank. Aber lass dich nicht aufhalten. Kannst ja gleich hier ein Stundenhotel aufmachen. Die Nachbarn sind dir ja sowieso egal, Hauptsache du kannst deinen eigenen Kopf durchsetzen. [450]

[448] Jelinek (1983), S. 196.
[449] Ebda, S. 104.
[450] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.

Danach erfolgt ein Liebesangriff der beiden. Du Mutter wehrt sich, indem sie wie wild umher schlägt. Sie beteuert jedoch ihre Liebe zur Tochter. Am Ende des Romans, als Klemmer Erika vergewaltigt, verhält sich die Mutter eigenartig. Sie ist zunächst sogar angeekelt von dieser Situation. Ihre kalte Art tritt zum Vorschein, denn als Klemmer Erika schlägt ist sie „baff. Wenn einer hier schlägt, dann sie“[451]. Sie verhält sich uninteressiert. Erst nach der zweiten Ohrfeige Klemmers fordert sie, er solle verschwinden. Als sie schließlich eingesperrt wird, weint sie, denn sie weiß nicht, was ihrer Tochter, die sie so schön zu Recht geformt hat, passiert. Jedoch macht sie sich mehr Gedanken darüber, ob der werte Herr etwas zum Beherrschen übrig lässt. Ebenso macht sie der Tochter Vorwürfe. Zwischendurch fragt sie Erika jedoch, wie es ihr geht. Am nächsten Tag sagt sie kein Wort zum Vorfall, lebt weiter, als ob nichts gewesen wäre. Im Film mischt sich die Mutter ebenfalls in das Geschehen ein. Ihre Verachtung gegenüber Klemmer ist deutlich zu spüren. Sie wird ebenfalls eingesperrt. Aus dem *Off* kann man mehrfach ihre Schreie hören, „Aufhören, aufhören!“[452] Anders als im Roman ist sie besorgt um ihre Tochter und fragt ebenfalls nach, wie es Erika geht. An ihrer Stimme kann man erkennen, dass sie weint. Als Klemmer weg ist, hört man erneut die Stimme der Mutter aus dem *Off*, sie wirkt hysterisch, aber zugleich auch besorgt. „Mein Gott Kind, wie siehst du denn aus? Was hat er mit dir angestellt?“[453] Am darauffolgenden Tag tut sie so, als ob nichts gewesen wäre und begleitet Erika zum Abschlusskonzert. Trotz des brutalen und aggressiven Auftretens der Mutter, kommt ihr Charakter im Film nicht so sehr zur Geltung wie im Roman. Elfriede Jelinek selbst nimmt dazu Stellung. Sie ist der Meinung, dass „die Mutter im Film wegbricht (da die Annie Girardot nicht sehr präsent ist) […]“[454].

5.1.4. Die Musik

Michael Haneke übernimmt in seiner Verfilmung die klassischen Musikstücke des Romans, so zum Beispiel die *Phantasie En Fa Mineur op. 49*[455] von Frédéric Chopin und auch das *Konzert Nr. 2 für zwei Klaviere*[456] von Johann Sebastian Bach. Für die Musik

[451] Jelinek (1983), S. 331.
[452] Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.
[453] Ebda.
[454] Jelinek (2001): „…dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“, S. 131.
[455] Jelinek (1983), S. 38.
[456] Ebda S. 79.

verantwortlich zeigte sich schließlich Martin Aschenbach, der gemeinsam mit dem Regisseur die weiteren Melodien auswählte.

Im Film herrscht eine kluge Auswahl der Musik, die sich vor allem auf Schubertkompositionen, aber auch auf Stücke von Bach und Brahms stützt. Dabei wird die Musik als eine Form der Trauer, der spirituellen Grundierung verstanden, als ein Mittel zur Vertiefung, der Transzendenz. Es gibt keine Filmmusik im konventionellen Sinn, sondern nur eine musikalische Begleitung. Die im Unterricht, bei Konzertproben oder Aufführungen gespielten Melodien gehen in die darauffolgende Sequenz über. „Im Film wird Schuberts Trio, das Kohut gerade mit zwei Musikerkollegen spielt, zum Soundtrack für die folgende Szene, in der sie in einer Shopping Mall den Sex-Shop aufsucht."[457] Die Melodien schwappen somit über die Ränder der Szenen hinaus.[458]

> „[W]ährend sie in der Kabine einen Film wählt und den Geruch eines spermagetränkten Papiertaschentuchs einatmet, wird in einer Art akustischem *flash-forward* der Ton zur anschließenden Szene eingeblendet: die letzte Strophe von *Im Dorfe* aus Schuberts Winterreise, die am Konservatorium von einem Sänger und einer Klavierschülerin Kohuts geprobt wird."[459]

Dadurch entstehen semantische Konflikte, Illustrationen des Doppellebens Erika Kohuts zwischen der ‚edlen' Kunst und dem ‚hässlichen' Verlangen nach Selbstbeschmutzung.[460] Während der Probe für das Abschlusskonzert spielt Anna Schober am Klavier das Lied *Im Dorfe* von Franz Schubert. Ein weiterer Schüler singt dazu. In dieser Sequenz erfährt man schließlich von Erikas Eifersucht, die nach kurzem Zuhören den Raum verlässt und sich in die Garderobe begibt. Danach füllt sie Annas Manteltasche mit den zuvor zertretenen Glasscherben, um sich an ihr zu rächen. Musik ist zu dieser Zeit keine wahrzunehmen, erst als Erika wieder den Saal betritt, wird das Lied *Der Wegweiser* von Franz Schubert gespielt.

[457] Nüchtern (2001): Schubert im Pornoladen, S. 155.
[458] Vgl. Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 14-16.
[459] Nüchtern (2001): Schubert im Pornoladen, S. 155.
[460] Vgl. Grissemann (2001): In zwei, drei feinen Linien der Badewannenwand entlang, S. 14-16.

5.2. Joseph Vilsmaier: *Schlafes Bruder*

5.2.1. Entstehung und Rezeption des Films

Die Verfilmung von *Schlafes Bruder* entstand schnell nach dem Erfolg des Buches. Bereits im März 1993 kündigten die *Vorarlberger Nachrichten* das Filmprojekt an. So blieben der Roman und das Filmprojekt bis zur Premiere im September 1995 in den Medien präsent. Ebenso wie Robert Schneider gilt auch Joseph Vilsmaier als Mediengarant. Einen Namen machte sich der Regisseur bereits durch seine Verfilmungen von *Herbstmilch* und *Stalingrad*. So genoss er weiterhin die mediale Präsenz durch das neueste Filmprojekt *Schlafes Bruder*.[461] Es war aber nicht Vilsmaier, der das Buch las und es sofort verfilmen wollte. Die Initiative ging von Norbert Schneider, dem Komponisten seiner Filme, aus. Dieser schickte 1993 Vilsmaier einen Brief, indem er ihn auf *Schlafes Bruder* aufmerksam macht. Norbert Schneider betont darin die Einzigartigkeit und dass ihn das Buch nicht mehr loslässt.[462] „Das hat mich natürlich fasziniert. […] Der Brief hat mich unglaublich neugierig gemacht. Ich habe mir sofort das Buch besorgt und es in einem Atemzug gelesen. Ich wusste: Das ist das Buch für einen Film, den ich drehen muss.“[463] Robert Schneider erhielt schließlich im Frühjahr 1993 einen Anruf von Vilsmaier und fragte um die Filmrechte. Nach einem Treffen in München wussten beide, dass das Projekt stattfinden wird. Man war sich schnell einig, Vilsmaier übernahm später die Regie, ebenso die Produktion und die Kamera. Robert Schneider selbst erklärte sich dazu bereit, das Drehbuch zu verfassen.[464]

Joseph Vilsmaier war schnell von seiner Wahl, Robert Schneider das Drehbuch schreiben zu lassen, überzeugt. Für ihn ist Schneider ein Profi und so war es von Anfang an klar, dass er der Richtige für das Drehbuchschreiben ist, denn

> [w]er solch einen grandiosen Roman schreibt, der schafft auch das Drehbuch. Für die filmische Ebene halfen Jürgen Büscher und Dana Vávrová, aber der Stil, die Sprache, die Kraft des Archaischen – da war der Robert ideal. Außerdem hatte er schon einmal einen Drehbuchpreis des ORF bekommen, das wusste ich.[465]

---

[461] Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Robert Schneider „Schlafes Bruder“. Eine Verlaufsskizze zum Erfolg von Roman und Film. – In: Robert Schneider. Schlafes Bruder. Buch und Film. Materialen. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1995. (Doku Dossier 6), S. 5-6.
[462] Vgl. Joseph Vilsmaier: Kamera, Regie und Produktion. – In ders.: Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 112.
[463] Ebda, S. 112.
[464] Robert Schneider: Warum ich mich verkauft habe. – In: Joseph Vilsmaier: Schlafes Bruder. Der Film. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 8-10.
[465] Vilsmaier (1995), S. 114.

Nachdem Schneider die Filmrechte an Vilsmaier verkauft hatte, begannen sie nach einem geeigneten Drehort Ausschau zu halten. Die Suche gestaltete sich als eher schwierig. Schließlich entschieden sie sich für das Montafoner Garneratal bei Gschurn in Vorarlberg. Jedoch lagen ihnen zu Beginn einige Steine im Weg, die der Gschurner Bürgermeister Heinrich Sandrell zu lösen wusste. Er musste sich mit Umweltschützern herumschlagen und regionale und bürokratische Hürden überwinden.[466] Schließlich wurde im Jahr 1994 mit dem Bau des Filmdorfes begonnen. Bereits zwei Monate später erfolgte der Startschuss für die Dreharbeiten. Diese waren nach 56 Tagen abgeschlossen. Das Filmdorf musste wieder abgerissen, die Landschaft in ihren ursprünglichen Zustand zurückgebracht werden. Der Dreh der Stadtszenen erfolgte innerhalb von sechs Tagen im tschechischen Kutná Hora. Die Stadt wurde ausgewählt, weil sie eine perfekte historische Kulisse bot. Das Elendsviertel wurde eigens für den Dreh erbaut und für die Szenen in Dom wurde mit bis zu 500 Komparsen zusammengearbeitet.[467]

Als der Dreh schließlich beendet war, wurde der Film *Schlafes Bruder* ein halbes Jahr bevor er in die Kinos kommt, werbewirksam vorangekündigt. Der Gschurner Bürgermeister hatte die Idee, die Staumauer des zur Gemeinde gehörenden Silvrettasees zur größten Cinemascope-Leinwand der Welt zu machen, um dort eine gigantische Filmpremiere zu inszenieren. Sein Vorhaben wurde nicht in die Tat umgesetzt, jedoch signalisiert es doch den medialen Aufwand, der den Film von Anfang an begleitete. Mit einem Etat von 15 Millionen Mark gilt *Schlafes Bruder* als einer der teuersten deutschsprachigen Filme der damaligen Zeit. Trotz der großen kinematographischen Offensive bleibt die Reaktion des Publikums auf den Film eher verhalten. Der Tenor der Kritik ist vorwiegend negativ.[468] Mit Deutlichkeit urteilte Urs Jenny im *Spiegel*. „Es hat alles nichts geholfen; die Quantität will störrischer Weise partout nicht in Qualität umkippen; die kinematographische Offensive bleibt erschlagend, wird nicht überwältigend […].“[469] Für Skasa-Weiss ist *Schlafes Bruder* „Kitsch der grandiosen, augüberwältigenden Art, Gefühlskino par excellence“.[470] Schließlich lassen sich aber auch positive Stimmen finden. So schreibt Hans-Dieter Seidel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Vilsmaiers Zugriff auf den Stoff und die Bravour der Effekte sind eine Wucht, sein Vermögen

[466] Vgl. Robert Schneider: Warum ich mich verkauft habe (1995), S. 8-10.
[467] Vgl. Polt-Heinzl (1995), S. 6-7.
[468] Vgl. Steets (1999), S. 91-92.
[469] Jenny Urs: Verlorene Liebesmüh. Aus: Der Spiegel, 40/1995. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 178.
[470] Ruprecht Skasa-Weiss: Grandios georgelt. Aus: Stuttgarter Zeitung, 5. 10. 1995. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 184-185.

ist bemerkenswert […]. [Der Film] gleicht einer unfrommen Liturgie, die bannt, aber auch auf Distanz hält“[471]. Vielfach werden aber auch die schauspielerischen Leistungen des André Eisermann gelobt.

Trotz des negativen Tenors setzt sich die Erfolgsgeschichte von Film und Roman weiter fort. Der Film vermag die Popularität und Verkaufszahlen des Romans nochmals zu steigern. Im letzten Quartal 1995 werden durchschnittlich 90. 000 Exemplare pro Monat abgesetzt.[472]

5.2.2. Vergleich mit der Buchvorlage

5.2.2.1. Abweichungen und Parallelen im Aufbau

Der Roman *Schlafes Bruder* eröffnet seine Geschichte mit der Zusammenfassung der Geschichte des Protagonisten Johannes Elias Alder. Er nimmt bereits zu Beginn das Ende vorweg. Das zweite Kapitel *Das letzte Kapitel* stellt die Zukunft dar und erzählt von der Auslöschung Eschbergs durch das dritte Feuer im Jahr 1892. Im dritten Kapitel *Die Ungeborenen* wird Elias Leben als „satanische[r] Plan“[473] Gottes beschrieben. Dadurch entfernt sich der Erzähler von der Dorfgeschichte. Das vierte Kapitel *Die Geburt* erzählt von Elias` Weg in die Welt. In diesem Kapitel setzt auch die Filmhandlung ein, welche mit dem Aufstieg der Hebamme zum Dorf beginnt. Der Aufstieg erweist sich als mühsam, denn die Hebamme wird von Fritz regelrecht auf den Berg hinaufgetrieben. Dabei schwenkt die Kamera über die schneebedeckten Berggipfel und durch die Landschaft, um den Zusehern die abgeschiedene Lage Eschbergs zu zeigen. Abwechselnd dazu werden die Hebamme und Fritz dargestellt.

> Während die Helikopter-Kamera wie ein tiefffliegender Vogel über die Hochebene, schneebedeckte Berghänge und den schilfbedeckten Gletschersee gleitet, schafft sie den Eindruck einer nur den Elementen überlassenen menschenfeindlichen Natur. Dazwischen richtet sie sich auf die beiden näher kommenden Gestalten, deren Atemgeräusche aus dem Off die Mühsal des Aufstiegs signalisieren“.[474]

Fritz fordert die Hebamme immer wieder auf, schneller zu gehen. Dabei heftet sich die Kamera an „bedeutsame Details, das schweißbedeckte, haubenumrahmte Gesicht der

[471] Hans-Dieter Seidel: Komm, o Tod und führe mich nur fort. Aus. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. 10. 1995. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³, S. 182.
[472] Vgl. Rainer (1998), S. 15.
[473] Robert Schneider (2007), S. 13.
[474] Steets (1999), S. 94-95.

