

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA NĚMECKÉHO JAZYKA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**DIE KLAVIERSPIELERINNEN: ELFRIEDE JELINEK VERSUS
MICHAEL HANEKE - EIN INTERMEDIALER VERGLEICH**

LENKA KLAPILOVÁ

VEDOUCÍ PRÁCE: DOC. PAEDDR. DANA PFEIFEROVÁ, PH.D.

PLZEŇ, 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 15. dubna 2016

.....

vlastnoruční podpis

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Familie, nicht nur für die finanzielle Unterstützung während des Studiums bedanken, sondern vor allem für die grenzenlose psychische Unterstützung. Weiters möchte ich mich bei meinem bewundernswerten Freund Luděk sowohl für seine große Hilfe mit der technischen Seite meiner Arbeit, als auch für seine schönen Worte, mit denen er mich beim Schreiben motiviert und beruhigt hat, bedanken.

Besonders möchte ich mich bei meiner Betreuerin, Frau doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, für ihre wertvollen Ratschläge und Ideen bedanken. Mein großer Dank gebührt nicht zuletzt Johannes Beran, der mir bei der Korrektur der Arbeit geholfen hat.

Diese Arbeit ist dank der Unterstützung der Organisation „AKTION
Österreich - Tschechische Republik“ entstanden.

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
Fakulta pedagogická
Akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Lenka KLAPILOVÁ**
Osobní číslo: **P14N0110P**
Studijní program: **N7504 Učitelství pro střední školy**
Studijní obory: **Učitelství německého jazyka pro střední školy**
Učitelství psychologie pro střední školy
Název tématu: **Pianistky: Elfriede Jelinek versus Michael Haneke - intermedialní srovnání**
Zadávající katedra: **Katedra německého jazyka**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Literaturverfilmungen:

- methodologische Einführung (Theorie der Intermedialität, Grundprinzipien der Filmenalyse)

Elfriede Jelinek:

- Leben und Werk im Überblick; Die Klavierspielerin: Inhaltsangabe; Charakteristik der Hauptfigur; Formen der Gesellschaftskritik: Deformationen durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge

Michael Haneke:

- Leben und Werk im Überblick; Charakteristik der Hauptfigur: Übereinstimmungen und Unterschiede; Formen der Gesellschaftskritik: Deformationen durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge: Übereinstimmungen und Unterschiede

Zusammenfassung:

- Übereinstimmungen und Unterschiede in der Darstellung der Hauptfigur Erika Kohut und in den Formen der Gesellschaftskritik, die durch die Eigenart des Filmes als Ausdrucksmittel gegeben sind

Rozsah grafických prací: 0
Rozsah pracovní zprávy: 40 stran
Forma zpracování diplomové práce: tištěná
Jazyk zpracování diplomové práce: Němčina
Seznam odborné literatury:


- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmenalyse, Paderborn 2008.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995.
- Klarer, Mario: Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft: Theorien, Gattungen, Arbeitstechnik, Darmstadt 2011.
- Koeber, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2007.
- Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in ihr Werk, Paderborn 2008.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990, Wien 2010.
- Staiger, Michael: Literaturverfilmungen im Deutschunterricht, München 2010.

Vedoucí diplomové práce: Doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D.
Katedra německého jazyka

Datum zadání diplomové práce: 12. prosince 2014
Termín odevzdání diplomové práce: 15. dubna 2016


Doc. PaedDr. Jana Coufalová, CSc.
děkanka




Mgr. Michaela Voltrová
vedoucí katedry

V Plzni dne 12. prosince 2014

INHALT

1	Einleitung.....	8
2	Literaturverfilmungen.....	10
2.1	Einführung in die Literaturverfilmung.....	10
2.2	Literaturadaption.....	13
2.3	Theorie der Intermedialität.....	14
2.3.1	Medienkombination.....	14
2.3.2	Medienwechsel.....	15
2.3.3	Intermediale Bezüge.....	15
2.4	Einfluss der Literatur auf den Film und umgekehrt.....	16
2.5	Grundprinzipien der Filmanalyse nach Werner Faulstich.....	17
2.5.1	Figurencharakteristik nach der Filmanalyse.....	18
3	Elfriede Jelinek.....	21
3.1	Leben und Werk im Überblick.....	21
3.2	Die Klavierspielerin – ein Roman.....	23
3.2.1	Inhaltsangabe.....	24
3.3	Charakteristik der Hauptfiguren.....	26
3.3.1	Erika Kohut.....	26
3.3.2	Frau Kohut.....	28
3.3.3	Walter Klemmer.....	29
3.4	Deformationen der Klavierspielerin Erika Kohut durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge.....	29
4	Michael Haneke.....	35
4.1	Leben und Werk im Überblick.....	35
4.2	Die Klavierspielerin – ein Film.....	37
4.3	Charakteristik der Hauptfiguren: Übereinstimmungen und Unterschiede.....	38
4.3.1	Erika Kohut (Isabelle Huppert).....	38

4.3.2	Frau Kohut (Annie Girardot).....	40
4.3.3	Walter Klemmer (Benoît Magimel)	40
4.4	Deformationen der Klavierspielerin Erika Kohut durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge: Übereinstimmungen und Unterschiede.....	41
5	Zusammenfassung der Darstellung der Klavierspielerinnen	48
6	Nachwort.....	50
7	Summary.....	52
8	Quellenverzeichnis.....	53
8.1	Literatur	53
8.2	Internet.....	56
8.3	DVD.....	56
8.4	Konferenz	56
9	Anhang.....	57
9.1	Bibliografie der Schriftstellerin Elfriede Jelinek.....	57
9.1.1	Romane.....	57
9.1.2	Dramen.....	57
9.1.3	Lyrik.....	59
9.2	Auszeichnungen und Preise der Schriftstellerin Elfriede Jelinek.....	59
9.3	Filmografie des Regisseurs Michael Haneke	61
9.3.1	Regie.....	61
9.3.2	Drehbuch	62
9.3.3	Dialoge:	62
9.4	Auszeichnungen von Michael Haneke	62

1 EINLEITUNG

Die vorliegende Diplomarbeit hat die ästhetischen Konzepte von zwei großen Persönlichkeiten der österreichischen Kunst zum Thema. Während es Michael Haneke gelingt, durch seine poetische Filmsprache und zugleich seine Wahl der provozierenden Themen das Publikum zu erschüttern, bricht Elfriede Jelinek gerne Tabus und stellt die schockierende Wirklichkeit in einer verspielten Sprache dar. Die Arbeit beschäftigt sich mit der intermedialen Analyse des Romans *Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek und deren Verfilmung von Michael Haneke aus dem Jahre 2001. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Untersuchung der Übereinstimmungen und der Verschiebungen der filmischen Bearbeitung von *Die Klavierspielerin* im Vergleich zur Romanvorlage, wobei hier vor allem auf die Charakteristik der Hauptfigur Erika Kohut, insbesondere durch die Darstellung der gesellschaftlichen und familiären Zwänge, Bezug genommen wird.

Am Anfang der Ausarbeitung werden Grundprinzipien der Literaturverfilmung, Theorie der Intermedialität und Grundprinzipien der Filmanalyse fokussierend auf Figurenanalyse zusammengefasst. Es folgen biographische und bibliographische Daten zu Elfriede Jelinek, an die Inhaltsangabe, Charakteristik der Hauptfiguren des Romans und Formen der Gesellschaftskritik mit der Konzentration auf die Deformationen durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge angeschlossen werden. Im nächsten Teil wird das Leben und Werk von Michael Haneke kurz beschrieben. Der Hauptteil der Diplomarbeit wird sich mit den Übereinstimmungen und Unterschieden in der Darstellung der Hauptfigur Erika Kohut und in den Formen der Gesellschaftskritik, die durch die Eigenart des Filmes als Ausdrucksmittel gegeben sind, beschäftigen.

Diesen intermedialen Vergleich finde ich spannend, da es das Thema meiner Bachelorarbeit *Die Figur des Lehrers im Film Das weiße Band* von Michael Haneke Richtung Intermedialität ausweitet. Den Roman *Die Klavierspielerin* habe ich deswegen ausgewählt, weil ich den Stil des Schreibens Jelineks sehr bewundere und es hat mich interessiert, wie Haneke diesen Stoff zu einem erfolgreichen Kino-Film umwandelt. Den beiden Autoren ist gemeinsam, dass sie in Österreich trotz ihres Weltrufs nicht zu den geschätzten KünstlerInnen gezählt werden. Sie werden wegen ihrer Werke, die in vielen Menschen aufgrund des Unverständnisses Unmut und Unwillen hervorruft, erduldet oder sogar ignoriert.

Da ich nach dem Studium an der Westböhmischen Universität an einem Gymnasium unterrichten will, interessiere ich mich nicht nur für Literatur- und Filmtheorie, sondern auch für die Nutzung von Literatur und Filmen im Unterricht. Bevor man aber einen Film oder ein Buch didaktisieren kann, muss man zuerst das Werk aus den theoretischen Perspektiven untersuchen. Heutzutage spielen leider im DaF-Unterricht weder Literatur noch Film eine große Rolle, und das halte ich für ein Versagen des tschechischen Schulwesens. Ich beschäftige mich schon seit Anfang meines Studiums an der Universität mit Literatur- und Filmthemen, weil ich diese Bereiche in der Zukunft in meinen Unterricht eingliedern möchte. Durch Literatur und meiner Meinung nach noch besser und fesselnder durch den Film können die LehrerInnen nicht nur sprachwissenschaftliche, sondern auch interkulturelle und landeskundliche Phänomene den SchülerInnen vermitteln. Die SchülerInnen können sich mit der Hauptfigur identifizieren oder von ihr distanzieren und dadurch viel lernen. Über die Kenntnisse hinaus werden ihnen wichtige Einstellungen und Werte vermittelt, was immer mehr im Unterricht an Bedeutung gewinnt. Ich bin der Meinung, dass in der Zukunft die Filmanalyse eine wichtige Rolle im Unterricht spielen sollte und ich möchte mich auch für Popularisierung der Literatur- und Filmtheorie im Unterricht einsetzen.

Durch die Verfassung einer wissenschaftlich fundierten intermedialen Komparation des Romans und Films *Die Klavierspielerin* möchte ich einen kleinen Forschungsbeitrag zu der bedeutendsten gegenwärtigen österreichischen Schriftstellerin und Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek und zu einem der besten österreichischen Drehbuchautoren, Regisseure und Oscarpreisträger in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ für *Die Liebe* von Michael Haneke leisten.

2 LITERATURVERFILMUNGEN

2.1 Einführung in die Literaturverfilmung

Die Geschichte der Literaturverfilmung ist so alt, wie die Geschichte des Films selbst. Der Film ist eine über ein hundert Jahre alte Kunstform, die sich während des 20. Jahrhunderts zum wichtigsten Medium entwickelt hat. Schon die ersten Regisseure versuchten, die bekanntesten und bedeutendsten Literaturwerke zu verfilmen, wie z. B. Louis Lumière, der 1896 den ersten *Faust*-Film gedreht hat. Als die erste deutsche Literaturverfilmung wird der Film aus dem Jahre 1907 *Fünf Bilder* nach Schillers *Die Räuber* betrachtet.¹

In der Filmgeschichte wird oft über den sogenannten ‘Stoffhunger’² gesprochen, der wegen der schnellen technischen Entwicklung im Medienbereich verursacht wurde. Wie Gast, Hickethier und Vollmers erklären, ist dieser Stoffhunger „Symptom für die Ungleichzeitigkeiten in der Entstehung der modernen Massenmedien“³. Um dieses Problem schnell zu lösen, wurden bekannte Literaturwerke als Vorbild für den Film verwendet.⁴

Die Verfilmung wird im Reallexikon als „Prozess und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes ins audiovisuelle Medium des Films“⁵ definiert. Aus dieser Definition lässt sich die Gegenüberstellung von Film und Literatur erkennen, obwohl einige AutorInnen den Film zu den literarischen Gattungen zählen und über Film als „vierte literarische Großgattung“ sprechen.⁶ Schneider definiert die Literaturverfilmung in Bezug auf die Zeichenstruktur als „Transformation eines Textsystems (...) in ein anderes Zeichensystem“⁷. Unter dem Begriff Literaturverfilmung versteht sie „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

¹ Vgl. Maiwald 2015, S. 12

² Stoffhunger – Bedarf nach Stoffen

³ Gast, Hickethier, Vollmers 1993, S. 13

⁴ Vgl. ebd., S. 13f

⁵ Jahraus 2003, S. 751

⁶ Vgl. Bohnenkamp-Renken 2012, S. 11

⁷ Schneider 1981, S. 17

bestimmen.“⁸ Die Literaturverfilmung wird auch als Manifestation einer Beziehung zwischen Literatur und Film bezeichnet. Dies soll aber nicht bedeuten, dass der Film insgesamt in Abhängigkeit von der Literatur gesehen werden kann. Die Entwicklung des Films und der Literatur war unterschiedlich, deshalb bildet die Literaturverfilmung eine autonome Entwicklungslinie in der Geschichte des Films, die sich durch ihre spezielle Anlehnung an literarische Muster des Erzählens definieren lässt.⁹

Der Begriff ‘Verfilmung‘ assoziiert erlittene Verformung (Ableitung) des originalen Kunstwerks, das dabei seine Originalität verliert und verschlechtert wird. Deshalb verwendet man auch alternative Bezeichnungen wie Adaption, Leseart, Transformation oder Resultattext. Die Literaturverfilmung sollte nicht nur als Bearbeitung des Stoffes betrachtet werden, sondern als ein wichtiger Teil der Rezeption und Interpretation der Literatur.¹⁰

Seit der Entstehung der Filmindustrie befinden sich die Filme in einer engen Beziehung zur Literatur. Auch Filme, die nach Originaldrehbüchern gedreht werden, sind der Literatur sehr nah, weil in den Drehbüchern traditionelle Themen bearbeitet werden, die in der Literatur schon bearbeitet wurden.¹¹

Die Literaturverfilmungen werden oft nach berühmten literarischen Vorlagen gedreht. Sehr oft wird auf bekannte Romane und Novellen zurückgegriffen, zeitweilig erscheinen auch Adaptionen von dramatischen Gattungen aber nur selten werden lyrische Texte verfilmt. Die epischen Gattungen sind also meistens der Stoff für eine Literaturverfilmung. Obwohl es den Anschein erwecken könnte, dass Romane am meisten verfilmt werden, stimmt dies nicht. Die beliebteste Gattung für Literaturverfilmungen ist die Novelle, weil sie eine geeignetere Struktur für die Adaption hat.¹² Novellen sind Prosaerzählungen mittlerer Länge, die eine knappe Exposition haben. Ohne Umschweifen und Nebenhandlungen führt die Geschichte zum Höhepunkt und es treten dort wenige Hauptfiguren auf. In der Regel verfügt die Novelle über ein Leitmotiv – ein Motiv, das mehrmals wiederholt wird, aufgrund dessen der Eindruck entsteht, dass die Teile des Textes zusammengehören. Mithilfe der Rahmenhandlung wird die Geschichte in eine umfassende Handlung eingebettet. Die Handlung konzentriert sich auf eine

⁸ Schneider 1981, S. 119

⁹ Vgl. ebd., S. 25

¹⁰ Vgl. Maiwald 2015, S. 15

¹¹ Vgl. Bohnenkamp-Renken 2012, S. 14

¹² Vgl. Albersmeier 1983, S. 73-79

krisenhafte Begebenheit, die den Lebensweg der Hauptfigur schicksalhaft beeinflusst.¹³ Dank der klaren Struktur, geschlossenen Form und einer niedrigen Zahl an Figuren eignet sich die Novelle für eine Literaturverfilmung am besten.

