

GEORG REITZ



INGEBORG BACHMANN'S ERZÄHLUNG IHR *GLÜCKLICHEN AUGEN*

**und ihre filmische Adaption
durch Margareta Heinrich**

**Graz University
Library Publishing**



Georg Reitz

**Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* und ihre filmische Adaption durch
Margareta Heinrich**

GEWI AUSGEZEICHNET : ABSCHLUSSARBEITEN

Band 2

Herausgegeben von der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz

Editorial Board:

Dekan Michael Walter

Vize-Dekanin Sonja Rinofner-Kreidl

Studiendekanin Margit Reitbauer

Vize-Studiendekan Nikolaus Reisinger

GEORG REITZ

**INGEBORG
BACHMANNS
ERZÄHLUNG *IHR
GLÜCKLICHEN AUGEN*
UND IHRE FILMISCHE
ADAPTION DURCH
MARGARETA HEINRICH**

Ein vergleichendes Plädoyer

Graz University Library Publishing



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch:

Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Graz

Zitiervorschlag:

Georg Reitz, Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* und ihre filmische Adaption durch Margareta Heinrich. Ein vergleichendes Plädoyer. Graz 2022.



CC BY 4.0 2022 by Georg Reitz

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung der Urheberin die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Graz University Library Publishing

Universitätsplatz 3a

8010 Graz

<https://library-publishing.uni-graz.at>

Grafische Grundkonzeption: Roman Klug, Presse und Kommunikation, Universität Graz

Coverbild: Georg Reitz

Satz: Georg Reitz

Typografie: Source Serif Pro und Roboto

ISBN 978-3-903374-09-6

DOI <https://doi.org/10.25364/978-3-903374-09-6>

Gewidmet

ist dieser Band meinen Eltern und meinem Bruder Christoph

...

sowie allen, die an mich glaubten, als ich selbst darauf vergaß

Inhalt

1 Einleitung.....	11
2 Literaturverfilmungen.....	13
2.1 Was ist eine Literaturverfilmung?.....	13
2.2 Arten der Literaturverfilmung.....	16
2.3 Originalität und Abklatsch: das zwiespältige Verhältnis zur Literaturverfilmung.....	18
2.4 Fazit	25
3 Ingeborg Bachmann in der Welt des Films	27
3.1 Medienwechsel als Problemlösung	27
3.2 Intendierte Drehbücher	28
3.3 Verfilmungen von Bachmann-Texten – zu Lebzeiten und danach.....	29
4 Ihr glücklichen Augen – die Erzählung	32
4.1 <i>Ihr glücklichen Augen</i> – Genese, Publikation, literarhistorische Einordnung	32
4.2 Inhalt und Aufbau: vom Bestehen und Zerbrechen.....	33
4.2.1 Der innere Aufbau	33
4.2.2 Der äußere Aufbau.....	38
4.2.3 Eine kurze Zusammenfassung	41
4.3 Zeit: Erzähltempus – erzählte Zeit – Erzählzeit – zeitliche Abfolge	42
4.3.1 Erzähltempus	42
4.3.2 Die erzählte Zeit.....	51
4.3.3 Erzählzeit	52
4.3.4 Die zeitliche Abfolge	52
4.3.5 Eine kurze Zusammenfassung	55
4.4 Modus – Perspektiven und Reden	55
4.4.1 Die Erzählerposition	55
4.4.2 Die Wiedergabe von Gedanken und Worten	57
4.4.3 Eine kurze Zusammenfassung	63
4.5 Die geographische und zeitliche Verortung	63
4.5.1 Die geographische Verortung	63

4.5.2 Die zeitliche Verortung	65
4.5.3 Eine kurze Zusammenfassung	67
4.6 Sprache und Stil	67
4.6.1 Der sprachliche Stil.....	68
4.6.2 Die Wortwahl	72
4.6.3 Humor, Ironie und Wortspiele	76
4.7 Die Figuren in der Erzählung	78
4.7.1 Miranda	78
4.7.2 Josef	86
4.7.3 Anastasia.....	91
4.7.4 Ernst.....	95
4.7.5 Berti.....	96
4.7.6 Robert, Fritz und alle anderen	98
4.8 „Georg Groddeck in memoriam“ – die Sehstörung	100
5 Ihr glücklichen Augen – die Verfilmung	106
5.1 „Die Ingeborg Bachmann spricht mir aus der Seele“ – Entstehung, Aufführung und Rezeption des Films	106
5.2 Der Aufbau	110
5.3 Die Kameraführung – Einstellungsgröße, Perspektive und Bewegung	114
5.3.1 Die Einstellungen	115
5.3.2 Die Perspektiven.....	124
5.3.3 Die Kamerabewegungen	127
5.4 Der Schnitt.....	141
5.4.1 Auf- und Abblende.....	144
5.4.2 Überblendungen	146
5.4.3 Der harte Schnitt	147
5.4.4 Parallelmontage	148
5.4.5 Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren.....	149
5.4.6 Kein Schnitt.....	151
5.5 Das Visuelle: von Farben, Effekten und Spielen.....	153
5.5.1 Die Farbe	154

5.5.2 Die visuellen Effekte	160
5.5.3 Das visuelle Spiel	164
5.6 Der Ton	167
5.6.1 Der Tonschnitt	168
5.6.2 Das Sounddesign	172
5.6.3 Die Musik.....	173
5.7 Die Sprache.....	178
5.8 Die Figuren im Film	182
5.8.1 Miranda	182
5.8.2 Josef	184
5.8.3 Anastasia.....	186
5.8.4 Ernst.....	188
5.8.5 Berti.....	188
5.8.6 Herr Kopetzky und andere	189
5.9 Die Sehstörung.....	190
6 Text und Film – Gemeinsamkeiten und Unterschiede	192
6.1 Die Gemeinsamkeiten.....	192
6.1.1 Der Aufbau	192
6.1.2 Der Inhalt.....	193
6.1.3 Die Figuren	194
6.1.4 Die Dialoge.....	196
6.1.5 Diverse einzelne Aspekte	197
6.2 Die Unterschiede.....	199
6.2.1 Der Aufbau	199
6.2.2 Der Inhalt.....	205
6.2.3 Die Figuren	207
6.2.4 Die Dialoge.....	208
6.2.5 Diverse einzelne Aspekte	213
6.3 Zusätzliche Elemente im Film	214
6.4 Gemeinsamkeiten und Unterschiede – eine Zusammenfassung	221
7 Vom Scheitern der Medien – Grenzen von Literatur und Verfilmung	224

8 Conclusio	236
9 Literaturverzeichnis	244
10 Anhang.....	248

1 Einleitung

Sucht man Fachliteratur zu den Themen Literatur und Film, so wird man heutzutage einer großen Bandbreite an wissenschaftlichen Werken gewahr. Literatur- und Filmwissenschaft scheinen die ihnen zugrundeliegenden Kunstwerke zu untersuchen und sich dabei auch nicht zu scheuen, die Grenzen des eigenen Fachgebiets zu erweitern. Sie arbeiten mitunter zusammen und widmen sich beiden Medien – Literatur und Film – gleichermaßen.

Diese medienübergreifende Arbeitshaltung war jedoch nicht immer Stand der Dinge. Vielmehr herrschten wissenschaftliche Diskussionen und Disputationen vor. Dies geschah besonders in Hinblick auf ein ganz bestimmtes Phänomen. Auf ein Phänomen, das die Grenzen zwischen Literatur und Film überschreitet und als fließend ausweist. Ein Phänomen, das die Literatur- wie die Filmwissenschaft zugleich betrifft. Ein Phänomen, das aus dem Wechsel von einem Medium ins andere entsteht: die Literaturverfilmung.

Der vorliegende Band sei eben diesem Thema, dem Übergang von einem literarischen Text zum Film, gewidmet. Hierbei wird ein wissenschaftlicher Diskurs angestrebt, der sich auf literaturwissenschaftlicher, filmwissenschaftlicher wie auch komparatistischer Ebene jenen Phänomenen annehmen soll, die bei der Verfilmung eines literarischen Textes auftreten. Die Basis hierfür liefern zwei Werke, ein literarisches und ein filmisches: Das erste Werk besteht in der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* der österreichischen Autorin Ingeborg Bachmann (1926–1973). Das zweite Werk stellt die gleichnamige Verfilmung durch die österreichische Regisseurin Margareta Heinrich (1951–1994) dar. Beide Werke sowie ihr Zusammenhang sollen im Rahmen dieses Bandes behandelt werden:

Hierzu soll in einem ersten Schritt der Begriff *Literaturverfilmung* eine genaue Betrachtung erfahren und analysiert werden, welche Arten von Literaturverfilmungen es überhaupt gibt und wie Literaturverfilmungen per se im Laufe der Geschichte vonseiten der Forschung rezipiert und behandelt wurden (vgl. Kap. 2). In einem weiteren Schritt sei Ingeborg Bachmanns Verhältnis zum Medium Film dargestellt und zugleich erläutert, wie sie es sah und wie sie damit bzw. dafür arbeitete, bevor ein Überblick über die vorhandenen Verfilmungen von Bachmann-Texten gegeben werden soll (vgl. Kap. 3).

Nach diesen einleitenden, eher theoretisch ausgerichteten Kapiteln soll die literarische Basis des vorliegenden Bandes – Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* – eine genaue Analyse erfahren, die sich von einer literarhistorischen Einordnung über den Aufbau und Darstellungsmodus des Textes bis hin zu den Figuren und paratextuellen Details erstreckt (vgl. Kap. 4). Damit sei das erste Werk des später angestrebten Vergleichs analysiert. Das zweite Werk besteht in Margareta Heinrichs Verfilmung *Ihr glücklichen Augen*, das ebenso zuerst in Hinblick auf

seine Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte untersucht werden soll, bevor sich die Analyse in weiterer Folge auch auf Aspekte wie den Aufbau, den Inhalt, die diversen filmischen Darstellungsmittel auf visueller und auditiver Seite, sowie die Figuren per se konzentriert (vgl. Kap. 5).

Durch diese beiden Analysen sei eine Basis für den späteren Vergleich von Bachmanns Erzählung und Heinrichs Film geschaffen, dessen Fokus auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Werken gelegt wird (vgl. Kap. 6). Die daraus gewonnenen Erkenntnisse stellen – u.a. – in weiterer Folge eine Basis für das nächste Kapitel (Kap. 7) dar, das die Grenzen der beiden Medien Literatur und Film – und damit ihre jeweiligen Stärken und Schwächen – genauer beleuchten soll.

Diese Analysen wie auch der Vergleich von Erzählung und Verfilmung mögen allerdings keinem Selbstzweck dienen, sondern bei der Beantwortung von vier Forschungsfragen helfen, die im Rahmen dieses Bandes gestellt und beantwortet werden sollen:

- 1) Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede bestehen zwischen Ingeborg Bachmanns Erzählung und Margareta Heinrichs Verfilmung derselben?
- 2) Wo liegen die Grenzen der beiden Medien Literatur und Film, und welches sind in weiterer Folge ihre Stärken und Schwächen?
- 3) Kann Margareta Heinrichs Verfilmung des Bachmann-Textes als eigenständiges, autonomes Kunstwerk verstanden werden oder handelt es sich dabei eher um eine reine Imitation, um eine Art von ‚imitierendem Abklatsch‘?
- 4) Um welche Art von Literaturverfilmung handelt es sich in weiterer Folge bei Margareta Heinrichs Film?

Diese vier Fragen seien auf Basis der Ergebnisse, die aus den Analysen und dem Vergleich lukriert wurden, im letzten Kapitel des vorliegenden Bandes (Kap. 8) beantwortet. Erhofft wird im Rahmen dieser Beantwortung wie in jenem dieses Bandes insgesamt, beide Werke – Ingeborg Bachmanns Erzählung wie auch Margareta Heinrichs Film – mit größtmöglicher Genauigkeit zu erfassen und in weiterer Folge durch ihre Analysen sowie den Vergleich neue Erkenntnisse über diese Werke und das Verhältnis von Literatur und Film per se gewinnen zu können.

2 Literaturverfilmungen

Im folgenden einführenden Abschnitt des vorliegenden Bandes soll das Phänomen der Literaturverfilmung eine genauere Betrachtung erfahren. Hierbei seien allerdings keine einzelnen Literaturverfilmungen diskutiert; diese sollen sich höchstens als Beispiele finden. Vielmehr soll ein allgemeiner Überblick über das Phänomen, seine Geschichte und seine mediengeschichtliche Bedeutung geschaffen werden, um einen theoretischen Rahmen für diesen Band und seine diversen Diskurse konstituieren zu können.

2.1 Was ist eine Literaturverfilmung?

Betrachtet man die verschiedenen wissenschaftlichen Diskurse über das Phänomen Literaturverfilmung, wird man recht schnell des Umstands gewahr, dass auch für dieses Phänomen – wie für so viele andere in der Kunst und den Geisteswissenschaften – verschiedene Definitionen existieren. Ähnlich scheint es sich jedoch auch mit den Vorbehalten gegenüber dem Phänomen zu betragen: So erwähnt etwa Anne Bohnenkamp eine gewisse Skepsis in Hinblick auf dieses Genre und zeigt die verschiedenen Einstellungen, die in den diversen wissenschaftlichen Bereichen dazu existieren. Sie erklärt, dass FilmwissenschaftlerInnen beispielsweise eher am Film per se in seiner Form einer eigenständigen Kunst-Art Interesse finden und daher dem Filmgenre Literaturverfilmung gewisse Vorbehalte entgegenbringen. Zudem sieht sie das Misstrauen in dieses Genre auch in dem Aspekt, dass Literaturverfilmungen „hybride Kunstform[en]“¹ sind und Vorurteile bestehen, laut denen Literatur in einer kinematographisch realisierten Form nur verstümmelt oder verfälscht erscheinen könne.²

Doch der Vorurteile und pejorativen Einstellungen schien damit nicht genug. Nicht nur Verstümmelung und Verfälschung hat man dem Genre Literaturverfilmung unterstellt, sondern auch einen geringeren rezeptiven Aufwand bei der Betrachtung seiner Produkte, bei der es sich um eher passiven Konsum als aktive Rezeption handle.³ Etwas überspitzt könnte diese Einstellung wohl mit den Worten *Literatur verlangt Köpfchen, Film bloß die Augen* zusammengefasst werden.

Der Literaturverfilmung als Genre wurden also lange Zeit eher stiefmütterliche Gefühle und zahlreiche Vorbehalte entgegengebracht. Umso beruhigender ist es, dass der Film als Medium allgemein eine zunehmend größere Wertschätzung er-

¹ Anne Bohnenkamp, „Vorwort. Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung“, in: Dies. (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Erw. und aktual. Ausg. (Stuttgart: Reclam, 2012. (= Interpretationen.)), 9. Im Folgenden zitiert als: Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*.

² Vgl. ebda.

³ Vgl. ebda, 10.

fahren durfte und – wie es Bohnenkamp auf den Punkt bringt – „auch von den Hütern der Hochkultur als ebenbürtig akzeptiert ist“⁴.

Nun könnte angenommen werden, dass diese Wertschätzung des Mediums Film auch der Definition des Genres Literaturverfilmung zugutekommt, indem von einer gewissen definitorischen Einheit und Sachlichkeit ausgegangen werden könnte. Doch diese Vermutung lässt sich durch das Faktum konterkarieren, dass recht verschiedene Definitionen in Bezug auf dieses Phänomen existieren. Während so – wie Bohnenkamp anführt⁵ – etwa Nachschlagewerke aus der Medienwissenschaft wie das *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft* einer gesonderten Definition des Begriffs *Literaturverfilmung* entbehren bzw. das Phänomen per se im Rahmen anderer Lemmata unerklärt erwähnen, weist das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* einen eigenen Eintrag zum Phänomen Verfilmung auf; ein Faktum, das Bohnenkamp auch als höheres Interesse vonseiten der Literaturwissenschaft als der Medienwissenschaft wertet. Das genannte Lexikon definiert die Literaturverfilmung als „Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films“⁶.

Diese Definition des Begriffs *Literaturverfilmung* klassifiziert Bohnenkamp als einen weiten Begriff, da er alle Filme umfassen würde, „in deren Produktionsprozess ein schriftlich fixierter Text einmal eine Rolle gespielt hat“⁷. Damit würden allerdings auch Drehbücher als Basis für Literaturverfilmungen geltend gemacht, da auch diese schriftlich fixierte Texte darstellen. Zudem zeigt Bohnenkamp, dass ebenso der Aspekt des Literarischen bei diesen schriftlich fixierten Texten ein zu großes Feld an filmischen Werken offenlassen würde, da selbst bei Originaldrehbüchern oftmals literarische Stoffe als Orientierung dienen.⁸

Für eine engere Definition des Begriffs *Literaturverfilmung* nennt Bohnenkamp die Möglichkeit, den Begriff *Literatur* oder aber ihre Umsetzungsart durch den Film näher zu bestimmen: So könnte etwa ein Kriterium für die Klassifikation eines Films als Literaturverfilmung die Verwendung eines literarischen Werks unter gewissen Ansprüchen – etwa jenem der Reproduktion – sein, sodass dessen alleiniger Gebrauch als Stoffquelle aus einem Film noch keine Literaturverfilmung macht. Ebenso enger stellt sich die Begriffsverwendung am Filmmarkt dar, wo der Begriff *Literaturverfilmung* als Abgrenzung zu anderen Filmgenres verwendet wird.⁹

⁴ Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 11.

⁵ Vgl. ebda, 13.

⁶ Ebda. [Dort zitiert nach: Oliver Jahraus, „Verfilmung“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller*, hrsg. von Klaus Weimar. 3 Bde. Bd. 3. (Berlin, New York: 1997–2003), 751–753.]

⁷ Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 14.

⁸ Vgl. ebda, 13f.

⁹ Vgl. ebda, 14ff.

Was unter einer Literaturverfilmung zu verstehen ist, scheint also im Auge des Betrachters und im jeweiligen Fokus zu liegen. Naheliegender wäre bei dieser Definitionsproblematik dann wohl, es mit Synonymen oder anderen Begriffen wie etwa dem Begriff *Adaption* zu versuchen. Doch die oftmals angestrebte Verwendung von Lehnwörtern zur klaren Abgrenzung von anderen, durch den Alltag verwaschenen Begriffen scheint im konkreten Fall ebenso wenig zielführend zu sein.

Wolfgang Gast bespricht den Begriff *Adaption* aus etymologischer Sicht und weist auf ein Missverständnis in seiner Bedeutung und Verwendung hin. So zeigt er, dass der Terminus *Adaption* vom lateinischen Verb *adaptare* abgeleitet wurde, das ‚anpassen‘ oder ‚passend herrichten‘ bedeutet. Dies führt zu dem Problem, dass eine *Adaption* nur als Anpassung von literarischem Stoff an das Medium Film missverstanden werden kann, womit wiederum die auch bei Bohnenkamp thematisierte Abwertung derselben einhergehen kann. Diese Problematik verschärfte sich zudem – laut Gast – durch die Entstehung von Filmen im Kino und Fernsehen, da der Stoffbedarf wuchs. Der Film per se wurde nämlich um die Jahrhundertwende pejorativ als Jahrmarktsunterhaltung verstanden, also nur gering wertgeschätzt. Dieser geringen Werkschätzung entsprach auch der Umgang des Kinofilms mit diversen literarischen Vorlagen, der von großer Willkürlichkeit und Sorglosigkeit geprägt war. Der Umschwung entstand erst nach 1910, als sich auch der Film um eine Aufwertung seiner selbst bemühte und daher auf als wertvoll verstandene Literatur – darunter v.a. Klassiker – zurückgriff.¹⁰

Die Literaturverfilmung bzw. -adaption als Genre zu definieren stellt die Forschung also immer noch vor eine gewisse Unklarheit. Wie so oft in den Geisteswissenschaften liegt es daher wohl am jeweiligen Verfasser bzw. der jeweiligen Verfasserin einer wissenschaftlichen Arbeit, sich dieser Problematik zu stellen und für sich selbst sowie das angestrebte Vorhaben eine passende Definition zu synthetisieren. Diese Synthese soll auch im Rahmen des vorliegenden Bandes vorgenommen werden: Die weite Definition von Literaturverfilmung stellt sich auch für den besagten Band als unbrauchbar dar, da sie schlichtweg zu allgemein gehalten ist und der Verfasser sie auch nicht unterstützen kann. Es ist eher die enge Definition des Phänomens, die in diesem Band zum Einsatz kommen soll: Dabei sei besonders der Aspekt der Umsetzung eines literarischen Werkes und nicht die bloße ‚Exploitation‘ desselben zu stofflichen Zwecken beachtet. Eine Reproduktion, wie sie von Bohnenkamp – zwar unter Anführungszeichen, aber doch präsent – im Zusammenhang mit dieser Umsetzung erwähnt wird,¹¹ sei für diesen Band als marginal betrachtet. Vielmehr liege der Fokus der für den vorliegenden Band genutzten Defi-

¹⁰ Vgl. Wolfgang Gast, *Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, in: Ders. (Hrsg.) (Frankfurt am Main: Diesterweg, 1993. (= Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge.)), 45. Im Folgenden zitiert als: Gast, *Filmanalyse*.

¹¹ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 15.

nition auf dem „Interesse an der spezifischen Werk-Gestalt der Vorlage“¹² vonseiten der filmischen Umsetzung. Auch der Aspekt, dass der Regisseur die Kenntnis der literarischen Basis voraussetze, wodurch Bohnenkamp eine weitere potenzielle Einschränkung der Begriffsverwendung konstituiert, sei genauso wenig berücksichtigt wie die Verwendung des Begriffs *Literaturverfilmung* zur Abgrenzung des Genres von anderen Genres in der Filmindustrie.¹³

Im vorliegenden Band wird unter dem Begriff *Literaturverfilmung* also die Verfilmung eines literarischen Textes unter der Beibehaltung einer gewissen Werk-treue verstanden, die sich nicht zwangsläufig in einer Reproduktion realisieren, zugleich aber so klar und deutlich abzeichnen muss, dass nicht von einer bloßen (Wieder-)Verwertung eines literarischen Stoffes gesprochen werden kann. Die Begriffe *Literaturverfilmung* und *-adaption* seien im vorliegenden Band zudem synonym verwendet; die potenziell pejorative Konnotation des Terminus *Adaption* sei hierbei relativiert.

2.2 Arten der Literaturverfilmung

In Hinblick auf die offensichtlich per se schwere und recht vielseitige Definition des Begriffs *Literaturverfilmung* bzw. *-adaption* verwundert es wohl nur wenig, dass man in der Wissenschaft außerdem dazu übergegangen ist, Literaturverfilmungen nach bestimmten Kriterien zu klassifizieren und zu kategorisieren. Diese Kriterien und Arten der Literaturverfilmung seien im folgenden Abschnitt kurz vorgestellt. Hinsichtlich der Literaturadaptionen unterscheidet Helmut Kreuzer¹⁴ vier verschiedene Ausprägungen:

- a. Einmal die Adaption in Form einer Übernahme von Handlungselementen und Figuren aus dem literarischen Werk in das filmische Werk. Kreuzer bezeichnet diese Form der Adaption als „Aneignung von literarischem Rohstoff“¹⁵. Er weist sie als früheste und häufigste aus. Zugleich stellt sie die uneigentlichste dar, deren Produkte – auf Basis der ‚bloßen‘ Übernahme einzelner Elemente – eher als Filme und nicht als Verfilmungen verstanden werden; der hier bestehende Filmkontext ist nämlich autonom.
- b. Illustration. Dieser Adaptionstyp hält sich möglichst nahe an den Handlungsverlauf sowie an die figuralen Konstellationen der literarischen Vorlage, wobei

¹² Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 15.

¹³ Vgl. ebda, 15f.

¹⁴ Verwendete Termini, Reihenfolge und Erläuterungen: Vgl. Helmut Kreuzer, „Arten der Literaturadaption“, in *Literaturverfilmung*, hrsg. von Wolfgang Gast (Bamberg: Buchner, 1993. (= Themen – Texte – Interpretationen. 11.)), 27f. Im Folgenden zitiert als: Kreuzer, *Literaturadaption*.

¹⁵ Ebda, 27.

auch figurale oder sogar auktoriale Reden wörtlich übernommen werden können. Dementsprechend bezeichnet ihn Kreuzer auch als „bebilderte Literatur“¹⁶.

- c. (Interpretierende) Transformation. Unter dieser Form der Literaturadaption versteht Kreuzer die Konstitution eines filmischen Werks, das analog zur literarischen Vorlage steht. Dabei werden diverse Aspekte der Vorlage wie etwa ihre Form-Inhaltsbeziehung, das Zeichen-Textsystem oder aber auch der Sinn und die Art und Weise, wie die Vorlage wirkt, erfasst, um in weiterer Folge im anderen Medium des Films ein möglichst analoges Werk zu schaffen; dies geschieht innerhalb der diesem Medium eigenen Parameter wie etwa dem anderen Zeichenmaterial oder – globaler – der anderen Kunst-Art per se. Zugleich müssen zur Konstitution der Analogie nicht nur das Dargestellte, sondern auch der Akt des Darstellens und damit das Was und das Wie der Darstellung transformiert werden. Da jedoch – wie eben erwähnt – auch der Sinn der Vorlage eine Transformation erfährt, spricht Kreuzer nicht nur von einer Transformation, sondern einer „interpretierenden Transformation“¹⁷; er betrachtet nämlich die Erfassung jenes Sinns, den das Werk in seiner Gesamtheit besitzt, als Muss für die Entscheidung über die Umsetzung der verschiedenen werkimmanenten Details. Der globale Sinn des Werks muss also zuerst erfasst werden, erst dann können die Selektion und Umsetzung von Details stattfinden. In Bezug auf die im Rahmen der weiten und engen Definition des Begriffs *Literaturverfilmung* bereits angeführte Werktreue zeigt Kreuzer, dass diese durch die Transformation zwar aufgehoben wird, durch die interpretierende Komponente der Transformation allerdings dennoch ein Werkbezug bestehen bleibt.
- d. Dokumentation. Diese Form der Adaption deckt einen sehr weiten Bereich an filmischen Erzeugnissen ab. So zählt Kreuzer nicht nur Aufzeichnungen von bereits bestehenden Theateraufführungen zu dieser Adaptionsform, sondern auch filmische Neuinszenierungen, die in Form von verfilmtem Theater „die Reproduktion eines Theaterwerkes in einem anderen Zeichensystem und einem anderen Medium“¹⁸ darstellen. Das literarische Werk wird hier also filmisch dokumentiert bzw. reproduziert und nicht – wie in c. – transformiert.¹⁹

¹⁶ Kreuzer, *Literaturadaption*, 27.

¹⁷ Ebda, 28.

¹⁸ Ebda, 30.

¹⁹ Vgl. ebda.

2.3 Originalität und Abklatsch: das zwiespältige Verhältnis zur Literaturverfilmung

Im bisherigen Verlauf des vorliegenden Bandes wurde gezeigt, dass das Phänomen Literaturverfilmung anscheinend einer gewissen Vagheit nicht entbehren kann. Diese Vagheit zeigt sich v.a. auf der Ebene seiner Definition, die von weit zu eher eng reichen kann. Doch auch von typologischer Seite her betrachtet, ist Literaturverfilmung nicht gleich Literaturverfilmung, sondern zeigt innerhalb des Genres per se verschiedene Ausprägungen mit verschiedenen Eigenschaften. Es sind jedoch nicht nur die Definition und die Kategorisierung der Literaturverfilmung als Genre, die sich als vielfältig darstellen, es ist auch eine große Vielfalt in den Reaktionen auf Werke aus diesem Genre sowie auf das Genre an sich festzustellen. Diese Reaktionen sollen im folgenden Abschnitt dieses Bandes kurz besprochen werden.

Helmut Kreuzer spricht im Rahmen seiner Abhandlung über Filmadaptionen nicht allein über deren Formen, sondern bringt ihre jeweiligen Eigenschaften immer wieder in Verbindung mit Aspekten wie Originalität und Werktreue. Letztere sieht er etwa als Ausgangspunkt eines künstlerischen Irrtums im Rahmen der zweiten Adaptionstyp, der Illustration: So meint er, dass die Illustration als Adaption auf einem künstlerischen Irrtum und damit auf einer Vorstellung von Werktreue beruhen kann, die einerseits die Unterschiede zwischen Medium und Zeichenmaterial sowie die Formgesetzmäßigkeiten nicht beachtet, andererseits die unterschiedliche Wirkung von Geschriebenem im Rahmen der Lektüre oder auf der Bühne vs. im Film verkennt. Kreuzer geht sogar so weit, eine derartige, zu werkgetreue Adaption als „gutgemeinte, aber verfehlte Adaption“²⁰ zu bezeichnen.

Den Bezug zum Werk sieht Kreuzer auch im Falle der interpretierenden Transformation, bei der zwar die Werktreue durch die Transformation gewissermaßen aufgehoben, durch die ebenso stattfindende Interpretation jedoch ein Werkbezug nicht verneint wird. „Die Interpretation steht unter dem Postulat der Angemessenheit, aber sie hat auch den Charakter der Relativität“²¹, hält Kreuzer fest. Es gebe auch nicht die absolute Verfilmung eines Werkes, sodass eine jede neue Interpretation zur Bereicherung des Publikums führen kann.²²

Betrachtet man diese Ausführungen, so wird man des Umstands gewahr, dass im Rahmen von Literaturadaptionen Bezüge zum literarischen Original nicht zwangsläufig den Zugang zu einer erfolgreichen Adaption erleichtern, sondern sie sogar verhindern können.²³ Zugleich scheinen Werktreue oder Werkbezug bei der

²⁰ Kreuzer, *Literaturadaption*, 27.

²¹ Ebda, 28.

²² Vgl. ebda, 27f.

²³ Anm. 1: Hierbei müsste natürlich vorher definiert werden, was unter einer erfolgreichen Adaption zu verstehen ist und was folglich das Erfolgreiche an einem solchen Werk darstellt. Kreuzer selbst entzieht sich jedoch einer solchen Definition sowie einer Angabe von Fakten, die sein Urteil

Konstitution von anderen Formen der Adaption beinahe unumgänglich zu sein, wie es etwa bei der interpretierenden Transformation der Fall ist; hier ist der Werkbezug durch die Natur der Interpretation als referentielles Phänomen unabdingbar. Kreuzer zeigt also, dass Werktreue für die Literaturadaption je nach Form der Adaption unterschiedliche Bedeutungen aufweisen kann und keineswegs eine Notwendigkeit für die Konstitution von Literaturverfilmungen ist.

Oftmals scheint es sogar so, als wäre die Orientierung am Werk ohnehin nur ein mit Ablehnung konfrontiertes Unterfangen, wie es bereits zuvor anhand der – nach Bohnenkamp²⁴ – als Verfälschung und Verstümmelung verstandenen filmischen Umsetzung eines literarischen Werks gezeigt wurde: Es handelt sich hierbei um die einstige Überzeugung, dass ein literarisches Original durch dessen Verfilmung Einbußen macht, also „nur verlieren könne“²⁵, was auf eine – vermeintliche – Trivialisierung des Originals durch die Verfilmung und ein Nicht-gerecht-Werden der Verfilmung in Bezug auf seine Qualität zurückzuführen sei. Diese lange und weit verbreitete Einstellung führte auch dazu, dass Vergleiche zwischen einem literarischen Werk und seiner Verfilmung wertend wurden und dies meist zum Nachteil der filmischen Realisierung.²⁶

Die geringere Wertschätzung sieht Bohnenkamp auch verbunden mit einer „prinzipiellen Höherschätzung des – auratischen – Originals“²⁷ im Gegensatz zu dessen ‚Ableitungen‘. Beruhigend ist hierbei, dass diese Einstellung heute nicht mehr tragbar ist, da Hybridisierungen und Intertextualität als Phänomene durch die Wissenschaft, aber auch das Internet im Laufe der Zeit eine entscheidende Aufwertung erfuhren und an Bedeutung gewonnen haben.²⁸

Die von Bohnenkamp rekonstruierte Einstellung der Wissenschaft gegenüber dem Genre Literaturverfilmung zeigt also eine vollständige Negierung der Literaturadaption als ein dem literarischen Ausgangstext ebenbürtiges oder gar als alleinstehendes Kunstwerk wertbares Produkt. Es wird sozusagen von vornherein davon ausgegangen, dass der Film der Literatur gegenüber – salopp gesagt – keine Chance hat, wodurch sich auch der Eindruck ergibt, dass sich der alleinige Versuch einer Verfilmung ohnehin nicht lohnen würde.

Dass aber die Literaturverfilmung keineswegs eine dem literarischen Text unterlegene Kunstform ist, wurde bereits viel früher – noch vor Kreuzer und Bohnenkamp – festgestellt. Diese Feststellung erfolgte durch den französischen Filmkriti-

legitimieren könnten. Aus diesem Grund sei dem Aspekt des Erfolgreichen an einer Literaturadaption im vorliegenden Band zwar eine Erwähnung, aber keine Gültigkeit zugewiesen, da er dem Verfasser als zu vage und zudem zu wertend erscheint.

²⁴ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 9.

²⁵ Ebda.

²⁶ Vgl. ebda.

²⁷ Ebda, 12.

²⁸ Vgl. ebda.

ker André Bazin, der sich in seinem Aufsatz mit dem Titel *Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung*²⁹ (1952) u.a. mit der strittigen Frage *Buch oder Verfilmung?* auseinandersetzt:

„Und wer wird das beklagen?“³⁰ – mit diesen Worten endet Bazins Aufsatz. Und wie auch zahlreiche Filme in der Filmgeschichte mit ihrem Ende begannen – so etwa Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) oder der im Rahmen dieses Bandes behandelte Film Margareta Heinrichs –, ist es in Bezug auf diesen Aufsatz nicht abwegig, die folgenden Erläuterungen mit seinem Schlusssatz zu beginnen, befindet sich in diesem doch die zentrale Aussage des gesamten Textes.

Nun könnte angenommen werden, André Bazin spricht sich als Filmkritiker selbstverständlich für den Film und damit für die Literaturverfilmung aus. Diese Annahme ist allerdings weit gefehlt, da Bazin seinen Aufsatz nicht als eine Ode an die filmische Literaturadaption angelegt hat, sondern die zunehmende Bedeutung literarischer Vorlagen im künstlerischen Medium Film von seinen Anfängen bis in die damalige Gegenwart – 1952 – nachzeichnet.

Bazin konstatiert bereits im Jahre 1952, dass in den vorherigen zehn bis fünfzehn Jahren (also in den 1930er- und 1940er-Jahren) eine zunehmende Tendenz zur Verwendung von literarischen und dramatischen Werken im filmischen Bereich festzustellen ist. Hierbei zeigt er jedoch auch, dass diese Literaturverfilmungen anders funktionieren als jene in den Jahren davor.³¹

Am besten beschreibt diese Tendenz wohl die folgende Feststellung Bazins:

*Der Filmemacher gibt sich nicht mehr damit zufrieden, zu plündern, wie das vor ihm immerhin schon Corneille, La Fontaine oder Molière getan haben; er nimmt sich vor, ein Werk, dessen Transzendenz er a priori anerkennt, nahezu identisch auf die Leinwand zu übertragen.*³²

Dieses Zitat legt einen gewissen Umdenkprozess in der Filmkunst der 1930er- bis 1950er-Jahre nahe, im Rahmen dessen man sich von einer rein stofflichen Übernahme entfernt und einer dem Werk verbundenen, wenn nicht sogar – und hier käme erneut der Begriff der Werktreue ins Spiel – treuen Bearbeitung zugewandt hat. Dies würde auch den Ausführungen Kreuzers³³ entsprechen, der die alleinige Übernahme von Figuren und Handlungselementen aus einem literarischen Werk im Sinne einer „Aneignung von literarischem Rohstoff“³⁴ als früheste und verbreit-

²⁹ André Bazin, „Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung“, in: Ders.: *Was ist Film?*, hrsg. von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee. 3. Aufl. (Berlin: Alexander Verlag, 2015), 110–138. Im Folgenden zitiert als: Bazin, *Plädoyer*.

³⁰ Ebda, 138.

³¹ Vgl. ebda, 110.

³² Ebda, 111.

³³ Vgl. Kreuzer, *Literaturadaption*, 27.

³⁴ Ebda.

tetste Form der Literaturverfilmung ausweist. Zudem grenzt er sie – und diese Form der Literaturadaption dürfte Bazin hier ansprechen – von der Illustration ab, die – im Gegensatz zur Aneignung von literarischem Rohstoff – auch den Handlungsverlauf, figurale Konstellationen und Reden übernimmt.³⁵ Diese Aneignung korreliert außerdem mit dem von Bazin angesprochenen, „nahezu identisch auf die Leinwand“³⁶ übertragenen Werk, weshalb der Vergleich zur Illustration als Adaptionenform naheliegend erscheint.

Interessant ist auch, dass Bazin eine Differenzierung zwischen der Verfilmung von dramatischen und jener von epischen Texten, vorwiegend Romanen, vornimmt. Hierbei zeigt er sich kritisch gegenüber den Verfilmungen von Theaterstücken und weist nur jene Theaterverfilmungen als passabel aus, bei denen in einer Freiheit mit dem Stoff umgegangen wurde, wie man es sonst mit einem Roman gemacht hätte. Der Grund dafür liegt in dem Faktum, dass das Drama bereits eine Form des Schauspiels ist, der Roman hingegen nicht und dementsprechend mehr Kreativität in der Umsetzung vonseiten des Regisseurs fordert. Das Theater – von Bazin als „falscher Freund“³⁷ bezeichnet – verführt nämlich durch seine Ähnlichkeiten zum Film dazu, abgefilmt zu werden; ein Faktum, worunter allerdings die Qualität des Films leidet.³⁸

Bazin differenziert also zwischen der Verfilmung von dramatischen und jener von epischen Texten. Seine Wertung beruht dabei nicht auf den Stärken und Schwächen der Medien Film und Literatur per se, wie es sonst häufig der Fall ist, sondern geht vom literarischen Ausgangsmaterial aus und sucht den qualitativen Unterschied dort: Das eine verführt zum Abfilmen, das andere fordert Kreativität in der Umsetzung.

Während die filmische Adaption nun lange Zeit negativ behaftet war, bringt Bazin einen entscheidenden Vergleich aus der Geschichte der Adaption. So zeigt er, dass die Adaption sich als konstantes Phänomen in der Kunstgeschichte darstellt, das sich von der Malerei über die Bildhauerei bis in die Literatur erstreckt.³⁹

Adaption ist also nichts Unnatürliches und es erscheint seltsam, dass man es gerade in Hinblick auf die filmische Adaption von literarischen Werken derart pejorativ kritisiert hat. Doch auch dafür hält Bazin eine Erklärung bereit, die darin besteht, dass der Film – anders als andere Kunstformen – scheinbar zu Beginn nichts mit Adaptionen und Nachahmungen zu tun hatte, sondern von Anfang an

³⁵ Vgl. Kreuzer, *Literaturadaption*, 27.

³⁶ Bazin, *Plädoyer*, 111.

³⁷ Ebda.

³⁸ Vgl. ebda, 111f.

³⁹ Vgl. ebda, 113f.

Autonomie und Originalität bewies, wodurch der spätere Rückgriff auf bereits Bestehendes irritieren kann.⁴⁰

Bazin zeigt also, dass von einer filmaffinen Seite ein Rückgriff auf ein literarisches, nicht genuin für den Film intendiertes Werk auch bei Befürwortern der Filmkunst zu Vorbehalten geführt hat, wie es bei Literaturnahen in Bezug auf die Verfilmungen geschehen ist. „Von da bis zu dem Glauben, diese paradoxe Entwicklung sei ein Niedergang, ist es nur ein Schritt [...]“⁴¹, stellt Bazin fest, zeigt aber im selben Zuge, dass eben dieser Schritt im Widerspruch zur Filmgeschichte steht, da sich auch der Film sehr wohl an anderen Kunstformen bediente und sie nutze; bei diesen handelte es sich um eine Art Volkskunst, die das Publikum delectierte, das auch der Film erreichen wollte: Zirkus, Wandertheater und Variété.⁴² Bazin geht sogar so weit, die Mehrheit der frühen Filme als „nichts als Anleihen und Plagiate“⁴³ zu verstehen.

Die Arbeit des Films mit anderen Kunstformen vonseiten seiner BefürworterInnen als negativ zu betrachten, ist also ebenso sinnbefreit, wie eine Verfilmung von literarischer Seite als Verlust zu verstehen. Bazins Ausführungen deuten sogar eher darauf hin, dass die filmische Umsetzung von literarischen Werken ein Gewinn sein kann. So zeigt er etwa, dass dramatische Traditionen, die beinahe in Vergessenheit geraten wären, durch die französischen Filme der Jahre 1910–1914 eine neue Lebendigkeit erfahren haben.⁴⁴ Zudem veranschaulicht er unter Bezugnahme auf Verlagsstatistiken, dass mit der Verfilmung von Literatur eine gewisse „Lust auf das Original“⁴⁵ einhergeht; ein Faktum, das sich in diesen Statistiken durch sprunghafte Anstiege der Verkaufszahlen nach der Verfilmung des betreffenden literarischen Werkes zeigt.⁴⁶ Bohnenkamp nennt zwei sehr berühmte Filme der Filmgeschichte – *Clockwork Orange* (1971) und *Fahrenheit 451* (1966) – als Beispiele für Filme, deren Bekanntheit jene ihrer literarischen Vorlagen sogar weit übertrifft.⁴⁷

Verfilmungen können also von finanzieller Seite wie vonseiten der Bekanntheit ein Vorteil für den Buchmarkt sowie die damit verbundenen SchriftstellerInnen darstellen. Das Problem der Literaturverfilmung sieht Bazin diesbezüglich eher in der Popularisierung der literarischen Werke, wodurch z.T. die Essenz des Ausgangswerkes verfälscht oder das Werk unter falschen Prämissen vermarktet wird.⁴⁸

⁴⁰ Vgl. Bazin, *Plädoyer*, 114.

⁴¹ Ebda.

⁴² Vgl. ebda.

⁴³ Ebda, 117.

⁴⁴ Vgl. ebda, 115.

⁴⁵ Ebda, 124.

⁴⁶ Vgl. ebda.

⁴⁷ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 16f.

⁴⁸ Vgl. Bazin, *Plädoyer*, 122f.

Dennoch findet er für diese Form der Verfälschung – und wohl auch für die damit einhergehenden Vorbehalte gegenüber Literaturverfilmungen im Allgemeinen – klare Worte:

Es ist absurd, sich über die Degradierung literarischer Meisterwerke auf der Leinwand zu empören, zumindest wenn man es im Namen der Literatur tut. Denn gleichgültig, wie nahe eine Verfilmung dem Original kommt, sie kann es in den Augen der Minderheit, die es kennt und schätzt, nicht kaputtmachen; und was die angeht, die es nicht kennen: entweder sie begnügen sich mit dem Film, der wahrscheinlich nicht schlechter ist als andere, oder sie bekommen Lust auf das Original, und dann hat die Literatur etwas gewonnen.⁴⁹

Dieses Zitat weist schon zu einem relativ frühen Zeitpunkt in der Beschäftigung mit dem Konflikt zwischen Literatur und ihrer Verfilmung – 1952 – einen sehr toleranten und optimistischen Zugang zur Problematik auf. Besonders wichtig erscheint hier der Faktor des Nicht-Zerstörens von Wertschätzung gegenüber dem literarischen Original. Die persönliche Erfahrung bestätigt diesen Faktor nur allzu zahlreich: Das literarische Original wird tendenziell als besser als der Film bezeichnet. Dennoch verliert es selbst bei jenen Verfilmungen, die von den Fans als fantastisch bewertet wurden, nichts von seiner Wertschätzung und/oder Sonderstellung. Die vermeintliche Gefahr, die manche Menschen in Hinblick auf die Verfilmung eines literarischen Werkes zu befürchten scheinen, kann damit als relativiert betrachtet werden. Sie würde als wahrer Nachteil wohl nur dann bestehen, wenn die Verfilmung derart defizitär ausfiele, dass sich die Ressentiments dem Film gegenüber auch in Hinblick auf das literarische Werk einstellen, wodurch sich in weiterer Folge vermutlich keine Leselust, sondern – bereits vor dem Lesen – Ablehnung ergeben könnte.

Doch wie befindet es sich nun mit dem Aspekt der Werktreue, der nicht nur – wie zuvor erläutert – Diskussionsthema, sondern auch z.T. – etwa bei Kreuzer – ein (Mit-)Konstituens für die Kategorien von Literaturverfilmungen ist? Bazin meint, dass ein Film durch die Werktreue nur profitieren würde. Er sieht das Potenzial darin, dass ein Filmemacher bei der Verfilmung versucht, „sich nicht mehr nur vom Buch inspirieren zu lassen, es nicht mehr nur zu ‚verfilmen‘, sondern es auf die Leinwand zu übertragen“⁵⁰. Zudem sieht er sogar die Möglichkeit, dass sich das Kino in seiner Gesamtheit der Literatur annähern kann, sofern der Regisseur die Möglichkeit erhält, eine andere Arbeitsweise mit dem Buch zu pflegen als mit einem durchschnittlichen Drehbuch. Während manche Werktreue vielleicht als einschränkendes Faktum betrachten würden, versteht es Bazin – paradoxerweise, wie

⁴⁹ Bazin, *Plädoyer*, 123f.

⁵⁰ Ebda, 124.

er selbst sagt – als vereinbar mit einer Form von „souveräner Unabhängigkeit“⁵¹; damit ist gemeint, dass Werktreue nicht bedeutet, dem Werk 1:1 zu folgen, sondern auch dadurch konstituiert werden kann, wenn man den Geist des Werkes treu verarbeitet.⁵²

Zwischen Literatur und Film besteht zudem ein medialer Unterschied, den Bazin ebenso analysiert, per se jedoch nicht als Negativum wertet. So führt er an, dass sich Literatur und Film einerseits durch das Material unterscheiden – beim Buch ist es die Sprache, beim Film das Bild –, andererseits durch die Wirkung; das Buch wirkt auf einen einzelnen Leser / eine einzelne Leserin, der Film auf ein Publikum im Kino. Bazin spricht hinsichtlich der Unterschiede zwischen den beiden Kunstformen von „strukturellen ästhetischen Unterschiede[n]“⁵³, in denen er jedoch keinen Nachteil zu sehen scheint, hält er doch fest, dass eben diese mehr Erfindungsgabe und Fantasie vonseiten eines Filmemachers fordern, der nach einer Ähnlichkeit zwischen dem literarischen Werk und seiner Verfilmung strebt.⁵⁴ Damit konterkariert er die ehemals weit verbreitete Meinung, ein literarisches Original würde durch die Verfilmung verlieren, da letztere eine Trivialisierung des Originals durchführe und seiner spezifischen Qualität nicht gerecht werden könne.⁵⁵

Was also von vielen Seiten als Nachteil einer Literaturverfilmung angesehen wurde, sieht der Filmkritiker eher als Vorteil, wenn nicht sogar als Zeichen einer wahren Werktreue:

*Man könnte behaupten, daß auf dem Gebiet der Sprache und des Stils die filmische Schöpfung direkt proportional zur Werktreue ist. Aus denselben Gründen, weshalb die wörtliche Übersetzung nichts taugt und die allzu freie uns verwerflich erscheint, muß die gute Verfilmung es schaffen, das Wesentliche von Buchstabe und Geist wiederzugeben.*⁵⁶

Der Sinn besteht nach Bazin also nicht in einem Klammern am Werk, um Werktreue zu konstituieren, sondern in einer Sinnerfassung und der daraus resultierenden filmischen Realisierung derselben. Damit sind auch die medialen Unterschiede kein Problem mehr, da sie Fantasie erfordern.

Die Verfilmung wird damit zu einer Heraus- und nicht zu einer Überforderung. Es scheint sich hierbei um eine Gradwanderung zu handeln, die zwischen einer gelungenen und einer eher misslungenen Verfilmung entscheidet, doch traut Bazin dem Film als Medium ein der Literatur ebenbürtiges Werk durchaus zu.

⁵¹ Bazin, *Plädoyer*, 126.

⁵² Vgl. ebda, 124ff.

⁵³ Ebda, 127.

⁵⁴ Vgl. ebda.

⁵⁵ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 9.

⁵⁶ Bazin, *Plädoyer*, 127.

Zum Abschluss seines Aufsatzes – und nun haben wir das Ende vom Anfang erreicht – geht Bazin auf die Verwendung der bereits bestehenden, mitunter literarischen Themen ein und erklärt ihren Gebrauch aus zweierlei Sicht: der Sicht der FilmemacherInnen und jener der RezipientInnen. Der Film verwendet das bereits Vorhandene an Themen, weil er es braucht; dies wäre die Sicht der Filmschaffenden. Darin besteht der eine Grund für den Gebrauch literarischer Themen. Der andere – und hier wird die Perspektive der RezipientInnen zentral – besteht darin, dass das Publikum die vorhandenen Themen durch den Film wiederentdecken will.⁵⁷

Auf all die Vorbehalte, die es im Spannungsverhältnis von Literatur und ihrer Verfilmung zu geben schien und vielleicht immer noch gibt, auf all die Diskussionen um die Fähigkeiten der jeweiligen Kunstformen antwortet André Bazin einerseits tolerant, andererseits vollkommen pragmatisch:

*In Wirklichkeit geht es nicht um Konkurrenz und Verdrängung, sondern um eine neu hinzugekommene Dimension, die der Kunst seit der Renaissance nach und nach verlorengegangen war: die Dimension des Publikums.
Und wer wird das beklagen?⁵⁸*

Ein Profit für beide Seiten.

2.4 Fazit

Dieses einführende Kapitel des vorliegenden Bandes legte seinen thematischen Fokus auf das Genre Literaturverfilmung und spannte dabei den Bogen von definitiven Schwierigkeiten über Kategorisierungen bis hin zu Spannungsverhältnissen und deren Lösung auf der Metaebene. Ziel war es, einen kurzen, aber nicht minder ausführlichen Einblick in das Phänomen Literaturverfilmung zu geben und Vorbehalte wie auch Befürwortungen ihm gegenüber aufzuzeigen, ohne auf eine typologische Klassifizierung des Phänomens zu verzichten.

Dieser Überblick hat gezeigt, dass die Literaturverfilmung als Genre und Kunstform in ihren Anfängen eher zu kämpfen hatte und auch der Film als das ihr zugrundeliegende Medium nicht mit demselben Wohlwollen und Vertrauen behandelt wurde wie die schon so viele Jahrhunderte länger bestehende Literatur. Umso erfreulicher ist daher, dass der Literaturverfilmung schon innerhalb der ersten Jahrzehnte ihres Bestehens durch Menschen wie André Bazin eine gewisse – mitunter auch kritische – Wertschätzung entgegengekommen ist, die sich in den folgenden Jahrzehnten bis in die Gegenwart durchgesetzt hat. Zwar wird auch heute noch rege darüber diskutiert, was denn nun besser sei – das Buch oder der Film

⁵⁷ Vgl. Bazin, *Plädoyer*, 137.

⁵⁸ Ebda, 137f.

zum Buch –, doch im Endeffekt erscheint auch dies nicht viel ungewöhnlicher als eine Diskussion über die Qualität verschiedener Musikalben oder Fernsehserien.

Was als zentraler Gewinn – und damit auch als die Quintessenz oder, um es mit Bazins Worten zu sagen, als der Geist – der gesamten Entwicklung verstanden werden darf, ist das Faktum, dass die Literaturverfilmung als eigenständige Kunstform eine Berechtigung und Wertschätzung verdienen sollte und auch verdient hat. Natürlich entsteht eine Literaturverfilmung unter anderen Voraussetzungen als das ihr zugrundeliegende literarische Werk und natürlich weist sie andere Möglichkeiten und Einschränkungen als ein Buch auf, doch muss hier zugleich die Frage gestellt werden: Ist das schlimm?

Ich meine nicht!

3 Ingeborg Bachmann in der Welt des Films

Andrea Kresimon beschäftigt sich in ihrer umfangreichen Dissertation⁵⁹ sehr ausführlich mit Verfilmungen von Texten Ingeborg Bachmanns, aber auch mit Bachmanns Arbeit für den Film. Im folgenden Abschnitt des vorliegenden Bandes soll nun diese ‚filmisch-bachmannsche‘ Arbeit eine genauere Betrachtung erfahren, um im Kontext der bestehenden Bachmann-Verfilmungen – und der im Rahmen dieses Bandes behandelten Verfilmung von Bachmanns *Ihr glücklichen Augen* – auch Bachmanns eigene Beziehung zum Medium des Films sowie ihre Ambitionen hinsichtlich des filmischen Schreibens kurz zu skizzieren.

Kresimon konstatiert im Rahmen ihrer Recherche drei vorhandene Drehbuchkonzepte Ingeborg Bachmanns, wobei diese in verschiedenen ausgeprägten Stadien überliefert sind. Hierbei ist auch zu erwähnen, dass es sich bei diesen Konzepten nicht um genuine Drehbücher handelt, sondern sie alle drei auf bereits bestehenden Bachmann-Texten beruhen: So stellen die unvollendete Erzählung *Portrait von Anna Maria*, das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* und die Erzählung *Ein Wildermuth* die jeweilige Basis dieser drei Konzepte dar. Kresimon erwähnt allerdings, dass sich im Bachmann-Nachlass noch weitere Werke der Registerkarte Drehbuch zugeordnet finden, diese Werke jedoch Einzelblätter darstellen, die nicht weiter zuordenbar sind.⁶⁰

3.1 Medienwechsel als Problemlösung

Der britische Musiker David Bowie (1947–2016) pflegte, künstlerische Probleme, die sich ihm etwa in der Musik stellten, durch einen Medienwechsel zu lösen, indem er sie malte.⁶¹ Eine ähnliche Art der Problemlösung lässt sich auch bei Ingeborg Bachmann in Hinblick auf ihre unvollendete Erzählung *Portrait von Anna Maria* beobachten: Kresimon führt hierzu ein Interview der Autorin aus dem Jahr 1962 an, in dem sie von der Erkenntnis spricht, dass eine wiederholt misslungene Erzählung deshalb immer wieder misslang, weil das Behandelte etwas sei, das sich nur zeigen ließe und damit ein Film sei.⁶² Damit unterscheidet sich Ingeborg Bachmanns filmischer Zugang im Falle dieses Drehbuchprojekts stark von anderen Projekten, die von Anfang an als Drehbuch intendiert waren.

⁵⁹ Andrea Kresimon, *Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption* (Frankfurt am Main: Lang, 2004. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. Bd. 63.)). Im Folgenden zitiert als: Kresimon, *Bachmann und der Film*.

⁶⁰ Vgl. ebda, 164.

⁶¹ Vgl. BOWIElover: David Bowie ‘Inspirations’. Erstellt am 16.05.2011. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pDmb_aR_OnY [14.10.2019], 00:10:13–00:10:40.

⁶² Vgl. Kresimon, *Bachmann und der Film*, 165.

3.2 Intendierte Drehbücher

Ein Projekt, bei dem Ingeborg Bachmann keine Probleme im schriftstellerischen Sinne wie Schreibblockaden oder das Schreiben per se lösen musste, stellt die – wenn auch zuerst von ihr abgelehnte – Verfilmung ihres Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan* (1957) dar⁶³. Während der Film als Medium bei *Portrait von Anna Maria* die Konstitution des Textes per se beeinflusst bzw. durch deren mehrfaches Misslingen erst ins Auge gefasst wird, greift Bachmann bei diesem Drehbuchprojekt auf ein bereits existierendes, publiziertes und auch rezipiertes Werk ihrer selbst zurück; sie besitzt in diesem Falle also schon eine von ihr freigegebene und damit – zumindest ist dies anzunehmen – mit ihrer Zustimmung bedachte Vorlage und muss diese nicht erst erschließen.

Doch obwohl – oder vielleicht auch gerade, weil – diese Vorlage bereits Bestand hatte, zeigte Ingeborg Bachmann in einem ersten Moment wenig Interesse an einer Verfilmung ihres berühmten Hörspiels; auf vorherige Anfragen von Regisseuren reagierte sie so mit Absagen⁶⁴. Dies überrascht, zeugte Bachmann den Filmschaffenden gegenüber doch durchaus von einer gewissen Aufgeschlossenheit und bestand der Arbeit am Film auch eine Erweiterung von literarischen Ausdrucksmöglichkeiten zu.⁶⁵ Der Auslöser, das Hörspiel schließlich doch zu verfilmen, war die diesbezügliche Anfrage des Regisseurs Egon Monk.⁶⁶

Das Drehbuch, das Bachmann für die Verfilmung ihres Hörspiels schrieb, war auch ihr erstes und entstand im März und April 1962, wobei Bachmann vorab eine Bedingung gestellt hatte und zwar, das Projekt von Anfang bis Ende und bis ins Detail mitzubestimmen; Bachmann sah diese Art der Arbeit auch als „einzige Möglichkeit eines Autors, sich mit dem Film einzulassen“^{67, 68}.

Die Schriftstellerin scheint also gewisse Skrupel in Hinblick auf das Filmschaffen oder das Medium Film gehabt zu haben. Diese Skrupel dürften sich aber weniger gegen das Medium per se gerichtet haben, als vielmehr auf die Verfilmung literarischer – oder vielleicht auch IHRER literarischen – Texte und das damit einhergehende, vom Medienwechsel beeinflusste Endprodukt bezogen gewesen sein. In Bachmanns Werken und Entwürfen finden sich nämlich – wie Kresimon erklärt –

⁶³ Vgl. Andrea Kresimon, „Ich möchte gern noch einen Film machen...“ – Ingeborg Bachmann als Drehbuchautorin“, in *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom*, hrsg. von Magdalena Tzaneva (Berlin: LiDi, 2006), 195. Im Folgenden zitiert als: Kresimon, *Bachmann als Drehbuchautorin*.

⁶⁴ Vgl. ebda.

⁶⁵ Vgl. ebda, 196.

⁶⁶ Vgl. ebda, 195.

⁶⁷ Ebda.

⁶⁸ Vgl. ebda.

Anspielungen auf diverse Filme, die Kresimon dahingehend deutet, dass Bachmann viele Filme offenbar durchaus geschätzt hat.⁶⁹

Bachmanns Skrupel hinsichtlich dieses Medienwechsels zeigen sich jedoch auch in Hinblick auf intendierte Bühnenfassungen des Hörspiels: So stimmte Bachmann etwa einer 1959 stattfindenden Aufführung durch die Studio-Bühne der Bonner Universität zu, sprach sich aber 1961 allgemein gegen eine Vergabe von Aufführungsrechten des Hörspiels aus, bevor sie einer Inszenierung durch die Studentebühne der Berliner Akademie der Schönen Künste im Jahre 1964 wiederum zustimmte und sogar selbst bei der Premiere anwesend war.⁷⁰

Trotz ihrer Vorbehalte in Hinblick auf die filmische Arbeit eines Autors, ist anzumerken, dass Ingeborg Bachmann, was die Verfilmung des Hörspiels betrifft, schlussendlich eine sehr rege und intensive Arbeit am Drehbuch betrieb, die auch in einer engen Zusammenarbeit mit dem Regisseur Egon Monk bestand, wie sich aus schriftlichen Berichten Monks und an ihn gerichteten Briefen Bachmanns zeigen lässt. Darin spricht Bachmann nicht nur davon, wie gerne sie mit Monk gearbeitet hat, sondern, dass sie auch an einer Fortsetzung der Zusammenarbeit interessiert wäre.⁷¹

Obwohl diese Zusammenarbeit derart positiv ausfiel und beidseitige Ambitionen vorhanden waren, kam es nicht zu *dieser* Verfilmung von Bachmanns Drehbuch, da kein Verleih für den als Kinofilm intendierten Film gefunden werden konnte.⁷² Zu *einer* Verfilmung des Hörspiels kam es dann jedoch 1972 durch Klaus Kirschner, der sich aber nicht auf Bachmanns Drehbuch stützte, sondern selbst eine Textfassung erstellte. Diese erhielt allerdings die Zustimmung der Autorin. Nur handelte es sich dabei nicht um einen Kinofilm, sondern um ein Fernsehspiel.⁷³

3.3 Verfilmungen von Bachmann-Texten – zu Lebzeiten und danach

Ingeborg Bachmann durfte Zeit ihres Lebens nur relativ wenige Verfilmungen ihrer Werke erfahren, vergleicht man deren Anzahl mit jener der Verfilmungen nach ihrem Tod. Zu ihren Lebzeiten entstand – neben Kirschners Verfilmung von *Der gute Gott von Manhattan* – bereits 1970 eine Verfilmung der Erzählung *Unter Mördern und Irren* unter dem Titel *Blaues Wild*; ein Fernsehfilm unter der Regie von Peter Schulze-Rohr.⁷⁴

⁶⁹ Vgl. Kresimon, *Bachmann als Drehbuchautorin*, 194.

⁷⁰ Vgl. Kresimon, *Bachmann und der Film*, 189.

⁷¹ Vgl. ebda, 180.

⁷² Vgl. ebda, 186.

⁷³ Vgl. ebda, 190.

⁷⁴ Vgl. Klaus M. Schmidt und Ingrid Schmidt, *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945–2000*. Zsgest. von Klaus M. und Ingrid Schmidt. 2., erw. und aktual. Aufl.

Alle weiteren Verfilmungen von Bachmanns Werken entstanden erst nach dem Tod der Autorin. So verfilmte Wolfgang Glück im Jahre 1976 Bachmanns Erzählung *Das Gebell* unter dem gleichlautenden Titel fürs Fernsehen. Ebenso 1976 realisierte der österreichische Regisseur und mehrfache Oscar-Preisträger Michael Haneke eine Verfilmung von Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* in Form eines gleichnamigen Fernsehfilms.⁷⁵

1978 verfilmte die österreichisch Regisseurin Margareta Heinrich eine Erzählung Bachmanns in Form des Kurzfilms *Zwielicht*, der im Rahmen ihres Studiums an der Filmakademie Wien entstand.⁷⁶ Die Basis für diesen 28-minütigen⁷⁷ Film bestand in Bachmanns Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrah*⁷⁸. Heinrich zeichnete zudem gemeinsam mit Liesl Haberkorn für das Drehbuch verantwortlich,⁷⁹ und würde im Jahre 1992 nochmals die Verfilmung einer Bachmann-Erzählung realisieren,⁸⁰ die beide – sowohl Erzählung als auch Verfilmung – die Basis des vorliegenden Bandes bilden: *Ihr glücklichen Augen* (vgl. Kap. 5).

Auch die 1980er-Jahre stellten sich als produktiv für filmische Bearbeitungen von Ingeborg Bachmanns Werken dar: So verfilmte im Jahre 1985 Dagmar Damek Bachmanns Erzählung *Alles* in Form eines Fernsehfilms mit dem Titel *Nachtgelächter*, bevor sie 1986 die Erzählung *Der Schweißer* unter dem Titel *Das ganz helle Licht* – ebenso ein Fernsehfilm – filmisch umsetzte. Zwei Jahre später – 1987 – nahm sich Xaver Schwarzenberger der Verfilmung des Bachmann-Romanfragments *Der Fall Franza* durch den Fernsehfilm *Franza* an.⁸¹

Betrachtet man die bisher angeführten Verfilmungen von Bachmann-Texten, so fällt sehr stark auf, dass es sich dabei – mit Ausnahme der akademischen Arbeit Margareta Heinrichs an *Zwielicht* – ausschließlich um Fernsehfilme handelt. Es dauerte bis zum Jahr 1990, dass die Verfilmung eines Bachmann-Textes die Kinos erreichte: Dies geschah in Form des Films *Malina*, im Rahmen dessen Werner Schroeter Ingeborg Bachmanns einzigen Roman verfilmte. Für das Drehbuch zeichnete hier die österreichische Autorin und Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek verantwortlich.⁸²

(Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001), 9. Im Folgenden zitiert als: Schmidt/Schmidt, *Lexikon Literaturverfilmungen*.

⁷⁵ Vgl. ebda.

⁷⁶ Vgl. Vrääth Öhner, *Margareta Heinrich* (Wien: verlag filmarchiv austria, 2011. (= TaschenKino. 1.)) [Mit DVD.], 10. Im Folgenden zitiert als: Öhner, *Margareta Heinrich*.

⁷⁷ Vgl. ebda, 153.

⁷⁸ Vgl. ebda, 20.

⁷⁹ Vgl. ebda, 153.

⁸⁰ Vgl. ebda, 13.

⁸¹ Vgl. Schmidt/Schmidt, *Lexikon Literaturverfilmungen*, 9f.

⁸² Vgl. ebda, 10.

Auch in den kommenden Jahren wurden Filme im Kontext der Schriftstellerin gedreht, jedoch handelte es sich hierbei weniger um Kino- oder Fernsehfilme, die auf ihren literarischen Werken basierten, sondern vorrangig um Dokumentationen über die Person Ingeborg Bachmann per se. Ins Kino gelang eines ihrer Werke erst wieder im Jahre 2003 in Form des Films *Poem* von Ralf Schmerberg. In diesem Film, der sich das In-Szene-Setzen von Lyrik zur Aufgabe macht, wurde Bachmanns Gedicht *Nach grauen Tagen* filmisch realisiert. Ein weiterer Kinofilm, der allerdings nicht verfilmend, sondern vielmehr autobiographisch funktioniert, findet sich im 2016 veröffentlichten Spielfilm *Die Geträumten* von Ruth Beckermann, der die Liebesbeziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan beleuchtet.⁸³

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass Ingeborg Bachmanns Texte vorrangig nach ihrem Tod und in Form von Fernsehproduktionen verfilmt wurden. Dabei sind v.a. die 1970er-, 1980er- und frühen 1990er-Jahre als für diese Verfilmungen besonders produktive Jahrzehnte festzuhalten. Auffallend ist hierbei, dass sich das filmische Interesse – besonders in den letzten zwei Jahrzehnten – anscheinend zunehmend auf die Person Ingeborg Bachmann und weniger auf die Verfilmung ihrer literarischen Arbeit per se verlagert hat. Dabei gäbe es noch viele Bachmann-Texte, denen eine Verfilmung gewidmet werden könnte. Zudem stellt sich die Frage, warum es bei den Verfilmungen von Bachmanns Texten niemals zu Neuverfilmungen gekommen ist, wie man es etwa von Theodor Fontanes *Effi Briest* kennt. Dieses Werk wurde beispielsweise mehrfach verfilmt.⁸⁴

⁸³ Vgl. Ricarda Berg: <http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibfilm.htm>. Letzte Änderung: 18.12.2016. [10.03.2019.]

⁸⁴ Vgl. Schmidt/Schmidt, *Lexikon Literaturverfilmungen*, 57.

4 Ihr glücklichen Augen – die Erzählung

Der folgende Abschnitt des vorliegenden Bandes sei nun der ersten Primärquelle und damit dem ersten Analyseobjekt gewidmet: Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen*. Um die Betrachtung der Erzählung möglichst holistisch und vollständig zu gestalten, soll in einem ersten Schritt eine literarhistorische Verortung des Textes stattfinden, bevor in einem weiteren – und dieser Schritt sei in kleinere Teilschritte gegliedert – die Erzählung literaturwissenschaftlich in Hinblick auf ihre innere und äußere Struktur, die zeitliche Dimension der Sprache und der Handlung, sowie den Erzählmodus, die verwendete Sprache und die vorkommenden Figuren analysiert werden soll. Außerdem soll auch die Sehstörung der Hauptfigur Miranda eine genauere Betrachtung erfahren.

Dadurch erhofft sich der Verfasser die Konstitution einer Basis, die für den komparistischen Zugang des Vergleichs von Erzählung und Film einen von zwei analytischen Basisteilen schaffen soll. Den zweiten Basisteil stellt die ausführliche filmwissenschaftliche Analyse des Films *Ihr glücklichen Augen* von Margareta Heinrich dar (vgl. Kap. 5).

4.1 *Ihr glücklichen Augen* – Genese, Publikation, literarhistorische Einordnung

Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* ist kein eigenständig publiziertes Werk, sondern – wie Kurt Bartsch erklärt – verbunden mit zwei Kompendien: Einerseits ist sie Bestandteil des Erzählbandes *Simultan*, der 1972 als letzte Buchveröffentlichung Bachmanns publiziert wurde, andererseits entstand sie parallel zu Bachmanns *Todesarten*-Projekt, das nicht nur den Kontext für diese, sondern auch für alle anderen Erzählungen des Erzählbandes *Simultan* sowie für den Band *per se* bildet. Die Entstehungszeit der fünf *Simultan*-Texte findet ihren Anfang ab den späten 1960er-Jahren.⁸⁵

Über den genauen Entstehungszeitpunkt der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* selbst finden sich allerdings keine Informationen. Es erscheint jedoch naheliegend, dass er vor bzw. in dem Jahr 1969 anzusiedeln ist; wurde der Text doch – wie Jost Schneider erklärt – erstmals am 7. November 1969 im Rahmen einer Aufnahme für den Hörfunk des NDR Hannover – und damit drei Jahre vor seiner Publikation im Rahmen des Erzählbandes – veröffentlicht. Vor dieser Veröffentlichung in Buchform, erschien jedoch schon im Juli des Jahres 1971 eine Publikation in gedruckter Form in der Zeitschrift *Merkur*.⁸⁶

⁸⁵ Vgl. Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*. 2., überarb. und erw. Aufl. (Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. (= Sammlung Metzler. Bd. 242.)), 153. Im Folgenden zitiert als: Bartsch, *Ingeborg Bachmann*.

⁸⁶ Vgl. Jost Schneider, „Simultan‘ und Erzählfragmente aus dem Umfeld“, in *Bachmann-Handbuch*, hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Sonderausg. (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013), 163.

Der Titel der Erzählung wie auch die Widmung stellen eine Besonderheit dar: Einerseits bildet der Titel *Ihr glücklichen Augen* ein intertextuelles Zitat aus dem Türmerlied aus Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*.⁸⁷ Andererseits ist die Erzählung dem deutschen Arzt und Psychologen Georg Groddeck gewidmet, dessen „unkonventionelle[] Psychologie“⁸⁸ Bachmann nicht fremd war.⁸⁹ Wie genau allerdings Bachmanns Erzählung mit Goethe und Groddeck zusammenhängt, sei in einem späteren Abschnitt dieses Bandes – Abschnitt 4.8 – ausführlicher behandelt.

4.2 Inhalt und Aufbau: vom Bestehen und Zerbrechen

Jürgen H. Petersen und Martina Wagner-Egelhaaf unterscheiden in Hinblick auf die Struktur eines Textes zwischen dem äußerem und dem inneren Aufbau.⁹⁰ Folgt man ihren Ausführungen, so ist mit dem äußeren Aufbau die formale Gliederung des Textes gemeint, während der innere dessen inhaltliche Gliederung betrifft.⁹¹ Im Rahmen der folgenden Analyse sei nun nach diesen beiden Arten des Aufbaus unterschieden.

4.2.1 Der innere Aufbau

*Ihr glücklichen Augen*⁹² handelt von der zerbrechenden Beziehung einer Frau namens Miranda und eines Mannes namens Josef. Jost Schneider bezeichnet den dargestellten Sachverhalt sogar als die „letzte Phase der Beziehung“⁹³. Die Beziehung erweist sich allerdings zuerst als normal funktionierend bzw. deutet sie auf keine Defizite im zwischenmenschlichen Umgang hin. Einzig der Umgang mit Miranda, den Josef im Rahmen ihrer Beziehung pflegt (vielleicht auch pflegen muss), lässt erahnen, dass Josef von den beiden eher derjenige ist, der zur Rücksichtnahme auf den anderen genötigt wird. Dies geschieht etwa, wenn Miranda wiederholt auf ihre Brille vergisst bzw. darauf verzichtet und sich so allerlei problematische Situationen einstellen: So beispielsweise in der Straße, in der Miranda wildfremde Männer umarmt, die sie für Josef hält (vgl. 357f.), bei Ausflügen in die Natur, die zu Diskussionen über Bergnamen werden (vgl. 359), oder bei Konzerten, in denen Miranda

Im Folgenden zitiert als: Schneider, *Simultan*.

⁸⁷ Vgl. ebda, 164.

⁸⁸ Ebda.

⁸⁹ Vgl. ebda.

⁹⁰ Vgl. Jürgen H. Petersen und Martina Wagner-Egelhaaf, *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*. 8., neu bearb. Aufl. (Berlin: Schmidt, 2009), 41.

⁹¹ Vgl. ebda.

⁹² Ingeborg Bachmann, „Ihr glücklichen Augen“, in: Dies.: *Sämtliche Erzählungen*. 11. Aufl. (München, Berlin, Zürich: Piper, 2015), 354–372. Im Folgenden zitiert mit einfachen Seitenzahlen im Text.

⁹³ Schneider, *Simultan*, 163.

Bekannte verwechselt und damit für unbehagliche Situationen sorgt (vgl. 360f.). „Josef ist geduldig“ (359), heißt es jedoch im Text, und diese Geduld scheint er – neben den eben erwähnten – auch in den zahlreichen anderen Situationen und in Hinblick auf Miranda im Allgemeinen zu beweisen, die für ihn ein „argloser Engel“ (362) ist und bleibt (vgl. 370).

Im ersten Moment kann also nicht wirklich von der letzten Phase einer Beziehung und auch nicht von deren Bruch gesprochen werden. Ein erster Riss in der Beziehung kann zwar in jenem Moment angenommen werden, als Miranda Informationen über ihre Freundin Anastasia von Josef anstatt von ihr selbst erhält und sie in weiterer Folge auch ein kalter Schauer überkommt (vgl. 357), doch ein wahrer Bruch stellt sich erst viel später ein.

Dieser Bruch realisiert sich in einem Vertrauensbruch durch eben diese Freundin Anastasia, die sich mit Josef – ohne Miranda – zum Essen trifft, um sich von ihm wegen ihrer Scheidung beraten zu lassen. Dies führt dazu, dass Anastasia und Josef zweimal innerhalb einer Woche essen gehen (vgl. 363). Ein Umstand, von dem Anastasia Miranda auch berichtet: „Nach dem ersten Mal ruft Stasi am nächsten Morgen an, nach dem zweiten Mal nicht mehr“ (ebda.). Und es ist eben dieses Nicht-Anrufen, das den beschriebenen Umstand des gemeinsamen Essens nicht mehr als Riss, sondern als Bruch klassifizieren lässt. Ein Bruch in zweierlei Hinsicht: Einerseits ein Vertrauensbruch durch Anastasia, die durch den zweiten, nicht erfolgten Anruf Informationen vorenthält. Andererseits auch durch Josef, der zwar in dieser Textstelle nicht als Schuldiger ausgewiesen wird, dessen Schuld aber durchaus angenommen werden kann, da wohl in ihr der Grund für Anastasias Nicht-Anrufen liegt.

Auf diesen Bruch folgen weitere. So etwa, als Miranda „fürchtet, alles zu versäumen in diesen Tagen“ (364) und „jeder Tag [...] einen Abend [hat], an dem Josef verhindert ist“ (ebda.). Sowohl Mirandas Gefühl als auch Josefs Verhindert-Sein markieren in ihrer Kombination einen weiteren Einschnitt in der zunehmend bröckelnden Beziehung.

Dieses Bröckeln zeigt sich zudem in konkreten verbalen Äußerungen Josefs. So findet Miranda, dass Josef anders klingt, worauf dieser nichts erwidert (vgl. ebda.). Wie das Nicht-Anrufen vonseiten Anastasias ist auch Josefs Nicht-Antworten als problematisch zu sehen, da dadurch eine Kommunikation oder eine Aussprache vermieden bzw. von Josefs Seite sogar implizit abgelehnt werden. Der andere Klang seiner Stimme stellt hierbei eine weitere Facette jener verbalen Äußerungen dar, die den Bruch anzeigen; nicht die Wortbedeutung oder einzelne Wörter, sondern der orale Gestus Josefs versetzen Miranda in Unsicherheit.

Auf einer lexikalischen Ebene wird der Bruch durch Josefs Aussage „Bedauerlicherweise hat das keine Logik für mich“ (ebda.) konstituiert. Diese Aussage entbehrt zwar jeglicher Aggression oder Beleidigungen, stellt jedoch als Antwort auf

Mirandas Hilflosigkeit und die Offenlegung ihrer Gefühle eine klare Zurückweisung dar. Die Zurückweisung des Partners wird zudem noch auf pragmatischer Ebene durch das Einhängen des Hörers von Josefs Seite, das direkt auf die getätigte Aussage folgt, verstärkt und erhält damit einen noch distanzierteren und verletzen-deren Charakter.

Ein weiterer Bruch, der – im Gegensatz zu den anderen Brüchen – aktiv von einer der handelnden Figuren gelenkt wird, ist jener, der durch Mirandas Bewusstsein über die zerbrechende Beziehung und den durch sie nicht weiter beeinflussten Lauf der Dinge geschaffen wird: „Daß sie Josef und Anastasia aufeinander zutreiben läßt [...]“ (365). Die Entscheidung, dieses Zutreiben zuzulassen, basiert auf Mirandas Wissen in Bezug auf den Stand der Beziehung:

Da sie weiß, daß ihr die Brille nicht zufällig ins Waschbek-ken gefallen ist, da sie Josef verlieren muß und ihn lieber freiwillig verlieren will, gerät sie in Bewegung. Sie übt die ersten Schritte auf ein Ende hin, das sie eines Tags, blind vor Schreck, feststellen wird. (ebda.)

Miranda begünstigt also den negativen Verlauf der Beziehung, ohne deren drohenden Ausgang zu bekämpfen. Sie praktiziert folglich eher eine aufgebende als eine kämpferische Haltung. Dennoch ist dieses Wissen um das Beziehungsende nicht als Gleichgültigkeit zu deuten, denn es ist Miranda weder gleichgültig noch ist sie auf das Ende wirklich vorbereitet. Das Ende wird sie nämlich „blind vor Schreck“ (ebda.) realisieren, wodurch Miranda trotz aller vermeintlichen Vorbereitung unvorbereitet in die Zukunft blickt.

Um den durch sie gelenkten Bruch zusätzlich zu manifestieren, bedient sich Miranda – neben dem Aspekt des Der-Beziehung-ihren-Lauf-Lassens – einer aktiveren, eher subversiv angesiedelten Methode: der Leugnung. So ist für sie Josef – und dies ist allein eine „Rolle“ (ebda.), die sie spielt – nur „ein lieber guter alter Freund“ (ebda.) und Ernst – ihr ehemaliger Partner – plötzlich ein Mann, mit dem es „wirklich nie“ (ebda.) aus war und der „schon seit immer mehr gewesen [ist] als eine dieser Affären“ (ebda.). Miranda treibt also den Zerfall der Beziehung durch eine erneute Kontaktaufnahme mit Ernst weiter voran und begünstigt ihn zudem, indem sie Anastasia davon erzählt, sich vor ihren Augen mit Ernst zeigt und damit – als würde sie es ahnen – Anastasia weiteren Erzählstoff Josef gegenüber liefert (vgl. 365f.).

Durch diese Maßnahmen nimmt jedoch die zunehmend zerbrechende Beziehung der beiden Figuren Miranda und Josef eine – kurzfristige – Wendung, da Miranda für Josef nun eine neue Anziehungskraft gewinnt, die ihn sogar dazu führt, sie vor Anastasias Lästern zu verteidigen. Dies führt wiederum dazu, dass das noch junge Verhältnis zwischen Josef und Anastasia beschädigt wird, da Anastasia erkennen muss, dass Josef sich nicht so wirklich von Miranda lösen kann, und sie sich

dadurch selbst als hintergangen bzw. zum Narren gehalten betrachtet (vgl. 366f.). Miranda führt den Bruch aber weiter fort, denn irgendwann „kann sie [Josef] kaum mehr ansehen“ (368). Darauf aufbauend und in Josefs eher passivem Verhalten (vgl. ebda.) konkretisiert sich das nun bevorstehende Ende der Beziehung für Miranda ganz plötzlich: „[...] und Josef ist dabei, sie zu verlassen [...]“ (368f.). Dennoch – als wollte keiner von beiden das Ende aussprechen – einigen sie sich noch auf einen letzten Konzertbesuch (vgl. 369); ein letztes, wenn auch falsches Bild als Erinnerung an eine Beziehung, die einmal gewesen ist und nun nicht mehr sein wird. Und auch privat ergeben sich die beiden einem letzten – intimen – Zusammentreffen, beweisen aber auch hier nicht den Mut, die Beziehung zu einem Ende kommen zu lassen, sondern treffen sich „so, als wäre es nicht das letzte Mal“ (370).

Dieser Moment ist als zentral für Josefs Einstellung in der zerbrechenden Beziehung zu sehen, scheint er doch keine Ressentiments Miranda gegenüber zu haben; und dies trotz des bevorstehenden Endes, denn seine Gedanken für sie bleiben dieselben: „Mein argloser Engel“ (ebda.). Es kann also nicht von einem Streit gesprochen werden, der die Beziehung beendet, sondern eher von einer beinahe als einvernehmlich auszuweisenden Situation. Josef wirkt aber trotz seines neuen Verhältnisses mit Anastasia nicht so, als wäre er der Beziehung oder der Nähe zu Miranda überdrüssig. Vielmehr wird er allein von Mirandas Blick „vernichtet, weil er ihn freispricht und begnadigt. Weil Josef weiß, daß niemand mehr ihn so ansehen wird, auch Anastasia nicht, schließt er die Augen“ (ebda.). Im Rahmen der Trennung sind es also nicht mangelndes Bedauern oder gar Erleichterung, die die Gefühle der Figuren bestimmen. Vielmehr leiden und bedauern beide Figuren auf ihre jeweilige Art.

Das Dilemma der zerbrechenden und schließlich zerbrochenen Beziehung endet schlussendlich in Salzburg, wo Miranda auf Josef und Anastasia – jetzt ein Paar – trifft. Josef und Miranda weichen einander aus. Josef befindet sich „auf der Flucht“ (371), indem er sich in ein Gespräch flüchtet, und Miranda, indem sie mit „diesem Scharlach, dieser heißen Schande im ganzen Gesicht und auf dem Leib“ (ebda.) in die Glastüre des Cafés stürzt und verletzt am Boden liegen bleibt (vgl. 371f.).

Bachmanns Erzählung handelt also durchaus von der letzten Phase der Beziehung zwischen Miranda und Josef, wie es Jost Schneider beschreibt, allerdings nicht allein. Vielmehr lässt sich die Erzählung in drei Phasen unterteilen: Diese bestehen in einer ‚unbeschädigten‘ Vorphase und einer anschließenden, von mehreren Anzeichen und Brüchen geprägten Hauptphase, die ihrerseits in einer recht kurzen und aus Gefühlen der Peinlichkeit bestehenden Nachphase endet. Schematisch darstellen lassen sich Handlung und Aufbau des Textes dementsprechend wie folgt:

Phase	Geschehnisse	Seite
Vorphase	Exposition der (Haupt-)Figuren inkl. ihrer Eigenschaften sowie geographische Verortung	354–357
	Erste Andeutung: Miranda fröstelt	357
	Tätigkeiten im Alltag und als Paar; weitere geographische Verortung des Geschehens; Einführung weiterer Figuren (Berti, Freund Robert, Doktor Bucher etc.); Darstellung von Mirandas Weltsicht	357–363
Hauptphase – Phase des Zerbrechens	Bruch 1 (M+J)⁹⁴: Josefs Essen mit Anastasia	363–364
	Bruch 2 / Anzeichen (M+J): der „andersklingende Josef“ (364)	364
	Bruch 3 (M+J): Miranda lässt die Annäherung zwischen Josef und Anastasia geschehen	365
	Bruch 4 (M+J): Miranda weist Josef allein als Freund aus und sucht erneut Kontakt zu Ernst	365
	Kurzzeitige Wendung (M+J): Miranda besitzt für Josef „eine neue Anziehungskraft“ (366); er verteidigt sie auch gegen Anastasias Spott	366f.
	Bruch 1 (J+A): Anastasia fühlt sich von Josef hintergangen	367
	Bruch 5 (M+J): Miranda kann Josef nicht mehr ansehen; beide treffen einander ein letztes Mal im Konzert und auch intim; keiner der beiden will das Beziehungsende, doch tun sie auch nichts dagegen	368–370
Nachphase	Wiedersehen in Salzburg; verlegenes Vermeiden eines Treffens vonseiten Mirandas und Josefs; Mirandas Sturz in die Glastüre	370–372

Tab. 1 Der innere Aufbau der Erzählung (anhand der Beziehungsprogression)

⁹⁴ Anm. 2: Geschehnisse, die die Beziehung von Miranda und Josef betreffen, werden mit *M+J* gekennzeichnet, jene, die das Verhältnis von Josef und Anastasia betreffen mit *J+A*. Eine weniger auf die Brüche fokussierte als vielmehr szenisch gegliederte Darstellung des inneren Aufbaus findet sich im Anhang des vorliegenden Bandes (vgl. Tab. A. 1).

4.2.2 Der äußere Aufbau

Der äußere Aufbau des Textes weist keine frappanten Gliederungselemente auf, wie etwa größere Abstände zwischen einzelnen Textabschnitten, die die dadurch entstandenen, separierten Textpassagen als autonome Textabschnitte und damit größere semantische Konstrukte ausweisen würden. Bachmanns Text ist vielmehr in Absätze gegliedert, die allerdings ohne zusätzlichen Abstand unmittelbar auf den vorherigen Absatz folgen. Dabei ist auffallend, dass die Textteile, die durch die einzelnen Absätze getrennt werden, z.T. recht lang ausfallen (vgl. etwa 354f.: „Bestimmt würde Miranda Josef [...]“ – „[...] Miranda ganz zufrieden ist“; oder 360f.: „Traurig auch [...]“ – „[...] ein Mensch undurchdringlich“). Bachmann nutzt die Absätze folglich ganz bewusst, um einzelne Geschehnisse – trotz ihres Zusammenhangs in der Gesamtheit der Geschichte – autonom darzustellen und semantisch abzugrenzen.

So etwa auch – um ein ausführlicheres Beispiel zu geben – als Mirandas Verhalten in öffentlichen Verkehrsmitteln erklärt wird (vgl. 359f.): Dieser Absatz beginnt mit dem Satz „Wenn Miranda in eine Wiener Straßenbahn steigt [...]“ (359), der seinerseits als eine Art Absatzüberschrift verstanden werden kann, da er das Geschehen geographisch verortet und – ohne den Rest des Satzes gelesen zu haben – bereits Auskunft darüber gibt, worum sich die Handlung im Absatz drehen wird; nämlich Miranda, die mit einer Straßenbahn fährt. Basierend auf den bis zu diesem Zeitpunkt erfolgten Erklärungen zu Miranda und ihren „kranken optischen Systeme[n]“ (354), kann das Lesepublikum bereits errahnen, dass auch eine einfache Straßenbahnfahrt für bzw. mit Miranda alles andere als alltäglich sein wird. Und eben dieser nicht-alltäglichen Straßenbahnfahrt sowie Mirandas Wirken auf ihre (menschliche) Umwelt wird in weiterer Folge der gesamte Absatz gewidmet, der mit dem Verlust von Mirandas Wechselgeld endet.

Nach Theodor Lewandowski ist das Konstituens eines Absatzes – u.a. – thematisch zu verorten. Er versteht den Absatz als eine „kognitiv-sprachliche (Gliederungs-)Einheit zwischen Einzelsatz und Gesamttext, die durch ein (Teil-)Thema, einen Gedanken- oder Argumentationsschritt begründet wird“⁹⁵. Eben dies ist auch in Bachmanns Text festzustellen, dessen Absatzgliederung ebenso mit thematischen Schwerpunkten des Inhalts kongruiert. Auffallend ist hierbei zudem, dass die Absätze in *Ihr glücklichen Augen* zwar graphisch und thematisch separieren, eine reziproke Referenz jedoch nicht ausschließen. Dies ist beispielsweise am zuvor erklärten Absatz über Mirandas Straßenbahnfahrt ersichtlich, dessen Ende im Verlust von Mirandas Wechselgeld besteht. Und es ist eben dieser Verlust, der sprach-

⁹⁵ Theodor Lewandowski, *Linguistisches Wörterbuch*. 5., überarb. Aufl. Bd. 1. (Wiesbaden: Quelle & Meyer, 1990. (= Uni-Taschenbücher. 1518.)), 23.

lich zu Beginn des nächsten Absatzes wiederum aufgegriffen wird: „Miranda verliert vieles, wo andren etwas genommen wird [...]“ (360).

Bachmann baut hier also eine thematische wie auch sprachliche Brücke zum vorherigen Absatz und konstituiert dadurch einen inhaltlichen Zusammenhang, ohne aber weiter auf dem im vorherigen Absatz behandelten Thema zu verweilen. Stattdessen folgt auf diesen Konnex die Darstellung weiterer Umstände, die Miranda das Wandeln durch den Alltag problematisch gestalten.

Eine Unterteilung in größere Abschnitte lässt die äußere Gliederung von Bachmanns Text also nicht zu. Was sie jedoch erlaubt, ist – hier und da – eine deutliche Abgrenzung von Erzählerrede und direkter bzw. autonomer direkter Figurenrede, oder der direkten Figurenreden voneinander. So werden hier und da direkte Figurenreden zwar ohne Abstand zu den vorherigen oder nachfolgenden, jedoch durch einen Absatz in Form eines Zeilenwechsels separat dargestellt, wie es etwa im Rahmen des Telefonats zwischen Miranda und Josef (vgl. 364) geschieht:

Nein, das hast du nicht. Ich bitte schon sehr!
Wir wollen doch nicht deswegen, flüstert Miranda, bitte,
wie klingst du denn?
Wie soll ich denn klingen?
Anders. Eben anders. (ebda.)

Diese Textstelle zeigt nicht nur die bewusste graphische Trennung der einzelnen Figurenreden voneinander, sondern zudem einen in dieser Erzählung mehrfach vorkommenden nahtlosen Übergang von Figuren- und Erzählerrede. Dieser ist v.a. dadurch bedingt, dass direkte Figurenreden in der gesamten Erzählung ohne Anführungszeichen⁹⁶ angeführt werden, sodass nicht immer auf den ersten Blick klar ersichtlich ist, ob eine Figur oder der Erzähler spricht. Ein Beispiel für eine hingegen besser ersichtliche Trennung findet sich bei jenen Textstellen, im Rahmen derer Bachmann den Beginn einer direkten Figurenrede graphisch durch einen Doppelpunkt kennzeichnet („Und da keine Antwort kommt, sagt sie schnell: [...]“, ebda; oder: „Miranda sagt nachdenklich: [...]“, 368). Andere Kennzeichnungsarten wie etwa das nachgestellte *verbum dicendi* weisen die vorangehenden Textpassagen

⁹⁶ Anm. 3: Die einzigen Ausnahmen bilden Figurenreden oder deren Bestandteile, die als eine Art von Zitaten mit Chevrons gekennzeichnet werden. So etwa: „>>Stab- Zersichtigkeit<<“ (354), „>>Geschenk des Himmels<<“ (ebda.) oder „>>Ausstieg<<“ (359) und „>>Reserve<<“ (362). Die Funktion dieser separaten Kennzeichnungen besteht in der Wiedergabe von Begriffen („>>Stab- und Zersichtigkeit<<“) und in einem Zitat von figuralen Meinungen oder Bezeichnungen („>>Geschenk des Himmels<<“). Welchen Zweck sie allerdings im Falle von „>>Ausstieg<<“ und „>>Reserve<<“ erfüllen, ist nicht wirklich erkennbar. (Im vorliegenden Band sind dennoch zugunsten der Formatierungskonventionen Chevrons in allen Zitaten durch einfache Anführungszeichen ersetzt worden.)

ebenso als direkte Reden aus, sind allerdings in dieser Klassifikation weniger eindeutig als die Doppelpunkte.

Betrachtet man hierzu den Satz „Wir wollen doch nicht deswegen, flüstert Miranda, bitte, wie klingst du denn?“ (364), so ist ersichtlich, dass zwar das *verbum dicendi* durch das Komma graphisch abgetrennt wird, jedoch innerhalb des Satzes in seiner Gesamtheit mehrere Kommata vorkommen. Der zweite Teil der Figurenrede nach „flüstert Miranda“ ist dementsprechend seinerseits zweigeteilt in die Abschnitte „bitte“ und „wie klingst du denn?“, die ihrerseits durch ein Komma getrennt werden. Beim Lesen kann die Fülle an Kommata und das Fehlen der Anführungszeichen nun dazu führen, dass das nachgestellte *verbum dicendi* – in diesem Fall „flüstert Miranda“ – im ersten Moment als Teil der direkten Figurenrede gelesen wird und erst nachdem es gelesen wurde als das verstanden wird, was es eigentlich ist. Dies kann zur Folge haben, dass die direkte Figurenrede anders rezipiert wird als im Falle einer klaren Kennzeichnung durch Anführungszeichen, da sie erneut und aufmerksamer gelesen werden muss.

Dass es überhaupt zu einer derartigen Verwechslung von direkter Figurenrede und Erzählerrede kommen kann, ist dem Faktum geschuldet, dass Bachmann in *Ihr glücklichen Augen* mehrfach direkte Figurenreden konstruiert, die aus einer Vielzahl von teils unvollständigen, durch Kommata getrennten Teilsätzen bestehen, wie es sich anhand des folgenden Beispiels veranschaulichen lässt:

Ernst und ich, so kann man das nicht sehen, nein, wer sagt das denn? Nein, aus war es wirklich nie, das ist doch, bitte, dir kann ich das ja, schon seit immer mehr gewesen als eine dieser Affären, die man eben hat, du verstehst – (365)

[Oder:] Ich bin ja so froh für dich, und den Josef natürlich, ja, die Karte, ja, dank dir, hab ich bekommen. (371)

Die angeführten Beispiele zeigen, dass eine Vielzahl an Kommata und kürzeren Teilsätzen in Bachmanns vorliegender Erzählung keine Seltenheit sind. Besonders frappant wird das Verwechslungspotenzial in jenem Moment, als Miranda in dem Salzburger Café mit Anastasia spricht und versucht, sich dem Gespräch mit Josef zu entziehen:

Miranda tut, als hätte sie es gar nicht gehört, sie tritt zurück, zieht Anastasia mit sich, tuschelt und flüstert, immer röter im Gesicht, du, bitte, das ist ja eine Konfusion in diesem Salzburg [...]. (ebda.)

