

LOTHAR RUTTNER

**KRITISCHE ANALYSE DER VERFILMUNG VON
INGEBORG BACHMANNS ERZÄHLUNG
„DREI WEGE ZUM SEE“**

Diplomarbeit zur Erlangung des
Magistergrades der Philosophie aus der
Studienrichtung Deutsche Philologie, eingereicht an
der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen
Fakultät der Universität Wien

Wien, 2002

Inhalt

Vorwort	IV
1 Einleitung.....	1
2 Zielsetzung und methodisches Grundgerüst	4
2.1 Forschungsgegenstand	5
2.2 Methoden der Untersuchung.....	6
3 Aktueller Forschungsstand.....	10
3.1 Zur Erzählung Ingeborg Bachmanns	10
3.2 Zur Verfilmung Michael Hanekes	16
3.3 Zu einer Theorie der Literaturverfilmung	19
3.3.1 Der Film als philologische Aufgabe.....	20
3.3.2 Der Textstatus des Filmes	21
3.3.3 Der Film als Erzählung	23
4 Einzelanalysen.....	31
4.1 Die Erzählung „Drei Wege zum See“.....	31
4.1.1 Thema.....	31
4.1.2 Inhaltsangabe.....	31
4.1.3 Personeninventar	34
4.1.3.1 <i>Elisabeth</i>	34
4.1.3.2 <i>Herr Matrei</i>	36
4.1.3.3 <i>Franz Joseph Trotta</i>	36
4.1.3.4 <i>Robert</i>	37
4.1.3.5 <i>Manes</i>	37
4.1.3.6 <i>Hugh</i>	38
4.1.3.7 <i>Philippe</i>	38
4.1.3.8 <i>Branco</i>	39
4.1.4 Sequenzanalyse.....	39
4.1.5 Erzählinstanz.....	41
4.1.6 Erzählstruktur	45
4.1.7 Konfliktebenen.....	46
4.2 Der Film „Drei Wege zum See“	48
4.2.1 Thema.....	48
4.2.2 Inhaltsangabe.....	48
4.2.3 Personeninventar	51
4.2.3.1 <i>Elisabeth</i>	51
4.2.3.2 <i>Herr Matrei</i>	52
4.2.3.3 <i>Franz Joseph Trotta</i>	53
4.2.3.4 <i>Weitere Personen</i>	54

4.2.4	Sequenzanalyse	55
4.2.5	Erzählinstanz.....	58
4.2.6	Struktur der filmischen Narration	61
4.2.6.1	1. Akt: Exposition	62
4.2.6.2	Plot Point 1	64
4.2.6.3	2. Akt: Konfrontation.....	64
4.2.6.4	Plot Point 2	67
4.2.6.5	3. Akt: Auflösung.....	67
4.2.7	Konfliktebenen.....	69
4.2.8	Musikalische Leitmotive.....	69
4.2.8.1	Wolfgang A. Mozart: Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester, 2. Satz, KV 622	69
4.2.8.2	Arnold Schönberg: Verklärte Nacht, op. 4.....	69
4.2.8.3	Henry Purcell: Hark, the echoing air, Z 629/48bc.....	71
5	Vergleichende Analysen.....	72
5.1	Inhaltliche Analyse	72
5.1.1	Thema.....	72
5.1.2	Inhalt.....	72
5.1.3	Personeninventar	73
5.1.3.1	Elisabeth.....	74
5.1.3.2	Herr Matrei.....	75
5.1.3.3	Franz Joseph Trotta	75
5.1.3.4	Robert.....	75
5.1.3.5	Manes.....	76
5.1.3.6	Hugh.....	76
5.1.3.7	Philippe.....	76
5.1.3.8	Branco	76
5.2	Analyse der Erzählstrategie	77
5.2.1	Beispiel 1: Sq 34-35 (E) und Sq 43-45 (F)	77
5.2.1.1	Die Erzählsituation in der Erzählung.....	77
5.2.1.2	Die Erzählsituation im Film.....	79
5.2.1.3	Resümee.....	85
5.2.2	Beispiel 2: Sq 21 / 29-30 (E) und Sq 34 (F).....	85
5.2.2.1	Die Erzählsituation in der Erzählung.....	85
5.2.2.2	Die Erzählsituation im Film.....	86
5.2.2.3	Resümee.....	89
5.2.3	Beispiel 3: Sq 62 (E), Sq 63 (F)	89
5.2.3.1	Die Erzählsituation in der Erzählung.....	89
5.2.3.2	Die Erzählsituation im Film.....	91
5.2.3.3	Resümee.....	93
5.2.4	Fazit.....	95
5.3	Argumentationsstrategie und Argumentationsziel.....	97
5.3.1	Analyse der Argumentation der Erzählung.....	97
5.3.2	Analyse der filmischen Argumentation	101
5.3.3	Vergleich	102
6	Zusammenfassung und Fazit	104

Literatur	108
I. Primärliteratur.....	108
II. Ingeborg Bachmann	109
Sammel- und Sonderbände.....	109
Gesamt- und Einzeldarstellungen zum Werk	109
Zum "Simultan"-Zyklus.....	112
Bibliographien.....	113
III. Film	114
Film allgemein	114
Literatur und Film.....	115
IV. Michael Haneke	118
Interviews (mit Bezug auf die Verfilmung "Drei Wege zum See").....	118
V. Zum Film "Drei Wege zum See"	119
Wissenschaftliche Arbeiten	119
Publizistische Artikel.....	119
VI. Theoretische Referenzliteratur.....	120
Filme	121
I. Verfilmungen nach Texten von Ingeborg Bachmann.....	121
II. Drei Wege zum See.....	123
Verwendete Siglien.....	125
Abbildungsverzeichnis.....	126
Anhang.....	127
Sequenz und Tonprotokoll "Drei Wege zum See" (BRD/A 1976).....	127

Vorwort

„Ist es wirklich notwendig zu lernen, wie man einen Film versteht? Offensichtlich kann jeder, der nur ein wenig intelligent und mehr als vier Jahre alt ist, den Inhalt von Filmen, Schallplatten, Rundfunk und Fernsehen – mehr oder weniger – ohne besondere Ausbildung in den Grundzügen verstehen“¹ So beginnt James Monaco das Vorwort seines Buches „Film verstehen“, ein Standardwerk innerhalb der Filmwissenschaft. Dass dies sehr wohl notwendig ist, zeigen die Ausführungen seines Buches sehr deutlich. Wie notwendig es ist, um den Aufbau und die Gestaltung eines Films auch erkennen zu können und damit eine fundierte Analyse und einen Vergleich mit der literarischen Vorlage durchführen zu können, bewies auch die Arbeit an der vorliegenden Untersuchung.

Die Anregung zu dieser Arbeit erhielt ich bereits 1998 während eines Studienaufenthaltes an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo ich im Rahmen eines Seminars erstmals die Möglichkeit hatte, meine – im Studium der Kommunikationswissenschaften gesammelten – Kenntnisse aus dem Bereich der Filmtheorie mit jenen der Literaturwissenschaft zu verbinden. Schon zu diesem Zeitpunkt war es ein Text von Ingeborg Bachmann (*Malina*), der mein Interesse weckte und den ich mit seiner filmischen Adaption verglich. Die Wahl des Textes *Drei Wege zum See* von Ingeborg Bachmann zum Gegenstand dieser Untersuchung entspringt einer Faszination an der inhaltlichen Dichte der Erzählung, die auf den ersten Blick so leicht und fast trivial zu sein scheint. Ebenso interessant erscheint das Filmwerk von Michael Haneke, das den Zuseher sehr stark emotional anspricht. Vor allem seinen Filme *Der siebente Kontinent* und *Bennys Video* stand ich anfangs ablehnend gegenüber, was sich – mit zunehmender Kenntnis seines filmischen Œuvres – zu einer Faszination entwickelte. Die Beschäftigung mit einem seiner Frühwerke stellte daher eine besondere Herausforderung dar.

¹ Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Mit Grafiken von David Lindroth. Deutsche Fassung hrsg. v. Hans-Michael Bock. Übersetzt v. Brigitte Westemeier und Robert Wohlleben. Überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, 92.-96. Tsd., 1998, S. 8.

Die vorliegende Arbeit versucht, mit Schwerpunkt auf der Erzählstrategie und der Argumentation, die zwei sehr unterschiedlichen Medien Erzählung und Film zu vergleichen. Unterstützt wurde ich dabei von Ass. Prof. Dr. Robert Pichl, bei dem ich mich an dieser Stelle sehr herzlich für seine engagierte Betreuung bedanken möchte.

Mein Dank gilt auch Michael Haneke für seine hilfreichen Anregungen und den Mitarbeitern der Wega-Film, die mir den Kontakt ermöglichten, weiters Dr. Peter Dusek (ORF Dokumentation und Archive) und seinen Mitarbeitern, die mir eine VHS-Kopie der Verfilmung zur Verfügung stellten, Charlotte Rühm und Mag. Karin Schiefer von der Austrian Film Commission sowie Nina Schellmann vom Filmfest München, die mir Kritiken und Informationsmaterial zu Michael Hanekes Filmwerk überließen und Birgit Janesch von Klagenfurt Touristik, die mir Einblicke in den „Ursprung im Topografischen“ ermöglichte.

Herzlichen Dank an Andrea Eder, die mir mit Hinweisen und Korrekturen half, und die gemeinsam mit Martina Eder meine – bei der Transkription des Films durch französischsprachige Passagen entstandenen – Sprachverwirrungen wieder löste sowie an all jene, die mit ihren kreativen und unkonventionellen Vorschlägen und Hilfestellungen zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Wien, im September 2002

1 Einleitung

Sie kennen doch sicher den Witz von den beiden Ziegen, die die Rollen eines Films auffressen, der nach einem Bestseller gedreht worden ist, worauf die eine Ziege zur anderen sagt: „Mir war das Buch lieber.“²

Dieses Zitat von Alfred Hitchcock mag bezeichnend stehen für das langjährige Desinteresse der Literaturwissenschaft, vor allem auch der germanistischen, an der Beschäftigung mit Literaturverfilmungen. Angesichts der Tatsache, dass sich der fiktionale Film beinahe seit Anbeginn literarischer Stoffe bediente – man denke etwa nur an die Verfilmung von Hugo Bettauers *Stadt ohne Juden* durch Hans Karl Breslauer 1924³ –, erscheint es aus heutiger Sicht etwas befremdlich, dass erst Mitte der 1970er Jahre eine Diskussion über eine Erweiterung des germanistischen Forschungsgebiets zu einem neuen Textverständnis, in dem auch der Film seinen Platz fand, führte.

Seither befassen sich zahlreiche Arbeiten vergleichend mit Literatur und deren filmischer Adaption, sowie mit den theoretischen Voraussetzungen, die einer solchen Untersuchung zugrunde liegen. Das Kapitel 3.3 beschäftigt sich eingehender mit dieser Thematik und reflektiert daraus jene Theorien, die die methodischen Grundlagen der filmischen Analyse der vorliegenden Arbeit bilden.

Dem zuvor geht eine Definition des Forschungsgegenstandes, sowie des methodologischen Rahmens dieser Untersuchung, die sich, wie bereits die Arbeit von Theresia Ladstätter über Bachmannverfilmungen⁴, an der Theorie der kulturwissenschaftlichen Hermeneutik orientiert.

² Alfred Hitchcock im Gespräch mit François Truffaut. Zit. nach: Gast, Wolfgang: Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problemkreis „Literaturverfilmung“. In: Ders. (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners Verl., 1993, S. 7.

³ Vgl.: Geser, Guntram, Armin Loacker (Hg.): Die Stadt ohne Juden. Wien: Filmarchiv Austria, 2000. (= Edition Film und Text 3)

⁴ Ladstätter, Theresia: Bachmannverfilmungen. Perspektivische Betrachtungen zu Ingeborg Bachmanns „Jugend in einer österreichischen Stadt“ und „Malina“ sowie zu den gleichnamigen Filmadaptionen und dem Filmbuch „Malina“ Elfriede Jelineks. Wien, Univ., Diss., 1999.

Mit der Erzählung *Drei Wege zum See* von Ingeborg Bachmann und deren filmischer Adaption durch Michael Haneke wurden Arbeiten von zwei herausragenden österreichischen Vertretern ihres jeweiligen Genres gewählt. Während Bachmanns Erzählung zu ihren letzten, noch zu Lebzeiten veröffentlichten Werken zählt, steht die Verfilmung am Beginn von Hanekes Karriere als Regisseur, deren vorläufigen Höhepunkt die Verleihung des Grand Prix der Jury für seinen Film *Die Klavierspielerin*, nach dem gleichnamigen Roman von Elfriede Jelinek, bei den Filmfestspielen in Cannes 2001 bildet. Kapitel 3 widmet sich dem aktuellen Forschungsstand zu den beiden Arbeiten.

Die vorliegende Untersuchung gliedert sich in zwei Hauptteile: den Einzelanalysen von Erzählung und Film und den vergleichenden Analysen. Erstere, zusammengefasst in Kapitel 4, sollen nach deskriptiven und interpretativen Gesichtspunkten verschiedene Aspekte untersuchen und in eine vergleichbare Form bringen. Dazu zählen Thema, Inhalt und Personeninventar. Eine Sequenzanalyse soll die Texte in kleinere, sinnzusammenhängende Elemente unterteilen, in einer Untersuchung der Erzählinstanz sollen die Erzählsituationen in den beiden Medien herausgearbeitet werden und schließlich soll auch die Struktur der Erzählung im filmischen sowie im literarischen Text analysiert werden.

Nachdem diese Grundlagen vorliegen, kann sich Kapitel 5 einer vergleichenden Analyse widmen. Diese wird nach drei Schwerpunkten unterteilt. Der erste soll die im vorangegangenen Kapitel gewonnenen Erkenntnisse auf inhaltlicher Ebene vergleichen. Das Erkenntnisinteresse dabei liegt auf einer deskriptiven Darstellung der Ähnlichkeiten, Parallelen und Unterschiede in Thema, Inhalt und Personeninventar. Es soll analysiert werden, inwieweit sich das grundlegende Thema der beiden Texte unterscheidet, welche zusätzlichen Informationen die Erzählung gegenüber dem Film bietet, beziehungsweise auch umgekehrt, und schließlich, inwieweit die Charaktere der Handlung sich gleichen.

Anschließend soll sich eine genaue Analyse den Erzählstrategien in Erzählung und filmischer Adaption widmen und zeigen, ob sich die Ideen der Erzählsituationen gleichen oder unterscheiden. Für diese Untersuchung sollen repräsentative Sequenzen aus dem gesamten Kontext von Film und literarischem Text ausgewählt und miteinander verglichen werden.

Der dritte und letzte Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Argumentationsstrategie und dem Argumentationsziel. Hier soll herausgefunden werden, zu welchem Ergebnis und welchen Konsequenzen die beiden Texte für die Protagonistin kommen, wie diese begründet sind und wodurch sie sich unterscheiden.

Für diese hier skizzierte Vorgangsweise der Analyse ist es Voraussetzung, sich zu vergewissern, dass die einzelnen Untersuchungsaspekte nur der besseren Darstellbarkeit halber getrennt werden, dass jedoch keiner dieser Gesichtspunkte für sich selbst, unabhängig vom anderen betrachtet werden kann. Insofern wird es innerhalb dieser Arbeit zwangsläufig zu Überschneidungen kommen, die allerdings nicht bereits Bekanntes wiederholen sollen, sondern es vielmehr aus einer anderen Perspektive und unter neuen Gesichtspunkten beleuchten sollen.

Der abschließende Schlussteil soll die in der Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse zusammenfassen und zu einem Fazit verdichten. Neben einer Auswahl-Bibliographie findet sich im Anschluss auch ein Verzeichnis der filmischen Adaptionen von Ingeborg Bachmanns Texten. Im Anhang ist ein für diese Untersuchung erstelltes Filmprotokoll beigefügt.

2 Zielsetzung und methodisches Grundgerüst

Die vorliegende Arbeit ist eine vergleichende Studie über Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* aus dem Erzählband *Simultan*⁵ einerseits und Michael Hanekes filmischer Adaption des Textes als Drehbuch und Fernsehfilm andererseits. Der Autor dieser Untersuchung will und darf keine Entscheidung darüber fällen, ob die Verfilmung als gelungen gelten kann und der literarischen Vorlage gerecht wird. Das wäre Aufgabe eines Filmkritikers, nicht die eines Wissenschaftlers. Klaus Kanzog weist diesbezüglich darauf hin, dass Vergleiche „bei Nichtbeachtung der medialen Unterschiede meist zu dem Urteil [führen], daß der Film dem zugrunde liegenden Werk ›nicht gerecht‹ geworden sei, und damit zur Blockade angemessener Fragestellungen.“⁶ Ergebnis der Arbeit soll einerseits ein empirischer Vergleich der beiden „Texte“ sein, andererseits soll er Unterschiede, Ähnlichkeiten und Parallelen in der Struktur der Erzählung, der Erzählweise und der inhaltlichen Argumentation aufzeigen. Dabei wird von vier Grundsätzen, die Kanzog in Bezug auf Literaturverfilmungen formuliert hat, ausgegangen:

- (1) Literaturverfilmungen sind Analogiebildungen zur literarischen Vorlage.
- (2) Keine Transformation verläuft ohne Informationsverluste.
- (3) Bei jeder Transformation ergeben sich Varianten und Invarianten.
- (4) Adäquatheit ist nur deskriptiv, nicht normativ bestimmbar.⁷

In diesem Kapitel wird zunächst der Forschungsgegenstand genauer definiert und später auf die methodologischen Grundlagen der Untersuchung eingegangen.

⁵ Erstausgabe: Ingeborg Bachmann: *Simultan*. Neue Erzählungen. München: Piper, 1972, S. 130-233.

⁶ Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1991. (= Diskurs Film. Bd. 4), S. 17.

⁷ Ebd.

2.1 Forschungsgegenstand

Gegenstand der Untersuchung ist die 1972 erstmals in dem Sammelband *Simultan* erschienene Erzählung *Drei Wege zum See*⁸ von Ingeborg Bachmann. Sie ist mit 92 Seiten⁹ der längste der fünf in diesem Band versammelten Texte. Vier Jahre nach Erscheinen dieses Textes adaptierte ihn Michael Haneke als Drehbuchautor und Regisseur im Auftrag des Südwestfunks (SWF) und des Österreichischen Rundfunks (ORF) zu einem Fernsehfilm, der in Österreich erstmals am 21. November 1976 im ORF ausgestrahlt wurde.¹⁰ VHS-Video Kopien in der Form von Sendemitschnitten sind sowohl beim ORF als auch beim nunmehrigen Südwestrundfunk (SWR) zum Selbstkostenpreis erhältlich.¹¹

Das Drehbuch der Verfilmung¹² stellt – als Zwischenstufe in der Adaption von der Erzählung zum Film – eine weitere Informationsquelle für die Untersuchung dar. Im Gegensatz zum Filmprotokoll enthält das Drehbuch nur eine Dialogliste sowie Regieanweisungen, ist von der Form her einem Drama ähnlich und enthält notwendigerweise weniger Information als Erzählung und Verfilmung. Das Skript wurde von Michael Haneke selbst verfasst, ist in Österreich allerdings nicht zugänglich. Ein Exemplar als Xerokopie befindet sich jedoch an der Universitätsbibliothek Siegen. Es umfasst 184 Seiten und enthält Szenen, die in der endgültigen filmischen Umsetzung nicht mehr auftauchen.

⁸ Erstausgabe 1972, a. a. O.

Die in dieser Arbeit angeführten Seitenangaben von Zitaten aus der Erzählung beziehen sich auf: Bachmann, Ingeborg: *Drei Wege zum See*. In: Dies.: *Werke*. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 2: *Erzählungen*. München: Piper, 1978, S. 394-486, und werden im Text als (W2, Seite) gekennzeichnet

Siehe auch: Ingeborg Bachmann. »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe in 4 Bdn. Unter Leitung von Robert Pichl hg. und berab. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 4: *Der »Simlutan« Band und andere späte Erzählungen*. München, Zürich: Piper, 1995.

⁹ W2, 394-486

¹⁰ Angaben nach einem Auszug aus der Archiv-Datenbank des ORF, Abt. Dokumentation und Archive (FZ 2), freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Herrn Dr. Peter Dusek.

¹¹ Lt. Auskunft von Herrn Dr. Peter Dusek (Dokumentation und Archive, ORF), 12. Februar 2001 und Frau Mirianne Heinz (SWR Media GmbH), 7. März 2001.

¹² Haneke, Michael: *Drei Wege zum See*. Ein Film von Michael Haneke nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann. Drehbuch, [o. O., o. J.]

Um die Verfilmung auch schriftlich greifbar zu machen, ist dieser Arbeit im Anhang ein Filmprotokoll angeschlossen. Dieses stellt die Argumentationsgrundlage für die Analyse des Films dar, die, nach Werner Faulstich, ohne Protokoll „nicht möglich und schon gar nicht für andere nachvollziehbar“ wäre. Eine Interpretation könne ohne Protokollierung, so Faulstich weiter, „nicht werkbezogen rational begründet werden“ und vor allem könne ohne sie „der einfachsten Verpflichtung wissenschaftlichen Arbeitens“, „exakt zu dokumentieren und zu zitieren“, nicht nachgekommen werden.¹³

2.2 Methoden der Untersuchung

Um nicht Gefahr zu laufen in dieser vergleichenden Untersuchung die Verfilmung an der literarischen Vorlage zu messen, was wahrscheinlich stets zu einer Abwertung der Adaption führen müsste, muss sichergestellt werden, dass der Vergleich auf einer höchstmöglich abstrakten Ebene geführt wird. Dazu erscheint es zielführend, sich der Möglichkeiten der Interpretation zu bedienen. Dabei sind die jeweiligen fachspezifischen Methoden der Literaturwissenschaft für den literarischen Text, sowie der Filmwissenschaft für den filmischen Text¹⁴ zu verwenden.

Ausgangspunkt dafür stellen die in Kapitel 2.1 als Forschungsgegenstand definierten Arbeiten dar, wobei zu beachten ist, dass das Protokoll der Verfilmung als dessen Literarisierung¹⁵ zwar wertvolle Informationen für die Analyse liefert und, wie oben erwähnt, eine unerlässliche Quelle exakter Dokumentation und Zitate ist, gleichzeitig jedoch

als ein in seinen Informationen stark reduziertes Dokument zu betrachten [ist], nicht als das Objekt selbst. Die Anschaulichkeit von

¹³ Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1988, S. 17.

¹⁴ Diese Qualifikation des Films als Text legt eine Auslegung voraus, nach der Film an sich einen Textstatus besitzt. Siehe dazu Kap. 3.3

¹⁵ Vgl. Kanzog, Klaus: Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgabe einer zukünftigen Filmphilologie. In: Akten des 6. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Bd. 3. Bern, 1980, S. 259-264.

Bewegungsabläufen, filmischen Einstellungsabfolgen, das audiovisuelle Zusammenspiel ist in der Betrachtung des Films selbst schneller und besser zu erfahren als über die mühsam decodierende Lektüre eines Protokolls.¹⁶

Der Vergleich der Erzählung mit deren filmischer Adaption unterteilt sich in mehrere Untersuchungsstufen, deren Beginn eine Text- und Filmbeschreibung darstellt. Hierbei werden nach deskriptiven Gesichtspunkten Fabel und Aufbau analysiert und gegenübergestellt um zu einer möglichst objektiven Beschreibung der Parallelen und Divergenzen zwischen Erzählung und Verfilmung zur gelangen. Das Hauptaugenmerk liegt dabei darauf, welche Informationen der Erzählung in der Verfilmung übernommen wurden und welche gestrichen wurden, beziehungsweise welche zusätzlichen Informationen die Verfilmung gegenüber der Erzählung bietet. Gleichsam von Interesse ist in dieser Analysestufe der Vergleich des inhaltlichen Aufbaus.

Die Analyse und der Vergleich der werkimmanenten Strukturen bestimmen die weitere Vorgehensweise der Untersuchung. Methodisch orientiert sich die Analyse und die darausfolgende Interpretation an der Hermeneutik. Da es sich dabei um eine Auslegung handelt, darf nicht vergessen werden, dass sie immer einer Subjektivität des Untersuchenden unterliegt.

Interpretation heißt auch Verständigung. Sie verlangt, Gefühle und Eindrücke zu präzisieren, sich in den Bedeutungshorizont eines Werkes (oder einer Werkgruppe) hineinzubewegen, so daß es zur Überschneidung mit dem jeweils eigenen Erfahrungs- und Denkhorizont kommt. Interpretation ist ein Prozeß der Orientierung im Werk, das dadurch allmählich vertrauter wird, seine Brüche und Tiefen erschließt. Sie ist aber auch ein Prozeß der Orientierung im Kopf der Betrachter. Bei der Interpretation treten Publikum und Kunstprodukt, Subjekt und Objekt in ein beide umgreifendes Spannungsfeld ein, in dem ästhetische und soziale, psychische und historische Dimensionen einander durchdringen und sichtbar werden.¹⁷

¹⁶ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996. (= Sammlung Metzler, Bd. 277: Realien zur Literatur), S.37.

¹⁷ Koebner, Thomas (Hg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen. Münster, 1990, S. 6.

Theoretisch enger gefasst bildet die von Roswitha Heinze-Prause und Thomas Heinze definierte „kulturwissenschaftliche Hermeneutik“¹⁸ den methodologischen Rahmen dieser Arbeit. Die beiden Autoren beziehen sich in ihrer Argumentation auf Oevermann:

Er beschreibt das sinnauslegende Verfahren der objektiven Hermeneutik als "Kunstlehre", um damit deutlich zu machen, daß dieses Verfahren auf die intuitive Kraft des Verstehens zielt und daß es nur Zugangsmöglichkeiten für die Erkenntnisgewinnung aufzeigt. Entsprechend bietet dieses Konzept keine detailliert beschriebene Methodik, sondern lediglich einen methodologischen Rahmen.¹⁹

Da sich die objektive Hermeneutik „als inhaltsunspezifische allgemeine Methode zur Analyse von Objektivierungen des Gegenstandsbereiches der sinnstrukturierten Welt“²⁰ versteht, geht es ihr auch nicht um die Analyse des subjektiv gemeinten Sinns, als vielmehr um die Rekonstruktion objektiver Sinnstrukturen.

Die strukturelle Hermeneutik unterscheidet sich von der traditionellen Hermeneutik sowohl in der Bestimmung des Materials, als auch im Zugriff auf das Material: Es geht ihr nicht um den einführend-verstehenden Nachvollzug subjektiver Intentionen. Sie zielt auf die Rekonstruktion objektiver, latenter Sinnstrukturen, die sich unabhängig von den Intentionen der Subjekte als soziale Realität konstituieren. Sie beabsichtigt die Erschließung der objektiven Bedeutungen eines Textes, die von den Intentionen des Autors unabhängig sind.²¹

Der Begriff des „Textes“ ist dabei nicht auf literarische Produktionen beschränkt, sondern bezieht auch andere „sprachlich gefaßte Handlungen, z.B. jegliche Interaktionen, Ereignisse, Musik und Bilder“²² mit ein. Diese Methode eignet sich dadurch gut für einen Vergleich unterschiedlicher „Texte“, wie etwa im vorliegenden Fall Literatur und Film. Der Gegenstand der Sinnrekonstruktion ist eben dieser „Text“, „den die interagierenden Per-

¹⁸ Vgl. Heinze-Prause, Roswitha und Thomas Heinze: Kulturwissenschaftliche Hermeneutik: Fallkonstruktionen der Kunst-, Medien- und Massenkultur. Opladen: Westdt. Verl., 1996.

¹⁹ Ebda., S. 29.

²⁰ Ebda., S. 15.

²¹ Ebda., S. 45.

²² Ebda., S. 16.

sonen produzieren, nicht die Motive der interagierenden Personen selbst.“²³
Der objektive Hermeneut ist also angehalten, dem Text immanente Strukturen und Informationen zu interpretieren, ohne dabei Informationen von außen an den Text heranzutragen.

²³ Ebd.

3 Aktueller Forschungsstand

Im Folgenden soll sowohl ein kurzer Überblick über den gegenwärtigen Forschungsstand zum konkreten Gegenstand dieser Untersuchung, also Ingeborg Bachmanns Erzählung und Michael Hanekes Verfilmung *Drei Wege zum See*, als auch über den allgemeinen Diskurs zur vergleichenden Analyse verfilmter Literatur geboten werden.

3.1 Zur Erzählung Ingeborg Bachmanns

In der Sekundärliteratur zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* haben sich seit deren Erscheinen mehrere verschiedene Forschungsrichtungen und -schwerpunkte etabliert. Mit der Intertextualität, vor allem in Bezug auf Joseph Roth, beschäftigt sich Irena Omelaniuk, die darauf hinweist, dass Franz Joseph Eugen Trottas Familienname in *Drei Wege zum See* „is inextricably linked with one of the most devoted ‚sons‘ of Habsburg, Joseph Roth, and his patriotic novels *Radetzky* (1932) and *Die Kapuzinergruft* (1938)“²⁴. Omelaniuk will mit ihrer Studie zeigen, dass „*Drei Wege* has been constructed both sequentially and consequentially on the last of Roth's famous Habsburgian novels, *Die Kapuzinergruft*, with a view to continuing and concluding a historical debate left open in the earlier work.“²⁵ Im weiteren führt sie ihre Thesen genauer aus und begründet sie anhand von inhaltlichen Parallelen und Ähnlichkeiten, sowie anhand des Personeninventars in Bachmanns Erzählung.

Dieser Argumentation schließt sich auch Leo A. Lensing an, der in *Drei Wege zum See* „a virtual sequel of the *Kapuzinergruft*“²⁶ sieht, geht darüber aber hinaus, da er in der Erzählung auch eine deutliche Abhebung von der Mythisierung des Habsburgerreichs erkennt, dessen patriarchische Werte

²⁴ Omelaniuk, Irena: Ingeborg Bachmanns „Drei Wege zum See“. A Legacy of Joseph Roth. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. 19:4 (1983), S. 247.

²⁵ Ebda., S. 249.

²⁶ Lensing, Leo A.: Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trottas: Topography, Autobiography, and Literary History in 'Drei Wege zum See'. In: Modern Austrian Literature, 18:3-4 (1985), S. 55.

und monarchistische Politik im Widerspruch zur implizit emanzipatorischen Gestaltung des *Simultan* Zyklus stehen²⁷. Gleichzeitig weist er aber auf Abweichungen zu Roth und autobiographische Referenzen in der Erzählung hin. Auch sieht er über Roth hinausgehende Referenzen etwa zu Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Robert Musil und Jean Améry.

Auf die Abweichungen zu Roth weist auch David Dollenmayer hin. Er meint, dass Bachmanns kritische Neubearbeitung der Figur der Elisabeth der Theorie, *Drei Wege zum See* sei eine geradlinige Fortsetzung, widerspreche. Die Erzählung so zu lesen hieße „to misread it as simply an extension and universalizing of Roth’s pessimistic nostalgia for the multinational Habsburg ideal, and to misinterpret the character of Franz Joseph Eugen Trotta as simply Elisabeth’s circerone in cultural pessimism.“²⁸

Intensiver setzt sich Almut Dippel mit der Thematik der Fortschreibung von Roths Romanen auseinander. Er sieht aber nicht nur in *Drei Wege zum See* Querverbindungen zu und Anleihen an Joseph Roth, sondern beweist in seiner Arbeit, dass „der gesamte *Simultan*-Zyklus als eine Fortsetzung der beiden Rothschen ‚Trotta‘-Romane [*Radetzky* und *Die Kapuzinergruft*] gelesen werden kann bzw. sogar als eine solche konzipiert ist.“²⁹ Dippel zeigt darüber hinaus auf, dass Ingeborg Bachmann einerseits auf den Ebenen Zeit, Raum und Figurenkonstellation an Roth anknüpft, gleichzeitig aber auch poetologisch und ästhetisch Anleihen an Roth nimmt.

Mit der Erzählstrategie Bachmanns beschäftigt sich Peter West Nutting. Er erkennt einen Erzähler, der sich eng mit Elisabeth Matriei identifiziert, jedoch klar abgesondert von ihr steht³⁰, und ein Wechselspiel zwischen der Vordergrundshandlung und Elisabeths Erinnerung treibt. Daraus folgert er,

²⁷ Vgl. ebda, S. 56.

²⁸ Dollenmayer, David: Ingeborg Bachmann Rewrites Joseph Roth. In: *Modern Austrian Literature* 26:1 (1993), S. 65.

²⁹ Dippel, Almut: „Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich“. Zur Fortschreibung der „Trotta“-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns „*Simultan*“. St. Ingbert: Röhring, 1995. (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 5), S. 12.

³⁰ Vgl. Nutting, Peter West: ‚Ein Stück wenig realisiertes Österreich‘: The Narrative Topography of Ingeborg Bachmann’s ‚*Drei Wege zum See*‘. In: *Modern Austrian Literature* 18:3-4 (1985), S. 78 f.

dass “[t]he narrative search for a more authentic and responsive relationship to Elisabeth's past, her work, and the men in her life – a search which is only marginally related to her unsuccessful quest for access to the Wörthersee along the paths of the Kreuzbergl nature ahead – requires a double narrative strategy that is simultaneously sympathetic and ironic.”³¹ Der Text werde somit zu einer gleichzeitig zerstörenden als auch erlösenden Erinnerungsarbeit.

Dieses Wechselspiel unterstreicht auch Robert Pichl, der den Erkenntnisprozess der Hauptfigur bei Bachmann in einer Erlebniskurve veranschaulicht sieht, „wobei sich der narrative Diskurs tatsächlich aus einem scheinbar lockeren Wechselspiel zwischen einem trivial anmutenden Vordergrundsgeschehen, häufigen, nicht immer schlüssig davon ausgelösten Reflexionen bzw. Gefühlsäußerungen der Figuren sowie eingeschobenen Erzählerkommentaren konstituiert.“³² Pichl spricht den erfolglosen Wanderungen Elisabeths auch parabelartige Züge zu, wobei diese jedoch nicht nach dem klassischen Muster der Parabel vom Vordergrundsgeschehen abgehoben, sondern dessen zentraler Bestandteil seien. Bachmann verfremde hier das klassische Parabelmuster, „indem sie dessen Konnotationen bruchlos als Vordergrundsgeschehen weitererzählt“³³. Der Erzählvorgang nehme dadurch, bezugnehmend auf Norbert Miller und Alfred Bourk, als ganzes Züge einer „*schwebenden*“ Parabel an:

Die herkömmliche Schlußdidaxe wird ersetzt durch eine offene Frage, deren individuelle Beantwortung dem Leser vorbehalten ist, wozu ihm der Erzählvorgang selbst in zarten Stimmungsnuancen, symbolischen Gesten oder paradoxen Verfremdungen eine mögliche Richtung weist, ohne sie ihm allerdings zu suggerieren. [...] Er wird vielmehr gleichsam angeregt, nun seinerseits die Erkenntnisdifferenz gegenüber der Heldin einzuholen.³⁴

³¹ Ebda., S. 80.

³² Pichl, Robert: Die ‚gefällige‘ Prosaistin: Überlegungen zu Ingeborg Bachmanns Erzählweise im Simultan-Zyklus. In: Pattillo-Hess, John u. Petrasch, Wilhelm (Hg.). Ingeborg Bachmann: Die Schwarzkunst der Worte. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, 1993, S. 29.

³³ Pichl, Robert: Verfremdete Heimat - Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns „Drei Wege zum See“ oder die Auflösung eines topographischen Irrtums. In: Begegnung mit dem Fremden. Grenzen - Traditionen - Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. Bd 9, S. 453.

³⁴ Ebda., S. 453 f.

Pichl beschäftigt sich auch aus rhetorischer Sicht mit dem *Simultan*-Zyklus, wobei er sich unter anderem auch auf Ingeborg Bachmanns 4. Frankfurter Vorlesung, *Der Umgang mit Namen*³⁵, bezieht. Einerseits stünden Personen mit Vornamen solchen mit Nachnamen (Elisabeth, Robert – Herr Matrei), andererseits auch bodenständige Namen, wie etwa der Elisabeths, präntösen gegenüber, wie, im Falle von *Drei Wege zum See*, die Namen von Elisabeths Liebhaber „Jean Pierre, Manes, Philippe sowie der nach unserem Zeitgeschmack nostalgisch und daher schon wieder modisch wirkende Name Franz Joseph Eugen Trotta.“³⁶ Auf die Wirkung dieser Gegenüberstellung geht Pichl im folgenden ein.