Wie bereits dargelegt, ist der Film der Literatur sehr nahe und zwischen beiden Arten der Narration lassen sich allgemeine Parallelen finden: Das Geschehen wird in eine fiktive Redeform transformiert, die raumzeitliche Organisation des Geschehens wird in einen Erzähldiskurs umgewandelt und es werden dieselben erzählerischen Grundfragen gestellt: Wie ist der Plot und die Spannung aufzubauen? Wie die Charaktere darzustellen? Welche Dialoge zu schaffen? Welche Erzählperspektive auszuwählen? usw. Trotz aller Ähnlichkeiten mit literarischen Werken bleibt aber ein Film immer ein Film mit allen seinen Besonderheiten.¹⁴

Nach Maiwald gibt es fünf *prototypische Unterschiede* zwischen dem filmischen und literarischen Erzählen. Diese Unterschiede lassen sich erstens in dem *Zeichentyp/Zeichenträger* finden. Der Film wird als visuell-auditiver Zeichenträger bezeichnet, wobei die ikonischen Zeichen (Bilder) die Dominanz bilden und mit auditiven Zeichen wie Sprache, Musik und Geräusch ergänzt sind. Hingegen dominiert in der Literatur die schriftliche Sprache, als ein konventionell systematisierter und symbolischer Zeichencode. Während die Zeichen des Films konkret sind, ist der Text eher abstrakt. Ein weiterer Unterschied besteht in der *Vermittlung*. In beiden Erzählformen spricht man über eine ‘perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde‘ Vermittlungsinstanz. Die filmische ‘Wirklichkeit‘ wird mithilfe des Arrangements, Schnittes und Montage gebildet. Bei den Literaturverfilmungen benutzt man häufig den Voice-Over-Erzähler oder Zwischentitel. Durch die Kamera wird im Film alles gezeigt und der Signifikant ist das Gezeigte. In der Literatur werden symbolisch-abstrakte Zeichen aneinander gereiht und durch die Handlung werden die LeserInnen von einer fiktiven Erzählfigur begleitet. Was die *Erzählten Welten* betrifft, wird der filmische Text stark an die äußere Realität gebunden, während der abstrahierende schriftliche Text eher auf der inneren Welt basiert. Grundsätzliche Unterschiede weist auch die *Rezeption* auf. Die Filme werden von den ZuschauerInnen passiv wahrgenommen und überdies ist die Rezeption des Films etwas Kollektives (im Kino) oder Massenhaftes (vor dem Fernseher). Im Gegensatz dazu wird das Buch nicht nur individuell

¹³ Vgl. Lamping 2009, S. 540-548

¹⁴ Vgl. Maiwald 2015, S. 16

gelesen, sondern auch individuell und aktiv interpretiert. Der letzte Unterschied liegt in der *Produktion*. Der Film ist ein kommerzielles und ästhetisch kalkuliertes Konsumgut, dessen Resultat kein Werk, sondern ein Produkt ist, und sein Urheber kein Schöpfer, sondern ein Filmmacher ist. Das Ergebnis besteht aus einer kollektiven Zusammenarbeit der DrehbuchautorInnen, der RegisseurInnen, der SchauspielerInnen, der Kameraleute usw. Ein literarisches Werk entspricht aber meistens dem Tun eines Individuums und ist in der Regel nur mit einem geringen kommerziellen Kalkül geschafft.¹⁵

2.2 Literaturadaption

„Immer wieder wird über Romane gesagt, sie seien nicht verfilmbar und immer wieder werden solche Aussagen widerlegt.“¹⁶ Natürlich eignen sich nicht alle Literaturvorlagen in gleichem Maß für die Literaturverfilmung. Bei einigen gelingt es, die Vorlage werkgetreu zu adaptieren, andere muss man mehr transformieren, womit das Finalprodukt mehr oder weniger vom literarischen Text abweicht. Viele RegisseurInnen der Literaturverfilmungen haben sich beispielweise damit beschäftigt, wie man Innenperspektiven von RomanprotagonistInnen im Film durch die Visualisierung darstellen sollte. Dafür eignet sich oft Voice-Over (Hintergrundkommentar), aber nicht immer ist es die beste Möglichkeit. Außerdem stellen Orts- und Zeitwechsel hohe Ansprüche an die RegisseurInnen. Die FilmemacherInnen stehen vor einer Entscheidung, eine Art der Literaturverfilmung zu wählen. Die Wahl hängt vom Umfang des literarischen Werks, vom erzählten Zeitraum, von der Anzahl an Figuren, von der Bildhaftigkeit der literarischen Vorlage, oder von der Anzahl der Dialoge ab. Die folgenden vier Arten der Literaturadaption stammen von Helmut Kreuzer. Bei der Ersten handelt es sich um die *Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff*. Diese Literaturverfilmungen nutzen nur einige Elemente der Handlung oder Figuren aus der Vorlage aus. Der literarische Text fungiert hier als Stofflieferant. Als nächste Art nennt Kreuzer die *Adaption als Illustration*, wo der Film zum großen Teil der Vorlage entspricht. Wegen der übermäßigen Bemühungen, sich an die Vorlage zu halten, werden aber diese Filme nur wenig gewürdigt. Weiter spricht man über die *interpretierende Transformation*, wo nach dem ‘analogen Werk‘ gesucht wird. Die RegisseurInnen suchen nach effektiven Entsprechungen, wobei der Film die Intention des Originals beibehält, obwohl die Gestalt

¹⁵ Vgl. ebd, S. 16-20

¹⁶ Kreuzer 1993, S. 27

radikal verändert wird. Die letzte Art der Adaption heißt die *Adaption als Dokumentation*, die der Verfilmung von Theaterstücken zugrunde liegt.¹⁷

2.3 Theorie der Intermedialität

Der Begriff Intermedialität ist in den letzten Jahren ein immer bedeutenderer Begriff geworden.¹⁸ Man kann dieser Bezeichnung oft in den Medien begegnen. Wie Joachim Peach sagt, ist die Intermedialität immer ‘in’.¹⁹

Historisch gesehen ist die Intermedialität keine neue Erscheinung: Bereits die Ekphrasis²⁰ in der Antike weist Merkmale der Intermedialität auf.²¹

Das Wort Intermedialität „lässt sich (...) als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“²² betrachten.

Rajewsky unterscheidet drei ‘Phänomenbereiche’ der Intermedialität:

2.3.1 Medienkombination

Die Medienkombination (anders genannt Zusammenspiel, Medien-Fusion, Multi-, Pluri- oder Polymedialität) bezeichnet „punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinktiv wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsentiert wird.“²³ Es geht also um die Verbindung verschiedener Medien, die zusammen eine kompatible Einheit bilden und als ungeteilte Gesamtheit funktionieren. Eine solche Verbindung der Medien liegt beispielweise der Multimedia-Show zugrunde, sowie dem Varieté, dem Lied, dem Fotoroman, dem Film, der Oper, dem Theater usw. Aufgrund dieser Aufzählung der Medienkombinationen wird klar, dass eine Kombination unterschiedlicher Medien oftmals zur Herausbildung neuer selbständiger Gattungen dient. Intermedialität wird hier also als ein ‘kommunikativ-semiotischer’ Begriff dargestellt, der aus dem Zusammenzählen zweier oder mehrerer

¹⁷ Vgl. ebd., S. 27-32

¹⁸ Vgl. Prümm 1988, S.195

¹⁹ Vgl. Peach 1998, S. 14

²⁰ Ekphrasis – „detaillierte Beschreibung von Personen, Sachen, Ereignissen nach eigener Anschauung“ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ekphrasis>, [abgerufen am 4. 3. 2016]

²¹ Vgl. Müller 1998, S. 32

²² Rajewsky 2004, S. 12

²³ Ebd., S. 20

medialer Systeme besteht. Es entsteht also ein untrennbares Zusammenspiel verschiedener Medien, eine Fusion, wo – idealerweise – keines die privilegierte Rolle spielt.²⁴

2.3.2 Medienwechsel

Unter dem Begriff des Medienwechsels (anders genannt Medientransfer der Medientransformation) versteht man eine Bearbeitung eines bestimmten existierenden Medienprodukts in ein anderes. Konkret handelt es sich u. a. um Literaturverfilmungen bzw. Adaptionen, wo ein medienspezifisches fixiertes Produkt in ein anderes Medium transformiert wird, z. B. ein Buch in Film oder ein Lied ins Gemälde. Grundsätzlich kann ein Medienwechsel von allen Medien zu allen Medien durchgeführt werden (von der Zeitschrift zum Hörspiel, vom Sprechstück zur Oper oder vom Buch zum Theaterstück). Das Ursprungswerk fungiert als Quelle für das neu entstehende mediale Produkt, das sich aufgrund eines medienspezifischen und obligatorischen Transformationsprozesses entwickelt. Obwohl das neu entstehende mediale Produkt Analogie und Parallelen zu dem Ursprungswerk aufweist, sollte es aber als selbständige Schöpfung wahrgenommen werden.²⁵

2.3.3 Intermediale Bezüge

Die intermedialen Bezüge sind Bezüge eines medialen Produkts zu einem Produkt eines anderen Mediums. In diesen Bereich gehören Erscheinungen wie ‘Filmisierung der Literatur‘ (d. h. Umarbeitung des literarischen Textes, die auf die LeserInnen ‘filmisch‘ oder ‘filmhaft‘ wirkt), die ‘Literarisierung des Films‘, die ‘Musikalisierung literarischer Texte‘ oder die ‘Narativisierung der Musik‘. Bei der Herstellung des neuen Produkts werden also außer den ‘normalen‘ Verfahren der Bedeutungskonstitution auch Verfahren eines anderen medialen Systems verwendet. Es werden nicht, wie bei der Medienkombination, beide spezifischen Prinzipien der Bedeutungskonstitution miteinander kombiniert und darum zu einem plurimedialen resultierenden Produkt zusammengezählt, sondern mithilfe der medienspezifischen Mitteln thematisiert oder evoziert.²⁶

²⁴ Vgl. ebd., S. 14f

²⁵ Vgl. ebd., S. 15f

²⁶ Vgl. ebd., S. 16f

Hervorzuheben ist, dass ein bestimmtes Medienprodukt den Kriterien von zwei oder sogar allen drei Kategorien dieser Dreiteilung entsprechen kann, was ein häufiger Fall ist.²⁷ Zum besseren Verständnis nehmen wir zum Beispiel eine Literaturverfilmung. Erstens handelt sich um einen Film, deshalb kann man ihn zur Kategorie Medienkombination zählen, weil ein Film mit anderen Medien zusammenarbeitet (Musik, bildende Kunst, Literatur usw.). Zweitens geht es um eine Verfilmung, deshalb fällt sie in die Kategorie Medienwechsel und drittens aufgrund gegebener konkreter Verweise auf die literarische Vorlage gehört sie auch in die Kategorie intermediale Bezüge.

2.4 Einfluss der Literatur auf den Film und umgekehrt

Damit sich der Film seiner literarischen Vorlage stärker annähert, kann er bestimmte Methoden oder Elemente der Literatur verwenden. Die ‘Episierung‘ des Films wird durch nicht-kinematographische Codes verursacht. Dieses Phänomen nennt man ‘Literarizität‘. Sprache und Text erweitern die Bilder im Film und helfen ihnen, einerseits den narrativen Zusammenhang knapper und präziser darzustellen, andererseits mithilfe eines reizvollen Zusammenspiels von mehreren Sprachschichten komplexe Strukturen im Film zu bilden. So findet die Sprache in einer übergeordneten Erzählerstimme ihre gebräuchlichste Anwendung. Wenn sich der filmische Erzähler dabei der Worte des literarischen Erzählers bedient, wird die Ähnlichkeit zwischen der Literaturverfilmung und ihrer literarischen Vorlage, zugleich auch die Literarizität des Films, mehrfach erhöht. Außerdem fördert auch die geschriebene Sprache den Prozess der Episierung. Als literarisierendes Mittel haben Texteinblendungen noch einen viel stärkeren Effekt, denn sie werden nicht nur gehört, sondern von den ZuschauerInnen gelesen. Es lässt sich sagen, dass der Einsatz der sprachlich-literarischen Mittel in der Darstellung der Erzählsituationen im Film eine Ausdehnung der rein kinematographischen Erzählmöglichkeiten bedeutet. Diese Möglichkeiten stehen allen Filmgenres zur Verfügung, am meisten bedient sich man ihnen aber gerade bei der Literaturverfilmung, denn sie verstärken das Gefühl der Mittelbarkeit des Erzählvorgangs und rücken den Film näher an das literarische Vorbild.²⁸

²⁷ Vgl. ebd., S. 17

²⁸ Vgl. Hurst 1996, S. 106-113

Während der Einfluss der Literatur auf den Film in allen Epochen der Filmgeschichte nachweisbar ist, lässt sich der umgekehrte Prozess schwerer belegen. Man spricht sowohl über inhaltliche Einflüsse, als auch über Einflüsse in der filmischen Techniken und Methoden. Es geht vor allem um die Schnitttechnik in der Literatur. Unter diesem Begriff versteht man die mechanische Zusammenstellung und Aneinanderfügen von Segmenten, die ohne Übergänge und Zusammenhänge aneinander gereiht werden. Die Abschnitte werden oft unterbrochen und die LeserInnen müssen selbst aus diesen raum-zeitlichen und perspektivischen Unterbrechungen die Bedeutung zusammenfügen.²⁹

2.5 Grundprinzipien der Filmanalyse nach Werner Faulstich

Die Filmanalyse hat die Untersuchung der Struktur und Wirkung des Films zum Ziel. Sie „leistet die Entschlüsselung der Bedeutungsmenge“³⁰.

Werner Faulstich beschäftigt sich in seinem Buch *Grundkurs Filmanalyse* mit den Grundprinzipien der Filmanalyse und beschreibt sie greifbar und übersichtlich, deshalb wurde dieses Werk als Hauptquelle der filmischen Analyse ausgewählt.

Nach Worten Faulstichs muss ein Film nicht analysiert werden, da die Filme von den KinobesucherInnen nur genossen werden. Anders sehen es die WissenschaftlerInnen, die sich mit dem Thema ‘Film‘ beschäftigen. Sie sagen, Filme sollen analysiert werden, damit man sie richtig interpretieren kann.³¹ Die Spielfilme transportieren „ihre Informationen nicht möglichst eindeutig, sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional, polyvalent, und das heißt: interpretierbar“.³²

Die Filmanalyse nach Werner Faulstich besteht aus vier Grundfragen (Kategorien), wobei sich nicht jede Fragestellung für jeden Film eignet. Erstens geht es um *die Handlungsanalyse*, wo analysiert wird, um WAS es im Film/in der Handlung geht und in welcher Reihenfolge es geschieht. Dann kommt *die Analyse der Figuren* an die Reihe und es wird untersucht, welche Figuren im Film erscheinen, also WER im Vordergrund steht. Dann folgt *die Analyse der Bauformen*, wo nach dem WIE gefragt wird, und zwar welche

²⁹ Vgl. Albersmeier 1983, S. 106-113

³⁰ Schäfer 2014, S. 95

³¹ Vgl. Faulstich 2013, S. 20f

³² Ebd., S. 21

Bauformen des Erzählens man im Film verwendet. Die vier Kategorien schließt *die Analyse der Normen und Werte* ab. Hier steht das WOZU im Vordergrund, warum der Film gedreht wurde und welche Ideologie er hat.³³

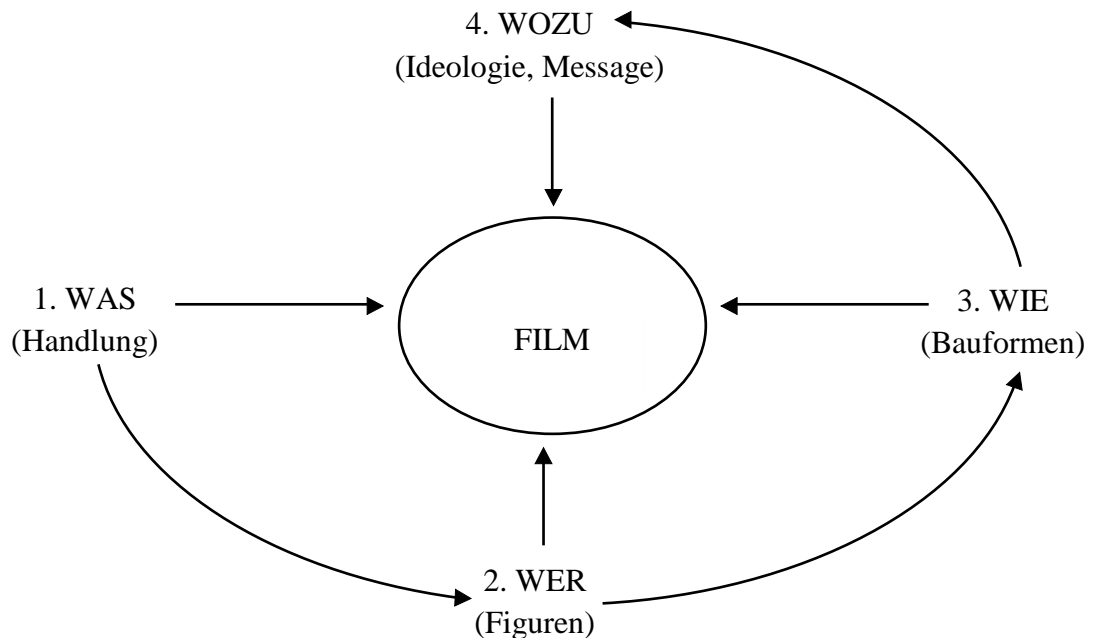


Abbildung 1: Das Grundmodel der Filmanalyse, vgl. Faulstich 2013, S. 29

2.5.1 Figurencharakteristik nach der Filmanalyse

Im Vergleich zu einem Buch verfügt der Film über eine begrenzte Zeitspanne und deshalb auch nur über ein begrenztes Figureninventar. Daher steht eher die Handlung im Vordergrund als die Figuren.³⁴

Die Figuren kann man nach verschiedenen Kriterien einteilen, am meisten unterscheidet man die Haupt- und Nebenfiguren. In jedem Film können mehrere Hauptfiguren auftreten. Es handelt sich um die Schüsselfiguren, um die sich die Handlung dreht. Die Nebenfiguren sind dagegen Figuren, die die Handlung ergänzen und bereichern. Die ZuschauerInnen haben oft