Hier verzichtet Bachmann bei der Einleitung der direkten Figurenrede sogar auf die Doppelpunkte und trennt sie von der Erzählerrede allein durch Kommata. Das zwischen den *verba dicendi* „tuschelt und flüstert“ eingefügte „immer röter im Gesicht“ verstärkt das genannte Verwechslungspotenzial zudem, da diese vier Wörter

bereits als direkte Figurenrede verstanden werden könnten, folgen sie doch direkt auf die *verba dicendi*.

4.2.3 Eine kurze Zusammenfassung

Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* zeigt einen klaren inneren, inhaltlichen Aufbau, der sich in drei Phasen (Vorphase, Hauptphase, Nachphase) gliedern lässt, die ihrerseits in weitere Bestandteile unterteilt werden können. Hierbei sei v.a. die Hauptphase zu nennen, die in der hier angenommenen Darstellung (vgl. Tab. 1) durch ihre Vielzahl an Handlungsschritten gekennzeichnet ist. Diese Handlungsschritte, die in Form von Brüchen in der Beziehung der beiden Figuren Miranda und Josef mit ihren jeweiligen Folgen auftreten, können im selben Zuge als ‚Handlungsfortschritte‘ bezeichnet werden, da sie es sind, die einerseits die Beziehungen zwischen den Figuren, andererseits ihr Handeln am stärksten beeinflussen. Damit unterscheidet sich die Hauptphase von der Vorphase, die eher der Exposition der Figuren mithilfe von charakterlichen und physiognomischen Beschreibungen sowie Erläuterungen zu deren Alltagsleben dient. Die Vorphase führt also in die Geschichte ein, die Hauptphase ist jene, in der – etwas salopp formuliert – etwas geschieht. Im Gegensatz zur Vorphase treibt die Nachphase durch ihren starken Einfluss auf das Handeln der Figuren sowie auf deren Leben die Geschichte abschließend voran und auf ein offenes Ende zu, das sich für die Protagonistin Miranda durch ihren Sturz in die Glastüre als desaströs, wenn nicht sogar tödlich herausstellt.

Äußerlich fällt eine klare Strukturierung weniger leicht. Dieser Umstand ist v.a. dem Faktum geschuldet, dass als einziges graphisches Gliederungsmittel der Erzählung Absätze verwendet werden. Diese werden zwar größtenteils so gewählt, dass pro Absatz eine bestimmte Idee oder ein inhaltlicher Abschnitt verfolgt werden, jedoch erlauben sie durch ihre direkte Abfolge aufeinander und den mitunter reziproken Bezug keine Unterteilung in größere Dimensionen, wie es etwa beim inneren, inhaltlichen Aufbau der Erzählung möglich ist. Die einzige evidentere Gliederung lässt sich – hier und da – durch das graphische Absetzen der direkten Figurenreden voneinander feststellen. Eine auf einen Blick deutliche Unterscheidung zwischen den direkten Figurenreden und der Erzählerrede ist jedoch durch das Fehlen von Anführungszeichen und die teilweise allein durch Kommata getrennte, parataktisch anmutende Anordnung von Figurenreden und *verba dicendi* erschwert. Dies führt dazu, dass allein durch das bewusste – mitunter doppelte – Lesen dieser Abschnitte eine genaue Differenzierung zwischen den beiden Reden vorgenommen werden kann.

4.3 Zeit: Erzähltempus – erzählte Zeit – Erzählzeit – zeitliche Abfolge

Wie schon im Aufbau weist Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* auch Besonderheiten auf zeitlicher Ebene auf, die ihrerseits im folgenden Abschnitt erläutert werden sollen. Hierbei seien vorrangig die drei Kategorien Erzähltempus, erzählte Zeit und Erzählzeit einer genaueren Betrachtung unterworfen, bevor in einem weiteren Schritt die zeitliche Abfolge der Ereignisdarstellung analysiert werden soll.

4.3.1 Erzähltempus

Ingeborg Bachmann bedient sich in ihrer Erzählung sechs verschiedener grammatikalischer Zeiten als Erzähltempus im Zuge von Erzähler-, aber auch Figurenreden. Diese sind: das Präsens, das Perfekt, das Präteritum, das Plusquamperfekt sowie das Futur I und das Futur II. Sie alle kommen in verschiedenen Formen vor und erfüllen verschiedene Funktionen. Um die Verteilung der Tempora möglichst präzise darstellen zu können, wurde eine Tabelle angelegt, in der die jeweiligen Belege dieser Zeiten festgehalten werden (vgl. Anhang: Tab. A. 2).⁹⁷ Die Zahlen aus den folgenden Ausführungen entstammen dieser Tabelle; die Reihenfolge der genannten Tempora ergibt sich absteigend aus der Anzahl ihrer Belege.

4.3.1.1 Das Präsens

Das Präsens stellt in Bachmanns Erzählung das dominante Erzähltempus dar. Die Beschreibungen der Figuren finden zum Großteil im Präsens statt und auch Geschehnisse oder Reflexionen vonseiten der Figuren werden häufig in der Gegenwart dargestellt. Sich am Präsens als Erzähltempus zu bedienen, ist dabei keine Neuerung, die Bachmann einführt. So findet sich das Präsens als Erzähltempus bereits in antiken lateinischen Texten; schon dort erfüllt es jene Funktionen, die ihm auch heute noch zuteilwerden, wie etwa seine Verwendung zum Ausdruck von etwas Allgemeingütigem oder – wenn auch in seltenen Fällen – sein Einsatz als Präsens *pro futuro*.⁹⁸ Und auch in deutschsprachigen Texten des Mittelalters findet es sich, wobei es dort auf einer funktionalen Ebene Unterschiede zum Präsens als Erzähltempus, wie es heute geläufig ist, aufweist: In mittelalterlichen Texten alterniert es z.T. mit dem Tempus der Vergangenheit innerhalb desselben Satzes.⁹⁹

Erste Texte, deren Handlung allein im Präsens erzählt wird, finden sich in der deutschen Literatur jedoch erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts, wobei in der

⁹⁷ Anm. 4: Die Ausnahme stellt hier das Präsens dar, für das aufgrund seines offensichtlichen höheren Vorkommens und damit aus ökonomischen Gründen keine Tabelle angelegt wurde.

⁹⁸ Vgl. Benjamin Meisnitzer, *Das Präsens als Erzähltempus im Roman. Eine gedruckte Antwort auf den Film* (Tübingen: Narr, 2016), 96f.

⁹⁹ Vgl. ebda, 11.

Forschungsliteratur Werke mit durchgängig präsentischem Charakter wie etwa Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* als mögliche Anregung dazu verstanden werden.¹⁰⁰ Folglich ist die Verwendung des Präsens als durchgehendes Erzähltempus eigentlich nichts, das das Lesepublikum allzu sehr irritieren sollte. Dennoch stellt sich das Auffinden des Präsens in einer derartigen narrativen Dominanz, wie es auch bei Bachmanns Text der Fall ist, beinahe – und dieser Eindruck basiert auf der persönlichen Erfahrung des Verfassers – als eine Art Überraschung dar. Der Grund dafür liegt vermutlich in der Gewohnheit, das Präteritum als eine Art Standard-Erzähltempus zu verstehen. Diese Annahme ist auch in der Forschungsliteratur zu finden, wenn diesbezüglich etwa von einer „Dominanz eines am Präteritum entwickelten Verständnisses von (historischem) ‚Erzählen‘ und (epischer) ‚Fiktion‘“¹⁰¹ gesprochen wird.

Widmet man sich nun der Frage, warum Bachmann für ihre Erzählung das Präsens als dominantes Erzähltempus wählt, so ist der Faktor der Irritation des Lesepublikums sicherlich in die Analyse miteinzubeziehen; und sei es, dass diese Irritation allein auf jenem kurzen Moment fußt, in dem der Rezipient / die Rezipientin sich der Abweichung vom Standard-Erzähltempus Präteritum bewusst wird. Es ist also anzunehmen, dass das Präsens als Erzähltempus in Bachmanns Erzählung eine gewisse Funktion einnimmt, die mit den evozierten Effekten auf das Lesepublikum korreliert.

Hinsichtlich der Verwendung unterscheidet Simone Heinold auf funktionaler Seite drei Arten des Präsens:

- das Präsens, das im Moment andauernde Tätigkeiten beschreibt;
- das Präsens, das Tätigkeiten beschreibt, die gewohnheitsmäßig und wiederkehrend sind, wodurch sie sich über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erstrecken, und
- das Präsens historicum, bei dem – im Gegensatz zu den anderen Präsensformen – nichts vom Beschriebenen bis in die Gegenwart reicht oder sich mit ihr überlappt.¹⁰²

¹⁰⁰ Vgl. Monika Fludernik, „Tempus und Zeitbewusstsein: Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur,“ in *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, hrsg. von Martin Middeke (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002), 26.

¹⁰¹ Armen Avanesian und Anke Hennig, „Einleitung,“ in: Dies. (Hrsg.): *Der Präsensroman* (Berlin, Boston: de Gruyter, 2013. (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory. Bd. 36.)), 1.

¹⁰² Vgl. Simone Heinold, *Tempus, Modus und Aspekt im Deutschen. Ein Studienbuch* (Tübingen: Narr, 2015. (= narr Studienbücher.)), 84. Im Folgenden zitiert als: Heinold, *Tempus*.

Für den vorliegenden Band sind besonders die ersten beiden Präsensausprägungen – andauernde Tätigkeit sowie Gewohnheit – von Interesse. Heinold spricht von „atemporalen Eigenschaften“¹⁰³ des Präsens und weist darauf hin, dass sich mithilfe des Präsens Wahrheiten beschreiben lassen, die unveränderbar und zeitlos sind. Zudem führt sie andere Forschungsmeinungen an, die in Hinblick auf das Präsens von einem ‚Untempus‘ sprechen oder ihm eine ‚Neutral-Perspektive‘ zuschreiben.¹⁰⁴

Betrachtet man Bachmanns Erzählung nun in Anbetracht dieser Faktoren, so könnte eine Funktion der Präsensverwendung im Text eben in einer solchen neutralen Perspektive bestehen. Und vielleicht ist auch eben dies der Effekt, den Bachmann für ihre Erzählung intendiert: Eine neutrale, nicht wertende Perspektive auf die Figur Miranda, die Wahrnehmung ihrer Umwelt durch sie selbst sowie die Wahrnehmung der Umwelt in Bezug auf sie selbst, und ihr Leben und Wirken in dieser, ihrer Welt. Über den gesamten Text hinweg entbehrt nämlich die erzählende Instanz jeglicher Wertung hinsichtlich Mirandas Handeln, egal, wie abwegig dieses auch sein mag; es wird lediglich beschrieben.

Ein weiterer Effekt, der – neben dieser neutral anmutenden Erzählperspektive – mit der Verwendung des Präsens einhergeht, ist – wie Heinold zeigt – jener der zeitlichen Nähe. Das Präsens – und dieses ist im vorliegenden Fall das sog. *epische Präsens* – sorgt hierbei für die Lebendigkeit von Vergangenenem sowie für eine gewisse Unmittelbarkeit der Handlungswelt.¹⁰⁵ Diese Lebendigkeit zeigt sich auch in Bachmanns Erzählung: Die dargestellten Ereignisse wirken näher und zudem aktueller, sodass nicht der Eindruck von einst Geschehenem, sondern von einer Geschichte entsteht, die die Jetzt-Zeit betrifft.

Auffallend ist in Hinblick auf den literarischen Kontext von *Ihr glücklichen Augen*, den Erzählband *Simultan*, dass nicht alle darin publizierten Erzählungen im Präsens verfasst sind; vielmehr ist *Ihr glücklichen Augen* die einzige! Damit wird die Verwendung des Präsens als Erzähltempus in diesem Text nochmals frappanter, da die Erzählung – neben ihren inhaltlichen Differenzen zu den anderen Erzählungen – auch auf einer sprachlichen bzw. grammatikalischen Ebene von den anderen Erzählungen differiert.

Dass Bachmann also für *Ihr glücklichen Augen* das Präsens als vorherrschendes Erzähltempus wählte, ist nicht als formaler Aspekt im Kontext des Erzählbandes, sondern als bewusst eingesetztes Stilmittel zu verstehen. Sucht man nach möglichen Erklärungen für den Griff zu diesem Stilmittel, so könnte eine mögliche Erklärung im Inhalt der Erzählung liegen. Genauer gesagt in einem einzigen inhalt-

¹⁰³ Heinold, *Tempus*, 84.

¹⁰⁴ Vgl. ebda.

¹⁰⁵ Vgl. ebda, 85.

lichen Aspekt, der allerdings für das Funktionieren der Geschichte basal und zudem konstitutiv ist: das Sehen.

Als einer der menschlichen Sinne ist der visuelle Sinn ein Phänomen, zu dem tendenziell jeder Mensch eine gewisse Verbindung besitzt. Der Sehsinn stellt – laut Werner Müller [et al.] – jenen Sinn unseres Körpers dar, der einem Menschen die detailliertesten Informationen über seine Umwelt liefert.¹⁰⁶ Zudem weist er die höchste räumliche Auflösung auf und stellt eine unendliche Anzahl an Farben und Formen dar, wobei sein Wirkungsbereich nicht nur das mit den Augen Wahrnehmbare, sondern auch das in Träumen und der Fantasie Imaginierte umfasst.¹⁰⁷

Ein Sinn, der eine derart zentrale Rolle in der Umweltwahrnehmung eines Menschen spielt, muss dementsprechend auch eine gewisse Bedeutung für den Menschen selbst besitzen, und zwar insofern, als der Mensch sich mit diesem Sinn verbunden fühlt, eine gewisse Nähe zu ihm verspürt. Unterliegt dieser Sinn dann allerdings – wie es bei Miranda der Fall ist – einer Störung, so ist mit einschneidenden Konsequenzen und Defiziten für die Wahrnehmung der Umwelt zu rechnen. Eben diese Konsequenzen und Defizite durchlebt Miranda in *Ihr glücklichen Augen*, doch um etwas derart Persönliches wie eine Sinneswahrnehmung – gestört oder nicht – einem Lesepublikum zu vermitteln, bedarf es narrativer Techniken. Und eben zu diesem Zweck könnte Bachmann zur Technik des Präsens als Erzähltempus gegriffen haben, um Mirandas verzerrte Wahrnehmung spürbar, nachvollziehbar – kurz – direkter zu vermitteln; in einer Direktheit, wie sie nur das Präsens als Erzähltempus erlaubt. Darin besteht folglich ein weiterer Effekt, den die Verwendung des Präsens mit sich bringt.

4.3.1.2 Das Perfekt

Das Perfekt ist im Vergleich zu den anderen nicht-präsentischen Tempus in Bachmanns Text am häufigsten vertreten. So lassen sich in der Erzählung 47¹⁰⁸ Belege (vgl. Kap. 10, Tab. A. 2) für sein Vorkommen feststellen. Funktional betrachtet, drückt das Perfekt in Bachmanns Text sowohl eine zeitliche Distanz als auch eine zeitliche Nähe zur deiktischen Gegenwart aus. Besonders deutlich wird dieses

¹⁰⁶ Vgl. Werner A. Müller, Stephan Frings und Frank Möhrle, *Tier- und Humanphysiologie. Eine Einführung*. 6. Aufl. (Berlin Heidelberg: Springer, 2019), 601.

¹⁰⁷ Vgl. ebda.

¹⁰⁸ Anm. 5: Bei der Eruierung der jeweiligen Tempus-Belege wurde nach den folgenden Kriterien vorgegangen:

– Stellen, bei denen ein Auxiliar für zwei Partizipien im Perfekt verwendet wurde (vgl. Tab. A. 2, Perfekt, Beleg Nr. 9), wurden als ein Beleg gezählt.

– Es wurden nicht nur Belege im Indikativ, sondern auch jene gezählt, die im Rahmen einer indirekten Rede eine Modus-Änderung erfuhren. ‚Reine‘ Konjunktive wie etwa „[...] als wäre sie schon zu weit gegangen“ (366) wurden bei der Zählung nicht berücksichtigt. Belege wie Tab. A. 2, Perfekt, Nr. 24f. wurden aufgrund ihrer stärkeren Referenz auf Vergangenes schon gezählt.

Wechselspiel aus nah und fern, aus Distanz und Nähe, anhand der folgenden Beispiele aus der Erzählung:

„Jetzt hat sie Josef auch noch einen Anlaß gegeben, aber wofür?“ (365), heißt es so etwa, als Josef nach Mirandas Beichte über die versehentliche Zerstörung einer eben erst von ihm besorgten Brille erzürnt den Hörer auflegt (vgl. 364). Diese Frage, dieser vermeintliche Anlass stellen eine direkte Reaktion auf Josefs Verhalten dar. Damit steht die Frage trotz ihres perfektivistischen Charakters in einer zeitlich unmittelbaren Nähe zu den Geschehnissen davor. Die zeitliche Distanz ist folglich gering.

Ein Beispiel für eine Verwendung des Perfekts mit einer größeren zeitlichen Distanz zur deiktischen Gegenwart bildet bereits der erste Satz der Erzählung: „Mit 2,5 rechts und 3,5 links hat es angefangen, erinnert sich Miranda [...]“ (354). Hier besteht eine größere Distanz zwischen dem deiktischen Status quo und dem perfektivisch beschriebenen Geschehen. Diese Distanz wird allerdings nicht allein durch das Perfekt „hat es angefangen“ konstituiert, sondern auch durch den nachgestellten Satz „erinnert sich Miranda“ verstärkt. Bedingt wird dieses Faktum durch die Bedeutung des Verbs *erinnern*, das *per definitionem* eine retrospektivische Konnotation aufweist. So wird das Verb im Duden etwa – u.a. – mit „im Gedächtnis bewahrt haben und sich dessen wieder bewusst werden“¹⁰⁹ erklärt, beinhaltet also die erneute Rezeption von bereits Geschehenem.

Die größere Distanz im vorliegenden Beispiel wird außerdem dichotomisch ausgedrückt, indem das Vergangene mit dem Jetzt in Verbindung gebracht wird: „[...] aber jetzt hat sie, harmonisch, auf jedem Auge 7,5 Dioptrien“ (ebda.). Hierbei ist v.a. das Adverb *jetzt* von zentraler Bedeutung, da durch seine Verwendung ein explizit lexikalisch ausgedrückter Kontrast zum Vergangenen geschaffen wird, wodurch der Distanzeffekt zusätzlich unterstützt wird.

(Ein ähnliches Beispiel, bei dem ein Adverb den Distanzeffekt unterstützt, stellt etwa der Satz „Einmal, um sich zu strafen, ist sie einen ganzen Tag lang mit der Brille durch Wien gegangen [...]“ (356). Hier drückt das Adverb *einmal* jedoch keine Nähe, sondern von sich aus schon eine gewisse zeitliche Distanz zum deiktischen Jetzt aus, wodurch in Kombination mit dem Perfekt erneut ein zeitlicher Distanzeffekt entsteht, der sich von jenem im ersten Beispiel nach dem Telefonat mit Josef unterscheidet.)

Die derart ausgiebige Verwendung des Perfekts (vgl. Anzahl der Belege in Tab. A. 2) ist durch Bachmanns Verwendung des Präsens als dominantes Erzähltempus naheliegend, da das Perfekt als „Vorzeitigkeitstempus im Verhältnis zum Präsens“¹¹⁰ dient. Hierbei erfüllt es jedoch nicht allein das Anzeigen von Vorzeitigkeit

¹⁰⁹ <https://www.duden.de/rechtschreibung/erinnern> [20.07.2019].

¹¹⁰ Cathrine Fabricius-Hansen, „Das Verb,“ in *Duden. Die Grammatik*, hrsg. von Angelika Wöllstein und der Dudenredaktion. 9., vollständig überarb. und aktual. Aufl. (Berlin: Dudenverlag, 2016. (Duden. Bd. 4.)), 517. Im Folgenden zitiert als: Fabricius-Hansen, *Verb*.

in Relation zur Jetzt-Zeit im Text, sondern verwirklicht auch andere, funktionale Eigenschaften. Zu diesen ist etwa die Bedeutung des im Perfekt dargestellten Sachverhalts für das Jetzt der Erzählung im Sinne von Folgen und Auswirkungen auf das präsentisch dargestellte Geschehen zu zählen.¹¹¹ So besitzt der im ersten Satz der Erzählung dargestellte Sachverhalt – „Mit 2,5 rechts und 3,5 links hat es angefangen [...]“ (354) – durch seine Folgen für Mirandas Wahrnehmung der Welt einen Bezug zum Jetzt der Erzählung und damit zur deiktischen Gegenwart. Dieser Aspekt lässt sich auch bei einer Vielzahl der anderen Perfektverwendungen in Bachmanns Text feststellen, wodurch – selbst bei größerer, mithilfe von Zeitadverbien hergestellter Distanz wie in eben diesem ersten Satz – niemals eine vollständige Distanz zum vergangenen Geschehen aufgebaut wird. Dadurch bleibt auch dieses Geschehen trotz des Faktums, dass es nicht im Präsens erzählt wird, unmittelbar und präsent, wodurch der unmittelbare Charakter der Erzählung nicht gestört wird.

4.3.1.3 Das Präteritum

Im Gegensatz zum Perfekt wird das Präteritum in Bachmanns Text zur Darstellung von Vergangenem deutlich seltener eingesetzt. So weist das Präteritum mit 14 Belegen ein deutlich geringeres Vorkommen auf, stellt jedoch nach dem Perfekt die zweitgrößte Gruppe an nicht-präsentischen Tempusformen dar.

Das Präteritum wird in *Ihr glücklichen Augen* funktional auf zwei verschiedene Weisen verwendet: Einerseits zur Darstellung eines vergangenen Sachverhalts, wodurch – wie auch beim Perfekt – eine gewisse Vorzeitigkeit ausgedrückt wird. So etwa in: „Stasi ist jetzt viel gelöster, so nett war sie früher nie [...]“ (356). Bachmann nutzt hier das Präteritum erneut zur Konstitution der Opposition ‚Früher–Jetzt‘ und damit zur Beschreibung von Anastasias Verhalten im Rahmen eines retrospektiven Vergleichs. Zugleich dient die Verwendung des Präteritums hier der Darstellung eines Umstands – „so nett war sie früher nie“ –, der zu einer gewissen Zeitepoche Standard bzw. wiederkehrend war, wofür das Präteritum typischerweise verwendet wird¹¹².

Neben diesem Ausdruck der Vorzeitigkeit verwendet Bachmann das Präteritum andererseits – und darin besteht die zweite Verwendungsweise – auch in seiner Form als „natürliche[s] Grundtempus“¹¹³, als das es zum Bericht von nicht-fiktiven und fiktiven Ereignissen allgemein verwendet wird.¹¹⁴ Ein Beispiel hierfür bildet Anastasias Einstellung Josef gegenüber: „[...] und dieses sagenhafte Glück, das sie [Miranda] obendrein immer hat mit den Männern, falls es wahr ist, aber aus diesem zurückhaltenden Josef war ja nicht klug zu werden“ (ebda.).

¹¹¹ Vgl. Fabricius-Hansen, *Verb*, 518.

¹¹² Vgl. ebda, 522.

¹¹³ Ebda, 523.

¹¹⁴ Vgl. ebda.

Hier markiert das Präteritum keine Vorzeitigkeit, wie es im alltäglichen Gebrauch der Fall wäre oder wie dies das Perfekt im vorliegenden Text tut. Vielmehr wird es – im Sinne Käte Hamburgers – zu einem „Tempus der Fiktion“¹¹⁵, womit einhergeht, dass es nicht mehr als eine Vergangenheitsaussage verstanden werden kann.¹¹⁶ Dieser Eindruck wird zusätzlich durch den Umstand verstärkt, dass das Präteritum im vorliegenden Beispiel parallel zum vorherrschenden Erzähltempus Präsens verwendet wird. Dennoch ist festzuhalten, dass dem hier angeführten Präteritum der Vergangenheitsbezug auch nicht vollkommen abgesprochen werden kann, da das von Anastasia beklagte Nicht-klug-Werden aus Josef nicht nur in der Vergangenheit aktuell war, sondern immer noch ein Problem darstellt. Damit weist das Präteritum im vorliegenden Beispiel eher einen perfektivischen Charakter auf, da es eine Handlung darstellt, die immer noch Auswirkungen auf das Jetzt der Erzählung besitzt.

Das Präteritum in *Ihr glücklichen Augen* ist also nicht allein der Darstellung von Vergangenem verschrieben, sondern weist auch Verbindungen zum Jetzt der Erzählung im Sinne des Perfekts auf. Doch auch eine von seiner Vorzeitigkeitsmarkierung befreite Form des Präteritums im Sinne Käte Hamburgers lässt sich finden. So etwa in dem Satz „Es mußte ganz gewiß etwas unter Stasis Begriff von Publikum geben, aber was mochte das sein?“ (363).

Dieser Satz – geschildert in Form einer erlebten Rede Mirandas – folgt auf Anastasias Ausführungen zu den Gästen der Eden-Bar, die von ihr als „Ein Publikum!“ (ebda.) bezeichnet werden. Aufgrund der zeitlichen Nähe zwischen Anastasias Aussage und Mirandas Reaktion, die sich auf eben diese Aussage bezieht, erscheint es unwahrscheinlich, dass das hier verwendete Präteritum funktional dem Ausdruck von Vorzeitigkeit dient.

4.3.1.4 Das Plusquamperfekt

Das Plusquamperfekt stellt – zusammen mit dem Futur II – durch nur vier Belege die kleinste Gruppe der nicht-präsentischen Tempusformen in Bachmanns Erzählung dar. Der Gebrauch des Plusquamperfekts realisiert sich im Regelfall in einer Verwendung, die „vor allem in präteritaler Umgebung [...] oder im Zusammenhang mit dem deiktischen Präsensperfekt [Perfekt] [...]“¹¹⁷ besteht. Konnten bei der Verwendung des Perfekts sowie des Präteritums teils abweichende Verwendungen in Bachmanns Erzählung festgestellt werden, so stellt sich der Gebrauch des Plusquamperfekts als durchaus regelhaft dar: So etwa, als Josef über Anastasias Verhalten reflektiert, wobei die Veränderung von diesem Verhalten im konjunktivischen

¹¹⁵ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 6., neu bearb. Aufl. (München: Beck, 2001), 39. Im Folgenden zitiert als: Weinrich, *Tempus*.

¹¹⁶ Vgl. ebda, 38.

¹¹⁷ Fabricius-Hansen, *Verb*, 523.

Perfekt der indirekten Rede – „[...] er findet auch, Stasi sei angenehmer geworden [...]“ (357) – wiedergegeben und ihr vorheriges Verhalten – „[...] denn Stasi war einfach zermürbt gewesen, schon ganz widerwärtig geworden von all dem Unglück [...]“ (ebda.) – im Plusquamperfekt dargestellt werden. Und auch später, als der Grund für Mirandas Abneigung gegen Kontaktlinsen erklärt wird (vgl. 358), setzt Bachmann das Plusquamperfekt erneut in einer perfektivischen Umgebung ein.

4.3.1.5 Das Futur I

Das Futur I stellt mit 12 Belegen die drittgrößte Gruppe der nicht-präsentischen Erzähltempora dar. Auch hier fällt die Verwendung durch das Referieren auf einen späteren, zukünftigen Zeitpunkt gängig aus. Bei zwei Belegen lässt sich neben dem zukünftigen Bezug außerdem ein „modales (epistemisches) Futur“¹¹⁸ feststellen, bei dem – trotz mangelnden Wissens – eine Vermutung in Bezug auf einen gegenwärtigen Sachverhalt geäußert werden kann; dieses Vermuten kann jedoch auch auf etwas Zukünftiges bezogen werden.¹¹⁹

Eine derartige, vermutende Verwendung des Futur I lässt sich anhand der Darstellung von Mirandas Scham über das Treffen mit Anastasia und Josef in Salzburg beschreiben. Aus Mirandas Perspektive wird das Folgende beschrieben: „Aber ins Hotel wird sie noch kommen mit diesem Scharlach, dieser heißen Schande im ganzen Gesicht und auf dem Leib [...]“ (371). Das Futur I weist zwar im vorliegenden Fall einen Gegenwartsbezug auf, da es auf die im deiktischen Jetzt vorhandene Schamesröte referiert, beinhaltet jedoch auch einen Zukunftsbezug hinsichtlich Mirandas Rückkehr ins Hotel. Die modale Komponente der Vermutung wird durch die Konjunktion *aber* am Satzanfang sowie den vorherigen Satz konstituiert: „Es kann aber auch sein, daß nur sie so fiebrig ist und ihr Gefühl von einer befleckten Welt überhandnimmt. Aber [...]“ (ebda.). Der vorherige Satz unterstützt die Vermutung zudem dadurch, dass auch in ihm per se eine Vermutung geäußert wird, die durch den Hauptsatz „Es kann aber auch sein“ eingeleitet wird.

Ebenso vermutend konnotiert ist die Verwendung des Futur I, als Miranda Stasi darum bittet, ihre Abwesenheit Josef beizubringen: „Bring es dem Josef irgendwie bei, du wirst es schon richtig machen.“ (ebda.) Die Komponente der Vermutung wird hierbei nicht allein durch die Futur-I-Form, sondern auch durch die Verwendung des Partikels *schon* konstituiert. Somit wird die vermutende Konnotation in diesem Beispiel nicht über die Satzgrenze hinaus, sondern innerhalb des Satzes geschaffen.

¹¹⁸ Fabricius-Hansen, *Verb*, 520.

¹¹⁹ Vgl. ebda.

4.3.1.6 Das Futur II

Das Futur II stellt in Bachmanns Erzählung durch nur vier Belege – zusammen mit dem Plusquamperfekt – die kleinste Gruppe der nicht-präsentischen Tempusformen dar. Seine Verwendungsweise in *Ihr glücklichen Augen* ist zweigeteilt: Einerseits wird es als „Vorzeitigkeitstempus zum einfachen Futur“¹²⁰ verwendet. Dies wird anhand des folgenden Beispiels ersichtlich, in dem Josef über die Preisgabe seines Verhältnisses Miranda gegenüber nachdenkt: „Sagen kann er es ihr nicht, in ein paar Wochen wird sie begriffen haben [...]“ (370). Hier zeigt das Futur II folglich einen Punkt in der Zukunft an, der vor einem – wenn auch hier nicht erwähnten – ebenfalls zukünftigen Ereignis liegt.

Diese Verwendung findet sich allerdings nur in einem der insgesamt vier Belege. Die anderen drei Belege nutzen andererseits das Futur II in seiner „vergangenheitsbezogen-modalen Verwendungsweise“¹²¹, bei der zwar formal ein Futur II besteht, allerdings keine Zukunftsbezogenheit mehr gegeben ist¹²². Dies lässt sich anhand des folgenden Beispiels darstellen, als Miranda Josef und Anastasia „aufeinander zutreiben“ (365) lassen will und dementsprechend plant, eine Geschichte als Legitimation dafür zu erfinden:

[...] und sie muß darum eine Geschichte für alle erfinden, die erträglich und schöner ist als die wirkliche: Ihr wird also nie etwas an Josef gelegen gewesen sein [...]. Josef ist ein lieber guter alter Freund, nichts weiter, und sie wird sich freuen, sie wird es auch schon immer geahnt haben. (ebda.)

Die beiden Futur-II-Formen „wird [...] gelegen gewesen sein“ und „wird [...] geahnt haben“ markieren in diesem Fall folglich kein Ereignis in der Zukunft, sondern sind vom Jetzt der Erzählung – geschildert im Präsens – rückgewandt. Dennoch geht der Aspekt des Zukünftigen nicht vollständig verloren, da es sich beim Geschilderten um Dinge handelt, die Miranda in der Zukunft zu kommunizieren und zu glauben gedenkt, die aber im Jetzt der Erzählung noch nicht realisiert sind.

Ein Beispiel, in dem hingegen das Futur II in seiner modalen Form mit Bezug auf die Vergangenheit ohne Zukunftsbezug realisiert wird, ist der Moment, als Miranda nach Gründen sucht, warum Josef sie verlässt, und in Hinblick auf Anastasia denkt: „[...] dann wird eben Anastasia schöner oder besonders schön gewesen sein“ (369). In diesem Beispiel ist der Zukunftsbezug vollständig neutralisiert, sodass allein Vorzeitigkeit im Sinne einer Referenz auf ein früheres (und evtl. noch andauerndes) Pivot-Moment – Anastasias Schönheit für Josef – festgestellt werden kann.

¹²⁰ Fabricius-Hansen, *Verb*, 520.

¹²¹ Ebda, 521.

¹²² Vgl. ebda.

4.3.2 Die erzählte Zeit

Die erzählte Zeit, unter der die „Dauer der erzählten Geschichte“¹²³ verstanden wird, ist in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* schwer bzw. überhaupt nicht zu bestimmen. Der Grund für diese Unmöglichkeit besteht in dem Faktum, dass im Laufe der gesamten Erzählung zwar Referenzen auf Vergangenes und Zukünftiges gemacht werden, allerdings niemals eine konkrete Zeitangabe genannt wird. So erfolgen Retrospektiven u.a. über indefinite Zeitadverbien wie *einmal*: „Einmal, um sich zu strafen, ist sie einen ganzen Tag lang mit der Brille durch Wien gegangen [...] und sie hält es nicht für richtig, diesen Gang zu wiederholen“ (356), heißt es so, als Mirandas Verhältnis zu ihrer Brillen-Wahrnehmung erklärt wird. Zwischen den einzelnen Absätzen der Erzählung fehlt der zeitliche Konnex teilweise vollständig. So wird etwa ein Gespräch zwischen Miranda und Josef über Anastasia beschrieben (vgl. 356f.), auf das – nur durch einen Absatz getrennt – ein weiteres Ereignis, man möchte fast sagen: eine weitere Szene, folgt (vgl. 357). Dieses Ereignis wird allerdings zeitlich nicht verortet; es ist einfach da. So endet der vorherige Absatz mit: „Wie finster es in dieser Gasse ist, zu teuer und zu finster in all diesen Häusern, auf einer Hinrichtungsstätte aus der guten alten Zeit“ (ebda.), und der nächste beginnt mit „Miranda hat im Arabia-Espresso gewartet, jetzt wird es Zeit [...]“ (ebda.). Folglich ist nicht ersichtlich, wie viel später Miranda im Arabia-Espresso sitzt und ob dieser Kaffeehausbesuch überhaupt später stattfindet. Dieser Umstand ist dem Faktum geschuldet, dass der besagte Abschnitt keinen inhaltlichen Bezug zum vorherigen Abschnitt aufweist und zudem vorrangig der Beschreibung von Mirandas Verhalten im Alltag dient. Folglich könnte auch angenommen werden, dass Bachmann hier eine weitere Facette der Miranda schildert, den neuen Absatz und dessen Inhalt – so wie auch manche der vorherigen und nachfolgenden Absätze – also nur zur konsekutiven Figurencharakterisierung nutzt.

An anderen Stellen der Erzählung wird auf Zeitadverbien vollständig verzichtet und das Wissen um Vorher und Nachher ergibt sich nur durch die Bedeutung einzelner Verben. Dieser Umstand lässt sich besonders anhand des letzten Treffens von Miranda, Josef und Anastasia in Salzburg feststellen: Ohne eine zeitliche Angabe wird dieser letzte Abschnitt der Erzählung mit den Worten „In Salzburg, im Café Bazar, treffen sie einander wieder“ (370) eingeleitet. Dennoch kann hier von Nachzeitigkeit in Hinblick auf die vorherigen Geschehnisse ausgegangen werden, wobei man diese Nachzeitigkeit sogar als eine Art Zeitsprung verstehen könnte. Dieser Zeitsprung wird jedoch nicht durch eine zeitliche Angabe, sondern durch das Verb *wiedertreffen* evoziert, das seinerseits einen Prozess beschreibt, im Rahmen dessen man jemandem erneut begegnet.

¹²³ Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarb. und aktual. Aufl. (München: Beck, 2016), 33. Im Folgenden zitiert als: Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*.

Damit jemandem erneut begegnet werden kann, muss man dieser Person zuvor bereits einmal begegnet sein, sodass das erneute Treffen folglich nach dem vorherigen Treffen stattfinden muss. Und dieser Umstand garantiert auch in Bachmanns Erzählung mit großer Sicherheit, dass das Treffen im Salzburger Café nach den Ereignissen in Wien stattfindet.

Welche Länge die erzählte Zeit in *Ihr glücklichen Augen* beträgt, kann also nicht eindeutig festgestellt werden. Einzig der Umstand, dass in der Erzählung Zeit vergeht, lässt sich konstatieren. Um Zeitsprünge an sich festzustellen, empfiehlt es sich, der – zuvor eingeführten – Gliederung der Erzählung (vgl. Tab. 1) zu folgen, da die dortigen Schlüsselmomente nicht nur die Progression der Handlung, sondern auch jene der deiktischen Zeit nahelegen. Dies ist besonders anhand des letzten Beispiels ersichtlich, da das Wiedersehen in Salzburg einerseits die letzte, inhaltliche Phase der Erzählung (Nachphase), andererseits den einzigen größeren, sichtbaren Zeitsprung darstellt.

4.3.3 Erzählzeit

Im Gegensatz zur erzählten Zeit lässt sich die Erzählzeit von Bachmanns *Ihr glücklichen Augen* konkret feststellen. Die Erzählzeit wird in Seitenzahlen angegeben.¹²⁴ Sie beträgt in der vorliegenden gedruckten Version aus dem Sammelband 18 Seiten (354 bis inkl. 372).

4.3.4 Die zeitliche Abfolge

Wie schon im Rahmen der erzählten Zeit festgestellt, ist die zeitliche Abfolge in *Ihr glücklichen Augen* nicht immer eindeutig. Zwar können jene Passagen, die mit den vorherigen oder nachfolgenden inhaltlich unverbunden sind, genauso gut separat als autonome, vielleicht sogar austauschbare Konstrukte gesehen werden, doch ist es ebenso naheliegend, dass Bachmann die erzählten Ereignisse in der Reihenfolge verstand und verstanden haben wollte, in der sie in der Erzählung angeführt werden.

Abgesehen davon lassen sich allerdings durchaus narrative Techniken feststellen, die eine durchgängig lineare Erzählstruktur verhindern. So finden sich in Bachmanns Erzählung mehrmals Anachronien, indem etwa im Zuge von Rückblenden vorherige Ereignisse erzählt werden. Diese Analepsen, die sich dadurch auszeichnen, dass sie vor dem Jetzt der Erzählung liegende Ereignisse nachträglich darstellen,¹²⁵ finden sich besonders im Rahmen der Figurencharakterisierung Mirandas: So beispielsweise gleich zu Beginn der Erzählung, als der Anfang von Mi-

¹²⁴ Vgl. Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*, 33.

¹²⁵ Vgl. ebda, 36.

randas Augenleiden geschildert wird: „Mit 2,5 rechts und 3,5 links hat es angefangen, erinnert sich Miranda, aber jetzt hat sie, harmonisch, auf jedem Auge 7,5 Dioptrien“ (354).

Dieser Satz stellt – obwohl er der erste Satz der Erzählung ist – bereits eine Analepse dar, da er – zwar einführend, aber dennoch im Vergleich zum diektischen Jetzt – nachträglich einen medizinischen Zustand erzählt, der sich zum Erzählzeitpunkt bereits verändert hat. Ein Blick in die Vergangenheit zur Konstitution einer erzählten Gegenwart.

Ähnlich verhält es sich auch, als Mirandas Ablehnung einer Brille erklärt wird:

(Einmal, um sich zu strafen, ist sie einen ganzen Tag lang mit der Brille durch Wien gegangen, durch mehrere Bezirke, und sie hält es nicht für richtig, diesen Gang zu wiederholen. Es ginge über ihre Kraft, und sie braucht die ganze Kraft, um mit der Welt zurechtzukommen, die sie kennt.) (356)

Auch diese Analepse berichtet mit Bezug auf den jetzigen Erzählzeitpunkt von einem vergangenen Ereignis. Der Bezug zum diegetischen Jetzt besteht in Mirandas Lernen aus der negativen Erfahrung, wobei dennoch eine größere Abgrenzung zum Erzählzeitpunkt vorgenommen wird als im vorherigen Beispiel des ersten Satzes. Diese Abgrenzung erfolgt graphisch durch den Einsatz von Klammern vor und nach der Rückblende. Dadurch erweckt Bachmann den Eindruck eines Nachtrags, wodurch der nachträgliche Charakter der Analepse zusätzlich verstärkt wird. Durch ihre konstruktive Rolle in der Figurencharakterisierung – einmal in Bezug auf die physiologischen Eigenschaften Mirandas, das andere Mal hinsichtlich ihrer persönlichen Einstellung zu Brillen – können diese beiden Analepsen zudem als *aufbauende Rückwendungen*¹²⁶ verstanden werden; sie reichen die Exposition sozusagen nach.

Neben diesen und anderen Analepsen finden sich in *Ihr glücklichen Augen* jedoch auch Prolepsen, bei denen ein „noch in der Zukunft liegendes Ereignis vorwegnehmend erzählt“¹²⁷ wird. Dies fällt besonders in jenem Moment auf, als Miranda merkt, dass sie Josef zunehmend an Anastasia verliert und folglich Pläne schmiedet, wie sie dieses Näherkommen – ohne es die beiden wissen zu lassen – begünstigen kann:

Da sie weiß, daß ihr die Brille nicht zufällig ins Waschbekken gefallen ist, da sie Josef verlieren muß und ihn lieber freiwillig verlieren will, gerät sie in Bewegung. Sie übt die ersten Schritte auf ein Ende hin, das sie eines Tags, blind vor Schreck, feststellen wird. (365)

¹²⁶ Vgl. Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*, 38.

¹²⁷ Ebda, 36.

Diese Prolepse besteht genau genommen nur aus einem einzigen Satz („Sie übt die ersten Schritte auf ein Ende hin, das sie eines Tags, blind vor Schreck, feststellen wird“), fällt also deutlich kürzer aus als die zuvor erläuterte Analepse über Mirandas Gang durch Wien.

Ein ähnliches Beispiel findet sich in Anastasias Aggressionen Miranda gegenüber:

Josefs heilige Miranda, die Fürsprecherin aller Grenzgänger, wird von Stasi geröstet, zerteilt, aufgespießt und verbrannt, und Miranda fühlt es körperlich, wenn sie darüber auch nie ein Wort erfahren wird. (367)

Dieser Satz ist ein Beispiel für eine noch kürzere Prolepse, da diese nur aus einem Teilsatz („wenn sie darüber auch nie ein Wort erfahren wird“) besteht. Die beiden hier angeführten Prolepsen stellen zudem – nach Martínez/Scheffel – Beispiele für *zukunftsgewisse Vorausdeutungen* dar, also Vorausdeutungen, in deren Rahmen der Erzähler einen Ausblick in die Zukunft gewährt, indem er das Lesepublikum über das Jetzt der Erzählung hinaus erhebt.¹²⁸

Allgemein lässt sich feststellen, dass die Prolepsen in *Ihr glücklichen Augen* häufig deutlich kürzer ausfallen als die Analepsen. Während die Analepsen teils ganze oder längere Handlungsabläufe beschreiben, sind die Prolepsen auf eher punktuelle Ereignisse – eine Erkenntnis, ein Nicht-Erfahren – beschränkt und entsprechen dieser Punktualität auch in ihrer formalen Ausführung. Dieser Unterschied könnte sich dadurch erklären lassen, dass die Analepsen vorrangig dem Zweck der Figurencharakterisierung dienen: Um Miranda für das Lesepublikum erfahrbar und evtl. sogar nachvollziehbar zu machen, muss sie facettenreich beschrieben werden.

Die Kürze der Prolepsen hingegen könnte mit der Intention zur Darstellung einer unkonkreten, ungewissen Zukunft erklärt werden: Obwohl Miranda um das bevorstehende Ende der Beziehung und dessen Konsequenzen weiß, wird sie es „blind vor Schreck“ (365), also durchaus mit einer gewissen Überraschung, feststellen. Die Folgen des Beziehungsendes für Miranda bleiben damit ebenso ungewiss wie die Folgen ihres Sturzes durch die Glastüre. Zwar lassen die Beschreibungen darauf schließen, dass sie schwer verletzt wird, wo ihr doch das Blut „aus dem Mund und aus der Nase schießt“ (372), ob diese Verletzungen jedoch tödliche Konsequenzen nach sich ziehen und wie Mirandas Leben – sofern sie überlebt – weitergeht, bleibt ungewiss. Dass also die Prolepsen in *Ihr glücklichen Augen* eher knapp ausfallen, kann in Hinblick auf die ungewisse Zukunft der Hauptfigur nachvollzogen wer-

¹²⁸ Vgl. Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*, 39.

den.¹²⁹ Sie geben einen Ausblick, der in seiner Undeutlichkeit dem Augenleiden der Protagonistin Miranda nahekommt und damit mit dem Inhalt korreliert.

4.3.5 Eine kurze Zusammenfassung

Die Verwendung der Zeit stellt sich in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* als sehr vielseitig dar. Einerseits besteht diese Vielseitigkeit in Bezug auf die verwendeten Erzähltempora, die neben dem dominanten Haupterzähltempus Präsens auch das Perfekt, das Präteritum, das Plusquamperfekt sowie das Futur I und II beinhalten; diese werden teils in ihrer ‚klassischen‘ Form, teils in modaler Verwendung gebraucht. Andererseits ist die Erzählung auf der narrativen Ebene vielseitig. Zwar ist sie von einer größtenteils vorhandenen Linearität geprägt, jedoch wird diese immer wieder durch Pro- und Analepsen unterbrochen, wobei die Analepsen v.a. konstruktiv für die Figurencharakterisierung sind und die Prolepsen eher punktuelle Einblicke in die – ungewiss erscheinende – Zukunft der Figuren ermöglichen.

In Hinblick auf die erzählte Zeit lässt sich keine eindeutige Dauer feststellen. Die Erzählzeit hingegen ist konkret mit 18 Seiten bemessen.

4.4 Modus – Perspektiven und Reden

Im folgenden Abschnitt des vorliegenden Bandes sollen jene Aspekte besprochen werden, die hinter dem Inhalt, dem Aufbau sowie der zeitlichen Dimension der Erzählung stehen. Es sollen jene Aspekte analysiert werden, die als basal für die Vermittlung der Ereignisse, also für das Erzählen betrachtet werden können. Jene Aspekte, von denen abhängt, was das Lesepublikum erfährt und wie es dargestellt wird: die Erzählerposition, die Perspektive und die Art der Wiedergabe von Ereignissen, Worten und Gedanken.

4.4.1 Die Erzählerposition

Bei der Erzählinstanz in *Ihr glücklichen Augen* handelt es sich um einen extradiegetischen Erzähler, also um einen Erzähler, der seinerseits nicht Teil der erzählten Welt ist. Dies lässt sich daran erkennen, dass die Erzählinstanz zu keinem Zeitpunkt

¹²⁹ Anm. 6: Wenn man davon ausgeht, dass Miranda den Sturz überlebt, und zudem mitberücksichtigt, dass sie durch die Glasscherben wohl auch im Gesicht und am Körper entstellt wird, lässt sich zudem – neben ihrem optischen Problem – noch ein weiteres Problem erahnen, das nichts mit dem – für sie oft nicht zu ertragenden – Aussehen der anderen, sondern ihrem eigenen, jetzt entstellten Aussehen zu tun haben könnte. Wie verkraftet ein Mensch eine körperliche Entstellung, von dem es heißt: „[...] sie zieht Schönheit jeder anderen Qualität vor“ (368)?

mit den handelnden, intradiegetischen Figuren agiert, diese persönlich adressiert, von diesen adressiert wird oder sich selbst innerhalb der Diegesis verortet.

Hinsichtlich der Perspektive und damit der Fokalisierung lässt sich eine Nullfokalisierung feststellen. Es handelt sich folglich – wie Martínez/Scheffel zeigen – um einen auktorialen Erzähler, der in dieser Position einen allwissenden Erzähler darstellt, da sein Wissen über das Gesagte und Wahrgenommene aller Figuren hinausreicht.¹³⁰

Dieses Faktum lässt sich besonders gut anhand von Mirandas Fahrt mit den öffentlichen Verkehrsmitteln Wiens erläutern, in denen sie durch ihr Wandeln und Wanken durch die Welt die Ungunst ihrer Mitmenschen auf sich zieht:

Wenn Miranda in eine Wiener Straßenbahn steigt, in einem AK oder BK zwischen den Menschen schwankt, ohne zu merken, daß der nackte Haß den Kondukteur und die alte Frau mit dem falschen Billett regiert, daß die Nachdrängenden von der Tollwut befallen sind und die Nochnichtausgestiegenen die Mordlust im Blick haben [...] dann denkt sie, daß die Menschen alle eigentlich ‚ungeheuer nett‘ sind, und diese anderen Menschen im AK, die sich entfernen, der Universität entgegen, wissen zwar nicht, warum die Stimmung besser ist, die Luft wieder atembar ist, nur dem Kondukteur fällt auf, daß jemand das Wechselgeld nicht genommen hat, wahrscheinlich die Frau, die an der Börse oder am Schottenring ausgestiegen ist. Fesche Person. Gute Beine. Er streicht das Geld ein. (359f.)

Diese Stelle zeigt sehr anschaulich, wie sehr die Wahrnehmung der Figur Miranda von jener des Erzählers differiert: Miranda bemerkt nicht, wie die anderen Leute in ihrer Gegenwart fühlen; dieses Faktum wird auch durch die Worte „ohne zu merken“ benannt. Sie nimmt also mehrere Umstände nicht wahr, um die der Erzähler jedoch weiß. Ihre Wahrnehmung ist folglich geringer als jene des Erzählers. Dieser Umstand wird besonders ersichtlich, als der Erzähler Geschehnisse wiedergibt, die nach Mirandas Verlassen des öffentlichen Verkehrsmittels geschehen; Dinge also, die Miranda gar nicht wahrnehmen kann, wie etwa die Tätigkeiten oder Gedanken des Kondukteurs nach ihrem Ausstieg.

Der Fokus, den die Erzählinstanz schafft, ist zwar ein neutraler, verweilt jedoch zum Großteil auf Miranda, ihrer Wahrnehmung sowie ihrer Gedankenwelt. Dabei bleibt auch das Erzählen per se neutral, indem sich die Erzählinstanz jeglicher Wertungen in Bezug auf die Figuren oder deren Taten enthält. (Ironie oder amüsante Situationen sind deshalb allerdings nicht ausgeschlossen, wie in Abschnitt 4.6 genauer erläutert werden soll.)

Dennoch erlaubt Bachmann durch ihre allwissende Erzählinstanz – neben dem Fokus auf Miranda – auch ein Eintauchen in die Handlungs- und Gedankenwelt des

¹³⁰ Vgl. Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*, 68.

Josef: So werden dessen Handlungen und Aussagen beschrieben und gezeigt, wie er sich beispielsweise – Miranda bereits betrügend – mit Anastasia über Miranda unterhält (vgl. 366f.) oder wie dessen Gedanken und Ansichten in Bezug auf Miranda, nachdem sie einander ein letztes Mal geliebt haben (vgl. 370), aussehen.

Wer tut uns das alles an? Was tun wir einander an? Warum muß ich das tun? Und er möchte ja Miranda küssen, aber er kann nicht, und so denkt er nur, es wird noch immer hingerichtet, es ist eine Hinrichtung, weil alles, was ich tu, eine Untat ist, die Taten sind eben die Untaten (ebda.),

werden so Josefs Gedankenwelt sowie seine Bedenken und Zweifel unmittelbar und nachfühlbar dargestellt. Doch der Fokus wird auch immer wieder auf Anastasia und ihre Gedankenwelt gelegt. So etwa, wenn sie schmerzlich erkennen muss, dass Josef immer noch Miranda verfallen ist, worauf sie im selben Zuge gedanklich Aggressionen gegen Miranda auslöst (vgl. 367).

4.4.2 Die Wiedergabe von Gedanken und Worten

In Hinblick auf die Wiedergabe von Gedanken und Worten zeichnet sich Bachmanns Erzählung durch eine große Vielfalt an Wiedergabemöglichkeiten aus. So finden sich neben direkten Reden autonome direkte Reden, indirekte Reden, erlebte Reden, Gedankenberichte und innere Monologe. Wie schon zuvor anhand der Tempora gezeigt, sind auch diese Formen der Rede- und Gedankenwiedergabe nicht zwangsläufig in ihrer Musterform anzutreffen, sondern finden sich z.T. auch untereinander und miteinander kombiniert.

4.4.2.1 Wiedergabe von Worten

Die direkten Redewiedergaben in *Ihr glücklichen Augen* lassen sich formal in zwei Gruppen unterteilen: die autonome direkte Figurenrede und die direkte Figurenrede. Unter der autonomen direkten Figurenrede wird eine Form der direkten Redewiedergabe verstanden, bei der keine Erzählinstanz spürbar ist. Dies wird durch verschiedene Mittel erreicht, die etwa im Verzicht auf „distanzierende Anführungszeichen“¹³¹, *verba dicendi* oder Kommentare durch die Erzählinstanz bestehen.¹³²

In Bachmanns Erzählung finden sich z.T. alle drei genannten Mittel erfüllt: „Da, schau, der Bisamberg!“ (359). Diesen Ausruf tätigt Miranda im Rahmen eines gemeinsamen Ausflugs mit Josef, als sie den Leopoldsberg mit dem Bisamberg wechselt. „Der Fritz, der Ärmste, der säuft doch seither“ (366), heißt es an einer anderen Stelle und dieses Mal ist es Anastasia, von der die Aussage stammt.

¹³¹ Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*, 54.

¹³² Vgl. ebda.

Beide Beispiele haben in ihrer Form als autonome direkte Rede mehrere Aspekte gemeinsam: Sie werden beide ohne Anführungszeichen wiedergegeben, werden beide graphisch durch Absätze von den Textabschnitten vor und nach ihnen getrennt und werden beide ohne *verba dicendi* oder einen Kommentar der Erzählinstanz angeführt. Wer im jeweiligen Fall spricht, kann allein durch die Betrachtung der vorherigen oder nachfolgenden Textabschnitte bestimmt werden. Im ersten Fall, in dem Miranda den Leopoldsberg für den Bisamberg hält, wird erst durch den nachfolgenden Erzählerkommentar „Es ist nur der Leopoldsberg, aber das macht nichts“ (359) naheliegend, dass sie diese Aussage getätigt hat. Zugleich bleibt aber aufgrund des konsequenten Verzichts auf Anführungszeichen bei der zitierten Redewiedergabe eine gewisse Unsicherheit, ob eben dieser Kommentar vielleicht gar kein Kommentar, sondern vielmehr eine Antwort auf Mirandas Aussage darstellt. Es ist folglich ungewiss, ob es sich um einen Kommentar der Erzählinstanz oder um eine direkte Figurenrede handelt. Wäre die Rede als Figurenrede bestätigt, müsste zudem noch eruiert werden, von wem diese stammt. Dass sie nämlich von Josef stammen könnte, würde erst durch den – deutlich eindeutigeren – folgenden Erzählerkommentar „Josef ist geduldig“ (ebda.) wahrscheinlich werden.

Ein weiterer Aspekt, der die getätigte autonome direkte Figurenrede als Mirandas Aussage annehmbar erscheinen lässt, besteht in dem Textabschnitt, der vorher folgt und der seinerseits einen semantischen Rahmen schafft:

Sie vergrößert, verkleinert, sie dirigiert Baumschatten, Wolken und bewundert zwei schimmelgrüne Klumpen, weil sie weiß, das muß die Karlskirche sein, und im Wienerwald sieht sie nicht die Bäume, aber den Wald, atmet tief, versucht, sich zu orientieren. (ebda.)

Dieser Abschnitt verortet Mirandas Punkt in der Diegesis durch eine Spezifikation ihrer Handlungen. Heißt es also, dass sie vergrößert, verkleinert und Baumschatten sowie Wolken dirigiert, so weiß das Lesepublikum, dass nun erneut Mirandas Wahrnehmung der Umwelt und – im jetzigen Abschnitt – der neu hinzugekommene Aspekt der Manipulation derselben durch Miranda behandelt werden. Die zweite Verortung erfolgt geografisch, indem von Sehenswürdigkeiten und schlussendlich von der Natur per se berichtet wird, in der Miranda „versucht, sich zu orientieren“. Diese Orientierungsversuche in Kombination mit der zuvor erläuterten, durch Miranda ausgeführten Veränderung ihrer Umwelt ordnen die darauffolgende Aussage „Da, schau, der Bisamberg!“ ihr bzw. eher ihr zu, sodass trotz des Fehlens von Anführungszeichen, Erzählerkommentaren und *verba dicendi* dennoch eine Orientierung in der Erzählung sowie ein damit einhergehendes Verständnis derselben möglich sind.

Hinsichtlich des zweiten Falls, im Rahmen dessen Anastasia mit Josef über Miranda und Fritz' Trinkverhalten spricht, fällt die Zuordnung der autonomen direk-

ten Rede zu einer Figur erheblich leichter und offensichtlicher aus. Dieser Umstand ist dem Faktum geschuldet, dass der folgende Absatz sogleich mit einem Erzählerkommentar beginnt: „So sicher ist sich da Josef nicht wie Anastasia [...]“ (366). Dieser Erzählerkommentar sorgt für eine beinahe sofortige Auflösung des Zuordnungsproblems und erlaubt sogleich, die autonome direkte Rede Anastasia zuzuordnen.

Neben autonomen direkten Reden lassen sich in Bachmanns Erzählung auch direkte Reden finden, die ihrerseits von einem Erzählerkommentar oder *verba dicendi* begleitet werden. Zwar fehlen auch bei diesen die Anführungszeichen, jedoch erleichtern die Aussagen und Erläuterungen der Erzählinstanz die Zuordnung zu den einzelnen Figuren.

Ein Beispiel hierfür wäre etwa das Gespräch, das Miranda und Anastasia in Bezug auf Mirandas Augenprobleme führen:

Stasi sagt beinahe gehässig:

Dann setz doch eine Brille auf!

Nein, nie, niemals, erwidert Miranda, das bringe ich nicht über mich! [...]

Stasi kontert: [...]. (356)

Dieser Abschnitt zeigt nicht nur, wie die Verwendung von *verba dicendi* die Zuordnung von Figuren und Reden zueinander und damit die Rezeption des Dialogs erleichtert, sondern auch, wie unterschiedlich diese positioniert werden können: Werden so die Worte „Stasi sagt beinahe gehässig“ und die darauffolgende Figurenrede durch Absätze voneinander getrennt, ist das *verbum dicendi* „erwidert Miranda“ in der direkten Figurenrede Mirandas inkludiert und nur durch Kommata von dieser abgesetzt. (Der damit einhergehende fließende Übergang von Figuren- und Erzählerrede wurde zuvor in Abschnitt 4.2.2 ausführlich behandelt.)

Das graphische Absetzen der *verba dicendi* von der eigentlichen Rede, wie es bei Anastasias Rede geschieht, ist allerdings nicht durchgehend konsequent realisiert. So findet sich später noch im Rahmen desselben Dialogs zwischen den Figuren eine Erzählerrede, die zwar – wie Anastasias Aussagen – durch einen Doppelpunkt eingeleitet, allerdings nicht durch einen Absatz abgesetzt, sondern an eine wörtliche Wiedergabe von Mirandas Gedanken angeschlossen wird: „Anständig, denkt Miranda, wieso anständig? Und etwas kleinlaut forscht sie: Aber daß man es aus Eitelkeit nicht tut, das würdest du verstehen?“ (ebda.)

Die Erzählerrede, die Mirandas Frage nach der Eitelkeit einleitet, wird folglich nicht von der wörtlichen Wiedergabe ihrer Gedanken graphisch getrennt. So verhält es sich auch mit der wörtlichen Wiedergabe von Mirandas Frage an Anastasia per se, die sogleich auf die Erzählerrede folgt, ohne durch einen Absatz abgesetzt zu werden, wie es zuvor bei Anastasias gehässigem „Dann setz doch eine Brille auf!“ der Fall war.

Neben den zitierten Reden in Form von direkten und autonomen direkten Reden bedient sich Bachmann auch Formen der transponierten Rede, zu denen die indirekte und die erlebte Rede gezählt werden¹³³. Ein Beispiel für eine indirekte Rede findet sich gleich im Anschluss an den Dialog zwischen Miranda und Anastasia, als Miranda mit Josef über letztere spricht: „Doch, er findet auch, Stasi sei angenehmer geworden, beinahe frequentabel, vielleicht liege das an Bertis ärztlichen Kunststücken [...]“ (357).

Diese transponierte Rede weist modal ein häufig anzutreffendes Charakteristikum der indirekten Rede auf, das in der Verwendung des Konjunktivs I zur Redewiedergabe („sei“, „liege“) besteht. Das integrierte *verbum dicendi* findet sich in der Passage „er findet auch“, wobei die Position dieser Passage sowie die wiedergegebene Rede an sich stilistisch ins Auge stechen. Martínez/Scheffel erklären, dass durch die Wiedergabe der Rede durch eine andere Instanz der individuelle Stil der Figurenrede verloren gehe und es bei der Darstellung des Gesagten auch an Wörtlichkeit fehle.¹³⁴ Dieses Fehlen an Wörtlichkeit wird von Bachmann allerdings stilistisch umgangen, indem sie den Satzteil mit dem *verbum dicendi* „er findet auch“ innerhalb der im Konjunktiv wiedergegebenen Figurenrede Josefs positioniert: „Doch, er findet auch, Stasi sei [...]“. Die Figurenrede Josefs wurde damit zwar in den Konjunktiv versetzt, behält aber dennoch in ihrem weiteren Verlauf die Wörtlichkeit bei, sodass auch der individuelle Stil von Josefs Aussage erhalten bleibt:

[...] vielleicht liege das an Bertis ärztlichen Kunststücken oder sogar an Miranda und ihnen allen, denn Stasi war einfach zermürbt gewesen, schon ganz widerwärtig geworden von all dem Unglück, aber jetzt bekomme sie das Kind doch zugesprochen. (ebda.)

Das angeführte Beispiel könnte genauso gut als zitierte Rede in Form einer direkten Rede fungieren, würde man die im Konjunktiv stehenden Verben in den Indikativ setzen. Dieser selbst wird zudem innerhalb derselben indirekten Rede durch ein Plusquamperfekt im Indikativ ersetzt, sodass der Wortlaut „denn Stasi war einfach zermürbt gewesen [...]“ statt „denn Stasi sei einfach zermürbt gewesen [...]“ lautet, wodurch die indirekte Rede einen direkten und damit individuellen Charakter inkl. Wörtlichkeit erhält.

Dieses Beispiel könnte also beinahe als eine Art Zwischenform von direkter und indirekter Rede gelten; als eine solche Zwischenform wird sonst die erlebte Rede verstanden¹³⁵. Von dieser Zwischenform – der erlebten Rede – lassen sich ebenso Realisierungen in *Ihr glücklichen Augen* finden:

¹³³ Vgl. Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*, 66.

¹³⁴ Vgl. ebda, 55.

¹³⁵ Vgl. ebda, 55f.

Es gibt neuerdings in dieser Stadt nur noch Geräusche, Radios, Fernseher, junge kläffende Hunde und diese kleinen Lieferwagen, ja, daran stößt Miranda sich, sie kann sich doch nicht wünschen, auch noch schlecht zu hören! (368),

heißt es so, als Miranda – kurz vor der Trennung von Josef stehend – die sie umgebende Welt zunehmend zu laut wird. Das Geschehen wird hier aus der Sicht Mirandas geschildert, indem ihre Wahrnehmung und Meinung dargestellt werden. Die erlebte Rede verzichtet zudem auf *verba dicendi*; allein ein Erzählerbericht in Form von „daran stößt Miranda sich“ wird der transponierten Redewiedergabe beigefügt. Der orale Charakter der Rede wird hier durch mehrere Mittel konstituiert: Einerseits durch die Verwendung des Partikels *ja*, den man häufig in der mündlichen Rede im Alltag wie auch in gedruckter Form findet. Andererseits durch das Ausrufezeichen am Ende des Satzes, das dem Gesagten eine zusätzliche artikulatorische Komponente verleiht. Ein weiterer Aspekt, der weniger präsent ist als der Partikel und das Ausrufezeichen, allerdings ebenso den oralen Charakter begünstigt, ist das demonstrative Artikelwort *diese* bei „diese kleinen Lieferwagen“. Die Verwendung dieses Wortes lässt den Anschein erwecken, dass Miranda eine ganz bestimmte Art von Lieferwagen meint und diese auch mit einer gewissen Wut anspricht; würde der Satz stattdessen „und kleine Lieferwagen“ lauten, wäre der orale Aspekt dieses Satzteils vollkommen ausgeblendet.

Wie schon mehrfach im Rahmen der Analyse von *Ihr glücklichen Augen* gezeigt, verwendet Bachmann manche narrativen Bestandteile wie etwa Tempora nicht immer in ihrer Reinform, sondern kreiert Mischformen durch Überschneidungen und Kombinationen mit anderen Bestandteilen. Dies lässt sich auch für die erlebte Rede feststellen, die bei Bachmann in einem anderen Beispiel mit einer zitierten Rede Mirandas kombiniert wird:

Warum fällt mir die Brille ins Waschbecken, warum ist Josef und warum ist die Welt, o Gott, das ist doch nicht möglich. Gibt es denn kein anderes Lokal in Wien? Muß Josef zum Römischen Kaiser gehen mit ihr? Muß Miranda weinen, muß sie in einer finsternen Höhle leben, an den Bücherregalen entlanggehen, das Gesicht an die Buchrücken pressen und dann auch noch ein Buch finden ‚De l’Amour‘. (365)

Der erste Satz dieser zitierten Rede kann deswegen als autonome direkte Rede verstanden werden, weil durch das Vorkommen des Personalpronomens *mir* der Eindruck erweckt wird, dass Miranda diese Gedanken in einem Akt der Verzweiflung laut äußert. Die folgenden beiden Sätze – bis „Muß Miranda weinen [...]“ – können ebenso noch zur autonomen direkten Rede gezählt werden, jedoch fällt ihre Klassifikation als solche bereits erheblich schwerer, da keine auf Miranda bezogenen Personalpronomen mehr vorkommen und die für die Erzählung typische Abwesenheit

von Anführungszeichen nicht klar zeigt, ob es sich hierbei um eine autonome direkte Rede handelt oder ob diese Sätze bereits zur erlebten Rede gezählt werden können, die mit „Muß Miranda weinen [...]“ folgt.

Zugleich könnte es sich bei diesen ersten Sätzen (ab „Warum fällt mir die Brille ins Waschbecken [...]“) allerdings auch um eine zitierte Wiedergabe von Mirandas Gedanken im Sinne eines Gedankenzitats handeln. Ein Gedankenzitat kann durch eine *inquit*-Formel eingeleitet werden, muss aber nicht (wie es auch hier der Fall wäre).¹³⁶ Diese autonome direkte Rede und/oder dieses Gedankenzitat geht anschließend in eine erlebte Rede – „Muß Miranda weinen [...]“ – über und zeigt dadurch eine Kombination von zitierter und transponierter Rede im Bereich der Wiedergabe von Worten, aber auch in jenem der Wiedergabe von Gedanken.

4.4.2.2 Wiedergabe von Gedanken

Die Wiedergabe von Gedanken erfolgt in *Ihr glücklichen Augen* u.a. durch die anhand des vorherigen Beispiels erläuterten Gedankenzitate. Diese finden sich in der Erzählung mehrfach und werden auch größtenteils durch *inquit*-Formeln eingeleitet, wie es beispielsweise geschieht, als Anastasia, erzürnt durch die immer noch vorhandene Begeisterung Josefs für Miranda, nachzudenken beginnt:

Dumme Gans, denkt Stasi, er ist ihr ja noch immer attachiert, nein, die dumme Gans bin ich, weil ich mir Hoffnungen auf den Josef mache, und jetzt weiß er nicht, was er will, was will er bloß? (367)

Neben dieser Form der zitierten Rede, bedient sich Bachmann auch Formen der transponierten Rede, um die Gedanken und damit die Innenwelt ihrer Figuren darzustellen; so etwa in Form der erlebten Rede, die dem Lesepublikum bereits im Rahmen der Darstellung von Worten begegnet. Im Falle der Gedanken findet sich ein Beispiel in jenem Moment, als Miranda durch die Verweigerung ihrer Brille einen Zusammenstoß mit einer Glastüre erlebt:

Miranda hat im Arabia-Espresso gewartet, jetzt wird es Zeit, sie zahlt, geht, prallt mit dem Kopf gegen die Glastür des Espressos, reibt sich die Stirn, das wird wieder eine Beule geben, wo die alte kaum vergangen ist, Eisstücke müßte sie sofort haben, aber woher nimmt sie jetzt Eisstück-ke? (357)

In diesem Beispiel sind v.a. der Abschnitt ab „das wird wieder eine Beule geben“ und Mirandas anschließende Überlegungen über die sofortige Notwendigkeit von Eisstücken als erlebte Rede in Bezug auf ihre Gedanken zu klassifizieren. Dennoch stellt dieses Beispiel erneut eine Mischform dar, da sich hier – wenn auch nur in Form eines kurzen, parataktischen Hauptsatzes – ebenso ein Gedankenzitat finden

¹³⁶ Vgl. Martínez/Scheffel, *Erzähltheorie*, 64f.

lässt: „jetzt wird es Zeit“. Dieses Zitat wird von einem Erzählerbericht umrahmt, gewährt also neben der eher neutralen Beschreibung der Ereignisabfolge (warten – zahlen – gehen – prallen – reiben) einen kurzen Blick aus der Perspektive der Figur, die plötzlich, während ihres Wartens, einen Zeitdruck verspürt, der sie zum Gehen veranlasst.

4.4.3 Eine kurze Zusammenfassung

Ingeborg Bachmann bedient sich eines extradiegetischen, auktorialen Erzählers inkl. Nullfokalisierung, um die Geschichte der visuell beeinträchtigten Miranda und ihrer zerbrechenden Liebesbeziehung mit Josef zu erzählen. Dabei werden die Ereignisse vorrangig mit dem Fokus auf Miranda oder aus Mirandas Perspektive geschildert, wobei auch deren Gedankenwelt erforscht wird. Der Fokus der Erzählung wird aber auch den Figuren Josef und Anastasia zuteil, deren Gedankenwelt ebenso dargestellt wird. Folglich werden die drei Hauptfiguren, zwischen denen der zentrale Konflikt der Geschichte besteht – sozusagen das fatale Dreieck –, näher beleuchtet, sodass nicht allein ihre Handlungsabläufe, sondern auch deren Hintergründe gezeigt werden können. Die Erzählinstanz bleibt in ihren Ausführungen stets neutral, entzieht sich also einer Bewertung der Figuren oder ihrer Taten, wobei sprachlich dennoch hier und da amüsante oder ironische Momente festzustellen sind.

Die Darstellung von Worten und Gedanken der Figuren erfolgt mithilfe verschiedenster, teils miteinander kombinierter Mittel, die sowohl der Kategorie zitierte Rede als auch jener der transponierten Rede zugeordnet werden können. So finden sich in Bachmanns Erzählung autonome direkte Reden, direkte Reden, indirekte Reden, erlebte Reden und Gedankenzitate, die Gesagtes und Gedachtes ausdrücken und damit den – v.a. durch das häufige Präsens evozierten – unmittelbaren Charakter der Erzählung unterstützen.

4.5 Die geographische und zeitliche Verortung

Geschichten zeigen meistens eine gewisse Tendenz dazu, sich örtlich und zeitlich einordnen zu lassen. Manchmal fällt diese Einordnung sehr klar aus. Manchmal stellt sie uns aber auch vor Probleme und/oder bleibt in ihrer Konkretheit sehr vage. Letzterer Fall betrifft auch *Ihr glücklichen Augen* und sei im Folgenden genauer erläutert.

4.5.1 Die geographische Verortung

Den zentralen Ort der Handlung in *Ihr glücklichen Augen* stellen Wien und seine Umgebung dar. Der Grund für die Klassifikation Wiens als zentraler Handlungsort

der Erzählung beruht auf dem Umstand, dass sich der Großteil der Ereignisse in der Geschichte dort abspielt, die Figuren dort ihren Wohnsitz besitzen und zudem eben da ihr jeweiliges Schicksal erleben. Erst mit der letzten Phase der Erzählung wechselt der Schauplatz von Wien nach Salzburg, in dem das Wiedertreffen der ProtagonistInnen sowie Mirandas fataler Sturz stattfinden. Der Unterschied in der Präsenz der beiden Städte lässt sich zudem in Buchseiten festhalten: Während die Handlung in Salzburg so nur etwa 1,5 Seiten (370–372) einnimmt, entfaltet sich auf den restlichen Seiten (354–370) die Handlung in Wien und Umgebung.

Wien wird hierbei auf verschiedene Weisen als Handlungsort genannt. Einerseits durch die Nennung beim Namen (vgl. 356), was zugleich die erste Nennung eines Handlungsortes in der Erzählung überhaupt darstellt, andererseits durch die Erwähnung größerer Verkehrsadern wie dem Graben, dem Parkring oder der Wollzeile (vgl. 357), durch Straßen- und Gassenamen wie Rotenturmstraße (vgl. 358) oder Blutgasse (vgl. 360), oder durch die Nennung von Bezirken wie dem IV. Bezirk (vgl. 364) oder – ersichtlich für Kenner des Wiener Bezirkssystems – dem I. Bezirk durch die Anschrift I. Blutgasse (vgl. 370). Neben diesen expliziten Nennungen aus administrativ-geographischer Perspektive wird das Wiener Umfeld auch durch andere, als wienerisch verstandene Entitäten angedeutet: So etwa durch die Erwähnung von Sehenswürdigkeiten wie der Karlskirche, dem Wienerwald oder dem Bismarck- bzw. Leopoldsberg (vgl. 359). Zudem wird die Präsenz des Handlungsschauplatzes durch das Anführen von Wiener Institutionen wie dem Musikverein (vgl. 361), typischen Wiener Verkehrsmitteln wie der Wiener Straßenbahn inkl. der Liniennummern AK und BK (vgl. 359), und Lokalen wie dem *Römischen Kaiser* oder der *Eden-Bar* (vgl. 363) verdeutlicht.

In Hinblick auf Wien als Handlungsschauplatz muss jedoch auch festgehalten werden, dass Wien nicht allein als Kulisse dient, in der die Geschichte verortet wird, sondern auch als Bühne für die Figuren, die in dieser Stadt und ihrer Umgebung Dinge erleben, wodurch so manche Kulisse sogar als Handlungskonstituens ausgemacht werden kann. So spielt der *Römische Kaiser* beispielsweise in mehrerlei Hinsicht eine wichtige Rolle für die Figuren wie auch für die Handlung: Einerseits verbindet er Josef und Miranda miteinander, da der *Römische Kaiser* „der schönste und beste Platz in Wien [ist], weil Josef dort zum erstenmal mit ihr [Miranda] essen war“ (363). Andererseits wird diese Lokalität unweigerlich auch zu einem Verbindungspunkt von Josef und Anastasia, da Josef Anastasia ebenso dorthin ausführt. Damit ergibt sich jedoch durch den *Römischen Kaiser* eine Verbindung aller drei Figuren, die zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass Miranda und Anastasia konträre Meinungen zum *Römischen Kaiser* besitzen: Während ihn Miranda als den schönsten Platz Wiens empfindet, findet ihn Anastasia „Gräßlich“ (ebda.), denn „Schlecht sei es gewesen, das Essen, und kalt sei ihr gewesen“ (ebda.). Der *Römische Kaiser* als Örtlichkeit wird also von beiden Figuren völlig unterschiedlich wahrgenommen,

wodurch er zu einem Objekt wird, das die Verschiedenheit der beiden Frauen ans Tageslicht bringt und damit in weiterer Folge wesentlich zur Figurencharakterisierung beiträgt; von einer bloßen Kulisse, einem bloßen Ort kann also nicht die Rede sein.

Für die Figurencharakterisierung außerdem entscheidend sind die Wiener Straßenbahnen und ihre Fahrgäste. Sie dienen nämlich der Charakterisierung Mirandas und ihrer verkärten Wahrnehmung der Umwelt. Diese verkarte Wahrnehmung wird zudem anhand der Verwechslung von Bisam- und Leopoldsberg dargestellt: Auch hier werden – wie beim *Römischen Kaiser* und den Straßenbahnen – aus Orten Objekte und aus Kulissen Bühnen, auf denen und zugleich anhand derer figurale Eigenheiten dargestellt werden.

4.5.2 Die zeitliche Verortung

Im Gegensatz zur geographischen Verortung gestaltet sich die zeitliche Verortung der Geschichte bedeutend schwieriger. Dieser Umstand ist dem Faktum geschuldet, dass keine expliziten Angaben zu einem Jahr, einem Jahrzehnt oder einem Jahrhundert gemacht werden, die die Geschichte in eine konkrete zeitliche Epoche einordnen würden. Dennoch erlauben manche im Rahmen der Erzählung genannten Aspekte zumindest eine grobe zeitliche Klassifizierung. Diese Aspekte finden sich in Form von technischen Errungenschaften wie auch in Form von historischen Persönlichkeiten.

Zu den im Rahmen der Erzählung genannten technischen Errungenschaften sind beispielsweise die Wiener Straßenbahn (vgl. 369) oder Autos (vgl. 356) als ‚technische Zeitangaben‘ zu nennen. Diese beiden Aspekte ermöglichen zwar immer noch keine konkrete zeitliche Verortung, konstituieren allerdings einen frühestmöglichen Zeitpunkt, zu dem sich die Geschichte zutragen könnte. Sowohl in Bezug auf die Straßenbahn wie auch auf die Autos wäre dies die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, da man zu dieser Zeit sowohl Straßenbahnen¹³⁷ und mit der Jahrhundertwende auch Automobile¹³⁸ auf den Straßen Wiens antreffen konnte.

Konkreter kann die zeitliche Verortung durch die Technik erst gegen Ende der Erzählung erfolgen, als die städtische Geräuschkulisse beschrieben wird, auf die Mirandas Ohren überempfindlich reagieren: „Es gibt neuerdings in dieser Stadt nur noch Geräusche, Radios, Fernseher [...]“ (368). Die ersten Fernsehsendungen in Österreich wurden am 1. August 1955 ausgestrahlt,¹³⁹ wodurch als frühestmöglicher Zeitpunkt, zu dem sich die Geschichte zutragen könnte, das Jahr 1955 angenommen

¹³⁷ Vgl. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 5 (Wien: Kremayr & Scheriau/Orac, 2004), 361f. Im Folgenden zitiert als: Czeike, *Wien Lexikon* Bd. 5.

¹³⁸ Vgl. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 1 (Wien: Kremayr & Scheriau/Orac, 2004), 213.

¹³⁹ Vgl. Czeike, *Wien Lexikon* Bd. 5, 14.

werden kann; ein deutlicher zeitlicher Unterschied, bedenkt man die zuvor durch die Straßenbahnen und Automobile mögliche zeitliche Einordnung. Dadurch, dass das Fernsehen erst recht spät im Laufe der Erzählung erwähnt wird, wird das Lesepublikum über den Großteil der Lesezeit hinweg (354–368) in Unklarheit darüber gelassen, wann genau und in welchem Jahrhundert – 19. oder 20. – die Geschichte spielt. Zwar wäre es, betrachtet man das Publikationsdatum der Erzählung, nahelegend, das 20. Jahrhundert oder sogar die 1960er- bzw. 1970er-Jahre als diegetischen Zeitpunkt anzunehmen, da die beschriebenen technischen Errungenschaften durchaus in diesem Zeitraum anzutreffen waren. Jedoch bleibt auch hier eine gewisse Unsicherheit; denn: Straßenbahnen, Autos und Fernseher findet man auch später bzw. heute noch.

Neben den technischen Errungenschaften kann auch die Nennung historischer Persönlichkeiten bei der zeitlichen Verortung einer Geschichte behilflich sein. In der vorliegenden Erzählung wäre dies die Erwähnung des österreichischen Komponisten Gustav Mahler (1860–1911). So wird etwa erwähnt, dass Miranda und Josef, denen von ihrer zerbrochenen Beziehung nur mehr ein Sonntagskonzert bleibt, planen, die Sechste Symphonie Gustav Mahlers anzuhören, bzw. die Vierte zu einem früheren Zeitpunkt bereits angehört haben. Diese Namensnennung einer Figur der extradiegetischen Wirklichkeit erlaubt eine grobe Verortung der Geschichte, die allerdings immer noch unkonkret ausfällt, denn: Eine Symphonie von Gustav Mahler anzuhören, bedeutet zwar, dass die Geschichte nach der Geburt des Komponisten angesiedelt sein muss, gibt allerdings keine Auskünfte darüber, ob sich die beschriebenen Ereignisse zu dessen Lebzeiten oder bereits Jahre, Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte nach dessen Tod zutragen. Bei der Eingrenzung behilflich ist jedoch die genaue Nennung der Symphonien: Nr. 4 und Nr. 6. Dies ermöglicht zumindest die Feststellung, dass sich die Geschichte nicht vor der Uraufführung der Vierten Symphonie Mahlers ereignen kann, die ihrerseits 1901¹⁴⁰ stattfand. Die Sechste Symphonie wurde 1906¹⁴¹ uraufgeführt, sodass, da Miranda und Josef diese Symphonie bereits erwähnen, die Geschichte ab diesem Datum angesiedelt werden könnte. Diese Annahme wird allerdings durch den Umstand konterkariert, dass eine Seite vorher das zuvor beschriebene Fernsehen erwähnt wird, wodurch die Nennung Mahlers zwar – im Rahmen einer rein auf historischen Personen basierenden Analyse – 1906 als Mindestzeitpunkt nahegelegt hätte, letzterer aber aufgrund der technischen Erwähnungen als hinfällig ausgewiesen werden muss.

¹⁴⁰ Vgl. Herman Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit* (Laaber: Laaber, 1991. (= Große Komponisten und ihre Zeit.)), 357.

¹⁴¹ Vgl. ebda, 358.

Doch worin liegt der Grund für Bachmanns Verzicht auf eine genaue zeitliche Verortung der Geschichte, wo doch die geographische so konkret ausgefallen ist? Warum nicht nur Städte, sondern sogar einzelne Restaurants und Bars erwähnen, um den Figuren eine Bühne zu geben, und zugleich auf die Nennung eines Jahrzehnts oder einer Jahreszahl verzichten?

Der Grund für dieses Fehlen von expliziten und konkreten zeitlichen Informationen könnte in der Intention liegen, eine gewisse Form von Zeitlosigkeit zu konstituieren. Zeitlosigkeit in Bezug auf die Geschichte der agierenden Figuren, auf das Zerbröckeln und Zerbrechen der Beziehung von Josef und Miranda durch äußere und innere Einflüsse. Bachmann könnte ausdrücken wollen, dass solche Dinge, wie sie Miranda und Josef erleben, zu jeder Zeit und in jeder Epoche passieren konnten und könnten und dabei ein Umstand immer derselbe bleibt: Jemand wird verletzt. Ob nun innerlich durch entzogene Liebe und Betrug, oder äußerlich durch Glascherben.

4.5.3 Eine kurze Zusammenfassung

Örtliche und zeitliche Verortung – zwei Aspekte, die in Bachmanns Erzählung vorhanden, allerdings auf verschiedene Weise ausgeprägt sind. Während so die geographische Verortung anhand von geographischen und städteplanerischen Aspekten wie auch der Nennung von Sehenswürdigkeiten, Institutionen und gastronomischen Betrieben sehr konkret erfolgen kann, stellt sich die zeitliche Verortung der Geschichte als deutlich weniger konkret dar. Anhand von in der Erzählung erwähnten technischen Errungenschaften und historischen Personen lässt sich zwar das Jahr 1955 als frühestmöglicher diegetischer Zeitpunkt feststellen, allerdings bleibt ungewiss, wie viel später sich die Ereignisse um Miranda und Josef evtl. zutragen könnten. Damit spielt die Geschichte in einem zeitlich nicht näher bestimmten Wien und Salzburg und wird dadurch zu einer Geschichte mit dem Anschein von Zeitlosigkeit.

4.6 Sprache und Stil

Der folgende Abschnitt dieses Bandes sei dem Ziel gewidmet, die sprachlichen Mittel zu analysieren, die Ingeborg Bachmann verwendet, um die Geschichte von Miranda und Josef zu erzählen. Dabei seien einerseits der Stil betrachtet, mit dessen Hilfe erzählt und beschrieben wird, andererseits die Sprache und damit die Wortwahl der Erzählinstanz, aber auch jene der Figuren. Zugleich soll gezeigt werden, welche Effekte Sprache und Stil auf die Rezeption des Lesepublikums haben, um folglich zu veranschaulichen, warum etwas potenziell als amüsant, berührend oder anderswertig wahrgenommen werden kann.

4.6.1 Der sprachliche Stil

Ingeborg Bachmann bedient sich in *Ihr glücklichen Augen* eines Schreibstils, der v.a. durch Hypotaxen, Appositionen sowie rhetorische Stilmittel wie Aufzählungen geprägt ist. Im Folgenden seien zuerst diese Aspekte anhand der Erzählerrede analysiert, bevor sie in weiterer Folge auch anhand der Figurenreden untersucht werden sollen.

4.6.1.1 Der sprachliche Stil der Erzählerrede

Appositionen finden sich in Bachmanns Erzählung mehrfach und auch – formal gesehen – in verschiedenen Formen. So werden Appositionen etwa parenthetisch durch Bindestriche graphisch gekennzeichnet, wie es im Rahmen der Beschreibung von Mirandas Blick in die Hölle der Fall ist: „Mit Hilfe einer winzigen Korrektur – der durch die Zerstreuungslinsen – mit einem auf die Nase gestülpten goldenen Brillengestell, kann Miranda in die Hölle sehen“ (355).

Die Bindestriche bringen hierbei einen Effekt in der Rezeption des Gelesenen mit sich: Sie trennen den durch die Apposition vermittelten Inhalt gut sichtbar ab und verleihen ihm damit beim Lesen einen besonderen Stellenwert, der das Gesagte der Apposition mindestens ebenso zentral von Bedeutung erscheinen lässt wie den restlichen Satz.

Appositionen werden in Bachmanns Text allerdings nicht allein durch Bindestriche vom restlichen Satz abgetrennt und damit hervorgehoben, sondern auch mithilfe von Kommata. Diese Abtrennung durch Kommata bildet die dominante Appositionen-Variante in *Ihr glücklichen Augen*, da sie deutlich häufiger anzutreffen ist, als jene, die sich der Bindestriche bedient. Ein Beispiel für eine durch Kommata markierte Apposition findet sich im selben Diskurs über das Sehen in die Hölle: „Darum sieht sie sich, immer auf der Hut, vorsichtig um in einem Restaurant, eh sie die Brille aufsetzt [...]“ (ebda.).

Auch hier wird der Inhalt der Apposition – „immer auf der Hut“ – durch die Kommata formal vom restlichen Satz abgetrennt und damit hervorgehoben. Dennoch erscheint diese Apposition weniger prominent als jene mithilfe der Bindestriche, da Kommata laufend im Text vorkommen und damit weniger ins Auge stehen. Zudem besteht die Gefahr, eine durch Kommata abgetrennte Apposition im ersten Moment als Nebensatz zu deuten, da das erste Komma den Einschub nicht explizit als solchen kennzeichnet. Vonseiten der Rezeption kann sich diese Fehldeutung allerdings als produktiv erweisen, da sie den Leser / die Leserin evtl. dazu veranlasst, die betroffene Textstelle nochmals zu lesen, wodurch der Inhalt einer solchen Apposition – wie bei der durch Bindestriche gekennzeichneten – im Vergleich zum restlichen Satz als prominenter und potenziell bewusster rezipiert wird.

Neben den Appositionen bedient sich Ingeborg Bachmann allerdings auch Parenthesen – hier formal durch Klammern markiert –, um einen bestimmten Inhalt vom restlichen Text abzuheben. Dies geschieht im Text nur zweimal. Das erste Mal, als Mirandas traumatischer Gang durch Wien mit aufgesetzter Brille geschildert wird:

(Einmal, um sich zu strafen, ist sie einen ganzen Tag lang mit der Brille durch Wien gegangen, durch mehrere Bezirke, und sie hält es nicht für richtig, diesen Gang zu wiederholen. Es ginge über Kraft, und sie braucht die ganze Kraft, um mit der Welt zurechtzukommen, die sie kennt.) (356)

Die hier dargestellte Parenthese erfüllt zweierlei Funktion: Einerseits dient sie einer Retrospektive im Sinne der Darstellung einer Erinnerung Mirandas. Andererseits wird sie verwendet, um Mirandas jetzige Sicht auf diese Erinnerung sowie ihren jetzigen Zustand – die Notwendigkeit der Kraftbewahrung – darzustellen. Anstatt diese Rückschau sowie die Darstellung von Mirandas Gedanken gleichrangig mit den Erklärungen über ihren Gang durch Wien anzuführen, entscheidet sich Bachmann für eine Abgrenzung dieser Informationen vom restlichen Text, wodurch jenen nochmals mehr Aufmerksamkeit durch das Lesepublikum zuteil werden kann. Die zweite Parenthese findet sich gegen Ende der Erzählung, als Miranda zu Berti sagt: „(Verstehst du, Berti? Sie war eben schöner als ich.)“ (369)

Auch hier wird der Inhalt der Parenthese – im konkreten Fall eine autonome direkte Figurenrede – vom restlichen Text mithilfe von Klammern abgehoben. Dabei bezieht sich der Inhalt der Parenthese – wie auch jener der ersten – dennoch auf den sie umgebenden Diskurs, ist also nicht alleinstehend, sondern in beiden Fällen als eine Art Ergänzung zu verstehen. Besonders die zweite Parenthese ist diesbezüglich frappant, da sie nahelegt, dass Miranda auch mit Berti über die zerbrechende Beziehung und ihre Gefühle für Josef gesprochen hat. Bertis Besuch wird nämlich bereits zwei Seiten vorher (vgl. 367) erwähnt, sodass nun vielleicht auch dieser weiß, dass es ihr „einfach in den Augen weh[tut], was er [Josef] ihr vorspielt“ (368) oder dass bei ihr alles übers Ohr geht (vgl. ebda).¹⁴²

Neben den Appositionen zeichnen sich die Sätze in *Ihr glücklichen Augen* durch vermehrt vorkommende Aufzählungen aus. Diese zeigen sich u.a. in Form von Tätigkeiten, die durch Verben im Partizip Perfekt oder Infinitiv angeführt werden, wie es an Sätzen wie „Josefs heilige Miranda [...] wird von Stasi geröstet, zerteilt, aufgespießt und verbrannt [...]“ (367) oder „Sie hat es erlernt, die Nervosität in Räumen aufzugeben, in denen Menschen einander notieren, abschätzen, aufschreiben,

¹⁴² Anm. 7: Letzterer Satz – „Bei mir geht alles übers Ohr [...]“ (368) – könnte allerdings auch an Berti und nicht an Josef gerichtet sein. Vielleicht war Berti die ganze Zeit über da und der vor dieser Äußerung auf S. 368 erläuterte Inhalt ist als Retrospektive Mirandas im Zuge eines Gesprächs mit Berti zu verstehen.

abschreiben, meiden, beäugen“ (361) ersichtlich wird. Damit gelingt es Bachmann, in einem einzigen Satz sehr viel Information unterzubringen, die durch den aufzählenden Charakter zudem kurz und prägnant wirkt. Es wird also auf längeres Ausführen verzichtet und eher eine Ausführlichkeit der Kürze etabliert, die mithilfe von Verben in ihrer Partizipial- oder Infinitivform konstituiert wird.

Der Charakter der Aufzählung findet sich allerdings nicht nur in Form von Verb-Aufzählungen, sondern auch als Aufzählung von Ereignissen. So etwa, als Miranda von Josef erfährt, dass Anastasia, die sich mitten in einem Scheidungsprozess befindet, das Kind zugesprochen wird:

Sie will gleich Stasi anrufen und sich freuen, dann ist ihr einen Moment lang kalt, sie schaut nach, ob das Fenster offen ist, es ist aber zu, Josef schaut wieder in die Zeitung, Miranda auf das Dach vis-à-vis. (357)

In diesem Fall handelt es sich nicht um eine Aufzählung von Worten, sondern um eine Aufzählung, bei der Haupt- und Nebensätze – einander abwechselnd – der Reihe nach angeführt werden. Dadurch konstituiert Bachmann eine Handlungskette von aufeinanderfolgenden bzw. simultan ablaufenden Handlungen, die die beiden Figuren Miranda und Josef betreffen. Wiederum ermöglicht die Aufzählung eine gewisse Prägnanz in der Formulierung, sodass die Ereignisse wie in einer Filmszene erscheinen und auch als solche ablaufend rezipiert werden können.

Die Aufzählungen in Bachmanns Text korrelieren zudem mit einem weiteren Phänomen, durch das sich die Erzählung auszeichnet: längere Sätze. Zwar finden sich im Text auch kurze Hauptsätze, die funktional meist der Einleitung von direkten Figurenreden dienen (Bsp.: „Stasi kontert“ (356) oder „Josef fragt“ (361)), doch überwiegen Hauptsatz-Hauptsatz- oder Hauptsatz-Nebensatz-Konstruktionen, die sich teilweise über mehrere Zeilen erstrecken können. Dies zeigt sich beispielsweise, als beschrieben wird, welche Dinge Mirandas Sicht durch eine Brille zu einem Blick in die „Hölle“ (355) machen können:

Sie sieht ein verkrüppeltes Kind oder einen Zwerg oder eine Frau mit einem amputierten Arm, doch solche Figuren sind wirklich nur die grellsten, auffallendsten inmitten einer Anhäufung von unglücklichen, hämischen, verdammten, von Demütigungen oder Verbrechen beschriebenen Gesichtern, unträumbaren Visagen. (355f.)