Diese kontrastierende Benennungen legen zunächst die Konfigurationsbezüge fest. So wirkt der Familienname, wie auch im Alltagsgebrauch, distanzierend, und tatsächlich stehen die so benannten Figuren den Problemen der Hauptpersonen entweder verständnislos gegenüber (Mr. Frankel) oder sie wollen nicht miteinbezogen werden (Frau Jordan) oder sie sublimieren beides im abgeklärten Darüberstehen (Herr Matrei).³⁷

Auch auf die Funktion der „redenden Namen“³⁸ der Personen in den Erzählungen macht er aufmerksam. So sei der Name Elisabeth ein typologischer Verweis auf „Elisabeth von Thüringen, die selbstlos für Kranke und Schwache sorgt, obwohl sie selbst heimat- und ruhelos umherirrt.“³⁹

Hapkemeyer sieht in der Verwendung von Kosenamen, die auch bei wechselnden Bezeichneten unverändert blieben, eine Funktion verwirklicht: „Dem Verzicht auf die Verwendung des richtigen Namens bei der Anrede kommt Signalcharakter zu: er verweist auf die Auswechselbarkeit der angesprochenen Personen.“⁴⁰

³⁵ W4, 238-254

³⁶ Pichl, Robert: Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann, in: Jb. für Internationale Germanistik 1981, Reihe A, Bd 8,2, S. 299. (= Akten des VI. Internat. Germanistenkongresses, Basel 1980)

³⁷ Ebda.

³⁸ Ebda., S. 298.

³⁹ Ebda., S. 300.

⁴⁰ Hapkemeyer, Andreas: Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: Literatur und Kritik 187-188 (1984), S. 359 f.

Nicht mit den Namen der Personen, sondern mit ihrem Sprachvermögen setzt sich Gudrun B. Mauch auseinander. Sie entwirft eine Opposition zwischen jenen Personen bei denen, wegen ihrer Unkenntnis oder ihres mangelnden Talents für fremde Sprachen, die eigene Sprache noch mit der eigenen Person und ihren Gedanken übereinstimmt – das seien Robert und Herr Matri –, sowie jenen, bei denen ihre Vielsprachigkeit den Verlust des „wirklichen Sprechens“⁴¹ und damit der Identität mit sich gebracht hat – Elisabeth und vor allem Trotta.⁴²

In persönlichen Beziehungen sei Elisabeth den Redensarten ausgeliefert, da sie sich jeweils durch sprachliche Ausdrucksmittel zu den Männern hingezogen fühle. Als Beispiele nennt Mauch Hughs Redewendung „Uncrowned Queen of my heart“⁴³, Elisabeths „Gedanken- und Gefühlsassoziationen“ durch den Namen von Manes Herkunftsortes Zlotograd⁴⁴, sowie ihre Erinnerung an Trotta in Form von „Geistersätzen“⁴⁵. Im Gegensatz zu diesen „Wortschablonen“ steht für Mauch „der Augenblick der stummen Hingabe zwischen ihr und dem Vetter Trottas. Ein einziges Mal geschieht das Wirkliche zwischen Mann und Frau, wortlos, aber viel zu spät für sie.“⁴⁶

Aus der Sicht der feministischen Literaturtheorie beschäftigen sich einige Wissenschaftlerinnen mit der Erzählung. Ellen Summerfield sieht durch den Verzicht auf den Mann ein neues Frauenbewusstsein verwirklicht, zu dem die „Entscheidung, einem Beruf energisch nachzugehen, die Fähigkeit, ohne Illusionen über sich und die Welt zu leben“⁴⁷ gehörten. Dieses Bewusstsein schließe eine dauerhafte Beziehung zum Mann aus.

⁴¹ Mauch, Gudrun B.: Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. In: Modern Austrian Literature. 12:3-4 (1979), S. 284.

⁴² Vgl. Ebda.

⁴³ W2, 461

⁴⁴ Vgl. W2, 440

⁴⁵ W2, 429

⁴⁶ Mauch, Gudrun B.: Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. A. a. O., S. 285.

⁴⁷ Summerfield, Ellen: Verzicht auf den Mann. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählungen „Simultan“. In: Paulsen, Wolfgang [Hg.]: Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur (10, 1977): Die Frau als Heldin und Autorin: neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern [u.a.]: Francke, 1979, S. 214.

Sigrid Schmid-Bortenschlager betrachtet in ihrem Aufsatz den gesamten *Simultan*-Zyklus, in dem sie eine „inhaltliche Konstante“ erkennt: „die Unmöglichkeit, in dieser Welt zu leben, speziell für Frauen.“⁴⁸ Elisabeth sei in der „vergangenen Habsburgermonarchie der Ingeborg Bachmann“⁴⁹, für die ihr Vater und Trotta exemplarisch stünden, beheimatet. Schmidt-Bortenschlager sieht in Bachmanns Gesellschaftsbild ein „abstraktes Modell“⁵⁰ und erkennt, dass „die Polarisierung Mann/Vater/Gott/Mörder gegen Frau/Tochter/Opfer nicht direkt realistisch und feministisch interpretiert werden“⁵¹ kann. Dagegen spreche das positive Vater-Tochter Verhältnis zwischen Elisabeth und Herrn Matrei, als auch der Selbstmord Trottas, durch den er „auf die Seite der Opfer, der Frauen“⁵² trete.

Auf die Unzulässigkeit dieser vereinfachenden Opposition weist auch Helgard Mahrtdt hin, die darüber hinaus aufzeigt, dass in *Drei Wege zum See* „gender-Problematik, Geschichtsbewußtsein, Intertextualität und österreichische Tradition von Ingeborg Bachmann miteinander verflochten werden“⁵³

Ingeborg Duser beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit dem Erzählband *Simultan*, wobei ihr Hauptaugenmerk auf der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* liegt. Die Erzählung *Drei Wege zum See* untersucht sie hinsichtlich „Feminismen“ in Bachmanns Werk. Elisabeth Matrei scheine das „emanzipatorische Ideal der Frauenbewegung“ als „alleinstehende aber erfolgreiche Karrierefrau“ realisiert zu haben⁵⁴, wobei es sich dabei nur um eine „äußerst fragile Fassade“ handle, „die sich in persönlichen Krisensituationen als un-

⁴⁸ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Frauen als Opfer – Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. In: Hans Höller (Hg.): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folgte. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Wien, München: Löcker, 1982, S. 85.

⁴⁹ Ebda., S. 91.

⁵⁰ Ebda., S. 93.

⁵¹ Ebda.

⁵² Ebda.

⁵³ Mahrtdt, Helgard: Philosophischer Kontext, österreichische literarische Tradition und Geschlechterproblematik in Ingeborg Bachmanns Prosa. In: *Trans* (Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften), 7 (1999), [o. S.]

⁵⁴ Duser, Ingeborg: Choreografien der Differenz: Ingeborg Bachmanns Prosaband „Simultan“. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1994. (= Literatur – Kultur – Geschlecht: Große Reihe, Bd. 4), S. 240.

haltbar“⁵⁵ erweise. Bachmann entlarve damit „das emanzipatorische Ideal der befreiten autonomen Frau als Trugbild“⁵⁶, wofür Duser in Interviews mit Ingeborg Bachmann Belege findet.

Friederike Eigler liest Bachmanns *Simultan* Erzählungen mit Bachtin und sieht dessen dialogische Erzählstruktur in einer komplexen und spannungsreichen Struktur, die die soziale Thematik der Geschlechterdifferenz aufnehme, umgesetzt.⁵⁷

3.2 Zur Verfilmung Michael Hanekes

Sekundärliteratur zu Michael Hanekes filmischer Adaption von *Drei Wege zum See* ist rar. Das liegt vermutlich vor allem daran, dass es sich bei dieser Arbeit um eine Auftragsproduktion für das Fernsehen handelt. Fernsehspiel und Fernsehfilm standen seit ihrer Existenz immer im Schatten des Kinofilms und wurden daher von Kritik und Wissenschaft wenig beachtet. In einigen Arbeiten, die das vorläufige Gesamtwerk Michael Hanekes betrachten, finden sich kurze Abhandlungen zu seiner Verfilmung und in Interviews, die sich retrospektiv mit der Entwicklung in Hanekes Filmschaffen beschäftigen, findet der Film Erwähnung.

In einem Interview mit Stefan Grisseemann und Michael Omasta⁵⁸ meint Haneke zu seiner Bachmann-Adaption:

[E]igentlich ist das mein erster »Film«. [...] Die Bachmann-Adaption bedient das Medium Fernsehen im Sinn einer gewissen Kulinarik. Ich denke aber, dass das im Fernsehen legitim war und ist, weil dort die Leute natürlich aus einer bestimmten Haltung heraus schauen, auch unterhalten sein möchten in einer Weise, die sie nicht dauernd fordert oder vor den Kopf stößt. Ansonsten schalten sie sehr schnell aus oder um. Der Bachmann-Film war durch seine Ästhetik und

⁵⁵ Ebda., S. 241.

⁵⁶ Ebda., S. 248.

⁵⁷ Vgl. Eigler, Friederike: Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von „Simultan“. In: *Modern Austrian Literature*, 24:3-4 (1991), S. 3.

⁵⁸ Grisseemann, Stefan, Michael Omasta: Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur. In: Horwath, Alexander (Hg.): *Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. Wien, Zürich: Europaverl., 1991, S. 191-214.

Dramaturgie für das Durchschnittsfernsehpublikum schon relativ schwierig. Natürlich hätte ich die Geschichte radikaler formulieren können, aber das wäre in diesem Forum sinnlos gewesen. Auch heute wird, wenn ich einen Fernsehfilm mache, dieser anders anschauen als ein Kinofilm. Weil es ein anderes Publikum und eine andere Zusehsituation ist.⁵⁹

An einer späteren Stelle kommt er nochmals auf den Film zurück:

Ich habe zum Beispiel nach der Bachmann-Verfilmung [...] gleich zwei weitere Angebote für Bachmann-Verfilmungen bekommen und beide nicht gemacht. Beide wurden verfilmt, aber sie waren auch danach: Die Bachmann ist nicht verfilmbar. Einzig *Drei Wege zum See* hat eine genuin filmische Dramaturgie. Diese Assoziationsdramaturgie – jemand geht von A nach B und assoziiert ununterbrochen zu allen Punkten –, das ist ja eine ungeheuer filmische Struktur.⁶⁰

In der selben Publikation verweist Alexander Horwath in seinem Aufsatz „Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist“⁶¹ auf einige interessante Beobachtungen, auf die auch später in dieser Arbeit noch genauer eingegangen wird. Er sieht in der Verfilmung, die mit dem Bild einer Wasseroberfläche, in der die orangerote, untergehende Sonne reflektiert wird, beginnt und auch dort wieder – allerdings zu einem späteren Zeitpunkt, zu dem kein Licht mehr auf die Wasseroberfläche fällt – endet, eine einzige große „Rückblende über den Untergang einer Sonne, gesehen vom Standpunkt eines »Nachher«, das [...] rätselhaft, ambivalent, unauflösbar bleibt.“⁶² Horwath sieht den gebrochenen Duktus der Narration in Bachmanns Erzählung trotz Raffung, den Verzicht auf ganze Blöcke und die Visualisierung und Konkretisierung dessen, was sich in der Vorlage auch als pures Gedankenkonstrukt lesen lässt, im Film erhalten. Er weist auf die Assoziationsdramaturgie des Films hin, die dort durch Jump Cuts visualisiert wird.

⁵⁹ Ebda., S. 195 f.

⁶⁰ Ebda., S. 197.

⁶¹ Horwath, Alexander: Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. Zu den Filmen von Michael Haneke. In: Horwath, Alexander (Hg.): Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Wien, Zürich: Europaverl., 1991, S. 11-39.

⁶² Ebda., S. 20.

Birgit Flos geht in ihrem Artikel „Ortsbeschreibungen“⁶³ der Frage nach, ob der Versuch gelungen ist, den Text der Erzählung in ein anderes Medium zu übersetzen. Bei ihrer Untersuchung geht sie vom Motto der Erzählung, der Ursprung der Geschichte läge im Topographischen, die auch der Verfilmung voran gestellt ist, aus und zeigt, dass Topographie ein durchgehendes Motiv der Verfilmung ist. Bei den Ortsbeschreibungen seien jene „Örtlichkeiten, die im Film am genauesten beschrieben werden, [...] die Wohnungen, die Elisabeth in verschiedenen Phasen ihres Lebens als Schutzraum um sich zulässt oder aufgebaut hat.“⁶⁴ Da im Erzähltext Bachmanns keine Bilder der Wohnsituation gegeben werden, weist Flos darauf hin, dass es sich bei diesen Beschreibungen um eine zusätzliche inhaltliche Ebene des Films handle.

Andrea Pfandl sieht in ihrer Arbeit „Filmtexturen“⁶⁵ in Hanekes Verfilmung ein fünfstufiges Erzähl-Schema nach Paul Larivaille erfüllt. Dieses geht davon aus, dass am Beginn einer Erzähleinheit eine Initialsituation (état initial) steht, die sich in einem mehr oder weniger ‚stabilen Gleichgewicht‘ befindet.

Diese Ausgangsposition wird in ihrer Stabilität durch eine Provokation in Form eines Auslösers (déclencheur) gestört und so auf die eigentliche Aktion (action) der Erzählung übergeleitet. Um auf eine erneute Gleichgewichtssituation der Endsituation zu kommen, bedarf es einer Sanktion bzw. einer Konsequenz (conséquence) aus der Aktion, um selbige abzuschließen.⁶⁶

⁶³ Flos, Birgit: Ortsbeschreibungen. In: Horwath, Alexander (Hg.): Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Wien, Zürich: Europaverl., 1991, S. 164-169.

⁶⁴ Ebda., S. 166 f.

⁶⁵ Pfandl, Andrea: Filmtexturen. Literaturtheoretische Annäherungen an Hanekes Fernsehwerk. In: Grabner, Franz, Gerhard Larcher u. Christian Wessely (Hg.): Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk. Thaur: Kulturverl., 1996, S. 187-205.

⁶⁶ Ebda., S. 188.

Dieser Fünferschritt lässt sich schematisch folgendermaßen darstellen⁶⁷:

I vor Gleichgewicht der Initialsituation		II während dynamischer Pro- zeß Transformation		III nach Gleichgewicht der Endsituation
1.	2.	3.	4.	5.
Provokation (Auslöser)		Aktion		Sanktion (Konsequenz)

Wie Pfandl weiter ausführt, lässt sich nach Jean-Michel Adam jede einzelne dieser fünf Sequenzen wiederum in fünf kleinere Einheiten unterteilen. Danach besteht jede Sequenz aus einer Initialsituation, der eine Funktion, die einen Prozess öffnet folgt, daran anschließend der Prozess an sich, danach die Funktion, die den Prozess verschweißt und schließlich die Finalsituation. In Elisabeth Matreis Geschichte sieht Pfandl analog dazu „eine des sich ‚nochmaligen Aufbäumens der Protagonistin angesichts der Außenwelt‘, d.h. für sie liegt in den mehrmaligen Ausbruchsversuchen die reale Intention, für ihre Lebenssituation – aus dem Reservoir der Erinnerung – neue Alternativen zu entwerfen.“⁶⁸

3.3 Zu einer Theorie der Literaturverfilmung

Seit es filmische Adaptionen von literarischen Vorlagen gibt, und seit es Versuche gibt, diese zu analysieren, gibt es auch Bestrebungen, zu einer Theorie der Literaturverfilmung zu gelangen. An Literatur dazu mangelt es daher auch nicht, weshalb im folgenden kein Überblick über die Diskussion darüber geboten werden soll – der im Rahmen dieser Arbeit auch nicht gegeben werden könnte –, sondern nur die Theorien, die dieser Arbeit zugrunde liegen, reflektiert werden.

⁶⁷ Vgl. Ebda.

⁶⁸ Ebda., S. 196.

3.3.1 Der Film als philologische Aufgabe

Zunächst sollten grundsätzliche Überlegungen dazu angestellt werden, weshalb sich eine Arbeit der Deutschen Philologie mit dem Medium Film beschäftigt. Klaus Kanzog hat am Germanisten-Kongress in Basel 1980 erstmals den Begriff „Filmphilologie“ in Diskussion gestellt.⁶⁹ Dem voraus ging eine Diskussion innerhalb der Germanistik in den 60er und 70er Jahren, die zu einem neuen Textverständnis führte. Vertreter dieser Diskussion waren vor allem Helmut Kreuzer, Helmut Schanze und Friedrich Knilli⁷⁰.

Kanzog reflektiert diese Entwicklung in seinem Aufsatz „Der Film als philologische Aufgabe“⁷¹ eingehender und kommt dann zu einer genaueren Definition des Begriffs „Filmphilologie“:

Gegenstand der Filmphilologie ist nicht allein die sog. ‚Literaturverfilmung‘, d.h. der Vergleich der literarischen Vorlage mit dem auf dieser Vorlage beruhenden Film und die Bestimmung der Adäquatheitsgrade filmischer Transformation. Unter ‚Filmphilologie‘ wird vielmehr ein Arbeitsbereich verstanden, der alle Phänomene der Literarisierung eines Films umfaßt; hierzu gehören sowohl die Vorformen (Drehbuch) als auch jene Publikationen, die dem Leser einen Eindruck von einzelnen Filmen vermitteln wollen. Besondere Bedeutung kommt dabei der Protokollierung des Films zu, da erst durch sie die Voraussetzungen für die ‚Rede über den Film‘ und die Verifizierung der Argumente geschaffen werden.⁷²

Filmphilologie sei aber nicht mit Filmanalyse gleichzusetzen, da sie sich von ihr durch ihre „deskriptiven Verfahren und den Versuch, in erster Linie Beschreibungsmodelle zu entwickeln, die der Benutzer jeweils auf ihre Praktikabilität prüfen soll“⁷³, unterscheidet.

⁶⁹ Vgl. Kanzog, Klaus: Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgabe einer zukünftigen Filmphilologie. A. a. O.

⁷⁰ Vgl. Kreuzer, Helmut: Veränderungen des Literaturbegriffs. 5 Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe 1398).

Schanze, Helmut: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie von Helmut Schanze. Mitarbeit: Manfred Kammer. München: Fink, 1974.

Knilli, Friedrich, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen (Hg.): Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung? München: Hanser, 1976.

⁷¹ Kanzog, Klaus: Der Film als philologische Aufgabe. In: Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Bd. 10. Tübingen, 1986, S. 267-276.

⁷² Ebda., S. 270.

⁷³ Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. A. a. O.

3.3.2 Der Textstatus des Filmes

Um den Vergleich zwischen literarischem Text und Film zu ermöglichen, sind medienspezifische Unterschiede zu berücksichtigen. Literatur und Film sind, worauf Kanzog hinweist, „zwei, nur medienspezifisch zu trennende Ausdrucksbereiche *eines* gemeinsamen Ausdruckswillens.“⁷⁴ Der Textstatus der „Literaturverfilmung“, also der filmischen Adaption literarischer Vorlagen, ergibt sich aus dem Textstatus eben dieser Vorlagen, wenn dabei das Literarische als Referenz des Films verwendet wird – man spricht dann von „Literarizität“ – und nicht nur der literarische Stoff „ausgebeutet“ wurde⁷⁵.

Kanzog weist weiters darauf hin, dass auch dem Film selbst, der Grundbestimmung des Wortes „Text“ als Weben, Gewebe, Zusammenfügen und Zusammenhang folgend, ein eigener Textstatus zuerkannt werden kann.⁷⁶

Diese Erweiterung des traditionellen Textbegriffs in der Rede vom ‚Film als Text‘ ist jedoch nur dann legitim, wenn der Begriff ‚Text‘ ein Hilfsbegriff zur allgemeinen Kennzeichnung des Strukturellen Gebildes ‚Film‘ bleibt und der kinematographische Diskurs mit Hilfe eines medienspezifischen Basisvokabulars beschrieben wird.⁷⁷

Es darf also nicht der Fehler gemacht werden, den Textstatus des Films mit dem eines literarischen Textes gleichzusetzen, und die selben literaturspezifischen Analysemethoden für den Film zu verwenden, da dadurch die medienspezifischen Eigenheiten missachtet würden. Trotz vieler Parallelen bleibt eine filmische Adaption immer nur eine Interpretation ihrer literarischen Vorlage:

Unter dem Gesichtspunkt der ‚Literarizität‘ sind Literaturverfilmungen trotz der notwendigen Emanzipation von der literarischen Vorlage immer auch Interpretationen dieser Vorlage (gelegentlich sogar

⁷⁴ Kanzog, Klaus: Die Standpunkte des Erzählers und der Kamera. Peter Handke und Wim Wenders: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Point-of-view-Probleme im Film-Text und in der Text-Verfilmung. In: Klopfer, Rolf u. Gisela Janetzke-Dillner (Hg.): *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg veranstaltet vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigsburg. Suttgart u.a.: Kohlhammer, 1981, S. 157.

⁷⁵ Vgl. Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. A. a. O, S. 17.

⁷⁶ Ebda., S. 18.

⁷⁷ Ebda.

deren bewußte Korrektur). Da sie im Hinblick auf die Referenz bewußtseinsbildend wirken, ist die Beschäftigung mit Literaturverfilmungen für den Literaturwissenschaftler unumgänglich. Eine Film-analyse kann dann als ein komplementäres Verfahren zur Textanalyse eingesetzt werden. Das bedeutet, einen Film so zu funktionalisieren, daß er Zuschauer für das Sujet zu sensibilisieren vermag.⁷⁸

In einem Diagramm veranschaulicht Kanzog den Adaptionprozess und den Status einzelner Adaptionsschritte⁷⁹:

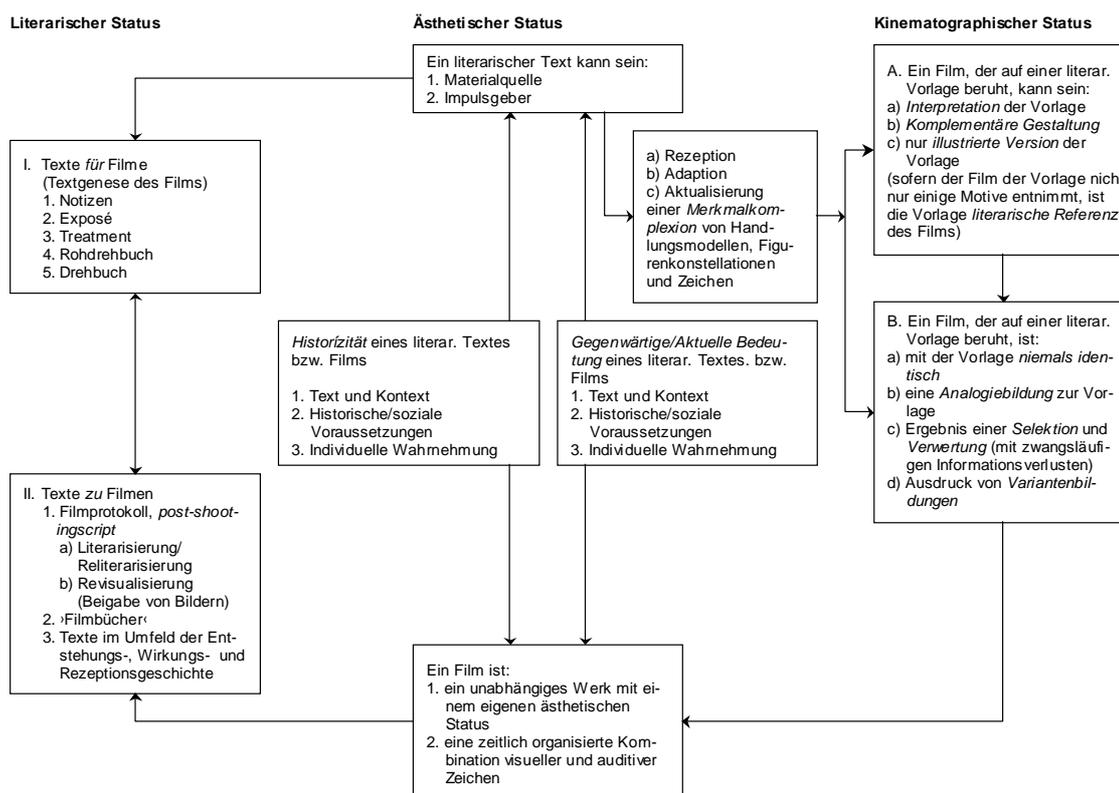


Abb. 1. Der Textstatus des Films (nach Klaus Kanzog)⁸⁰

Diese Grafik veranschaulicht, dass sowohl Texte *für* Filme, wie etwa das Treatment oder das Drehbuch, als auch Texte *zu* Filmen, wie das Filmprotokoll, einen eigenen literarischen Status besitzen.

⁷⁸ Ebda., S. 17.

⁷⁹ Ebda., S. 19.

⁸⁰ Ebda.

3.3.3 Der Film als Erzählung

Wichtige Bestandteile einer vergleichenden Analyse sind die Form und die Struktur der Erzählung. Anders als in literarischen Texten, wo ein Erzähler durch das geschriebene Wort mit dem Leser kommuniziert, treten beim Film noch weitere Ausdrucksmittel hinzu.

Das Besondere des filmischen Textes liegt gerade darin, daß er Bedeutungen nicht nur jeweils auf der Ebene des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage) entstehen läßt, sondern daß diese Bedeutungen auch im Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen miteinander entstehen. Die einzelnen Zeichenebenen voneinander zu isolieren und getrennt zu betrachten, ist beim Film wenig ergiebig: Entscheidend ist immer ihr Zusammenspiel.⁸¹

Rainer Rother unterscheidet grundsätzlich drei Bestandteile der filmischen Narration: „das, was sich vor der Kamera abspielt (die Handlung, die für sie gespielt wird); die Form, in der die Kamera diese Handlung aufnimmt; und die Organisation der aufgenommenen Takes durch die Montage.“⁸²

Zudem besteht auch im Film die Möglichkeit, dass, wie in *Drei Wege zum See (F)*, ein Erzähler eingeführt wird, der, ähnlich dem Erzähler in literarischen Texten, einen Teil der Narration übernimmt. Dies können sein:

sowohl Figuren, die den Fortgang der Narration bestimmen oder sie gar hervorzubringen scheinen [...] als auch eine Erzählstimme oder erzählende Zwischentitel; jedoch handelt es sich hier um Teile der Narration, nicht um ihren Grund. Mit diesen Mitteln kann das Erzählen im Film thematisch werden, aber dies konstituiert eine stilistische Besonderheit; ähnlich, wie es stilistische Unterschiede zwischen einer auktorialen und einer personalen Erzählweise gibt. Der ‚Erzähler‘ des Films ist sozusagen die anonyme Macht, welche die Erzählung verbürgt, und mit ihr identisch.⁸³

⁸¹ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. A. a. O., S. 24.

⁸² Rainer Rother: Die Form der Abbildung und die Struktur der Erzählung. In: filmwärts 17 (1990), S. 34.

⁸³ Ebda.

Der Einsatz sprachlich-literarischer Mittel bedeutet, so Matthias Hurst, „eine Ausdehnung des rein kinematographischen Erzählspektrums“⁸⁴. Gerade Literaturverfilmungen bedienen sich dieser Möglichkeit sehr häufig, „da sie das Gefühl der Mittelbarkeit des Erzählvorgangs verstärkt und ihn so näher an das literarische Vorbild rückt“⁸⁵. Zudem stehen dem Erzähler „zusätzliche Gestaltungsmittel zur Verfügung, die einerseits narrative Zusammenhänge knapper, präziser und einfacher darstellen können als rein visuelle Techniken und andererseits die Möglichkeit bieten, durch ein reizvolles Zusammenspiel von mehreren Sprachschichten komplexe und facettenreiche Strukturen im filmischen Diskurs zu bilden“⁸⁶.

Ein Erzähler kann die filmische Erzählung aber stets nur unterstützen, filmisch nicht zeigbare Informationen einbringen, nicht jedoch die Narration übernehmen. Eine gewichtige „erzählerische Instanz“ des Films übernimmt die Kamera.⁸⁷ Norbert Grob behauptet, dass im fiktionalen Film seit jeher versucht worden sei, den Blick des Zusehers mittels Kameraarbeit zu lenken. „Jeder Veränderung des Kamerastandpunktes ging es auch darum, den Blickpunkt der Zuschauer zu verändern.“⁸⁸ Ähnlich der literarischen Erzählinstanz übernimmt die Kamera die erzählerische Perspektive.

[H]ier geht es um den Grad, in dem das Erzählte vermittelt ist, das heisst um das Ausmass, in dem die Kamera das Geschehen mehr oder minder direkt oder indirekt formuliert, also um das Ausmass der An- oder Abwesenheit des Erzählers. Es geht um die alte Frage, wie das Erzählen im Erzählten geregelt ist, ob neutral, subjektiv, gestisch oder auktorial.⁸⁹

Hieckethier betont, dass dieser Erzählstandpunkt, der „point of view“, jeder filmischen Einstellung eingeschrieben sei. „Denn das allgemeine Erzähler-

⁸⁴ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996. (= Medien in Forschung + Unterricht, Ser. A, Bd. 40), S. 113.

⁸⁵ Ebda.

⁸⁶ Ebda., S. 106 f.

⁸⁷ Vgl. Grob, Norbert: Die Kamera als erzählerische Instanz. In: Filmbulletin 167 (1989), S. 60.

⁸⁸ Ebda., S. 61.

⁸⁹ Ebda., S. 63.

prinzip der Kamera beinhaltet umgekehrt auch, daß sie einen Blick darstellt, der einen Blickenden voraussetzt.“⁹⁰

Kanzog weist darauf hin, dass Spielfilme aber immer zugleich von der Inszenierung und dem „point of view“ der Kamera gesteuert seien⁹¹, sowie darauf, dass die Bestimmung des „point of view“ im Film „kein *rein technisches Problem* [sei], so sehr auch Raum- und Zeichenkonstitution durch Kamera- und Blickführung zunächst im Vordergrund des Interesses stehen.“⁹² Diese setze sich aus der „Wahrnehmung der *Anwesenheit der Kamera*“, „der Wahrnehmung der *Konstruktionsprinzipien* (Schnitt- und Montagetechniken)“, sowie dem Berücksichtigen eines eventuell eingeführten „*expliziten Erzählers*“ zusammen.⁹³

Hieckethier gibt für "point of view" und Erzählhaltung drei unterschiedliche Konzepte an: den „auktorialen Erzähler“, den „Ich-Erzähler“ und die „subjektive Kamera“, sowie die „Position der identifikatorischen Nähe“⁹⁴. Der „auktoriale Erzähler“ werde „auch als *allwissender* Erzähler verstanden, weil er das zu Erzählende selbst anordnet, gleichzeitig Distanz zum Erzählten hält und damit Übersicht bewahrt, der über die Möglichkeit der *Außenperspektive* verfügt“⁹⁵. Erkennbar sei dies daran, weil die Kamera wisse, was die Figuren tun werden.

Dazu gehört auch, daß die Erzählposition innerhalb eines Geschehensvorgangs wechselt und dabei das Geschehen aus wechselnden Ansichten aufgenommen wird. Das Erzählen ist auf diese Weise in die Kamerahaltung und über sie in den Ablauf des Geschehens integriert.⁹⁶

Das Darstellen subjektiver Sichtweisen eines Ich-Erzählers ist im Film durch die technische Umsetzbarkeit schwieriger als in der Literatur. Eine Möglichkeit bietet das Verwenden einer „subjektiven Kamera“, einer Kame-

⁹⁰ Hieckethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. A. a. O., S. 123

⁹¹ Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. A. a. O., S. 45.

⁹² Ebda., S. 50.

⁹³ Ebda.

⁹⁴ Hieckethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. A. a. O., S. 123 ff.

⁹⁵ Ebda., S. 123.

⁹⁶ Ebda., S. 124.

raperspektive, die vorgibt, die Sicht einer direkt ins Geschehen involvierten Figur zu zeigen.⁹⁷ „Möglich sind jedoch auch Kombinationen zwischen objektivierender und subjektiver Erzählhaltung auf den Ebenen des Kamerablicks und der Off-Stimme.“⁹⁸

Um eine Nähe zu einer Figur der Handlung zu erreichen, kann die auktoriale Erzählhaltung partiell zurückgenommen werden, „so daß der Zuschauer nur die begrenzte Sichtweise einer am Geschehen beteiligten Figur hat. [...] Durch spezielle Kamerabewegungen kann der Eindruck erzeugt werden, als sei der Zuschauer selbst in ein Geschehen involviert und gleichzeitig eine Position einnimmt, die auch eine der handelnden Figuren sei. [sic!]“⁹⁹

Matthias Hurst untersucht die unterschiedlichen „Erzählsituationen“ im Film mit den von Stanzel für literarische Texte entworfenen Kategorien und zeigt dabei, dass der narrative Film über ein eingeschränktes Spektrum von Erzählsituationen verfügt¹⁰⁰. Deutlich wird dies, wenn das Spektrum kinematographischer Erzählsituationen bogenförmig an Stanzels Typenkreis angelegt wird¹⁰¹:

⁹⁷ Vgl. Ebda.

⁹⁸ Ebda.

⁹⁹ Ebda., S. 125.

¹⁰⁰ Hurst weist dabei hin, dass sich seine Untersuchungen auf den „kinematographischen, also rein visuellen Aspekt des Mediums“ Film beziehen, und dass erst wenn die miteinander verbundenen Einstellungen als ganzes betrachtet werden, kinematographische Erzählsituationen exakter bestimmt und differenziert begründet werden können.

Vgl. Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. A. a. O., S. 102 f.

¹⁰¹ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. A. a. O., S. 93.

gan¹⁰⁵, ein Modell für die Achsenverhältnisse zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Wahrnehmung¹⁰⁶:

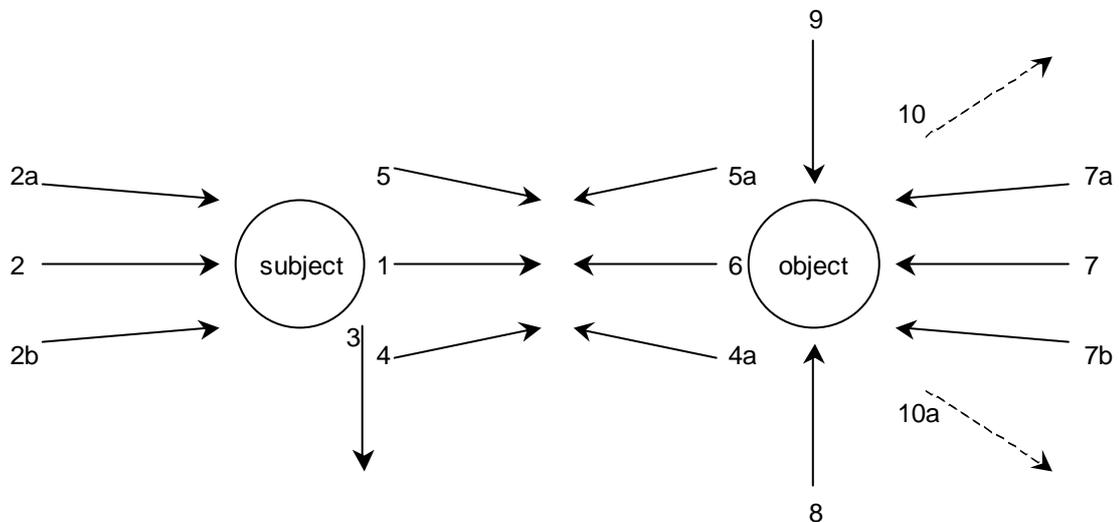


Abb. 3. Angle of transition (nach Klaus Kanzog)¹⁰⁷.

Die Ziffern 1-10 kennzeichnen jeweils eine Konstellation („set-up“), die Pfeile kennzeichnen die jeweilige Blickrichtung der Kamera.