³³ Vgl. ebd., S. 28f

³⁴ Vgl. ebd., S. 99

die Tendenz, sich mit den ProtagonistInnen zu identifizieren oder sich von ihnen zu distanzieren.³⁵

Jede Figur spielt im Film eine Rolle, die einerseits genrespezifisch ist (z. B. in Westernfilmen geht es um Cowboy, Sheriff, Bankräuber, Salonwirtin usw.), andererseits von sozialen Verhaltensschemata oder Berufen (Arbeiter, Lehrer, Kapitalist, Hure usw.) vorgegeben werden kann. Oft wird die Figur als ein Typus präsentiert. Die klassischen Typen haben filmhistorisch festgelegte Schemata, wie sie sich verhalten sollen – es gibt einen Gentleman, einen Witzbold, einen Verlierer, einen Actionhelden, oder eine Sexbombe, eine Lolita, eine Göttin usw. Während die Nebenfiguren oft eine Rolle und einen Typus repräsentieren, wird bei den Hauptfiguren mit den Rollen und Typen gespielt.³⁶

In Filmen lassen sich sogenannte ‘runde‘ und ‘flache‘ Figuren unterscheiden. Während die ‘runden‘ Figuren eine Entwicklung durchmachen und oft die ZuschauerInnen im Laufe des Films überraschen, stellen die ‘flachen‘ Figuren ein klassisches und statisches Bild einer Person (z. B. die böse Schwiegermutter) dar. ‘Rund‘ werden die Hauptfiguren charakterisiert, ‘flache‘ Figuren sind dann die Nebenfiguren.³⁷

Es werden drei Arten der Charakterisierung aller Figuren unterschieden. Erstens spricht man über die *Selbstcharakterisierung*, wo sich jede Figur aufgrund ihres Redens, ihres Handelns, ihrer Mimik, ihrer Gestik, ihrer Stimme, ihrer Sprache, ihrer Kleidung usw. charakterisiert, gleich wie jede Person im Alltag charakterisiert wird. Zweitens bietet sich die *Fremdcharakterisierung* an. In diesem Fall geht es darum, dass eine Figur mithilfe einer anderen Figur z. B. im Kontrast zu der Figur vorgestellt wird. Zuletzt wird noch die *Erzählercharakterisierung* erwähnt. Aus dieser Sicht wird eine Figur mithilfe der verschiedenen Bauformen des Erzählens charakterisiert, und zwar durch die Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive, Musik, Beleuchtung oder durch andere filmische Mittel.³⁸

Bei der Figurenanalyse muss man sich unter anderem unbedingt auf die Gespräche zwischen den Figuren fokussieren. Weil es aber keine allgemeingültige Anleitung gibt, wie

³⁵ Vgl. ebd., S. 99f

³⁶ Vgl. ebd., S. 100f

³⁷ Vgl. Frederking/Krommer/Maiwald 2012, S. 183

³⁸ Vgl. Faulstich 2013, S. 102

die Dialoge zu analysieren sind, sollte man sich an Beispielanalysen in Werken orientieren, die sich der Filmanalyse widmen.³⁹

Eine bemerkenswerte Rolle bei der Analyse der Figuren spielt auch das Licht, denn das Licht ist für die visuelle Wahrnehmung der Menschen grundlegend.⁴⁰ Mithilfe der Arbeit mit dem Licht kann eine Figur im Halbdunkel bleiben, während die andere im Volllicht steht. So entsteht eine Spannung, die in einigen Genres wünschenswert ist. Einige Filme sind sogar auf das Spiel mit Schatten und Licht ausgerichtet. Durch vorher präzise durchdachte Beleuchtung bleiben einige Gegenstände, Figuren oder Räume verborgen, womit die ZuschauerInnen gefesselt werden. Was die Lichtformen betrifft, unterscheidet man Haupt-, Spitz-, Füll-, Vorder-, Ober-, Gegen-, Seiten-, Unter-, Hinterlicht, ferner hartes und weiches Licht.⁴¹

Der letzte bedeutende Begriff im Rahmen der Figurenanalyse, der noch zu erwähnen bleibt, lautet 'das Setting'. Das Setting wurde früher als 'Ausstattung' bezeichnet und bedeutet die Situierung der Figur in der Gesellschaft, und zwar geschlechtsspezifisch, altersspezifisch, berufsspezifisch, schichtspezifisch, ortsspezifisch, milieuspezifisch usw. Es spielt eine große Rolle, ob die Figur weiblich oder männlich, alt oder jung, oder auch reich oder arm ist.⁴²

³⁹ Vgl. ebd., S. 135 ff

⁴⁰ Vgl. Keutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014, S. 41

⁴¹ Vgl. Faulstich 2013, S. 150

⁴² Vgl. ebd., S. 105

3 ELFRIEDE JELINEK

3.1 Leben und Werk im Überblick

Elfriede Jelinek ist eine österreichische Schriftstellerin und Nobelpreisträgerin. Sie wurde am 20. Oktober 1946 als einziges Kind von Olga Ilona Jelinek (geb. 1904) und Friedrich Jelinek (geb. 1900) im steirischen Mürzzuschlag geboren, wo sie ein Ferienhaus hatten. Während des Schuljahres lebte die Familie Jelinek in Wien.⁴³

Elfriede Jelinek war ein begabtes Mädchen und schon im Kindergarten lernte sie Französisch und besuchte Ballettstunden. Das Realgymnasium in der Albertgasse in Wien absolvierte sie mit guten Ergebnissen, nebenbei lernte sie am Wiener Konservatorium das Klavier-, Orgel-, Blockflöte-, Geige- und Bratsche-Spiel und studierte Komposition. Später studierte sie Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien. 1971 schloss sie das Orgelstudium am Wiener Konservatorium mit 'sehr gutem Erfolg' ab. Gleichzeitig arbeitete sie an ihrer schriftstellerischen Karriere. Ihr erstes Hörspiel *Wien West* brachte ihr einen großen Erfolg ein, ebenso wie ihr erster Roman *wir sind lockvögel baby!*. Als 26-Jährige erhielt sie ein Staatsstipendium der Republik Österreich für Literatur. 1974 heiratete sie den Münchner Informatiker Gottfried Hüngsberg und lebt seitdem abwechselnd in Wien und München.⁴⁴

Ihre Werke wurden mit vielen Preisen ausgezeichnet. Im Jahre 2004 erhielt Elfriede Jelinek den Literaturnobelpreis und im selben Jahr auch den Lessing-Preis für Kritik.⁴⁵

Man könnte sagen, dass Elfriede Jelinek ein perfektes Leben und eine wunderschöne Karriere habe. Der Lebenslauf der Schriftstellerin ist aber keine problemlose und optimistische Erfolgsgeschichte. Jelinek musste viel erleiden und schaffen, was ihre Werke auch stark beeinflusste. „Alle die glauben, sie wüssten etwas über mich, wissen nichts.“⁴⁶ Mit diesen Worten wurde Jelinek auf dem Schutzumschlag der ihr gewidmeten Biografie von

⁴³ Vgl. Degner 2013, S. 2

⁴⁴ Vgl. Löffler 2007, S. 4

⁴⁵ Vgl. Janke 2014, S. 1090

⁴⁶ Koberg/Mayer 2006, Schutzumschlag

Verena Mayer und Roland Koberg zitiert. Man kann ihr Leben statt als Leben voller Ehrungen und Triumphe, als Chronik des Scheiterns auffassen.⁴⁷

Elfriede Jelinek wurde als Wunschkind der 42-jährigen Mutter und des 46-jährigen Vater geboren. Die Mutter richtete Elfriede zum Wunderkind ab. Sie war eine dominante, ehrgeizige und willensstarke Frau, die ihre Tochter zur Einzelgängerin erzog und gegenüber Gleichaltrigen abschottete. Elfriede musste immer die Beste sein und wurde von diesen Ansprüchen überfordert. Trotzdem musste sie immer für ihre Mutter die Rolle des begabten Kindes spielen und ewig Kind bleiben.⁴⁸

Im Unterschied zur Mutter beschreibt Jelinek ihren Vater als eine „sensible, lebensuntüchtige, schwache und passive Gestalt“⁴⁹. Ihr Vater verbrachte wegen seinem Alzheimer, nachdem er voll entmündigt wurde, einige Jahre in einem privaten Irrenhaus im Wienerwald und starb 1969 im Krankenhaus Baumgartner Höhe (Wien) in der psychiatrischen Abteilung an den Folgen einer Lungenentzündung.⁵⁰

Auch in Elfriede Jelineks Leben spielte die Psychiatrie eine bedeutende Rolle. Seit ihrem siebten Lebensjahr besuchte sie Psychiater, weil sie extrem überlastet war und unter der schlechten Ehe der Eltern und der Isolation litt. All diese Probleme führten zu einem Zusammenbruch, in Folge dessen sie das Studium aufgeben musste. Als Beschäftigungstherapie begann sie sich mit der Literatur intensiv zu beschäftigen. Bis zum Tod ihrer Mutter im Jahre 2000 lebte sie mit ihr in Hassliebe und pendelte zwischen ihrer Wohnung in Wien und der Münchener Wohnung ihres Ehemannes. Ihr Verhältnis zu ihrer Mutter beeinflusste sie so stark, dass sie bis heute mit zahlreichen Ängsten kämpft – Angst vor Menschen, Veränderungen, Fliegen, Reisen allgemein, davor aus eigenem Werk zu lesen, auf einer Bühne zu stehen. Aus diesen Gründen übernahm sie ihren Nobelpreis in Stockholm nicht persönlich, sondern war nur mithilfe einer Videoaufnahme anwesend.⁵¹

Die Texte und Aufführungen von Elfriede Jelinek wurden seit den 1970er Jahren immer von Debatten und Skandalisierungen begleitet, da diese Autorin gerne Tabus bricht und die schockierende Wirklichkeit in einer verspielten Sprache darstellt. Es gab auch mehrere

⁴⁷ Vgl. Löffler 2007, S. 5

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 5f

⁴⁹ Ebd., S. 6

⁵⁰ Vgl. Koberg/Mayer 2007, S. 62-72

⁵¹ Vgl. Löffler 2007, S. 7f

negativen Reaktionen auf die Verleihung des Nobelpreises, die für die österreichische Öffentlichkeit eine Art Schock bedeutete. Elfriede Jelinek – eine zentrale ‘Feindbildfigur’⁵² – wurde mit dem international höchsten Literaturpreis ausgezeichnet. In der Öffentlichkeit wird die Verleihung des Nobelpreises an Jelinek aber heute schon emotionslos gesehen.⁵³

Eine komplette Bibliografie von Elfriede Jelinek ist sehr kompliziert zu verfassen. Es gibt eine schwer überschaubare Materialfülle, das Werkverzeichnis zählt über vier hundert essayistische Texte.⁵⁴ Ein ausführliches Werkverzeichnis Jelineks ist in einer umfangreichen zwei-teiligen Publikation des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption* aus dem Jahre 2014 verarbeitet.⁵⁵

3.2 Die Klavierspielerin – ein Roman

Dieser Roman wird oft als bestes Werk von Elfriede Jelinek bezeichnet und nach seiner Herausgabe tritt die Autorin in Bewusstsein eines breiten Publikums. Bis heute ist er der meist übersetzte und verbreitetste Text Elfriede Jelineks. Er wurde in den Jahren 1981 bis 1983 geschrieben und 1983 vom Rowohlt Verlag in Reinbek (Deutschland) herausgegeben. Obwohl dieser Roman, den Elfriede Jelinek als ihre „eingeschränkte Biographie bezeichnete“⁵⁶, sehr erfolgreich war, haben ihn nicht alle mit Begeisterung angenommen.

Die Geschichte über die zerstörerische Mutter-Tochter-Beziehung, die sich in Wien in den 1980er Jahren abspielt, ist in zwei Teile gegliedert und zählt 283 Seiten.⁵⁷ Im Teil I konzentriert sich die Handlung auf die Figuren Erika und Mutter. Die dritte Figur, Walter Klemmer, wird erst im Teil II eingeführt, um ein zweites Hauptthema der Geschichte behandeln zu können, und zwar die Variante des Sadomasochismus.⁵⁸

Besondere Beachtung finden im Buch die voyeuristischen und sadomasochistischen Züge der Hauptfigur Erika Kohut und die desaströse Mutter-Tochter-Beziehung. Jelineks Hinweise auf autobiografische Aspekte der Figur Erika – die Ausbildung in Musik, das

⁵² Vgl. Rathkolb 2005, S. 333

⁵³ Vgl. Janke 2013, S. 335-339

⁵⁴ Vgl. Riedel/Töteberg 2007, S. 106

⁵⁵ Abgekürztes Werkverzeichnis sowie die Liste der Auszeichnung sind im Anhang beigelegt

⁵⁶ Koberg/Mayer 2006, S. 114

⁵⁷ Babka/Clar 2014, S. 57

⁵⁸ Vgl. Meyer 1994, S. 50f

Schicksal des Vaters, Zusammenleben mit einer dominanten Mutter – könnten für das Verständnis des Romans hinderlich gewesen sein. Nach Janz gehört die Darstellung der symbiotischen Mutter-Tochter-Beziehung bei Jelinek werkgenetisch in einen anderen Kontext. Der Roman wird als sehr komplex bezeichnet und auch nach vielen Jahren nach dem Erscheinen *Die Klavierspielerin* gibt es keine einheitliche Interpretation zum allgemeinen Verständnis.⁵⁹

Es gibt viele unterschiedliche Arten der Interpretation zum Roman *Die Klavierspielerin*, der als der besterforschte Text Jelineks gilt. Die wichtigsten Interpretationen sind vor allem

die feministische, 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.⁶⁰

Zum besseren Verständnis jedes Romans dient die Analyse der Erzählform. Hier kann man über ‘Erzähler-Erzählung’ sprechen, wo die LeserInnen von einer allwissenden Erzähler durch die Handlung begleitet werden.⁶¹ Die ganze Geschichte wird in der indirekten Rede erzählt, was die LeserInnen in die Rolle einer unsichtbaren BeobachterInnen stellt.

3.2.1 Inhaltsangabe

Die Handlung des Romans *Die Klavierspielerin* (1983) dreht sich um drei Hauptfiguren, Erika Kohut, ihre Mutter und einen jungen Studenten Walter Klemmer. Die Geschichte erzählt über einen Lebensabschnitt von Erika, wo sie von ihrem Stereotyp abweicht und sich auf die Reise der bisher unbekanntem Liebe und Sinneslust macht.

Erika Kohut, Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium, ist Ende dreißig und lebt unter der Vorherrschaft ihrer despotischen Mutter in einer kleinen Wohnung. Erikas Vater lebt nicht mehr. Nach der Geburt von Erika – nach zwanzig-jähriger Ehe – wurde er verrückt und verbrachte den Rest seines Lebens im Staatsirrenhaus ‘Steinhof’ in Wien.

⁵⁹ Vgl. Janz 2003, S. 108f

⁶⁰ Koberg/Mayer 2006, S. 117

⁶¹ Vgl. Gelfert 2004, S. 13

Die Mutter ist sehr fixiert auf Erika, die immer kontrolliert und befragt wird. Erika hat kein Privatleben – sie schläft mit ihrer Mutter im Ehebett, weil in ihrem Zimmer kein Bett steht, die Mutter passt auf, welche Kleidung Erika kauft und entscheidet, welche Bekleidung ihre Tochter tragen kann. Erikas Leidenschaften sind Musik, Einkäufe von luxuriösen Kleidern und die geheime Flucht zu perversen Gelüsten. Sie besucht eine Peepshow-Kabine, als Voyeurin beobachtet sie in den Nächten koitierende Paare im Prater, oder verletzt sich selbst im Intimbereich mithilfe einer Rasierklinge, die sie immer bei sich hat. Sie sehnt sich nach einer Beziehung, bekommt aber von ihrer Mutter das Verbot, sich mit Männern zu treffen oder Zeit für sich zu haben. Deshalb ist sie zu Lügen und Ausreden gezwungen. Dann folgen oft kleinere oder größere Streitigkeiten, bei denen sie beide gewalttätig werden. Ihre Beziehung lässt sich als Hassliebe bezeichnen.

Nach der langen Einleitung, wo die LeserInnen nur Erikas Leben und ihre Geheimnisse beobachten und scheinbar nichts passiert, geschieht etwas Unerwartetes. Aus dem geisttötenden Leben wird Erika von ihrem Studenten Walter Klemmer gerissen, der sich in Erika verliebt. Er ist genau das Gegenteil zu der alternden und steifen Klavierlehrerin: er ist jung, schön, impulsiv, aktiv und begeistert vom Leben. Klemmer will Erika erobern, einerseits damit er mit einer erfahrenen Frau Erfahrungen sammeln kann, andererseits damit diese verwelkende Frau dank ihm erblüht. Selbstverständlich weiß er nicht, was in seiner bewunderten Lehrerin schlummert.