In der vorliegenden Fassung des Textes erstreckt sich dieser Satz über sechs Zeilen und beweist neben seiner Länge eine Vielzahl an syntaktischen Eigenheiten: Der erste Teil des Satzes besteht aus einer Aneinanderreihung von Personen, die Miranda sieht. Anschließend wird durch die Konjunktion *doch* ein Teilsatz angefügt, der rückwendend eben diese Personen als Extreme der Menschenmasse, der „Anhäufung“ beschreibt. Diese Menschen werden ihrerseits wiederum durch eine wei-

tere, folgende Aneinanderreihung von Attributen – bestehend aus Adjektiv-, Präpositional- und Nominalphrasen – charakterisiert. Der Satz fällt also in seiner Ausführung sehr komplex aus und ermöglicht damit – wie auch die anderen in ähnlichem Stil gehaltenen Sätze – sprachliche Abwechslung, die sich aus dem Wechsel von kürzeren, weniger komplexen Sätzen und derartigen längeren Sätzen ergibt.

4.6.1.2 Der sprachliche Stil der Figurenreden

Auf figuraler Ebene ist in Hinblick auf die Kategorien Länge und Komplexität ebenso eine Variation in den Figurenreden festzustellen. So finden sich zum einen sehr kurze Sätze, die nur aus einem Wort bestehen, wobei sich diese Sätze auf Fragen oder Phrasen wie Entschuldigungen beschränken: So etwa, als Miranda Anastasia fragt, ob sie denn eine Brille tragen würde, worauf Anastasia mit „Ich? [...]“ (356) antwortet, oder als Miranda ein Stuhlbein für das Bein eines Sitznachbarn hält und sich mit „Pardon“ (361) entschuldigt. Zugleich findet man diese monophrastischen Äußerungen im Rahmen von Beschreibungen, die über ein einziges Adjektiv oder Adverb getätigt werden: Anastasia befindet so den Besuch beim *Römischen Kaiser* für „Gräßlich“ (363) und Miranda antwortet auf Josefs Frage, wie er denn klinge, mit einem einfachen „Anders. [...]“ (364).

Neben diesen wohl kürzesten Formen von autonomen direkten bzw. direkten Figurenreden existieren zum anderen auch längere. Diese weisen zwar eine größere Länge, allerdings immer noch eine geringe Komplexität auf, da sie auf Nebensätze im Sinne von hypotaktischen Konstruktionen verzichten. Dementsprechend folgt so auf Mirandas „Anders“ ein „Eben anders“ (ebda.) und auch Anastasias als Frage formuliertes Personalpronomen wird von einem „Wieso denn ich? Ich sehe doch anständig“ (356) begleitet.

Abgesehen von den monophrastischen Sätzen und Hauptsatzkonstruktionen, bedient sich Bachmann im Rahmen der Figurenrede auch Sätzen, die sich durch eine größere Länge, para- wie hypotaktische Konstruktionen sowie Appositionen auszeichnen. Zugleich kommt es auch zu einer – meist durch Kommata gegliederten – Aneinanderreihung von Hauptsätzen, Nebensätzen oder einzelnen Wörtern, die jedoch in ihrer Gesamtheit einen vollständigen Satz ergeben. Ein Beispiel für eine Aneinanderreihung von Hauptsätzen in Kombination mit hypotaktischen Nebensätzen bildet die direkte Figurenrede Mirandas, als sie Josef von Anastasias positiv gewandeltem Verhalten erzählt: „Stasi ist jetzt viel gelöster, so nett war sie früher nie, ich glaube, sie ist verliebt, jedenfalls muß da etwas sein, was ihr guttut“ (356f.).

Wie das Beispiel zeigt, reiht Bachmann zuerst drei voneinander unabhängige Hauptsätze aneinander, bevor mit „sie ist verliebt“ und – nach „jedenfalls muß da etwas sein“ als weiteren Hauptsatz – „was ihr guttut“ zwei weitere Sätze – ein Hauptsatz und ein hypotaktischer Nebensatz – eingeführt werden. Dadurch imitiert Bach-

mann eine Aneinanderreihung von ausgesprochenen Gedanken, wie sie auch in alltäglichen Gesprächen vorkommen kann, und verleiht damit der Figurenrede zugleich einen oralen Duktus, der einer gewissen Natürlichkeit nicht entbehrt, ergo nicht gekünstelt oder künstlerisch überformt wirkt.

Ähnlich natürlich und einen oralen Charakter imitierend, fallen andere Figurenreden vonseiten Mirandas aus, in denen eine Unsicherheit ihrerseits ausgedrückt wird. Dies zeigt sich, als Miranda Anastasia gegenüber ihre Beziehung zu Josef und Ernst legitimiert:

Ernst und ich, so kann man das nicht sehen, nein, wer sagt das denn? nein, aus war es wirklich nie, das ist doch, bitte, dir kann ich das ja, schon seit immer mehr gewesen als eine dieser Affären, die man eben hat, du verstehst – (365)

Die Natürlichkeit dieser Figurenrede ergibt sich einerseits durch die Unterbrechung der einzelnen Satzbestandteile mithilfe von Partikeln wie *nein* oder *bitte*, andererseits durch die Unvollständigkeit mancher Teilsätze, wie es anhand der Sätze „das ist doch“ oder „dir kann ich das ja“ ersichtlich ist. Diese Aspekte – die Unterbrechungen wie die Unvollständigkeit – zeichnen für den natürlichen Charakter der Figurenrede verantwortlich. Die Natürlichkeit besteht hierbei in einem vermittelten Zögern bzw. Stottern Mirandas, das wohl auf Scham in Bezug auf ihr Liebesleben zurückzuführen ist und das durch eben diese Unterbrechungen und Unvollständigkeiten schriftsprachlich imitiert wird.

Wie das eben angeführte Beispiel zeigt, können einzelne Wörter, die – wie hier – als Unterbrechungen längerer Satzteile genutzt werden, zur Natürlichkeit des Duktus in schriftlich realisierten autonomen direkten oder indirekten Figurenreden beitragen. Ähnlich verhält es sich mit dem Einsatz des Personalpronomens *du*, das durch seine Positionierung innerhalb einer Figurenrede ebenso den oralen Duktus derselben begünstigt. Dies ist beispielsweise an Mirandas Antwort auf Josefs Frage nach ihrer Brille gut ersichtlich: „Nein, du, hab ich nicht“ (362).

4.6.2 Die Wortwahl

Wie im vorherigen Abschnitt gezeigt wurde, beweist Bachmanns Erzählung einen sehr differenzierten sprachlichen Stil, der nicht nur dem bloßen Vermitteln von Inhalt dient, sondern auch funktional eingesetzt und je nach Bedürfnis angepasst wird, wie es sich anhand des imitierten oralen Duktus zeigen ließ. Neben diesem Stil, der eher auf syntaktischer Ebene verankert liegt, zeigt *Ihr glücklichen Augen* auch gewisse Besonderheiten auf lexikalischer Ebene und damit auf der Ebene der Wortwahl. Diese Besonderheiten seien im folgenden Abschnitt wiederum einerseits anhand der Erzählerrede, andererseits anhand der Figurenrede erklärt.

4.6.2.1 Die Wortwahl der Erzählinstanz

Die Erzählerrede zeichnet sich in Hinblick auf die lexikalische Ebene durch eine differenzierte Wortwahl aus. Differenziert insofern, als neben deutschsprachigen Wörtern auch Fremdwörter und Fachausdrücke ihren Eingang in die Erzählung finden. Die Verwendung von Fachausdrücken wird hierbei durch Mirandas Augenleiden bedingt, da ophthalmologische Ausführungen einen gewissen Fachwortschatz beinahe obligat erscheinen lassen. So wird bereits zu Anfang der Erzählung, als Mirandas Krankheit mit medizinisch anmutender Genauigkeit erklärt wird, von „Dioptrien“, dem „Nahpunkt“, dem „Fernpunkt“, aber auch von „Astigmatismus“, „Zersichtigkeit“ und in diesem Zusammenhang von „Meridianen“ und einer „Deformation“ gesprochen. Und auch das Adjektiv „harmonisch“ findet sich hier in einer medizinischen Verwendungsweise, um Mirandas Augenleiden – noch vor Miranda als Figur selbst – genauestens zu charakterisieren. (alle Belege: 354.)

Weniger Fachausdrücke als spezifische Abkürzungen stellt die Nennung der Wiener Straßenbahnlinien „AK“ und „BK“ (359) dar. Diese können insofern zu einem nicht-alltäglichen Wortschatz gezählt werden, als sie tendenziell nur jenen Menschen bekannt sind, die das Wiener Straßenbahnsystem kennen. Dass ein Lesepublikum, das außerhalb Wiens ansässig ist, die Bedeutung dieser Abkürzungen sofort versteht, ist folglich nicht selbstverständlich. (Mit diesem Verständnisproblem sah sich auch der aus Kärnten stammende und Wien nur flüchtig kennende Verfasser des vorliegenden Bandes konfrontiert.) Trotz der Verständnisproblematik erfüllen diese Abkürzungen einen gewissen Zweck, der – wie in Abschnitt 4.5.1 ausgeführt – in der geographischen Verortung der Geschichte liegt.

Neben diesen Fachausdrücken lassen sich in der Erzählerrede auch Fremdwörter bzw. Lehnwörter aus anderen Sprachen finden. So etwa das Wort „Trottoir“ (357), das anstatt des Wortes *Gehweg* verwendet wird. Dieses Wort – aus dem Französischen stammend – wird – neben dem schweizerischen – auch im süd- bzw. südostdeutschen sowie dem österreichischen Sprachraum verwendet, wobei es in letzterem bereits als veraltet ausgewiesen wird.¹⁴³ Damit erfüllt das Wort *Trottoir* im vorliegenden Fall einen anderen Zweck als die zuvor genannten Fachausdrücke: Es dient nicht einer fachlichen Beschreibung, sondern – ähnlich den Abkürzungen – einer sprachgeographischen Verortung der Geschichte. Der Umstand, dass die Geschichte in Wien spielt, wird also durch eine dem österreichischen Deutsch entsprechende Sprachverwendung zusätzlich unterstützt. Dadurch erhält die Erzählung – in Kombination mit den in Abschnitt 4.5.1 genannten Wiener Sehenswürdigkeiten und Institutionen – eine österreichisch bzw. wienerisch anmutende Atmo-

¹⁴³ Vgl. Ulrich Ammon [et al.], *Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz und Deutschland sowie Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol* (Berlin, New York: de Gruyter, 2004), 804. Im Folgenden zitiert als: Ammon [et al.], *Variantenwörterbuch*.

sphäre, die in weiterer Folge auch durch das Lesepublikum aufgenommen werden und die Rezeption des Textes beeinflussen kann.

Zudem spiegelt sich darin die Herkunft der Autorin wider: Zwar war Ingeborg Bachmann keine gebürtige Wienerin, sondern wurde in Klagenfurt geboren,¹⁴⁴ lebte aber für längere Zeit – u.a. durch ihr Studium – in Wien¹⁴⁵. Wien als Stadt ist zudem nicht nur im Inhalt von Bachmanns Schaffen zentral, bildet es doch auch das Zentrum des *Todesarten*-Projekts sowie des Erzählbands *Simultan*, sondern war für Bachmann schon früh „ein Ziel ihrer Sehnsüchte und bleibt zeitlebens ein Sehnsuchtsort“¹⁴⁶.¹⁴⁷ Dass sich also Wien mit seiner Atmosphäre und Sprache auch in der Sprache von *Ihr glücklichen Augen* wiederfindet, darf an dieser Stelle wohl nur wenig verwundern.

4.6.2.2 Die Wortwahl der Figuren

Die Sprache der Figuren ist von einem ähnlichen Wortschatz geprägt wie die Erzählerrede. So finden sich auch in ihr Fremdwörter und Lehnwörter sowie zusätzlich – im Gegensatz zur Erzählerrede – Austriaismen. Fremdwörter lassen sich in so mancher Figurenrede Mirandas feststellen. So etwa, als erklärt wird, wie sehr ihr die Hässlichkeit der Welt, die sie mithilfe einer Brille wahrnimmt, zusetzt und wie sie das Gesehene bewertet: „Und deren Ausdünstung, diese globale Emanation von Häßlichkeit, treibt ihr die Tränen in die Augen [...]“ (356). Bachmann bedient sich hier folglich des Fremdwortes *Emanation*, um Mirandas Wahrnehmung wiederzugeben. Dabei ist das Wort *Emanation* in Hinblick auf seine Bedeutung von besonderem Interesse, da es nicht nur bildungssprachlich im Sinne von *Ausstrahlung*, sondern auch in der Philosophie seine Verwendung findet, wo es das „Hervorgehen aller Dinge aus dem unveränderlichen, vollkommenen, göttlichen Einen [...]“¹⁴⁸ bezeichnet.¹⁴⁹ Besonders die zweite Bedeutung, dieses Hervorgehen (im Falle der Erzählung wohl: aus den Menschen), legt – v.a. in Kombination mit dem Adjektiv *global* – nahe, dass Miranda alle Menschen für hässlich befindet, wenn sie ihre Brille trägt. Somit ist der Gebrauch des Fremdwortes im vorliegenden Fall damit zu erklären, dass es neben seiner bildungssprachlichen Bedeutung noch eine zweite, tiefere Bedeutung besitzt, die Mirandas Abneigung gegenüber den durch den Brillenblick wahrgenommenen Menschen nochmals stärker erscheinen lässt.

¹⁴⁴ Vgl. Christa Gürtler, *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom* (Berlin: edition ebersbach, 2006. (= blue notes. 30.)), 13.

¹⁴⁵ Vgl. ebda, 42.

¹⁴⁶ Ebda, 9.

¹⁴⁷ Vgl. ebda.

¹⁴⁸ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Emanation> [06.08.2019].

¹⁴⁹ Vgl. ebda.

Neben diesem Fremdwort finden sich auch noch andere Fremdwörter in der Figurenrede. So etwa, als Miranda Josef erklärt, dass sie sich ohne Brille „invalid“ (364) vorkäme. Zugleich lassen sich neben den Fremdwörtern aber auch Lehnwörter in Mirandas Äußerungen ausmachen. So heißt es im vorangehenden Satz: „Ja, du, ins Lavoir.“ (ebda.)

Das Wort *Lavoir* stellt wie *Trottoir* zuvor ein Lehnwort aus dem Französischen dar und wird bei Robert Sedlaczek als veraltet ausgewiesen. Der Begriff per se bezeichnet – laut Sedlaczek – eine Waschschüssel.¹⁵⁰

Die Verwendung dieses Lehnwortes wie auch jene der zuvor genannten Fremdwörter können funktional als figurencharakterisierend verstanden werden: Einerseits erlaubt Mirandas Verwendung des Wortes *Lavoir* eine sprachgeographische Verortung im Osten Österreichs,¹⁵¹ die mit ihrem Wohnort Wien korreliert, andererseits gibt sie zusammen mit den von Miranda gedachten und gesagten Fremdwörtern eine potenzielle Auskunft über den Bildungshintergrund der Figur, der im vorliegenden Fall als denkbar belesen ausgewiesen werden kann. Die Wortwahl lässt Miranda zugleich als eine Figur erscheinen, die vornehm wirkt und von einer elaborierten, gewählt anmutenden Ausdrucksweise geprägt ist; ein Faktum, das im Falle einer beispielsweise ordinären Ausdrucksweise nicht vorhanden wäre. Damit besitzt die Wortwahl – neben den verortenden – auch figurencharakterisierende Eigenschaften.

Zugleich findet sich in den Figurenreden auch umgangssprachliches Lokalkolorit, das mit dem Wiener Setting der Erzählung korreliert. So befindet der Straßenbahnfahrer, der von Mirandas vergessenem Wechselgeld profitiert, Miranda für eine „Fesche Person“ (360), wobei das Adjektiv *fesch* von analytischem Interesse ist: Dieses Wort wird vom Duden in seiner Verwendung als „österreichisch und umgangssprachlich“¹⁵² ausgewiesen; zudem wird es im österreichischen bzw. ost-österreichischen Sprachraum benützt,¹⁵³ in den wiederum Wien fallen würde. Damit unterstützt es – wie das Lehnwort *Lavoir* – das Wiener Setting auf sprachlicher Ebene und verstärkt die österreichisch-wienerische Atmosphäre der Geschichte nun vonseiten der Umgangssprache.

Ebenso verhält es sich mit Anastasias Aussage über Miranda Josef gegenüber: „Einmal sieht man sie elegant im Theater, dann ist sie wieder verwahrlost, ein Rock zipft [...]“ (367). Das Verb *zipfen* lässt sich nicht im Duden, dafür aber im österreichi-

¹⁵⁰ Vgl. Robert Sedlaczek, *Das österreichische Deutsch. Wie wir uns von unserem großen Nachbarn unterscheiden. Ein illustriertes Handbuch* (Wien: Ueberreuter, 2004), 226.

¹⁵¹ Vgl. ebda.

¹⁵² <https://www.duden.de/rechtschreibung/fesch> [06.08.2019].

¹⁵³ Vgl. Ammon [et al.], *Variantenwörterbuch*, 240.

schen Wörterbuch¹⁵⁴ finden. Dort erscheint es unter dem Eintrag für den Begriff *Zipf*, der für *Zipfel* steht: Das Verb *zipfen* wird als umgangssprachlich ausgewiesen und mit einem dem oberen Zitat ähnlichen Beispielsatz angeführt: „das Kleid zipft“¹⁵⁵.¹⁵⁶ Was *zipfen* hierbei genau bedeutet, wird nicht näher angegeben. Es kann aber durch seine wohl eher auf den textilen Bereich gerichtete Verwendung davon ausgegangen werden, dass es ein Kleidungsstück als desolat ausweist. Wenn also Mirandas Rock zipft, so wird damit vermutlich gemeint sein, dass der Saum ausgefranst oder der Stoff abgenutzt ist; dies würde auch mit Anastasias Beschreibung der Miranda als „verwahrlost“ einhergehen. Unabhängig von der unklaren Bedeutung bringt es aber denselben Effekt mit sich wie das Adjektiv *fesch* und hilft folglich das Wienerisch-Österreichische des Textes und der darin agierenden Figuren zu unterstreichen.

Wie die Wortwahl schon zuvor im Rahmen der Erzählerrede mit Ingeborg Bachmanns Herkunft korrelierte, tut sie dies auch auf der figuralen Ebene und erfüllt dabei eine charakterisierende Funktion. Damit dient auch hier die Wahl der Worte nicht der reinen Vermittlung von Informationen, sondern erfüllt nebenbei auch Funktionen auf ganz anderen Ebenen. Es ist also die Konnotation der einzelnen Wörter, die neben ihrer Bedeutung eine zentrale Rolle spielt und auf implizit-pragmatische Weise eine zusätzliche Figurencharakterisierung ermöglicht.

4.6.3 Humor, Ironie und Wortspiele

Neben den spezifischen Charakteristika der Erzähler- und Figurenreden, die durch die Verwendung von alltäglichen Begriffen, Fremd- oder Lehnwörtern, kurz: die Wortwahl, bedingt werden, kann die Wahl der Wörter noch ganz andere Effekte mit sich bringen. Effekte, die nicht auf ein Wort allein und dessen Konnotation beschränkt sind, sondern die im Diskursgefüge des gesamten Textes ihre Wirkung entfalten: So verhält es sich etwa mit Aspekten wie Humor, Ironie und Wortspielen. Ein Beispiel für ein Wortspiel und in weiterer Folge auch für Ironie in der Erzählung ist Anastasias Antwort auf Mirandas Frage, ob sie – Anastasia – denn eine Brille tragen würde:

Ich? Wieso denn ich? Ich sehe doch anständig?

Anständig, denkt Miranda, wieso anständig? (356)

Bei dieser Aussage Anastasias wird mit der Ambiguität des Wortes *anständig* gespielt, das einerseits bedeuten kann, dass jemand Sitten und Moralbegriffen ent-

¹⁵⁴ Vgl. Christiane M. Pabst (Redaktion), *Österreichisches Wörterbuch. Schulausgabe*. 43., aktual. Aufl. (Wien: öbv, 2018), 850.

¹⁵⁵ Ebda.

¹⁵⁶ Vgl. ebda.

spricht, andererseits – in umgangssprachlicher Verwendung – aber auch *zufriedenstellend* meinen kann.¹⁵⁷ Diese Ambiguität wird zudem durch Mirandas gedachte Frage deutlich gemacht, wodurch bereits ein humoristisch anmutender Effekt erzielt wird. Sein volles humoristisches Potenzial entfaltet das Spiel mit der Ambiguität dieses Wortes allerdings etwas später im Text, als Anastasia bewusst wird, dass Josef immer noch Miranda verfallen ist: „Und sie [Anastasia] weint aus ihren anständig sehenden blauen Augen zwei Tränen in den Orangensaft [...]“ (367).

Der humoristische Effekt ergibt sich hier durch die Ironie der Erzählerrede und durch den Umstand, dass Anastasia – trotz ihrer ophthalmologischen (und vermeintlich allgemeinen) Überlegenheit Miranda gegenüber – dennoch nicht fähig war, Josef für sich zu gewinnen und nun als die Betrügende ebenso trauert wie die Betrogene. Hierbei ist allerdings festzuhalten, dass diese Ironie in ihrer beinahe schadenfroh anmutenden Form sogar als Zynismus bezeichnet werden könnte.

Andere humoristische Effekte ergeben sich in *Ihr glücklichen Augen* durch an Wortspiele erinnernde Verwendungen einzelner Wörter. So etwa, als Josefs Meinung über Anastasia erläutert wird: „Er findet das nicht so übel, auch erleichternd, und Anastasia ist eben doch sehr klug und hat viel Scharfblick“ (366). Das Amüsante in diesem Beispiel ergibt sich durch die Verwendung des Wortes *Scharfblick*, das wiederum ambig gelesen werden kann: Einerseits in Hinblick auf das geistige Vermögen Anastasias, andererseits wörtlich in Hinblick auf die Fähigkeit, scharf zu sehen, die Anastasia ja im Gegensatz zu Miranda tatsächlich besitzt.

Ähnlich verhält es sich auch, als der Erzähler Mirandas Gedanken in Hinblick auf die zerbrechende Beziehung zu Josef wiedergibt: „Sie übt die ersten Schritte auf ein Ende hin, das sie eines Tags, blind vor Schreck, feststellen wird“ (365). Das Wortspiel liegt in diesem Beispiel in der Apposition „blind vor Schreck“. Dieser Umstand wird dadurch bedingt, dass das Adjektiv *blind* – ähnlich dem Wort *Scharfblick* – im semantischen Umfeld¹⁵⁸ des Sehens anzusiedeln ist und in weiterer Folge auch wörtlich verstanden werden darf.

Bachmann nützt also im Laufe ihrer Erzählung immer wieder Begriffe, die eine semantische Nähe zum Sehen und damit zu Mirandas – für die Geschichte konstitutive – Augenkrankheit besitzen, um damit verschiedenste Effekte – am ehesten wohl Ironie, Zynismus und Amusement – zu erzielen. Damit ist *Ihr glücklichen Augen* trotz all seiner Tragik und seines Ernstes nicht frei von humoristischen Momenten, sondern nutzt diese bewusst und auf subtile Weise, ohne aber den Bezug zur

¹⁵⁷ Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/anstaendig> [06.08.2019].

¹⁵⁸ Anm. 8: Ein ähnliches Wortspiel auf der Basis des semantischen Umfelds ergibt sich, als Josefs Klassifikation Mirandas als „Mein argloser Engel“ (362) von Bachmann als sein „Leitmotiv“ (ebda.) bezeichnet wird. Da sich Miranda und Josef zum Zeitpunkt dieser Äußerung gerade in einem Konzert befinden und der Begriff *Leitmotiv* auch in musikalischen Kontexten seine Anwendung findet, ergibt sich durch seine Verwendung eine amüsante Konnotation.

Crux der Erzählung – Mirandas Augenleiden – zu verlieren. Es handelt sich folglich nicht um eine unreflektierte Sprachverwendung zur Konstitution eines schnellen Witzes, sondern um einen berechneten Einsatz von Sprache zu einem geschlossenen Gefüge von semantischen Besonderheiten und textlichem Inhalt.

4.7 Die Figuren in der Erzählung

Der folgende Abschnitt des vorliegenden Bandes sei einer Beschreibung der Figuren aus *Ihr glücklichen Augen* gewidmet. Dabei soll jede Figur anhand von innertextuellen Informationen eine Charakterisierung erfahren, die einerseits auf physiognomischer, andererseits auf psychischer bzw. charakterlicher Seite erfolgen soll. Damit soll eine Basis konstituiert werden, die im Rahmen des späteren Vergleichs mit der gleichnamigen Verfilmung auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin dienlich sein kann.

4.7.1 Miranda

4.7.1.1 Physiognomie

Miranda wird gleich zu Beginn der Erzählung charakterisiert, wobei sich diese Charakterisierung rein auf ihr Augenleiden, also auf ein medizinisch-pathologisches Phänomen beschränkt. So beginnt die Erzählung mit den Worten:

Mit 2,5 rechts und 3,5 links hat es angefangen, erinnert sich Miranda, aber jetzt hat sie, harmonisch, auf jedem Auge 7,5 Dioptrien. Der Nahpunkt beim Sehen ist also abnorm nah gerückt, der Fernpunkt auch näher. Das Brillenrezept wollte sie einmal auswendig lernen, um auch nach einem Unfall, etwa auf einer Reise, sich sofort neue Gläser machen lassen zu können. Sie hat es bleiben lassen, weil dazu noch ihr Astigmatismus kommt, der die Angaben kompliziert, und diese zweite Deformation ängstigt sie, denn ganz wird sie nie verstehen, warum ihre Meridiane gestört sind und nirgends die gleiche Brechkraft haben. Auch der Ausdruck ‚Stab- und Zerrsichtigkeit‘ verheißt ihr nichts Gutes, und sie sagt zu Josef mit wichtigtuender Stimme: Zerrsichtigkeit, verstehst du, das ist ärger als Blindsein.
(354)

Die erste Information, die das Lesepublikum über die Protagonistin erhält, ist also nicht etwa, wie diese aus-, sondern wie gut oder schlecht sie selbst sieht. Bachmann bedient sich also eines medizinischen Diskurses inkl. Fachvokabular, um eine erste Beschreibung ihrer Figur zu konstituieren. Auch wenn dieser Umstand im ersten Moment etwas befremdlich wirken könnte, so ist er dennoch – in Hinblick auf die restliche Erzählung – durchaus nachvollziehbar, ist doch Mirandas Augenleiden

ein ständiger Begleiter und Beeinflusser ihrer selbst, ihrer Umwelt sowie ihrer Mitmenschen in verschiedensten Formen und Ausprägungen.

Somit ist die erste physiognomische Information, die in Bezug auf die Figur Miranda festgehalten werden kann, dass sie an Astigmatismus leidet, ihre Meridiane stets eine unterschiedliche Brechkraft aufweisen und sie auf jedem Auge 7,5 Dioptrien besitzt. Etwas später wird in der Erzählung diesbezüglich erklärt, wie wenig Abstand für sie bereits genügt, um ihre Umwelt nicht mehr klar wahrnehmen zu können: „Es genügen ihr zwei Meter Entfernung, und die Welt ist bereits undurchdringlich, ein Mensch undurchdringlich“ (361). Dies lässt annehmen, dass sie nur auf eine Entfernung von zwei Metern hin – einigermassen passabel – sieht und Dinge mehr oder minder klar erkennen kann.

Eine Beschreibung in Hinblick auf Mirandas Aussehen per se erfolgt erst im Laufe der Erzählung: „Obwohl sie zaghaft aussieht, ist sie nicht schwächlich, sondern selbstständig [...]“ (359), und kurz darauf: „[...] zärtlich ist alles an Miranda, von ihrer Stimme bis zu ihren tastenden Füßen, einschließlich ihrer gesamten Funktion in der Welt, die einfach Zärtlichkeit sein dürfte“ (ebda.).

Diese Beschreibungen erlauben nun eine weitere Spezifikation in Hinblick auf Mirandas Physiognomie: Neben ihrem Augenleiden strahlt Miranda etwas (vermeintlich) Zaghaftes aus und besitzt zudem einen zärtlichen Körperbau, der mit ihrer ebenso zärtlichen Stimme korreliert. Weiter spezifiziert wird Mirandas Aussehen außerdem durch intradiegetische Instanzen wie den Straßenbahnfahrer, der sie als „Fesche Person“ (360) und ihre Beine als „Gute Beine“ (ebda.) wahrnimmt; zwar entspringt diese Beschreibung einer rein figural-subjektiven Einschätzung, allerdings gibt sie dennoch eine Auskunft über die Art und Weise, wie Mirandas Umwelt sie – u.a. – rezipiert.

Neben der Fremdwahrnehmung erweist sich allerdings auch Mirandas Selbstwahrnehmung als dienlich, möchte man etwas über ihre Physiognomie erfahren. Während Miranda so die anderen Frauen für makellose Wesen hält, denkt sie über sich:

[...] nur sie kämpft einsam gegen ihre Unvollkommenheit vor dem Rasierspiegel, der einmal Josef gehört hat und in dem sie sieht, wovon sie hofft, daß Josef es barmherzig übersehen könnte. Danach aber, wenn Miranda Selbstkritik geübt hat, stellt sie sich vor den milden Biedermeierspiegel im Schlafzimmer und findet sich ‚passabel‘, ‚es geht‘, es ist gar nicht so schlimm, und da täuscht sie sich auch, aber Miranda lebt ja zwischen einem Dutzend Möglichkeiten, sich zu täuschen, und zwischen der günstigsten und der ungünstigsten balanciert sie jeden Tag durch ihr Leben. (362)

Mirandas Selbsteinschätzung fällt also eher durchschnittlich aus, wird aber selbst in dieser Form von der Erzählinstanz als Selbsttäuschung konterkariert. Ob diese

Täuschung darin liegt, dass die Wirklichkeit besser oder schlechter aussieht, geht aus der Erzählerrede nicht hervor; es wird schlichtweg festgehalten, dass Miranda sich täuscht. Während die Umwelt Miranda also teilweise als attraktiv wahrnimmt, fällt ihre Selbstwahrnehmung bedeutend kritischer aus und stellt ihr Aussehen als passabel oder durchschnittlich dar.

Im weiteren Verlauf der Erzählung erfolgen keine weiteren Erklärungen zum globalen Aussehen Mirandas. Es wird nur einmal auf ein Detail hingewiesen, das darin besteht, dass sie manikürte und lackierte Fingernägel besitzt (vgl. 368). Ein anderes Mal – gegen Ende der Erzählung – erfährt man des Weiteren, dass Miranda aufgrund des Wiedersehens mit Josef und Anastasia in Salzburg im Gesicht rot vor Scham wird (vgl. 371). Ansonsten erfolgen keine weiteren Erläuterungen oder Andeutungen zu ihren physiognomischen Eigenschaften.

Mirandas Physiognomie bleibt also die ganze Erzählung über schemenhaft. Es wird nur angedeutet, wie ihre Statur aussieht und erwähnt, wie sie die Umwelt oder sich selbst wahrnimmt. Konkretere Informationen im Sinne von Körpergröße, Haar- oder – und dies wäre ob der Thematik der Erzählung naheliegend – Augenfarbe bleiben dem Lesepublikum vorenthalten. Miranda bleibt dadurch eine schemenhafte Gestalt; eine Frau, eine Figur ohne klare Konturen. Und eine Frau ohne Alter, denn auch dieses findet in keinem Abschnitt der Erzählung seine Erwähnung, sodass unklar bleibt, wie alt Miranda überhaupt ist, und damit dem Lesepublikum die Chance genommen wird, die Leerstellen in der Figurenbeschreibung durch ein Alter und die damit einhergehenden potenziellen physiognomischen Eigenheiten zu füllen.

Somit bleibt Miranda nicht nur konturlos, sondern auch alterslos, und wirkt dadurch so verschwommen, als würde man sie durch ihre eigenen, kranken Augen wahrnehmen. Zugleich ermöglichen aber eben diese Konturlosigkeit, diese schemenhaften Aspekte, dass Miranda – auf physiologischer Seite – zu einer Identifikationsfigur für das Lesepublikum sowie zu einer Personifikation der Allgemeinheit werden kann: Ihr schemenhaftes Aussehen lässt sie wie eine Frau unter vielen anderen erscheinen, wodurch ihre Taten in weiterer Folge genauso gut die Taten von vielen anderen werden können. Kurz: Jeder Mensch könnte wie Miranda handeln und jedem Menschen könnte dasselbe widerfahren.

4.7.1.2 Psyche und Charakter

Während Mirandas Aussehen schemenhaft bleibt, werden ihr Charakter und ihre Psyche deutlich klarer konturiert. Am wohl ausführlichsten erfolgt diese Konturierung in Hinblick auf Mirandas Einstellung zu ihrer Krankheit. Diese Krankheit, ihr Augenleiden, wird – wie oben veranschaulicht – gleich zu Beginn der Erzählung zur physiognomischen Charakterisierung der Figur verwendet, spielt allerdings in weiterer Folge auch eine bedeutende Rolle in der psychologischen Charakterisierung.

So wird erwähnt, dass Miranda der Astigmatismus ängstigt, dass sie den Grund für die ungleiche Brechkraft ihrer Meridiane nicht versteht und dass sie ihre Zerrstichtigkeit schlimmer als Blindsein empfindet (vgl. 354). Ergo sieht Miranda ihre Krankheit als eine Art Fluch.

Zugleich kann dieser Fluch aber auch als ein Segen, ein „Geschenk des Himmels“ (ebda.) für sie verstanden werden, denn „es erstaunt sie, wie die anderen Menschen das jeden Tag aushalten, was sie sehen und mit ansehen müssen“ (ebda.). Sie geht sogar so weit, ihre Krankheit als Privileg bzw. als eine Auszeichnung zu empfinden (vgl. ebda.).

Miranda versteht ihre Krankheit also als Fluch und Segen zugleich und scheut trotz aller Schwierigkeiten, die sie mit sich bringt, nicht davor zurück, sie als eine Art Alleinstellungsmerkmal wahrzunehmen; als eine Besonderheit, die sie von den anderen Menschen abhebt. Und diese Besonderheit nutzt sie zu ihren Gunsten, um eine Wahrnehmung zu erschaffen, die ihr das Sehen von Dingen erspart, die sie nicht sehen will. So etwa Josefs Zähne oder Falten (vgl. 354f.).

Eine Aufhebung dieses wankenden Segen-Fluch-Zustandes, in dem Miranda ihre Krankheit verankert sieht, wird allerdings – entgegen jeglicher Erwartung – nicht von ihr angestrebt, denn: „Mit Hilfe einer winzigen Korrektur – der durch die Zerstreuungslinsen – mit einem auf die Nase gestülpten goldenen Brillengestell, kann Miranda in die Hölle sehen“ (355). Die mit dieser Korrektur einhergehende klare Sicht und damit die Sicht auf nicht allein schöne Dinge wird von Miranda ebenso abgelehnt, da sie die hässlichen Dinge dieser Welt nicht ertragen kann:

Und deren Ausdünstung, diese globale Emanation von Häßlichkeit, treibt ihr die Tränen in die Augen, läßt sie den Boden unter den Füßen verlieren, und damit das nicht eintritt, liest sie rasch die Speisekarte und versucht blitzschnell, ein Taxi von einem Privatauto zu unterscheiden, dann steckt sie die Brille weg, sie braucht nur eine kleine Information. Weiter will sie nichts wissen. (356)

Miranda steuert ihre Wahrnehmung folglich bewusst: Sie sieht nur, was und so viel sie davon sehen will. Die Brille ist durch die von ihr bewirkte Desillusionierung ihrer Wahrnehmung für Miranda folglich kein Profit, sondern ein negativ konnotiertes Objekt, ja, vielleicht sogar ein Hassobjekt, denn: „[...] ob aus Bleiglas, aus leichtem Glas oder Plastik oder gesichtet durch die modernsten Haftscheiben – Miranda wird sie nie akzeptieren“ (358). Und auf Anastasias Aufforderung, eine Brille aufzusetzen, antwortet Miranda sogar: „Nein, nie, niemals [...], das bringe ich nicht über mich“ (356).

Doch trotz dieser Abneigung gegen Sehhilfen – Brillen wie Kontaktlinsen – besteht bei Miranda eine gewisse Abhängigkeit in Bezug auf dieselben, denn „Miranda kann ohne Brille nicht existieren“ (363) – so wird zumindest der zwingende Gang Josefs zum Optiker erklärt, den dieser (wiederholt) vollführen muss, um

Miranda eine neue Brille zu besorgen. Es besteht also eine Diskrepanz zwischen Mirandas Abneigung gegenüber den Sehhilfen und der realen Notwendigkeit derselben für sie. Dabei ist nicht klar, ob Mirandas Abneigung allein psychische Gründe besitzt oder auch auf physischen Begebenheiten fußt. In der Erzählung wird nämlich u.a. Mirandas Reaktion auf Kontaktlinsen beschrieben: „Sie gibt sich zwar Mühe, sie versucht es, weigert sich unversehens, bekommt Kopfschmerzen, ihre Augen tränen, sie muß im verdunkelten Zimmer liegen [...]“ (358). Es scheint also, als würden Mirandas Augen die Sehhilfen – etwa aufgrund einer Unverträglichkeit – nicht tolerieren können. Damit läge der Grund für ihre Abneigung gegen Sehhilfen nicht allein in einem bloßen Weigern, sondern wahrhaftig in einer körperlichen Intoleranz. Allerdings legt der Zusatz „weigert sich unversehens“ nahe, dass es wohl nicht allein ihre Augen sind, die das Tragen von Sehhilfen verhindern, sondern bei aller Bereitschaft von Mirandas Seite früher oder später auch ein gewisses, gleich großes oder sogar größeres Weigern mitschwingt. Ein Weigern mit evtl. psychosomatischen Folgen in Form ihrer Kurzsichtigkeit (vgl. 4.8).

Das Weigern per se könnte mit Mirandas Intoleranz gegenüber der klaren Wahrnehmung zusammenhängen. Nicht umsonst heißt es im Text:

Da Miranda die Wirklichkeit nicht toleriert, aber doch nicht ohne einige Anhaltspunkte weiterkommt, unternimmt die Wirklichkeit von Zeit zu Zeit kleine Rachezüge gegen sie. (363)

Miranda verweigert sich damit einer klaren Wahrnehmung und kann dennoch – wie der zweite Teilsatz veranschaulicht – nicht ohne diese klare Wahrnehmung leben, wodurch auch die vorher erwähnte Unmöglichkeit einer Existenz ohne Brille erklärt werden kann. Diese Wirklichkeitsverweigerung kann des Weiteren als ein gestörtes Verhältnis Mirandas zu ihrer Wahrnehmung und in weiterer Folge auch zur Realität gedeutet werden (vgl. 4.8). Allerdings werden dieses gestörte Verhältnis, diese Verweigerung der Realität von Miranda nicht selbstreflexiv hinterfragt, um evtl. eine Korrektur vorzunehmen, sondern anscheinend als gegeben hingenommen. Dieser Umstand zeigt sich besonders anhand des folgenden Satzes:

Da Miranda unkorrigierbar ist, muß die Wirklichkeit sich vorübergehend Veränderungen von ihr gefallen lassen. Sie vergrößert, verkleinert, sie dirigiert Baum Schatten, Wolken und bewundert zwei schimmelgrüne Klumpen, weil sie weiß, das muß die Karlskirche sein, und im Wienerwald sieht sie nicht die Bäume, aber den Wald, atmet tief, versucht, sich zu orientieren. (359)

Miranda lässt sich also nicht anpassen; vielmehr scheint es, als müsste sich eher noch die Realität anpassen, bevor sie es tut. Sie bevorzugt folglich eine verklärte Weltsicht; nur, um sich der Wirklichkeit nicht stellen zu müssen. Das gestörte Verhältnis Mirandas zur Realität besteht damit in einer konsequenten Realitätsver-

weigerung, die ihrerseits auf einem Schrecken vor der Realität selbst und den Dingen, die sie preisgibt, fußt.

Ihrer Umwelt zuliebe versucht Miranda zwar hier und da, sich selbst zu korrigieren, wie sie es etwa für Josef anlässlich des Wiener Opernballs tut (vgl. 358), jedoch unternimmt sie von sich aus keine Bemühungen, sich der Realität zu stellen:

Wo alle sich Klarheit verschaffen wollen, tritt Miranda zurück, nein, diesen Ehrgeiz hat sie nicht, und wo andre Geheimnisse wittern, hintenherum und hinter allem und jedem, da gibt es für Miranda nur ein Geheimnis auf der ihr zugewandten Seite. (361)

Dieses Zitat zeigt, dass Miranda nicht daran interessiert ist, das klare Sehen zuzulassen oder durch das Sehen mithilfe einer Sehhilfe mehr zu sehen. Sie begnügt sich mit der schemenhaften, verzerrten Welt, die sie umgibt, und ist auch bereit, Fauxpas zu begehen. Diese Fauxpas – wie etwa das Nicht-Grüßen anderer Personen – schwächt sie zwar mit Entschuldigungen ab, doch werden diese „von einigen Leuten nicht ernst genommen, von anderen als dumme Ausrede abgetan oder für eine besondere Form der Arroganz gehalten“ (356). Auch daran zeigt sich ihr mangelnder Ehrgeiz, sich zu ändern, denn anstatt gleich derartige Missgeschicke zu verhindern, indem sie sich einer Sehhilfe bedient, lässt sie sie weiter zu; anscheinend ganz und gar in der Hoffnung, die Welt würde es schon akzeptieren. Schließlich befindet sie die Menschen ohnehin für „ungeheuer nett“ (360); ein Charakterzug, der jedoch auch von einer großen Naivität zeugt.

Mirandas Augenleiden inkl. ihrer Eigenheiten wie dem mangelnden Ehrgeiz, dem Verweigern der Realität, der anscheinend vorhandenen Überempfindlichkeit gegenüber Sehhilfen und der Wirklichkeit selbst, der Abhängigkeit von anderen Menschen, die ihr Brillen vom Optiker bringen; all diese Aspekte legen nahe, dass Miranda durch und durch hilflos ist und ihr Charakter sowie ihre Psyche ebenso zärtlich sind wie ihre Physiognomie (vgl. 359). Doch diese Annahme entspricht nicht (ganz) der Wahrheit, denn:

Obwohl sie zaghaft aussieht, ist sie nicht schwächlich, sondern selbstständig, eben weil sie genau weiß, was sich zusammenbraut in dem Dschungel, in dem sie lebt, und weil sie auf alles gefaßt ist. (ebda.)

Miranda ist also ganz und gar nicht zwingend auf andere angewiesen, sondern findet sich zurecht, wodurch sich die Frage auftut, ob ihre Abhängigkeit von Josef nicht mehr vermeintlich als redlich ist; und ob hinter dieser vermeintlichen Abhängigkeit nicht sogar eine gewisse Art der Berechnung liegt. Denn als ihr Josef einmal eine neue Brille vom Optiker bringt, fällt ihr diese sofort wieder ins Waschbecken und zerschellt, wodurch ein Streit zwischen den beiden entsteht. Der Sturz der Brille ins Waschbecken bleibt allerdings nur im ersten Moment ein Versehen, da

die Integrität dieses Versehens wenig später ins Wanken gerät: „Da sie weiß, daß ihr die Brille nicht zufällig ins Waschbek-ken gefallen ist [...]“ (365). Es war also alles andere als ein Zufall oder ein Versehen. Vielmehr scheint es Absicht gewesen zu sein.

Doch warum? – Die Brille fällt Miranda zu einem Zeitpunkt der Geschichte ins Waschbecken, als sich Josef bereits vermehrt mit Anastasia trifft und ihre Beziehung zu ihm dadurch erste Risse bekommt. In der Erzählung wird diese Zeit wie folgt beschrieben:

In der Woche, in der Miranda warten muß und nicht ausgehen kann und den Überblick verliert, muß Josef zweimal mit Anastasia abends essen gehen, um sie wegen der Scheidung zu beraten. Nach dem ersten Mal ruft Stasi am nächsten Morgen an, nach dem zweiten Mal nicht mehr. (363)

Es ist folglich eine Woche, in der Miranda Josef aufgrund dieser Treffen bereits selten sieht und dieses Sehen noch seltener wird, da „jeder Tag [...] einen Abend [hat], an dem Josef verhindert ist“ (364). Somit wäre es naheliegend, dass Miranda die Brille absichtlich ins Waschbecken fallen lässt, um Kontakt mit Josef zu haben; um seine Aufmerksamkeit zu genießen und ihn endlich wiederzusehen. Daher ist die Zerstörung der Brille vorsätzlich und nicht versehentlich geschehen.

Welche Bedeutung Josef nämlich für Miranda hat, wird erst im weiteren Verlauf der Erzählung, als die Beziehung kurz vor dem Ende steht, klarer ersichtlich:

[...] denn die größte Versuchung für sie ist immer noch die, Josef hingerissen anzuschauen. Es tut ihr einfach in den Augen weh, was er ihr vorspielt [...], weil Josef-Sehen für sie das Wichtigste auf der Welt war (368),

heißt es so in der Erzählung und es wird ersichtlich, wie sehr Miranda eigentlich von Josef abhängig ist. Zwar wird bereits zu einem früheren Zeitpunkt gesagt, dass Miranda „nur etwas Bestimmtes will, nämlich Josef“ (358), doch wird das Gewicht dieses Verlangens erst im Zuge des voranschreitenden Beziehungsverfalls ersichtlich: Josef ist nicht nur die einzige Entität, die Miranda auf dieser Welt will, er ist auch das, was sie am liebsten mit ihren „kranken optischen Systeme[n]“ (354) wahrnimmt, die ihr doch Fluch und Segen zugleich sind. Doch nicht nur die Augen nimmt er ein, sondern auch ihr Gehör:

[...] sie kann sich doch nicht wünschen, auch noch schlecht zu hören! Und auch dann würde sie die Geräusche noch arg hören, nur die Stimme nicht mehr deutlich, die sie am liebsten hört. (368)

Josef scheint folglich Mirandas Sinne zu dominieren und sie selbst scheint eine gewisse Abhängigkeit von ihm entwickelt zu haben; keine Abhängigkeit jedoch im finanziellen oder anderswertigen Sinne, sondern eine Abhängigkeit auf einer viel

tieferen, zwischenmenschlichen Ebene. Daraus folgt, dass Miranda per se zwar selbstständig (vgl. 359) ist, jedoch auf einer Beziehungsebene dieser Selbstständigkeit entbehrt und sich eher an den anderen Menschen – im vorliegenden Fall Josef – klammert, von ihm abhängt und sich zugleich von ihm abhängig macht. Worin der Grund für diesen Widerspruch zwischen Selbstständigkeit und Abhängigkeit liegt, kann nur vermutet werden. Naheliegend wäre aber durchaus, dass es Josefs Toleranz Miranda und ihrer Sturheit in Bezug auf ihre individuelle, erklärte Wahrnehmung der Welt gegenüber ist, die ihn so wichtig für sie macht. Denn außer ihm sagt wohl niemand „Mein argloser Engel“ (362), wenn er von ihr spricht oder an sie denkt.

In Hinblick auf ihre Selbstständigkeit ist Mirandas Charakter also von einem starken Widerspruch geprägt; ein Widerspruch, der sich auch hinsichtlich ihrer Sinne ergibt, wie die zuvor angeführten Zitate zu ihrem liebsten Sehen und Hören bereits erahnen ließen. Einerseits sagt Miranda nämlich: „Natürlich, du weißt ja, das Wichtigste sind mir meine Augen“ (367), andererseits misst sie ihrem Gehör eine ebenso totale Wichtigkeit bei: „Bei mir geht alles übers Ohr, ich muß die Stimme von jemand mögen, sonst führt es zu nichts“ (368). Vielleicht müsste bei dieser Betrachtung zwischen der Wichtigkeit in Hinblick auf die Gesundheit eines Sinnesorgans und der Dominanz eines Sinnesorgans auf funktionaler Seite unterschieden werden: So wäre es durchaus möglich, dass Miranda ihre Augen am wichtigsten sind, wenn es um deren Gesundheit geht, allerdings ihr Gehör in seiner Funktion einen größeren Stellenwert besitzt, da es ja – im Gegensatz zu den Augen – einwandfrei funktioniert. Dieser Ansatz verträgt sich allerdings in weiterer Folge nicht mit den Qualitäten, die Miranda am wichtigsten sind: „Niemand kennt mehr schöne Leute als Miranda, sie zieht sie an, denn sie zieht Schönheit jeder anderen Qualität vor“ (ebda.). Die Schönheit, von der hier die Rede ist, ist eine visuelle Schönheit, keine auditive, wodurch die Augen für Miranda funktional ebenso fundamental sein dürften wie das Gehör.

Hieraus ergibt sich folglich der erwähnte Widerspruch, da sie beide Sinnesorgane funktional jeweils als das wichtigste ausweist. Dementsprechend wirkt es, als wäre Miranda nicht nur zwischen Selbstständigkeit und Abhängigkeit, sondern auch zwischen ihren Sinnesorganen und deren Wichtigkeit für sie hin und her gerissen. Wenn sich also die Figur des Herrn Kopetzky über die „Wankelmütigkeit dieser Frau“ (361) echauffiert, erscheint es zunehmend leichter, die Gründe dafür zu finden.

Die Qualität der Schönheit ist Miranda allerdings nicht nur im Rahmen eines visuellen Selektionsprozesses dienlich, sondern wird von ihr auch als Entschuldigung oder Legitimation gebraucht: „Es ist die Erklärung für alle Wechselfälle in Mirandas Leben“ (369). Miranda sieht diesen Aspekt im selben Zuge auch als den Grund, warum Josef sie verlässt (vgl. 368f.), und denkt bereits im Rahmen der

ersten Anzeichen: „[...] sie ist eben schöner als ich“ (363). Dass es an ihr und ihrem Verhalten und nicht an Anastasias Schönheit liegen könnte, kommt ihr dabei nicht in den Sinn.

Somit ist der Aspekt der Schönheit visuell wie selbstreflexiv wichtig in Mirandas Leben, wobei von einer tatsächlichen Selbstreflexion eigentlich keine Rede sein kann: Miranda hinterfragt nämlich nicht ihr eigenes Verhalten oder sucht nach möglichen Fehlern ihrerseits, die zum Zerbrechen der Beziehung geführt haben, sondern sieht den Grund – ganz und gar eingenommen von ihrer verkärten und auf Ästhetik reduzierten Wunschwahrnehmung der Welt – bei allen anderen Entitäten, nur nicht bei sich selbst. Eine fehlende Selbstreflexion, die – abgesehen von der Bekenntnis zur ins Waschbecken gefallenen Brille – Mirandas Verhalten die gesamte Erzählung über begleitet.

4.7.1.3 Zusammenfassung

Die Figur der Miranda stellt zusammenfassend eine Figur der Widersprüche dar. Einerseits wirkt sie zurückhaltend und hilfsbedürftig, andererseits ist sie direkt in den Ausreden zu ihrer Krankheit und berechnend in Bezug auf Josef. Trotz der zahlreichen Hindernisse, die ihre Sehprobleme mit sich bringen, bleibt sie in Bezug auf deren Korrektur oder eine Klärung ihrer Wahrnehmung stur und scheut nicht davor zurück, sich selbst und andere damit zu belasten. Sie wird als selbstständig bezeichnet und zeigt diese Selbstständigkeit vielleicht auch an ihrer Oberfläche, ist aber auf einer zwischenmenschlichen Ebene abhängig von ihrem Partner Josef, der für sie ebenso zentral zu sein scheint wie ihre Augen und Ohren; wobei es so wirkt, als würde sie sich zwischen den letzteren beiden nicht so recht entscheiden können.

Kurz gesagt: Widersprüche, die nicht nur ihren Charakter, sondern auch ihr Leben bestimmen, und in weiterer Folge zu ihrem tragischen Unfall mit der Glastüre führen. Denn gäbe es diese Widersprüche nicht und hätte sie nicht aus Angst vor der visuellen Hölle auf die Brille verzichtet, wäre sie nicht durch das Glas, sondern durch die Türe gegangen.

4.7.2 Josef

4.7.2.1 Physiognomie

Wie schon bei Miranda bestehen in Hinblick auf Josefs Physiognomie nur wenige Angaben. Diese verweisen wiederum zuerst auf einzelne Details und nicht auf ein körperliches Ganzes. Die erste Beschreibung von physischen Eigenschaften betrifft so seine Zähne sowie seine Augen und erfolgt aus Mirandas Perspektive:

Bestimmt würde Miranda Josef nicht weniger lieben, wenn sie seine gelblich verfärbten Zähne jedesmal bei einem Lachen sehen müßte. Sie weiß aus der Nähe, wie diese Zähne sind, aber sie denkt unbehaglich an eine Möglichkeit von ‚immerzu sehen‘. Es würde ihr wahrscheinlich auch nichts ausmachen, an manchen Tagen, wenn er müde ist, durch Faltenfelder um seine Augen erschreckt zu werden. (354f.)

Josef besitzt also gelblich verfärbte Zähne und Falten um die Augen, die bei Müdigkeit seinerseits präsenter erscheinen. Dieser Umstand könnte darauf hindeuten, dass sich Josef bereits in einem reiferen Alter, fern der 20 befindet. Da auch bei ihm auf die Nennung eines Alters verzichtet wird, kann diese Frage nur durch Vermutungen beantwortet werden. Allerdings deuten die vergilbten Zähne sowie die Falten um die Augen darauf hin, dass er wohl nicht jünger als 30 oder sogar 40 Jahre sein dürfte. Die Altersgrenze nach oben bleibt allerdings offen, da dieselben physischen Attribute auch, wenn nicht sogar v.a. bei Männern höheren Alters – jenseits der 50 – festgestellt werden können.

Die einzige weitere Information, die der Text über Josefs Aussehen preisgibt, ist jene, dass er dünn bzw. hager ist. „Zärtlich und vertrauensselig und immer halb gekuschelt an Josefs Hagerkeit nimmt sie die nächste Wurzelhürde auf dem Weg“ (359), heißt es so, als Miranda und Josef zusammen einen Ausflug unternehmen. Damit besteht in der Figurenbeschreibung eine Gemeinsamkeit zwischen Miranda und Josef, da auch Miranda in Bezug auf ihre Körperfülle beschrieben wird und diese zudem Josefs eigener ähnelt („[...] zärtlich ist alles an Miranda [...]“ (ebda.)). Wie auch schon Miranda wird Josef folglich nur grob skizziert; fast so, als wollte der Text nur eine Silhouette, einen Schatten von ihm zeigen. Dies hat jedoch zur Folge, dass Josef als unklar definierte Entität stellvertretend für Männer (und Menschen) im Allgemeinen werden kann, wodurch impliziert wird, dass sein Handeln und Tun auch auf jeden anderen Menschen übertragen werden könnten; egal, ob es sich dabei um Taten oder Untaten handelt.

4.7.2.2 Psyche und Charakter

Der Charakter des Josef zeichnet sich – in einem ersten Moment – durch allein positive Eigenschaften aus. So ist er etwa geduldig, wenn Miranda durch ein Vergessen ihrer Brille Berge miteinander verwechselt (vgl. ebda.), oder bleibt ihr gegenüber stets positiv gesonnen, wenn sie zu anderen Gelegenheiten wiederum auf ihre Brille vergisst. In diesen Momenten, in denen ein Ärger seinerseits wohl mehr als verständlich wäre, denkt er sich sogar, beinahe stoisch schweigend: „Mein argloser Engel“ (362); er wirkt also – um es aus Anastasias Sicht zu beschreiben – „zurückhaltend[]“ (356). Zugleich hilft er Miranda, ihre verlorenen Brillen – wenn auch nicht mehr ganz so stoisch, sondern durchaus tadelnd – wiederzufinden: „Josef

kommt schon vor acht Uhr morgens aus der Prinz-Eugen-Straße und sucht die ganze Wohnung ab, er schimpft Miranda [...]“ (362f.).

Josef ist also stets hilfsbereit, wenn es um Mirandas Probleme oder ihre durch die eigene – teils vermeintliche – Tollpatschigkeit verursachten Schwierigkeiten geht. Dass er mit ihr schimpft, dürfte in Anbetracht all der anderen Missgeschicke, die Miranda begeht, wohl nur wenig verwunderlich sein; zudem geschieht diese Äußerung des Zorns bereits in jener Phase, in der sich Josef mit Anastasia zu treffen beginnt, könnte also auch auf Ungeduld – resultierend aus verblasstem Interesse an Miranda – zurückgeführt werden.

Dieses Desinteresse stellt neben Josefs positiven Eigenschaften ein Indiz für seine negativen dar, denn schließlich ist es ein Symptom seiner zunehmend ans Licht tretenden Untreue. Diese Untreue zeigt sich in weiterer Folge auch in Form von Ungeduld und Verständnislosigkeit Miranda gegenüber, als dieser eine neue Brille ins Waschbecken fällt:

*Wenn Josef schweigt, dann hat er nicht verstanden.
Bedauerlicherweise hat das keine Logik für mich, sagt der andersklingende Josef
und hängt ein. (364)*

Nicht nur die offen geäußerte Verständnislosigkeit stellt einen Affront Miranda gegenüber dar, es ist auch das spontane, fast brutale Auflegen, das Beenden des Gesprächs mit einem hilfesuchenden, einem selbst nahestehenden Menschen, das die Kehrseite seines an sich so positiv und – vermeintlich – ebenso arglosen Charakters ans Tageslicht bringt. Eine Kehrseite, die noch bedeutend frappanter und negativer ins Gewicht fällt, als er von Mirandas erneuter Intimität mit Ernst erfährt:

*Josef meint nicht viel dazu, er hat keine Lust, mit Anastasia über eine Miranda
in Ernstls Armen vor dem Haustor nachzudenken. Josef ist überzeugt, daß es nur
ihn für Miranda gibt [...]. (366)*

Josef ist sich seiner Bedeutung für Miranda folglich durchaus bewusst; ein Faktum, das seine Untreue nochmals schlimmer erscheinen lässt, da er diesen ihm so zugehörigen Menschen bewusst verletzt. Und trotzdem dürfte ihm der Umstand, dass Miranda sich erneut mit Ernst trifft, nicht völlig egal sein, sonst würde es ihm wohl nichts ausmachen, über die beiden Arm in Arm nachzudenken. Doch es ist eben dieses Bild, das Bild von Miranda im Arm eines anderen Mannes, das seinem Charakter einen eher unerwarteten Zug verleiht. Es scheint ihn nämlich positiv zu reizen:

*[...] am nächsten Morgen, nachdem er Anastasia das Frühstück gemacht hat,
wird er vergnügt. Er findet das nicht so übel, auch erleichternd, und Anastasia
ist eben doch sehr klug und hat viel Scharfblick. Er wird sich mit dem Gedanken*

anfreunden, daß Miranda andere Männer braucht, daß Ernst schließlich auch besser zu ihr paßt [...]. Für Josef hat Miranda eine neue Anziehungskraft, die er nicht an ihr gekannt hat, und da Anastasia noch einmal davon anfängt, traut er Miranda fast stolz zu, daß sie richtige Verheerungen anzurichten verstünde.
(366)

Die Bindung Mirandas an einen anderen Mann, die sie zu etwas Verbotenem macht, versetzt Josef in eine erneute Ekstase, in ein erneutes Interesse für die Frau, die so sehr von ihm abhängt und die er selbst mit seiner Untreue in eine innere Verdammnis gestürzt hat. Dabei bleibt fraglich, ob er Miranda trotz allen Bewusstseins in Hinblick auf ihre Liebe zu ihm jemals ernst genommen hat. Schließlich impliziert der Satz „und Anastasia ist eben doch sehr klug und hat viel Scharfblick“, dass sie ein Gegenteil zu Miranda darstellt, Miranda ihrerseits also nicht derart klug oder mit Scharfblick – nicht nur im ophthalmologischen Sinne – versehen ist. Ist dies der Fall, so wird Josef eine weitere schlechte Eigenschaft zuteil: Er hat Miranda die gesamte Zeit über nur etwas vorgespielt.

Umso erstaunlicher und widersprüchlicher wirkt sein weiteres Verhalten. Denn Josef verteidigt Miranda nicht nur gegen Anastasias Kritik (vgl. ebda.), sondern will auch ein weiteres Mal mit ihr ins Sonntagskonzert gehen (vgl. 369). Es hat den Anschein, als empfände er das Ende ihrer Beziehung wohl doch nicht so erleichternd, wie er es zuvor (vgl. 366) kundgetan hat. Er ist sich des Endes sehr wohl bewusst, doch kommunizieren kann er es nicht:

Josef kommt nach dem Konzert doch mit zu Miranda und so, als wäre es nicht das letzte Mal. Sagen kann er es ihr nicht, in ein paar Wochen wird sie begriffen haben, sie wirkt so vernünftig. Langsam zieht er sich die Schuhe an, sucht dann seine Krawatte, die er mit einem abwesenden Ausdruck bindet und zurechtrückt, ohne Miranda ein einziges Mal anzusehen. (370)

Wie Miranda zuvor schon bemerkt hat (vgl. 368), spielt Josef ihr also etwas vor; er spielt ihr vor, dass es nicht das letzte Mal gewesen sei. Zugleich bleibt er unfähig, ihr zu sagen, wo sie beide stehen und was als Nächstes passieren wird. Ob dies allerdings mit mangelndem Mut oder redlichem Unvermögen aus ebenso empfundenem Schmerz heraus zusammenhängt, bleibt unklar. Sein abwesender Gesichtsausdruck während des Ankleidens und das Vermeiden von Augenkontakt mit Miranda klären diese Frage auch nur unzureichend, weisen allerdings auf einen wichtigen Umstand hin: Josef schämt sich.

Oder ist es vielleicht mehr als Scham? Mehr als eine Scham, die später Miranda dazu führt, in die Glastüre zu laufen und dort zu verunglücken? Vielleicht ist es ja nicht Scham, kein Gefühl der Verlegenheit, der Röte und der Hitze, das ihn peinigt, beschäftigt, vielleicht auch straft und am Ende von alledem den Blickkontakt

vermeiden lässt. Vielleicht ist es vielmehr eine tiefere Form des Leids. Eine Form, die ihn trotz aller sich aufbauenden Distanz zu Miranda doch mit ihr verbindet und nicht sofort gehen lässt: Schmerz. Schmerz in Bezug auf das Ende dieser Beziehung. Schmerz, der sich in ihm konkretisiert, als er das Straßenschild von Mirandas Wohnort liest:

I. Blutgasse. Mein argloser Engel. Einen Augenblick lang nimmt er Miranda in die Arme, er berührt mit seinem Mund ihr Haar und ist unfähig, etwas andres zu sehen und zu fühlen außer dem Wort ‚Blutgasse‘. Wer tut uns das alles an? Was tun wir einander an? Warum muß ich das tun? und er möchte ja Miranda küssen, aber er kann nicht, und so denkt er nur, es wird noch immer hingerichtet, es ist eine Hinrichtung, weil alles, was ich tu, eine Untat ist, die Taten sind eben die Untaten. (370)

Josef ist sich also seiner Schuld durchaus bewusst und trifft diese Entscheidung der Trennung nicht aus Übermut oder mit Leichtigkeit im Herzen, sondern ist selbst davon betroffen. Er wirkt so, als würde er es eigentlich gar nicht wollen und als würde ihn irgendetwas Unausgesprochenes dazu zwingen. Wie sehr ihn diese Trennung trifft, wird nämlich im weiteren Verlauf dieser Passage ersichtlich:

Und sein Engel sieht ihn mit geweiteten Augen an, behält die Augen fragend offen, als ob es noch etwas Letztes an Josef zu erkennen geben müßte, endlich aber mit einem Ausdruck, der ihn noch mehr vernichtet, weil er ihn freispricht und begnadigt. Weil Josef weiß, daß niemand mehr ihn so ansehen wird, auch Anastasia nicht, schließt er die Augen. (ebda.)

Diese gesamte Passage stellt die Quintessenz in Hinblick auf Josefs Empfinden gegenüber der Trennung dar. Von der zuvor erwähnten Erleichterung ist nichts mehr zu sehen. Vielmehr sind es Schmerz und Widerwillen, die ihn zu dominieren scheinen. Und dennoch bleibt er starr in seinem Tun und unternimmt nichts gegen den vorliegenden Umstand. Fast so wie Miranda, die, bevor sie eine Brille aufsetzt oder Selbstreflexion betreibt, sich lieber mit verklärtem Blick und Ausreden durch die Welt bewegt, bleibt auch Josef untätig, ein fast passiver Part in einem aktiven Verfall, den er verabscheut, ohne ihm jedoch die Stirn zu bieten.

4.7.2.3 Zusammenfassung

Der hagere und mit ersten Zeichen des Alters versehene Josef zeigt einen zweiseitigen Charakter: Dieser zeichnet sich einerseits durch viel Geduld und Verständnis, andererseits durch Untreue und Vorspielen falscher Tatsachen aus. Diese negativen Eigenschaften sind allerdings nicht vollkommen berechnend geplant oder mit völliger Überzeugung realisiert, sondern werden von Selbstzweifeln und Abneigung begleitet. Dennoch besitzt Josef nicht das Vermögen oder den Mut, die Tat-

sachen klar zu formulieren und Miranda sowie Anastasia konkret vorzutragen, um beide Frauen über seine Sicht der Dinge und seine Stellung zu ihnen zu informieren. Vielmehr lässt er beide im Unklaren, ist sich aber zugleich der Unart dieses Verhaltens bewusst. Ob das Nichts-Tun und die Scheu vor der Nennung der Dinge beim Namen aus Josef einen Feigling machen, der mit Frauen spielt, kann nicht klar festgestellt werden. Feig ist er zu einem gewissen Teil sicherlich, denn sonst würde er die Probleme adressieren. Doch böseartig ist er deshalb nicht, denn bei aller Feigheit und allen Untaten sind ihm die Konsequenzen nicht egal, sondern fügen ihm selbst Leid zu. Ein Leid, das er anscheinend der Konfrontation und Klärung vorzieht. Sich dem Problem zu stellen, scheint für ihn keine Lösung zu sein. Dieser Umstand verbindet ihn ironischerweise mit Miranda, die er verlässt. Denn auch sie geht dem Konflikt aus dem Weg und lässt Probleme ent- und bestehen, anstatt sie zu lösen.

4.7.3 Anastasia

4.7.3.1 Physiognomie

Die Figur der Anastasia erfährt in Hinblick auf ihre physiognomischen Eigenschaften eine noch minimalistischere Beschreibung als Miranda und Josef. Nicht nur verzichtet Bachmann auch in ihrem Fall auf die Nennung eines konkreten Alters, es werden zudem keinerlei äußerliche Eigenschaften genannt. Ähnlich zurückhaltend ist die Autorin bei der Nennung des Figurennamens, da Anastasia zu Beginn und auch später in der Erzählung allein mit ihrem Spitznamen – Stasi – erwähnt wird: „Stasi sagt beinahe gehässig: [...]“ (356) oder „Doch, er findet auch, Stasi sei angenehmer geworden [...]“ (357). Ihr vollständiger Name wird erst auf S. 363 genannt: „In der Woche, in der Miranda warten muß [...], muß Josef zweimal mit Anastasia abends essen gehen, um sie wegen der Scheidung zu beraten“. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird dann größtenteils der volle Name und nur mehr selten der Spitzname Anastasias verwendet. Dies könnte damit zusammenhängen, dass Anastasia, als ihr Name zum ersten Mal in seiner Vollständigkeit erwähnt wird, von einer Freundin zu einer Konkurrentin geworden ist und sich in weiterer Folge zum Grund für das Zerbrechen der Beziehung entwickelt. Somit wird aus der Herzlichkeit, die ein Spitzname mit sich bringt, Ernst; ein Ernst, der sich auch in der Namensnennung widerspiegelt.

Neben diesem Aspekt wird bei Anastasia – wie auch bei Miranda und Josef – kein Nachname erwähnt. Dies könnte wiederum mit der Allgemeinheit der Figuren im Sinne von Schicksalen, die jeden und jede treffen könnten, zusammenhängen. In Hinblick auf die äußerliche Beschreibung der Anastasia ist der einzige Aspekt, der erwähnt wird und der zur physiognomischen Beschreibung gezählt werden kann,

jener der Augen: „Und sie weint aus ihren schönen anständig sehenden blauen Augen [...]“ (367).

Anastasia besitzt also blaue Augen, die „anständig“ sehen, was darauf hindeutet, dass sie wohl keine Brille trägt. Welchen Körperbau sie aufweist, ob sie älter oder jünger ist als die anderen Figuren, welche Haarfarbe sie hat...all diese Informationen werden ausgespart, sodass dem Lesepublikum eine – physiognomisch – rein über die Augen definierte Figur präsentiert wird. Damit bildet sie allerdings zugleich einen Konterpart zu Miranda, die ja ihrerseits nicht „anständig“ sieht, sondern mit einem Augenleiden lebt, das sich seinerseits mehrfach als Crux erweist. In weiterer Folge entsteht ein Kontrast zwischen den beiden Figuren, der auch auf ihrer Beziehungsebene deutlich wird: Während Mirandas Augenleiden zu einem zunehmenden Problem wird und mitverantwortlich für das Zerbrechen ihrer Beziehung zu Josef ist, weist Anastasia gesunde Augen auf. Ein Faktum, das die Beziehung zu Josef sicherlich begünstigt, ist es doch – wenn auch im folgenden Beispiel durchaus mit einer gewissen Doppeldeutigkeit formuliert – einer der Aspekte, die Anastasia für Josef interessant machen: „[...] und Anastasia ist eben doch sehr klug und hat viel Scharfblick“ (366). Anastasias ophthalmologische Gesundheit verschafft ihr folglich einen gewissen Vorteil Miranda gegenüber, deren Augenkrankheit zwar in einem ersten Moment wohl für Josef – vielleicht durch die ‚rosarote Brille‘ betrachtet – wenig störend war, dann allerdings immer störender wurde, weshalb er sich schlussendlich der „anständig“ sehenden Anastasia hingibt.

4.7.3.2 Psyche und Charakter

Anastasia befindet sich im Gegensatz zu ihrer Freundin Miranda und ihrem zuerst Freund, dann Geliebten Josef in einem anderen Lebensumstand. Dies ist einerseits dadurch bedingt, dass sie verheiratet war und sich im Moment der Erzählung mitten in der Scheidung befindet (vgl. 357), andererseits durch den Umstand, dass sie Mutter ist (vgl. ebda.). Zwar werden in Hinblick auf frühere Beziehungen und damit potenzielle Ehen Mirandas und Josefs keine konkreten Informationen oder Andeutungen geäußert, doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass beide nie verheiratet waren. Dass sie selbst Eltern sind, erscheint hierbei noch unwahrscheinlicher, da auch diesbezüglich keinerlei Andeutungen erfolgen und ein derartiger Umstand z.T. kaum vorstellbar ist: Dies betrifft besonders Miranda, der man durch ihre Abhängigkeit von Josef und anderen kaum zutrauen würde, sich um ein Kind zu kümmern, ohne dabei ähnliches Chaos anzurichten, wie es sonst schon im Alltag geschieht. Folglich befindet sich Anastasia in einer anderen Lebens- und Verantwortungssituation als Josef und Miranda, was sich auch auf ihr Verhalten auswirkt bzw. ausgewirkt hat: „[...] Stasi war einfach zermürbt gewesen, schon ganz widerwärtig geworden von all dem Unglück, aber jetzt bekomme sie das Kind doch zugesprochen“ (ebda.).

Charakterlich unterscheidet sich Anastasia zudem stark von Miranda. Während Miranda eher zurückhaltend wirkt und für manche Dinge nicht den nötigen Ehrgeiz besitzt (vgl. 361), wirkt Anastasia deutlich direkter. Dies zeigt sich beispielsweise in ihren recht offen gezeigten Vorbehalten und Emotionen: „Stasi sagt beinahe gehässig: [...]“ (356); während Miranda ihrerseits eher „kleinlaut“ (ebda.) bleibt. Auch Kritik wird von Anastasia sehr viel direkter geäußert: „Ja, wir waren beim Römischen Kaiser. Gräßlich. Schlecht sei es gewesen [...]. [...] Nachher noch in der Eden-Bar. Schauderhaft. Ein Publikum!“ (363), rekapituliert Anastasia so den Restaurant- und Barbesuch mit Josef, wobei sie sich deutlich unverblümter ausdrückt als Miranda, die einen eher gemäßigten Duktus wählt und so beispielsweise gegen Ende der Erzählung urteilt: „[...] das ist ja eine Konfusion in diesem Salzburg [...]“ (371).

An anderer Stelle zeigt sich Anastasias Direktheit, als sie mit Josef über Fritz – einen unerwiderten Verehrer Mirandas – spricht. Während Anastasia sagt: „Der Fritz, der Ärmste, der säuft doch seither“ (366), spricht Josef nicht vom Saufen, sondern erwidert: „[...] denn Fritz hat schon früher getrunken“ (ebda.).

Anastasias Direktheit zeigt sich allerdings nicht nur in diesen Momenten, sondern – in einer beinahe brutal anmutenden Form – besonders in jenem Augenblick, als sie versucht, Josef gegen Miranda aufzuhetzen:

Stasi seziert Mirandas Charakter und behauptet vor allem, sie habe keinen, sie ändere sich doch andauernd. Einmal sieht man sie elegant im Theater, dann ist sie wieder verwahrlost, ein Rock zipft, oder sie hat wieder wochenlang keinen Friseur gesehen. (366f.)

Das von Bachmann hier beschriebene Sezieren von Mirandas Charakter zeigt allein durch das Wort *seziert* bereits den invasiven bzw. offensiven Zug von Anastasias Diskurs über Miranda. Anastasia beweist an dieser Stelle keine Sympathie mehr für ihre Freundin – wobei diese Freundschaft wohl zunehmend angezweifelt werden dürfte –, sondern begibt sich durch die Offenlegung von Mirandas Charakter und das schmähende Sprechen darüber auf eine intime Ebene, auf der sie Miranda indirekt – Miranda selbst bekommt es ja nicht mit – angreift und verletzt.

Noch besser ersichtlich werden Anastasias Direktheit und die damit verbundene Grausamkeit, für die das Sezieren von Mirandas Charakter bereits eine erste Andeutung war, als sie schmerzlich feststellen muss, dass Josef nicht ihr, sondern immer noch Miranda verfallen ist:

Dumme Gans, denkt Stasi, er ist ihr ja noch immer attachiert [...], was will er bloß? Aber das ist doch sonnenklar, diese raffinierte, schlampige, dumme, diese – Hier findet Stasi keine Worte mehr [...]. (367)

Anastasias Wut äußert sich folglich in zunehmender Aggression, die sich – wenn auch nicht laut ausgesprochen – in Beschimpfungen manifestiert, bevor sie sich –

wiederum nur in Gedanken – auf einer körperlichen Ebene immer brutaler realisiert, als es heißt: „Josefs heilige Miranda, die Fürsprecherin aller Grenzgänger, wird von Stasi geröstet, zerteilt, aufgespießt und verbrannt [...]“ (367).

Die Freundschaft zwischen den beiden Frauen, sofern es jemals eine Freundschaft war, endet hier durch Anastasias Handlungen definitiv. Miranda ist zu einem Hassobjekt für sie geworden und führt – in Kombination mit Josefs Verhalten – nun dazu, dass Anastasia ihr wahres Gesicht zeigt: das Gesicht einer brutalen, selbstsüchtigen Person. Denn ein Eingeständnis ihrerseits, dass es ja eigentlich sie war, die Miranda hintergangen hat, indem sie ihr den Liebhaber entrissen hat, ist zu keinem Zeitpunkt zu vernehmen. Zwar gibt Anastasia durch die Gedanken „[...] nein, die dumme Gans bin ich, weil ich mir Hoffnungen auf den Josef mache [...]“ (ebda.) und ihr Weinen (vgl. ebda.) zu, einen Fehler gemacht zu haben, jedoch kann bei diesem Eingeständnis nicht von Reue gesprochen werden, sondern allein von bloßem Selbstmitleid.

Anastasia findet aber auch im weiteren Verlauf der Erzählung nicht zur Einsicht oder lernt aus ihren Bosheiten. Dies zeigt sich beispielweise, als sie gegen Ende der Erzählung als offizielle Partnerin Josefs und sichtbar unglücklich (vgl. 371) in Gegenwart von Miranda zu Josef sagt: „Aber Josef, so gib der Miranda doch einen Kuß“ (ebda.). Diese Aussage äußert sie als Reaktion auf Mirandas Begrüßung, da letztere Josef nur die Hand gibt. Anastasia scheint es in diesem Moment beinahe zu genießen, Miranda – und mit ihr auch Josef – in diese verlegene Situation zu bringen und zugleich beide damit zu quälen. Ihr Verhalten mutet fast sadistisch an, auch wenn es die Erzählinstanz als „großmütig“ (ebda.) bezeichnet. Dieses sadistische Verhalten manifestiert erneut die Brutalität von Anastasias Handlungen und zeigt zugleich ihre Unbelehrbarkeit, ihren Mangel an Reue sowie ihre fehlende Selbstreflexion; in Bezug auf letztere ist sie dann Miranda beinahe wieder ähnlich.

Ein weiterer, fundamentaler Charakterzug Anastasias, der sich über die gesamte Erzählung erstreckt, ist jener der Heuchelei und Falschheit. Die ganze Zeit über, schon als sie Miranda mit Josef freundschaftlich hintergeht, lässt sie Miranda im Unklaren über die Geschehnisse und gibt sich selbst gegen Ende der Erzählung in Salzburg immer noch als eine Freundin oder gute Bekannte; so, als wäre nie etwas zwischen ihnen gewesen. Heuchelei und Falschheit bilden somit einen Rahmen, in dem sich Anastasias andere Charakterzüge – Brutalität, Selbstsucht etc. – entfalten.

4.7.3.3 Zusammenfassung

Die Figur der Anastasia, die physiognomisch allein über ihre blauen, gesunden Augen definiert wird, stellt charakterlich eine direkte, teils derbe Persönlichkeit dar, deren Direktheit allerdings nur ein Vorzeichen für die Selbstsucht und innere Brutalität bildet, die sie tatsächlich beherrschen. Unfähig zur Reue oder Einsicht mischt sie sich ins Leben anderer Menschen ein, bringt dieses durcheinander und

versinkt beim Erkennen ihrer Tat in Selbstmitleid. Ihre Brutalität äußert sich zudem in sadistischen Zügen, die durch diverse Handlungen ihrerseits ans Tageslicht treten und perfekt mit der Scheinheiligkeit und Falschheit harmonieren, von denen sie ebenso gekennzeichnet ist.

4.7.4 Ernst

4.7.4.1 Physiognomie

Über die Physiognomie des Ernst oder sein Alter vergibt die Erzählung keinerlei Informationen. Nicht einmal in jenen Momenten, als Josef Anastasia erklärt, warum Ernst der bessere Partner für Miranda ist (vgl. 366), oder Miranda Ernst zum ersten Mal wieder kontaktiert (vgl. 365), werden physiognomischen Aspekte erwähnt, die veranschaulichen könnten, warum Miranda und Ernst besser zusammenpassen würden oder warum sich Miranda – vor der Zeit mit Josef – überhaupt für Ernst entschieden hat.

4.7.4.2 Psyche und Charakter

Ähnlich spärlich wie mit den Informationen zu Ernsts Physiognomie verhält es sich mit jenen zu seiner Psyche und seinem Charakter. „Miranda ruft Ernst an, und nach ein paar Tagen telefoniert er wieder ermutigt mit ihr“ (ebda.), heißt es im Text und deutet in Kombination mit den geäußerten Geständnissen Mirandas Anastasia gegenüber darauf hin, dass zwischen Miranda und Ernst einmal ein Verhältnis bestanden hat:

Ernst und ich, so kann man das nicht sehen, nein, wer sagt das denn? nein, aus war es wirklich nie, das ist doch [...] schon seit immer mehr gewesen als eine dieser Affären, die man eben hat [...]. (ebda.)

Es muss folglich zu einem früheren, nicht näher definierten Zeitpunkt eine Beziehung zwischen Miranda und Ernst bestanden haben, die wohl – wie Ernsts erst nach und nach zurückkehrender Mut nahelegt – eine für Ernst unangenehme oder nachteilige Wendung genommen haben dürfte. Ein Faktum, das ihn vermutlich im ersten Moment misstrauisch macht, durch seine Bereitschaft, schließlich doch mit Miranda zu telefonieren, aber nicht untröstlich oder nachtragend erscheinen lässt. Vielmehr ist sein Verhalten der Spontanität der Situation angepasst. So auch, als Miranda ihn ostentativ vor Anastasias Augen küsst:

Miranda bringt es fertig, sich mit Stasi zu verabreden, aber noch rechtzeitig mit Ernst vor der Haustür gesehen zu werden, wo sie den unschlüssigen verlegenen Ernst zu küssen anfängt und ihn unter Küssen und aufgeregtem Lachen fragt, ob er sich noch erinnere, wie man ihr Haustor aufsperrt. (366)

Ernst ist also kein Mann, der sich – trotzdem er nicht nachtragend ist – rasch wieder auf einen Menschen einlässt oder so tut, als wäre nichts geschehen. Er ist unschlüssig und zudem verlegen, also auch nicht von übersteigertem Selbstbewusstsein geprägt; kein Frauenheld ergo, der Mirandas – vermeintliche – wiedergefundene Zuneigung sofort zu seinem Vorteil nutzt, sondern zurückhaltend und vorsichtig bleibt. Bedachte Zurückhaltung und Vorsicht statt übermütiger Offensive und Draufgängertum.

Damit bildet Ernst im selben Zuge auch ein Gegenteil zu Josef, wie es Anastasia zu Miranda tut, denn Josef selbst begeht den Betrug mit relativer Selbstverständlichkeit, ohne ihn zu kommentieren oder Miranda mitzuteilen. Er tut, was er möchte, und überlässt sie sich selbst und ihrem Schicksal: „[...] in ein paar Wochen wird sie begriffen haben [...]“ (370). Ernst hingegen traut man – basierend auf den wenigen, aber doch aussagekräftigen Informationen, die man zu seinem Verhalten erhält – so etwas eher nicht zu.

Ein weiterer Faktor, der Ernst anscheinend von Josef unterscheidet, ist jener der gemeinsamen Interessen. „Er [Josef] wird sich mit dem Gedanken anfreunden, daß Miranda andere Männer braucht, daß Ernst schließlich auch besser zu ihr paßt, schon der gemeinsamen Interessen wegen [...]“ (366), wird so Josefs Einstellung zu Miranda und Ernst wiedergegeben. Der Aspekt der gemeinsamen Interessen deutet darauf hin, dass es wohl zwischen Josef und Miranda nicht derart viele davon gegeben haben dürfte, also Ernst auch auf diesem individuellen Sektor einen Gegensatz zu Josef bildet.

4.7.4.3 Zusammenfassung

Die wenigen Informationen, die über die Figur des Ernst in Bachmanns Text vorhanden sind, lassen darauf schließen, dass es sich bei ihm um einen einfühlsamen, evtl. zurückhaltenden, aber doch rücksichtsvollen Mann handelt. Durch diese Eigenschaften wie auch die Interessen, die er mit Miranda teilt, stellt er als Figur einen Gegensatz zu Josef dar, der seinerseits skrupelloser und zudem unehrlicher erscheint.

4.7.5 Berti

4.7.5.1 Physiognomie

Wie schon bei Ernst beinhaltet der Text keinerlei Information über Bertis Physiognomie. Einzig auf der Ebene des Namens ergibt sich eine Besonderheit, die darin besteht, dass Berti die gesamte Erzählung über nur mit seinem Spitznamen erwähnt wird. Im Gegensatz zu Anastasias Fall erfährt das Lesepublikum folglich nicht, wie

sein vollständiger Name lautet. Wie schon bei den zuvor beschriebenen Figuren wird zudem kein Nachname genannt.

4.7.5.2 Beruf

Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist Berti die einzige, deren Beruf – wenn auch indirekt – erwähnt wird. Dies zeigt sich in jenem Moment, als sich Miranda und Josef über Anastasia unterhalten: „Doch, er [Josef] findet auch, Stasi sei angenehmer geworden, beinahe frequentabel, vielleicht liege das an Bertis ärztlichen Kunststücken [...]“ (357). Folglich ist Berti Arzt, wobei nicht genauer erwähnt wird, welchem Fachgebiet er angehört. Durch Josefs Formulierung, die sich auf Anastasias Verhalten bezieht, könnte es sich bei Berti sogar um einen Psychologen oder Psychiater handeln; je nachdem, was man unter „ärztlichen Kunststücken“ verstehen möchte.

Andererseits deutet die Szene, in der er bei Miranda eine Avitaminose fest- und ihr einen „langen Rezeptzettel“ (367) ausstellt, darauf hin, dass Berti als Allgemeinmediziner tätig sein könnte. Da aber auch Psychiater i.d.R. ein medizinisches Studium abschließen und damit wie Ärzte – und auch Psychologen – die Befähigung zur Ausstellung von Rezepten besitzen, könnte sich die zuvor geäußerte Vermutung zum Beruf des Psychiaters oder Psychologen ebenso als richtig erweisen.

4.7.5.3 Psyche und Charakter

Über Bertis Psyche und Charakter werden im Rahmen des Textes kaum Informationen mitgeteilt. Einzig Josef sieht ihn in einer Beziehung mit Miranda (vgl. 366), was darauf hindeutet, dass er sich vermutlich gut mit Miranda versteht oder ähnlichen Interessen nachgeht. Mehr lässt sich allerdings nicht über ihn herausfinden. Funktional gesehen, erfüllt Berti in der Erzählung die Rolle eines Freundes der Hauptfiguren, bleibt aber selbst eine Randfigur. Erst als er als einzige Person die von der zerbrechenden Beziehung zermürbte Miranda besucht, sich um sie kümmert und ihr zuhört – „(Verstehst du, Berti? Sie war eben schöner als ich.)“ (369) –, wird ihm eine größere Rolle zuteil. Es ist die Rolle eines sich sorgenden Freundes, eines Beschützers, der nach Miranda sieht (vgl. 367) und sich nicht allein um ihre körperliche Gesundheit kümmert.

4.7.5.4 Zusammenfassung

Berti erfährt – wie Ernst – keinerlei physiognomische Charakterisierung durch den Text, bleibt also eine schemenhafte Entität. Als solche und durch seinen fehlenden Einfluss auf die Geschehnisse, stellt er – noch mehr als Ernst – eine Randfigur der Erzählung dar, über die einmal gesprochen wird und die auch nur einmal in Erscheinung tritt, als sie bei Miranda eine Avitaminose feststellt. Dies ist auch das einzige Mal, dass Berti etwas sagt. In der Erzählung allgemein wird Berti zu einer

Art Beschützer bzw. zu einer Gesprächsperson für die niedergeschlagene Miranda, die von der zerbrechenden Beziehung zunehmend zermüht wird.

4.7.6 Robert, Fritz und alle anderen

Im folgenden Abschnitt sollen die restlichen, mit einem Namen versehenen und bei diesem genannten Figuren der Erzählung eine Beschreibung erfahren. Hierbei seien die folgenden Figuren analysiert: Mirandas „alter Freund“ (360) Robert, Onkel Hubert, Doktor Bucher, Herr Langbein, Herr Kopetzky, Fritz, Hofrat Perschy und die Altenwyls.

4.7.6.1 Physiognomie

Alle hier genannten Figuren erfahren durch den Text keinerlei Beschreibung in Hinblick auf ihre physiognomischen Eigenschaften. Einzig in Bezug auf Herrn Langbein findet sich eine Beschreibung, die allerdings nur einer Vermutung Mirandas entspringt und damit als nicht eindeutig zuordenbar ausgewiesen werden muss (vgl. 361). Eine Besonderheit, die sich jedoch bzgl. dieser Figuren ergibt, ist jene der Namen: So werden manche Figuren wiederum nur mit ihrem Vornamen angeführt, andere hingegen allein mit ihrem Nachnamen. Zusätzlich zu den Namen erfolgt z.T. die Nennung von Titeln wie *Doktor* oder *Hofrat*, die die Figuren auf einer beruflichen Ebene bzw. einer Ebene der Ausbildung weiter spezifizieren.

4.7.6.2 Beruf

Zu den Berufen dieser Figuren lassen sich ebenso keinerlei Informationen finden. Einzig die akademischen Titel der Figuren Doktor Bucher und Hofrat Perschy lassen auf eine akademische Ausbildung schließen. Ob es sich bei Doktor Bucher nun allerdings um einen Arzt handelt, kann aus der bestehenden Informationslage nicht eruiert werden, da ein Dokortitel auch in anderen, nicht-medizinischen Fachgebieten erlangt werden kann. Ähnlich verhält es sich mit dem Titel *Hofrat*, der ebenso keinerlei Informationen über die genaue Ausbildung zulässt.

4.7.6.3 Psyche und Charakter

Von allen genannten Figuren lassen nur zwei eine Analyse auf der Ebene des Charakters zu: Fritz und Herr Kopetzky. Fritz selbst wird von Josef im Rahmen eines Gesprächs mit Anastasia charakterisiert: „[...] Fritz, der ja nur so abscheulich von ihr [Miranda] redet, weil er nie zum Zug gekommen ist und immer noch angesprungen käme, wenn sie ihn wollte“ (366). Fritz ist folglich ein Mann, der Miranda verfallen ist, allerdings aufgrund von unerwidelter Zuneigung ihrerseits über sie herzieht. Es ist bei Fritz daher keine genuine Abneigung, die er Miranda gegenüber besitzt, sondern eine Kompensationsreaktion – vielleicht auf ein gekränktes Män-

ner-Ego –, die ihn zum kompromittierenden Sprechen über sie bewegt. Dieses Sprechen per se könnte auch mit seiner angedeuteten Alkoholsucht zusammenhängen, die Anastasia zwar als Resultat von Mirandas Ablehnung seiner Person sieht, Josef allerdings als bereits länger bestehend ausweist (vgl. 366).

Herr Kopetzky's Charakter wird ebenso durch seine Beziehung zu Miranda beschrieben und wie Fritz dürfte auch ihm diesbezüglich ein ähnliches Schicksal widerfahren sein:

[...] Herr Kopetzky, sitzt beleidigt drei Reihen hinter ihr [Miranda], nach Gründen suchend für die Wankelmütigkeit dieser Frau, für die er beinahe einmal alles, aber auch alles [...]. (361)

Herr Kopetzky ist neben Fritz also ein weiterer Mann, der Mirandas Charme verfallen ist und zudem bereit gewesen wäre, alles für sie zu tun. Und wie Fritz zeigt er seine Enttäuschung durch ein Abwehrverhalten, das in seinem Fall nicht in Schimpftiraden, sondern im Beleidigt-Sein besteht.

Anzumerken ist in Bezug auf die charakterlichen und psychischen Aspekte, dass Figuren wie die Altenwyls oder Robert und Onkel Hubert keinerlei charakterliche Beschreibung erfahren. Dennoch erfüllen sie eine Funktion in der Erzählung: die Konstitution eines sozialen Umfelds. Die Altenwyls stehen so für ein Umfeld, in dem Josef verkehrt. Robert und Onkel Hubert beschreiben Mirandas Freundschafts- und Familienbeziehungen näher. Sie wirken folglich wie StatistInnen, die weitere Details über die Hauptfiguren preisgeben und diese damit in ihrer Gesamtheit abrunden.

4.7.6.4 Zusammenfassung

Die im Rahmen dieses Abschnitts genannten Figuren stellen Randfiguren dar, die ihrerseits verschiedene Zwecke erfüllen: Manche, wie etwa Fritz oder Herr Kopetzky, dienen der Charakterisierung Mirandas, und zwar insofern, als sie Mirandas Wirkung auf andere Männer beschreiben. Andere – wie beispielsweise Mirandas alter Freund Robert oder ihr Onkel Hubert – dienen ebenso dieser Charakterisierung, jedoch auf einer sozialen Ebene, die Freundschaften und Familie und damit keine Liebesbeziehungen oder -affären betrifft. Die restlichen Figuren haben die Funktion von StatistInnen inne, die die Hauptfiguren grüßen (vgl. 361 oder 371) und zugleich die Erzählinstanz im Rahmen der Erzählung zu weiteren Erläuterungen über letztere führen. So dienen beispielsweise Doktor Bucher sowie die Herren Langbein und Kopetzky als figurale Referenzen, anhand derer gezeigt wird, wie Miranda andere Menschen wahrnimmt. Sie greifen also allesamt nicht in die Handlung ein, indem sie etwa Mirandas und Josefs Beziehung beeinflussen, sondern helfen bei der Konstitution eines konkreteren sozialen Umfelds, in dem sich die Hauptfiguren bewegen.

4.8 „Georg Groddeck in memoriam“ – die Sehstörung

Die Realität für ein paar Sekunden zu vergessen, ist von Zeit zu Zeit wohl der Wunschgedanke eines jeden Menschen; besonders jener menschlichen VertreterInnen, die mit offenen Augen durch die Welt gehen. Das Entfliehen aus der Realität sowie deren konsequente Verweigerung ist für die Figur der Miranda allerdings kein Kurzurlaub, keine – temporäre oder unabhängig von der Umwelt vorhandene – „Seelenruhe“ (361), sondern ein grundlegendes Paradigma, eine Art Dauerprogramm in ihrem Leben. Sie ist damit in der Bachmann'schen Erzählwelt allerdings keinesfalls allein: Wie Kurt Bartsch erklärt, sind es auch Figuren aus anderen Erzählungen des *Simultan*-Zyklus, die sich in Rollen wiederfinden, „die es ihnen ermöglichen sollen, die Auseinandersetzung mit der Realität zu vermeiden“¹⁵⁹.

