Elfriede Jelineks "Die Klavierspielerin" - ein Vergleich zwischen dem Roman und dessen Verfilmung

Oštadal, Snježana

Master's thesis / Diplomski rad

2011

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:392219

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij germanistike nastavničkog usmjerenja

Snježana Oštadal

Elfriede Jelineks "Die Klavierspielerin" - ein Vergleich zwischen dem Roman und dessen Verfilmung

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Željko Uvanović

Osijek, lipanj 2011.

Für meine Eltern

Abstract

Im Jahre 2001 erhielt Michael Hanekes für den Film *Die Klavierspielerin* in Cannes mehrere Auszeichnungen: Der Regisseur erhielt den großen Preis der Jury, Isabelle Huppert eine Auszeichnung als beste Darstellerin, Benoît Magimel als bester Darsteller. Autorin Elfriede Jelinek wurde 2004 Literaturnobelpreisträgerin *für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen.*[1]

Die vorliegende Diplomarbeit soll einen Einblick in die Strukturen der Literaturverfilmung der *Klavierspielerin* verleihen und die Motive von Gewalt, Masochismus, Voyeurismus und Kapitalismus ergründen. Dazu werden die Charaktere der Protagonisten und deren komplexe Beziehungen untereinander seziert und der Zugang des Regisseurs zum Roman in all seinen Elementen verglichen.

Bei der Analyse werden insbesondere die sprachlichen Merkmale der Intertextualität in Buch und Film untersucht.

Schlüsselwörter: Michael Haneke, Elfriede Jelinek, Literaturverfilmung, Masochismus, Intertextualität

[1] Zit. nach: http://www.goethe.de/ins/au/lp/ver/vme/de7472346v.htm (20.5.11)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....1

2. Die methodologische Problematik.....2

2.1. Perspektiven und Grenzen einer vergleichenden Analyse.....2

2.2. Der Vergleich auf der narrativen Ebene.....3

3. Biographie: Elfriede Jelinek.....4

3.1.Avantgardismus.....5

4. Analyse der literarischen Vorlage.....7

4.1. Entstehung des Romans.....7

4.2. Inhaltsangabe.....8

4.3. Aufbau der Romanthemen.....9

4.4. Zur psychoanalytischen Literaturinterpretation.....10

4.4.1. Erikas Masochismus.....11

4.5. Filmische Darstellungsweise im Roman.....14

4.6. Sprache und Stil.....14

4.6.1. Intertextualität.....15

4.7. Erzählperspektive.....17

5. Biographie: Michael Haneke.....18

6. Der Film im Vergleich zu der Textvorlage.....19

6.1. Die Tiefenstruktur des Films.....19

6.1.1. Das erzählte Geschehen.....19

6.1.1.1. Variierte Handlungselemente.....24

6.1.1.2. Hinzugefügte Handlungssegmente.....26

6.1.2. Die Erzählzeit und die erzählte Zeit.....28

6.1.2.1. Die Spezifizierung von Zeitpunkten.....28

6.1.2.2. Veränderungen in der Handlungschronologie..... 29

6.1.2.3. Veränderungen in der Handlungsdauer.....29

6.1.2. 4. Die Raffung von Handlungssegmenten.....29

6.1.2.5. Die Selektion von Handlungssegmenten.....30

6.1.3. Die erzählten Räume.....31

6.1.3.1. Die wichtigsten Unterschiede zwischen den erzählten Räumen.....35

6.1.4. Die Figuren und die Figurenkonstellationen.....37

6.1.4.1. Erika Kohut.....40

6.1.4.2. Mutter Kohut.....42

6.1.4.3. Walter Klemmer.....43

6.1.4.4. Anna.....44

6.1.4.4. Vater Kohut.....45

6.2. Die Oberflächenstruktur des Films.....46

6.2.1. Nicht-kinematographische Gestaltungstechniken..... 46

6.2.1.1.Bildebene.....46

6.2.1.1.1. Casting, Maske und Kostüme..... 46

6.2.1.1.2. Kulisse, Szenerie und Licht.....49

6.2.1.2. Die Tonebene.....51

6.2.1.2.1. On- und Off-Texte..... 51

6.2.1.2.2. Musik.....52

6.2.1.2.3. Geräusche.....53

6.2.3. Kinematographische Gestaltungstechniken.....54

6.2.3.1. Einstellungsgrößen der Kamera im Film „Die Klavierspielerin“.....54

6.2.3.2. Kameraperspektiven im Film „Die Klavierspielerin“.....57

6.2.3.3. Kamerabewegung im Film „Die Klavierspielerin“..... 58

6.2.3.4. „Sichtbarer Schnitt“.....59

7.Schlussfolgerung.....60

8. Literaturverzeichnis.....61

Anhang 62

Sequenzprotokoll

Sažetak

1. Einleitung

Die hervortretende Intention von Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“ und der gleichnamigen Verfilmung Hanekes, ist eine psychoanalytische Dimension zum Leser bzw. Zuschauer zu schaffen. Die kalt-distanzierte Sprache Jelineks wird von Haneke in nüchterne und regungslose Bilder übertragen. Während jedoch der Roman dem Leser Spielraum lässt, sich einige Bilder zu schaffen, zwingt der Regisseur dem Zuschauer seine eigenen Bilder auf. Dabei ist mehrfach von einer *Vergewaltigung des Zuschauers*[2] die Rede.

In der vorliegenden Arbeit werde ich mich mit Parallelen und Unterschieden zwischen Buch und Film bezüglich Handlung, Sprache und Wirkung auseinandersetzen. Die Diplomarbeit erstreckt sich demzufolge auf folgende Gegenstandsbereiche: Im ersten Teil werden Leben und Schaffen der Buchautorin und des Regisseur mit dem tiefenpsychologischen Hintergrund des Werkes und seinen Wirkungs- und Interpretationsansätzen thematisiert. Im zweiten Teil beschäftige ich mich mit der kontrastiven Analyse von Buch und Film, wobei der Schwerpunkt auf der Tiefen- und Oberflächenstruktur des Films liegt. Zum Ende werden die Erkenntnisse und Resultate resümiert und schlüssig wiedergegeben.

[2] Vgl. http://www.spiegel.de/spiegel/print/ (09.05.11)

1. Die methodologische Problematik

1.1. Perspektiven und Grenzen einer vergleichenden Analyse

Mit der Erfindung der Kinematografie und Wiedergabe bewegter Objekte durch die Gebrüder Lumiére[3] im Jahre 1895, setzte beim Massenpublikum eine stärkere Fixierung auf das Bild ein. Das bedeutete eine Veränderung in Verhältnis zum gedruckten Wort, zwar nicht das Ende des Buches, aber ein deutlich veränderter Platz im Informationssystem.[4]

Literaturverfilmungen gehörten im Allgemeinen zu den ersten Filmen überhaupt, da die Inhalte dem Publikum bekannt waren und so das Erfassen der „stummen" Handlung ermöglichten.

Der Begriff Literaturverfilmung oder Adaption tragen jedoch in der Regel eine negative Konnotation:

> *Der Begriff Adaption (manchmal auch Adaptation) birgt schon von seiner etymologischen Herkunft her den Kern eines Missverständnisses in sich. Abgeleitet von lateinisch adptare (= anpassen, passend herrichten) wurde er vornehmlich für physiologische Vorgänge (Anpassung des Auges), später für die Anpassung elektronischer System (Adapter) verwendet. Der fachterminologische Gebrauch im übertragenen Sinn im Bereich der Künste ist daher von vornherein durch diese Alltagssemantik mitbestimmt: Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als eine Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert.*[5]

Die Intentionen des Film d'Art[6] führten zu den ersten ernsthaften Versuchen von dem anspruchslosen Massenvergnügen wegkommen und qualitativ hochwertige und künstlerisch anspruchsvolle Filme zu produzieren.[7]

---

[3] Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (* 19. Oktober 1862 in Besançon; † 10. April 1954 in Lyon) und Louis Jean Lumière (* 5. Oktober 1864 in Besançon; † 6. Juni 1948 in Bandol, Var) waren französiche Fotoindustrielle und Filmpioniere.

[4] Vgl.: Kanzog, Klaus: *Der Film als philologische Aufgabe*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986 (S. 267)

[5] Zitiert nach: Gast, Wolfgang: *Grundbuch Film und Literatur*. Frankfurt am Main 1993 (S. 45)

[6] Film d'Art (französisch für: *Kunstfilm*) war eine Bewegung des französischen Films Anfang der 1910er-Jahre, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, durch Einbringung von Elementen des Theaters und der Literatur dem schlechten Ruf des Mediums Film entgegenzuwirken.

[7] http://de.wikipedia.org/wiki/Film_d'Art 01.06.11

Michael Haneke ist jemand, der diesem Ziel auch nachgeht. Er zählt zu den wenigen international anerkannten Regisseuren, die auf Industriefilme verzichten und Autorenfilme machen. Bei der Literaturverfilmung von Jelineks „Klavierspielerin“ griff Haneke zu einer psychologischen Adaption, bei welcher die psychologischen Aspekte der Personenkonstellationen und Konfliktlösungen teilweise deutlich über die Vorlage hinausgehen.[8] Die sadistischen und masochistischen Verhaltensweisen der Hauptprotagonistin (Erika Kohut) sind im Buch unübersehbar, werden jedoch im Film mittels Bild und stimmigen Leerstellen noch zusätzlich vertieft und betont.

1.2. Der Vergleich auf der narrativen Ebene

Die narrative Ebene ist ein unausschließbarer Teilbereich der Filmanalyse. Sie setzt sich aus dem Thema, Ort und Zeit, Figuren (und deren Interaktionen), Konflikten und der finalen Lösung zusammen. Die angeführten Elemente sind die Arbeitsgrundlage und damit Ausgangspunkt jeder Geschichte.[9]

Um der Komplexität eines gut gemachten Films einigermaßen gerecht zu werden, liefert Gast mehrere Interpretationsmethoden, die teilweise auch in der folgenden Filmanalyse in Anwendung gebracht werden: Als Erstes wird die biographische Filminterpretation verwendet, die sich mit dem Film als dem Werk des Autors auseinandersetzt. Danach tretet die literatur-/filmhistorische Interpretation in Kraft, welche den Film als ein Produkt seiner Zeit untersucht. Des Weiteren wird mit der soziologischen und psychologisch-psychoanalytischen Methode gearbeitet, die sich mit der Manifestation der Gesellschaft und den unbewussten Vorgängen im Film beschäftigt.[10]

2. Biografie: Elfriede Jelinek

---

[8] Vgl.: Gast 1993 (S. 51)
[9] Vgl.: http://www.landesfilmdienst-sachsen.de/ (22.05.11)
[10] Vgl.: Gast 1993 (S.57)

Elfriede Jelinek ist eine österreichische Schriftstellerin (*20. Oktober 1946 in Mürzzuschlag) und gehört zu den bekanntesten Vertreterinnen der feministischen Avantgarde Österreichs. Sie studierte Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien, doch brach das Studium wegen psychischer Schwierigkeiten ab und lebte ein Jahr lang in völliger Isolation. Seit 1966 ist sie als Autorin tätig. 1970 verfasste sie den ersten deutschsprachigen Poproman mit dem Titel "wir sind lockvögel baby!". Danach wurden ihre Werke, unter denen sich auch Hörspiele und Theaterstücke befanden, gesellschaftskritischer.

Der literarische Durchbruch gelang ihr 1975 mit dem Roman "Die Liebhaberinnen", der marxistisch-feministischen Karikatur eines Heimatromans. Zu ihren Schwerpunktthemen zählten nun Frauen in der von Männern dominierten Gesellschaft und die daraus resultierende sexuelle Unterdrückung der Frau. Des Weiteren beschäftigte sich die Autorin mit dem Problem des Nationalismus und bezog dabei - wie etwa mit ihrem Protest gegen den Rechtspopulisten Jörg Haider -deutliche politische Positionen.

1983 erschien der Roman „Die Klavierspielerin“, der eine starke biographische Deutung hat. 1989 folgte mit „Lust“ das meistverkauftste Werk. Das Werk Jelineks umfasst außer Romanen auch Gedichte, Hörspiele, Drehbücher und Übersetzungen. Sie erhielt zahlreiche Literaturpreise, u.a. 1986 den Heinrich-Böll-Preis und 2004 den Literaturnobelpreis.[11]

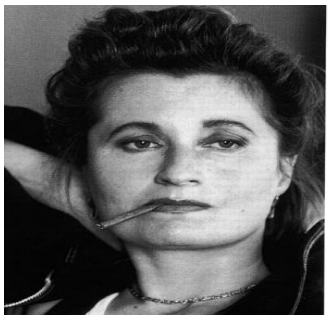


Abb. 1 – Elfriede Jelinek

[11] Vgl. http://www.litde.com/autoren/jelinek-elfriede.php (24.1.11)

2.1. Avantgardismus

Der Terminus *Avantgarde* hat seinen Ursprung in der französischen Sprache. Es ist ein militärischer Ausdruck, der bereits seit dem Mittelalter in Frankreich präsent ist. Avantgarde bedeutet in diesem Zusammenhang, eine Truppe die den Feind aufspürt, die Gefahrpunkte sondiert, und die gegnerischen Bewegungen aufklärt. Die Avantgarde marschiert an der Spitze, sie ist strategisch gut vorbereitet.[12]

Die Avantgarde als Begriff wurde auf verschiedene Bereiche übertragen, der zumeist im 20. Jahrhundert präsent war in: Kunst, Literatur, Film, Musik, Theater. Übertragen auf den Bereich der Kunst bezeichnet die Avantgarde, im weiteren Sinne, künstlerische Gruppierungen, die sich gegen herrschende Verhältnisse richten.