Alles beginnt sehr unschuldig. Klemmer flirtet mit seiner Lehrerin, umwirbt sie und bemüht sich, sie auf der intellektuellen Ebene zu fesseln. Am Anfang weigert sich Erika, die sehr an ihre Mutter 'gekettet' ist und will daran nichts ändern, und wirkt unzugänglich. Klemmer lässt sich aber nicht so einfach von seinem Vorhaben abbringen und setzt seine Bemühungen fort. Zur ersten Äußerung der gegenseitigen Gefühle kommt es im Schülerklo, nachdem Erika aus Eifersucht einer Schülerin scharfkantige Splitter in die Manteltasche gesteckt hat. In dieser Szene zeigen sich unterschiedliche Sehnsüchte beider Figuren. Während Klemmer aktiv aber zärtlich sein möchte, will Erika nach dem Vorbild ihrer Mutter alles dominieren und zugleich geknechtet werden. Weil Klemmer Erikas Befehle und Verbote missachtet, verlässt sie ihn unbefriedigt und teilt ihm in einem Brief mit, dass sie nur unter bestimmten Bedingungen ihre Beziehung fortsetzen will. Ihre geheimsten Wünsche sind voll von Gewalt, und wimmeln von zotigen und vulgären Ausdrücken. Sie will von Klemmer gefesselt, geschlagen, geknebelt und sogar vergewaltigt werden.

Walter Klemmer liest den Brief zuerst mit Humor, dann aber eher mit Angst. Er verlangt von Erika Bedenkzeit und lässt sie in der Wohnung mit ihrer Mutter zurück. Die Beziehung ist ihm dadurch verleidet, er fühlt sich gedemütigt, aber zugleich aufgereizt.

Danach versucht Erika alles wiedergutzumachen und verführt Klemmer in einer Abstellkammer der Putzfrau in der Musikschule. Walter Klemmer ist aber wegen der Umstände ihrer komplizierten Beziehung nicht fähig, den Geschlechtsakt zu vollziehen. Dies demütigt seine Männlichkeit. Seitdem sehnt sich Klemmer nach Rache und will Erika beweisen, dass er noch grausamer werden kann, als sie es sich gewünscht hat. Mitten in der Nacht klopft er an Erikas Tür und will mit Erika sprechen. Erika öffnet die Tür und in diesem Augenblick beginnt er sie zu ohrfeigen und zu beschimpfen. Er rammt ihr die Faust in den Magen, dass sie zu Boden fällt. Weil die Mutter die Polizei anrufen will, schließt sie Klemmer im Zimmer ein. Erika weint und jammert, dass sie es sich nicht so vorgestellt hat, wobei er aus dem Brief zitiert. Sie bittet ihn vergeblich um Erbarmen, was ihn befriedigt. Schließlich vergewaltigt er sie, nachdem sie versucht hat, ihre Mutter aus dem Zimmer zu befreien, und fragt dann nach ihrem Befinden. Am nächsten Tag geht Erika mit einem Küchenmesser bewaffnet auf die Suche nach Klemmer. Sie erblickt Klemmer inmitten einer Gruppe lachender Kommilitonen und beobachtet, wie er mit einem blondhaarigen Mädchen flirtet. Nun nimmt sie ihr Küchenmesser aus der Handtasche, sticht es sich gleichgültig in die Schulter und geht wieder nach Hause zu ihrer Mutter.

3.3 Charakteristik der Hauptfiguren

In diesem Roman treten insgesamt drei Hauptfiguren auf, die anderen Figuren spielen nur eine winzige Rolle. Den kühlen Abstand, der Elfriede Jelinek bei der Beschreibung ihrer Figuren behält, ermöglicht den LeserInnen, selbst das Verhalten der Figuren zu begreifen und zu interpretieren. Die Autorin kritisiert weder die Figuren noch bewertet sie diese, das überlässt sie den LeserInnen. Jelinek beschreibt die ganze Handlung wie eine unvoreingenommene Beobachterin und gleitet nie zum Mitleid oder Verständnis ab.

3.3.1 Erika Kohut

Erika Kohut ist eine Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium, die auf das Ende der Dreißig zugeht. Nach dem Wunsch ihrer Mutter sollte sie eine berühmte Klavierspielerin

werden – „Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal.“⁶² Diesem Ziel ist alles in Erikas Leben untergeordnet. Statt spielen mit Gleichaltrigen, muss sie schon von ihrer Kindheit an fleißig Klavier üben. Bei einem wichtigen Abschlusskonzert versagt sie jedoch und wird von ihrer Mutter geohrfeigt. Diese große Chance, Meisterpianistin zu werden, wird nicht genutzt und deshalb muss sie zum Lehrfach überwechseln. Weil sie selbst unter den großen Anforderungen ihrer Mutter litt, geht sie ähnlich mit ihren SchülerInnen um. Sie ist unnachgiebig und streng. Sie macht die SchülerInnen zum Opfer, erniedrigt und demütigt sie, wie sie es selbst am eigenen Leibe erfahren hat. Sie behandelt den Anderen wie ein Objekt, nicht wie ein Lebewesen. Schon als kleines Mädchen war Erika böse zu anderen Menschen. In der Straßenbahn schlug sie „ihre Streich- und Blasinstrumente und die schweren Notenhefte den Leuten in die Rücken und Vorderfronten hinein.“⁶³ Nebenbei zerstörte und klaute sie die Sachen, die sie selbst nicht haben konnte. Ihr Hass zu anderem hat in ihr die Mutter befördert, die ihr immer sagte, dass sie die Ausnahme sei, besser als die anderen. „Sagen die einen hü, sagt sie alleine hott und ist noch stolz daran.“⁶⁴ Von den Männern ist sie enttäuscht. Aus eigener Erfahrung weiß sie, dass die Männer am Anfang ritterlich und aufmerksam sind, sobald sie aber bekommen, was sie wollen, geht das charmante Benehmen verloren. „Ihr Körper ist ein einziger Kühlschrank, in dem sich die Kunst gut hält.“⁶⁵ Diese Charakteristik erklärt auch ihre Beziehung zu ihrem Körper. Sie schneidet sich mit der Rasierklinge ihres Vaters, aber fühlt dabei keinen Schmerz.

Wie üblich tut nichts weh. SIE schneidet sich jedoch an der falschen Stelle und trennt damit, was Herr Gott und Mutter Natur in ungewohnter Einigkeit zusammengefügt haben.⁶⁶

Zu ihren Hobbys gehört der Einkauf von luxuriöser Kleidung, der einen Schritt zur Erikas Unabhängigkeit bedeuten soll. Alles, was sie kauft, soll ihr eigener Besitz sein. Ihre Mutter kann die Kleider zwar wegwerfen oder verkaufen, aber sie kann sie nie tragen, weil sie zu dick ist. Gern besucht Erika auch Peep-Shows oder beobachtet als Voyeurin die Liebespaare während des Geschlechtsakts im Prater.

⁶² Jelinek 1983, S. 26

⁶³ Ebd., S. 16

⁶⁴ Ebd., S. 51

⁶⁵ Ebd., S. 23

⁶⁶ Ebd., S. 89

Wenn Erika Kohut ein Mann wäre, wäre dies nicht so provokativ. Ein Mann könnte in eine Peep-Show gehen und im Prater Liebespaare beobachten. Sobald es aber eine Frau tut, sind alle schockiert.⁶⁷

Nachdem sie sich in ihren Studenten Walter Klemmer verliebt, kann sie jemanden ihre geheimsten Wünsche mitteilen und endlich die „symbolisch-phantasierte Ebene des Masochismus auf die real-körperliche Ebene übertragen“⁶⁸. Dies bringt ihr am Ende aber eine große Enttäuschung.

3.3.2 Frau Kohut

Frau Kohut Senior ist eine alte Dame, die in den LeserInnen schon von Anfang an negative Empfindungen erregt. Sie ist wahrscheinlich auf Grund ihrer nicht ganz glücklichen Ehe geschmäht und nach der Geburt ihrer Tochter widmet sie alle ihre Energie Erikas vermutlichem Talent.

Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf, damit sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen lässt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren.⁶⁹

Sehr gerne prahlt sie mit ihrer Tochter. Wenn sie in der Steiermark in den Ferien sind, öffnet sie immer die Fenster, während ihre Tochter das Klavierspiel übt. Regelmäßig geht sie auch in Konzerte, wo ihre Tochter auftritt. Sonst ist sie den ganzen Tag zu Hause in ihrer Mietwohnung, wo sie kocht und vor allem fernsieht. Jeden Abend wartet sie auf ihre Tochter und erduldet keine Verspätung. Sie hasst es, wenn Erika teure Kleidung kauft. Ihr Traum ist nämlich, mit ihrer Tochter eine neue Eigentumswohnung zu kaufen. Die Mutter ist trotz ihres fortgeschrittenen Alters immer der Kopf der Familie und ihr erwachsenes ‘Kind’ muss immer zuhören, sonst wird es geohrfeigt und geschimpft.

⁶⁷ Vgl. Mühlwisch 2001, S. 62

⁶⁸ Meyer 1994, S. 51

⁶⁹ Jelinek 1983, S. 25

3.3.3 Walter Klemmer

Walter Klemmer ist Student der Technischen Universität und widmet sich auch dem Klavierspiel am Konservatorium. Er ist jung, stark, blondhaarig und schön. Neben dem Studium und dem Klavierspiel treibt er auch Sport, vor allem Paddelsport. Voll von Energie und Leidenschaft geht er an die Beziehung mit seiner Klavierlehrerin heran und ahnt überhaupt nicht, welche grauenhaften Überraschungen diese Dame verbirgt. Frau Kohut nimmt er als erfahrene Frau wahr, von der er viel lernen kann. Am Anfang verliebt er sich in Erika und denkt sich aus, wie sie zusammen ein Wochenende in der Natur verbringen könnten. Er wird aber ständig abgelehnt. Schließlich kommt es zu der Annäherung während der Konzertprobe im Schülerklo, wo Walter seiner Lehrerin zeigen will, wie sehr er sie liebt, während sie mit ihm nur spielt, was Walter demütigt. Mit der Zeit wächst in diesem jungen Studenten die Sehnsucht nach Rache, was in der Wohnung von Erika einer Nacht gipfelt. In diesem Moment zeigen sich seine tierischen Begierden nach Gewalt.

3.4 Deformationen der Klavierspielerin Erika Kohut durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge

Die Hauptfigur des Romans *Die Klavierspielerin* Erika hat kein glückliches Leben. Alles dreht sich um Musik und ihre herrschsüchtige alte Mutter, die in ihrem Alter der Großmutter Erikas entspricht. Von der Mutter wird ihr ganzes Leben in höchstem Maße beeinflusst und zur Einsamkeit vorherbestimmt. Schon aus der ersten Seite des Romans lässt sich ableiten, welches Verhältnis es zwischen der Mutter und Erika gibt. „Erika geht auf das Ende der Dreißig zu“⁷⁰ und wird von der Mutter ‘Kind‘ genannt. Die Mutter – „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person“⁷¹ – sehnt sich nach nie verlorener Kontrolle über ihre erwachsene Tochter. Die Abwesenheit des Vaters könnte ein Wegfallen der patriarchalen Autorität bedeuten, aber das stimmt nicht. Die Mutter übernimmt die väterliche Rolle und beherrscht das ganze Leben beider Frauen. In ein paar Worten wird schon sehr treffend die pathologische Beziehung zwischen der Mutter und Erika beschrieben. „Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter

⁷⁰ Ebd., S. 5

⁷¹ Ebd.

weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab.⁷² Erika ersetzt den Ehemann im Leben ihrer Mutter, die sich völlig auf sie konzentriert. Von Anfang an wird Erika von ihrer Mutter zum 'Genie' und 'gottgleichen' Wesen erhoben. „Die Geburt des Jesusknaben war ein Dreck dagegen.“⁷³ Oft werden die Pronomina für Erika großgeschrieben.

Erika hasst ihre Mutter und zugleich liebt sie sie. Diese ambivalente Beziehung wird als Hassliebe bezeichnet. Einerseits will Erika ihre Freiheit, ihr eigenes Leben, andererseits kann sie sich ihr Dasein ohne ihre Mutter nicht vorstellen. „Nur der Tod kann die beiden trennen (...).“⁷⁴ Als sich Klemmer entscheidet, Erika nach dem Konzert in der Familie der polnischen Emigranten auf dem Heimweg zu begleiten, wird sie aus ihrer Innenruhe gerissen. Sie ist so stark von der Mutter beeinflusst und an ihre Anwesenheit gewöhnt, dass sie irritiert ist, sich mit einem Studenten statt ihrer geliebten Mutter zu unterhalten. Sie würde lieber mit ihrer Lebensspenderin die Erlebnisse aus dem Konzert durchsprechen und wäre ihr so nah wie möglich. „Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen, sanft in warmem Laubwasser schaukeln.“⁷⁵ Im Roman werden die Männer als Bedrohung für das Leben der Frauen beschrieben. Deshalb bemüht sich die Mutter (früher auch die Großmutter), Männer von ihrer Tochter fernzuhalten und zögert dabei nicht, auch Gewalt zu benutzen.

Mutter und Oma, die Frauenbrigade, steht Gewehr bei Fuß, um sie [Erika] vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert, abzuschirmen und den Jäger notfalls handgreiflich zu verwahren. Die beiden älteren Frauen (...) werfen sich vor jeden Mann, damit er zu ihrem Kitz nicht eindringen kann.⁷⁶

Am Ende des Romans schafft Erika es nicht, aus der Mutterherrschaft und Muttergewalt zu entfliehen. Sie befindet sich in einem 'Teufelskreis' und kehrt wieder zur Mutter zurück.

Die Darstellung der Frauen als masochistische Menschenwesen ist ein charakteristisches Merkmal aller Texte Jelineks. Eine Ausnahme bildet die Figur der Mutter Kohut. In der Beziehung zu ihrer Tochter benimmt sich die Mutter als böswillige Sadistin, die ihr Kind mithilfe von Gewalt und von psychischer Erpressung zum Gehorsam zwingt. Die sadomasochistische Beziehung, die Elfriede Jelinek in der Regel für die Beziehung zwischen

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., S. 29

⁷⁴ Ebd., S. 32

⁷⁵ Ebd., S. 73

⁷⁶ Ebd., S. 35

Mann und Frau verwendet, wird hier auf die Mutter-Tochter-Beziehung übertragen, weil die Mutter, wie schon erwähnt, die Rolle des fehlenden Vaters übernimmt. Weil Erika von einer gewalttätigen Mutter erzogen wurde, hat sie keine Vorstellung über echte und ‘normale’ Liebe und tendiert zur Form der ‘kranken’ Liebe, die sie sehr gut kennt. Die sadomasochistische Beziehung zu ihrem Schüler Walter Klemmer stellt für Erika zuletzt den Versuch dar, die Normen zu bestimmen, denen sich Klemmer zu fügen kann. Sie möchte auch feststellen, ob sie als autoritative Person in einer Beziehung funktionieren kann. Letztendlich ist aber Erika keine ‘Befehlerteilerin’⁷⁷, obwohl sie zuerst gedacht hat, dass sie dazu fähig ist. Klemmer ist gewalttätig, aber in diesem Moment will Erika keine sadomasochistische Behandlung. Weil Klemmer sich beleidigt und gereizt fühlt, hat er mit ihr kein Erbarmen. Er erkennt seine Niederlage in der Beziehung zu Erika, die zwar ihre Schwäche zeigen will, aber die Form ihrer Unterlegenheit selbst bestimmen will. Wenn er die Wünsche von Erika, die im Brief beschrieben werden, akzeptieren würde, würde es bedeuten, „daß (sic!) er dadurch, daß (sic!) er ihr Herr wird, niemals ihr Herr werden kann“⁷⁸. Deshalb verhält Klemmer sich aggressiv, weil er seine Position klären will. Er vergewaltigt Erika und degradiert sie zum Liebesautomaten, der auf Fußtritte nicht mehr reagiert.

Männer und Frauen leben nach Jelinek zwar in einem ausbeuterischen Produktionssystem, doch gibt es nach den Worten Jelineks keinen Mann, „ausgebeutet, arm und kaputt, der nicht etwas hätte, das noch ärmer, ausgebeuteter und kaputter wäre, nämlich seine Frau“⁷⁹. Selbst ausgebeutet und geknechtet kompensieren die Männer ihre ‘Beschädigungen’ innerhalb der Familie, indem sie ihre Frauen zu billigen Dienstmädchen und Sexualobjekten degradieren.⁸⁰ Für die Männer ist also nach Jelinek die Frau kein gleichwertiger Partner, sondern eine Sache, mit der die Männer machen können, was sie wollen. Wie Jelinek sagt, ist die Frau nie Subjekt, nie Individuum, sie ist nur Objekt eines Mannes.⁸¹ Erika verachtet aber eben die Frauen, die den Männern dienen und für sie auch ihr Leben opfern. Sie ist doch eine Künstlerin, eine Ausnahme, ein Genie. Das hat ihr die Mutter anezogen. Sie ist einer besseren Behandlung würdig. Wie aber Erika zum Objekt degradiert wird, ist am Ende der Geschichte sehr deutlich zu verstehen. Walter beachtet nicht die Bitten

⁷⁷ Ebd., S. 245

⁷⁸ Ebd., S. 219

⁷⁹ Schmolzer 1982, S. 89

⁸⁰ Vgl. Spanlang 1992, S. 271

⁸¹ Vgl. Winkler 1996, S. 53

um Beendigung des Geschlechtsakts. Er folgt nur seiner Begierde und nutzt Erika als ein nicht lebendiges Ding aus. Die Asymmetrie des Begehrens zwischen den Geschlechtern lässt sich hier deutlich erkennen. Trotz der Wünsche von Erika, sich von Klemmer schlagen zu lassen, hofft Erika, dass Klemmer ihr Verlangen nach Prügeln aus Liebe nicht annimmt.