Hebamme und den kahlgeschorenen Kopf des Jungen mit der Kraxe, den sperrigen schwarzen Schirm und den schweren roten Koffer […]“.[475]

Der musikalische Choral *Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder* von Johann Sebastian Bach begleitet diese Szene. Dieser setzt wenige Sekunden nach dem Vorspann in düsterem Moll-Pianissimo ein und im Laufe der Sequenz schwillt er zu einem strahlenden Dur-Fortissimo an. Es endet schließlich in einem mehrstimmigen Halleluja, während die Kamera über die wolkenbedeckten Gipfel in den offenen Himmel schwenkt.[476]

Der Weg der beiden führt am Köhler Michel vorbei, welcher die beiden als Erster ankommen sieht. Sein Blick folgt ihnen bis zur Ankunft im Dorf. Der Seff empfängt die Hebamme, welche ihm sofort einige Gulden abnimmt. Erst dann führt sie der Weg zur Seffin, die mit starken Wehen zu kämpfen hat. Während die Hebamme ihre ‚Werkzeuge‘ vor sich ausbreitet und sich über ihren Beruf aufregt, wird der Säugling geboren. Zu Beginn gibt Elias jedoch kein Atemzeichen von sich und so beginnt die Hebamme zu singen und fordert gleichzeitig, dass der Kleine doch endlich atmen soll. Wenige Sekunden später beginnt der Säugling zu schreien. Er wird von der Mutter aufgenommen, welche sofort ihre ablehnende Haltung gegenüber Elias demonstriert. Der Film zeigt in weiterer Folge die Taufe. Im Roman erfolgt diese gemeinsam mit Peter. Im Film wird der Säugling schließlich alleine auf den Namen Johannes Elias Alder getauft. Elias ist sehr unruhig und weint kläglich. Erst als der Klang der Orgel ertönt, hört er auf zu schreien. Anders wird dies im Buch dargestellt. Elias beginnt erst zu schreien, nachdem er den Orgelklang zum ersten Mal wahrnimmt.

Ebenso wie im Roman wird auch im Film das nächtliche Singen des Elias dargestellt. Dadurch erscheint der Sohn der Seffin unheimlich, was sie auch zur Sprache bringt. Im Roman verbietet die Seffin Elias das Singen. Erst nachdem der Junge zu flennen beginnt, erlaubt sie es ihm zur Nachtzeit. Seine „gläserne Stimme“[477] ließ sogar den Seff während der Taufe frösteln. Weiters erfolgt im Roman an dieser Stelle das Wunder des Hörens, „[d]er kleine Körper fing an, sich zu verändern“[478]. Elias kommt in die Pubertät. Seine Augenfarbe wandelt sich vom „melancholischen Regengrün“[479] in ein „gleißend ekelhaftes Gelb“[480]. Ebenso wechselt seine gläserne Stimme in eine volltönige Bassstimme, welche im Dorf großes Aufsehen erregte. Aus diesem Grund beschließen

[475] Steets (1999), S. 95.
[476] Vgl. Ebda, S. 94-97.
[477] Robert Schneider (2007), S. 31.
[478] Ebda, S. 35.
[479] Ebda, S. 35.
[480] Ebda, S. 35.

die Eltern, Elias in den Gaden zu sperren. Dadurch wird er der Öffentlichkeit verwehrt. Dies hindert einige Eschberger Kinder jedoch nicht daran, Elias in seinem ‚Versteck' aufzusuchen. Sie verhöhnen ihn wegen seiner gelben Augen, die gelb wie Kuhseiche sind und wegen seiner Stimme. Ein Kind aber bleibt ruhig unterm Fenster stehen: Peter, der Sohn des Nulf Alder. Diese Szene wird auch in die filmische Adaption übertragen. Elias wird aufgrund seines nächtlichen Gesangs in den Gaden gesperrt, aber auch aufgrund der Tatsache, dass es der Mutter beim Anblick des Sohnes friert. Anders hingegen ist, dass die Dorfkinder Elias verhöhnen, weil er der Sohn des Kuraten und der einer Hure ist. Im Film entdeckt Elias sein Hörwunder erst mit der Geburt Elsbeths. Als er das Herzschlagen eines Neugeborenen hört, rennt er aus dem Dorf und legt sich nackt auf dem im Fluss liegenden abgeschliffenen Stein.

> In schnellen, ruckartigen Schnitten oder langen Überblendungen fängt die Kamera eine vom bisherigen Detailrealismus losgelöste magische Wirklichkeit ein, in der Naturgesetze und Zeitbegriffe außer Kraft gesetzt werden und die reine Bild-Ton-Komposition dominiert.[481]

Am Ende dieser Sequenz sieht man das Bild der neugeborenen Elsbeth und Elias strahlt am ganzen Gesicht. Auch seine Augen verfärben sich erst in dieser Szene in das Gelb.

Die literarische Vorlage bearbeitet in Folge Elias weitere Lebensabschnitte. Im Alter von zehn Jahren ist er schon zum Mann herangewachsen. „Sein Haar wurde schütter, in den Stirnecken fraß die beginnende Glatze"[482]. Eines Tages sitzt Elias erneut auf dem Stein an der Emmer und entdeckt seine Begabung, mit der Kopfstimme zu reden. Schließlich findet Elias nach unermüdlichem Üben zu einer Stimme, die so sehr anwärmend klingt, dass ihn Kurat Beuerlein zum Lektor für die sonntägliche Epistelverkündung auserwählt. Nach dem Tod von Warmund Lamparter übernimmt Elias im Advent 1815 dessen Aufgabe als Blasbalgtreter. Doch ist ihm diese Aufgabe nicht genug, er will das Orgelspiel erlernen. Aus diesem Grund begibt sich Elias nachts in die Kirche, lässt sich einsperren und beginnt zu komponieren. Er verbringt die ganze Nacht auf der Orgel. Am 24. Dezember 1815 legt Peter das erste Feuer im Dorf, während die Dorfschaft in der Kirche die Christmette feiert. Peter will Rache an seinem Vater, da dieser ihm den Arm gebrochen hat. Diese Szene des Armbruchs wird auch im Film übernommen. Anders ist jedoch, dass diese Tat keine weiteren Folgen nach sich zieht. Elias rettet schließlich der siebenjährigen Elsbeth das Leben, indem er sie aus dem

[481] Steets (1999), S. 95.
[482] Robert Schneider (2007), S. 53.

rauchverhüllten Gaden befreit. Dabei verliebt er sich in sie. „Und es lag Elsbeths Herz auf Elias´ Herzen, und Elsbeths Herzschlagen ging in Elias´ Herzschlagen. […] In dieser Nacht des allgegenwärtigen Grauens verliebte sich Johannes Elias Alder in seine Cousine Elsbeth Alder.“[483] Das Feuer wütet noch eineinhalb Tage. Einige verlassen Eschberg und der Schuldige ist gefunden. Man verurteilt den Schnitzer Roman Lamparter, auch Meistenteil genannt. Er wird brutal verbrannt. Jedoch wissen die Mörder, dass er nicht der wahre Brandleger ist.

Schließlich gebärt die Seffin ihr drittes Kind, den Jungen Philipp, in der vorrübergehen Unterkunft, im Wirtshaus. Philipp gilt als närrisches Kind, jedoch freundet sich Elias mit ihm an und verbringt so oft wie möglich Zeit mit ihm. Auch im Film wird diese brüderliche Freundschaft übernommen, Elias nimmt seinen Bruder oft in die Kirche mit. Elias versucht nach der Brandkatastrophe, sich das Orgelspiel selbst anzulernen. Er lässt sich zweimal die Woche in die Kirche einsperren und übt. Sein Bild der Berufung zum Musiker wandelt sich schließlich: Er wählt Elsbeth und die Liebe zu ihr und verkennt somit sein musikalisches Genie. Er spielt nunmehr für Elsbeth. Zu jener Zeit verliebt sich Peter in Elias. Die Reparaturarbeiten an der Orgel meistern beide in nur einer Nacht. Am Ostermontag des Jahres 1820 ist es soweit: Elias kann zum ersten Mal die Orgel spielen, denn Oskar hat sich bewusstlos getrunken. Sein außergewöhnliches Orgelspiel hinterlässt Frömmigkeit und hohes Ansehen bei den Dorfbewohnern und so übernimmt Elias das Amt des Organisten und das des Schullehrers. Elias beginnt Elsbeth Tag um Tag mehr zu lieben, teilt ihr seine Leidenschaft jedoch niemals mit. Auch im Film werden die nächtlichen Reparaturarbeiten an der Orgel gezeigt. Ebenfalls klingt die Verliebtheit Peters durch. Ständig sucht er die Nähe zu Elias und so werden auch die Arbeiten an der Orgel gemeinsam vollbracht.

Elias Lebensbeschreibungen als Kind und Jugendlicher werden im Roman auf zirka 130 Seiten dargestellt. In der literarischen Vorlage nehmen diese Schilderungen sehr viel Raum ein, im Film ist dies nicht der Fall. Die Lebensgeschichte des Elias wird uns in drei Stationen vorgeführt: Der erste Abschnitt erzählt vom Säugling, der anfangs nicht atmen will und erst durch das Singen der Hebamme zum Leben erweckt wird. Die zweite Station zeigt Elias im Alter von fünf Jahren. Dieser Lebensabschnitt wird im Film in nur 28 Minuten vollständig erzählt: Beginnend mit der Geburt, danach die Taufe Elias´, das Einsperren durch die Mutter in den Gaden und ihre Verachtung gegenüber Elias, die

[483] Robert Schneider (2007), S. 78.

Verhöhnung der übrigen Dorfkinder und schließlich die Verachtung des Lehrers Oskar. Weiters wird die Freundschaft zu Peter gezeigt und Elias spielt in dieser Episode das erste Mal die Orgel in der Kirche. Ebenso erfährt man vom außergewöhnlichen Hörwunder durch die Geburt Elsbeths. Danach folgt der dritte Abschnitt, der den Protagonisten, Elsbeth und Peter, als Erwachsene behandelt. Dieser nimmt schließlich den größten Teil der Filmhandlung ein.

Ebenso wie im Roman wird auch im Film von der handwerklichen Geschicklichkeit Elsbeths gesprochen. So ergibt sich, dass Elias und Elsbeth sich eines Tages gemeinsam auf den Weg nach Götzberg machen. Elsbeth versucht dort, ihre Damaststickereien zu verkaufen, Elias übernimmt das Geschäft des Köhler Michels und verkauft Salze, Öle und Kurzwaren. Zu dieser Zeit hat Elias bereits aufgehört, auf Elsbeth zu hoffen. Im Dorf redet man nämlich von einer baldigen Hochzeit zwischen ihr und Lukas, einem reichen Hoferben. Von einer leidenschaftlichen Liebe der beiden kann man jedoch nicht sprechen, vielmehr fügt sich Elsbeth den Wünschen ihres Bruders Peter und so heiratet sie Lukas. Auf dem Weg nach Götzberg verfällt sie plötzlich einer Atemnot. Elias zieht Elsbeth auf den Wagen zurück, damit sie nicht vor die Räder fällt und presst sie an sich. Es ereignet sich die gleiche Szene, wie damals. Die beiden Herzen liegen aufeinander, Elsbeths Herzschlagen geht in seines über. Elias wird bewusst klar, dass er ohne Elsbeth nicht mehr leben kann. Zehn Wochen später erzählt ihm Peter jedoch, dass Elsbeth von Lukas schwanger ist. Elias erfährt die Erkenntnis, dass Gott ihn getäuscht hat und verspürt nunmehr Verachtung gegen ihn. Als Folge dieser Ablehnung erhält Elias seine natürliche Augenfarbe wieder und bemerkt, dass er von seiner Sehnsucht nach Elsbeth befreit ist, jedoch erkennt er dadurch auch die Sinnlosigkeit des Lebens, denn „Erlösung aber ist die Erkenntnis der Sinnlosigkeit allen Lebens“[484].

Eines Tages besucht der Cantor Bruno Goller Eschberg und lädt Elias nach Feldberg ein. Schließlich beginnt Elias beim Orgelfest in Eschberg wieder zu lieben, jedoch beschließt er gleichzeitig, nicht mehr zu schlafen. Am 9. September 1825 stirbt Johannes Elias Alder schließlich. Danach wird im Roman von der Auslöschung Eschbergs berichtet. Das letzte Kapitel erzählt schließlich über die Wanderung der Elsbeth mit ihren sechs Kindern zu der Stelle, an welcher sich der abgeschliffene Stein befand. Der Stein

[484] Robert Schneider (2007), S. 149.

ist jedoch verschwunden und so berichtet sie ihren Kindern eine märchenhafte Version über das Leben des Elias Alder.

Im Film hingegen steht Elsbeth zu ihrer Liebe zu Elias und eröffnet ihm mehrmals ihre Leidenschaft. In einer Szene fragt sie sogar ihre Mutter, ob man zwei Menschen gleichzeitig lieben kann. Ständig versucht sie Elias näher zu kommen. Einmal, an einem Sonntag, vergisst sie ihr Gebetbüchlein in der Kirche. Sie läuft zurück und Elias übergibt ihr dieses. Dabei berühren sich ihre Finger. Auch im Film begeben sich die beiden auf den Weg, Elsbeths Stickereien zu verkaufen. Jedoch führt ihr Weg nach Feldberg. Dabei versucht Elsbeth Elias zu küssen. Dieser entzieht sich jedoch der Situation. In der Stadt kauft Elias ein Geschenk für sie, übergibt ihr dieses aber nie. Auch im Film wird Elias nach dem Tod Oskars zum Schullehrer und Organisten berufen. Dadurch verbringt er seine Zeit fortan nur mehr mit der Musik, Elsbeth hingegen findet keine Beachtung mehr. Schließlich kommt es zu der Sequenz, in welcher Elias das erste Mal die Orgel in der Kirche spielt. Genau zu dieser Zeit schläft Elsbeth das erste Mal mit Lukas im Heuboden. Elias läuft aus der Kirche und sieht die beiden. Daraufhin sagt er sich von Gott los und hört mit der Musik auf. Schließlich will Elsbeth am Weihnachtstag Elias ihre Liebe mitteilen. Ihr Bruder Peter ist von diesem Vorhaben gar nicht begeistert und so sperrt er seine Schwester aus Eifersucht in ihrer Kammer ein. Daraufhin zündet Peter den Hof an, um das Schlimmste zu vermeiden. Elias rettet schließlich Elsbeth, glaubt wiederum an ihre Liebe. Jedoch kommt alles anders: Elsbeth erwartet bereits ein Kind von Lukas und zieht von Eschberg weg. Ebenso wie im Roman, besucht auch im Film Cantor Goller das Dorf und lädt Elias zum Orgelfest nach Feldberg ein, welches Elias gemeinsam mit Peter besucht. Elias kann das Publikum durch seine Musik begeistern und wird von ihnen gefeiert. Auch Elsbeth befindet sich mit ihrer kleinen Tochter Anna in der Kirche und hört Elias´ letztes Orgelspiel. Nach dem Spiel stürmen die Leute aus der Kirche, Elsbeth ruft immer wieder nach Elias, jedoch kann dieser sie nicht wahrnehmen. Schließlich wandert er nicht mehr nach Eschberg zurück, sondern bleibt bei dem von ihm so geliebten wasserverschliffenen Stein zurück und beschließt, nicht mehr zu schlafen. Peter versucht ihn mehrmals zum Verstand zu bringen, jedoch gibt Elias sich auf. Einige Tage später stirbt Johannes Elias Alder. Peter bedeckt ihn in der Nähe des Steins mit Gras, wo er seine letzte Ruhe finden soll. In der Schlusssequenz wandert Elsbeth mit ihrer kleinen Tochter zur Emmer, wo sich früher der Stein befand, jedoch ist dieser nicht mehr aufzufinden. Sie erzählt Anna vom Stein, schließlich führt sie ihr Weg aber weiter.