Ideologisch unterscheidet man zwischen der ästhetischen und der politischen Avantgarde. Aus geschichtlichem Grund teilt man sie in die sog. „historische Avantgarde“ und die Neoavantgarde. Peter Bürger zählt zu den historischen Avantgardebewegungen: vor allem Dadaismus, frühen Surrealismus und der russische Avantgarde nach der Oktoberrevolution, in der sich alle gegen die Institution Kunst wandten. Mit Einschränkungen gilt dies auch für den italienischen Futurismus und den deutschen Expressionismus. Was den Kubismus angeht, verfolgt er zwar nicht die Grundtendenz der Avantgardisten, d.h. die Überführung der Kunst in die Lebenspraxis, doch stellt er das seit der Renaissance geltende Darstellungssystem des zentralperspektivischen Bildaufbaus in Frage und deshalb wird er von Bürger zu den historischen Avantgardebewegungen gezählt.[13]

Wichtige Themen in Elfriede Jelineks literarischem Schaffen, sowie ihrer spezifischen Arbeitsweise, den Aufnahmen und Verdrehungen von Phrasen aus der Werbung und Kulturindustrie zeigen sich bereits in ihren Frühwerken. Damit knüpft auch Jelineks Frühwerk an die literarische Avantgarde des 20. Jahrhunderts: den Expressionismus, den Surrealismus und

[12] Vgl. Barck, Karlheinz: Avantgarde. In: *Ästhetische Grundbegriffe,* Studienausgabe, Stuttgart 2010 (S. 544)
[13] Vgl. Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974 (S. 44)

Dadaismus. Der Avantgardismus galt der experimentellen Wiener Gruppe um H. C. Artmann, deren Anhängerin auch Jelinek war, als antifaschistisches Programm.[14]

> *Vom Symbolismus über den Expressionismus, Surrealismus, Dadaismus bis hin zur Pop-Art und experimentellen Poesie hat Jelinek damals so ziemlich alles zusammengeklubt, was ihr als modern avantgardistisch erscheinen mochte. Dabei handeltet es sich nicht, wie in den späteren Werken, um programmatisch eingesetzte Zitate, sondern um oft ungewollt komische Nachahmungsversuche, etwa in den häufigen Selbststilisierungen zu einem >weiblichen Rimbaud<.*[15]

Die ästhetischen Merkmale ihrer experimentellen Dichtung zeigten sich in der konsequenten Kleinschreibung, Auflösung der Syntax sowie der grammatikalischen und orthographischen Regeln, Wortneubildungen, collagenartige Gestaltung etc. So waren ihre ersten zwei Texte *bukolit* (1968) und *wir sind lockvögel baby!* (1970) noch sehr stark in dieser Art gestaltet, bei *Michael* (1972) wird noch die Kleinschreibung sowie das Fehlen von Kommasetzung und Trennungszeichen weitergeführt, in *Die Liebhaberinnen* (1975) schließlich nur mehr die Kleinschreibung. Mit *Die Ausgesperrten* (1980) gibt Jelinek diese formalen Merkmale in ihren Romanen auf. Die folgenden Romane wirken formal weniger experimentell, folgen weitgehend den Regeln der Grammatik, Orthografie und Syntax und scheinen eindeutiger der Gattung Roman zuordenbar und "zugänglicher" bzw. "lesbarer" zu sein. Jedoch ist dies oft nur eine scheinbare und vordergründige Annäherung an gängige Charakteristika der Gattung Roman.[16]

[14] Vgl. Kern, 2007 (S. 15)
[15] Zitiert nach: Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, Metzler Verlag, Stuttgart 1995 (S. 71)
[16] Vgl. Elisabeth Klocker: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Elfriede_Jelineks_Romane (10.05.11)

3. Analyse der literarischen Vorlage zum Film

3.1. Entstehung des Romans

Der Roman „Die Klavierspielerin“ wird von Elfriede Jelinek selbst als “eingeschränkte Biographie“[17] beschrieben. Die biographischen Parallelen zwischen der Hauptfigur im Roman, Erika Kohut, und Elfriede Jelinek sind nicht zu übersehen: Wie ihre Protagonistin war auch Elfriede Jelinek mit ihrer ehrgeizigen Mutter allein, nachdem der alzheimerkranke Vater in die Psychiatrie eingeliefert worden war. Bereits in der Volksschule erhielt Jelinek Instrumentalunterricht und musste jeden Tag ihr Klavierspiel perfektionieren, wie Erika es im Roman tat. Jahrzehntelang lebten Mutter und Tochter in wechselseitiger Abhängigkeit. Weil es Ilona Jelinek stets um den Erfolg der Tochter ging und der Roman „Die Klavierspielerin“ ein großer Erfolg wurde, nahm sie der Tochter den autobiographischen Roman nicht übel, obwohl sie zunächst entsetzt war.

> *Ihre Elfriede war nun dort, wo Ilona Jelinek sie immer haben wollte – im Rampenlicht einer kunstinteressierten Öffentlichkeit.*[18]

Vergegenwärtigt man sich diese Ähnlichkeiten und Entsprechungen zwischen der Romanfigur Erika Kohut und dem Leben der Autorin Elfriede Jelinek, kommt man zum Entschluss, dass Jelinek es durch die Figur der Erika geschafft hat ihr Leben in einem Maße einzubringen, wie sie es in keinem anderen Buch getan hat.

Elfriede Jelinek hat „Die Klavierspielerin“ mehrfach umgeschrieben, Szenen gestrichen und geändert. Nach Auskunft von Mayer und Koberg baute Jelinek die Figur des Walter Klemmer auf Anregung ihres Lektors Delf Schmidt aus und verwandelte so die Beschreibung eines selbstzerstörerischen Frauenduos in eine Dreiecksgeschichte.[19]

---

[17] Zit. nach: Mayer/ Koberg : *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Rowohlt Verlag, Leipzig, 2007 S. 114
[18] Ebd., S. 127
[19] Kern, 2007 (S.20)

3.2. Inhaltsangabe

Die Hauptprotagonistin des Romans ist Erika Kohut. Erika ist Ende dreißig und Klavierprofessorin am Wiener Konservatorium. Sie lebt mit ihrer Mutter zusammen, die ihre Tochter als Besitz betrachtet und von morgens bis abends überwacht. Die Mutter wollte schon von Kindesbeinen auf, dass ihre Tochter weltberühmt wird. Die Frustration über ihre gescheiterte Pianistenkarriere lässt Erika an ihren Klavierschüler aus. Mit Rasierklingen und Nadeln fügt sie sich selbst Verletzungen zu.

Als der junge Walter Klemmer, einer ihrer Meisterschüler, leidenschaftliches Interesse für Erika zeigt, reagiert sie zunächst mit abweisendem und erniedrigendem Verhalten. Als sich Klemmer dadurch nicht abschrecken lässt, fordert sie ihn in einem Brief detailliert zu einem sadistischen Sexualverhalten ihr gegenüber auf. Um die eigene Position zu sichern, will Erika ihre Unterwerfung, die ihr in einer sexuellen Beziehung zu einem Mann unausweichlich erscheint, selbst inszenieren. Durch die Vorgabe der Regeln würde sie so zum eigentlich dominanten Teil des Paares werden.

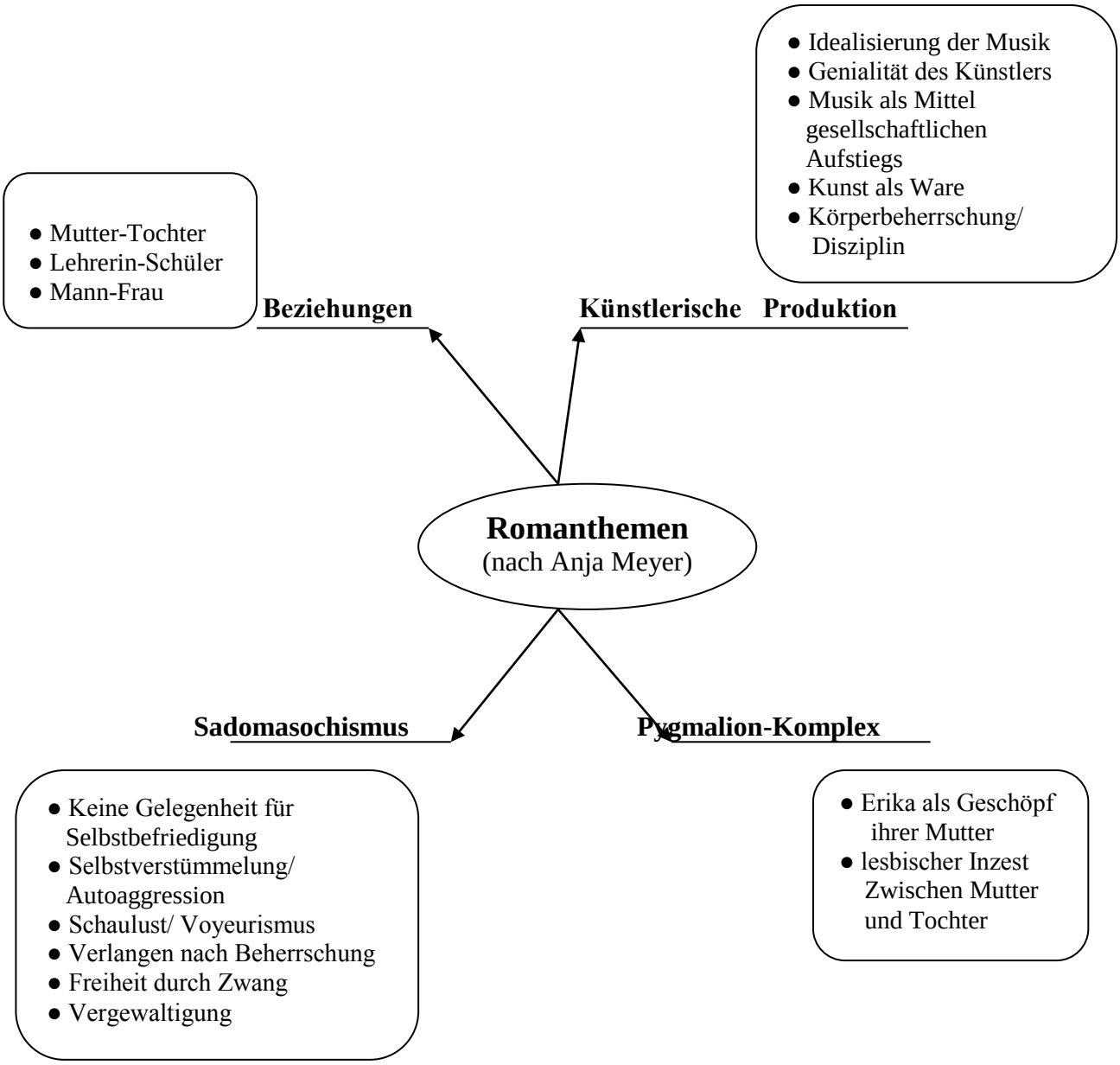
Allerdings hofft Erika auch darauf, dass sich Klemmer aus Liebe ihren Forderungen verweigern wird. Klemmer reagiert mit Unverständnis und Abscheu und wendet sich angewidert von ihr ab. Als es dennoch zu einer sexuellen Begegnung kommt, versagt Klemmer und sein Abscheu steigert sich zum Hass. Er schlägt Erika zusammen und lässt sie nach einer Vergewaltigung mit lapidaren guten Ratschlägen zurück.

Zwischen Mord- und Versöhnungsabsichten schwankend, sucht Erika Klemmer auf. Als sie aus der Ferne seine unbeschwerte Fröhlichkeit beobachtet, sticht sie sich selbst mit einem Messer in die Schulter und geht blutend nach Hause zurück.



Abb. 2 - Cover für *Die Klavierspielerin*

3.3. Aufbau der Romanthemen



[20] Die Übersicht der Themen des Romans basiert auf: Mayer, Anja: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse*, Hildesheim 1994 (S. 50)

3.4. Zur psychoanalytischen Literaturinterpretation

Sigmund Freud war einer der bedeutendsten und gleichzeitig umstrittensten Wissenschaftler seiner Zeit. Trotz aller Kritik fand sein Werk große Anerkennung. Teile seiner Theorie, wie z.B. der Ödipuskomplex, sind inzwischen zu allgemein bekannten Begriffen geworden. Der Terminus Ödipuskomplex schafft im Allgemeinen eine enge Verbindung zwischen Literatur und Psychoanalyse. Eine starke Auswirkung hatte dieser auch auf Jelineks Roman "Die Klavierspielerin". In seinem 1908 erschienenen Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren" befasste sich Freud eingehend mit dem Phänomen der literarischen Schöpfung und kam zum Entschluss, dass der Ursprung von Dichtung in den unerfüllten Wünschen der Autoren liege.[21]

> *Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit*.[22]

Željko Uvanović erläutert das literarische Erzeugnis als ein Produkt der kreativen Psyche folgendermaßen:

> *Dakle, možemo se složiti da nam književnici u svojim djelima (fikcionalnim i nefikcionalnim) povjeravaju svoje snove, sne na javi, vizije, slutnje, nagomilane emocije. Nekada se radi i o nekontroliranim vulkanima iracionalnoga i zastrašujuće nagonskoga. Književnici (i književnice) 'razgolićuju' se pred nama i odaju najintimnije tajne, daju uvid čitatelju (i prosječnom konzumentu književnosti i znanstveniku potkovanom psihološkim znanjima) u sve podsvjesne, svjesne (i nadsvjesne) slojeve svoje osobnosti, priznaju nam svoje seksualne sklonosti i sve 'grijehe'. Skoro bi se moglo reći da je na čitateljskoj publici da ih od te grješnosti 'odriješi', da ih tolerira i zadrži u naklonosti svoga srca.*[23]

Was die Interpretationalansätze der "Klavierspielerin" betrifft, gibt e seine große Anzahl von verschiedenen Deutungen und Auslegungen: Die feministische Interpretation, die die Frau Erika

---

[21] Vgl: Jesse Nies: http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/33747.html (02.06.11)
[22] Zitiert nach: Siegmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. http://www.schwertschlager.de/deutsch/romantik/phantasie.htm (02.06.11)
[23] Zitiert nach: Željko Uvanović: Psiho–metoda u književnoj znanosti. Razlozi za prihvaćanje unatoč manama. http://www.matica.hr/Kolo/kolo2006_1.nsf/AllWebDocs/uvanovic (05.06.11)

als Opfer des Mannes sieht, die marxistische, die die Tochter als Kapital der Mutter begreift und, allen voraus, die psychoanalytische Interpretation.[24]

Alexandra Herberger[25] sieht in Jelineks Roman eine Dekonstruktion des "Mythos der patriarchalischen Autorität" und die Unkehrung der psychoanalytischen Weiblichkeitstheorie Sigmund Freunds, der dem weiblichen Geschlecht "Penisneid"[26] vorwarf. Elfriede Jelinek verkehre den Mythos der autoritären Vaterfigur, des patriarchalischen Familienoberhaupts in sein Gegenteil.

> *Der Roman Die Klavierspielerin folgt Freuds psychoanalytischer Weiblichkeitstheorie: … Erika kompensiert durch Schaulust und Masochismus unterdrückte Gefühle und den Vaterverlust, folglich muss der Liebesversuch Erikas mit ihrem Schüler Walter Klemmer fehlschlagen. Erika endet wieder am Anfang der Geschichte, nämlich im Ehebett ihrer Mutter.*[27]

3.4.1. *Erikas Masochismus*

In der Geschichte jedes masochistischen Patienten finden wir eine unglückliche Kindheit, oft zu einem derart extremen Grad, daß wir uns fragen müssen, ob die Entwicklung eines masochistischen Charakters einen Schutz gegen die schizophrene oder depressive Psychose darstellet, stellte Berliner fest.[28] Die chronische, schwere Traumatisierung spielt sich auch bei der Hauptprotagonistin Erika Kohut wieder.