Was die Sexualität betrifft, erfahren die Frauen Sex als widerwärtigen, gewaltvollen Akt, der sowohl physische als auch psychische Schäden bewirkt, während die Männer daraus Lust beziehen und unversehrt bleiben.⁸² Gerade das passiert in der Situation, als Klemmer seine Lehrerin vergewaltigt. Klemmer hat den Eindruck, dass nachdem er von Erika ihr unverständliches Benehmen und nicht empfindliche Behandlung erduldet, er Recht darauf hat, von ihr das zu bekommen, was sie ihm 'schuldet'.

Große Rolle in Erikas Leben spielen Hass und die mehrmals erwähnte Gewalt, die immer miteinander zusammenhängen. Erika hasst im Allgemeinen alle Menschen, und es ist die Frage, ob sie zumindest etwas liebt. Es könnte den Anschein erwecken, dass Musik ihre Liebe ist, aber das stimmt nicht genau. Musik ist nicht ihre Liebe, sondern ihr Leben. Sie ist von Musik erfüllt, Musik treibt ihre Welt. Erika ist von Musik bloß bestimmt. Gewalt steht in diesem Roman im Kontrast zur hohen Kultur, der sich Erika widmet. Das Thema der Gewalt begleitet die Kunst in verschiedenen Formen von ihrem Beginn an. Die MusikerInnen müssen sich bestimmten Regeln unterwerfen und nur so können sie die Kunst produzieren. Diese Unterwerfung kann einem masochistischen Tun gleichgesetzt werden.

Während der Handlung ist Erika mehrmals in verschiedenen Formen gewalttätig. Ob sie die Gewalt gegen sich einsetzt, oder gegen anderen Menschen, immer handelt sie ohne Emotionen. Als Kind stößt Erika mit den Instrumentenschutzhüllen in die Menschen, die mit ihr in der Straßenbahn fahren, sie schneidet sich zuerst in ihre Hand, dann in ihr Geschlecht. Sie will mindestens etwas fühlen, aber es kommen keine Gefühle. Sie reißt ihrer Mutter während der Streit um neu gekauftes Kleid ein Haarbüschel aus oder vor Eifersucht verzehrt versteckt sie die Glasscherben in die Manteltasche einer Schülerin mit dem Ziel, ihr die Hand zu zerschneiden. Als Musikerin weiß sie sehr gut, wie solche Handverwundungen einer Flötistin das Leben vernichten können. Während des Unterrichts erniedrigt sie den Schüler, den sie vor dem Metro-Kino beim Anschauen die Filmfotos aus einem derzeitig gespielten Softporno ertappte. Dieser wird von ihr angewiesen, wie man das Foto einer Frau anschauen

⁸² Vgl. Spanlang 1992, S. 270

muss – mit Ehrfurcht, „denn auch die Mutti, die ihn ausgetragen und in die Welt hineingetragen hat, war eine Frau, nicht mehr und nicht weniger.“⁸³ Als sie sich dann in ihren jungen Schüler Walter Klemmer ‘verliebt‘, falls man dies als Verliebtheit bezeichnen kann, hofft sie, dass gerade mit ihm sie die Gewalt kontrollieren könnte. Schließlich erfährt sie, dass die sadomasochistische Beziehung in der Realität nicht so schön aussieht, wie sie sich das in ihren Gedanken vorgestellt hat. Sie ist enttäuscht, erniedrigt und denkt über eine Art der Rache nach. Deshalb packt sie ein Küchenmesser in ihre Handtasche ein und ohne Vorstellung, wie sie es benutzt, begibt sie sich auf die Suche nach Klemmer. Nachdem sie ihn mit einem Mädchen sieht, sticht sie sich das Küchenmesser in ihre Schulter und geht wieder ohne Gefühle zurück nach Hause.

Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! Der Rest der dazu nötigen Kraft versagt, ihre Blicke fallen auf nichts, und ohne einen Aufschwung des Zornes, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich in eine Stelle an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschießen lässt.⁸⁴

Sie weiß, dass sie beim Anblick auf flirtenden Klemmer etwas fühlen sollte, sie ist dazu aber nicht fähig und versucht, zumindest einen physischen Schmerz zu bewirken. Ihre Schritte führen sie dann zu ihrer Mutter, wo ihre Stelle ist. Die Menschen, die ihr begegnen, sehen sie an, aber helfen ihr nicht. Erika bleibt wie immer alleine.

Während der Geschichte erlebt Erika zwei Varianten des Herr-Knecht-Verhältnisses und kommt darauf, dass man dieses Verhältnis nicht umkehren kann. Erstens ist es die Beziehung zu ihrer Mutter, die auch die väterliche Rolle ausübt. Frau Kohut hat ihr Alltagsleben zu Hause in der Hand und auch außerhalb der Wohnung bemüht sie sich darum, Erika zu kontrollieren und von allen fernzuhalten. Einziges, was sie nicht beeinflussen kann, ist Erikas Triebleben, das durch die Gewalt der Mutter deformiert wird. Zweitens erscheint dieses Phänomen zwischen Erika und Klemmer. Hier versucht Erika das Herr-Knecht-Verhältnis umzukehren, was ihr aber nicht gelingt und sie bleibt wieder die Unterdrückte. Sie agiert in der ganzen Geschichte „innerhalb des Zirkels von Herrschaft und Unterwerfung“⁸⁵.

In der Beziehung zu ihren SchülerInnen ist ihre Position übergeordnet, was Erika genießt und oft ihre ‘Schafe‘ erniedrigt. Sie nimmt ihre SchülerInnen als Haustiere – Hühner,

⁸³ Jelinek 1983, S. 103

⁸⁴ Ebd., S. 283

⁸⁵ Janz 2003, S. 113

Pferde, Lämmer⁸⁶ – wahr. „Diese Tiermetaphern bezeichnen nicht primär eine dehumanisierte Gesellschaft, sondern Erikas dehumanisierenden Blick auf die Gesellschaft.“⁸⁷

Die literarische Figur Erika wurde von der Gesellschaft sehr beeinflusst. Ihr ist es nicht gelungen, eine weltbekannte Klavierspielerin zu werden, sondern sie ist ‘zumindest’ Klavierlehrerin geworden. Als von einer Klavierlehrerin wird von ihr erwartet, dass sie sich elegant aber nicht provokant kleidet, dass sie mit Noblesse in Konzerten auftritt und dass sie ein redliches Leben führt. Denn als eine Klavierspielerin in Österreich, in einem Land der Berge und der Musik, sollte Erika der Tradition der österreichischen Klassiker wie Mozart, Hayden, Schubert oder Straus nachfolgen. Eine Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium ist der letzte Mensch, von dem die Gesellschaft eine Perversion in der Form des Voyeurismus und des Sadomasochismus erwarten würde. Je weniger aber man etwas erwartet, desto mehr schockierend ist dann die entdeckte Wirklichkeit. Außerdem impliziert der Text, dass das aufgezwungene Normverhalten seitens der Mutter und seitens der Gesellschaft Erika gegenüber zu einer Abnormität in ihrem Privatleben führt – insofern könnte ihre ‘kranke’ Sexualität als Folge des gesellschaftlichen sowie des familiären Druckes verstanden werden.

⁸⁶ Vgl. Jelinek 1983, S. 65ff

⁸⁷ Janz 2003, S. 113

4 MICHAEL HANEKE

4.1 Leben und Werk im Überblick

Michael Haneke ist ein sehr berühmter österreichischer Regisseur und Drehbuchautor, der mehrmals verschiedene Auszeichnungen bekam. Er wurde als Sohn des deutschen Regisseurs Fritz Haneke und der österreichischen Schauspielerinnen Beatrix von Degenschild am 23. März 1942 in München geboren.⁸⁸ Die Familie Hanekes zog aber bald nach Wiener Neustadt, wo Michael aufgewachsen ist. Seine Kindheit verbrachte er leider ohne seinen Vater, weil dieser im Zweiten Weltkrieg kämpfte und nach dem Ende des Kriegs in Deutschland wohnte.⁸⁹

Aufgrund des Einflusses seiner Mutter und seines Vaters, die beide beim Film und Theater beschäftigt waren, entschloss sich Michael, das renommierte Wiener Max-Reinhardt-Seminar zu besuchen. Die Aufnahmeprüfungen schaffte er aber nicht.⁹⁰ Später studierte er an der Universität Wien Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaft. Dieses Studium brach er aber vorzeitig ab und übersiedelte nach Baden-Baden (Deutschland), wo er als Fernsehproduzent beim Südwestfunk (ARD) arbeitete. Hier entstand sein erstes (nicht verfilmtes) Drehbuch *Wochenende*.⁹¹ Seit 1970 wirkte er als freischaffender Regisseur und Drehbuchautor. Unter anderem widmete er sich auch der Theaterregie an zahlreichen Bühnen in Stuttgart, Düsseldorf, Frankfurt am Main, Hamburg, München, Berlin und sogar in Wiener Theatern.⁹²

Nachdem er mit seinen ersten Fernsehfilmen⁹³ – ... *und was kommt danach?* (1974), *Sperrmüll* (1976), *Drei Wege zum See* (1976), *Lemminge* (1979), *Variation* (1982), *Wer war Edgar Allen?* (1984) und *Fräulein* (1985) – Erfolg gehabt hatte, drehte er seinen ersten Kinofilm *Der Siebte Kontinent* (1989), der mehrfach ausgezeichnet wurde. Seitdem widmete er sich vorwiegend der Regie der Kinofilme und sammelte bedeutungsvolle Filmauszeichnungen wie mit dem Film *Benny's Video* (1992), *Die Klavierspielerin* (2001),

⁸⁸ Vgl. <http://kino.heute.at/personen/person44366,576> [abgerufen am 11. 3. 2016]

⁸⁹ Vgl. Boehm/Boehm 2009, [00:21:29 – 00:22:12]

⁹⁰ Vgl. Rebhandl 2007. (Siehe Cover DVD „Der siebente Kontinent“)

⁹¹ Vgl. <http://www.filmportal.de/person/michael-haneke> [abgerufen am 11. 3. 2016]

⁹² Vgl. http://www.drehbuchforum.at/deutsch/autorinnen/autor_details.html?=&id=47 [abgerufen am 12. 3. 2016]

⁹³ Die Übersicht gedrehter Filme sowie die Liste der Auszeichnung sind im Anhang beigefügt

Caché (2005) oder *Das weiße Band* (2009), bis er endlich 2013 mit seinem weltberühmten Film *Liebe* (2012) den Oscar für die Regie in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film bekam.⁹⁴ Nach seinen Worten „die meisten meiner Filmen stellen Fragen“⁹⁵ spricht er sehr ungerne über den Inhalt seiner Filme. Die ZuschauerInnen sollen, seiner Meinung nach, mit ihren eigenen Augen schauen und selbst den Film interpretieren.⁹⁶

Im Jahre 2012 erhielt Michael Haneke den Ehrendoktor-Titel der Universität Paris VIII und 2013 den Ehrendoktor-Titel der theologischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität in Graz.⁹⁷ Heute ist Michael Haneke als Regisseur tätig und unterrichtet Regie an der Filmakademie der Universität Wien.

Seine gegenwärtige Frau Susanne lernte er während seiner Arbeit an Fernsehfilmen kennen und seit 1983 sind sie verheiratet. Zusammen haben sie vier Kinder und leben in der Nähe von Wien in Katzeldorf (Niederösterreich).⁹⁸

Folgender Absatz geht auf den Vortrag von Birthe Hoffman *Haneke vs. Hollywood* zurück, der im Rahmen der Tagung *Österreich – USA Künstlerischer und interkultureller Dialog* an der Universität Wien am 16. 3. 2016 gehalten wurde. Hanekes Lieblingsthemen, zu denen er immer viel zu sagen hat, sind raffiniert dargestellte Gewalt, fehlende Kommunikation und Kritik der Gesellschaft. Haneke versucht die Gewalt so darzustellen, dass man sie nicht nur bloß konsumiert, sondern dass man den Schmerz der Opfer nachvollziehen kann. Die ZuschauerInnen sind dadurch erschüttert. Sehr gern thematisiert Haneke auch Gewalt bei Kindern, die nicht nur die Hoffnung für die Gesellschaft darstellen, sondern auch eine Bedrohung, wie beispielweise die Kinder in *Das weiße Band – eine deutsche Kindergeschichte* (2009). Je weniger die Figuren in Hanekes Filmen kommunizieren, desto mehr können sich die ZuschauerInnen an der individuellen Interpretation des Geschehens beteiligen. Was die Gesellschaftskritik betrifft, sieht Haneke die bürgerliche Gesellschaft als Fortsetzung des Krieges – zwischen den Geschlechtern, Generationen, StaatsbürgerInnen und den AusländerInnen gegenüber. Dies verbindet ihn mit

⁹⁴ Vgl. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Michael_Haneke [abgerufen am 12. 3. 2016]

⁹⁵ Scheiber 2001, S. 15

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Vgl. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Michael_Haneke [abgerufen am 12. 3. 2016]

⁹⁸ Vgl. <http://www.filmportal.de/person/michael-haneke> [abgerufen am 12. 3. 2016]

Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek. Man muss auch Hanekes bemerkenswerte Arbeit mit Kamera erwähnen, die sehr stabil ist und auch die Schnitte kommen ungewöhnlich selten vor. Die ZuschauerInnen fühlen sich deshalb irritiert und entfremdet und sind in die Rolle der VoyeurInnen versetzt.⁹⁹

4.2 Die Klavierspielerin – ein Film

Viele Filmmacher, gleich nach der Herausgabe des Buches 1983, versuchten den Stoff des Romans zu adaptieren, wie beispielweise Paulus Manker, der an der gelungenen Adaption des Jelineks Romans *Die Ausgesperrten* Anteil genommen hat.¹⁰⁰ Alle diese Versuche scheiterten aus verschiedenen Gründen. Erst achtzehn Jahre nach Erscheinen des Textes, liegt *Die Klavierspielerin* als Verfilmung vor. Die filmische Adaption des weltbekannten Romans *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek wurde in einer großen österreichischen-französischen Koproduktion (Wega-Film, Weit Heiduschka, Wien) 2001 mit einer Filmlänge von 129 Minuten gedreht. Die Starbesetzung der ProtagonistInnen ist nachstehend: Isabelle Huppert als Erika, Annie Girardot als Mutter und Benoît Magimel als Walter Klemmer. Haneke bearbeitet den Roman mit einer großen Distanz. *Die Klavierspielerin* als filmische Adaption hat fast nichts zu tun mit der spezifischen Handschrift Jelineks, dank dessen sowohl dem Buch als auch dem Film die Freiheit gelassen wird, bei sich selbst zu bleiben. Sie werden nicht gezwungen vermischt und bleiben unangetastet. Haneke verwendet nur ein paar Motive und Bilder der Vorlage, was Grissemann als „das bloße filmische Echo eines großen literarischen Textes“ bezeichnet. Der Film *Die Klavierspielerin* ist also mehr ein Haneke-Film als eine Jelinek-Verfilmung.¹⁰¹

Laut der Auffassung der Intermedialität nach Rajewsky lässt sich diese Verfilmung zu allen drei Kategorien zählen. Erstens handelt es sich um eine Medienkombination, denn dieser Film arbeitet viel mit der Musik, und zwar mit weltbekannten Klassikern wie Chopin, Haydn, Schubert, Beethoven, Bach, Schönberg, Rachmaninow oder Brahms. Außerdem spielt hier auch das Fernsehen als spezifisches Medium seine bedeutende Rolle. Weiters kann man *Die Klavierspielerin* dem Medienwechsel zuordnen, weil sie die literarische Vorlage ins filmische Produkt umwandelt. Und nicht zuletzt muss man die Kategorie der intermedialen Bezüge

⁹⁹ Vgl. Hoffmann 2016 [16. 3. 2016]

¹⁰⁰ Vgl. Cieutat/Rouyer 2013, S. 237

¹⁰¹ Vgl. Grissemann 2001, S. 11ff, 205, 217

erwähnen. Im Drehbuch wird mit dem Inhalt des Romans gearbeitet und zusätzlich wird in der Handlung aus dem Buch zitiert, wie beispielweise in der Szene am Ende des Films, wo Klemmer mithilfe der zitierten Abschnitte aus dem Brief von Erika sein grausames Benehmen rechtfertigt.