Doch welche Rolle nimmt Miranda ein? Und zudem: Ist es denn überhaupt eine Rolle? Ihre physiognomische Konstitution legt doch nahe, dass der Grund für ihre erklärte Wahrnehmung der Umwelt nicht selbstverschuldet, sondern vielmehr im Sinne einer „starke[n] Myopie“¹⁶⁰ sowie des hinzukommenden Astigmatismus angeboren ist. Warum also eine Rolle und warum im selben Zuge eine Schuldfrage in Bezug auf ihr Nicht-Sehen?

Die Beantwortung dieser Fragen könnte wie folgt lauten: Der Ausdruck *Rolle* ist durchaus richtig gewählt sowie auch das Stellen der Schuldfrage nicht als unpassend angesehen werden sollte. Denn Miranda ist schuld an ihrer erklärten Welt-sicht. Sie ist zwar insofern unschuldig, als „ihre kranken optischen Systeme“ (354) intrinsisch krank sind, also zumindest nicht bewusst von ihr in den kranken Zustand getrieben wurden. Der Aspekt, der sie allerdings schuldig macht, ist jener der konsequenten Verweigerung von Sehhilfen: „[...] ob aus Bleiglas, aus leichtem Glas oder Plastik oder gesichtet durch die modernsten Haftscheiben – Miranda wird sie [die präzisere Welt] nie akzeptieren“ (358). Das Zitat zeigt, dass Miranda folglich nicht nur die Sehhilfen, sondern im selben Zuge die klare, nicht-verschwommene Welt im Allgemeinen ablehnt. Sie stellt sich bewusst gegen die Realität und nimmt damit – im Sinne von Bartsch – eine Rolle ein: die Rolle der Kranken, der Nicht-Sehenden. Die Rolle einer Kranken, die über ihre Krankheit vor anderen lamentiert mit Sätzen wie „Zersichtigkeit, verstehst du, das ist ärger als Blindsein“ (354) oder eben davon geängstigt wird (vgl. ebda.), zugleich allerdings ihre Krankheit als – wenn auch „ererbtes“ (ebda.) – „Geschenk des Himmels“ (ebda.) betrachtet. Für Außenstehende mag dieses Verhalten nun sehr widersprüchlich erscheinen – und das ist es auch –, doch im Endeffekt zeigt sich in genau dieser Widersprüchlichkeit der Aspekt der gespielten Rolle: Das Jammern über die Krankheit ist nach außen hin gerichtet und legitimiert die damit verbundenen Taten der Miranda. Die Idee

¹⁵⁹ Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, 159.

¹⁶⁰ Ebda.

vom Geschenk des Himmels ist die private, wahre Meinung und Einstellung der Krankheit gegenüber. Miranda spielt also die Rolle der Geschädigten, ohne den Gehalt dieser Rolle auch tatsächlich so zu meinen.

Die Figur betrachtet ihre Krankheit als ererbt, was sie in der eben geleisteten Erklärung als unschuldig ausweisen würde, da die Krankheit dadurch nicht von Miranda verursacht wurde – zumindest nicht bewusst. Die Phrase *zumindest nicht bewusst* ist in Bezug auf die Selbstverschuldung allerdings von Bedeutung: Der Umstand, dass Ingeborg Bachmann ihre Erzählung dem deutschen Kurarzt¹⁶¹ Georg Groddeck widmet, ist nämlich nicht zufällig, geht doch Groddeck davon aus, dass selbst das vollkommen gesunde Auge ein „Organ eines grundlegenden Nicht-Sehens“¹⁶² sowie ein „Werkzeug des Verdrängens“¹⁶³ ist.¹⁶⁴ Groddeck meint zudem, dass es keine Wahrnehmung ohne Verdrängung gibt: Demnach nimmt der Mensch immer nur einen Teil des Gesehenen wahr und verdrängt einen bestimmten Teil davon.¹⁶⁵

Diese Verdrängung manifestiert sich allerdings nicht in Form eines bloßen Vergessens oder Übersehens, sondern in einem konkreten Augenleiden: der Kurzsichtigkeit. Diese kommt nämlich dann zum Einsatz, wenn die regulären Hilfsmittel der Verdrängung, die im Zuge des Sehens verwendet werden, nicht mehr ausreichen. Als solches ist die Kurzsichtigkeit ein Hilfsmittel, das dem Es zugehörig ist.¹⁶⁶

Das Subjekt nutzt dieses Hilfsmittel dann, wenn es sich „von der Gesellschaft zur Verdrängung seiner Wahrnehmung genötigt sieht“¹⁶⁷, wobei es sich bei dem Verdrängten – nach Groddeck – häufig um gesellschaftlich zensurierte Dinge handelt. Dies zeigt sich bereits in per se nicht-sexuellen Objekten, die allerdings – wie etwa Birnen an die männlichen Genitalien – an sexuell Konnotiertes erinnern.¹⁶⁸

Wie das Resümee durch Anne-Kathrin Reulecke zeigt, könnten solche Bilder zwar durch übliche Verdrängungsmechanismen wie das Übersehen oder das Nicht-Erinnern verdrängt werden, sind diese Mechanismen dem Subjekt bei der Abwehr allerdings keine ausreichende Hilfe mehr, wird vom Subjekt eine Kurzsichtigkeit

¹⁶¹ Vgl. Anne-Kathrin Reulecke, „Double blind – Psychogene und psychosomatische Sehstörungen nach Sigmund Freud und Georg Groddeck“, in *Sehstörungen. Grenzwerte des Visuellen in Künsten und Wissenschaften*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke und Margarete Vöhringer (Berlin: Kadmos, 2019. (= Literaturforschung. 36.)), 56. Im Folgenden zitiert als: Reulecke, *Sehstörungen*.

¹⁶² Ebda, 57.

¹⁶³ Ebda. [Dort wörtlich zitiert nach: Georg Groddeck, „Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen“ (1934), in: Ders.: *Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik*, ausgew. und hrsg. von Günter Clauser (Wiesbaden, 1966), 236–331, hier: 264.]

¹⁶⁴ Vgl. Reulecke, *Sehstörungen*, 57.

¹⁶⁵ Vgl. ebda.

¹⁶⁶ Vgl. ebda, 62.

¹⁶⁷ Ebda, 63.

¹⁶⁸ Vgl. ebda, 60.

entwickelt. Diese gewährleistet nun die – psychisch misslungene – Abwehr auf einer organischen Ebene.¹⁶⁹

Die Verklärung der Realität wird – folgt man Groddecks Erläuterungen – folglich von einer Person als eine Art letztmögliche Verdrängung genutzt. Diesbezüglich ist zu hinterfragen, was es genau ist, das Miranda durch ihre Kurzsichtigkeit verdrängt. Mathias Meyer deutet den Grund für Mirandas Problematik mit der – nach Groddeck – „modernen oberflächlichen Rationalisierung des Mysteriums“^{170,171} ein Faktum, das mit der – zuvor bei Reulecke erwähnten und durch die Gesellschaft bedingten – Nötigung des Subjekts zur Verdrängung korreliert. Miranda legt sich durch ihr Wandeln in einer verklärten Welt eine eigene Wirklichkeit zurecht, wobei ihr „Rückzug in die Unsichtbarkeit und Unlesbarkeit“¹⁷² gesellschaftlich sanktioniert ist.¹⁷³ Das, was die Gesellschaft und die Umwelt ausmachen, kann Miranda nämlich in einer klaren, unverblünten Form nicht aushalten. Wieso sonst sollte sie ihre Krankheit als ein „Geschenk des Himmels“ (354), die Welt durch die Brille als „Hölle“ (355) bzw. „Inferno“ (ebda.) sehen, sich wundern, wie andere Menschen den klaren Blick auf die Welt ertragen können (vgl. 354) und in Momenten, die – wie etwa Konzerte – keine Augen als Sinnesquelle benötigen, ein Gesicht in Form einer „Oase des Friedens“ (361) zeigen?

Es sind aber – folgt man Meyers Diskurs – nicht so sehr oberflächliche Dinge wie die durch den Brillenblick erfahrbare „globale Emanation von Häßlichkeit“ (356) ihrer Umwelt, die Miranda als einzige zu verdrängen versucht, es ist auch die „diaphane Welt der Alibis und Kontrollen“¹⁷⁴. Mirandas Verdrängung und Hingabe in die Verschwommenheit ist folglich gegen die Gesellschaft und deren Logik im Gesamten gerichtet. Miranda schockieren also menschliche Züge in einem doppelten Sinn: Einerseits physiognomisch in Bezug auf das Aussehen der Menschen, andererseits in Bezug auf deren Verhalten in der Masse und als Masse; als zusammenhängendes Ganzes mit seinen konventionalisierten Regeln.

Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, wenn Meyer in Bachmanns Behandlung des Themas eine gewisse Gesellschaftskritik verortet, die sich zweiseitig ausdrückt: Einerseits dadurch, dass Miranda zu einer Personifikation des „gesellschaftskritische[n] Nicht-Sehen-Wollen[s]“¹⁷⁵ wird, andererseits darin, dass sie durch ihre verklärte Weltsicht als Randfigur die Funktionsweisen der Gesellschaft

¹⁶⁹ Vgl. Reulecke, *Sehstörungen*, 63.

¹⁷⁰ Mathias Meyer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien des Todes* (Freiburg i. Br.: Rombach, 1997), 138. [Dort zitiert nach Groddeck (Edition wie bei Reulecke), 322.] Im Folgenden zitiert als: Meyer, *Dialektik der Blindheit*.

¹⁷¹ Vgl. Meyer, *Dialektik der Blindheit*, 138.

¹⁷² Ebda, 139.

¹⁷³ Vgl. ebda.

¹⁷⁴ Ebda, 136.

¹⁷⁵ Ebda.

beobachtet und offenbart.¹⁷⁶ Somit wird Miranda der auktorialen Beschreibung „Grenzgänger“ (359) durchaus gerecht, wobei auch diese zweiseitig ist: Die Randsicht Mirandas nimmt Mathias Meyer als Anlass zu ihrer Bezeichnung als „Grenzgängerin“¹⁷⁷.¹⁷⁸ Dabei wird Mirandas Grenzgänger-Status eigentlich nicht allein dadurch, sondern auch durch den Umstand konstituiert, dass sie – trotz ihrer bewussten Verdrängung der gesellschaftlichen Funktionsweise – selbst ein Teil der Gesellschaft ist und durch das Tragen oder Nicht-Tragen der Brille zwischen Realität und Wunsch-Realität wechseln kann.

Trotz ihrer Ablehnung der Realität klammert sich Miranda jedoch an ihren Partner Josef, den sie sich zwar ebenso nach ihrem Wunsch und durch verschwommene Augen als – nicht der Realität entsprechendes – Ideal geschaffen hat („[...] und Josef endlich ist ihr wirklich gelungen [...]“, 355), der aber zugleich auch ein Mitglied der von ihr doch so abgelehnten Gesellschaft ist. Ja, mehr noch: Josef ist für sie ein ganz elementarer Bestandteil ihres Daseins, da sie in dieser, ihrer verkärten Welt „nur etwas Bestimmtes will, nämlich Josef“ (358) und zudem „Josef-Sehen für sie das Wichtigste auf der Welt“ (368) ist. Umso mehr verwundert es, dass sie ihre verkärte Wahrnehmung nicht einmal zugunsten der Beziehung zu Josef – wenigstens hier und da – aufgibt, um Streitthemen wie beispielsweise eine verlorene (vgl. 362f.) oder zerstörte (vgl. 364) Brille zu vermeiden. Wenn doch Josef-Sehen für sie das Wichtigste ist, warum lässt sie sich dann nicht zumindest hier und da auf die nackte Realität ein, um ihn bei sich zu halten? Wie soll denn die verkärte Realität jemals wieder einem „Geschenk des Himmels“ (354) gleichkommen, wenn sich Josef nicht darin befindet? Sie will doch nur ihn!

Dieser Umstand legt den Gedanken nahe, dass Miranda anscheinend gar nicht mehr anders kann, als die Realität zu verdrängen und sich in einer verkärten Welt zu bewegen; sie kann dieser verkärten Welt nicht mehr entfliehen. Andererseits muss gefragt werden: Warum sollte sie das auch wollen? Ist doch die unscharfe, verzerrte Weltsicht für sie kein Verlust, sondern ein „freilich höchst verletzlicher – Schutzraum und Friedensort“¹⁷⁹.

Trotzdem bleibt Miranda eine Gefangene. Eine Gefangene ihrer eigenen Verdrängung, die im doppelten Sinne ihr Verderben bedeutet: Einmal übertragen, da sie Josef dadurch verliert, und einmal wörtlich, da sie die Glastüre übersieht und in diese stürzt.

Es ist allerdings nicht nur die Widmung „Georg Groddeck in memoriam“, die bereits auf den Inhalt der Erzählung vorausdeutet, es ist auch der Titel per se: Der

¹⁷⁶ Vgl. Meyer, *Dialektik der Blindheit*, 135f.

¹⁷⁷ Ebda, 136.

¹⁷⁸ Vgl. ebda.

¹⁷⁹ Ebda, 139.

Ausruf „Ihr glücklichen Augen“ entstammt – wie Meyer¹⁸⁰ zeigt – dem Lied, das der Türmer Lynkeus in Goethes Drama *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* singt. Lobt der Türmer zuerst noch die Augen als glücklich, wird diese Konnotation bereits in Goethes Drama konterkariert, als er mit denselben Augen den Untergang der Figuren Philemon und Baucis mitansehen muss. Meyer veranschaulicht, dass der Titel bei Bachmann „ironisch umgewertet [wird] zu einem Glück der Kurzsichtigkeit“¹⁸¹, wobei sich – wie das Mitansehen des Untergangs zeigt – schon bei Goethe eine ambivalente Konnotation dieser Verszeile „Ihr glücklichen Augen“ ergibt. Wie Meyer weiter erläutert, widerruft Lynkeus das nur scheinbare Glück der Augen, wodurch sich bereits zeigt, was sich in Bachmanns Erzählung erst zeigen wird: Die Kurzsichtigkeit der Miranda ist eine „freilich scheiternde Möglichkeit des Glücks“^{182 183}.

Die Augen sind also weder bei Bachmann noch bei Goethe glücklich: Bei Goethe nicht, weil sie eben auch Fatales sehen müssen, bei Bachmann nicht, weil die Verdrängung des Fatalen sie ebenso wenig glücklich macht. Man könnte resümieren, dass die Augen folglich nie immer glücklich sind, sondern nur zu gewissen Momenten, wobei es in der Verantwortung ihres Besitzers / ihrer Besitzerin liegt, den Filter des Unglücks passend und selbsterhaltend zu setzen. Eine fast unablässige und omnipräsente Aufgabe, die ihre Präsenz auch in Bachmanns Erzählung beweist: In *Ihr glücklichen Augen* bildet die Sehstörung nämlich nicht nur den direkten Einstieg (vgl. 354), sondern einen permanenten Begleiter Mirandas wie auch der anderen Figuren. Alles, was Miranda betrifft, wird immer wieder in Verbindung mit der Sehstörung gebracht – von ihrem Handeln in der Öffentlichkeit (vgl. 359f. oder 361) bis hin zu ihren innersten Wünschen und Bedürfnissen: wie der Wunsch nach Josef als einziger Wunsch in ihrer verklärten Welt (vgl. 358) oder die absolute Wichtigkeit, ihn anzusehen (vgl. 368). Mirandas Sehstörung ist dabei Realitätsflucht bzw. Zuflucht und Crux zugleich: Zwar ermöglicht ihr das Augenleiden eine Verdrängung der Realität (bzw. – basierend auf Groddeck – die Verdrängung des Augenleiden), doch wird es durch ihre Abhängigkeit davon und die Konflikte, die das Beharren darauf auslöst, zu einer ebenso großen Belastung.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Sehstörung in *Ihr glücklichen Augen* auf Georg Groddecks Theorien wie auch der Ambivalenz von Goethes Dichtkunst basiert, allerdings von Bachmann zugleich gesellschaftskritisch umgedeutet wird. Miranda als Archetypus des von Groddeck beschriebenen, verdrängenden Subjekts nutzt ihre Sehstörung zur Konstitution einer Scheinwelt, die sie von der Realität beschützt. Dabei wird die Sehstörung jedoch zugleich ein Gefängnis, aus dem sie nicht mehr auszubrechen vermag, und tritt daher und auf-

¹⁸⁰ Vgl. Meyer, *Dialektik der Blindheit*, 140.

¹⁸¹ Ebda.

¹⁸² Ebda.

¹⁸³ Vgl. ebda.

grund ihrer negativen Auswirkung auf Mirandas soziales und zwischenmenschliches Umfeld als Belastung auf. Die Sehstörung wird also Segen und Fluch zugleich, sodass die vermeintlich glücklichen Augen dieselbe Ambivalenz wie in Goethes Drama aufzuweisen beginnen.

5 Ihr glücklichen Augen – die Verfilmung

Der folgende Abschnitt sei der Analyse von *Ihr glücklichen Augen*, der gleichnamigen Verfilmung der Bachmann-Erzählung, gewidmet. Hierbei seien in einem ersten Schritt allgemeine Aspekte genannt, die die Produktion und Rezeption des Films betreffen. Anschließend sei der Film einer gründlichen Analyse unterzogen, die sich v.a. auf die Aspekte Aufbau, Kameraführung, Schnitt und Ton – und damit Musik und Soundkulissen – beziehen soll. Zusätzlich sollen aber auch das Spiel mit dem Visuellen, die Realisierung und Bedeutung der Sehstörung im Film sowie die Sprache in verbaler (und mitunter non-verbaler) Form eine Untersuchung erfahren, um zu erforschen, wie diese bereits in der Erzählung beschriebenen Aspekte im Medium des Films ihre Umsetzung erfahren.

5.1 „Die Ingeborg Bachmann spricht mir aus der Seele“ – Entstehung, Aufführung und Rezeption des Films

Die österreichische Regisseurin Margareta Heinrich (1951–1994) zeichnet nicht nur für die gleichnamige Verfilmung von Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* verantwortlich, sondern auch für die im Titel angeführte Aussage. Geäußert im Rahmen eines Interviews¹⁸⁴ für Radio Burgenland vom 19.06.1993 zählt sie zu einer der wenigen Aussagen der Regisseurin in Hinblick auf ihren eigenen Film. Zu dessen Entstehung lassen sich nämlich allgemein nur wenige konkrete Daten lukrieren. Was allerdings an Informationen vorhanden ist, soll im Folgenden genauer ausgeführt werden.

Der Film *Ihr glücklichen Augen* wurde vom ORF und dem ZDF als Koproduktion¹⁸⁵ realisiert und auch von diesen beiden Fernsehsendern in Auftrag gegeben.¹⁸⁶ Klassifiziert wird der Film vom *Lexikon Literaturverfilmungen* als Fernsehfilm,¹⁸⁷ ist also nicht als Kinofilm zu verstehen. Hergestellt wurde der Film von der Thalia Film GesmbH, Wien (vgl. 01:27:46–01:30:00).

Zeitlich wird der Film im Abspann wie auch im angesprochenen Lexikon mit dem Jahr 1992 eingeordnet.¹⁸⁸ Damit dürfte allerdings eher der Produktions- bzw. Fertigstellungszeitraum gemeint sein, denn der Film selbst erfuhr seine Premiere erst im Jahre 1993.¹⁸⁹

¹⁸⁴ Vgl. Vrääth Öhner [DVD]: Radio 2: „Helmut Tschaik im Gespräch mit Margareta Heinrich zu ihrem Film *Ihr glücklichen Augen*“. ORF, Radio Burgenland, 19.06.1993, in Öhner, *Margareta Heinrich*. Im Folgenden zitiert als: Heinrich, *Interview* 1993.

¹⁸⁵ Vgl. Margareta Heinrich, *Ihr glücklichen Augen* (Wien: ORF, 2008 (Orig.: AT/BRD, ORF/ZDF, © ORF 1992)), Abspann (01:27:46–01:30:00). Im Folgenden zitiert mit einfachem Timecode im Text.

¹⁸⁶ Vgl. Öhner, *Margareta Heinrich*, 13.

¹⁸⁷ Vgl. Schmidt/Schmidt, *Lexikon Literaturverfilmungen*, 10.

¹⁸⁸ Vgl. ebda.

¹⁸⁹ Vgl. <http://dienste.dra.de/fernsehspiele/vollinfo.php?pk=104198&back=1> [28.10.2019]. Im Folgen-

Für die Regie des Films zeichnete – wie bereits eingangs angedeutet – Margareta Heinrich verantwortlich. Heinrichs Regiearbeit an *Ihr glücklichen Augen* war allerdings nicht ihre erste filmische Begegnung mit einem Ingeborg-Bachmann-Text. Bereits im Jahre 1978 als Studentin der Österreichischen Filmakademie nutzte Heinrich die Bachmann-Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrah* (187–214) als Anregung und literarische Vorlage für ihren Kurzfilm *Zwielicht*.¹⁹⁰ Das Drehbuch zu diesem 28-minütigen Kurzfilm¹⁹¹, für das Liesl Haberkorn und Margareta Heinrich verantwortlich zeichnen,¹⁹² war nicht nur Heinrichs ‚Eintrittskarte‘ in die Filmakademie,¹⁹³ sondern zeigte bereits eine inhaltliche Tendenz, die sich auch in späteren Filmen und damit in *Ihr glücklichen Augen* wiederfinden würde. Vrääth Öhner behandelt diese inhaltlichen Aspekte in einem Abschnitt seiner Monographie über die Regisseurin mit dem Titel „Frauenfilm“¹⁹⁴, wobei dieser Titel durchaus als Programm für Heinrichs Arbeiten gesehen werden kann: Bereits im Zuge ihres Studiums an der Filmakademie schuf Margareta Heinrich – neben *Zwielicht* – „feministische[] Kurzfilme“¹⁹⁵ und deutete damit auf eine Thematik hin, die auch in ihren späteren Filmen Einzug halten würde. So behandelt beispielsweise *Zwielicht*, welche Barrieren in einer männerdominierten Welt einer Beziehung zwischen Frauen den Weg versperren,¹⁹⁶ während sich ein Film wie *Schrei lauter* (1979/80) der „Verwandlung der Frau in ein Objekt des männlichen Begehrens“¹⁹⁷ annimmt, und Werke wie *Durch dick und dünn* (1986) oder *Mund auf, Augen zu* (1987) den Schönheits- und – hier im Besonderen – den Schlangheitswahn sowie die damit einhergehende gesellschaftliche Diskriminierung von Frauen zum Thema haben.¹⁹⁸ Und auch in *Ihr glücklichen Augen* finden sich ähnliche feministisch geprägte Themen, geht es doch auch hier um eine Frau, die sich der Gesellschaft gegenüberstellt, von einem Mann benutzt wird und dann – so haben es Margareta Heinrich und Hauptdarstellerin Cornelia Kündgen in einem Interview erklärt – „an der Wirklichkeit zerbricht“¹⁹⁹.

Thematisch ist *Ihr glücklichen Augen* folglich ein Film, der in das Schaffen der Regisseurin passt. Er stellt ergo ein Produkt einer in diesem Bereich interessierten und versierten Frau dar, was sich etwa in visuellen Reflexionen zum weiblichen

den zitiert als: *Deutsches Rundfunkarchiv Online*.

¹⁹⁰ Vgl. Öhner, *Margareta Heinrich*, 10 bzw. 20.

¹⁹¹ Vgl. ebda, 153.

¹⁹² Vgl. ebda.

¹⁹³ Vgl. ebda, 38ff.

¹⁹⁴ Vgl. ebda, 80–98.

¹⁹⁵ Ebda, 83.

¹⁹⁶ Vgl. ebda, 82.

¹⁹⁷ Ebda, 84.

¹⁹⁸ Vgl. ebda, 91.

¹⁹⁹ Ebda, 97. [Dort zitiert nach: Elisabeth Hirschmann, „Das weibliche Prinzip“, in *Bühne*, Nr. 5, 1993.]

Erscheinungsbild zeigt.²⁰⁰ Dass sich diese Themen im Film wiederfinden, ist allerdings nicht nur Heinrichs Arbeit als Regisseurin, sondern auch ihrer (Mit-)Arbeit am Drehbuch geschuldet. Im Vorspann wie im Abspann des Films wird Christian Jordan als – alleiniger – Drehbuchautor angeführt (vgl. 01:27:46–01:30:00); ein Aspekt, den Ullabritt Horn – eine Weggefährtin Heinrichs und Regieassistentin bei *Ihr glücklichen Augen* – mit dem Adverb „absurderweise“²⁰¹ kommentiert. In Hinblick auf den Arbeitsbeginn am Film, den Öhner im Gespräch mit Horn auf 1991 schätzt, erklärt Horn: „Gearbeitet daran hat sie ja schon länger. Auch mit dem Jordan [...]“²⁰², bevor sie dessen alleinige Nennung als absurd klassifiziert.

Daraus lässt sich schließen, dass die Arbeiten am Film bzw. am Drehbuch bereits mehrere Jahre vor 1992 begonnen haben könnten und Margareta Heinrich einen durchaus großen – und vielleicht, v.a. anfangs, alleinigen – Beitrag zum Drehbuch geleistet hat. Unterstützen würden diese Annahme die auf den Filminhalt bezogenen Nennungen Margareta Heinrichs im Abspann des Films, wo sie einerseits für die Konzeption der im Film vorhandenen Traumsequenzen, andererseits – zusammen mit Christian Jordan – als Ko-Autorin der Dialoge angeführt wird (vgl. ebda.). Das Drehbuch und damit der Film verstehen sich allerdings nicht als eine 1:1-Verfilmung von Bachmanns Erzählung, sondern werden bereits im Rahmen des Vorspanns mit dem Paratext „frei bearbeitet nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann“ (00:03:32–00:03:37) ausgewiesen.

Die Originalsprache des Films ist Deutsch, seine Länge beträgt – wie man es oft bei Fernsehfilmen sieht – 90 Minuten und er wurde in Farbe produziert. Die Erstausstrahlung des Films erfolgte am 19.06.1993 auf ORF2²⁰³; also am selben Tag, als auch das Interview mit Heinrich in Radio Burgenland ausgestrahlt wurde. Die Premiere des Films dürfte allerdings schon früher stattgefunden haben, wurde Heinrich doch – laut demselben Interview – im Jahre 1993 für den Film mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet.²⁰⁴ Weitere Ausstrahlungen erfolgten am 17.10.1993 auf 3sat, am 13.03.1994 im ZDF und nochmals auf ORF2 am 19.03.1994.²⁰⁵ Seither scheint der Film nicht mehr ausgestrahlt worden zu sein. Eine Veröffent-

²⁰⁰ Anm. 9: Im vorliegenden Film zeigt sich dies, als Miranda sich in einem Schönheitssalon einer kosmetischen Gesichtsbildung unterzieht (vgl. 00:29:57–00:31:38). Oder aber, als Josef Miranda eine neue Brille vorbeibringt und Miranda, als Josef sie zu küssen beginnt, sich zuerst schminken möchte (vgl. 00:59:27–01:00:58): Hier wird die Reflexion über das weibliche Erscheinungsbild besonders offensichtlich, kann sich doch Miranda nicht Josefs Zärtlichkeit hingeben, ohne dabei zuerst an das Schminken, das Verändern des eigenen Aussehens hin zu einem konventionalisierten Ideal zu denken.

²⁰¹ Öhner, *Margareta Heinrich*, 78.

²⁰² Ebda.

²⁰³ Vgl. *Deutsches Rundfunkarchiv Online*.

²⁰⁴ Vgl. Heinrich, *Interview 1993*, 00:00:00–00:00:22.

²⁰⁵ Vgl. *Deutsches Rundfunkarchiv Online*.

lichung auf DVD – mit Ausnahme jener Exemplare, die direkt beim ORF angefordert wurden²⁰⁶ – ist ebenso nicht bekannt.

Auch zur Rezeption des Films existieren nur wenige Informationen. Laut Vrääth Öhner war dem Film kein ähnlicher Erfolg beschert wie Heinrichs erster Bachmann-Verfilmung *Zwielicht*; vielmehr stieß der Film „verbreitet auf Ratlosigkeit, wenn nicht auf Ablehnung“²⁰⁷. Er führt dies auf den zum Zeitpunkt der Erscheinung nicht vorhandenen sozialen Kontext für Mirandas Problem zurück; dies resultierte auch in einer Wahrnehmung des Films, die ihn weniger als Frauenfilm als vielmehr Literaturverfilmung verstand.²⁰⁸ In der Fernsehspieldatenbank des Deutschen Rundfunkarchivs wird der Film wie folgt beschrieben: „Nach der Erzählung von Ingeborg Bachmann: Kurzsichtige geht als ‚ahnungsloser Engel‘ durchs Leben. Fernsehfilm zwischen Ernst und Kitsch“²⁰⁹. Abgesehen von der doch recht unpräzisen Beschreibung des Films, kann der zweite Satz, der den Film zwischen Ernst und Kitsch positioniert, durchaus als eine extreme Form der Kurzrezension verstanden werden. Als solche untermauert er die von Öhner beschriebenen Reaktionen auf den Film.

Um die Figuren aus Bachmanns Erzählung zum Leben zu erwecken, bediente man sich der folgenden DarstellerInnen: In den Hauptrollen sind Cornelia Kündgen als Miranda, Peter Sattmann als Josef und Andrea Eckert als Anastasia vertreten. Zudem werden der gemeinsame Freund und Arzt Berti vom bekannten österreichischen Schauspieler Erwin Steinhauer und Mirandas Ex-Partner Ernst – im Abspann als „Ernsti“ (01:28:26) angeführt – von Florentin Groll verkörpert.

Ihr glücklichen Augen erscheint zusammenfassend also als eine als Frauenfilm intendierte deutsch-österreichische Koproduktion, die ihrerseits eher mit negativen Reaktionen bedacht und zudem innerhalb von 29 Jahren (Stand: 2022) nur viermal ausgestrahlt wurde. Diese Aspekte stören allerdings nicht das Interesse zur filmischen Analyse, das er hervorruft. Schließlich sind es Margareta Heinrichs Bestrebungen, die diesem Film viele zu analysierende – und sich teils von der Erzählung deutlich unterscheidende – Facetten verleihen. Dies liegt u.a. daran, dass der Film durch den Paratext „frei bearbeitet nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann“ nicht den Anspruch vertritt, zu 100% werkgetreu zu sein, wodurch sich gewisse Merkmale ergeben: Diese Merkmale bestehen in zusätzlichen Elementen im Film – filmischen Zusätzen –, die so nicht in der Erzählung vorkommen, aber auch in Abänderungen und Umdeutungen von Inhalten aus der Erzählung, die neben den durchaus ebenfalls bestehenden Gemeinsamkeiten Unterschiede zwischen Erzählung und Film konstituieren (vgl. Kap. 6).

²⁰⁶ Anm. 10: So auch die im Rahmen des vorliegenden Bandes verwendete DVD.

²⁰⁷ Öhner, *Margareta Heinrich*, 13.

²⁰⁸ Vgl. ebda.

²⁰⁹ *Deutsches Rundfunkarchiv Online*.

5.2 Der Aufbau

Der folgende Abschnitt sei dem Aufbau des Films *Ihr glücklichen Augen* gewidmet. Der Aufbau per se soll dabei in tabellarischer Form wiedergegeben werden, wobei vier größere Gliederungsabschnitte festzustellen sind: Salzburg 1, Rom, Wien und Salzburg 2. Diese vier Abschnitte werden weiter unterteilt, wobei zur Unterteilung die im Film vorhandenen Szenen als Gliederungselemente fungieren.

Bei James Monaco und Hans-Michael Bock wird der Begriff *Szene* folgendermaßen erklärt:

*Allgemeine – und recht unpräzise – Bezeichnung für eine Einheit der Filmerzählung. Eine Szene besteht aus einer oder mehreren Einstellungen, die durch den Ort, die Handlung oder – wie im herkömmlichen Bühnenstück – durch die anwesenden Personen verbunden sind.*²¹⁰

Zugleich erfolgt der Verweis auf den Begriff *Sequenz*, den Monaco/Bock als „Eine Folge von inhaltlich zusammenhängenden Einstellungen“²¹¹ beschreiben. Der unpräzise Aspekt des Szenen-Begriffs ist auch in Hinblick auf die angestrebte Gliederung nicht unproblematisch, da der Begriff für jene als konstitutiv erscheint. Dennoch erlauben die im Rahmen der Definition genannte Verbindung zwischen untereinander verbundenen Einstellungen sowie die Definition der Sequenz, die zudem einen inhaltlichen Zusammenhang dieser Einstellungen sieht, das Unpräzise der Definitionen als marginal zu betrachten.

Wird im Folgenden also von einer Szene gesprochen, dann sei damit eine filmische Einheit bezeichnet, die aus miteinander – inhaltlich oder anderswertig – verbundenen Einstellungen besteht. Hierbei sei allerdings der inhaltliche Faktor von dominanter Bedeutung, wobei der inhaltliche Zusammenhang nicht auf globaler Ebene im Sinne des gesamten Films, sondern auf unmittelbarer Ebene des filmisch Dargestellten zu verstehen ist. Dies zeigt sich etwa anhand der Szene, als Miranda den Bus zum Gericht nimmt, um Anastasia zu ihrem Gerichtstermin zu begleiten (vgl. 00:41:58–00:46:32): Diese Szene würde per se eine Dreiteilung erlauben, die einerseits aus Mirandas Schock über die Hässlichkeit der Menschen an der Bushaltestelle, andererseits aus ihrer Ankunft bei Anastasia sowie den anschließenden Geschehnissen im Gericht bestehen könnte. Da aber Mirandas Warten an der Bushaltestelle und das Betreten des Busses als konstitutiv für ihre Ankunft beim Gericht und die dortigen Ereignisse gesehen werden können, werden diese drei, durch Schauplatzwechsel getrennten Teile als eine einzelne Szene verstanden. Dasselbe

²¹⁰ James Monaco und Hans-Michael Bock, *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock. Überarb. Neuausgabe (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2011), 239. Im Folgenden zitiert als: Monaco/Bock, *Filmlexikon*.

²¹¹ Ebda, 221.

Prinzip gilt damit etwa auch für Mirandas Besuch von Anastasias Galerie und der anschließenden gemeinsamen Taxifahrt, die in der – im Text so bezeichneten – „Haustorszene“ (366) endet (vgl. 01:12:35–01:16:43).

Tabellarisch aufgelistet und – unter den eben genannten Prämissen – in Szenen unterteilt, ergibt sich für den Film *Ihr glücklichen Augen* nun der folgende Aufbau²¹²:

Nr.	Szene	Timecode
SALZBURG 1		
1	Café in Salzburg und Mirandas Sturz durch die Glastüre	00:00:00–00:03:18
2	Vorspann (Titel etc.)	00:03:19–00:03:43
ROM		
3	Erstes Treffen zwischen Miranda und Josef (und Berti) inkl. Traum 1 (Josef)	00:03:44–00:08:51
4	Näherkommen am Friedhof	00:08:52–00:11:38
5	Verhinderter Abschied am Bahnhof ²¹³	00:11:38–00:12:49
WIEN		
6	Die erste gemeinsame Nacht	00:12:50–00:14:42
7	Der Morgen danach	00:14:43–00:17:11
8	Besuch beim Augenarzt (Berti)	00:17:11–00:19:48
9	Mirandas und Josefs Berufe	00:19:48–00:22:37
10	Café Europa und Treffen mit Josef nach der Arbeit	00:22:37–00:25:11
11	Im Brillenstudio: Kauf einer neuen Brille	00:25:12–00:26:21
12	Traum 2 (Miranda)	00:26:21–00:26:43
13	Im Restaurant <i>Zur Römischen Palme</i>	00:26:44–00:29:57
14	Im Schönheitssalon: Wiedersehen mit Anastasia	00:29:57–00:31:38
15	Im Café mit Anastasia	00:31:39–00:34:35
16	Wandern: Bisamberg oder Leopoldsberg?	00:34:36–00:36:34
17	Wiedersehen mit Ernst	00:36:34–00:37:38

²¹² Anm. 11: Die folgenden Szenentitel stammen vom Verfasser dieses Bandes und dienen einer Kurzzusammenfassung der dort dargestellten Ereignisse. Im Text seien die einzelnen Szenen mit ihrer jeweiligen Nummer sowie dem Kürzel *FS* für *Filmszene* angeführt.

²¹³ Anm. 12: Diese Szene geht via Parallelschnitt in die nächste Szene (FS 6) über. Derartige Schnittverfahren sind im Rahmen der vorliegenden Gliederung nicht beachtet, da sonst die Darstellung zu kompliziert ausfallen würde. Der Übergang zwischen den beiden Szenen (FS 5 und FS 6) wurde mit jenem Zeitpunkt angegeben, an dem zum ersten Mal Filmmaterial aus der FS 6 erscheint. Ebenso verhält es sich mit Tonbrücken, die für die Gliederung keine Rolle spielen sollen; allein der Bildwechsel ist hierfür zentral.

Die teils vorhandenen Differenzen zwischen den Timecodes, die um ein paar Sekunden voneinander abweichen und nicht direkt aneinander anschließen (etwa FS 41 auf FS 42), sind auf das Vorkommen von Schwarzfilm zurückzuführen, der keiner der beiden betroffenen Szenen zugeordnet werden kann.

18	Miranda beim Arbeiten und der Unfall mit dem Schmetterling	00:37:38–00:39:54
19	Nach der Arbeit: in der Badewanne mit Josef	00:39:54–00:41:58
20	Die Welt durch die Brille und Gerichtstermin inkl. Traum 3 (Miranda)	00:41:58–00:46:32
21	Am nächsten Tag: Miranda fröstelt für einen Augenblick und Ernst bringt ein Manuskript vorbei	00:46:32–00:50:58
22	Mirandas erste Ahnung	00:50:58–00:53:02
23	Traum 4 (Miranda)	00:53:02–00:53:24
24	Miranda und Josef im Konzert	00:53:24–00:55:36
25	„So hilf mir doch.“	00:55:36–00:57:08
26	Miranda ist allein inkl. Traum 5 (Miranda)	00:57:08–00:59:27
27	Josef bringt Miranda eine neue Brille; er spielt ihr nur etwas vor	00:59:27–01:00:58
28	Telefonat mit Anastasia und Zerstörung der Brille als Reaktion	01:00:58–01:02:30
29	Telefonat mit dem andersklingenden Josef	01:02:30–01:03:37
30	Mirandas körperlicher Zusammenbruch inkl. Josefs und Anastasias Verhältnis als Einbildung Mirandas	01:03:37–01:05:55
31	Mirandas Ohnmacht	01:05:55–01:06:50
32	Mirandas nervlicher Zusammenbruch	01:06:51–01:08:57
33	Angeregtes Telefonat mit Ernst	01:08:57–01:09:47
34	Im Prater mit Ernst inkl. Erinnerung an die Zeit mit Josef	01:09:47–01:12:35
35	Anastasias ‚Spiegelkabinett‘ und gemeinsame Taxifahrt	01:12:35–01:16:43
36	Josef im Bett mit Anastasia	01:16:43–01:18:44
37	Berti sieht nach Miranda	01:18:44–01:21:38
38	Miranda und Josef – eine Freundschaft?	01:21:38–01:22:48
39	Das letzte Sonntagskonzert	01:22:48–01:25:00
40	Die letzte gemeinsame Nacht	01:25:01–01:26:06
SALZBURG 2		
41	Café in Salzburg und Mirandas Sturz durch die Glastüre	01:26:08–01:27:45
42	Abspann	01:27:46–01:30:00

Tab. 2 Der Aufbau des Films

Wie eingangs im Rahmen der Erzählanalyse erwähnt, spricht Jost Schneider in Bezug auf die Erzählung *Ihr glücklichen Augen* von der „letzte[n] Phase der Beziehung zwischen Miranda und ihrem Liebhaber Josef“²¹⁴; eine Aussage, die durch die folgende Gliederung des Textes insofern angezweifelt wurde, als es sich nicht um eine, sondern um mehrere Phasen handelt, in die der Ereignishergang eingeteilt werden kann (vgl. Tab. 1). Die Erzählung beginnt folglich nicht mit dem Zerbrechen oder

²¹⁴ Schneider, *Simultan*, 163.

dem Ende der Beziehung und damit mit der letzten Phase, sondern schildert nach einleitenden Passagen einen kontinuierlichen Verfall (vgl. 4.2.1).

In Hinblick auf diese von Schneider etablierte inhaltliche Klassifikation entspricht die Verfilmung von *Ihr glücklichen Augen* noch weniger seiner Feststellung als es die Erzählung tut. Dies lässt sich anhand der aufgeschlüsselten Filmstruktur genau beobachten (vgl. Tab. 2): Während die Erzählung *in medias res* beginnt und die Beziehung zwischen den beiden Figuren Miranda und Josef bereits besteht, zeigt der Film die Beziehung vom Kennenlernen bis hin zum Scheitern, vom Anfang bis zum Ende. Der Film *Ihr glücklichen Augen* ist folglich nicht einem potenziellen Abschnitt in einer menschlichen Beziehung, sondern deren Gesamtheit gewidmet, die er auf interfiguraler – also das Geschehen zwischen den Figuren betreffend –, aber auch globaler Ebene – deren Umfeld betreffend – erforscht. Durch diverse Zusätze (vgl. etwa FS 12) erlaubt der Film außerdem, eben diese Aspekte noch genauer zu betrachten, als es durch Bachmanns Erzählung ermöglicht wird. Dies sei in Abschnitt 6.3 genauer erläutert.

Die angesprochenen Zusätze zeigen sich dabei vorrangig in Form von visualisierten Gedanken, die als *Traumszenen* bezeichnet werden könnten. Allerdings ist nicht sicher, ob es sich dabei tatsächlich um Traumszenen und damit um eine Visualisierung der figuralen Innenwelt oder vielmehr um eine Art von filmischem Erzählerkommentar handelt, der die Innenwelt der Figuren für das Publikum visualisiert. Um allerdings im Rahmen der folgenden Ausführungen keine Konfusionen zu verursachen, sei in Bezug auf diese Szenen – ob nun tatsächliche Figurenträume/-gedanken oder nicht – von Traumszenen gesprochen.

Die im Film vorhandenen Traumszenen besitzen eine gesonderte Stellung, da sie die filmische Handlung und zugleich die filmische Realität immer wieder unterbrechen und einen Blick in die Gedankenwelt der Figuren erlauben. Die Handlung des Films selbst ist ansonsten linear und chronologisch, doch beweist sie zu Beginn des Films eine einzelne Anachronie: Diese Anachronie ergibt sich in Form der ersten Szene in Salzburg und damit des vorgezogenen Endes des Films. Nach dem dort gezeigten Sturz Mirandas durch die Glastüre und dem darauffolgenden Vorspann wird – ohne paratextuelle Angaben zur zeitlichen Verortung – mit Josefs und Mirandas erstem Treffen und damit mit dem eigentlichen Beginn ihrer gemeinsamen Geschichte fortgefahren. Erst nach dem Zerbrechen der Beziehung und Mirandas und Josefs letzter gemeinsamer Nacht (vgl. FS 40, 01:25:01–01:26:06) wird das Ende in Salzburg chronologisch gezeigt und durch den Paratext „Ein Jahr danach“ zeitlich spezifiziert.

Das zweigeteilte Ende bildet durch seine Positionierung zu Beginn und am Ende des Films einen Rahmen für das Geschehen. Zu Beginn schafft es beinahe Verwirrung, da nicht klar ist, warum Miranda sich Josef und Anastasia gegenüber so zurückhaltend verhält oder warum sie in die Glastüre stürzt. Damit schafft es aller-

dings auch Spannung und Interesse für jene Ereignisse, die die Geschichte der drei Figuren zu diesem Punkt geführt haben. Am Ende dann dient es durch sein erneutes Vorkommen einerseits als visuelle Auflösung der offenen Fragen – wobei sich der Großteil derselben vermutlich schon im Rahmen des restlichen Films beantwortet hat –, andererseits als Schließung des inhaltlichen Kreises: Dem Publikum wird durch eine erneute Betrachtung des – wenn jetzt auch verkürzten – Endes ermöglicht, die zu Beginn des Films gezeigte Situation anhand des Wissens, das durch den Film lukriert werden konnte, neu zu bewerten und zu kontextualisieren. Aus einer anfänglichen Irritation kann somit Einsicht, aber auch Identifikation werden, denn: Die zuerst noch unbekannte Miranda, die vielleicht aus Tollpatschigkeit in die Glastüre gestürzt ist, wird plötzlich zum Opfer einer persönlichen Tragödie, deren mitgebrachter Gram sie in die Glastüre treibt.

Bei dem zweigeteilten Ende handelt es sich also um eine inhaltliche Gliederung, die zugleich dramaturgisch motiviert ist. Margareta Heinrichs Film wird allerdings auch paratextuell strukturiert. Dies geschieht an drei Stellen: Die erste paratextuelle Gliederung erfolgt durch den Vorspann, der das vorgezogene Ende vom nach-erzählten Geschehen trennt und damit den ersten Teil des inhaltlichen Rahmens definiert. Die zweite wird durch den Paratext „Ein Jahr danach“ geschaffen, der den Rahmen schließt. Die dritte Gliederung bildet der Abspann des Films, der nach Mirandas erneutem Sturz durch die Glastüre beginnt und den Film inkl. seiner Handlung als beendet ausweist. Dies führt zu der folgenden, übergeordneten Gliederung des Films:

- I. Vorgezogenes Ende (Salzburg 1: 00:00:00–00:03:18)
- II. Vorspann (00:03:19–00:03:43)
- III. Nacherzählte Handlung (Rom und Wien: 00:03:44–01:26:06)
- IV. (Erneut erzähltes) Ende (Salzburg 2: 01:26:08–01:27:45)
- V. Abspann (01:27:46–01:30:00)

5.3 Die Kameraführung – Einstellungsgröße, Perspektive und Bewegung

Der Film *Ihr glücklichen Augen* beweist eine große Vielfalt in Hinblick auf bildgestalterische Aspekte. Hierbei seien im Folgenden besonders die Kategorien Einstellungsgröße, Perspektive und Kamerabewegung sowie deren jeweilige Funktion und Wirkung im Film genauer betrachtet. Um diese Kategorien konkret beschreiben zu können, soll auf eine filmwissenschaftliche Terminologie zurückgegriffen werden, die ihrerseits eine exakte Benennung der jeweiligen filmischen Phänomene erlaubt.

5.3.1 Die Einstellungen

Unter dem Begriff *Einstellung* – engl. *shot* – versteht man filmwissenschaftlich die „kleinste Einheit der Filmerzählung, gewöhnlich eine Abfolge von Phasenbildern (oder auch nur ein einziges Phasenbild) ohne Wechsel von Einstellungsgröße oder Kameraperspektive“²¹⁵. Monaco/Bock verhandeln den Begriff *Einstellung* polyvalent, sodass sich bei ihnen drei Bedeutungen ergeben, wobei allerdings nur zwei für die vorliegende Betrachtung relevant sind: Zum einen verstehen sie unter dem Begriff *Einstellung* ein „kontinuierlich belichtetes, ungeschnittenes Stück Film“²¹⁶, das sie ebenso als dessen Grundeinheit ausweisen.²¹⁷ Zum anderen „Die Beschreibung des Bildausschnitts [...], des Kamerastandpunkts [...], der Kamerabewegung [...], des Bildinhalts [...] oder der dramaturgischen Funktion [...]“²¹⁸. Monaco/Bock führen also eine engere und eine weitere Definition des Begriffs *Einstellung* an, wobei Aspekte wie der Bildinhalt oder die dramaturgische Funktion auch in der Definition von Peter Beicken ihre Erwähnung finden²¹⁹.

Für den vorliegenden Band soll der engere Begriff von *Einstellung*, also das Verständnis als ungeschnittene Grundeinheit des Films, herangezogen und für anfallende Spezifikationen die von Monaco/Bock angeführten Begriffe wie *Kamerastandpunkt* etc. verwendet werden. Damit sei verhindert, dass es durch den häufigen und polyvalenten Gebrauch des Begriffs *Einstellung* zu Konfusionen in Hinblick auf das eigentlich Gemeinte kommt. Für den vorliegenden Abschnitt jedoch sei mit dem Terminus *Einstellung* der Bildausschnitt gemeint, also das durch mehr oder minder vorhandenen Abstand zwischen Kamera und Objekt Gezeigte.

In Hinblick auf den Bildausschnitt führt Wolfgang Gast verschiedene Einstellungsgrößen an (die von ihm gewählte Reihenfolge soll auch im Folgenden als Reihenfolge der Analyse dienen): Weit, Total, Halbtotal, Halbnah, Amerikanisch, Nah, Groß, Detail.²²⁰

²¹⁵ Peter Beicken, *Wie interpretiert man einen Film?* (Stuttgart: Reclam, 2005), 193. Im Folgenden zitiert als: Beicken, *Film-Fachbegriffe*.

²¹⁶ Monaco/Bock, *Filmlexikon*, 81.

²¹⁷ Vgl. ebda.

²¹⁸ Ebda.

²¹⁹ Vgl. Beicken, *Film-Fachbegriffe*, 193.

²²⁰ Reihenfolge und Begrifflichkeiten: vgl. Gast, *Filmanalyse*, 16.

5.3.1.1 WEIT²²¹

Die Einstellungsgröße WEIT findet sich gleich zu Beginn des Films *Ihr glücklichen Augen* in dessen erster Einstellung: Diese Einstellungsgröße achtet – wie Gast zeigt – nicht auf Details, sondern zeigt „Landschaften, Sonnenuntergänge und anderes“²²². Sie steht oft am Beginn oder am Ende einer Handlungssequenz und dient der Vermittlung von Atmosphäre oder symbolischen Bildern, kann aber auch dem Eröffnen oder Beschließen einer Handlung in diversen Stilen dienen.²²³ Zugleich wird diese Einstellungsgröße zur Konstitution eines Überblicks und zum Versetzen des Publikums in eine gewisse Stimmung verwendet.²²⁴

Folglich ermöglicht die Weiteinstellung eine Orientierung. Diese Funktion der Orientierung erfüllt sie auch im vorliegenden Beispiel (vgl. 00:00:01²²⁵): Durch das Zeigen der Festung Hohensalzburg und der umliegenden Gebäude kann das Publikum – sofern ihm die gezeigten Sehenswürdigkeiten bekannt sind – den Schauplatz der Handlung – Salzburg – erkennen. Kombiniert wird diese Einstellungsgröße hier noch mit einem Kameraschwenk über die Stadt von rechts nach links (vgl. 5.3.3.2), wodurch der Überblick zusätzlich begünstigt wird.

Allgemein erfüllt die Einstellungsgröße WEIT funktional oft den Zweck des *establishing shots*. Als *establishing shot* wird eine Einstellung „zu Beginn einer Sequenz [bezeichnet], die einen allgemeinen Überblick über Lokalität, Personal und Situation gibt“²²⁶. Folglich kann die hier besprochene Einstellung ebenso als *establishing shot* bezeichnet werden. In dieser Funktion tritt sie wiederholt auf, denn auch am Ende des Films wird – nun chronologisch – auf diese Weise die Stadt Salzburg gezeigt und damit der zuvor erwähnte inhaltliche Rahmen geschlossen.

5.3.1.2 TOTAL

Im Gegensatz zu der hier eher selten vorhandenen Einstellungsgröße WEIT ist die Einstellungsgröße TOTAL bedeutend öfter in Margareta Heinrichs Film vertreten. Die Totale dient – wie auch die Weiteinstellung – funktional der Etablierung eines Überblicks, allerdings ist sie handlungsbezogener, da es sich bei dem von ihr

²²¹ Anm. 13: Die Bezeichnungen der Einstellungsgrößen seien im Folgenden in Großbuchstaben angegeben, um sie als Termini vom restlichen Text abzuheben. Ableitungen davon wie etwa *Totale* oder *Detaillaufnahme* seien von dieser Schreibweise jedoch ausgenommen.

²²² Gast, *Filmanalyse*, 16.

²²³ Vgl. ebda.

²²⁴ Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*. 2., aktual. und erw. Aufl. (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012), 58. Im Folgenden zitiert als: Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*.

²²⁵ Anm. 14: Aus Copyright-Gründen muss in der digitalen Version des vorliegenden Bandes auf die beschriebenen Abbildungen verzichtet werden. Die stattdessen angeführten Timecodes sollen dem Lesepublikum beim Betrachten des Films aber dennoch erlauben, die zu den Erläuterungen passenden Bilder zu finden.

²²⁶ Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 86.

konstituierten Überblick nicht um einen allgemeinen, sondern um einen Überblick über die Handlung per se handelt.²²⁷ Knut Hickethier assoziiert diese Einstellungsgröße ebenso mit der Handlung und erklärt:

*Hier wird ein Handlungsraum bestimmt, in der [sic!] der Mensch untergeordnet ist. [...] Der ‚long shot‘ [= engl. Bezeichnung] sollte alle Elemente der Szene zeigen, die wir als Zuschauer kennen und lokalisieren müssen, um der folgenden Aktion folgen zu können.*²²⁸

Anhand dieser Ausführung Hickethiers wird deutlich, welche konstitutive Bedeutung die Totale als Einstellungsgröße für das Verständnis des Films bzw. der einzelnen Szenen besitzt. Dies zeigt sich auch in der Szene, als Miranda über einen Friedhof in Rom geht: Zu Beginn dieser Szene (vgl. FS 4, 00:08:52–00:11:38) wird Miranda von einem Mann durch ein Tor gelassen; diese Einstellung ermöglicht aber noch keine Verortung der Szene oder Orientierung des Publikums. Erst durch die hier gezeigte Totale (vgl. 00:09:07) wird klar, wo Miranda sich befindet und durch welche Merkmale ihre Umgebung gekennzeichnet ist: Grabsteine, Wege, Bäume. Besonders die Bäume sind hierbei ein wichtiges Kriterium, denn in einer der folgenden Einstellungen sieht man Miranda mit Josef vor der Statue eines trauernden Engels (vgl. 00:11:30): Diese Einstellung – wiederum in der Totalen gefilmt – zeigt durch die Abwesenheit von Grabsteinen nicht offensichtlich, dass sich die Figuren auf einem Friedhof befinden. Dadurch dass aber in der vorangehenden Totale auch die Flora des Friedhofs im Sinne von Bäumen und Sträuchern etc. gezeigt wurde, ist es durchaus naheliegend, dass die beiden Figuren immer noch auf demselben Friedhof stehen;²²⁹ es wird also durch die vorangehende Totale ein Bild-Handlungs-Konnex und in weiterer Folge Kontinuität geschaffen.

Keinen Überblick auf der Ebene der Handlung, dafür aber eine geographische Orientierung ermöglicht die folgende Totale in FS 9 (vgl. FS 9, 00:19:48–00:22:37; Totale: vgl. 00:20:07): Diese Totale zeigt Miranda, einen Sonnenschirm haltend, mit einer Reisegruppe in Wien. Als solche dient sie nur bedingt dem Verständnis der Handlung, da man Miranda schon aus den Szenen in Rom mit ihrem gelben Sonnenschirm kennt und es daher naheliegend erscheint, dass sie, sobald sie den Schirm bei sich hat, eine Reisegruppe führt. Vielmehr ergibt die Totale hier eine geographische Verortung durch das Zeigen einer Sehenswürdigkeit – dem Stephansdom – und ähnelt folglich im vorliegenden Beispiel funktional eher der Weiteinstellung im Sinne eines *establishing shots*.

²²⁷ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 18.

²²⁸ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 58.

²²⁹ Anm. 15: Bestätigt wird dieser Eindruck natürlich zusätzlich durch den trauernden Engel per se, der in seiner Form ein Beispiel für sakrale Kunst darstellt und damit auf den Friedhofskontext hindeutet.

5.3.1.3 HALBTOTAL

Die Halbtotale konstituiert immer noch eine gewisse Distanz zum Publikum, erlaubt jedoch bereits das Erkennen einzelner Details wie etwa der Körpersprache, da die Figuren von Kopf bis Fuß gezeigt werden. Die Mimik allerdings ist bei dieser Einstellungsgröße noch nicht genau auszumachen. Durch die Halbtotale wird zudem die Umgebung stärker hervorgehoben.²³⁰

Dieser letzte Aspekt wird auch von Monaco/Bock betont, indem sie die Halbtotale wie folgt beschreiben: „Eine Einstellung, die etwa eine Person oder Gruppe in ihrem Umfeld zeigt“²³¹. Während die Totale also eine Orientierung in der Handlung erlaubt, ermöglicht die Halbtotale bereits das Lesen von Körpersprache, wobei die Dominanz der Umgebung – im Gegensatz zu noch näheren Einstellungsgrößen – immer noch erhalten bleibt.

In *Ihr glücklichen Augen* zeigt sich dieses Phänomen anhand der bereits beschriebenen Szene auf einem Friedhof in Rom, den Miranda besucht (vgl. FS 4, 00:08:52–00:11:38): Die dort verwendete Einstellungsgröße zeigt Miranda in ihrer Gesamtheit – die Beine werden von den Pflanzen und Grabsteinen verdeckt –, wie sie über den Friedhof in Rom schreitet (vgl. 00:09:14). Das Umfeld der Figur bleibt immer noch dominant, wobei diese Dominanz besonders durch die Kreuze im Vordergrund und durch das Faktum, dass Miranda sich durch ganze Reihen dieser Kreuze bewegt, verstärkt wird. Dennoch lässt die Halbtotale zugleich einen Blick auf ihre Körpersprache und – bei genauerem Hinsehen – ihre Mimik zu: Ihre Körpersprache ist aufrecht und selbstbewusst, doch wirkt Miranda durch die locker am Körper herabhängenden Arme und ihre langsam-schreitende Bewegung entspannt. Ebenso entspannt ist ihr Gesicht mit den halbgeöffneten Augen, mit denen sie die Umgebung auf sich wirken lässt. Miranda scheint beinahe wie in einer angenehmen Trance zu sein, als wäre sie innerlich tief berührt und beruhigt von diesem Ort, wodurch dem Publikum vermittelt wird, dass sie sich hier wohlfühlt und dass dieser Ort für sie keine marginale Bedeutung besitzen kann.

Gast erklärt auch das Zusammenspiel von Totale und Halbtotale, indem er beschreibt, wie eine Totale in einem ersten Schritt die Orientierung erlaubt, bevor eine folgende Halbtotale den Blick des Publikums auf die Körpersprache der Figuren lenkt.²³² Nach diesem Muster wird auch die Friedhofsszene eingeleitet: In einem ersten Schritt wird Miranda gezeigt, wie sie durch den Friedhof schreitet, wobei Miranda selbst in ihrem roten Kleid als Silhouette zwischen den zahlreichen Kreuzen wandelt und sich von rechts nach links durch das Bild bewegt (vgl. 00:09:07). Wie auch bei Gast erklärt, ermöglicht diese Totale dem Publikum eine

²³⁰ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 19.

²³¹ Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 113.

²³² Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 19f.

Orientierung; es weiß nun, wo sich die Handlung entfaltet. Die folgende Halbtotale von Miranda, wie sie durch die Reihen der Kreuze schlendert, zeigt ihre Reaktion auf die Umgebung (vgl. 00:09:14). Die Handlung wird also nach dem Muster ‚Orientierung (örtlich) -> Orientierung (figural/emotional)‘ vorgestellt und bildet damit eine Basis für das anschließende Gespräch zwischen Miranda und Josef an der Statue des trauernden Engels, im Rahmen dessen sie erklärt, was dieser Ort für sie bedeutet.

5.3.1.4 HALBNAH

HALBNAH ist eine Einstellung dann, wenn Figuren von den Knien aufwärts gezeigt werden. Als Einstellungsgröße ermöglicht die Halbnaheinstellung einerseits Beziehungen zwischen den Figuren, andererseits die kommunikative Situation darzustellen.²³³ Damit erscheint es auch naheliegend, dass diese Einstellungsgröße – nach Hickethier – oft bei Figurenkonstellationen eingesetzt wird. In Hinblick auf die Umgebung der Figuren ist festzuhalten, dass über erstere zwar noch Informationen vergeben werden, der Betrachtungsfokus allerdings auf dem Situativen liegt.²³⁴

Halbnaheinstellungen finden sich auch im vorliegenden Film. So beispielsweise, als Miranda und Josef im Restaurant *Zur Römischen Palme* von der Kellnerin an ihren Platz geleitet werden (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57): Wie *per definitionem* sind hier die Figuren von den Knien aufwärts zu sehen (vgl. 00:27:11). Die Umgebung spielt zwar eine Rolle, im Vordergrund steht jedoch die figurale Handlung auf interfiguraler wie kommunikativer Seite: Miranda und Josef treten nebeneinander auf, Josefs Hand ruht auf Mirandas Rücken, zeigt also, dass sie zusammen sind. Beide sind festlich gekleidet. Die Kellnerin selbst steht ihnen gegenüber, einen gewissen Respektabstand wahrend, selbst in eine Uniform gekleidet und über eine höfliche Handbewegung die Gäste zu ihrem Platzweisend. Die Beziehung zwischen den drei Figuren besteht also in einer Liebesbeziehung (Miranda und Josef) und einer Gast-Dienstleister-Beziehung (das Paar und die Kellnerin). Die kommunikative Situation stellt eine konventionalisierte Abfolge von Begrüßung, Erwartung eines Platzes vonseiten der Gäste, und Zuweisung desselben durch die Kellnerin dar.

5.3.1.5 AMERIKANISCH

Gast²³⁵ differenziert zwischen den Einstellungsgrößen HALBNAH und AMERIKANISCH und verweist auf die häufige Zusammenfassung der beiden Größen trotz funktionaler Unterschiede. Vonseiten des Bildausschnitts spricht man von einer

²³³ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 20.

²³⁴ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 59.

²³⁵ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 20.

Amerikanischen Einstellung, wenn die Figuren von der Hüfte aufwärts gezeigt werden. Dadurch ermöglicht die Amerikanische, neben der wörtlichen Bedeutung, die etwa im Rahmen einer Diskussion zwischen den Figuren entsteht, eine zusätzliche, auf den nebenbei ausgeführten Tätigkeiten der Figuren basierende Bedeutung: Wenn also der Westernheld eine Diskussion mit seiner Frau führt und nebenher den Colt lädt, deutet das – neben dem Gesagten – auf Aspekte wie Kampfbereitschaft hin.²³⁶ Monaco/Bock ordnen die Amerikanische Einstellung in einer Position zwischen HALBNAH und NAH ein.²³⁷

Die Einstellungsgröße AMERIKANISCH ist auch in Margareta Heinrichs Film vertreten und erfüllt dort ganz ähnliche, eine Mehrdeutigkeit konstituierende Funktionen: In 00:37:09 sehen wir Miranda und Ernst bei ihrem ersten Wiedersehen nach Mirandas Rückkehr aus Rom (vgl. FS 17, 00:36:34–00:37:38). Die Gesichter der Figuren geben bereits eine erste Auskunft über ihre Empfindungen: Ernst selbst ist erfreut, Miranda und damit seine ehemalige Geliebte wiederzusehen. Mirandas Gesichtsausdruck deutet auf ein gegenteiliges Empfinden hin und auch im Rahmen des die Szene begleitenden Gesprächs wirkt sie zurückhaltend, kurz angebunden, ja beinahe peinlich berührt. Die Emotionen der beiden Figuren zeigen sich allerdings nicht allein an ihrer Mimik, sondern verdeutlichen sich zusätzlich – wie bei dem Cowboy, der seinen Colt lädt – am unteren Rand des Bildes: Der erfreute Ernst hält Miranda eifrig fest. Mirandas rechte Hand hingegen hängt schlaff hinab, erwidert also die herzliche Geste nicht, während sich ihre linke an den Riemen ihrer Handtasche klammert; von Euphorie in Hinblick auf das Wiedersehen mit Ernst kann also auch gestisch keine Rede sein.

Eine ähnliche Situation ergibt sich im Café in Salzburg, als sich Miranda, Josef und Anastasia – die beiden nun ein Paar – wiedersehen (vgl. FS 41, 01:26:08–01:27:45): Auffallend bei dieser Einstellung ist die Figurenkonstellation, bei der es sich um das Zusammentreffen von drei Figuren handelt (vgl. 01:27:15). Diese Konstellation wird – nach Hickethier – als *three shot* bezeichnet. Hierbei ist allerdings anzumerken, dass Hickethier den *three shot* zur Einstellungsgröße HALBNAH rechnet und diese mit einem Bildausschnitt von der Hüfte aufwärts definiert;²³⁸ im Gegensatz zu Gast, der diesbezüglich den unteren Bildrand an den Knien der Figuren sieht²³⁹. Um Verwirrungen vorzubeugen und auch aufgrund der differenzierteren Beschreibung, soll die in 01:27:15 behandelte Einstellung – nach Gast – als AMERIKANISCH verstanden werden. Zugleich soll der von Hickethier genannte Terminus *three shot* aufgrund der Figurenkonstellation der Szene dennoch seine Verwendung finden.

²³⁶ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 20.

²³⁷ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 14.

²³⁸ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 59.

²³⁹ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 20.

Die Dreier-Figurenkonstellation in dieser Einstellung veranschaulicht sehr klar das Zusammenspiel von Mimik und Gestik, das durch die Amerikanische Einstellung ermöglicht wird: Drei Figuren und drei sehr unterschiedliche Gesichtsausdrücke werden dem Publikum gezeigt. Links der erfreute Josef, rechts die ernste, überwältigt wirkende Miranda. Und in der Mitte der kühle Gesichtsausdruck der Anastasia, die ihren Partner Josef ganz genau mustert und den Blick zwischen den beiden ehemaligen Liebenden hin und her wandern lässt. Im Zentrum des Bildes findet sich dann die Gestik, die durch die Amerikanische Einstellung miteinbezogen wird und den bestehenden Gesichtsausdrücken zusätzliche Bedeutung zuschreibt: Anastasia fungiert als Beobachterin; ihre Hände sind nicht zu sehen. Josefs und Mirandas Hände treffen sich im Zentrum, berühren einander aber nur zaghaft, beinahe unsicher. Es wirkt so, als würden die beiden Figuren Ehrfurcht verspüren, den jeweils anderen zu berühren; eine Bedeutung, die aus den Gesichtern allein nicht zu erkennen ist, denn Josef wirkt nicht zaghaft, sondern erfreut, und Miranda wirkt erschrocken. Doch das Zaghafte in diesem Händedruck erfüllt die Situation mit einer zusätzlichen Bedeutung, die über die offensichtliche Mimik hinausgeht: Josefs Freude und Mirandas Schock sind beides mimische Manifestationen der durch den Händedruck ans Tageslicht tretenden Zaghaftigkeit, die die beiden Figuren einander entgegenbringen.

Es sind also keine gesonderten Emotionen; sie hängen vielmehr allesamt von einem gemeinsamen Grundgefühl ab, das – wenn auch in der Mimik verschieden realisiert – in der Gestik in reinster Form zum Ausdruck kommt. Die Simultanität all dieser Ereignisse wird durch die im Film gewählte Einstellungsgröße per se ermöglicht; wäre eine andere verwendet worden, hätte man zur Visualisierung all dieser Aspekte wohl auf Schnitte zurückgreifen müssen, die die Simultanität aberge- bzw. sogar zerstört hätten.

5.3.1.6 NAH

„Diese Einstellung entspricht etwa einem Brustbild einer Person“²⁴⁰, definiert Gast diese Einstellungsgröße. Sie dient der Aufmerksamkeitsfokussierung auf die Mimik der Figuren, aber oft auch auf die Gestik.²⁴¹ Mimik und Gestik stehen folglich hier im Vordergrund, wodurch sich auch erklären lässt, warum diese Einstellungsgröße oft zur Darstellung von Diskussionen und Gesprächen verwendet wird.²⁴²

Die funktionale Komponente der Darstellung von Mimik zeigt ihre Wirkung besonders stark in Margareta Heinrichs Film (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32): In *Ihr glücklichen Augen* werden Nahaufnahmen v.a. zur Darstellung von figuralen Emo-

²⁴⁰ Gast, *Filmanalyse*, 21.

²⁴¹ Vgl. ebda.

²⁴² Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 59.

tionen, vorzüglich Mirandas Emotionen, verwendet, wie es anhand von 00:42:39 ersichtlich ist. Miranda befindet sich in dieser Szene gegenüber einer Bushaltestelle und wurde über den Blick durch die Brille der Hässlichkeit der wartenden Menschen gewahr, die sie in Schock versetzt: Die weit geöffneten Augen, die gehobenen Augenbrauen, die erstarrten Hände. Allesamt Aspekte, die durch die Einstellungsgröße NAH ins Zentrum des Bildes gerückt werden. Der im Hintergrund vorbeiziehende Verkehr ist durch die Unschärfe desselben als marginal ausgewiesen. Die Umgebung ist also nicht mehr derart zentral und bedeutsam wie in den zuvor erläuterten Einstellungsgrößen; sie ist nur mehr Beiwerk. Der Fokus hat sich voll und ganz auf die Figur verlagert.

5.1.3.7 GROSS

Bei einer Großaufnahme handelt es sich – wie Gast²⁴³ zeigt – um eine Einstellungsgröße, bei der der Kopf einer Figur bis zum Hals bzw. Schulteransatz gezeigt wird. Sie wird dazu verwendet, um die Wahrnehmung des Publikums auf das Gesicht der Figur und damit auf ihre Mimik zu lenken. Dieser Aspekt ist besonders dann wichtig, wenn Gefühle dargestellt werden sollen, da die Großaufnahme die Wiedergabe von mimischen Details erlaubt.²⁴⁴ Die durch die Großaufnahme gezeigten Gefühle charakterisieren zudem die Figur, weshalb sie auch eingesetzt wird, um die Identifikation des Publikums mit der Figur zu verstärken.²⁴⁵

Die Bedeutung der Großaufnahme wird im Film *Ihr glücklichen Augen* besonders in jenem Moment deutlich, als sich Miranda und Josef nach ihrer letzten gemeinsamen Liebesnacht ein letztes Mal in die Augen sehen (vgl. FS 40, 01:25:01–01:26:06; Großaufnahmen: vgl. 01:25:32 + 01:25:40). Hier werden zwei sehr unterschiedliche Emotionen gezeigt: Einerseits Miranda, die Augen glasig und verweint, die Haare im Gesicht und der Mund leicht geöffnet. Die geröteten Augen sind erwartungsvoll und es wirkt so, als würde sie noch einen letzten Funken Hoffnung für eine bereits als vorbei besiegelte Beziehung besitzen; beinahe so, als wünschte sie sich, dass Josef nun im letzten Augenblick doch noch seine Meinung änderte und bei ihr bliebe.

Andererseits ist da Josef. Die Augen ebenso glasig und der Mund leicht geöffnet, mit den Händen die Krawatte richtend, als wäre sie ihm zu eng, als würde er durch den leicht geöffneten Mund nach Luft schnappen. Auch an ihm geht die Situation nicht spurlos vorbei, doch ist das Gefühl bei ihm keine Hoffnung, sondern vielmehr Bedauern. Bedauern und Einsicht, dass nun etwas Besonderes zu Ende geht.

²⁴³ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 21.

²⁴⁴ Vgl. ebda.

²⁴⁵ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 59.

Dem Publikum steht jetzt frei, sich mit einer der Figuren, beiden oder keiner der beiden zu identifizieren, doch die bloße Möglichkeit dazu wird ihm erst durch die Großaufnahme gegeben. Die Mimik ist bis ins kleinste Detail ersichtlich und jede kleinste Bewegung im Gesicht kann die vom Bild transportierte Information augenblicklich verändern.

5.1.3.8 DETAIL

Die Einstellungsgröße DETAIL zeigt einen „extrem kleine[n] Ausschnitt“²⁴⁶ einer Entität – Person oder Gegenstand –, wodurch diese enorm vergrößert wirkt. Zudem suggeriert eine Detailaufnahme eine extreme Nähe der betrachtenden Instanz. Durch die immense Vergrößerung wirkt die Einstellung verzerrt und benötigt daher eine Kontextualisierung, um verstanden zu werden, wobei diese durch vorangehende oder nachfolgende Bilder konstituiert wird. Funktional dient die Detailaufnahme der Steigerung von Spannung oder der Intensivierung von Emotionen.²⁴⁷

Wie sehr eine Detailaufnahme zur besagten Intensivierung beitragen kann, zeigt sich, als Miranda ihre Reisegruppe durch das Schmetterlinghaus führt und mehrere Schmetterlinge in Detailaufnahme gezeigt werden (vgl. FS 18, 00:37:38–00:39:54; Detailaufnahme: vgl. 00:38:45). Dadurch wirken die an sich eher kleinen Tiere extrem vergrößert und folglich unheimlich. Diese unheimliche Empfindung wird zudem durch den Beginn des 5. Satzes aus der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz verstärkt, der bei der Betrachtung der Schmetterlinge erklingt (vgl. hierzu genauer 5.6.3).

Weniger unheimlich, dafür aber unangenehm stellen sich die Detailaufnahmen von Josefs Gesicht dar, als er zusammen mit Miranda im Restaurant *Zur Römischen Palme* speist (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57; Detailaufnahme: vgl. 00:28:12): Josefs Auge im Schatten seiner Augenhöhle wirkt in dieser Einstellung unheimlich, beinahe bedrohlich. Dadurch offenbart sich – im vorliegenden Film – eine weitere Funktion der Detailaufnahme: die visuelle Charakterisierung der Figur. Zugleich gewährt sie dem Publikum einen Blick durch Mirandas Augen, wenn diese eine Brille trägt; eine Möglichkeit, die sonst vorrangig durch die subjektive Kamera konstituiert wird (vgl. 5.3.3.5).

Dieser Blick verschreckt Miranda, doch ist es nicht nur Schrecken, den sie empfindet, offenbart ihr die Brille doch noch weitere Details: Sie zeigt ihr beispielsweise Josefs Zähne, die – wie in der Erzählung – vergilbt wirken und dadurch – in Kombination mit ihrer schiefen Stellung, dem Zahnstocher, der sie reinigt, und Josefs Schmatzen bei dessen Einsatz – eine neue Emotion provozieren: Ekel. Mirandas durch die verklärte Sicht ideal imaginierter Josef, der ihr in der Erzählung „wirklich

²⁴⁶ Gast, *Filmanalyse*, 22.

²⁴⁷ Vgl. ebda, 22f.

gelingen“ (355) ist, wird so plötzlich von einem Idealbild zu einem ‚Realbild‘ mit menschlichen Schwächen und Makeln.

Die Detailaufnahme erlaubt also – als diametrales Gegenteil zur Weitaufnahme – das Eintauchen in eine eigene Welt, die sich innerhalb der durch die Weitaufnahme und alle anderen Aufnahmen dargestellten Welt entfaltet, allerdings nur in gewissen Momenten sichtbar wird. Doch in diesen speziellen Momenten ermöglicht sie uns, Dinge zu sehen, die wir sonst vielleicht (gerne) übersehen. Sie zeigt uns Details; ob nun Details an der Oberfläche oder in den Tiefen eines Charakters.

5.3.2 Die Perspektiven

Obwohl es sich bei dem Begriff *Perspektive* um kein genuin filmsprachliches Element handelt, sondern um einen Terminus, der auch in der Bildenden Kunst eine Rolle spielt, ist seine Bedeutung – wie Gast zeigt – nirgendwo größer als im Film. Dies ist bedingt durch die Beweglichkeit der Kamera als Aufnahmegerät, die verschiedenste Positionierungen derselben und damit eine Vielzahl an perspektivischen Darstellungen ermöglicht.²⁴⁸

Bestimmt wird die Perspektive – nach Hickethier – durch die Positionierung der Kamera im Handlungsraum, wodurch das Publikum verschieden viele Aspekte des Filmgeschehens wahrnehmen kann: Dies kann etwa dazu führen, dass die Wahrnehmung von Publikum und Filmfiguren differierend ausfällt und das Publikum beispielsweise mehr sieht als die agierenden Figuren.²⁴⁹

Die unterschiedlichen entstehenden Perspektiven können nun – nach Gast – drei, miteinander verbundene Funktionen aufweisen: Einerseits geben Perspektiven den Blickwinkel der den Film produzierenden Instanz (Regisseur etc.) wieder, stellen also einen Ausdruck seiner Aussageintention dar. Andererseits erhält das im Film Dargestellte durch die Perspektive eine jeweils andere Qualität; sie verdeutlicht, dass „ein abgebildetes Geschehen, eine im Film belichtete Person immer Ergebnis einer perspektivischen Darstellung ist“²⁵⁰. Die dritte Funktion der Perspektive besteht in der Drängung des Publikums in eine Wahrnehmungsrolle; sie lässt also durch die Kamera und die dort gewählte Perspektive auf einen Sachverhalt sehen.²⁵¹

Perspektiven stellen folglich eine Verbindung aus Aussageintention und Wahrnehmungslenkung dar. Zugleich verweisen sie auf das Artifizielle, das Filmische des Dargestellten.

²⁴⁸ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 23.

²⁴⁹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 61.

²⁵⁰ Gast, *Filmanalyse*, 24.

²⁵¹ Vgl. ebda, 23f.

Nach Hickethier können Perspektiven zum einen auf horizontaler, zum anderen auf vertikaler Ebene verortet und dementsprechend klassifiziert werden. Der Orientierungspunkt für die vertikale Variation von Perspektiven ist die Normalsicht. Je nach Abweichung von der Normalsicht unterscheidet man zwischen Normalsicht, Aufsicht und Untersicht.²⁵²

5.3.2.1 Normalsicht

Die Kamerahöhe entspricht – nach Gast – hier ca. 1,70 m und damit der Augenhöhe eines erwachsenen Menschen. Damit ist die Normalsicht eine recht akkurate Entsprechung der täglichen Wahrnehmung. Die Normalsicht ändert sich jedoch je nach der Größe der DarstellerInnen, sodass bei kindlichen Figuren eine andere Kamerahöhe für die Normalsicht eingenommen werden muss und damit auch ein gesamter Film aus der Perspektive eines Kindes erzählt werden kann. Funktional dient die Normalsicht der Darstellung von Aspekten wie Realismus, Authentizität oder auch Objektivität der filmischen Darstellung. Dies kann zur Förderung der Realismusillusion im Film führen.²⁵³

In *Ihr glücklichen Augen* ist die Normalsicht sehr häufig vertreten und bildet die dominante Perspektive. Damit steht sie im Gegensatz zur Aufsicht und Untersicht, die im Film nur sehr selten ihre Anwendung finden, wie im Folgenden noch genauer ausgeführt werden soll. Ein Beispiel für die Normalsicht ergibt sich, als Josef Berti durch Rom hetzt, um einer schönen Fremdenführerin – Miranda – zu folgen (vgl. FS 3, 00:03:44–00:08:51; Normalsicht: vgl. 00:05:40): Die beiden Figuren werden auf Augenhöhe gezeigt und via Kamerafahrt von der Kamera begleitet. Die Perspektive erweckt auch hier den Eindruck von Alltäglichem; den Eindruck einer alltäglichen Situation von zwei befreundeten Männern, die schnellen Schrittes durch eine Stadt gehen. Alles wirkt normal, realistisch und unauffällig.

5.3.2.2 Untersicht

Die Untersicht, auch Froschperspektive genannt, ist eine Perspektive, bei der die Kamera von unten auf eine Person oder einen Gegenstand blickt. Damit gehen eine Verzerrung des Abgebildeten und in weiterer Folge eine potenzielle Verfremdung der Realität einher; beide Aspekte hängen in ihrem Grad vom gewählten Winkel der Perspektive ab. Die Froschperspektive kann mehrere Funktionen erfüllen, die etwa darin bestehen, eine Figur als unerreichbar oder übermächtig darzustellen, wobei sie aber in einer extremen Form auch karikieren kann. Außerdem kann eine Entität mit ihrer Hilfe unheimlich oder bedrohlich wirken.²⁵⁴

²⁵² Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 61f.

²⁵³ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 24.

²⁵⁴ Vgl. ebda, 24f.

Die Aspekte des Bedrohlichen oder des Unerreichbaren lassen sich besonders gut in jenem Moment erkennen, als Josef mit Anastasia die Treppe zum Gerichtssaal erklimmt und Miranda am unteren Treppenabsatz zurückbleibt (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32; Untersicht: vgl. 00:45:58): Diese Einstellung zeigt Josef, der Anastasia zu ihrem Scheidungstermin begleitet. Die beiden Figuren unterhalten sich angeregt miteinander und entfernen sich von der Kamera, die ihnen langsam nach oben folgt. Durch die Untersicht wirkt die Umgebung imposant, fast überdimensioniert im Vergleich zu den Figuren, die durch diese Perspektive eher winzig wirken; winzig vor den alten, hohen Säulen und winzig vor der Autorität der Justitia, die auf ihrem Thron wie eine Wächterin über die Treppe nach unten blickt. Eine Imposanz des Gesetzes wird suggeriert, vor dem sich die Menschen rechtfertigen müssen. Zugleich aber ist es eine Imposanz – und auch Überlegenheit – Miranda gegenüber. Die Untersicht und das Entfernen der Figuren schließen Miranda nämlich aus den Ereignissen aus und lassen sie in einer – wenn auch von Miranda freiwillig gewählten – einsamen Position zurück. Bei der dann folgenden Perspektive, die die zurückgelassene Miranda zeigt, handelt es sich nun um das genaue Gegenteil zur Untersicht: die Aufsicht (vgl. 00:46:31).

5.3.2.3 Aufsicht

Bei der Aufsicht – oder Vogelperspektive – wird eine Person oder ein Gegenstand von oben gefilmt; die Kameraposition ist also – im Gegensatz zur Froschperspektive – erhöht und es wird auf das Geschehen hinabgeblickt. Mit dieser Perspektive kann einerseits der Blick einer Figur von einem erhöhten Standpunkt aus gezeigt werden – Blick der Kamera und der Figur sind ident – oder aber andererseits eine visuelle Kommentierung des Dargestellten erfolgen; der von unten Gefilmte ist der Held, der von oben aus der Vogelperspektive Gefilmte ist der Untergeordnete. Funktional dient diese Perspektive etwa der Identifikation des Publikums mit dem Helden, indem es durch seine Augen die Welt von oben sieht, oder aber der Visualisierung des unterschiedlichen Status zweier Parteien durch ein Wechselspiel von Frosch- und Vogelperspektive.²⁵⁵

Eine eben solche perspektivische Darstellung zweier Parteien in unterschiedlichen Positionen erfolgt durch die Kombination von Frosch- und Vogelperspektive in den in 00:45:58 und 00:46:31 gezeigten Einstellungen aus *Ihr glücklichen Augen*: Während Josef und Anastasia sich über die Stufen nach oben bewegen und damit erhöhen, bleibt Miranda am unteren Treppenabsatz – wenn auch freiwillig – zurück. Sie blickt den beiden ernst hinterher. Durch einen Zoom, der sich von ihr wegbewegt, sowie durch das Einblenden einer Traumscene (Traum 3), die eine verzweifelt laufende Miranda zeigt, wird der Eindruck der Ungleichheit, des Allein-

²⁵⁵ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 26.

gelassen-Werdens zusätzlich verstärkt: Josef und Anastasia unterhalten sich ohne Miranda, wirken angeregt ohne Miranda, könnten vielleicht auch ein Paar sein ohne Miranda. Und Miranda selbst bleibt allein zurück.

In Hinblick auf den weiteren Verlauf der Geschichte ist diese Szene also als eine Art Vorausdeutung auf das spätere Zerbrechen der Beziehung zu sehen. Sie könnte aber im selben Zuge auch als eine erste Ahnung Mirandas in Bezug auf den Beziehungsstatus zwischen Josef und Anastasia verstanden werden; eine Beziehung, die auf den ersten Blick doch nur wie eine harmlose Bekanntschaft wirkte.

Die Aufsicht wird in *Ihr glücklichen Augen* allerdings nicht nur zur Darstellung von unterschiedlichen Verhältnissen zwischen den Figuren gebraucht, sondern auch, um beispielsweise neue Szenen zu beginnen. So verhält es sich etwa, als Miranda mit Josef das Restaurant *Zur Römischen Palme* betritt (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57): Die Aufsicht (vgl. 00:26:44) dient hier nicht der Differenzierung, sondern fungiert vielmehr – ähnlich der Weiteinstellung zu Beginn des Films – als ein *establishing shot*. Durch den Blick auf ein luxuriös angerichtetes Buffet von oben wird dem Publikum einerseits visuell ermöglicht, die Szene zu verorten, andererseits den Ort per se als ein wohl eher hochpreisiges, nobles Restaurant zu klassifizieren. Ein Faktum, das besonders später im Film von Bedeutung wird, da sich Miranda immer wieder an ihren Besuch des Restaurants mit Josef zurückerinnert. Damit wird dem Filmpublikum durch eine einzige Einstellung aus der Vogelperspektive erlaubt, Mirandas Begeisterung für den Ort nachzuvollziehen und zugleich ihre Irritation über Anastasias eher schmähende Kritik des Restaurants („Nichts Besonderes“, 01:01:22–01:01:24) besser zu verstehen. Die Vogelperspektive erfüllt in 00:26:44 folglich eine verortende, aber auch nachhaltig handlungsbezogene Funktion.

In Hinblick auf den gesamten Film ist allerdings festzustellen, dass die Aufsicht nur selten ihre Anwendung findet. Die beiden hier genannten Beispiele sind diesbezüglich die prägnantesten.

5.3.3 Die Kamerabewegungen

Wolfgang Gast unterscheidet filmsprachlich zwischen Kamera- und Objektbewegung, wobei im Rahmen der vorliegenden Analyse allein die Kamerabewegung untersucht werden soll. Hierbei lassen sich nun fünf Arten von Kamerabewegungen unterscheiden: –keine Bewegung / –der Schwenk / –die Kamerafahrt / –der Zoom / –die Subjektive Kamera.²⁵⁶

²⁵⁶ Aufzählung basierend auf Gasts Erläuterungen, Aufzählung und verwendeter Terminologie. Der Begriff *keine Bewegung* ist hierbei vom Verfasser des vorliegenden Bandes gewählt. Alle anderen wurden aus den Erläuterungen Gasts synthetisiert: vgl. Gast, *Filmanalyse*, 27f.

Die Bewegung der Kamera kann entlang von drei Bildachsen erfolgen: Entlang der waagerechten (horizontalen) Achse, wie es etwa beim Schwenk der Fall wäre, entlang der senkrechten (vertikalen) Achse, die beim Neigen der Kamera ins Spiel kommt, und entlang der Querachse, die beim Rollen der Kamera betroffen ist.²⁵⁷

Trotz dieser vielen Möglichkeiten haben Kamerabewegungen – wie Hickethier zeigt – andere Grundvoraussetzungen als Objektbewegungen. Denn: Im Gegensatz zu den Objektbewegungen sind Kamerabewegungen eingeschränkter. Während sich nämlich die gezeigten Objekte in alle Richtungen bewegen können, orientiert sich die Kamera an den Möglichkeiten, die die menschliche Blickveränderung besitzt. Kamerabewegungen werden so zu technischen Transformationen eben dieser Möglichkeiten, reichen dann aber dennoch über das bloße technische Abbilden des menschlichen Blicks und seiner Veränderung hinaus.²⁵⁸

Margareta Heinrichs Film bedient sich – wie schon zuvor bei den Einstellungsgrößen und Perspektiven – auch bei den Kamerafahrten der Variation, um die Geschichte um die scheiternde Beziehung von Miranda und Josef visuell zu erzählen. Welche Arten der Kamerabewegung verwendet werden, in welchem Ausmaß und in welcher Funktion sie vorkommen, soll im Folgenden eine Erläuterung erfahren. Anzumerken ist hierbei noch, dass manche Kamerabewegungen nicht in ihrer Reinform vorhanden sind, sondern eine Mischform mehrerer Kamerabewegungsarten darstellen. Um die Verständlichkeit und Klarheit der Analyse allerdings nicht zu beeinträchtigen, seien im Folgenden nur jene Einstellungen behandelt, in denen die jeweilige Kamerabewegungsart – möglichst – in ihrer Reinform auftritt.

5.3.3.1 Keine Bewegung (statische Kamera)

Bei dieser Form der Kamerabewegung steht die Kamera – wie die Bezeichnung schon erahnen lässt – auf einem fixen Stand; sie bewegt sich folglich selbst nicht und verändert auch die Einstellungsgröße oder Perspektive nicht.²⁵⁹ Eine derartige Form der Kamerabewegung findet sich in *Ihr glücklichen Augen* eher selten, da der Film von einer Vielzahl an Kamerafahrten geprägt ist. Zudem fällt auf, dass manche Einstellungen zwar z.T. oder sogar zum Großteil ohne Bewegung der Kamera auskommen, allerdings zu irgendeinem Zeitpunkt doch durch eine Kamerabewegung – meist in Form einer Kamerafahrt oder eines Zooms – in ihrer Statik unterbrochen werden. Reinformen einer unbewegten Kamera sind daher in Margareta Heinrichs Film kaum anzutreffen.

Eines dieser seltenen Beispiele stellt die statische Kamera in 00:17:43 dar, die im Rahmen von Mirandas Augenarztbesuch zu sehen ist und die Protagonistin bei ei-

²⁵⁷ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 130.

²⁵⁸ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 62.

²⁵⁹ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 27.

ner Augenuntersuchung mithilfe eines Phoropters zeigt (vgl. FS 8, 00:17:11–00:19:48): Die hier gezeigte Einstellung dauert nur einige wenige Sekunden (00:17:40–00:17:44), jedoch findet in dieser kurzen Zeit keinerlei Bewegung der Kamera statt. Der Grund für diesen Mangel an Bewegung könnte in dem Umstand liegen, dass so die gesamte Aufmerksamkeit auf das visuelle Spiel gerichtet ist, das in dieser Einstellung durch die Symmetrie von Mirandas Augen mit dem ophthalmologischen Instrument und das dadurch entstehende, beinahe amüsant anmutende Bild Mirandas konstituiert wird. Würde hier eine Kamerabewegung erfolgen, würden die Symmetrie des Bildes und der damit erzielte Effekt ge- bzw. zerstört werden.

Ein anderes Beispiel für eine statische Kamera findet sich in einer längeren Einstellung, als eine von Gram über die zerbrechende Beziehung zerrüttete Miranda halluziniert, dass sie mit Josef tanzt, in Wirklichkeit allerdings nur mit sich selbst schunkelt (vgl. FS 32, 01:06:51–01:08:57): Lag in der in 00:17:43 dargestellten Einstellung der Grund für die Verwendung einer statischen Kamera in der Aufrechterhaltung der Bildwirkung, lässt sich der Verzicht auf eine Kamerabewegung in FS 32 durch die mit der Szene verbundene Schnitttechnik erklären: Um die halluzinatorisch anmutenden Wechsel zwischen einer alleine und einer mit Josef tanzenden Miranda klar darzustellen, muss die Kamera unbeweglich bleiben, da sonst im Zuge der Überblendung von ‚Miranda alleine‘ zu ‚Miranda mit Josef‘ auch die Umgebung eine Überblendung erfahren würde. Diese wäre schon bei der geringsten Veränderung der Kameraeinstellung sichtbar und würde die Illusion der sich abwechselnden, auftauchenden und verschwindenden Figuren durch die zeitgleiche Veränderung der Umgebung zerstören. Die statische Kamera ist hier also nicht notwendig, um ein visuelles Spiel aufrechtzuerhalten, sondern um es überhaupt erst zu ermöglichen. Zudem ist es auch im Falle dieser Halluzination – wie bereits im vorhergehenden Beispiel (00:17:43) – der Verzicht auf eine Bewegung der Kamera, der den Fokus auf das Zentrum des Bildes und damit auf die Figuren lenkt.

5.3.3.2 Der Schwenk

Als Schwenk wird eine Kamerabewegung dann verstanden, wenn eine Kamera auf einer festen Position steht und eine Bewegung auf der horizontalen Ebene – ähnlich der Bewegung eines Kopfes – vollführt. Die Geschwindigkeit des Schwenks kann unterschiedlich ausfallen, ist aber meist an einem natürlichen Tempo orientiert, um die Illusion von Realismus beim Publikum nicht zu stören.²⁶⁰

Neben der horizontalen Achse kann ein Schwenk – wie Hickethier veranschaulicht – auch auf der vertikalen oder diagonalen erfolgen: Dabei ist seine Bewegung nicht fix an jene der Figuren gebunden; zwar kann er ihnen folgen, er kann aber

²⁶⁰ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 27.

auch schneller als sie sein und ihnen sozusagen vorausseilen. Ein Kameranischen dient außerdem der Erweiterung des Bildraums und muss nicht zwangsläufig von einer Seite zur anderen erfolgen, sondern kann auch eine Kreisbewegung vollziehen, also ein Rundumbild ermöglichen.²⁶¹

In *Ihr glücklichen Augen* werden Kameranischen in verschiedenen Ausmaßen – von kürzeren bis sehr ausladende Schwenks – angewandt. Betrachtet man die Ebenen, so finden diese v.a. auf der horizontalen und der vertikalen Ebene statt.²⁶²

Ein Beispiel für die unterschiedliche Länge der Schwenks zeigt sich anhand der bereits besprochenen ersten Einstellung des Films: der Weiteinstellung in Funktion des *establishing shots* (vgl. FS 1, 00:00:00–00:03:18; Schwenk: 00:00:00–00:00:23). Hier wird ein horizontaler Schwenk von rechts nach links über die Stadt Salzburg hinweg von der Festung bis zur Salzach vollführt. Zugleich wird der Schwenk von einer leichten Abwärtsbewegung auf der vertikalen Achse begleitet, die sich dadurch erklären lässt, dass die Festung Hohensalzburg deutlich höher liegt als der am Ende des Schwenks gezeigte Fluss und dadurch die vertikale Bewegung zum Zeigen beider Sehenswürdigkeiten wohl unumgänglich war.