Schon von Kindesbeinen an ist Erika dem Zwang des ständigen Klavierübens ausgeliefert, auch wenn andere Kinder oder Jugendliche sich vergnügten. Die Mutter diktierte alle Gebote, zum Beispiel wie Erika aus dem Haus geht – möglichst unattraktiv. Oder das männliche Interesse an ihrer Tochter. *Spuren männlicher Benützung*[29] werden bestraft und vorab umgangen. Die völlige Kontrolle und Überwachung hören auch im Erwachsenenalter nicht auf. Erlaubt wird Erika nur

---

[24] Vgl. Mayer/ Kohberg 2006, S. 177
[25] Vgl: Herberger 2002, S. 38
[26] Der Begriff **Penisneid** wurde von Sigmund Freud geprägt. Die Annahme, dass Frauen das männliche Geschlecht unbewusst um dessen Penis beneiden, gilt als sowohl berühmte wie auch allgemein umstrittene These der klassischen Psychoanalyse.
[27] Zitiert nach: Heberger, Alexandra: Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, Der Andere Verlag, Osnabrück, 2002, S, 39
[28] Zitiert nach: Wurmser, Leon: *Das Rätsel des Maochismus*, Springer-Verlag, Berlin, 1993 S. 156
[29] Zitiert nach: Jelinek 2002, S. 46

der Ausgang zur Arbeit und ähnlichen Aktivitäten, wie etwa zu Konzerten, während die Mutter auf die pünktliche Rückkehr der Tochter wartet. Gerade diese Einseitigkeit, die von der Mutter ununterbrochen aufgezwungen wurde, hatte für Erika fatale Folgen. Den Menschen als komplexes, vielseitiges und sensibles kannte sie nicht.

Das Ausbleiben zwischenmenschlicher Beziehungen, die ewige Unterdrückung und Misshandlung der Mutter verleiten Erika zu Gewaltakten, die sie gegen sich selbst richtet.

> *Masochistische Phantasiegebilde sind oft der Versuch, frühe Erfahrungen mit einem gleichgültigen, nicht aussprechbaren und auch nicht irritierbaren, also letztlich „immunen" Objekt durch die Imagination einer Gestalt zu korrigieren, die absichtlich leiden läßt, und/oder die auf Leiden reagiert.*[30]

Unfähig ihre sexuellen Wünsche zu auszusprechen teilt Erika ihrem Schüler ihre geheimen Phantasien in einem Brief mit. Walter soll, ihren Vorstellungen nach, die Rolle des Sadisten übernehmen, sie selbst möchte Masochistin sein.

> *Erika erbittet sich, daß er bitteschön sämtliche Stricke und Seile so fest vercknotet, daß du selbst diese Knoten kaum aufbringst. Schone mich nicht im Geringsten, im Gegenteil, verwende deine ganze Kraft dazu! ... Ein Höhepunkt, an den ich jetzt noch gar nicht zu denken wage, daß du dich, von meinem Fleiß dazu herausgefordert, rittlings auf mich draufsetzt. Setze dich mit deinem ganzen Gewicht bitte auf mein Gesicht und zwicke meinen Kopf so fest mit deinen Schenkeln, daß ich mich nicht im Geringsten mehr bewegen kann. ... Mach es bitte bis ich schwarz werde.*[31]

Das Ziel einer solchen sadomasochistischen Interaktion ist „totales Beherrschungsverhältnis", bei dem das Zufügen oder Erleiden vom physischen Schmerz fehlen kann. Der Schmerz ist nur insofern bedeutsam, als er den stärksten Ausdruck des Ausgeliefertseins und der Hingabe ist. Auf das sadomasochistische Rollenspiel angewandt, ist allerdings der Masochist nur zum Schein unterwürfig. Denn er ist es ist es, der die Unterwerfung fordert. Er befiehlt, wie im Falle von Erika und Walter, während der Sadist, der Quälende, nur den Befehl ausführt.[32]

> *Im Festhalten an der Unlust, im Bestehen auf dem Schmerz und der Erniedrigung zeigt er ingrimmig, daß alle Maßregeln der Erziehung und der Kultureinschränkung*

[30] Zitiert nach: Wurmser, 1993 S. 16
[31] Zitiert nach: Jelinek 2002, S. 226,228
[32] Vgl. Fischer 1991, S. 59, 60

fehlgeschlagen sind, wenn man sich ihnen nur scheinbar unterwirft. Er führt alle Bemühungen, ihn zum Triebverzicht zu bringen, ad absurdum, da er die Bestrafung des Genusses erhebt.[33]

Erikas sadomasochistische Wünsche spiegeln so den Versuch wieder, Herrin ihres eigenen Schülers zu werden. Sind aber auch Zeichen von Aufstand und Rebellion gegen die mütterliche Erziehung, die ihr die sexuelle Entfaltung verboten hat. Am Schluss endet der Versuch einer Gegenbewegung tragisch.

Während Walter seinem sadistischen Trieb nachgibt, bleiben Erikas masochistische Wünsche von Anfang an imaginär. In Wahrheit hat sie fürchterliche Angst vor Schlägen. *Sie wünscht sich innigste, daß er, anstatt sie zu quälen, die Liebe der österreichischen Norm an ihr tätigt.*[34] Unterwerfung bleibt ihr Ziel, doch nur im Sinne „gewöhnlicher" weiblicher Unterordnung unter den geliebten Mann. *Mit dem bekannten Ehrgeiz ihres Geschlechts hofft sie noch auf guten Ausgang und endlichen Genuss.*[35] Doch Erika teilt am Ende nur das Schicksal vieler Frauen. Walter degradiert sie zum *Liebesautomaten, der auch auf Fußtritte nicht mehr reagiert.*[36]

3.5. Filmische Darstellungsweise im Roman

Die Darstellungsweise im Roman hat viel Ähnlichkeit mit einem Film: Figuren werden handelnd gezeigt, unvermittelte Schnitte machen aus Absätzen Szenen, wie bei einer Kamerafahrt wird die Perspektive gewechselt. Diese Visualität hat zwei verschiedene Gründe: das Schauen ist auch Erikas Leidenschaft. Sie will nicht mitmachen, sondern von außen zuschauen. In der Art, wie in dem Roman Bilder beschrieben werden, wird außerdem die Oberflächlichkeit der erzählten Welt besonders deutlich. [37]

---

[33] Zitiert nach: Reik 1977, S. 499
[34] Vgl. Jelinek 2002, S. 234
[35] Ebenda S. 276
[36] Ebenda S. 249
[37] Vgl. Kern, 2008 (S. 63)

3.6. Sprache und Stil

Die Sprache im Roman ist zugleich nüchtern, sachlich und beschreibend sowie stilisiert, metaphorisch und anspieglungsreich. Dadurch werden Vorurteile und sprachliche Klischees „dekonstruiert“, indem die tatsächlichen, profanen Verhältnisse hinter den beschönigenden Sprachbildern gezeigt werden.[38] Wenn z. B. Menschen an Vergangene Zeiten denken, kommen diese Ereignesse im alltäglichen Sprachgebrauch oft in Verbindung mit der Wendung von *guten alten Zeiten* vor. Bei Elfriede Jelinek heißt es *in alten Tagen, die keine guten waren* (S. 96). Auch das Stilmittel des Zeugmas, bei dem ein Wort oder Satzglied mehreren grammatisch oder semantisch verschiedenartigen Satzteilen zugeordnet wird, gehört in diesen Zusammenhang: *Die von Misthaufen, zusammengefangene Menge, in hässlichen Farben gemustert, mustert ihrerseits Erika.* (S. 70)

Jelineks Sprache hat oft den Ruf verdorben, heruntergekommen und vulgär zu sein, doch selbst der „depravierteste“ Sprachgebrauch hat eine bestimmte Funktion:

> *Elfriede Jelinek gehört zu den wenigen weiblichen Autoren, die sich mit der Sprache der Sexualität direkt auseinandersetzen. Die Sprache besteht hauptsächlich aus Brüchen, aus a priori nicht zusammenpassenden Sprachregistern, in denen das Triviale und das Erhabene ständig aufeinanderprallen. Was also hauptsächlich unter 'depravierter' Sprache zu verstehen ist: die Lust am Entstehen, Verdrehen, Zerstückeln, die Lust am Zerschneiden, am Zerlegen, am Montieren, die Lust am Buchstaben, an der willkürlichen Trennung von Signifikat und Signifikant, die Lust am Umprägen, an der innovierenden Textpraxis. Unter 'depravierter' Sprache ist Lust an der Sprache zu verstehen, die keine Sprache der Lust aufkommen lässt.*[39]

Das Ziel von Jelineks Sprachspielen ist oft satirische Kritik: z. B. an den Wohnverhältnissen – *Löcher…die man hier Wohnungen nennt.* (S.51) – oder an männlich dominierter Vetternwirtschaft im Musikgeschäft – *Der Nachwuchs fürs Niederösterreichische Tonkünstlerorchester… Sogar für die Philharmoniker, falls ein männlicher Verwandter des Schülers dort bereits spielt.* (S. 165)

---

[38] Ebd. (S. 84)

[39] Zit. Nach: Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzälwerk*, Westdeutscherverlag, Wiesbaden 1999 (S.158)

4.6.1. *Intertextualität*

Intertextualität ist eine Methode, mit der die konventionellen Erzählmuster des Films durcheinander gewirbelt werden, um einen Rückverweis auf bekannte kulturelle Texte, Stile, Techniken und im Besonderen auf die Filmgeschichte zu bewirken.[40]

Ein typisches Merkmal von Elfriede Jelinek ist das Einfliesen „fremder Stimmen" in ihre Texte, die die mythenbildenden Diskurse der Medien, von der Reklame bis zur Belletristik stimulieren. Über weite Strecken sind ihre Texte daher als „Intertexte" zu lesen, die sich aus alltäglichem, literarischem und religiösem Sprachgebrauch zusammensetzen.[41]

Um den Leser zu verunsichern und oftmals auch zu irritieren greift sie zu Zitaten aus dem Bildungsbürgertum. So zitiert sie an manchen Stellen Gedichtverse verschiedener Autoren und bettet darin zusätzlich Stücke der Ironie ein. An das Gedicht Herbsttag von Rainer Maria Rilke ist der folgende Abschnitt gestützt:

> *Wer jetzt kein Heim hat, wünscht sich zwar eins, wird sich aber nie etwas dergleichen bauen können, nicht mal mit der Bausparkasse und weitgehenden Krediten*.[42]

Indem sie Rilkes Verse aufnimmt, beschreibt sie ein Gefühl der Einsamkeit und befördert es in alltägliche Gedankengänge über Baufinanzierung und die Wohnverhältnisse allgemein. Das gleiche passiert auch mit Liedtexten (*Stille Nacht, heilige Nacht*):

> *In der Nacht, wenn alles schläft und nur Erika einsam wacht, während der traute Teil dieses durch Leibesbande aneinander geketteten Paares, die Frau Mama, in himmlischer Ruhe von neuen Folterinstrumenten träumt...*[43]

Oder mit Bibelversen:

> *Wer suchet, der findet Anstößiges, auf das er insgeheim hofft.*[44]

---

[40] Vgl. Andreas Eckenfels: http://www.weltbild.de/3/15631395-1/buch/intertextualitaet-und-selbstreferentialitaet-im.html#produktbeschreibung (28.5.11)
[41] Vgl. Helge Kern: *Erläuterungen zu Elfriede Jelinek*, S. 87
[42] Zitiert nach: Jelinek 2002, S. 50
[43] Ebenda S. 14

Typisch für den gesamten Roman der Autorin sind verschiedene Anspielungen auf Texte von Franz Kafka. Jelinek spricht von Erika Kohut und ihrer Mutter als den *Damen K.* und den *weiblichen K.s* (S.100). Auch Walter Klemmer wird gelegentlich *Schüler K.* bzw. *Walter K.* (S.253). *Josef K.* bzw. *K.* heißen auch die Protagonisten von Kafkas Romanfragmenten *Der Prozess* (entstanden1914) und *Das Schloss* (entstanden 1922). Auch Kafka wurde seitens der Eltern, aber vor allen vom Vater, unterdrückt und gedemütigt.

Das Merkmal der Intertextualität übernimmt auch Haneke bei der Verfilmung der *Klavierspielerin* und verleiht den Dialogen im Film einen satirischen und grotesken Stich. Beispielsweise zitiert Walter Klemmer in einer Szene Schiller: *Heiter ist die Kunst, ernst ist das Leben.* Mit diesem Satz möchte er Erika überreden einen Ausflug mit ihm zu machen und ihre Sorgen zu vergessen. Des Weiteren werden Werbeslogans in die Gespräche eingebaut, wie z.B. *Von erlesener Brillianz!* So äußert sich Walter im Film zu seinem Klavierspiel bei der Aufnahmeprüfung. Damit übt auch der Regisseur subtil Kritik an der geschmacklosen Konsumgesellschaft aus.

3.7. Erzählperspektive

Die Termini wie auktorialer, personaler oder Ich-Erzähler lassen die Erzählperspektive des Romans nicht genau bestimmen, da die Erzähler- und Figurenrede ineinander laufen.

> *Man weiß nie mit Sicherheit, ob eine Person spricht, besprochen wird oder fremdgesteuert spricht, da nicht einmal ein vorgetäuschter Dialog zustande kommt und der Standpunkt des Erzählers von Satz zu Satz die Perspektive wechselt, da die Figuren von dem Sprachregister und damit verbundenen Rollenspiel untrennbar sind.*[45]

Die Erzählebene beinhaltet wie bei einem auktorialen Erzähler Vergangenheit und Gegenwart, Inneres und Äußeres der Figuren. Die Darstellungen wechseln übergangslos von der personalen Wahrnehmung zu einer anderen Figur und ihrer Empfindung. Ein Beispiel dafür ist der Heimweg nach dem Hauskonzert. (S. 76-78)

---

[44] Ebenda S. 102
[45] Ebd. (S. 158)

4. Biographie: Michael Haneke

Michael Haneke (* 23. März 1942 in München) ist einer der interessantesten Filmregisseure und Drehbuchautoren unserer Zeit. Seine Spielfilme („Die Klavierspielerin“, „Caché“, „Das weiße Band“) wurden vielfach preisgekrönt, unter anderem mit der Goldenen Palme der Filmfestspiele von Cannes, dem Golden Globe Award und dem Europäischen Filmpreis.