Aus der Sicht der Literaturadaption nach Kreuzer kann man *Die Klavierspielerin* als interpretierende Transformation der Romanvorlage bezeichnen, denn Haneke versieht den ursprünglichen Stoff mit seiner Handschrift, verändert oder streicht einige Ereignisse, aber die Intention des Romans bleibt erhalten.

In einem Gespräch mit Roman Scheiber bezeichnet Haneke den Film *Die Klavierspielerin* als ‘Parodie eines Melodrams‘ mit der Begründung, dass er die ZuschauerInnen nicht entlasten will, dadurch ihnen alles im Film mitgeliefert wird. Überdies hat der Film einen parodistischen Effekt, weil die ZuschauerInnen von dem Melodram bestimmte Elemente erwarten, vor allem, dass am Ende ein Happy End kommt, was es bei *Die Klavierspielerin* natürlich nicht der Fall ist. Den Roman von Jelinek hält Haneke für eine ‘Art Parodie des klassischen psychologischen Roman‘, weil er so tut, als ob er eine Geschichte von A bis Z wäre, was er aber durch seine Sprache leugnet.¹⁰²

Während der Roman mit einem speziellen Effekt der Verfremdung mithilfe einer ständig wechselnden Erzählperspektive arbeitet, folgt der Film einer linearen Struktur und gehört zu den eingängigsten Filmen Hanekes. Deshalb hat nach Hanekes Meinung der Film *Die Klavierspielerin* seinen bisher größten Publikumserfolg.¹⁰³

4.3 Charakteristik der Hauptfiguren: Übereinstimmungen und Unterschiede

4.3.1 Erika Kohut (Isabelle Huppert)

Die Figur der nicht sonderlich hervorragenden Klavierspielerin, der strengen Klavierlehrerin und ewig kontrollierten Tochter kann man ohne Zögern als Protagonistin des Films *Die Klavierspielerin* benennen. Es handelt sich um eine ‘runde Figur‘, die sich während der Handlung entwickelt und schrittweise die ganze Persönlichkeit enthüllt. Am Anfang ist sie

¹⁰² Vgl. Scheiber 2001, S. 16

¹⁰³ Vgl. Cieutat/Rouyer 2013, S. 241

von der Mutter völlig beherrscht, im Laufe der Zeit versucht sie gegen die Herrschaft der Mutter und ihr Verbot, sich mit Männern zu treffen, zu kämpfen. Im Film spielt sie drei wichtige Rollen, in denen sie sich völlig anders benimmt. Die Rolle der Tochter stellt sie in die Stellung eines Kindes, das über sein Leben nicht entscheiden kann. Obwohl Erika ab und zu versucht, sich gegen die Mutter zu stellen, ist sie daran gewöhnt, dass sie schließlich immer verliert. In der Rolle der Lehrerin benimmt sie sich wie ihre eigene Mutter. Sie hat mit ihren SchülerInnen kein Erbarmen, sie erteilt Befehle und erwartet den absoluten Gehorsam. Das Lob hat in ihren Stunden am Konservatorium keinen Platz. Wenn sie in die Rolle der Geliebten eintritt, ist sie sehr unsicher. Sie weiß nicht, wie sie handeln soll, und deshalb wechselt sie die beiden oben genannten Rollen.

Die Figur der Klavierspielerin wird sowohl mithilfe der Selbstcharakterisierung, als auch mithilfe der Erzählcharakterisierung vermittelt. Oft wird die Protagonistin von hinten aufgenommen, was den ZuschauerInnen ermöglicht das zu sehen, was die Protagonistin selbst sieht, und so sich besser mit ihr zu identifizieren.

Der größte Unterschied zwischen der Figur Roman-Erika und Film-Erika besteht darin, dass im Buch viel über ihre Kindheit gesagt wird, während im Film man nur das Ergebnis der strengen Erziehung sieht. Die Parallele der Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Erika und Frau Kohut lässt sich in der filmischen Adaption in der Beziehung zwischen Frau Schober¹⁰⁴ und ihre Tochter Anna finden. Anna ist eine talentierte junge Schülerin, die nach den Worten ihrer Mutter nicht besonders schön ist und das einzige, womit sie die Leute fesseln kann, ihr Klavierspiel ist. Nachdem Annas Hand von den Glasscherben in der Manteltasche schwer verletzt wird, ist ihre Karriere bedroht. Wie ihre Mutter sagt, haben sie alles dem Talent Annas geopfert, wobei sie Erika korrigiert, dass Anna alles geopfert hat. Sie versteht diese kompromisslose Art der Beziehung und sie denkt sicher dabei an ihre Jugendzeit.

Jelinek äußert sich in einem Artikel von Grisseemann zu der Darstellerin der Hauptfigur des Films *Die Klavierspielerin*:

Isabelle Huppert spielt so, wie ich mir nicht hätte vorstellen können, dass man diese Figur spielen kann. Sie nimmt sich vollkommen zurück und ist dabei

¹⁰⁴ Michael Haneke hat den Namen 'Schober' absichtlich ausgewählt, denn Erikas beliebtester Komponist ist Franz Schubert, dessen guter Freund Franz Schober war.

unglaublich präsent. Diese Mischung aus An- und Abwesenheit, aus Nähe und Distanz trifft genau die Figur.¹⁰⁵

4.3.2 Frau Kohut (Annie Girardot)

Die größten Unterschiede in der Charakteristik der Hauptfiguren lassen sich bei der Analyse von der Figur der Mutter Erikas finden. Obwohl Frau Kohut ohne Zweifel zu den Hauptfiguren des Films gezählt werden muss, ist sie im Unterschied zum Roman als ‘flache Figur’ charakterisiert. Während man im Roman mehr über Frau Kohut erfährt, vielleicht mit ihr auch ein bisschen mitfühlen kann, nehmen sie die ZuschauerInnen als eine böse, herrische und besitzergreifende alte Greisin wahr, die ihrer erwachsenen Tochter keine Freiheit bietet. Frau Kohut stellt die Rolle der Mutter dar, was ihre Handlung zum großen Teil beeinflusst. Im Film wird der pathologischen Mutter-Tochter-Beziehung wesentlich weniger Zeit gewidmet, als im Roman Jelineks.

4.3.3 Walter Klemmer (Benoît Magimel)

Die Figur des begabten Studenten Walter Klemmer, macht gleich wie die Figur seiner Lehrerin im Laufe der Geschichte eine Wandlung durch, weshalb kann seine Figur auch als ‘runde Figur’ bezeichnet werden. Walter ist ein sorgenfreier Student der Elektrotechnik, der das Klavierspiel mag und private Konzerte der klassischen Musik in der Wohnung seines Onkels besucht, bis er einmal in diesem Konzert Erika begegnet. Er ist sowohl von ihrer Persönlichkeit, als auch von ihrem Klavierspiel begeistert und verliebt sich gleich in sie. Trotz ihrer Ablehnungen sehnt er sich nach ihr. Nachdem er aber mit ihren Wünschen im Brief konfrontiert wird und ihre Versuche, sich intim anzunähern, mit einem Fiasko enden, verwandelt sich seine Liebe in Hass. Die Figur Klemmers wird vor allem geschlechtsspezifisch beeinflusst. Sie verkörpert die männlichen Sehnsüchte. Klemmer will die Frauen nicht physisch verletzen, will aber auch keine Befehle annehmen, wie er sich in einer Liebesbeziehung verhalten soll. Im Laufe der Zeit wird aber sein Charakter von Erika verdorben. Alles, was am Ende passiert, ist Erikas Schuld. Aufgrund Liebe zu seiner Klavierlehrerin wollte Klemmer sich ändern, aber begreift nicht, dass Erika erwartet, dass er aus Liebe die Gewalt ablehnt.

¹⁰⁵ Grissemann 2001, online erreichbar unter: <http://www.votivkino.at/textlang/~414klav.htm> [abgerufen am 29. 3. 2016]

Die Ausgestaltung der Figur Walter Klemmer ist im Film gegenüber dem Roman auffällig geändert. Im Roman ist nach Hanekes Worten Walter ein ‘Arschloch’, was aber eine Hauptfigur im Film nicht sein kann, denn die ZuschauerInnen werden sich nicht für solche Figur interessieren. Deshalb werden in der Verfilmung im Gegensatz zum Roman mehr die positiven und attraktiven Seiten von Klemmer dargestellt, damit man besser Erikas Besessenheit für Klemmer verstehen kann.¹⁰⁶

4.4 Deformationen der Klavierspielerin Erika Kohut durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge: Übereinstimmungen und Unterschiede

Die Filmadaption sowie der Roman *Die Klavierspielerin* beschreiben eine Episode aus dem Leben der Wiener Klavierlehrerin Erika. Man bemerkt aber sehr bald, dass es im Film keine Abschweifungen in die Vergangenheit gibt, welche im Roman häufig vor allem im ersten Teil vorkommen. Die ZuschauerInnen erfahren viele grundlegende Informationen aus der Kindheit von Erika gar nicht, die sie so beeinflusst und deformiert haben. Weil im Film keine Ursache, sondern nur die Folge dargestellt wird, haben die ZuschauerInnen eine größere Freiheit, selbst die Zwänge zu interpretieren.

Im Unterschied zum Roman widmet der Film wesentlich weniger Zeit der Beschreibung der Mutter-Tochter-Beziehung und der familiäre Zwang auf die Protagonistin ist nicht so detailliert ausgearbeitet, weil dazu nicht genug Zeit im Film ist. Trotzdem ist schon aus der ersten Szene jedem klar, dass diese Beziehung für das Alter Erikas nicht üblich ist:

Mutter: *Guten Abend, Kind!*

Erika: *Abend, Mama.*

(...)

Mutter: *(...) Dein letzter Schüler ist vor drei Stunden gegangen. Würdest du bitte so freundlich sein, mir zu erzählen, wo du dich die ganze Zeit herumgetrieben hast?*

Erika: *Mama, bitte!*

¹⁰⁶ Vgl. Cieutat/Rouyer 2013, S. 241f

Mutter: *Du kommst nicht in dein Zimmer, bevor du mir nicht geantwortet hast!*¹⁰⁷

Gleich wie im Roman behandelt die Mutter ihre erwachsene Tochter, als ob sie ein Kind wäre, wobei Erika sich auch als Kind in diesen Momente benimmt. Sie widerspricht, redet sich aus, verbirgt ihre Sachen, aber schließlich resigniert sie. Sie weiß, dass die Mutter hier herrscht, obwohl Erika schon lange physisch stärker ist und sich gegen die Mutter verteidigen kann. Der Titel des Films wird erst nach mehr als sieben Minuten eingeblendet, damit sich die Handlung mit der vernichtenden Mutter-Tochter-Beziehung eröffnen kann, bevor die Haupthandlung nach den Titeln anfängt.

Zwar spielt die Figur der Mutter im Film nicht so eine große Rolle wie im Roman, aber Haneke hat in die Handlung ein ähnliches Mutter-Tochter-Paar eingegliedert, das eine Analogie zur Beziehung zwischen Erika und ihre Mutter darstellt. Es geht um die junge begabte Klavierspielerin Anna Schober, die von Erika unterrichtet wird, und ihre ambitionierte Mutter, die im Film als Frau Schober bezeichnet wird. Dies weist auf die literarische Vorlage hin, wo die Figur der Mutter Erikas entweder als Mutter oder Frau Kohut bezeichnet wird. Frau Schober will, dass ihre Tochter eine bekannte Klaviersolistin wird und ist sehr streng zu ihr. In der Szene, wo sie auf Erika von dem Konservatorium wartet, um zu fragen, ob Anna das Abschlusskonzert spielen darf, zeigt sie sich als ehrgeizige Mutter, die nur darauf achtet, ob ihr Kind erfolgreich ist. Wie immer, spricht die Mutter statt Anna. Während Erika sich in diesem Moment gegenüber ihrer Schülerin empathisch verhält, weil sie dies gut kennt, und Anna beruhigt, dass sie sich nur gut mit dem Sänger einspielen muss, behandelt die Mutter – gleich wie die Mutter von Erika – ihre Tochter als eines kleines Kind:

Frau Schober: *Die Frau Professor hat völlig recht. Was ich immer sage: Ohne Totaleinsatz kein Lorbeer! (...) Wisch dir die Nase ab – schau mal, wie du aussiehst!*¹⁰⁸

Obwohl Erika mit Anna im gewissen Sinne mitfühlt, behandelt sie sie aber nicht gerade mit Verständnis. In diesem Verhältnis übernimmt sie die Rolle des Herrn und übergibt die Gewalt, welche sie gut von ihrer Mutter und zugleich von der Mutter Annas kennt. Nur in der Beziehung zu ihren SchülerInnen ist Erika fähig, das Herr-Knecht-Verhältnis zu ihren

¹⁰⁷ Haneke 2001, S. 33

¹⁰⁸ Ebd., S. 48

Gunsten umzukehren. Dies ist mit dem Roman gleich, und obwohl dort keine Anna Schober auftritt, ist dieses umgekehrte Verhältnis zu allen SchülerInnen Erikas in der literarischen Vorlage sehr detailliert beschrieben. Die Strenge von Erika zeigt sich unter anderem in der Szene, wo Anna zu spät zur Probe des Abschlusskonzerts kommt, weil sie Durchfall wegen des Stresses hatte. In diesem Moment braucht sie jemanden, der sie beruhigt und ermutigt. Stattdessen kommen 'besänftigende' Worten von ihrer Klavierlehrerin, die sie so sehr bewundert:

Erika: *Mit solchen Nerven wird man nicht Pianistin.*

(...)

Erika: *(...) Niemand wird da drin gefressen. Außerdem ist es nur eine Probe ... Also seien Sie kein Gänschen. Oder hab' ich mich in Ihnen getäuscht?*¹⁰⁹

In der filmischen Adaption, ähnlich wie im Roman, verwendet Erika für ihre SchülerInnen die Tierbezeichnungen, womit sie ihre Überordnung zeigen will. Sie schreit sie an, spricht ihnen die Fähigkeit ab, die gespielten Musikstücke richtig zu interpretieren, und als sie einen Schüler vor den Pornozeitschriften in 'ihrem' Sexshop ertappte, demütigt sie ihn während der Unterrichtsstunde und befiehlt ihm, in die nächste Stunde mit seiner Mutter zu kommen.

In dem Konservatorium genießt Erika große Anerkennung und diese Position kann sie auch gut ausnutzen. Als Klemmer zu ihr während einer Probe kommt, anstatt Freude zu haben, dass ein begabter Student in ihre Klasse zusteigen könnte, schickt sie ihn trocken ins Sekretariat. Bei der Aufnahmeprüfung sind alle Professoren von Klemmers Talent begeistert, nur Erika will ihn nicht annehmen. Nach ihren Worten ist er zwar nicht unbegabt, aber ist zu alt für eine professionelle Karriere. In den langen Einstellungen auf Erikas Gesicht bei Klemmers Spiel kann man an ihren Augen aber ablesen, dass sie die Situation und die physische Anziehungskraft, die Klemmer auf sie ausübt, nicht mehr im Griff hat.

In der Szene, wo die Aufnahmeprüfungen verlaufen, zeigt sich etwas Typisches für die Figur Erika, was im Roman nicht so deutlich zu erkennen ist. Erika ist immer allein. Sie distanziert sich von anderen Menschen – hier von ihren KollegInnen. Sie sitzt weit weg von ihnen und äußert sich lange zur Leistung von Walter Klemmer nicht, als ob sie wartete, bis

¹⁰⁹ Ebd., S. 71

alle voll von Emotionen ihre Meinungen beenden und sich dann völlig ihre Rede widmen werden. Als sie aufgefordert wird, sich zum Spiel von Klemmer zu äußern, sagt sie mit vergnügtem Grinsen „Kurz und klar. Ich denke nicht, daß (sic!) das künstlerische Temperament oder ‘Virtuosentum‘ des Herrn Klemmer unter meiner Führung besonders gut aufgehoben wäre.“¹¹⁰

Die Einsamkeit der Professorin lässt sich in mehreren Szenen finden. Im Kaufhaus, in welchem sie den Sexshop besucht, geht sie alleine, wobei sie viele lachende zufriedene Leute trifft, die sich gut unterhalten, nur sie ist dort einsam. Ein Mann stößt in sie aber entschuldigt sich nicht, als ob er Erika nicht sieht. Erika wirkt verlassen, wenn sie in ihrer Klasse aus dem Fenster sieht und dabei jausnet, oder als sie Klemmer verfolgt und ihn beim Training des Eishockeys beobachtet. Im Büffet im Autokino wirkt Erika unpassend. Während neben ihr viele junge Leute in guter Laune wimmeln, weil sie sich auf die Vorführung freuen, steht sie wieder abseits alleine an einem kleinen Tisch und von Zeit zu Zeit schaut aus ihrem Buch auf und hinüber zu den anderen. Nach dem Anfang des Films im Autokino, geht sie alleine durch die geparkten Autos, als ob sie etwas sucht. Als sie ein im Auto kopulierendes Pärchen findet, genießt sie den Voyeurismus, dann muss sie urinieren, was sichtlich zu einer sexuellen Erregung führt, und nach ihrer Entdeckung flieht sie. Wieder alleine sieht sie das Sextett beim Probekonzert, aber aus ihrer Einsamkeit reißen sie die Blicke von Walter Klemmer, die sie nervös machen. Dann steht sie wieder einsam vor der Tür in Konzertsaal und beobachtet, wie Klemmer Anna Schober vor dem Klavierspiel beruhigt. Dabei fühlt sie sich zurückgestoßen und sehnt sich nach Rache an der jungen Pianistin. Mit Erikas Einsamkeit endet auch die Geschichte. Alleine steht sie hinter einer Säule im Foyer des Konzerthauses und wartet auf Klemmer. Niemand fragt sie wegen der übergeschminkten Blaufärbungen und ihrer leicht geschwollene Nase, die von Klemmer vorkommen. Beim Eintreten ins Foyer des Konzerthauses legt Klemmer lachend seinen Arm um die Schulter eines jungen Mädchens und dann begrüßt er Erika frech, als ob nichts in der letzten Nacht passierte. Erika dreht sich um ihn ohne Worte. „Sie wartet. Aber niemand legt Hand an sie, keiner nimmt ihr etwas ab.“¹¹¹ In dieser Einsamkeit „ohne einen Aufschwung des Zorns, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich [das Küchenmesser] in eine Stelle an ihrer Schulter.“¹¹²

¹¹⁰ Ebd., S. 56

¹¹¹ Ebd., S. 114

¹¹² Ebd.