- | | |
|----------|---|
| Set-up 1 | die ‚klassische‘ <i>Point-of-View-Einstellung</i> – ‚mit den Augen‘ eines Subjekts (‚subjektive Kamera‘). |
| Set-up 2 | Aufnahmewinkel aus der Kameraposition hinter dem Subjekt (mit dem Rücken zur Kamera); üblicherweise <i>over-the-shoulder shot</i> . |
| Set-up 3 | die abweichende <i>Point-of-view-Einstellung (deviant POV)</i> , durch die die Kamera ein Objekt so zeigt, daß der Eindruck einer Subjekt-Perspektive entsteht, die hier jedoch faktisch nicht gegeben ist. |
| Set-up 4 | die ‚typische‘ <i>Eyeline-match-Einstellung</i> (= Annäherung an den Blickwinkel des Subjekts); besonders bei der Rückkehr zum schon vertrauten Blickwinkel. |
| Set-up 5 | die spiegelbildliche Verwendung von <i>set-up 4</i> . [„mit dem analogen <i>set-up 4a</i> bzw. <i>5a</i> als ‚Schuß/Gegenschuß-Verfahren‘ gebräuchlich“ ¹⁰⁸ .] |
| Set-up 6 | Vermittlung des <i>point of view</i> des Objekts; üblicherweise, wenn das Objekt eine Figur ist. |

¹⁰⁵ Vgl. Branigan, Edward: Formal Permutations of the Point-of-View Shot. In: Screen 16:3 (1975), S. 54-64.

Ders.: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin, New York, 1984 (= Approaches to Semiotics 66).

¹⁰⁶ Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. A. a. O., S. 48.

¹⁰⁷ Ebda.

¹⁰⁸ Ebda., S. 49.

- Set-up 7 Aufnahmewinkel aus der Kameraposition hinter dem Objekt; üblicherweise, wenn das Objekt eine Figur ist.
- Set-up 8 u. 9 ‚Destabilisierende‘ Einstellung, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit *set-up 1* eine Figurenperspektive vermitteln, welche ihrer Raumposition nicht entspricht.
- Set-up 10 gleichfalls eine ‚destabilisierende‘ Einstellung, die jedoch einen ‚Sprung‘ in einen anderen Raum bzw. eine neue Szene signalisiert.¹⁰⁹

Vor dem verschieden positionierten „Auge der Kamera“ agieren die Figuren der Handlung, was als „mise en scène“ bezeichnet wird¹¹⁰. „[V]erändert hier die Kamera ihre Position, ihren Aufnahmewinkel oder ihren Bildausschnitt (auch Zoom) in einer Plansequenz (*sequence shot*), [einer Sequenz, die ohne (sichtbarer) Schnitte verwirklicht ist,] dann zwingt sie den Zuschauer, ihr *abermals* zu folgen.“¹¹¹

Mise en scène, Kameraperspektiven und -einstellungen, ein eventueller Erzähler, sowie Schnitt und Montage konstituieren schließlich gemeinsam, wie im Zitat von Rother eingangs erwähnt, die filmische Erzählung.

Schnitt (im Englischen auch „cut“ genannt) ist ein filmhandwerklicher Begriff, der die zeitliche Begrenzung einzelner Einstellungen meint. Bei der Montage werden diese Einstellungen dann in eine Ordnung gebracht und miteinander verbunden.¹¹² Kanzog bringt noch eine weitere Bedeutung des Begriffs „Einstellung“ ein und gibt dann Anweisungen für eine Analyse des Montagesystems:

Der Ausgangsbegriff *Einstellung* bezieht sich auf die ‚Einstellung zum gezeigten Objekt‘ (Perspektive), die Teil der expliziten oder impliziten Argumentation ist, und zugleich auf den Zeitraum von Schnitt zu Schnitt (Einstellung als technisches Verfahren). Eine Einstellung ist aber nur materialiter die sog. ‚kleinste Einheit‘ des Films; bei der Rekonstruktion des Montagesystems dient sie lediglich zur Herstellung der ersten Ordnung des Materials. Die darüber hinaus verwendeten Bezeichnungen *Sequenz* (= Abfolge von Einstellungen in einem durch Handlungsablauf oder Gedankengang präzisierbaren Zusammenhang) und *Komplex* (= Summe von Sequenzen als eine

¹⁰⁹ Ebda., S. 47 f.

¹¹⁰ Vgl. Ebda., S. 53 ff.

¹¹¹ Ebda., S. 54.

¹¹² Vgl. Hieckethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. A. a. O., S. 136.

durch Handlungszusammenhänge oder thematische Begrenzungen in sich geschlossene Einheit) sind gleichfalls nur Orientierungshilfen. Erst mit Hilfe zunächst nur quantitativ sichtbar gemachter *Schnittfrequenzen* sind Aussagen über Montageprinzipien möglich.¹¹³

Nach Joachim Paech kann die Montage in einer „filmischen Schreibweise“ tendenziell drei Bedeutungen realisieren:

- *Mimesis* einer montageförmig erlebten Realität
- *Konstruktion* von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenhang von Elementen zu einem neuen Zusammenhang,
- *Dekonstruktion* bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen.¹¹⁴

Für die vorliegende Analyse ist vor allem die zweitgenannte Bedeutung der Montage als Konstruktion interessant, die „(über den bloßen technischen Aspekt des Zusammenfügens hinaus) das Konstrukt im Resultat eliminieren und homogenisierend die Illusion einer einheitlichen Wirklichkeit herstellen“¹¹⁵ kann.

¹¹³ Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. A. a. O., S. 57 f.

¹¹⁴ Paech, Joachim: Literatur und Film. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. (= Sammlung Metzler, Bd. 235), S. 129.

¹¹⁵ Ebda.

4 Einzelanalysen

Im Folgenden werden die einzelnen vorliegenden Texte hinsichtlich ihres Inhalts, Aufbaus und ihrer Erzählstruktur untersucht.

4.1 Die Erzählung „Drei Wege zum See“

Dieses Kapitel widmet sich einer genaueren Analyse von Thema und Inhalt, Personeninventar, Sequenzen, Erzählinstanz, Erzählstruktur und Konfliktebenen in *Drei Wege zum See (E)*.

4.1.1 Thema

Die Erzählung beschreibt die Suche einer Frau, Elisabeth, nach sich selbst, nachdem sie im Leben, genauer hinsichtlich Liebe, Beruf und Identität, orientierungslos geworden ist. Durch Erinnerungsarbeit, Reflexion und Selbstreflexion gewinnt sie neue Erkenntnisse, die sie in ihrer Lebensrealität umsetzen kann.

4.1.2 Inhaltsangabe

Der Erzählung „Drei Wege zum See“ ist eine Präambel vorangestellt, nach der der Ursprung der Geschichte im Topographischen läge, da der Autor einer Wanderkarte für das Kreuzberggebiet glauben geschenkt hätte.

Elisabeth Matrei kommt mit dem Zug am Klagenfurter Bahnhof an, wo sie von ihrem Vater abgeholt wird. Gemeinsam fahren sie zum elterlichen Haus, wo sie Kaffee trinken. Elisabeth war in London gewesen, wo ihr Bruder Robert seine Freundin Liz geheiratet hatte. Nachdem Probleme mit ihrem Flug aufgetreten waren, musste sie über ein Woche in London auf ei-

nen Flug nach Österreich warten. Sie hat Fotos von der Hochzeit mitgebracht, die sie Herrn Matrei zeigt, wobei sie ihm darüber erzählt. Elisabeth selbst war ebenfalls bereits kurze Zeit mit einem Amerikaner verheiratet, von dem sie sich aber wieder scheiden ließ.

Elisabeth nutzt die Tage in Kärnten für ausgedehnte Wanderungen im Kreuzbergl-Gebiet, wo sie es immer wieder versucht, auf den Wegen, die die Wanderkarte verzeichnet, zum See zu gelangen, was ihr aber wegen einer Autobahn-Baustelle, die alle Wege blockiert, nicht gelingt. Auf ihren Wegen durch die Wälder erinnert sie sich an Begebenheiten aus ihrer Vergangenheit.

Zur Hochzeitsvorbereitung in London ist Elisabeth mit Liz beim Einkaufen, wobei sie ein Unwohlsein empfindet. Nach der Hochzeit, als Robert und Liz schon auf ihre Hochzeitsreise nach Marokko abgereist sind, muss sie mehrere Tage in einem Hotel auf einen Flug nach Österreich warten.

In einer Erinnerungssequenz wird Elisabeths Werdegang erzählt, der im Kennenlernen von Trotta endet. Mit ihm führt sie lange Streitgespräche über ihre berufliche Tätigkeit als Fotografin, die zum Schluss in der Trennung münden. Durch diese Gespräche reflektiert sie ihre Arbeit auch kritischer, ohne dies offen eingestehen zu wollen. Trotta verliert sie nach der Trennung aus den Augen; seine Aussagen bleiben aber wie „Geistersätze“¹¹⁶ in ihrer Erinnerung.

Auf dem Heimweg von einer Wanderung trifft sie Elisabeth Mihailovics, eine Bekannte aus Wien. Später liest sie in einer Zeitung, dass diese Frau Opfer eines Eifersuchtsdramas wurde.

Nach Trottas Tod, von dem sie aber zu diesem Zeitpunkt noch nichts weiß, geht Elisabeth nach New York, wo sie mit Hugh, einem Homosexuellen, zusammenlebt, den sie dann – auf sein Angebot hin – auch heiratet. In einem sehr verworrenen Brief bittet er sie aber einige Monate später die

¹¹⁶ W2, 429

Scheidung einzureichen, was sie auch tut. Zurück in Paris erfährt sie durch einen Journalisten vom Selbstmord Trottas.

Am selben Abend lernt sie Manes kennen. Mit ihm erlebt sie in dieser Nacht eine Ekstase, „die sie nie gekannt hatte, erschöpft und nie erschöpft, klammerte sie sich an ihn und stieß ihn nur weg, um ihn wiederhaben zu können, sie wußte nicht, ob ihr die Tränen kamen, weil sie Trotta damit tötete oder wiedererweckte, ob sie nach Trotta rief, oder schon nach diesem Mann“¹¹⁷. Mit Manes lebt sie zwei Jahre zusammen, bis er sie plötzlich verlässt. Ihre Einstellung gegenüber Männern ändert sich danach. Sie begegnet ihnen viel gelassener und stellt auch Überlegungen an, wie sie sich von Philippe trennen könne.

Ein weiterer Abschnitt der Erzählung ist Herrn Matrei und Robert gewidmet. In ihm wird geschildert, dass Herrn Matreis Welt das Österreich von vor 1914 gewesen sei¹¹⁸. Seinen Kindern gegenüber ist Herr Matrei ein aufopfernder Vater, der immer nur das Beste für seine Kinder will¹¹⁹.

Nach einem Gespräch mit ihrem Vater über die Veränderungen in der Nachbarschaft testet Elisabeth diese aus und trifft dabei in einem Papiergeschäft auf eine ehemalige Schulkollegin, die ihr vom Tod ihres Mannes erzählt. Danach spaziert sie wieder in den Wald und denkt an Hugh. Am nächsten Morgen fährt sie mit ihrem Vater an den See zum Schwimmen, wo sie sich über die deutschen Touristen empören. Auf dem Rückweg kaufen sie Zeitungen, in denen sie von der Eifersuchts-Tragödie auf dem Jagdschloss lesen.

Elisabeth, die nach einer Woche eine Langeweile überkommt, bittet Philippe telefonisch, ihr ein Telegramm zu schicken, das sie auffordere nach Paris zurückzukommen. Dieses kommt am nächsten Morgen auch an, weshalb Elisabeth Vorbereitungen für die Abreise am darauffolgenden Tag trifft. Schon im Zug fürchtet sie, ihren Vater das letzte Mal gesehen zu haben.

¹¹⁷ W2, 436

¹¹⁸ W2, 454

¹¹⁹ W2, 455

Am Wiener Flughafen trifft sie auf Branco, den Vetter Trottas, der ihr zum Abschied einen Zettel zusteckt, den sie aber erst in Paris liest: „Ich liebe Sie./ Ich habe Sie immer geliebt.“¹²⁰

Philippe, der sie vom Flughafen abholt, gesteht Elisabeth, dass Lou von ihm ein Kind erwartet, und dass er sie nun heiraten müsse. Sie reagiert gelassen und verständnisvoll. In ihrer Wohnung liest sie ein Telegramm, in dem sie gebeten wird, zur Berichterstattung nach Saigon zu kommen. Philippe protestiert zwar, doch sie hat ihre Entscheidung bereits getroffen, denn „es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.“¹²¹

4.1.3 Personeninventar

Zu den einzelnen handelnden Personen sollen hier Biografien – soweit sie aus dem Text zu erschließen sind – und Charakterisierungen dargestellt werden.

4.1.3.1 Elisabeth

Elisabeth Matrei ist zur Zeit der Handlung nicht ganz fünfzig Jahre alt¹²². Aus den zeitlichen Angaben in der Erzählung lässt sich ihr Geburtsjahr auf Anfang der Zwanziger-Jahre datieren. Sie ist in Klagenfurt aufgewachsen, wo sie auch sehr früh mütterliche Gefühle ihrem sechzehn Jahre jüngeren Bruder gegenüber entwickelt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geht sie nach Wien, wo sie für eine Illustrierte arbeitet¹²³. In Wien lernt sie eine Menge Leute kennen und kommt, da sie auf einer Reise zufällig einen erkrankten Fotografen vertritt, zur Fotografie. Mit Willy Flecker, einem deutschen Fotografen, kommt sie, wahrscheinlich im Alter von etwa 25 Jah-

¹²⁰ W2, 477

¹²¹ W2, 486

¹²² Vgl. W2, 398

¹²³ Vgl. W2, 412

ren¹²⁴, also Ende der Vierziger-Jahre, erstmals nach Paris, wo sie auch Duvalier kennen lernt, dessen Assistentin, Schülerin, Sekretärin und Mitarbeiterin sie wird¹²⁵. Mit ihm bereist sie verschiedene Länder und wird von ihm vielen Prominenten aus Kunst, Wissenschaft und Politik vorgestellt.

In Paris lernt sie auch Franz Joseph Trotta kennen und lieben, mit dem sie etwa bis vor dem Ende des Algerienkrieges (1962) in Beziehung lebt¹²⁶. Trotta stellt in Streitgesprächen Sinn und Moral von Elisabeths Arbeit in Frage und beeinflusst sie nachhaltig¹²⁷. Nach der Trennung von Trotta geht sie zur Berichterstattung nach Algerien, ist dann aber von der politischen Entwicklung dort enttäuscht.¹²⁸

Später übersiedelt sie, wie bereits erwähnt, nach New York, wo sie mit Hugh zusammenlebt, ihn heiratet, sich aber wieder scheiden lässt.

Zurück in Paris erfährt sie von einem Journalisten vom Selbstmord Trottas, der ihr sehr nahe geht, lernt Manes kennen, für den sie, als sie hört, dass er aus Zlotogrod stammt, Interesse entwickelt, lebt mit ihm zwei Jahre zusammen, bis er sie, ohne einen Grund zu nennen, plötzlich verlässt, was sie tief verletzt. Elisabeth nannte ihm nie den Grund, warum sie sich in ihn verliebt hatte, und „es blieb ihm verborgen, wie ihr Abschied von Trotta und ihre Auferstehung durch ihn und ein Wort wie Zlotogrod ineinandergegriffen hatten.“¹²⁹

Danach hat sie zwar einige Affären, hat aber eine Ruhe und innere Ausgeglichenheit gewonnen, wodurch sie keine große Liebe zu diesen Männern

¹²⁴ Liz empfand Paris auf ihrem ersten Besuch dort als „super“. Im Text heißt es an dieser Stelle „dass vor fünfundzwanzig Jahren auch Paris herrlich gewesen war, als es noch keine Macht hatte“. (W2, 405)

¹²⁵ Vgl. W2, 413

¹²⁶ Vgl. W2, 420

¹²⁷ Vgl. „weil er sie zum Bewußtsein vieler Dinge brachte, seiner Herkunft wegen, und er, ein wirklich Exilierter und Verlorener, sie, eine Abenteurerin, die sich weiß Gott was für ihr Leben von der Welt erhoffte, in eine Exilierte verwandelte, weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und ihr die Fremde als Bestimmung erkennen ließ.“ (W2, 415f.)

¹²⁸ Vgl. W2, 420f.

¹²⁹ W2, 440

entwickelt. Auch gegenüber Philippe hat sie eine gewisse Gleichgültigkeit entwickelt, weshalb sie auch plant, sich von ihm zu trennen.

Elisabeth erscheint als eine sehr emanzipierte und selbstbewusste Frau¹³⁰, die die Verletzungen und den Schmerz, den sie in der Vergangenheit erlebt hat, trotz mancher Krisen, positiv für sich selbst umsetzt und am Ende gestärkt daraus hervorgeht. Gleichzeitig aber entwickelt sie sich immer mehr zu einer „Exilierten“, die keinen Ort mehr als Heimat empfindet, und die Fremde als ihre Bestimmung ansieht¹³¹.

4.1.3.2 Herr Matrei

Elisabeths Vater, Herr Matrei, ist ein sehr liebevoller und aufopfernder Vater, der um seine Kinder besorgt ist, dem es wichtig ist, dass es ihnen gut geht. Dennoch reagiert er – in einer gewissen Abgeklärtheit den von Elisabeth geäußerten Problemen gegenüber – mit Unverständnis.¹³²

Er ist noch zur Zeit der Monarchie aufgewachsen, die er auch als seine Heimat betrachtet. Im Text heißt es, „daß seine Welt, die er doch kaum mehr recht gekannt hatte, 1914 endgültig vernichtet worden sei, er habe nie gewußt, wie er in diese Zeit geraten sei, ein Beamter, in Zeiten, in der es längst keine Beamten mehr gab, nichts, was er darunter verstand.“¹³³

4.1.3.3 Franz Joseph Trotta

Franz Josef Trotta ist etwa gleich alt wie Elisabeth¹³⁴. Er ist sehr intellektuell und reflektiert die Geschichte und die Gesellschaft, hat dadurch aber auch

¹³⁰ Vgl. Duser, Ingeborg: Choreographien der Differenz. A. a. O., S. 240.

¹³¹ Vgl. W2, 399 und W2, 415f.

¹³² Vgl. Robert Pichl: Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den ‚redenden Namen‘ im „Simultan“-Zyklus. A. a. O., S. 298.

¹³³ W2, 454

¹³⁴ Trotta erwähnt er wäre „einmal [als französischer Soldat] in Heidelberg stationiert gewesen“ (W2, 426) und „kaum zwanzig Jahre alt schon ein Sieger“ (ebda.) gewesen.

jede Hoffnung in das Lernvermögen und eine Besserung der Gesellschaft verloren.¹³⁵

Er wird als ein „Exilierter“¹³⁶ und „Exterritorialer“¹³⁷ bezeichnet, der nirgends zu Hause ist, weder in Paris, noch in Wien, noch in Jugoslawien, woher seine Familie kommt. Er fühlt sich in der Gegenwart nicht heimisch¹³⁸. Schließlich zerbricht er daran und begeht in Wien Selbstmord.

Trotta ist, worauf Pichl hinweist, durch die Benennung mit dem Familiennamen, mit dem er in Elisabeths Erinnerung auftaucht, von Elisabeth distanziert, was schließlich auch zum Bruch der Beziehung führt. Gleichzeitig reflektieren die „bodenständigen“ Vornamen Franz Joseph Eugen und Elisabeth eine Zusammengehörigkeit.¹³⁹

4.1.3.4 Robert

Elisabeths Bruder Robert ist 16 Jahre jünger als sie. Ihre Meinung ist ihm sehr wichtig, weshalb er sie auch danach fragt, wie sie Liz fände.¹⁴⁰ Er ist Elisabeth in manchen Beziehungen ähnlich, etwa dass auch er sich „in die Fremde gerettet“ hatte¹⁴¹.

4.1.3.5 Manes

Manes ist eine Frauenheld, der mit seinem Charme scheinbar jede Frau bekommt, die er will¹⁴². Gleichzeitig haftet an ihm etwas Machohaftes, da er

¹³⁵ Vgl. Trotta in einem Streitgespräch mit Elisabeth: „O zu welcher, welcher Vernunft, wenn sie es bis heute noch nicht getan haben, was hat in Jahrhunderten ausgereicht, sie zur Vernunft zu bringen“ (W2, 419)

¹³⁶ Vgl. W2, 415

¹³⁷ Vgl. W2, 475

¹³⁸ Vgl. „Du lebst nicht in dieser Zeit, sagte sie erbittert [...]. Ich lebe überhaupt nicht, ich habe nie gewußt was das ist, Leben.“ (W2, 420)

¹³⁹ Vgl. Robert Pichl: Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den ‚redenden Namen‘ im „Simlutan-Zyklus“. A. a. O., S. 299f.

¹⁴⁰ Vgl. „daß Robert hatte wissen wollen, ob Liz ihr recht war“ (W2, 404)

¹⁴¹ W2, 399

¹⁴² Vgl. „Jean Marie sagte: Nimm dich in acht, ich muß dich unbedingt vor ihm warnen, auf den fällt jede herein.“ (W2, 434)

meint „intelligente Frauen seien für ihn keine Frauen“¹⁴³. Nach der zweijährigen Beziehung zu Elisabeth verlässt er sie plötzlich, ohne Angabe eines Grundes.

4.1.3.6 Hugh

Elisabeths einziger Ehemann, den sie kennen lernt, als sie nach der Trennung von Trotta in die USA geht, wird in der Erzählung als „eine gescheiterte Existenz“¹⁴⁴ bezeichnet, allerdings nicht als „jemand, der scheitern wollte, sondern euphorisch etwas anfang, und wenn man ihn enttäuschte, deprimiert und unfähig wurde.“¹⁴⁵ Nach seinem Architekturstudium bekommt er erst, nachdem Elisabeth ihn mit „einigen von den vielen Leuten“¹⁴⁶ bekannt macht, seinen ersten Auftrag. Daraufhin fragt er Elisabeth, trotz seiner Homosexualität, ob sie ihn heiraten möchte.¹⁴⁷ Während der Ehe hat Hugh zahlreiche Affären, wobei er von seinen „boys“ verlangt „Elisabeth nicht nur zu respektieren, [...] sondern zu bewundern, über die Maßen, weil er sie bewunderte und die ganze Achtung für sie wollte“¹⁴⁸.

4.1.3.7 Philippe

Philippe, 28 Jahre alt, ist damit 22 Jahre jünger als Elisabeth¹⁴⁹. Elisabeth lernte ihn im Zuge der Mairevolution 1968 in Paris kennen, wo er als Kämpfer gegen den Kapitalismus auftritt. Er liebt Elisabeth, ist sehr besorgt um sie, doch erwartet eine andere Frau ein Kind von ihm, weshalb er sie – aus von deren Vater eingefordertem Pflichtbewusstsein – nicht ohne schlechtem Gewissen verlässt¹⁵⁰.

¹⁴³ W2, 439

¹⁴⁴ W2, 431

¹⁴⁵ Ebda.

¹⁴⁶ Ebda.

¹⁴⁷ Vgl. ebda.

¹⁴⁸ W2, 432

¹⁴⁹ Vgl. W2, 398

¹⁵⁰ Vgl. W2, 479ff.

4.1.3.8 Branco

Branco, Franz Joseph Trottas Vetter¹⁵¹, begegnet Elisabeth am Wiener Flughafen. Er ist etwa fünfzig Jahre alt¹⁵². Elisabeth und er hatten sich bereits vor mehreren Jahren erstmals in Paris getroffen, wo er sich in Elisabeth verliebt hatte. Dass er ihr das nie gestanden hatte, zeichnet ihn als eher schüchternen Charakter aus. Er ist, anders als sein Vetter, in Jugoslawien geblieben. Dass er in Ljubljana lebt, zeigt, dass er die Veränderungen, die die Geschichte mit sich bringt, akzeptiert hat und nicht, wie Trotta, die Existenz seines Herkunftslandes negiert.

4.1.4 Sequenzanalyse

Um bei der vergleichenden Analyse einen besseren Überblick über den Aufbau der Erzählung zu haben, wurde der Text in einzelne Sequenzen unterteilt. Es sind dies kleinere, thematisch abgeschlossene Abschnitte, die die Struktur des Textes veranschaulichen.

Sq	Seite, Zeile	Zeilen	Ort, Zeit	Inhalt
1	394,6-394,13	8		Wanderkarte
		1		
2	394,15-399,2	163	K, Ggw	Ankunft am Bahnhof, Fahrt zum Haus Matrei, Kaffee, Auspacken
3	399,2-399,33	31	L, Hochzeit	London, Hochzeit, "neue Frau Matrei"
4	399,33-400,12	15	NY, Vgh	Hochzeit mit Hugh, Arbeitserlaubnis in den USA
5	400,13-401,1	24	K, Ggw	Elisabeth und Herr Matrei schauen Fotos an
6	401,1-401,21	21	NY, Vgh	Scheidung von Hugh
7	401,21-402,5	20	K, Vgh	Hochzeit, Gerede in der Nachbarschaft
8	402,6-403,32	62	L, Hochzeit	Elisabeth erzählt Herrn Matrei von der Hochzeit (Fotos)
9	403,32-404,6	10	K, Ggw	Elisabeth und Herr Matrei gehen ins Bett, Elisabeth deckt noch auf, erinnert sich an London
10	404,6-405,18	48	L, Hochzeit	Einkaufen und Gespräch mit Liz
		1		
11	405,20-405,35	16	K, Ggw	Ausblick auf nächsten Tag, Elisabeth fährt in der Nacht vom Schlaf auf
12	405,35-407,30	66	L, vor Abreise	Elisabeth muss in London auf ihren Flug nach Wien warten
13	407,30-408,19	24	Reise	Reise von London nach Klagenfurt
		1		

¹⁵¹ Vgl. W2, 474

¹⁵² Vgl. "Er war ein Mann ihres Alters, aber er kam ihr jünger vor". W2, 474.

14	408,21-411,4	89	K, Ggw	Elisabeth geht in den Wald, isst mit Herrn Matrei zu Mittag, sie gehen nachmittags nochmals gemeinsam, gehen abends bald schlafen
15	411,4-411,11	8	K, Ggw	Elisabeth geht nach dem Aufstehen gleich spazieren
16	411,11-411,26	16	K, Vgh	Rückblick in die Kindheit
17	411,27-412,3	12	K, Ggw	kein Heimweh
		1		
18	412, 5-415,9	110	Vgh	Elisabeths Vergangenheit, berufliche Karriere wird erzählt, Trotta eingeführt
19	415,9-420,28	195	P, Trotta	Elisabeth lernt Trotta kennen, Beziehung, Diskussionen
20	420,29-422,10	52	P, nach Trotta	Trennung von Trotta, journalistische Arbeit
		1		
21	422,12-422,16	5	K, Ggw	Elisabeth am Höhenweg schaut zu den Karawanken
22	422,16-422,35	20	P, Trotta	Trottas Herkunft, Vergangenheit
23	423,1-423,5	5	K, Ggw	Elisabeth geht nach Hause
24	423,5-424,33	64	K, Ggw	Elisabeth geht zum Gasthaus Einsiedler, trifft am Weg Mihailovics, erzählt ihrem Vater von der Begegnung
25	424,33-425,3	6	L, Hochzeit	Elisabeth denkt an Liz
26	425,3-425,5	3	K, Ggw	Elisabeth wacht auf, ist "in Paris"
		1		
27	425,7-427,30	94	P, Trotta	Streit mit Trotta ("Dein Willy") - Gespräch über Deutsche und Österreicher im 3. Reich
		1		
28	427,32-429,20	59	K, Ggw	Elisabeth und Herr Matrei lesen Zeitung, Elisabeth denkt an Trotta und Philippe, Philippe ruft an
		1		
29	429,22-429,28	7	K, Ggw	Elisabeth spaziert im Wald, denkt an Trotta
30	429,29-430,11	19	P, Trotta	Elisabeth erinnert sich an Trotta, Geistersätze, Dankbarkeit
31	430,12-431,12	36	P, Vgh	Streit mit Willy
32	431,13-432,22	45	NY, Vgh	Ehe mit Hugh
		1		
33	432,24-433,33	45	P, Vgh	Treffen mit Journalist, Elisabeth erfährt vom Selbstmord Trottas
34	433,34-440,4	216	P, Vgh	Elisabeth geht mit Freunden aus, lernt Manes kennen. Geschichte ihrer Beziehung
		1		
35	440,6-441,7	37	K, Ggw	Elisabeth kommt an die Bausstelle, geht dann nach Hause
36	441,8-444,18	116	K, Ggw	Elisabeth erzählt Herrn Matrei von der Baustelle, sie reden dann über Robert
		1		
37	444,20-445,13	29	K, Ggw	Elisabeth legt sich an der Bausstelle ins Gras, denkt an die Monarchie
38	445,14-448,14	106	W, Vgh	Elisabeths Vergangenheit und ihre Besuche in Wien
		1		
39	448,16-450,13	68	Vgh	Elisabeths Beziehungen mit Männern und Überlegungen Philippe zu verlassen, Resümee
		1		
40	450,15-452,33	89	K, Ggw	Am Abend ruft Philippe an, dann unterhält sich Elisabeth mit Herrn Matrei über das Zufahren und Sprachenlernen
41	452,34-453,27	29	P, Trotta	Zweisprachigkeit Trottas

42	453,28-454,17	25	K, Ggw	Herr Matrei und seine Vergangenheit
43	454,18-455,3	21	K, Vgh	Robert erzählt kommunistisch gewählt zu haben
44	455,4-455,18	15		Beziehung Matreis zu den Kindern
45	455,19-457,22	74	P, Vgh	Robert besucht Elisabeth in Paris, sie reden über den Vater
		1		
46	457,24-460,32	114	K, Ggw	Elisabeth spaziert mit Herrn Matrei zu den Seen, sie besprechen vielleicht zum See zu fahren. Die Ruhe in der Siedlung, Veränderungen in der Nachbarschaft. Elisabeth geht in das Papiergeschäft, trifft dort Gerlinde
		1		
47	460,34-461,18	20	K, Ggw	Elisabeth spaziert im Wald, denkt an Hugh
48	461,19-463,22	77	NY, Vgh	Elisabeths Ehe mit und Scheidung von Hugh
49	463,23-464,3	16	K, Ggw	Elisabeth auf dem Heimweg
50	464,4-465,2	34	K, Vgh	Einleitung des Telefons
		1		
51	465,3-467,10	72	K, Ggw	Elisabeth und Herr Matrei fahren zum Schwimmen an den See. - Deutsche Touristen
52	467,11-467,27	17		Trotta
53	467,28-471,12	125	K, Ggw	Am nach Hause Weg kauft Elisabeth Zeitungen, darin die Nachricht über die Tragödie im Jagdhaus
		1		
54	471,14-472,32	54	K, Ggw	Elisabeth bestellt bei Philippe das Telegramm, das am nächsten Tag kommt. Sie treffen Vorbereitungen für die Abreise
55	472,33-473,28	31	K, Ggw	Abreise
56	473,29-474,8	15	W, Flughafen	Elisabeth erledigt ihre Formalitäten und geht einen Kaffee trinken
57	474,9-477,16	113	W, Flughafen	Branco
		1		
58	477,18-478,5	23	P, Ggw	Elisabeth liest den Zettel von Branco und wird von Philippe abgeholt
59	478,6-480,27	92	P, Ggw	Elisabeth und Philippe fahren im Taxi, er erzählt ihr, dass er Lou heiraten wird
60	480,28-481,23	31	P, Vgh	Philippe Vergangenheit
61	481,24-483,12	59	P, Ggw	Elisabeth und Philippe fahren im Taxi, sie führen das Gespräch weiter
62	483,13-485,20	78	P, Ggw	In Elisabeths Wohnung liest Elisabeth das Telegramm von André, Philippe bittet sie nicht zu gehen, und geht
63	485,21-486,16	31	P, Ggw	Elisabeth geht ins Bett

4.1.5 Erzählinstanz

Ingeborg Bachmann entwickelt in *Drei Wege zum See* einen Erzähler, der sich ganz nah an der Hauptperson Elisabeth Matrei befindet. Er bewegt sich mühelos in ihrer Gedankenwelt und in ihren Erinnerungen. Schon die ersten Sätze der Erzählung sind repräsentativ für diesen Erzählstil:

Sie kam immer auf dem Bahnsteig II an und fuhr auf dem Bahnsteig I weg. Herr Matrei, dem das schon seit Jahren geläufig sein mußte, irrte aber wieder nervös und aufgeregt, unsicher, ob er auch die richtige Auskunft bekommen habe und ob die Ankunftszeiten auf den Anschlägen stimmten, auf diesem Bahnsteig II herum, als könnte er sie verfehlen auf einem Bahnhof, der nur zwei Bahnsteige hatte, und dann standen sie voreinander, jemand reichte ihr schon den zweiten Koffer herunter und sie bedankte sich überschwänglich und zerstreut bei einem Fremden, denn jetzt kam das Ritual der Umarmung, sie umarmten einander und sie mußte sich zu Herrn Matrei herunterbücken, wie immer, aber diesmal durchfuhr sie ein alarmierendes Gefühl, denn er war kleiner geworden, nicht gerade zusammengesunken, aber eben doch kleiner, und sein Blick war kindlich und ein wenig hilflos geworden, und das alarmierende Gefühl war: er ist älter geworden.¹⁵³

In den ersten Sätzen nähert sich der Erzähler Elisabeth an, setzt ein, als Elisabeth noch nicht angekommen ist, wechselt aber, unmittelbar nachdem sie aus dem Zug ausgestiegen ist, in ihre Gefühlswelt und beschreibt ihr alarmierendes Gefühl. Nutting weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „[e]xcept for the first part of the second sentence („Herr Matrei ... irrte ... auf diesem Bahnsteig II herum“), the whole passage could in fact be rewritten in the first person“¹⁵⁴. Nutting spricht hierbei, unter Bezugnahme auf Genette von einer „internal focalization“¹⁵⁵.

Formulierungen wie „wie immer“ oder „aber diesmal“ weisen auf die Erfahrungswelt Elisabeths hin, sind also ihre persönlichen Einschätzungen. Die Erzählung versetzt den Leser in Elisabeths Perspektive und etabliert damit einen perspektivisch personalen Erzähler. Sie enthält keine Informationen, die sich dem Wissen Elisabeths entziehen. Nur was Elisabeth durch eigene Erfahrung, eigenes Erleben oder durch Erzählungen weiß und empfindet, findet sich in dieser Erzählung wieder.

Nutting sieht in der Äußerung von Elisabeths Erinnerungen, Sehnsüchten und Enttäuschungen durch den Erzähler, eine Hilfe, die Wahrheit über Eli-

¹⁵³ W2, 394

¹⁵⁴ Peter West Nutting: „Ein Stück wenig realisiertes Österreich“: The Narrative Topography of Ingeborg Bachmann's „Drei Wege zum See“. A. a. O., S. 79.

¹⁵⁵ Ebda. Nutting nimmt Bezug auf: Genette, Gerard: Narrative Discourse: An Essay in Method. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980, S. 189-194. (Zit. nach Nutting)

sabeths Leben, die sie selbst nie – auch nicht sich selbst gegenüber – zu erzählen fähig war, herauszufinden.¹⁵⁶

An wenigen Stellen durchbricht der Erzähler aber seine auf Elisabeth fokussierte personale Sichtweise und wechselt in die Perspektive anderer Personen. So wird in Zusammenhang mit Elisabeths Scheidung etwa auch die Gedankenwelt von Herrn Matrei thematisiert:

Nun, dieser Hugh – bei Herrn Matrei hatte er sich ja nicht vorgestellt, und daß er das damals unglaublich gefunden hatte, auch eine Taktlosigkeit von Elisabeth, verschwieg er, denn wenn nur Elisabeth nicht zu leiden gehabt hatte, dann war es gut. Ihr Brief las sich aufrichtig und optimistisch, und Herr Matrei sagte sich: Ich kenne meine Pappenheimer, und die Hauptsache ist, daß der scheidungsfreudige Mister sie nicht unglücklich gemacht hat.¹⁵⁷

Da Herr Matrei seine Meinung nicht verbalisiert hatte, wird hier deutlich, dass es sich nur um seine Gedankenwelt handeln kann. Der Erzähler befindet sich in der personalen Sichtweise des Herrn Matrei.