Haneke studierte Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaften in Wien. Während seiner Zeit als Redakteur und Fernsehspieldramaturg beim Südwestfunk in Baden-Baden (1967–1971) schrieb Haneke sein erstes Drehbuch mit dem Titel „Wochenende“, das allerdings nicht verfilmt wurde. „… und was kommt danach? (After Liverpool)“ (1973), nach einem Text von James Saunders, war Hanekes erster Fernsehfilm. Zentrale Themen von Hanekes Werk sind die zunehmende Kommunikationsunfähigkeit, mediale Beeinflussung und Entfremdung in der postindustriellen Gesellschaft, ein „Dasein ohne Liebe“ (Jean Améry), und Gewalt als letzte, unsinnige Konsequenz.[46]

An der Wiener Filmakademie lehrt Haneke seit 2002 als Professor für Regie und gibt die eigene Auffassung über den Sinn des „Filmemachens“ an seine Studenten weiter:

> *Ich glaube, als Filmemacher vergewaltigt man den Zuschauer. Und ich will ihn zur Selbständigkeit vergewaltigen. Ich will ihn dazu nötigen, selber zu denken. Ich will ihn mit Widersprüchen konfrontieren, die er selbst lösen muss. Ich will ihm keine Lösung geben. Weil er dann schlagartig aufhört zu denken.*[47]

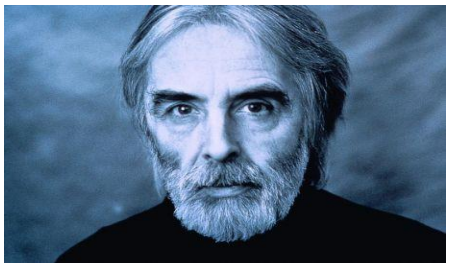


Abb. 3 – Michael Haneke

[46] Vgl. http://www.intersciencefilm.de/archives/284 (24.1.11)
[47] Vgl. http://de.wikiquote.org/wiki/Michael_Haneke (24.1.11)

5. Der Film im Vergleich mit der Textvorlage

5.1. Die Tiefenstruktur des Films

Michael Haneke hat den Film in Bezug auf den Roman insgesamt verkürzt. Die Geschichte im Film ist relativ dicht und konzentriert sich auf das Wesentliche. Haneke arbeitet dabei mit provokativen Leerstellen und spannenden Subthemen, wie z. B. dem Einfluss der Medien auf den Alltag oder dem gesellschaftlicher Status von Ausländern in Wien.

Außer der Zeitebene, die prinzipiell nur ein Element der narrativ geltenden Kriterien bildet, fungieren auch Handlung, Raum und Figuren als wichtige Bausteine der Tiefenstruktur eines jeden Films. Die behandelnde Gliederung nützt daher als Aufbau und Leitfaden für eine systematische Analyse.

5.1.1. *Das erzählte Geschehen*

Strukturelle Veränderungen der Handlungssegmente bewirken im Gegensatz zu der Oberflächenkonstruktion eines Films eigenständige Interpretationen. Im Zusammenhang mit einer vergleichenden Analyse sind also in erster Linie die Veränderungen interessant, die eine Transformation aufweisen.

In der folgenden Tabelle wird zwischen vier verschiedenen Veränderungstypen unterschieden: einer Hinzufügung, die vorliegt, wenn ein zusätzliches Handlungssegment in die Transformation übernommen wird, einer Variation, wenn ein Handlungssegment ganz oder in Teilen (z. B. Veränderung der Aktanten, der Zeit, des genauen Handlungsablaufs usw.) durch ein anderes ersetzt wird, einer Raffung, wenn ein Handlungssegment verkürzt wiedergegeben wird, und der extremsten Form der Raffung, der Ellipse, die vorliegt, wenn ein Handlungssegment ganz entfällt.[48]

[48] Vg. A. Bienk, 2008 (S.123)

Tabelle 1: Veränderungen auf der Handlungsebene

HS	Textvorlage	Filmische Transformation	Art der Veränderung
1	Im Roman gibt es eine Rückblende, bei welcher die Schülerin Erika mit Instrumenten beladen bei einer Straßenbahnfahrt beschrieben wird. Erika ist angewidert von den zornigen Fahrgästen, die vom nächsten Alkoholrausch träumen: „Land der Alkoholiker“. (S. 23) Ihr feiner Geschmack fühlt sich durch die Unkultiviertheit ihrer Mitmenschen beleidigt, dafür bestraft Erika sie indem sie die anderen mit ihren Instrumenten schubst und stößt.		**Ellipse**
2	Die zweite Rückblende geht in Erikas Kindheit zurück, als sie mit ihrer Mutter noch auf dem Dorf lebte. Schon da wurde sie von ihrer Mutter streng kontrolliert und durfte nie mit anderen Kindern spielen. Eines Tages kam ihr Cousin zu Besuch und Erika muss erleben, wie ihm alles erlaubt wird, was ihr verwehrt wird. Er darf seinen Körper zeigen, mit den anderen Mädchen, die ihm zu Füßen liegen, im Dorf Federball spielen und sie erniedrigen. Während dessen muss Erika hinter vergitterten Fenstern		**Ellipse**

	Klavier üben. Während dem Besuch führt der Cousin einen Ringergriff an Erika aus, wobei Erika plötzlich vor ihm kniet und ein sexuelles Erregen empfindet.		**Ellipse**
3	Erika besucht eine Peepshow, die unter einer Brücke stattfindet (in einem Vorort für schlechter gestellte Menschen). Während oben alle zehn Minuten die Stadtbahn fährt, wechseln sich unten die Mädchen lustlos beim Ausziehen vor onanierenden Männern. Erika setzt sich in eine der Kabinen und betrachtet das Vorgehen auf der Bühne.		**Ellipse**
4	Erika verliebt sich in den ersten Geiger eines unbedeutenden Orchesters und wird seine Geliebte. Nach der sexuellen Bekanntschaft mit Erika, möchte er jedoch nichts weiter mit ihr anfangen. Um seine Aufmerksamkeit erneut zu wecken, fügt Erika sich bewusst eine Verletzung zu, damit er sie tröste.	Im Film geht Erika in eine Video-Kabine mit Splitscreen. Der Sexshop befindet sich in einen Einkaufszentrum. Dort sucht sie sich einen Film aus und schaut sich den auch an. Während dessen hebt sie Taschentuch mit Sperma auf und hält sich das unter die Nase.	**Variation**
5	Erika und Mutter Kohut bringen den verwirrten Vater in das „staatliche Irrenhaus Am Steinhof“ (S. 96). Der Schlachter, bei dem sie Stammkundinnen sind, fährt sie in seinem VW-Bus hin und sie liefern	Im Film wird nur beiläufig während dem ersten Gespräch zwischen Erika und Walter bei einem Hauskonzert erwähnt, dass der wahnsinnige Vater im Irrenhaus gestorben ist.	**Raffung**

	dort den Vater ab. Zu Hause angekommen stellen Erika und Mutter Kohut fest, dass sie nun mehr Platz für sich haben und endlich unter sich sind.		
6	Walter begleitet Erika und die Mutter nach dem Hauskonzert zur Straßenbahnhaltestelle, wobei er versucht Erika näher zu kommen.		**Ellipse**
7	Erika geht nach der Arbeit in den Prater um Liebespaare beim Geschlechtsverkehr zu beobachten. Sie versteckt sich in demselben Gebüsch, in dem eine „betrunkene Standardfrau“ mit einem Türken (S.143) schläft. Als auf einen Zweig stößt, hört der Türke das Geräusch und sucht nach dem Zuschauer. Weil Erika in ihrem Versteck vor Aufregung pinkeln muss, wird sie fast von dem Türken entdeckt. Dann läuft er seinen Geliebten nach und Erika rennt davon.	Im Film geht Erika ins Autokino um ihr voyeuristisches Verlangen zu befriedigen. Sie schaut dort einem jungen Paar beim Geschlechtsverkehr zu, wobei sie sich vor Aufregung ducken muss, um zu pinkeln. Der Mann bemerkt, dass sie jemand beobachtet und kommt raus aus dem Auto. Erika läuft davon. Er geht ihr erstmal nach, lässt es jedoch nach einigen Schritten sein.	**Variation**
8	Nach dem voyeuristischen Ausflug in den Prater, nimmt Erika ein Taxi und kommt an der Volkshochschule Urania vorbei, in der sie selbst gelegentlich Vorträge über		**Ellipse**

	Liszt oder Beethoven hält. In der Musik Liszts seien Gefühl und Form Gegensätze, während sie in den Sonaten Beethovens harmonierten, meint Erika.		
9	Walter geht in seiner Freizeit Wildwasserpaddeln.	Walter spielt Eishockey und ist der Liebling aller Chearleader.	**Variation**
10	Aus Eifersucht auf ihre Schülerin, die von Walter getröstet wird, schüttet Erika dem Mädchen Glasscherben in den Mantel, sodass diese sich Finger verletzt. Im Buch hat das Mädchen keinen Namen.	Im Film passiert das Gleiche, nur hat die Schülerin einen Namen (Anna) und wird damit zu bedeutenden Nebenfigur.	**Hinzufügung**
11	Walter geht in den Park, um einen Flamingo zu töten und so seine Übermacht sich selbst zu beweisen. Dabei scheucht er ein jugendliches Liebespaar auf. Das Paar flieht vor Angst und Walter geht zu Erikas Haus. Vor ihrem Haus angekommen masturbiert er mit Blick auf Erikas Fenster.		**Ellipse**
12	Zum Ende geht Erika mit einem Küchenmesser in einem engen und altmodischen Kleid die Wohnung. Auf der Straße	Im Film geht Erika in der Schlussszene auch mit einem Messer bepackt zu einem Schulkonzert ins	**Variation**

	wird sie ausgelacht. Vor der technischen Hochschule sieht sie Walter mit einem blonden Mädchen im Kreis von Kommilitonen. Erika sticht sich mit dem Messer in die Schulter, als die Studenten ins Gebäude gegangen sind. Blutend geht sie nach Hause.	Konservatorium. Erika soll eine Schülerin beim Schulkonzert vertreten und macht sich mit ihrer Mutter auf den Weg. Im Eingangssaal angekommen, sieht sie Walter unbesorgt mit einem Mädchen flirten. Er grüßt Erika sarkastisch mit „Frau Professor“ und an ihr vorbei. Danach sticht Erika sich in die Schulter und verlässt den Saal.	**Ellipse**

6.1.1.1 *Variierte Elemente*

Im Film kommen einige Variationen der Handlungssegmente vor, doch sie beeinträchtigen den Gesamtkontext nur wenig. Obwohl es nicht an großem technischen Aufwand bedarf eine entsprechende Kulisse oder ein Handlungssegment zu realisieren, hat sich der Regisseur entschieden sie trotzdem zu verändern. Michael Haneke verstärkt die Motive aus dem Roman und aktualisiert auch den fast zwanzig Jahre alten Text mittels einfallsreicher Variationen. So besucht Erika Kohut, anders als im Roman, nicht eine Peepshow, sondern eine Video-Kabine mit Splitscreen, befriedigt ihre Schaulust nicht im Wiener Prater, wo sie einem Pärchen beim Sex zuschaut, sondern geht ins Autokino. Die größte und entscheidende Variation nimmt der Regisseur jedoch am Ende vor.

Im Roman schlägt die Mutter Erika vor einen Ausflug zu machen und möchte sie ablenken, doch Erika hört ihr nicht zu. Sie weiß nicht ob sie einen Mord begehen soll oder sich Walter vor die Füße werfen. Sie holt sich ein Küchenmesser und packt es heimlich in die Tasche. Kurz danach verlässt sie die Wohnung in einem kurzen und altmodischen Rock und geht zu der technischen Hochschule, wo Walter studiert. Vor dem Gebäude angekommen, sieht sie Walter sorglos mit seinen Kollegen lachen:

> *Es ist heller Tag und Erika schaut zu. Als die Gruppe genügend gelacht hat, wendet sie sich dem Gebäude der technischen Universität zu, um es zu betreten. Dazwischen müssen sie immer wieder herzlich auflachen. Fenster blitzen im Licht. Ihre Fenster öffnen sich dieser Frau nicht. Sie öffnen sich nicht jedem. Kein guter Mensch, obwohl nach ihm gerufen wird. ...Keiner legt eine Hand an sie, keiner nimmt etwas von ihr ab. Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. Das Messer soll ihr ins Herz fahren und*

sich dort drehen! Der Rest der dazu nötigen Kraft versag, ihre Blicke fallen aufs nichts, und ohne einen Aufschwung des Zorns, der Wut der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich an eine Stelle an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschießen läßt. Harmlos ist diese Wunde, nur Schmutz, Eiter dürfen nicht hineingeraten. Die Welt steht, unverwundet, nicht still…Das Messer wird in die Tasche zurückgelegt. Der Stahl ist hineingefahren und Erika geht davon. Sie legt sich eine Hand an die Wunde. Niemand geht ihr nach… Erika weiß nicht die Richtung, in die sie gehen muss. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt.[49]

Im Film spielt sich die letzte Szene im Wiener Konservatorium ab. Erika geht dort mit ihrer Mutter hin, um eine Schülerin auf dem Klavier zu vertreten. Im Foyer sieht sie Walter liebäugelnd mit einem Mädchen hereinkommen. Er geht lachend an ihr vorbei und wendet einen verachtenden Gruß mit *Guten Abend, Frau Professor!* Erika bleibt regungslos stehen. Ihrer Mutter sagt sie, dass sie schon mal vorgehen soll und als der Saal sich geleert hat, packt sie ihr Küchenmesser aus und sticht sich damit in die Schulter. Ohne einen Ton von sich zu geben, bleibt sie stehen und verlässt daraufhin das Gebäude.



Abb. 4 – Erika im Foyer des Wiener Konservatoriums

Haneke hat bewusst den Ort für das Ende variiert. Mit der Schlusszene im Konservatorium wird ein Akzent auf das Qualvolle der Musik gesetzt, auf das traurige Schicksal vieler unverstandener Künstler, wie das des armen, hässlichen, alkoholkranken Franz Schubert, der nicht einmal ein Klavier besessen hatte und einsam starb. Damit schießt sich der Kreis auch für Erika Kohut. Sie

[49] Zitiert nach: Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1986 (S. 284, 285)

verlässt im Film das Gebäude. Es fahren noch ein paar Taxis vorbei, dann ist der Film aus. Das Ende des Films ist somit offener als das im Roman, in dem sie nach Hause geht, das heißt, zu ihrer Mutter zurückkehrt.

6.1.1.2. *Hinzugefügte Handlungselemente*

Hinzugefügte Handlungssegmente gibt es im Film nur sehr wenige. Da die Verfilmung sehr dicht ist und sich im Wesentlichen auf die Beziehung zwischen Klavierlehrerin und ihrem 20 Jahre jüngerem Schüler Walter Klemmer konzentriert, wurde auf zusätzliche Handlungselemente verzichtet.

In einem Punkt erlaubt sich der Regisseur den Romanvorlage zu bereichern. Im Film führt er eine Schülerin Erikas ein, Anna. Sie spiegelt Erikas Kindheit wieder, in der ihre Mutter sie zur Kunst gezwungen hat und Musik ihr alleiniger Lebensinhalt war.



Abb. 5 – Anna und Walter am Klavier

Erika ist eifersüchtig auf die talentierte Anna, der Walter bei einer Probe hilfsbereit ist. Erika füllt daher Glasscherben in ihre Manteltasche, woran Anna sich die Hand verletzt. Im Roman hat Erika das Gleiche getan, nur bleibt die verletzte Schülerin anonym.