Ein Beispiel für einen Schwenk entlang der vertikalen Achse findet sich, als Berti die von Gram zerrüttete Miranda besucht, um nach ihr zu sehen (vgl. FS 37, 01:18:44–01:21:38; Schwenk: 01:18:46–01:19:01): Hier wird der vertikale Schwenk dazu genutzt, um auf das zerbrochene Spiegelkunstwerk, das Anastasia Miranda zuvor in ihrem Atelier schenkt (vgl. FS 35, 01:12:35–01:16:43) und das von Berti jetzt angesprochen wird, hinzuweisen. Damit wird der vertikale Schwenk zur Konstitution einer Gesprächsbasis eingesetzt, indem er das Referenzobjekt – das zerbrochene Kunstwerk – zeigt, bevor es Berti, der es ebenso erst erblickt, erwähnt. Der Schwenk erlaubt also dem Publikum, das zu sehen, was Berti sieht, und damit auch das folgende Gespräch mit Miranda zu verstehen. Doch nicht nur in Hinblick auf das Gesehene wird Bertis Blick durch den Schwenk imitiert, sondern auch durch die vertikale Bewegung, denn: Berti blickt ebenso von unten, vom Boden über die Scherben hinweg, hoch zu Miranda. Zwar hätten die Scherben auch in einer separaten Einstellung gezeigt werden können, jedoch hätte ein Schnitt hier wohl die kausale Reaktionskette (Entdeckung der Scherben -> Reaktion auf die Scherben in Form eines Gesprächs über dieselben) gestört; ein Faktum, das – funktional gesehen – ebenso die Verwendung des vertikalen Schwenks in dieser simultanen Ereignisdarstellung erklären könnte. Außerdem erlaubt der Schwenk, auch andere Formen der Verwüstung zu zeigen; so etwa Mirandas am Boden verstreute Schuhe oder

²⁶¹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 63.

²⁶² Anm. 16: Diese Ebenen überlagern sich meistens, sodass es kaum möglich ist, Reinformen auszumachen. Folglich werden in Bezug auf die Kameranischen auch Mischformen behandelt, bei denen derartige Überlagerungen stattfinden. Dabei sollen allerdings auch die Überlagerungen eine Beschreibung in Hinblick auf ihre Wirkung und Funktion erfahren.

ihren chaotischen Schreibtisch, auf dem sich eine Zigarette in das Buch *Dell' Amore* brennt.

Neben den horizontalen und vertikalen finden sich in Margareta Heinrichs Film sogar diagonale Keraschwenks. Als Miranda beispielsweise im *Café Europa* mit Josefs Anwaltskanzlei telefoniert, wird sie dabei von einem Jungen – einem jungen Verehrer – beim Telefonieren gestört, indem dieser an der Telefonschnur zieht und unablässig die Worte „Schöne Frau!“ wiederholt (vgl. FS 10, 00:22:37–00:25:11; Schwenk: 00:23:22–00:23:45): Die Verwendung des diagonalen Schwenks ergibt sich im vorliegenden Beispiel – ähnlich dem *establishing shot* von Salzburg – durch den Umstand, dass das Kind zwar neben Miranda steht, aber einerseits kleiner ist – sie selbst sitzt auf einem Barhocker – und Miranda andererseits leicht nach vorne gelehnt verweilt, sodass eine diagonale Bewegung beschrieben werden muss, um beide Figuren mit der Kamera einfangen zu können. Der diagonale Schwenk wird hierbei dreimal ausgeführt: Einmal vom Kind hoch zu Miranda, dann von Miranda zurück zum Kind, das sogleich von der Kellnerin getadelt und weggeführt wird, und dann nochmals hoch zu Miranda.

Funktional lässt sich die Verwendung des Schwenks – ähnlich wie in FS 37 zuvor – dadurch beschreiben, dass er der simultanen Darstellung einer Reaktionskette dient. Diese Reaktionskette ist bei der Szene im Café auf eine andere, zweigeteilte Art ausgeprägt als jene bei Bertis Besuch: Sie besteht zum einen aus Mirandas Reaktion – einem Lächeln – auf das Ziehen des Kindes an der Telefonschnur, zum anderen in der Reaktion der Kellnerin, die das Kind sanft tadelt und sich bei Miranda für sein Verhalten entschuldigt.

Des Weiteren liegt die Funktion des Schwenks in diesem Beispiel – ähnlich dem *three shot* (vgl. 5.3.1.5) – in der Darstellung des Nebeneinanders der Handlungen, die in einem ersten Moment in Mirandas Telefonieren und den Tätigkeiten des Kindes bestehen und schließlich um die Tätigkeit der Kellnerin ergänzt werden; eine Simultanität, die durch eine andere Aufnahmeweise oder einen Schnitt unterbrochen worden wäre. Der Schwenk ist durch die Darstellung dieser Simultanität außerdem für die Konstitution der Realismusillusion im Film verantwortlich, da der Aspekt des Nebeneinanders und jener der Gleichzeitigkeit von Handlungen sich tagtäglich in der Realität finden lassen und besonders ein Kaffeehaus eine Stätte des gleichzeitigen Ablaufs von Handlungen darstellt.

Keinen eigentlichen Schwenk, aber dennoch eine Bewegung der Kamera selbst auf einer unbewegten Apparatur stellt das Rollen dar. Beim Rollen erfolgt keine Bewegung auf der horizontalen, vertikalen oder diagonalen Achse, sondern auf der Querachse,²⁶³ auch Bildachse²⁶⁴ genannt. Diese Achse kann man sich als eine Ge-

²⁶³ Vgl. Beicken, *Film-Fachbegriffe*, 194.

²⁶⁴ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 212.

rade vorstellen, die aus dem Objektiv herausführt und den gefilmten Gegenstand trifft.²⁶⁵ Die Kamera dreht sich also um sich selbst.

Diese Kamerabewegung findet – laut Monaco/Bock – allerdings nur selten eine Anwendung.²⁶⁶ Und auch in *Ihr glücklichen Augen* wird sie nur in einer bestimmten Reihe von zusammenhängenden – wenn auch später im Film erneut eingespielten – Einstellungen verwendet. Diese Einstellungen dokumentieren Mirandas und Josefs erste gemeinsame Liebesnacht (vgl. FS 6, 00:12:50–00:14:42; Rollen: vgl. 00:13:19): Das Rollen, das die Kamera in diesen Einstellungen vollführt, erfolgt in allen dergestalt gefilmten Einstellungen gegen den Uhrzeigersinn, also von rechts nach links. Funktional dient das Rollen hier der Darstellung von Ekstase, von der die beiden frisch Verliebten während ihrer gemeinsamen Intimität ergriffen werden. Wie im Rausch – im Liebesrausch – dreht sich die Welt von Miranda und Josef; in diesem Moment wohl nur um sie selbst und ihre gemeinsamen Gefühle füreinander.

5.3.3.3 Die Kamerafahrt

Die Kamerafahrt wird von Wolfgang Gast als die bedeutendste Kamerabewegung ausgewiesen: Er weist besonders auf die Vielzahl an technischen Möglichkeiten hin, die sich – im Gegensatz zu den eher noch beschränkten Möglichkeiten zu Beginn der Filmgeschichte – entwickelt haben. Bewegte sich zu Beginn die Kamera meist entweder auf das Objekt zu, davon weg oder am Objekt entlang, sind moderne Kamerafahrten durch die diversen technischen Errungenschaften viel differenzierter. Dementsprechend helfen Gerätschaften wie der Atelierkran, ganz andere Kamerafahrten zu schaffen wie noch zu Beginn der Filmgeschichte; außerdem sind auch Kombinationen von Fahrten und Schwenks möglich.²⁶⁷

Unterschieden werden Kamerafahrten auch nach den Fortbewegungsmitteln, die von einer Dolly – einem Kamerawagen – bis hin zu einem Hubschrauber reichen können;²⁶⁸ ein Faktum, das die neuen Möglichkeiten durch den technischen Fortschritt wohl nur zu gut veranschaulicht: Früher konnten Kameras fahren, heute können sie sogar fliegen.

Eine noch beweglichere Möglichkeit, um Kamerafahrten zu schaffen, ist die Steadycam.²⁶⁹ Dabei handelt es sich um ein Tragstativ, das – verbunden mit einer Weste am Körper des Kameramanns / der Kamerafrau und mithilfe einer speziellen Federlagerung – selbst mit einer Handkamera glatte und ruhige Bewegungen wie

²⁶⁵ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 29. [In der dortigen Grafik *Kameraachse* genannt.]

²⁶⁶ Vgl. Monaco/Bock, *Filmlexikon*, 212.

²⁶⁷ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 27f.

²⁶⁸ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 63.

²⁶⁹ Vgl. Monaco/Bock, *Filmlexikon*, 89.

bei einer Fahraufnahme ermöglicht.²⁷⁰ Durch diese Technik können zudem Hindernisse – etwa Treppen – bewältigt werden, an denen andere Gerätschaften wie etwa Kamerawägen scheitern würden; und dies, ohne auf die stabilisierenden Eigenschaften dieser Gerätschaften verzichten zu müssen. Der Profit der Steadycam wird auch in *Ihr glücklichen Augen* mehrmals deutlich ersichtlich.

Filmsprachlich unterscheidet sich die Kamerafahrt – wie Hickethier zeigt – von anderen Bewegungen wie etwa dem Schwenk durch die räumliche Komponente: Bei einer Kamerafahrt bewegt sich die Kamera nämlich durch den Raum, wodurch sich auch die räumlichen Anordnungen oder Sichtweisen verändern. Dabei dient sie im selben Zuge der Konstitution eines Handlungszusammenhangs für das Publikum, wenn die Kamera etwa zwei Figuren durch eine Parallelbewegung verfolgt oder sich auf diese zu- oder von ihnen wegbewegt.²⁷¹

In Margareta Heinrichs Film kommt die Kamerafahrt in mehreren Varianten zum Einsatz, die sich von Parallelfahrten, Fahrten im Halbkreis, im Kreis, auf Kränen bis hin zu Steadycam-Fahrten erstrecken. Ein Beispiel für eine Parallelfahrt findet sich bereits zu Beginn des Films, als Josef und Berti nebeneinander durch Rom eilen, um Miranda und ihrer Reisegruppe zu folgen (vgl. FS 3, 00:03:44–00:08:51; Parallelfahrt: 00:05:33–00:06:05): Die hier dargestellte Kamerafahrt wird erst gegen Ende der Einstellung zu einer ‚reinen‘ Parallelfahrt, da sich die Kamera vorerst nicht ganz exakt parallel zu den Figuren bewegt, sondern ihren Standpunkt etwas versetzt weiter vorne bezieht. Erst gegen Ende der Einstellung, als Josef und Berti auf den Platz gelangen, auf dem Miranda mit ihrer Reisegruppe steht, wird die Kamerafahrt durch eine Kombination aus Fahrt und Schwenk zu einer wahrlich parallelen Parallelfahrt.

Inhaltlich begleitet die in FS 3 dargestellte Fahrt Josef und Berti bei der – von Josef initiierten – ‚Verfolgung‘ Mirandas, während derer sich beide angeregt unterhalten. Funktional gesehen dient der Modus der Parallelfahrt nun zweierlei Dingen: Einerseits dem vollständigen Festhalten eben dieser Unterhaltung, ohne sie durch Schnitte zu unterbrechen, andererseits der Atmosphärenkonstitution, die durch den – im Rahmen der Fahrt gezeigten – Hintergrund ermöglicht wird. Die Szene selbst wurde bereits in früheren Einstellung als in Rom spielend verortet. Jetzt geht es folglich darum, diese Verortung zu manifestieren, indem die Atmosphäre der gezeigten Stadt eingefangen und für das Publikum nachvollziehbar gemacht wird, wie romantisch die Situation zwischen den Figuren (Miranda und Josef) und damit das gesamte ‚Fangenspiel‘ sind.

Thomas Strauch und Carsten Engelke erklären in Hinblick auf die Parallelfahrt, dass die Figuren durch den wechselnden Hintergrund in ständig wechselnde Be-

²⁷⁰ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 232.

²⁷¹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 63.

ziehungen zu den Örtlichkeiten gebracht werden; Beziehungen, die handlungsbildend sein können, wenn etwa der vorbeiziehende Hintergrund zeigt, dass sich die Figur aus einem Dorf hinaus in die Natur bewegt und sich folglich auf der Flucht befinden könnte.²⁷²

Diese Erläuterung verdeutlicht nochmals die Wirkung des Hintergrunds. Auch wenn es sich im vorhandenen Beispiel aus *Ihr glücklichen Augen* eher um die Konstitution von Atmosphäre als konkreter Handlung handelt.

Ebenso romantisch gestaltet sich das erste längere Gespräch zwischen Miranda und Josef am Friedhof, wobei auch hier die romantische Atmosphäre durch Kamerafahrten unterstützt wird. Diese finden sich einerseits, als Miranda allein über den Friedhof schlendert (vgl. 00:09:14), andererseits, als sie an der Engelsstatue steht und von Josef Gesellschaft bekommt (vgl. FS 4, 00:08:52–00:11:38; Gespräch/Kamerafahrt: 00:09:20–00:11:38): Wurde vorhin bei Josefs und Bertis Gang durch Rom eine Parallelfahrt verwendet, gebraucht Margareta Heinrich in dieser Szene eine Kombination aus Ran- und Rückfahrten²⁷³. Damit einhergehend bleibt auch die Einstellungsgröße des Bildes dynamisch. Beginnt die Szene so mit einer Totalen, bewegt sich die Kamera mit Josefs Auftreten auf die beiden Figuren zu, wodurch eine Amerikanische Einstellung entsteht, bevor sie sich dann im Laufe des Gesprächs wiederum von den beiden Figuren wegbewegt, sodass die Einstellung mit einer noch weiteren Totalen der gesamten Szenerie und der beiden darin befindlichen Figuren beschlossen wird; beinahe so, als sollten die letzten Sekunden der Einstellung zu einem Gemälde der zwei Verliebten werden, das als solches im Gedächtnis des Publikums bewahrt werden kann.

Doch nicht nur die horizontale und vertikale Ebene werden in Margareta Heinrichs Film für Kamerafahrten genutzt, sondern auch Kreisbahnen in Form von Kreisfahrten. Bei diesen bewegt sich die Kamera auf einer Kreisbahn um die Figuren bzw. – allgemeiner gesprochen – um die Handlungsachse²⁷⁴. Die Kreisfahrt kann – wie Strauch/Engelke zeigen – als Grenzfall der Parallelfahrt betrachtet werden. Durch die Kreisfahrt kann der Hintergrund – je nach Geschwindigkeit der sich bewegenden Kamera – in zunehmende Unschärfe getaucht werden, die sich durch die Bewegung per se ergibt. Die – nach Strauch/Engelke – „seltsame äußere Situation“²⁷⁵ kann – basierend auf dem Inhalt – unterschiedlich interpretiert werden, sodass die Umgebung durch die Bewegungsunschärfe unheimlich wirken oder die

²⁷² Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen. Denken und produzieren in filmischen Einstellungen*, hrsg. von der Universität Paderborn. 2., durchges. Aufl. (Paderborn: Fink, 2019. (= utb. 4633.)), 82. Im Folgenden zitiert als: Strauch/Engelke, *Filme machen*.

²⁷³ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 28.

²⁷⁴ Vgl. ebda, 29.

²⁷⁵ Strauch/Engelke, *Filme machen*, 83.

Bewegung sogar der Ausdruck einer Verwirrung sein kann, die die umkreiste Person verspürt.²⁷⁶

Einen ganz und gar nicht unheimlichen Effekt bringt die erste Kreisfahrt in *Ihr glücklichen Augen* mit sich, bei der sich die Kamera in einem Radius von 360° immer schneller werdend um Josef und Miranda am Bahnhof in Rom bewegt, die sich ihrerseits gegengleich zur Kamerabewegung drehen (vgl. FS 5, 00:11:38–00:12:49; Kreisfahrt: 00:12:36–00:12:49): Die Funktion der Kreisfahrt in dieser Einstellung ist die Darstellung von Ekstase und Freude: Josef hebt Miranda hoch und dreht sich mit ihr glücklich im Kreis. Die Kamera nimmt diese Bewegung gegengleich auf und der Hintergrund verschwimmt. Der Hintergrund nimmt hierbei allerdings keinen unheimlichen Effekt an, wie er zuvor von Strauch/Engelke erläutert wurde, sondern dient in seiner Bewegungsunschärfe vielmehr der Abgrenzung: Miranda und Josef bleiben scharf vor einem sich verschwimmenden Hintergrund aus Lichtern und Menschen. Es werden also zwei Handlungsebenen, zwei Welten dargestellt: die Umwelt und die kleinere Welt von Miranda und Josef, die in ihrer Emotion und Zuneigung füreinander in keiner Weise von der Umwelt tangiert werden. Zugleich dient der verschwimmende Hintergrund – neben der Abgrenzung – allerdings auch der Visualisierung der genannten Ekstase im Sinne eines Rausches, den die beiden Figuren erleben. Dieser Rausch deckt sich auch mit der Wahrnehmung der Figuren, die durch die Kreisfahrt – wie zuvor erklärt – als Verwirrung ausgewiesen werden könnte, in diesem Fall aber Übermut und den besagten Rausch visualisiert. Das Faktum, dass diese Szene nicht unheimlich oder verwirrend wirkt, ist – neben der Mimik und Gestik der Figuren – der Musik geschuldet, die fröhlich und tragend agiert und folglich mit den dargestellten Emotionen harmoniert (vgl. 5.6.3).

Eine andere Kreisfahrt findet sich im Rahmen des Gesprächs von Anastasia und Miranda im Café, als die beiden Frauen einander von den neuesten Geschehnissen in ihrem Leben berichten (vgl. FS 15, 00:31:39–00:34:35; Halbkreisfahrt: 00:31:54–00:34:19): Diese Kreisfahrt unterscheidet sich von der zuvor beschriebenen durch zwei wesentliche Aspekte. Einerseits wird sie nur in einem Halbkreis vollzogen, die Kamera bewegt sich also nicht 360° um die Figuren herum. Andererseits fällt die Geschwindigkeit der bewegten Kamera deutlich geringer aus, sodass es zu keiner Bewegungsunschärfe des Hintergrunds kommt. Durch diesen Mangel an Bewegungsunschärfe wird dem Publikum ermöglicht, das Umfeld der Figuren und damit das Treiben im Kaffeehaus (mit-)beobachten zu können. Folglich dient die Kreisfahrt hier der Konstitution einer Atmosphäre, die den Realismus der Szene begünstigt. Damit werden aber zugleich – neben dem Inhalt des Gesprächs – weitere Informationen auf einer visuellen Ebene vergeben: So sieht man beispielsweise hinter Miranda einen Mann und eine Frau, wobei die Frau einen Strauß Rosen in den

²⁷⁶ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 83.

Händen hält und diesen, während sie mit dem Mann spricht, immer wieder betrachtet. Es könnte sich folglich um eine Verabredung oder sogar um ein Pärchen handeln, das sich hinter Miranda und Anastasia unterhält. Außerdem kann man in einem anderen Moment eine Werbetafel für Milchrahm-Strudel inkl. Preis sehen, wodurch zusätzliche Informationen über das Kaffeehaus und dessen Angebot gegeben werden.

Alle diese Aspekte und noch viele andere scheinen das Geschehen aus seinem filmischen Kontext zu lösen und in einen realistisch anmutenden Zusammenhang zu stellen. Die Vielzahl an Details lassen den Realismusgrad dabei größer erscheinen und perfektionieren damit die Kaffeehausatmosphäre.

Eine andere Funktion, die die Kreisfahrt in dieser Szene haben dürfte, ist jene der Abwechslung. Da die Szene nicht geschnitten ist, würde das Gespräch – mit einer statischen Kamera gefilmt – den Fluss sowie die Geschwindigkeit des Films vermutlich deutlich verlangsamen. Durch die sich andauernd leicht bewegende Kamera wirkt das Gespräch allerdings kurzweiliger, da dadurch nicht nur ein sich ständig ändernder Hintergrund, sondern auch die Figuren aus verschiedenen Winkeln heraus gezeigt werden.

Neben diesen Kamerafahrten, die sich eher auf ebenem Boden zutragen, finden sich in Margareta Heinrichs Film auch mehrere Kranfahrten, also Kamerafahrten, die mithilfe eines Kamerakrans ausgeführt werden. Der Vorteil von Kranfahrten besteht – nach Strauch/Engelke – in der großen Beweglichkeit der Kamera, jedoch werden derartige Kamerafahrten oft eher zur Selbstrepräsentation als zur Unterstützung des Inhalts verwendet; die Aufmerksamkeit wird dann auf die Bildführung per se gelenkt. Dieser Umstand ergibt sich zudem aus dem Faktum, dass Kranfahrten meist recht auffällig ausfallen und mehr sensationell als der Präsentation des Inhalts dienlich sind.²⁷⁷

Die Anzahl der Kranfahrten in *Ihr glücklichen Augen* ist sehr gering und ihre Verwendung ist alles andere als sensationell, sondern vielmehr funktional verortbar. Zum einen wird die Kranfahrt in Margareta Heinrichs Film dazu verwendet, um eine Szene örtlich festzumachen: Dies geschieht beispielsweise, als Miranda und Josef sich im Restaurant *Zur Römischen Palme* einfinden (vgl. 00:26:44) oder Miranda ihre Reisegruppe aus dem Bus vor die Tore des Schlosses Schönbrunn führt (vgl. FS 18, 00:37:38–00:39:54; Kranfahrt: 00:37:49–00:38:00). Besonders das zweite Beispiel dient der Verortung der Szene, da die Kranfahrt einen Blick über die Reisegruppe hinweg und auf die Pracht des Schlosses ermöglicht. Damit wird nicht nur – wie auch in 00:20:07 – eine geographische Verortung konstituiert, sondern zugleich auf die Schönheit der Umgebung per se hingewiesen, die sich auch mit den Emotionen

²⁷⁷ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 83.

der Figuren deckt: Miranda und Josef sind glücklich im Restaurant; Miranda und die MitgliederInnen der Reisegruppe vor dem Schloss Schönbrunn sind es ebenso.

Eine ganz andere Funktion besitzt zum anderen allerdings die vorletzte Kranfahrt des Films. Diese kommt zum Einsatz, als Miranda und Josef auf Mirandas Balkon über ihre gescheiterte Beziehung und das Aufrechterhalten ihrer Freundschaft sowie der Sonntagskonzerte sprechen (vgl. FS 38, 01:21:38–01:22:48). Die hier verwendete Kranfahrt dient der Verbindung zweier Welten, wobei dies wiederum im Sinne der Simultanität geschieht: Einerseits ist da die Welt auf der Straße unter Mirandas Balkon, auf der zwei Irrende wandeln. Andererseits die Welt auf dem Balkon, auf dem sich Miranda und Josef über ihre gemeinsame Zukunft als Freunde unterhalten; ebenso zwei Irrende, nur auf einer anderen Ebene (vgl. hierzu 6.3). Die Kranfahrt, die von einer Welt in eine andere und von dort wieder zurück führt, verbindet beide Welten visuell miteinander und stellt die in ihnen irrenden Gestalten einander gegenüber.

Neben diesen Methoden der Kamerabewegung, kommt in *Ihr glücklichen Augen* noch eine andere Form der Kamerafahrt zum Einsatz: die Kamerafahrt via Steadycam. Dieses spezielle Stativ ist nicht – wie die zuvor beschriebenen Methoden – an Räder, Schienen oder andere Apparaturen gebunden, sondern ermöglicht es, Bilder einzufangen, die so wirken, als würde die Kamera schweben,²⁷⁸ aus diesem Grund wird es z.T. auch als *Schwebestativ* bezeichnet²⁷⁹.

Der Einsatz einer Steadycam zeigt sich beispielweise in der Szene, als Miranda nach ihrem nervlichen Zusammenbruch durch ihre Wohnung schlendert und Ernst anruft (vgl. FS 33, 01:08:57–01:09:47): Miranda ist in dieser Einstellung nicht von Anfang an zu sehen; vorerst wird ihre Wohnung gezeigt. Erst nach einigen Sekunden vernimmt man ihre Stimme und nach ein paar weiteren sieht man schlussendlich Miranda selbst. Durch das Zeigen der Wohnung vor dem Zeigen der Figur ist besonders der erste Teil dieser Steadycam-Fahrt funktional als Orientierungsfahrt einzustufen. Orientierungsfahrten werden verwendet, „um in die Besonderheiten eines Ortes einzuführen [...]“. Die Kamera gleitet scheinbar ungehindert hindurch und bietet dem Blick dabei ständig neue Aspekte²⁸⁰.

So verhält es sich auch mit dieser Orientierungsfahrt: Die Kamera zeigt Mirandas im Umbau befindliche Wohnung beginnend bei ihrem Schreibtisch. Auf diesem liegt der abgebrochene Flügel der Engelsstatue, der dünne Rauchfaden einer Zigarette schwebt aus dem Aschenbecher; der Schreibtisch ist unaufgeräumt und voll mit Dokumenten, Papieren, Büchern. Dann zeigt sie andere Zimmer der Wohnung, die inkl. der Möbel und der Türrahmen immer wieder von großen Plastik-

²⁷⁸ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 84f.

²⁷⁹ Vgl. so etwa bei: Kyra Sängler und Christian Sängler, *Canon EOS M50 – für bessere Fotos von Anfang an!* (Passau: Bildner, 2018), 283.

²⁸⁰ Strauch/Engelke, *Filme machen*, 80.

planen verhüllt werden. In den anderen Zimmern sieht es ähnlich chaotisch und unordentlich aus. Und passend zu den Zimmern tritt nach einigen Sekunden Miranda im Schlafanzug ins Bild: die Haare zerzaust, um die Lippen noch der Schatten eines beinahe clownesk aufgetragenen roten Lippenstifts. Wohnung und Besitzerin beginnen einander zu entsprechen...

Während die Kamera durch Mirandas Wohnung streift, durchquert sie auch die Türrahmen und damit die Plastikfolien, die durch ihre Bewegung mitbewegt werden. Der ohnehin schon durch die Orientierungsfahrt bestehende Eindruck, dass man sich als Zuschauer mitten in Mirandas Wohnung befindet, wird dadurch noch verstärkt. Es wirkt so, als würde man selbst durch das Chaos waten, das die zerbrechende Beziehung in der Wohnung und in Miranda selbst hinterlassen hat.

5.3.3.4 Der Zoom

Der Zoom ist nicht als eigentliche Kamerabewegung, sondern vielmehr als Bildbewegung zu verstehen, die durch eine Veränderung der Brennweiten des Objektivs zustande kommt: Die Kamera befindet sich beim Zoom i.d.R. auf einem festen Standpunkt, während das bewegliche Linsensystem des Objektivs den Zoom generiert.²⁸¹ Das hierzu benötigte Objektiv wird als *Zoom-Objektiv* bezeichnet.²⁸² Der Unterschied zwischen Zoom und Kamerafahrt besteht in der Tiefenschärfe des Bildes sowie in der Raumtiefe, die beide bei der Kamerafahrt größer ausfallen.²⁸³

Der Zoom kann allerdings auch einen Einfluss auf die Wirkung des Hintergrunds besitzen. Dieser Einfluss fällt nicht zwangsläufig allein bei einem dynamischen Zoom auf, sondern lässt sich ebenso bei einem statischen Zoom erkennen.

Mit dem Begriff *statischer Zoom* sei hier ein Zoom gemeint, der zur Vergrößerung der Einstellungsgröße verwendet wurde, ohne das Zoomen selbst zu zeigen. Es wurde folglich zur Vergrößerung nicht die Kamera bewegt, sondern allein deren Zoom-Objektiv. Der Effekt eines solchen statischen Zooms lässt sich anhand von zwei Beispielen aus *Ihr glücklichen Augen* besonders deutlich zeigen. Einerseits findet man ihn, als Josef und Berti in Rom Miranda und ihrer Reisegruppe nacheilen (vgl. FS 3, 00:03:44–00:08:51): Anhand dieses Beispiels (vgl. 00:05:24) lässt sich der Einfluss des Zooms auf die Wirkung des Hintergrunds anschaulich beschreiben: Durch den Zoom erscheint der Hintergrund – hier das Colosseum – deutlich vergrößert im Gegensatz zu den Objekten und Figuren im Vordergrund. Dadurch wird das Bild in zwei Ebenen geteilt. Der leichte Abfall der Straße wurde hier zudem für einen visuellen Effekt verwendet, der darin besteht, dass die Kuppe als eine Art Trennlinie zwischen den beiden Ebenen – Vordergrund und Hintergrund – fun-

²⁸¹ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 28.

²⁸² Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 286.

²⁸³ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 28.

giert, auf der sich die Figuren zuerst noch bewegen, bevor sie dann dahinter – wie hinter einer Wand – verschwinden. Ein weiterer Effekt, der mit der Vergrößerung des Hintergrunds einhergeht, ist die Reminiszenz an eine Postkarte bzw. an ein Postkartenmotiv: Das Colosseum wird bei Sonnenschein und aus einem bekannten Winkel gezeigt. Zugleich ergibt sich durch diese Anspielung eine Entsprechung mit Josefs Buch über das Colosseum, mit dem er sich zu Beginn dieser Szene intensiv beschäftigt, obwohl er doch eigentlich direkt vor dem Wahrzeichen sitzt. Dass damit auch ein gewisses amüsantes Moment einhergeht, dürfte hierbei wohl kaum überraschen (vgl. 5.5.3).

Derselbe Effekt findet seine Anwendung andererseits, als Miranda und Josef außerhalb von Wien über die Weinberge spazieren und anschließend darüber diskutieren, ob der Berg vor ihnen der Bisamberg oder der Leopoldsberg ist (vgl. FS 16, 00:34:36–00:36:34; statischer Zoom: 00:36:18–00:36:34). Auch hier wird eine Zweiteilung des Bildes geschaffen, die ihrerseits jedoch dazu dient, den Blick des Publikums auf die Kirche am Leopoldsberg zu lenken; diese weist ihn nämlich als solchen aus. Damit wird ein Referenzobjekt für die Diskussion der Figuren geschaffen. Zugleich entsteht auch in dieser Einstellung ein Postkartenmotiv, das hier in seiner Makellosigkeit das Liebesglück von Miranda und Josef unterstreicht.

Neben den statischen Zooms bedient man sich in *Ihr glücklichen Augen* auch dynamischer Zooms. Diese kommen im Film allerdings eher selten vor. Ein besonders langer dynamischer Zoom ist in jener Einstellung zu sehen, in der Miranda am unteren Treppenabsatz der Gerichtstreppe Josef und Anastasia hinterherblickt (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32; dynamischer Zoom: 00:45:59–00:46:31; durch die Traumscene 3 unterbrochen von 00:46:05–00:46:25): Das langsame Zurückziehen des Zooms bringt funktional zwei Effekte mit sich: Einerseits wirkt Miranda durch die zunehmend entstehende Totale vor dem dominanten Hintergrund der großen Halle allein gelassen und verloren. Andererseits entspricht der Zoom zurück der Fortbewegung von Josef und Anastasia und visualisiert somit das Alleinlassen auch nochmals von der aktiven Seite der sich entfernenden Figuren aus.

Die anderen Momente, in denen ein dynamischer Zoom eingesetzt wird, sind jene, in denen der Blick der eifrigen TouristInnen durch ihre Video- und Fotokameras gezeigt wird (vgl. etwa 00:21:05–00:21:08): Hier wird – in Kombination mit einer absichtlich verwackelten Kamera – eine Abfolge von schnellen Zooms – vor und zurück – gezeigt. Diese schnellen dynamischen Zooms sind – im Gegensatz zu jenem in FS 20 – nicht handlungskonstitutiv, sondern simulieren das visuelle, teils hektische Festhalten der Urlaubsdestination durch die TouristInnen. Es wird folglich wiederum eine Art Atmosphäre kreiert, allerdings keine Handlung oder ein Fortschreiten derselben geschaffen (vgl. 5.5.3).

Der Blick durch die Augen einer Figur ist kein ungewöhnliches Stilmittel, sondern findet sich in der Filmlandschaft vermehrt in Gebrauch. Dieser Umstand zeigt

sich auch in Margareta Heinrichs Film. Der *terminus technicus* für dieses Stilmittel lautet *Subjektive Kamera*.

5.3.3.5 Die Subjektive Kamera

Bei der Subjektiven Kamera handelt es sich um ein Stilmittel, bei dem meist mithilfe einer Handkamera gefilmt wird und das dem Publikum durch die Kamerabewegung das Gefühl vermitteln soll, unmittelbar am Geschehen teilzuhaben. Stilistisch zeichnet sich diese Kamerabewegung häufig durch ein ständiges Wackeln des Bildes, Unschärfen sowie Reißschwenks u.ä. aus. Der so geschaffene Eindruck von Authentizität sowie die Eigenheiten der Kamerabewegung per se ermöglichen dem Filmpublikum besonders gut, sich mit dem Gesehenen zu identifizieren.²⁸⁴

Wie Strauch/Engelke des Weiteren zeigen, hinterlässt diese Schilderung eines figuralen Blickwinkels bei den RezipientInnen Gefühlseindrücke mit großer Intensität. Bei manchen Filmgenres zählt die Subjektive Kamera sogar zum Standardrepertoire, wobei hier Filmgenres mit Täter-Opfer-Konstellationen zu vermerken wären, in denen die subjektive Perspektive des Täters oder des Opfers gezeigt werden. In Horrorfilmen kann eine subjektive Kamerafahrt aus der Vogelperspektive beispielsweise den Blick des Bösen auf das Geschehen visualisieren.²⁸⁵

Die Aspekte des verwackelten Bildes etc. finden sich in *Ihr glücklichen Augen* einerseits zur bereits erwähnten Darstellung der touristischen Wahrnehmung beim Sightseeing, andererseits zur Visualisierung von Mirandas Wahrnehmung. Anzumerken ist hierbei, dass die subjektive Perspektive in Heinrichs Film allgemein v.a. der Darstellung von Mirandas Wahrnehmung vorbehalten ist.²⁸⁶

Dies geschieht auf zwei Arten: Einerseits wird mithilfe einer speziellen Linse gefilmt, um die Welt durch Mirandas kranke Augen zu zeigen, andererseits ohne eine derartige Linse, wenn Miranda ihre Brille trägt. Trotz dieser subjektiven Perspektive sind manche Einstellungen, die Mirandas Sicht der Dinge zeigen, mithilfe eines Stativs aufgenommen, wodurch das Bild folglich zwar beweglich bleibt, allerdings nicht verwackelt wird.

Verwackelt und verzerrt zugleich ist es aber, als Miranda etwa versucht, Josef in den Straßen vor dem *Café Europa* zu finden (vgl. FS 10, 00:22:37–00:25:11; vgl. 00:24:43): Dieses Beispiel sowie die zahlreichen anderen Beispiele im Film ermöglichen dem Publikum, Mirandas verzerrte Weltsicht nachzuvollziehen. Dadurch schaffen sie Raum für Identifikationsmöglichkeiten: Das Publikum kann folglich potenziell verstehen, warum Miranda so ist, wie sie ist, oder aber auch genauso zu

²⁸⁴ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 28.

²⁸⁵ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 84.

²⁸⁶ Anm. 17: Die einzige Ausnahme bildet hierbei Josefs Traum von Miranda am Trevi-Brunnen (vgl. FS 3, 00:03:44–00:08:51; Traum: 00:07:47–00:07:49).

dem Schluss kommen, dass ihr Verhalten – trotz allem – unverständlich bleibt und die Sehstörung eigentlich gar nicht so schlimm wirkt.

Neben den subjektiven Perspektiven durch Mirandas kranke Augen werden dem Publikum auch Möglichkeiten gegeben, den klärenden Effekt von Mirandas Brille zu sehen. Dabei wird häufig der Brillenblick dem kranken Blick gegenübergestellt, wodurch dem Publikum im selben Zuge ein direkter Vergleich der beiden Weltansichten angeboten wird. Ein derartiger Vergleich findet sich etwa beim Lesen der Speisekarte im Restaurant *Zur Römischen Palme* (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57; Bildabfolge: 00:27:45–00:28:05): In einem ersten Schritt wird die Speisekarte durch Mirandas Augen ohne Brille gezeigt, in einem nächsten – nachdem Miranda die Brille aufgesetzt hat – sieht man erneut die Speisekarte aus Mirandas Perspektive, jetzt allerdings scharf und gut lesbar.

Es bleibt nun dem Publikum überlassen, zu entscheiden, welche Sicht der Dinge die bessere ist. Die Meinung des Publikums wird bei diesen Vergleichen allerdings meistens durch die darauffolgenden Brillenblicke beeinflusst, die sich i.d.R. für Miranda als verheerend herausstellen. So etwa, als Miranda im Anschluss an das Lesen der Speisekarte Josefs Imperfektionen sieht (vgl. 00:28:12), die durch ihre Detailliertheit auch beim Publikum Unwohlsein hervorrufen können, oder als sie an anderer Stelle die Individualität der menschlichen Physiognomie klar und deutlich zu Gesicht bekommt (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32; Bildabfolge: 00:42:17–00:43:07).

Letztere Einstellungen in FS 20 stellen zugleich eine Mischform zwischen der Stabilität einer Stativaufnahme und den zuvor erwähnten Eigenschaften einer Freihandaufnahme dar. Das Bild dieser Einstellungen ist nämlich nicht verwackelt, dafür werden aber Reißschwenks verwendet, um von Figur zu Figur zu blicken. Diese Schwenks dienen der Darstellung von Mirandas Kopfbewegungen, die durch ihr sichtbares Grauen vor diesen Menschen einen hektischen Zug angenommen haben.

5.4 Der Schnitt

Der Begriff *Schnitt* weist filmsprachlich zwei Bedeutungen auf: Einerseits ist damit die letzte Stufe der Filmproduktion gemeint, die sich ihrerseits aus verschiedenen Stufen (Rohschnitt -> Feinschnitt -> *Final Cut*) zusammensetzt, andererseits das „Grundelement der Montage: der optischen Sprung von einer zur anderen Einstellung“^{287, 288}. Konsultiert man einschlägige Fachliteratur, trifft man häufig auf eine Differenzierung zwischen den Begriffen *Schnitt* und *Montage*. So auch bei Strauch/Engelke, die den Unterschied wie folgt erklären: Der Begriff *Schnitt* referiert auf die Handlung des Zerschneidens von filmischem Rohmaterial per se in

²⁸⁷ Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 218.

²⁸⁸ Vgl. ebda.

Einstellungen, die ihrerseits montierbar sind. Diese Aufgabe wird vom Cutter ausgeführt, der zudem das Filmmaterial auf seine Brauchbarkeit hin untersucht und analysiert, was daraus gemacht werden könnte. Die Montage hingegen stellt den synthetischen Aspekt der Arbeit des Cutters dar und bildet damit einen Gegensatz zum Schneiden, das per se analytisch ist. Bei der Montage ist nun das Ziel, die vorhandenen Teilstücke des Films zu einem neuen Ganzen zusammenzusetzen und damit eine Kontinuität zu schaffen. Dadurch bilden der Schnitt und die Montage keine absoluten Gegensätze, sondern stellen beide Aspekte einer Tätigkeit – der Arbeit des Cutters – dar.²⁸⁹

Die Zusammenfügung mithilfe der Montage muss allerdings nicht unbedingt durch einen Schnitt erfolgen. Auch die Verbindung von Einstellungen – es müssen stets mindestens zwei sein, um von Montage sprechen zu können – durch eine Blende wird zur Montage gezählt.²⁹⁰

Wie Strauch/Engelke zeigen, wird der Prozess der Cutter-Tätigkeit – Schnitt und Montage – im englischen Sprachraum als *editing* bezeichnet: Das *editing* selbst wird durch die Verwendung von computerbasierten Schnittplätzen und damit dem Gebrauch von einschlägiger Software noch vielseitiger, da in diesen Softwares neben dem Schnitt und der Montage auch andere Aspekte der Nachbearbeitung durchgeführt werden können, für die zuvor externe Produktionsstätten (Kopierwerke oder Tonstudios) verwendet werden mussten.²⁹¹ Als derartige Aspekte der Nachbearbeitung wären etwa die Farbkorrektur oder das Sounddesign zu nennen. Trotz aller Bearbeitungs- und Effektmöglichkeiten fassen Strauch/Engelke aber zusammen: „Das primäre Ziel der Montage ist und bleibt, dem Film eine durchgängig sinnvolle Gliederung der Einstellungen zu geben.“²⁹²

Basierend auf diesem Verfahren des Zerteilens und Zusammenfügens haben sich nun verschiedene Arten von Schnittmustern herausgebildet: Grob kann hierbei zwischen Schnitten und Blenden unterschieden werden. Beide verbinden Einstellungen miteinander, jedoch auf unterschiedliche Weise: Während Blenden einen weichen Übergang zwischen Einstellungen erlauben, der zudem nicht unvermittelt ist, schaffen Schnitte einen anderen, teils harten Übergang; man spricht deshalb auch von harten Schnitten, wobei diese von weichen Schnitten zu unterscheiden sind.²⁹³

Ein harter Schnitt zeichnet sich – wie Gast zeigt – dadurch aus, dass sich die durch ihn getrennten und zugleich verbundenen Einstellungen in Bezug auf diverse Aspekte (Inhalt, Perspektive etc.) unterscheiden und dadurch die Gliederung

²⁸⁹ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 98f.

²⁹⁰ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 40.

²⁹¹ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 98f.

²⁹² Ebda, 105.

²⁹³ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 40.

des Films deutlich wird. Der weiche Schnitt hingegen kaschiert die Gliederung und fördert damit die Illusion einer Abbildung der Realität.²⁹⁴ Zugleich ermöglicht ein weicher Schnitt die Einheit der Handlung im Film zu bewahren.²⁹⁵

Die Blende wiederum lenkt den Wahrnehmungsfokus auf den Anfang und das Ende einer filmischen Einheit.²⁹⁶ Man könnte folglich sagen, dass die Blende zwar weicher als der harte Schnitt ausfällt, allerdings auf die Wahrnehmung dennoch nicht derart ‚unsichtbar‘ wirkt wie der weiche Schnitt.

Der weiche Schnitt wird daher auch zur Kategorie des unsichtbaren Schnitts gezählt. Diese eine Grundform der Montage zeichnet sich dadurch aus, dass Schnitte kaum als solche bemerkt werden: Erreicht wird dieser Effekt v.a. durch eine Kontinuität in der Kameraführung, die sich u.a. durch Aspekte wie gleiche Perspektiven und Einstellungsgrößen zwischen den zusammengefügteten Einstellungen auszeichnen. Eine weitere Möglichkeit zur Kaschierung des Schnitts besteht im Rückgriff auf Schnittverfahren, die für bestimmte Handlungen konventionalisiert wurden: So wird das Schuss-Gegenschuss-Verfahren beispielsweise meist im Rahmen der Darstellung von Dialogsituationen verwendet und fällt dadurch in solchen Szenen dem Publikum gar nicht mehr als Schnitt auf.²⁹⁷ Ein Aspekt, der auch in Margareta Heinrichs Film dafür sorgt, dass derartige Situationen filmisch-natürlich und damit realistisch wirken.

Neben der Montage-Grundform des unsichtbaren Schnitts existiert auch noch eine zweite. Diese besteht in sichtbaren Schnitten, die eine gestaltende Funktion einnehmen;²⁹⁸ basierend auf Gasts Erläuterungen dürften zu diesen sichtbaren Schnitten die Blenden wie auch die harten Schnitte gezählt werden.

Synthetisiert man nun aus diesen Erläuterungen eine Gegenüberstellung, so kann das Folgende festgestellt werden: Während beim unsichtbaren Schnitt versucht wird, das Faktum des Schnitts selbst zu kaschieren, wird beim sichtbaren, gestaltenden Schnitt so geschnitten, dass auf den Schnitt selbst und seine jeweilige Funktion – häufig Gliederungsfunktion – hingewiesen wird. Beim sichtbaren Schnitt wird folglich der Wechsel von Einstellungen zum Thema gemacht, beim unsichtbaren nicht. Entsprechend dieser Differenzierung wären der harte Schnitt sowie die weichen Blenden zum sichtbaren, gestaltenden Schnitt zu zählen. Blenden besitzen neben ihren ästhetischen Eigenschaften und ihren Eigenschaften der filmischen Gliederung zudem Attribute, die mit der inhaltlichen Gliederung zusammenhängen: Wie Strauch/Engelke zeigen, eignen sich Blenden so beispielsweise

²⁹⁴ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 40.

²⁹⁵ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 100.

²⁹⁶ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 40.

²⁹⁷ Vgl. ebda, 41.

²⁹⁸ Vgl. ebda.

besonders gut, wenn eine längere Zeitspanne in der Handlung vergangen ist oder es in derselben zu einem größeren Ortswechsel kommt.²⁹⁹

Neben den genannten Grundformen der Montage – sichtbarer und unsichtbarer Schnitt – existieren außerdem zahlreiche Montageformen, die sich von einer narrativen über eine deskriptive bis hin zu einer metonymischen Montageform mit zahlreichen Unterformen erstrecken.³⁰⁰ Diese seien ihrer Komplexität und ihres Umfangs wegen im vorliegenden Band nicht näher analysiert oder erläutert, allerdings der Vollständigkeit halber erwähnt. Vielmehr soll der Schwerpunkt der Montageanalyse auf einer Auswahl von verschiedenen Arten von Schnitten und Blenden liegen, die ihrerseits in Margareta Heinrichs Film zum Einsatz kommen. Diese seien v.a. die Parallelmontage, das Schuss-Gegenschuss-Verfahren sowie diverse Blenden, von denen Aufblenden, Abblenden und Überblendungen im Fokus der Betrachtung stehen sollen.³⁰¹ Neben diesen Möglichkeiten, mit Schnitten und Blenden zu arbeiten, sei zudem die Möglichkeit, gar keinen Schnitt zu setzen, ebenso in Hinblick auf ihre Funktion und Wirkung analysiert.

5.4.1 Auf- und Abblende

Bei der Aufblende handelt es sich um ein filmisches Strukturmittel, bei dem das Bild von Schwarz bis zur korrekten Belichtung aufgehellert wird. Ihr Gegensatz ist die Abblende.³⁰² Die Abblende besteht im sukzessiven Verdunkeln des Bildes zu Schwarz oder auch zu einer Farbe, wenn es sich um einen Farbfilm handelt.³⁰³

Die strukturierende Funktion der Auf- und Abblenden wird auch in *Ihr glücklichen Augen* deutlich sichtbar: So wird der Beginn des Films als ein solcher durch eine Aufblende ausgewiesen, bevor der bereits erläuterte *establishing shot* über die Stadt Salzburg erfolgt. Das nächste Gliederungselement folgt wenige Minuten später im Zuge einer Abblende, die nach Mirandas Sturz durch die Glastüre zum Einsatz kommt (Übergang FS 1 zu FS 2) und diesen vom Vorspann des Films (vgl. FS 2, 00:03:19–00:03:43) trennt, der seinerseits wiederum durch eine Aufblende eingeleitet und durch eine Abblende beendet wird (Übergang FS 2 zu FS 3).

Abblenden werden folglich häufig von darauffolgenden Aufblenden begleitet. Dieses Muster ist natürlich keine allgemeine oder immer vorhandene Formel, jedoch wird es in Margareta Heinrichs Film fast immer so umgesetzt: Wo eine Abblende erfolgt, erfolgt kurz danach eine Aufblende.³⁰⁴ Der Gliederungscharakter dieser Blenden, der sich visuell wie auch inhaltlich ergibt, ist also auch in der Ver-

²⁹⁹ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 105.

³⁰⁰ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 41–44.

³⁰¹ Termini: vgl. Beicken, *Film-Fachbegriffe*, 191 und 195f.

³⁰² Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 22.

³⁰³ Vgl. ebda, 9.

³⁰⁴ Anm. 18: Eine Ausnahme hiervon bildet etwa der Szenenübergang FS 31 zu FS 32.

filmung der Bachmann-Erzählung funktional vorhanden. Besonders deutlich kommt er beim eben genannten Beispiel der (inhaltlichen) Abgrenzung zwischen dem Vorspann und den ihn umgebenden Szenen zum Vorschein. Der Vorspann als Szene trennt außerdem das vorgezogene Ende des Films von den Geschehnissen, die zu diesem Ende geführt haben und die nun nachgereicht werden. Um die nachgereichten Ereignisse schlussendlich nochmals vom erneut erzählten Ende zu trennen, wird wiederum die Kombination aus Auf- und Abblende verwendet, bevor dieses Gliederungselement nach Mirandas erneut gezeigtem Sturz durch die Glastüre den Abspann des Films einleitet.

Das Muster, das sich daraus ergibt, lautet folglich: ‚Ende – Vorspann – nachgereichte Handlung – Ende – Abspann‘. Alle fünf Bestandteile dieses Gliederungsmusters werden voneinander durch jeweils eine Aufblende-Abblende-Kombination getrennt. Dieses Schnittmuster zur Gliederung ist in Heinrichs Film folglich rekurrend.

Den Gliederungscharakter dieser Kombination findet man allerdings auch in der Abgrenzung der Traumszenen zur Filmhandlung, die sich ihrerseits in der filmischen Realität zuträgt: Nachdem Miranda sich in der Brillengeschäftsszene (vgl. FS 11, 00:25:12–00:26:21) für eine Brille entschieden hat, wird durch einen harten Schnitt auf die Traumscene (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43) gewechselt. Die Bewusstmachung des Szenenwechsels erfolgt hier durch den von Gast beschriebenen Unterschied zwischen den montierten Einstellungen, der durch Aspekte wie die Perspektive, die Einstellungsgröße und – im vorliegenden Beispiel besonders präsent – die Farbe des Bildes begründet wird. Das Ende der Szene, das in der Zerstörung der Brille durch Josef besteht, wird durch eine Abblende beschlossen, sodass wiederum eine klare Abtrennung zur nächsten Szene im Restaurant *Zur Römischen Palme* (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57) erfolgt, die durch eine Aufblende eingeleitet wird. Der inhaltliche Effekt, der damit einhergeht, ist wie folgt zu beschreiben: Beide Figuren werden durch die Brille, dem Tor zu Mirandas Hölle, aus der Realität in eine andere Wirklichkeit transponiert, aus der sie durch die Zerstörung der Crux in die Realität zurückfinden.

Diese Traumscene ist die einzige, die von der filmischen Realität durch eine Abblende-Aufblende-Kombination getrennt wird. Ein anderer Einsatz innerhalb der nacherzählten Handlung findet sich nur, als Miranda in ihrer Wohnung zusammenbricht und anschließend farblich verzerrte Bilder von Josefs Schlafzimmer gezeigt werden (vgl. FS 31, 01:05:55–01:06:50): Diese Szene könnte zwar als Traumscene gedeutet werden, wirkt aber in Hinblick auf Mirandas Zusammenbrechen eher wie eine Art ohnmachtsbedingte Halluzination. Das Ende der Szene besteht wiederum in einer Abblende, auf die eine Aufblende in die nächste Szene folgt. Das Abblende-Aufblende-Muster erfüllt dabei erneut eine gliedernde Funktion, allerdings aus einer ernsteren Situation heraus: Gehen die anderen Träume – mit

Ausnahme der eben beschriebenen Traumszene (FS 12) – nahtlos ohne Auf- oder Abblende in den Rest der filmischen Handlung über, wird im Rahmen der Ohnmacht eine klare Abgrenzung vorgenommen. Durch das inhaltliche Gewicht der Ohnmacht und der im ersten Moment vorhandenen Unklarheit über Mirandas Zustand ergibt sich, dass das Ende der Ohnmacht als deutlich erlösender wahrgenommen wird als etwa jenes eines Traums. Dies erklärt auch die Wichtigkeit einer klaren Visualisierung dieses Endes, wie es hier durch die Abblende gewährleistet wird.

Strauch/Engelke befinden in Hinblick auf den Einsatz von Auf- oder Abblenden nach Schwarz oder Weiß, dass diese einer „starken inhaltlichen Begründung“³⁰⁵ bedürfen. Als Beispiele nennen sie den Tod einer Filmfigur, der von den Ereignissen danach getrennt wird, oder die Verwendung einer Weißblende, um die Rückschau im Zuge eines Komas einzuleiten.³⁰⁶

Miranda fällt zwar nicht ins Koma und sie ist nach ihrem Zusammenbruch auch nicht tot, allerdings verlagert sich ihr Bewusstseinszustand in eine deutliche Ohnmacht, die ihrerseits tiefer ausfällt als ein regulärer Schlaf. Die Verwendung der Abblende nach Schwarz am Ende der Halluzination und die darauffolgende Aufblende spiegeln die von Strauch/Engelke erwähnte, starke inhaltliche Begründung wider: Denn auch Miranda war an einer Grenze, nur nicht an einer tödlichen.

5.4.2 Überblendungen

Überblendungen sind Mittel zur filmischen Strukturierung. Um eine Überblendung anzufertigen, wird die Abblende-Aufblende-Kombination verwendet, um zwei Szenen miteinander zu verbinden³⁰⁷: Eine Szene wird abgeblendet bei gleichzeitiger Aufblendung der zweiten Szene, sodass eine Überlagerung der Bilder entsteht.

Die bereits erläuterte funktionale Beschreibung von Blenden durch Strauch/Engelke, die deren Verwendung zur Darstellung von großen Zeit- oder Ortschaftsprüngen sehen,³⁰⁸ ist auch auf die verwendeten Überblendungen in Margareta Heinrichs Film umlegbar. Dies zeigt sich z.B. im Übergang von der ersten Einstellung des Films – dem Schwenk über Salzburg – zur Szene im Kaffeehaus: Der Übergang besteht in einer Überblendung von einer weiten Einstellungsgröße zur Großaufnahme eines Aquariums. Durch die Überblendung wird im vorliegenden Fall nicht unbedingt ein größerer Zeitsprung, sondern vielmehr ein größerer Ortswechsel – von einem erhobenen, offenen Punkt in die eher beschränkteren Räumlichkeiten eines Cafés – ausgedrückt; durch die Fenster des Cafés fällt nämlich Tageslicht,

³⁰⁵ Strauch/Engelke, *Filme machen*, 105.

³⁰⁶ Vgl. ebda.

³⁰⁷ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 256.

³⁰⁸ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 105.

sodass naheliegt, dass der Schwenk über Salzburg und die Handlung im Café zur gleichen Zeit bzw. am selben Tag stattfinden.

Der Aspekt des Zeitsprungs zeigt sich eher im Zuge des vierten Traums (vgl. FS 23, 00:53:02–00:53:24), bei dem Miranda schreiend im Treibsand versinkt, während Josef sich mit einem Reisekoffer in der Hand entfernt. Diese Szene wird zwar nicht mit einer Überblendung, sondern mit einem harten Schnitt eingeleitet, dafür allerdings mit einer solchen beschlossen. Die Überblendung dient hierbei als Verbindungselement zur nachfolgenden Szene im Konzert: Ihre Funktion besteht darin, einerseits einen Zeitsprung zwischen dem Traum und dem Konzert anzuzeigen, andererseits den Traum durch die Bewusstmachung des Szenenwechsels konkret von der folgenden Szene abzugrenzen. Zwar deutet die Überblendung durch die ihr eigene Überlappung von Bildern darauf hin, dass der Inhalt des Traums bis in die filmische Realität nachwirkt, allerdings erscheint dieses Nachwirken nicht so prägnant wie beispielsweise im Rahmen des fünften Traums (vgl. FS 26, 00:57:08–00:59:27; vgl. 5.4.3).

Der Aspekt der Überlappung mithilfe der Überblendung zeigt sich außerdem besonders gut anhand der bereits beschriebenen Halluzination, die Miranda nach ihrem Zusammenbruch erlebt (vgl. FS 31, 01:05:55–01:06:50): Die Einstellung, im Rahmen derer sie zusammenbricht, wird mit der Halluzination durch eine Überblendung verbunden, sobald Mirandas Körper den Boden erreicht. Die Überblendung stellt dabei den Übergang von Mirandas Wahrnehmung aus dem Bewusstsein in die Bewusstlosigkeit und die damit einhergehenden Halluzinationen visuell dar. Der Aspekt der Gliederung ist zwar auch im Falle dieser Überblendung vorhanden, allerdings in seiner Wirkung weniger präsent als etwa bei dem zuvor beschriebenen Übergang vom Traum ins Konzert. Es geht hier folglich um eine Verschiebung der Realität, um das Hinübergleiten von einer Wahrnehmungsebene in die andere, und nicht so sehr ums Erwachen.

5.4.3 Der harte Schnitt

Harte Schnitte, die durch die Aneinanderreihung von visuell und inhaltlich unterschiedlichen Einstellungen einen Gliederungseffekt besitzen,³⁰⁹ finden sich auch an mehreren Stellen in *Ihr glücklichen Augen*. Dabei erfüllen sie den ihnen eigenen Gliederungseffekt.

Anschaulich wird dies anhand der fünften Traumszene, in der Miranda Josef und Anastasia sieht, die mit Ausreden ihr bereits bestehendes Verhältnis zueinander zu kaschieren versuchen (vgl. FS 26, 00:57:08–00:59:27; Traum: 00:58:50–00:59:27): Der Traum beginnt und endet mit einem harten Schnitt. Dieser harte

³⁰⁹ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 40.

Schnitt ergibt sich einerseits durch die visuellen Unterschiede zwischen den Einstellungen, die neben der Einstellungsgröße auch in der Farbe liegen, andererseits durch die örtlichen und inhaltlichen Unterschiede. Durch die harten Schnitte wird der Traum als eine Art Einschub von der ihn umrahmenden Einstellung, die Miranda eingeschlafen am Schreibtisch zeigt, abgegrenzt, steht aber dennoch mit ihr in Verbindung. Diese Verbindung wird allerdings rein auditiv durch mit Echos versehene Stimmen konstituiert (vgl. hierzu 5.6.1); eine visuelle Verbindung, wie sie beispielsweise durch die zuvor erläuterten Überblendungen entstehen kann, ist hier jedoch nicht vorhanden.

Ein anderes Beispiel für die Verwendung des harten Schnitts zur Abgrenzung von Einstellungen gegenüber anderen ergibt sich bei Mirandas und Ernsts gemeinsamer Achterbahnfahrt im Wiener Prater (vgl. FS 34, 01:09:47–01:12:35): Hier wird der harte Schnitt verwendet, um Mirandas Erinnerungen, die während der Achterbahnfahrt immer wieder wie Flashbacks aufblitzen, von dem filmischen Hier-und-Jetzt abzugrenzen und ihre Klassifikation als Erinnerungen deutlich zu machen. Wie schon beim eben beschriebenen Traum wird die Verbindung zwischen den Szenen im vorliegenden Fall ebenso auditiv durch die teils unterbrochene, teils fortgeführte Musik und damit nicht-visuell konstituiert.

5.4.4 Parallelmontage

Bei der Parallelmontage handelt es sich um eine Erzählstrategie, die mithilfe des Kreuzschnitts zwei getrennte Handlungen miteinander und ineinander verknüpft. Diese Handlungen hängen oft zusammen und/oder können gleichzeitig geschehen.³¹⁰

In *Ihr glücklichen Augen* findet sich diese Form der Montage im Rahmen von Mirandas und Josefs erster Liebesnacht (vgl. FS 6, 00:12:50–00:14:42): Hierzu wird das Geschehen im Schlafzimmer mit jenem am Bahnhof zuvor (vgl. FS 5, 00:11:38–00:12:49) parallel geschnitten; die beiden Ereignisstränge wechseln also einander mehrmals ab und schaffen somit den Anschein von Parallelismus. Durch die ähnlichen Kamerabewegungen der beiden parallel geschnittenen Szenen – Rollen der Kamera im Schlafzimmer und 360°-Kreisfahrt um die Figuren am Bahnhof – ergibt sich zudem eine visuelle Harmonie, die sich auch in der Gefühlswelt der Figuren widerspiegelt: In beiden Szenen sind sie übergücklich. Die Funktion der Parallelmontage in diesem Beispiel besteht dementsprechend in einer Steigerung der figuralen Emotion durch das parallele Zeigen von zwei oberflächlich unterschiedlichen, in der Basis allerdings sehr ähnlichen und v.a. kausal zusammengehörenden Gefühlen. Es geht darum, die Ekstase spürbar zu machen, und dies gelingt nicht

³¹⁰ Vgl. Monaco/Bock, *Filmlexikon*, 186.

allein durch die Kamerabewegung und das Verhalten der Figuren, sondern auch mithilfe des Schnitts als gefühlspotenzierende Instanz.

Eine ähnliche Verstärkung findet sich kurz vor Mirandas Zusammenbruch, als sie sich Josef und Anastasia in denselben Situationen vorstellt, die sie selbst mit Josef erlebt hat (vgl. FS 30, 01:03:37–01:05:55; Einbildung: 01:04:41–01:05:21): Mirandas Gram wird hier mit Bildern parallel geschnitten, bei denen Josef mit Anastasia und Miranda abwechselnd dieselben Dinge tut; Überblendungen sorgen hierbei dafür, dass es so aussieht, als würden sich nur die Frauen, mit denen Josef intim wird, ändern, er selbst allerdings derselbe bleiben. Die hier parallel geschnittenen Emotionen sind folglich nicht dieselben, wie es beim vorherigen Beispiel der Fall war, sondern unterschiedliche: Mirandas Gram und – wenn auch nur in ihrer Vorstellung – Josefs und Anastasias Verliebtheit. Die Vorstellung dieser Verliebtheit führt schließlich dazu, dass Miranda zusammenbricht.

Folglich wird auch in dieser Szene eine Potenzierung einer Emotion – Mirandas Gram – durch den Parallelschnitt vorgenommen, allerdings durch die Parallelisierung von eher diametralen und damit unähnlichen Emotionen; ähnliche Emotionen waren es im Beispiel zuvor. Was Josef und Anastasia Freude bereitet, bereitet Miranda Leid; ein Leid, das sie innerlich so zerstört, dass sie in Ohnmacht fällt.

Der Parallelschnitt wird in Margareta Heinrichs Film allerdings nicht nur zur Potenzierung von Gefühlen verwendet, sondern auch zur Konstitution von Widersprüchen. Ein derartiger Widerspruch findet sich im Rahmen von Mirandas und Josefs letztem gemeinsamen Sonntagskonzert (vgl. FS 39, 01:22:48–01:25:00): Josef und Miranda werden auf der Treppe des Musikvereins gezeigt, schreitend in Zeitlupe und von allen anderen Gästen forschend betrachtet, während immer wieder parallel das laufende Konzert gezeigt wird; zuerst die MusikerInnen, dann auch irgendwann Josef und Miranda, der die Tränen von den Wangen fließen, als er ihre Hand in die seine nimmt. Der genannte Widerspruch, der durch die Parallelmontage visualisiert wird, ist wohl am besten mit der Dichotomie ‚Sein und Schein‘ zusammenzufassen: Die Einstellung, die Josef und Miranda über die Treppe schreitend zeigt, ist der Schein, den sie nach außen zu verkaufen versuchen; der Schein eines glücklichen Paares. Das Sein allerdings besteht in der anderen Einstellung im Konzertsaal und wird durch Mirandas Tränen ausgedrückt: eine gescheiterte Beziehung und – zumindest einseitige – Trauer.

5.4.5 Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren

Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren bezeichnet den Schnitt von zwei Einstellungen, die Personen in einer Dialogsituation zeigen, wobei sich das Verfahren per se

an der Achsensprungregel orientiert.³¹¹ Diese Regel besagt, dass eine Achse, die zwischen den Figuren gedacht wird, nicht von der Kamera überschritten werden darf, da sonst die räumliche Orientierung des Publikums in der Szene, die Kontinuität der Bewegungen und der Bezug der Personen zueinander gestört werden können.³¹² Wird die Achse nach einem Schnitt plötzlich überschritten, kann dies einen desorientierenden Effekt auf das Publikum haben; dieses Überschreiten der Achse wird als *Achsensprung* bezeichnet.³¹³

Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren kommt – ohne Achsensprung – auch in *Ihr glücklichen Augen* zum Einsatz, wobei seine Verwendung größtenteils in Dialogsituationen zwischen den Figuren präsent ist. Ein derartiges Beispiel ergibt sich, als Berti die von Gram gepeinigten Miranda zu Hause besucht und mit ihr spricht (vgl. FS 37, 01:18:44–01:21:38): In dieser Szene werden Berti und Miranda so gezeigt, dass die zwischen ihnen befindliche Achse nicht überschritten wird. Und auch wenn die Winkel, von denen aus sie aufgenommen werden – Berti schräg von vorne, Miranda von der Seite – variieren, befinden sie sich dennoch in entgegengesetzten Richtungen des Bildes; Berti eher links, Miranda rechts. Dadurch kann sich das Publikum in der räumlichen Situation des Dialogs orientieren.

Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren bietet nun die Möglichkeit, die beiden Figuren jeweils separat und damit auch ihre Emotionen getrennt voneinander zu zeigen. Der Effekt, der damit einhergeht, ist jener einer Fokussierung: Dem Publikum wird die Möglichkeit geboten, seine gesamte Aufmerksamkeit nur auf eine Figur fokussieren zu müssen, wodurch diese Figur genauer observiert werden kann. Würde man die beiden Figuren einander gegenüberstehend in einer Totale zeigen, würden viele Details im jeweiligen figuralen Handeln verloren gehen.

Die Wichtigkeit der Bewahrung dieser Details zeigt sich besonders in jenen Momenten, in denen zwar ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren angewandt, allerdings kein einziges Wort gesprochen wird. So trägt es sich beispielsweise nach Mirandas und Josefs letzter gemeinsamer Nacht zu (vgl. FS 40, 01:25:01–01:26:06; vgl. 01:25:32 + 01:25:40): Die Figuren sprechen nicht miteinander; sie sehen einander die ganze Zeit über nur an. Ihre Blicke zeigen ein breites Spektrum an Emotionen; und neben diesen Emotionen zeigen sie Reaktionen auf den Gesichtsausdruck der jeweils anderen Figur. Durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden folglich die mimischen Äußerungen der Figuren in einen Zusammenhang gebracht und so strukturiert, dass daraus eine Abfolge von Handlungen – ähnlich einer Abfolge von Worten – synthetisiert werden und das Filmpublikum damit der Szene folgen kann.

³¹¹ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 218.

³¹² Vgl. ebda, 10f.

³¹³ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 101f.

Wie wichtig Details für ein derartiges Vorhaben sind, zeigt – neben dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren und dem mit ihm einhergehenden Fokus auf die einzelne Figur – auch die Wahl der Einstellungsgröße: Beide Figuren werden in Großaufnahme präsentiert, sodass jede kleinste Regung in den von Emotionen ergriffenen Gesichtern klar und deutlich sichtbar wird.

5.4.6 Kein Schnitt

Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren findet sich trotz der vielen Dialoge in Margareta Heinrichs Film seltener, als man vielleicht annehmen mag. Der Grund dafür liegt in dem Faktum, dass viele Dialoge im Film komplett ohne Schnitt auskommen. Damit ähneln sie in ihrem Charakter der sog. Plansequenz, wobei es sich – nach Monaco/Bock – um eine Sequenz handelt, die in einer einzigen langen Einstellung gedreht wurde. Visualisiert wird diese zudem oft durch komplizierte Kamerabewegungen.³¹⁴

In *Ihr glücklichen Augen* stechen vier Plansequenzen besonders ins Auge, die allesamt Dialoge zwischen den Figuren festhalten: Da wäre einerseits die schon zuvor angesprochene Szene zu nennen, die Miranda und Anastasia im Café zeigt (vgl. FS 15, 00:31:39–00:34:35). Im Rahmen dieser knapp dreiminütigen Szene wird das Gespräch der beiden Damen in einer durchgehenden Einstellung ohne Schnitt visualisiert; erst am Ende, als Anastasia Miranda ihre Ohrringe zeigt, löst eine Detailaufnahme derselben die lange Einstellung ab.

Andererseits wäre Mirandas Besuch des Spiegelkabinetts im Wiener Prater zusammen mit Ernst zu nennen (vgl. FS 34, 01:09:47–01:12:35; Spiegelkabinett: 01:09:47–01:10:54). Mit knapp einer Minute deutlich kürzer ausfallend als die zuvor genannte Szene, zeichnet sich auch diese Einstellung durch den vollständigen Verzicht auf Schnitte aus.

Ebenso verhält es sich mit zwei anderen Szenen: Zum einen ist hier die Taxifahrt zu nennen, während der sich Anastasia und Miranda über Mirandas (zerbrechende) Beziehung mit Josef unterhalten (vgl. FS 35, 01:12:35–01:16:43; Taxifahrt: 01:15:04–01:16:08), zum anderen Mirandas und Josefs Gespräch über ihr weiteres Verbleiben, nachdem Josef bereits mit Anastasia und Miranda wieder mit Ernst zusammen ist (vgl. FS 38, 01:21:38–01:22:48). Auch sie werden in einer einzigen, durchgängigen Einstellung präsentiert, die nicht von einem Schnitt – Parallelschnitt o.ä. – unterbrochen wird.

Diese vier Plansequenzen teilen sich drei Gemeinsamkeiten, wobei eine auf der zeitlichen Ebene, eine auf der visuell-technischen Ebene und eine auf einer rezeptionstechnischen Ebene zu verorten ist: Was die zeitliche Ebene betrifft, so ist auf-

³¹⁴ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 193.

fallend, dass drei der vier Einstellungen eine Länge von ca. einer Minute aufweisen. Die Kaffeehausszene zwischen Miranda und Anastasia fällt dabei mit ihren knapp drei Minuten Länge am längsten aus.

Auf der visuellen Ebene lässt sich für alle vier Plansequenzen festhalten, dass sie alle zwar auf Schnitte verzichten (mit Ausnahme des Schnitts am Ende der Kaffeehausszene), dafür aber allesamt von Kamerabewegungen geprägt sind: Bei der Kaffeehausszene kommt eine halbkreisförmige Kamerafahrt zum Einsatz, die beginnt, als Miranda sich setzt. Bei Mirandas und Ernsts Besuch des Spiegelkabinetts im Prater zeichnet sich das Bild durch dynamische Zooms und Schwenks aus. Ebenso von Schwenks geprägt ist das Gespräch zwischen Miranda und Anastasia im Taxi, und als sich Miranda schlussendlich mit Josef auf ihrem Balkon über ihre gemeinsame Zukunft unterhält, wird eine Kranfahrt von der Straße zum Balkon und wieder zurück verwendet.

Der Grund für diesen bewussten Einsatz von Kamerabewegungen liegt wohl größtenteils in dem Faktum, dass eine lange Einstellung ohne Schnitt länger wirken und den Film damit eher verlangsamen kann als eine durch Schnitte angefertigte Kette von Einstellungen. Die potenziell zu große Verlangsamung des Films kann durch diverse Bewegungen der Kamera kompensiert werden; ein Faktum, das wahrscheinlich auch den häufigen Einsatz komplizierter Kamerafahrten bei Plansequenzen erklärt. Doch nicht nur die Kamerabewegung kann eine Verlangsamung abfangen, auch die Bewegung im Bild selbst – die Objektbewegung – hat eine derartige Wirkung. Dies zeigt sich besonders anschaulich im Rahmen von Mirandas und Ernsts Spiegelkabinettsbesuch: Die Kamerabewegungen sind minimal und nicht allzu auffällig, allerdings sorgen der Schauplatz des Spiegelkabinetts inkl. seiner Charakteristika, die flackernden Lichter und die tastenden Bewegungen der Figuren für Abwechslung.

Ein weiterer Grund für den Einsatz einer Kamerabewegung kann in den technischen Grenzen der Kamera zu verorten sein. Ein derartiger Fall findet sich beispielsweise im Rahmen von Mirandas und Anastasias Taxifahrt: Bei der gewählten Einstellungsgröße wäre es für die Kamera nicht möglich, beide Figuren zugleich im Bild zu halten. Aus diesem Grund muss auf den Schwenk zurückgegriffen werden, um beide Figuren und deren Emotionen einzufangen. Zwar würde sich hier auch eine Einstellungsgröße anbieten, die Miranda und Anastasia zugleich im Bild zeigt, allerdings ist unklar, ob dies im begrenzten Platzangebot des Taxis möglich oder überhaupt sinnvoll gewesen wäre, denn: Eine Einstellungsgröße mit mehr Distanz zu den Figuren kann zu einem Defizit in der Darstellung von mimischen Details führen; ein Faktum, das bei einem derartigen Gespräch, welches auf den Emotionen zweier so konträrer Frauen fußt, vermutlich nicht zweckdienlich gewesen wäre.

Die dritte Gemeinsamkeit, die die vier genannten Plansequenzen teilen, ist auf rezeptionstechnischer Seite zu verorten: Durch die Abwesenheit eines Schnitts – egal, wie ‚unsichtbar‘ dieser sonst auch ausfallen kann – bietet sich die Möglichkeit für das Publikum, das Gesehene auf eine ganz andere Art und Weise wahrzunehmen. Das Gezeigte wirkt nun wie aus einem Stück gegossen und bekommt damit eine andere Präsenz; es wirkt unmittelbarer und auch natürlicher. Dabei stellt sich durchaus eine Reminiszenz zum Theaterstück ein, das seinerseits ja auch aus langen, ungeschnittenen Sequenzen besteht und – u.a. – dadurch anders rezipiert wird als ein Film. Die Abwesenheit des Schnitts ermöglicht eine Immersion des Publikums in der Szene und schärft zugleich die Wahrnehmung für Details im – ununterbrochen – gezeigten Bild: Dinge, die man sonst übersehen würde, entdeckt man plötzlich, nimmt also das Gesamtbild auf eine ganz andere Art und Weise wahr; ein Faktum, das sich auch in der zeitlichen Wahrnehmung widerspiegelt, denn durch die Abwesenheit von Schnitten ist das Verhältnis der filmischen Erzählzeit und der im Film erzählten Zeit ganz klar 1:1. Die Illusion von Realismus oder sogar Realität wird folglich gefördert, der filmische ‚Beigeschmack‘ tritt in den Hintergrund.

5.5 Das Visuelle: von Farben, Effekten und Spielen

Lag das bisherige Hauptaugenmerk der hier durchgeführten Filmanalyse auf dem Aufbau des Films sowie auf dessen visueller Strukturierung, sei der folgende Abschnitt des vorliegenden Bandes den Feinheiten des Visuellen gewidmet. Hierzu sei in einem ersten Schritt analysiert, wie die Farbgestaltung in *Ihr glücklichen Augen* ausfällt und welche Funktionen bzw. Effekte diese Gestaltung aufweist.

In einem zweiten Schritt seien die visuellen Effekte des Films erklärt. Der Begriff *visuelle Effekte* meint hier nicht Aspekte wie die Farbkorrektur oder Farbgestaltung allgemein, sondern tricktechnische Elemente, die eingesetzt werden, um dieses oder jenes Bild im Film zu erschaffen. Anzumerken ist hierbei allerdings, dass die Untersuchung dieser Effekte deskriptiv und analytisch, also bezogen auf das Gezeigte und seine Wirkung sowie seine Aufgabe im Film erfolgen soll. Eine Erklärung der einzelnen Effekte in Hinblick auf die dahinter befindliche Technik und damit ihre Machart ist durch die fehlende Expertise des Verfassers in diesem Bereich leider nicht möglich und soll im vorliegenden Band dementsprechend auch nicht behandelt werden.

In einem dritten Schritt sei das visuelle Spiel des Films analysiert. Da durch Mirandas Augenleiden bereits in Ingeborg Bachmanns Erzählung der Fokus auf das Visuelle gelegt wird, ist es naheliegend, dass dieser sich auch in dieser – wenn auch freien – filmischen Umsetzung des Textes wiederfindet. Auffallend ist allerdings die große Häufigkeit, mit der das Visuelle sowie die mit ihm verbundenen Aspekte in der einen oder anderen Form im Film thematisiert werden. Diese Thematisie-

rung und das damit einhergehende Spiel mit dem Visuellen seien daher ebenso Gegenstand der Analyse.

5.5.1 Die Farbe

Die Farbe und mit ihr die Farbgebung sind wichtige Aspekte in einem Film. Strauch/Engelke erläutern, dass die Farbe eine kontinuieritätssteigernde Wirkung in einem Film haben kann. Zugleich besitzt eine auf den gesamten Film angewandte Farbgestaltung auch das Potenzial, Beziehungen ästhetisch zu stützen oder sogar zu schaffen, die ihrerseits einstellungsübergreifend sind.³¹⁵

So ist es wohl auch wenig verwunderlich, dass der Farbe im Film sogar eine narrative Funktion zukommen kann: Die Farbgestaltung ist nämlich – neben der Lichtgestaltung – nicht nur dafür verantwortlich, wie ein Film sinnlich-affektiv erlebt wird, sie hat auch einen Einfluss auf das Zeichen- und Symbolsystem der Narration. Dies führt dazu, dass sie ebenso bei der Strukturierung der filmischen Erzählung mithilft.³¹⁶

Doch nicht nur in Hinblick auf die Narration ist auf die Farbgestaltung zu achten, sondern auch in Bezug auf die kulturelle Bedeutung diverser Farben. Diese jeweils unterschiedlichen Bedeutungen können bewusst von Filmen genutzt werden. Trotzdem manche Farben wiederkehrend mit denselben Bedeutungen assoziiert werden, muss ihre Einzelbedeutung jedoch stets aus dem filmischen Kontext heraus lukriert werden. Denn auch wenn die Farbe Rot beispielsweise oft für die Liebe oder etwas Erotisches steht, muss sie das nicht immer tun; sie könnte so auch Gedanken an Blut, den Tod oder ganz andere Dinge evozieren, indem sie losgelöst von ihrer sonstigen Symbolik auftritt.³¹⁷

Trotz dieser kontextuell eingebetteten Bedeutungen von Farben, lassen sich gewisse Funktionen der Farbe in Bezug auf die Narration feststellen: Diese bestehen in der Verwendung der Farbe als Leitmotiv, dem Gebrauch der Farbe koordiniert mit der narrativen Entwicklung, und dem Einsetzen von Farbe, um Veränderungen im Rollengefüge erkennbar zu machen oder Zeitebenen voneinander zu unterscheiden. Zugleich kann die Farbe als Mittel der Subjektivierung und der Perspektivierung eingesetzt werden. Folglich kann die Farbe in einem Film als eigenständiges Motiv auftreten, zur Figurenzeichnung beitragen oder die Narration gliedern.³¹⁸

³¹⁵ Vgl. Strauch/Engelke, *Filme machen*, 110.

³¹⁶ Vgl. Oliver Keutzer [et al.], *Filmanalyse* (Wiesbaden: Springer, 2014. (= Film, Fernsehen, Neue Medien.)), 71f. Im Folgenden zitiert als: Keutzer [et al.], *Filmanalyse*.

³¹⁷ Vgl. ebda, 72.

³¹⁸ Vgl. ebda.

Um diese Funktionen von Farben auch anhand des filmischen Beispiels *Ihr glücklichen Augen* zeigen zu können, bedarf es einer Klassifikation der Farben per se:

*Die Farbwerte eines räumlichen Ensembles entstehen daher in der Regel aus dem Zusammenspiel von Beleuchtung und beleuchteten Oberflächen und können an unterschiedlichen Punkten dieses Ensembles verschieden ausfallen*³¹⁹

– so erklären Keutzer [et al.] die Zusammensetzung von Farben in Filmen. Mit Bezug auf Heinwig Lang unterscheiden sie daraus resultierend die folgenden Farbtypen: Lichtfarben, Körperfarben, räumliche und transparente Farben, sowie freie Farben.³²⁰

Von Lichtfarben ist dann die Rede, wenn Farben von selbstleuchtenden Objekten oder Flächen (Bildschirmen, Straßenlaternen, Sonnenlicht etc.) erzeugt werden. Körperfarben bilden sich durch passive Beleuchtung, also durch Objekte, die beleuchtet werden (Wände, Menschen etc.). Räumliche und transparente Farben sind Farben, die in farbigen, transparenten Körpern vorhanden sind; ein Beispiel hierfür wäre das Meer, das dem Bild bei Unterwasseraufnahmen durch seinen eigenen, meist blauen Schimmer eine entsprechende Färbung verleiht.³²¹

Losgelöst von Flächen, Objekten und Körpern sind die Farben der vierten Kategorie – die freien Farben: Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie kein Bestandteil des räumlichen Ensembles sind, sondern von außen durch Farbtupfer am Filmstreifen oder vor der Linse montierte, bemalte Glasplatten in den Film eingefügt werden.³²²

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Hinblick auf die Farbgestaltung besteht in Form der Sättigung. Unter der Farbsättigung versteht man den Grad der Buntheit eines Bildes³²³; diese kann je nach Bedarf unterschiedlich ausfallen. Ebenso verhält es sich mit dem Kontrast, worunter das Maß des Unterschieds zwischen hellen und dunklen Bildbereichen verstanden wird³²⁴.

Unter der Betrachtung dieser Funktionen, Klassifikationen und Ausprägungen der Farbe in Filmen soll Margareta Heinrichs Film im Folgenden anhand von ausgewählten Beispielen analysiert werden. Ein Aspekt, der sich allerdings gleich zu Beginn der Analyse festhalten lässt, ist jener, dass der Film einerseits in Farbe gedreht ist, andererseits – mit Ausnahme der Ohnmachtsszene (vgl. FS 31, 01:05:55–01:06:50) – keine Extreme in der Belichtung, der Sättigung oder dem Kontrast auf-

³¹⁹ Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 56.

³²⁰ Vgl. ebda, 56f.

³²¹ Vgl. ebda.

³²² Vgl. ebda, 57f.

³²³ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 90.

³²⁴ Vgl. ebda, 138.

weist. Die Bilder – selbst jene, die deutlich einer Farbbearbeitung unterzogen wurden – wirken durchgehend realitätsnahe, konstituieren also eine Realismusillusion.

Was den zuvor erläuterten und die Narration unterstützenden bzw. gliedernden Aspekt der Farbgebung in einem Film betrifft, so ist festzuhalten, dass diese Funktion auch der Farbgebung in *Ihr glücklichen Augen* zukommt. Dies zeigt sich zum einen in der farblichen Unterscheidung zwischen jenen Szenen, die die filmische Realität darstellen, und den immer wieder vorkommenden Traumszenen, zum anderen – auf einer globaleren Ebene – als farbliche Reflexion der Beziehung von Miranda und Josef.

Als sich Miranda und Josef etwa in Rom kennenlernen, ist die Farbgebung der Szenen geprägt durch schönes Wetter, Sonnenschein und dementsprechend warm wirkende, gelbliche Farbtöne. Das Sonnenlicht harmoniert mit dem strahlenden Rot von Mirandas Kleid sowie ihrem gelben Sonnenschirm und lässt sie sowie ihre Umgebung heil, fröhlich und zufrieden erscheinen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Szene, als sie sich mit Josef am Friedhof in Rom unterhält oder vorher über letzteren schlendert (vgl. FS 4, 00:08:52–00:11:38): Die Lichtfarben des Sonnenlichts tauchen den Friedhof in ein frisches Gelb und lassen diesen Ort wie einen *locus amoenus* erscheinen: Es ist ruhig, die Sonne scheint, Miranda trägt ein sommerliches, farbenfrohes Kleid, Josef einen sommerlichen Anzug, und in all der Ruhe und dem Frieden findet ein inniges, ebenso ruhiges Gespräch zwischen den beiden noch Unbekannten statt. Der Gram und die Trauer, die später v.a. Miranda befallen werden, die Lügen, die Josef ihr aufzischen wird, all diese Aspekte scheinen so weit weg, so unwahrscheinlich.

Ähnlich verhält es sich in späteren Szenen: Josefs Wohnung ist modern und hell; das Sonnenlicht erfüllt sie mit Helligkeit und Farbe (vgl. FS 7, 00:14:43–00:17:11). Wenn sich Josef mit Miranda in der Stadt trifft (vgl. FS 10, 00:22:37–00:25:11) oder sie in Wiens umliegender Landschaft Spaziergänge unternehmen (vgl. FS 16, 00:34:36–00:36:34), scheint die Sonne ebenso und taucht die Bilder in entsprechende helle und zugleich Wärme vermittelnde Farben.

Als die Beziehung dann erste Anzeichen einer Inkonsistenz erhält, beginnen sich auch die Farben zu ändern. Dies ist zugleich aber mitunter den Schauplätzen geschuldet: So wirkt beispielsweise Mirandas Wohnung, in die sie wieder zieht, durch ihren unfertigen Charakter, all die Plastikfolien und den geringen Lichteinfall deutlich weniger einladend als Josefs Wohnung. Szenen, die sich in ersterer zugetragen, sind meist eher von weißlichem Licht geprägt und wirken dadurch stärker farbentsättigt. Zudem nimmt die Entfärbung des Bildes mit dem zunehmenden Gram Mirandas zu, sodass ihr Gesicht mehr und mehr gräulich und ungesund wirkt (vgl. 01:00:54): Ihr Haar erscheint nicht mehr so satt blond wie in Rom, ihre Haut ist bleich und farblos. Sie gibt insgesamt ein tristes Bild ab, das sich allerdings

farblich mit ihrer Wohnung deckt, in der sie einsam auf Josefs Anruf wartet. Als Josef und Miranda dann eine letzte gemeinsame Nacht verbringen, ist der Großteil der warmen Gelbtöne verschwunden; das Licht auf Mirandas Nachttisch wirft zwar einen Schein auf beide, die Farbe daraus scheint allerdings verblasst zu sein (vgl. 01:25:32 + 01:25:40).

Der Höhepunkt der verblassenden Farbe kann in der letzten Szene in Salzburg gefunden werden: Bereits der *establishing shot* der Stadt selbst wirkt durch das eher bewölkte Wetter gräulich und wenig einladend (vgl. 00:00:01). Auch im Café, in dem Miranda auf Josef und Anastasia wartet, sind die Farben nicht einladend, sondern durch das eher weißliche Licht wenig satt (vgl. 01:27:15). Die farbliche Gestaltung vermittelt damit eine kühle Atmosphäre, womit sie Mirandas immer noch bestehendes Unglück in Bezug auf ihre gescheiterte Beziehung sowie die Peinlichkeit des Wiedersehens nur zu gut widerspiegelt.

Was in Rom einladend, warm und fröhlich war, ist sachlich, kühl und grau geworden. Das einstige Glück in der Beziehung, unterstützt durch farbenfrohe Bilder, ist verblasst und die Farben in den Bildern und Welten der Figuren gleich mit.

Neben dieser globalen Gliederung des Films mithilfe der Farbe wird die Farbgestaltung der Bilder in *Ihr glücklichen Augen* auch dazu genutzt, um die filmische Realität und figurale Vorstellungen bzw. Einbildungen voneinander zu unterscheiden. Diese figuralen Vorstellungen realisieren sich in Form von (Tag-)Träumen und visualisierten Gedanken, die unter dem Begriff *Traumszenen* subsummiert werden können.

Alle Traumszenen in Heinrichs Film besitzen eine Gemeinsamkeit: die Farbgebung. Diese fällt bei allen dahingehend ähnlich aus, als sie durch Blautöne geprägt ist, wobei diese Blautöne in unterschiedlichen Variationen – je nach Inhalt des Traums – vorkommen.

Die erste Traumszene findet sich, als Josef und Berti Miranda in Rom bis zum Trevi-Brunnen gefolgt sind und sich Josef Miranda als Sylvia aus *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) vorstellt (vgl. FS 3, 00:03:44–00:08:51; Traum: 00:07:47–00:07:49)³²⁵: Miranda posiert vor dem Trevi-Brunnen und ist – wie auch das restliche Bild – vollständig in einen mitternachtsblauen Farbton getaucht. Das gezeigte Bild wurde folglich nicht in einzelnen Schritten eingefärbt, sondern in seiner Gesamtheit, als hätte man eine Farbfolie vor das Objektiv gespannt.

Damit erinnert das Bild stark an die Technik der Viragierung, bei der die entwickelten Filmstreifen in farbige Gelatine (*tinting*) getaucht oder mit einer Beizfärbung (*toning*) versehen wurden, wodurch das Bild monochrom eingefärbt wurde;

³²⁵ Vgl. Manfred Mittermayer, „Gefilmt und verfilmt. Bewegte Bachmann-Bilder im Dokumentar- und im Spielfilm,“ in *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, hrsg. von Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (Wien: Zsolnay, 2011. (= 18.)), 234.

diese Technik kam v.a. in Stummfilmen der 1910er- und 1920er-Jahre zum Einsatz.³²⁶ Aus diesem Grund ist ihre Verwendung zur Entstehungszeit von *Ihr glücklichen Augen* – Anfang der 1990er-Jahre – eher unwahrscheinlich. Die Funktion dieser monochromen Einfärbung dürfte allerdings nicht zu weit von jener ihrer Jahrzehnte älteren Vorgängerin entfernt sein, denn: Die Virage wurde – wie Monaco/Bock zeigen – genutzt, um die Bildwirkung emotionell zu unterstützen; so konnte die Farbe Rot beispielsweise für die Liebe stehen. Doch auch zur dramaturgischen Gliederung wurden Bilder per Virage eingefärbt, wobei das Rot nun für Feuer und Blau für die Nacht stehen konnten.³²⁷ Wie Keutzer [et al.] erläutern, entwickelte sich durch diese Techniken und die Möglichkeit, mit jeder Einstellung eine andere Farbe zu verwenden, bald eine Art Farbgrammatik, bei der – ähnlich der kulturabhängigen Bedeutung einzelner Farben – wiederum Farben für verschiedene Aspekte standen. Dies konnte allerdings filmabhängig sein: So steht die Farbe Blau in manchen Filmen nicht allein für die Nacht, sondern kann beispielsweise auch Kälte suggerieren.³²⁸

Um Kälte handelt es sich in der in FS 3 dargestellten Traumszene wohl kaum; vielmehr verleiht das Blau der Szene eine nächtliche Konnotation, die allerdings weniger unheimlich als vielmehr verführerisch ausfällt. Zugleich erfüllt der bläuliche Farbton – wie es die Farbe schon zu Zeiten der Virage tat – eine dramaturgische Gliederung, indem er diese Eingebung Josefs von der filmischen Realität abtrennt. So sehr nächtlich-erotisch das Blau in dieser Traumszene auch wirken mag, in den anderen Träumen zeigt es eher seine kalten Qualitäten. So beispielsweise in Miranda das Traum nach dem Brillenkauf (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43): Miranda, gefesselt an eine sich drehende Säule, die an einen Marterpfahl erinnert. Josef, bedacht mit höllischen Augen. Eine überdimensionierte Version der gekauften Brille, die er auf dem Boden zerschellen lässt. Und eine blaue Farbe, die ihre nächtliche Erotik verloren hat. – So könnte dieser Albtraum zusammengefasst werden. Die Figuren befinden sich in einem wandlosen Raum, das einzige Licht ist nur dieser blaue Schimmer, der auf sie und die gesamte Szenerie fällt. Das Blau weist nun weniger Sättigung auf, es wirkt grauer und verleiht auch den von ihm eingefärbten Entitäten einen blaugrauen Farbton. Dieser Farbton entfaltet jetzt die zuvor erwähnte Kälte, mit der die Farbe Blau konnotiert werden kann.

Das Blau wurde folglich von einer nächtlichen Farbe zu einer kalten Farbe, die keine erotische Konnotation mehr aufweist, sondern Unbehagen vermittelt. Blau als Farbe kann aber in Zusammenhang mit der Farbtemperatur – wie Felicitas

³²⁶ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 60f.

³²⁷ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 269f.

³²⁸ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 61.

Pommerening zeigt – auch für Aspekte wie die Gefühlskälte stehen.³²⁹ Zugleich wird es teilweise genutzt, um die Präsenz des Todes in einer Szene zu kennzeichnen.³³⁰ Und Miranda sieht sich in dieser Traumszene irgendwie auch beiden Aspekten gegenüber: Josefs dämonisches Abbild begegnet ihr mit Gefühlskälte und Ausdruckslosigkeit; seine gefährlich anmutenden Augen schließen dabei die Zufügung von – evtl. tödlichem – Leid nicht aus.

Diese blaudominierte Farbgestaltung zeigt sich auch in allen folgenden Traumsequenzen Mirandas (00:46:05–00:46:25; 00:53:02–00:53:24; 00:58:50–00:59:27). Festzuhalten ist jedoch, dass man sich bei der Farbgestaltung dieser Szenen noch weiter vom bläulichen Farbton entfernt hat und das Bild allgemein eher gräulich und farbentsättigt als blau wirkt: Dies zeigt sich etwa im Rahmen des fünften Traums, in dem Josef und Anastasia Miranda zweifelhafte Legitimationen für ihre gemeinsamen Treffen entgegenbringen (vgl. 00:58:50–00:59:27).

Die Farbentsättigung des Bildes sowie die Funktionen des Blaus bedeuten allerdings nicht, dass bei der Gestaltung der Traumsequenzen nicht auch auf andere Farben zurückgegriffen wurde. Dies zeigt sich besonders gut in Mirandas drittem Albtraum, im Rahmen dessen sie im Treibsand versinkt (vgl. FS 23, 00:53:02–00:53:24): In diesem Traum wird – wie anhand des farblich eher unberührten Sands ersichtlich – nicht nur auf den Blaustich größtenteils verzichtet, sondern zudem dem Hintergrund durch die Verwendung eines bläulichen Violetts eine zusätzliche Farbnuance zugesprochen. Diese ermöglicht eine räumliche Gliederung, indem sie die Farben des Hintergrund deutlich von jenen des Vordergrunds – v.a. von Josefs weißem Anzug und dem weißen Sand – trennt.

Die in *Ihr glücklichen Augen* gezeigten Traumsequenzen sind allerdings nicht allein auf Blaustiche und Entsättigungen beschränkt. Besonders anschaulich wird dies anhand jener Szenen, die weniger Träumen als vielmehr Erinnerungen oder Halluzinationen ähneln. So werden beispielsweise Mirandas Gedanken, in denen sie Josef mit Anastasia sieht (vgl. 01:04:41–01:05:21) ohne farbliche Umgestaltung, sondern in den Farben der filmischen Realität vor dem Bruch der Beziehung wiedergegeben. Ebenso verhält es sich mit Mirandas Erinnerungen an ihre Zeit mit Josef, als sie gemeinsam mit Ernst im Wiener Prater mit der Achterbahn fährt (vgl. 01:11:25–01:12:35). Auch diese Erinnerungen werden in den Farben der filmischen Realität wiedergegeben, allerdings durch andere Mittel wie Musik (vgl. 5.6.3) oder Standbilder (vgl. 5.5.2) als solche ausgewiesen.