Der Wechsel zwischen den verschiedenen Sichtweisen passiert stets plötzlich, fast unbemerkt in den Erzählfluss integriert. Besonders deutlich wird dies gegen Ende der Erzählung, nach Elisabeths Ankunft in Paris:

Da Elisabeth unnatürlich lang dieses Telegramm studierte, es dann auf den Tisch legte, aber noch immer anstarrte, fragte Philippe, dem jede Minute in dieser Wohnung elender wurde, ob es eine wichtige Nachricht sei, und sie sah ihn erleichtert an und sagte, etwas froher: Ja, ich glaube ja. Sei lieb, geh bitte in die Küche und hol uns etwas Eis und mach uns zwei drinks, denn wir müssen ja auf alles Mögliche trinken. Auf so viele Veränderungen! Nie hatte sie Philippe so rücksichtsvoll oder eingeschüchtert gesehen, auch so jung nie, und sie war ein wenig traurig, weil er nicht mehr der unleidliche anmaßende selbstbewußte gescheiterte Rebell von vor zwei Jahren war, sondern nicht anders aussah als ein beliebiger junger Mann, ein unsicherer Liebhaber, der sich heute hüten würde, sie auch nur einmal zu verärgern.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ebda., S. 80.

¹⁵⁷ W2, 401

¹⁵⁸ W2, 484

Dass Elisabeth das Telegramm „unnatürlich lang“ studiert, eine subjektive Zeitempfindung, ist eine Einschätzung Philippes, dem der Aufenthalt in Elisabeths Wohnung, wie der Erzähler verrät, unangenehm wird. Die personale Erzählweise aus der Perspektive Philippes geht, nach einer direkten Rede, in die Perspektive Elisabeths über, die Philippe als rücksichtsvoll und eingeschüchtert betrachtet.

Die personale Erzählweise in *Drei Wege zum See (E)* wird an mehreren Stellen, wie auch im vorangegangenen Zitat aus dem Text ersichtlich, durch die fast dialogartige direkte Wiedergabe von Gesprächen, sowie deren indirekte Paraphrasierung durchbrochen.¹⁵⁹

Betrachtet man diese Beobachtungen mit den von Stanzel definierten drei „typischen Erzählsituationen“ so hat Ingeborg Bachmanns Erzähler sowohl Anteile einer „auktorialen Erzählsituation“, als auch einer „personalen Erzählsituation“¹⁶⁰. Sind typische Charakteristika der auktorialen Erzählsituation, etwa die berichtende Erzählweisen oder die Vergangenheitsbedeutung des Präteritums, in der Erzählung durchaus vorhanden, so finden sich aber auch Merkmale der personalen Erzählsituation, etwa das Betrachten der Welt „mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewußtsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt“¹⁶¹, oder die „Illusion der Unmittelbarkeit, mit welcher das dargestellte Geschehen zur Vorstellung des Lesers wird.“¹⁶²

Deutlicher wird dies, zieht man Stanzels „Typenkreis“¹⁶³ zu Rate. Auf die Schwierigkeit ein Werk eindeutig in das Schema des „Typenkreises“ einzuordnen, weist Stanzel selbst hin:

¹⁵⁹ Vgl. etwa die Gespräche mit Trotta (W2, 416 ff., 425 ff.) oder Elisabeths Erzählung über ihre Liebe zu Robert und Herrn Matreis Reaktionen (W2, 442 ff.).

¹⁶⁰ Vgl. Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. 10., durchges. Aufl. mit e. Nachw. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981, S. 16 f.

¹⁶¹ Ebd., S. 17.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995, nach Seite 339.

Im Vergleich zum Schema des Systems ist das einzelne Werk fast immer „widerspenstig“, das heißt, es läßt sich immer nur mit Mühe in das System einordnen. Die Dynamik des Systems, seine Offenheit als Kontinuum der Erzählformen, ist *eine* Dimension, die diesem Umstand Rechnung trägt, die „Widerspenstigkeit“ des einzelnen Werkes ist jedoch mehrdimensional.¹⁶⁴

Zudem sind die Übergänge zwischen den einzelnen Erzählsituationen nicht klar voneinander abzugrenzen, sondern gehen fließend ineinander über. Der Erzähler in *Drei Wege zum See (E)* bewegt sich deutlich jenseits der „Ich / Er Grenze“, wobei er zwischen einer personalen Erzählsituation und einer auktorialen Erzählsituation hin und her pendelt.

Jene Stellen, in denen Details aus der Gedankenwelt Elisabeths – und an manchen Stellen auch anderer Personen – erzählt werden, befinden sich in Stanzels Schema ganz nahe an der „Ich / Er Grenze“ zwischen personaler Erzählsituation und Ich-Erzählsituation, während sich Gespräche, die als erlebte Rede oder als Dialogszene verwirklicht sind, der auktorialen Erzählsituation annähern. Der oben zitierte Beginn der Erzählung ist gleichsam Beispiel für eine auktoriale Erzählsituation, in der der Erzähler aber nicht als eigene Figur erkennbar wird, sondern in den Hintergrund tritt.

Eine Zuordnung innerhalb der Stanzel'schen Kategorien ist wegen der nicht einheitlichen Ausgestaltung, dem Wechselspiel des Erzählers zwischen Nähe und Distanz zur Protagonistin, nicht eindeutig möglich.

4.1.6 Erzählstruktur

Die Erzählung bedient sich mehrerer Ebenen. Das Haupt- oder Vordergrundgeschehen mutet fast trivial an¹⁶⁵: Elisabeth besucht ihren Vater in Klagenfurt, unternimmt ausgedehnte Spaziergänge in den Wald und führt Gespräche mit ihm. Frühzeitig reist sie nach Paris ab, wo ihre Beziehung

¹⁶⁴ Ebda., S. 241.

¹⁶⁵ Vgl. auch Robert Pichl: Die ‚gefällige‘ Prosaistin: Überlegungen zu Ingeborg Bachmanns Erzählweise im Simultan-Zyklus. A. a. O., S. 29

ein Ende erfährt und sie beschließt, zur Berichterstattung nach Saigon zu fahren.

In diesen Erzählstrang eingewoben sind, teils durch Assoziationen ausgelöste, teils nicht schlüssig motivierte Erinnerungen, Reflexionen und Gefühlsäußerungen¹⁶⁶. Die Entwicklung der Protagonistin, ihre Erinnerungsarbeit, vollzieht sich auf dieser zweiten Erzählebene. Der Wald und die blockierten Wege zum See, die auf der Wanderkarte eingezeichnet sind, werden so zu einem Sinnbild für ihre eigene emotionale Situation und ihre Orientierungslosigkeit. Auch die Karawanken, die – wie Pichl bemerkt – die Sicht in das Land, in dem die Trottas ihre Identität bewahrt haben, versperren, bilden eine visuelle Grenze.¹⁶⁷

Dieses schmerzliche Bewußtwerden der allseitigen Begrenzungen ist nun jeweils begleitet von schlaglichtartigen Erinnerungen der Protagonistinnen, von Blicken in die eigene Vergangenheit, die in assoziativer Verbindung früherer Lebensepisoden mit der gegenwärtigen einen Erkenntnisprozeß in Gang setzen, an dessen Ende sich die äußerlich komplexe und disparate Vielfalt aus unmotivierten Verhaltensweisen, körperlichem Unbehagen und Momenten psychischer Verstörung zu klar reflektierten Überzeugung ordnet: Sie [Elisabeth Matrei, sowie auch Nadja in der Erzählung „Simultan“] erkennen und anerkennen resigniert ihr Eingegliedertsein in einen inkommensurablen zufallsbestimmten Geschichtsverlauf, dessen Tatsachen in der Gegenwart nicht nach subjektiven Vorstellungen zu verändern sind und dessen Zukunft nicht vorkalkulierbar ist, so daß jede darüber hinaus angestrebte Identitätsgewinnung ein utopisches Ziel bleiben muß.¹⁶⁸

4.1.7 Konfliktebenen

Die erfolgreiche Pressefotografin Elisabeth kommt über eine Station in London in die Stadt ihrer Kindheit, Klagenfurt, in die sie sich zurückzieht, um Zeit für sich selbst zu haben und ihre innere Orientierungslosigkeit zu ordnen, ihr ein neues Ziel zu geben.

¹⁶⁶ Vgl. Ebda.

¹⁶⁷ Ebda., S. 30

¹⁶⁸ Ebda.

Im Zuge ihrer Erinnerungsarbeit begreift sie „die Fremde als [ihre] Bestimmung“¹⁶⁹ und resümiert, dass sie den richtigen Mann noch nicht getroffen hätte, aber die Möglichkeit bestünde, ihn eines Tages zu treffen.¹⁷⁰ In Branco, den sie zufällig am Flughafen trifft, erkennt sie diesen „Neuen Mann“¹⁷¹.

Für einen „erfüllten Augenblick, am topographischen „Nicht-Ort“ des exterritorialen Flughafens, erfährt sie das Wunder ihrer wahren Selbstverwirklichung, dessen geschichtliche Nichtrealisierbarkeit zwar ihre Geschichtserfahrung bestätigt, ihr aber zugleich eine neue existentielle Orientierungsperspektive eröffnet, die alle potentiellen Zufälle und Verfremdungen des Geschichtsverlaufs miteinschließt. Sie beginnt den Versuch, ihre Individualität nicht wie Trotta *gegen* die Geschichte, nicht wie der Vater *außerhalb* der Geschichte, sondern wie Branco *in* der Geschichte zu verwirklichen, nicht mehr in einer fatalistischen Pendelbewegung dahintreibend, sondern die Unerreichbarkeit des utopischen Ziels anerkennend, „im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ ihre Möglichkeiten zu erweitern, [W4, 276] und so gleichsam in der *Verfremdung selbst heimisch* zu werden.¹⁷²

Elisabeth hat damit ein neues Ziel vor Augen und ihr inneres Gleichgewicht wieder erreicht. Die Trennung von Philippe und der Entschluss, nach Saigon zu gehen erscheinen als logische Konsequenz dieser Erkenntnis.

¹⁶⁹ W2, 416

¹⁷⁰ W2, 449f.

Vgl. Robert Pichl: *Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topografischen Irrtums. A. a. O., S. 452,

¹⁷¹ W2, 450

¹⁷² Ebda., S. 454.

4.2 Der Film „Drei Wege zum See“

Dieses Kapitel widmet sich einer genaueren Analyse von Michael Hanekes Verfilmung. Parallel zur Analyse der literarischen Vorlage konzentriert sich die Untersuchung zuerst auf inhaltliche Gesichtspunkte und im weiteren auf Erzählstruktur und Erzählinstanz des Filmes.

4.2.1 Thema

Der Film thematisiert Schwierigkeiten und Probleme zwischenmenschlicher Beziehungen, insbesondere Liebesbeziehungen zwischen Mann und Frau. In mehreren Rückblenden zeigt er die Protagonistin Elisabeth Matrei mit verschiedenen Männern, mit denen sie im Laufe ihres Lebens Liebesverhältnisse pflegte, die aber alle – aus jeweils unterschiedlichen Gründen – scheiterten. Der Film endet schließlich in der Trennung von ihrem aktuellen Liebhaber. Dem gegenüber steht die Hochzeit von Elisabeths Bruder Robert und Liz.

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt liegt in der Eigenverantwortlichkeit und der beruflichen Emanzipation der Frau. Die Protagonistin wird als erfolgreiche Fotografin dargestellt, die sich hochgearbeitet hat und ihr Leben eigenverantwortlich und ohne Unterstützung von außen lebt.

4.2.2 Inhaltsangabe

Der Film beginnt mit der Ankunft Elisabeths in Klagenfurt. Da sie keinen Flug bekommen hatte, musste sie einen etwa einwöchigen Aufenthalt in London in Kauf nehmen, wo sie zur Hochzeit ihres Bruders war. Sie wird am Bahnhof von ihrem Vater abgeholt, mit dem sie in einem Taxi zu dem elterlichen Haus fährt. Zu Hause angekommen sprechen sie über Roberts Hochzeit. In einer Rückblende ist die Hochzeitstafel zu sehen, wobei durch

den Erzähler darauf hingewiesen wird, dass Elisabeth sich etwas unbehaglich fühlte. Auch ihr derzeitiger Liebhaber Philippe findet Erwähnung.

In dem Gespräch erwähnt Elisabeth ihre Eifersucht gegenüber ihrer Mutter, dass sie selbst gerne Robert als Kind gehabt hätte. Herr Matrei tut dies als Fantasie ab und erwähnt dabei Elisabeths Ehe mit dem Amerikaner Hugh, die nach kurzer Zeit wieder geschieden wurde. Nach dem Gespräch gehen sie schlafen. In einer Rückblende wird Elisabeths Aufenthalt in London, und ihr Unbehagen durch den längeren Aufenthalt dort, näher beleuchtet.

Am nächsten Tag geht Elisabeth mit Herrn Matrei im Wald spazieren. Der Erzähler thematisiert Elisabeths Beweggründe, nach Klagenfurt zu kommen, was sie nur ihres Vaters wegen tut, nicht aufgrund von Heimweh. In einer Rückblende, gestaltet durch die Wiedergabe von Fotos, wird Elisabeths Werdegang erzählt, währenddessen auch Trotta – in einer Szene, in der er mit Elisabeth über deren Tätigkeit diskutiert – erstmals exponiert wird.

Am Morgen des nächsten Tages spaziert Elisabeth wieder, diesmal alleine, im Wald. Eine weitere Rückblende zeigt ihre Begegnung mit einem Journalisten in Paris, der ihr von Trottas Selbstmord berichtet. Als sie dies erfährt, läuft sie davon. Die Off-Stimme erzählt von Elisabeths und Trottas Kennenlernen. In der anschließenden Szene streiten Elisabeth und Trotta über den Sinn von Elisabeths Arbeit. Der Erzähler berichtet dann von ihrer Trennung, nach der sie den Kontakt verloren hatten. Wieder im Wald ist im Off Trottas Stimme zu hören: „Verschaff dir nichts, behalt deinen Namen, nimm dir nichts, nimm dir niemand, es lohnt sich nicht.“ Elisabeth konnte den See nicht erreichen, worüber sie etwas enttäuscht ist. Wieder zu Hause spricht sie mit ihrem Vater abermals über Roberts, sowie seine Hochzeit. Elisabeth realisiert die Ähnlichkeit zwischen ihrem Vater und Trotta.

In einer Rückblende, die durch die Wiederholung des Treffens mit dem Journalisten eingeleitet wird, trifft Elisabeth am Abend jenes Tages auf Manes, mit dem sie dann zwei Jahre zusammenlebt. Ihr erstes privates Auf-

einandertreffen, ihr erster Liebesakt ist filmisch in einer Parallelmontage mit ihrer Liebe zu Trotta eng geführt.

Beim Kaffee mit ihrem Vater sprechen Elisabeth und Herr Matrei über den Grund des Zweiten Weltkrieges. (Hier ist in einer kurzen Szene auch Trotta zu sehen, der über den Genuss der österreichischen Nazis an ihrer Brutalität spricht.) Dann wechseln sie das Thema und sprechen über die Neuigkeiten in der Nachbarschaft.

Einige Tage später gehen Herr Matrei und Elisabeth am See schwimmen. Am Heimweg will Elisabeth in einer Trafik Ansichtskarten kaufen, wobei sie auf eine ehemalige Schulkollegin trifft, die ihr vom Tod ihres Mannes erzählt. Elisabeth verlässt darauf fluchtartig das Geschäft. Auf ihrem Heimweg sind in einer filmischen Montage nochmals Hugh, Manes und Trotta zu sehen. In der Nacht ruft Elisabeth Philippe an und bittet ihn um ein Telegramm, in dem er ihr mitteilen solle, dass sie wegen dringender Arbeiten nach Paris zurück müsse.

Dieses Telegramm kommt auch am nächsten Morgen, woraufhin Elisabeth ihre Koffer packt, Herr Matrei ihr noch etwas Geld gibt und sie am folgenden Morgen zum Bahnhof bringt.

Am Wiener Flughafen trifft sie auf Trottas Vetter, der ihr, nach einem Gespräch, bevor sie abfliegt einen Zettel in die Manteltasche steckt. Erst in Paris angekommen liest sie diesen: „Ich liebe Sie. Ich habe Sie immer geliebt.“ Philippe holt sie vom Flughafen ab. Im Taxi teilt er ihr mit, dass er Lou, da sie ein Kind von ihm erwarte, heiraten werde. Elisabeth reagiert daraufhin sehr ruhig. In ihrer Wohnung sieht sie ihre Post durch, in der sich ein Telegramm befindet, in dem sie gebeten wird, als Kriegsphotografin nach Vietnam zu kommen. Philippe protestiert dagegen, doch Elisabeth hat ihre Entscheidung zu fahren bereits getroffen. Sie schickt Philippe nach Hause und geht dann ins Bett. Die Erzählstimme reflektiert – im Gegensatz zur Erzählung hier erst zum Ende – Beziehungen zu Männern und kommt zu

dem Schluss, dass der Mann, der von einer ausschließlichen Bedeutung für Elisabeth wäre, noch nicht aufgetaucht sei.

4.2.3 Personeninventar

Zu den einzelnen handelnden Personen sollen hier Biografien – soweit sie aus dem Film, unter Zuhilfenahme des Drehbuchs, zu erschließen sind – und Charakterisierungen dargestellt werden.

4.2.3.1 Elisabeth

Elisabeth ist die Protagonistin des Films. 1920 geboren¹⁷³, wuchs sie in Klagenfurt auf. Sie war damit zur Zeit des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich, 1938, achtzehn Jahre alt und erlebte den Zweiten Weltkrieg als Erwachsene. Nach ihrer Schulausbildung, vermutlich ein Gymnasium, das sie mit der Matura abschloss¹⁷⁴, ging sie – anders als in der Erzählung – 1938 nach Wien, wo sie arbeitete und zahlreiche Leute kennen lernte. Auf einer Reise, auf der sie für einen erkrankten Fotografen einsprang, kam sie zur Fotografie. Der deutsche Fotograf Willy Flecker nahm sie in den vierziger Jahren mit nach Paris, wo sie Assistentin, Schülerin und Sekretärin des Fotografen Duvalier wurde, mit dem sie zahlreiche Länder bereiste und durch den sie Persönlichkeiten aus Kunst, Wissenschaft und Politik kennenlernte.

Etwa 1950 lernt sie Trotta kennen, mit dem sie bis zur Trennung 1960 in Beziehung lebt¹⁷⁵. Im Jahr 1963 heiratet sie in New York Hugh, von dem sie sich aber im selben Jahr wieder scheiden lässt. Elisabeth selbst bezeichnet

¹⁷³ Das Drehbuch zum Film datiert die Handlung in Klagenfurt mit 1970. In Einstellung 26 lautet der Text des Erzählers „Wenn dieses Jahr um war, noch im Winter, würde Elisabeth 50 Jahre alt sein.“ (Siehe FP, E 26) Daraus ergibt das Geburtsjahr 1920, sowie ein Alter von 49 Jahren zum Zeitpunkt der Handlung.

¹⁷⁴ Die Vermutung wird dadurch gestärkt, dass der Erzähler in Einstellung 73 erwähnt, sie hätte hie und da daran gedacht, an die Universität zu gehen. (Vgl. FP, E 73)

¹⁷⁵ Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Daten, die im Drehbuch zum Film angegeben sind.

Vgl. Haneke, Michael: Drei Wege zum See. A. a. O.

diese Ehe als "komisch"¹⁷⁶. 1964, nachdem sie von Trotts Tod erfahren hat, lernt sie Manes kennen, mit dem sie zwei Jahre lang eine Beziehung führt. Wann sie Philippe, ihren zur Zeit der Vordergrundhandlung aktuellen Liebhaber, kennengelernt hat, geht aus dem Film nicht hervor. Mit keinem der Männer hatte sie je eine dauerhafte Beziehung.

Elisabeth ist eine selbstbewusste Frau, die aber dennoch sehr ruhig, fast introvertiert wirkt. Sie erscheint, da sie selbst in einem eher männlichen Beruf tätig ist¹⁷⁷, als modern und emanzipiert. Sie ist nirgends sesshaft, nirgends zu Hause. Weder erkennt sie Klagenfurt als Heimat¹⁷⁸, noch Paris, wo sie 1970 lebt.

4.2.3.2 Herr Matri

Herr Matri ist ein besorgter und liebevoller Vater, dessen wichtigstes Ziel im Leben das Wohlergehen seiner Kinder Elisabeth und Robert ist. Den von Elisabeth geäußerten Problem, etwa ihrer Beziehung zu Robert¹⁷⁹, begegnet er aber mit Unverständnis.

Er ist ein sehr ruhiger und gebildeter Mensch, gleichzeitig ein Nörgler, der den Glauben an die Gegenwart und die Zukunft verloren hat. Er scheint als jemand, der noch in der Zeit der K.u.K.-Monarchie in den Beamtendienst eingetreten ist, in der Gegenwart deplatziert zu sein.¹⁸⁰

Er verreist nicht gerne, weshalb er auch nicht zu Roberts Hochzeit nach London gekommen ist. Er kann auch nicht nachvollziehen, weshalb Robert und Liz auf Hochzeitsreise nach Marokko anstatt nach Klagenfurt gefahren

¹⁷⁶ E 41

¹⁷⁷ Vgl. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Frauen als Opfer – Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. A. a. O., S. 85.

¹⁷⁸ Der Erzähler in E 70: „Daheim war sie nicht in diesem Wald. Sie musste immer wieder neu anfangen, weil sie kein Heimweh kannte, und es nie Heimweh war, dass sie nach Hause kommen ließ. Nichts hatte sich je verklärt, sondern sie kam zurück, ihres Vaters wegen.“ (Vgl. FP, E 70)

¹⁷⁹ FP, E 33, 35, 40

¹⁸⁰ Herr Matri meint in E 162: „Ich hab nie gewusst, wie ich in diese Zeit geraten bin, ein Beamter, in Zeiten, in denen es keine Beamten mehr gibt, wenigstens nicht, was ich darunter verstehe.“ (Vgl. FP, E 162)

sind. Er selbst war mit seiner Frau nach der Hochzeit über den Loiblpass nach Bled gewandert.

Die Rolle wird in Hanekes Verfilmung von Guido Wieland, einem österreichischen Kammerschauspieler, geboren 1906, gespielt. Wieland war als ähnlicher Charakter in der ORF-Serie „Die Familie Leitner“, wo er den Onkel spielte, zumindest dem österreichischen Fernsehpublikum wohlbekannt.¹⁸¹ Der Schauspieler verkörperte in mehreren Filmen ähnliche Rollen und brachte schon skizzenhaft den Typus des Charakters in den Film mit ein.¹⁸²

4.2.3.3 Franz Joseph Trotta

Franz Joseph Trotta ist ein Nachkomme in einer Nebenlinie von Hauptmann Joseph Trotta von Sipolje, dem Helden aus der Schlacht von Solferino (der in Joseph Roths Roman *Radetzkmarsch*¹⁸³ zu Ehren kommt, da er dem Kaiser das Leben gerettet hatte). Er erscheint als sehr gebildeter Mensch, der die Geschehnisse in der Gesellschaft sehr genau reflektiert und die Arbeitsweise der Medien nüchtern kritisiert.

¹⁸¹ Quelle der Angaben zu Guido Wieland: AEIOU – Das Kulturinformationssystem des bm:bwk. Online: <http://www.aeiou.at>, 22. April 2002.

¹⁸² Vgl. Michael Haneke im Interview mit Stefan Grisseemann und Michael Omasta: „Ich würde den Bachmann-Film, in dem er [Guido Wieland] eine größere Rolle spielt, da mit einrechnen. In diesen drei Filmen [*Drei Wege zum See*, *Lemminge* und *Wer war Edgar Allen?*] ist Wieland ein Repräsentant des alten Österreich, des Beamtentums, des großösterreichischen-Joseph-Rothschen Denkens, der mit der neuen Entwicklung nicht mehr zurechtkommt. Ich wollte da nicht moralisieren. Wenn man heute Filme über Österreich macht, kann man nicht so tun, als gäbe es diese Tradition nicht.“ Grisseemann, Stefan, Michael Omasta: Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur. A. a. O., S. 207 f.

¹⁸³ Vgl. Roth, Joseph: *Radetzkmarsch*. In: Ders.: Werke. Hrsg. u. m. einem Nachwort v. Fritz Hackert u. Klaus Westermann. Bd. 5. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989-1991, S. 137-455.

Roth, Joseph: *Die Kapuzinergruft*. In: Ders.: Werke. Hrsg. u. m. einem Nachwort v. Fritz Hackert u. Klaus Westermann. Bd. 6. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989-1991, S. 225-346.

Trotta bezeichnet sich selbst als „Exilierter“, der weder in dieser Zeit, noch in dieser Welt ein zu Hause finden kann.¹⁸⁴ Daran zerbricht er schließlich auch, als er zu Beginn der sechziger Jahre in Wien Selbstmord begeht.

4.2.3.4 Weitere Personen

Die anderen Personen des Films bleiben vergleichsweise „unterbelichtet“. Sie werden daher hier nur mit einer Kurzcharakterisierung versehen:

Robert, Elisabeths Bruder, ist, da 16 Jahre jünger als Elisabeth, 34 Jahre alt. Die Meinung seiner Schwester ist ihm sehr wichtig, dass er sogar bei der Wahl seiner Partnerin die Ansicht seiner Schwester einholt.

Manes ist ein charmanter Frauenheld¹⁸⁵. Bei Elisabeth ist es aber weniger sein Charme, der sie für ihn gewinnt, als vielmehr die Tatsache, dass er aus Zlotograd in Galizien stammt.

Hugh, Elisabeths einziger Ehemann, ist charakterlich aus dem filmischen Kontext nicht zu erfassen. Er wird nur in drei Einstellungen¹⁸⁶ sichtbar und wird in einem Gespräch zwischen Elisabeth und Herrn Matrei erwähnt¹⁸⁷.

Philippe ist 28 Jahre alt, damit 22 Jahre jünger als Elisabeth. Er liebt Elisabeth und ist besorgt um sie, führt aber selbst ein eher unbeschwertes Leben. Da eine andere Frau ein Kind von ihm erwartet, beschließt er schließlich, diese Frau zu heiraten, und sich der Verantwortung, die ihr Vater von ihm verlangt, zu stellen.

¹⁸⁴ Vgl. Trotta: „Ich habe herausgefunden, dass ich nirgends mehr hingehöre. Es kommt einem das Herz und ein Geist abhanden und es verblutet nun etwas in mir. Ich weiß aber nicht, was es ist.“ (E 121), sowie E 110: Elisabeth: Ich kann nicht mit jemanden leben und reden, der sich bloß in diese Zeit verirrt hat und nicht in ihr lebt.“ – Trotta: „Ich lebe überhaupt nicht. Ich habe nie gewusst, was das ist, Leben.“ (Vgl. FP, E 110, E 121)

¹⁸⁵ Vgl. E 132: Maurice: Tout le monde s’y laisse prendre avec lui. (Vgl. FP, E 132)

¹⁸⁶ FP, E 42, E 193, E 196

¹⁸⁷ FP, E 40 f.

Branco, der Vetter von Franz Joseph Troтта, bleibt im Film im Gegensatz zur Erzählung ohne Namen. Um einer möglichen Verwirrung durch eine unterschiedliche Namensgebung vorzubeugen, wird er hier dennoch als „Branco“ bezeichnet.

Branco wird als ruhiger, zurückhaltender Charakter präsentiert, dem es schwer fällt, Elisabeth seine Liebe zu gestehen. Anders als sein Vetter ist er in Jugoslawien geblieben, wo er in Ljubljana lebt. Elisabeths Frage, ob es denn das „zu Hause“ Sipolje noch gebe, beantwortet er mit: „Sipolje. Nein, Sipolje gibt es nicht mehr.“¹⁸⁸ Das zeigt, dass er sich im Gegensatz zu seinem Vetter mit den geänderten politischen Verhältnissen in seiner „Heimat“ abgefunden hat.

4.2.4 Sequenzanalyse

Um bei der vergleichenden Analyse einen besseren Überblick über den Aufbau der filmischen Handlung zu haben, wurde die einzelnen Einstellungen zu Sequenzen gruppiert. Es sind dies – analog zur Untersuchung der Erzählung – kleinere, thematisch abgeschlossene Abschnitte.

Sq	TC	Dauer	Einst.	Ort, Zeit	Inhalt
1	0:00:00	0:00:40	E1	Tag	Titelsequenz
2	0:00:40	0:01:03	E2-E4	Tag, 1970	Anreise
3	0:01:43	0:01:55	E5-E8	K, 1970, Tag	Ankunft in Klagenfurt
4	0:03:38	0:00:25	E9-E10	K, 1970, Tag	Fahrt vom Bahnhof zum Matri-Haus
5	0:04:03	0:00:05	E11	L, 1970, Tag	London Hotel, Mann im Badezimmer
6	0:04:08	0:00:39	E12-E13	K, 1970, Tag	Fahrt vom Bahnhof zum Matri-Haus
7	0:04:47	0:00:17	E14	L, 1970, Tag	Flughafen, Ticketschalter
8	0:05:04	0:01:26	E15-E18	K, 1970, Tag	Ankunft im Matri-Haus
9	0:06:30	0:00:30	E19-E21	L, 1970, Tag	Hochzeit von Robert und Liz
10	0:07:00	0:01:50	E22-E23	K, 1970, Tag	Elisabeth ist angekommen, sie und Herr Matri trinken Kaffee
11	0:08:50	0:00:45	E24-E25	P, 1970, Tag	Elisabeth und Philippe verabschieden sich
12	0:09:35	0:01:41	E26-29	K, 1970, Nacht	Elisabeth packt ihre Sachen aus,

¹⁸⁸ FP, E 221 – E 224

					denkt an Altersunterschied
13	0:11:16	0:00:45	E30	L, 1970, Tag	Hochzeit von Robert und Liz
14	0:12:01	0:04:10	E31-E38	K, 1970, Nacht	Elisabeth zeigt Herrn Matrei die Hochzeitsfotos, sie reden über Robert
15	0:16:11	0:00:12	E39	K, 1952, Tag	Elisabeth und Robert in einem Café
16	0:16:23	0:00:33	E40-E41	K, 1970, Nacht	Fortsetzung von Sq 14
17	0:16:56	0:00:24	E42	NY, 1963, Tag	Hugh hat seinen ersten Vertrag erhalten
18	0:17:20	0:01:19	E43-E44	K, 1970, Nacht	Fortsetzung von Sq 16, sie gehen schlafen
19	0:18:39	0:01:29	E45-E52	L, 1970, Tag	Elisabeth und Liz sind einkaufen
20	0:20:08	0:00:23	E53	K, 1970, Nacht	Elisabeth fährt aus dem Schlaf hoch
21	0:20:31	0:02:29	E54-E66	L, 1970, Tag+Nacht	Elisabeth wartet in London auf ihren Flug nach Wien
22	0:23:00	0:02:08	E67-E70	K, 1970, Tag	Elisabeth spaziert mit Herrn Matrei im Wald
23	0:25:08	0:03:38	E71-E91		Elisabeths Vergangenheit wird erzählt, Trotta eingeführt
24	0:28:46	0:00:55	E92-E94	K, 1970, Tag	Elisabeth spaziert im Wald und stolpert an der Baustelle
25	0:29:41	0:00:24	E95	P, 1964, Tag	Elisabeth läuft vom Gespräch mit dem Journalisten weg
26	0:30:05	0:00:04	E96	K, 1970, Tag	Fortsetzung von Sq 24, Elisabeth richtet sich wieder auf
27	0:30:09	0:00:13	E97	P, 1964, Tag	Elisabeth und der Journalist im Café
28	0:30:22	0:00:41	E98	P, 1955, Nacht	Elisabeth und Trotta im Bett
29	0:31:03	0:01:08	E99-E104	P, 1964, Tag	Der Journalist erzählt Elisabeth vom Selbstmord Trottas
30	0:32:11	0:00:18	E105	P, 1950, Tag	Trotta
31	0:32:29	0:00:59	E106-E107	P, 1964, Tag	Fortsetzung von Sq 29, Elisabeth läuft davon
32	0:33:28	0:00:39	E108	K, 1970, Tag	Elisabeth im Wald
33	0:34:07	0:04:54	E109-E111	P, 1960, Tag	Elisabeth und Trotta streiten über Kriegsberichterstattung
34	0:39:01	0:01:12	E112-E113	K, 1970, Tag	Elisabeth im Wald
35	0:40:13	0:01:31	E114-E119	K, 1970, Nacht	Elisabeth und Herr Matrei unterhalten sich über die Reise von Robert und Liz
36	0:41:44	0:00:20	E120	K, 1954, Tag	Herr Matrei schimpft, weil Robert die Kommunisten gewählt hat
37	0:42:04	0:01:25	E121-E122	K, 1970, Tag	Elisabeth und Herr Matrei beim Zeitungslesen, der Erzähler spricht die Zukunftslosigkeit an
38	0:43:29	0:01:54	E123-E126	K, 1970, Tag	Elisabeth im Wald
39	0:45:23	0:00:18	E127-E128	P, 1964, Tag	Elisabeth nach dem Gespräch mit dem Journalisten, dann an der Baustelle
40	0:45:41	0:02:01	E129-130	P, 1964, Nacht	Elisabeth wird von ihren Freunden angerufen und zum Fortgehen überredet
41	0:47:42	0:00:33	E131	P, 1960, Tag	Elisabeth mit Trotta vor einer Bou-

					tique beim Kleiderkaufen
42	0:48:15	0:02:16	E132-E145	P, 1964, Nacht	Elisabeths Freunde kommen, sie lernt Manes kennen, dann beim Essen
43	0:50:31	0:00:28	E146	P, 1950, Tag	Trotta sagt, dass er nirgends mehr hingehört
44	0:50:59	0:02:19	E147-E156	P, 1964, Nacht	Elisabeth in ihrer Wohnung, Manes kommt, Parallelmontage Manes/Trotta
45	0:53:18	0:00:25	E157	K, 1970, Tag	Elisabeth an der Bausstelle
46	0:53:43	0:02:23	E158-E160	K, 1970, Tag	Elisabeth und Herr Matrei in der Stube, Gespräch über die Monarchie
47	0:56:06	0:00:22	E161	K, 1954, Tag	Elisabeth, Robert und Herr Matrei im Garten, Gespräch über Kommunisten
48	0:56:28	0:00:50	E162	K, 1970, Tag	Fortsetzung von Sq 46
49	0:57:18	0:01:18	E163	P, 1952, Tag	Trotta und Elisabeth in einer Metrostation, Gespräch über Deutsche und Österreicher im 3. Reich
50	0:58:36	0:03:26	E164-E167	K, 1970, Tag	Fortsetzung von Sq 48, Gespräch über Menschen in der Nachbarschaft, Anruf von Philippe
51	1:02:02	0:00:17	E168	K, 1952, Tag	Elisabeth und Robert in einem Café, Gespräch über Herrn Matrei
52	1:02:19	0:00:47	E169	K, 1970, Tag	Fortsetzung von Sq 50
53	1:03:06	0:00:48	E170-173	K, 1970, Nacht	Bilder aus der Nachbarschaft
54	1:03:54	0:02:13	E174-180	K, 1970, Tag	Elisabeth und Herr Matrei beim Schwimmen am Wörthersee
55	1:06:07	0:02:06	E181-191	K, 1970, Tag	Elisabeth geht in die Trafik, trifft dort ehemalige Schulkollegin
56	1:08:13	0:01:24	E192-E198		Montage von Bildern der Männer in Elisabeths Leben
57	1:09:37	0:00:56	E199	K, 1970, Nacht	Elisabeth bittet Philippe am Telefon ihr ein Telegramm zu schicken
58	1:10:33	0:02:25	E200-E207	K, 1970, Tag+Nacht	Elisabeth berichtet Herrn Matrei, dass sie fahren muss und bereitet sich auf die Abreise vor
59	1:12:58	0:02:57	E208-E213	K, 1970, Tag	Elisabeth und Herr Matrei am Bahnhof, Abreise
60	1:15:55	0:07:59	E214-E234	W, 1970, Tag	Elisabeth trifft am Flughafen auf Branco
61	1:23:54	0:01:46	E235-E240	P, 1970, Nacht	Elisabeth kommt in Paris an, liest den Zettel von Branco und wird von Philippe abgeholt
62	1:25:40	0:03:17	E241-E249	P, 1970, Nacht	Elisabeth und Philippe im Taxi, er erzählt ihr von Lous Schwangerschaft
63	1:28:57	0:05:27	E250-E252	P, 1970, Nacht	Philippe ist in Elisabeths Wohnung, sie zeigt ihm das Telegramm, schickt in weg und geht ins Bett
64	1:34:24	0:01:43	E253	Nacht	Abspann
	1:36:07				

4.2.5 Erzählinstanz

Der Film führt von Beginn an einen Erzähler ein, der fast wortgleich sowohl das der Erzählung voranstehende Motto, als auch den Schluss der Erzählung übernimmt:

Sie schlief ein, schon am Schlafrand getroffen von einem Traum und griff sich an den Kopf und an ihr Herz, weil sie nicht wusste, woher das viele Blut kam. Sie dachte trotzdem noch, es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen, es kann mir etwas geschehen, aber es muss mir nichts geschehen.¹⁸⁹

Auch zwischendurch schaltet sich der Erzähler immer wieder – mit aus der Erzählung übernommenen und adaptierten Textstellen – erklärend und ergänzend ein. Er ist ganz nah an der Protagonistin Elisabeth und verbalisiert oft ihre Gedanken und Gefühle.