> *Diese Flötistin, die geschminkt ist wie ein Clown, hat ihren Walter Klemmer mittels weithin sichtbarer Schenkel aufgeheizt.*[50]

[50] Ebenda S. 170

Dadurch, dass die Nebenfigur im Film einen konkreten Charakter bekommt, wird dem erzählten Geschehen ein zusätzlich dramatischer Effekt verliehen.

5.1.2. *Die Erzählzeit und die erzählte Zeit*

Das Denkmuster der Zeit steht in enger Verbindung mit dem Handlungsaufbau. Anders als zum Beispiel das Theater ist es im Film möglich, mittels technischer Mittel oder in Literatur mittels verschiedener Stilarten, Zeit in der Handlung zu überspringen, anzuhalten, zu beschleunigen oder gar rückwärts laufen zu lassen. Diese Möglichkeiten haben vielfältige Auswirkungen auf die Erzählweise einer Handlung und die Rezeption und Erwartungshaltung der Zuschauer.[51]

Im Falle von der *Klavierspielerin* ist die erzählte Zeit, also die Zeitspanne, die im Roman geschildert wird, deutlich länger als die Erzählzeit, die schlussendlich im Film sehen. Haneke hat den Film insgesamt verkürzt, wobei er trotz allem der Vorlage größtenteils treu geblieben ist. Auf jegliche Rückblenden in die Kindheit der Hauptprotagonistin wurde verzichtet und damit auch eine Zeitraffung geschaffen. Hingegen wurden die Leitgedanken und Konflikte betont und visuelle Schwerpunkte geschafft. Dabei hat der Regisseur versucht die psychoanalytischen Vorgänge, die im Buch sehr deutlich gemacht worden sind, mit interessanten Leerstellen und regungslosen, oft sterilen Bildern zu kompensieren.

5.1.2.1. *Spezifizierung von Zeitpunkten*

Abweichungen zur genauen Spezifizierung der Zeitpunkte treten nicht in Erscheinung. Außer den Angaben zu Erikas Kindheit und ihrem Vater, der seit ihrer Geburt verrückt ist, werden keine genauen Informationen zu bestimmten Zeitpunkten gegeben.

---

[51] Vgl: Yaniv Tempelman: Film und Zeit - Die Zeit in Mamoru Oshiis Angel's Egg. In: http://www.donmai.ch/sonstiges/angels_egg_zeit.html (01.06.11)

Tages- und Nachtzeiten werden mittels Lichtveränderungen gezeigt. Im Roman ist oft das Wort *Frühling* vertreten. Für Erika ist diese Jahreszeit eine Belastung und sie meidet die Natur vor allem im Frühling. Dies hat eine starke allegorische Deutung, denn diese Jahreszeit steht für das Werden, das Entstehen neuen Lebens. All das, das Erika nicht ist oder nicht werden kann.

> *Ein heftiger Frühlingssturm riß in jähnen Wirbeln sie mit. Er fuhr ihr unter den glockigen Rock, den er gleich danach mutlos fallen ließ. Die abgasige Luft warf sich in dicken Polstern gegen sie und wurde zu einer echten Bedrängnis für den Atem.*[52]

Im Film wird diese Abneigung gegenüber der Natur vor allem durch Räumlichkeiten gezeigt. Ist der Tag auch noch so schön, Erika beobachtet ihn lieber aus sicherer Ferne, einem Fenster zum Beispiel.



Abb. 6 – Erika am Fenster

6.1.2.2. *Veränderungen in der Handlungschronologie*

Durch die Veränderungen der Handlungschronologie in Bezug auf die Verfilmung, können unerwartete und spannende Konfliktsituationen entstehen. Das Motiv der Modifizierung hat oftmals die Intention Verwirrungen bei dem Zuschauer hervorzurufen, da dieser einen anderen Ablauf erwartet, sollte er die literarische Vorlage gelesen haben.

[52] Ebenda S. 92

Abgesehen von den Ellipsen, hält sich die Haneke-Adaption grundsätzlich an die vorgegebene Handlungschronologie und es kommt diesbezüglich zu keinen Abweichungen.

6.1.2.3. *Veränderungen in der Handlungsdauer*

Da der Film konventionell eine bestimmte Dauer nicht übersteigen sollte, gehört fast immer zu jeder Literaturverfilmung auch eine notwendige Kürzung dazu. Im Hinblick darauf werden, wie in Hanekes-Adaption, Nebenhandlungen gerafft oder ganz ausgelassen, mehrere Szenen, die einen bestimmten Sachverhalt oder eine Information verdeutlichen sollen, durch eine einzige kompensiert, die Zahl der Charaktere verringert, usw., da der Zuschauer nicht mit einer Fülle von Informationen überhäuft werden soll, die er in der Kürze der Zeit nicht erfassen kann und die ihn nur verwirren würden.

In selteneren Fällen werden auch Zeitdehnungen vorgenommen, die meist eine größere Bedeutung für die Interpretation haben und im Vergleich zur literarischen Vorlage einen Schwerpunkt besonders betonen.[53]

6.1.2.4. *Die Raffung von Handlungssegmenten*

Wo man in den literarischen Werken die Möglichkeit hat Figuren, Verhältnisse, Situationen, Orte usw. ausführlich zu schildern, ist man im Film hingegen zeitlich begrenzt.

Die einschneidendste Raffung im Film betrifft den *Störenfried der Behaglichkeit*[54], Erikas Vater. Im Roman wird detalliert geschildert, dass der Herr Kohut eine Belastung für die Frauen sei und sie ihn deshalb im Sanatorium abliefern:

> *Ihr abgestammter Wurstwarenhändler, ein berühmter Selbstschlachter, der nie daran dächte, sich selbst zu schlachten, übernahm freiwillig den Transport mit seinem grauen VW-Bus, in dem sonst Kälberhälften baumeln. Der Papa reist durch die Frühlingslandschaft dahin und atmet. … Und jenseits der Berge wartet zumindest das Schneewittchen! In zarter Pracht und lachend vor lauter Freude, daß wieder einer kommt in sein Land. In einem vollausgebauten Zweifamilienhaus, das einer Familie mit*

[53] Vgl. Schauer, Barbara: http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/ S. 30 (23.05.11)
[54] Zitat nach: Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck, 1986 S.99

> *ländlicher Abstammung und steuerhinterzogenen Einkäufen gehört und zu dem guten menschlichen Zweck der Irrenwahrung und pekuniären Irrenverwertung eingerichtet wurde.*[55]

Der Film enthält nur einen beiläufigen Kommentar zum Vater, der von Erika bei einem Gespräch mit Walter als "der im Irrenhaus gestorbene Vater" erwähnt wird. Damit intensiviert Haneke die Bedeutungslosigkeit des Vaters ohne ihn visualisieren zu müssen.

6.1.2.5. *Die Selektion von Handlungssegmenten*

Die Selektion bezieht sich auf das völlige Aussparen von Handlungselementen, genauer gesagt die Ellipsen im Film. Oft handelt es sich dabei um Segmente, die für den Handlungsablauf nicht sehr wichtig sind. Die Konsequenz, die man jedoch daraus ziehen muss, ist dass dabei wichtige Details und Schilderungen zum besseren Verständnis der ganzen Geschichte ausbleiben.

Um zu viele Nebenhandlungen zu vermeiden ging Michael Haneke auch nicht auf Erikas Kindheit ein, wobei dies im Roman durch die vielen Rückblenden genau geschildert wird:

> *In grausiger Unbeholfenheit fällt das Kind, von dessen Begabung man weithin spricht, das sich aber nur bewegen kann, als stecke es bis zum Hals im Sack, über Vorrichtungen, niedrig gespannte Schnüre. ... Drei Jahre lang wünscht sie sich voll Ausdauer ein erstes Paar Stöckelschuhe. Niemals verzichtet sie durch Vergessen. Ausdauer braucht sie für den Wunsch. Die Ausdauer kann sie, bis sie die Schuhe bekommen hat, gleichzeitig auch für Bachs Solosonaten verwenden, für deren Beherrschung die tückische Mutter solche Schuhe in Aussicht stellt. Nie wird sie diese Schuhe bekommen. Sie kann sie sich einst selber kaufen, wenn sie eigenes Geld verdient.*[56]

Durch diese und andere Auslassungen gingen allerdings zusätzliche Information zum Mutter-Kind-Verhältnis verloren. Der Film verdeutlicht die Beziehung zwischen Erika und Walter, die Unterdrückung und das Ausgeliefertsein der Frau im Allgemeinen, wobei sich das Buch mehr auf die Instanzen der Mutter-Tochter-Beziehung konzentriert.

---

[55] Ebenda S. 96
[56] Ebenda S. 85, 86

6.1.3. *Die erzählten Räume*

Wo im literarischen Text der Raum durch Beschreibungen wiedergeben wird, da hat man im Film das Bild der Räume gleich vor Augen. Wie gelungen die Verallgegenwertigung einer beschriebenen Räumlichkeit ist, hängt oft von der Kulisse selbst, der Kameraeinstellung und Licht ab. Oftmals ist es jedoch eine subjektive Fiktion, die sich ein jeder Leser anhand seiner Phantasie vorstellt. In der folgenden Tabelle wird ein Überblick zu den Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Roman und Film gegeben.

Tabelle 2: Schematische Übersicht zu den erzählten Räumen

Raum	Textvorlage	Filmische Transformation
Die Wohnung der Damen Kohut	*Die Mietwohnung, in der sie jetzt noch hocken ist, ist bereits so angejahrt, daß man sie nur noch wegwerfen kann.* (S.8)	Im Film wird die Wohnung auch als abgenutzt und klapperig illustriert.
Die Straßenbahn	*Die schwer in den Haltegriffen der Straßenbahn Hängenden und jene wenigen bedienten Glückspilze, die sitzen können, recken sich hoch droben vergebens aus ihren abgenutzten Rümpfen heraus.* (S. 21)	Ellipse
Erikas Übungszimmer	Die Fenster zu dem Zimmer, in dem sie übt, sind vergittert. Der Gitterschatten ein Kreuz, das dem bunten Treiben draußen vorgehalten wird wie ein Vampir, der Blut saugen möchte. (S. 43)	Ellipse

Ein Wiener Vorort	Der Vorort, wo Erika hingeht, um sich eine Peepshow anzuschauen, ist eine Wohngegend für schlechter gestellte Menschen (Türken, Kroaten und Serben). Junge Leute fahren Moped, eine Mutter schlägt ihr Kind*: Das Kind lernt die Sprache der Gewalt.* (S.50) *Das sind Gegenden, die man nicht aufsucht, wenn man nicht muß. ... Keine Musik hält hier länger an als eine Platte in der Musicbox braucht.* (S.49)	Ellipse
Die Peepshow	Erika besucht eine Peepshow: *Er ist ganz genau eingepaßt, dieser kleine Landen. In dem sich die nackten Frauen strecken und rekeln. Sie wechseln sich ab die Frauen. Sie rotieren nach einem ganz bestimmten Unlustprinzip innerhalb einer ganzen Kette von Peepshows, damit der Dauerkunde und Stammgast stets in gewissen Intervallen ein anderes Fleisch zu sehen bekommt*. (S. 52)	Variation: Im Film geht Erika in eine Video-Kabine, die sich unter einem Einkaufszentrum befindet, und schaut sich dort einen Pornofilm an.
Die Patrizierwohnung	*Das ganz private Kammer-konzert findet unter freiwilligen Interessenten in einer alten Patrizierwohnung am Donaukanal statt, zweiter Gemeindebezirk, wo eine polnische Emigrantenfamilie der vierten Generation ihre zwei Flügel und dazu die reichhaltige Partiturensammlung aufgeschlagen hat. Außerdem besitzen sie dort, wo ein*	Auch im Film wird die alte Patrizierwohnung samt der Instrumente und der Viola d' Amore im Glasregal gezeigt.

	anderer sein Auto hat, nämlich ihrem Herzen sehr nahe stehend, eine Sammlung alter Instrumente. Sie haben kein Auto, aber sie haben ein paar schöne Mozartgeigen und –brattschen und eine ganz auserlesene Viola d' Amore, welche an der Wand hängt... (S. 63)	
Der Prater	Erika geht in den Prater, um ihre Schaulust zu befriedigen: *Im Wiener Wurstelprater unterhält sich das kleine, in den Praterauen das geile Folk, jedes auf seine Weise. ... Es ist überall, in ganz Wien, und schon beim Kleinkind bekannt, das davor gewarnt wird, in der Dunkelheit diesem Ort auch nur in die fernere Nähe zu kommen: Links die Buben, rechts die Mädchen. Man findet hier viele ältere Frauen am Rande ihres Berufes und ihres Lebens, vor. Oft trifft man auch nur mehr ihre zerschossenen, aus fahrenden Autos geworfenen Überreste.* (S. 134)	Variation: Erika geht in ein Autokino, um ihre Schaulust zu befriedigen.
Der Toilettenraum im Konservatorium	*Rechts steht eine Zwergentür halb offen, die zum Bubenpissoir führt. Der Geruch erinnert an eine Pestgrube. Eine allgemein leicht zugängliche Emailrinne führt an der Ölwand den Fußboden entlang. Darin*	Im Film ist der Toilettenraum ähnlich gezeigt worden.

	etliche nett angeordnete Abflüsse, manche davon verstopft. Hier zischen also die Kleinmänner ihre gelben Strahlen nacheinander hinein oder malen Muster an die Wand. Man sieht es der Wand an. (S. 175)	
Die Besenkammer im Konservatorium	*Erika Kohut zerrt den Schüler statt ihm ordnungsgemäß zu antworten in das Kabinett der Putzfrauen, das immer unversperrt ist, wie sie weiß. Er soll zeigen was in ihm steckt. … Putzmittel riechen streng und stechend, Werkzeuge stapeln sich.* (S. 244)	Variation: Im Film befinden sich Erika und Walter auch in einer Abstellkammer, aber im Eishockeystadion, wo der Schüler treniert.
Am Eingang der Technischen Universität	Erika geht mit einem Messer bepackt zur Technischen Universität, wo sie hofft Walter anzutreffen: *Vor der Fassade der technischen Hochschule auf Säulen die metallischen Männerköpfe berühmter Naturwissenschaftler dieses Instituts, die Bomben und Stauwerke erfanden.* (S. 284)	Variation: Im Film geht Erika mit ihrer Mutter auf ein Schulkonzert. Sie nimmt ein Küchenmesser mit, da sie vermutet dort auch Walter zu sehen.