5.2.2.2. Detailanalyse des Films

Die Geschichte des Johannes Elias Alder wird im Roman *Schlafes Bruder* auf 204 Seiten erzählt. Trotz des geringen Umfangs erweist sich eine Verfilmung als eher schwierig, denn Schneider arbeitet in seinem Roman mit vielen Figuren, ebenfalls baut er viele Nebenhandlungen ein und schließlich wird seine Geschichte nicht linear erzählt. Sehr oft tauchen Zeitsprünge auf und auch Rückblenden und Vorausdeutungen sind Bestandteile. Die auftauchende Erzählerfigur prägt den Roman. Robert Schneiders Drehbuch zielt dabei auf eine Reduktion der Mehrdimensionalität ab. Vor allem resultiert die Vereinfachung des Stoffes aus dem Wegfall der Erzählerfigur. Dadurch wird der lineare Handlungsablauf verstärkt und die selbstreferentiellen und ironischen Elemente werden ausgeblendet. Um eine leichtere Verständlichkeit zu gewähren, werden im Film Figuren zusammengezogen und zahlreiche Episoden des Romans gestrichen, verändert, umgestellt, anders motiviert oder neu eingefügt.[485] Schließlich lässt sich im Film einiges nicht so komplex zeigen wie im Roman. Die Episoden des Romans werden von der Erzählerfigur zusammengehalten und so stellt sich die Frage, ob diese auch für den Film gebraucht wird. Jedoch entschied sich Vilsmaier schließlich dafür, dass die Erzählerstimme gestrichen wird.[486]

> Eine Erzählerstimme ist natürlich wunderbar, um gewisse Bögen und Zusammenhänge herzustellen. Auch kostensparend natürlich. […] Ich mag es [aber] nicht, wenn dem Zuschauer immerzu etwas erklärt wird. Ich wollte, dass sich nicht noch jemand darüber stellt, der alles ausbügelt und wegmogelt, was ich filmisch nicht bewältigt habe.[487]

Aus der Geschichte, welche hauptsächlich in der Kindheit und Jugend des Elias spielt, wird schließlich ein Drama zwischen den Erwachsenen Elias, Elsbeth und Peter. So liegt im Film ein stärkerer Akzent auf der unglücklichen Liebe des Elias zu Elsbeth, die von Peter, der selbst in den Protagonisten verliebt ist, behindert wird.[488] Zwischen den ‚Liebenden' steht das Talent des Elias, welches als Barriere für seine Liebe zu Elsbeth angesehen wird. Im Film entscheidet sich Elias schließlich für die Musik und stellt somit Elsbeth in den Hintergrund. Wie bereits erwähnt blockt er Elsbeths Annäherungsversuche ab, indem er sich sogar einem Kuss während der Reise nach Feldberg entzieht. Stattdessen verfolgt er sein Ziel, die Orgel während der Messe zu spielen. Dies gelingt

[485] Vgl. Brandtner, Degener (1998), S. 85-87.
[486] Vgl. Vilsmaier (1995), S. 114-115.
[487] Ebda, S. 114.
[488] Vgl. Brandtner, Degener (1998), S. 85-87.

ihm schließlich auch und so spielt er vor der versammelten Dorfgemeinschaft in der Kirche seine erste Messe. Peter nimmt dabei die Funktion des Blasebalgtreters ein. Die Menschen sind während seines Spiels so erstaunt, dass sie sich erheben und zu ihm emporblicken. Elias hält während des gesamten Orgelspiels seine Augen geschlossen und wird dabei von Peter geliebäugelt. Die Dorfbewohner sind so begeistert vom Klang der Orgel, dass sogar ein älterer Herr im Publikum flüstert: „Von weit her werden die Leute noch kommen, um unseren Elias spielen zu hören." Zwischen dem Orgelspiel wird Elsbeth eingeblendet, die sich ihr Mieder aufschnürt. Die Kamera schwenkt wieder zu Elias und man kann ein Herzklopfen inmitten der Musik wahrnehmen. Elias öffnet seine Augen, während sich im Heuboden Lukas und Elsbeth hektisch ausziehen. Man kann den schnellen Atem der beiden hören. Elias, sichtlich verstört, spielt immer schneller und unruhiger. Die Kamera wechselt dabei in einem immer schneller werdenden Tempo zwischen Elias, der die Orgel in der Kirche spielt und Elsbeth, welche sich Lukas im Heuboden hingibt. Schließlich bricht die Musik für einige Sekunden ab und man hört Elias´ Mutter schreien: „Mei Bub! Das ist mein Bub!" Das Spiel des Elias wird immer aggressiver und das Herzschlagen Elsbeths immer lauter und lauter. Schließlich schreckt Elias auf und sein Orgelspiel endet. Er zittert am ganzen Körper. Peter sagt zu ihm: „Sie warten alle. Elias! Auf dich. Stehen einfach da und warten. Gehen nicht mehr heim. Die Weiber flennen." Die gesamte Dorfgemeinschaft ist überwältigt, aber Elias läuft aus der Kirche, um Elsbeth aufzusuchen. Das Herzklopfen ist immer noch zu hören, eine leise Melodie erklingt und tritt gleichzeitig mit dem Donner in Kraft. Elias findet Elsbeth und Lukas auf dem Heuboden. Er ist schockiert, die Musik wird immer lauter. Schließlich hält er sich seine Ohren zu, um den Geräuschen zu entfliehen. Elias rennt zur Emmer, auf dem Weg dorthin setzt ein *voice-over* ein.

> Warum hast du mich, den Johannes Elias Alder, geschaffen? Warum weidest du dich an meiner Trauer, an der Missgeburt meiner Augen, meiner Hände, am Kummer meiner Liebe? Wisse, dass ich nicht aufhören werde Elsbeth, zu lieben, wisse, dass ich mich gegen deine Fügungen stelle. Von nun an soll deine Macht nicht mehr in mir wirken. Und wenn ich, Johannes Elias Alder, untergehe, so ist es mein Wille, nicht dein Wille.[489]

Einige Passagen werden für das *voice-over* sogar eins zu eins aus dem Roman übernommen. Während des *voice-overs* blickt Elias zornig zum Himmel empor, der während der Kamerafahrt immer düsterer wird. Dunkle Wolken ziehen vorbei und man hört das Plätschern des Wassers und Sturmgeräusche. Dieses *voice-over* ist das Einzige,

[489] Schlafes Bruder. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher, Robert Schneider, Dana Vávrová. BRD/Österreich: Senator Film 1995.

welches im gesamten Film auftaucht, es erscheint deswegen als sehr ungewöhnlich. Im Roman erlangt Elias an dieser Stelle schließlich seine natürliche Augenfarbe zurück und ist von der Liebe zu Elsbeth befreit. Im Film ist dies anders, seine gelben Augen bleiben bestehen, die Sehnsucht nach Elsbeth erlischt nicht. Er gesteht dem Köhler Michel seine Liebe zu ihr. „Hat Elsbeth nicht dasselbe Herzschlagen wie ich? […] Ich liebe sie. Ich liebe sie. Seit ich denken kann liebe ich sie. Sie ist mein Leben, mein Morgen, mein Mittag, meine Nacht, alles.“[490] Dieser antwortet Elias schließlich: „Wer liebt, schläft nicht.“[491] Elias vernachlässigt dadurch seine Musik, indem er sich in den Gaden einsperrt. Eines Sonntags in der Kirche ruft ein Greis ihm zu: „Es ist eine Schande, dass du nicht mehr spielst.“ Schließlich rettet er Elsbeth aus den Flammen, dadurch werden neue Hoffnungen in ihm erweckt. Vilsmaier arbeitet hier mit der Technik der Sentimentalität. Seine Emotionalität in diesen Sequenzen soll das Kinopublikum näher berühren. Im Roman legt Peter das Feuer aus Rache an seinem Vater, welcher ihm den Arm gebrochen hat. Im Film dagegen zündet er aus Eifersucht das Gehöft an, um zu verhindern, dass Elsbeth Elias ihre Liebe gesteht. Das Feuer wird im Film in der Chronologie nach hinten verlegt. Der erwachsene Elias rettet schließlich dem jungen Fräulein Elsbeth, nach welcher er sich so sehr sehnt, aus den Flammen. Seine Tat wirkt somit imposanter als im Roman, da die Protagonisten keine Kinder mehr sind. Jedoch ist es bereits zu spät für die beiden, denn Elsbeth ist schwanger von Lukas und beide verabschieden sich von Eschberg und ziehen nach Feldberg.

Im Roman ist Elias bereits von der Liebe zu Elsbeth befreit und so spielt er bei deren Vermählung die Orgel und scherzt mit dem Brautpaar herum. Im Film hingegen nimmt die Leidenschaft der beiden erst später ein Ende, denn Elsbeth erscheint beim Orgelfest in Feldberg in der Kirche. Da ihr Mann Lukas schwer krank ist, muss sie das Geld eintreiben, indem sie sich zur Prostitution freigibt. Elsbeth und ihre kleine Tochter schaffen es schließlich in die Kirche und lauschen dem Orgelspiel des Elias. Für einen kleinen Augenblick kann sie wieder fröhlich sein. Elias bringt schließlich sein Spiel zu Ende und verlässt im Getümmel der Menschen die Kirche. Elsbeth ruft nach Elias, jedoch dringen ihre Rufe nicht zu ihm durch. Zu laut ist das Geschrei der Menschen. Für einen kurzen Moment lauscht Elias und es scheint, als höre er unter der Menschenmasse eine vertraute Stimmfrequenz. Zu groß ist aber das Gedränge der Menschen und so wird er aus der Kirche gebracht und mit der Kutsche weggefahren. „Die Filmfassung unter-

[490] Schlafes Bruder. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher, Robert Schneider, Dana Vávrová. BRD/Österreich: Senator Film 1995.
[491] Ebda.

streicht […] die lebensgeschichtliche Tragik der verhinderten Beziehung […].“[492] Ein erwünschtes Happy End gibt es am Ende nicht. Die Liebenden haben nicht zueinander gefunden.

Wie bereits erwähnt, tauchen im Film Veränderungen und Verschiebungen auf. Einzelne Themenblöcke werden verschoben, aber auch gestrichen. Ebenfalls gibt es Änderungen in den Figurenkonstellationen, so werden Figuren zusammengelegt, um das Verständnis zu erleichtern, manche aber verschwinden komplett.

> Manche Figuren, die mir [im Roman] wichtig waren und die ich liebte, musste ich schweren Herzens gänzlich verschwinden lassen: Den Wanderprediger Corvinius beispielsweise, der für den Film immerhin einige Charakterzüge dem Köhler Michel geliehen hat. Auch durfte sich der Kurat Benzer im Film nicht pyromanisch betätigen. […] [E]r musste aber ebenfalls einige Elemente an den Köhler Michel abtreten.[493]

Im Roman nimmt Köhler Michel die Funktion des armen geistlichen Dichters ein, der im weiteren Verlauf der Geschichte auf eine Lektüre über die Kalifornier stößt. Nachdem er das Werk gelesen hat, beschließt er diese aufzusuchen und für den Rest seines Lebens dort zu verweilen. Wie bereits erwähnt, wird er im Film mit der Figur des Dorfpredigers Corvinius zusammengezogen und erhält ebenfalls Merkmale vom Kuraten Benzer.

> Aus der Perspektive der filmischen Adaption ist die Gestalt des Köhler Michel am interessantesten, in der Vilsmaier drei Figuren vereint. […] Die personelle Verschmelzung bewirkt eine konzeptionelle Aufwertung dieser Figur: Sie wird bei Vilsmaier zu einer durchgängig konzipierten Person mit leitmotivischer Funktion, die einen Teil der im Roman so intensiv durchgespielten Leitmotivtechnik ersetzt.[494]

Im Film spricht Köhler Michel zweimal vor der gesamten Dorfgemeinschaft in der Kirche. In diesen Reden ist die Auflehnung gegen die Dorfbewohner zentraler Bestandteil. Außerdem wird er verdächtigt, den Brand, für den Peter verantwortlich ist, gelegt zu haben. Schließlich durchläuft er das gleiche Schicksal wie Meistenteil im Roman: Er wird von Männern aus dem Dorf verbrannt.
Weiters wird dem Köhler Michel auch die Aufgabe des Schauspredigers zugesprochen. Im Literaturwerk hält der Schauprediger eine Ansprache über Liebe und Wollust. „Wer auch nur eine Stunde seines Lebens ohne Liebe zubringt, dem wird sie im Fegefeuer dazugeschlagen. Nicht mehr schlafen dürft ihr, denn im Schlafe liebt ihr nicht. […] **Wer**

[492] Brandtner, Degener (1998), S. 87.
[493] Robert Schneider: Warum ich mich verkauft habe (1995), S. 13.
[494] Steets (1999), S. 94.

liebt, schläft nicht.“[495] Diese Aussage, welche bereits auf den Tod des Elias hinweist, wird auch in den Film übernommen. Elias sucht Rat beim Köhler Michel, wie er wieder Elsbeths Herz erobern kann. Der Michel antwortet ihm sehr harsch, indem er Elias darauf aufmerksam macht, Elsbeth nie geliebt zu haben. „Du kannst gar nicht lieben, Elias. Du bist der einsamste Mensch der Welt. Ihr liebt eure Weiber eh nur für die Dauer eines Gedankens. Nachts schließt ihr die Augen und alle Schwüre sind vergessen. **Wer liebt, schläft nicht**.“ Am Ende des Romans, als Elias beschließt, nicht mehr zu schlafen, erinnert er sich an die Rede des Schaupredigers und kommt zur Erkenntnis, dass er Elsbeth nur mit halbem Herzen geliebt hat. Ebenfalls finden die Worte des Predigers im Film noch einmal Einklang in Elias´ Gedächtnis, er spricht sie kurz vor seinem Tod aus.

Im Film zusammengelegt werden schließlich auch die Figur des Kuraten Benzer und des Kuraten Beuerlein. Im Roman ist Kurat Benzer der leibliche Vater von Elias, welcher auch die Feuerpredigten hält. Schließlich scheidet er drei Tage nach Elias´ Taufe aus dem Leben. Ebenso wie im Roman, wird im Film die Verwirrtheit des Kuraten Beuerlein dargestellt. So spricht er im Roman während der Beerdigung der Brandopfer das Taufgebet. Im Film hält er zu Oskars Beerdigung die Taufrede. Schließlich zieht er von Eschberg weg.

Fritz, der zweite Bruder von Elias, tritt sowohl im Roman als auch im Film nur einmal auf und zwar am Anfang des Geschehens. Er führt in beiden Medien die Hebamme den Berg hinauf und begleitet diese bis zu seinem Elternhaus. Im Roman wird, wie bereits erwähnt, Fritz als unbedeutend dargestellt. „Und der Bruder Fritz? Wir geben ohne Hehl zu, dass er uns nicht interessiert. Fritz war zeitlebens ein so unbedeutender Mensch, dass wir ihn dem Leser am liebsten überhaupt unterschlagen hätten.“[496] Im Film erfährt man schließlich von der Seffin, dass Fritz nicht mehr lebt.