Einen Spezialfall der Farbgestaltung stellen Mirandas Halluzinationen dar, die sie nach ihrem Zusammenbruch und im Rahmen der daraus resultierenden Ohn-

³²⁹ Vgl. Felicitas Pommerening, *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film* (Wiesbaden: Springer, 2012), 204. Im Folgenden zitiert als: Pommerening, *Innenwelten*.

³³⁰ Vgl. ebda, 201f.

macht erlebt (vgl. FS 31, 01:05:55–01:06:50). In dieser Szene kommen mehrere Mittel der Farbgestaltung zum Einsatz: Zu Beginn der Szene wird ein Gemälde in Josefs Wohnung in überbelichteter Form und zugleich mit umgekehrten Farben im Sinne eines Negativs gezeigt. Anschließend nimmt die Farbe graduell eine natürlichere Form an, bevor sie in einer Kombination aus Kontrastierung und selektiver Überbelichtung sowie einem Negativeffekt einen befremdlichen, rauschähnlichen Charakter annimmt.

Gegen Ende der Sequenz wird das Bild schwarz-weiß, wobei ein erhöhter Kontrast des Bildes einen deutlichen Unterschied zwischen hellen und dunklen Flächen konstituiert. Von dieser Farbgebung ist zuerst die gesamte Umgebung mit Ausnahme des Fotos von Miranda und Josef auf Josefs Nachttisch betroffen. Schließlich folgt allerdings auch dieses separat den Farben des restlichen Bildes und bildet in schwarz-weißer und stark kontrastierter Form das Schlussbild der Sequenz (vgl. 01:06:45).

Die Halluzination, die Miranda in ihrer Ohnmacht durchlebt, die Bilder, die sie in der Bewusstlosigkeit vor sich sieht, sind folglich vielseitiger als jene der restlichen Traumszenen. Diese Vielseitigkeit kann allerdings auf einer dramaturgischen Ebene gedeutet werden, indem sie einerseits Mirandas Ohnmacht in all ihren Phasen, andererseits Mirandas ins Chaos geworfene Gefühlswelt visualisiert. Die Farben, Farbeffekte sowie Kontraste werden in dieser Szene also stärker als narrative Mittel gebraucht als in den anderen Traumszenen. Zudem bieten sie in ihrer farblichen Vielseitigkeit auch eine visuelle Abgrenzung zu letzteren: Was das Publikum hier sieht, ist kein Traum mehr, keine Befürchtung, sondern eine real gewordene Hölle in einem von Gram erschöpften Körper und Geist.

5.5.2 Die visuellen Effekte

Ähnlich wie die verschiedenen Farbgestaltungen werden visuelle Effekte in Margareta Heinrichs Film größtenteils in Szenen verwendet, die nicht der Darstellung einer filmischen Realität, sondern jener der figuralen Innenwelt dienen; davon sind v.a. die zuvor beschriebenen Traumszenen betroffen. Doch auch in anderen Kontexten werden visuelle Effekte genutzt, um bleibende Eindrücke beim Publikum zu hinterlassen, wobei zu diesen im Besonderen die Titelanimation sowie der Blick durch Mirandas kranke Augen gezählt werden können. Ebenso zu den visuellen Effekten gerechnet sei hier die Verwendung von Zeitlupen oder Standbildern mit ihrer jeweiligen Funktion.

Die Zeitlupe findet sich als visueller Effekt mehrmals in *Ihr glücklichen Augen*. Gleich zu Beginn des Films, am Ende von Mirandas Flucht aus dem Kaffeehaus, ergibt sich dieser Effekt, als Mirandas Sturz durch die Glastüre zuerst in Normalgeschwindigkeit und anschließend nochmals in Zeitlupe gezeigt wird (vgl. FS 1,

00:00:00–00:03:18; Sturz: 00:03:10–00:03:18): Durch die Wiederholung des Unfalls in Zeitlupe wird dem – durch den Sturz – überraschten Publikum die Möglichkeit gegeben, denselben Sturz nochmals in langsamer Form zu sehen. Zugleich ermöglicht diese Verlangsamung des Bildes auch, dass das Gewicht des Sturzes für die Figur selbst verdeutlicht wird, indem sie die Bedeutung des Gezeigten visuell unterstreicht und damit hervorhebt: Wird der Sturz in Normalgeschwindigkeit gezeigt, wirkt er bereits schmerzhaft. Durch die Zeitlupe allerdings wird der schmerzhafteste, verletzende Aspekt verstärkt, da das Publikum nun einerseits mehr Zeit hat, um Mirandas schmerzverzerrten Gesichtsausdruck, andererseits das langsame Zerbrechen der scharfen Scherben, die auf ihren Körper treffen, wahrzunehmen. Die Zeitlupe erlaubt also in diesem Fall eine stärkere Identifikation mit der Figur und ihren Verletzungen und bewirkt dadurch auch beim Publikum Unwohlsein.

Diese visuelle Unterstreichungen zeigt sich zudem in anderen Momenten, in denen die Zeitlupe zum Einsatz kommt. So etwa in Mirandas zweitem Traum (Traum 3), in dem sie erschöpft und anscheinend vergebens einem fernen Ziel naheilt (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32; Zeitlupe: 00:46:05–00:46:25), oder als sie später in ihrer Wohnung in Ohnmacht fällt (vgl. FS 30, 01:03:37–01:05:55; Zeitlupe: 01:05:42–01:05:55). In beiden Fällen unterstreicht die Zeitlupe die Wichtigkeit der Szene und ermöglicht zudem die genauere und bewusstere Betrachtung von Details: In Mirandas zweitem Traum kann durch die Zeitlupe jedes Detail ihres Gesichts und ihrer Mimik – vom erschöpften Blinzeln bis zu ihren wehenden Haaren – wahrgenommen werden. Als Miranda dann später im Film zusammenbricht, verhält es sich ähnlich: Auch hier schafft die Zeitlupe ein Bewusstsein für das Zusammensacken der Glieder, der Mimik, kurz: der gesamten Figur. Allerdings liegt dabei die Funktion der Zeitlupe vermutlich eher – wie bei dem Sturz durch die Glastüre – in einer Unterstreichungen der Szene, um visuell darzustellen, wie einschneidend, frappant und gewichtig das gezeigte Ereignis – die Ohnmacht – ist.

Eine andere Form der Geschwindigkeitsveränderung des Bildes findet sich im Zuge von Standbildern, die durch das Einfrieren des Bildes entstehen. Diese Technik stellt zudem – wie Gast erklärt – ein visuelles Gliederungsmittel dar und wird – wie die Blenden – zu den weichen Gliederungsmitteln gezählt.³³¹ In *Ihr glücklichen Augen* wird diese Technik nicht so sehr zur Gliederung des Films, sondern eher dazu verwendet, um Szenen von der filmischen Realität abzugrenzen. Dies zeigt sich beispielsweise in Mirandas Erinnerungen an ihre Zeit mit Josef während der Achterbahnfahrt mit Ernst im Wiener Prater (vgl. FS 34, dort: 01:11:25–01:12:35), wo jede gezeigte Erinnerung ab einem gewissen Punkt erstarrt, oder aber auch am Ende von Mirandas Ohnmachtshalluzination (vgl. FS 31, 01:05:55–01:06:50), als die

³³¹ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 40.

Kamera das Foto von ihr und Josef auf Josefs Nachttisch zeigt und das Bild vor der Abblende eingefroren wird.

In beiden Fällen dient das Einfrieren des Bildes derselben Funktion wie die Zeitlupe in den zuvor genannten Beispielen: Es ermöglicht die Unterstreichung eines bestimmten Moments und im selben Zuge ergibt sich so für das Publikum die Chance, diesen Moment länger und genauer zu betrachten und zu memorisieren, als es anhand der regulären Filmgeschwindigkeit möglich wäre. Fast so, als sollte das Bild im Gedächtnis des Publikums verweilen und damit bei der Identifikation mit den Figuren und deren Handlungen behilflich sein.

Das Einfrieren des Bildes weist in *Ihr glücklichen Augen* aber auch noch andere Funktionen auf, die eher auf einer ästhetisch-gestalterischen als auf einer inhaltlich-hervorhebenden Basis beruhen. So verhält es sich beispielsweise mit dem eingefrorenen Bild von Mirandas linkem Auge im Rahmen des Vorspanns (vgl. FS 2, 00:03:19–00:03:43). Durch das Einfrieren des Bildes werden hier zwei Dinge ermöglicht: Zum einen kann über eine längere Zeitspanne hinweg ein Bild eines geöffneten Auges gezeigt werden, das nicht dem Reflex zu blinzeln unterliegt und dementsprechend für den Titel *Ihr glücklichen Augen* eine visuelle Basis konstituiert. Zum anderen dürfte die Entscheidung, das Bild einzufrieren, in dieser Einstellung mit den Möglichkeiten der visuellen Tricktechnik zusammenhängen, die mehrfach im Film zum Einsatz kommt: optische Spezialeffekte.

Optische Spezialeffekte – zusammenfassend oft Tricks genannt – können in verschiedensten Formen in Filmen vorkommen und werden durch unterschiedliche Verfahren produziert; ihre Funktion besteht dabei in der Erweiterung der Filmrealität.³³² Wie der Abspann des Films verrät, waren für die Tricks in *Ihr glücklichen Augen* Paul Braunsteiner, Josef Nermuth und Animotion Films zuständig (vgl. FS 42, 01:27:46–01:30:00). Diese Informationen können zwar keine genauen Angaben darüber geben, welche Art von optischen Effekten nun genau verwendet wurde, allerdings schafft der Firmenname *Animotion Films* zumindest eine gewisse Ahnung, dass es sich bei manchen Trickszenen im Film wohl um animierte Tricks handelt.

Dieses Wissen und das geübte Auge erlauben in weiterer Folge, die zuvor im Rahmen des eingefrorenen Bildes angedeutete Tricktechnik zu klassifizieren: Nachdem das eingefrorene Bild von Mirandas linkem Auge erscheint, bahnt sich ein kleiner Blutstrom den Weg über ihre Wange bis in die linke Ecke des Auges, wo er eine kleine Lache bildet und verweilt (vgl. FS 2). Der Schriftzug *Ihr glücklichen Augen* und weitere paratextuelle Informationen folgen. Die Beschaffenheit des Blutstroms in Bezug auf die Farbe und die Reflexion des umliegenden Lichts lässt darauf hindeuten, dass es sich hierbei sehr wahrscheinlich um eine Animation

³³² Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 253.

handelt, die nachträglich in das eingefrorene Bild eingefügt wurde. Damit lässt sich auch der zuvor genannte Aspekt der tricktechnischen Möglichkeiten erklären, der das Einfrieren des Bildes verlangt hat: Wäre das Bild nicht eingefroren worden, hätte das Auge nicht nur geblinzelt, sondern sich die Darstellerin mit ziemlicher Sicherheit – wenn auch nur minimal – bewegt. Dies hätte in weiterer Folge das Anpassen des animierten Blutstroms an ihre Gesichtszüge erschwert und damit die Illusion des darüber fließenden Bluts zerstört.

Diese Illusion ist allerdings für die Wirkung der Einstellung konstitutiv. Der animierte Blutstrom erzeugt nämlich durch seine Flussrichtung einerseits einen kurzen Moment des Zusammenzuckens aufseiten des Publikums, andererseits eine damit einhergehende Spannung, denn: Die Frage, die sich bei der Betrachtung des Stroms stellt, ist: Wird er in Mirandas Auge fließen oder nicht?

Die hier verwendeten Spezialeffekte ermöglichen folglich Einstellungen, die, wären sie real gedreht, vermutlich eine andere, wenn nicht sogar deutlich verminderte Wirkung aufweisen würden. Der Aspekt der Realitätserweiterung kommt hier folglich der filmischen Dramaturgie sowie der Rezeption durch das Publikum zugute.

Ähnlich verhält es sich mit Mirandas erstem (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43) und drittem Traum (vgl. FS 23, 00:53:02–00:53:24). Der erste Traum, der Miranda an eine marterpflähnliche Säule gefesselt zeigt, ist neben dieser beengenden Situation von unheimlich anmutenden Bildern geprägt, die in Josefs künstlich veränderten und die Farbe wechselnden Augen bestehen (vgl. 00:26:25): Der Wechsel der Augenfarbe, die Form der Pupillen sowie die Eigenschaft, die gesamte Augenhöhle auszufüllen, sind Aspekte, die mit Make-up oder speziellen Linsen vermutlich nur schwer hätten erreicht werden können. Und selbst wenn eine Möglichkeit gefunden worden wäre, dies zu bewerkstelligen, so hätten die Augen wohl sicherlich nicht so präsent und einprägsam geleuchtet, wie sie es in der beschriebenen Szene tun. Folglich ist es wiederum die Wirkung des Bildes, die eine Realitätserweiterung durch visuelle Effekte legitimiert.

Visuelle Tricks werden in *Ihr glücklichen Augen* allerdings auch dort verwendet, wo sich ein tatsächlicher Dreh wohl als zu gefährlich oder gar unmöglich erwiesen hätte. Dies zeigt sich im Rahmen von Mirandas drittem Traum, bei dem Miranda schreiend im Treibsand versinkt: Diese Aufnahme dürfte durch die Kombination zweier separat gefilmter Aufnahmen – einer der schreienden Miranda und einer des Treibsands – entstanden sein. Sie ermöglicht es, etwas darzustellen, das ohne eine Gefährdung der Darstellerin sonst wohl kaum möglich gewesen wäre. Im selben Zuge spielt die damit einhergehende Erweiterung der Realität mit den Grundängsten des Publikums, indem sie zeigt, wie eine Person von Treibsand verschlungen und als logische Konsequenz getötet wird. Sie gestattet einen Eindruck auf das

Publikum in einer Intensität, die ohne derartige visuelle Effekte nicht zu bewerkstelligen gewesen wäre.

Die Grenzen des Möglichen werden aber auch im Rahmen von Mirandas fünftem Traum (vgl. FS 26, dort: 00:58:50–00:59:27) mithilfe von visuellen Effekten überschritten: Dem Publikum werden hier zeitgleich zwei Josefs gezeigt, die unterschiedlich gestikulieren und sich auch verschieden artikulieren. Durch die Perfektion des Effekts erscheint diese Verdoppelung vollkommen nahtlos und die träumerische Illusion real genug, um dem Publikum zu erlauben, darin zu versinken. Die Realität wurde also tatsächlich erweitert, und zwar um etwas, das so nicht existiert, allerdings so überzeugend visualisiert wird, dass damit eine Wahrnehmungserweiterung des Publikums, eine Öffnung seiner Rezeption für das Unwirkliche bewirkt werden kann.

Tendenziell weniger aufwändig in der Produktion, aber nicht minder wirkungsvoll sind jene Effekte, die genutzt werden, um dem Publikum einen Blick durch Mirandas kranke Augen ermöglichen zu können. Die hierzu verwendeten Kameralinsen konstituieren eine Verzerrung des Bildes, indem sie die Ränder desselben verschwimmen und nur in der Bildmitte einen kleinen scharfen Streifen bestehen lassen (vgl. 00:24:43): Diese visuellen Effekte ermöglichen ebenso einen Blick in das Innere der Figur, allerdings auf eine andere Art und Weise wie die zuvor erläuterten Tricks: Während jene Effekte die Realität erweitern und Dinge darstellen, die z.T. in der Realität unmöglich darzustellen wären, erweitert der Effekt durch die Kameralinse die Realität nicht, sondern verzerrt sie.

Das Resultat ist allerdings dasselbe wie bei den visuellen Effekten zuvor: Die Wahrnehmung des Publikums wird erweitert, wobei die Blickrichtung eine andere ist. War der Blick in den Traumszenen von außen nach innen in die Innenwelt der Figur gerichtet, ist er jetzt von innen nach außen gerichtet, von der Innenwelt in die Außenwelt. Das Publikum sieht durch Mirandas Augen und erhält damit – ähnlich wie durch die Zeitlupen und visuellen Effekte – die Möglichkeit einer Identifikation mit der Figur, die sich auch in Mitleid oder Empathie deutlich machen kann. Es geht folglich auch beim Blick durch Mirandas Augen um eine Art Nachfühlen, allerdings nicht um ein Nachfühlen von Extremsituationen oder Gefühlen, sondern um ein Nachfühlen einer ganz basalen Wahrnehmungsfunktion, die für die meisten selbstverständlich, für Miranda allerdings Segen und Fluch zugleich ist.

5.5.3 Das visuelle Spiel

In einem Film, in dem das Visuelle eine derart große Rolle spielt wie in *Ihr glücklichen Augen*, ist es naheliegend, dass die damit verbundenen visuellen Aspekte auch filmisch thematisiert werden. Im Film findet sich diese Thematisierung an vielen verschiedenen Stellen, wobei einige dieser Stellen unter zwei Überbegriffen zusam-

mengefasst werden können: dem visuellen Spiel mit visuellen Apparaturen, und dem visuellen Spiel mit Spiegeln.

Unter der Bezeichnung *visuelles Spiel mit visuellen Apparaturen* ist v.a. der in diesem Film vorherrschende Fokus auf optischen Gerätschaften gemeint, die vorrangig in Video- und Fotokameras bestehen. Dieser zeigt sich besonders bei den TouristInnen, die Miranda durch Wien führt (vgl. FS 9, 00:19:48–00:22:37; TouristInnen: 00:20:53–00:21:09): Nicht nur werden immer wieder TouristInnen beim Fotografieren oder Filmen gezeigt, es wird auch durch die Objektive ihrer Gerätschaften visualisiert, wie sie beispielsweise das Bild scharfstellen oder verschiedene Arten des Zooms ausprobieren. Anstatt die TouristInnen nebenbei zu zeigen, liegt der Fokus auf ihnen und ihrem Verhalten, das sich deutlich von jenem Mirandas unterscheidet: Während Miranda versucht, die Realität auszublenden, versuchen die TouristInnen, die Realität einzufangen und festzuhalten; zugleich ähneln sie damit jedoch Miranda zu einem gewissen Teil schon, da auch sie nur das von der Realität festhalten, was sie unmittelbar interessiert, und somit nicht alles. Miranda und die TouristInnen sind also gleichsam selektiv in ihrer Wahrnehmung.

Zu einer Potenzierung des Spiels mit der Realitätsabbildung kommt es in der Einstellung vor dem Besuch des Schmetterlingshauses (vgl. FS 18, 00:37:38–00:39:54; Potenzierung: 00:38:03–00:38:38): Das Bild zeigt ein paar Menschen, die das Haus malen, also malerisch versuchen, die Realität festzuhalten. Zwischen ihnen wandelt mit vorsichtigen Schritten rückwärts ein Mann mit seinem Camcorder, der diese Menschen sowie ihre Bilder filmt, obwohl sich doch das eigentliche, reale Objekt direkt vor ihm befindet.

Es scheint fast so, als wollte der Film auf einen verschobenen Fokus der Menschen für das Wichtige oder das Richtige – im Sinne des Realen – anspielen: Die Menschen sehen – wie Miranda – nur das, was sie sehen wollen, und haben in der Flut von medialen Eindrücken und Aufzeichnungsmedien den Blick für die Eindrücke selbst verloren. Damit sind die Menschen Miranda ganz und gar nicht überlegen, auch wenn sie in ihrer eigenen Weltsicht vielleicht hier und da unbeholfen oder gar absichtlich weltfremd wirkt. Sie ist nämlich nicht die Einzige, die sich ihre Realität konstruiert; wir alle tun dies auf die eine oder andere Weise.

Ähnlich verhält es sich, als Josef in Rom vor dem Colosseum sitzt, allerdings seinem Buch über das Colosseum und den darin befindlichen graphischen Rekonstruktionen des Monuments viel mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem eigentlichen Monument, das sich direkt vor ihm befindet (vgl. FS 3, 00:03:44–00:08:51; Buch: 00:03:44–00:04:10). Auch er gibt sich nicht mit dem Status quo vor ihm und dessen Wirkung auf ihn zufrieden, sondern versucht, mithilfe des Buches etwas wiederherzustellen, das so nicht mehr existiert; fast so, wie es Miranda später durch ihre Treffen mit Ernst tut.

Eines dieser Treffen – das Treffen im Prater (vgl. FS 34, 01:09:47–01:12:35) – ist zugleich eines der Beispiele für das *visuelle Spiel mit Spiegeln*, das mehrfach im Film zum Einsatz kommt. Miranda und Ernst wandeln durch ein Spiegelkabinett im Prater und unterhalten sich über den Status ihrer Freundschaft. Dabei irren beide umher, wobei dieses Umherirren ganz besonders Miranda betrifft: Fast blind ohne ihre Brille und blind vor erzwungenem, unwahrem Glück läuft sie immer wieder in ihr eigenes Spiegelbild, weicht von einem zurück und kollidiert mit dem nächsten. Alles, nur um Ernst kurz tatsächlich zu finden und dann wieder mit der eigenen Unwahrheit zusammenzustoßen.

Spiegel geben die Realität ebenso wenig akkurat wieder wie Kameras, allerdings besitzen sie zudem noch eine Begleiterscheinung: Sie verzerren die Realität durch die Spiegelung. Die sich im Spiegel betrachtende Entität wird durch denselben umgekehrt und sieht etwas, das sie so nicht ist. Folglich ist es vermutlich sehr passend, dass Anastasia in der Verfilmung der Bachmann-Erzählung die Rolle einer Künstlerin einnimmt, die sich – fast als eine Art Herrin der Spiegel – die Gestaltung von Spiegelobjekten zum künstlerischen Paradigma gemacht hat. Wie Miranda Ernst gegenüber gibt auch sie sich als etwas aus, das sie nicht ist: eine beste Freundin. Sie ist es, die Josef Miranda unter heuchlerischem Gebaren streitig macht und schließlich auch Erfolg damit hat. Folglich erscheint es naheliegend, dass der Film nicht nur Anastasia im Kontext der Spiegel, sondern auch Miranda – fast wie eine Gefangene – in Anastasias Spiegeln zeigt (vgl. FS 15, 00:31:39–00:34:35; Spiegelohrringe: 00:34:31–00:34:35): Spitzen aus verspiegeltem Glas hängen von Anastasias Ohren, wirken wie Scherben. Und in diesen Scherben spiegelt sich Mirandas Auge wider (vgl. 00:34:35).

Das visuelle Spiel mit dem Spiegel stellt in dieser Einstellung eine Vorausdeutung auf bzw. – durch das vorgezogene Ende – eine Erinnerung an Mirandas tragischen Unfall mit der Glastüre dar, indem es Mirandas Auge in dem scherbenförmigen Objekt zeigt. Und diese Anspielung ist nicht willkürlich gewählt, ist es doch v.a. Anastasias Untreue ihr gegenüber als Freundin, die zum Grund für den Bruch der Beziehung und damit für die emotionale Aufwühlung wird, die Miranda schlussendlich in die Glastüre stürzen lässt.

Eine weitere Andeutung in diese Richtung findet sich später im Film, als sich Anastasia und Miranda in Anastasias privatem ‚Spiegelkabinett‘ treffen (vgl. FS 35, 01:12:35–01:16:43; ‚Spiegelkabinett‘: 01:12:35–01:14:32): Bereits auf einer sprachlichen Ebene ergeben sich in dieser Szene durch den figuralen Dialog gewisse Andeutungen, die in seiner Zweideutigkeit begründet liegen (vgl. 5.7). Visuell bestehen die Andeutungen darin, dass beide Figuren immer wieder von den Spiegelflächen reflektiert werden. Miranda befindet sich nun im Haus ihrer vermeintlichen Freundin und findet sich selbst in einem Kabinett aus Spiegeln wieder, das nicht nur Anastasia, sondern auch sie selbst einschließt: Anastasia gibt sich unwissend in

Bezug auf ihren freundschaftlichen Betrug und Miranda spielt ebenso immer noch die ahnungslose Freundin, den arglosen Engel, den Josef stets in ihr zu sehen pflegte. Das visuelle Spiel suggeriert in dieser Szene durch den Einsatz der zahlreichen Spiegel eine gegenseitig vorgespielte Heuchelei zwischen zwei Frauen, die einst beste Freundinnen waren. Beide sind gefangen in verspiegelten Wahrheiten gegenüber der jeweils anderen und beide haben nicht den Mut oder die moralische Motivation, die Spiegel zu zerbrechen und Klarheit zu schaffen.

Abgesehen von der symbolischen Verwendung der Spiegel, finden sich diese auch weniger symbolisch und dafür vielmehr pragmatisch gebraucht. Dies zeigt sich etwa im Rahmen von Josefs und Mirandas gemeinsamem Schaumbad (vgl. FS 19, 00:39:54–00:41:58): Durch die bewusste Verwendung von Spiegeln in dieser Szene wird die gleichzeitige Darstellung von zwei Handlungsebenen in einem Bild ermöglicht: Mirandas Tätigkeiten in der Badewanne und Josefs Tätigkeiten außerhalb der Badewanne.

Ohne sich einer zweiten Perspektive oder eines Schuss-Gegenschuss-Verfahrens bedienen zu müssen, ermöglicht das visuelle Spiel mit den Spiegeln hier, beide Handlungen sowie Aktion und Reaktion in einem Bild und damit simultan zu zeigen. Dadurch und durch die Abwesenheit eines Schnitts wird die Realismusillusion der Szene gesteigert; sie erscheint nicht künstlich, sondern vielmehr wie das Gespräch zweier verliebter Menschen nach einem langen Tag, parallel zu alltäglichen Tätigkeiten wie einem Schaumbad.

5.6 Der Ton

Der Ton besitzt im Film einen nicht zu unterschätzenden Stellenwert. Nicht umsonst gilt er – neben dem Bild – als „zweite, zentrale Gestaltungsebene des Films“³³³. Bereits in den frühen Jahrzehnten des Films – und damit sogar schon bei Stummfilmen – waren Töne eine Begleiterscheinung von Filmen; sei es in Form von Kinomusikern, Filmerklärern oder ab Ende der 1920er-Jahre dem Tonfilm per se.³³⁴

Umso mehr verwundert es, dass der Ton – wie Keutzer [et al.] zeigen – lange Zeit – bis in die 1970er-Jahre – in der Filmtheorie vernachlässigt und sein Vorkommen im Film in einem anderen, dem Bild unterlegenen Maße betrachtet wurde: So ging man davon aus, dass das Bild sich durch die Darstellung seiner Inhalte im Film repräsentiert und das filmästhetische Zentrum bildet, der Ton allerdings keine derartige Repräsentation erfährt, sondern im Film nur reproduziert wird. Es wurde auch davon ausgegangen, dass der Ton allein eine Vervollständigung von – ohnehin vorhandenen – bildlichen Informationen sei, selbst aber keinerlei Impulse liefere.³³⁵

³³³ Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 113.

³³⁴ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 248.

³³⁵ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 113.

Keutzer [et al.] zeigen allerdings auch, dass dies ganz und gar nicht der Fall ist, denn selbst wenn Bild und Ton im Informationsgehalt übereinstimmen, also in einer Gleichzeitigkeit vorkommen, müssen sie dennoch nicht deckungsgleich sein. Während nämlich das Bild durch Schnitte getrennt wird, bleibt der Ton trotz der Unterbrechungen, die der Schnitt im Bild bewirkt, mehr oder minder unverändert; es finden sich also keine derartigen Sprünge im Ton wie sie im Bild vorkommen. In einer Dialogszene sind so beispielsweise beide Beteiligten gut verständlich, auch wenn sie gerade nicht im Bild sichtbar sind; durch den Ton wird also eine Kontinuität in der auditiven Darstellung des Gesprächs geschaffen. Zudem können sich zu den Stimmen auch weitere Geräuschkulissen gesellen und damit einen Raum konstituieren, der nicht zwingend visuell vorhanden ist. Außerdem kann eine musikalische Untermalung erfolgen und damit eine ganz eigene Stimmung erzeugt werden.³³⁶

Aus diesen Erläuterungen geht hervor, dass der Ton ganz und gar nicht dem Bild untergeordnet ist oder keine eigenständigen Impulse liefert. Vielmehr erscheint er als autonomes Medium, das zwar mit dem Bild zusammenarbeiten kann, allerdings nicht von diesem abhängig ist.

Daher soll der Ton im folgenden Abschnitt des vorliegenden Bandes auch als autonomer Bestandteil eines Films verstanden, dabei aber dennoch sein Zusammenspiel mit dem Bild nicht vernachlässigt werden. Es soll gezeigt werden, wie in Margareta Heinrichs Film mit dem Ton umgegangen wird. Hierzu sei in einem ersten Anlauf kurz der Tonschnitt analysiert, bevor das Hauptaugenmerk der Analyse auf dem Sounddesign des Films im Sinne von Geräuschkulissen und – im Besonderen – auf der Musik in ihrer Form, Funktion und Wirkung ruhen soll.

5.6.1 Der Tonschnitt

Wolfgang Gast unterscheidet in Bezug auf den Ton zwischen einem On- und einem Off-Ton. Unter dem On-Ton wird jener Ton verstanden, der aus einer gleichzeitig im Bild zu sehenden Tonquelle stammt. Im Falle des Off-Tons hingegen ist die Tonquelle selbst nicht ersichtlich, wobei hier eine Differenzierung vorgenommen werden muss: Kommt die Tonquelle auf der Bildebene überhaupt vor, ist sie nur zeitweise nicht sichtbar oder stellt sie einen Zusatz durch die Regie im Sinne der Filmmusik dar?³³⁷

Diese Differenzierung ist zudem besonders bei der Analyse des Tonschnitts, aber auch der späteren Analyse der Musik (vgl. 5.6.3) von zentraler Bedeutung, da der Tonschnitt mit eben dieser Differenzierung arbeiten kann. Zugleich ähnelt die Montage des Tons in ihren Funktionen und Potenzialen sehr stark der Montage des

³³⁶ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 113f.

³³⁷ Vgl. Gast, *Filmanalyse*, 34.

Bildes: Wie Keutzer [et al.] zeigen, können im Rahmen des Tonschnitts und der Tonmischung – ähnlich wie beim Bildschnitt – Geräusche, Sprache und Musik verschiedenen stark abgemischt und damit hierarchisiert werden. Der Tonschnitt erlaubt folglich ebenso eine Strukturierung, mit der gewisse Aspekte hervorgehoben oder in den Hintergrund gestellt werden können.³³⁸

Auch die Art und Weise, wie der Ton in Bezug auf das Bild oder umgekehrt geschnitten wird, ist nicht immer dieselbe und bringt verschiedene Effekte mit sich: So kann etwa der Ton eine Zufahrt der Kamera auf eine Person verstärken, indem er synchron zu dieser Fahrt in der Lautstärke hochgeregelt wird. Zugleich können Geräusche aus dem Hintergrund in den Vordergrund gebracht werden, um dem Publikum wichtige Informationen bewusst zu machen. Es können aber auch Umgebungsgeräusche ausgeblendet oder verfremdet werden, um eine Änderung in der Wahrnehmung einer Figur anzuzeigen.³³⁹

Der Bild- und Tonschnitt hängen aber auch – so Keutzer [et al.] weiter – insofern zusammen, als der Tonschnitt das Potenzial aufweist, den Bildschnitt in erheblicher Form zu modifizieren. Zugleich ähneln beide Schnittformen qualitativ einander: Wie beim Bildschnitt kann auch der Tonschnitt in weicher oder harter Form vorkommen. Funktional bestehen allerdings Unterschiede: Während der weiche Bildschnitt räumliche und zeitliche Distanz suggeriert, wird mit einem weichen Tonschnitt genau das Gegenteil erreicht. Dieser Umstand ist dem Faktum geschuldet, dass die Ausbreitung des Schalls in einer Bewegungsform über Raum und Zeit erfolgt und das abrupte Ende eines Tons – etwa durch einen harten Schnitt – unnatürlich wirkt. Weiche Tonschnitte erlauben daher, diese Ausbreitung zu simulieren, indem Klangteppiche konstituiert werden, bei denen die verschiedenen Geräusche behutsam ein- und ausgeblendet werden. Wird also ein weicher Tonschnitt eingesetzt und damit ein fließender Tonübergang geschaffen, vermittelt dies den Eindruck eines Kontinuums. Harte Schnitte des Tons hingegen deuten auf eine Zäsur auf der zeitlichen und/oder räumlichen Ebene hin.³⁴⁰

Der trennende Aspekt des harten Tonschnitts zeigt sich in *Ihr glücklichen Augen* in jenen Momenten, in denen mit dem Schnitt des Bildes ein akustisches Phänomen einhergeht, Bildschnitt und Tonschnitt also zeitgleich erfolgen und damit einander entsprechen. Funktional kann eine derartige Technik zur Akzentuierung der beiden Schnitte genutzt werden;³⁴¹ ein Phänomen, das sich auch in Margareta Heinrichs Film finden lässt.

So beispielsweise im Übergang von Mirandas und Ernsts Achterbahnfahrt zu Mirandas Besuch von Anastasias Atelier (FS 34 zu FS 35): Die lauten, ratternden Geräu-

³³⁸ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 115.

³³⁹ Vgl. ebda, 139.

³⁴⁰ Vgl. ebda, 156.

³⁴¹ Vgl. ebda, 158.

sche der Achterbahn bilden die konstante Soundkulisse der Achterbahnfahrt. Visuell wird die Fahrt immer wieder durch Erinnerungen Mirandas unterbrochen, die ihrerseits auditiv über den Einsatz von verschiedener Musik unterstützt werden (vgl. 5.6.3). Die Szene endet mit einem lauten Rattern der Achterbahn, indem an dessen Lautstärkenspitze der Schnitt in Anastasias Atelier erfolgt; das Rattern selbst bricht abrupt ab, hallt allerdings noch kurz in Form eines Echos nach. Der Schnitt von Bild und Ton erfolgen also gleichzeitig, wodurch sich beide Medien gegenseitig akzentuieren. Dies hat zur Folge, dass der Schnitt durch die auditive Unterstützung nochmals härter wird und zudem stärker wie ein Einschnitt in das Geschehen wirkt: Die vergnügliche Zweisamkeit mit Ernst ist vorbei, der Ernst der Lage hat wiederum überhandgenommen.

Echos als Toneffekte finden sich sonst in Margareta Heinrichs Film hauptsächlich in den Traumszenen. Dort tragen sie – neben den visuellen Aspekten – zur Verfremdung der jeweiligen Szene bei und helfen damit auf einer auditiven Ebene, die figuralen Träume von der filmischen Realität abzugrenzen. Durch den Nachklang, der den Echos eigen ist, ermöglichen sie aber auch, die Träume mit der Realität zu verbinden bzw. Überlappungen zwischen diesen beiden Entitäten herzustellen. Sie bauen also auditive Brücken zwischen per se verschiedenen Szenen und schaffen damit eine Verbindung, die sonst durch sog. Tonbrücken konstituiert werden kann: Unter Tonbrücke oder *sound bridge* versteht man – nach Monaco/Bock – ein Schnittverfahren, bei dem Bild und Ton nicht gleichzeitig wechseln, sondern der Ton vor oder nach dem Bild wechselt. Funktional kann diese Art der Tonüberlappung zur Verbindung zweier Szenen genutzt werden, um damit die Kontinuität zwischen den Szenen zu verstärken.³⁴² Wie Keutzer [et al.] zeigen, ermöglicht dies, dass sich eine neue Szene bereits über den einsetzenden Ton ankündigt, bevor der eigentliche visuelle Schnitt in diese Szene erfolgt – nach Sergej Eisenstein wird dieses Phänomen als *versetzte Bauweise* bezeichnet.³⁴³ Diese Art des Tonschnitts erlaubt, „eine Serie eigentlich unverbundener Bilder durch kontinuierliche akustische Untermauerung zu einem homogenen Ganzen [zu] verknüpfen“³⁴⁴.

Dieses Schnittverfahren findet sich in *Ihr glücklichen Augen* an so vielen Stellen, dass man es als eine Art Montagecharakteristikum des Films bezeichnen kann. Dabei ist auch anzumerken, dass es v.a. an jenen Szenenübergängen zum Einsatz kommt, die nicht durch eine Blende, sondern einen harten Schnitt im Sinne eines plötzlichen Bildwechsels konstituiert werden. Durch die *sound bridge* wird – wie sich anhand der Beispiele zeigen wird – die Härte des Schnitts gemindert, sodass

³⁴² Vgl. Monaco/Bock, *Filmlexikon*, 251.

³⁴³ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 158.

³⁴⁴ Ebda.

die Szenenübergänge nicht derart abrupt wirken und die aufeinanderfolgenden Szenen in weiterer Folge als Kontinuum wahrgenommen werden können.

Die Tonbrücke wird in dieser Funktion beispielsweise im Übergang von der Badezimmer-Szene (vgl. FS 19, 00:39:54–00:41:58) zur folgenden Szene in den Straßen Wiens (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32) eingesetzt: Miranda und Josef werden in der Badewanne intim, und während die dabei entstehenden Geräusche zur dominanten Soundkulisse im Badezimmer werden, ertönt plötzlich – rasch und kontinuierlich in der Lautstärke gesteigert – Straßenlärm, der die Intimität verdrängt und die Szene noch vor dem eigentlichen Schnitt aus dem privaten in den öffentlichen Kontext verlagert. Durch den vorgezogenen Übergang des Tons wirkt der Schnitt auf die Straße und damit auf die Welt außerhalb der Wohnung nicht derart abrupt, sondern flüssig, und ermöglicht dem Publikum, sich auf die neue Situation einzustellen.

Es ist allerdings nicht immer die Geräuschkulisse, die die nächste Szene ankündigt, sondern manchmal auch die Stimme. Dies zeigt sich im Übergang von Bertis Augenarztpraxis (vgl. FS 8, 00:17:11–00:19:48) zu Mirandas Sightseeing-Tour durch Wien (vgl. FS 9, 00:19:48–00:22:37): Mirandas Stimme setzt bereits innerhalb der Praxis ein (vgl. ab 00:19:46). Dadurch, dass Miranda Italienisch spricht, wird das Publikum nicht nur mit dem Szenenwechsel, sondern auch mit einer kurzzeitigen Verwirrung konfrontiert, die sich durch die Fremdsprache ergibt. Dies führt zu erhöhter Aufmerksamkeit auf der rezeptiven Seite und schafft somit Interesse für die folgende Szene.

Wo es weder Geräusche noch Stimmen sind, die den Übergang zweier Szenen glätten, ist es die Musik, die diese Funktion übernimmt. So wie es unnatürlich wirkt, einen Ton abrupt abubrechen, weist der plötzliche Abbruch eines Musikstücks eine ähnliche Wirkung auf. Damit läuft der Schnitt Gefahr, die durch die Musik kreierte Atmosphäre – unabsichtlich – zu zerstören. Wie wichtig daher ein behutsamer Umgang mit dem Schnitt der Musik ist, zeigt sich im Übergang der Szene von Mirandas und Josefs gemeinsamem Essen in der *Römischen Palme* (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57) zu Mirandas Besuch im Schönheitssalon (vgl. FS 14, 00:29:57–00:31:38): Am Ende der zuerst genannten Szene tanzen Miranda und Josef in der *Römischen Palme* zum Lied *Going Out With The Tide* von Freddy Fender, das im weiteren Verlauf des Films zum Motiv ihrer gemeinsamen Liebe werden soll (vgl. 5.6.3). Durch das Lied und den gemeinsamen Tanz wird eine romantische Stimmung erzeugt, in der die Zuneigung und Liebe der Figuren füreinander deutlich werden. Würde dieses Lied durch einen harten Tonschnitt abrupt unterbrochen, würde damit ebenso die romantische Atmosphäre zerstört. Durch das langsame Abklingen des Liedes in der nächsten Szene jedoch wird von dieser Atmosphäre sanft in die nächste gewechselt. Die Tonbrücke funktioniert im vorliegenden Beispiel folglich umgekehrt: Nicht der aufgeblendete Ton der nächsten Szene kündigt die-

selbe an, sondern der Ton der gegenwärtigen Szene wirkt in die nächste nach. Der Effekt der Kontinuität und des sanften Übergangs trotz des harten Schnitts bleibt allerdings derselbe.

5.6.2 Das Sounddesign

Das Sounddesign in *Ihr glücklichen Augen* ist nach zwei Gesichtspunkten zu unterscheiden: Einerseits nach den On- und Off-Tönen, die zur Konstitution der Realismusillusion im Film beitragen, andererseits nach Soundeffekten, die im Rahmen der Traumszenen ihre Verwendung finden und den Traumcharakter dieser Szenen unterstreichen.

Die erste Form des Toneinsatzes – zur Konstitution der Illusion von filmischem Realismus – findet sich an verschiedensten Stellen im Film, wobei die Soundkulisse die jeweilige Szene in ihrer Verortung und/oder ihrem Realismus unterstreicht: In den Straßen ist Straßenlärm zu hören, im Café eine Melange aus Gastgesprächen sowie Geschirr- und Besteckklirren, und am Friedhof das Zwitschern von Vögeln und das Miauen von Katzen. Hier und da werden die Soundkulissen durch zusätzliche, einzelne Effekte ergänzt, die zum einen die Soundkulisse unterstützen können, zum anderen handlungsmotiviert sind: Wenn folglich im Rahmen der Taxifahrt (vgl. FS 35, 01:12:35–01:16:43; Taxifahrt: 01:15:04–01:16:08) der Taxifunk ertönt, unterstreicht dies die Soundkulisse des fahrenden Taxis selbst. Wenn aber in Josefs Wohnung der Radiowecker abgeht (vgl. FS 7, 00:14:43–00:17:11; Radiowecker hörbar ab: 00:15:20), so ist dies handlungsmotiviert, da es eine direkte Auswirkung auf die Figuren hat: Sie erwachen, unterhalten sich und stehen auf.

Der Radiowecker erfüllt jedoch auch noch eine andere Funktion: eine zeitliche Verortung. Die Nachrichten, die aus dem Radiowecker ertönen, referieren nämlich auf den Konflikt zwischen Bosnien-Herzegowina und Serbien, weisen also innerhalb der filmischen Diegesis auf extradiegetische, faktuale Ereignisse hin. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die Handlung im Film relativ präzise einer historischen Epoche zuzuordnen, wodurch die – im Rahmen dieses Bandes schon oft angesprochene – Realismusillusion durchaus begünstigt wird. – Der Einfluss des Sounddesigns im Film ist also ganz und gar nicht zu unterschätzen.

In Hinblick auf den handlungsmotivierten Einsatz einzelner auditiver Impulse ist auch die Verstärkung von alltäglichen, aber meist nicht bewusst wahrgenommenen Geräuschen zu nennen. Im Film zeigt sich diese zweimal besonders anschaulich: Das erste Mal, als Josef beim Essen mit Miranda einen Zahnstocher benutzt und das daraus resultierende Schmatzen stark verstärkt wiedergegeben wird (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57; Geräusche: 00:28:05–00:28:27). Das zweite Mal, als Miranda sich im Schönheitssalon einer Behandlung unterzieht und das Geräusch der Pinzette wie auch Mirandas Stöhnen im Rahmen der anscheinend schmerzhaften

Behandlung unnatürlich laut hörbar sind (vgl. FS 14, 00:29:57–00:31:38; Geräusche: 00:30:12–00:30:22).

Diese beiden Beispiele zeigen die zuvor erläuterte Möglichkeit des Tonschnitts und der Tonmischung, einzelne Geräusche besonders hervorzuheben.³⁴⁵ Und in beiden Fällen wird die Wahrnehmung des Publikums auf etwas Alltägliches gelenkt, das allerdings in seiner Hervorhebung plötzlich zu etwas Besonderem wird. Der auditive Kanal avanciert dadurch zugleich – gegenüber dem visuellen – für einen kurzen Moment zum Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Effekt, der damit bei den RezipientInnen einhergeht, kann von Irritation bis Unbehagen reichen.

5.6.3 Die Musik

Die Musik hat – wie Monaco/Bock zeigen – seit seinen Anfängen eine wichtige Bedeutung im Film. So wurden bereits Stummfilme mit Musik unterlegt, indem Kinomusiker, die von einzelnen Pianisten bis zu ganzen Orchestern reichten, den Film durch eigens für den Film komponierte Musik (*scores*) oder Kompilationen von bekannten Melodien musikalisch umrahmten. Mit der Einführung des Tonfilms in den 1920er-Jahren verschob sich das Interesse von der Musik auf den nun hörbaren Dialog, wodurch die Musik zur Untermalung der gezeigten Stimmungen verwendet wurde.³⁴⁶

Wie Gast erläutert, konnte die Musik zu Zeiten des Stummfilms nämlich nicht nur die Bilder verstärken, sondern zugleich auch in interpretierender oder kommentierender Funktion eingesetzt werden. Als – neben der Sprache – „wichtigste[s] Element des Zeichensystems ‚Ton‘“³⁴⁷ kann die Musik mehrere Funktionen erfüllen: Diese bestehen beispielsweise in der Etablierung von Raum und Zeit in einem Film, in der Emotionalisierung des Publikums, aber auch in der Strukturierung des Films, indem Zäsuren oder Kontinuität innerhalb der Handlung durch die Musik angezeigt werden.³⁴⁸

Keutzer [et al.] zeigen, dass durch die Musik allerdings auch Figuren begleitet werden können, da sich in der Musik ihr Charakter und ihre emotionale Verfassung potenziell widerspiegeln. Diese Funktion realisiert sich oft in Form des musikalischen Leitmotivs, bei dem musikalische Entitäten anderen Entitäten wie etwa Personen oder Orten zugeordnet werden und wiederkehrend im Film auftreten, wenn etwa die dazugehörige Entität auftritt oder eine besondere Handlung vollzieht. Bei Helden erklingt so beispielsweise ein mit ihnen verbundenes, heroisches Leit-

³⁴⁵ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 139.

³⁴⁶ Vgl. Monaco/Bock, *Filmllexikon*, 97f.

³⁴⁷ Gast, *Filmanalyse*, 37.

³⁴⁸ Vgl. ebda.

motiv, während den Antagonisten ein anderes, meist musikalisch stark differierendes Leitmotiv zugesprochen wird.³⁴⁹

Weitere Funktionen der Musik bestehen in der Repräsentation von Erinnerungen, der Illustration von Bildinhalten (inkl. örtlicher, räumlicher und zeitlicher Beschreibung), der emotionalen Steuerung, der Strukturierung und der Kommentierung.³⁵⁰ Zusammenhängend mit der von Wolfgang Gast beschriebenen Differenz von On- und Off-Ton, kann Musik auch im filmischen Raum selbst stattfinden und damit Teil der filmischen Welt sein;³⁵¹ dabei handelt es sich dann um einen „diegetische[n] Musikeinsatz“³⁵².

Neben diesen funktionalen Unterscheidungen nach den Kategorien diegetisch oder extradiegetisch kann auch eine Differenzierung auf einer generischen Ebene durchgeführt werden: Damit ist die Klärung der Frage gemeint, ob die im Film verwendete Musik – wie schon in der Stummfilmepoche – extra für den Film komponiert wurde oder ob es sich dabei um bereits bestehende (wiederverwendete) Musik handelt. Letztere findet sich bekannterweise häufig in den Filmen des US-amerikanischen Regisseurs Quentin Tarantino.

In Margareta Heinrichs *Ihr glücklichen Augen* werden sowohl einige der oben genannten Funktionen von der im Film verwendeten Musik erfüllt als auch hier und da Varianten des On- und Off-Tons. Was die Musik selbst angeht, so ist festzustellen, dass Heinrich in ihrem Film keine extra für den Film komponierte Musik verwendet, sondern auf bereits bestehende Musik zurückgreift, um das Visuelle auditiv zu ergänzen. Dabei fällt besonders auf, dass den Großteil der im Film verwendeten Musik klassische Musik darstellt, die sich von Ausschnitten aus Arien und Opern-Ouvertüren bis hin zu Teilen ganzer Symphonien erstreckt. Modernere Musik im Sinne von Blues- oder Schlagerliedern kommt dagegen seltener vor.³⁵³

³⁴⁹ Vgl. Keutzer [et al.], *Filmanalyse*, 122f.

³⁵⁰ Vgl. ebda, 123–126.

³⁵¹ Vgl. ebda, 126.

³⁵² Ebda.

³⁵³ Anm. 19: Was in Bezug auf die im Film verwendete Musik zudem besonders ins Auge sticht, ist der Umstand, dass im Vor- und Abspann des Films weder Titel noch Komponisten der verwendeten Stücke zu finden sind. Da auch kein Beauftragter / keine Beauftragte für die Musikgestaltung oder KomponistIn eines Soundtracks erwähnt wird, darf davon ausgegangen werden, dass Margareta Heinrichs Film tatsächlich keinen genuine Soundtrack besitzt, sondern bereits bestehende musikalische Werke verwendet. Als problematisch gestaltet sich dann allerdings die Identifikation der einzelnen Musikstücke, da sich zu der im Film verwendeten Musik auch in der Sekundärliteratur keine Angaben finden lassen. Durch den Einsatz einer speziellen App vonseiten des Verfassers, die bei der Identifikation von unbekannter Musik helfen soll, gelang es schließlich, die einzelnen – neben den bekannten – unbekannten Stücke zu identifizieren.

Analysiert man Heinrichs Film nun in Bezug auf die verwendete klassische Musik, so lassen sich folgende Werke³⁵⁴ (chronologisch nach ihrem ersten Vorkommen im Film und nur einmal erwähnt) nennen:

- Geigenquintett Nr. 4 in g-moll*, K. 516, 1. Satz – (W. A. Mozart; extradiegetisch; FS 1f, 41f.)
- L’italiana in Algeri*, Ouvertüre – (Gioachino Rossini; extradiegetisch; FS 3)
- Lucia di Lammermoor*, Arie: *Il dolce suono* – (Gaetano Donizetti; extradiegetisch; etwa FS 4, 26, 28)
- Symphonie Nr. 2, *Auferstehungssymphonie*, 2. Satz – (Gustav Mahler; extradiegetisch; etwa FS 5f, 34)
- Geigenquintett Nr. 4 in g-moll*, K. 516, 4. Satz, Allegro – (W. A. Mozart; extradiegetisch; etwa FS 9, 18)
- Geigenmusik in den Straßen – (diegetisch; FS 10; nicht identifizierbar)
- Symphonie Fantastique*, 5. Satz – (Hector Berlioz; extradiegetisch; etwa FS 11f, 18, 22)
- La scala di seta*, Ouvertüre – (Gioachino Rossini; diegetisch; FS 13)
- Klaviersonate Nr. 9 in a-moll*, KV 310, 2. Satz – (W. A. Mozart; diegetisch; FS 15)
- Symphonie Nr. 4, 1. Satz – (Gustav Mahler; extradiegetisch: FS 16f; diegetisch und extradiegetisch: FS 24f.)
- Symphonie Nr. 6, *Tragische*, 1. Satz – (Gustav Mahler; extradiegetisch: etwa FS 20, 30f; diegetisch und extradiegetisch: FS 39)
- Musik im Prater – (diegetisch; FS 34; nicht identifizierbar)

Die neben der klassischen Musik im Film verwendeten moderneren Lieder lauten (in der Reihenfolge ihres ersten Vorkommens und hier nur einmal erwähnt) wie folgt:

- Musik aus Josefs Radiowecker – (diegetisch; FS 7; nicht identifizierbar)
- Going Out With The Tide* – (Freddy Fender; diegetisch: FS 13, 32; extradiegetisch: FS 34; diegetisch und extradiegetisch: FS 13f.)
- Korobeiniki*; *Tetris*-Thema – (russisches Volkslied; Tetris-Arrangement: Hirokazu Tanaka; diegetisch; FS 29)
- Soolaimon* – (Neil Daimond; diegetisch; FS 36)

³⁵⁴ Anm. 20: Die hier genannten Werke und Sätze aus den Werken kommen nicht in ihrer Gesamtheit vor, sondern werden nur ausschnittsweise verwendet. Der Einfachheit der Darstellung halber sei dieser Faktor allerdings nicht in der Auflistung oder der Nennung der Werke im Rahmen der Analyse erwähnt.

In Hinblick auf die Differenzierung zwischen On- und Off-Ton ist festzuhalten, dass die klassischen Werke die meiste Zeit über als Off-Ton vorhanden sind, also im ‚klassischen‘ Sinne der Filmmusik verwendet werden; sie sind ergo extradiegetisch und nicht etwa nur kurzzeitig nicht sichtbar. So verhält es sich beispielsweise mit dem Geigenquintett Nr. 4 von Wolfgang Amadeus Mozart, das bereits in der ersten Szene des Films ertönt, oder dem 5. Satz aus der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz, der im Rahmen von Mirandas erstem Traum und – wie im Anschluss gezeigt werden soll – an zahlreichen anderen Stellen im Film als Leitmotiv auftritt.

Zugleich finden sich die klassischen Werke auch als On-Ton und damit als diegetischer Musikeinsatz: Dies betrifft beispielsweise die Symphonien Nr. 4 und 6 von Gustav Mahler, wobei erstere im Rahmen des ersten gemeinsamen Konzerts von Miranda und Josef und letztere während des letzten Konzerts gespielt wird. Auffallend ist hierbei allerdings, dass beide Symphonien ein Dasein zwischen diegetischem On- und extradiegetischem Off-Ton fristen, da sie in beiden Fällen die eigentlichen Szenen im Konzertsaal überdauern und bis in die anschließenden oder parallel montierten Szenen hineinreichen: So wird die zuerst live gespielte Vierte Mahler-Symphonie nach einem harten Schnitt zu einer Schallplattenaufnahme, die in Mirandas Wohnung wiedergegeben wird, während sie ihre Brille sucht (vgl. FS 25, 00:55:36–00:57:08). Da der Plattenspieler jedoch nicht von Anfang an sichtbar ist, wird im ersten Moment der Eindruck vermittelt, die Musik habe sich von einem On- zu einem Off-Ton und damit von einer diegetischen zu einer extradiegetischen musikalischen Untermalung entwickelt. Erst als Josef den Deckel gewaltsam auf den Plattenspieler schlägt und die Nadel mitsamt der Musik verrutscht, stellt sich heraus, dass es sich immer noch um eine diegetische Musik handelt, die allerdings im Wechsel von der vorherigen zu dieser Szene das Darstellungsmedium gewechselt hat. Der Effekt, der mit diesem Spiel von Erwartungen einhergeht, ist jener einer Irritation, verbunden mit einem Aha-Effekt; dieses sind Effekte, die dem Film eine erneute interessante Note geben und damit das Interesse, ihn weiterhin anzusehen, steigern.

Zugleich ermöglicht diese Art der Musikverwendung – ähnlich den Geräuschen – die Konstitution einer musikalischen *sound bridge*: Diese musikalische Tonbrücke erlaubt es wiederum, den harten Schnitt zwischen den Szenen weniger hart wirken zu lassen und damit die verschiedenen Szenen mit Kontinuität und auditiver Harmonie zu erfüllen. Im Falle der Parallelmontage von Josefs und Mirandas letztem gemeinsamen Konzert und ihrem Gang über die Treppe (vgl. FS 39, 01:22:48–01:25:00) verhält es sich genauso: Auch hier dient die Musik als *sound bridge* und fungiert trotz ihrer Präsenz als diegetischer On-Ton zugleich als *score* im Sinne eines extradiegetischen Off-Tons.

Zu bedenken sind im Rahmen der musikalischen Analyse jedoch auch die Namen der jeweiligen Musikstücke: So ist es bezeichnend, wenn im Zuge von Mi-

randas Zusammenbruch und Ohnmacht (vgl. FS 30f.) oder ihrem Gang über die Treppe des Musikvereins mit Josef die Sechste Symphonie Gustav Mahlers gespielt wird, die auch als *Tragische* bezeichnet wird. Ebenso verhält es sich mit der Zweiten Symphonie Mahlers, die als Untermalung für Josefs und Mirandas Glück am Bahnhof Roms sowie ihre erste gemeinsamen Nacht verwendet wird (vgl. FS 5f.), denn diese trägt den Bei-Titel *Auferstehungssymphonie* und passt damit zu Mirandas Aussage: „Ich fühl‘ mich auch wie neu geboren“ (00:13:34–00:13:37). Doch auch das *Dies Irae* aus dem 5. Satz von Berlioz’ *Symphonie Fantastique*, das erklingt, als Miranda sich des Umstands von Josefs und Anastasias abendlichem Treffen gewahr wird (vgl. FS 22, 00:50:58–00:53:02), deutet auf den im Titel angesprochenen ‚Tag des Zorns‘ hin; auch wenn sich dieser Zorn bei Miranda eher in Form von Gram zeigt.

Im Gegensatz zu den klassischen Musikstücken kommen alle drei modernen Lieder als diegetische Musik vor. Hierbei ist allerdings nur die Musik aus Josefs Radiowecker (vgl. FS 6, 00:12:50–00:14:42) als On-Ton zu klassifizieren, da das Radio im Bild sichtbar ist. Bei allen anderen Liedern sieht man die Quelle nicht, weshalb diese als diegetische Off-Töne ausgewiesen werden müssen; dies betrifft die Lieder *Going Out With The Tide* von Freddy Fender und *Soolaimon* von Neal Daimond. Dass Daimonds Lied überhaupt als diegetisch verstanden werden kann, ist dem Faktum geschuldet, dass es klanglich räumliche Qualitäten aufweist, die nahelegen, dass es von einem – wenn auch nicht sichtbaren – Wiedergabegerät in Anastasias Schlafzimmer abgespielt wird (vgl. FS 36, 01:16:43–01:18:44).

Nicht nur in Hinblick auf das Vorhandensein oder die Sichtbarkeit der Musik allerdings lässt sich *Ihr glücklichen Augen* analysieren, sondern auch in Bezug auf deren Funktion im Film. Freddy Fenders Lied stellt in Heinrichs vorliegendem Werk etwa funktional ein Beispiel für ein musikalisches Leitmotiv dar: *Going Out With The Tide* ertönt immer dann, wenn Josefs und Mirandas Liebe zueinander ins Zentrum des Films rückt. Zwar wird das Lied vorrangig mit dem geschlossenen Tanz der beiden Figuren in der *Römischen Palme* verbunden (vgl. FS 13, 00:26:44–00:29:57), jedoch drückt es als Leitmotiv so viel mehr aus: die geschlossene Liebe der beiden Figuren füreinander. Denn das Lied ertönt nur in jenen Momenten, in denen der Film die schönen Seiten der Beziehung von Miranda und Josef behandelt, niemals, wenn ein anderer Aspekt der filmischen Diegesis im Mittelpunkt steht.

Ähnlich verhält es sich mit dem 5. Satz aus Hector Berlioz’ *Symphonie Fantastique*. Dieses Musikstück findet immer nur dann seine Verwendung, wenn Mirandas Unwohlsein zum Ausdruck gebracht wird: Sei es nun im Rahmen von Mirandas Traum, in dem sie am Marterpfahl steht (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43), beim Besuch des Schmetterlingshauses (vgl. FS 18, 00:37:38–00:39:54), im Rahmen dessen sie die Schmetterlinge mit all ihren Details sehen kann und vermutlich als Untiere wahrnimmt, oder als sie durch einen Anruf erkennt, dass Josef sich eines Abends

mit Anastasia getroffen hat (vgl. FS 22, 00:50:58–00:53:02) – die Musik erlaubt dem Publikum bereits vor dem Sehen, das sich anbahnende Unheil zu hören. Dadurch kann sich das Publikum auf den Stimmungswechsel des Films einstellen, fühlt aber zugleich auch eine Art von Spannung, da sich sein Interesse auf die konkrete Ausprägung des musikalisch angekündigten Unglücks verlagert. Somit ermöglicht die Musik aus Berlioz' Symphonie, die hier zu einem Leitmotiv für ein bevorstehendes Unheil wird, dem Publikum einen Informationsvorsprung Miranda gegenüber. Dies wird besonders in der Szene im Schmetterlinghaus oder jener, als Josefs trügerischer Anruf sein Treffen mit Anastasia verrät, ersichtlich: In keiner der beiden Szenen sieht man den Grund für die einsetzende Musik gleich zu Beginn. Erst nach einiger Zeit offenbart sich das Unheil: Einerseits in Form eines Schmetterlings, auf den Miranda versehentlich tritt, andererseits in Form von Josefs heuchlerischem Anruf, in dem Anastasias übermütiges Lachen ertönt.

Doch nicht nur Unheil wird durch den 5. Satz aus Berlioz' Symphonie angezeigt, sondern auch – da dieses Unglück oft mit Mirandas Brillenblick zusammenhängt – der Horror, der sich für Miranda durch die klare Sicht der Dinge ergibt; dies ist besonders im Falle ihres ersten Traums oder der Schmetterlinge im Schmetterlinghaus ersichtlich. Der 5. Satz ist dementsprechend ein Leitmotiv für Mirandas Unglück und für die klare Wahrnehmung der Welt, die sie ängstigt und gegen die sie sich wehrt.

5.7 Die Sprache

Die Originalsprache des Films *Ihr glücklichen Augen* ist Deutsch. Möchte man jedoch analysieren, wo und wie die deutsche Sprache im Film zu Einsatz kommt, so sollte zuerst eine Differenzierung zwischen der Sprache der Figuren und der Sprache der Paratexte durchgeführt werden. In einem weiteren Schritt sollte darauf geachtet werden, welche Formen der deutschen Sprache – Standard- oder Umgangssprache – zum Einsatz kommen und wie diese realisiert werden (affektiert vs. realistisch anmutend). Zudem muss auch darauf geachtet werden, ob sich dialektale Einsprünge in der Sprache finden, die etwas über den Filmschauplatz oder die Herkunft der Figuren aussagen. Regionale Artefakte sozusagen, die sich linguistisch manifestieren.

Betrachtet man die Paratexte in *Ihr glücklichen Augen*, so ist festzuhalten, dass diese in Standarddeutsch realisiert wurden und keinerlei umgangssprachliche oder dialektale Wendungen aufweisen. Sie sind damit allgemein verständlich und neutral, besitzen also keine sprachliche Ausnahmegestaltung, die einen gewissen Effekt mit sich bringen soll.

In Hinblick auf die Figurensprache findet man ein variantenreicheres Bild vor: Dieses zeigt sich einerseits an den unterschiedlichen Standarddeutsch-Formen auf

der phonetischen Ebene, andererseits im konkreten figuralen Sprachgebrauch, der mehr oder minder umgangssprachliche Formulierungen aufweist. So ergibt es sich etwa, dass in den Figurenreden hier und da umgangssprachliche Elemente zu finden sind. Wenn so beispielsweise Miranda zu Ernst sagt: „Wie soll ich denn bis nächsten Donnerstag das ganze Buch übersetzen?“ (00:49:14–00:49:18), spricht sie bei der Aussprache der Wörter *nächsten* und *übersetzen* den Suffix *-en* als [n] aus, sodass daraus die Wörter *nächst’n* und *übersetz’n* resultieren. Es wird also z.T. auf eine theatrale, affektierte Aussprache verzichtet. Dieser Verzicht zieht sich allerdings nicht durch den gesamten Film, weshalb das genannte Beispiel auch so heraussticht. Denn wenn Josef beispielsweise auf Mirandas Frage, ob er sie liebe, mit einem klaren, ostentativ artikulatorische Korrektheit imitierenden „Selbstredend“ (00:28:37) antwortet, kann dies zwar durchaus ein Wortgebrauch sein, der ob seiner eher literarisch anmutenden Qualität als ironische Verwendung angesehen werden kann, jedoch ist sein Vorkommen dennoch bezeichnend. Schließlich beweist er, dass die figurale Sprache im Film nicht unbedingt stark differierend von einer theatralen Ausdrucksweise sein muss, sondern – wenn auch mit einer eher befremdenden Wirkung – derartige theatrale Qualitäten annehmen kann.

Ein weiterer Umstand, der hörbar wird, ist der Einfluss des Regionalen auf die Sprache im Film. Konkret ist hiermit der Wiener Dialekt gemeint, dessen artikulatorische und phonetische Eigenschaften selbst bei antizipiertem Standarddeutsch wahrnehmbar werden: Dies ist etwa bei der Brillenverkäuferin im Brillenstudio der Fall (vgl. FS 11, 00:25:12–00:26:21), deren Deutsch trotz des Verzichts auf dialektale Wendungen einen wienerischen Einsprung besitzt. Ähnlich verhält es bei der Mutter, die Miranda unter den – für sie – hässlichen Gestalten sieht (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32): Da ihr Kind unermüdlich am Gehsteigrand auf und ab hüpfte und dabei wie in Dauerschleife „Eins-Zwei-Eins-Zwei“ ruft, ermahnt sie das Kind mehrmals. Dies tut sie durch den Satz „Hör auf“ bzw. „Hör endlich auf!“ (00:42:48–00:42:50). Der Wiener Dialekt tritt hierbei besonders deutlich bei der Aussprache des Wortes *auf* ans Tageslicht, da der Diphthong *au* von der Mutter nicht als solcher, sondern als [ɔ] ausgesprochen wird. Ein zusätzlicher Aspekt, der Miranda von ihrer Umwelt trennt, denn sie selbst spricht (fast) durchwegs im hochdeutschen Standard.

Es muss aber gar nicht der Dialekt sein, der eine Abweichung vom Standard anzeigt, es genügen bereits die durch die Herkunft der SchauspielerInnen bedingten Varianten des Standards, die verschiedene Artikulationsformen sowie phonologische Charakteristika mit sich bringen. Hierbei sind v.a. die Standardvarianten der HauptdarstellerInnen und von diesen besonders jene von Cornelia Köndgen (Miranda), Peter Sattmann (Josef) und Andrea Eckert (Anastasia) zu nennen. Cornelia Köndgen etwa wurde zwar in Deutschland geboren, wohnt aber in Wien; dadurch beherrscht sie einerseits den schwäbischen Dialekt, der zugleich ihr Heimatdialekt

ist, andererseits den Wiener Dialekt.³⁵⁵ Peter Sattmann wurde in Sachsen geboren und lebt in Berlin³⁵⁶ und entstammt folglich einem ganz anderen sprachlichen Umfeld. Andrea Eckert hingegen wurde in Österreich – in Baden bei Wien – geboren und lebt bis heute in Wien und Berlin;³⁵⁷ folglich ist sie vermutlich die Schauspielerin, die am stärksten vom Wiener Dialekt vorgeprägt ist.

Auffallend ist hierbei jedoch, dass die regionale Färbung der von den SchauspielerInnen antizipierten Standardsprache hier und da besonders bei Cornelia Köndgen sichtbar wird: Dies zeigt sich – neben dem bereits genannten Beispiel der verkürzten Suffixe – v.a. in der Aussprache einzelner Wörter. Eine besonders frappante Stelle in *Ihr glücklichen Augen* stellt diesbezüglich die Szene dar, in der Miranda in der Badewanne sitzt und sich mit dem eben erst von der Arbeit zurückgekehrten Josef über ihren Tag unterhält: „Ich hasse sie alle“ (00:40:41–00:40:42), sagt sie über die TouristInnen, die sie durch Wien führt. Hierbei fällt allerdings auf, dass Cornelia Köndgen den Vokal *a* in *hasse* trotz der folgenden Konsonantengemination nicht kurz, sondern lang ausspricht, sodass es eher nach *Hase* als nach *hasse* klingt.

Dieses Beispiel könnte ein dialektaler Einsprung der Darstellerin in der Figurenrede sein. Zu eruieren bleibt diesbezüglich, warum Margareta Heinrich diese doch sehr vom Standard abweichende Aussprache im Film belassen und nicht durch einen erneuten Dreh oder eine Nachsynchronisation verbessert hat. Der Grund könnte – wie auch bei den anderen genannten dialektalen und umgangssprachlichen Einsprünge in den Figurenreden – in einer Verstärkung der Realismusillusion liegen. Denn selbst wenn man von Filmen eine recht reine Standardversion der jeweiligen Sprache gewöhnt ist, so ist es dennoch eine Seltenheit, dass Menschen im alltäglichen Leben derart klar bis affektiert sprechen, wie es in den meisten Filmen geschieht. Belässt Margareta Heinrich folglich dialektale und umgangssprachliche Aspekte in den Figurenreden, die zudem mit dem örtlichen Setting des Films korrelieren, ermöglicht sie dem Publikum einen Film, der die Illusion von Realismus nicht allein visuell, sondern auch auditiv – und damit beinahe einem Dokumentarfilm ähnlich – sucht und in weiterer Folge auch findet.

Wie schon die Erzählung ermöglicht auch der Film auf der sprachlichen Ebene einerseits Sprachspiele (vgl. „Leitmotiv“ (362) in der Musik und in Bezug auf Miranda) und Doppeldeutigkeiten (vgl. „Anständig, denkt Miranda, wieso anständig?“ (356)), andererseits Ironie. Ein Sprachspiel ergibt sich im Film etwa, als Berti nach der von Gram zerrütteten Miranda sieht (vgl. FS 37, 01:18:44–01:21:38): „Oh. Was kaputt gegangen?“, fragt Berti, als er das zerbrochene Spiegelkunstwerk, das Anastasia Miranda bei deren Besuch in ihrem Atelier geschenkt hat, am Boden erblickt.

³⁵⁵ Vgl. <https://www.agentur-schneider-berlin.de/cornelia-koendgen>. Vita. [28.10.2019.]

³⁵⁶ Vgl. http://www.deutsches-filmhaus.de/bio_er/r-t_spieler/sattmann_peter_bio.htm. Letzte Änderung: 10.06.2019. [28.10.2019.]

³⁵⁷ Vgl. <http://www.andrea-eckert.com/bio.html> [28.10.2019].

Daraufhin entwickelt sich der folgende Dialog:

[Miranda]: *Ja. Was kaputt gegangen.*

[Berti]: *Noch zu retten?*

[Miranda; den Kopf schüttelnd]: *Ich glaube nicht.* (01:18:59–01:19:14)

Dieser Dialog zeichnet sich durch eine starke Doppeldeutigkeit aus. Das Verb *kaputtgehen* bezieht sich hierbei einerseits auf das zerbrochene Kunstwerk, andererseits auf die zerbrochene Beziehung zwischen Miranda und Josef. Genauso verhält es sich mit dem sich darum entwickelnden Dialog und damit mit den Äußerungen „Noch zu retten?“ und „Ich glaube nicht“: Auch sie beziehen sich in diesem Moment mehr auf die Scherben der Beziehung als auf die Scherben am Boden.

Ebenso doppeldeutig ist der Dialog zwischen Anastasia und Miranda zu verstehen, als sie das Kunstwerk von Anastasia geschenkt bekommt (vgl. FS 35, 01:12:35–01:16:43). Als Anastasia nämlich Miranda ihr Atelier zeigt, fragt sie: „Na, was sagst du? Hättest du mir das zugetraut?“, worauf Miranda antwortet: „Eigentlich nicht. Oder...vielleicht doch...ja, eigentlich hätt' ich's mir denken können, dass du dazu...imstande bist“ (01:12:35–01:13:00).

Hier ist es Mirandas Zögern, das verrät, dass sie mit ihrer Aussage nicht unbedingt Anastasias künstlerisches Schaffen, sondern vielmehr den Umstand meint, dass Anastasia sie als beste Freundin betrogen hat. Betrogen, indem sie ihr Josef weggenommen hat.

Der darauffolgende Dialog schafft neben der nun bestehenden Doppeldeutigkeit zudem noch eine starke Ironie. Nachdem Anastasia Miranda das Kunstwerk präsentiert, das sie ihr schenken möchte, fragt Miranda:

[Miranda]: *Und...wie nennst du das Kunstwerk? Hat es einen Namen?*

[Anastasia]: *„Die verletzte Weiblichkeit“. Das...ist in meiner härtesten Zeit entstanden..., als ich draufgekommen bin, dass mich mein Mann betrügt. Verstehst du?*

[Miranda]: *Ich verstehe.* (01:13:34–01:14:00)

Dass Anastasia Miranda genau dieses Kunstwerk mit dem Kontext des Betrugs genau in jenem Moment schenkt, in dem sie – Anastasia – selbst dafür verantwortlich ist, dass Miranda von ihrem ‚Mann‘ Josef betrogen wird, ist pure Ironie und zudem – auf figuraler Ebene – eine weitere Manifestation von Anastasias sadistischer Seite (vgl. 4.7.3 bzw. 5.8.3).

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass trotz des angestrebten Standarddeutsch in der Figurensprache immer wieder umgangssprachliche oder dialektale Einsprünge zu verorten sind. Diese stören allerdings nicht die Realitäts- und Realismusillusion, sondern begünstigen sie sogar, da sie dem Film damit beinahe eine Art von dokumentarischem Charakter verleihen: Der Film spielt in Wien;

und das hört man auch! Der Film möchte als realistisch verstanden werden; auch das hört man! Aspekte wie Wortspiele und Ironie stellen hierbei weitere Bereicherungen der figuralen Sprache und damit des Films an sich dar.

5.8 Die Figuren im Film

Die Figuren in Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* ähneln eher Schemata als konkreten Figuren; ein Faktum, das sie allgemeiner wirken und damit zu VertreterInnen der Allgemeinheit im Sinne aller Menschen werden lässt (vgl. 4.7). Zudem erfährt die Leserschaft meist wenig bis gar nichts über persönliche Aspekte wie etwa den Beruf oder das Alter.

Die Figuren in Margareta Heinrichs Film hingegen sind konkreter gefasst und ermöglichen auch eine genauere Charakterisierung. Dieser Umstand ist vorrangig dem Faktum geschuldet, dass sie durch SchauspielerInnen dargestellt und damit visuell konkretisiert werden. Es ist allerdings auch der Zusatz des Drehbuchs, der ihnen weitere Attribute zuschreibt. Diese Attribute seien im Zuge einer erneuten, aber – im Vergleich zur Erzählung – deutlich verkürzten Figurencharakterisierung³⁵⁸ angeführt, um für den späteren Vergleich der filmischen und literarischen Figuren eine Basis zu schaffen.

5.8.1 Miranda

Miranda ist im Film eine junge Frau von schlanker Statur. Ihre Augen sind blau, ihre Haare blond und reichen bis an den Nacken. Ihr genaues Alter kann nur geschätzt werden, doch dürfte es sich zwischen 30 und 40 befinden. Über ihre Familie ist nichts bekannt, allein der Status ihrer Beziehung lässt sich, da sie ja auf Josefs Avancen positiv reagiert, als ledig erahnen. Miranda hat zuerst in Wien gewohnt, ist dann allerdings nach Italien ausgewandert, wo sie als Fremdenführerin arbeitet; dies tut sie u.a. in Rom, wo sie und Josef sich auch zum ersten Mal treffen, aber ebenso an anderen Orten wie beispielsweise Neapel. Nach ihrem Treffen mit Josef kehrt sie nach Wien zurück und arbeitet dort wiederum als Fremdenführerin, wobei sie zugleich Anastasia gegenüber den Wunsch äußert, als Übersetzerin zu arbeiten, was sie schließlich auch tut.

Miranda ist folglich finanziell unabhängig. Sie besitzt zudem eine eigene Wohnung, die sich allerdings im Umbau zu befinden scheint. Die Wohnung per se ist eher zeitlos eingerichtet und wirkt durch ihre hohen Räume wie eine Altbauwohnung.

³⁵⁸ Anm. 21: Aufgrund der zahlreichen Details, die sich durch die konkrete visuelle Repräsentation der literarischen Figuren ergeben, seien die folgenden Figurencharakterisierungen auch anders aufgebaut als jene in Abschnitt 4.7.

Ebenso zeitlos wie ihre Wohnung stellt sich auch Mirandas Kleidungsstil dar: Meist trägt sie Sommerkleider oder Röcke in Kombination mit Blazern, aber auch Blusen. In Hosen sieht man sie nie. Die Farbwahl ihrer Kleidung ist meist dezent im Sinne von Beige- oder Pastelltönen, häufig findet sich aber auch ein kräftiges Rot darunter; entweder allein wie bei Mirandas rotem Kleid in Rom oder in Kombination mit ihrer restlichen Kleidung – dort sind es dann meist rote Tücher, die den zusätzlichen Farbakzent geben. Der Kleidungsstil Mirandas kann folglich als klassisch-elegant beschrieben werden, die Farbwahl – trotz der roten Akzente – als eher dezent.

Ebenso dezent wie bei der Farbwahl ihrer Kleidung geht Miranda mit Schmuck um: Der einzige Schmuck, den sie trägt, besteht in einer dezenten Armbanduhr, einer klassischen Perlenkette sowie dezenten Ohrsteckern, wobei diese – im Falle von Restaurant- oder Konzertbesuchen – auch zu Ohrringen mit einer herabhängenden Perle an einem kurzen Faden werden können. Manchmal trägt Miranda aber – bis auf die Armbanduhr – gar keinen Schmuck; die Uhr selbst trägt sie die meiste Zeit über, außer in jenen Momenten, in denen sie Abendkleider oder ein Bademantel kleiden.

Der zuvor erwähnte rote Farbakzent findet sich außerdem in Mirandas Make-up wieder: Sie trägt meist getuschte Wimpern und hier und da roten Lippenstift; eine schwere Lidschattenfarbe oder andere Farben sind auf ihren Augen und Lippen nicht festzustellen. Auch hier ist Miranda folglich sehr dezent. Zudem verzichtet sie auf bunten Nagellack an den Fingernägeln; diese sind nur in einem leichten Beige-Ton lackiert (vgl. in der Erzählung: „Porcelaine“, 368). Roter Nagellack, der mit ihren Lippen oder ihrer Kleidung harmoniert, findet sich nur auf ihren Fußnägeln (vgl. 00:59:46); und dies, obwohl Miranda vorrangig geschlossene Schuhe trägt.

Über Mirandas Freizeitbeschäftigungen oder Hobbies ist nichts bekannt. Allein eine gewisse Affinität zu Gustav Mahlers Musik – und davon im Besonderen zur Symphonie Nr. 4 – kann bei ihr festgestellt werden. Von der besagten Symphonie besitzt sie nämlich eine Schallplatte, die in der Szene nach dem Konzert in ihrer Wohnung abgespielt wird.

Charakterlich wirkt Miranda offen, aufgeschlossen und fröhlich. Wenn sie also in Rom mit einem breiten Lächeln eine Zitrone vom Boden aufhebt und damit spielt (vgl. 00:04:29–00:04:36), wirkt dieses Verhalten nicht aufgesetzt, sondern verleiht ihr einen kecken, selbstsicheren Charme. Und auch schüchtern wirkt Miranda nur bedingt, denn als Josef auf sie zukommt und mit ihr in Kontakt tritt, nachdem Berti ihn als „Notfall“ vorgestellt hat, sagt sie mit einem breiten Lächeln: „Für solche Notfälle bin ich leider nicht zuständig“ (00:08:39–00:08:42), lächelt ihn weiter an und nickt ihm mit einem beinahe auffordernden Blick zu.

Umso seltsamer wirkt es dann, dass Miranda nicht um Josef kämpft, als sie merkt, dass er sie mit Anastasia betrügt. Sie spricht auch keine der beiden Parteien

an, sondern zieht sich zunehmend zurück; dies ist besonders gut in Anastasias Atelier ersichtlich, wo Miranda gegenüber Anastasia beinahe devot wirkt (vgl. FS 35, 01:12:35–01:16:43); als sie dann plötzlich verlaublich, dass sie sofort weg muss, tritt zudem eine weitere Charaktereigenschaft der Film-Miranda ans Tageslicht: das Fluchtverhalten bzw. das Weglaufen.

Miranda ist keine Kämpferin. Bevor sie kämpft, weicht sie eher einen Schritt zurück oder läuft vor den Problemen weg. Dieses Weglaufen wird wahrhaftig, als Miranda, ohne ein Wort zu sagen, im Salzburger Kaffeehaus plötzlich vor Josef und Anastasia wegläuft; eine Flucht, die für sie gravierendere Konsequenzen hat als die Weiterführung des Gesprächs, schließlich stürzt sie in die Glastüre. Ihr Fluchtverhalten hat sie folglich nicht vor Unheil bewahrt, sondern nur in noch schlimmeres Unheil gestürzt; eine Feststellung, die sich auch auf Mirandas Verhalten in Bezug auf Josefs Untreue allgemein umlegen lässt, denn: Hätte sie um Josef gekämpft, hätte sie vielleicht nicht die Ohnmacht, den Unfall – kurz: das gesamte Unglück erlebt, das ihr schlussendlich zuteilwird.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass Miranda im Film eine finanziell unabhängige junge Frau ist, die als Fremdenführerin und Übersetzerin arbeitet sowie die Musik Gustav Mahlers schätzt. Ihr Stil ist durch und durch dezent, sodass der Anschein erweckt wird, sie hätte nicht das Bedürfnis, aus der Masse hervorstechen. Sie ist eher zurückhaltend und ebenso zurückhaltend in ihrem – durchaus – höflichen Umgang mit anderen Menschen, was allerdings nicht bedeuten soll, dass sie nicht auch keck, amüsant und selbstsicher sein kann. Die Zurückhaltung zeigt sich eher – und dies wird Miranda zum Verhängnis – in ihrem ausgeprägten Fluchtverhalten: Sie sucht nicht die Konfrontation, wenn es um die Lösung eines Problems geht, sie läuft davor weg.

5.8.2 Josef

Josef ist ein großgewachsener Mann mit braunen Augen und lockigem schwarzem Haar, das an den Schläfen bereits einen leichten silbernen Schimmer aufweist. Sein Gesicht ist stets glattrasiert. Das Alter dürfte etwa jenem von Miranda entsprechen, wobei es – basierend auf der Beschaffenheit seiner Gesichtshaut und dem besagten silbernen Schimmer – auch durchaus naheliegend wäre, dass er etwas älter als Miranda und damit vielleicht schon Anfang 40 ist. Über seine Familie ist nichts bekannt, allerdings werden im Film Informationen zu seiner beziehungs-technischen Vergangenheit vergeben: So ist Josef unschuldig geschieden und scheint seitdem eine Art Junggesellendasein zu fristen, wird er doch beispielsweise – bereits mit Miranda zusammen – von einer Frau namens Julia angerufen, die mit lasziver Stimme nach seinem Verbleiben fragt (vgl. 00:16:36–00:16:59).

Beruflich ist Josef als Anwalt, genauer gesagt: Scheidungsanwalt, tätig. Über seine Hobbies, Vorlieben oder Freizeitbeschäftigungen gibt der Film allerdings keine Auskunft. Was jedoch durchaus wahrscheinlich erscheint, ist der Umstand, dass Josef – nicht nur zwischenmenschlich – kein Kostverächter ist und das Leben als Junggeselle genießt. Dies zeigt sich etwa am Urlaub in Rom mit seinem besten Freund Berti oder auch anhand der Einrichtung seiner Wohnung. Diese stellt sich – im Gegensatz zu Mirandas Einrichtung – als modern heraus: An den Wänden hängen abstrakte Gemälde, ein Radiowecker steht am Nachttisch, der Schreibtisch ist aus Glas und neben dem Schreibtisch findet sich ein futuristisch anmutender Designerlautsprecher. Zudem dürfte Josef ein durchaus gutes Salär beziehen, besitzt er doch eine Wohnung mit Dachterrasse, von der man direkt auf den nur ein paar hundert Meter entfernt gelegenen Stephansdom blicken kann; ein Umstand, der nahelegt, dass er im ersten Wiener Gemeindebezirk und damit direkt im exklusiven Zentrum der Stadt lebt. Zudem besitzt er ein eigenes Auto, das zwar nicht einer Luxusmarke zuzuordnen ist, jedoch durch seine Konfiguration als Cabrio elegant, dekadent und damit passend zu Josefs Junggesellenausstrahlung wirkt.

Der Faktor des guten Gehalts sowie des weltmännischen Auftretens zeigt sich auch in Josefs Kleidungsstil: Dieser ist – vermutlich auch berufsbedingt – durch Anzüge in verschiedensten Ausführungen geprägt, wobei er sie auch zu anderen Gelegenheiten trägt, wie z.B. in Rom in Form eines Sommeranzugs oder im Rahmen des Konzertbesuchs. Farblich sind Josefs Anzüge meist monochrom, wobei sich die Farbe je nach Verwendungszweck unterscheidet: So sind seine beruflichen Anzüge meist dunkelblau, können aber auch schwarz ausfallen (beispielsweise bei Anastasias Gerichtstermin oder als er am Telefon mit Miranda streitet (vgl. FS 29, 01:02:30–01:03:37)). Ebenso verhält es sich mit den Anzügen, die Josef zu eleganten Anlässen trägt; so kleidet ihn in der *Römischen Palme* ein dunkelblauer, im Konzert allerdings ein schwarzer Anzug. Der Freizeitanzug in Rom stellt nicht nur vom Stil, sondern auch von der Farbe einen Gegensatz zu diesen Anzügen dar, da er weiß ist.

Wie Miranda ist also auch Josef niemand, der sich betont auffällig kleidet. Sein Kleidungsstil kann ebenso als klassisch-elegant bezeichnet werden, wobei trotz der Monochromie seiner Anzüge ebenso Farbakzente zu vernehmen sind. Diese finden sich meist in Form von polychromen, gemusterten Krawatten, die allerdings durch ihre Farben keinen derart starken Kontrast zu seinem restlichen Outfit bilden wie etwa Mirandas rote Tücher bei ihr.

Der Charakter des Film-Josef ist von Selbstsicherheit in Bezug auf die eigene Person und das eigene Handeln geprägt. Während Miranda hier und da zögerlich wirkt, ist Josef – mit Ausnahme seiner zögerlichen Annäherung an Miranda in Rom – stets sehr selbstbewusst. Selbstbewusst und gleichzeitig auch einfühlsam und geduldig seiner schlecht sehenden Liebe gegenüber. Dennoch gibt er sich in Bezug

auf Miranda nach einiger Zeit – es ist bereits die Zeit, als er sich mit Anastasia trifft – deutlich ungeduldig, schimpft (vgl. FS 25, 00:55:36–00:57:08) oder streitet sogar mit ihr. Zugleich ist er ihr aber an anderen Stellen wieder sehr hingegeben, sagt ganz ruhig nach seinem Schimpfen, dass er ihr eine neue Brille besorgen wird, und liebkost Miranda, als er sie ihr vorbeibringt.

Trotzdem ist Josef die ganze Zeit über unehrlich zu Miranda und zeigt – selbst als die beiden nach seinem Betrug über ihre gemeinsame Zukunft sprechen (vgl. FS 38, 01:21:38–01:22:48) – keinerlei Reue, sondern tut so, als wäre nichts geschehen. Er spricht das Thema auch niemals an, weder vor Miranda noch vor Anastasia.

So gesehen, ist Josef Miranda sehr ähnlich; auch er läuft – wenn auch indirekt – vor dem Problem davon. Zugleich nimmt er eine Täterrolle ein, da er mit Mirandas Gefühlen spielt. Weil er allerdings auch Anastasia gegenüber nicht vollkommen hingebungsvoll ist und sich zudem zeitgleich immer noch mit Miranda trifft, zeigt er des Weiteren sehr egoistische Züge: Josef scheint nur an seinem eigenen Profit aus den Beziehungen sowie an den eigenen – sexuellen – Bedürfnissen interessiert zu sein; wie sich Anastasia oder v.a. Miranda dabei fühlen, dürfte ihn dabei nicht wirklich tangieren.

Zusammenfassend handelt es sich bei Josef also um einen Mann mittleren Alters, der als Scheidungsanwalt tätig ist, durchaus als vermögend bezeichnet werden kann und zudem als unschuldig geschiedener Mann ein Junggesellendasein führt. Sein Charakter ist von Selbstsicherheit, zugleich aber auch einem gewissen Mangel an Reue, Anstand und Mut geprägt, da er auf egoistische Weise mit den Gefühlen der Frauen, die ihn umgarnen, spielt, es aber dennoch vermeidet, seine Taten anzusprechen oder dafür zu haften.

5.8.3 Anastasia

Anastasia ist eine Frau in Mirandas und Josefs Alter. Ihre Haare sind braun, lockig, schulterlang und leicht toupiert, ihre Augen sind blau. Sie ist Mutter eines Kindes und befindet sich gerade in einem Scheidungsverfahren. Ihre Beschäftigung besteht im Gestalten und Anfertigen von künstlerischen Spiegelobjekten. Ob es sich dabei jedoch um ihren Beruf oder um ihr Hobby handelt, geht nicht klar aus dem Film hervor. Für den Beruf sprechen würde zumindest der Umstand, dass Anastasia zu Hause eine eigene Galerie für ihre Kunstwerke besitzt. Dagegensprechen würde andererseits Mirandas Frage „Machst du immer noch deine Spiegelobjekte?“ (00:34:19–00:34:21), die in ihrer Konstitution so klingt, als würde es sich bei Anastasias Tätigkeit eher um ein Hobby handeln.

In Bezug auf ihren Kleidungsstil ist Anastasia das genaue Gegenteil von Miranda: auffällig. Sie trägt stets auffällige Kleidung, die meist aus einem langen, offenen Mantel aus dünnem Stoff besteht, der schwarz-weiß gemustert ist, wobei es

so wirkt, als wären die schwarzen Streifen wie bei einem abstrakten Gemälde geometrisch angeordnet worden. Unter dem Mantel trägt sie verschiedene Kleider, die allerdings monochrom und zur Farbe des Mantels passend erscheinen.

Folglich kann Anastasias Kleidungsstil als modern und auffällig bezeichnet werden, wodurch sie sich deutlich von Miranda unterscheidet. Ebenso verhält es sich mit dem Make-up: Zwar trägt Anastasia den gleichen roten Lippenstift wie Miranda (vgl. FS 15, 00:31:39–00:34:35), doch sind ihre Augen stärker geschminkt. Und auch ihr Schmuck ist auffälliger, da dieser zum Großteil aus selbstentworfenen Spiegelobjekten besteht: So kleiden Anastasia im Café auffällige Spiegelohrringe, die wie Glasscherben aussehen (vgl. 00:34:35), und später, als Miranda sie in ihrem Atelier besuchen kommt, ein ähnlich geformter Anhänger am Hals.

Anastasia bildet allerdings auch charakterlich einen starker Gegensatz zu Miranda, trotzdem sie ihre beste Freundin ist. Sie ist nämlich sehr selbstsicher und ähnelt in ihrem Umgang Josef: Sobald sie erfährt, dass Mirandas neuer Partner Josef heißt, ist sie interessiert an ihm und möchte ihn als ihren Scheidungsanwalt (vgl. FS 15, 00:31:39–00:34:35); ein opportunistischer Zug. Irgendwann aber – ungesehen vom Publikum – scheint sie mehr von ihm zu wollen und betrügt schlussendlich Miranda, indem sie ein Verhältnis mit Josef beginnt.

Wie Josef scheinen auch Anastasia Mirandas Gefühle egal zu sein; auch sie interessiert sich nur für ihr eigenes Vergnügen und spielt Miranda die gesamte Zeit über etwas vor, wobei sie – wie Miranda und Josef – ebenfalls so tut, als wäre überhaupt nichts passiert. Anastasia besitzt allerdings zudem eine gewisse sadistische Seite, die besonders deutlich ans Tageslicht tritt, als sie sich mit Josef das Bett teilt und ihn mit Worten wie „Du glaubst doch nicht, dass es nur dich für die Miranda gibt“ (01:17:10–01:17:13) und einem schadenfrohen, fast gierig-grausamen Gesichtsausdruck neckt und provoziert. Ein Necken, bei dem unklar bleibt, ob es überhaupt vorhanden ist und nicht stattdessen den Deckmantel der erwähnten Provokation bildet.

Möchte man Anastasia als Figur zusammenfassen, so muss man von einer jungen, schlanken Frau sprechen, die Mutter ist und sich als Künstlerin versteht. Sie ist zerrüttet von einem laufenden Scheidungsprozess und Sorgerechtsstreit, tröstet sich allerdings mit dem Partner ihrer besten Freundin, der sie unablässig falsche Tatsachen vorspielt. Außerdem besitzt sie eine sadistische Ader, die sie hemmungslos an Josef und Miranda auslebt, und ist in ihrem Verhalten ebenso egoistisch wie Josef. Dabei bewegt sich ihr Charakter in einem ähnlichen Spiel zwischen Sein und Schein wie die Bilder in den Spiegelobjekten, die sie kreiert.

5.8.4 Ernst

Ernst – oft auch Ernstl genannt – ist ein Mann von durchschnittlicher Statur, der zwischen 40 und 55 Jahren alt sein dürfte. Er hat blonde, glatte Haare und ein markantes Gesicht, in dem sich bereits zahlreiche Falten abzeichnen. Beruflich ist er als Verleger tätig, zumindest ist dies naheliegend, da er Miranda mit der Übersetzung eines Buches beauftragt. Mit dieser teilte er auch einmal – vor Mirandas Zeit in Italien – ein Verhältnis, das aber beendet wurde, wobei unklar bleibt, von wem. Es wäre allerdings möglich, dass Ernst dieses Verhältnis beendet hat, denn schließlich erklärt Miranda Josef gegenüber, dass sie „entliebt“ (00:14:27) wurde. Ernsts erfreutes und fast schon unterwürfiges Verhalten, als er sie nach ihrer Rückkehr wiedertrifft, könnte jedoch auch darauf hindeuten, dass es Miranda war, die die Beziehung beendet hat; besonders, da sie ihm eher ausweicht (vgl. FS 17, 00:36:34–00:37:38) oder Ernst im Spiegelkabinett zu ihr sagt: „Und ich hab‘ schon gedacht, ich hätte überhaupt keine Chancen mehr bei dir“ (01:09:45–01:09:49).