6.1.3.1. *Die wichtigsten Unterschiede zwischen den erzählten Räumen*

Wie auch Tabelle 2 zu entnehmen ist, fallen die Schauplätze wie Straßenbahn, Kinderzimmer und der Wiener Vorort weg. Da es sich bei den ersten zwei um Rückblenden und die Kindheit der Hauptprotagonistin handelt, wurden diese auch bewusst ausgelassen. Bei der letzteren Kulisse handelt es sich um einen Ort, wo die Peepshows stattfinden. Der Regisseur hat diesen

Schauplatz in das Untergeschoss eines Einkaufszentrums verlegt und so auch eine nähere Beziehung zu den Durchschnittsmenschen geschaffen. Um etwas vom der „pornographischen Sexkultur“ zu erleben muss man also nicht mehr weit fahren, denn sie befindet sich fast an jeder Ecke.

Mit den Variationen der Schauplätze wurden Orte auch aktualisiert. So geht Erika Kohut nicht in eine Peepshow, um sich rekelnde Frauen beim ausziehen anzuschauen, wie es im Roman beschrieben wird, sondern in eine Videokabine mit Splitscreen.



Abb. 7 – Erika in der Videokabine

Das Wunder der Technik macht es dem Menschen dort möglich sich Pornoschauspieler in den verschiedensten Uniformen und Stellungen auszusuchen und in Ruhe anzuschauen.

Des Weiteren variiert Haneke auch den Ort der Voyeurismusszene und versetzt das Geschehen vom Wiener Prater in ein Autokino. Im Roman erfährt man, dass es sich bei dem Pärchen im Prater, welches Erika beobachtet, um einen Türken und höstwahrscheinlich eine Prostituierte handelt. Im Film ist der Mann kein Türke und der Zuschauer erfährt nicht in welcher Beziehung das Paar zu einander steht.



Abb. 8 – Erika im Autokino

Was jedoch am meisten ins Auge sticht ist die Variation des Schauplatzes ganz am Ende. Da geht Erika nicht wie in der literarischen Vorlage zur technischen Hochschule, um Walter zu sehen, sondern zu einem Schulkonzert. Dort soll sie eine Schülerin vertreten. Der Ortswechsel des Regisseurs hat hier eine symbolische Deutung auf das Motiv der Musik. Der Anfang und das Ende von Erikas schmerzerfülltem Leben einer gescheiterten Klavierspielerin und Frau, was durch das Ambiente des Konservatoriums noch geradezu intensiviert und unterstrichen wird.



Abb. 9 – Erika im Foyer des Konservatoriums

6.1.4. *Die Figuren und die Figurenkonstellationen*

Die Figuren, sowohl im Film als auch im Buch, tragen viel zu der Versunkenheit des Zuschauers bzw. Lesers bei. Jede Figur vertritt bestimmte Charakterzüge, Statusmerkmale und

Handlungsrichtungen. Das Verhältnis und die Beziehungen untereinander bilden dann noch eine verflochtenere Dimension.

Tabelle 3: Übersicht zu den einzelnen Figuren im Vergleich

Figur	Textvorlage	Filmische Transformation
Erika Kohut	Erika ist 36 Jahre alt und die Hauptprotagonistin in dem Roman „Die Klavierspielerin“.	Wurde originalgetreu übernommen.
	Sie ist Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium und wohnt mit ihrer Mutter zusammen.	Wie in der literarischen Vorgabe.
	Sie wird in all ihren Lebensphasen beschrieben (Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter).	Sie wird nur im Erwachsenenalter gezeigt.
	Charakterlich ist Erika sehr autoaggressiv und masochistisch veranlagt. Sie ist einsam und emotional kastriert. Menschenliebe ist ihr fremd.	Erikas Charakter wird auch im Film so dargestellt.
Mutter Kohut	Mutter Kohut hat ihre Tochter Erika im fortgeschrittenen Alter bekommen und ist auch dementsprechend hochbejahrt.	Mutter Kohut ist auch eine alte und faltige Frau.
	In ihrer Tochter sieht sie ein Mittel des gesellschaftlichen Aufstiegs.	Wird auch im Film angedeutet.
	Sie ist herrschsüchtig, geizig und männerfeindlich.	Die charakterlichen Eigenschaften werden auch im Film übernommen.

Walter Klemmer	Walter studiert Elektrotechnik und besucht nebenbei auch das Wiener Konservatorium. Für das Konservatorium hat er sich entschieden, da er an Erika Interesse hat. Er ist sportbegeistert, gutaussehend und ein Gewinnertyp, dem die Frauen zu Füßen stehen.	Wurde auch in der Verfilmung übernommen. Ist im Film auch angedeutet. Genauso wie in der literarischen Vorgabe.
Vater Kohut	Wurde von seiner Frau 20 Jahre lang schikaniert und war deshalb an Verbote und Unterordnung gewöhnt. Nach 20 Ehejahren wird er von Frau und Tochter ins Sanatorium eingeliefert, weil er angeblich verrückt sei. Im staatlichen Irrenhaus verbring er seine letzten Tage.	Im Film wird der Vater nur beiläufig in einem Satz erwähnt.
Erikas Schülerin	Die Schülern, die bei Erika Klavierstunden nimmt, ist das Abbild Erikas Kindheit und Jugend. Auch sie wird von einer ehrgeizigen Mutter forciert und zum Welterfolg gedrängt, ohne dabei je mütterliche Liebe oder Zuspruch zu erfahren. Da sie von Walter bei einer Probe getröstet wird, schüttet Erika ihr Glasscherben in die Manteltasche, an denen sie sich an der Hand verletzt.	Die Schülerin wird auch im Film so gezeigt, nur hat sie da auch einen Namen: Anna.

Der Roman „Die Klavierspielerin“ beinhaltet nicht viele Protagonisten und auch nicht viele Nebenfiguren, da der Fokus auf die Dreiecksbeziehung zwischen Erika, ihrer Mutter und Walter gerichtet ist. Haneke ist bei den Figuren nicht zu sehr vom Original abgewichen und so sind die meisten Gestalten ihren literarischen Vorlagen sehr ähnlich geblieben. Die Filmfiguren haben alle ihre wichtigen Merkmale behalten.

Erikas Vater wird als Figur im Film komplett ausgelassen, dafür nimmt die Schülerin Anna mehr an Gestalt an als dies im Film der Fall ist. Mit Anna gelingt es dem Regisseur trotz Verzicht auf Rückblenden in Erikas Kindheit, Parallelen zum ganzen Lebensverlauf der Hauptprotagonistin zu schaffen.

Neben den äußerst interessanten und komplexen Figurenkonstellationen ist die Gelungenheit der Verfilmung vor allem auch der schauspielerischen Leistung von Isabelle Huppert zu verdanken. *Mit ihrer differenzierten Mimik ist sie die ideale Besetzung für die scheinbar unempfindliche Frau.*[57]

6.1.4.1. *Erika Kohut*



Abb. 10 – Erika Kohut

[57] Zitiert nach: Kirsten Liese: http://www.moviepilot.de/movies/die-klavierspielerin (22.05.11)

Erika Kohut, gespielt von Isabelle Huppert, ist 36 Jahre alt und lebt mit ihrer Mutter in einer symbiotischen Beziehung. Sie pendelt zwischen der Arbeit im Konservatorium und der mütterlichen Wohnung. Andere Kontakte hat sie kaum.

Im Roman erfahren wir, dass sie schon seit ihrer frühen Kindheit zur Musikerin gedrillt wird. Sie lerne zuerst Geige, Bratsche und Flöte. Und während gleichaltrige Kinder miteinander spielten oder die ersten Erfahrungen mit der Liebe machten, musste Erika mit der wachenden Mutter im Rücken stundenlang am Klavier üben.

An keiner Stufe, die Erika erreicht, ist es ihr gestattet auszuruhen… Was Erika tut, tut sie ganz. Keine Halbheiten, hat die Mutter immer gefordert. Keine Verschwommenheiten. Kein Künstler duldet etwas Unfertiges, Halbes in seinem Werk. ... Lieber den Gipfel der Kunst als die Niederlage des Geschlechts.[58]

Obwohl dieser Teil in der Verfilmung ausgelassen wurde, sehen wir schon in den ersten Minuten des Films, dass die Mutter die Übermacht hat, als sie ihre 36-jährige Tochter wütend ohrfeigt, weil diese zu spät nach Hause kommt.

Im Roman beschrieben und in der Verfilmung visualisiert sieht man, dass sich Erika oft auf den Druck der Mutter sehr altmodisch kleidet. Heimlich kauft sie sich Kleider, die sie nicht tragen, sondern nur bewundern darf. Überhaupt ist das Schauen ihre große Lust. Sie besucht Porno-Kinos und beobachtet Liebespaare beim Geschlechtsverkehr. In Beziehungen zu Erwachsenen bzw. In Liebesbeziehungen ist sie immer die Schwächere. Mit Rasierklingen fügt sie sich Schnittwunden zu, auch im Genitalbereich.

Nachdem sie sieht, dass ihr Schüler Walter großes Interesse an ihr zeigt, schreibt sie ihm einen Brief, indem sie ihn bittet sie zu knebeln und zu demütigen. Der Grund für Erikas Bedürfnis nach Schmerz, ihren Masochismus ist typisch für ihren Charakter.

In ihrer Beziehung zu Walter wächst sie über sich hinaus. Sie fängt an Verbote ihrer Mutter zu ignorieren und sogar ihre eigenen Grenzen zu überwinden. Aber am Ende läuft auch dieses Abenteuer nach dem bekannten Muster: Die Männer werfen Erika nach gebrauch weg, ihre Aggression wendet sie gegen sich selbst.

---

[58] Jelinek 2002, S. 28, 59, 199

6.1.4.2. *Mutter Kohut*



Abb. 11 – Mutter Kohut

Mutter Kohut, gespielt von Annie Girardt, ist herrschsüchtig, geizig und männerfeindlich. Ihre Tochter hat sie im fortgeschrittenen Alter bekommen. Ihren Mann hat sie nach 20 Ehejahren in die Psychiatrie einliefern lassen. In ihrer Tochter sieht sie ein Mittel des gesellschaftlichen Aufstiegs aus dem Wiener Kleinbürgertum, deswegen wird sie Tag und Nacht kontrolliert. Mutter Kohut ist von Missgunst beherrscht und wittert überall Konkurrenz, die sie auszuschalten gilt. Im folgenden Zitat zeigt sich auch die Unfähigkeit der Mutter die Gefühle ihrer Tochter wahrzunehmend und selbst Gefühle zu zeigen.

> *Wenn Erika nächtlich noch einen Wunsch hat, wird er erfüllt, soweit es von außen her möglich ist. Die Innenwünsche soll Erika bei sich behalten, hat sie es nicht warm und gut daheim?*[59]

Im Film werden viele Beschreibungen und Kommentare in Dialoge umgeformt und wiedergegeben, um die Dimension der Gefühlskälte von der Mutter zur Tochter zu illustrieren.

Von Erikas Einkommen finanziert sich die Mutter ihren Lebensunterhalt und möchte von den Ersparnissen ihrer Tochter eine Neubauwohnung kaufen. Der Geiz ist nicht nur in finanzieller Hinsicht ein Charaktermerkmal der Mutter Kohut: *Wir nehmen keinen Gefallen an und erweisen auch selbst keinen.*[60]

[59] Ebenda S. 156
[60] Ebenda S. 76

Die meiste Zeit verbringt die Mutter zu Hause vor dem Fernseher. Sie entwickelt eine Neigung zum Likör, als sich Erika auf den Klavierschüler einlässt. In Bezug auf ihn empfindet Erikas Mutter sofort Eifersucht und Konkurrenz.

6.1.4.3. *Walter Klemmer*



Abb. 12 – Walter Klemmer

Walter Klemmer, gespielt von Benoît Magimel, ist ein junger, gutaussehender Student an der Technischen Universität. Für die Aufnahmeprüfung am Wiener Konservatorium entscheidet er sich, da er an Erika interessiert ist. Die Lehrerin reizt ihn, da sie 10 Jahre älter ist und er davon ausgeht, dass Erika in ihrem Alter emotional wie sexuell nicht mehr anspruchsvoll sein dürfte.

Walter ist ein ehrgeiziger Sportler und sehr auf die körperliche Welt fokussiert. Das ganze Leben sieht er als Wettkampf. Wie im Sport und der Kunst, geht es ihm auch in der Liebe um Sieg oder Niederlage. Er verkörpert all die Eigenschaften, die für Erika Fremdwörter sind: Selbstbewusstsein, Übermacht, Freiheit, Sorglosigkeit, Spontaneität usw.

Erika ist für ihn nur eine Episode. Nachdem er sie vergewaltigt und missbraucht hat, wendet er sich wieder seinem Alltag zu als wäre nichts gewesen. Klemmer hat ein Weltbild, dass Nietzsche

entlehnt ist: *Wenn Einer sehr lange und hartnäckig Etwas >scheinen< will, so wird es ihm zuletzt schwer, etwas Anderes zu >sein<*[61]. Schein und Lüge zieht Walter der Wirklichkeit vor.

> *Schein geht entscheidend vor Sein, spricht Klemmer. Ja, die Realität ist wahrscheinlich einer der schlimmsten Irrtümer überhaupt. Lüge geht demnach vor Wahrheit, folgert der Mann seinen eigenen Worten. Das Irreale kommt vor dem Realen. Und die Kunst gewinnt dabei an Qualität*.[62]

6.1.4.4. *Anna*



Abb. 13 – Anna mit Walter am Klavier

Anna ist Erikas Schülerin, die ein sehr ähnliches Schicksal erleben muss wie ihre Klavierlehrerin. Von ihrer Mutter wird zum Welterfolg gedrängt, ohne dabei je mütterliche Liebe oder Zuspruch zu erfahren. Anders als Erika zeigt sie aber auch Gefühl und lässt ihren Tränen freien Lauf. Schon deswegen wird sie von Erika verachtet und als sie dazu noch sieht wie Anna von Walter getröstet wird, verspürt sie ein enormes Bedürfnis nach Rache.

[61] Vgl. http://www.versalia.de/archiv/Nietzsche/Wie_der_Schein_zum_Sein_wird_.681.html (25.5.11)
[62] Jelinek 2002, S. 120

Als Erika Kohut ihr ein absichtlich zerbrochenes Wasserglas in die Mantellsche praktiziert, wandert es ihr durch den Kopf, daß sie ihre Jugend um keinen Preis noch einmal erleben möchte. ... Sie reibt ihre Hände, als hätte sie sie soeben gewaschen, und schmiegt sich wortlos in einen Winkel.[63]

Nachdem Anna ihre Hand in die Manteltasche gleiten lässt, verletzt sie sich und ihre Hand bleibt für weitere Klavierspiele entstellt.

6.4.4.3 *Vater Kohut*

Vater Kohut wurde im Film nicht visualisiert, sondern nur beiläufig erwähnt. In Roman hat sich Elfriede Jelinek dieser Rolle intensiv gewidmet. Durch die Rückblenden erfährt der Leser viel zur Vaterrolle, was dem Zuschauer im Film verborgen bleibt.