Diese Einsamkeit wird mithilfe der filmischen Mittel unterstützt. Oft wird Erika aus der Ferne aufgenommen, damit die ZuschauerInnen auch die Umgebung der Protagonistin gut sehen können. Die Aufnahmen sind unangenehm lang, was für Hanekes Filme aber typisch ist. Man kann so auch die Einsamkeit erleben und bekommt genug Zeit dafür, sich in Erika einzufühlen. Bei den Gesprächen werden dagegen oft die Frontalnahaufnahmen verwendet, die die emotionelle Spannung der Szenen steigern.

Erikas Gedanken werden nicht im Film mithilfe des Voice-Over-Erzählers präsentiert, was es bei den Literaturverfilmungen häufig der Fall ist, sondern sie werden nur durch die filmischen Mittel dargestellt. Einerseits geht es um Einstellungsgröße und Einstellungsperspektive, andererseits handelt es sich um die Mimik, Gestik und Haltung der Körper der SchauspielerIn. Mehrmals wird eine extreme Aufsicht der Kamera verwendet, konkret für die klavierspielenden Hände. Bei dieser Aufnahme wird die Stimme Erikas aus dem Off eingespielt, die das Spiel kommentiert und kritisiert. Diese extreme Aufsicht signalisiert den ZuschauerInnen einerseits die Überordnung der Lehrerin, andererseits zeigt sie ihnen den subjektiven Blick der spielenden SchülerInnen.

Im Roman gibt es mehrere Szenen, wo sich Erika im Privatleben verwundet. Im Film lässt sich nur eine solche Szene finden, und zwar im Badezimmer. Erika schneidet sich im intimen Bereich, als ob es eine routinemäßige Alltagstätigkeit wäre, und drückt dabei fast keine Emotionen aus. Die ZuschauerInnen beobachten, wie sie den Schnitt führt, und wie die Blutsträhnen an der sauberen weißen Badewannenwand herabrinnen. Als sie ihre Mutter zum Abendessen ruft, beginnt sie sich wieder wie ein Kind zu verhalten, das von den Eltern beim geheimen Rauchen ertappt wurde. Schnell beseitigt Erika die Blutspuren und hastet zu ihrer Mutter.

Das Motiv des Kinderbenehmens erscheint auch in der Geschichte über die Beziehung zwischen Erika und Klemmer. Es gibt ab der neunzigsten Minute eine Szene in Erikas Zimmer, wo Klemmer aus ihrem Brief liest, während sie unter der Couch eine Schachtel voll von Ausrüstung zu den sadomasochistischen Spielen hervorzieht. Sie sitzt auf dem Boden und zeigt Klemmer ihren Schatz, gleich wie ein Kind seinen Schatz einem Erwachsenen vorführt, wobei sie Klemmer beobachtet und nicht sicher ist, ob es nicht nur um ein Witz geht.

Die Veränderung der Hauptfigur Erika ist im Film einfacher feststellbar, als im Roman. Es geht nicht nur um die innere Entwicklung, sondern auch um die Entwicklung des Aussehens Erikas. Von der alten Jungfer verwandelt Erika sich zu einer schönen Frau, die ihr

Aussehen pflegt, die sich schick kleidet und sich schminkt. Das alles macht sie für ihren Geliebten, für den sie anziehend sein will. Ihr ist klar, dass sie für Klemmer alt ist, deshalb durchläuft diese Veränderung.

Was die Gewalt betrifft, spielt sie in der Verfilmung eine gleich bedeutende Rolle, wie im Roman, aber sie ist aufgrund der filmischen Methoden drastischer und authentischer. Im Buch kann sich jeder die Szenen, wo Gewalt auftaucht, selbst nach seiner Lust vorstellen. Im Film wird alles aber an der Leinwand visuell dargestellt. Sehr grob ist ohne Zweifel die Situation im Garderobenraum, wo Erika ein Glas zerbricht und ohne Umschweife die Glasscherben in die Manteltasche von Anna Schober schüttelt. Es soll eine Rache dafür sein, dass Klemmer sich der jungen Schülerin gewidmet hat. Diese Szene im Film ist viel grausamer, als im Roman. Im Buch verletzt Erika eine unbekannte Flötistin, aber im Film verübt sie eine schändliche Tat an ihrer Schülerin, die ein ähnliches Schicksal wie Erika hat. Anna lebt nur für ihr Klavierspiel und Erika weiß am besten, wie gefährlich ein Unfall der rechten Hand für die Pianistin ist. Umso schrecklicher ist Erikas Rache. Dann wird sie mit Frau Schober konfrontiert, die über den Unfall ihrer Tochter klagt, wobei Erika sich unglaublich peinlich fühlen muss. Erika lässt sich aber nichts anmerken und verhält sich wie üblich – distanziert.

Die nächtliche Szene in Kohuts Wohnung am Ende der Geschichte ist im Film auch wirklich furchtbar. Erika wünscht sich, dass Klemmer mit der Gewalt aufhört, er ist aber so wütend, dass er sich ohne Rücksicht auf Erikas Bitten wie ein Tyrann verhält:

Erika: *Bitte hör auf! Ich flehe dich an! Ich habe das nicht gewollt, bitte!!*

Klemmer: *Wie hast du's denn gewollt?*

Erika: *Nicht so, nicht so, ganz anders. Bitte!!!!*

Klemmer: *Dann mußt (sic!) du dich das nächste Mal eben präziser ausdrücken.¹¹³*

Erika liegt auf dem Boden während der Vergewaltigung als ein lebloses Objekt, ohne Emotionen, Klagen oder Tränen. Nach Klemmers Höhepunkt will er schnell verschwinden, aber schenkt sich nicht die bitteren Bemerkungen: „Du hättest mich nicht so provozieren sollen. Kein Mann läßt (sic!) sich in solchen Dingen demütigen. Fehlt dir was? ... Es wird

¹¹³ Ebd., S. 106

schon! Bist du heiratest, ist alles wieder gut ... Also. Servus.“¹¹⁴ Erika erfährt, dass Klemmer als Mann das Recht auf ihren Körper hat, weil sie ihn provoziert und gedemütigt hat. Deshalb kann sie sich nicht wundern, dass dies passierte. Nachdem Klemmer die Wohnung verlässt, kriecht sie bis zur Tür, wo die Mutter eingeschlossen ist und symbolisch kommt sie wieder unter die Herrschaft ihrer Mutter.

Die filmische gleich wie die literarische Erika als Klavierlehrerin verkörpert in der Wiener Gesellschaft die Vorstellung eines vornehmen ätherischen Wesens, das sich in der musikalischen Sphäre bewegt und keine üblichen menschlichen Sorgen lösen muss. Niemand erwartet, dass sie eine perverse sadomasochistische sexuelle Gier hat, weil sie diese Perversion verbirgt. Sicher will sie nicht, dass jemand sie bei dem Voyeurismus erkennt, deshalb verhüllt sie ihren Kopf mit einem Tuch, als sie in der filmischen Szene im Autokino das kopulierende Paar beobachtet. Eine Klavierspielerin sollte doch den musikalischen Geist pflegen und keine körperlichen Lüste befriedigen.

¹¹⁴ Ebd., S. 109

5 ZUSAMMENFASSUNG DER DARSTELLUNG DER KLAVIERSPIELERINNEN

Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* ist ein sehr komplexer Roman, deshalb befinden sich in der Filmadaption viele Handlungsverkürzungen. Darin besteht der größte inhaltliche Unterschied. Nach Hanekes Worten, kann jeder Regisseur der Literaturverfilmung zufrieden sein, wenn er ein Fünftel vom Inhalt der Vorlage verfilmt.¹¹⁵ Deshalb wurden alle Rückblendungen in die Jugend der Hauptfigur außer Acht gelassen. Überdies führen die Rückblendungen im Film immer zu Erklärungen, was Haneke nicht wollte. Obwohl ein Film mehr zum Narrativen tendiert und oft den ZuschauerInnen wenig Raum für die subjektive Interpretation lässt, ist dies bei dieser Literaturverfilmung nicht der Fall. Die Tatsachen werden ohne Kommentar dargestellt und jeder Zuschauer kann sie anders verstehen. Es gibt also wie bei Jelineks Romanvorlage keinen einzigen richtigen Weg, wie man diesen Film verstehen soll.

Über die literarische Erika erfahren wir viele Details von ihrer Kindheit, wie sie die Mutter von den Jungen und später von den Männern abseits hielt und ihr keine wichtigen Kontakte zu den Altersgenossen zu entwickeln erlaubte. Erika musste sich völlig dem Klavierspiel widmen, damit sie ihrer Mutter den Wunsch erfüllte, eine weltbekannte Pianistin zu werden. Sie wurde ein Objekt der Mutter, eine Projektionsfläche mütterlicher Wunscherfüllung, die stellvertretend das realisieren sollte, was der Mutter nicht gelungen ist. Das alles erfährt man im Film nicht, weil man dort aus ihrer Kindheit keine Szenen sieht. Trotzdem kann man diesen tragischen Muttereinfluss mithilfe der Analogie der Figuren Anna Schober und ihre Mutter entdecken, die in der Romanvorlage nicht erscheinen. Im Film erfahren die ZuschauerInnen auch weniger über Erikas seltsame Lüste, mithilfe der sie gegen die Herrschaft ihrer Mutter kämpft und dadurch ihre Sexualität erlebt. In der Adaption beobachten die ZuschauerInnen nur das Resultat der Muttererziehung und müssen selbst die Zusammenhänge entdecken.

Aufgrund des pathologischen Verhältnisses zu ihrer Mutter ist Erika nicht fähig, die 'normale' Liebe zu erleben. Sie tendiert immer zu einer sadomasochistischen Beziehung, und obwohl sie keine Gewalt mehr will, kann sie im Wendepunkt nichts anders machen, als die

¹¹⁵ Vgl. Mühlwisch 2001, S. 62

Gewalt von Klemmer annehmen. Leider hat ihr Schüler nicht verstanden, dass sie sich zwar im Brief die Gewalt gewünscht hat, jetzt will sie aber eine resolute Ablehnung der Aggression und sehnt sich nach einer zärtlichen Partnerbeziehung. Erika hat Klemmer lange provoziert, hat ihn mehrmals abgelehnt und am Ende muss sie seine grausame Rache erdulden. Klemmer wird aufgrund der Handlung Erikas der Täter und das Opfer in einer Person.

Der gesellschaftliche Zwang auf die Hauptfigur wird in beiden Bearbeitungen *Die Klavierspielerin* ähnlich deutlich. Von einer Klavierlehrerin am Konservatorium würde niemand aus der 'besseren' Gesellschaft, in der Erika verkehrt, erwarten, dass solch eine vornehme Dame sich der sexuellen Perversion hingeben würde. Der Zwang der Gesellschaft zwingt Erika, sich für eine elegante reservierte Frau auszugeben, während sie ihren Voyeurismus und ihre sadomasochistischen Vorstellungen verbirgt.

6 NACHWORT

Ziel meiner Arbeit war, die Untersuchung der Übereinstimmungen und der Verschiebungen der filmischen Bearbeitung von *Die Klavierspielerin* im Vergleich zur Romanvorlage zu erfassen, wobei ich mich vor allem auf die Charakteristik der Hauptfigur Erika Kohut, insbesondere die Darstellung der familiären und gesellschaftlichen Zwänge, konzentriert habe.

Die Literatur und der Film sind sehr unterschiedliche Medien, die ganz anders mit der Charakterisierung einer Figur arbeiten. Während sich die Literatur mehr auf das Innere konzentriert, vermittelt der Film eher das Äußere. Für das Verständnis eines literarischen Werkes muss man die Erzählperspektiven analysieren. Bei der filmischen Analyse entsprechen die Kameraeinstellungen und Kameraaufnahmen den literarischen Erzählperspektiven.

Damit ich die intermedialen Verschiebungen der Darstellung der Figur Erika beschreiben konnte, habe ich mich zuerst im theoretischen Teil der Arbeit der Literaturverfilmung, der Literaturadaption, der Theorie der Intermedialität und nicht zuletzt der Grundprinzipien der filmischen Figurenanalyse gewidmet.

Während der Analyse der Figur Erika Kohut in beiden Bearbeitungen *Die Klavierspielerin* habe ich festgestellt, dass die Figur trotz der unterschiedlichen Methoden beider Medien ganz ähnlich charakterisiert wird. Obwohl Michael Haneke in der Filmadaption alle Rückblendungen in die Kindheit von Erika ausgelassen hat, hat er als Kompensation eine analogische Mutter-Tochter-Beziehung in den Figuren Anna Schober und ihre Mutter dargestellt. Dies hilft den ZuschauerInnen, die Klavierlehrerin besser zu verstehen. Die Erziehung von der Mutter stellt Erika in die Position eines Kindes, das seiner Mutter zuhören muss, sonst wird es geohrfeigt. Als Kind verhält Erika sich auch, als sie im Film ihre sadomasochistischen 'Spielzeuge' ihrem Schüler Klemmer zeigt. In der Beziehung zu Klemmer ist sie nicht sicher, ob sie als 'Herr' oder 'Knecht' fungieren soll. Dieses 'Herr-Knecht-Verhältnis' kann sie sich nur in der Beziehung zu ihren SchülerInnen, die sie sowohl im Roman als auch im Film mit Tiernamen bezeichnet, zu Nutze machen. Im Unterschied zum Roman lässt sich im Film einfacher erkennen, wie einsam Erika lebt und zu anderen Menschen die Distanz hält. Die Veränderung der Hauptfigur ist in der filmischen Bearbeitung deutlicher, was vor allem das visuelle Medium des Films verursacht. Die ZuschauerInnen können beobachten, wie sich Erika im Laufe der Geschichte verändert und sich um ihre

Weiblichkeit mehr zu kümmern beginnt. Die Form der Gewalt wird im Film grober dargestellt. Während im Roman sich jeder selbst die Gewaltszenen in Gedanken vorstellen kann, ist im Film alles sehr anschaulich. Was die Gewalt betrifft, bleibt den ZuschauerInnen nicht so große Freiheit, aber in anderen Szenen lässt Haneke jedem genug Raum, das Verhalten der Figuren nach persönlicher Überlegung zu interpretieren.

In der intermedialen Bearbeitung des gleichen Stoffes gibt es immer zwischen dem Roman und dem Film abgrundtiefe Unterschiede. Trotz aller Differenz besteht aber kein großer Unterschied zwischen der literarischen und filmischen Figur der Klavierlehrerin Erika. Zwar werden in beiden Medien unvergleichbare künstlerische Prinzipien verwendet, aber immer wird evident, dass die psychische Deformation Erikas einerseits die dominierte Mutter, andererseits der Zwang der Gesellschaft, die die Klavierspielerin als ein ätherisches Wesen ohne sexuelle Gier wahrnimmt, verursacht hat.

7 SUMMARY

The subject of this thesis is the intermedia comparison of the main character Erika Kohut in the novel *The Piano Teacher* (1983) from Austrian writer Elfriede Jelinek and its film adaptation (2001) from Austrian director Michael Haneke.

The first part is devoted to a theoretical introduction to the issues of film adaptation, intermedia theory and analysis of the film characters. The next part deals with Elfriede Jelinek, her successful novel *The Piano Teacher*, the characteristics of the main characters of the novel and especially with the deformation of the character Erika Kohut caused by the influence of family and society. In the following part is introduced Michael Haneke and his loose film adaptation of *The Piano Teacher*. The thesis focuses on presenting similarities and differences in the characteristics of the main characters between the novel and its film adaptation. The emphasis is put primarily on the influences which have affected the character Erika Kohut. In the novel and in the film alike is the main protagonist Erika Kohut deformed by mother-daughter-relationship on one hand and by society on the other. The society by no means expects the ethereal piano teacher in a land of mountains and music to revel in the sadomasochistic perversity.