Ein weiteres wichtiges Merkmal ist, dass die Beziehung zwischen den handelnden Personen im Film teilweise anders ist als im Roman. So wird im Roman stets auf die liebevolle Beziehung zwischen Elias und seinem Vater hingewiesen. „Seff und der Bub hatten sich lieb, das ist wahr.“[497] Die Liebe der beiden erfährt aber eine Wendung, denn Seff Alder ist einer der Mörder des Meistenteils, „Seff Alder, sein Vater. Sein Vater,

[495] Robert Schneider (2007), S. 103.
[496] Ebda, S. 51.
[497] Ebda, S. 71.

den er lieb hatte und der ihn lieb hatte.“[498] Elias wird nach dieser Erkenntnis, dass der Vater unter den Mördern ist, schwer krank, denn der Verlust eines sehr geliebten Menschen macht ihm zu schaffen. Später kommt es jedoch zu einer Versöhnung. Danach erleidet der Seff einen Schlaganfall und wird schließlich Opfer der Flammen beim zweiten Feuer. Im Film wird die liebevolle Vater-Sohn-Beziehung nicht so sehr betont wie im Roman. Der Seff zeigt seine Gefühle zu Elias einzig und allein einmal in seiner Kindheit, indem er der Seffin klar verdeutlicht, sie möge ihn nicht mehr im Gaden einsperren. „Und mit dem Einsperren hat´s jetzt ein End.“[499]

Eine gravierende Änderung gibt es schließlich auch hinsichtlich der Figur Burga. Im Roman wird sie als Dorfhure dargestellt. Peter und Elias locken Burga in einer Vollmondnacht zum Hirschweiher und demütigen sie. Elias imitiert die Stimme von Burgas Geliebten, der den Namen Gottfried trägt. Burga wird dazu genötigt, sich die Haare abzuschneiden und im Morast zu wälzen. Elias sucht danach Vergebung im Orgelspiel und findet schließlich Gefallen daran, „Musik gegen die Gesetzmäßigkeiten des Ohres zu komponieren. […] Er hatte die Sünde entdeckt und fing an, sie auszukosten. Sein ehemals naives Spiel erlangte die Kraft des Dämonischen“[500]. Diese Szene wird im Film komplett gestrichen. Stattdessen tritt Burga als Magd der Familie Nulf Alder auf und ist gleichzeitig der Elsbeth eine Art Freundin. Solche Streichungen von Personen bzw. Szenen sind zwar sehr bedauernswert, jedoch auch nötig, um im zeitlichen Rahmen des Films zu bleiben.

Auch die Figur Oskar Alder erfährt im Film eine wesentliche Änderung. Er tritt als Dorflehrer und Organist auf. Schließlich nimmt sein Leben kein gutes Ende, denn er wählt den Freitod, indem er sich an einer Kette erhängt. Im Roman nimmt Oskar Alder ebenfalls die Rolle des Dorflehrers ein. „Nun war Oskar Alder keineswegs ein strenger Lehrer. Die Rute pfiff selten“[501], einmal jedoch schlägt er Elias auf die Finger. Eine zweite grausame Tat stellt das Verprügeln eines Kindes dar, welches sogar bleibende Schäden davonträgt. Im Film ist Oskars Opfer Elias, der das Orgelspiel des Lehrers nicht mit anhören kann und seine Meinung dazu äußert. „Es tut weh, wenn er mit den Fingern auf den Kasten drückt.“ In dieser Sequenz zerrt Oskar den kleinen Elias aus der

[498] Robert Schneider (2007), S. 84.
[499] Schlafes Bruder. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher, Robert Schneider, Dana Vávrová. BRD/Österreich: Senator Film 1995.
[500] Robert Schneider (2007), S. 130.
[501] Ebda, S. 57.

Schulbank und schlägt so lange auf ihn, bis er am Kopf blutet. Rettung erfährt der Bursche durch seine Mutter. Anders als im Roman stellt Oskar Alder im Film eine grausame, aggressive Figur dar. Im Buch wirkt er eher bemitleidenswert, er selbst verdrängt sein falsches Orgelspiel, welches schließlich nach der Reparatur der Orgel nicht mehr verdeckt werden kann. Aus diesem Grund verfällt er am Karsamstag dem Alkohol und trinkt bis zur Bewusstlosigkeit. Im Film wird in einer weiteren Sequenz nochmals der grausige Charakter des Dorflehrers dargestellt. Er erklärt den Schülern die Erbsünde und bittet dabei den behinderten Philipp nach vorne zu kommen. Oskar erzählt, Philipp und die übrigen Kinder lachen während des Vortrags.

Durch die Zusammenlegung bzw. Streichung einzelner Figuren erhält der Film einen besseren Überblick. Dadurch kann man sich verstärkt auf die eigentliche Handlung konzentrieren, wobei die Liebesgeschichte der Hauptpersonen Elias, Elsbeth und Peter in den Vordergrund gebracht wird.

> Der realistische Darstellungsmodus verlangt die Rationalisierung der phantastischen und wunderbaren Elemente, die im Roman vor allem Elias umgeben. […] Neben der Konkretisierung der Figurenkonstellation verstärkt der um vorgebliche Authentizität bemühte Film die naturalistische Perspektive und damit den Charakter der Dorfgeschichte.[502]

Vilsmaier selbst jedoch ist der Meinung, dass sich der Film Schlafes Bruder „jenseits des Klischees Heimatfilm“[503] befindet. „Der Film zeigt die Schönheit der Landschaft, aber auch ihre Grausamkeit. Es ist ein Kunstfilm mit dem Anspruch vielen Menschen eine unglaubliche […] Geschichte zu erzählen.“[504]

5.2.2.3. Zuordnung zu den Adaptionsformen

Die bisherigen Ausführungen über den Film haben gezeigt, dass der Film in einigen Teilen sehr von der Romanvorlage stark abweicht. Dabei nimmt Robert Schneider selbst die Rolle des Drehbuchautors in die Hand und verfasst ein Drehbuch, welches den Stoff neu erscheinen lässt. Schließlich erscheint die erste Fassung, „ganz weit weg von der Handlung des Romans. Das war nämlich unsere Idee: Die Geschichte des Elias

[502] Brandtner, Degener (1998), S. 87.
[503] Vilsmaier (1995), S. 27.
[504] Ebda, S. 27.

Alder völlig neu zu erzählen“[505]. Aber es wurde auch darauf geachtet, dass man sich nicht zu weit von der Vorlage entfernt und die „Substanz des Romans“[506] erhalten bleibt.

Im weiteren Verlauf stellt sich schließlich die Frage, in wie weit sich der Film den einzelnen, bereits angeführten Adaptionsformen, zuordnen lässt. Jürgen Wolff spricht von einer „stofforientierte[n] Adaption“[507] hinsichtlich der Literaturverfilmung von *Schlafes Bruder*. Hierbei ist die literarische Vorlage „ein Steinbruch, dem einzelne Handlungsstränge und Motive entnommen sind, die dann zu einer eigenständigen filmischen Handlung zusammengefügt werden“[508]. Nimmt man nun Alfred Estermanns Unterscheidung in Betracht, so lässt sich *Schlafes Bruder* als *Filmkunstwerk* betrachten, da durch die Bearbeitung des literarischen Stoffes etwas Neues entsteht. Schließlich trifft aber auch die Variante der *Verfilmung* zu, denn es werden bewusste Veränderungen durch den Romanautor vorgenommen.

Die von Albersmeier genannte *getreue Adaption* trifft auf den Film *Schlafes Bruder* nicht zu, denn man ist nicht daran bemüht, der literarischen Vorlage nach bestem Willen gerecht zu werden. Vilsmaier versucht bewusst, von der Romanvorlage abzuweichen und Änderungen im Film vorzunehmen, die Romanhandlung bleibt demnach erkennbar. Alle anderen Typen, die von Albersmeier aufgestellt werden, treffen bei dieser Verfilmung nicht zu. Aus diesem Grund werden sie nicht weiter genannt.

Michaela Mundts Adaptionsformen ermöglichen keine genaue Zuordnung des Films. Sehr schwierig wird es, den Film der *analogen Wiedergabe* zuzuordnen, da zu viele Änderungen auftreten. Ebenso wenig kann man von einer *semiotischen Interpretation* sprechen, denn die literarisch vorgefunden Informationen beziehen sich nicht auf gemeinsame strukturelle Komponenten im Bereich der Stoffwahl. Auch die Form der *Eigenständigkeit* trifft auf *Schlafes Bruder* nicht zu, da der Film selbst keine originäre Botschaft als Signal vermittelt. Einzig und allein werden Elemente der Romanhandlung aufgewertet und somit zur Attraktion im Film gemacht. Man kann eher von einer *kon-*

[505] Robert Schneider: Warum ich mich verkauft habe (1995), S. 10-11.
[506] Vilsmaier (1995), S. 113.
[507] Jürgen Wolff: Die Literaturverfilmung. – In: Medien in der Schule. Anregungen und Projekte für die Unterrichtspraxis in der Sekundarstufe I und II. Hrsg. v. Werner Faulstich u. Gerhard Lippert. Paderborn: Schöningh 1996, S. 142.
[508] Ebda, S. 142.

zeptionellen Interpretation sprechen, wobei aus der Vorlage bestimmte Strukturen und Elemente entnommen und eigenständige Komponenten dazu erfunden werden.

Im Gegensatz zu den vorherigen Adaptionsformen ist es mit Helmut Kreuzers Vorhaben möglich, die Verfilmung von Vilsmaier gleich zwei Typen zuzuordnen. Die Adaption kann als *Aneignung von literarischem Rohstoff* gesehen werden, jedoch ist hierbei zu beachten, dass der Film den Bezug zur Romanvorlage beibehält. Sehr genau trifft die *transformierende Bearbeitung* auf die Verfilmung zu, denn es wird mehr auf die Abweichungen als auf die Übereinstimmungen geachtet. Figuren und Handlungsstränge werden demnach aus der Romanvorlage übernommen, im Film jedoch verändert oder verschoben.

Hinsichtlich Walter Hagenbüchles Adaptionsarten kann der Film *Schlafes Bruder* der *illustrierenden Adaption* oder *Paraphrase* zugeordnet werden. Dabei werden die tragenden Handlungselemente der Vorlage illustriert, vor allem diejenigen, die sich einer konkreten Bildlichkeit nähern. Vilsmaier entfernt im Film die phantastischen und wunderbaren Elemente, die im Roman auftauchen.

Zusammenfassend lässt sich nun sagen, dass in diesem Fall eine Zuordnung zu einer Adaptionsform sehr schwierig ist. Zu erkennen sind jedoch die auftauchenden Unterschiede, die die Verfilmung mit sich bringt. Aus diesem Grund lässt sich Vilsmaiers Film nur den Typen zuordnen, die nichts mit einer werkgetreuen Übertragung zu tun haben. Neben den vielen Veränderungen im Film treten aber auch einige Stellen auf, die getreu aus der Vorlage übernommen wurden. Als Beispiel wären hier wohl die Geburt des Elias zu nennen oder aber auch das auftauchende *voice-over* im Film, in welchem einige konkrete Passagen aus dem Roman übernommen werden.

5.2.3. Charakterisierung der Hauptfiguren

Die wohl auffälligsten Veränderungen betreffen die drei Hauptfiguren Elias, Elsbeth und Peter. Steets meint dazu:

> Die Wahl der drei Hauptdarsteller bestimmt Gewicht und Beziehungsgefüge der Figurentrias neu. Durch ihre eindrucksvolle körperliche Präsenz heben sie sich stärker als im Roman von den debilen Bauerntölpeln ab und legitimieren damit

> in gewisser Weise den Anspruch, allein ihren persönlichen Leiden und Leidenschaften verhaftet zu sein.[509]

Im Film wird deren Beziehung am stärksten behandelt und so findet das Zentrum der Handlung in der Dreieckskonstellation dieser Figuren statt.

Sowohl im Roman als auch im Film, ist Johannes Elias Alder der Protagonist. Um seine Person dreht sich die gesamte Geschichte bzw. Filmhandlung. Dargestellt wird Elias von André Eisermann. In der Entstehungsgeschichte des Films erzählt Vilsmaier, wie es zu dieser Besetzung kam. Eisermann ist von Beginn an sehr bemüht die Rolle des Elias zu erhalten. Er ruft Vilsmaier an und sagt: „Herr Vilsmaier, ich bin Elias.“[510] Schließlich wird er eingeladen und bekommt die Rolle. Wie bereits erwähnt, werden in den Rezensionen seine schauspielerischen Fähigkeiten vielfach gelobt.
Sehr interessant sind die Veränderungen der Figur Elias, die im Film auftreten. Im Roman erlebt Elias sein Hörwunder bereits sehr früh. Während dieses Erlebnisses verändert er sich, denn „[d]er Körper des Elias hatte pubertiert“[511]. Dabei verfärben sich seine Augen von einem Regengrün in ein grässliches Gelb und seine gläserne Stimme entwickelt sich zu einer volltönigen Bassstimme. Außerdem fallen ihm in großen Büscheln die Haare am Hinterkopf ab und die Zähne hat Elias alle verloren. An den Schläfen, auf der Oberlippe, am Kinn, an den Achselgruben und auf dem Geschlecht wächst ihm ein dünner Haarflaum. Diese Veränderungen erschienen gespenstisch und so wird der Junge von den übrigen Dorfbewohnern gemieden und von den Eltern in den Gaden eingesperrt. „Elias wurde zum vielbetuschelten Rätsel von Eschberg“[512] und wird deshalb von den Dorfkindern verspottet. Nach zwei Jahren kommt er schließlich frei und lernt danach, seine Kopfstimme zu benutzen.
Im Film hingegen tritt Elias als verträumter Junge auf, dessen Augen sich ebenfalls in ein Gelb verfärben. Er erfährt sehr früh die Ablehnung der Eltern. Jedoch wird er wegen der gelben Augen nicht ausgegrenzt, sondern die Dorfbewohner gewöhnen sich schnell an seinen Anblick. Elias befindet sich zu dieser Zeit bereits im Erwachsenenalter. Anders als im Roman bekommt er seine natürliche Augenfarbe erst nach seinem Tod zurück. Erst dann erfährt er die Befreiung von seiner unerfüllten Liebe zu Elsbeth. Im Buch hingegen erhält er seine regengrünen Augen zurück, als er sich von Gott lossagt

[509] Steets (1999), S. 93.
[510] Vgl. Schlafes Bruder: Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films. Regie: Bittner, Sydow.
[511] Robert Schneider (2007), S. 39.
[512] Ebda, S. 41.

und er die Liebe zu Elsbeth aufgibt. Im Film spielen die gelben Augen sozusagen keine so entscheidende Rolle wie im Roman. Auch die Darstellung als Mannkind wird im Film nicht thematisiert, stattdessen erscheint Elias „ohne körperliche Entstellung, als realitätsferner Schwärmer mit bedeutungsvollen Bildern und Gesten“[513]. Auch die „Vorliebe für schwarze Gehröcke“[514] wird im Film nicht dargestellt. Ferner trifft die im Roman auftretende Darstellung auf den Protagonisten zu, dass man ihn, „[v]erglichen mit den gespenstischen Physiognomien des Eschberger Menschengeschlechts […] dennoch einen schönen Mann“[515] nennen kann. Die im Film auftretende Schönheit des Elias beschreiben Brandtner und Degener als „notwendige Normalisierung des Protagonisten“[516], um sich mit seiner Figur identifizieren zu können.