Auch wenn [...] im Film eine Männerstimme aus dem Off spricht, kommt sie doch aus dem Kopf der Frau: Ihre subjektive Sehweise strukturiert Text und Film. Alles geschieht in Bezug auf sie, die Kamera paßt sich ihrem Blick an, agiert – bis auf eine Ausnahme – nur in ihrer Gegenwart.¹⁹⁰

Diese Ausnahme findet sich gleich zu Beginn des Films: Am Bahnhof wartet Herr Matrei nervös auf die Ankunft des Zuges und fragt den Bahnbeamten nach der Ankunftszeit. Erst in der nächsten Einstellung ist Elisabeth im fahrenden Zug zu sehen. Danach setzt die Erzählstimme aus dem Off wieder ein.

Von da an bleibt die Kamera stets in Gegenwart von Elisabeth. In einigen Fällen nähert sich der Blickwinkel der Kamera auch ihrem an, wird beinahe subjektiv. Etwa gleich zu Beginn: Elisabeth und Herr Matrei sitzen, auf dem Weg vom Klagenfurter Bahnhof zu ihrem Haus im Laubenweg, im Taxi und unterhalten sich. Elisabeth sieht aus dem Fenster (E 9). In der nächsten Einstellung, E 10, ist der Lindwurm aus der Perspektive einer Person in einem vorbeifahrenden Auto, wie etwa jener Elisabeths im Taxi, zu sehen.

¹⁸⁹ Vgl. FP, E 251 f., sowie W2, 486.

¹⁹⁰ Birgit Flos: Ortsbeschreibungen. A. a. O., S. 165.

Sowohl der Erzähler, als auch die Kamera wechseln an einigen Stellen aber auch für kurze Momente in die Perspektive einer anderen Person, wie etwa, in E 32, in jene von Herrn Matrei. In dieser Einstellung korrelieren die Perspektiven der Kamera und des Erzählers sogar miteinander: In einer Großaufnahme sind Fotos der Hochzeit von Robert und Liz in den Händen von Herrn Matrei zu sehen, der sie durchblättert. Der Kamerablick auf die Fotos entspricht in etwa dem Blick von Herrn Matrei selbst, ist seiner subjektiven Sichtweise also angenähert. Aus dem Off ist der Erzähler zu hören:

[...] denn diese kurze Ehe mit diesem Amerikaner, von der sie erst berichtete, als sie schon knapp vor der Trennung stand, war für ihn entweder in Vergessenheit geraten, oder er hatte sie nie ernst genommen. Amerikaner ließen sich seiner Ansicht nach ja trauen und scheiden wie nichts, und da war es kein Wunder, dass Elisabeth so rasch wieder nicht verheiratet war.¹⁹¹

Der Erzähler berichtet hier aus der Innenperspektive von Herrn Matrei, während die Kamera, analog dazu, seine Sichtweise imitiert. An der Textstelle „[...] war für ihn entweder in Vergessenheit geraten [...]“ löst sich die Kamera aber wieder aus der subjektiven Sichtweise und findet durch eine Fahrt von Herrn Matrei weg, kombiniert mit einem vertikalen Schwenk, durch den Elisabeth wieder ins Blickfeld kommt, in eine, von den Figuren gelöste Perspektive zurück.

Subjektive Kameraperspektiven und ein von Elisabeths Sichtweise abgekoppelter Erzähler treten auch getrennt voneinander auf. In E229 sitzt Elisabeth, nachdem Trotts Vetter zu seinem Flugsteig gegangen ist, in einer halbnahen Einstellung mit dem Rücken zur Kamera vor dem Fenster zum Rollfeld des Flughafens und sieht hinaus. Die Kamera befindet sich etwa in Augenhöhe einer aufrecht stehenden Person. Die Kamera nähert sich ihr in einer Fahrt, bis sie dicht hinter ihr zum Stehen kommt und Elisabeth in einer Nahaufnahme zeigt. Elisabeth dreht sich um, als würde sie die Kamera im Rücken „spüren“ und steht auf. In der nächsten Einstellung, E 230, stehen Trotts Vetter und Elisabeth voreinander. Die Kamera hat also die subjektive Sichtweise von Trotts Vetter übernommen, der sich Elisabeth ge-

¹⁹¹ FP, E 32

nähert hat. Auf der Tonebene sind während der ganzen Einstellung nur die Flughafengeräusche zu hören.

Ein Beispiel für die Umsetzung einer Innenperspektive einer anderen Figur als Elisabeth, in diesem Fall Philippe, auf der Erzählerebene, ohne einer Entsprechung auf Kameraebene, bieten die Einstellungen 243 bis 245: In E 243 ist eine Straße zu sehen, auf der ein Taxi, jenes in dem Elisabeth und Philippe sitzen, vorbeifährt. Die Kamera begleitet das Auto mit einem Schwenk. In E 244 sind Elisabeth und Philippe in einer nahen Kameraeinstellung, nebeneinander sitzend am Rücksitz des Taxis, zu sehen. E 245 zeigt das Auto wieder von außen, wie es gerade vor einer roten Ampel steht. Auf der Tonebene ist der Erzähler aus dem Off zu hören:

Da wieder keine Antwort kam, fand er es bedenklich, und so fing er wenigstens an, von dem Film zu reden, denn er hatte doch den Wunsch, darüber zu reden, dass seine erste Assistenz bei Luc jetzt doch geklappt hatte und schließlich ließ er sich nicht alles von einer Laune Elisabeths kaputt machen. Aber als er so ziemlich alle Neuigkeiten bis ins Detail erzählt hatte, sagte er wieder:¹⁹²

Anschließend setzt der Dialog zwischen den beiden wieder ein. Der Erzähler referiert in diesem Ausschnitt die personale Sichtweise Philippes. Da es sich hier um seine Emotionen handelt, ist klar, dass der Erzähler aus Philippes personaler Sichtweise erzählt.

Die Montage der einzelnen Einstellungen und Sequenzen, also der nach Rother dritte Bestandteil der filmischen Narration¹⁹³, übernimmt in *Drei Wege zum See (F)* zum Teil ebenfalls eine subjektivierende Funktion. Die Schnitte zwischen der vordergründigen Gegenwartshandlung in Klagenfurt und den schlaglichtartigen, assoziativ ausgelösten Erinnerungen Elisabeths, filmisch umgesetzt in „Jump-Cuts“¹⁹⁴, widerspiegeln Assoziationen in der Gedankenwelt Elisabeths.

¹⁹² FP, E 243 – E 245

¹⁹³ Vgl. Kapitel 3.3.3

¹⁹⁴ Jump Cut bezeichnet einen Schnitt, bei dem die natürliche Bewegung unterbrochen wird und die räumlich-zeitliche Kontinuität nicht gewahrt scheint.

Vgl. Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Mit Grafiken von Da-

Wenn Elisabeth etwa auf ihrem Spaziergang über einen Stein stolpert, setzt der plötzliche Schnitt auf eine subjektive Erinnerung diese Bewegung (an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit) fort – Elisabeth stolpert über eine Randsteinkante in Paris, nachdem man ihr von Trotts Selbstmord erzählt hat.¹⁹⁵

Diese Funktion übernimmt aber nur ein Teil der im Film vorkommenden Schnitte, vor allem jene, die verschiedene Sequenzen voneinander trennen. Jene Schnitte, die einzig verschiedene Einstellungen begrenzen und verbinden, sind großteils als „unsichtbarer Schnitt“, oder „*découpage classique*“, verwirklicht¹⁹⁶, grenzen sich also durch ihre Unauffälligkeit von den erzähltechnisch bedeutungsvollen Schnitten ab.

4.2.6 Struktur der filmischen Narration

Syd Field definiert ein "Paradigma" einer dramatischen Struktur, das für jedes Drehbuch anwendbar sei¹⁹⁷, als eine lineare Abfolge von Exposition (1. Akt), Konfrontation (2. Akt) und Ende (3. Akt). Erster und dritter Akt nehmen jeweils etwa ein Viertel des Filmes ein, der zweite Akt etwa die Hälfte. In der Exposition (oder „*setup*“) werden die Geschichte und die Personen etabliert. Am Ende dieses Aktes gibt es einen *Plot Point*, „ein Vorfall oder ein Ereignis, das in die Geschichte eingreift und sie in eine andere Richtung lenkt.“¹⁹⁸ Ein zweiter *Plot Point* befindet sich auch am Ende des zweiten Aktes. Der dritte Akt bringt schließlich die Auflösung der Geschichte.

vid Lindroth. Deutsche Fassung hrsg. v. Hans-Michael Bock. Übersetzt v. Brigitte Westemeier und Robert Wohlleben. Überarb. U. erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, 92.-96. Tsd., 1998, S. 219.

Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 164f.

¹⁹⁵ Horwath, Alexander: Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. A. a. O., S. 21. Vgl. FP E 94 – E 96

¹⁹⁶ Der „unsichtbare Schnitt“ oder „*découpage classique*“ meint die in den dreißiger und vierziger Jahren in den USA entwickelte konventionelle Art der filmischen Erzählweise, bei der der Zuseher einen Schnitt möglichst nicht bewusst als solchen wahrnehmen soll.

Vgl. Monaco, James: Film verstehen. A. a. O., 218 f. u. 548.

Hieckethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. A. a. O., S. 141 ff.

¹⁹⁷ Vgl. Syd Field u.a.: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. München: Econ, 2001, S. 11 ff.

¹⁹⁸ Ebda., S. 12f.

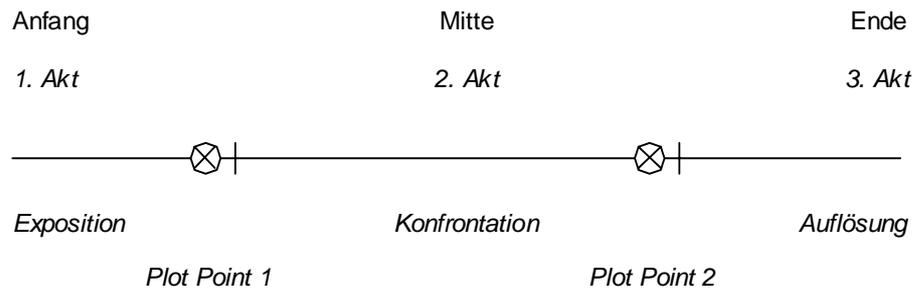


Abb. 4. Das Grundmuster der dramatischen Struktur eines Drehbuchs (nach Syd Field)¹⁹⁹

Field gibt für die einzelnen Bestandteile dieser Struktur sehr starre Einheiten und Positionen an, etwa, dass bei einem Drehbuch mit 120 Seiten (was etwa 120 Minuten Film entsprächen) der Plot Point 1 auf den Seiten 25 bis 27 zu stehen hätte. Diese sehr genaue Struktur mag zwar in kommerziellen Hollywood-Produktionen ihre Richtigkeit und Sinnhaftigkeit besitzen, erscheint aber für den europäischen, nicht kommerziell produzierten Film, wenn auch in ihren grundsätzlichen Elementen vorhanden, nicht direkt anwendbar. So folgt die folgende Analyse zwar dem grundlegenden Paradigma der Struktur, nicht aber den sehr eng ausgelegten zeitlichen Vorgaben.

4.2.6.1 1. Akt: Exposition

Der erste Akt (E 1-96, Sq 1-26) nimmt etwa 30 Minuten, das ist nicht ganz ein Drittel (31,4 %), des Films ein. In ihm werden die Hauptfiguren Elisabeth, Herr Matrei und Trotta, sowie Robert, Liz, Hugh und Philippe exponiert.

Zu Beginn übernimmt der Film, vom Erzähler gesprochen, das Motto der Erzählung: „Auf der Wanderkarte für das Kreuzbergl-Gebiet, herausgegeben vom Fremdenverkehrsamt Klagenfurt, Auflage 1968, sind zehn Wege eingetragen. Von diesen Wegen führen drei Wege zum See, der Höhenweg 1 und die Wege 7 und 8. Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topogra-

¹⁹⁹ Ebda., S. 12.

fischen, da der Autor dieser Wanderkarte Glauben schenkte.²⁰⁰ Zu sehen ist währenddessen eine Wasseroberfläche, auf der sich – wahrscheinlich die untergehende – Sonne spiegelt.

Herr Matrei ist die erste Person, die im Film zu sehen ist. Unsicher wartet er nervös auf dem Bahnhof Klagenfurt auf die Ankunft des Zuges. Durch das Bahnsteigschild „Klagenfurt Hauptbahnhof“ ist der Ort eindeutig definiert. Dann ist Elisabeth im Zugabteil zu sehen. Der Erzähler nennt den Namen von Herrn Matrei und spricht von „seine[r] Tochter“²⁰¹, der tatsächliche Name von Elisabeth fällt erst später²⁰², wiederum vom Erzähler ausgesprochen.

In E 9 spricht Herr Matrei erstmals Elisabeths Reise an, die nicht wie geplant verlaufen zu sein scheint. In E 14 wird auch der Grund verraten: Elisabeth hatte kein früheres Ticket erhalten, da in der Hochsaison – Mitte Juli – alle Plätze ausgebucht waren. Der Mann am Flugkarten-Schalter spricht Englisch, womit die Annahme nahe liegt, es handle sich um London, was auch in E 22, als Elisabeth beim Kaffeetrinken Bezug auf das Teetrinken in London nimmt, bestätigt wird. In der selben Einstellung wird im Gespräch auch klar, dass Elisabeth der Hochzeit ihres Bruders wegen in London war.

In E 24 f. wird Philippe und seine Beziehung zu Elisabeth bei deren Abreise aus Paris exponiert. Im Text des Erzählers in E 26 ff. wird auch das Alter von Elisabeth, Robert, Liz und Philippe genannt.

In Zusammenhang mit Roberts Hochzeit erwähnt die Erzählstimme, dass auch Elisabeth bereits geheiratet hatte (einen Amerikaner), allerdings wieder getrennt ist. In einem Gespräch zwischen Herrn Matrei und Elisabeth erzählt sie von ihren mütterlichen Gefühlen Robert gegenüber.

In den Sequenzen 19 und 21 (E 45-52, 54-66) wird nochmals genauer auf die Hochzeit von Robert und Liz, sowie auf Elisabeths Aufenthalt in London

²⁰⁰ Vgl. FP, E 1

²⁰¹ FP, E 5f.

²⁰² FP, E 26

eingegangen. Sq 23 erzählt von Elisabeths Werdegang, während dessen auch Trotta eingeführt wird. Der erste Akt wird mit Sq 26, E 96 beschlossen, als Elisabeth im Wald gestolpert ist und sich, nach einem Jump Cut, in dem sie in Paris zu sehen ist, wieder aufrichtet.

4.2.6.2 Plot Point 1

Der erste Plot Point zum Schluss des ersten Aktes ist mit dem ersten Auftreten Trottas anzugeben²⁰³. Dieses Ereignis greift insofern in die Geschichte ein und lenkt sie in eine andere Richtung, als von nun an Trotta als eine der Hauptpersonen des Films ins Spiel kommt. Die folgenden Szenen des Films basieren auf der Beziehung zwischen Trotta und Elisabeth, die zum Ausgangspunkt aller folgenden Handlungen wird, und die für das Verständnis des Films grundlegend ist.

Elisabeth und Trotta sind in dieser Einstellung in einer Streitsituation zu sehen, in der Trotta ihre fotografische Arbeit in Frage stellt. Diese Art der Diskussion kehrt in mehreren Szenen des Films, in denen die beiden zu sehen sind, wieder.

Der Konflikt, die Konfrontation des zweiten Aktes, wird mit dieser Szene eingeleitet. Das Interesse daran, wer Trotta ist und welche Rolle er in Elisabeths Leben spielt, wird geweckt. Der Weg in die Konfrontation und in den Höhepunkt des Films ist damit geebnet.

4.2.6.3 2. Akt: Konfrontation

Am Beginn des zweiten Aktes steht Elisabeths Treffen mit dem Journalisten, der ihr von Trottas Selbstmord berichtet. Elisabeths stark emotionale Reaktion wird im Anschluss vom Erzähler erklärt, der auf die Bedeutung Trottas für sie, und den Einfluss, den er auf sie ausübte, hinweist.

²⁰³ FP, E 77

Die anschließende Sequenz ist eine der zentralen innerhalb des Filmes. Trotta und Elisabeth streiten in ihr über Sinn und Moral der Fotografie und Kriegsberichterstattung. Elisabeth argumentiert, „dass die Menschen sehen müssen, was dort passiert, [...] dass sie zur Vernunft gebracht werden müssen.“²⁰⁴ Trotta erwidert darauf: „Wach sind doch nur diejenigen, die es sich auch ohne euch vorstellen können. Oder glaubst du, du musst mir die zerstörten Dörfer und Leichen abfotografieren, damit ich mir den Krieg vorstelle [...]? Was ist denn das für eine dumme Anmaßung?“²⁰⁵. Die Krise in ihrer Beziehung – diese Szene geht der Trennung voran – wird in dem Gespräch deutlich, als Trotta auf Elisabeths Aussage, „Ich kann nicht mit jemanden leben und reden, der sich bloß in diese Zeit verirrt hat und nicht in ihr lebt“, erwidert: „Ich habe nie gewusst, was das ist, Leben. Das Leben such ich bei dir, aber ich kann mir nicht einmal einbilden, dass du es mir geben könntest.“²⁰⁶

Dieser Riss ist, wie Alexander Horwath hinweist, auch filmisch realisiert:

Er [Haneke] zeigt das lange Gespräch zwischen Elisabeth und Trotta in einer Plansequenz, das heißt ungeschnitten, betont damit das Gesamtgefüge, und gibt den Riß in der Beziehung (der auch als Riß in Bachmanns Text erkennbar wird) als filmischen Riß wieder: Ein wilder Schwenk von Elisabeth zu Trotta folgt einer steigenden Aggression; ein kurzer Schuß-Gegenschuß-Wechsel von Großaufnahmen probiert noch einmal Nähe; die letzte Einstellung zeigt Elisabeth von hinten, abgewandt am Fenster.²⁰⁷

Die folgenden Szenen, die Elisabeth und Herrn Matrei in Kärnten zeigen, reflektieren die Ähnlichkeit zwischen Trotta und Herrn Matrei.

Dann springt die Handlung wieder zurück auf den Ausgangspunkt des zweiten Aktes: Der Journalist fragt Elisabeth: „Wissens nicht, dass er sich erschossen hat vor ein paar Monaten in Wien?“²⁰⁸ Am Abend dieses Tages lernt sie Manes kennen. Diese Sequenz beginnt exakt im zeitlichen Mittelpunkt des Films und leitet gleichzeitig auch den Mid Point ein: die Liebes-

²⁰⁴ FP, E 109

²⁰⁵ Ebda.

²⁰⁶ FP, E 110

²⁰⁷ Alexander Horwath: Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. a. a. O., S. 21.

²⁰⁸ FP, E 127

szene. Diese, die in einer spektakulären und komplizierten Schnittfolge verwirklicht ist, visualisiert den Zusammenhang zwischen Elisabeths Liebe zu Trotta und ihrem Gefallen an Manes und bildet gleichzeitig den dramatischen Höhepunkt des Films.

Eine kurze, 28 Sekunden dauernde Szene, in der Trotta sagt: „Ich habe herausgefunden, dass ich nirgends mehr hingehöre. Aber ich habe geglaubt, ich hätte ein Herz und gehöre nach Österreich. Aber es geht alles einmal vorbei, es kommt einem das Herz abhanden und es verblutet nun etwas in mir, ich weiß aber nicht, was es ist.“²⁰⁹, geht dem voraus. Die Szene endet auf der Tonebene mit einem Pistolenschuss. Dieser Schnitt, der Trottas Selbstmord symbolisiert, befindet sich unmittelbar vor der Liebeszene mit Manes. Trottas Tod wird somit zu einem zentralen Element der folgenden Szene und gleichzeitig auch des Films.

In der, an die Liebesszene anschließenden Einstellung, in der Elisabeth wieder – wie vor und nach der Wiederholung der Journalisten-Szene – am Abhang der Straßenbaustelle steht, fasst der Erzähler nochmals zusammen, was davor schon bildlich visualisiert war: „Sie sagte nicht, auf welchem ungeheuerlichen Missverständnis dieser Abend beruht hatte, und es blieb ihm [Manes] verborgen, wie ihr Abschied von Trotta und ihre Auferstehung durch ihn, und ein Wort wie Zlotogrod ineinandergegriffen hatten.“²¹⁰

Wurde während der ersten Hälfte des Films und des zweiten Aktes stets Spannung aufgebaut, so beginnt nun der Spannungsabfall. Elisabeth und Herr Matrei sprechen über die Geschichte (Hier taucht auch Trotta nochmals auf. Diesmal allerdings nicht in einer Streitsituation, sondern in einer Szene, in der er über das Nazi-Regime spricht), Politik und über die Nachbarschaft. Das Tempo des Films verlangsamt sich dabei, die einzelnen Sequenzen werden länger, die Szenen ruhiger.

²⁰⁹ FP, E 146

²¹⁰ FP, E 157

Nach dem Badeausflug zum Wörthersee wird Elisabeth nochmals mit ihrer Vergangenheit konfrontiert: Sie trifft in der Trafikantin eine ehemalige Schulkollegin, deren Erzählungen von ihrem verstorbenen Mann in Elisabeth abermals die Erinnerung an ihre vergangenen Beziehungen wachruft. Der zweite Akt endet nach Elisabeths Telefonat mit Philippe, in dem sie ihn um ein Telegramm bittet, das sie auffordert, nach Paris zurückzukehren.

4.2.6.4 Plot Point 2

Der zweite Plot Point ist im Aufeinandertreffen von Elisabeth und der Trafikantin realisiert. Abermals wird die Handlung durch Auftreten einer weiteren Person in eine andere Richtung gelenkt. Die Erzählungen der Trafikantin, ihre Ausführungen über den Tod ihres Mannes, der Satz, „das Leben, sag ich dir, ein ganzer Roman, aber ka schöner“²¹¹, und Elisabeths Unwohlsein dabei leiten ihren Entschluss, Klagenfurt zu verlassen, ein.

Ausgelöst dadurch erinnert sich Elisabeth an ihre gescheiterten Beziehungen, visualisiert durch eine schnelle Schnittfolge, in denen kurze Einstellungen, die teilweise während des vorangegangenen Teils des Filmes schon zu sehen waren, wiederholt werden. Elisabeth läuft verzweifelt nach Hause.

4.2.6.5 3. Akt: Auflösung

Der dritte Akt des Filmes ist mit zirka 26 Minuten der kürzeste. In ihm wird Elisabeths Abreise erzählt. Die einzelnen Sequenzen sind deutlich länger als in den vorangegangenen zwei Akten des Films. Es gibt keine Rückblicke in die Vergangenheit mehr. Elisabeth scheint es gelungen zu sein, sich von ihr zu befreien. Auch der Abschied von ihrem Vater und von Klagenfurt – und damit von ihrer Kindheit und Vergangenheit – scheint ein endgültiger zu sein. Schon im Zug „wollte [Elisabeth] noch einmal aussteigen und ihm

²¹¹ FP, E 188

[Herrn Matrei] etwas sagen, doch was? [...] Doch nicht, wie sehr sie fürchtete, ihn nie mehr wieder zu sehen.“²¹²

Nach ihrer Ankunft am Wiener Flughafen stellt das Auftauchen des Veters von Trotta noch einen Moment letzter Spannung dar. Flos weist bei dieser Sequenz auf ein sehr seltenes filmisches Gestaltungselement, einen Achsensprung, hin: „Elisabeth und der Mann, der sie liebt, stehen in der Flughalle und fassen einander an den Händen: Achsensprung – sie stehen eine Ewigkeit, eine nicht meßbare Zeit, sie haben den Nullpunkt erreicht.“²¹³

Elisabeth ist zu der Erkenntnis gelangt, dass sie den richtigen Mann für sich noch nicht gefunden hat. Aus dem Hintergrund ist es auch verständlich, warum sie auf Philippes Entscheidung, Lou zu heiraten, ruhig und fast gleichgültig reagiert. Der Erzähler resümiert, als Elisabeth alle Lichter in der Wohnung ausschaltet und sich fertig zum Schlafen macht: „Sie konnte nicht mehr verstehen, was früher so tragisch gewesen war, denn jetzt war sie ruhig und ausgeglichen. Nur eine Hoffnung durfte und wollte sie sich nicht offen lassen, denn wenn sie in fast 30 Jahren keinen Mann getroffen hatte, einfach keinen, der von einer ausschließlichen Bedeutung für sie war, der unausweichlich für sie geworden war, [...] dann gab es den Mann eben nicht.“²¹⁴

Während auf der bildlichen Ebene von der schlafenden Elisabeth auf eine Wasseroberfläche überblendet wird, in der sich nun nicht mehr, wie zu Beginn des Filmes, die Sonne spiegelt, sondern die dunkel und kalt wirkt, ist auf der Tonebene der Erzähler zu hören: „Sie schlief ein, schon am Schlafend getroffen von einem Traum und griff sich an den Kopf und an ihr Herz, weil sie nicht wusste, woher das viele Blut kam. Sie dachte trotzdem noch, es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen, es kann mir etwas geschehen, aber es muss mir nichts geschehen.“²¹⁵

²¹² FP, E 212

²¹³ Birgit Flos: Ortsbeschreibungen. A. a. O., S. 169.

²¹⁴ FP, E 251

²¹⁵ FP, E 251f.

4.2.7 Konfliktebenen

Flos beschreibt die dramatische Grundstruktur der Handlung des Films als „eine Lebenskrise [...], die Suche nach Identifikationspunkten [...], nach Erinnerungssplittern, die sich zu Resignation und Abgeklärtheit verdichten.“²¹⁶ Das beschreibt auch in Grundzügen die innerpersönliche Konfliktebene der Protagonistin Elisabeth: Die durch gescheiterte Beziehungen in eine emotionale Orientierungslosigkeit gelangte Hauptfigur muss durch Erinnerungsarbeit und Suche nach Identität ihr inneres Gleichgewicht wieder erlangen.

4.2.8 Musikalische Leitmotive

Die Verfilmung bedient sich dreier verschiedener Musikstücke, die dort leitmotivisch eingesetzt werden.

4.2.8.1 Wolfgang A. Mozart: Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester, 2. Satz, KV 622

Das Adagio, der 2. Satz von Mozarts Klarinettenkonzert, KV 622, bildet das Leitmotiv für Elisabeths Spaziergänge durch das Kreuzberg-Gebiet. Die mit der Musik erzeugte emotionale Ruhe und Ausgeglichenheit wird durch das beinahe schon aufdringliche und damit überdeutliche, fast übernatürliche Vogelgezwitscher verstärkt.

4.2.8.2 Arnold Schönberg: Verklärte Nacht, op. 4

Schönbergs Opus 4, „Verklärte Nacht“ wird in seiner Orchesterfassung leitmotivisch für Elisabeths Beziehung zu Trotta verwendet und leitet Elisabeths Erinnerungen an Trotta ein, beziehungsweise begleitet diese.

²¹⁶ Birgit Flos: Ortsbeschreibungen. A. a. O., S. 165.

Schönbergs Komposition geht auf das Gedicht „Verklärte Nacht“ von Richard Dehmel zurück, das Teil der 1896 veröffentlichten Sammlung „Weib und Welt“²¹⁷ ist. Die fünf Strophen des Gedichts zeigen eine Waldszene, in der die Frau ihrem Mann gesteht, von einem anderen ein Kind zu bekommen. Der Mann tröstet sie und ist bereit, dieses Kind als sein eigenes zu betrachten.

Schönberg setzt die vermittelten Stimmungen sehr genau in seine Musik um:

Die Formdisposition in Schönbergs op. 4 folgt weitgehend der literarischen Vorlage, wobei narrative Segmente (Waldszene) und Binnenabschnitte (direkte Reden) dem Rondo angenähert sind. Der erste Teil entfaltet in dichter motivischer Arbeit und epischen Gestus ein Bild der klaren Mondnacht, das im zweiten Teil durch das Bekenntnis einer Tragödie (das erste Thema knüpft in d-Moll am vorangegangenen Abschnitt an) einen „dramatischen Ausbruch“ erfährt, wie Schönberg in seinem 1950 veröffentlichten „Programm-Anmerkungen“ zur „Verklärten Nacht“ darlegt.²¹⁸

In Hanekes Film sind stets nur diese ersten beiden Teile zu hören, die dort auf die emotionale Situation Elisabeths adaptiert werden. Elisabeths Verzweiflung und ihre Trauer werden durch die musikalische Untermalung erfahrbar gemacht und verdeutlicht.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass dieses Musikstück von Schönberg am Schluss des Filmes an jener Stelle wieder einsetzt, an der der Erzähler über Elisabeths Resignation spricht: „Eines Tages konnte dann etwas anderes kommen, aber nur dann, und es würde stark und mysteriös sein und wirkliche Größe haben, etwas, dem jeder sich wieder unterwerfen konnte.“²¹⁹ Die Vertonung mit diesem Musikstück stellt an dieser Stelle einen subtilen Zusammenhang zu Trotta her.

²¹⁷ Dehmel, Richard: Weib und Welt. Gedichte. Hrsg. von Heike Menges. Nachdr. der Ausg. von 1896. Eschborn: Klotz, [1994].

²¹⁸ Muxeneder, Therese: Arnold Schönberg: Verklärte Nacht op. 4 (1899). Einführung. <http://www.schoenberg.at> (26. April 2002).

²¹⁹ FP, E 251

4.2.8.3 Henry Purcell: Hark, the echoing air, Z 629/48bc

„Hark, the echoing air“ aus Henry Purcells „The Fairy Queen“ bildet das musikalische Leitmotiv für die Hochzeit von Robert und Liz und Elisabeths Aufenthalt in London. Gleichzeitig bildet der Titel eine Referenz an Hugh, der Elisabeth in jener Einstellung, in der er sie um die Scheidung bittet, wünscht: „I hope you find a fairy prince and forget me.“²²⁰ Dieser Zusammenhang erschließt sich aber nicht automatisch, sondern ist subtil auf musikalischer Ebene eingebracht und ist nur für einen Kenner von Purcells Musik erkennbar.

²²⁰ FP, E 196

5 Vergleichende Analysen

Im Folgenden werden Erzählung und Verfilmung miteinander verglichen, wobei dies in drei Schwerpunkten geschieht. Der erste widmet sich einer inhaltlichen Analyse, der zweite vergleicht die literarische mit der filmischen Erzählstrategie und der dritte Schwerpunkt beschäftigt sich mit der Argumentationsstrategie und dem Argumentationsziel in beiden Arbeiten.

5.1 Inhaltliche Analyse

Die inhaltlich vergleichende Analyse untersucht zunächst die thematischen Parallelen und Unterschiede zwischen Erzählung und Verfilmung, um sich dann mit Inhalt und Personeninventar zu beschäftigen.

5.1.1 Thema

Der Erzählung und dem Film liegt ein ähnliches Thema zugrunde: Eine Frau, Elisabeth, setzt sich durch Erinnerungsarbeit mit ihrem Leben und ihren Lieben auseinander und sucht dabei einen Ausweg aus ihrer Orientierungslosigkeit. Während der Film dabei einen stärkeren Akzent auf zwischenmenschliche Beziehungen und Lieben legt, steht in der Erzählung die Identität der Protagonistin im Vordergrund.

5.1.2 Inhalt

Der Film beinhaltet aufgrund seiner auf etwa 95 Minuten begrenzten Länge adaptationsbedingt weniger inhaltliche Information als die literarische Vorlage. Beiden zugrunde liegt die gleiche Vordergrundshandlung: Elisabeth Matrei kommt, nachdem sie sich anlässlich der Hochzeit ihres Bruders Robert in London aufgehalten hat, nach Klagenfurt, den Ort ihrer Kindheit. In

Gesprächen mit ihrem Vater und während ihrer Spaziergänge und vergeblichen Suche nach einem Weg zum Wörthersee erinnert sie sich an Passagen ihres bisherigen Lebens. Nach einigen Tagen wird sie des Aufenthalts in Klagenfurt überdrüssig und entschließt, vorzeitig nach Paris zurückzukehren. Dort angekommen trennt sie sich von ihrem Partner Philippe.

Der Film lässt vieles aus Elisabeths Werdegang aus. Die Jahre in Wien, ihre Bekanntschaften dort bleiben fast gänzlich unberücksichtigt²²¹, wie auch die Treffen mit ihrem Bruder Robert²²². Auch die Episode mit Elisabeth Mihailovics, jener Bekannten aus Wien, die sie beim Bierholen trifft²²³, und die dann später Opfer eines Eifersuchtsdramas, wie die Zeitungen schreiben, wird²²⁴, bleibt im Film unberücksichtigt.

Obwohl im Drehbuch vorhanden²²⁵, findet sich das Gespräch zwischen Elisabeth und Herrn Matrei über die Deutschen, in dem er sich über deren Habitus und die Unterwürfigkeit der Österreicher ihnen gegenüber empört²²⁶, nicht in der filmischen Umsetzung.

5.1.3 Personeninventar

Der Film verzeichnet auf Ebene der Hauptpersonen ein identisches Personeninventar wie die Vorlage. Zu großem Teil sind Lebensläufe und Charaktere in den Film übernommen und unterscheiden sich nur minimal von ihren literarischen Vorlagen. Diese Unterschiede werden im folgenden genauer besprochen.

²²¹ Vgl. W2, 414 f., 445 ff.

²²² Vgl. W2, 454-457. Hiervon findet sich nur der Satz: "Weißt du eigentlich, ist dir das je klar geworden, daß wir alles haben von ihm, er ist ein großer Mann, und wir sind fürchterlich und haben ihm nie gedankt" (W2, 455), im Film wieder (Sq 51).

²²³ Vgl. W2, 423 f.

²²⁴ Vgl. W2, 467 ff.

²²⁵ Michael Haneke: Drei Wege zum See. A. a. O., S.130 f., 134.

²²⁶ Vgl. W2, 465-467.

5.1.3.1 Elisabeth

Der Lebenslauf der Elisabeth des Filmes orientiert sich sehr eng an jenem der Erzählung. Das Geburtsjahr ist durch die Drehbuch-Angabe von 1970 als Handlungszeit der Haupthandlung²²⁷ mit 1920 rekonstruierbar. Das deckt sich in etwa mit der Erzählung, wo das Geburtsjahr auf den Anfang der Zwanziger Jahre zurückgerechnet werden kann. Sinngemäß gilt dies auch für die anderen Daten ihres Lebens, mit nur einer Ausnahme: Das Drehbuch datiert die Fotos, die während den Angaben zu Elisabeths Werdegang durch den Erzähler zu sehen sind, zwischen ihrem 18. und 34. Lebensjahr. Das erste Foto zeigt Elisabeth in Wien, woraus zu schließen ist, dass sie bereits 1938 nach Wien ging, während der Text der Erzählung nahe legt, sie wäre erst nach dem Krieg nach Wien gekommen²²⁸.