Er stand 20 Jahre lang unter den Pantoffeln seiner Gattin. Danach wurde der orientierungslose Ehemann und Vater ordnungsgemäß im Transporter der Stammschlachters in ein Sanatorium gebracht.

Der Vater begreift nicht warum er hier ist, denn er ist hier noch nie zuhause gewesen. Es wird ihm viel verboten, und der Rest wird auch nicht gern gesehen. Was er tut ist falsch, daran ist er freilich gewöhnt, von seiner Gattin her. Er soll gar nichts mehr in die Hand nehmen, er soll seine Ratlosigkeit bekämpfen und still liegen bleiben, dieser unentwegte Spaziergänger. ... Der Vater strebt dennoch sogleich wieder fort, kaum daß man ihn in die Ablage getan hat, er wird aber arretiert und zum Bleiben genötigt. Wie bekäme sonst seine Familie den Störenfried ihrer Behaglichkeit los und die Zweifamilie ihre Reichtümer?[64]

[63] Ebenda S. 170
[64] Ebenda S. 98. 99

6.2. Die Oberflächenstruktur des Films

Die Oberflächenstruktur besteht aus nicht-kinematographischen und kinematographischen Gestaltungstechniken.

Den nicht-kinematographischen Gestaltungstechniken gehören einerseits Intonation, Stimmqualität, Tonlage, Sprechtempo, Mimik und Gestik an, die die sprachlichen Muster interpretieren. Andererseits gehören dazu auch optische Elemente der Gestaltung wie Maske, Kostüme, Requisiten und Beleuchtung, die die Übermittlung des Films erweitern und bereichern.

Zu den kinematographischen Gestaltungstechniken gehören die Kameraeinstellungen, Schnitt und Montage, mit denen die abgebildeten Figuren und Räume in spezifischer Weise dargestellt und das Transform somit interpretiert wird.[65]

6.2.1. Nicht-kinematographische Gestaltungstechniken

6.2.1.1. *Die Bildebene*

6.2.1.1.1. *Casting, Maske und Kostüme*

Durch die prominente Besetzung mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle war der Erfolg des Films „Die Klavierspielerin“ nach Meinung vieler Kritiker schon vorprogrammiert. Eine Ikone des europäischen Films begeistert durch ihre schauspielerische Leistung und schafft es in der Rolle der Erika Kohut sich seelisch zu entblößen. Mit ihrem Haltung, Gestik und Mimik, die ganz unaufdringlich scheinen verleiht sie der der Figur ihm Roman Gestalt.

Oft gelobt für ihr Einfühlungsvermögen und ihr schauspielerisches Talent, schafft es Isabelle Huppert wieder einen Schritt weiter zu gehen und den Zuschauer manchmal nur durch Blicke zu verirren oder in Verlegenheit zu bringen.

Was Maske und Kostümierung betrifft übernimmt der Regisseur die Schilderungen der äußerlichen Erscheinungen aus dem Roman. So ist Erika Kohut auch im Film sehr altmodisch und unauffällig gekleidet, trägt kein Make-up oder grelle Farben.

---

[65] Vgl. A. Bienk 2008, S. 52



Abb. 14 – Erika im hellbraunen Mantel

Die Farben, die Erika oder besser gesagt ihre Mutter bevorzugt sind immer Grau- und Brauntöne. Unscheinbar wie es zu Erika gehört. Die Symbolik der Farben spiegeln auch Erikas Charakter wieder: sachlich, einsam, traurig, zurückhaltend, kontrolliert.

So ist Braun eine Farbe für Menschen mit tiefer Sehnsucht nach Geborgenheit, hat aber auch mit Unterdrückung von Gefühlen und Angst vor der Außenwelt zu tun. Grau wird von vielen Menschen als Vorzeichen des Todes betrachtet und entsprechend mit Färbemitteln vertuscht.[66]

Am Ende des Romans wird beschrieben, wie Erika in einem unpassendem Kleidungsstück die Wohnung verlässt und damit böse Blicke auf sich zieht.

> *Sie bietet einen ungewohnten Anblick, wie dazu gemacht, Menschen zu fliehen. Die Leute scheuen sich nicht zu starren. Sie machen im Umdrehen Bemerkungen. Sie schämen sich nicht ihrer Meinung über die Frau, sie sprechen sie aus. In ihrem unentschlossenen Halbminikleid wächst Erika zu voller Höhe empor, mit Jugend in scharfen Wettkampf tretend. … Die Jugend lacht über Erika bezüglich deren Äußerlichkeit. Erika lacht über die Jugend bezüglich deren Innerlichkeit ohne rechte Inhalte*.[67]

Im Film wird das knappe Kleidungsstück ausgelassen. Erika geht wie immer in einem unscheinbaren, langen schwarzen Rock zu dem Schulkonzert ohne jemandem besonders aufzufallen.

---

[66] Vgl. http://www.mara-thoene.de/html/farbensymbolik.html (25.05.11)
[67] Zitiert nach Jelinek 2002, S. 282

Die Mutter, die im Roman, als alt und pummelig beschrieben wird, ist auch im Film so wiederzufinden. Sie verachtet Mode und verbringt die meiste Zeit vor dem Fernseher in einem Morgenmantel.

> *Dieses Kleid wird nicht schon nächstes Jahr, sondern bereits nächsten Monat außerhalb jeglicher Mode stehen. Geld kommt nie aus der Mode*.[68]



Abb. 13 – Mutter Kohut im Morgenmantel

Walter gutes Aussehen ist sowohl im Roman als auch im Film sein größtes Attribut. Er ist groß, blond, sportlich und weiß sich auch zu kleiden, ohne dabei verkleidet zu wirken. In seinem Körper und seiner Kleidung fühlt er sich wohl, wofür ihn Erika oft heimlich beneidet.



Abb. 14 - Walter im schwarzen Sakko und Jeanshose

[68] Ebenda S 8

6.2.1.1.2. *Kulisse, Szenerie und Licht*

Der Gestaltungsraum ist im Film so eingerichtet, dass eine alltägliche Raumstruktur hervorgerufen wird. Bei der Gestaltung der Szenerie oder Kulisse ist das Hauptziel die Darstellung eines natürlichen Umfelds in einer bestimmten Zeit und Stimmung. Dies wird in der Regel durch die Handlung vorgegeben und durchgeführt.[69]

In der Haneke-Adaption der *Klavierspielerin* sind die Kulissen und Szenerien reduziert im Vergleich zum Roman. Um den tiefenpsychologischen Faktor der Hauptprotagonistin nicht aus dem Auge und den Gedanken zu kriegen, greift der Regisseur nur zu den notwenigsten Ausstattungselementen, die die Stimmung und die Atmosphäre im Film unterstreichen sollen.

Die Beleuchtung spielt bei der Darstellung der Figuren ebenfalls eine wichtige Rolle, da sie ein Vorgefühl und einen Impuls für das Unterbewusste schafft. Demnach gibt es auch verschiedene Arten der Lichtquellen und deren Wirkung. Nach Hickethier[70] gibt es drei Haupt-Beleuchtungsstile: Normalstil, Low-Key-Stil und der High-Key-Stil.

In der Verfilmung der *Klavierspielerin* überwiegt der Normalstil, bei welchem ein Raum gleichmäßig ausgeleuchtet wird, so dass alle Details deutlich zu erkennen sind. Die helle Beleuchtung hat im Film oft eine sehr kalte und sterile Wirkung. Obwohl der Regisseur oft natürliche Lichtquellen in den Film hineinfließen lässt, bewirken diese einen gewissen Angstzustand und Unwohlgefühl beim Zuschauer.



[69] Vgl. Mundt 1994, S. 155
[70] Vgl. Hickethier 1978, S 72

Abb. 15 – Normalstil

Der Low-Key-Stil wird besonders zur Darstellung dramatischer Situationen, geheimnisvoller Vorgänge oder Verbrechen eingesetzt, da er Spannung erzeugt. Er ist charakterisiert durch ausgedehnte, wenig oder gar nicht durchgezeichnete Schattenflächen. Der Stil wird besonders bei den nächtlichen und voyeuristischen Ausflügen der Hauptprotagonistin und in der Vergewaltigungsszene eingesetzt.



Abb. 16 - Low-Key-Stil

Der High-Key-Stil leuchtet alles genau und überdeutlich aus. Er zeichnet eine freundliche Grundstimmung aus, in der die Hoffnung, Zuversicht, Glück und Problemlosigkeit betont werden. Darauf wurde im Film komplett verzichtet, da sich die Grundstimmung aus dem genauen Gegenteil zusammensetzt.

6.2.1.2. *Die Tonebene*

Nicht zu umgehende Elemente eines jeden Films sind auch seine akustischen Merkmale wie Sprache, Musik und Geräusche, die die Wirklichkeitstreue wiedergeben und den Charakter der ganzen Geschichte reflektieren.

6.2.1.2.1. *On- und Off-Ton*

Eine Stimme, die aus dem „Off“ kommt, nennt man „Voice over“, denn der Sprecher ist in diesem Fall im Bild nicht zu sehen. „Voice Over“ wird daher oft als Kommentar eingesetzt, um etwas zu verdeutlichen oder eine Perspektive aus der Erinnerung zu demonstrieren.[71]

Bei einem On-Ton ist ist die Figurenrede als dramatische Sprachhandlung als Teil des Geschehens zu hören.

Im ganzen Film gibt es, bis auf einen Szene, keinen Off-Ton bzw. keine Geräusche, Musik oder Stimmen außerhalb des Films, die die Stimmung unterstreichen sollen. Der Regisseur möchte damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf wirkungsvolle Einzelheiten lenken und bewirken, dass jeder von uns fokussiert und wach bleibt.

Der Einsatz von einem Off-Ton wird lediglich während Erikas Aufenthalt in der Video-Kabine deutlich. Bei dem Schauen des Pornofilms, hört sie Schuberts Stück im Kopf, welches dann gleich in die nächste Szene verläuft und sie sich bei einer Probe mit ihren Schülern wiederfindet.

6.2.1.2.2. *Musik*

Die Musik spielt im Film eine der Hauptrollen, denn sie spiegelt vor allem Erikas psychischen Zustand wieder und verleit dem Ganzen noch eine melancholische Stimmung. Das Spiel mit der Musik wird zum Spiel mit der Psyche und man vermutet schon, dass man sich auf etwas außergewöhnlich Tiefgründiges einlässt.

Erika ist gereizt, kritisierend und angespannt. Unterbrochen werden diese Eindrücke aus dem Alltag der Klavierlehrerin sowohl optisch als auch akustisch wiedergegeben. Als Walter das Scherzo einer Schubert Sonate spielt, wird deutlich, dass er sehr wohl Erikas Panzer durchbrochen hat: Ihre Mundwinkel zucken zweimal während seiner Interpretation, fast kommt es zu einem Lächeln.

[71] Vgl. Bienk 2008, S. 99

Zu den Klängen von Schuberts Klaviertrio in Es-Dur sieht man Erika eine etwas andere Freizeitbeschäftigung auskosten: Sie betritt einen Sexshop, offensichtlich nicht zum ersten Mal, und kommt in einer schwarzen Videokabine zur Ruhe. Was sie sucht ist nicht ausschließlich visuelle Stimulation. Tief atmet Erika den Geruch erkalteten Spermas aus einem erhärteten Papiertaschentuch ein, während sie mit kühlem Blick den Bildschirm betrachtet. Den Bildern wird im Off-Ton ein Lied aus Schuberts Winterreise entgegengestellt. Die Musik führt den Zuschauer zurück in Erikas Alltag: Eine Probe für das nächste Schülerkonzert.[72]

Im Film werden meistens Stücke von Schumann und Beethoven gespielt, die oft eine trauer –und schmerzerfüllte Wirkung haben. Nach Ansicht der Hauptprotagonistin berechtige und befähige einen nur das eigene Leid zum Verständnis großer Musik, die ihrerseits Ausdruck des Leidens der Komponisten sei.

Auf Musik wurde jedoch in der zweiten Hälfte des Films fast ganz verzichtet. Michael Haneke wollte, dass die Zuschauer so peinlich berührt sind, dass sie nicht mehr auf die Leinwand schauen können.

6.2.1.2.3. *Geräusche*

Die Geräusche im Film können drei verschiedene Funktionen einnehmen: Verstärkung der Illusion von Realität, Lenkung der Wahrnehmung der Zuschauer und symbolhafte Funktion.[73]

Bei der Funktion der „Verstärkung der Illusion von Realität“ handelt es sich um Geräusche, die Handlungsfunktional sind, wie z. B. das Geräusch, das bei dem Zerreißen von Erikas Kleidern entsteht.

---

[72] Vgl. Caroline Poser-Zamith de Franco Carrilho: http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/119344.html (29.05.11)

[73] Vgl. Bienk 2008, S. 97

Bei der zweiten Funktion „Lenkung der Wahrnehmung der Zuschauer“ steuern die Geräusche die Rezeption der visuell übertragenen Welt. Sie führen durch die Interpretation der gezeigten Bilder.[74]

Geräusche mit einer „symbolhaften Funktion“ stehen im Widerspruch zum visuellen Wahrnehmungsraum, wie etwa, wenn eine angenehme Situation am Strand gezeigt wird und diese dann durch ein akustisches Signal, welches einen Hai-Angriff ankündigt, gestört wird.[75]

Der Regisseur hat die Geräusche reduziert und dabei die letzten zwei Funktionen auch fast komplett ausgelassen.

6.2.3. Kinematographische Gestaltungstechniken

Kinematographische Gestaltungstechniken sind alleinig dem Film vorbehalten. Der Film erscheint dem Beobachter hauptsächlich als eine Reihenfolge von Bildern. Dem Zuschauer erscheint der Kamerablick in der Regel als sein eigener, wobei die kinematographischen Gestaltungstechniken, wie Bildbearbeitung, Montage und Schnitt nicht wahrgenommen werden.[76]

6.2.3.1. Einstellungsgrößen der Kamera im Film „Die Klavierspielerin“

Im Film *Die Klavierspielerin* sind fast alle Einstellungsgrößen vertreten, wobei die meisten Groß-, Nah- und Halbnaheinstellungen sind. Daraus wäre zu schießen, dass es viele Dialoge gibt, doch der Regisseur nutzt diese Einstellungen, um auch Nähe zum Inneren der Figur zu schaffen.

In der folgenden Analyse werden die Einstellungsgrößen aufgefasst, die in der Haneke-Adaption vorkommen:

Die Detaileinstellung erfasst Einzelheiten groß heraus, wobei die Umgebung völlig verschwindet. Damit möchte man ein ganz bestimmtes Detail betonen und darauf eindringen.

---

[74] Ebenda S. 97
[75] Ebenda S. 97, 98
[76] Vgl. Hickethier 1978, S. 80



Abb. 17 - Detailleinstellung

Die Großeinstellung zeigt die Figur von den Schultern aufwärts und wird besonders oft bei Gesprächssituationen verwendet.