Ebenso werden die märchenhaften und wunderbaren Komponenten, die im Roman von großer Bedeutung sind, im Film weggelassen oder sie treten in einer anderen Gestalt auf. Elias´ Gehör ist im Film nicht so stark thematisiert wie im Roman. Elias nimmt zwar Elsbeths Herzschlagen wahr als diese mit Lukas im Heuboden schläft, weiß aber nicht genau, wo sich beide befinden und begibt sich deshalb zuerst einmal auf die Suche. Aber auch das durch Peter ausgelöste Feuer nimmt er wahr, und als Elsbeth geboren wird, hört er ihren Herzschlag. Durch den Wegfall einiger wunderbarer Elemente erscheinen die Darstellungen im Film realistischer als im Roman.

Im Roman kann Elias die Hörfrequenzen der Tiere treffen und mit ihnen reden, ohne es zu wissen. Außerdem besitzt er die Gabe der Stimmimitation und sein Gehör ist außergewöhnlich. Auch im Film treten einige dieser Gaben auf, jedoch nicht in einem so großen Ausmaß wie im Roman. So zeigt der Protagonist im Film Elsbeth, dass er Dinge zum Klingen bringen kann. Dazu leitet er Elsbeth zum wasserverschliffenen Stein, greift sich auf die Stirn, hält sich die Ohren zu und öffnet seinen Mund weit. Plötzlich hört man, dass ein Schwarm Vögel über die beiden hinweg fliegt. Er erklärt Elsbeth daraufhin seine Gabe. „Es war im Frühjahr, zwei Tage vor Ostern, da habe ich gemerkt, dass ich alles zum Klingen bringen kann.“

Die Szene, in welcher sich Elias in der Kirche befindet und Gott ihm in der Gestalt des nabellosen Kindes erscheint, wird im Film ebenso nicht aufgenommen. Elias sagt sich hier von Gott los, indem er zu ihm spricht. Viele der Passagen dieser Rede werden schließlich in das *voice-over* des Filmes übertragen. Gott erscheint hier nicht in einer

[513] Steets (199), S. 93.
[514] Robert Schneider (2007), S. 94.
[515] Ebda, S. 94.
[516] Brandtner, Degener (1998), S. 87.

Gestalt, einzig und allein verweisen die dunklen Gewitterwolken auf ihn und zeigen, dass er anwesend ist.

Einen wichtigen Unterschied stellt auch die Beziehung des Elias zur Musik und Elsbeth dar. Im Roman ändert sich das Bild seiner Berufung zum Musiker, denn er wählt Elsbeth. Dadurch entscheidet er sich gegen sein musikalisches Genie und gegen Gott. „Er fing an, sein Talent aufs äußerste zu fordern, denn er spielte für Elsbeth.“[517] „Wenn Elias musizierte, musizierte er für Elsbeth […].“[518] Zu dieser Zeit ist Elsbeth erst sieben Jahre alt, aber Elias liebt sie abgöttisch. Zehn Jahre später, als Elsbeth selbst als Erwachsene erscheint, ist die Hoffnung des Elias auf sie bereits verschwommen. Elsbeth wird auf Wunsch des Vaters Lukas ehelichen, denn sie sind einander versprochen. Danach spielt Elias sogar auf deren Hochzeit und soll Pate des Kindes werden.
Der Film dagegen nimmt einen anderen Lauf. Elias´ Interesse gilt der Musik und er geht seiner Berufung mit Motivation nach. Dabei vernachlässigt er Elsbeth. Diese ist bereits sehr früh von Elias angetan und versucht immer wieder ihm näher zu kommen. Elias jedoch blockt alle Annäherungsversuche ab und entflieht auch dem Kuss Elsbeths. Ebenso ist sie Lukas versprochen. Anders als im Roman, ist es ihr Bruder Peter, der die baldige Hochzeit der beiden vorantreibt, da er auf seine Schwester eifersüchtig ist. Schließlich verliert Elias Elsbeth und merkt erst jetzt die Liebe zu ihr. Er nimmt das Feuer wahr, welches Peter gelegt hat, rettet Elsbeth aus den Flammen und es keimen neue Hoffnungen in Elias auf, sie doch noch für sich zu gewinnen. Er gibt die Musik auf und möchte eine Zukunft mit Elsbeth beginnen. Aber es ist zu spät, denn sie ist bereits schwanger von Lukas und beide verlassen das Dorf Eschberg. Daraufhin konzentriert er sich mehr denn je auf seine Musik und tritt beim Orgelfest in Feldberg auf. Auf dramatische Weise werden die Beziehung zu Elsbeth und das musikalische Genie des Elias beschrieben. Dass es kein Happy End gibt, ist schließlich Elias´ Schuld. „Anders als im Roman wird im Film das Scheitern dieser Liebe einem Elias zugeschoben, der sich für die Musik und gegen die Liebe entscheidet und zu spät erkennt, was er dadurch verliert.“[519]

Sehr bedeutend ist, neben dem Protagonisten Elias, auch die Rolle der Elsbeth, die im Film starken Änderungen unterworfen ist. Dargestellt wird sie von Dana Vávrová, der

[517] Robert Schneider (2007), S. 96.
[518] Ebda, S. 99.
[519] Steets (1999), S. 93.

Frau Vilsmaiers. „Dana Vávrová als Elsbeth entpuppt sich als selbstbewusste junge Frau, die nicht nur leidet, sondern auch handelt.“[520] Im Film gehen „wesentliche Eigenschaften der Elsbeth […] verloren. Die Kindlichkeit, Naivität und Unerreichbarkeit der Figur wird durch eine ungezügelte Leidenschaft ersetzt“[521]. Vávrová selbst half bei der Ausformung der Figur Elsbeth mit und „legte großen Wert darauf, die Elsbeth-Figur schillernder zu zeigen als in der Romanvorlage […]“[522].

Im Roman tritt Elsbeth großteils als kleines Mädchen auf. Dargestellt wird sie als „stilles Kind von ausgeglichener Art und gutem Charakter“[523], welches mit „liebenden Augen sah“[524]. Nachdem Elias Elsbeth aus den Flammen rettet, verbringen die beiden viel Zeit miteinander, aber Elsbeth ist noch zu jung, um seine Absichten zu kapieren. „Elsbeth begriff nicht, was er im Sinn hatte“[525], trotzdem hatte er sie „in seinen Bann gezogen.“[526] Im Alter von siebzehn Jahren macht sich Elsbeth schließlich Gedanken über Liebe und Leidenschaft. Sie fährt gemeinsam mit Elias nach Götzberg, um dort ihre Damaststickereien zu verkaufen. Während der Fahrt denkt sie über eine Zukunft mit Elias nach, aber auch über Lukas. Elias sitzt schweigend neben ihr. Doch sie ist bereits Lukas versprochen, den sie ehelicht.

Im Film hingegen sieht man Elsbeth als Säugling nach der Geburt und in weiterer Folge ist sie bereits eine hübsche, junge Frau. Die Figur ist in der Verfilmung bereits von Anfang an anders konzipiert als in der literarischen Vorlage. Elsbeth steht selbstbewusst im Leben und möchte ihre eigenen Vorstellungen durchsetzen. Sie beschließt, ihre Haare offen zu lassen, doch ihre Mutter verbietet es ihr und fordert sie auf, einen Knoten zu machen. Daraufhin sagt Elsbeth: „Ihr seid alle so altmodisch!“ Anders als im Roman, hat im Film Peter Lukas für Elsbeth ausgesucht. Ihr Herz ist aber bereits an jemand anderen vergeben, an Elias. Während der Messe lächeln sich beide immer wieder an, indem Elsbeth zu Elias emporblickt. Auch nach der Kirche läuft Elsbeth nochmals zurück, da sie ihr Gebetbüchlein vergessen hat. Elias überreicht es ihr schließlich und beide blicken sich mit einem Lächeln an. Elias sagt freudig: „Ich höre dein Herz schlagen.“ Elsbeths Ablehnung gegenüber Lukas ist nicht zu übersehen, da dieser eine grobe, ungehobelte Art besitzt. Schließlich machen sich Elsbeth und Elias auf den Weg nach Feldberg,

[520] Steets (1999), S. 93.
[521] Bettina Wörgrötter: Hörwunder wunderbar sichtbar gemacht. Der Film „Schlafes Bruder“ vereinfacht die Geschichte des einzigartigen Romans. – In: Der Standard v. 13.09.1995, S. 11.
[522] Robert Schneider: Warum ich mich verkauft habe (1995), S. 12.
[523] Robert Schneider (2007), S. 99.
[524] Ebda, S. 100.
[525] Ebda, S. 105.
[526] Ebda, S. 109.

wo sie ihre Stickereien auf dem Markt verkaufen will. Während der Fahrt machen die beiden einen kurzen Stopp. Elsbeth versucht immer wieder zu Elias durchzudringen und ihn zu küssen, jedoch entzieht er sich dieser Situation. Er widmet sich mehr seiner Musik, was Elsbeth zu schaffen macht. Sie sucht Elias in der Schule auf und schreit ihn an. Daraufhin fragt er, was sie eigentlich will. Elsbeth antwortet: „Ich will, dass du mich lieb hast." Danach zertrümmert sie seine Geige und Elias lässt sie seinen Zorn spüren, indem er sie wütend anblickt. Aus Ärger darüber läuft sie zu Lukas und entscheidet sich schließlich für ihn. Sie schlafen miteinander im Heuboden, doch das alles ändert nichts an ihrer Liebe zu Elias. Schließlich will Elsbeth Elias ihre Liebe gestehen, doch es ist zu spät. Sie ist schwanger von Lukas. Im Film steht Elsbeth mit beiden Beinen am Boden und ihre Figur ist von einer Selbstständigkeit geprägt. Sie entscheidet ihre Wege selbst, keiner kann sie zu etwas zwingen. Elsbeth erscheint als erwachsene Frau, dadurch ist die Liebesgeschichte zwischen ihr und Elias von Dramatik und Emotionalität geprägt. Ihren Höhepunkt erfährt die Geschichte jedoch am Ende, als Elsbeth beim Orgelfest in Feldberg in der Kirche anwesend ist und ihre Schreie an Elias nicht zu ihm durchdringen. Der Ausgang ist dramatisch.

Für die Filmhandlung entscheidend ist schließlich auch die Figur des Peter, welcher der Bruder von Elsbeth ist. Dargestellt wird er von Ben Becker, welcher als Peter „von der Begleitfigur zum dominierenden, allgegenwärtigen Charakter und damit zur heimlichen Hauptfigur des Films"[527] wird. Auch Hans-Dieter Seidel ist der Meinung, dass die Figur des Peter von hoher Dominanz im Film ist. „Ben Beckers Feuer brennt dem Rotschopf Peter eine Intensität ein, die ihn […] insgeheim zur Hauptfigur macht."[528] Ebenso wie die zwei zuvor behandelten Personen wird Peter im Film anders dargestellt als im Roman.

> Peter war kein Mann. Er hatte keinen Bartwuchs, war klein von Gestalt, im Gesicht die Spuren der Blattern, am Körper drahtig. Er hatte krauses Haar, und das unverkennbare Mal war sein verkrüppelter Unterarm. Seine Augen glänzten nussbraun. Es waren schöne Augen, wenn nicht das Licht des Abgründigen in ihnen flackerte.[529]

Peter und Elias werden bereits in der Kindheit Freunde, denn Peter ist der Einzige, der Elias nicht verspottet. Außerdem erkennt er sehr früh das musikalische Talent seines

[527] Steets (1999), S. 93.
[528] Hans-Dieter Seidel: Komm, o Tod und führe mich nur fort. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. 10. 1995, S. 182.
[529] Robert Schneider (2007), S. 122.

Freundes. Auch im Film schließen die beiden bereits eine Freundschaft im Kindesalter. Im Roman wird auf seinen grausamen Charakter verwiesen, sein Umgang mit den Tieren ist aggressiv und brutal. Schließlich will er Elias dazu bewegen, als Künstler in Feldberg durchzustarten. Peter fühlt sich von Elias magisch angezogen und so wird seine Zuneigung zu ihm vielfach betont, zum Beispiel als die beiden Burga zum Hirschweiher locken und Elias nach der Tat zum Weinen beginnt. „Peter nahm den Kopf des Weinenden in seine Hände, hielt ihn fest und fing an, dessen dürre Lippen zu küssen. Und er fuhr mit den Händen zärtlich über Schultern und Brust und tastete nach Elias´ Geschlecht.“[530] In Folge schreit er jedoch auf und stößt Elias von sich. Nach der Trauung von Elsbeth und Lukas macht Peter Elias den Vorwurf, Elsbeth nie wirklich geliebt und nie um sie gekämpft zu haben. Er stellt Elias als Lügner bloß. Dieser antwortet Peter schließlich: „Hast du es etwa versucht? […] Hast du mir je dein Begehren eröffnet?“[531] Darüber ist Peter sehr entrüstet und geht davon. Seine Liebe zu Elias gibt er im Roman nicht zu, sondern man erkennt seine Scham.

Im Film ist Peter derjenige, der die Handlung ins Laufen bringt. Seine Liebe zu Elias und die daraus entstehende Eifersucht gegenüber Elsbeth bleibt dem Zuseher nicht verborgen. Peter bewundert Elias ständig während seines Orgelspiels und blickt ihn verträumt an. Einmal, als die beiden in der Nacht die Orgel in der Kirche reparieren, wagt Peter es sogar, Elias´ Hand und seinen Hals zu berühren. Im Film wird die Beziehung zu Elias als zärtlich dargestellt, sie basiert jedoch nicht auf Sexualität. Peter kann einfach nicht verstehen, warum Elias ständig an Elsbeth denkt. Dieser erklärt ihm, dass er und Elsbeth ein gemeinsames Herzschlagen haben.

> Die Vögel des Himmels und die Fische des Meeres erkennen sich am Gang ihres Herzens. […] Die finden sich und seien sie Wochen voneinander entfernt. Der Mensch hetzt von einem Geliebten zum Anderen und weiß nicht, dass Gott ihm einen einzigen Menschen von Ewigkeit her zugedacht hat, der dasselbe Herzschlagen trägt, denselben Klang, denselben Atem.[532]

Peter antwortet ihm schließlich, ob es nicht jemanden gebe, den man lieben kann, der aus dem gleichen Samen und gleichem Blut kommt. Er redet von sich selbst.

Peter legt schließlich das zweite Feuer im Dorf, um zu verhindern, dass Elsbeth Elias ihre Liebe gesteht. Mit aller Macht sucht er ihr Unterfangen zu verhindern und so drängt er Lukas dazu, er solle so schnell wie möglich um Elsbeths Hand anhalten. Die Figur

[530] Robert Schneider (2007), S. 129.
[531] Ebda, S. 152.
[532] Schlafes Bruder. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher, Robert Schneider, Dana Vávrová. BRD/Österreich: Senator Film 1995.

des Lukas nimmt dadurch eine entscheidende Rolle im Film ein. Lukas gilt als Elias´ Nebenbuhler, der nicht mehr ein passives Auftreten wie im Roman hat, sondern sich aktiv an der Handlung beteiligt. Ebenso wie im Roman begleitet Peter auch im Film Elias nach Feldberg zum Orgelfest und prophezeit seinem Freund eine rosige Zukunft. Doch Elias hat anderes im Sinn und beschließt, nicht mehr zu schlafen. Schließlich wird am Ende noch einmal Peters Zuneigung gezeigt, als er den toten Elias küsst.