Der Film lässt aus, dass Elisabeth auch in Wien bereits einige Affären mit Männern hatte, zu denen sie aber ging, „wie man sich in einen Operationsaal begibt, um sich den Blinddarm herausnehmen zu lassen, nicht gerade beunruhigt, aber auch ohne Enthusiasmus, im Vertrauen darauf, daß ein erfahrener Chirurg, oder, in ihrem Fall, ein erfahrener Mann, mit einer solchen Kleinigkeit schon fertig werden würde.“²²⁹ Auch ihre Affären nach der Trennung von Manes finden im Film keine Erwähnung.

Ein Detail der Erzählung, nämlich dass Elisabeth mit Hugh einen Homosexuellen heiratete, bleibt im Film ausgespart. Dort wird diese Ehe wenig beachtet, wird als komisch – von Elisabeth selbst als „[f]ast das einzig Komische in meinem Leben“²³⁰ – bezeichnet, erscheint aber als ganz gewöhnliche aber gescheiterte Ehe, was die Entwicklung Elisabeths im Vergleich zur Erzählung etwas verfremdet.

²²⁷ Es ist festzuhalten, dass ohne Zuhilfenahme des Drehbuches, das Jahr der Handlung im Film nicht eruierbar ist.

²²⁸ Vgl. „daß man sie in einer Redaktion telefonieren und tippen ließ, für eine dieser rasch gegründeten Illustrierten nach dem Krieg, die bald wieder eingingen“ (W2, 412).

²²⁹ W2, 414

²³⁰ FP, E 41

Charakterlich sind die beiden Figuren sehr ähnlich, wobei die Elisabeth des Films zur hysterischen Verzweiflung neigt, etwa als sie vor dem Journalisten davon läuft, nachdem sie von Trottas Tod erfahren hat²³¹, oder als sie nach dem Treffen mit ihrer ehemaligen Schulkollegin aus der Trafik kommt und nach Hause läuft²³², was in der Erzählung keine Entsprechung findet.

5.1.3.2 Herr Matrei

Die Figur des Herrn Matrei wird sowohl in der Erzählung, als auch in der filmischen Umsetzung, identisch charakterisiert: als liebevoller Vater, der um seine Kinder besorgt ist, aber dennoch auf die psychischen Probleme seiner Kinder nicht eingeht, oder von ihnen nichts wissen will.

Beide Figuren sind in der Gegenwart nicht zu Hause und fühlen sich in dieser Zeit deplatziert.

5.1.3.3 Franz Joseph Trotta

Trotta erscheint charakterlich in beiden Texten ident: ein „Exilierter“, der die Gegenwart sehr kritisch reflektiert und selbst keinen Platz in ihr findet, woran er letztendlich auch zerbricht. Durch die vielen Streitgespräche und seine eindringlich geäußerten Ansichten formt er Elisabeths Einstellung nachhaltig.

5.1.3.4 Robert

Robert wird charakterlich in der Verfilmung nicht eingehend exponiert. Sein Alter und grundsätzliche Wesenszüge, etwa seine emotionale Verbundenheit zu Elisabeth, entsprechen aber der literarischen Vorlage.

²³¹ FP, E 107

²³² FP, E 192/198

5.1.3.5 Manes

Manes wird sowohl in der Erzählung, als auch in ihrer filmischen Adaption als charmanter Frauenheld dargestellt. Der Film verschweigt aber seine grundsätzliche Einstellung Frauen gegenüber, als auch, dass er derjenige ist, der Elisabeth nach zwei Jahren verlassen hatte. Der Grund für die Trennung von Elisabeth bleibt im Film unerwähnt.

5.1.3.6 Hugh

Der Film, der Hugh – obwohl einziger Ehemann von Elisabeth – nur kurz erwähnt, verschweigt, wie bereits erwähnt, dessen Homosexualität, die in der Erzählung ein wichtiger Bestandteil der Ehe, als auch Elisabeths Entscheidung zur Ehe ist. Was ausschlaggebend für die Scheidung ist, erfährt der Zuseher des Films nicht. Klar wird nur, dass Hugh Elisabeth bittet, die Scheidung einzureichen²³³.

5.1.3.7 Philippe

Philippe's Werdegang, etwa sein Engagement bei der Mairevolution 1968, findet im Film keine Berücksichtigung. Sein Alter und seine emotionale Sorge um Elisabeth stimmen in Film und Erzählung überein.

5.1.3.8 Branco

Der Vetter Franz Joseph Trottas erscheint charakterlich in Erzählung und Film identisch. Einzig sein Name wurde bei der filmischen Adaption nicht übernommen.

²³³ FP, E 196

5.2 Analyse der Erzählstrategie

Hier soll der Versuch unternommen werden, die Erzählstrategien von Erzählung und filmischer Adaption gegenüberzustellen, um herauszufinden, ob die der Erzählung und der Verfilmung zugrunde liegenden Ideen der Narration einander gleichen, ähnlich sind, oder gänzlich andere Wege beschreiten. Dazu erscheint es zielführend, nicht die gesamte Erzählung mit dem gesamten Film zu vergleichen, sondern repräsentative Sequenzen aus dem Ganzen herauszulösen, und diese einer intensiven Analyse zu unterziehen.²³⁴

5.2.1 Beispiel 1: Sq 34-35 (E) und Sq 43-45 (F)

Die hier untersuchten Sequenzen, die Elisabeths Beziehung zu Manes behandeln, können als zentrale Sequenzen von Erzählung und Film betrachtet werden. In der Erzählung endet die Sequenz (Sq 34), die vom einander Kennenlernen Elisabeths und Manes, ihrer „Ekstase“²³⁵ und der Trennung erzählt, in ihrem exakten Mittelpunkt. Im Film beginnt die Sequenz (Sq 42), im exakten Mittelpunkt des Films. Die Liebesszene zwischen Elisabeth und Manes bildet dann den „Mid Point“²³⁶.

5.2.1.1 Die Erzählsituation in der Erzählung

Im Folgenden wird nicht die gesamte Sequenz in der Erzählung analysiert, sondern, der besseren Vergleichbarkeit wegen, nur jene Textstellen, die auch für den Film adaptiert wurden. Zudem beschränkt sich die Analyse auf die Liebesszene, sowie die, im Film direkt anschließende, in der Erzählung

²³⁴ Diese Vorgehensweise ist in der kulturwissenschaftlichen Hermeneutik begründet, die in Hinblick auf das in ihr vorausgesetzte strukturtheoretische Paradigma „in jedem Teil die Struktur des Ganzen“ enthalten sieht.

Vgl. Heinze-Prause, Roswitha u. Thomas Heinze: Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. A. a. O., S. 31.

²³⁵ W2, 436

²³⁶ Vgl. Kap. 4.2.6

nach der Darstellung der Beziehung zwischen Elisabeth und Manes folgende Sequenz, in der sie im Wald am Abgrund zur Autobahn-Baustelle steht.

Obwohl sie mehr getrunken hatte, als es ihr gut getan hätte, Kopfschmerzen hatte und meinte, beim Warten einzuschlafen, schleppte sie sich ins Badezimmer, putzte sich die Zähne und versuchte, sich etwas zurechtzumachen, als es schon läutete, denn er war rascher zurückgekommen, als sie es für möglich gehalten hatte, weil es drei Uhr früh war und kaum mehr Verkehr gab. Sie öffnete, er schloß leise die Tür, und sie wußte nicht, ob er sie so rasch in die Arme genommen hatte oder ob sie es war, die sich so rasch an ihn drängte, und bis zum Morgen, verzweifelt, in einer Ekstase, die sie nie gekannt hatte, erschöpft und nie erschöpft, klammerte sie sich an ihn und stieß ihn nur weg, um ihn wiederhaben zu können, sie wußte nicht, ob ihr die Tränen kamen, weil sie Trotta damit tötete oder wiedererweckte, ob sie nach Trotta rief oder schon nach diesem Mann, nicht, was dem Toten galt, was dem Lebenden galt, und sie schlief ein, an ein Ende gekommen und zugleich an einen Anfang [...] Mit Manes sprach sie nie über den Grund, der sie zu ihm getrieben hatte, nie über das Warum dieser Ekstase, die es nie mehr wieder zwischen ihnen gab, denn in wenigen Tagen war er nichts weiter als ein Mann, in den sie verliebt war²³⁷ [...]

Elisabeth sagte ihm nicht, auf welchem ungeheuerlichen Mißverständnis dieser Abend beruht hatte, daß sie zwar stumm, aber nicht arrogant gewesen war. Und es blieb ihm verborgen, wie ihr Abschied von Trotta und ihre Auferstehung durch ihn und ein Wort wie Zlotograd ineinandergriffen hatten.²³⁸

Zu Beginn dieses Textausschnitts befindet sich der Erzähler in einer zwar personalen Sichtweise aus Elisabeths Perspektive, doch in einem beobachtenden, distanzierten Standpunkt. Aus einiger Distanz „sieht“ er Elisabeth beim Zähneputzen, beim sich Zurechtmachen und beim Öffnen der Türe „zu“, wechselt dann aber in die ganz subjektive Perspektive Elisabeths, da er nicht beobachtend auszudrücken vermag, ob nun Manes Elisabeth in die Arme nahm, oder sie ihn an sich drückte. Dies ist eigentlich Ausdruck der persönlichen Erinnerung Elisabeths. Genauso entstammen auch die Gedanken an Trotta der emotionalen Welt Elisabeths. Der Erzähler befindet sich also ganz nah an seiner Protagonistin.

Nachdem Elisabeth eingeschlafen ist, löst sich der Erzähler wieder aus dieser Nähe und wechselt in eine reflektierende Position, in der er auch mit

²³⁷ W2, 436 f.

²³⁸ W2, 439 f.

zeitlichem Abstand, wahrscheinlich aus der zeitlichen Entfernung der Vordergrundhandlung, über diese Nacht und die, wie später im Text zu lesen ist, zweijährige Beziehung²³⁹ zwischen ihr und Manes resümiert. Nach einer Schilderung der Trennung, Elisabeths Trauer darüber und ihr Verhalten in den Jahren danach, die im obigen Zitat ausgelassen wurde, kommt der Erzähler nochmals auf die Reflexion über den Abend zurück.

Nach einem Absatz, der – wie erwähnt – den Mittelpunkt der Erzählung markiert, wechselt die Erzählung in die Vordergrundhandlung. Elisabeth kommt im Wald auf eine Wiese, in der sich der Wanderweg verliert. Als sie den weiteren Verlauf des Weges sucht, kommt sie zum Steilhang am Rand der Wiese, der durch die Autobahn-Baustelle entstanden war. Durch das, am Ende des vorherigen Absatzes aus der Sicht der Gegenwartshandlung gezogene Resümee über Elisabeths Beziehung zu Trotta, wechselt nun auch die Erzählung wieder in die Gegenwartshandlung.

5.2.1.2 Die Erzählsituation im Film

Die „Liebessequenz“ des Filmes wird eingeleitet durch eine Einstellung (E146), die selbst auch eine eigene Sequenz (Sq43) ist, in der Trotta, rauchend vor dem Fenster seiner Wohnung stehend, meint, er hätte herausgefunden, dass er nirgends mehr hingehöre. Er spricht offenbar mit Elisabeth, die aber im Bild nicht zu sehen ist; auch nicht ihre Reflexion im Spiegel, wie in E109. Die Kamera befindet sich etwas rechts von der Handlungsachse und zeigt Trotta in einer Halbtotalen. Während der Einstellung ist, wie auch schon in den Einstellungen davor, sowie bis zum Ende der folgenden Sequenz, Schönbergs „Verklärte Nacht“, das musikalische Leitmotiv für Trotta, zu hören. Die Einstellung endet mit einem Schussgeräusch auf der Tonebene.

In der nächsten Einstellung (E147) sitzt Elisabeth, ebenfalls aufgenommen in einer Halbtotalen, auf dem Bett in ihrer Wohnung, raucht und wartet. Sie

²³⁹ W2, 437

hat ihren Mantel an, was im Kontext der vorangegangenen Einstellungen zeigt, dass sie eben erst nach Hause gekommen ist. Nach einiger Zeit steht sie auf, breitet die Bettdecke über dem Bett aus und setzt sich wieder. In der nächsten Einstellung ist Elisabeth, bekleidet, beim Zähneputzen im Badezimmer zu sehen. Die Kamera steht außerhalb des Badezimmers und nimmt Elisabeth, wiederum in einer Halbtotale, durch die Türe auf, deren Türstock auf beiden Seiten das Bild beschneidet.

E149 beginnt in einer Halbtotale als „over the shoulder shot“, in dem Elisabeth im Vordergrund links von hinten angeschnitten zu sehen ist. Der Blick ist auf die Wohnungstüre, die sich unterhalb der Treppen befindet, gerichtet. Als Manes zur Tür hereinkommt, fährt die Kamera auf ihn zu, wobei Elisabeth aus dem Bild verschwindet. Daran schließt eine schnelle Schnittfolge an, die den einzelnen Einstellungen nur wenig Zeit lässt:

Elisabeth, in einer halbnahen Einstellung von leicht links der Handlungsachse (E150), sieht Manes an. Eine Halbtotale in E151, verwirklicht als „Gegenschuss“, zeigt Trotta vor dem Fenster seiner Wohnung. So wie in E146 befindet sich die Kamera leicht rechts von der Handlungsachse. Trotta geht in Richtung Vordergrund, wodurch er abschließend in einer Halbnahen zu sehen ist. E152 zeigt wieder Elisabeth in einer Halbnahen. Auch sie kommt auf die Kamera zu, während Manes von rechts vorne ins Bild kommt. Die Einstellung endet als „over the shoulder shot“. Analog dazu kommt in E153, die als Halbnahe beginnt und Trotta zeigt, Elisabeth von links vorne ins Bild. Die Kamera nähert sich den beiden und beendet die Einstellung in einer nahen Kameraeinstellung, in der Elisabeth und Trotta sich umarmen. In E154 umarmen sich Elisabeth und Manes ebenfalls in einer nahen Kameraeinstellung und küssen sich. E155 zeigt, wiederum in einer Nahen, Elisabeth und Trotta, die sich umarmen und küssen.

Mit E156 verlangsamt sich das Schnitttempo wieder. Die Einstellung beginnt ebenfalls als nahe Kameraeinstellung, in der Elisabeth und Manes sich umarmen. Elisabeth reißt sich los und geht nach links zum Vordergrund hin von ihm weg. Manes geht ihr nach; sie umarmen sich wieder auf

den Stufen liegend. Die Kamera fährt während dessen zurück, schwenkt leicht nach links, wodurch die Szenerie in einer Halbtotale, ähnlich dem Beginn von E149, endet.

Die nächste Einstellung (E157) zeigt Elisabeth am Steilhang zur Autobahn-Baustelle, nach unten auf die Baustelle blickend. Die Kamera befindet sich in einer etwas erhöhten Position, in etwa in der Verlängerung von Elisabeths Blickachse. Während der Einstellung steht Elisabeth auf und geht links aus dem Bild. Bereits gegen Ende von E156 setzt der Erzähler aus dem Off ein und ist bis zum Ende von E157 zu hören:

Mit Manes sprach sie nie über den Grund, der sie zu ihm getrieben hatte, [Schnitt, E157] nie über das Warum dieser Ekstase, die es während der folgenden zwei Jahre des Zusammenseins nie wieder zwischen ihnen gab. Sie sagte nicht, auf welchem ungeheuerlichen Missverständnis dieser Abend beruht hatte, und es blieb ihm verborgen, wie ihr Abschied von Trotta und ihre Auferstehung durch ihn, und ein Wort wie Zlotogrod ineinandergriffen hatten.²⁴⁰

Mit dem Schnitt am Ende von E157 endet sowohl der Erzählerkommentar, als auch Schönbergs „Verklärte Nacht“.

In der hier skizzierte Abfolge wird die unterschiedliche Wahrnehmung des Zusehers von Nähe und Distanz zur Handlung deutlich. Die Halbtotale in E146, die der subjektiven Sicht Elisabeths angenähert ist, erzeugt eine Distanz einerseits zur Person Trottas, andererseits zum Gesagten. Die folgenden Einstellungen, in denen Elisabeth am Bett und im Badezimmer zu sehen ist, sind ebenfalls in einer Halbtotale verwirklicht, was den Zuseher, der durch das „Auge der Kamera“ sieht, in eine distanzierte, beobachtende und damit auch unbeteiligte Position versetzt.

Anders verhält sich dies bereits zu Beginn von E149: zwar hält die Kamera die Handlung auch hier in einer Halbtotale fest, die allerdings von einer Position schräg rechts hinter Elisabeth aufgenommen wird. Die Kamera nähert sich durch den „over the shoulder shot“, durch den sie die Sichtweise

²⁴⁰ FP, E 156 f.

Elisabeths annähernd übernimmt, einer personalen Erzählweise. Verstärkt wird dies durch die folgende Kamerafahrt auf Manes zu, bei der Elisabeth aus dem Bild verschwindet. Obwohl die Kameraachse merklich von der Blickachse Elisabeths abweicht, erscheint der Blick auf Manes als beinahe subjektiv. Die folgenden Einstellungen nähern sich den Protagonisten langsam über die halbnah zur nahen Einstellungsgröße. Der Zuseher ist somit ganz nahe an den Figuren und am Geschehen.

Der Schnitt und die Parallelmontage der Liebesszenen von Elisabeth und Manes und Elisabeth und Trotta visualisieren eine gänzlich subjektive Erinnerung von Elisabeth. Es sind ihre Assoziationen und ihre Emotionen, die hier dargestellt sind. Die Umarmungen von Manes finden in der zeitlichen Ebene der Sequenz „tatsächlich“ statt, jene von Trotta laufen in Elisabeths Gedanken, in ihrer Erinnerung ab.

In E156 entfernt sich die Kamera von der Nahaufnahme durch Fahrt und Schwenk zurück in eine Halbtotale, zieht sich dadurch wieder in eine beobachtende, distanzierte Betrachtung zurück. Dazu kommt auch die Erzählerstimme auf der Tonebene, die Elisabeths Beziehung zu Manes reflektiert. Der Schnitt zu der am Steilhang sitzenden, nach unten blickenden Elisabeth in E157 vermittelt den Eindruck, als würde Elisabeth auf das eben Gezeigte zurückblicken. Die Reflexion des Erzählers scheint dabei „aus dem Kopf“ Elisabeths zu kommen. Gleichzeitig relativiert die Aufnahme die in der vorangegangenen Einstellung distanzierte Sicht der Kamera und setzt sie mit Elisabeths Blick in der Erinnerung aus der zeitlichen Distanz gleich. Die distanzierte und beobachtende Kameraperspektive in E156 wird so zu einer zwar distanzierten, aber Elisabeths Erinnerung entspringenden subjektiven Perspektive.



E 146



E 147



E 148



E 149



E 149



E 150



E 151



E 152



E 152



E 153



E 153



E 154



E 155



E 156



E 156



E 157

Abb. 5. Szenenbilder aus Sq 43-45

5.2.1.3 Resümee

Die Gegenüberstellung der Analysen der literarischen und filmischen Erzählsituationen zeigen, dass beide in den ausgewählten Sequenzen trotz der medienspezifischen Unterschiede der gleichen Idee, dem gleichen Prinzip folgen. Von einer anfänglich distanzierten, beobachtenden Perspektive nähert sich die Erzählsituation der Protagonistin Elisabeth an, wird fast gänzlich subjektiv, entfernt sich dann aber wieder in eine Distanz, zeitlich gesehen in jene der Vordergrundhandlung, die ein Resümieren über das Geschehene ermöglicht. Sowohl in der Erzählung, als auch im Film wird diese Distanz dann über den Wechsel von der Erinnerung zurück in die "Gegenwart" der Vordergrundhandlung auch auf Handlungsebene verwirklicht.

5.2.2 Beispiel 2: Sq 21 / 29-30 (E) und Sq 34 (F)

Die hier behandelten Sequenzen stammen jeweils aus dem zweiten Viertel der Erzählung und des Films. Elisabeth spaziert darin im Wald und erinnert sich an Trotta.

5.2.2.1 Die Erzählsituation in der Erzählung

Die zur Analyse im Film ausgewählte Sequenz setzt sich aus mehreren Sequenzen der Erzählung zusammen. Im Folgenden sind die entsprechenden Textstellen zitiert:

Elisabeth verließ den Höhenweg und ging seitwärts hinüber zur Zillhöhe, zu den Bänken, aufgestellt für müde, rastsuchende Wanderer, die nie mehr kamen. Sie schaute auf den See, der diesig unten lag, und über die Karawanken hinüber, wo geradewegs in der Verlängerung einmal Sipolje gewesen sein mußte²⁴¹ [...]

Auf dem Höhenweg 1 kam sie wieder zur Zillhöhe mit den Bänken, und sie setzte sich einen Moment, schaute kurz auf den See hinunter, aber dann hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus,

²⁴¹ W2, 422

nach Krain, Slawonien, Kroatien, Bosnien, sie suchte wieder eine nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war, nur der Name und einige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall. Keine Geschenke, keine vertrockneten Blumen, und nicht einmal sein Gesicht konnte sie sich mehr vorstellen, denn je besser sie ihn verstand, desto mehr verschwand von ihm, was wirklich gewesen war, und die Geistersätze kamen von dort unten, aus dem Süden: Verschaff dir nichts, behalt deinen Namen, nimm nicht mich, nimm dir niemand, es lohnt sich nicht.²⁴²

Beide Textausschnitte beginnen mit einer distanziert beobachtenden Erzählsituation, die aber, wenn Elisabeth zu den Karawanken, und darüber hinweg sieht, ihre personale Sicht übernimmt. Denn tatsächlich ist von ihrer Position aus über die Karawanken hinweg weder Krain, noch Slawonien, Kroatien oder Bosnien zu sehen. Elisabeth sieht diese Orte also in Gedanken, im Wissen, dass sie in ihrer Blickrichtung liegen. Die Gedankenwelt Elisabeths referiert der Erzähler auch im weiteren Verlauf. Er befindet sich ganz nah an seiner Protagonistin und hört auch jene „Geistersätze“ Trottas, die Elisabeth aus dem Süden zu hören glaubt, tatsächlich aber ihrer Erinnerung entspringen.

5.2.2.2 Die Erzählsituation im Film

Die Sequenz, die an ein Streitgespräch zwischen Elisabeth und Trotta anschließt, wird auf der Tonebene von Mozarts Konzert KV 622, sowie von der Off-Stimme des Erzählers begleitet, der, bis auf einige Auslassungen, den oben zitierten Text der Erzählung übernimmt.²⁴³ Auf der Ebene der „mise en scène“ wird der Erzähler-Text nur bebildert. Während für diesen sinngemäß gilt, was in Kap. 5.2.2.1 gesagt wurde, unterstützen die Kameraeinstellungen die unterschiedlichen Perspektiven.

Die Einstellung (E112) beginnt in einer Halbtotale, in der Elisabeth aus dem Hintergrund nach vorne zur Kamera hin kommt, bis sie in einer nahen Kameraeinstellung zu sehen ist. Sie sieht auf die Landschaft hinunter, wobei ihr die Kamera „über die Schulter blickt“. Sie geht weiter nach rechts,

²⁴² W2, 429

²⁴³ Vgl. FP, E 112

wohin sie die Kamera mit einem Schwenk begleitet, durch den auch die Karawanken und der See ins Bild kommen. Nach dem Satz: „Sie schaute kurz auf den See hinunter, aber dann hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus nach Krain, Slowenien²⁴⁴, Kroatien, Bosnien“²⁴⁵, steht Elisabeth, wiederum in einer Halbtotale, mit dem Rücken zur Kamera und blickt auf den See und die Berge, die im Hintergrund zu sehen sind. Elisabeth dreht sich um, kommt wieder auf die Kamera zu, bis sie in dem Moment in einer Nahen zu sehen ist, in der die Stimme Trotts aus dem Off sagt „Verschaff dir nichts, behalt deinen Namen, nimm dir nichts, nimm dir niemand, es lohnt sich nicht.“²⁴⁶ Ihr Blick ist dabei offenbar auf die Karawanken gerichtet. Nach einem Schnitt sind in einer weiten Einstellungsgröße der See, Wald und Berge zu sehen. Die Aufnahme entspricht Elisabeths Blick aus der vorhergehenden Einstellung, ist also subjektiv. Im Off ist wieder der Erzähler zu hören:

Sie sah, dass sie heute den See nicht mehr erreichen würde und ging nach Hause, etwas enttäuscht, weil sie sich mehr vorgenommen hatte und nicht weiter gekommen war.²⁴⁷

Die Kamera, die sich zu Beginn der Einstellung E112 durch die Halbtotale in Distanz zur Protagonistin befindet und beobachtet, baut durch das Näherkommen Elisabeths und die dadurch entstehenden Nahaufnahme eine Nähe zu ihr auf. Auch nachdem sie sich von der Kamera wieder entfernt hat und sich die Einstellungsgröße wieder in eine Halbtotale verwandelt, bleibt diese Nähe erhalten, da die Kamera nun direkt hinter Elisabeth steht, und in ihrer Blickachse, also mit ihr auf die Landschaft schaut. Als Trotts Sätze zu hören sind, ist die Kamera wieder ganz nah an der Figur. Verstärkt wird diese Nähe noch durch Rückgriff in die subjektive Perspektive Elisabeths in der nächsten Einstellung.

²⁴⁴ Im Gegensatz zur Erzählung, wo an der entsprechenden Stelle von *Slawonien* die Rede ist, heißt es im Text des Erzählers im Film *Slowenien*. Diese Veränderung ist bereits im Drehbuch vorhanden (vgl. DB, 80)

²⁴⁵ FP, E 112

²⁴⁶ Ebda.

²⁴⁷ Ebda.



E 112



E 112



E 112



E 112



E 112



E 112



E 112



E 113

Abb. 6. Szenenbilder aus Sq 34

5.2.2.3 Resümee

Der Film folgt auch hier dem Erzählprinzip der literarischen Vorlage. Die anfängliche Distanz, die beiden Erzählsituationen eigen ist, verändert sich zugunsten einer Nähe zu Elisabeth, die dann, wenn Trottas „Geistersätze“ zu hören sind, am stärksten ausgeprägt ist.

5.2.3 Beispiel 3: Sq 62 (E), Sq 63 (F)

Die hier untersuchten Sequenzen sind die jeweils vorletzten in Erzählung und Film. Wieder in Paris befinden sich Elisabeth und Philippe nach der Taxifahrt vom Flughafen in Elisabeths Wohnung. Ihre Trennung ist durch Philippes Mitteilung, er werde Lou heiraten, bereits vollzogen.

5.2.3.1 Die Erzählsituation in der Erzählung

Analog zu den vorangegangenen Beispielen wurde auch hier nur eine Auswahl aus der längeren Sequenz zur Analyse ausgewählt:

Philippe stand unglücklich in dem Zimmer herum, in dem er sooft gegessen und selbstverständlich herumgegangen war. Elisabeth sagte: Verzeih, ich will nur die Post überfliegen, und sie riß rasch einige Briefe auf. Philippe, der ihr zuerst nur konsterniert zugesehen hatte, setzte sich neben sie und küßte ihre Hand, er fragte: Bist du böse, bist du traurig?

Sie sah ihn erstaunt an: Sehe ich böse aus, sehe ich traurig aus? Todmüde gewiß, das ja. Aber das ist doch natürlich nach einem langweiligen Aufenthalt in Österreich und einer Hochzeit in London und ähnlichen Vergnügungen. [...] ²⁴⁸

Ist es etwas Schönes oder wenigstens nichts Schlimmes? fragte Philippe. Sie sagte: Schön oder schlimm, das sind nicht die richtigen Worte dafür. Aber ich möchte mit dir doch noch einmal ein Glas trinken. Philippe dachte offenbar immer noch, daß sie zusammenbrechen könne, daß er bei ihr bleiben müsse diese Nacht und keine Gelegenheit mehr finden würde, heute abend Lou anzurufen. Er war heute trotzdem zu allem bereit, denn er hatte eine Verantwortung, sogar Elisabeth gegenüber. Sie schob ihm beiläufig das Telegramm hin und sagte: Lies es, es ist besser, wenn du weißt was darin steht.

²⁴⁸ W2, 483

Er las es auch zweimal, während er ein paar Schlucke trank, und eine Weile blieb er stumm. Er stellte sein Glas auf den Tisch und sagte: André muß wahnsinnig sein, das kommt nicht in Frage, du gehst nicht, ich verbiete es dir.

Sie schaute ihn genau an, in einer grenzenlosen Verwunderung, denn was ging ihn das noch an, und er hatte doch jetzt eine so große Verantwortung, doch sie betraf Lou, aber nicht sie. Nur konnte sie ihm das alles nicht mehr sagen, weil sie zu müde war, und sie sagte nur nachgiebig: Ich kann dir nur versprechen, daß ich André heute nicht mehr anrufe, ich werde ihn bis morgen früh schmachten lassen, aber dann fahre ich. Ich weiß genau daß ich fahren werde, ich brauche keinen Entschluß zu fassen, ich weiß es schon. Und jetzt geh du bitte. Ja?

Sie küßte ihn nicht, und ließ sich nicht von ihm küssen, sie wick ihm aus, erst vor der Tür küßte sie ihn flüchtig auf eine Wange und legte die Arme einen Augenblick um ihn. Philippe sagte aufgebracht, hilflos und wütend: Du darfst nicht gehen, niemals, das darfst du nicht tun!

Aber sein Satz hatte nichts mit dem Satz Trotts zu tun, seine Stimme hatte nichts von der Stimme Trotts, die sie seit fast zwanzig Jahren im Ohr hatte, und sie glaubte nur mehr ihrer Stimme und auch den ganzen anderen Stimmen ihrer Trotts, die sich diesmal nicht gegen sie richteten. Philippe stand noch immer in der Tür, mit einem bösen aggressiven Gesicht, und so liebte sie ihn wieder einen Augenblick lang, und er schrie beinahe: Dieser Hanswurst ist völlig verrückt, wie kann man nur eine Frau dahin schicken, er wird doch noch ein paar Männer in Reserve haben, diese Canaille.

Sie mußte lächeln und schob ihn aus der Tür, sie versprach ihm noch, ihn am nächsten Tag anzurufen.²⁴⁹

In den ausgewählten Textstellen wechselt der Erzähler zwischen der personalen Sichtweise von Elisabeth, einer unmittelbaren, neutralen wörtlichen Wiedergabe von Dialogen, einer distanzierten, beobachtenden Position, sowie, seltener, der personalen Sichtweise von Philippe²⁵⁰.

Dieses Wechselspiel findet sich bereits im ersten Absatz des Zitats verwirklicht. Während der erste Satz eine emotionale Haltung Philippes beschreibt, gibt der zweite Satz objektiv die Bitte Elisabeths wörtlich wieder. In dieser objektiven, distanzierten Position verharret der Erzähler dann auch.

²⁴⁹ W2, 484 f.

²⁵⁰ Vgl auch Kap. 4.1.5

Eine abermalige, Philippe nahe Erzählperspektive, die dann aber zu Elisabeth wechselt, findet sich in einer hier ausgelassenen Textstelle, die bereits in Kap. 4.1.5 analysiert wurde.

Nach der direkten Wiedergabe des Dialoges („Ist es etwas Schönes [...]“) schließt eine Einschätzung Elisabeths an („dachte offenbar immer noch“), die unmittelbar in eine Selbsteinschätzung Philippes übergeht („Er war heute trotzdem zu allem bereit“). Der Erzähler wechselt daraufhin wieder in eine neutrale, beobachtende Position, in der er bis zum Ende des Absatzes verharrt.

Im nächsten Absatz befindet er sich wieder ganz nahe an Elisabeth und gibt ihre Gedanken wieder, wechselt mit der unmittelbaren Wiedergabe von Elisabeths Äußerung wieder in eine neutrale, beobachtende Position, um sich einen Absatz später („Aber sein Satz hatte nichts mit dem Satz Trotts zu tun [...]“) wieder ganz nah an die Gedankenwelt Elisabeths anzunähern, wo er, bis auf einen Einschub mit einer wörtlichen Wiedergabe von Philippes Äußerung, bis ans Ende der Erzählung bleibt.

5.2.3.2 Die Erzählsituation im Film

Der Film verwirklicht diese Szene in einer Plansequenz²⁵¹, die in einer Halbtotalen beginnt. Elisabeth sitzt in der Mitte des Vordergrunds am Tisch, der vor ihr zu sehen ist, und blättert ihre Post durch, während Philippe im Hintergrund rechts auf den Stufen sitzt. Während des Gesprächs steht er auf, geht auf Elisabeth zu, bleibt hinter ihr stehen und sieht ihr über die Schulter. Die Kamera nähert sich den beiden währenddessen in einer Fahrt, die in einer halbnahen Einstellung endet. Nachdem Elisabeth Philippe bittet, zwei Drinks zu machen, geht Philippe nach links zur Anrichte, wohin ihn die Kamera mit einem Schwenk begleitet, wobei sie in der Halbnahen bleibt. Philippe ist bei der Zubereitung der Drinks alleine im Bild zu sehen.

²⁵¹ Plansequenz, oder „Sequence Shot“ meint eine, in einer langen Einstellung gedrehte Sequenz, in der oft komplizierte Kamerabewegungen ausgeführt werden. Vgl. Monaco, James: Film verstehen. A. a. O., S. 568.

Mit den beiden Gläsern geht er, nun vor dem Tisch herum, zu Elisabeth und setzt sich neben sie. Die Kamera fährt währenddessen zurück und bleibt stehen, als beide wieder, jeweils am äußeren Rand des Bildes, zu sehen sind. Beide trinken. Elisabeth gibt Philippe das Telegramm zum Lesen. Der Text des Telegramms wird über das Bild geblendet. Die Kamera fährt, während Philippe liest, auf ihn zu, zeigt ihn in einer Nahaufnahme, umrundet ihn dann, sodass Elisabeth über die Schulter von Philippe wieder zu sehen ist.

Nach dem Dialog, an dessen Ende Elisabeth Philippe zum Gehen auffordert, steht sie auf und wird von ihm umarmt. Beide sind in Nahaufnahme zu sehen. Elisabeth löst sich aus der Umarmung, Philippe steht auf und sie gehen zum Eingangsbereich der Wohnung, unterhalb der Stufen. Die Kamera begleitet sie mit einem Schwenk und einem leichten Zoom, der in einer Halbtotale endet. Nach einem kurzem Gespräch und nachdem er sie zum Abschied geküsst hat, geht Philippe. Elisabeth bleibt etwa in Bildmitte alleine zurück. Die Stimme des Erzählers, der über die Möglichkeit, einen „wirklichen“ Mann zu treffen, reflektiert, setzt ein und begleitet auch die nächste Einstellung.

Die Kameraeinstellung zu Beginn der Einstellung verschafft einen Überblick über die räumliche Situation und verdeutlicht gleichzeitig durch den Bildaufbau und den räumlichen Abstand zwischen Philippe und Elisabeth, die ihm zusätzlich den Rücken zugewandt hat, die emotionale Distanz zwischen den beiden. Durch die Kamerafahrt auf die beiden zu nähert sich die Kamera zwar, bleibt aber, auch in der Halbnahen noch in beobachtender Position. Durch den Philippe begleitenden Schwenk von Elisabeth weg, fokussiert sie auf Philippe, bleibt aber noch immer auf Distanz, in der sie auch nach der Fahrt, bei der Elisabeth wieder ins Bild kommt, verharrt. Als Elisabeth Philippe das Telegramm gibt, nähert sich die Kamera ihm und dabei gleichzeitig auch der subjektiven Sichtweise Elisabeths an. Der einblendete Text, der das von ihm im selben Moment gelesene verbalisiert, und die Nahaufnahme bauen eine Nähe zu Philippe auf. Die Umrundung

Philippe endet in einem „over the shoulder shot“, durch den die Kamera Elisabeth mit Philippe gemeinsam beobachtet, seiner subjektiven Sichtweise also angenähert ist. Gleichzeitig bietet diese Einstellung die Möglichkeit, Elisabeth genau zu beobachten, und auch Nähe zu ihr aufzubauen, was, nachdem Elisabeth aufgestanden ist und beide in einer Nahaufnahme zu sehen ist, verstärkt wird.