Ernst kleidet sich – wie Miranda – eher unauffällig, wobei sich diese Unauffälligkeit bei ihm in Grau- und Brauntönen bis hin zu völliger Monochromie in Schwarz erstreckt, wie es etwa bei seinem Treffen mit Miranda nach deren Taxifahrt mit Anastasia ersichtlich ist. Die besagte völlig schwarze Kleidung ist zudem eher weit geschnitten, sodass bei Ernsts Kleidung weniger der taillierte und schneidig anmutende Faktor zu verorten ist, den man etwa bei Josef sieht; Ernsts Stil ist also leger verankert, wobei es so wirkt, als würde er eher auf Zweckmäßigkeit als auf modische Ausdrucksstärke der Kleidung achten.

Das Verhalten des Film-Ernst ist höflich und besonders Miranda gegenüber sehr freundlich. Er scheint ihr sehr ergeben zu sein, liebkost sie bei jeder Gelegenheit und macht ihr auch Geschenke. Der Egoismus, der bei Josef gefunden werden kann, scheint ihm fremd zu sein. Auch legt er kein derartiges Junggesellen- oder Proletenverhalten an den Tag, wie es Josef z.T. tut. Ernst wirkt vielmehr bodenständig und ehrlich freundlich, ohne den eigenen Vorteil über das Wohl anderer zu stellen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Ernst durch sein Alter zwar älter als Josef ist, in seinem Verhalten allerdings bedeutend ruhiger und umsichtiger wirkt. Auch der Schein nach außen ist ihm nicht wichtig, sodass er weniger Aufmerksamkeit auf materielle Dinge oder modische Kleidung legt. Damit bildet Ernst das genaue Gegenteil zu Josef; innerlich wie auch äußerlich.

5.8.5 Berti

Berthold, der im Film die meiste Zeit über als Berti angesprochen wird, ist ein Mann von etwas korpulenterer Statur, der – so wie Josef – zwischen 30 und 45 Jahre alt sein dürfte. Seine Haare sind schwarz und sein eher rundliches Gesicht ist von einer

Adlernase geprägt, auf der stets eine Brille ruht. Berti ist von Beruf Augenarzt und führt eine eigene Praxis. Er ist Josefs bester Freund.

Der Kleidungsstil, den Berti pflegt, ist von dezenten Farben geprägt, wobei diese – mit Ausnahme des Arztkittels – sich v.a. in Form von Schwarz oder Beige realisieren. So trägt Berti beispielsweise in Rom ein schwarzes Polo und eine lange beige Hose; und eine ähnliche Komposition, als er Miranda in ihrer Wohnung besuchen kommt.

Charakterlich wirkt Berti freundlich und hilfsbereit, wobei sich der letztere Aspekt gut mit seinem altruistischen Beruf ergänzt. Dennoch scheint er in Bezug auf Mirandas und Josefs Beziehungsprobleme überfordert zu sein. Zwar besucht er Miranda, gibt ihr aber keine konkreten Ratschläge, sondern flüchtet sich in medizinische Diskurse, anstatt sie zu beraten oder ihr gut zuzureden. Vieles – auch als er sie schlussendlich in den Arm nimmt – quittiert er einfach nur mit Schweigen.

In dieser Beziehung und damit in dem Ausweichen vor Problemen oder unangenehmen Themen ist er Josef sehr ähnlich. Dies könnte aber auch mit der Freundschaft der beiden Männer zusammenhängen und der damit einhergehenden, unangenehmen Situation, über den eigenen Freund etwas Kritisches sagen zu müssen. *En gros* ähnelt Berti allerdings von seinem Charakter her eher Ernst als Josef, wodurch sich ein charakterlicher Gegensatz im Vergleich der beiden besten Freunde ergibt.

Zusammenfassend kann in Hinblick auf Berti festgehalten werden, dass er zwar Josefs bester Freund ist, sich allerdings charakterlich deutlich von ihm unterscheidet. Eine Gemeinsamkeit, die sie allerdings teilen, ist das Ausweichen vor Problemen; dennoch ist festzuhalten, dass Berti für Miranda da ist, als Josef es nicht mehr ist.

5.8.6 Herr Kopetzky und andere

Von den in Bachmanns Erzählung erwähnten Figuren, die das soziale Umfeld von Josef und Miranda bilden, ist die Figur des Herrn Kopetzky die einzige, die eine filmische Realisierung erfährt. Von anderen Figuren wie etwa Herrn Bucher oder Herrn Langbein wird nur gesprochen (vgl. FS 24, 00:53:24–00:55:36). Herr Kopetzky selbst wird als ein älterer, höflicher Mann mit weißem Haar und weißem Bart dargestellt, den Miranda und Josef einmal im Konzert und später auch in Salzburg treffen. Bis auf sein Aussehen und seinen Namen ist von ihm nichts bekannt.

Andere Figuren, die im Film als StatistInnen fungieren, und Rollen wie die Brillenverkäuferin (vgl. FS 11, 00:25:12–00:26:21), die Kosmetikerin (vgl. FS 14, 00:29:57–00:31:38) oder die Kellnerin (vgl. FS 10 bzw. 13) besetzen, sind in verschiedensten Aufmachungen ausgeführt, wobei diese stets passend zu ihrem jeweiligen Beruf gewählt wurden. Ein Muster in Hinblick auf physiognomische Aspekte

wie die Haarfarbe oder die Statur lässt sich allerdings nicht ablesen. Die einzige Unterscheidung besteht in der Anzahl der von ihnen gesprochenen Sätze, die durchaus changiert: So wird die Brillenverkäuferin beispielsweise sehr stark in die Handlung miteinbezogen, während die Kosmetikerin oder die Kellnerin eher als Randfiguren erscheinen und dementsprechend verbal weniger von sich geben. Eine Funktion besetzen allerdings alle drei, denn sie alle tragen durch ihre Rolle zur Illusion des Realismus im Film bei.

Um diese Illusion herzustellen, ist es allerdings nicht zwingend notwendig, auf der Leinwand visuell präsent zu sein. Vielmehr genügt schon die bloße Stimme in Kombination mit dem von ihr Gesagten: So ist beispielsweise die Figur der Julia allein als weibliche Stimme aus Josefs Anrufbeantworter zu hören (vgl. 00:16:36–00:16:59), ihr Vorkommen, ihre Worte und die Art und Weise, wie sie sie artikuliert, aber von figurencharakterisierender Bedeutung. Denn Julias laszives Äußern ihrer Sehnsucht nach Josef zeigt, dass es in Josefs Leben von Anfang an nicht nur Miranda als Frau gibt, sondern er durchaus seinen Status als Junggeselle genießt.

5.9 Die Sehstörung

Wie bereits in der Erzählung spielt auch im Film die Sehstörung Mirandas eine große Rolle. Dennoch wurde ihre Bedeutung im Film verlagert, wobei dies einerseits die Sehstörung per se in ihrem Vorkommen, andererseits die intertextuellen Referenzen betrifft. So ist die Referenz auf Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* durch die Beibehaltung des Titel zwar noch vorhanden, jene auf Groddeckes Arbeit geht allerdings durch die Nicht-Übernahme von Bachmanns Widmung an ihn verloren. Damit einhergehend fehlt allerdings auch das mit ihr verbundene Hintergrundwissen um die Funktion der Kurzsichtigkeit als Verdrängungsmechanismus und dadurch die Analogie zu Groddeck, die in Mirandas Umgang mit ihrer Krankheit manifestiert wird. Die Sehstörung wird im Film damit aus ihrem wissenschaftlich erklärbaren Kontext gelöst und in weiterer Folge von einem psychischen bzw. psychosomatischen Mechanismus des Verdrängens zu einer organischen Beeinträchtigung; die Bedeutung der Psyche geht also verloren.

Ansonsten ist die Sehstörung auch in Margareta Heinrichs Film präsent, jedoch sind das Abhängigkeitsverhältnis der Miranda zu ihrem Augenleiden wie auch die Unfähigkeit, sich aus der autonom schöngeredeten Welt zu befreien, bei Weitem nicht in dem Ausmaß vertreten, wie es in Bachmanns Erzählung der Fall ist. Auch die Ambivalenz der Sehstörung als Fluch und Segen zugleich wird im Film nicht derart stark vermittelt. Zwar wird durch die Traumszene 2 (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43) oder das Warten auf den Bus zum Gericht (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32) Mirandas durch die Brille geschaffener Höllenblick (vgl. 355f.) thematisiert, jedoch wirkt das Augenleiden bei Weitem nicht derart präsent wie in der Erzählung. Auch

Mirandas Grenzgängertum wird durch ihr doch sehr selbstbewusstes und geschicktes Auftreten im Film nicht derart stark vermittelt wie in der literarischen Vorlage. Das Augenleiden ist zwar vorhanden, doch scheint es Margareta Heinrich nicht vorrangig um dessen Darstellung, sondern um Mirandas Verhalten in diversen Situationen sowie ihre Rolle in diesen Situationen zu gehen. Der Fokus liegt primär auf Miranda als Figur, nicht auf ihrem Augenleiden oder ihrem Verdrängen und Verschleiern der Wirklichkeit. Es ist – nach Öhners Einordnung³⁵⁹ – ein Frauenfilm und dementsprechend dreht er sich um eine Frau.

Die Darstellung von Mirandas Sehstörung erfolgt im Film vorrangig durch die Verwendung spezieller visueller Effekte (vgl. 5.5.2), die in diversen Situationen einen Blick durch Mirandas kranke Augen mit all ihren Verzerrungen und Unschärfen ermöglichen. Szenen wie die Traumszene 2 oder das Warten auf den Bus zum Gericht schildern Mirandas Umgang und Probleme mit dem scharfen Sehen. Zwar erklärt Miranda auch Anastasia gegenüber, dass sie nicht versteht, wie die Menschen die Realität tagtäglich aushalten, und preist ihre Krankheit im selben Zuge – wie auch in der Erzählung – als ein „Geschenk des Himmels“ (00:44:52–00:44:58). Was sich aber in ihrem Innersten abspielt, wie unendlich und einzig wichtig ihr Josef ist oder wie sehr sie sich die Umwelt teils schönredet („[...] dann denkt sie, daß die Menschen alle eigentlich ‚ungeheuer nett‘ sind“, 360 bzw. vgl. 359f.), beleuchtet der Film jedoch nicht. Zwar zeigt er – wie in Abschnitt 6.3 genauer erläutert – Mirandas Innenwelt, doch liegt der Fokus hierbei auf der zerbrechenden Beziehung und weniger auf der Sehstörung.

³⁵⁹ Vgl. Öhner, *Margareta Heinrich*, 80–98.

6 Text und Film – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Nach den Analysen von Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* und deren gleichnamiger Verfilmung durch Margareta Heinrich soll nun ein Vergleich der beiden Werke bzw. Medien – Text und Film, Film und Text – erfolgen. Hierzu seien in einem ersten Schritt die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken beschrieben (vgl. 6.1), bevor in einem zweiten Schritt die Unterschiede eine Erwähnung erfahren sollen (vgl. 6.2). Diesbezüglich sei angemerkt, dass die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in verschiedensten Bereichen zu verorten sind und dementsprechend nicht auf einzelne Analysebereiche beschränkt werden sollen. Antizipiert wird dadurch ein möglichst vollständiger Vergleich der beiden Medien, die – trotz ihres gemeinsamen Titels – durch ihre jeweiligen Entsprechungen und Abweichungen ein ganz eigenes, autonomes Maß an Individualität entwickeln. Diese Individualität ergibt sich u. a. im Film durch die zahlreichen zusätzlichen Elemente, die sich dort finden lassen (vgl. 6.3). Hierbei – wie auch in Hinblick auf alle anderen Analysekatoren – sei jedoch festgehalten, dass im Zuge des folgenden Kapitels immer nur eine Auswahl an Beispielen behandelt wird, wobei es sich allerdings um die frappantesten handeln soll.

6.1 Die Gemeinsamkeiten

Die Gemeinsamkeiten, die Margareta Heinrichs Film mit Bachmanns Erzählung teilt, decken nicht nur verschiedenste Analysebereiche (Aufbau, Figuren etc.) ab, sondern kommen auch in unterschiedlichem Umfang vor: von einzelnen Aspekten bis hin zu Dialogen oder Szenen, die in ihrer Gesamtheit aus dem Text übernommen wurden. Im folgenden Abschnitt seien diese Gemeinsamkeiten systematisch nach den Kategorien der zuvor durchgeführten Filmanalyse behandelt, wobei diese Kategorien nicht nach der in Kap. 5 eingeführten Reihenfolge, sondern nach ihrer Wichtigkeit in Bezug auf die Gemeinsamkeiten angeführt werden sollen.

6.1.1 Der Aufbau

Der Aufbau der beiden Werke – Text und Film – bietet mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten (vgl. 6.2), da im Film eine große Anzahl an Dingen hinzugefügt wurde, die so nicht in der Erzählung zu finden sind (vgl. 6.3). Dennoch folgt der Aufbau des Films der Logik von Bachmanns Erzählung, sodass die groben Eckpunkte in Mirandas und Josefs Beziehung auch hier in der Reihenfolge der literarischen Grundlage erfüllt sind:

- I. Josef und Miranda führen eine Beziehung
- II. Durch Anastasias Scheidung kommen Anastasia und Josef einander näher
- III. Josef und Anastasia beginnen ein Verhältnis miteinander
- IV. Miranda wird sich dieses Verhältnisses bewusst, tut aber nichts dagegen
- V. Miranda wird zunehmend einsam und tröstet sich mit Ernst
- VI. Am Ende ergeben sich zwei neue Paare: Josef & Anastasia und Miranda & Ernst

Auch andere inhaltliche Aspekte, die das Zerbrechen der Beziehung betreffen und damit einen gliedernden Effekt für den Film besitzen, finden sich dort umgesetzt und stellen damit Gemeinsamkeiten zur Erzählung dar: Dazu zählt etwa der Umstand, dass Josef sich mit Anastasia genau in Mirandas Lieblingsrestaurant anstatt irgendwo anders trifft, oder dass beide sich noch zum Sonntagskonzert und einer letzten gemeinsamen Nacht zusammenfinden, wohlwissend, dass es für ihre Beziehung keine Rettung mehr gibt.

Doch auch andere Aspekte, die weniger die Beziehungen als vielmehr das Leben der Figuren per se gliedern, lassen sich nicht nur in der Erzählung, sondern auch im Film feststellen: So beispielsweise Ernsts Beziehungsstatus, der sich durch Mirandas plötzlich wiederentflammte Zuneigung für ihn schlagartig ändert. Oder etwa Anastasias Einsicht, dass Josef ihr nicht voll und ganz zugetan ist, sondern selbst, als die beiden einander in den Armen liegen, immer noch keine Abneigung gegen Miranda vorbringt. Und am frappantesten und zugleich für den gesamten Film am zentralsten ist wohl die Gemeinsamkeit, dass es für Miranda auch im Film kein glückliches Ende gibt; die Schnitte der Scherben bleiben ihr nicht erspart.

6.1.2 Der Inhalt

Wie die Ausführungen in Abschnitt 6.1.1 bereits erahnen lassen, ist der Aufbau eines Werkes stark mit seinem Inhalt verbunden. Dies ist auch bei Ingeborg Bachmanns Erzählung und Margareta Heinrichs Film der Fall, wodurch sich nicht nur auf struktureller, sondern auch auf inhaltlicher Ebene Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken ergeben.

Diese Gemeinsamkeiten zeigen sich einerseits auf einer globalen inhaltlichen Ebene, womit vorrangig der in 6.1.1 beschriebene Hergang der interfiguralen Beziehungen gemeint ist. Andererseits zeigen sie sich auch in rahmenden inhaltlichen Aspekten wie etwa der geographischen und zeitlichen Verortung: Wie auch in Bachmanns Erzählung spielt der Großteil der filmischen Handlung in Wien. Wien wird im Film als Stadt allerdings nicht textuell ausgewiesen, sondern über die visuelle, also non-verbale Abbildung von Sehenswürdigkeiten. Hierbei ähnelt der Film sehr stark der Erzählung, da auch er auf eine plakative Kennzeichnung der Stadt im Sinne eines *establishing shots* wie im Falle von Salzburg oder durch eine paratextu-

elle Ergänzung wie *,„Wien“ verzichtet und stattdessen einzelne Wiener Charakteristika zeigt (vgl. 4.5.1). In der Erzählung erfolgt die erste Erwähnung des Handlungsortes durch den Satz „(Einmal, um sich zu strafen, ist sie einen ganzen Tag lang mit der Brille durch Wien gegangen [...])“ (356); es wird also auf Wendungen wie *,„Miranda wohnte in Wien“ oder *,„Es war einmal in Wien“ verzichtet, wodurch die erwähnte plakative Konnotation zustande gekommen wäre. Die Erzählung erwähnt den Handlungsort – sozusagen – nur nebenbei im Textfluss.

Beim Film verhält es sich da ganz ähnlich, denn der Ortswechsel wird erst nach der ersten gemeinsamen Nacht von Miranda und Josef aufgelöst, indem eine Kamerafahrt von Josefs Dachterrasse in sein Schlafzimmer hinein (vgl. FS 7, 00:14:43–00:17:11) im Hintergrund den Stephansdom enthüllt und damit das Geschehen ebenso indirekt verortet wie die Erzählung. Die visuelle Verortung erfolgt dadurch obendrein weniger direkt als im Falle von Salzburg zu Beginn des Films. Zwar kann auch die Kamerafahrt von der Terrasse ins Schlafzimmer mit einem Ausschnitt des Wiener Zentrums im Hintergrund als eine Art *establishing shot* betrachtet werden, allerdings wird der filmische Fokus nicht derart stark auf die Stadt gelegt, da diese – im Gegensatz zu Salzburg – nicht im Vordergrund, sondern im Hintergrund – hinter der Balustrade von Josefs Dachterrasse – eine Art räumlichen Rahmen und kein Bildzentrum bildet.

Wien wird also weniger plakativ erwähnt als Salzburg zu Beginn des Films. Der plakative Aspekt in Bezug auf Wien zeigt sich erst im Rahmen von Mirandas Stadtführungen und im Zuge von Einstellungen wie der Kranfahrt vor dem Schloss Schönbrunn (vgl. FS 18, 00:37:38–00:39:54). Dass Salzburg im Film plakativer dargestellt wird, bildet allerdings zugleich eine weitere Gemeinsamkeit von Erzählung und Film, denn auch in Bachmanns Text wird Salzburg als Handlungsort direkter und konkreter eingeführt: „In Salzburg, im Café Bazar, treffen sie einander wieder“ (370). Diese direkte Einführung erfolgt ebenso zu Beginn des ersten sowie des letzten Abschnitts des Films mithilfe eines weiten Schwenks über die Stadt Salzburg in der Funktion eines *establishing shots* (vgl. FS 1 und FS 41).

Ähnlich wie mit der geographischen verhält es sich auch mit der zeitlichen Verortung, wobei sich hier allerdings deutlichere Unterschiede ergeben. Diese seien in Abschnitt 6.2.2 genauer erläutert.

6.1.3 Die Figuren

Neben diesen den Aufbau und den Inhalt der beiden Werke betreffenden Gemeinsamkeiten finden sich Gemeinsamkeiten außerdem auf der figuralen Ebene. Diese zeigen sich wiederum in einem globalen Sinn, womit die Figuren als Entitäten und ihre Existenz per se gemeint sind, allerdings auch in einem detaillierten Sinn, worunter einzelne Eigenschaften der Figuren verstanden werden können.

Global gesehen ergibt sich eine Gemeinsamkeit zwischen Text und Film, da die meisten im Text vorkommenden Figuren auch im Film realisiert wurden. Es sei deshalb nicht von allen gesprochen, da viele Nebenfiguren aus der Erzählung wie etwa Onkel Hubert keine Erwähnung und/oder Realisierung im Film erfahren; Herr Kopetzky ist die einzige Nebenfigur, die im Film erwähnt und gleichzeitig visuell durch einen Darsteller realisiert wird. Was allerdings die Hauptfiguren der Erzählung betrifft, so lässt sich festhalten, dass sie alle im Film zum Leben erweckt wurden: Miranda, Josef, Anastasia, Ernst und Berti finden sich allesamt in Margareta Heinrichs Film wieder, sind also als Entitäten existent.

In Hinblick auf den detaillierten Sinn und damit auf die Charakteristika der einzelnen Figuren ist es v.a. Mirandas Sehstörung, die eine der zentralen Gemeinsamkeiten zwischen Text und Film darstellt. Wie im Text bereitet sie auch der Film-Miranda tägliche Schwierigkeiten, die sich auf ihren Umgang mit Mitmenschen auswirken. Und gleich wie Miranda im Text verabscheut auch ihr Pendant im Film seine Brille, denn auch Film-Miranda kann damit „in die Hölle sehen“ (355; vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43). Doch es ist nicht nur Mirandas Augenleiden, das die beiden Figuren sich auf einer physischen Ebene teilen, sondern auch die Physiognomie: Während Miranda so in Bachmanns Erzählung als „zaghaft“ (359) beschrieben wird, ist auch die Film-Miranda von schlanker Statur. „Obwohl sie zaghaft aussieht, ist sie nicht schwächlich, sondern selbstständig [...]“ (ebda.), beschreibt Bachmann im selben Zuge den Charakter Mirandas, wodurch sich eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Erzählung und Film ergibt, denn: Auch die Miranda im Film ist selbstständig und weiß, sich im Leben – sei es alltäglich oder auch beziehungs-technisch (etwa durch den Trost mit Ernst) – zurechtzufinden.

Josef im Film gleicht ebenso seinem literarischen Vorbild, denn auch er besitzt wie Josef im Text (vgl. 354f.) gelblich verfärbte Zähne und von Faltenfeldern geprägte Augen. Außerdem entsprechen sich die beiden Figuren in ihrer Statur, denn während der Text-Josef von einer gewissen „Hagerkeit“ (359) geprägt ist, an die sich Miranda kuschelt, ist auch der Film-Josef nicht muskulös, sondern schlank. Doch nicht nur die Physiognomie der beiden Figuren zeigt Gemeinsamkeiten, auch der Charakter tut es, denn: Wie im Text ist Josef im Film ebenso sehr geduldig und sieht Miranda als seinen arglosen Engel (vgl. 362; vgl. FS 16, 00:34:36–00:36:34). Genauso ist jedoch auch sein Handeln in beiden Werken skrupellos, wobei sein späteres Bedauern wiederum eine Gemeinsamkeit zwischen dem Film und seiner literarischen Vorlage ergibt: Im Text weiß Josef, „daß niemand mehr ihn so ansehen wird, auch Anastasia nicht“ (370), wie es Miranda tut. Und auch im Film blickt Josef Miranda mit glasigen Augen und leicht geöffnetem Mund ins hoffnungsvolle Gesicht, fast so, als würde er keine Luft mehr bekommen, bevor er dann ohne ein Wort den Raum verlässt und in der Dunkelheit verschwindet (vgl. FS 40, 01:25:01–01:26:06).

Zu Anastasia verrät Bachmanns Text in Hinblick auf die physiognomischen Eigenschaften allein die Information, dass sie von „anständig sehenden blauen Augen“ (367) geprägt ist. In Bezug auf die Gesundheit der Augen teilen Erzählung und Film eine Gemeinsamkeit, denn Anastasia kommt auch im Film ganz ohne sichtbare Sehhilfen aus.

Charakterlich entsprechen die beiden Figuren – Anastasia im Text und jene im Film – ebenso einander, da beide sich als falsche Freundinnen Mirandas ausweisen, in Josef vernarrt sind, ihn mit Selbstverständlichkeit an sich reißen und dennoch einsehen müssen, dass er nicht ihnen gehört. Wie die Text-Anastasia ist auch die Film-Anastasia zudem egoistisch und beweist einen ebenso sadistischen Zug, der sich in ihrem Umgang mit Josef in Bezug auf Miranda und mit Josefs und Mirandas Scham in Salzburg zeigt.

Zu Ernst und Berti existiert im Text noch weniger persönliche Information, so dass ein Vergleich mit dem Film schwerfällt. Worin sich allerdings Ernst im Text und Ernst im Film gleichen, ist die Offenheit, sich erneut mit Miranda einzulassen. Text- und Film-Berti konstituieren weitere Gemeinsamkeiten zwischen der Erzählung und dem Film, da sie einerseits beide nach Miranda sehen, als es sonst niemand tut (vgl. ebda; vgl. FS 37, 01:18:44–01:21:38), andererseits beide einen medizinischen Beruf ausüben, wobei der Film diesen Beruf deutlich klarer definiert als die Erzählung (vgl. 6.2.3).

6.1.4 Die Dialoge

Basierend auf dem Faktum, dass in der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* nur relativ wenige Dialoge vorhanden sind und der Film *Ihr glücklichen Augen* in seiner 90-minütigen Dauer mit dieser geringen Anzahl an Dialogen wohl nur schwer funktionieren würde, zeichnet sich letzterer durch eine bedeutend größere Menge an Dialogen aus als die ihm zugrundeliegende Erzählung. Dennoch finden sich die wenigen Dialoge aus dem Text z.T. auch im Film wieder, wobei sie manchmal vollständig akkurat übernommen wurden und manchmal in einer nur leicht abgeänderten oder ergänzten Form vorkommen; letzterer Fall sei in 6.2.4 genauer beschrieben.

Die Anzahl der im Film gänzlich und 1:1 akkurat reproduzierten Figurenreden ist eher gering. Anzuführen sind hierbei vorrangig zwei, wobei bei beiden Reden festzuhalten ist, dass sie – und dies ist ein Unterschied (vgl. 6.2.4) – im Film laut von der Figur geäußert werden, während sie in der Erzählung – durch entsprechende Phrasen und *verba dicendi* eingeleitet – nur gedacht werden. Dies betrifft einerseits Josefs „Leitmotiv“ (362) in Bezug auf Miranda: „Mein argloser Engel“ (ebda.). In der Erzählung wird dieses Leitmotiv von Josef nur gedacht, im Film hingegen spricht er es im Rahmen der Wanderung mit Miranda laut aus (00:36:14–00:36:16); dennoch ist der Wortlaut in beiden Werken derselbe, wodurch sich eine Gemeinsamkeit auf

der Ebene der Figurenrede ergibt. Andererseits ist diese Gemeinsamkeit in derselben Art und Weise bei Mirandas Gedanke „so hilf mir doch!“ (363) vorhanden: Im Film äußert Miranda diesen Gedanken – wiederum im exakt selben Wortlaut – flüsternd, als Josef nach dem Verlust ihrer Brille mit ihr schimpft und ihre Wohnung zorn erfüllt nach derselben absucht (vgl. FS 25, 00:55:36–00:57:08).

Das in der Erzählung kurz danach gedachte „sie ist eben schöner als ich“ (363) äußert Miranda zwar auch hier, nachdem Josef sie allein in der Wohnung zurückgelassen hat, jedoch ist der Wortlaut nicht exakt gleich; so heißt es im Film: „Sie ist eben doch schöner als ich“ (00:57:00–00:57:02).

6.1.5 Diverse einzelne Aspekte

Neben den zuvor beschriebenen, größeren Kategorien finden sich Gemeinsamkeiten zwischen Ingeborg Bachmanns Erzählung und Margareta Heinrichs Film allerdings auch im Kleinen. Damit seien einzelne Aspekte gemeint, die sowohl in der Erzählung als auch im Film Details bilden und als solche für den Fortschritt der Handlung von unterschiedlicher Bedeutung sind.

Diesbezüglich wäre beispielsweise das Buch *De l'Amour* zu erwähnen, gegen das Miranda in der Erzählung nach ihrem Streit mit Josef ihr Gesicht presst:

Muß Miranda weinen [...] und dann auch noch ein Buch finden ‚De l'Amour‘. Nachdem sie mühsam die ersten zwanzig Seiten gelesen hat, wird ihr schwindlig, sie rutscht tiefer in den Sessel, das Buch auf dem Gesicht, und kippt mit dem Sessel auf den Boden. Die Welt ist schwarz geworden. (365)

In der Erzählung stellt dieses Buch einen weiteren Baustein dar, der die ohnehin schon verzweifelte Miranda als letzter Anstoß von so vielen in die Ohnmacht treibt. Auch im Film findet sich dieses Buch, doch unter einem anderen Titel (vgl. 6.2.5). Seine Bedeutung ist dort zudem eine viel intensivere, da das Buch Miranda einerseits über eine lange Zeit hinweg begleitet, andererseits Ernst und damit ihre verflissene Liebe derjenige ist, von dem sie es bekommt (vgl. 6.3).

Eine weitere Gemeinsamkeit auf der Detailebene ergibt sich in der Musik, die Miranda und Josef gemeinsam im Sonntagskonzert hören:

*„Was, die Vierte Mahler, schon wieder? sagt sie.
Nein, aber doch die Sechste, habe ich gesagt.“ (369)*

– Diese Konversation zwischen den beiden zeigt, dass sie sowohl die Vierte als auch die Sechste Symphonie Gustav Mahlers angehört haben bzw. anhören werden. Und wie in der Erzählung finden sich auch beide Symphonien in Margareta Heinrichs Film: Einmal, als die Beziehung noch intakt ist, hören sie die Vierte, und später, als sie zum letzten Mal gemeinsam ins Konzert gehen, hören sie die Sechste.

Es sind allerdings nicht nur Objekte und Musik, die auf einer Detailebene Gemeinsamkeiten zwischen der Erzählung und dem Film bilden. Diese Gemeinsamkeiten finden sich auch auf einer figuralen Ebene, womit figurale Details – abseits der Hauptfiguren – gemeint sind. Dies zeigt sich besonders gut im Rahmen von Mirandas ‚Höllenblick‘, der sie immer dann befällt, wenn sie mit einer Brille durch die Welt wandelt:

Mit Hilfe einer winzigen Korrektion [...] kann Miranda in die Hölle sehen. [...] Darum sieht sie sich, immer auf der Hut, vorsichtig um in einem Restaurant, eh sie die Brille aufsetzt, um die Speisekarte zu lesen, oder auf der Straße, [...] denn wenn sie nicht achtgibt, kommt in ihr Blickfeld, was sie nie mehr vergessen kann: Sie sieht ein verkrüppeltes Kind oder einen Zwerg oder eine Frau mit einem amputierten Arm [...]. (355)

Diese verschiedenen Figuren werden auch in Margareta Heinrichs Film visualisiert und jagen Miranda dort einen ebenso großen Schrecken ein (vgl. FS 20, 00:41:58–00:46:32). Zwar findet sich im Film kein verkrüppeltes Kind, ein kleinwüchsiger Mann sowie eine Frau mit einem amputierten Arm sind allerdings zu sehen und gesellen sich zu verschiedenen anderen Gesichtern, die Miranda in ihrer jeweiligen Charakteristik und der durch die Brille bedingten Klarheit erschrecken, wie es auch in der Erzählung geschieht: „Und deren Ausdünstung, diese globale Emanation von Häßlichkeit, treibt ihr die Tränen in die Augen, läßt sie den Boden unter den Füßen verlieren [...]“. (356)

Der Blick in die Hölle – und dies ist nun eine visuell-metaphorische Gemeinsamkeit auf der Detailebene – wird in Margareta Heinrichs Film ebenso visualisiert (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43). So kann der erste Albtraum, der Miranda befällt, nachdem sie mit Josef im Brillenstudio eine Brille gekauft hat, als eine Visualisierung dieser Brillen-Hölle gesehen werden: Miranda steht an einem sich drehenden, metallenen Pfahl und ist an diesen gefesselt. Auf ihrer Nase prangt die neugekaufte Brille in überdimensionierter Form und ihr schockiertes Gesicht ist einer dämonischen Version von Josef zugewandt, der sie nach jeder Umdrehung mit anderen, ebenso dämonischen Augen mustert und sich in entgegengesetzter Richtung um sie dreht. „Josef, so hilf mir doch!“, entfährt es der schockierten Miranda und das dämonische Abbild ihres Partners kommt dieser Aufforderung nach, indem er ihr die Brille von der Nase zieht und sie auf dem Boden zerschellen lässt. Die von der Klarheit ihrer Sicht und der damit einhergehenden Hölle gefolterte Miranda sackt erschöpft oder vielleicht sogar vielmehr erlöst am Marterpfahl zusammen. Eine Erlösung, die nicht lange währt, denn bereits in der nächsten Szene sieht sie Josef durch ihre Brille und damit all die Imperfektionen in seinem Gesicht: Aus dem Albtraum ist Realität geworden, die Hölle hat in die Wirklichkeit gefunden; und die Erzählung teilt sich mit dem Film eine weitere Gemeinsamkeit.

All die hier angesprochenen Gemeinsamkeiten – vom Buch *De l'Amour* über die Musik und die Figuren bis hin zu den visuell-metaphorischen Aspekten – dienen im Film einem gewissen Zweck. Das Buch erfüllt einen handlungsunterstützenden Nutzen (vgl. 6.3), die Musik einen figurencharakterisierenden Aspekt, da sie sich im Film durch Mirandas Schallplatte auch als musikalische Präferenz Mirandas entpuppt. Die durch die Brille gesehenen Figuren und die Traumszene dienen der Darstellung von Mirandas Perspektive und ihrer Innenwelt. Sie stellen abstrakte Entitäten wie Gedanken, Gefühle und Ängste dar, die in der Erzählung zwar in textueller Form vorhanden sind, allerdings im Film nur schwer in derselben Form dargestellt werden können und folglich visuell realisiert werden müssen, um sie dem Filmpublikum näherzubringen. Damit werden sie für das Publikum erfahr- und nachföhlbar.

6.2 Die Unterschiede

Nach einer Auswahl an Gemeinsamkeiten zwischen Erzählung und Film sei im nun folgenden Abschnitt des vorliegenden Bandes eine Auswahl an Unterschieden präsentiert und analysiert. Dabei sollen dieselben Analysekatörien (Aufbau, Inhalt, Figuren, Dialoge, einzelne Aspekte) im zentralen Fokus der Untersuchung stehen, wobei auch hier vorrangig auf die frappantesten Beispiele eingegangen werden soll.

6.2.1 Der Aufbau

Obwohl Abschnitt 6.1.1 zeigt, dass in Hinblick auf den Aufbau der Erzählung und des Films viele Gemeinsamkeiten bestehen, die v.a. die zentral handlungskonstitutiven Geschehnisse wie die Handlungen der einzelnen Figuren auf der interfiguralen Beziehungsebene betreffen, unterscheidet sich der Aufbau der Erzählung in anderen Aspekten sehr stark vom Aufbau des Films. Dieser Unterschied ist vorrangig dem Faktum geschuldet, dass der Film Zusätze realisiert (vgl. 6.3), die ihrerseits so nicht in der Erzählung vorkommen und in weiterer Folge zu einer Differierung zwischen dem literarischen und dem filmischen Inhalt föhren.

Es wurde nun der Versuch unternommen, diesen unterschiedlichen Aufbau, einer groben Systematik folgend, tabellarisch darzustellen. Hierzu wurden die inhaltlichen Eckpunkte von Erzählung und Film als Gliederungselemente herangezogen, um trotz der Fülle an Ereignissen in beiden Werken ein klares Bild über die – man könnte sagen – inhaltlichen Säulen zu schaffen, auf deren Grundlage sich die Handlung mit all ihren Facetten ausbreitet.

INHALTLICHE GLIEDERUNG	
ERZÄHLUNG	FILM
-	Salzburg (vorgezogenes Ende)
-	Rom
Wien	Wien
Salzburg	Salzburg (eigentliches Ende)

Tab. 3 Grober inhaltlicher Vergleich (Erzählung und Film)

Wie Tab. 3 zeigt, unterscheiden sich die Erzählung und der Film bereits auf der Oberfläche der inhaltlichen Ebene sehr stark voneinander. Dies zeigt sich einerseits in dem Umstand, dass der Film das Ende der Geschichte in Salzburg vorzieht und damit doppelt erzählt, andererseits darin, dass er das gesamte Kennenlernen von Josef und Miranda in Rom beleuchtet; eine Zusatzinformation, die die Erzählung vollständig ausspart (vgl. 6.3).

Doch nicht nur im groben, anhand der Schauplätze definierten Aufbau zeigen sich bedeutende Unterschiede zwischen der Erzählung und dem Film, sondern auch in Hinblick auf die Reihenfolge der einzelnen Szenen sowie das Vorkommen und Fehlen von einzelnen Ereignissen in jeweils beiden Werken. Tabellarisch lässt sich dies wie folgt darstellen:

ERZÄHLUNG (ES) ³⁶⁰		FILM (FS)
-	-	1 (Salzburg)
-	-	2 (Vorspann)
-	-	3 (Rom)
-	-	4 (Rom)
-	-	5 (Rom)
-	-	6
-	-	7
1	Mirandas Krankheit	8
2	Mirandas Sicht auf Josef (durch die Brille)	13
3	Mirandas Blick in die Hölle und Verweigerung der Brille	12, 20
4	Anastasias charakterlicher Wandel	21
5	Miranda erfährt Neuigkeiten von Josef, nicht von Anastasia (erste Andeutung)	21
6	Mirandas Warten im Café und Finden von Josef	10
7	Mirandas Probleme mit Sehhilfen	-

³⁶⁰ Anm. 22: Der Begriff *Szene* sei im vorliegenden Vergleich auch in Hinblick auf die Erzählung verwendet, um längere, inhaltlich zusammenhängende Textpassagen als Einheiten subsummieren und in den Tabellen (Tab. 4f.) darstellen zu können. Werden die Filmszenen weiterhin mit *FS* abgekürzt, so seien die Szenen aus der Erzählung im Folgenden mit *ES* und ihrer jeweiligen Nummer angegeben.

8	Charakterisierung Mirandas aus Josefs Sicht	-
9	Wandern: Bisamberg oder Leopoldsberg?	16
10	Mirandas chaotische Straßenbahnfahrten	-
11	Mirandas mangelnder Argwohn und Ehrgeiz	-
12	Miranda und Josef im Konzert	24
13	Mirandas Schönheitskonzept	14 (dort angedeutet)
14	Miranda verliert ihre Brille; Josef schimpft mit ihr; „sie ist eben schöner als ich“	25
15	Anastasia geht mit Josef in Mirandas Lieblingslokal (Bruch 1)	22, 28
16	Mirandas Streit mit dem andersklingenden Josef; Josef legt einfach auf	29
17	Mirandas körperlicher Zusammenbruch	30
18	Mirandas Akzeptanz und Trösten mit Ernst	33
19	Mirandas Legitimation gegenüber Anastasia	35
20	Miranda und Ernst vor dem Haustor	35
21	Anastasia provoziert Josef mit Miranda in Ernsts Armen	36
22	Anastasias Erkenntnis, dass Josef Miranda immer noch verfallen ist	36
23	Berti sieht nach Miranda	37
24	Miranda und Josef – eine Freundschaft?	38
25	Das letzte Sonntagskonzert	39
26	Die letzte gemeinsame Nacht	40
27	Wiedersehen in Salzburg und Mirandas Sturz durch die Glastüre	1, 41
-	-	42 (Abspann)

Tab. 4 Detaillierter inhaltlicher Vergleich (Erzählung und Film)

Im Rahmen der tabellarischen Aufstellung in Tab. 4 wurde der Aufbau von Bachmanns Erzählung (vgl. Anhang: Tab. A. 1) als Ausgangspunkt verwendet. Der Aufbau des Films wurde dieser Darstellung gegenübergestellt, wobei die Filmszenen nicht mit Namen, sondern mit der in Tab. 2 eingeführten Gliederung und Nummerierung angegeben sind. Jene Filmszenen, die den Szenen aus der Erzählung entsprechen, wurden diesen gegenübergestellt.³⁶¹ Durch die Reihenfolge der Filmszenen-Nummern wird bereits ersichtlich, ob der Film die Reihenfolge der Szenen aus der Erzählung eingehalten hat und wo Auslassungen oder Zusätze konstituiert

³⁶¹ Anm. 23: Bei dieser Gegenüberstellung wurde der Inhalt der verglichenen Szenen als Kriterium für deren Zuordnung zueinander genutzt. Wenn also der Inhalt einer ES nicht als solches in einer FS wiedergegeben wurde, erfolgte keine Zuordnung. Dies zeigt sich etwa im Fall der ES 2: In dieser Szene werden Josefs physiognomische Attribute aus Mirandas Sicht durch die Brille beschrieben. Im Film wird zwar Josef mehrmals durch Mirandas Augen – mit und ohne Brille – gezeigt (vgl. FS 7 und 27), doch wird in diesen Szenen nicht derselbe Inhalt vermittelt. Folglich wurden die FS 7 und 27 auch nicht der ES 2 zugeordnet, denn: Miranda sieht Josef zwar in beiden FS an, doch das inhaltliche Gewicht dieses Ansehens ist ein anderes.

wurden. Jene Kästchen, die mit einem Bindestrich versehen sind, deuten darauf hin, dass die betreffende Szene entweder nicht in der Erzählung oder nicht im Film vorkommt, also keine Entsprechung im jeweils anderen Werk findet. Dies zeigt sich besonders deutlich an den in Rom angesiedelten Szenen (FS 3–5), die – wie bereits erläutert – allein im Film vorhanden sind, oder aber an den fehlenden Szenen zwischen den Nummern FS 25 und 28, was darauf hindeutet, dass die Szenen FS 26 und 27 zwar im Film, nicht aber in der Erzählung vorkommen. Dieser Fall findet sich allerdings auch in umgekehrter Form.

Die An- und Abwesenheit von Szenen in Ingeborg Bachmanns Erzählung und in Margareta Heinrichs Film lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

FS, die ES sowie einzelne Aspekte aus der Erzählung visualisieren	ES, die im Film realisiert wurden	Nur im Film vorhandene Szenen (FS)	Nur in der Erzählung vorhandene Szenen (ES)
1, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 33, 35–41	1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 12–27	2–7, 9, 11, 15, 17, 18, 19, 23, 26, 27, 31, 32, 34, 42	7, 8, 10, 11

Tab. 5 Vorhandene und abwesende Szenen in Erzählung und Film

Wie Tab. 5 zeigt, realisiert der Film zwar den Großteil der in der Erzählung dargestellten Ereignisse, spart aber manche auch aus: So finden sich weder Mirandas Abneigung gegenüber Sehhilfen, ihr mangelnder Ehrgeiz, noch ihre Charakterisierung aus Josefs Perspektive oder ihre chaotischen Straßenbahnfahrten im Film realisiert; letztere sind höchstens im Rahmen der Busfahrt zum Gericht (vgl. FS 20) angedeutet.

Umgekehrt finden sich im Film – abgesehen von jenen in Rom – viele Szenen, die so nicht im Text vorkommen: Dies betrifft beispielsweise Szenen, in denen Miranda nach ihrer Rückkehr aus Italien alte Freunde – vorrangig Anastasia und Ernst – wiedertrifft (genauer: vgl. 6.3). Aber auch Szenen, die Mirandas und Josefs Liebes- und Zusammenleben veranschaulichen wie etwa ihre erste gemeinsame Nacht (vgl. FS 6f.) oder ihr Gespräch und Liebesspiel in der Badewanne (vgl. FS 19), oder jene, die Mirandas Innenwelt (vgl. Traumszenen bzw. FS 31) stärker thematisieren als der Text, sind z.T. nur im Film, nicht aber in der Erzählung vertreten. Funktional erfüllen sie jedoch alle einen bestimmten Zweck, der – besonders im Falle der Traumszenen – in einer stärkeren Figurencharakterisierung, aber auch in einer umfangreicheren Darstellung der interfiguralen Ebene, des Zwischenmensch-

lichen besteht. Damit werden zugleich Leerstellen geschlossen sowie Aspekte, die in der Erzählung nur angedeutet werden, konkret dargestellt; was die Erzählung offenlässt, konkretisiert der Film und schafft damit mehr Material, in das sich das Publikum einfühlen kann.

Auffallend ist zudem, dass manche Ereignisse, die in der Erzählung – formal durch Absätze oder inhaltlich – eher getrennt voneinander ausgewiesen werden können, im Film zu einer zusammenhängenden Szene zusammengefasst wurden. Dies zeigt sich besonders anhand der sich wiederholenden Szenennummern der Filmszenen in Tab. 4: So wird etwa die FS 35 zweimal hintereinander angeführt, woraus ersichtlich wird, dass zwei Ereignisse, die in der Erzählung separat geschehen, im Film innerhalb einer Szene zusammengefasst und direkt miteinander verknüpft wurden. Während nämlich Miranda in der Erzählung zuerst Anastasia das erneute Verhältnis mit Ernst erklärt und sich erst danach mit ihr trifft, um mit Ernst vor dem Haustor gesehen zu werden (vgl. 365f.), geschieht dies im Film auf eine ganz andere, ‚natürlichere‘ Weise: Miranda trifft Anastasia in ihrem Heim-Atelier. – Als sie auf das Taxi warten macht sie ihr Geständnisse in Bezug auf das erneute Verhältnis mit Ernst. – Während der Taxifahrt wird das Gespräch fortgesetzt, und nach der Verabschiedung von Anastasia, die nach Mirandas Aussteigen im Taxi sitzen bleibt, fällt sie dem vor dem Haustor wartenden Ernst ostentativ um den Hals, was Anastasia sieht... Die Handlungsabfolgen ergeben sich damit sozusagen aus der konsekutiven Logik der Szene; ein Faktum, das durch die Zusammenfassung der literarischen Ereignisse zu einer Szene und deren Einbettung in einen Handlungszusammenhang ermöglicht wurde.

Manch andere Ereignisse, die in der Erzählung als eine Szene und damit örtlich wie auch zeitlich direkt zusammenhängend verstanden werden können, wurden im Film auf zwei Szenen aufgeteilt: Dies zeigt sich besonders gut anhand von Mirandas Sicht auf Josef. Wie Miranda Josef sieht, wird bereits im Rahmen der ersten beiden Seiten der Erzählung erläutert; dort heißt es:

Bestimmt würde Miranda Josef nicht weniger lieben, wenn sie seine gelblich verfärbten Zähne jedesmal bei einem Lachen sehen müßte. Sie weiß aus der Nähe, wie diese Zähne sind, aber sie denkt unbehaglich an eine Möglichkeit von ‚immerzu sehen‘. Es würde ihr wahrscheinlich auch nichts ausmachen, an manchen Tagen, wenn er müde ist, durch Faltenfelder um seine Augen erschreckt zu werden. Trotzdem ist es ihr lieber, daß dieses genaue Sehen ihr erspart bleibt [...]. (354f.)

Im Film wird dieses Ereignis, diese Abbildung der figuralen Empfindung vorrangig in jener Szene realisiert, als Miranda und Josef gemeinsam die *Römische Palme* besuchen (vgl. FS 13). Bereits hier ergibt sich ein Unterschied zwischen den beiden Werken Erzählung und Film, da der Besuch des Restaurants in der Erzählung nicht

als eigenständige Szene vorkommt, sondern im Zuge von Mirandas und Anastasias Telefonat eine Erwähnung findet: „Und Miranda kann nicht antworten, denn für sie ist der Römische Kaiser der schönste und beste Platz in Wien, weil Josef dort zum erstenmal mit ihr essen war [...]“ (363).

Dass Mirandas Brillenblick auf Josef nun im Rahmen dieser Filmszene ebenso visualisiert wird, entspricht zudem der Kombination von zwei Ereignissen in einer Szene, wie sie zuvor schon beschrieben wurde. Mirandas Blick auf Josef per se, also auch jener ohne Brille, wird allerdings im Film – im Gegensatz zur Erzählung – mehrfach visuell thematisiert, wodurch sich die erwähnte Aufteilung eines Ereignisses aus der Erzählung auf mehrere Szenen im Film ergibt: Das Publikum sieht nämlich nicht nur in der FS 13 Josef durch Mirandas Augen, sondern auch in den FS 7 und 27. Zwar findet sich in diesen Szenen der Inhalt aus dem angeführten Zitat (354f.) nicht mehr realisiert, der Aspekt des Blicks auf Josef durch Mirandas Augen, das bewusste Ansehen der anderen Figur und damit, wie Miranda Josef sieht, bleiben allerdings erhalten und wurden folglich von einer ES – in verschiedenen Ausprägungen – auf mehrere FS aufgeteilt.

Doch nicht nur in Hinblick auf das Vorhanden- oder Nicht-Vorhandensein von Ereignissen aus der Erzählung oder deren Zusammenfassung bzw. Aufteilung im Film lassen sich Unterschiede zwischen den beiden Werken feststellen, sondern auch in Bezug auf die Reihenfolge der im Film dargestellten Ereignisse. Zwar lässt sich *en gros* festhalten, dass der Film durchaus der Ereignisreihenfolge der Erzählung folgt (vgl. ES 15–27 und entsprechende FS), doch wird diese Reihenfolge im Film nicht durchgehend exakt eingehalten, was sich – u.a. – wie folgt zeigt: In der Erzählung werden zuerst Anastasias charakterlicher Wandel sowie Mirandas Frösteln (vgl. 356f. bzw. ES 4f.) und erst danach Mirandas und Josefs Treffen vor einem Wiener Café (vgl. ebda. bzw. ES 6) dargestellt. Im Film hingegen finden Mirandas Kaffeehausbesuch und ihr anschließendes Treffen mit Josef viel früher und damit vor dem Gespräch über Anastasias charakterlichen Wandel statt. So verhält es sich auch mit der Wanderung am Bisam- bzw. Leopoldsberg (vgl. FS 16), die im Film ebenso vor diesem Gespräch und damit früher als in der Erzählung stattfindet.

Mirandas und Josefs Gespräch über Anastasia wurde also von ihrem frühen Standpunkt in der Erzählung auf einen sehr viel späteren Zeitpunkt im Film verschoben. Der Grund für diese – einzige – Veränderung in der Ereignisreihenfolge liegt vermutlich in dem Umstand, dass Ereignisse wie das Treffen im Café oder die Wanderung zugunsten der Darstellung von positiven Momenten in Mirandas und Josefs Beziehung bewusst vor diesem, die Atmosphäre kippenden Gespräch positioniert wurden. Dadurch werden die schönen Momente gezeigt und das Gefühl des Glücks verdeutlicht, bevor es zum zunehmenden Zerbrechen der Beziehung kommt (genauer: vgl. 6.3).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die Hauptunterschiede zwischen dem Aufbau der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* und des gleichnamigen Films innerhalb der folgenden Kategorien festzustellen sind: Auslassung und Zusatz von Szenen, Aufteilung und Zusammenfassung von Szenen, und Reihenfolge von Szenen.

6.2.2 Der Inhalt

Durch die Differenzen im Aufbau von Erzählung und Film ergeben sich auch Unterschiede auf inhaltlicher Seite. Diese sind v.a. der Kategorie *Auslassung und Zusatz* von Szenen geschuldet, wobei der Aspekt des Zusatzes besonders in Abschnitt 6.3 eine ausführliche Untersuchung erfahren soll.

Die Auslassungen im Film betreffen seinen Inhalt insofern, als manche Aspekte, die in der Erzählung behandelt werden und teilweise figurencharakterisierende Eigenschaften besitzen, nicht in diesem vorkommen: Dies zeigt sich anhand der ES 7, 8, 10 und 11. Die Szenen ES 7 und 11 dienen der figuralen Charakterisierung, indem sie Informationen zu Mirandas Charakter ermöglichen. Diese Informationen bestehen einerseits in dem Umstand, dass Miranda nicht nur Brillen, sondern auch Kontaktlinsen ablehnt bzw. allgemein Probleme hat, mit letzteren umzugehen (vgl. 358), andererseits in der Beschreibung Mirandas als arglos und wenig ehrgeizig. Wenn es also in der Erzählung heißt: „[...] aber zu Miranda in die Blutgasse kommen nur die besten Freunde“ (360), so ist dies ironisch zu verstehen und bedeutet, dass Miranda nicht nur keinen Argwohn gegenüber anderen, potenziell fremden Menschen zeigt, sondern auch von einer gewissen Naivität geprägt ist. Der mangelnde Ehrgeiz zeigt sich in Bezug auf das Abschätzen von anderen Menschen in öffentlichen Kontexten: „Wo alle sich Klarheit verschaffen wollen, tritt Miranda zurück, nein, diesen Ehrgeiz hat sie nicht [...]“ (361). Beide Aspekte finden im Film weder eine Andeutung noch eine Erwähnung, wodurch dort auf diese zusätzlichen Charakterzüge Mirandas verzichtet wird.

Ähnlich verhält es sich mit den ES 8 und 10. Während die ES 10 Mirandas tollpatschiges Verhalten in der Öffentlichkeit – hier in einem öffentlichen Verkehrsmittel – und in weiterer Folge die Reaktion der Öffentlichkeit auf Miranda behandelt (vgl. 359f.), spart der Film diese kausale Kette aus; allein in der FS 20, als Miranda mit einem Bus zum Gericht fährt, findet sich eine Andeutung in diese Richtung, wobei die Geschehnisse während der Busfahrt nicht weiter thematisiert werden.

Die ES 8 hingegen bietet eine erneute Charakterisierung Mirandas, nun allerdings – und dies unterscheidet sie von den vorher beschriebenen – aus Josefs Perspektive: „Auch Josef vergißt manchmal, wenn er mit ihr spricht, daß er es nicht gerade mit einer Blinden, aber mit einem Grenzgänger zu tun hat [...]“ (358f.). Diese

Szene hätte im Film folglich ermöglicht, zu erfahren, wie Josef eigentlich zu Miranda steht bzw. wie er sie sieht; da aber darauf verzichtet wird, bleibt Josefs Blick auf Miranda unklar und er selbst als Figur in weiterer Folge undurchschaubar.

Ein vom Aufbau und den Zusätzen unabhängiger, aber bedeutender inhaltlicher Unterschied zwischen der Erzählung und dem Film ist jener der zeitlichen Einordnung der Geschichte. Während in der Erzählung ein gewisser Spielraum in Hinblick auf die zeitliche Verortung jenseits des 20. Jahrhunderts bleibt und die Erzählung damit auch eine gewisse Zeitlosigkeit in Bezug auf ihren Inhalt erhält (vgl. 4.5.2), ermöglichen die – wiederum non-verbalen – Codes des Films eine zeitliche Einordnung, die sehr genau auf das ausgehende 20. Jahrhundert zu datieren ist. Dies zeigt sich einerseits anhand der im Film gezeigten Technik (etwa Autos, Fernseher, Telefone), andererseits durch modische Aspekte wie beispielsweise Kleidungsstücke oder Inneneinrichtungen. In Hinblick auf die technischen Errungenschaften ist es besonders Josefs *Game Boy*, mit dem er während des Telefonats mit Miranda spielt (vgl. FS 29, 01:02:30–01:03:37), der eine zeitliche Verortung ermöglicht. Der erste *Game Boy* wurde nämlich im Jahre 1989 veröffentlicht,³⁶² in Japan, denn in Europa erschien er erst 1990.³⁶³ Folglich muss die Geschichte des Films ab bzw. nach diesen Jahren spielen, womit sie zeitlich sehr nahe an seine Produktions- und Publikationszeit – 1992/93 – kommt. Dadurch könnte sich die filmdiegetische Zeit mit der realen Zeit decken. Unterstützt wird diese Annahme zudem durch die Nachrichten, die aus Josefs Radiowecker dringen und vom Jugoslawienkonflikt berichten (vgl. 5.6.2).

Der Film erlaubt folglich eine konkretere zeitliche Verortung der Geschichte als die Erzählung, wodurch sich ein Unterschied zwischen den beiden Werken ergibt. Da die Geschichte der Erzählung aber *en gros* dennoch im 20. Jahrhundert angesiedelt werden kann, entsteht im selben Zuge eine Gemeinsamkeit zwischen Film und Erzählung, die im Rahmen der vorliegenden Betrachtung nicht außen vor gelassen werden soll.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass die Änderungen im Aufbau von Erzählung zu Film auch Änderungen in dessen Inhalt hervorrufen. Diese Änderungen entstehen dabei einerseits durch filmische Zusätze (vgl. 6.3), andererseits durch vom Film ausgelassene Aspekte der Erzählung; letztere beziehen sich größtenteils auf weitere Details in der Figurencharakterisierung.

³⁶² Vgl. Monaco/Bock, *Filmlexikon*, 176.

³⁶³ Vgl. diesbezüglich: <https://www.nintendo.at/Unternehmen/Unternehmensgeschichte/Nintendo-Geschichte-625945.html> [06.10.2019].

6.2.3 Die Figuren

Wie bereits in 6.1.3 erläutert, bestehen zwischen den Figuren in der Erzählung und jenen im Film zahlreiche Gemeinsamkeiten, die einerseits deren Vorkommen *per se*, andererseits diverse figurale Details auf physiognomischer oder charakterlicher Ebene betreffen. Dennoch ergeben sich auch Unterschiede.

Diese Unterschiede bestehen vorrangig im Aussehen und dem Alter der Figuren sowie in deren Berufen. Die Kategorien Aussehen und Alter korrelieren miteinander und bilden deshalb einen Unterschied zwischen Erzählung und Film, da Bachmann in ihren Figurenbeschreibungen in Hinblick auf physiognomische Aspekte nur sehr sparsam umgeht. Jene wenigen Beschreibungen, die vorkommen, sind zudem sehr vage gehalten: So wird Miranda als „zärtlich“ (359) und Josef als hager (vgl. ebda.) beschrieben. Von Anastasia erfährt man, dass sie blaue Augen besitzt, während über Ernsts oder Bertis Physiognomie oder über jene der anderen vorkommenden Figuren keinerlei Informationen vergeben werden. Ebenso verhält es sich mit dem Alter der Figuren, sodass alle Figuren in der Erzählung als alterslos erscheinen. Außerdem verzichtet Bachmann auf die Nennung von Berufen; einzig der Figur des Berti wird ein – nicht näher bestimmter – ärztlicher Beruf zugewiesen.

Der Film gleicht diesen Informationsmangel in Hinblick auf die Figuren mehrfach aus. Einerseits ermöglicht er durch die engagierten DarstellerInnen, den Figuren ein konkretes Gesicht sowie einen konkreten Körperbau zu geben, aus denen sich auch in weiterer Folge das Alter zumindest erahnen lässt. Andererseits teilt er v.a. den Hauptfiguren Berufe zu: So arbeitet Miranda als Fremdenführerin und Übersetzerin, Josef ist Scheidungsanwalt, Anastasia sieht sich als Künstlerin für Spiegelobjekte, Ernst dürfte mit ziemlicher Sicherheit als Verleger tätig sein und Berti ist – nun ganz konkret – Augenarzt. All diese Berufe dienen aber keinem Selbstzweck, sondern werden in die Handlung des Films und deren Verlauf miteinbezogen: So entsteht der erneute engere Kontakt zwischen Miranda und Ernst nicht dadurch, dass Miranda Ernst kontaktiert – wie im Text (vgl. 365) –, sondern dass – umgekehrt – Ernst Mirandas Nähe sucht und sie mit einem zu übersetzenden Buch, das er ihr durch seine berufliche Tätigkeit zukommen lässt, an seine Person bindet.

Was das Vor- und Nicht-Vorkommen von Figuren aus der Erzählung im Film betrifft, so ist festzuhalten, dass von den Nicht-Hauptfiguren einzig Herr Kopetzky im Film eine Realisierung durch einen Darsteller erfährt; Herr Bucher und Herr Langbein werden nur verbal erwähnt, auf alle anderen wird vollständig verzichtet. Der Unterschied zwischen Erzählung und Film besteht allerdings nicht nur im Verzicht auf textdiegetische Figuren im Film, sondern auch in der Erfindung von Figuren, die nur im Film vorkommen: Dazu wären beispielsweise Figuren wie die Brillenverkäuferin, die Kosmetikerin oder die Kellnerin im *Café Europa* zu zählen.

Während Bachmanns Erzählung also recht sparsam und vage mit physiognomischen oder beruflichen Informationen zu den Figuren umgeht, füllt der Film eben diese Leerstellen unter gleichzeitiger Realisierung von anderen figuralen Aspekten aus der Erzählung auf. Sind die Hauptfiguren aus der Erzählung übernommen worden, wurden die meisten Nebenfiguren nicht übernommen und stattdessen durch andere ersetzt, wobei ein Teil dieser ersetzenden Figuren – hinsichtlich ihres Vorkommens – auf durch den Film hinzugefügte und nur in diesem vorhandene Szenen zurückzuführen sind.

6.2.4 Die Dialoge

Wie in 6.1.4 gezeigt wurde, existieren nur wenige Figurenreden im Film, die ganz exakt und damit 1:1 aus Ingeborg Bachmanns Erzählung übernommen wurden. Wenige Dialoge und Figurenreden sind allerdings allgemein ein Kennzeichen von Bachmanns Erzählung und damit ein zentraler Unterschied zum Film, denn: Im Film findet sich eine viel höhere Anzahl eben dieser Aspekte. Dieses Faktum liegt in dem Umstand begründet, dass der Film durch seine 90-minütige Dauer und v.a. durch die im Film hinzugefügten Szenen fast automatisch mehr Dialoge und Figurenreden aufweisen muss als Bachmanns Erzählung. Da dem Film außerdem die Erzählinstanz und damit die Erzählerrede fehlt, muss er auf figurale Äußerungen zurückgreifen, um dieses Fehlen auszugleichen. Die größere Zahl an figuralen Äußerungen ist also eine Folge des filmischen Zusatzes (vgl. 6.3), aber auch der differierenden Erzählsituation.

Was die literarischen Dialoge und deren exakte Übernahme im Film betrifft, so lässt sich das Folgende konstatieren: Ein Phänomen, das sich sehr häufig einstellt – und das daher aber auch zu den Unterschieden gezählt werden muss –, ist die fast exakte Übernahme von Figurenreden und Dialogen aus der Erzählung durch den Film; *fast exakt* meint hierbei, dass der filmische Dialog jenem in der Erzählung zwar sehr nahekommt, sich aber dennoch durch diverse – wenn auch sehr minimale – Aspekte von letzterem unterscheidet.

Ein Beispiel für die – fast exakte – Übernahme einer Figurenrede aus dem Text stellt Mirandas Gespräch mit Josef über Anastasia dar.

Im Text sagt Miranda:

„Stasi ist jetzt viel gelöster, so nett war sie früher nie, ich glaube, sie ist verliebt, jedenfalls muß da etwas sein, was ihr guttut.“ (356f.)

Im Film sagt Miranda:

„Anastasia ist jetzt viel gelöster. [Pause] So nett war sie früher nie. [Pause] Ich glaube, sie ist verliebt. [Pause] Jedenfalls muss da etwas sein, das ihr guttut.“
(00:47:06–00:47:36)

Dieses Beispiel zeigt, wie nahe der Film am literarischen Stoff bleibt. Bis auf die Verwendung von Anastasias vollem Namen und dem Relativpronomen *das* statt *was* unterscheiden sich die beiden Figurenreden – formal – in keiner Weise. Nur die Pausen zwischen den einzelnen Sätzen sind in der filmischen Figurenrede stark vorhanden und wurden daher auch vonseiten des Verfassers graphisch gekennzeichnet. Da es aber durchaus sein kann, dass die von Bachmann gesetzten Kommata im Text ebenso derartige Pausen markieren könnten, sei das Vorkommen von betonten Pausen im Film nicht als Unterschied zu verstehen, sondern als eine mögliche Realisierungsvariante des im Text Gesagten, die im Rahmen des Medienwechsels von Text zu Film vorkommen kann. Dies soll auch für alle folgenden Beispiele gelten.

Der Rest des Dialogs bleibt der Erzählung durchaus treu, jedoch folgen einerseits diverse Abweichungen vonseiten der (autonomen) direkten Figurenrede, andererseits Transpositionen der indirekten Figurenrede im Text hin zu einer direkten Figurenrede im Film; ein Phänomen, das sich häufiger findet und seinerseits einen sehr zentralen Unterschied zwischen den beiden Werken bildet.

Ein weiterer Dialog, der sehr nahe an der Erzählung belassen wurde, ist Mirandas Telefonat mit Josef nach der (un-)absichtlichen Zerstörung der neuen Brille. Wie die zuvor beschriebene Szene ist auch sie zu den frappanten Beispielen zu zählen; nicht nur, da sie sich sehr stark an Bachmanns Erzählung orientiert, sondern auch, da sie inhaltlich frappant ist, ist sie doch ein weiterer Knackpunkt in der zerbrechenden Beziehung von Josef und Miranda.

Im Text stellt sich der Dialog zwischen den beiden Figuren wie folgt dar:

Ja, du, ins Lavoir. Ich komm mir invalid vor, ich kann nicht ausgehen, ich kann niemand sehen. Du verstehst.

Josef sagt aus dem IV. Bezirk herüber:

Eine schöne Bescherung. Aber du bist doch schon oft ohne Brille ausgegangen.

Ja aber. Miranda weiß nichts Überzeugendes vorzubringen. Ja aber, jetzt ist das anders, denn sonst hab ich sie wenigstens in der Tasche.

Nein, das hast du nicht. Ich bitte schon sehr!

Wir wollen doch nicht deswegen, flüstert Miranda, bitte, wie klingst du denn?

Wie soll ich denn klingen?

Anders. Eben anders.

*Und da keine Antwort kommt, sagt sie schnell:
Doch, Lieber, ich komme mit, ich fühle mich nur so unsicher, gestern bin ich beinahe, ja, fast, nicht ganz, ohnmächtig, wirklich, es ist scheußlich, ich habe die Reserve ja probiert. Alles ‚daneben‘, verzerrt. Du verstehst schon.
Wenn Josef so schweigt, dann hat er nicht verstanden.
Bedauerlicherweise hat das keine Logik für mich, sagt der andersklingende Josef und hängt ein. (364)*

Im Film wurde der Dialog so realisiert:

[Miranda]: Ja, du. Ins Lavoir. Sie ist zersprungen. Ich komm‘ mir richtig invalid vor. Ich kann nicht ausgehen, ich kann niemanden sehen.

[Josef]: Du bist doch schon so oft ohne Brille ausgegangen.

[Miranda]: Ja, aber jetzt ist es etwas anderes...denn sonst hab‘ ich sie wenigstens in der Tasche.

[Josef]: Ich bitte dich, das stimmt doch nicht!

[Miranda]: Wir wollen uns doch nicht deswegen...[Pause] Sag mal...wie klingst du eigentlich?

[Josef]: Wie soll ich denn klingen?

[Miranda]: Anders. [Pause] Eben anders. [Pause] Ach, Lieber, ich komm‘ doch mit. Ich fühl‘ mich nur so hilflos, weißt du, gestern wär‘ ich beinah, also, also fast, ohnmächtig, wirklich, es ist so scheußlich...

[Josef; sie unterbrechend]: Bedauerlicherweise hat das keine Logik für mich. (01:02:30–01:03:21)

Der Vergleich der beiden Dialoge zeigt, dass sich der Film auch in diesem Fall sehr stark an der Erzählung und der dort präsentierten Figurenrede orientiert. Die Änderungen, die im Rahmen des Films vorgenommen wurden und die folglich eine vollkommene Übereinstimmung zwischen den Dialogen verhindern, realisieren sich v.a. in Form von Wortumstellungen, Ergänzungen, aber auch Kürzungen der Figurenrede. Ein Beispiel für eine Wortumstellung zeigt sich bei Mirandas hastig geäußelter Ergänzung „Doch, Lieber, ich komme mit [...]“, die im Film als „Ach, Lieber, ich komm‘ doch mit“ realisiert wurde. Im Film wurde also die Position des Partikels *doch* geändert, indem er dem Verb nachgestellt und am Satzbeginn durch die Interjektion *Ach* ersetzt wurde. Die Bedeutung verändert sich dadurch zwar nicht, der Wortlaut der Figurenrede allerdings schon.

Ein Beispiel für eine Ergänzung stellt Mirandas erster Satz an Josef dar, der im Film „Ja, du. Ins Lavoir. Sie ist zersprungen. Ich komm‘ mir richtig invalid vor. Ich kann nicht ausgehen, ich kann niemanden sehen“ lautet. Die Ergänzung besteht –

im Vergleich mit der autonomen direkten Figurenrede in der Erzählung – im Satz „Sie ist zersprungen“ sowie in dem Adjektiv *richtig* im Satz „Ich komm‘ mir richtig invalid vor“.

Diese Figurenrede Mirandas stellt zugleich ein Beispiel für die Kürzung einer Figurenrede dar. Während nämlich Miranda in der Erzählung ihren Ausführungen noch die suggestive Feststellung „Du verstehst schon“ anfügt, wird im Film darauf verzichtet. Eine weitere Kürzung findet sich im Rahmen von Mirandas hastiger Erklärung, da sie im Film von Josef unterbrochen wird. Während Miranda im Film nur mehr den Satz „es ist so scheußlich“ äußern kann, bevor sie Josef unterbricht, fährt sie im Text mit ihrer Erklärung fort: „[...] es ist scheußlich, ich habe die Reserve ja probiert. Alles ‚daneben‘, verzerrt. Du verstehst schon“. Dies hat zur Folge, dass Josef in der Erzählung bedeutend gelassener und geduldiger wirkt, wohingegen der Film-Josef Miranda zuvor nicht nur mit den Worten „Ich bitte dich, das stimmt doch nicht!“ anschreit, sondern sie zudem während ihrer Ausführung unterbricht und skrupellos den Hörer auflegt. Dies führt in weiterer Folge zu einer handlungsbasierten Charakterisierung der filmischen Figur Josef und damit zu einem bedeutenden Unterschied zur Figur in der Erzählung.

Durch die anhand der genannten Beispiele gezeigten Gemeinsamkeiten und stets ebenso vorkommenden Abweichungen zwischen Erzählung und Film könnte nun angenommen werden, dass keine einzige Figurenrede aus Bachmanns Erzählung wahrhaftig 1:1 in Margareta Heinrichs Film übernommen wurde. Dies mag für die Dialoge auch gelten. Für einzelne Aussagen der Figuren finden sich allerdings sehr wohl vollkommene Entsprechungen (vgl. 6.1.4).

Betrachtet man nun diese Auswahl an Belegen, so stellt sich die Frage, warum manche Figurenreden ganz exakt übernommen und warum manch andere in abgeänderter Form realisiert wurden. In Bezug auf die Wortumstellungen liegt der Grund vermutlich in der Verständlichkeit der Sätze, die durch diese Umstellungen begünstigt wird. Wenn so beispielsweise das *doch* in Mirandas Aussage „Doch, Lieber, ich komme mit“ so verschoben wird, dass die Aussage im Film „Ach, Lieber, ich komm‘ doch mit“ lautet, so wird Mirandas Meinungsänderung klarer, da das *doch* hier direkt ans Verb anschließt und nicht durch das *Lieber* vom restlichen Satz getrennt wird; der Satz wirkt dadurch weniger literarisch, sondern alltagsnäher und damit auch leichter verständlich.

Es ist allerdings nicht nur die Verständlichkeit, die durch derartige Veränderungen der Sätze begünstigt wird, sondern auch die Wirkung der Aussagen. In einer Kombination aus Wortumstellung und -auslassung – im Sinne der zuvor erläuterten Kürzung – lässt sich dieses Faktum besonders anhand von Josefs erzürnter Reaktion auf Mirandas Behauptung, sie habe die Brille sonst wenigstens in der Tasche, veranschaulichen: Während Josef in der Erzählung den Satz „Nein, das hast du nicht. Ich bitte schon sehr!“ äußert, schreit er im Film „Ich bitte dich, das stimmt

doch nicht!“. Durch das Verschieben der geäußerten Bitte an den Satzanfang in Kombination mit der Kürzung des Satzes von zwei Sätzen auf einen, wirkt Josefs – ohnehin schon gebrüllte – Aussage bedeutend direkter, schärfer und aggressiver.

Die Kürzung von Figurenreden erfüllt allerdings nicht nur die Funktion einer Intensivierung von Aussagen, sie dient auch dazu, die Aussagen im Film auf das Wesentliche zu reduzieren. Legitimiert Miranda in der Erzählung ihr Verhalten, indem sie Josef nach ihrer Meinungsänderung noch erklärt, worin das Problem der Reservebrille liegt („[...] ich habe die Reserve ja probiert. Alles ‚daneben‘, verzerrt. Du verstehst schon“), kommt Miranda im Film gar nicht so weit in ihrer Erklärung, da sie von Josef unterbrochen wird. Der Film konzentriert sich in diesem Fall folglich nur auf das Zentrale der Aussage: Miranda ändert ihre Meinung und appelliert an Josefs strapaziertes Mitgefühl. Dass sie beinahe ohnmächtig geworden wäre, zeigt zwar die Tragik ihrer Situation, dient aber in weiterer Folge nur der Charakterisierung des Josef als skrupellos, da er sich dafür nicht im Geringsten zu interessieren scheint. Dass die Reserve Probleme bereitet und wie genau Miranda damit sieht, ist in der Anspannung der Situation allerdings marginal und zudem für ihre Dramatik nicht zuträglich, da sie ihr die Prägnanz nehmen würde; in Hinblick auf die Prägnanz wird hiermit wiederum der bereits erwähnte Aspekt der Intensivierung ersichtlich.

Während die Kürzung von Figurenreden im Übergang vom literarischen in das filmische Medium einerseits zur Intensivierung von Aussagen, andererseits zu deren Reduktion auf das Wesentliche beiträgt, ermöglicht die Ergänzung von Figurenreden ein Erhöhen der Verständlichkeit wie es bereits im Rahmen der Wortumstellung erklärt wurde. Dies wird besonders deutlich, als Miranda im Film Josef erklärt, dass ihr die Brille ins Waschbecken gefallen ist: Die Ergänzung der Figurenrede besteht hier in dem Satz „Sie ist zersprungen“, der so nicht in der autonomen direkten Figurenrede der literarischen Vorlage zu finden ist. Dies dürfte allerdings weniger mit dem Umstand zusammenhängen, dass das Zerspringen der Brille thematisiert werden muss, denn eben dieses Geschehnis wird dem Publikum – sogar in Zeitlupe – gezeigt, sondern damit, dass die Brille per se in der vorangehenden Szene nicht derart konkret ins Zentrum gerückt wird wie in der Erzählung. In der Erzählung wird zwar nicht einmal erwähnt, dass die Brille zerspringt, sondern nur, dass sie ins Waschbecken fällt, dennoch scheint Mirandas Aussage „Ja, du, ins Lavoire“ zu genügen, um dem Lesepublikum – trotz dieser vorenthaltenen Information – verständlich zu machen, dass die Brille zerstört ist.

Der Grund dafür liegt vermutlich in der Erzählerrede vor Mirandas Anruf, in der die Brille mehrfach thematisiert wird. Somit ist der Zusatz „Sie ist zersprungen“ in der Erzählung nicht mehr notwendig; es reicht vielmehr, Mirandas Gefühle („Ich komm mir invalid vor [...]“) sofort an den Satz „Ja, du, ins Lavoire“ anzuschließen. Da im Film jedoch die Erzählerrede fehlt, würde trotz der zerspringenden Brille in

Zeitlupe der direkte Anschluss des Satzes „Ich komm‘ mir richtig invalid vor“ für Verwirrung sorgen; eben weil durch die fehlende Erzählerrede der kausale Zusammenhang zwischen der zerspringenden Brille und dem Telefonat mit Josef nicht derart nachvollziehbar gegeben ist.

6.2.5 Diverse einzelne Aspekte

Die meisten größeren Unterschiede zwischen der Erzählung und dem Film wurden bereits in den vorherigen Abschnitten erläutert oder werden im folgenden Abschnitt 6.3 noch eine genauere Erläuterung erfahren. Was einzelne Aspekte betrifft, die Unterschiede zwischen der Erzählung und dem Film bilden, so ist festzuhalten, dass hier nur wenige Differenzen festzustellen sind.

Eine dieser wenigen Differenzen besteht im Titel des Buches, das für Miranda in der Erzählung eine Ohnmacht hervorruft (vgl. 365): Während das Buch dort den Titel *De l'Amour* trägt, wurde dieser Titel im Film zu *Dell' Amore* umgewandelt. Der Grund dafür liegt in der als filmischer Zusatz etablierten Vorgeschichte in Italien und Mirandas darauf basierende Übersetzerinnentätigkeit aus dem Italienischen ins Deutsche. Wie der folgende Abschnitt 6.3 zeigt, besitzt das Buch aber auch im Film eine besondere Bedeutung und wird zu einem symbolisch aufgeladenen Objekt. In der Erzählung findet es allerdings nach dieser Stelle im Text keine Erwähnung mehr.

Ein anderer Unterschied besteht in der Behandlung von Mirandas Sehstörung. Diese erfährt im Film eine bedeutend geringere Präsenz als in Bachmanns Erzählung. Der Film fokussiert eher auf Mirandas Innenwelt und ihren Umgang mit der zerbrechenden Beziehung im Allgemeinen, weniger auf ihre Einstellung zu ihrem Augenleiden. Letzteres stellt auch nicht denselben omnipräsenten Rahmen ihres Handelns dar, wie es in der Erzählung der Fall ist (vgl. genauer: 5.9).

Weitere Unterschiede finden sich nur mehr in einzelnen Details: Ähnlich dem Buch *De l'Amour* wurde auch das *Arabia-Espresso* aus der Erzählung im Film zum *Café Europa*, und der *Römische Kaiser* zur *Römischen Palme*. In der Erzählung besitzt Mirandas Brille ein goldenes Brillengestell (vgl. 355), im Film ist das Gestell rot und weist damit die typische Farbe auf, die Miranda zur Akzentsetzung in ihrer Kleidung verwendet. Ein letzter Unterschied, der auch Josef betrifft, besteht im Wohnort der Figuren: Während Miranda in der Erzählung im ersten Bezirk Wiens (vgl. 370) und Josef im vierten (vgl. 364) wohnt, wohnt im Film Josef im ersten Bezirk; dies hängt vermutlich mit Josefs Anwaltsberuf und seinem Junggesellendasein im Film zusammen, da eine Wohnung im ersten Bezirk als prestigereich und damit zu seinem Beruf wie auch seinem Lebensstil passend erscheint (vgl. 5.8.2). Wo genau sich Mirandas Wohnung befindet, geht aus dem Film allerdings nicht klar hervor.

6.3 Zusätzliche Elemente im Film

Margareta Heinrichs Film wird im Rahmen des Vorspanns als „frei bearbeitet nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann“ ausgewiesen. Dieser freie Aspekt zeigt sich – wie in Abschnitt 6.2 dargestellt – in vielerlei Hinsicht im Film. Neben den dort behandelten Kategorien wie Aufbau, Inhalt, Figuren, Dialoge und einzelne Aspekte zeigt sich die Freiheit in der Verarbeitung des Originals auch auf anderen, umfassenderen Ebenen, die im Folgenden näher beschrieben werden sollen.

Der erste und vermutlich umfassendste filmische Zusatz ist die Konstitution eines vollkommen neuen, nicht in der Erzählung vorhandenen Handlungsstrangs in Rom. Dieser Handlungsstrang, der aus insgesamt drei Szenen besteht und etwas über neun Minuten Filmzeit einnimmt, dient der Darstellung von Mirandas und Josefs Kennenlernen. Damit beleuchtet er eine Facette der Beziehung, auf die in der Erzählung vollständig verzichtet wird: Miranda und Josef sind im Text nämlich bereits ein Paar. Die Darstellung des Kennenlernens in Rom mit all seinen von Glück erfüllten Momenten sowie die Konstitution weiterer Szenen, die die glücklichen Seiten der Beziehung zeigen – etwa das Liebesleben des Paares, die verliebten Gespräche oder das Teilen einer Badewanne –, ermöglichen dem Publikum, die Freude und Verliebtheit der beiden Figuren nachzuvollziehen und zudem daran teilzuhaben.

Damit geht allerdings eine weitere Funktion einher, die über die figurale Ebene hinausgeht und sich auf die globale Ebene des gesamten Films und dessen Inhalts bezieht: Die ausführliche Darstellung des Positiven, um dessen folgende Zerstörung schätzen und die damit einhergehende Tragik nachempfinden zu können. James Cameron, der Regisseur und Autor von Filmen wie *Terminator* (1984) oder *Avatar – Aufbruch nach Pandora* (2009), hat im Rahmen der Arbeit zu seinem Film *Titanic* (1997) eine ähnliche Methode angewandt: In *Titanic* sieht man den männlichen Protagonisten Jack mit seinem Freund Fabrizio auf dem Bug des Schiffs, bevor Jack seinen weltberühmten Ausruf „Ich bin der König der Welt!“ tätigt. Auf diesen Ausruf folgen weitere Jubelrufe sowie eine Kamerafahrt aus der Luft über das gesamte Schiff hinweg, wodurch es in seiner vollsten Pracht bei strahlendem Wetter eingefangen wird. Von den Produzenten des Films wurde diese Einstellung als *The Million Dollar Shot*³⁶⁴ bezeichnet, wobei diese Namensgebung zweierlei Gründe besitzt: Einerseits kostete diese nur ca. 30 Sekunden dauernde Einstellung aufgrund der dazu notwendigen Tricktechnik beinahe so viel, andererseits hatte sie eine sozusagen ebenso wertvolle Funktion im Film.³⁶⁵

³⁶⁴ Vgl. FoxKino: Making-of „Der Million Dollar Shot“ – Titanic [3D] – Deutsch / German. Erstellt am 28.03.2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1Imb3pdwuvE> [24.10.2019].

³⁶⁵ Vgl. ebda.

Diese Funktion besteht in der Visualisierung der Schönheit, die das Schiff aufweist, wobei dies – wie James Cameron erklärt – aus einem ganz bestimmten Grund geschah:

*Wenn dir das Schiff nichts bedeutet, dann trifft es dich auch nicht, wenn es sinkt. Du musst das Schiff genauso wunderbar finden, wie es die Menschen damals taten, als sie noch nicht wussten, dass sie auf der ‚Titanic‘ sind. Diese Szene zelebriert das Schiff und gleichzeitig die Figur Jack; das lieb ich so daran. Die Szene rückt den Gedanken an den möglichen Tod in so weite Ferne, dass sein Eintreten dir unmöglich erscheint. Wenn diese Ausgangsempfindung nicht gegeben ist, wirst du nie fühlen können, wie es war, Passagier dieses Schiffes zu sein.*³⁶⁶

Cameron zeigt also, dass zur Wertschätzung der Katastrophe, des Negativen, vorher immer zuerst das Schöne, das Positive, wertgeschätzt werden muss. Und so verhält es sich auch in Margareta Heinrichs Film: Damit das Publikum Mirandas Unglück und die Tragik im Zerbrechen der Beziehung verstehen und nachvollziehen kann, damit es Josefs und Anastasias Verhalten tadeln und zugleich Josefs Bereuen spüren kann, muss es zuerst das große Glück von Josef und Miranda erleben, das beide erfahren dürfen, als sie sich zum ersten Mal begegnen. Ohne diese drei Szenen in Rom und die zusätzlichen Szenen in Wien, die die Glücksmomente der Beziehung zeigen, würde ihr Zerbrechen niemals so schmerzhaft erscheinen und der Film in seiner Gesamtheit folglich niemals dieselbe Wirkung besitzen. Es wäre dann nur eine weitere gescheiterte Beziehung von so vielen anderen in so vielen anderen Filmen, aber nicht diese eine gescheiterte Beziehung von Josef und Miranda.

Der filmische Zusatz der Rom-Szenen bringt aber neben seinem für die Empathie des Publikums positiven Effekt auch ein anderes Phänomen mit sich: eine Verpflichtung. Die Verpflichtung, weitere Szenen hinzuzufügen, die ebenso wenig in der Erzählung vorhanden sind. Der Grund dafür liegt in dem Umstand, dass Mirandas Abwesenheit von Wien ihre Beziehung mit den dort lebenden Figuren verändert hat: So hat Miranda Anastasia und Ernst eine gewisse Zeit lang nicht gesehen. Dadurch ergibt sich Mirandas Treffen mit Anastasia im Café (vgl. FS 15, 00:31:39–00:34:35), im Rahmen dessen die beiden Freundinnen darüber sprechen, was seit Mirandas Abreise und ihrer Rückkehr passiert ist. Da Miranda in der Erzählung Wien – mit Ausnahme des Endes in Salzburg – nie verlässt, ist ein derartiger Dialog mit Anastasia dort nicht notwendig. Ebenso verhält es sich mit Ernst, der sie in den Straßen überrascht (vgl. FS 17, 00:36:34–00:37:38) und aus anderen Quellen gehört hat, dass sie wieder in Wien ist. Im Falle von Ernst führt das Wissen um Mirandas

³⁶⁶ FoxKino: Making-of „Der Million Dollar Shot“ – Titanic [3D] – Deutsch / German.
Erstellt am 28.03.2012.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1Imb3pdwuvE> [24.10.2019], 00:00:19–00:00:49.

Rückkehr zudem dazu, dass ihm eine Möglichkeit zur Kontaktaufnahme mit ihr geboten wird, die auch von seiner Seite begonnen wird; Mirandas Rückkehr wird für Ernst also ein Vorwand, sie aufzusuchen. In der Erzählung geht die erneute Kontaktaufnahme von Miranda aus, denn da Miranda im Text stets in Wien agiert, ergibt sich für den literarischen Ernst kein Vorwand.

Der filmische Zusatz von drei Szenen, die in Rom spielen, bedingt als Aktion also eine ganze Kette von inhaltlichen Reaktionen, die sich ihrerseits in Form von zusätzlichen Szenen, die nur im Film vorkommen, ausdrücken. Dieser Umstand in Kombination mit anderen hinzugefügten Szenen führt des Weiteren dazu, dass im Film – wie bereits in 6.2.4 angedeutet – eine bedeutend höhere Anzahl an Dialogen und Figurenreden vorherrscht als in Bachmanns Erzählung.

Weniger eine Reaktion auf neue Szenen und die damit einhergehenden inhaltlichen Veränderungen als vielmehr eine Möglichkeit der Innenweltvisualisierung stellen die ebenso als filmischer Zusatz klassifizierbaren und nicht in der Erzählung vorkommenden fünf Traumszenen (in FS 3, 20, 26 innerhalb der Szene, und separat in FS 12 und 23), eine Einbildungsszene (in FS 30) sowie die Ohnmachtsszene (FS 31) dar: Diese Szenen wurden von Margareta Heinrich gestaltet (vgl. FS 42, 01:27:46–01:30:00) und erfüllen die Funktion, auf eine meist surreal anmutende, deutlich außerhalb der filmischen Realismusillusion und Realität liegende Weise, die Innenwelt der Miranda darzustellen.³⁶⁷ Margareta Heinrich meint hierzu – bezogen auch auf die Übersetzungsprobleme von Worten in Bilder –, sie habe versucht,

*nicht nur auf der realen Ebene die Geschichte zu erzählen, die die Ingeborg Bachmann da in Skizzen nur anreißt zum Teil, sondern eben auf eine Ebene zu gehen, die man Traumebene nennen könnte oder Fantasieebene, und da eben in starken symbolischen Bildern [...] was auszudrücken.*³⁶⁸

Dies ist eine Vorgehensweise, die in Heinrichs Arbeiten keine Neuigkeit darstellt: So erzählen etwa WeggefährtenInnen wie Käthe Kratz, dass sich Heinrich öfter Stilmitteln wie Träumen und Visionen bedient hat,³⁶⁹ und dass es für sie „ganz entscheidend [war], solche Ebenen von psychischen Konstellationen und von Wahrnehmungen sichtbar zu machen“³⁷⁰. So findet sich etwa in ihrem ersten abendfüllenden und für den ORF produzierten Spielfilm *Durch dick und dünn* aus dem Jahre 1986³⁷¹ ein ähnlicher Zugang: Ein Zugang in Form einer sprechenden Waage, die

³⁶⁷ Anm. 24: Josefs Traumscene in FS 3 bildet dabei natürlich eine Ausnahme.

³⁶⁸ Heinrich, *Interview* 1993, 00:01:46–00:02:07.

³⁶⁹ Vgl. Öhner, *Margareta Heinrich*, 55.

³⁷⁰ Ebda.

³⁷¹ Vgl. ebda, 29.

der Protagonistin tagtäglich ein Versagen in Bezug auf ihr Aussehen einredet.³⁷² Heinrichs Markenzeichen besteht folglich – nach Öhner – darin, das narrative Gefüge zu unterbrechen und durch die Verwendung eines oder mehrerer kontrastierender Bilder eine Aussage zu verdeutlichen.³⁷³

Wie Felicitas Pommerening allerdings zeigt, sind Innenweltdarstellungen in der Filmtheorie eher umstritten: So veranschaulicht sie, dass manche Handbücher zur gelungenen Drehbuchverfassung davon ausgehen, dass der Film zur Darstellung von Innenwelten ungeeignet ist, während sie zugleich andere, die Innenwelten betreffende Aspekte wie Gedanken etc. als undramatisch klassifizieren und sie daher der filmischen Erzählweise entzogen sehen. Andere Möglichkeiten wie Stimmen aus dem Off werden sogar als un-filmisch verstanden, wozu Regisseure wie François Truffaut sogar meinen, dass Dinge, die gesagt statt gezeigt werden, für das Publikum verlorengehen; manche Theoretiker legen daher das Verpacken von inneren Konflikten in äußere Konflikte nahe.³⁷⁴

Margareta Heinrich hat für sich und ihren Film eine eigene Lösung gefunden, sodass sich die angesprochenen Traumszenen durch eine ganz eigene Funktionsweise auszeichnen: Ohne auf eine Stimme aus dem Off als Erzählinstanz, einen figuralen Monolog oder interfiguralen Dialog zurückgreifen zu müssen, erlauben sie, die Gefühle und Ängste Mirandas in Bezug auf sich selbst oder in Hinblick auf ihre Beziehung zu Josef und Anastasia darzustellen. Dies tun sie nicht durch ein direktes Ansprechen der Gefühle oder Ängste, sondern durch konkretes Zeigen; es wird also vorrangig nicht die verbale, sondern die visuelle, non-verbale Sprache genutzt. Zwar kommen in diesen Traumszenen auch die Figuren – Miranda, Josef und Anastasia – zu Wort, jedoch deuten deren verbale Äußerungen nur auf das Problem hin oder korrelieren damit, sprechen es allerdings nicht konkret an. Vielmehr ist es ein reziprokes Unterstützen von Sprache und Bild, die gemeinsam eine Bedeutung generieren. Das Filmpublikum erhält dadurch die Möglichkeit, das Dargestellte auf sich wirken zu lassen und – als Resultat seiner eigenen Verwunderung oder Verängstigung durch die Szenen – Mirandas Gefühle besser nachvollziehen zu können. Den ZuschauerInnen wird also die Möglichkeit gegeben, sozusagen durch Mirandas Augen und ihren Verstand zu sehen und damit immer ganz genau zu wissen, wie sich Miranda fühlt. Es kommt folglich nicht zu einem – potenziell spannungserzeugenden – Informationsdefizit aufseiten des Publikums, sondern zu einer vollständigen Einweihung in die Innenwelt und das Wissen der Figur; ein Faktum, das allerdings – wie das Defizit – ebenso zur Interessens- und Spannungserzeugung

³⁷² Vgl. Vrääth Öhner [DVD]: Radio 1: „Durch dick und dünn“ – Margareta Heinrich über die Situation weiblicher Filmemacher in Österreich“. ORF-Radio, Ö3, 21.01.1988, in Öhner, *Margareta Heinrich*, 00:01:25–00:01:57.

³⁷³ Vgl. Öhner, *Margareta Heinrich*, 87.

³⁷⁴ Vgl. Pommerening, *Innenwelten*, 13f.

beitragen kann. Es ist also eine Introspektion, ein Hineinschauen in den Menschen und damit, so könnte man sagen, beinahe eine subjektive Kamera im wahrsten Sinne des Wortes.

Trotzdem diese Traumszenen in ihrer Existenz als rein filmischer Zusatz einen Unterschied zur Erzählung bilden, sind sie nicht vollständig von dieser gelöst zu betrachten. Dies betrifft v.a. die zweite Traumszene, die Miranda am Marterpfahl zeigt (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43), aber auch die Ohnmachtsszene (vgl. FS 31, 01:05:55–01:06:50). Die zweite Traumszene zeigt insofern Gemeinsamkeiten mit der Erzählung, als der darin dargestellte Inhalt einer Beschreibung von Mirandas Wahrnehmung im Text entspricht: „Mit Hilfe einer winzigen Korrektur [...] kann Miranda in die Hölle sehen“ (355). Eben dieser Blick in die Hölle, den Miranda durch das Tragen einer Brille erfährt, sowie die damit verbundenen Schrecken und Ängste („Dieses Inferno hat nie aufgehört, für sie an Schrecken zu verlieren“ (ebda.)) finden in der erwähnten Traumszene ihre visuelle Realisierung: Solange Miranda ihre Brille trägt, die hier überdimensioniert und beinahe grotesk erscheint, sieht sie monströse Augen in Josefs Augenhöhlen, die animalisch und gefährlich wirken. Sobald er ihr aber die Brille abnimmt und am Boden zerschellen lässt, sackt sie erleichtert am Marterpfahl zusammen.

Der Blick in die Hölle wird folglich erfahrbar, doch damit einhergehend ermöglicht die Traumszene eine weitere Information: Josef wird Mirandas Retter. Er ist derjenige, der sie von den Ängsten und dem Grauen des klaren Brillenblicks bewahren kann. Damit wird seiner Figur auf die symbolische Art der Brillenzerstörung eine große Bedeutung für Miranda zugestanden, die durch ihre visuelle Konstitution viel intensiver und nachvollziehbarer wirkt, als würde Miranda Josef verbal als Retter bezeichnen oder ihm die Wichtigkeit für sie gestehen.

Die Ohnmachtsszene ist in ihrer visuellen Vielfalt und dem Spiel mit Farben und Kontrasten in weitestem Sinne Mirandas Ohnmacht in der Erzählung nachempfunden, die mit dem Satz „Die Welt ist schwarz geworden“ (365) eingeleitet wird. In der Erzählung folgen diesbezüglich keine weiteren Erläuterungen, sodass wenige Gemeinsamkeiten zu der doch ausführlicheren Filmszene bestehen. Jedoch ermöglicht die Ohnmachtsszene im Film durch ihre Kombination von Toneffekten wie Josefs Anrufbeantworter im Hintergrund und das Zeigen eines gemeinsamen Fotos am Nachttisch wiederum das Nachempfinden von Mirandas körperlichem und geistigem Zustand, der durchaus prekär ist, sowie eine Nachricht auf inhaltlicher Ebene: Josef ignoriert Mirandas Anrufe immer noch, einzig das Bild auf seinem Nachttisch erinnert an die glücklichen Zeiten.