Zusammenfassend lässt sich nun sagen, dass anhand der veränderten Charakterzüge der Figuren die Liebesgeschichte in das Zentrum der Filmhandlung gerückt wird. Dadurch, dass die Geschichte im Film im Erwachsenenalter spielt, erhält sie mehr Dramatik. Außerdem ist die Handlung stark geprägt von Emotionalität und Sentimentalität. Diese Begriffe werden durch die drei Protagonisten verstärkt im Film dargestellt. Elias tritt dabei als gepflegter junger Mann auf, der seine Liebe zu Elsbeth vernachlässigt. Elsbeth steht mit beiden Beinen im Leben und glänzt mit ihrer selbstständigen Art. Peter treibt durch seine Eifersucht das Geschehen voran, dadurch erhält die Handlung mehr Dynamik.

5.2.4. Die Musik

Im Roman *Schlafes Bruder* ist nahezu immer die Rede von der musikalischen Genialität des Johannes Elias Alder. Liest man solche Passagen im Buch, stellt man sich eine außergewöhnliche Melodie im Kopf vor. Doch wie soll diese geniale Musik im Medium Film dargestellt werden? Vilsmaier äußert sich zu diesem Problem wie folgt.

> Dann kam ein weiteres schier unlösbares Problem. Wie stellen wir die musikalische Genialität des Elias Alder dar? Welche Musik spielt er? […] Ich schlug vor, die Genialität dahingehend zu zeigen, dass Elias Alder […] die Musik des 20. Jahrhunderts gewissermaßen antizipiert, […] improvisiert [und] sich nicht um klassische Melodiefindung […] kümmert.“[533]

Norbert J. Schneider und Hubert von Goisern tragen die Verantwortung für die Filmmusik. Beide betonen die Schwierigkeit, die musikalische Genialität darzustellen, denn sie verfolgen die Aufgabe, eine außergewöhnliche, ja fast übernatürliche Musik zu komponieren. Norbert J. Schneider äußert sich zu dieser Schwierigkeit bei der Entstehungsgeschichte des Films.

> Das ist die Suche nach dem Stein der Weisen oder die Suche nach dem Allereinfachsten und Natürlichsten und mithin ja bekanntlich das Schwerste, was zu

[533] Robert Schneider: Warum ich mich verkauft habe (1995), S. 12.

> finden ist. Es muss so eine simple, einfache Melodie sein, dies es eigentlich gar nicht gibt, dass jeder denkt, ja so einfach ist es.[534]

Auch Hubert von Goisern erkennt das Problem und nimmt dazu Stellung:

> Das Schwierige ist dabei, dass er so göttlich und übernatürlich hört. Wie kann man dem Ausdruck vermitteln, ohne dass es banal wird. Das heißt, man muss sehr auf die Zwischenräume achten, dass dort einfach Platz ist für die Phantasie, dass man nicht alles zupflastert mit noch so schönen Melodien, weil die schönste Melodie ist eigentlich nicht göttlich. Göttlich ist, was noch drüber ist und das kann man halt einfach nicht komponieren.[535]

Die beiden versuchen schließlich eine angemessene Musik für den Film zu finden. „Was sich im Roman sprachlich behaupten lässt und akustisch nicht bewiesen zu werden braucht, muss im Film tatsächlich erklingen und wird somit überprüfbar.“[536] Sehr wichtig sind dabei die drei wichtigen Stationen des Protagonisten Elias Alder: sein außergewöhnliches Hörwunder, der erste Auftritt in der Kirche vor den Dorfbewohnern und schließlich sein Auftritt beim Orgelfest in Feldberg. Diese drei Sequenzen stellen eine Herausforderung für die Komponisten dar. Mit Angstschweiß wagen sie sich schließlich an die filmische Umsetzung heran. Es wird „monatelang probiert, verworfen, wieder probiert. Hubert von Goisern zum Beispiel schwor zunächst auf so etwas wie tibetanische Chöre, sphärische Gesänge“[537]. Wichtig ist, dass der Film nur an ausgesuchten Passagen mit Musik unterstrichen wird, auf keinen Fall soll es ein Musikfilm werden.

> Es ist nämlich nicht, wie vielleicht manche erwarten, ein Musikfilm geworden. Im Gegenteil, wir sind mit Musik sparsam umgegangen. Natürlich gibt es Orgelpassagen, ansonsten aber kaum Musik – als ‚Teppich‘, als nur illustrierendes Moment gar nicht. Es gibt sogar vollkommen stumme Szenen. Dadurch entsteht eine ungeheure Wirkung, eine Spannung, die man manchmal kaum aushält.[538]

Vielfach werden Töne aus einzelnen Geräuschen genau zusammengesetzt, ohne Unterstreichung durch Musik. Dabei werden bestimmte Geräusche eingefangen, wie zum Beispiel das Rascheln der Blätter oder das Zischen der Grashalme. Dadurch sollen die Zuschauer spüren, wie echt die Welt ist, die im Film erschaffen wurde.[539]

---

[534] Schlafes Bruder: Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films. Regie: Bittner, Sydow.
[535] Ebda.
[536] Steets (1999), S. 94.
[537] Vilsmaier (1995), S. 116.
[538] Ebda, S. 117.
[539] Vgl. Ebda, S. 117.

Eingeleitet wird der Film, wie bereits erwähnt, durch den Choral *Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder* von Johann Sebastian Bach. Schließlich dient der Choral auch als Sterbemusik, welche am Schluss der Verfilmung noch einmal vorgeführt wird.

In der Hörwunder-Sequenz wird vielfach mit einzelnen Geräuschen gearbeitet, die dann schließlich aus dem *Off* auftauchen. Elias` Weg führt ihn dabei zum wasserverschliffenen Stein, welcher sich an der Emmer befindet. Dabei vernimmt man jeden Schritt des Protagonisten: sein Gehen durch den Matsch, durch das Wasser und durch die Gräser. Schließlich legt Elias sich auf den Stein und die Geräusche werden immer lauter. Beobachtet wird er dabei von Peter, der ihm aus dem Dorf gefolgt ist. Die Kamera nähert sich Elias und fährt schließlich durch die Landschaft. Man hört das Schilf laut knacken, der Himmel verfärbt sich in ein Rot und ein lang andauernder Ton erklingt. Man sieht schließlich Elias´ Ohr, welches in kreisenden Bewegungen von der Kamera aufgenommen wird. Es erklingt ein lauter Ton und man kann ein Summen wahrnehmen. Dazwischen wird Peter eingeblendet. Der Körper des Elias fängt an zu zittern. Man hört ein lautes Peitschengeräusch und die Kamera zeigt danach in abwechselnder Reihenfolge Elias, Peter und die Landschaft. „In schnellen ruckartigen Schnitten […] fängt die Kamera […] eine magische Wirklichkeit ein, in der Naturgesetze und Zeitbegriffe außer Kraft gesetzt werden und die Bild-Ton-Komposition dominiert.“[540] Die Bilder sind einmal in Farbe, danach in einem Grau zu sehen. Wieder ist ein lautes Summen zu hören. Man kann erblicken und hören, wie ein Blatt auf der Wasseroberfläche landet. Im Hintergrund ist Elias´ Gesicht eingeblendet. Die Kamera entfernt sich schließlich wieder von Elias und zeigt das Wasser. Diese Sequenz ist von lauten Klängen durchzogen, welche jedoch durch den auf einen Stein herabfallenden Wassertropfen übertönt werden. Elias beginnt in Folge laut zu schreien. Ein Herzklopfen ertönt und die Kamera fährt gen Himmel, welcher von dunklen Wolken übersät ist. Man nimmt die Geräusche der Vögel wahr und ein lautes Knattern setzt ein. Die Wolken verziehen sich schließlich, Elias richtet sich auf und sein Schreien nimmt ein Ende. Das Herzklopfen ist erneut zu hören und eine Orgelmusik setzt ein. Die Kamera zeigt das Fenster der Nulfin und ihre Schreie ertönen. Elias hält sich die Ohren zu, während sich der Himmel erneut in ein Rot verfärbt. In diesem Moment kommt Elsbeth auf die Welt und man hört ihre Schreie. Dabei rinnt Blut aus den Ohren und Augen des Elias, sein Gesichtsausdruck

[540] Steets (1999), S. 95.

wird fröhlicher und seine Augen verfärben sich gelb. Schließlich klingt die Orgelmusik langsam ab.[541] Im Roman schildert Robert Schneider die Szene des Hörwunders anders.

> Je näher Elias zum wasserverschliffenen Stein kam, je unruhiger ging sein Herzschlagen. Es war ihm, als würde allmählich das Geräusch seiner Schritte, sein Atem, das Wispern des Harsches, das Ächzen im Waldholz, das Raunen des Wasser unter dem Eis der Emmer, ja als würde alle um ihn herum anschwellen und immer lauter und mächtiger tönen. […] Dann geschah das Wunder. An diesem Nachmittag hörte der fünfjährige Elias das Universum tönen.[542]

Anders als im Film werden im Roman an dieser Stelle die körperlichen Veränderungen des Elias beschrieben, welche einen grausigen Anblick darstellen. Dabei treten ihm die Augäpfel aus den Höhlen, die Augen verfärben sich in das ekelhafte Gelb, der Bauch bläht auf, die Zähne fallen Elias aus und sein Glied versteift sich. Das sind nur Beispiele wie der Protagonist in Robert Schneiders Roman sein Hörwunder erlebt. Diese körperlichen Veränderungen kann Vilsmaier in der Verfilmung nicht umsetzen.
Im Roman heißt es: „Elias hörte nicht bloß, er sah das Tönen.“[543] Vilsmaier versucht in seinem Film dies umzusetzen, indem er den Klängen Bilder zuordnet. So kann man zum Beispiel den Aufprall des Blattes auf die Wasseroberfläche sehen und hören. Im Roman bricht der Erzähler mit den Worten „Was sind Worte!“[544] die Aufzählung der Geräusche ab. Dadurch wird deutlich, „dass Wörter die Imaginationskraft des Lesers stärker entzünden können, als es die magischen Bilder und Klänge des Films vermögen“[545]. Vilsmaier versucht durch ein Zusammenspiel von Bild-, Ton- und Lichteffekten die Hörwunder-Szenen atemberaubend darzustellen. Er verwendet schnelle Kamerasprünge, außerdem tauchen laute, teilweise ungewöhnliche Geräusche auf und sanfte Klänge werden eingespielt. „Die heikle Szene meistert der Film mit Anstand und dem Geschick der Komponisten Norbert J. Schneider und Hubert von Goisern sowie dem der auf einem Dutzend Tonspuren voller nie gekannter Geräusche hexenden Techniker.“[546]

Eine weitere Herausforderung für die Komponisten stellt das Orgelfest in Feldberg dar. Es gilt nun zu beweisen, dass Johannes Elias Alder den genialsten Musiker aller Zeiten darstellt. Sehr genau beschreibt Robert Schneider in seinem Roman das außergewöhnliche Orgelspiel des Elias. Seine Musik ist magisch. „Er hatte die Menschen unter Hyp-

[541] Vgl. Schlafes Bruder: Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films. Regie: Bittner, Sydow.
[542] Robert Schneider (2007), S. 34.
[543] Ebda, S. 36.
[544] Ebda, S. 38.
[545] Steets (1999), S. 96.
[546] Hans-Dieter Seidel: Komm, o Tod und führe mich nur fort. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. 10. 1995, S. 182.

nose gebracht. […] Wenn er also musizierte, vermochte er den Menschen bis auf das Innerste seiner Seele zu erschüttern.“[547] Es wird von einer „gewaltigen Tonsprache“[548] geredet, die keiner vor bzw. nach Elias je erlernen wird. An diesem Punkt muss Vilsmaier nun ansetzen und dieses geniale Talent in seiner Verfilmung umsetzen. „Um die Genialität seines Filmhelden unter Beweis zu stellen, braucht Vilsmaier mehr als eine gut komponierte Filmmusik […] und professionelle Organisten […].“[549] Norbert J. Schneider nimmt dazu Stellung und erklärt, dass zur Darstellung Kompromisse gefunden werden müssen.

> Zum einen zwischen dem Anspruch der Einfachheit des Naturmenschen Elias und dem Anspruch des übermenschlichen Virtuosen (der besessene ‚Teufelsorganist‘), zum anderen zwischen dem Anspruch der Musikkenner […] und dem Anspruch des am kommerziellen Film orientierten Kinopublikums […].[550]

Die Wirkung auf die Zuschauer geht jedoch stärker von den intensiven Bildreizen und inszenierten Spannungsmomenten aus, weniger vom unmittelbaren musikalischen Erleben. Dabei sind die Schnitte und die Kameraführung genau auf die musikalische Dramatik abgestimmt.[551]

Elias und Peter reisen, nachdem der Protagonist zum Orgelfest von Cantor Goller eingeladen wird, gemeinsam nach Feldberg. Schließlich wird Elias als Zweiter aufgerufen. Auch Elsbeth ist in der Kirche anwesend, sie platziert sich inmitten der Menschenmassen. Elias bekommt das Lied *Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder* zugeteilt. Die beiden Blasebalgtreter und zwei weitere Mitbewerber verspotten Elias und lachen ihn aus. Peter macht Elias schließlich Mut und erklärt ihm, dass er der Herr der Stunde sei. Schließlich beginnt Elias zu spielen. Dabei schließt er die Augen und man erblickt in einer Großaufnahme seine Hände an der Orgel. Die Kamera wechselt in das Publikum und blendet auch Peter und Elsbeth ein, die beide gespannt zu Elias hinblicken. Das Publikum ist empört über Elias´ Spiel, eine Dame ruft sogar: „Das ist Gotteslästerung!“ Es folgen schnelle Bewegungsabläufe auf Elias´ Gesicht, auf seine an den Tasten befindenden Hände und auf seine an den Pedalen platzierten Füße. Auch die Orgel wird immer wieder eingeblendet. Elias, Peter und Elsbeth halten die Augen geschlossen. Elias´ Gesicht erscheint im Bild, dahinter die Orgel. Die Musik wird schließlich ruhiger und die Töne sind geprägt von Harmonie. Es werden Bilder seiner Lebensstationen gezeigt:

[547] Robert Schneider (2007), S. 178-179.
[548] Ebda, S. 179.
[549] Steets (1999), S. 96.
[550] Norbert Schneider: Per aspera ad astra. – In: Joseph Vilsmaier: Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Kiepenhauer 1995, S. 54.
[551] Vgl. Steets (1999), S. 94-97.

die Geburt, seine Taufe, Elsbeths Geburt, sein Hörwunder am wasserverschliffenen Stein, die Abenteuer mit Elsbeth, das Feuer in Eschberg und schließlich auch der Tag, an dem Elsbeth das Dorf verlässt. An den Lippen des Elias kann man erkennen, dass er leise den Namen Elsbeth ausspricht. Danach schwenkt die Kamera zu Elsbeth und zu Peter, der seine Augen öffnet. Elias wird ebenso eingeblendet. Er bringt sein Spiel mit ganzem Gefühl zu Ende.[552]