Als die beiden zur Türe gehen, sich von der Kamera wieder entfernen, die das nunmehrige Geschehen in einer Halbtotalen wiedergibt, wird wiederum Distanz aufgebaut. Nachdem Philippe gegangen ist, bleibt Elisabeth allein zurück. Sie wirkt in der halbtotalen Einstellung fast verloren, allein gelassen. Die Kamera zieht sich in eine beobachtende, distanzierte Position zurück, was in der folgenden Einstellung, die von einer erhöhten Position aufgenommen ist, noch verstärkt wird.

5.2.3.3 Resümee

Obwohl nicht so differenziert, betreibt auch der Film ein Wechselspiel aus Nähe zu Elisabeth und Philippe und beobachtender Distanz. Die Kamerafahrt, während der Philippe das Telegramm liest, wechselt in ähnlicher Schnelle wie in der Erzählung subjektive Perspektiven und Nähe zu den Protagonisten.

Auch hier kann festgestellt werden, dass das zugrundeliegende Prinzip der Erzählung in der literarischen Vorlage, wie in der filmischen Adaption ähnlich ist. Auffällig ist aber, dass sich die Erzählsituation in der Erzählung von Ingeborg Bachmann zum Ende hin Elisabeth annähert, während sich die durch die Kamera in Michael Hanekes Verfilmung visualisierte Perspektive von Elisabeth entfernt und distanziert.



E 250 (Beginn)



E 250



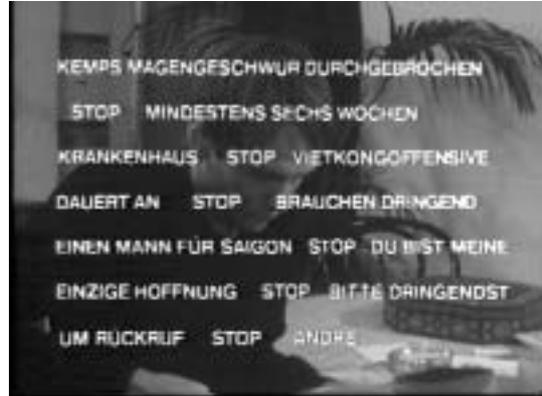
E 250



E 250



E 250



E 250



E 250



E 250



E 250



E 250 (Ende)

Abb. 7. Szenenbilder aus Sq 63

5.2.4 Fazit

Die vorangegangene Analyse hatte drei unterschiedliche Handlungsepisoden zum Gegenstand. In Beispiel 1 wurde eine dialoglose Sequenz untersucht, in der die Protagonistin, Elisabeth, mit einer zweiten Person, Manes, agiert, gleichzeitig aber auch ihre Erinnerung an Trotta verbalisiert, beziehungsweise visualisiert ist. Zusätzlich ist die Sequenz im Film gegen Ende mit einem Erzählertext versehen.

In Beispiel 2 agiert Elisabeth alleine im Wald. Ihre Gedanken stehen dabei im Mittelpunkt. Im Film ist während der ganzen Sequenz der Erzähler zu hören. Das dritte Beispiel untersuchte eine Dialogsequenz mit Elisabeth und Philippe.

Der exemplarische Vergleich zwischen den Erzählsituationen in der Erzählung von Ingeborg Bachmann und im Film von Michael Haneke an den drei repräsentativen Ausschnitten zeigt, dass sich beide Medien der gleichen Idee einer Erzählstrategie bedienen. Den Wechsel von Nähe und Distanz, von subjektiver und objektiver Sichtweise, der ein Element der literarischen Erzählsituation in *Drei Wege zum See (E)* ist, versucht auch die filmische Adaption mit Hilfe der dem Medium eigenen Ausdrucksmittel umzusetzen.

Durch das Aufgreifen der Erzählsituationen der literarischen Vorlage und dem erfolgreichen Versuch, diese mit kinematographischen Mitteln nachzugestalten, gelingt es dem Film, die, dem literarischen Text eigenen Qualitäten und Intentionen Ingeborg Bachmanns, wie sie in der Analyse dargestellt sind, zu vermitteln.

5.3 Argumentationsstrategie und Argumentationsziel

Einen interessanten Gegenstand zur vergleichenden Untersuchung der Erzählung und der Verfilmung von *Drei Wege zum See* stellen Strategie und Ziel der Argumentation dar. Dieses Kapitel widmet sich daher diesem Erkenntnisinteresse.

Grobe Umriss der Strategie geben bereits Kap. 4.1, in denen die Erzählstruktur, sowie die Konfliktebenen der Erzählung behandelt werden, bzw. Kap. 4.2, das sich mit der Struktur der filmischen Narration und den Konfliktebenen im Film beschäftigt. Die dort gewonnenen Erkenntnisse sollen hier vertieft, teilweise ergänzt oder durch Rückgriffe miteinbezogen werden.

5.3.1 Analyse der Argumentation der Erzählung

Das Ziel der Protagonistin der Erzählung, Elisabeth Matrei, ist ihr aus den Fugen geratenes Leben neu zu ordnen und eine neue Orientierung, ein neues Ziel, sowie eine Neudefinition ihrer Identität zu finden²⁵². Damit verwoben ist auch die Auseinandersetzung mit ihren Lebensmännern, ihren gescheiterten Beziehungen.

Im Laufe etwa der ersten Hälfte der Erzählung wird den Beziehungen von Elisabeth sehr viel Platz eingeräumt, von denen behauptet wird, Elisabeth hätte „ihre Männer immer unter jenen gefunden, die gescheiterte Existenzen waren und sie brauchten, als Halt, auch für Empfehlungen, und mit Philippe war es natürlich wieder einmal so.“²⁵³ Die Geschichte von Elisabeths und Trottas Beziehung, sowie ihre Gespräche mit Trotta, nehmen, ausführlich und unmittelbar, in direkter Wiedergabe des Dialogs, einen gewichtigen Teil der Erzählung ein. Darin wird klar, welchen großen Einfluss Trotta auf ihr Leben hatte,

²⁵² Vgl. Kap. 4.1.7

Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topografischen Irrtums. A. a. O.

²⁵³ W2, 400.

weil er sie zum Bewußtsein vieler Dinge brachte, seiner Herkunft wegen, und er, ein wirklich Exiliertes und Verlorener, sie, eine Abenteuerin, die sich weiß Gott was für ihr Leben von der Welt erhoffte, in eine Exilierte verwandelte, weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und ihr die Fremde als Bestimmung erkennen ließ.²⁵⁴

Diese Textstelle zeigt auf, dass Elisabeths Identitätskrise stark mit einer Orientierung an der Sichtweise Trottas und deren teilweisen Übernahme in Zusammenhang steht.

Auch Elisabeths Ehe mit Hugh, die nur kurze Zeit dauerte, ihre zweijährige Beziehung mit Manes, die in ihrer Trauer um den Selbstmord Trottas ihren Ausgang fand und von Manes ohne Angabe von Gründen beendet wurde sowie ihre Beziehung mit Philippe finden in der ersten Hälfte der Erzählung Erwähnung.

Mit den Eigenschaften der einzelnen Männer und den Geschichten der Beziehungen werden unterschiedliche Typen dargestellt. In chronologischer Reihenfolge findet zuerst die Ehe von Hugh Erwähnung²⁵⁵, dann sehr ausführlich ihre Liebe zu Trotta und die Gespräche mit ihm, aus denen klar wird, dass Trotta daran scheitert, seine Individualität *gegen* die Geschichte zu verwirklichen²⁵⁶.

In der Erinnerung an Trotta wird Elisabeth ein Treffen mit seinem Vetter Branco wieder bewusst. Trotta hatte über ihn gemeint, er wisse nicht, „wie die es fertig gebracht haben, dort unten, zuhause, sich nicht zu irren und gesund zu bleiben.“²⁵⁷ Pichl weist darauf hin, dass durch Elisabeths nur flüchtige Begegnung mit „diesem einzigen nicht defekten Mann in ihrem Leben“ „der Vorbildcharakter seiner geschichtskonformen Selbstverwirkli-

²⁵⁴ W2, 415 f.

²⁵⁵ W2, 399-401.

²⁵⁶ Vgl. Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topografischen Irrtums. A. a. O., S. 454.

²⁵⁷ W2, 422.

chung [...] nur aus der Distanz erahnbar²⁵⁸ sei, bildlich dargestellt in ihrem Blick von der Zillhöhe auf seine Heimat.

Philippe, Elisabeths um 22 Jahre jüngerer, gerade aktueller Freund, wird, etwas später im Text, als „verbittert und von Selbstmitleid krank“²⁵⁹ dargestellt, der in ihr eine Stütze gefunden hat.

Danach wird die Ehe zu Hugh näher beschrieben, wobei auch erwähnt wird, dass es sich dabei weniger um eine Heirat aus Liebe handelte, als ihre Hoffnung, eine Ehe mit einem Homosexuellen, deren Basis eine Freundschaft darstellt, könne gut gehen²⁶⁰. Es folgt die Nachricht vom Selbstmord Trottas und die Erinnerung an die Beziehung mit Manes.

Zwischen diesen einzelnen, auf jeweils eine wichtige Person in Elisabeths Leben konzentrierten Sequenzen finden auch andere Männer, die in ihrem Leben eine gewisse Rolle spielten, kurz Erwähnung.

Elisabeth hat nun „die in der Erinnerungsarbeit vom topographischen Irrtum ausgelöste Orientierungskrise im doppelten Sinne als Orientierung ex negativo begriffen“²⁶¹ und resümiert:

Nur eine Hoffnung durfte und wollte sie sich nicht offen lassen, denn wenn sie in fast dreißig Jahren keinen Mann getroffen hatte, einfach keinen, der von einer ausschließlichen Bedeutung für sie war, der unausweichlich für sie geworden war, jemand, der stark war und ihr das Mysterium brachte, auf das sie gewartet hatte, keinen, der wirklich ein Mann war und nicht ein Sonderling, Verlorener, ein Schwächling oder einer dieser Hilfsbedürftigen, von denen die Welt voll war, dann gab es den Mann eben nicht, und solange es diesen Neuen Mann nicht gab, konnte man nur freundlich sein und gut zueinander, eine Weile. Mehr wahr daraus nicht zu machen, und es sollten die Frauen und Männer am besten Abstand halten, nichts zu tun haben miteinander, bis beide herausgefunden hatten aus einer Verwirrung und der Verstörung, der Unstimmigkeit aller Beziehun-

²⁵⁸ Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topografischen Irrtums. A. a. O., S. 452.

²⁵⁹ W2, 429.

²⁶⁰ Vgl. W2, 431 f.

²⁶¹ Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topografischen Irrtums. A. a. O., S. 452.

gen. Eines Tages konnte dann etwas anderes kommen, aber nur dann, und es würde stark und mysteriös sein und wirklich Größe haben, etwas, dem jeder sich wieder unterwerfen konnte.²⁶²

Wie um dies zu bestätigen, werden im weiteren Verlauf der Erzählung noch zwei tragische Beziehungsschicksale aufgezeigt: jenes der „Linde oder Gerlinde“²⁶³, der Verkäuferin im Papiergeschäft, deren Mann verstorben ist, als auch jenes der Elisabeth Mihailovics, die von ihrem eifersüchtigen Ehemann erschossen wurde²⁶⁴. Dazu tritt das Bild ihres Vaters, der selbst innerhalb des Geschichtsverlaufs keinen Platz gefunden hat²⁶⁵, und das ihres Bruders, dem sie selbst keine Zukunft bescheinigt²⁶⁶.

Nach ihrer Abreise, die sie wieder in die Fremde bringen soll, trifft sie am Flughafen auf Branco, in dem sie den „Neuen Mann“ erkennt, der ihr das Mysterium bringen könnte:

[...] sie vergaß auch alle die vielen Menschen in ihrem Leben, die Menschen auf diesem Flugplatz und in diesem trostlosen Buffet. Es lief nur die Zeit so rasch ab, rascher als je zuvor, und sie meinte plötzlich, ohnmächtig zu werden, und gleichzeitig fühlte sie, daß er, der soviel kräftiger war, blaß zu werden anfing und daß auch ihm schlecht wurde in dieser Hochspannung, in dieser Hingabe.²⁶⁷

Sein zu spätes Liebesgeständnis stürzt Elisabeth aber nicht noch tiefer in die Identitätskrise, sondern hilft ihr, Brancos Leben zum Vorbild, eine neue Identität innerhalb des Geschichtsverlaufs zu finden.²⁶⁸

²⁶² W2, 449 f.

²⁶³ W2, 460.

²⁶⁴ Vgl. W2, 468 ff.

²⁶⁵ Vgl. Kap. 4.1.3.2

²⁶⁶ Vgl. W2, 441.

²⁶⁷ W2, 476.

²⁶⁸ Vgl. Kap. 4.1.7

Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topografischen Irrtums. A. a. O., S. 454.

5.3.2 Analyse der filmischen Argumentation

Der Film zeigt Elisabeth zu Beginn in einer Lebenskrise, visualisiert durch ihr Unwohlsein während ihres Aufenthaltes in London. In ihren Gesprächen mit ihrem Vater verbalisiert sie ihre enge Verbundenheit zu Robert. Seine Heirat mit Liz, der neuen „Misses Matrei“²⁶⁹, wirkt dadurch wie ein Verlust für Elisabeth. In kurzen Einstellungen werden Philippe und Hugh exponiert, wobei der Grund für Heirat und Scheidung unerwähnt bleiben, intensiver setzt sich der Film aber erst mit Trotta auseinander, der eindeutig als Elisabeths „große Liebe“²⁷⁰ erwähnt wird und dessen Einfluss auf sie sich in ihren Gesprächen, sowie im Off-Text des Erzählers manifestiert. Die Krise in ihrer Beziehung, die schließlich zum Bruch führte („Ich kann nicht mit jemanden leben, der sich bloß in diese Zeit verirrt hat und nicht in ihr lebt.“²⁷¹), wird klar ersichtlich²⁷².

Elisabeth erkennt eine Ähnlichkeit zwischen ihrem Vater und Trotta, was in E121 vom Erzähler erwähnt wird: „Beide hatten die Zukunft nicht akzeptiert, weil sie nicht einmal wussten, was sie an der sogenannten Zukunft hatten, wie sie in die geraten waren, und worauf sie hätten hoffen sollen.“²⁷³

Nach der Nachricht von Trottas Selbstmord lernt Elisabeth Manes kennen, in dem sie einen „Ersatz“ für ihre Liebe zu Trotta findet, was filmisch visualisiert wird²⁷⁴. Der Grund für die Trennung nach ihrer zweijährigen Beziehung bleibt unerwähnt.

Die langen Einstellungen von Häusern in der Klagenfurter Nachbarschaft²⁷⁵, sowie der gemeinsame Ausflug von Elisabeth und Herrn Matrei zum Baden an den See, der in sehr ruhigen Aufnahmen umgesetzt ist²⁷⁶, vermitteln den Eindruck, Elisabeth hätte ihre innere Ruhe wiedergefunden. Ihr Gespräch

²⁶⁹ FP, E 30

²⁷⁰ FP, E 108

²⁷¹ FP, E 110

²⁷² Vgl. Kap. 4.2.6

²⁷³ FP, E121

²⁷⁴ Vgl. Kap. 5.2.1

²⁷⁵ FP, E 170 – E 173

²⁷⁶ FP, E 174 – E 180

mit der Trafikantin²⁷⁷ wirft sie aber völlig aus der Bahn. In Verzweiflung läuft sie von der Trafik weg. In einer schnellen Einstellungsfolge realisiert, sind Elisabeths Lebensmänner nochmals zu sehen. Um dieser Verzweiflung, die ihre Erinnerungen wachgerufen haben, zu entfliehen, bittet sie Philippe um das Telegramm, das sie zur Abreise auffordert.

Am Flughafen trifft Elisabeth auf Trotts Vetter, der ihr ein – zu spätes – Liebesgeständnis macht.

Der kurze, verregnete Sommer der Erinnerung endet nach einem letzten, wie Hohn anmutenden Aufflackern von Hoffnung durch die traurig süße Abschiedsbegegnung einer wieder einmal versäumten Liebe in akzeptierter Resignation. Elisabeth Matrei kehrt in ihren gewohnten Lebenskreis nach Paris zurück.²⁷⁸

Nachdem Philippe, der sie vom Flughafen abgeholt hatte, gegangen ist, bleibt Elisabeth alleine zurück²⁷⁹. Während sie sich für die Nacht vorbereitet, resümiert sie über ihre Hoffnung, einen „wirklichen“ Mann zu finden²⁸⁰. Zunächst steht aber ihr fast selbstmörderischer Einsatz in Saigon bevor.

5.3.3 Vergleich

Von einer nahezu identischen Ausgangssituation entwickelt Michael Haneke in *Drei Wege zum See (F)* trotz der Verwendung gleicher Handlungselemente eine von Ingeborg Bachmanns Erzählung divergierende Argumentation. Während Elisabeth Matrei in der Erzählung durch ihre Vergangenheitsbewältigung einen neuen identitätsstiftenden Weg finden kann, verstärkt ihre Reflexion in der filmischen Adaption ihre Krise und führt schließlich zur Resignation.

²⁷⁷ FP, E 182 – E 191

²⁷⁸ *Drei Wege zum See*. In: Filmfest München (Hg.): Filmfest München. Das Programm 1994. Die Filme – die Regisseure. Katalog. München, 1994, S. 166.

²⁷⁹ Vgl. Kap. 5.2.3

²⁸⁰ Vgl. ebda.

Die Position ihres Resümees über Beziehungen zu Männern innerhalb der zeitlichen Abfolge der Handlung ist hierbei von großer Bedeutung. Ingeborg Bachmann platziert diese etwa am Ende des zweiten Drittels der Erzählung. Branco kann ihr dadurch als eben dieser „Neue Mann“, auf den sie hofft, erscheinen, was ihr wiederum einen neuen, zuversichtlichen Blick auf die Zukunft eröffnet.

Im Film kumuliert die Erinnerungsarbeit Elisabeths nach dem traumatischen Treffen auf die Trafikantin in Trauer und Verzweiflung über den Scherbenhaufen ihrer Vergangenheit. Das Treffen auf Trottas Vetter und dessen verspätete Liebeserklärung fügt sich dabei nahtlos an ihre Vergangenheit an und drängt sie in eine Resignation. Die Trennung von Philippe erscheint als weitere, logische Entwicklung. Erst dann resümiert sie und sieht einen letzten Funken der Hoffnung, doch irgendwann einen Mann zu finden, „der kein Sonderling, Verlorener, ein Schwächling, oder einer dieser Hilfsbedürftigen“²⁸¹ ist.

Film und Erzählung kommen also zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen. Während Ingeborg Bachmann in ihrer Erzählung eine positive zukünftige Entwicklung in der Veränderung für ihre Protagonistin entwirft, lässt Michael Haneke Lesart seiner Protagonistin nur resignativen Stillstand verspüren, der einzig durch die schwache Hoffnung auf eine Veränderung „eines Tages“ abgeschwächt wird.

²⁸¹ FP, E 251

6 Zusammenfassung und Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, die Erzählung *Drei Wege zum See* von Ingeborg Bachmann mit ihrer gleichnamigen filmischen Adaption von Michael Haneke vergleichend zu analysieren. Dabei ging es nicht darum, ein Urteil zu fällen, ob die Verfilmung ihrer literarischen Vorlage gerecht wird, als vielmehr die Unterschiede, Ähnlichkeiten und Parallelen im Inhalt, in der Struktur der Erzählung und der Erzählweise, sowie in der inhaltlichen Argumentation aufzuzeigen.

Nach der Definition des Forschungsgegenstands, der zugrunde liegenden Theorien und nach einem Überblick über den aktuellen Forschungsstand widmete sich die Untersuchung zunächst den Einzelanalysen der Erzählung und des Films. Parallel, doch mit den jeweiligen fachspezifischen Methoden der Literaturwissenschaft sowie der Filmwissenschaft, wurden die Erzählung und der Film nach den Aspekten Thema, Inhalt, Personeninventar, Erzählinstanz, Struktur der Erzählung, sowie Konfliktebenen untersucht und in einer Sequenzanalyse in kleine sinnzusammenhängende Elemente unterteilt. Dies diente der Vorbereitung der daran anschließenden vergleichenden Analysen.

Diese wurden in drei Schwerpunkte unterteilt, deren erster sich einem Vergleich auf inhaltlicher Ebene, das heißt auf den Ebenen von Thema, Inhalt und Personeninventar widmete. Dies ergab, dass sich die Erzählung und ihre filmische Adaption inhaltlich gleichen. Der Film beinhaltet aber adaptionsbedingt weniger Informationen als die literarische Vorlage. Dies drückt sich sowohl auf der Handlungsebene aus, als auch in der Charakterisierung der handelnden Personen. Neben Elisabeth werden im Film noch Herr Matrei und Trotta eingehender exponiert, die restlichen Personen, denen die Erzählung mehr Aufmerksamkeit widmet, bleiben im Film vergleichsweise „unterbelichtet“.

Daran anschließend wurden die Erzählstrategien von Erzählung und filmischer Adaption gegenübergestellt, um herauszufinden, ob sich diese glei-

chen oder unterscheiden. Dazu wurden drei repräsentative Sequenzen aus Film und Erzählung herausgelöst und intensiv analysiert. Dieser exemplarische Vergleich ergab, dass sich beide Medien hinsichtlich ihrer Erzählstrategie der gleichen Idee bedienen. Beide Erzählsituationen treiben ein Wechselspiel von Nähe und Distanz zu ihren Protagonisten, von subjektiver und objektiver Sichtweise.

Die Untersuchung von Argumentationsstrategie und Argumentationsziel im dritten Schwerpunkt der vergleichenden Analyse zeigte allerdings, dass Haneke – trotz gleicher Ausgangssituation und gleicher Handlungselemente – in seinem Film durch die unterschiedliche Argumentation zu einem von Ingeborg Bachmanns Erzählung divergierenden Ergebnis kommt. Während die Protagonistin Elisabeth in *Drei Wege zum See (E)* in ihrer Begegnung mit Branco am Flughafen den von ihr erhofften „Neuen Mann“ erkennt und damit auch eine positive zukünftige Entwicklung der Protagonistin möglich wird, bleibt Elisabeth bei Haneke nur der Weg in die Resignation.

Dieser negative Ausgang des Filmes steht durchaus in der Tradition von Hanekes späteren Filmen. Er selbst meinte in einem Interview:

Also, wenn es eine Utopie geben sollte, die man ernst nehmen kann, so kann das nur eine negative Utopie sein. [...] Wenn es eine Utopie gibt, dann ist es nur die Utopie des Schrecklichen und der Zerstörung, die so weit geht, daß sie die Widerstandskräfte mobilisiert.²⁸²

Haneke weist auch darauf hin, dass er Geschichten radikal zu Ende führt, damit der Zuseher „etwas mit der Geschichte unternehmen muß“²⁸³ und sich auf seine eigene Urteilskraft, seine Sehnsüchte und Utopien besinnen kann. Die Intention von Ingeborg Bachmann und Michael Haneke bezüglich dem, was sie ihrem Leser beziehungsweise Zuseher in *Drei Wege zum See* mitteilen möchten, könnte, diese Überlegungen berücksichtigend, die gleiche sein. Dies zu beurteilen entzieht sich aber einer hermeneutisch-

²⁸² Grissemann, Stefan, Michael Omasta: Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur. A. a. O., S. 203.

²⁸³ Ebda, S 213.

interpretierenden Analyse; der Nachweis müsste im Rahmen einer empirischen Untersuchung erbracht werden.

Vor diesem Hintergrund wäre weiters zu untersuchen, inwiefern eine – dieser Arbeit zu Grunde liegende – positive Lesart von Ingeborg Bachmanns Erzählung im Gegensatz zu der negativen Lesart Hanekes filmisch umsetzbar wäre. Auch weitere Verfilmungen von Ingeborg Bachmanns Texten wären unter diesem Aspekt zu analysieren, um Aussagen über die grundsätzliche Verfilmbarkeit von Ingeborg Bachmanns erzählendem Werk treffen zu können.

Zurückkommend auf den zweiten Teil der vergleichenden Analyse, der Untersuchung der Erzählstrategie, sei eine Beobachtung nachgeschickt: Wie in Kapitel 3.3.3 erwähnt, weist Hurst darauf hin, dass die Möglichkeiten filmischer Erzählsituationen gegenüber jenen der Literatur eingeschränkt seien. Mit Hilfe des Stanzel'schen Typenkreises zeigt er, dass im Film von den drei Konstituenten der Erzählsituationen in der Literatur (Person, Perspektive und Modus) nur die Konstituente Perspektive voll zur Geltung komme. Die Konstituente Person spiele keine Rolle (da es keine Erzählerfigur gebe), die Konstituente Modus könne nur ihr halbes Potential, ihre Varianten der Reflektorfigur, entfalten.²⁸⁴

Vergleicht man das von Hurst entworfene Spektrum kinematografischer Erzählsituationen anhand des Typenkreises von Stanzel mit den in Kapitel 4.1.5 gewonnenen Erkenntnissen zu den Erzählsituationen in der Erzählung von Ingeborg Bachmann, so zeigt sich, dass sich diese innerhalb dieses Spektrums bewegen. Eine Übertragung der literarischen Erzählsituationen auf den Film erscheint daher als möglich und wurde, wie Kapitel 5.2 zeigt, auch erfolgreich durchgeführt.

²⁸⁴ Vgl. Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. A. a. O., S. 89 ff. Wie bereits in Kapitel 3.3.3 hingewiesen, bezieht sich Hurst hierbei auf den rein kinematografischen Code des Films, das heißt seine visuellen Gestaltungsmittel, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Mise-en-scène und der Montage umfassen, nicht aber die Elemente Sprache, Geräusch und Musik. (Vgl. Ebda., S. 78 ff.)

Michael Hanekes Aussage, *Drei Wege zum See (E)* sei die einzige Erzählung Ingeborg Bachmanns, die sich verfilmen lässt²⁸⁵, behält insofern recht, als eine Adaption der Erzählsituationen sowie der – von ihm so genannten – „assoziationsdramaturgischen Gesichtspunkte“²⁸⁶ erfolgreich durchgeführt wurde. Inwieweit andere Bachmann Texte sich dieser Möglichkeit entziehen, wäre einer gesonderten Analyse zu unterziehen, die auch untersucht, wie sich dieses Verhältnis in anderen filmischen Adaptionen von Ingeborg Bachmanns Texten, unabhängig von inhaltlichen Unterschieden, verhält. Gleichsam von Interesse wäre eine Untersuchung, die sich damit beschäftigt, ob Ingeborg Bachmanns Erzählweise vor diesem Hintergrund als „filmisch“ gelten kann.

²⁸⁵ Vgl. Michael Haneke. Interview. Literatur folgt einer anderen Struktur als Film. In: Diethardt, Ulrike (Hg.): Fern-Sicht auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmografie 1945 – 1994. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österr. Literatur, 1995, S. 12

²⁸⁶ Ebd.

Literatur

Die hier angeführten Literaturangaben sollen einen Überblick über die, dieser Arbeit zugrundeliegende, als auch weiterführende Primär- und Sekundärliteratur bieten. Es handelt sich dabei um eine Auswahlbibliographie, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

I. Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: Werke. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. 4 Bde. München, Zürich: Piper, 1978.

Darin:

Dies.: Drei Wege zum See. Bd. 2., S. 394-486.

Dies.: Frankfurter Vorlesungen. Bd. 4., S. 181-271

Dies.: »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe in 4 Bdn. Unter Leitung von Robert Pichl hg. und berab. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Bd. 4: Der »Simultan« Band und andere späte Erzählungen. München, Zürich: Piper, 1995.

Haneke, Michael: Drei Wege zum See. Ein Film von Michael Haneke nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann. Drehbuch, [o. O., o. J.]

Dehmel, Richard: Weib und Welt. Gedichte. Hrsg. von Heike Menges. Nachdr. der Ausg. von 1896. Eschborn: Klotz, [1994].

Roth, Joseph: Werke. Hrsg. u. m. einem Nachwort v. Fritz Hackert u. Klaus Westermann. 6 Bde., Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989-1991.

Darin:

Ders.: Radetzkymarsch. Bd. 5., S. 137-455.

Ders.: Die Kapuzinergruft. Bd. 6., S. 225-346.

II. Ingeborg Bachmann

Sammel- und Sonderbände

DU – Zeitschrift für Kultur: Ingeborg Bachmann. 9 (1994).

Göttsche, Dirk u. Ohl, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann - neue Beiträge zu ihrem Werk : internationales Symposium Münster 1991. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1993.

Höller, Hans (Hg.): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments "Gier". Aus dem literar. Nachlaß hrsg. v. Robert Pichl Wien: Löcker, 1982.

Koschel, Christiane, Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München: Piper, 1989.

Modern Austrian Literature. 18:3-4 (1985). Special Ingeborg Bachmann Issue.

Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984.

Gesamt- und Einzeldarstellungen zum Werk

Ahn-Lee, Yeon-Hee: Diskurs der Poesie: Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewußtseins im gesamten Schreibprozeß. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1991.

Angst-Huerlimann, Beatrice: Im Widerspiel des Unmöglichen: Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Zürich: Juris, 1971.

Bartsch, Kurt: "Frühe Dunkelhaft" und Revolte. zur geschichtlichen Erfahrung utopischer Grenzüberschreitungen in erzählender Prosa von Ingeborg Bachmann. Habilitationsschrift, Graz 1982.

Ders.: Ingeborg Bachmann – Eine Erzählerin? In: Kloepfer, Rolf (Hg.): Alexander-von-Humboldt-Stiftung: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert : Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, Bonn-Bad Godesberg, veranst. vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigsburg. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1981, S. 257-267.

Ders.: Grenzverletzungen des Ichs. Ingeborg Bachmanns späte Prosa und Jean Améry's "Bewältigungsversuche". In: Literatur und Kritik 229/230 (1988), S. 404-414.

Ders.: 'Mord' oder Selbstvernichtung? Zu Werner Schroeters filmischer Malina-Interpretation. In: Pattillo-Hess, John u. Petrasch, Wilhelm (Hg.). Ingeborg Bachmann: Die Schwarzkunst der Worte. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, 1993, S. 85-95.

Batt, Kurt: Die Exekution des Erzählers: westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972. Frankfurt am Main: Fischer, 1974.

Beicken, Peter: 'So eine Geschichte ist ja ein Gewebe': Zum Schreiben Ingeborg Bachmanns. In: Brokoph-Mauch, Gudrun u. Daigger, Annette (Hg.). Ingeborg Bachmann: Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6.-9. Juni 1991. St. Ingbert: Rohring, 1995, S. 11-28.

- Bossinade, Johanna: Die verratene Kreatur. Beobachtungen zu einer Motivkonstellation bei Ingeborg Bachmann. In: Ester, Hans (Hg.): Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im zwanzigsten Jahrhundert. Amsterdam: Rodopi, 1985, S. 87-106. (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur ; 64)
- Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als fiktiver und geschichtlicher Ort in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Roth, Marie-Louise u. Behar, Pierre (Hg.): Literatur im Kontext Robert Musil/Litterature dans le contexte de Robert Musil; Colloque International-Strasbourg 1996. Bern: Peter Lang, 1999, S. 327-343.
- Casper, Bernhard: Die Grenze der Sprache. Überlegungen zum Werke von Ingeborg Bachmann. In: Koschel, Christiane, Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München: Piper, 1989, S. 249-265.
- Crews, Elisabeth: Wort und Wahrheit. Das Problem der Sprache in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Diss. Minneapolis, 1977.
- Doppler, Alfred: Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns. In: Neophilologus, Nr. 47, 1963, S. 277-285.
- Goth, Maja: Poetische 'Sprachver zweiflung': Reflexionen zu Ingeborg Bachmanns Wortproblematik. In: Arnold, Armin u. Jaeger, C. Stephen (Hg.). Der gesunde Gelehrte: Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen; Festschrift zum 70. Geburtstag von Hans Banziger. Herisau: Schlapfer, 1987, S. 115-128.
- Götttsche, Dirk: Ingeborg Bachmann – Sprachskepsis und Identitätsprobleme. In: Ders.: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, S. 155-222. (= Hochschulschriften: Literaturwissenschaft 84).
- Ders.: Erinnerung und Erzählstruktur in der erzählten Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 23, H. 2, 1990, S. 99-118.
- Gutjahr, Ortrud: Rhetorik und Literatur: Ingeborg Bachmanns Poetik-Entwurf. In: Götttsche, Dirk u. Ohl, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann: Neue Beiträge zu ihrem Werk; Internat. Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993, S. 299-314.
- Hapkemeyer, Andreas: Die Funktionen der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: Literatur und Kritik, 187/188 (1984), S. 352-363.
- Hotho-Jackson, Sabine: Subversiveness in Ingeborg Bachmann's Later Prose. In: New German Studies (NGS). 18:1-2 (1994-1995), S. 55-71.
- Jakubowicz-Pisarek, Marta: Stand der Forschung zum Werk von Ingeborg. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang, 1984. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur ; 753)
- Jürgensen, Manfred: Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache. Bern [u.a.]: Lang, 1981.
- Ders.: "Todesarten" der Sprache. Der Erzählprozeß als Ästhetik der Reflexion. Anmerkungen zu Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard und Peter Handke. In: Klopfer, Rolf (Hg.): Alexander-von-Humboldt-Stiftung: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert : Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, Bonn-Bad Godesberg, veranst. vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigsburg. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1981, S. 341-358.
- Ders.: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Bartsch, Kurt (Hg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Königstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Ladstätter, Theresia: Bachmannverfilmungen. Perspektivische Betrachtungen zu Ingeborg Bachmanns „Jugend in einer österreichischen Stadt“ und „Malina“ sowie zu den gleichnamigen Filmadaptionen und dem Filmbuch „Malina“ Elfriede Jelineks. Wien, Univ., Diss., 1999.

- Lindemann, Eva U.: 'Die Gangart des Geistes': Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Götsche, Dirk u. Ohl, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann: Neue Beiträge zu ihrem Werk; Internat. Symposion Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993, S. 281-296. (auch in: Stoll, Andrea (Hg.): Ingeborg Bachmanns Malina. Frankfurt: Suhrkamp, 1992, S. 301-320.)
- Mahrtdt, Helgard: 'Society Is the Biggest Murder Scene of All': On the Private and Public Spheres in Ingeborg Bachmann's Prose. In: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture (WGY). 12 (1996), S. 167-87.
- Dies.: Philosophischer Kontext, österreichische literarische Tradition und Geschlechterproblematik in Ingeborg Bachmanns Prosa. In: Trans (Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften), 7 (1999), [o. S.]
- Nyholm, Kurt: Literarische Textstrategien und Textlinguistik. In: Neophilologische Mitteilungen (NM), 89:4 (1988), S. 591-610.
- Petuchowski, Elisabeth: "Meanwhile, back at the ranch ..." or: Modes of Simultaneity in Works by Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer und Paul Celan. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 2 (1990), S. 338-369.
- Pichl, Robert: Das Werk Ingeborg Bachmanns. Probleme und Aufgaben. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 17 (1978), S. 373-385.
- Ders.: Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann, in: Jb. für Internationale Germanistik 1981, Reihe A, Bd 8,2, S. 298-303 (= Akten des VI. Internat. Germanistenkongresses, Basel 1980)
- Ders.: Das Wien Ingeborg Bachmanns: Gedanken zur späten Prosa. In: Modern Austrian Literature. 18:3-4 (1985), S. 183-193.
- Ders.: Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme als Schlüssel motive in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: Sprachkunst. 16:2 (1985), S. 221-230.
- Ders.: Ingeborg Bachmann. In: Killy, Walter (Hg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Bd. 1, München, 1988.
- Pilipp, Frank: The Desperate Desire for Transcendence in Ingeborg Bachmann's Short Prose. In: Postscript (Publication of the Philological Association of the Carolinas). 16 (1999), S. 23-32.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: 'Und gehen auch Grenzen noch durch jedes Wort' (Ingeborg Bachmann). In: Letterature di Frontiera Litteratures Frontalieres (LFFL). 2:1 (1992), S. 135-45.
- Seiderer, Ute: Film als Psychogramm. Bewußtseinsräume und Vorstellungsbilder in Werner Schroeters *Malina* (Deutschland, 1991). Mit Sequenzprotokoll und vollständiger Dialogliste im Anhang. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig und Ledig, 1994. (= Diskurs Film: Bibliothek, Bd. 7)
- Solibakke, Regine K.: 'Leiderfahrung' und 'homme traque': Zur Problematik im Werk von Ingeborg Bachmann. In: Modern Austrian Literature. 18:3-4 (1985), S. 1-19.
- Stauffacher, Werner: Eine Sprache der Liebe? Zu Ingeborg Bachmanns Prosa. In: Arnold, Armin u. Jaeger, C. Stephen (Hg.). Der gesunde Gelehrte: Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen; Festschrift zum 70. Geburtstag von Hans Bänziger. Herisau: Schlapfer, 1987, S. 100-114.
- Stoll, Andrea: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns / Andrea Stoll. - Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1991. (= Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ; 16)
- Summerfield, Ellen: Ingeborg Bachmanns Sprachverständnis. In: Neophilologus. 62 (1978), S. 119-30.