8 QUELLENVERZEICHNIS

8.1 Literatur

Albersmeier, Franz-Josef: *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.] 1983.

Babka, Anna/Clar Peter: *Elfriede Jelinek – Position zu Leben und Werk*. In: Müller, Julian/Wei, Liu (Hrsg.): *Frauen. Schreiben*. Wien 2014, S. 53-79.

Bohnenkamp-Renken, Anne: *Literaturverfilmungen*. In: Bohnenkamp-Renken, Anne (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart 2012, S. 9-40.

Cieutat, Michel/Rouyer, Philippe (Hrsg.): *Haneke über Haneke: Gespräche mit Michel Cieutat und Philippe Rouyer*. Berlin 2013.

Degner, Uta: *Leben und Öffentlichkeit*. In: Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 2-8.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Stuttgart 2013.

Frederking, Volker/Krommer, Axel/Maiwald, Klaus: *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung*. Berlin 2012.

Gast, Wolfgang/Hickethier, Knut/Vollmers, Burkhard: *Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen*. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg 1993, S. 12-21.

Gelfert, Hans Dieter. *Wie interpretiert man einen Roman?* Stuttgart 2004.

Grissemann, Stefan (Hrsg.): *Haneke – Jelinek: Die Klavierspielerin: Drehbuch, Gespräche, Essays*. Wien 2001.

Grissemann, Stefan: *Die Klavierspielerin führt einen Filmemacher auf der Höhe seiner Kunst vor*. 2001. Online erreichbar unter <http://www.votivkino.at/textlang/~414klav.htm> [abgerufen am 29. 3.2016]

Haneke, Michael: *Die Klavierspielerin. Das Drehbuch*. In: Grisseemann, Stefan (Hrsg.): *Haneke – Jelinek: Die Klavierspielerin: Drehbuch, Gespräche, Essays*. Wien 2001, S. 33-136.

- Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film: ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen 1996.
- Jahraus, Olivier: *Verfilmung*. In: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 2003, S. 751-753.
- Janke, Pia: *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien 2004.
- Janke, Pia: *Debatten und Skandalisierungen*. In: Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 335-340.
- Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Wein 2014.
- Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin*. In: *Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts Bd.3*, Stuttgart 2003, S. 108-135.
- Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek 1983.
- Kreuzer, Helmut: *Arten der Literaturadaption*. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg 1993, S. 27-32.
- Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter: *Filmanalyse. Film, Fernsehen, Neue Medien*. Wiesbaden 2014.
- Koberg, Roland/Mayer, Verena: *Elfriede Jelinek. Ein Portrait*. Reinbek bei Hamburg 2006. (Schutzumschlag)
- Koberg, Roland/Mayer, Verena: *Der Vater im Werk von Elfriede Jelinek*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Elfriede Jelinek*. München 2007, S. 62-73.
- Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009.
- Löffler, Sigrid: *Die Masken der Elfriede Jelinek*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Elfriede Jelinek*. München 2007, S. 3-14.
- Maiwald, Klaus: *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich*. Stuttgart 2015.

- Meyer, Anja: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse: "Die Klavierspielerin" und "Lust" im printmedialen Diskurs*. Hildesheim 1994.
- Mühlwisch, Andrea: *Die Klavierspielerin*. In: Skip, 2001, November, S. 62-63.
- Müller, Jürgen: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität – Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 31-40.
- Müller, Katharina: *Haneke: Keine Biografie*. Bielefeld 2014.
- Peach, Joachim: *Intermedialität*. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität – Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S. 14-30.
- Prümm, Karl: *Intermedialität und Multimedialität*. In: Bohn, Volker/Müller, Eggo/ Ruppert, Hans (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin 1988, S. 195-200.
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität – einen Begriffsbestimmung*. In: Bönninghausen, Marion/Rösch, Heidi (Hrsg.): *Intermedialität im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler 2004, S. 8-30.
- Rathkolb, Oliver: *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005*. Wien 2005.
- Rebhandl, Bert: *Ausweglose Entfremdung – Ein Haneke-Film über den Beschluss zum Selbstmord*. (Cover DVD) In: *Der siebente Kontinent*. Dir. Michael Haneke. Österreich, 2007.
- Riedel, Nicolai/Töteberg, Michael: *Elfriede Jelinek – Auswahlbibliografie*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Elfriede Jelinek*. München 2007, S. 106-124.
- Schäfer, Horst: *Filmsprache und Filmanalyse in der Medienpädagogik*. In: *Zeitschrift für Medienpädagogik*, 2014, 3, S. 94-115.
- Schmolzer, Hilde: *Elfriede Jelinek. Ich funktioniere nur im Beschreiben von Wut*. In: Schmolzer, Hilde (Hrsg.): *Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst*. Wein 1982, S. 83-97.

Scheiber, Roman: *Antworten sind heute Lügen. Michael Haneke im Gespräch über Elfriede Jelineks Roman, über Wahrheit, Trost und Lüge und über lustige Filme*. In: Ray Kinomagazin, 2001, November, S. 15-18.

Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.

Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien 1992. (Dissertation)

Winkler, Susanne: *Frau und Gesellschaft in den Erfolgsromanen Elfriede Jelineks*. Wien 1996. (Diplomarbeit)

8.2 Internet

Drehbuch Forum Wien: <http://www.drehbuchforum.at>

Duden: <http://www.duden.de>

Filmakademie Wien: <http://www.mdw.ac.at/filmakademie/de>

Filmportal: <http://www.filmportal.de>

Heute Kino: <http://kino.heute.at>

ORF: <http://orf.at/>

Wien Geschichte: <https://www.wien.gv.at>

8.3 DVD

Die Klavierspielerin. Dir. Michael Haneke. Sony Picture Classic. Österreich/Frankreich, 2001. DVD.

Michael Haneke – My Life. Dir. Felix von Boehm/Gero von Boehm. Interscience Film. Deutschland, 2009. DVD.

8.4 Konferenz

Hoffmann, Birthe: *Haneke vs. Hollywood*. Vortrag gehalten am [Konferenz: Österreich – USA. Künstlerischer und interkultureller Dialog, 16. 3. 2016, Universität Wien, Österreich]

9 ANHANG

9.1 Bibliografie der Schriftstellerin Elfriede Jelinek¹¹⁶

Da das vollständige Werkverzeichnis Elfriede Jelineks zu umfangreich wäre, werden hier nur Romane, Dramen und lyrisches Werk angeführt, obwohl Jelinek an zahlreichen Übersetzungen, Drehbüchern, Hörspielen, Essays und Libretti gearbeitet hat. Im Anschluss an die abgekürzte Bibliografie werden Elfriede Jelineks Preise und Auszeichnungen aufgelistet. Komplettes Werkverzeichnis siehe *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption* (2014) von Pia Janke.

9.1.1 Romane

- 1968: Bukolit. Hörroman. Wien
- 1970: wir sind lockvögel baby! Rowohlt
- 1972: Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Rowohlt
- 1975: Die Liebhaberinnen. Rowohlt
- 1980: Die Ausgesperrten. Rowohlt
- 1983: Die Klavierspielerin. Rowohlt
- 1985: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Rowohlt
- 1989: Lust. Rowohlt
- 1995: Die Kinder der Toten. Rowohlt
- 2000: Gier. Ein Unterhaltungsroman. Rowohlt
- 2008: Neid (nicht ausgedruckt; nur auf der Homepage von Elfriede Jelinek, online: <http://www.elfriedejelinek.com/>)

9.1.2 Dramen

- 1977: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften
- 1981: Clara S.

¹¹⁶ Vgl. Janke 2004, Janke 2014

1987: Krankheit oder Moderne Frauen
1985: Burgtheater
1987: Präsident Abendwind
1988: Wolken. Heim.
1991: Totenauberg
1994: Raststätte
1996: Stecken, Stab und Stangl
1998: Ein Sportstück
1998: er nicht als er
2000: Das Lebewohl
2002: In den Alpen
2003: Das Werk
2003: Prinzessinnendramen (Der Tod und das Mädchen I-V)
2003: Bambiland
2005: Babel
2006: Ulrika Maria Stuart
2006: Über Tiere
2008: Rechnitz (Der Würgeengel)
2009: Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie
2010: Das Werk/Im Bus/Ein Sturz.
2011: Winterreise
2011: Kein Licht
2012: Faust In and out. Sekundärdrama. Zu Goethes Urfaust
2012: Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.
2013: Schatten (Eurydike sagt)
2013: Aber sicher!
2014: Die Schutzbefohlenen
2014: Das schweigende Mädchen

9.1.3 Lyrik

- 1967: Lisas Schatten
2000: ende / gedichte von 1966-1968

9.2 Auszeichnungen und Preise der Schriftstellerin Elfriede Jelinek¹¹⁷

- 1969: Preis des Lyrikwettbewerbs der Österreichischen Hochschülerschaft
1969: Preise der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche Innsbruck für Lyrik und Prosa
1972/73: Österreichisches Staatsstipendium für Literatur
1978: Roswitha-Preis der Stadt Bad Gandersheim
1979: Drehbuchförderung des Bundesministeriums für Inneres
1983: Würdigungspreis für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst
1986: Heinrich-Böll-Preis der Stadt Köln 95
1987: Literaturpreis des Landes Steiermark
1989: Preis der Stadt Wien
1994: Walter Hasenclever-Preis der Stadt Aachen
1994: Peter-Weiss-Preis der Stadt Bochum
1996: Bremer Literaturpreis für den Roman *Die Kinder der Toten*
1998: Georg-Büchner-Preis
2000: Manuskripte-Preis des Landes Steiermark
2002: Theaterpreis Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung
2002: Mülheimer Dramatikerpreis für *Macht Nichts*
2002: Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf
2003: Else Lasker-Schüler-Dramatikerpreis des Pfalztheater Kaiserslautern für das dramatische Gesamtwerk
2004: Lessing-Preis für Kritik
2004: Mülheimer Dramatikerpreis für *Das Werk*
2004: Stig Dagerman-Preis der Stig Dagermangesellschaft (Schweden)

¹¹⁷ Vgl. ebd.

- 2004: Hörspielpreis der Kriegsblinden
- 2004: Franz-Kafka-Literaturpreis (Prag/Tschechische Republik)
- 2004: Nobelpreis für Literatur (Stockholm/Schweden)
- 2006: André-Gide-Preis
- 2007: Dramatikerin des Jahres
- 2009: Mülheimer Dramatikerpreis für *Rechnitz (Der Würgeengel)*
- 2009: Dramatikerin des Jahres
- 2011: Mülheimer Dramatikerpreis für *Winterreise*
- 2011: Deutschsprachiges Stück des Jahres für *Winterreise*
- 2013: Nestroy Autorenpreis für *Schatten (Eurydike sagt)* am Akademietheater (Wien)

9.3 Filmografie des Regisseurs Michael Haneke¹¹⁸

9.3.1 Regie

- 1974: ... und was kommt danach? (After Liverpool) (TV)
- 1976: Sperrmüll (TV)
- 1976: Drei Wege zum See (TV)
- 1979: Lemminge (Teil 1: Arkadien, Teil 2: Verletzungen) (TV)
- 1983: Variation oder „Dass es Utopien gibt, weiß ich selber“ (TV)
- 1984: Wer war Edgar Allan? (TV)
- 1986: Fräulein – Ein deutsches Melodram (TV)
- 1989: Der Siebente Kontinent
- 1991: Nachruf auf einen Mörder (TV)
- 1992: Benny's Video
- 1993: Die Rebellion (TV)
- 1994: 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls
- 1995: Ausschnitt aus den TV-Nachrichten vom 19. März 1995, dem Jahrestag, an dem sich die Kurbel zum ersten Mal drehte, am 19. März 1895 (Kurzfilmbeitrag: Lumière et compagnie)
- 1997: Funny Games
- 1997: Das Schloß
- 2000: Code: unbekannt (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages)
- 2001: Die Klavierspielerin (La Pianiste)
- 2003: Wolfzeit (Le Temps du loup)
- 2005: Caché
- 2007: Funny Games U.S.
- 2009: Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte
- 2012: Liebe (Amour)

¹¹⁸ Vgl. Müller 2014, S. 419

9.3.2 Drehbuch

1995: Der Kopf des Mohren (Regie: Paulus Manker)

9.3.3 Dialoge:

1987: Schmutz (Regie: Paulus Manker)

9.4 Auszeichnungen von Michael Haneke¹¹⁹

- 1989: Bronzener Leopard des Internationalen Filmfestivals von Locarno für *Der siebente Kontinent*
- 1990: Österreichischer Würdigungspreis für Filmkunst für *Der siebente Kontinent*
- 1992: Europäischer FIPRESCI-Preis für *Benny's Video*
- 1992: Wiener Filmpreis für *Benny's Video*
- 1994: Fernsehfilmpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste für *Die Rebellion*
- 1994: CineMerit Award des Filmfests München für Verdienste um die Filmkunst
- 1998: Konrad-Wolf-Preis der Berliner Akademie der Künste
- 2001: Großer Preis der Jury der Internationalen Filmfestspiele von Cannes für *Die Klavierspielerin*
- 2002: Romy in der Kategorie Erfolgreichster österreichischer Kinofilm für *Die Klavierspielerin*
- 2002: Deutscher Filmpreis in der Kategorie Bester ausländischer Film für *Die Klavierspielerin*
- 2004: Billy Wilder Award für seine Verdienste um das Filmland Österreich
- 2005: Preis für die beste Regie, FIPRESCI-Preis und Preis der Ökumenischen Jury der Internationalen Filmfestspiele von Cannes für *Caché*
- 2005: Europäischer FIPRESCI-Preis für *Caché*
- 2005: Europäischer Filmpreis in der Kategorie Bester Film und Beste Regie für *Caché*
- 2006: International Thriller Award in der Kategorie Bestes Drehbuch für *Caché*

¹¹⁹ Vgl. Filmakademie Wien: <http://www.mdw.ac.at/filmakademie/de/studium/michael-haneke> [abgerufen am 11. 3. 2016]

- 2007: Chlotrudis Award in der Kategorie Bester Film und Beste Regie für *Caché*
- 2009: Preis der deutschen Filmkritik in der Kategorie Bester Spielfilm und Bestes Drehbuch für *Das weiße Band*
- 2009: Goldene Palme der Internationalen Filmfestspiele von Cannes für *Das weiße Band*
- 2009: Grand Prix de la FIPRESCI für *Das weiße Band*
- 2009: Europäischer Filmpreis in der Kategorie Bester Film, Beste Regie und Bestes Drehbuch für *Das weiße Band*
- 2009: CineMerit Award des Filmfests München für Verdienste um die Filmkunst
- 2010: Preis der deutschen Filmkritik in der Kategorie Bester Spielfilm und Bestes Drehbuch für *Das weiße Band*
- 2010: Cinema for Peace Award in der Kategorie Wertvollster Film des Jahres für *Das weiße Band*
- 2010: Romy in der Kategorie Bester Kinofilm und Beste Regie für *Das weiße Band*
- 2010: Deutscher Filmpreis in der Kategorie Bester Spielfilm, Beste Regie und Bestes Drehbuch für *Das weiße Band*
- 2010: Ordre des Arts et des Lettres für sein filmisches Werk
- 2010: Gilde-Filmpreis in der Kategorie Bester deutscher Film für *Das weiße Band*
- 2012: Goldene Palme der Internationalen Filmfestspiele von Cannes für *Liebe*
- 2012: Ehrendoktor der Universität Paris VIII
- 2012: Grand Prix de la FIPRESCI für *Liebe*
- 2012: Ritter der französischen Ehrenlegion
- 2012: Europäischer Filmpreis in der Kategorie Bester Film und Beste Regie für *Liebe*
- 2012: Bayerischer Filmpreis in der Kategorie Beste Regie für *Liebe*
- 2013: National Society of Film Critics Award in der Kategorie Bester Film und Beste Regie für *Liebe*
- 2013: London Critics' Circle Film Award in der Kategorie Bester Film und Bestes Drehbuch für *Liebe*
- 2013: British Academy Film Award in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film für *Liebe*
- 2013: César in der Kategorie Bester Film, Beste Regie und Bestes Original-Drehbuch für *Liebe*
- 2013: Goldenes Komturkreuz des Ehrenzeichens für Verdienste um das Bundesland Niederösterreich

- 2013: Prinz-von-Asturien-Preis für Kunst
- 2013: Ehrendoktor der Theologie der Karl-Franzens-Universität Graz
- 2013: Golden Globe Award in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film für *Liebe*
- 2013: Oscar für die Regie in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film für *Liebe*
- 2014: Sonning-Preis
- 2015: Deutscher Regiepreis Metropolis für sein Lebenswerk¹²⁰

¹²⁰ Vgl. <http://www.orf.at//stories/2303340/> [abgerufen am 13. 4. 2016]