> Im letzten Teil [dieser] Sequenz gibt Vilsmaier dem Orgelspiel nach bewährten Muster eine zusätzliche kosmische Wirkungsdimension: Die finale Steigerung des Spiels wird begleitet vom aufkommenden Wind, der in die Zuschauer fährt und ihre Bewegtheit nach außen trägt und die […] kreuzförmig angeordneten Lichter am Boden des Kirchenschiffs zum Erlöschen bringt.[553]

Danach wird das Gesicht des Elias eingeblendet, er öffnet die Augen und seine gelben Augen werden sichtbar. Durch die abwechselnden Schnitte zwischen Elias, Peter und Elsbeth erscheint das Orgelspiel als etwas Außergewöhnliches. Vilsmaier will möglichst viele Szenen aus dem Roman in seiner Schlusssequenz umsetzen. Jedoch ist es auch nach Einsatz filmästhetischer Mittel nicht möglich, zu beweisen, dass Johannes Elias Alder der genialste Musikkünstler aller Zeiten gewesen ist. Kann man sich als Leser in seiner Phantasie ausmalen, wie außergewöhnlich Elias´ Musik klingt, ist dies im Film nicht möglich.[554]

5.3. Ein Vergleich der Bestseller-Verfilmungen

Die beiden zuvor behandelten Verfilmungen basieren beide auf große Erfolgsbücher und sind sehr bekannt. Interessant ist, wie sich die beiden Regisseure Michael Haneke und Joseph Vilsmaier an die filmische Adaption heranwagen. Der Film *Die Klavierspielerin* von Michael Haneke hält sich sehr an die Vorlage von Elfriede Jelinek und versucht dieser so gut wie möglich gerecht zu werden. Dies war auch Hanekes Anliegen. Nur an manchen Stellen verändert er das Geschehen, indem er Personen dazu erfindet oder aber auch Nebenhandlungen und Rückblendungen streicht. Anders ist dies bei der Verfilmung von *Schlafes Bruder*. Joseph Vilsmaiers filmische Umsetzung weicht sehr von der Romanvorlage ab. Man versucht, das Geschehen so gut wie möglich realistisch darzustellen. Dadurch werden einige Personen gestrichen bzw. zusammengelegt oder

[552] Vgl. Schlafes Bruder: Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films. Regie: Bittner, Sydow.
[553] Steets (1999), S. 97.
[554] Vgl. Ebda, S. 94-97.

aber auch in ihrem Charakter verändert. Ebenso streicht man die Rückblendungen und Vorausdeutungen, die im Roman mehrfach auftauchen. Das Zentrum der Geschichte ist im Film anders angelegt als in der literarischen Vorlage. Außerdem verabschiedet sich Vilsmaier auch von der Erzählerstimme.

Während die Verfilmung von *Schlafes Bruder* nicht lange auf sich warten ließ und bereits 1995, drei Jahre nach Veröffentlichung des Romans, auf die Leinwand kommt, wird Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* erst im Jahr 2001, fast zwanzig Jahre nach Entstehung des Werkes, verfilmt. Interessant erscheint auch der Aspekt, dass Robert Schneider selbst das Drehbuchschreiben übernimmt und somit aktiv am Filmprojekt beteiligt ist. Er lässt es sich auch nicht nehmen, selbst eine kleine Rolle im Film zu spielen. So stellt er den Kutscher dar, der Cantor Goller ins Dorf Eschberg führt.

Elfriede Jelinek dagegen überlässt schließlich Michael Haneke diese Aufgabe und hält sich zurück. Mehrmals haben sich Haneke und Jelinek jedoch getroffen und sich gemeinsam darauf geeinigt, „die Filmversion zum Roman, der ja Anfang der achtziger Jahre spielt, zeitlich zu aktualisieren“[555]. Eine weitere Zusammenarbeit der beiden findet jedoch nicht statt.

Sehr oft ist die Geschichte des Romans zu umfangreich und würde somit den Filmrahmen in seiner Länge merklich übersteigen. Aus diesem Grund versuchen die Regisseure, die Verfilmungen für das Kinopublikum attraktiv zu machen. Streichungen von Rückblendungen oder Vorausdeutungen, Personenzusammenlegungen oder aber auch das Weglassen bzw. Verändern von Figuren sind schließlich die Folge, um im Zeitrahmen des Films zu bleiben. Sehr oft werden die Verfilmungen schließlich kritisiert und sind weniger erfolgreich als der Roman. Deutlich kann man diesen Aspekt bei der Verfilmung von *Schlafes Bruder* erkennen, da diese vermehrt negative Kritik in den Rezensionen erhält. Anders ist das bei der filmischen Umsetzung von *Die Klavierspielerin*. Der Film wird in Cannes mehrfach mit Filmpreisen ausgezeichnet und erhält auch sonst vorwiegend positive Stellungnahmen. Anzumerken ist jedoch, dass der Film *Schlafes Bruder* trotz der negativen Kritik zu einem Kassenschlager wurde.

Schließlich ist es auch wichtig, dass der Film eine Identifikation mit den Personen ermöglicht. So wird in Hanekes Verfilmung mit Isabelle Huppert eine hübsche junge Dame als Erika Kohut eingesetzt. Ebenso ist es Hanekes Anliegen, die Figur des Walter Klemmer sympathischer zu konzipieren. Er wollte nicht einfach ein ‚Arschloch‘ hinstellen, welches von Anfang an negativ behaftet wird. Trotz dieser Veränderung wirkt Wal-

[555] Grissemann (2001): „… einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 176.

ter Klemmer jedoch oft dubios und komisch. Ebenso wird die Figur des Johannes Elias Alder im Film *Schlafes Bruder* verändert. Tritt er im Roman als gespenstisch, hässlicher Mensch auf, wird einem im Film ein verträumter, hübscher Mann vor das Auge gesetzt. Seine körperlichen Veränderungen, die ihm Roman sehr detailreich beschrieben sind, werden in der filmischen Adaption komplett gestrichen. Einzig und allein die Verfärbung der Augen in ein Gelb wird vom Roman übernommen. Auch die Figur der Elsbeth erfährt in der Verfilmung eine Veränderung. Sie tritt als selbstständiger Charakter auf und greift aktiv in das Geschehen ein, indem sie immer wieder versucht, zu Elias durchzudringen.

Michael Haneke stellt die Liebesbeziehung von Erika Kohut und Walter Klemmer in den Mittelpunkt des Geschehens. Die im Roman stark behandelte Mutter-Tochter-Beziehung tritt somit in den Hintergrund und ist für die filmische Adaption von keiner so großen Bedeutung. Dadurch streicht Haneke die Rückblendungen aus Erikas Kindheit, denn er möchte in seinem Film auf Erklärungen verzichten. Joseph Vilsmaier siedelt seine Geschichte im Erwachsenalter der Personen an, auch hier ist die unglückliche Liebe zwischen Elsbeth und Elias der Höhepunkt der Geschichte. Außerdem muss Vilsmaier in seinem Film den außergewöhnlichen Gehörsinn seines Genies beweisen und auch seine geniale Musik darstellen, was vielfach eine Hürde darstellt. So versucht er im Film durch Bilder und Einsatz von bestimmten Geräuschen das zu kompensieren, was durch die Filmmusik nicht ausgedrückt werden kann. Vielfach arbeitet er deswegen mit echten Naturgeräuschen und dem Einsatz verschiedener Klänge.

6. Zusammenfassung

Das Feld der Literaturverfilmung ist ein sehr interessantes, weitgefächertes Themengebiet, das bereits in den Anfängen des Films viele Diskurse ausgelöst hat, die auch noch in den folgenden Jahren bestehen bleiben werden. Immer wieder gab und gibt es Gegner, die sich sehr kritisch gegenüber diesem Phänomen äußern. Früh entstand jedoch die Meinung, dass der Film als eigenständiges Kunstwerk angesehen werden kann und sehr wohl Bestand neben der literarischen Vorlage hat. So kam man von der sehr abwertenden zu einer durchwegs positiveren Haltung gegenüber einer Verfilmung. Speziell in den letzten Jahren wird das Kinopublikum mit zahlreichen Bestsellerverfilmungen überrascht, welche eine Auseinandersetzung mit diesem Phänomen hervorrufen. Meistens ist es der Fall, dass das Publikum die Buchvorlage bereits kennt und somit der Verfilmung häufig kritisch gegenübersteht. Die vielen Rezensionen und Filmkritiken können aber auch das Gegenteil beweisen: Das Kinopublikum ist trotz negativer Einstellung begeistert von der filmischen Umsetzung. Sehr häufig ist es auch der Fall, dass durch eine Verfilmung der Umsatz des Buches wieder ansteigt. So kommt es dazu, dass sowohl der Film- als auch der Buchmarkt profitieren.

In meiner Arbeit habe ich mich mit den Verfilmungen *Die Klavierspielerin* und *Schlafes Bruder* beschäftigt. Der Roman *Schlafes Bruder* profitiert durch eine außergewöhnliche Sprache und Erzählweise des Autors. Außerdem bietet das Werk einen weiten Interpretationsspielraum und verfügt über eine leichte Lesbarkeit. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* beschäftigt sich mit sehr aktuellen Themen wie der Mutter-Tochter-Beziehung und der Liebesbeziehung zwischen einer älteren Dame und einem Studenten. Außerdem punktet das Werk ebenfalls durch eine außergewöhnliche Sprache und einem spannenden Handlungsaufbau.

Die zwei Bestseller sind für mich insofern interessant, da sich die Regisseure Michael Haneke und Joseph Vilsmaier sehr unterschiedlich ihrer Vorlage annähern. Michael Haneke hält sich in weiten Teilen sehr genau an Jelineks Werk und weicht nur in wenigen Fällen von der Vorlage ab. Haneke siedelt das Zentrum der Geschichte an der Liebesbeziehung zwischen Walter Klemmer und der Klavierlehrerin Erika Kohut an. Im Roman ist das Hauptthema die desaströse Mutter-Tochter-Beziehung. Er versucht, den Charakter Klemmer sympathischer zu zeigen und ihn nicht als ‚Arschloch' hinzustellen, wie Michael Haneke in einem Interview selbst betont. Ebenso werden auch einige Schauplätze verändert und Personen hinzugefügt. Joseph Vilsmaier hingegen weicht

sehr von der Romanvorlage ab, verändert nicht nur das Personeninventar, sondern auch inhaltliche Passagen. Im Film treten die Personen im Erwachsenenalter auf. Vilsmaier wollte dadurch mehr Dramatik und Dynamik entstehen lassen. Sehr schwierig ist in beiden Fällen die Zuordnung zu den verschiedenen Adaptionstypen, da es nicht möglich ist, die Verfilmungen nur einer bestimmten Form zuzuteilen.

Beide Regisseure verfolgen schließlich das Ziel, mehr Dramatik und Emotionalität in die Handlung einzubauen. In beiden Fällen geht es um die unerfüllte Liebe: Johannes Elias Alder scheitert an seiner Liebe zu Elsbeth, da er sich mehr der Musik widmet und dadurch die Liebe vernachlässigt, Erika Kohut kann sich ihrer Zuneigung zu Klemmer nicht hingeben, wird schließlich Opfer einer Vergewaltigung durch den Liebhaber und Schüler. Joseph Vilsmaier muss in seinem Film schließlich auch beweisen, dass Johannes Elias Alder der genialste Künstler auf Erden ist und ein außergewöhnliches Hörwunder besitzt. Dies stellt sichtlich eine Hürde dar, jedoch versucht er diese durch den Einsatz von Bildern zu kompensieren. Bilder und Töne werden miteinander in Einklang gebracht, um diese Fähigkeiten des Protagonisten darzustellen und zu beweisen.

Interessant ist auch der Aspekt, dass sich Michael Haneke und Elfriede Jelinek nur wenige Male trafen, um über das Filmprojekt zu sprechen. Eine Zusammenarbeit der beiden fand jedoch nicht statt. Joseph Vilsmaier und Robert Schneider dagegen kooperierten eng miteinander, da Schneider schließlich auch die Rolle des Drehbuchschreibers einnahm.

Wie bereits mehrfach angedeutet ist das Phänomen der Literaturverfilmung ein sehr spannendes, aber auch komplexes Feld. Auch in den nächsten Jahren werden wir mit Literaturverfilmungen konfrontiert, die weiterhin Diskussionsstoff bieten. Wichtig dabei ist, dass sowohl Film als auch Literatur als jeweils eigenständiges Kunstwerk angesehen werden müssen. Außerdem gibt es keine allgemein gültige Vergleichsbasis für Film und Literatur. Schließlich ist es jedem Regisseur selbst überlassen, wie er sich an seine Vorlage annähert, ob er werkgetreu verfilmt oder vom Werk abweicht. Regeln und Normen für eine Verfilmung gibt es schließlich nicht. Für jede Literaturverfilmung muss schließlich eine eigene Vergleichsmethode gefunden werden.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt/Main: Fischer 1980.

Haneke, Michael: Szenen aus dem Drehbuch. – In: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001, S. 33-114.

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Roman. Reinbeck: Rowohlt 1983.

Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Roman. Leipzig: Reclam 2007.

Schneider, Robert: Szenen aus dem Drehbuch. – In: Joseph Vilsmaier: Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995, S. 60-109.

7.2. Filmographie

Die Klavierspielerin. Regie: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. Österreich/Frankreich: Edition Der Standard 2001.

Grissemann, Stefan: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Wien: Sonderzahl 2001.

Schlafes Bruder. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher, Robert Schneider, Dana Vávrová. BRD/Österreich: Senator Film 1995. 127’.

Schlafes Bruder – Die Entstehungsgeschichte eines außergewöhnlichen Films. Regie: Angela Bittner u. Peter Sydow. Österreich: ORF u. IDUNA FILM 1995, 45’.

7.3. Sekundärliteratur

a) Sekundärliteratur zum Problemfeld der Literaturverfilmung

Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik. – In: Literaturverfilmungen. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier u. Volker Roloff. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.

Albersmeier, Franz-Josef. Traditioneller Literaturbegriff oder Literatur im Zeitalter der Medien. Zur Einbeziehung des Films in literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis. In ders.: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982). Frankfurt/Main/Bern: Peter Lang 1983. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Bd. 12).

Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache [1958]. – In: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. 5. durchgesehene u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Reclam 2003.

Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 17. LINL-MATG. Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 2006.

Bruns, Max, Michael Georg Conrad, Richard Dehmel u. a.: Kino und Buchhandel. Eine Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel [1913]. – In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978.

Buddecke, Wolfgang u. Jörg Hienger: Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jahrgang 9/1979. Heft 36: Filmtheorie und Filmanalyse. hrsg. v. Helmut Kreuzer. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1979.

Eckert, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1936. (Neuere Deutsche Forschungen. Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 6).

Eichenbaum, Boris: Literatur und Film [1926]. –In: ders.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965.

Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: H. Bouvier u. Co 1965.

Faulstich, Werner: Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink 2005.

Gast, Wolfgang: Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt/Mainz: Moritz Diesterweg 1993. (Film und Literatur: Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge).