- Svandrlík, Rita: Der Umgang mit den Bildern. In: Pichl, Robert u. Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Wien: Hora, 1994. (= Sonderpublikation der Grillparzer-Gesellschaft 2. Auch: Publications of the Institute of Germanic Studies. Univ. of London. Vol 60). S. 81-96.
- Ujma, Christina: Offene, utopische Stadt: Zur Darstellung Roms in Ingeborg Bachmanns Kurzprosa. In: Fiddler, Allyson (ed. and introd.). 'Other' Austrians: Post-1945 Austrian Women's Writing; Proceedings of the Conference Held at the University of Nottingham from 18-20 April 1996. Bern: Peter Lang, 1998, S. 189-199.
- Venske, Regula: "Schreiben: Ordnung machen aus Liebe"? Schreibstrategien in Werken von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker und Elfriede Jelinek. In: Dies.: Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine : Männerbilder in der Literatur von Frauen. Darmstadt: Luchterhand, 1991. (= Sammlung Luchterhand 993), S. 101-128.
- Volker-Hezel, Barbara: Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber: Ingeborg Bachmanns Blick auf das ganze Unglück. In: Aler, Jan u. Praag, Charlotte van (Hg.). Frauen über Frauen. Amsterdam: Rodopi, 1982, S. 28-43.
- Wolf, Christa: Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann. In: Koschel, Christiane, Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München: Piper, 1989, S. 96-107.

Zum "Simultan"-Zyklus

- Améry, Jean: Trotta kehrt zurück. Über Ingeborg Bachmanns Novellenband "Simultan". In: Die Weltwoche Nr. 45, Jahrgang 40, 8. Nov. 1972. Auch in: Koschel, Christiane, Weidenbaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München: Piper, 1989, S. 192-196.
- Bahrawy, Lisa de Serbine: The Voice of History: An Exegesis of Selected Short Stories from Ingeborg Bachmann's Das dreissigste Jahr und Simultan from the Perspective of Austrian History. New York: Peter Lang, 1989
- Bannasch, Bettina: Von vorletzten Dingen: Schreiben nach "Malina": Ingeborg Bachmanns "Simultan"-Erzählungen / Bettina Bannasch. - Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Dierick, Augustinus, P.: Eros and Logos in Ingeborg Bachmann's "Simultan". In: German Life and Letters. 35:1 (1981), S. 73-84.
- Dippel, Almut: „Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich“. Zur Fortschreibung der „Trotta“-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns „Simultan“. St. Ingbert: Röhring, 1995. (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 5)
- Drewitz, Ingeborg: Ingeborg Bachmanns Frauen. "Simultan", fünf neue Erzählungen. In: Der Tagesspiegel, 1. Okt. 1972, S. 57.
- Dollenmeyer, David: Ingeborg Bachmann Rewrites Joseph Roth. In: Modern Austrian Literature, 26:1 (1993), S. 59-74.
- Dusar, Ingeborg: Choreographien der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband "Simultan". Köln, Wien [u.a.]: Böhlau, 1994. (= Literatur – Kultur – Geschlecht: Große Reihe 4)
- Eigler, Friederike: Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von "Simultan". In: Modern Austrian Literature. 24:3-4 (1991), S. 1-16.

- Hsu, Linda C.: 'A Favorite Selection at the Beauty Parlor?' Rereading Ingeborg Bachmann's *Oh Happy Eyes*. In: Brokoph-Mauch, Gudrun (ed. and introd.): *Thunder Rumbling at My Heels: Tracing Ingeborg Bachmann*. Riverside, CA: Ariadne, 1998, S. 76-90.
- Lensing, Leo A.: Joseph Roth and the Voices of Bachmann's *Trottas*: Topography, Autobiography, and Literary History in 'Drei Wege zum See'. In: *Modern Austrian Literature*. 18:3-4 (1985), S. 53-76.
- Mauch, Gudrun: Ingeborg Bachmanns Erzählband "Simultan". In: *Modern Austrian Literature*. 12:3-4 (1979), S. 273-304.
- Nutting, Peter West: 'Ein Stück wenig realisiertes Österreich': The Narrative Topography of Ingeborg Bachmann's 'Drei Wege zum See'. In: *Modern Austrian Literature*. 18:3-4 (1985), S. 77-90.
- Omelaniuk, Irena: Ingeborg Bachmanns "Drei Wege zum See". A Legacy of Joseph Roth. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*. 19:4 (1983), S. 246-264.
- Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat - Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns "Drei Wege zum See" oder die Auflösung eines topographischen Irrtums*. In: *Begegnung mit dem Fremden. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. Bd 9*, S. 447-454
- Ders.: Die 'gefällige' Prosaistin: Überlegungen zu Ingeborg Bachmanns Erzählweise im *Simultan*-Zyklus. In: Pattillo-Hess, John u. Petrasch, Wilhelm (Hg.). *Ingeborg Bachmann: Die Schwarzkunst der Worte*. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, 1993, S. 25-35.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Frauen als Opfer - Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell: Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband Simultan*. In: Höller, Hans (Hg.). *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann: Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien: Löcker, 1982, S. 85-95.
- Summerfield, Ellen: *Verzicht auf den Mann. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählungen "Simultan"*. In: Paulsen, Wolfgang [Hg.]: *Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur (10, 1977): Die Frau als Heldin und Autorin: neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern [u.a.]: Francke, 1979, S. 211-216.
- Thau, Bärbel: *Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum "Todesarten"-Zyklus und zu "Simultan"*. Frankfurt a.M., Bern, New York, 1986.
- Wallmann, Jürgen: *Fünf Frauen aus Wien oder Leiden und Leben. Ingeborg Bachmanns "Simultan"*. In: *Deutsche Zeitung Christ und Welt*, 29. Sep. 1972, S. 31.
- Wirsing, Sibylle: *Ingeborg Bachmann "Simultan"*. In: *Neue Deutsche Hefte*. 4 (1972), S. 149-151.

Bibliographien

- Bareiss, Otto u. Frauke Ohloff: *Ingeborg Bachmann. Eine Bibliographie*. Mit einem Geleitwort von Heinrich Böll. R. Piper & Co. Verlag, München, Zürich 1978.
- Bareiss, Otto: *Ingeborg Bachmann-Bibliographie 1977/78 - 1981/82. Nachträge und Ergänzungen (Teil I). Zum 10. Todestag von Ingeborg Bachmann <17. Oktober 1983>*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft Folge 3. Bd. 15 (1983)*, S. 173 - 217.
- Ders.: *Ingeborg Bachmann-Bibliographie 1981/82 - 1985. Nachträge und Ergänzungen (Teil II)*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft Folge 3. Bd. 16 (1986)*, S. 201 - 275.

Ders.: Ingeborg Bachmann-Bibliographie 1985 - 1988. Nachträge und Ergänzungen (Teil III). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft Folge 3. Bd. 17 (1991), S. 251 - 327.

Ders.: Ingeborg Bachmann-Bibliographie 1989 - 1993. Nachträge und Ergänzungen (Teil IV). In: Pichl, Robert/Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Wien 1994, S. 163 - 303.

III. Film

Film allgemein

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. 3. durchgesehene u. erw. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1998

Arijon, Daniel: Grammar of the Film Language. London/Boston: Focal Press, 1986. Los Angeles: Silbermann James Press, 1991

Bauer, Ludwig; Elfriede Lang u. Michael Schaudig (Hg.): Strategien der Filmanalyse. Zehn Jahre Münchner Filmphilologie. Prof. Dr. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1987.

Bock, Hans-Michael (Hg.): Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen. München: Ed. Text u. Kritik. - Losebl.-Ausg.

Ders. u. Joachim Jacobsen: Recherche Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. München: edition text+kritik, 1997.

Bonsiepe, Guido: Visuell-verbale Rhetorik. In: Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm. 14/16 (1965), S. 23-40.

Bordwell, David: Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge, London: Harvard Univ. Press, 1994.

Ders.: Narration in the Fiction Film. London: Methuen, 1985.

Branigan, Edward: Formal Permutations of the Point-of-View Shot. In: Screen 16:3 (1975), S. 54-64.

Ders.: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin, New York, 1984 (= Approaches to Semiotics 66).

Ekman, Paul u. Karl-Dietmar Möller (Hg.): Untersuchungen zur Syntax des Films. 2 Bde. Münster, 1979-1981. (= Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik, papmaks 8 u. 13)

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen: Vanderhoeck u. Ruprecht, 1988.

Field, Syd: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. München: Econ, 2001.

Hieckethier, Knut (Hg.): Aspekte der Fernsehanalyse: Methoden und Modelle. Münster [u.a.]: Lit, 1994.

Ders.: Film- und Fernsehanalyse. 2. überarb. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996. (= Sammlung Metzler, Bd. 277: Realien zur Literatur)

Ders. u. Joachim Paech (Hg.): Modelle der Film und Fernsehsprache. Stuttgart, 1979.

- Kaemmerling, Ekkat: Rhetorik als Montage. In: Knilli, Friedrich (Hg.): Semiotik des Films. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971.
- Knilli, Friedrich (Hg.): Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971.
- Ders. u. Erwin Reiss: Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer. Steinbach bei Gießen: Anabas, 1971.
- Ders., Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen (Hg.): Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung? München: Hanser, 1976.
- Kreuzer, Helmut: Veränderungen des Literaturbegriffs. 5 Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe 1398).
- Mehnert, Hilmar: Das Bild in Film und Fernsehen. Leipzig, 1986.
- Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München: Film- und Fernsehland Pr., 1986.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar: Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte. Münster: MAKS Publ., 1986. (= Film: Theorie und Geschichte 1)
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Mit Grafiken von David Lindroth. Deutsche Fassung hrsg. v. Hans-Michael Bock. Übersetzt v. Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995, 92.-96. Tsd., 1998.
- Paech, Joachim (Hg.): Film- und Fernsehsprache. Texte zur Entwicklung, Struktur und Analyse der Film- und Fernsehsprache. Frankfurt a. M.: Diesterweg, 1975.
- Pryluck, Calvin: Strukturanalyse des Films als Symbolsystem. In: Quellentexte zur Unterrichtstechnologie 2, Stuttgart, 1976.
- Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Schanze, Helmut: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie von Helmut Schanze. Mitarbeit: Manfred Kammer. München: Fink, 1974.
- Vorkapich, Slavko: Die Bildsprache des Films. In: Film 1 (1967).

Literatur und Film

- Albertsmeier, Franz-Josef: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982). Frankfurt a. M., Wien, Bern: Lang, 1983.
- Ders. u. Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Aspetsberger, Friedrich (Hg.): Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur; Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde, St. Pölten, 30. Oktober – 2. November 1993. Innsbruck, Wien: Studien-Verl., 1995.
- Bauschinger, Sigrid (Hg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Bern: Francke, 1984.
- Blumensath, Heinz u. Stephan Lohr: Verfilmte Literatur – Literarischer Film. Basisartikel. In: Praxis Deutsch 10:1 (1983).

- Booth, Wayne C[layson]: Die Rhetorik der Erzählkunst. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1974, 2 Bde.
- Ders.: The Rhetoric of Fiction. Chicago [u.a.]: The University of Chicago Press, 1983.
- Buchloh, Paul Gerhard u.a. (Hg.): Literatur und Film. Kiel: Wiss.+Bildung, 1985.
- Buddecke, Wolfram u. J. Hienger: Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung. In: LiLi. 36 (1979), S. 12-30.
- Diethardt, Ulrike, Evelyne Polt-Heinzl, Christine Schmidjell (Hg.): FERN-SICHT auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmografie 1945-1994. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1995. (= ZIRKULAR. Sondernummer 37 (1995))
- Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: Bouvier, 1965.
- Fuzellier, Etienne: Cinema et littérature. Paris, 1964.
- Gast, Wolfgang (Hg.): Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Frankfurt a. M.: Diesterweg, 1993.
- Ders.: Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problemkreis „Literaturverfilmung“. In: Ders. (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C. C. Buchners Verl., 1993, S. 7-11.
- Geduld, H. M. (Ed.): Authors on Film. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1972.
- Geser, Guntram, Armin Loacker (Hg.): Die Stadt ohne Juden. Wien: Filmarchiv Austria, 2000. (= Edition Film und Text 3)
- Grabes, Herbert (Hg.): Literatur in Film und Fernsehen. Von Shakespeare bis Beckett. Kronberg, 1980.
- Greve, Ludwig u.a. (Hg.): Hätte ich das Kino. Die Schriftsteller und der Stummfilm. München [u.a.]: Kösel, 1976.
- Grob, Norbert: Die Kamera als erzählerische Instanz. In: Filmbulletin 167 (1989), S. 59-67.
- Harms, W. (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1990.
- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse literarischer Texte und filmischer Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996. (= Medien in Forschung + Unterricht, Ser. A, Bd. 40)
- Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München [u.a.]: Dt. Taschenbuch Verl. [u.a.], 1978.
- Kanzog, Klaus: Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgabe einer zukünftigen Filmphilologie. In: Akten des 6. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Bd. 3. Bern, 1980, S. 259-264.
- Ders. (Hg.): Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Berlin: Schmidt, 1981.
- Ders.: Die Standpunkte des Erzählers und der Kamera. Peter Handke und Wim Wenders: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Point-of-view-Probleme im Film-Text und in der Text-Verfilmung. In: Kloepfer, Rolf u. Gisela Janetzke-Dillner (Hg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg veranstaltet vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigsburg. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1981, S. 157-168.
- Ders.: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung am Beispiel von Volker Schlöndorffs Film 'Michael Kohlhaas – der Rebell'. In: Paech, Joachim: Methoden-

- probleme der Analyse verfilmter Literatur. 2. überarb. Aufl., München, 1988, S. 21-44.
- Ders.: Der Film als philologische Aufgabe. In: Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Bd. 10. Tübingen, 1986, S. 267-276.
- Ders.: Einführung in die Filmphilologie. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1991. (= Diskurs Film. Bd. 4), 2., akt. u. erw. Aufl., München: Schaudig & Ledig, 1997.
- Koebner, Thomas (Hg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen. Münster, 1990.
- Korte, Helmut u. Werner Faulstich (Hg.): Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991. (= Beiheft 15 Zur Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik).
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München, 1972. Wien [u.a.]: Schönigh [u.a.], 1981.
- Moser, Doris: Vom Fernsehen und vom Bücher Lesen. Anmerkungen zum Verhältnis von Fernsehen und Literatur. In: Friedrich Aspetsberger: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Innsbruck, Wien: Studien-Verl., 1995, S. 141-155.
- Paech, Joachim (Hg.): Literatur und Film: Mephisto. Einführung in die Analyse filmischer Adaptionen literarischer Werke; ein Arbeitsbuch für die gymnasiale Oberstufe. Frankfurt a. M.: Diesterweg, 1984.
- Ders. (Hg.): Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur. Münster, 1984. 2. überarb. Aufl., München, 1988.
- Ders.: Den Film lesen wie einen Text. Anmerkungen zum praktischen Umgang mit Filmen. In: Medien praktisch 1 (1986), S. 10-13.
- Ders.: Literatur und Film. 2., überarb. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. (= Sammlung Metzler, Bd. 235),
- Peters, Jan Marie: Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman – Film. In: Paech, Joachim: Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur. 2. überarb. Aufl., München, 1988, S. 45-62.
- Rach, Rudolf: Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen filmischer Adaption. Köln: Grote, 1964.
- Reif, Monika: Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur. Tübingen: Narr, 1984.
- Renner, Karl Nikolaus: Der Findling. Eine Erzählung Heinrich von Kleists und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München: Fink, 1983.
- Rentschler, E. (Hg.): German Film and Literature. Adoptions and Transformations. New York, London: Methuen, 1986.
- Richardson, Robert: Literature and Film. Bloomington, London, 1969.
- Rother, Rainer: Die Form der Abbildung und die Struktur der Erzählung. In: filmwärts 17 (1990), S. 34ff.
- Ders.: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Rußegger, Arno: Mimesis in Wort und Bild. Der furchtbare Widerspruch. In: Friedrich Aspetsberger: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Innsbruck, Wien: Studien-Verl., 1995, S. 11-29.
- Schachtschabel, Gaby: Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman "Effie Briest" und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a. M., Wien, Bern: Lang, 1984.

- Schaudig, Michael: Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie "Die Ratten" und ihre Adaption für Kino, Hörfunk und Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1992. (= Diskurs Film: Bibliothek; 4)
- Schneider, Irmela: Überlegungen zu einer Semiotik der Literaturverfilmungen. In: LiLi, 36 (1979), S. 31-49.
- Dies.: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1981.
- Schweinitz, Jörg (Hg.): Erzählen in Literatur und Film. Materialien eines Symposions der Forschungsgruppe Film vom 5. bis 7. Dezember 1989. Berlin(O), 1990. (= Arbeitshefte/Akademie der Künste der DDR; 42: Sektion Darstellende Kunst)
- Siegirst, Hansmartin: Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruck der Kinematographischen Formen und Techniken. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Silbermann, Alphons, Michael Schaaf u. Gerhard Adam: Filmanalyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik. München: Oldenbourg, 1980.
- Vorauer, Markus: Konkretisierung des Kafkaesken im Film. In: Friedrich Apetsberger: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Innsbruck, Wien: Studien-Verl., 1995, S. 52-62.
- Wolff, Jürgen (Hg.): Literatur und Film. Stuttgart: Klett, 1981. (= Der Deutschunterricht Jg. 33.1981;4)
- Zielinski, Siegfried: Auslegung von elektronischen Texten. In: Brackert, Helmut u- Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Frankfurt a. M., 1992, S. 237-249.
- Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Darmstadt: Wiss. Buchg., 1995.
- Zurbuch, Walter: Die Linguistik des Films. In: Sprache im technischen Zeitalter. 27 (1968).

IV. Michael Haneke

- Grabner, Franz, Gerhard Larcher u. Christian Wessely (Hg.): Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk. Thaur: Kulturverl., 1996.
- Horwath, Alexander (Hg.): Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Wien, Zürich: Europaverl., 1991.
- Horwath, Alexander: Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. Zu den Filmen von Michael Haneke. In: Horwath, Alexander (Hg.): Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Wien, Zürich: Europaverl., 1991, S. 11-39.

Interviews (mit Bezug auf die Verfilmung "Drei Wege zum See")

- Grisseemann, Stefan, Michael Omasta: Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur. In: Horwath, Alexander (Hg.): Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Wien, Zürich: Europaverl., 1991, S. 193-214.
- Michael Haneke. Interview. Literatur folgt einer anderen Struktur als Film. In: Diethardt, Ulrike (Hg.): Fern-Sicht auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichi-

scher Literatur. Filmografie 1945 – 1994. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österr. Literatur, 1995, S. 11-22.

V. Zum Film "Drei Wege zum See"

Wissenschaftliche Arbeiten

Flos, Birgit: Ortsbeschreibungen. In: Horwath, Alexander (Hg.): Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme. Wien, Zürich: Europaverlag, 1991, S. 164-169.

Pfandl, Andrea: Filmtexturen. Literaturtheoretische Annäherungen an Hanekes Fernsehwerk. In: Grabner, Franz, Gerhard Larcher u. Christian Wessely (Hg.): Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk. Thaur: Kulturverl., 1996, S. 187-205.

Publizistische Artikel

Drei Wege zum See. In: Der Bund. Bern, [Beilage:] Radio und Fernsehen. 128 (1977).

Drei Wege zum See. In: Filmfest München (Hg.): Filmfest München. Das Programm 1994. Die Filme – die Regisseure. Katalog. München, 1994, S. 166.

Ehrhart, Peter: Ein faszinierendes Portrait. In: Kieler Nachrichten, 9. Juni 1977.

F. R.: Einfühlsam. "Drei Wege zum See". In: Kölner Stadt-Anzeiger, 9. Juni 1977.

fr.: Oh fänd ich doch den Weg zurück ... Fernsehen: Hanekes Bachmann-Verfilmung. In: Münchner Merkur, 10. Juni 1977.

Grötschnig, Heinz: Auf der Suche nach dem Gewesenen. "Drei Wege zum See" von Ingeborg Bachmann. In: Kurier. Wien, 13. Juli 1976.

hai: Der Bachmann Weg zum See. In: Die Presse. Wien, 20. November 1976.

I. S.: Hautnahe Werktreue. In: Tages-Anzeiger. Zürich, 9. Juni 1977.

K. W.: In einer Sackgasse. "Drei Wege zum See" – Fernsehfilm nach Ingeborg Bachmann. In: Frankfurter Rundschau, 7. Juni 1977. Mit Textabweichungen auch in: Hamburger Abendblatt, 7. Juni 1977 u. d. T.: Auf Pfaden der Jugend in eine Sackgasse. TV-Film nach Ingeborg Bachmanns Erzählung "Drei Wege zum See". Und in: Kölner Stadt-Anzeiger, 7. Juni 1977 u. d. T.: Flucht in die Heimat.

Kelling, Hannelore: Eine Wanderung nach innen. "Drei Wege zum See". Film von Michael Haneke nach einer Erzählung von Ingeborg Bachmann. In: tv Radio Zeitung. Zofingen. 22 (1977), S. 4. Stark gekürzte Fassung auch in: Luzerner Neueste Nachrichten, 7. Juni 1977 u. d. T.: Auf vergeblicher Suche nach der Jugend.

-mann: Poetische Lebensskizzen. Drei Wege zum See. In: Schwarzwälder Bote. Oberndorf, 10. Juni 1977.

o.: Auf drei Symbol-Wegen zum See. Michael Haneke bearbeitete Ingeborg Bachmanns Erzählung für Fernsehen. In: Münchner Merkur, 7. Juni 1977.

PWW, TV: Nostalgie in k. u. k. In: Basler Zeitung, 11. Juni 1977.

- r. e.: "Drei Wege zum See". Eine Erzählung von Ingeborg Bachmann als SWF/ORF-Fernsehspiel. In: Neue Zürcher Zeitung, 28. Juli 1976.
- S. W.: Fernsehspiel nach einer Bachmann-Erzählung. In: Mannheimer Morgen, 31. Juli 1976.
- Schmidt, Roland: Enthüllend. Drei Wege zum See (ARD). In: Rheinische Post. Düsseldorf, 9. Juni 1977.
- Schwarze, Michael: Jet-set und Provinz. Fernsehfilm nach Ingeborg Bachmann. In: Frankfurter Allgemeine, 10. Juni 1977.

VI. Theoretische Referenzliteratur

- Heinze-Prause, Roswitha und Thomas Heinze: Kulturwissenschaftliche Hermeneutik: Fallkonstruktionen der Kunst-, Medien- und Massenkultur. Opladen: Westdt. Verl., 1996.
- Muxeneder, Therese: Arnold Schönberg: Verklärte Nacht op. 4 (1899). Einführung. <http://www.schoenberg.at> (26. April 2002).
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. 10., durchges. Aufl. mit e. Nachw. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1981.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, ⁶1995.

Filme

I. Verfilmungen nach Texten von Ingeborg Bachmann

Der Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur, "FERN-SICHT auf Bücher"²⁸⁷, verzeichnet neun Filme nach Vorlagen Ingeborg Bachmanns:

Blaues Wild. Regie: Peter Schulze-Rohr, Drehbuch: Franz Hiesl, Produktion: Bayrischer Rundfunk (BR) 1970. FS-Film, s/w, 100 min., Darsteller: Alfred Böhm, Walter Kohut, Alexander Trojan, Guido Wieland. Nach der Erzählung "Unter Mördern und Irren" (In: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. München: Piper, 1961)

Der gute Gott von Manhattan. Regie: Klaus Kirschner, Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 1972. FS-Film, Farbe, Darsteller: Verena Buss, Mathieu Carrière, Nina Palmers. Nach dem Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan" (Hörspiel. München: Piper, 1958)

Drei Wege zum See. Regie: Michael Haneke, Drehbuch: Michael Haneke, Kamera: Igor Luther, Produktion: Südwestfunk (SWF) / Österreichischer Rundfunk (ORF) 1976. FS-Film, Farbe, 100 min., Darsteller: Ursula Schult, Jane Tilden, Bernhard Wicki, Guido Wieland. Nach der Erzählung "Drei Wege zum See" (In: Simultan. Neue Erzählungen. München: Piper, 1972)

Das Gebell. Regie: Wolfgang Glück, Drehbuch: Wolfgang Glück, Kamera: Volker Otte, Produktion: Österreichischer Rundfunk (ORF) 1976. FS-Film, Farbe, 30 min., Darsteller: Melanie Horeschovsky, Sylvia Manas. Nach der Erzählung "Das Gebell" (In: Simultan. Neue Erzählungen. München: Piper, 1972)

Nachtgelächter. Regie: Dagmar Damek, Drehbuch: Dagmar Damek, Kamera: Horst Schier, Produktion: Bayrischer Rundfunk (BR) 1985. FS-Film, Farbe, 70 min., Darsteller: Grischa Huber, Michael König. Nach der Erzählung "Alles" (In: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. München: Piper, 1961)

Das ganz helle Licht. Regie: Dagmar Damek, Drehbuch: Dagmar Damek, Kamera: Walter A. Franke, Produktion: Bayrischer Rundfunk (BR) 1986. FS-Film, Farbe, 75 min., Darsteller: Grischa Huber, Peter Kern, Michael König, Ilse Ritter. Nach der Erzählung "Der Schweißer" (In Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hrsg.: Christine Koschel, Inge Weidenbaum, Clemens Münster. München, Zürich: Piper, 1978)

Franza. Regie: Xaver Schwarzenberger, Drehbuch: Rolf Basedow, Consuelo Garcia, Kamera: Xaver Schwarzenberger, Produktion: Österreichischer Rundfunk (ORF) 1986. 35 mm, Farbe, 95 min., Darsteller: Gabriel Barylli, Elisabeth Gana, Alexander Gruber, Fritz Hofmann, Armin Mueller-Stahl, Nina Sandt, Elisabeth Trissenaar. Nach den Romanfragmenten "Der Fall Franza" und "Requiem für Fanny Goldmann" (München, Zürich: Piper, 1979)

Malina. Regie: Werner Schroeter, Drehbuch: Elfriede Jelinek, Kamera: Elfi Mikesch, [Produktion: Kuchenreuther Film / Neue Studio Film.²⁸⁸], Österreich/BRD 1990, 35 mm,

²⁸⁷ Diethardt, Ulrike, Evelyne Polt-Heinzl, Christine Schmidjell (Hg.): FERN-SICHT auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmografie 1945-1994. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1995. (= ZIRKULAR. Sondernummer 37 (1995))

Farbe, 120 min., Darsteller: Mathieu Carrière, Isabelle Huppert, Elisabeth Krejcir, Ernst Lauscher, Libgart Schwarz, Can Togay. Nach dem Roman "Malina" (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971)

Ihr glücklichen Augen. Regie: Margareta Heinrich, Drehbuch: Margareta Heinrich, Christian Jordan, Kamera: Hermann Dunzendorfer, Uwe Just. Produktion: Österreichischen Rundfunk (ORF) / Zweites Deutsche Fernsehen (ZDF) 1992. 16 mm, Farbe, 90 min., Darsteller: Herbert Adamec, Andrea Eckert, Eduard Erne, Florentin Groll, Lisa Haberkorn, Cornelia Köndgen, Peter Sattmann, Erwin Steinhauer, Sita Treytl. Nach der Erzählung "Ihr glücklichen Augen" (In: Simultan. Neue Erzählungen. München: Piper, 1972)

Nicht in dieser Aufstellung enthalten ist Margareta Heinrichs Hochschul-Arbeit:

Zwielicht. Regie: Margareta Heinrich, Drehbuch: Margareta Heinrich, Produktion: Abteilung Film und Fernsehen der Hochschule für Musik und darstellende Künste, Wien / Margareta Heinrich 1979. 16 mm, Eastman-Umkehr., 290 m. Darsteller: Dorna Weber, Chriseldi Hofer, Rainer Artenfels, Ernst Grandits, Gertraud Auer, Gerhard Swoboda. Nach der Erzählung "Ein Schritt nach Gomorrha"

sowie die Verfilmung der Oper „Der junge Lord“ von Hans Werner Henze, für die Ingeborg Bachmann selbst das Drehbuch schrieb:

Der junge Lord. Regie: Gustav Rudolf Sellner, Drehbuch: Ingeborg Bachmann, Kamera: Ernst Wild, Produktion: Beta Film GmbH, United, 1970. Farbe, 137 min., Darsteller: Edith Mathis, Donald Grobe, Loren Driscoll, Barry McDaniel, Vera Little, Otto Graf, Lisa Otto, Margarete Ast, Gita Mikes, Bella Jaspers, Manfred Rohri, Ivan Sardi, Ernst Krubowski, Helmut Krebs, Günther Treptow, Fritz Hoppe, Marina Türke, Leopold Clam. Dirigent: Christoph von Dohnányi.²⁸⁹

die neueren Arbeiten:

Die Stadt und die Erinnerung. Regie, Drehbuch und Kamera: Gabriele Hochleitner, Musik: Rastko Ciric, unter besonderer Mitarbeit von Regina Höllbacher, Hajo Schomerus, Alessandra Rigillo und Sergio Perretta. Produktion: Gabriele Hochleitner. 16 mm, Farbe, 95 min. Eine Hommage an Ingeborg Bachmann.²⁹⁰

Ägyptische Finsternis. Regie: Ludwig Wüst, Drehbuch: Ludwig Wüst, Kamera: Rafael Kinzig, Schnitt und Ton: Samuel Dominique. Darstellerin: Michaela Conrad. Österreich, 2002.²⁹¹

²⁸⁸ Quelle: Isabelle Huppert in Malina. Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek. Nach einem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

²⁸⁹ Quelle: International Movie Database. <http://www.imdb.com>, 4. August 2002.

²⁹⁰ Quelle: Katalog zur Viennale 2001. Wien: Eigenverlag der Viennale, 2001, S.116.

²⁹¹ Quelle: Presseaussendung des Regisseurs anlässlich der Uraufführung am 28. April 2002.

als auch die dokumentarischen Arbeiten²⁹²:

Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Dokumentation von Gerda Haller. 45 Min. Erstsendung: 17.10.1974, auch am 27.06.01 (3sat)

Der ich unter Menschen nicht leben kann. Auf den Spuren Ingeborg Bachmanns. Filmportrait. Autor/Regie: Peter Hamm. Koproduktion NDR/SWF/WDR 1980. 120 Min. Erstsendung: SWF III, 11.09.1980

Biographisches - Besichtigung einer alten Stadt. Fernsehbearbeitung von Texten Ingeborg Bachmanns. Redaktion: Ernst Petz. Regie: Wolfgang Steuer. Mit: Ursula Schult, Fritz Holzer, Gerald Florian. Produktion: ORF 1981. 45 Min. Sendung: 3sat, 17.10.1993 und 26.06.1999.

Ingeborg Bachmann. Wer? Fernsehdokumentation zum 70. Geburtstag Ingeborg Bachmanns. Gestaltung: Romy Martinis. Koproduktion 3SAT/ORF2 1996. 30 Min. Sendung in der Reihe 'ARTgenossen': 3sat, 25.06.1996

Römische Reportagen. Zum 75. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. Ingeborg Bachmann als Rundfunkautorin. Film von Jutta Günther und Jörg-Dieter Kogel. Produktion: Bayerischer Rundfunk 2001. 14 Min. Erstaussstrahlung: 3sat, 27.06.2001

Illusionslos auf der Suche nach der Utopie. Ein Film von Lucie Herrmann. Redaktion: Beate Schlanstein. Sendung in der Reihe 'GeschichtsZeit' - Rückblende: Ingeborg Bachmann. WDR, 5.10.2001, 23:45 Uhr.

II. Drei Wege zum See²⁹³

1976

Stab

Regie:	Michael Haneke
Drehbuch:	Michael Haneke, nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann
Kamera:	Igor Luther
Schnitt:	Helga Scharf
Ton:	Wilhelm Dusil, Harald Lill
Musik:	Arnold Schönberg: Opus 4, Verklärte Nacht Wolfgang A. Mozart: Konzert A-Dur für Klarinette und Orchester Henry Purcell: "Hark, The Echoing Air", aus: The fairy Queen
Kostüme:	Barbara Langbein
Maske:	Erika Elfert
Regieassistent:	Gerda Orłowski
Aufnahmeleitung:	Volker Messerschmidt
Redaktion und	
Produktionsleitung:	Horst Bohse
Produktion:	Rolf von Sydow, SWF/ORF

²⁹² Quelle: <http://www.ingeborg-bachmann-forum.de>, 27. April 2002.

²⁹³ Angaben nach einem Auszug aus der Archiv-Datenbank des ORF, Abt. Dokumentation und Archive (FZ 2), freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Herrn Dr. Peter Dusek.

Darsteller

Erzähler	Axel Corti
Elisabeth Matrei	Ursula Schult
Vater Matrei	Guido Wieland
Trotta	Walter Schmidinger
Branco Trotta	Bernhard Wicki
Philippe	Yves Beneyton
Manes	Udo Vioff
Hugh	Dieter Wernecke
Mühdorfer	Rainer von Artenfels
Trafikbesitzerin	Jane Tilden
Liz	Pamela White
Robert	Geoffrey Keller
der junge Robert	Michael Gspandl
Maurice	Pierre Brechignac
Jean-Marie	Mathieu Chardet
Monique	Suzannah Djian

Erstsendung ORF 21. November 1976
Länge 71'18"
Farbe

Verwendete Siglien

Kurzzitate für verwendete Literatur:

- DB Haneke, Michael: *Drei Wege zum See*. Ein Film von Michael Haneke nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann. Drehbuch, [o. O., o. J.]
Im Text zitiert als „DB, Seite“
- FP Filmprotokoll zu *Drei Wege zum See*. Im Anhang.
Im Text zitiert als „FP, Einstellung“
- W Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. 4 Bde. München, Zürich: Piper, 1978.
Im Text zitiert als „WBandangabe, Seite“

Weitere Siglien:

- E Einstellung
Sq Sequenz
TC Timecode
UT Untertitel
- K Klagenfurt
L London
NY New York
P Paris
W Wien

- Ggw. Gegenwart
Vgh. Vergangenheit

Einstellungsgrößen im Filmprotokoll:

- W Weit
T Totale
HT Halbtotale
HN Halbnah
N Nah
G Groß

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.	Der Textstatus des Films (nach Klaus Kanzog)	22
Abb. 2.	Das Spektrum kinematografischer Erzählsituationen, bogenförmig an Stanzels Typenkreis angelegt (nach Matthias Hurst)	27
Abb. 3.	Angle of transition (nach Klaus Kanzog).....	28
Abb. 4.	Das Grundmuster der dramatischen Struktur eines Drehbuchs (nach Syd Field).....	62
Abb. 5.	Szenenbilder aus Sq 43-45.....	84
Abb. 6.	Szenenbilder aus Sq 34.....	88
Abb. 7.	Szenenbilder aus Sq 63.....	95

Anhang

Sequenz und Tonprotokoll
"Drei Wege zum See"
(BRD/A 1976)