Abb. 18 - Großeinstellung

Bei der Naheinstellung beherrscht immer noch der Kopf das Bild. Diese Einstellung überwiegt auch im ganzen Film *Die Klavierspielerin,* denn hier sind die Emotionen am besten zu sehen.



Abb. 19 - Naheinstellung

In der halbnahen Einstellung wird die Figur von der Hüfte aufwärts an gezeigt. Vor allem bei Gesprächen zwischen Erika und ihren Kollegen wurde zu dieser Einstellung gegriffen, um die zwischenmenschliche Distanziertheit zu zeigen.



Abb. 20 - Halbnah

Die amerikanische Einstellung zeigt Personen vom Kopf bis zum Oberschenkel. Dabei steht vor allem der Umgang mit den Armen und Händen im Fordergrund.



Abb. 21 - Amerikanische Einstellung

Die halbtotale Einstellung zeigt die Figur in seiner vollen Größe, ihrer Verbindung mit der Umwelt, der Umgebung oder auch anderen Menschen.



Abb. 22 - Halbtotal

Neben den beschrieben Einstellungen, gibt es auch noch die Totale- und Panoramaeinstellung, die den räumlichen Plan und die Landschaft vor Augen führen. Diese Einstellungsgrößen sind im Film jedoch nicht vertreten, da hier der Fokus ausschließlich auf dem Menschen und deren Beziehung zu anderen Menschen gerichtet ist.

6.2.3.2. *Kameraperspektiven im Film „Die Klavierspielerin“*

Bei den Kameraperspektiven unterscheidet man drei Sichtebenen: Normalsicht, Untersicht und Obersicht.[77] In der Verfilmung ist meistens die Normalsicht vorhanden, bei der die Welt vom Standpunkt eines Erwachsenen gezeigt wird und die Kamera sich auf der Augen- bzw. Hüfthöhe einer Person befindet.[78]



Abb. 23 - Normalsicht

Bei der Untersicht blickt die Kamera entweder aus der Bauchhöhle oder aus der Froschperspektive von unten nach oben. Diese Kameraperspektive ist im Film nicht vertreten, da die Protagonistin nie als überlegenere oder mächtigere Figur dargestellt wird.

Ganz im Gegenteil zu der Untersicht, bewirkt die Obersicht eine Bedrohlichkeit für die Figur im Film. Der Zuschauer schaut auf sie herab und die Person vor der Kamera scheint oft ausgeliefert zu sein.



Abb. 24. Obersicht

[77] Vgl. Bienk 2008, S.57
[78] Ebenda S. 57

6.2.3.3. *Kamerabewegung im Film „Die Klavierspielerin“*

A. Bienk[79] unterscheidet drei Kamerabewegungen: Stand, wobei die Kamera ein und denselben Ausschnitt aufnimmt und sich dabei nicht bewegt. Schwenk, wobei eine Kamera vertikal, horizontal, seltener diagonal Personen oder Objekten folgt und sie so im Blick hält. Des Weiteren gibt es auch noch die Bewegung der Fahrt, welche mit einer Bewegung des ganzen Körpers vergleichbar ist. Während der Fahrt kommt es zu einer Veränderung der Einstellungsgröße, wobei sich auch die Kameraperspektive verändern kann.

In der Verfilmung sind zwar alle drei Kamerabewegungen vertreten, wobei jedoch der Stand der Kamera dominiert und den Zuschauer damit zwingt hinzusehen ohne jegliche Ablenkungen miteinzubeziehen.

6.2.3.4. *„Sichtbarer Schnitt“*

Der „sichtbare“ Schnitt ist ein typisches Merkmal für diese Verfilmung. Bei diesem Schnitt wird eine Verbindung zwischen zwei Einstellungen geschaffen, ohne dass diese in einer direkten Beziehung stehen.

Verschiedene Einstellungsgrößen folgen in der Haneke-Adaption kontrastiv aufeinander, was Unsicherheit und Anspannung beim Zuschauer erzeugt. In einer Szene sehen wir Erika Kohut nach Hause kommen. Ihre Mutter wartet wütend vor der Tür und sagt ihr, nachdem sie Erika geohrfeigt hat, dass ihr Vater gestorben ist und gleich danach sehen wir Erika und ihre Schüler Plakate für das Schulkonzert aufhängen, als wäre nichts gewesen. Damit bewirkt Haneke, dass man als Zuschauer nicht zur Ruhe kommt, sondern immer angespannt bleibt und sich manchmal auch bemühen müssen die Bilder zu einem Ganzen zusammenzufügen.

[79] Vgl. Bienk 2008, S. 59, 60

7. Schlussfolgerung

Literaturverfilmungen sind auch heute bezüglich ihrer Reputation hoch umstritten und rufen viele skeptische Reaktionen seitens der Kritiker hervor.

In Verbindung mit solchen Bewertungen steht oft die traditionelle Hochachtung der Literatur im Fordergrund, die einen aktiven Leser fordert, während beim Film eine passive Konsumhaltung durchaus akzeptabel ist. Solche Vorurteile können jedoch längst behoben werden, da das künstlerische Niveau eines Werkes einzig und allein vom jeweiligen Umgang mit dem gewählten Medium abhängig ist.

Der kontrastive Vergleich zwischen Jelineks „Klavierspielerin“ und Hanekes gleichnamiger Verfilmung hat bei der Untersuchung der Handlungssegmente einige Unterschiede aufgezeigt. Jedoch haben diese keinesfalls eine negative Auswirkung auf den Rezipienten. Obwohl Haneke viele Stellen aus dem Roman in seiner Adaption ausgelassen hat, ist es ihm gelungen diese nicht zu entstellen, sondern zusätzlich mit der Kamera eine unangenehme Atmosphäre der Unterdrückung zu schaffen ohne dabei zu unnötigen Special-Effects zu greifen.

Was Jelinek mit ihrer Sprache beim Leser bewirkt: Angst, Ekel, Empörung und Mitleid, schafft Haneke in Bilder umzusetzen und dabei auch nicht zu enttäuschen. Diese Bilder sind irritierend, schmerzhaft und belastend. Wie für Leser, so auch für Zuschauer sind sie schwer zu verdauen, denn man wird gezwungen sich mit dem Thema der Unterdrückung und Gewalt in allen Facetten seines Lebens auseinanderzusetzen.

Die Literaturverfilmung der „Klavierspielerin“ hat somit durchaus gezeigt, dass eine geniale literarische Vorlage auch eine kongeniale Verfilmung haben kann und dass derartige Filme ein unverzichtbarer Bestandteil unserer ästhetisch-kulturellen Bildung sein sollten.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1986

Sekundärliteratur

Barck, Karlheinz: Avantgarde. In: *Ästhetische Grundbegriffe,* Studienausgabe, Stuttgart 2010

Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Schüren Verlag, 2088

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1974

Fischer, Michael: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen,* W. J. Röhring Verlag, St. Ingberg, 1991

Gast, Wolfgang: *Literaturverfilmungen*, Bamberg 1999

Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzälwerk*, Westdeutscherverlag, Wiesbaden, 1999

Heberger, Alexandra: Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, Der Andere Verlag, Osnabrück, 2002

Hickheither/ Knut: *Film und Fernsehanalyse*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 2007

Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzälwerk*, Westdeutscherverlag, Wiesbaden, 1999 Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1995

Kanzog, Klaus: *Der Film als philologische Aufgabe*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986

Kern, Stefan Helge:*Erläuterungen zu Elfriede Jelinek*, Bange Verlag, Hollfeld, 2007

Mayer, Verena/ Koberg, Roland : *Elfriede Jelinek. Ein Portät ,* Rowholt Verlag, Leipzig, 2007

Mayer, Anja: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse*, Hildesheim 1994

Mundt, Michaela: *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Max Niemayer Verlag, Tübingen, 1994

Reik, Theodor: *Aus Leiden Freuden, Masochismus und Gesellschaft*, Hamburg, 1997

Wurmser, Leon: *Das Rätsel des Maochismus*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg New York, 1993

Internetquellen

http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Haneke (19.05.11)

http://www.intersciencefilm.de/archives/284 (19.05.11)

http://www.goethe.de/ins/au/lp/ver/vme/de7472346v.htm (20.5.11)

http://www.spiegel.de/spiegel/print/ (09.05.11)

http://www.versalia.de/archiv/Nietzsche/Wie_der_Schein_zum_Sein_wird_.681.html (25.5.11)

http://www.mara-thoene.de/html/farbensymbolik.html (25.05.11)

Andreas Eckenfels: http://www.weltbild.de/3/15631395-1/buch/intertextualitaet-und-selbstreferentialitaet-im.html#produktbeschreibung (28.5.11)

Caroline Poser-Zamith de Franco Carrilho: http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/119344.html (29.05.11)

Kirsten Liese: http://www.moviepilot.de/movies/die-klavierspielerin (22.05.11)

Jesse Nies: http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/33747.html (02.06.11)

Elisabeth Klocker: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Elfriede_Jelineks_Romane (10.05.11)

Schauer, Barbara: http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/ (23.05.11)

Yaniv Tempelman: Film und Zeit - Die Zeit in Mamoru Oshiis Angel's Egg. In: http://www.donmai.ch/sonstiges/angels_egg_zeit.html (01.06.11)

Željko Uvanović: Psiho–metoda u književnoj znanosti. Razlozi za prihvaćanje unatoč manama. http://www.matica.hr/Kolo/kolo2006_1.nsf/AllWebDocs/uvanovic (05.06.11)

Sažetak

Diplomski rad započinje s objašnjenjem metodološke problematike, u kojoj su tematizirane perspektive i granice kontrastivne analize na narativnoj razini.

Nadalje su prikazani život i djelo autorice romana Elfriede Jelinek, kao i avangardni stil i pristup u njezinom radu, te analiza književnog predloška i psihololoških fragmenata kroz teorije medicinskih znanosti.

Glavni i najopsežniji dio dimplomske radnje čini poredbena analiza radnje, vremena, prostora i figura u romanu i filmskoj adaptaciji. Otkrivene i pojašnjene su i vrste promjena uslijed ekranizacije: dodavanje, varijacija, sažimanje i izostavljane. Izdvojene su i jezične karakteristike pristutne u književnom predlošku i njihova transplantacija u filmu.

Na samom kraju rada analizirana je površinska struktura filma, koja se sastoji od kinematografskih i nekinematografskih tehnika oblikovanja.

Sequenzprotokoll – „Die Klavierspielerin“

Nr.	Dauer	Srcreenshot	Kammera-Einstellung	Handlung	Kamera	Beleuchtung/ Farbe
1.	00:02:10- 00:03:01		Nah	Erika kommt nach Hause. Die Mutter wartet schon vor der Tür auf sie.	Kamera ist statisch. Der Kopf beherrscht das Bild.	Gedämtes Licht. Das Zimmer ist nur mit einer Lampe aus dem Hausflur beleuchtet.
2.	00:10:12- 00:11:22		Nah	Mutter und Tochter vertragen sich nach einem Streit.	Normalsicht. Danach führt die Kammerabewegung in das Bild hinein.	Künstliche Lichtquelle durch eine Nachttischlampe im Wohnzimmer.
	00:19:01-		Groß	Erika spielt Klavier bei einem Hauskonzert.	Die Kamera ist bewegungslos und fixiert Erikas Mimik beim Klavierspiel.	Der Raum hat eine warme Beleuchtung mit einem pompösen

3.	00:20:15					Lichterkranz.
4. 5.	00:22:05- 00:23:02 00:47:15- 00:48:55	 	Amerikanisch →Halbtotal Halbnah	Erikas Mutter unterhaltet sich mit einem Gast auf dem Hauskonzert. Walter spielt den Musikprofessoren ein Stück von Schubert vor. Es ist seine Aufnahmeprüfung.	Die Kamera fährt zurück, so dass der filmende Gegenstand größer wird. Kamera Zeigt neben dem Klavierspiel auch den räumlichen Eindruck.	Gleichmäßige Beleuchtung durch künstliche Lichtquellen. Natürliche Lichtquelle durch Tageslicht. Details sichtbar und deutlich.
6.	00:55:10 00:56:02		Amerikanisch	Erika gibt ihrem neuen Schüler Walter Klemmer Klavierunterricht.	Kamera zeigt Erika und Walter am Klavier in amerikanischer Perspektive.	Natürliche Lichtquelle durch Tageslicht. Details sichtbar und deutlich

7.	00:59:42- 01:02:23		Groß	Erika schaut sich im Sex-Kino eine Peep-Show an.	Kamera bleibt vereist auf Erikas Gesicht stehen.	Gedämtes Licht, nur der Ferseher erleuchtet die Kabine
8.	01:10:34- 01:11:21		Halbtotal → Nah	Erika und Walter küssen sich in der Toilette.	Eine Distanz zum Geschen wird verschafft. Kamera steht und geht dann tiefer auf die Personen ein.	Helles Sonnenlicht dringt in den Toilettenraum.
9.	01:25:13- 01:25:59		Amerikanisch → Groß	Erika kommt zu Walter in die Umkleidekabiene.	Kamera geht von Amerikanisch auf Erikas kühles Gesicht.	Helle und sterile Farben. Kühle Wirkung.
10.	01:39:32- 01:40:50		Nah	Walter kommt zu Erika in die Wohnung und sperrt die Mutter ins Schlafzimmer ein.	Kamera bewegt sich durch den Raum.	Schwache Beleuchtung. Es ist Nacht, nur eine Glühbirne leuchtet.
				Erika liegt auf dem Boden, nachdem	Kamera ist statisch auf	Helle Farben, doch die

11.	01:42:17- 01:42:50		Amerikanisch Vogelperspektive	Walter umgeworfen hat.	Vogelperpektive.	Stimmung beänstigend.
12.	01:55:20- 01:56:01		Nah→Groß	Erika schut verbittert Walter davongehen und sticht sich danach mit dem Messer in die Schulter	Kamera ist lange ststischund geht dann langsam auf Erikas Gesicht ein.	Es ist Nacht. Im Saal gibt es künstliche Lichtquellen, doch die Stimmung ist düster.

Sažetak

Diplomski rad započinje s objašnjenjem metodološke problematike, u kojoj su tematizirane perspektive i granice kontrastivne analize na narativnoj razini.

Nadalje su prikazani život i djelo autorice romana Elfriede Jelinek, kao i avangardni stil i pristup u njezinom radu, te analiza književnog predloška i psihololoških fragmenata kroz teorije medicinskih znanosti.

Glavni i najopsežniji dio dimplomske radnje čini poredbena analiza radnje, vremena, prostora i figura u romanu i filmskoj adaptaciji. Otkrivene i pojašnjene su i vrste promjena uslijed ekranizacije: dodavanje, varijacija, sažimanje i izostavljane. Izdvojene su i jezične karakteristike pristutne u književnom predlošku i njihova transplantacija u filmu.

Na samom kraju rada analizirana je površinska struktura filma, koja se sastoji od kinematografskih i nekinematografskih tehnika oblikovanja.