Gast, Wolfgang: Lesen oder Zuschauen?. Eine kleine Einführung in den Problemkreis „Literaturverfilmung“. –In: Literaturverfilmung. hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: Buchners 19934 . (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11).

Gast, Wolfgang, Knut Hickethier u. B. Vollmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. – In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1993. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd. 11).

Gollub, Christian-Albrecht: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. – In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue Film. Hrsg. v. Sigrid Bauschinger u.a. Bern/München: Francke 1984. (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur).

Hagenbüchle, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film. Schilten ein Roman von Hermann Burger. Schilten ein Film von Beat Kuert. Bern u.a.: Peter Lang 1991. (Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst. Bd. 4)

Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959) – In: Literaturverfilmungen. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier u. Volker Roloff. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.

Jeremias, Brigitte: Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? –In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Hrsg. v. Sigrid Bauschinger. Bern/München: Francke 1984. (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur).

Kanzog, Klaus: Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Eine Einführung. –In: Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Hrsg. v. Klaus Kanzog. Berlin: Erich Schmidt1981.

Kargl, Reinhard: Wie Film erzählt: Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm. Frankfurt/Main: Peter Lang 2006.

Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. 2., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002, 2007.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. (Schriften Bd. 3. Hrsg. v. Karsten Witte).

Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. –In: Literaturverfilmung. Hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: Buchners 19934. (Themen – Texte – Interpretationen. Bd.11).

Lux, Joseph August: Über den Einfluss des Kinos auf Literatur und Buchhandel [1914]. – In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. v. Anton Kaes. Tübingen: Max Niemeyer 1978.

Martini, Fritz: Literatur und Film. – In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. von Paul Merker u. Wolfgang Stammler. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. 2. Aufl. Bd. 2: L-O. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2011.

Möller, Hans-Bernhard: Literatur und Film im medienüberschreitenden Produktionskontext. – In: Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. Egon Schwarz. Königstein: Athenäum 1980.

Paech, Joachim: Literatur und Film. 2. überarb. Aufl.. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.

Rußegger, Arno: Mimesis in Wort und Schrift. Der fruchtbare Widerspruch. –In: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur. Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde St. Pölten, 30. Oktober – 2. November 1993. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger u. Arno Rußegger. Innsbruck/Wien: Studien-Vlg. 1995. (die-extra. Bd. 3).

Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer 1981. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 4).

Spedicato, Eugenio: Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Hrsg. v. Eugenio Spedicato u. Sven Hanuschek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Wieselhuber, Franz: Das literariche Werk im Medienwechsel. Ein Beitrag zur Funktionalisierung der Medien für die Ästhetik literarischer Werke. –In: Literatur in Film und Fernsehen. Von Shakespeare bis Beckett. hrsg. v. Herbert Grabes. Königstein/Ts.: Scriptor 1980.

b) Literatur zum Phänomen des Bestsellers

Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 3. AUSW-BHAR. Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 2006.

Rautenberg, Ursula: Reclams Sachlexikon des Buches. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.
Ernst Fischer: Bestseller in Geschichte und Gegenwart. – In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. Hrsg. v. Joachim-Felix Leonard u. a. . Berlin/New York: Walter de Gruyter 1999.

Wittstock, Uwe: Für die Lust an der Literatur. Ein Plädoyer. – In: ders.: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay. München: Luchterhand 1995.

Zimmermann, Bernhard: Das Bestseller-Phänomen im Literaturbetrieb der Gegenwart. – In: Literatur nach 1945 II. Themen und Genres. Hrsg. v. Jost Hermand. Wiesbaden: Athenaion 1979.

c) Literatur zu *Die Klavierspielerin*

Baier, Lothar: Abgerichtet, sich selbst zu zerstören. Ein Roman, der Gesellschaftskritik in seiner Sprache entfaltet. Aus: Süddeutsche Zeitung vom 16./17. Juli 1981. – In: Elfriede Jelinek. Bd. 2. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991.

Beuth, Reinhard: Zum Roman Die Klavierspielerin (1989). TREFFSICHER IM GIFT-SPRITZEN. Aus: Die Welt vom 21. Mai 1983. – In: Elfriede Jelinek. Bd. 2. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991.

Doll, Annette: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart: M und P 1994.

Endres, Ria: Schreiben zwischen Lust und Schrecken. Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz. Weitra: Bibliothek der Provinz 2008.

Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“. St. Ingbert: Werner J. Röhrig 1991. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft).

Grissemann, Stefan: In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang. Kunst, Utopie und Selbstbeschmutzung: zu Michael Hanekes Jelinek-Adaption. – In ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001.

Grissemann, Stefan: „… dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“. Gespräch mit Elfriede Jelinek. – In ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001.

Grissemann, Stefan u. Michael Omasta: Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur. – In: Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Hrsg. v. Alexander Horwath. Wien, Zürich: Europaverlag 1991.

Grissemann, Stefan: Filmografie Michael Haneke. – In ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001.

Hoffmeister, Donna: Access Routes into Postmodernism. Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber. – In: Modern Austrian Literature. Vol. 20, Nr. 2. 1987.

Janz, Marlies: Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. – In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003.

Jelinek, Elfriede: Im Lauf der Zeit. – In: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001.

Manker, Paulus: Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei. Geologie einer Freundschaft. – In: Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Hrsg. v. Alexander Horwath. Wien, Zürich: Europaverlag 1991.

Meyer, Anja: Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1994. (Germanistische Texte und Studien Bd. 44).

Meyer, Verena u. Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Portrait. Reinbeck: Rohwolt 2006.

Niethammer, Ortrun u. Annette Hülsenbeck: Literarische Kleiderbeschreibungen in Elfriede Jelineks Klavierspielerin, mit einem Blick auf Goethes Wahlverwandtschaften. – In: Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. hrsg. v. Francoise Rétif u. Johann Sonnleitner. Bd. 35. Würzburg: Königshausen & Neumann: 2008 (Saarbrückner Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft).

Nüchtern, Klaus: Schubert im Pornoladen. – In: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001.

Seeßlen, Georg: Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke. – In: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Hrsg. v. Stefan Grissemann. Wien: Sonderzahl 2001.

Vis, Veronika: Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks. Frankfurt/Main: Peter Lang 1998. (Euopäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur).

Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek. – In: Elfriede Jelinek. Bd. 2. Hrsg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991.

d) Literatur zu *Schlafes Bruder*

Brandtner, Andreas u. Thomas Degener: Ästhetische Konstruktion und kultureller Status des intermedialen Zeichenkomplexes „Schlafes Bruder“. – In: Studia Austriaca VI 1998.

Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1996. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 133).

Klingmann, Ulrich: Sprache und Sprachlosigkeit. Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders „Schlafes Bruder“. – In: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Hans-Jörg Knoblauch u. Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg Vlg. 1997. (Stauffenburg Colloquium. Bd. 44).

Landa, Jutta: Robert Schneiders Schlafes Bruder: Dorfchronik aus Kalkül? – In: Modern Austrian Literature, Vol. 29, No. 2, 1996 (Special „Heimat“ Issue).

Polt-Heinzl, Evelyne: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. – In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003.

Polt-Heinzl, Evelyne: Robert Schneider „Schlafes Bruder“. Eine Verlaufsskizze zum Erfolg von Roman und Film. – In: Robert Schneider. Schlafes Bruder. Buch und Film. Materialen. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1995. (Doku Dossier 6).

Rainer, Moritz: Nichts Halbherziges. Schlafes Bruder: das (Un-)Erklärliche eines Erfolges. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Schneider, Norbert: Per aspera ad astra. – In: Joseph Vilsmaier: Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Kiepenhauer 1995.

Schneider, Robert: Warum ich mich verkauft habe. – In: Joseph Vilsmaier: Schlafes Bruder. Der Film. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995.

Steets, Angelika: Robert Schneider. Schlafes Bruder. München: Oldenburg 1999. (Oldenburg Interpretationen; Bd. 69).

Vilsmaier, Joseph: Kamera, Regie und Produktion. – In ders.: Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1995.

Werner, Mark: Die Konzeption des Genies in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Interpretation. Marburg: Tectum 2003. (Diplomica Bd. 1).

Wolff, Jürgen: Die Literaturverfilmung. – In: Medien in der Schule. Anregungen und Projekte für die Unterrichtspraxis in der Sekundarstufe I und II. Hrsg. v. Werner Faulstich u. Gerhard Lippert. Paderborn: Schöningh 1996.

Zeyringer, Klaus: Felders Stiefbruder oder Der verkleidete Erzähler. Robert Schneiders Dorf-Geschichte. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

e) Rezensionen

Doerry, Martin: Ein Splittern von Knochen. Aus: Der Spiegel v. 23. 11. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Drommer, Günther: Genie zum Fürchten. Aus: Wochenpost, 1. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Grissemann, Stefan: „Österreich im Herbst“. – In: Die Presse, 21. 10. 2000.

Matt, Beatrice von: Föhnstürme und Klangwetter. Aus: Neue Züricher Zeitung, 20. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Ohrlinger, Herbert: Ein Neuer aus Österreich. Aus: Die Presse, 22. 8. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Philipp, Claus: „Hochleistungs-Sportstück mit Huppert“. – In: Der Standard, 14. 11. 2001.

Radisch, Iris: Schlafes Brüder. Pamphlet wider die Natürlichkeit oder Warum die junge deutsche Literatur so brav ist. – In: Die Zeit Nr. 46 v. 6.11.1992.

Schmidt, Thomas E.: Das Genie, das keines wurde. Aus: Frankfurter Rundschau, 10. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Schröder, Julia: Denn wer liebt, schläft nicht. Aus: Stuttgarter Zeitung, 30. 10. 1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Seidel, Hans-Dieter: Komm, o Tod und führe mich nur fort. Aus. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. 10. 1995. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Skasa-Weiss, Ruprecht: Grandios georgelt. Aus: Stuttgarter Zeitung, 5. 10. 1995. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Urs, Jenny: Verlorene Liebesmüh. Aus: Der Spiegel, 40/1995. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Winkels, Hubert: Hörwunder. Aus: Tempo, 11/1992. – In: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialen zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998³.

Wörgrötter, Bettina: Hörwunder wunderbar sichtbar gemacht. Der Film „Schlafes Bruder“ vereinfacht die Geschichte des einzigartigen Romans. – In: Der Standard v. 13.09.1995.

Worthmann, Merten: Die Jury folgt dem Fluss der Tränen. – In: Die Zeit, 23. 5. 2001.

7.4. Internetquellen zu *Die Klavierspielerin*

Austria Presse Agentur: Jelinek-Bücher stürmen nach Nobelpreis Verkaufscharts: Bei Amazon 3-mal in Top 10. – In: News, 8. Oktober 2004. < http://www.news.at/articles/0441/10/95197_s4/jelinek-buecher-nobelpreis-verkaufscharts-bei-amazon-3-mal-top-10>.

Elfriede Jelinek Forschungszentrum: <http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Rezeptionsgeschichte_zum_Werk_Elfriede_Jelineks>.

Kaupp, Christina Moles: Mechanismen der Gewalt. – In: Der Spiegel Online, 11. Oktober 2001. < http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,161904,00.html>.

Rachinger, Johanna: Die Klavierspielerin – von Elfriede Jelinek. – In: Kurier, 19. 04. 2011. < http://kurier.at/kultur/2091845.php>.

8. Anhang

8.1. Abstract

Das Phänomen der Literaturverfilmung besteht in der Forschungsgeschichte seit langer Zeit und lässt sich mit der Geburt des Films in Verbindung setzen. So gab es bereits sehr früh Verfilmungen von Literatur. Dabei stehen das Medium Film und das Medium Literatur in einem wechselseitig, sich aufeinander beziehenden Verhältnis. Sehr früh wurden dadurch Diskurse ausgelöst, die noch bis heute andauern und auch in den nächsten Jahren weitergeführt werden. Einen zentralen Punkt nimmt dabei die Verfilmung eines Bestsellers ein. Nicht immer ist davon auszugehen, dass eine Verfilmung auch Bestand neben der erfolgreichen literarischen Vorlage hat. Oft werden auch dem Publikum unbekannte Werke verfilmt. Das Ziel ist jedoch immer das Gleiche: Die Verfilmung soll möglichst erfolgreich sein und positive Kritiken und Rezensionen nach sich ziehen.

Die Diplomarbeit beschäftigt sich zu Beginn mit der Entstehung des Films, sprich welche filmgeschichtlichen Phasen es zu durchlaufen gab, bis es schließlich zum heutigen Tonfilm kam. Des Weiteren erfolgen eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Literaturadaptionen und ein Versuch, das Phänomen *Literaturverfilmung* zu definieren. Außerdem beschäftigt sich die Arbeit mit dem Begriff der *Werktreue* und dem Verhältnis von Film und Literatur. Drei ausgewählte Methoden des Vergleichs runden den Theorieteil ab. Im nächsten Abschnitt wird versucht, das Phänomen *Bestseller* zu definieren. Außerdem erfolgt eine Einführung, wie es überhaupt zu diesem Begriff gekommen ist. Danach unterziehen sich die beiden ausgewählten österreichischen bzw. deutschsprachigen Erfolgsbücher *Die Klavierspielerin* und *Schlafes Bruder* einer genauen Analyse. Herausgearbeitet werden die einzelnen Erfolgsfaktoren der Werke.

Das letzte Kapitel der Diplomarbeit befasst sich schließlich mit den Verfilmungen der beiden genannten Werke. Die Verfilmung von *Schlafes Bruder* entstand bereits drei Jahre nach Erscheinung des Romans. Joseph Vilsmaier wagte sich an das Filmprojekt heran und musste sich einigen Herausforderungen stellen. Die Verfilmung von Elfriede Jelineks Roman entstand erst viele Jahre nach Erscheinung des Werkes. Michael Haneke nahm dabei die Rolle des Regisseurs ein. Dabei gehen beide Regisseure sehr verschieden mit ihren Literaturvorlagen um. Es erfolgt schließlich ein Vergleich der Verfilmungen. Außerdem wird auch auf die diversen Hürden eingegangen, welchen sich die Regisseure stellen mussten.

8.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Andrea Schwarz
Geburtsdatum, Ort:	12. 11. 1986, Neunkirchen
Nationalität:	Österreich

Ausbildung

Seit August 2011	Verfassen der Diplomarbeit in der Deutschen Philologie
März 2009	Absolvierung des 1. Diplomabschnitts in der Deutschen Philologie
seit Oktober 2008	Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaften mit den Schwerpunkten Printjournalismus, Public Relations und Kommunikationsforschung an der Universität Wien
seit Oktober 2006	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien
2001-2006	Handelsakademie in Neunkirchen/Niederösterreich mit dem Schwerpunkt Informationstechnologie
1997-2001	Hauptschule Kirchberg am Wechsel/Niederösterreich
1993-1997	Volksschule Kirchberg am Wechsel/Niederösterreich

Berufliche/Studienbegleitende Tätigkeiten

Seit 2012	Praktikum im Verein Spiel & Presse e.V. Tätigkeit: Verfassen von Pressemitteilungen, Pflege des News-Accounts, Verfassen von Spielrezensionen, Beiträge für das WEB 2.0.
2007-2011	Private Schülernachhilfe in Deutsch und Mathematik

Sprachkenntnisse	Deutsch Englisch Französisch