Alle anderen Traumszenen im Film zeigen keine direkte Entsprechung mit einer oder mehreren Textpassagen in Bachmanns Erzählung, sind aber dennoch nicht getrennt vom literarischen Inhalt zu sehen. Denn auch wenn sie nicht einzelne textliche Bedeutungen visualisieren, so korrelieren sie trotzdem mit dem Inhalt des

Films, der ja in der Prämisse der zerbrechenden Beziehung zweier Menschen der Erzählung voll und ganz entspricht.

Der symbolische Charakter des filmischen Bildes zeigt sich allerdings nicht allein im Rahmen dieser die Innenwelt der Figuren darstellenden Szenen, sondern auch innerhalb der filmischen Realität, die von den Figuren geteilt wird. Dabei wurde das Symbolische allerdings nicht in Form von größeren bildlichen Einheiten oder Bildfolgen realisiert, sondern auf einzelne Objekte im Umfeld der Figuren verlagert. Dazu wären vorrangig die Engelsstatue des trauernden Engels, das Buch *Dell'Amore* sowie Anastasias Kunstwerk *Die verletzte Weiblichkeit* zu zählen: Der trauernde Engel steht symbolisch für Miranda und spiegelt als solcher ihre Person sowie ihre Gemütszustände wider. Sein symbolischer Charakter ist allerdings nicht per se gegeben, sondern wird erst durch Josef etabliert, als beide vor der Statue stehen und er zu Miranda sagt: „Engel. Sie heißen Engel“ (00:11:30–00:11:36). Dass Miranda die Statue bei ihrem Spaziergang über den Friedhof aufsucht und davorsteht, zeigt bereits eine gewisse Affinität der Figur zur Statue selbst. Doch auch dies reicht nicht, um der Statue einen die Figur repräsentierenden symbolischen Wert zuzuschreiben; dies geschieht tatsächlich erst durch die von Josef getätigte Allusion. Und dieser symbolische Wert wird auch im Laufe des Films und im damit verbundenen Fortgang der Handlung ersichtlich: Josef überrascht Miranda bei ihrer geplanten Abreise mit einer Miniaturversion der Engelsstatue, die sie in weiterer Folge mit nach Wien nimmt; das Symbol wird von seinem fixen und entfernten Standort mit nach Hause in die private Umgebung gebracht. Dort wird es zuerst auf Josefs und später auf Mirandas Schreibtisch positioniert; da Miranda ebenda sehr viel Zeit mit der Übersetzung von Ernsts Buch verbringt, behält es damit auch seine Präsenz in ihrem unmittelbaren Umfeld.

Dass der Engel jedoch auch eine Art Vorausdeutung auf Mirandas Schicksal ist, wird gegen Ende jener Szene deutlich, in der es sie bei dem Gedanken an Anastasia fröstelt (vgl. FS 21, 00:46:32–00:50:58): Miranda setzt sich an Josefs Schreibtisch, um mit der Übersetzung des Buches zu beginnen, und blickt in einem zögernden Moment der Reflexion nachdenklich auf den Engel. Dieser bleibt auch im weiteren Fortgang ihrer Arbeit und der Handlung stets an ihrer Seite und verbildlicht dadurch symbolisch unablässig Mirandas Gefühle während des zunehmenden Zerbrechens ihrer Beziehung zu Josef. Parallel dazu erfüllt er die bereits erwähnte vorausdeutende Funktion; er ist also eine Art dynamischer Spiegel und symbolisch manifestierte Vorahnung in einem.

Der symbolische Wert des Objekts wird besonders deutlich, als Josef bei der Suche nach Mirandas Brille (vgl. FS 25, 00:55:36–00:57:08) in seinem Zorn gegen die Statue stößt und ungerührt weitergeht. Dieser Zusammenstoß führt zum Abbrechen eines Flügels, den Miranda anschließend in den Händen hält, bevor sie leise sagt: „Sie ist eben doch schöner als ich“ (00:57:00–00:57:02). Josef, der in Miranda

seinen Engel gefunden zu haben schien, wird nun selbst zu jenem Täter, der ihm den Flügel bricht; wörtlich an der Statue und im übertragenen Sinne in Hinblick auf Mirandas Gefühle. Er verletzt sie mit seiner Unehrllichkeit und wird es im weiteren Verlauf des Films noch öfter tun, bis schließlich aus dem einstigen glücklichen Engel Miranda ein Engel der Trauer geworden ist: ein Engel mit einem gebrochenen Flügel und zusammengesackt auf dem Trümmerhaufen einer zerbrochenen Beziehung. Die plastische Manifestation eines zwischenmenschlich-abstrakten Phänomens.

Neben dem trauernden Engel besitzt auch das Buch *Dell' Amore* als Objekt einen Symbolcharakter. In der Erzählung findet Miranda dieses Buch zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt, nämlich nach dem Streit mit Josef:

Muß Miranda weinen, muß sie in einer finsternen Höhle leben, an den Bücherregalen entlanggehen, das Gesicht an die Buchrücken pressen und dann auch noch ein Buch finden, De l'Amour'. (365)

Nachdem sie einige Seiten davon liest, fällt Miranda in Ohnmacht; das Buch ist also in der Erzählung ein zusätzlich belastender Faktor, der ihren Zusammenbruch herbeiführt.

Im Film löst das Buch zwar keine Ohnmacht aus, jedoch ist es in seinem Vorkommen und folglich in seiner Symbolik problematisch: Miranda besitzt dieses Buch nicht von sich aus, sondern bekommt es von Ernst als Übersetzungsauftrag überreicht. Ihre verflossene Liebe gibt ihr also ein Buch über die Liebe, das sie in der Beziehung mit ihrer neuen Liebe übersetzen soll. Damit wird Ernst als Person und als Verflossener plötzlich in ihrem Leben wieder aktuell und drängt sich damit als eine Art Fremdkörper – symbolisch manifestiert in diesem Buch – in Mirandas neue Beziehung und konsumiert durch ihre Übersetzerinnentätigkeit sehr viel von ihrer Zeit. Es wirkt fast so, als würde Miranda – wortwörtlich – ihre Vergangenheit einholen, die damit zu einem – zumindest zeitkonsumierenden – Dämpfer für die neue Beziehung wird; auch wenn Josef Ernst gegenüber keine Vorbehalte zu haben scheint.

Das dritte symbolträchtige Objekt ist Anastasias Kunstwerk *Die verletzte Weiblichkeit*, das sie Miranda schenkt (vgl. FS 35, 01:12:35–01:16:43). Der Titel des Werks spiegelt sich bereits in dessen Form und Farbgebung wider, da es eine sehr starke Ähnlichkeit mit einer Vagina aufweist. Zudem ist sein Vorkommen durch und durch ironisch zu verstehen: Nicht nur trägt es den Titel *Die verletzte Weiblichkeit*, Anastasia schenkt es auch noch Miranda, während sie bereits ein Verhältnis mit Josef pflegt und Miranda dadurch in ihrer Weiblichkeit und ihrem Wert als Frau verletzt wurde. Hinzukommt – und dies ist beinahe noch ironischer –, dass Anastasia das Kunstwerk in jener Epoche ihres Lebens geschaffen hat, als sie herausgefunden hat, dass sie von ihrem Mann betrogen wird; ein Gefühl, das Miranda zu

diesem Zeitpunkt im Film nur zu gut kennt. Die Person, die ihr den Mann gestohlen hat, schenkt ihr nun ein Objekt das genau auf diesen Betrug sowie die damit einhergehende Verletzung verweist. Diese Handlung in Kombination mit der Symbolkraft des Objekts und dem Dialog zwischen den Figuren verstärkt die Brutalität und das Gewicht des Betrugs. Sie dient aber zugleich der Charakterisierung Anastasias als immens sadistisch und heuchlerisch (vgl. 5.8.3).

Symbolik wird im Film *Ihr glücklichen Augen* allerdings nicht nur auf Objekte übertragen; sie findet sich auch in Form von Figuren. Dies zeigt sich v.a. in der Szene, als Miranda und Josef auf Mirandas Balkon über ihre Beziehung zueinander und den weiterhin bestehenden Besuch des Sonntagskonzerts sprechen (vgl. FS 38, 01:21:38–01:22:48): Während die beiden miteinander sprechen, wechselt die Kamera mithilfe einer Kranfahrt zwischen ihnen und dem Gehsteig darunter. Auf dem Gehsteig sieht man zwei ältere Menschen: einen Mann mit einem Aktenkoffer und eine verhüllte Frau mit mehreren Plastiksäcken. Beide bewegen sich sehr langsam. Der Mann schreitet nach vorne und scheint gegen eine unsichtbare Wand zu stoßen. Die Frau wirkt ähnlich orientierungslos. Beide scheinen umherzuirren.

Dieses Umherirren zeigt, wie zwei Figuren mit Symbolcharakter aufgeladen werden: Die Figuren repräsentieren in ihrer Desorientierung die über ihnen sprechenden Figuren Miranda und Josef. Auch sie sind ein Mann und eine Frau, die umherirren und nun nicht sicher wissen, was aus ihnen und den Dingen, die sie verbinden oder verbunden haben, werden soll. Die Szene zeigt also insgesamt vier irrende Menschen: zwei auf der Straße, zwei am Balkon, doch alle orientierungslos und in der eigenen Unfähigkeit verloren.

6.4 Gemeinsamkeiten und Unterschiede – eine Zusammenfassung

Der Vergleich von Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* mit der gleichnamigen Verfilmung durch Margareta Heinrich hat gezeigt, dass zwischen den beiden analysierten Werken sowohl Gemeinsamkeiten als auch deutliche Unterschiede bestehen. Beide Aspekte konnten hierbei nicht allein in Hinblick auf eine einzige Analysekategorie reduziert, sondern in mehreren, verschiedenen Feldern festgestellt werden. Die daraus resultierenden Ergebnisse seien im Rahmen des folgenden Abschnitts trotz ihrer Fülle kurz zusammengefasst, um eine Art Fazit zu schaffen, das zeigt, wie sehr sich zwei Werke desselben Titels und mit – grob gesehen – derselben Handlung doch gleichen und zugleich unterscheiden können.

Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zeigen sich vorrangig im Bereich des Aufbaus, des Inhalts, der Figuren, der Dialoge bzw. Figurenreden und einzelner Aspekte: In Bezug auf den Aufbau kann festgehalten werden, dass sich Bachmanns Erzählung und Margareta Heinrichs Film in diesem Areal – mit Ausnahme der Umstellung von manchen Szenen – durchaus decken, betrachtet man die Reihenfolge

der Ereignisse. Grob herrscht also eine Übereinstimmung. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich jedoch Unterschiede durch das Vorkommen oder Nicht-Vorkommen von Ereignissen in den jeweiligen Medien; so wurden manche Geschehnisse und damit Erzählszenen im Film nicht realisiert, während auch im Film Szenen vorkommen, die es so nicht in der Erzählung gibt. Dies zeigt sich v.a. im Zuge des filmischen Zusatzes, der neben den genannten Kategorien separat für bedeutende Unterschiede zwischen der Erzählung und dem Film sorgt und gleichzeitig eine Auswirkung auf den Aufbau des Films besitzt: Die frappantesten Unterschiede bestehen hierbei in der hinzugefügten, nicht in der Erzählung vorkommenden Vorgeschichte in Rom, aber auch in der Aufladung von Objekten und Figuren mit einem bestimmten Symbolgehalt.

Diese Zusätze zeigen nicht nur einen Einfluss auf den Aufbau, sondern auch auf den Inhalt des Films: Zwar entspricht dieser – grob gesehen – der Prämisse der Erzählung – dem figuralen Sturz ins Verderben durch die Verweigerung der Wirklichkeit und dem Zerbrechen einer Beziehung –, allerdings weist er durch den filmischen Zusatz oder Aussparungen auch deutliche Unterschiede zum Inhalt der Erzählung auf. Dieselben Auswirkungen finden sich im figuralen Bereich, wobei sich in diesem sonst noch die meisten Gemeinsamkeiten finden: Zwar wurden den Figuren im Film – gegensätzlich zu jenen im Text – ein konkretes Aussehen sowie Berufe zugeteilt, jedoch wurden sie teils physiognomisch und v.a. charakterlich recht exakt aus der Erzählung in den Film transponiert. Einzig Mirandas bei Weitem weniger ausgeprägte Unselbstständigkeit oder Hilflosigkeit im Film stellen einen sehr gewichtigen Unterschied dar; Miranda wird dadurch von einem „Grenzgänger“ (359) zu einem – trotz der okkulten Realitätsverweigerung – im Leben gefestigten und selbstbestimmten Menschen.

Stellt die Kategorie der Figuren ein Beispiel für zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen der Erzählung und dem Film dar, so zählt die Kategorie der Dialoge sicherlich zu einer mit den meisten Unterschieden: Es existieren kaum Dialoge oder Figurenreden, die im Film 1:1 aus der Erzählung übernommen wurden. Viele wurden zwar in einzelnen Passagen bewahrt, allerdings in Form von Kürzungen, Zusätzen oder Wortumstellungen – wenn auch noch so minimal – verändert und können daher nicht als direkte Zitate aus der Erzählung gesehen werden. Diese Veränderungen dienen aber keinem Selbstzweck, sondern erfüllen diverse mit dem Medium Film und seinen narrativen Möglichkeiten verbundene Funktionen wie etwa eine leichtere Verständlichkeit oder eine größere Prägnanz.

Aspekte, die außerhalb dieser Kategorien liegen, bilden zum Großteil Gemeinsamkeiten zwischen der Erzählung und dem Film. Es sind jene kleinen Details, die eine Reminiszenz an das Original schaffen, dabei aber niemals das Gefühl von unpassendem Einsatz im Film hervorrufen; sie funktionieren also für beide Werke, die Erzählung wie den Film.

Die bereits angesprochene und vorrangig Unterschiede konstituierende Kategorie der zusätzlichen Elemente im Film, die als eine Realisierung des Paratextes „frei bearbeitet nach der gleichnamigen Erzählung von Ingeborg Bachmann“ verstanden werden kann, ermöglicht neue Facetten in der Geschichte um Josef und Miranda. Dinge, die in der Erzählung nicht berücksichtigt werden oder schlicht nicht vorkommen, werden für den Film geschaffen und konstituieren dadurch einerseits zusätzliche Informationen für das Publikum (vgl. Traumszenen), andererseits schaffen sie neue Bedeutungsebenen (vgl. Symbolcharakter von Objekten und Figuren). Damit ermöglicht der filmische Zusatz, dass der Film – trotz eines möglichen Vergleichs mit der ihm zugrundeliegenden Erzählung – Originalität vermittelt und damit als genuines und – trotz der Referenz auf die Erzählung – unabhängiges Kunstwerk existieren und wirken kann; eine Stärke des Mediums, das – wie im folgenden Abschnitt erläutert werden soll – allerdings auch vor Schwächen nicht gefeit ist.

7 Vom Scheitern der Medien – Grenzen von Literatur und Verfilmung

Literarische Texte beweisen wie Filme eine sehr große Bandbreite an Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten. Die im Rahmen von Kap. 4 durchgeführte Analyse von Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* zeigt, mit wie viel sprachlicher und erzähltechnischer Variation eine Geschichte erzählt werden, wie konkret oder unkonkret dieses Erzählen in Bezug auf zeitliche, örtliche oder figurale Informationen sein kann, und wie facettenreich Charaktere, deren Denken und Handeln dargestellt werden können, ohne dabei auf die Schaffung von Allgemeinheit und damit Identifikationspotenzial für das Lesepublikum zu verzichten.

Ebenso verhält es sich mit der gleichnamigen Verfilmung des Bachmann-Textes durch Margareta Heinrich, deren Analyse in Kap. 5 vorgenommen wurde: Auch hier wurde gezeigt, welche narrativen Möglichkeiten ein Film besitzt, um eine Geschichte zu erzählen. Welcher Methoden er sich bedient, um die Wahrnehmung der RezipientInnen zu steuern. Welche Kniffe er einsetzt, um dem Publikum einen Blick in die individuelle Psyche einer Figur zu gewähren, ohne dabei – wie das Buch – auf die allgemeine Komponente zu vergessen; die allgemeine Komponente, die dem Publikum die Möglichkeit bietet, auf das Gesehene mit Nachempfinden, Mitfühlen, Identifikation oder aber auch Tadel zu reagieren. Zugleich wurde gezeigt, wie stark sich ein Film an einer literarischen Vorlage orientieren kann, ohne im selben Zuge den Eindruck einer bloßen Imitation zu erwecken, sondern stattdessen mit geeigneten Techniken und extra für den Film geschaffenen Zusätzen als ein originelles und eigenständiges Kunstwerk zu wirken.

Sowohl die Erzählung als auch deren Verfilmung und damit – allgemeiner gesprochen – literarische Texte und Filme als zwei verschiedene Medien beweisen folglich eine Vielzahl von ihnen eigenen Stärken in der Sprache wie in der Darstellung und Narration. Dennoch sind beide Medien nicht vor Schwächen und v.a. Grenzen gefeit; Grenzen, die besonders dann ans Tageslicht treten, wenn man diese beiden Medien miteinander vergleicht oder einen Medienwechsel von einem Medium ins andere intendiert.

Eine erste Grenze, der sich ein literarischer Text gegenüberstellt, ist jene der Plurimedialität. Wie es auch Bachmanns Erzählung beweist, haben literarische Texte das Potenzial, Referenzen auf andere Medien zu bilden und damit den Rezeptionsprozess zu beeinflussen. Wenn also Josef und Miranda darüber sprechen, ob sie die Vierte oder die Sechste Symphonie Gustav Mahlers zusammen anhören werden (vgl. 369), ermöglicht diese Referenz auf ein konkretes Werk der außersprachlichen Wirklichkeit den LeserInnen, sich die Musik ebenso konkret vorzustellen oder diese – sofern sie ihnen nicht bekannt ist – ggf. nachzuhören. Genauso gut könnte der Text auf Werke der bildenden Kunst, auf andere literarische Werke oder

sogar Filme verweisen und würde damit ähnliche Möglichkeiten schaffen. Dennoch: Die konkrete Realisierung dieser Werke wie im Film, wo sie etwa gezeigt oder als Musik eingespielt werden, und damit das Bedienen mehrerer Sinneskanäle – visuell und auditiv – sind in einem literarischen Text nicht möglich und stellen damit eine Grenze dar. Der literarische Text kann also diesbezüglich nur verweisen und es liegt an den RezipientInnen, die Verweise im Kopf zu konkretisieren und mit Gehalt zu versehen. Der Film allerdings ermöglicht – wie Bohnenkamp zeigt – eine konkrete Realisierung und zugleich ein Nebeneinander von verschiedenen Medien und Ausdrucksformen: Bild, Ton und Text.³⁷⁵

Dieses Nebeneinander per se, diese Simultanität von Dingen, stellt eine weitere Grenze von literarischen Texten dar. In der Literatur finden sich jedoch Versuche, Simultanität auch im Schriftlichen darzustellen. So etwa – wie Werner Wolf³⁷⁶ zeigt – in James Joyces *Ulysses*. Dort werden zeitgleiche und damit sich überlappende Geschehnisse in Sätzen dargestellt, die aus fragmentarisch anmutenden Teilsätzen bestehen.³⁷⁷ Wolf zeigt, wie diese Ereignisse verschiedenen Stimmen zugeordnet und dann untereinander angeordnet werden können, wodurch nun ersichtlich wird, welche Stimmen simultan ablaufen und wo sie sich überlappen.³⁷⁸

Das folgende Beispiel entstammt der Fantasie des Verfassers, imitiert allerdings in seiner Gestalt die Art und Weise, wie James Joyce Simultanität andeutet. Anschließend findet sich die Aufschlüsselung dieses Beispiels in mehrere Stimmen nach dem Muster, das Wolf in seiner Arbeit etabliert.³⁷⁹

Gehen wir davon aus, dass wir uns in einem Kaffeehaus befinden und dort die folgenden verbalen Informationen wahrnehmen können:

*,„Auf einmal. Ich glaube, dass ich dich. *We can be heroes*. Gesehen habe. Hat er Ciao gesagt. *Just for one day*.“

Aufgeschlüsselt, wie Wolf es zeigt, würde dieser Joyce imitierende Satz so aussehen:

- a) Auf einmal.....hat er Ciao gesagt.
- b).....Ich glaube, dass ich dich.....gesehen habe.
- c).....We can be heroes.....just for one day...

³⁷⁵ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 35.

³⁷⁶ Vgl. Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam, Atlanta (GA): Rodopi, 1999. (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 35.)), 134f.

³⁷⁷ Vgl. ebda, 135.

³⁷⁸ Vgl. ebda.

³⁷⁹ Vgl. ebda.

Analysiert man diesen Satz, so lassen sich drei Stimmen (a, b, c) lukrieren: Stimme a gehört einer Figur, Stimme b einer anderen und Stimme c ist das Lied „*Heroes*“ von David Bowie, das aus einer Jukebox im Café ertönt. Diese drei Stimmen laufen parallel und gleichzeitig ab, und überlappen einander hier und da. Hierbei wird nun eine Sache sehr evident:

Dieses Beispiel und seine Aufteilung in mehrere Stimmen erinnern an die Partitur einer Symphonie. Wie die einzelnen Notenzeilen dort untereinander gereiht vorkommen und – von links nach rechts gelesen – simultan gespielt werden müssen, um alle Instrumente zur richtigen Zeit zum Einsatz zu bringen und damit den Gesamtklang der Symphonie zu konstituieren, werden in diesem an Joyce orientierten Beispiel die zeitgleich ablaufenden Ereignisse in Form von autonomen direkten Figurenreden untereinander angeordnet. Trotz dieser Anordnung und des Versuchs, Simultanität zu simulieren, bleibt jedoch ein entscheidendes Problem, das im Leseverhalten per se besteht: Der Lesevorgang erfolgt von links nach rechts oder rechts nach links. Und selbst wenn man nur einzelne Worte vertikal anordnen würde und diese von oben nach unten oder unten nach oben lesen würde, so würde immer noch ein Problem bestehen bleiben: Man liest sie nacheinander!

Ließe man also die Augen von oben nach unten wandern, würden die Informationen immer noch als Reihe und damit nacheinander, nicht aber zeitgleich und damit als simultanes Ganzes aufgenommen werden. Im Falle des Dirigenten, der die Partitur der Symphonie liest, besteht der entscheidende Vorteil, dass das Gelesene – mit Ausnahme von stillem Lesen – in den meisten Fällen zugleich auditiv durch das Orchester realisiert wird. Außerdem referieren Noten nicht wie Worte auf die außersprachliche Wirklichkeit, müssen also nicht einzeln auf eine Bedeutung im Sinne einer konkreten Wortbedeutung hin verstanden werden. Es ist zwar auch eine Art von Bedeutung vorhanden, aber eine andere, die sich nicht auf außersprachliche Referenzen, sondern auf musikalische Kategorien wie Tonhöhe und Lautstärke bezieht. Die Darstellung von Simultanität in einem literarischen Text scheitert folglich an der Art und Weise des Lesens wie auch an der Art und Weise der Rezeption des Gelesenen.

Diese Grenze des Mediums Text kann durch den Film aufgehoben werden. Filme per se stellen nämlich eine andauernde Simultanität von verschiedenen Aspekten dar. So könnten das Stimmengewirr aus *Ulysses* oder das erfundene Beispiel in einem Film ohne Weiteres simultan dargestellt und einzelne Sätze durch entsprechendes Abmischen und Hervorheben von Tonaufnahmen verständlich in den Vordergrund gerückt werden. Zudem kann hierfür der visuelle Kanal bedient werden, indem man die zum Stimmengewirr gehörenden Figuren zeigt – nun laufen bereits Bild und Gespräche simultan ab. Fügt man dann noch Musik hinzu, eröffnet man weitere auditive Impulse, die in Kombination mit dem Bild und den Gesprächen ein simultanes Ganzes ergeben. Hier muss nun – im Gegensatz zu einem Text

– die Information nicht erst nacheinander, der Reihe nach, gelesen und verstanden werden. Sie ist als Ganzes da und kann als solches in konkreter, holistischer Form aufgenommen werden.

Im Aspekt des Konkreten liegt allgemein vermutlich die frappanteste Grenze des Mediums Text. Anne Bohnenkamp hält hierzu fest: „Ein offensichtlicher Unterschied liegt im höheren Abstraktionsgrad des verbalsprachlichen Zeichens gegenüber der notwendigen Konkretheit visueller Repräsentation.“³⁸⁰ Sie sieht folglich in Bezug auf das Medium Film die Konkretheit als Notwendigkeit an, wohingegen der Text eine höhere Abstraktion zulässt. Während so der Text eine Entität erwähnen kann und dabei nicht näher konkretisieren muss, wie diese Entität genau aussieht – Bohnenkamp nennt hier die Phrase „ein großes Haus“ als Beispiel –, so ist der Film und damit der/die dahinterstehende Filmschaffende verpflichtet, dieses große Haus in dieser oder jener Form – also konkret ohne Leerstellen – zu realisieren.³⁸¹

Damit zeigt der Film dem Text gegenüber einen Vorteil, denn der Text kann nur schwer zu einem gleichen Konkretisierungsniveau gelangen wie der Film bzw. würde er dies nur in immer noch unvollständiger und vonseiten des Aufwands oder der Textlänge kaum zu legitimierender Weise schaffen: Betrachtet man hierzu Bohnenkamps Beispiel „ein großes Haus“, so würde der Film seine Interpretation eines großen Hauses zeigen. Das Haus wäre konkret vorhanden und kann in seiner Gesamtheit rezipiert werden: Details wie die Farbe, die Art und Anzahl der Fenster und Türen, die Art des Dachstuhls, die Farbe und Form der Dachziegel, die Beschaffenheit des Verputzes etc. würden alle im selben Zuge aufscheinen und – je nach Dauer der Einstellung mehr oder minder genau – wahrgenommen werden. Würde der Text nun versuchen, alle anfallenden Details konkret festzuhalten, würde dies einen großen Schreib- und Beschreibungsaufwand verlangen, der nicht nur sehr große – und für den Lesefluss vielleicht weniger zuträgliche – Dimensionen annehmen, sondern immer noch unkonkret bzw. vage sein würde, denn: Selbst wenn der Text etwa die Farbe des Hauses als „ein sattes Blau“ beschreibt, so bleibt durch die Vagheit der Worte *satt* und *Blau* immer noch zu konkretisieren, was genau jetzt satt und was genau blau ist. Eine verbalsprachliche Beschreibung würde also niemals vollständige Konkretheit erreichen und selbst bei den ambitioniertesten Versuchen niemals so konkret werden wie ein Film. Ob eine solche, vollständig konkrete Beschreibung ein Ding der Unmöglichkeit wäre, bleibt zu hinterfragen; weit davon weg ist der Versuch allerdings nicht.

Obwohl die Konkretheit vermutlich die frappanteste Grenze des Mediums Text und wohl auch eine seiner größten Schwächen darstellt, stellt sie zugleich eine sei-

³⁸⁰ Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 34.

³⁸¹ Vgl. ebda.

ner größten Stärken dar. Wie bereits erwähnt wurde, bleiben in verbalsprachlichen Beschreibungen Leerstellen. Diese Leerstellen sind aber nicht allein als eine Schwäche zu verstehen, sondern in Bezug auf die Rezeption des Textes als großer Vorteil. Denn: Sie fordern – wie Bohnenkamp zeigt – die RezipientInnen und ermöglichen es ihnen, eben diese Leerstellen zu füllen, indem das Unkonkrete durch die rezipierenden Instanzen eigenständig konkretisiert wird.³⁸² Es wird also die Vorstellungskraft, die Fantasie, der LeserInnen gefordert, wodurch sich in weiterer Folge auch viele Freiheiten ergeben: Wird so der Held des Buches nur sehr schemenhaft beschrieben, kann die Leserschaft selbst entscheiden, wie sie die Beschreibungen interpretiert und wie folglich der Held – ihrer Meinung nach – auszusehen hat. Dadurch kann sie den Helden nach ihrem Geschmack formen und durch weitere Aspekte wie eine angenehme Stimme oder eine als attraktiv empfundene Körpergröße bewirken, dass der Held nicht nur zu einem Ideal wird, sondern auch – durch die nach dem eigenen Geschmack gefüllten Leerstellen – zusätzliche Sympathie erhält. Dem Lesepublikum wird folglich ermöglicht, die Geschichte mitzugestalten. Es wird gefordert und der Rezeptionsprozess wird aktiver, wodurch sich auch Aspekte wie das Interesse an der Geschichte und damit die Leselust steigern können.

Umso größer ist dann oft die Enttäuschung, wenn im Rahmen einer Verfilmung des literarischen Stoffes die ausgewählten DarstellerInnen ganz und gar nicht den eigenen Vorstellungen entsprechen wollen. Das Konkrete des Films schlägt sich nämlich auch in der Auswahl der SchauspielerInnen nieder, denn durch diese wird die literarische Figur – wie Bohnenkamp zeigt – zwangsläufig konkretisiert.³⁸³ Damit einhergehend ist allerdings nicht nur die Konkretisierung, sondern zugleich eine gewisse Interpretation der Figur, wie es v.a. beim Einsatz von bekannten SchauspielerInnen der Fall sein kann;³⁸⁴ der Darsteller / die Darstellerin konkretisiert also nicht nur, nein, seine bzw. ihre außerfilmische Persönlichkeit und häufig auch die Tendenzen zu diesen oder jenen Rollen beeinflussen die Art und Weise, wie die dargestellte Figur schlussendlich interpretiert wird. Es handelt sich hierbei um eine Färbung von figurativem literarischem Material durch eine reale Person und ihren Konnex zu der sie umgebenden Welt und Zeit.

Dabei ist es aber eben diese Interpretation sowie die Interpretation von Verbal-sprachlichem im Allgemeinen, die von der mangelnden Konkretheit des Mediums Text profitiert. Das Unkonkrete ermöglicht nicht nur eine, sondern mehrere Lesarten einer Aussage, einer Beschreibung oder eines Geschehnisses und bewirkt, dass diverse Aspekte in einem Text individuell interpretiert werden können. Die Leser-

³⁸² Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 34.

³⁸³ Vgl. ebda.

³⁸⁴ Vgl. ebda.

schaft ist folglich auch hier viel aktiver gefordert und kann eine eigene, individuelle Lesart entwickeln, wodurch dem literarischen Werk Facetten zukommen, die in der Konkretisierung durch den Film vielleicht verlorengehen würden. Dies soll allerdings nicht bedeuten, dass der Film durch die ihm eigene Konkretisierung zur Konstitution von Interpretationsfreiheiten unfähig wäre. Im Gegenteil: Aspekte wie die Traumszenen oder die symbolisch aufgeladenen Objekte und Figuren in Margareta Heinrichs *Ihr glücklichen Augen* haben bewiesen, wie unkonkret und damit interpretationsoffen auch das konkret Realisierte sein kann.

Eine weitere Stärke von Texten – und diese ist vermutlich ihre größte – ist die Grenzenlosigkeit des Beschriebenen. Die schreibende Instanz kann schreiben, was auch immer sie möchte; die einzige Grenze bildet die eigene Fantasie. Beim Schreiben muss nicht auf Aspekte wie technische Umsetzungsmöglichkeiten, Produktionskosten etc. geachtet werden. Doch auch die tendenziell begrenztere Länge des Films beeinflusst die filmische Umsetzung eines literarischen Stoffes und führt – wie Bohnenkamp erklärt – etwa bei Romanen zur Notwendigkeit von Reduktionen.³⁸⁵ Vergleicht man also den Film mit seiner literarischen Vorlage, so ist festzustellen, dass letztere durch ihre Ungebundenheit an materielle, physikalische und anderswertige Gesetzmäßigkeiten freier und unabhängiger ist. Für sie gilt nur: Was sie zeigen möchte, zeigt sie. Was sie imaginiert haben möchte, schreibt sie. Was sie erdenken möchte, erdenkt sie.

In dieser Gebundenheit an Aspekte wie finanzielle und technische Möglichkeiten besteht eine der größten Grenzen und damit Schwächen des Mediums Film. Während die literarische Vorlage imaginieren kann, was sie möchte, stehen die Verfilmung und der Film im Allgemeinen stets vor der Frage der filmischen Umsetzbarkeit. Diese Frage und die damit auftretenden Grenzen haben in der Geschichte dazu geführt, dass manche literarischen Werke jahrzehntelang auf ihre filmische Realisierung warten mussten und/oder im selben Zuge aufgrund der technischen Grenzen des Mediums Film als unverfilmbar galten.

Ein Beispiel hierfür wäre F. Scott Fitzgerralds Werk *Der seltsame Fall des Benjamin Button*: Die Geschichte um einen Menschen, der als alter Mann geboren wird und im Zuge des Heranwachsens rückwärts altert, konnte zwar im literarischen Medium ohne Weiteres imaginiert und dargestellt werden, war aber für lange Zeit auf filmischer Seite in Ermangeln technischer Möglichkeiten nicht realisierbar.³⁸⁶ Erst die filmische Adaption des Werks durch David Fincher, die im Jahre 2008 mit Brad Pitt in der Hauptrolle als Benjamin Button erschien, konnte die technischen Defizite relativieren und den rückwärtigen Alterungsprozess durch verschiedene,

³⁸⁵ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 35.

³⁸⁶ Vgl. https://programm.ard.de/TV/artefilms/der-seltsame-fall-des-benjamin-button/eid_2872410783875-46. Details. [28.10.2019.]

meist digitale Tricktechniken (digitale Masken; kleinwüchsige Darsteller, deren Gesicht digital durch Brad Pitts – ebenso digital – gealtertes Gesicht ersetzt wurde etc.³⁸⁷) visuell verwirklichen. Dieses Beispiel zeigt, dass die Fantasie in Kombination mit der Ungeundenheit des Mediums Text bereits im Jahre 1922 die Darstellung eines rückwärtigen Alterungsprozesses ermöglichte, während es im – u.a. – technisch gebundenen Medium Film erst über 80 Jahre später gelang.

Eine weitere Grenze des Films sind seine narrativen Möglichkeiten. Sandra Poppe³⁸⁸ stellt in Bezug auf das Erzählen zweierlei Dinge fest: Einerseits erklärt sie das Verhältnis von Erzählen und Beschreiben im Film im Gegensatz zu Texten. Während so Texte die beiden Vorgänge Erzählen (Darstellung eines zeitlich ablaufenden Ereignisses) und Beschreibung (Schilderung eines Zustands) getrennt voneinander ausführen können, ist diese Trennung im Film durch die Kombination der Raum-Zeit-Achse nur einseitig möglich: „Dies hat zur Folge, daß der Film nicht erzählen kann, ohne zu beschreiben. Dieser Umstand hat jedoch keinen Einfluß auf die Möglichkeit des Films, zu beschreiben, ohne zu erzählen.“³⁸⁹ Andererseits zeigt sie, dass der Film wie der Text die Möglichkeit besitzt, sich Tropen, Metaphern und Symbolen sowie anderer rhetorischer Stilmittel zu bedienen;³⁹⁰ die symbolische Komponente konnte ja etwa auch in Margareta Heinrichs Film nachgewiesen werden.

Trotzdem der Film in seinen narrativen Möglichkeiten dem literarischen Medium und dessen Möglichkeiten sehr nahek kommt, drängt sich – basierend auf der Kenntnis diverser literarischer Texte – dem Verfasser die Vermutung auf, dass manche narrativen Muster nicht in ihrer bestehenden Form in einem Film übernommen werden könnten, ohne dabei das Verständnis des Films zu beeinträchtigen. Es scheint so etwas wie eine Barriere zwischen zwei verschiedenen Ausdrucksformen oder Sprachen zu bestehen: jener des Textes und jener des Films.

Dies zeigt sich etwa anhand von Beschreibungen wie der folgenden aus der Erzählung *Ihr glücklichen Augen*:

Aber es geht doch immer gut aus, und wenn Miranda die Tür öffnet, weil es geläutet hat, und unerwartet ein fremder Mensch dasteht, dann hat sie regelmäßig Glück. Es ist Onkel Hubert, es ist ihr alter Freund Robert, und sie wirft sich Onkel Hubert und Robert oder sonst jemand an den Hals. Zwar hätte es auch ein Hau-

³⁸⁷ Vgl. Fame Focus: Amazing Vfx Technology That Made Benjamin Button Possible. Erstellt am: 06.12.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=offEigRdSGQ> [28.10.2019].

³⁸⁸ Vgl. Sandra Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. (= Palaestra / Untersuchungen zur europäischen Literatur. Bd. 327.)), 71f. Im Folgenden zitiert als: Poppe, *Visualität*.

³⁸⁹ Ebda, 72.

³⁹⁰ Vgl. ebda, 79.

sierer oder ein Einbrecher sein können, der Schläger Novak oder der Frauenmörder, der noch immer den ersten Bezirk unsicher macht, aber zu Miranda in die Blutgasse kommen nur die besten Freunde. (360)

Diese Passage aus Bachmanns Erzählung beinhaltet trotz ihrer Kürze eine große Menge an Information, die sich von Charakterbeschreibungen der Miranda bis hin zu konkreten Handlungen erstreckt. Charakterlich wird so klar, dass Miranda keinen Argwohn zu kennen und zugleich eine gewisse Naivität in Bezug auf die Welt außerhalb ihrer Wohnung zu besitzen scheint, wie es besonders der – durchaus ironisch zu verstehende – Satz „[...] aber zu Miranda in die Blutgasse kommen nur die besten Freunde“ andeutet. Die beschriebenen Handlungen bestehen im Öffnen der Türe vonseiten Mirandas und im Umarmen von verschiedenen Figuren, denen zudem eine dubiose Konnotation à la ‚potenzieller Freund oder Nicht-Freund oder Gefahr?‘ anhaftet.

Im Text kann diese Passage als Ganzes gelesen und alle darin befindlichen Beschreibungen und Handlungen in einem Zusammenhang verstanden werden. Um dieselbe Passage nun aber in einem Film zu realisieren, müsste man sich verschiedener Methoden bedienen, um die figurale Charakterisierung inkl. der Handlungen sowie der ironischen und dubiosen Konnotation zu vermitteln. Am ehesten und vermutlich einfachsten würde dies mithilfe einer Stimme aus dem Off funktionieren, die die Passage aus der Erzählung zu einem dem Inhalt entsprechenden bewegten Bild vorliest. Es könnte aber auch die Handlung des Umarmens mit jeweils anderen Figuren wiederholt gezeigt werden, um zu veranschaulichen, dass Miranda jede Person umarmt, die bei ihr läutet; die ironische und dubiose Konnotation würde dadurch allerdings nur bedingt transportiert. Zudem müsste hier wiederum eine Stimme aus dem Off mit Erklärungen oder der Textpassage zum Einsatz kommen, da sonst fraglich bleibt, ob das Publikum diese Szene überhaupt versteht.

Ähnlich verhält es sich mit formal abgesetzten Einschüben, wie sie etwa in Bachmanns Erzählung *Undine geht* (vgl. 263) zu finden sind, lyrisch anmutenden Interjektionen wie in der Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* („O Stadt. Stadt. Ligusterstadt, aus der alle Wurzeln hängen. Kein Licht und kein Brot sind im Haus. Zu den Kindern gesagt: Still, seid still vor allem“ (92)), oder anscheinend voneinander unabhängig aneinandergereihten Impressionen wie in Rainald Goetz' Roman *Irre*. Formal abgesetzte Einschübe wie in *Undine geht* irritieren zwar im ersten Moment, sind aber im Kontext des gedruckten Mediums nicht weiter verwunderlich. Ähnlich verhält es sich mit poetisch anmutenden Exkursen wie in *Jugend in einer österreichischen Stadt*, die zwar in ihrer Sprachwahl aufhorchen lassen, durch ihre inhaltliche Bindung zum Rest der Erzählung jedoch nachvollziehbar erscheinen. Und selbst die aneinandergereihten, unzusammenhängend anmutenden Impres-

sionen in *Irre* sorgen durch das übergeordnete Thema des Romans nicht für vollständige Orientierungslosigkeit.

Wollte man allerdings die genannten Aspekte, so wie sie in den Texten vorkommen, in einem Film darstellen, würden sie vermutlich nicht nur Irritation, sondern vollständiges Unverständnis und die besagte Orientierungslosigkeit beim Publikum auslösen. Dies dürfte auf dem Umstand basieren, dass man von Filmen im Regelfall andere, filmspezifische narrative Techniken gewöhnt ist, die sich auch auf die Logik der Bildfolge und andere Aspekte auswirken. Wollte man also Einschübe oder Aneinanderreihungen von Impressionen konstituieren, so müsste man diese zuerst in die filmische Sprache übersetzen. Die Problematik, die sich jedoch bei der Übersetzung von Verbalsprachlichem in das Visuelle des Films ergibt, fasst Sigrid Lange sehr prägnant in einem Satz zusammen: „Die Übersetzbarkeit des Sprachlichen ins Bild bleibt das eigentliche Problem der filmischen Adaption von Literatur“³⁹¹. Ein Problem, aber auch ein potenzieller Antrieb. So sagt Margareta Heinrich selbst: „Der Reiz liegt darin, dass [...] man die Worte eben nicht umsetzen kann, sondern dass man für Worte oder für Sätze [...] Bilder finden muss.“³⁹²

Wie die genannten Beispiele zeigen, bedarf der Film zur Umsetzung von manchen narrativen, literarischen Mustern des Rückgriffs auf filmische Erzählstrukturen. Das ursprünglich allein durch die Schriftsprache Ausgedrückte wird im Film auf mehrere Ausdruckskanäle aufgeteilt, um etwas ähnlich Einheitliches zu schaffen. In Bezug auf die zuvor zitierte Passage aus *Ihr glücklichen Augen* wären dies beispielsweise der visuelle und der auditive Ausdruckskanal, wobei letzterer nochmals geteilt wäre, da er nicht nur den diegetischen Ton, sondern auch die Stimme aus dem Off beinhalten würde. Folglich schafft es der Text in solchen Fällen, mit geringerem Aufwand das auszudrücken, wofür der Film verschiedene Techniken kombinieren muss.

In dieser Hinsicht tut sich eine weitere Grenze für das Medium Film auf: Es sind nämlich nicht nur die narrativen Modi der literarischen Texte, die im Film schwer umzusetzen sind, sondern oftmals auch inhaltliche Aspekte. Diese inhaltlichen Aspekte betreffen häufig die Innenwelt von Figuren und damit Gedanken, Ängste und Wünsche. Margareta Heinrichs *Ihr glücklichen Augen* hat zwar durch die beschriebenen Traumszenen eine sehr umfassende Darstellung von Mirandas figuraler Innenwelt konstituiert, jedoch zeigen sich auch hier Nachteile: So stellt sich die Darstellung durch die Traumszenen als bedeutend aufwändiger heraus als die Innenweltdarstellung in Bachmanns Erzählung. Dies zeigt sich besonders in Hinblick auf die zweite Traumszene (vgl. FS 12, 00:26:21–00:26:43): Die Erzählung benötigt nur

³⁹¹ Sigrid Lange, *Einführung in die Filmwissenschaft* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. (= Einführungen Germanistik.)), 63.

³⁹² Heinrich, *Interview 1993*, 00:01:26–00:01:39.

einen Satz, um den Inhalt nachvollziehbar darzustellen: „Mit Hilfe einer winzigen Korrektur – der durch die Zerstreuungslinsen – mit einem auf die Nase gestülpten goldenen Brillengestell, kann Miranda in die Hölle sehen“ (355). Der Film hingegen benötigt für diese Darstellung nicht nur bedeutend mehr Filmzeit, sondern auch sehr viel mehr Anfertigungszeit sowie ein entsprechendes Set, Kostüme, Licht, Kamera-Ausrüstung und visuelle Effekte. Und selbst dann bleibt noch offen, ob das Publikum diese Szene auch als Blick in die Hölle oder etwas vollständig Anderes interpretiert.

So konkret der Film also sein kann, in Hinblick auf die Innenweltdarstellung erreicht er teilweise seine Grenzen. Hier ist es der Text, der – trotz seiner oftmals so unkonkreten Eigenschaften – bedeutend mehr Konkretheit schaffen kann. Emotionen können im Film zwar durch Mimik und Gestik konkret dargestellt werden, dennoch bleiben – mit Ausnahme von Szenen, die durch innere Monologe o.ä. konkretisiert werden – Leerstellen, die ihrerseits erst wieder durch Interpretationen gefüllt werden müssen. Findet sich hingegen z.B. im Text die Textstelle „Sie war traurig“, so kann davon ausgegangen werden, dass dies der diegetischen Wahrheit entspricht. Damit ist das Medium Text hier konkreter, ermöglicht zwar weiterhin Interpretationen, verlangt sie aber nicht so sehr wie der Film. Beim Film stellt sich nämlich – wie zuvor bei den vagen Adjektiven im Text – die Frage: Ab wann ist ein Gesicht tatsächlich traurig und wann ist es nur verstimmt oder müde? Äußere Aspekte wie das Aussehen, Farben, Formen etc. kann der Film folglich konkreter darstellen als der Text, doch in der Darstellung von auf Inneres wie Emotionen, Wünsche und Gedanken Referierendes ist er eingeschränkter, trifft also auf seine Grenzen.

Die Konkretheit des Films, wenn sie auch vorrangig auf Äußeres anzuwenden ist, stellt aber zugleich einen Vorteil des Films gegenüber dem Text dar. Nicht nur kann der Film – wie bereits zuvor beschrieben – unter geringerem Aufwand konkreter und vollständiger Entitäten beschreiben als der Text, er ermöglicht durch die ihm zugrundeliegende Konkretisierung auch, Zweifel in Bezug auf Bedeutungen von Handlungen oder Geschehnissen aufzuheben. Wenn also der Inhalt eines Textes in einzelnen Aspekten oder in seiner Gesamtheit dubios und damit schwer verständlich bleibt, kann der Film durch den Einsatz einer konkretisierten Darstellung und folglich einer einzigen Lesart Unklarheiten beseitigen und damit zum Verständnis der Geschichte beitragen. Er erleichtert also die Rezeption und schafft dadurch zugleich mehr Identifikationspotenzial für die RezipientInnen als der Text, auf dem er basiert.

Nicht zu vergessen ist nämlich, dass manche literarische Werke stilistisch sehr anspruchsvoll und damit schwer bis gar nicht verständlich sein können. Wenn also jemand Werke wie Thomas Manns *Buddenbrooks* liest und selbst der deutschen Sprache nicht mächtig oder einen derartigen Stil schlichtweg nicht gewöhnt ist,

wird das Verständnis des Textes und folglich auch das Interesse daran unter der Komplexität der Sprache leiden. Durch eine Verfilmung des Werkes, in der die langen und komplexen Beschreibungen konkret visuell realisiert werden und nur mehr die Figurenreden an den Stil Thomas Manns erinnern, kann das Verständnis begünstigt und das Interesse am Werk selbst verstärkt werden.

Dieser Aspekt der rezeptiven Erleichterung sowie der Interessenssteigerung durch den konkreten Charakter des Films hängt auch mit Effekten zusammen, die Literaturverfilmungen in der Filmgeschichte mit sich brachten. So erklärt Bohnenkamp, dass die Popularisierung von Literatur sowie ihre Verbreitung in Gruppen von RezipientInnen, die als ‚literaturfern‘ einzustufen sind, seit jeher grundlegende Funktionen von Literaturverfilmungen waren.³⁹³ Dies geht teilweise so weit, dass die Verfilmungen eine höhere Popularität als ihr literarisches Original erreichen; als Beispiele hierfür nennt sie so etwa die Verfilmungen von literarischen Werken wie *Fahrenheit 451* oder *A Clockwork Orange*.³⁹⁴

Der Film als Medium kann also nicht nur die Wahrnehmung und das Verstehen von Texten erleichtern, sondern auch für deren Popularisierung, Verbreitung und im selben Zuge – besonders bei älteren Werken – erneute Aktualität sorgen. Es ist folglich vorstellbar, dass auch Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* von diesem Medienwechsel profitierte.

Die vermutlich größte Stärke des Films gegenüber dem Medium Text besteht aber wohl in der Konstitution von Simultanität. Die zuvor angesprochenen Versuche der Simultanitätsillusion bei Joyce können im Film – mitunter durch seine plurimedialen Eigenschaften – ohne größere Probleme realisiert und damit das Nebeneinander von verschiedenen medialen Ebenen konstituiert werden.

Die plurimedialen Eigenschaften verstärken zudem die Simultanität, die dem Film durch die zuvor angesprochene Kombination der Raum-Zeit-Achse ohnehin eigen ist.³⁹⁵ Eine logische Konsequenz der Simultanität – und darin zeigt sich nun die angesprochene Stärke dieser Eigenschaft – ist im besten Fall die Konstitution der Realismusillusion, die – wie die Analyse des Films sowie die Erläuterungen bei Wolfgang Gast gezeigt haben – durch verschiedenste Mittel verstärkt oder abgeschwächt werden kann. Vorhanden ist sie allerdings immer, zumindest erinnert die dem Film eigene Simultanität an die Realität außerhalb der filmischen oder verbalen Sprache; eine Realität, die ebenso auf einem permanenten Nebeneinander von Ereignissen und Impulsen beruht.

Die Medien Text und Film und damit die literarischen Vorlagen wie ihre Verfilmungen zeigen also Schwächen und Grenzen wie auch Stärken, die in ihrem Vor-

³⁹³ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, 28.

³⁹⁴ Vgl. ebda, 16f.

³⁹⁵ Vgl. Poppe, *Visualität*, 72.

kommen verschieden gewichtig erscheinen. Zusammenfassend lässt sich jedenfalls festhalten, dass die Grenzen der literarischen Vorlage v.a. in der Konkretheit sowie der Darstellung von Simultanität liegen: Sie ist folglich weniger konkret als der Film und kann Konkretheit immer nur mit Abstrichen erreichen, wobei sie im selben Zuge durch die vonseiten des Leseverhaltens vorgegebene sukzessive – nicht aber simultane – Rezeption an der Darstellung von Simultanität und damit an einer dem Film ähnlichen Realismusillusion scheitert. Der Aspekt der Konkretheit bildet allerdings nur in Hinblick auf Beschreibungen und vage Ausdrücke eine Grenze, denn in Bezug auf die Darstellung von inneren Vorgängen und damit von Gefühlen o.ä. kann der Text bedeutend konkreter sein als der Film. Der unkonkrete Aspekt des Textes lässt zugleich aber auch Spielraum für Interpretationen, also folglich nicht nur eine, sondern mehrere Lesarten und damit einen aktiveren Umgang mit dem Text zu. Zudem zeichnet literarische Texte als weitere Stärke eine gewisse Unbegrenztheit in Bezug auf ihren Inhalt aus; finanzielle, materielle und technische Aspekte, wie sie den Film beeinflussen und mitunter einschränken, sind hier marginal – die einzige Grenze ist die Fantasie. Fantasie auf inhaltlicher, aber auch auf narrativer Ebene.

Die Grenzen der literarischen Vorlage sind die Stärken des Films, der durch seine konkrete Darstellung zur Erleichterung der Rezeption beitragen und durch die ihm eigene Simultanität die Realismusillusion begünstigen kann. Zugleich ermöglicht er, die literarische Vorlage zu popularisieren und eine weitere Verbreitung sowie Aktualität derselben zu gewährleisten. Wie die literarische Vorlage ist aber auch der Film nicht frei von Grenzen: So ist die Konkretheit als Stärke des Films ein zweischneidiges Schwert. Zwar ermöglicht sie eine – mitunter von Fans der literarischen Vorlage nicht sehr geschätzte – Konkretisierung des (figuralen) Äußeren, jedoch ist eine ebenso adäquate und exakte Konkretisierung des figuralen Inneren, der figuralen Innenwelt und abstrakterer Dinge im Allgemeinen oft bedeutend schwieriger und erfolgloser. Des Weiteren kann das Konkrete zu einer rezeptorischen Einschränkung werden, vermindert es doch z.T. den Spielraum für Interpretationen sowie die Anzahl der möglichen Lesarten erheblich.

Der Film ist hier also eingeschränkt, doch ist dies nicht die einzige Einschränkung, der er sich gegenüberstellt: Auch finanzielle, materielle und technische Möglichkeiten limitieren ihn; besonders wenn diese Möglichkeiten zu Unmöglichkeiten werden. Doch auch das wohl basalste Element des filmischen Erzählens, die narrative Logik des Mediums, kann bereits Stolpersteine und Hindernisse schaffen. Hindernisse, über die sich die literarische Vorlage durch ihre Eloquenz wie eine Steadycam schwebend hinwegbewegt.

8 Conclusio

Film und Literatur. Literatur und Film. – Zwei Medien, die seit dem Beginn der Filmgeschichte miteinander zusammenhängen und dennoch hier und da in ihren jeweiligen Eigenschaften und Ausdrucksformen so unterschiedlich anmuten. Und diese Unterschiede brachten auch ForscherInnen in beiden Disziplinen – Literatur- wie Filmwissenschaft – ins Grübeln und führten zu teils recht polemischen Diskursen: Von einer Gleichberechtigung der beiden Kunstformen konnte nicht die Rede sein. Die Filmwissenschaft zeigte mehr Interesse am Kunstwerk Film als am literarischen Text und die Literaturwissenschaft ging davon aus, dass die Verfilmung niemals der literarischen Vorlage gerecht werden könne. Den gegenseitigen Profit für beide Kunstformen zu sehen, wie es etwa André Bazin tat, schien den Forscherinnen und Forschern dabei nicht in den Sinn zu kommen.

Umso beruhigender ist es, dass, wenn schon nicht die ForscherInnen, zumindest die Hauptakteure in den beiden Kunstformen, die LiteratInnen und FilmemacherInnen, einen Schritt auf die andere Kunstform zu taten und dabei Werke ermöglichten, die den Medienwechsel nicht *ex negativo* von den Schwächen aus betrachteten, sondern das Positive in den Vordergrund stellten. Solche Künstlerinnen waren auch Ingeborg Bachmann und Margareta Heinrich: Bachmann, weil sie – trotz einer gewissen Vorsicht – Drehbücher und damit die Basis des filmischen Mediums zur Lösung von literarischen Problemen nutzte. Und Margareta Heinrich, weil sie ihre Begeisterung für das literarische Werk Bachmanns nicht nur als Grundstein ihrer eigenen filmischen Ausbildung verwendete, sondern im selben Zuge Filme schaffte, die das Gedankengut der Autorin verarbeiteten und einem breiteren Publikum zugänglich machten.

Das Bindeglied zwischen den beiden Frauen bildet der Ausruf *Ihr glücklichen Augen*, der zum Titel von Bachmanns Erzählung sowie von Heinrichs Verfilmung derselben wurde. Ein weiteres Bindeglied – und dies in noch viel größerem Ausmaße – ist natürlich Bachmanns Erzählung *per se*, die – wenn auch frei adaptiert – die Basis für den Film der österreichischen Regisseurin darstellt.

Der vorliegende Band hat sich zum Ziel gesetzt, beide Werke – die Erzählung wie den Film – auf ihre jeweiligen Charakteristika und Funktionsweisen hin zu analysieren. Diese Analyse geschah innerhalb von Kategorien, die für das jeweilige Kunstwerk naheliegend erschienen und die verschiedenste Ebenen desselben beleuchten: Von der basalen Oberfläche des Aufbaus über die Ebenen des narrativen Akts bis in die tieferen Ebenen der Diegesis mit all ihren Details auf räumlicher, zeitlicher, sprachlicher wie auch figuraler Seite.

So zeigte sich in Hinblick auf Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen*, dass diese sich um eine die Wirklichkeit verweigernde Frau namens Miranda dreht, deren verklarte Welt plötzlich aus den Fugen gerissen wird, als ihr Partner

Josef sie mit ihrer besten Freundin Anastasia zu betrügen beginnt. Auf 18 Seiten wird das langsame Zerbrechen der Beziehung beschrieben, das im Laufe einer undefinierten Zeitspanne in einem irgendwann im 20. Jahrhundert oder jenseits davon angesiedelten Wien die besagten Figuren auf ihrem Weg begleitet; Figuren, schemenhaft und undefiniert wie der zeitliche Rahmen und damit Abbilder des Allgemeinen, Identifikationsflächen für jeden Menschen zu jeder Zeit und an jedem Ort. Es ist also eine gewisse Art der Zeitlosigkeit, vielleicht sogar der Omnipräsenz, die von der Erzählung vermittelt wird. Dies hängt allerdings nicht nur mit dem Inhalt, sondern auch mit dem gewählten Erzähltempus zusammen, das – neben anderen – vorrangig das Präsens ist und den Eindruck vermittelt, als befände man sich mitten in der Geschichte und die Geschichte selbst im Hier und Jetzt.

Und trotz dieser Aspekte, die Allgemeinheit vermitteln, ist es auch Variantenreichtum, der die Erzählung auszeichnet: Dieser zeigt sich einerseits in der großen Variation im Bereich der Figurenreden, der Erzähltempora wie auch der verwendeten Sprache, andererseits in den Figuren selbst, die trotz ihres nur schemenhaften Äußeren ein komplexes Inneres besitzen: So finden sich unter ihnen Naive, Egoisten, Sadisten und Altruisten – kurz: ein menschliches Panoptikum und damit Menschen in ihrer natürlichsten, vielleicht sogar realsten Form. Doch die Realität ist nicht jedem ein Gewinn, gleich wenig wie die Widmung der Erzählung an Georg Groddeck ein Zufall ist: Wie Groddeck von der Kurzsichtigkeit als psychosomatisch bedingtes Mittel der Verdrängung ausgeht, nutzt auch die Protagonistin Miranda ihre Kurz- und Zersichtigkeit, um die Welt um sich herum wissentlich zu verklären, zu verändern, zu dirigieren und nach ihren Vorstellungen zu malen; eine Scheinwelt, in der der arglose Engel schlussendlich in zerspringendem Glas seine Flügel verletzt.

Ebenso variationsreich wie Bachmanns Erzählung stellt sich Margareta Heinrichs Film dar. Auch er erzählt auf eine vielseitige Art und Weise, nur bedient er sich anderer, visueller Mittel, die in einer Vielzahl an verschiedenen Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen bestehen. Doch auch der Schnitt des Films ist nicht eintönig, sondern kommt in diversen Arten – von konventionalisierten Verfahren bis hin zu Einstellungen ganz ohne Schnitt – vor. Die Grundproblematik der Erzählung – Mirandas Augenleiden und ihre Verweigerung der Wirklichkeit – wird ebenso in deren Verfilmung aufgenommen und über den visuellen Kanal mithilfe von speziellen Linsen und optischen Effekten in Szene gesetzt, sodass sich nicht nur die Darstellung einer figuralen Perspektive, sondern zugleich ein vielseitiges visuelles Spiel ergeben. Und auch im Film sind die Figuren Individuen, die mit ihren Stärken und Schwächen durch die filmische Welt wandern und früher oder später ihr Glück oder auch ihr Unglück finden.

Die Analyse von Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* und dem gleichnamigen Film Margareta Heinrichs ergibt also, dass wir es hier mit zwei Kunstwerken

zu tun haben, die reich an Variation sind und die diese Variation in teils unterschiedlichen, teils einander entsprechenden Bereichen beweisen. Doch worin bestehen nun genau die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Erzählung und ihrer Verfilmung? Die Beantwortung dieser Frage – und damit der ersten Forschungsfrage des vorliegenden Bandes – sieht wie folgt aus:

Trotzdem Margareta Heinrichs Film als freie Bearbeitung von Bachmanns Erzählung ausgewiesen wird, bestehen zwischen ihm und seiner literarischen Vorlage durchaus zahlreiche Gemeinsamkeiten, die die beiden Kunstwerke miteinander verbinden: Diese Gemeinsamkeiten zeigen sich nicht nur im groben Aufbau wie auch in der filmischen Übernahme der inhaltlichen Prämissen der Erzählung, sondern auch in Bezug auf die Figuren, von denen nicht nur der Name, sondern auch einige der literarisch vorhandenen Charakterzüge teils sehr entsprechend, teils abweichend übernommen wurden.

Im selben Zuge ist es aber eben dieser Aspekt der freien Bearbeitung, der auch zahlreiche Unterschiede mit sich bringt, wenn man den Film und die Erzählung miteinander vergleicht. Diese Unterschiede beziehen sich z.T. auf einzelne Details wie differierende Wohnorte der Figuren oder Namen von Lokalen, zeigen sich allerdings auch in größeren Dimensionen wie etwa einer teils anderen Handlungsreihenfolge, abgeänderten Figurenreden und v.a. zusätzlichen Elementen im Film. Letztere, diese filmischen Zusätze, bilden dabei die frappantesten Unterschiede zwischen Bachmanns Erzählung und Heinrichs Verfilmung. Dieses Faktum lässt sich darauf zurückführen, dass die zusätzlichen Elemente keine marginalen Details oder Kleinigkeiten betreffen, sondern durchaus große Dimensionen annehmen: So wurde etwa in Heinrichs Film ein völlig neuer Handlungsstrang geschaffen, der – u.a. – in Rom angesiedelt ist und uns – im Gegensatz zur Erzählung – die Beziehung zwischen Miranda und Josef von deren Anfängen an zeigt; wir sehen, wie zwei Menschen einander treffen, einander kennenlernen, ein Paar werden.

Der Film zeigt uns also zuerst das Wachstum, dann erst das Verwelken und Zerbrechen. Zudem legt er den Fokus sehr stark auf die Innenwelt der Figuren: Zwar fehlt die Referenz auf Georg Groddeck und mit ihr der gesamte psychosomatische Aspekt von Mirandas Krankheit, doch ermöglicht der Film dafür einen genauen Einblick in Mirandas Innenwelt, in ihre Gedanken und Ängste. Außerdem nutzt er den ihm eigenen visuellen Kanal, um Objekte und Figuren mit Symbolik aufzuladen und damit eine symbolische Ebene zu eröffnen, die so nicht in der Erzählung vorhanden ist. Sowohl die Symbole als auch die Innenweltdarstellungen sind in ihrer visuellen Konkretheit dennoch nicht frei von Leerstellen, wodurch sie den RezipientInnen Stoff zum Nachdenken sowie zum Interpretieren offerieren.

Die zweite Forschungsfrage fragte nach den Stärken und Schwächen, die die beiden Medien Text und Film bzw. literarische Vorlage und Verfilmung aufweisen. Auch diese Frage kann – basierend auf den Analysen der beiden Kunstwerke wie

auch deren Vergleich – beantwortet werden: Die Stärke der literarischen Vorlage liegt in der grenzenlos anmutenden Anzahl an inhaltlichen Möglichkeiten; alles, was erdacht werden kann, alles, was die Fantasie hervorbringen kann, kann in einem Text, in einer Erzählung, in einem Roman etc. dargestellt werden. Die narrativen Möglichkeiten besitzen hierbei eine große Variation auf sprachlicher wie auch stilistischer Ebene; Einschränkungen wie technische oder finanzielle Aspekte gibt es hierbei nicht. Zudem hat die literarische Vorlage die Möglichkeit, Leerstellen zu öffnen und schafft dadurch Interpretationspotenzial sowie mehrere Lesarten. Und auch abstrakte Dinge wie etwa Gefühle oder Inneres können sehr konkret – z.T. schon durch einen einzigen Satz – dargestellt werden.

Im Aspekt des Konkreten liegt allerdings auch eine der größten Schwächen des textlichen Mediums. Zwar kann der literarische Text Inneres sehr konkret vermitteln, doch sobald es an äußere Aspekte geht, die etwa die Physiognomie einer Figur oder das Aussehen von Objekten betreffen, stößt er an seine Grenzen. Eben weil der Text zwar visuell rezipiert wird, allerdings nicht mithilfe von konkreten Bildern spricht. Er kann etwas beschreiben, doch kann eine Beschreibung, selbst wenn sie über Tausende von Seiten reicht, niemals dieselbe Konkretheit erreichen wie ein einzelnes (filmisches) Bild. Dies hat auch etwas mit den Leerstellen, die der literarische Text offenlässt, zu tun: Egal, wie ausführlich die Beschreibungen ausfallen, die Vorstellung dieser Beschreibung wird von RezipientIn zu RezipientIn unterschiedlich ausfallen. Ebenso verhält es sich – neben diesen visuellen Aspekten – mit Aspekten auf der auditiven Ebene: Ein beschriebenes Geräusch kann niemals so konkret sein wie ein tatsächlich vorhandenes Geräusch.

Diese Schwäche der literarischen Vorlage ist folglich eine der Stärken des Mediums Film. Und umgekehrt sind seine Schwächen die Stärken des Mediums Text: Während so der Text bei den Dingen, die er darstellt, allein den Grenzen der Fantasie unterliegt, ist der Film abhängig von technischen, materiellen wie auch finanziellen Umständen, die mitunter stark einschränken und die Verfilmung des einen oder anderen (literarischen) Stoffes hier und da be-, wenn nicht sogar verhindern können. Doch auch das Konkrete, eine seiner größten Stärken, stellt zugleich eine seiner größten Schwächen dar: Einerseits, da er zwar Konkretheit in der Darstellung von äußeren Aspekten erfüllt, bei abstrakteren Dingen aber schon an seine Grenzen stößt, andererseits, da eben die ihm eigene Konkretheit Leerstellen mitunter sehr stark vermindert, wodurch das Publikum unfreiwillig auf eine Lesart des Films beschränkt werden kann.

Im Aspekt des Publikums findet der Film allerdings auch eine seiner Stärken. Diese bestehen vielleicht nicht immer in Bezug auf das Schaffen von vielen Lesarten oder Interpretationsmöglichkeiten, dafür aber in einer Vermittlungsfunktion: Der Film kann Literatur vermitteln. Erreichen tut er dies, indem er beispielsweise anspruchsvolle Erzählerreden oder komplexe Stile im Allgemeinen in leichter ver-

ständige Bilder übersetzt, die dadurch mit weniger Aufwand wahrgenommen und verstanden werden können.

Zusammenhängend mit der konkreten Darstellung von Visuellem und Auditivem besteht eine weitere Stärke des Films: seine Plurimedialität. So werden im Film problemlos mehrere Phänomene aus verschiedenen medialen Bereichen – meist visuelle und auditive – miteinander kombiniert und ergeben so ein schlüssiges Ganzes. Ein Ganzes, das v.a. auch dadurch entsteht, dass diese Phänomene gleichzeitig auftreten. Das Wort *gleichzeitig* ist hierbei von besonderer Bedeutung, weist es doch auf die wohl bedeutendste Stärke des Mediums Film hin: die Simultanität.

Während literarische Texte nämlich versuchen, gleichzeitig ablaufende Ereignisse simultan darzustellen, allerdings vom menschlichen, sukzessiven Leseverhalten in ihren Bestrebungen beschränkt werden, ist der Film nicht auf eine Rezeption ‚der Reihe nach‘ angewiesen, sondern kann durch die ihm durchaus eigene dokumentarische Abbildungsfunktion simultan geschehende Ereignisse schlichtweg als solche – sozusagen als Ganzes – aufnehmen und in weiterer Folge wiedergeben. Der Text verlangt von uns einen Dekodierungsprozess seiner einzelnen, verbalen Bestandteile, weshalb sukzessive Rezeptionsschritte auch nicht überraschen. Beim Film allerdings muss keine derartige Dekodierungsarbeit geleistet werden: Zwar kann auch er durch abstrakte oder surreal anmutende Bilder o.ä. zum Nachdenken anregen, doch das Lesen der visuellen Sprache und damit des konkret Gezeigten erfordern eine andere Form der Dekodierung, die dem alltäglichen Sehen nahekommt und damit schneller und v.a. holistischer erfolgen kann. Damit ist die Simultanität eine der größten Schwächen des Mediums Text und zugleich eine der größten Stärken des Mediums Film.

Die dritte Forschungsfrage nahm Bezug auf die diversen polemischen Diskurse in der Wissenschaft, die zum Thema Literaturverfilmungen betrieben wurden. So lag bei ihr das Interesse auf der Frage, ob Margareta Heinrichs Verfilmung von Bachmanns Erzählung als ein eigenständiges Kunstwerk ausgewiesen werden kann oder ob es eher einen ‚imitierenden Abklatsch‘ darstellt, an dem das literarische Werk – in Anlehnung an die einst verbreitete Fachmeinung – nur verlieren könne.

Die Antwort auf diese Frage ist ebenso zweigeteilt wie die Fragestellung: Ja und nein. Nein – und zwar ein deutliches Nein – zu dem Begriff *Abklatsch* und dem befürchteten Verlust, denn: ein ebenso deutliches Ja zur Verfilmung als eigenständiges Kunstwerk. Margareta Heinrichs *Ihr glücklichen Augen* nimmt sich zwar Bachmanns literarischem Stoff an und verfolgt auch dessen inhaltliche Prämissen, jedoch ist er alles andere als eine 1:1-Übersetzung des Verbalen ins Visuelle. Durch die Transposition der filmischen Handlung an den Beginn der 1990er-Jahre sowie das Ausfüllen von Leerstellen aus der Erzählung inszeniert der Film Bachmanns Erzählung, indem er sie aus ihrem literarischen Kontext löst und sie zu einer Ge-

schichte für alle macht; eine Geschichte, die – fast einer Dokumentation gleich – real und nachvollziehbar wirkt wie die Erzählung selbst.

Und dies alles unter dem Verzicht auf das Etikett *Literatur*, das erfahrungsgemäß nur allzu häufig – etwas überzeichnet formuliert – vor jeden Text eines Autors / einer Autorin gestellt wird; ein Etikett, das stets vor dem eigentlichen Inhalt gelesen wird und dessen Rezeption schon vor dem Lesen des ersten Satzes in diese oder jene Richtung beeinflusst. Der Film ist also eher frei von Etiketten: Er ist zwar ein Film, der auf einem literarischen Werk basiert, jedoch verkauft er dieses Werk nicht unter dem ‚Aufkleber‘ *Literatur* oder *Literaturverfilmung*; auch wenn letztere Bezeichnung durchaus zutrifft.

Dieser Verzicht auf eine Etikettierung ist bereits ein Beweis für seine Eigenständigkeit als Kunstwerk, denn ein ‚imitierender Abklatsch‘ würde sich von solchen Etiketten tendenziell nicht emanzipieren. Der Verzicht ist allerdings nicht nur ein Beweis, sondern auch das Symptom eines basaleren Umstands: der freien Bearbeitung.

Margareta Heinrichs Film begnügt sich nämlich nicht damit, das Verbalsprachliche ins Visuelle zu übersetzen, sondern erweitert Bachmanns Geschichte in vielerlei Hinsicht: Einerseits konstituiert er einen zusätzlichen Handlungsstrang sowie zusätzliche Szenen, andererseits eröffnet er eine symbolische Ebene wie auch eine Ebene der inneren figuralen Darstellung. Damit nimmt die Verfilmung die vorhandene Geschichte, ladet sie mit zusätzlichen Bedeutungen auf und erforscht in weiterer Folge Bereiche, die in Bachmanns Erzählung so nicht vorhanden sind.

Es bestehen folglich bei Margareta Heinrichs Film kein Ansporn zur reinen Imitation, sondern vielmehr eine eigenständige Auseinandersetzung und Interpretation des Werkes sowie Tendenzen zur inhaltlichen, symbolischen wie auch semantischen Erweiterung desselben. Folglich ist Heinrichs *Ihr glücklichen Augen* ganz und gar kein Abklatsch, an dem Ingeborg Bachmanns Erzählung nur verliert, sondern ein eigenständiges, individuelles Kunstwerk, das unter Bezugnahme auf ein vorhandenes literarisches Werk eine autonome Darstellungsleistung vollbringt.

Dadurch kann Margareta Heinrichs Film – und damit sei die vierte und letzte Forschungsfrage beantwortet – als interpretierende Transformation von Bachmanns Erzählung verstanden werden: Margareta Heinrich versucht nämlich, mit ihrem Werk eine Analogie zu Bachmanns Text zu schaffen, ohne aber allein dessen Inhaltsebene ins Visuelle zu übertragen, sondern auch andere Aspekte der Erzählung in die filmische Kunstform zu transformieren. Der interpretierende Aspekt ergibt sich hierbei daraus, dass Heinrich einerseits den Sinn von Bachmanns Erzählung erfasst, andererseits auch nicht müde wird, eigene Interpretationen der Handlung – etwa in Form der Traumszenen – in ihre Arbeit einfließen zu lassen. Und auch wenn die Werktreue dadurch und durch die freie Bearbeitung im Allgemeinen mitunter verloren geht, so bleibt der Werkbezug per se dennoch klar und

deutlich bestehen. Damit ist die Verfilmung Heinrichs zugleich ein Gewinn für Bachmanns Erzählung, da sie sie nicht nur verfilmt, sondern durch die offensichtliche intensive Auseinandersetzung wertschätzt und einen weiteren Film zu der doch eher überschaubaren Liste an Bachmann-Verfilmungen hinzufügt.

Eine doch eher überschaubare Liste, die noch erweitert werden kann. – So sollte wohl am ehesten der Ausblick lauten, der i.d.R. am Ende von wissenschaftlichen Arbeiten gegeben wird. Die Recherchen im Zuge des vorliegenden Bandes haben mehrfach gezeigt, dass nur recht wenige wissenschaftliche Arbeiten zu Verfilmungen von Bachmann-Texten bestehen, sodass auch hier festgehalten werden kann: Etwas mehr wäre wünschenswert.

Das umfangreiche Werk, das Ingeborg Bachmann trotz ihres frühen Todes der Nachwelt hinterlassen hat, beinhaltet noch viel Stoff, der in dieser oder jener Form durch diesen oder jenen Medienwechsel verarbeitet werden könnte. Ein möglicher Medienwechsel wäre hierbei jener vom Text zum Film, sodass in Zukunft nicht nur weiterhin Bachmann gelesen, sondern auch Bachmann gesehen wird; und zwar nicht allein im Fernsehen, sondern vielleicht auch wieder einmal auf der großen Leinwand. So würde Bachmanns literarisches Erbe dynamisch und lebendig bleiben, neue Generationen von Menschen erreichen und der Filmkunst neue, zu rezipierende wie auch – von der Filmwissenschaft – zu erforschende Werke schenken.

Von der Filmwissenschaft und – hoffentlich – im selben Zuge auch von der Literaturwissenschaft. Und dies alles unter der heutigen, bedeutend toleranteren Forschungsmeinung gegenüber filmischen Umsetzungen von Literatur, sodass sich bei all dem polemischen Dissens auch ein Konsens unter den Disziplinen wie auch den KünstlerInnen per se ergeben kann.

Denn – um es angelehnt an André Bazins Worte zu sagen – wer würde das beklagen?

9 Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

- Bachmann**, Ingeborg. 2015. „Ihr glücklichen Augen.“ In: Dies.: *Sämtliche Erzählungen*. 11. Aufl. 354–372. München, Berlin, Zürich: Piper.
- Heinrich**, Margareta. 2008. *Ihr glücklichen Augen*. Wien: ORF (Orig.: AT/BRD, ORF/ZDF, © ORF 1992).

SEKUNDÄRLITERATUR

- Ammon**, Ulrich [et al.]. 2004. *Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz und Deutschland sowie Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Avanessian**, Armen, und Anke **Hennig**. 2013. „Einleitung.“ In *Der Präsensroman*, hrsg. von Armen Avanessian und Anke Hennig, 1–26. Berlin, Boston: de Gruyter. (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory. Bd. 36.)
- Bartsch**, Kurt. 1997. *Ingeborg Bachmann*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler. (= Sammlung Metzler. Bd. 242.)
- Bazin**, André. 2015. „Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung.“ In: Ders.: *Was ist Film?*, hrsg. von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee. 3. Aufl. 110–138. Berlin: Alexander Verlag.
- Beicken**, Peter. 2005. *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam.
- Bohnenkamp**, Anne. 2012. „Vorwort. Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung.“ In *Literaturverfilmungen*, hrsg. von Anne Bohnenkamp. Erw. und aktual. Ausg. 9–40. Stuttgart: Reclam. (= Interpretationen.)
- Fabricius-Hansen**, Cathrine. 2016. „Das Verb.“ In *Duden. Die Grammatik*, hrsg. von Angelika Wöllstein und der Dudenredaktion. 9., vollständig überarb. und aktual. Aufl. 395–578. Berlin: Dudenverlag. (Duden. Bd. 4.)
- Czeike**, Felix. 2004. *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 1. Wien: Kremayr & Scheriau/Orac.
- Czeike**, Felix. 2004. *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 5. Wien: Kremayr & Scheriau/Orac.
- Danuser**, Herman. 1991. *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber: Laaber. (= Große Komponisten und ihre Zeit.)
- Fludernik**, Monika. 2002. „Tempus und Zeitbewusstsein: Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur.“ In *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, hrsg. von Martin Middeke, 21–32. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gast**, Wolfgang. 1993. *Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. In: Ders. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Diesterweg. (= Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge.)
- Gürtler**, Christa. 2006. *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom*. Berlin: edition ebersbach. (= blue notes. 30.)
- Heinold**, Simone. 2015. *Tempus, Modus und Aspekt im Deutschen. Ein Studienbuch*. Tübingen: Narr. (= narr Studienbücher.)

- Hickethier**, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 2., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Keutzer**, Oliver [et al.]. 2014. *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer. (= Film, Fernsehen, Neue Medien.)
- Kresimon**, Andrea. 2004. *Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption*. Frankfurt am Main: Lang. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. Bd. 63.)
- Kresimon**, Andrea. 2006. „Ich möchte gern noch einen Film machen...“ – Ingeborg Bachmann als Drehbuchautorin.“ In *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom*, hrsg. von Magdalena Tzaneva, 194–202. Berlin: LiDi.
- Kreuzer**, Helmut. 1993. „Arten der Literaturadaption.“ In *Literaturverfilmung*, hrsg. von Wolfgang Gast, 27–31. Bamberg: Buchner. (= Themen – Texte – Interpretationen. 11.)
- Lange**, Sigrid. 2007. *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (= Einführungen Germanistik.)
- Lewandowski**, Theodor. 1990. *Linguistisches Wörterbuch*. 5., überarb. Aufl. Bd. 1. Wiesbaden: Quelle & Meyer. (= Uni-Taschenbücher. 1518.)
- Martínez**, Matías, und Michael **Scheffel**. 2016. *Einführung in die Erzähltheorie*. 10., überarb. und aktual. Aufl. München: Beck.
- Meisnitzer**, Benjamin. 2016. *Das Präsens als Erzähltempus im Roman. Eine gedruckte Antwort auf den Film*. Tübingen: Narr.
- Meyer**, Mathias. 1997. *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien des Todes*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Mittermayer**, Manfred. 2011. „Gefilmt und verfilmt. Bewegte Bachmann-Bilder im Dokumentar- und im Spielfilm.“ In *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, hrsg. von Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer, 222–240. Wien: Zsolnay. (= 18.)
- Monaco**, James, und Hans-Michael **Bock**. 2011. *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock. Überarb. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Müller**, Werner A., und Stephan **Frings**, und Frank **Möhrle**. 2019. *Tier- und Humanphysiologie. Eine Einführung*. 6. Aufl. Berlin Heidelberg: Springer.
- Öhner**, Vrääth. 2011. *Margareta Heinrich*. Wien: verlag filmarchiv austria. (= TaschenKino. 1.) [Mit DVD.]
- Pabst**, Christiane M. (Redaktion). 2018. *Österreichisches Wörterbuch. Schulausgabe*. 43., aktual. Aufl. Wien: öbv.
- Petersen**, Jürgen H., und Martina **Wagner-Egelhaaf**. 2009. *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*. 8., neu bearb. Aufl. Berlin: Schmidt.
- Pommerening**, Felicitas. 2012. *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film*. Wiesbaden: Springer.
- Poppe**, Sandra. 2007. *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (= Pa-laestra / Untersuchungen zur europäischen Literatur. Bd. 327.)

- Reulecke**, Anne-Kathrin. 2019. „Double blind – Psychogene und psychosomatische Sehstörungen nach Sigmund Freud und Georg Groddeck.“ In *Sehstörungen. Grenzwerte des Visuellen in Künsten und Wissenschaften*, hrsg. von Anne-Kathrin Reulecke und Margarete Vöhlinger, 49–65. Berlin: Kadmos. (= Literaturforschung. 36.)
- Sänger**, Kyra, und Christian **Sänger**. 2018. *Canon EOS M50 – für bessere Fotos von Anfang an!* Passau: Bildner.
- Schmidt**, Klaus M., und Ingrid **Schmidt**. 2001. *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945–2000*. Zsgest. von Klaus M. und Ingrid Schmidt. 2., erw. und aktual. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Schneider**, Jost. 2013. „Simultan‘ und Erzählfragmente aus dem Umfeld.“ In *Bachmann-Handbuch*, hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Sonderausg. 159–171. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Sedlacek**, Robert. 2004. *Das österreichische Deutsch. Wie wir uns von unserem großen Nachbarn unterscheiden. Ein illustriertes Handbuch*. Wien: Ueberreuter.
- Strauch**, Thomas, und Carsten **Engelke**. 2019. *Filme machen. Denken und produzieren in filmischen Einstellungen*, hrsg. von der Universität Paderborn. 2., durchges. Aufl. Paderborn: Fink. (= utb. 4633.)
- Weinrich**, Harald. 2001. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 6., neu bearb. Aufl. München: Beck.
- Wolf**, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta (GA): Rodopi. (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 35.)

DIGITALE QUELLEN

- Öhner**, Vrääth [DVD]: Radio 1: „Durch dick und dünn‘ – Margareta Heinrich über die Situation weiblicher Filmemacher in Österreich“. ORF-Radio, Ö3, 21.01.1988. In: Ders.: *Margareta Heinrich*. Wien: verlag filmarchiv austria 2011. (= TaschenKino. 1.) [Mit DVD.]
- Öhner**, Vrääth [DVD]: Radio 2: „Helmut Tschaik im Gespräch mit Margareta Heinrich zu ihrem Film ‚Ihr glücklichen Augen‘“. ORF, Radio Burgenland, 19.06.1993. In: Ders.: *Margareta Heinrich*. Wien: verlag filmarchiv austria 2011. (= TaschenKino. 1.) [Mit DVD.]

INTERNETQUELLEN

- Berg**, Ricarda: <http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibfilm.htm>. Letzte Änderung: 18.12.2016. [10.03.2019.]
- BOWIElover**: David Bowie ‘Inspirations’. Erstellt am 16.05.2011. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pDmb_aR_OnY [14.10.2019].
- Fame Focus**: Amazing Vfx Technology That Made Benjamin Button Possible. Erstellt am: 06.12.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=offEigRdSGQ> [28.10.2019].
- FoxKino**: Making-of „Der Million Dollar Shot“ – Titanic [3D] – Deutsch / German. Erstellt am 28.03.2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1Imb3pdwuvE> [24.10.2019].
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/erinnern> [20.07.2019].
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/anstaendig> [06.08.2019].
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Emanation> [06.08.2019].

- <https://www.duden.de/rechtschreibung/fesch> [06.08.2019].
- <https://www.nintendo.at/Unternehmen/Unternehmensgeschichte/Nintendo-Geschichte-625945.html> [06.10.2019].
- <http://dienste.dra.de/fernsehspele/vollinfo.php?pk=104198&back=1> [28.10.2019].
- <https://www.agentur-schneider-berlin.de/cornelia-koendgen>. Vita. [28.10.2019.]
- http://www.deutsches-filmhaus.de/bio_er/r-t_spieler/sattmann_peter_bio.htm.
Letzte Änderung: 10.06.2019. [28.10.2019.]
- <http://www.andrea-eckert.com/bio.html> [28.10.2019].
- https://programm.ard.de/TV/artef/der-seltsame-fall-des-benjamin-button/eid_287241078387546. Details. [28.10.2019.]

10 Anhang

Nr.	Inhalt	Seite
1	Mirandas Krankheit	354
2	Mirandas Sicht auf Josef (durch die Brille)	354f.
3	Mirandas Blick in die Hölle und Verweigerung der Brille	355f.
4	Anastasias charakterlicher Wandel	356f.
5	Miranda erfährt Neuigkeiten von Josef, nicht von Anastasia (erste Andeutung)	357
6	Mirandas Warten im Café und Finden von Josef	357f.
7	Mirandas Probleme mit Sehhilfen	358
8	Charakterisierung Mirandas aus Josefs Sicht	358f.
9	Wandern: Bisamberg oder Leopoldsberg?	359
10	Mirandas chaotische Straßenbahnfahrten	359f.
11	Mirandas mangelnder Argwohn und Ehrgeiz	360f.
12	Miranda und Josef im Konzert	361f.
13	Mirandas Schönheitskonzept	362
14	Miranda verliert ihre Brille; Josef schimpft mit ihr; „sie ist eben schöner als ich“	362f.
15	Anastasia geht mit Josef in Mirandas Lieblingslokal (Bruch 1)	363f.
16	Mirandas Streit mit dem andersklingenden Josef; Josef legt einfach auf	364
17	Mirandas körperlicher Zusammenbruch	365
18	Mirandas Akzeptanz und Trösten mit Ernst	365
19	Mirandas Legitimation gegenüber Anastasia	365f.
20	Miranda und Ernst vor dem Haustor	366
21	Anastasia provoziert Josef mit Miranda in Ernsts Armen	366f.
22	Anastasias Erkenntnis, dass Josef Miranda immer noch verfallen ist	367
23	Berti sieht nach Miranda	367
24	Miranda und Josef – eine Freundschaft?	368f.
25	Das letzte Sonntagskonzert	369
26	Die letzte gemeinsame Nacht	370
27	Wiedersehen in Salzburg und Mirandas Sturz durch die Glastüre	370– 372

Tab. A. 1 (Szenische) Gliederung der Erzählung *Ihr glücklichen Augen*

Die folgende, mehrseitige Tabelle stellt eine Auflistung jener Tempusbelege dar, die die Basis für die in Abschnitt 4.3.1 bestehenden Erläuterungen bilden:

PERFEKT		
Nr.	Beleg	Seite
1	„[...] hat es angefangen [...]“	354
2	„[...] ist also abnorm nah gerückt [...]“	
3	„Sie hat es bleiben lassen [...]“	
4	„[...] und Josef endlich ist ihr wirklich gelingen [...]“	355
5	„[...] ist sie einen ganzen Tag lang mit der Brille durch Wien gegangen [...]“	356
6	„[...] Stasi sei angenehmer geworden [...]“	357
7	„Miranda hat im Arabia-Espresso gewartet [...]“	
8	„[...] eine neue Beule geben, wo die alte kaum vergangen ist [...]“	
9	„[...] hat sie sich [...] aus München kommen lassen und auf der Rechnung den Werbeslogan gelesen [...]“	358
10	„Über ein schwarzes Tuch gebeugt, hat sie versucht [...]“	
11	„[...] wie und wann Berti die Linse gefunden und entfernt hat [...]“	
12	„[...] Ich jedenfalls habe mein Möglichstes getan .“	
13	„Ach so, im Auto vergessen .“	359
14	„[...] glücklich, daß sie den Schottenring rechtzeitig erkannt hat [...]“	360
15	„[...] daß jemand das Wechselgeld nicht genommen hat [...]“	
16	„[...] die sie nicht überfahren haben [...]“	
17	„[...] an dem ihre Wohnung nicht abgebrannt ist [...]“	
18	„[...] weil es geläutet hat [...]“	
19	„[...] zu ihr herübergegrüßt oder vielleicht doch nicht gegrüßt hat [...]“	361
20	„[...] daß es Herr Langbein gewesen ist .“	
21	„[...] sie fürchtet, versehentlich das Bein ihres Nachbarn gestreift zu haben [...]“	
22	„Ein Stuhlbein hat sich in Miranda verliebt .“	
23	„Schlecht sei es gewesen [...]“	363
24	„[...] und kalt sei ihr gewesen .“	
25	„In der Eden-Bar ist sie nie mit Josef gewesen [...]“	364
26	„Jedenfalls hast du nichts versäumt .“	
27	„[...] daß die neue Brille ins Waschbecken gefallen ist .“	
28	„Aber du bist doch schon oft ohne Brille ausgegangen .“	

29	„[...] ich habe die Reserve ja probiert [...]“	
30	„Wenn Josef so schweigt, dann hat er nicht verstanden .“	
31	„Jetzt hat sie Josef auch noch einen Anlaß gegeben , aber wofür?“	365
32	„Die Welt ist schwarz geworden .“	
33	„Da sie weiß, daß ihr die Brille nicht zufällig ins Waschbek-ken gefallen ist [...]“	
34	„[...] das ist doch [...] schon seit immer mehr gewesen als eine dieser Affären [...]“	
35	„Sie hat alles deutlich gesehen .“	366
36	„[...] nachdem er Anastasia das Frühstück gemacht hat [...]“	
37	„[...] oder mit Fritz, der ja nur so abscheulich von ihr redet, weil er nie zum Zug gekommen ist [...]“	
38	„[...] eine neue Anziehungskraft, die er nicht an ihr gekannt hat [...]“	
39	„[...] denn Fritz hat schon früher getrunken .“	
40	„Es hängt doch davon ab, ob sie grade ihre Brille gefunden hat oder nicht [...]“	367
41	„Wovon hat Josef aber gesprochen die ganze Zeit [...]“	369
42	„Miranda versteht noch immer nicht, was er gesagt hat .“	
43	„Nein, aber doch die Sechste, habe ich gesagt .“	
44	„Miranda hat nicht gemerkt [...]“	370
45	„[...] wann die Tür zugefallen ist [...]“	
46	„Was hat sie zuletzt bloß gesehen ?“	
47	„Sie hat Josef gesehen .“	
PRÄTERITUM		
Nr.	Beleg	Seite
1	„[...] aber aus diesem zurückhaltenden Josef war ja nicht klug zu werden .“	356
2	„Stasi ist jetzt viel gelöster, so nett war sie früher nie [...]“	
3	„[...] denn Josef wollte entweder zuerst zur Bank [...]“	357
4	„[...] dann war doch die eine Haftschale verloren, nie wiederzufinden [...]“	358
5	„[...] aber dann war es ein Irrtum, ein reiner Zufall [...]“	360
6	„Ja, wir waren beim Römischen Kaiser.“	363

7	„[...] weil Josef dort zum erstenmal mit ihr essen war [...]“	
8	„Es mußte ganz gewiß etwas unter Stasis Begriff von Publikum geben [...]“	
9	„[...] aber was mochte das sein?“	
10	„[...] nein, aus war es wirklich nie [...]“	365
11	„[...] weil Josef-Sehen für sie das Wichtigste auf der Welt war .“	368
12	„Sie war eben schöner als ich.“	369
13	„[...] und keinen Ton davon konnte ihr Stasi zerstören [...]“	
14	„[...] solange sie sonntags noch weg mußte , zum sich-Auseinandersetzen.“	
PLUSQUAMPERFEKT		
Nr.	Beleg	Seite
1	„[...] denn Stasi war einfach zermürbt gewesen , schon ganz widerwärtig geworden von all dem Unglück [...]“	357
2	„[...] war doch die eine Haftschale [...] in den Abfluß der Dusche gesprungen oder auf den Kacheln zerschellt [...]“	358
3	„[...] und die andere war unter Mirandas Lid [...] gerutscht .“	
4	„Bis zu Bertis Eintreffen [...] war nichts zu machen gewesen [...]“	
FUTUR I		
Nr.	Beleg	Seite
1	„[...] das wird wieder eine Beule geben [...]“	357
2	„[...] Miranda wird sie nie akzeptieren .“	358
3	„[...] auf ein Ende hin, das sie eines Tags, blind vor Schreck, feststellen wird .“	365
4	„Josef ist ein lieber guter alter Freund, nichts weiter, und sie wird sich freuen [...]“	
5	„Er wird sich mit dem Gedanken anfreunden [...]“	366
6	„[...] daß sie in ihrem ganzen Leben nicht mehr weinen wird [...]“	367
7	„[...] und Miranda fühlt es körperlich, wenn sie darüber auch nie ein	

	Wort erfahren wird. “	
8	„O ja, sie wird diese furchtbare fromme Lüge in eine Wahrheit verwandeln. “	369
9	„[...] ja merkt er denn überhaupt nichts, und wird das bis in alle Ewigkeit so sein [...]“	
10	„[...] sie wird noch einmal Mahler hören mit Josef [...]“	
11	„[...] du wirst es schon richtig machen. “	371
12	„Aber ins Hotel wird sie noch kommen mit diesem Scharlach [...]“	
FUTUR II		
Nr.	Beleg	Seite
1	„Ihr wird also nie etwas an Josef gelegen gewesen sein [...]“	365
2	„[...] sie wird es auch schon immer geahnt haben. “	
3	„[...] dann wird eben Anastasia schöner oder besonders schön gewesen sein. “	369
4	„[...] in ein paar Wochen wird sie begriffen haben [...]“	370

Tab. A. 2 Tempusbelege

Buch. Film. Und Ingeborg Bachmann.
Was ist besser? Das Buch oder seine Verfilmung?
Diese Frage beschäftigt LiteratInnen wie CineastInnen schon seit jeher. Selbst in der Schule findet sie sich wieder und wird dort in einem ähnlich wertenden Duktus vom Lehrpersonal reproduziert. Anhand der bekannten Bachmann-Erzählung *Ihr glücklichen Augen* und der deutlich weniger bekannten gleichnamigen Verfilmung durch die österreichische Regisseurin Margareta Heinrich wird ein Vergleich der beiden Werke angefertigt. Ein Vergleich, der, basierend auf einer jeweils tiefen Analyse, Stärken, Schwächen und Grenzen der Medien Literatur und Film herausarbeitet. Ein Vergleich mit dem Ziel eines Plädoyers: eines Plädoyers für die Literaturverfilmung als eigenständige, ernstzunehmende Kunstform sowie für die Anerkennung und Wertschätzung der jeweiligen Qualitäten beider Medien.

