

BEATE PETRA KORY

JULIAN PÖLSLERS Verfilmung von MARLEN HAUSHOFERS Roman *Die Wand* als unabgeschlossener Wandlungsprozess

2012 verfilmte der österreichische Drehbuchautor und Regisseur JULIAN ROMAN PÖLSLER sein ‚Lebensbuch‘ *Die Wand*, MARLEN HAUSHOFERS 1963 erschienenen Roman. Da PÖLSLER sich exakt an die Romanvorlage halten wollte, entschied er sich für den Einsatz des Voice-overs, die ihm massive Kritik seitens der Filmtheoretiker einbrachte. Dem Film wurde in der Folge als ‚Hörbuch mit Bildern‘ jegliche Originalität abgesprochen. Daher setzt sich dieser Beitrag zum Ziel, durch den Vergleich des Films mit der Romanvorlage den persönlichen Beitrag des Regisseurs zur Deutung des Romans hervorzuheben, wobei auch auf die Funktion der Unterschiede des Films im Vergleich zum Roman im Filmgefüge eingegangen wird.

JULIAN PÖLSLER’S Film Adaptation of MARLEN HAUSHOFER’S *Die Wand* as an Unfinished Process of Transformation

In 2012 the Austrian screenwriter and film director JULIAN ROMAN PÖLSLER adapted his “life book”, MARLEN HAUSHOFER’S novel *The Wall*, first published in 1963, for the screen. Because PÖLSLER wanted to stay faithful to the novel, he decided to use Voice-over, which was strongly criticized. As a result the film was attacked for being merely “a well-illustrated audiobook”. Reviewers claimed the production was devoid of originality. In contrast, the article tries to point to the personal input of the film director in the interpretation of the source text, through a comparison between film and novel; and also analyses the function of differences between film and literary versions in terms of the film’s structure.

Filmowa adaptacja JULIANA PÖSLERA powieści *Die Wand* MARLEN HAUSHOFER jako niezakończony proces przemiany

W 2012 r. austriacki reżyser i scenarzysta JULIAN ROMAN PÖLSLER nakręcił adaptację swej „książki życia”, powieści MARLEN HAUSHOFER *Die Wand* (*Ściana*) z 1963 roku. PÖLSLER zamierzał wiernie oddać powieść, zdecydował się wobec tego na zastosowanie metody voice-over. Spowodowało to gruntowną krytykę filmu, który nazwany został

„zobrazowanym słuchowiskiem”. Recenzenci twierdzili, że adaptacja nie jest w żadnym stopniu oryginalna. Artykuł przeciwstawia się tym tezom i podkreśla własny wkład reżysera w interpretację powieści. Tekst powieści porównany jest z adaptacją filmową i omówiona jest funkcja różnic między literacką i filmową wersją utworu.

2012 erlebte der Film *Die Wand* des österreichischen Drehbuchautors und Regisseurs JULIAN ROMAN PÖLSLER nach MARLEN HAUSHOFERS gleichnamigem erstmals 1963 erschienenem Roman seine Uraufführung bei den 62. Internationalen Filmfestspielen in Berlin und wurde mit dem Preis der Ökumenischen Jury¹ ausgezeichnet (vgl. KINO & CURRICULUM O.J.).

Für den Regisseur war die Romanvorlage sein „Lebensbuch“ (OBERT 2014). Seit der ersten Lektüre vor 25 Jahren, 1986, habe es ihn nicht mehr losgelassen, und er habe sich Gedanken darüber gemacht, wie er es verfilmen könnte (vgl. OBERT 2014). In einem Interview mit Lida Bach spricht er über seine ursprüngliche Absicht, eine Plattform für diesen großartigen Text zu schaffen. Obwohl der Roman in 19 Sprachen übersetzt und über eine Million Mal verkauft wurde, findet er, dass ihn gerade in unserer Zeit viel mehr Menschen lesen sollten (vgl. BACH 2012).

HAUSHOFERS Roman, der erst durch seine Neuauflage 1983 in einer durch die Angst vor dem Atomtod geprägten Gesellschaft die gebührende Aufmerksamkeit erhielt (vgl. VENSKE 1986:51), wurde zunächst als Metapher für eine atomare Bedrohung gelesen. Darauf folgten unterschiedliche Deutungsansätze. Er wurde mit der Biografie HAUSHOFERS in Verbindung gebracht und als Befreiung von der fremdbestimmten Rolle der Ehefrau und Mutter gedeutet, zivilisationskritisch rezipiert oder als Überlebenskampf einer Frau inmitten der Natur, als weibliche Robinsonade gelesen (vgl. PREDOIU 2016a:68-70). Der Autor und Kinderpsychiater Paulus Hochgatterer, mit dem sich PÖLSLER unterhielt, interpretierte den Text als exakte Beschreibung einer Depression (vgl. SCHIEFER 2011).

In dem oben genannten Interview mit Lida Bach bringt PÖLSLER zur Sprache, dass er zwar eine eigene Interpretation des Romans vorgenommen habe, diese sei jedoch einer stetigen Wandlung unterworfen gewesen. Die einzige Konstante sei der Ansatz gewesen, dass es um eine Verwandlung gehe, nicht nur weil das

¹ Seit 1992 sind die internationalen Filmorganisationen der evangelischen und katholischen Kirche durch eine gemeinsame ökumenische Jury vertreten. Diese unabhängige Jury ehrt mit dem Preis Filmschaffende, die das Publikum für spirituelle, menschliche und soziale Werte sensibilisieren. (vgl. PREISE UNABHÄNGIGER JURYS O.J.).

Wort „Wand“ in „Verwandlung“ vorkomme, sondern weil sie seiner Meinung nach das große Thema des Romans sei. Bei Festivals rund um die Welt habe er neue Interpretationen der Menschen erfahren, zu 90% von Frauen, sodass der Verwandlungsprozess im Sinne eines Deutungsprozesses noch immer nicht abgeschlossen sei. Damit begründet PÖLSLER seine Entscheidung, mit der Verfilmung keine Interpretation vorzugeben (vgl. SCHIEFER 2011).

Der Regisseur wollte sich exakt an die Buchvorlage halten: „Es war mir klar, dass der Film niemals besser sein kann als das Buch“ (ZYLKA 2012). Andernorts nennt er Filmemacher*innen, die sich der Verfilmung von Literatur widmen, „Zwerge auf den Schultern von Riesen“ (vgl. SCHIEFER 2011), und bekundet damit seine Hochachtung vor dem Buch. Auch habe er alle seine Lieblingsstellen aus dem Buch in den Film aufnehmen wollen mit der Absicht, der großartigen Sprache des Romans Raum zu geben, um damit der heutigen Verarmung der Sprache entgegenzuwirken. So habe er sich für das Voice-over entschieden, wohlwissend dass ihm dies als Kritikpunkt angerechnet werden würde. Er erwähnt auch das Vorhandensein einer Drehbuchfassung komplett ohne Off-Text, die er aber verworfen habe, da daraus bloß ein mittelmäßig brauchbarer Fernsehfilm entstanden wäre (vgl. BACH 2012).

In der Tat erntete PÖLSLER vor allem wegen des Voice-over-Einsatzes Kritik. So bezeichnet die Filmwissenschaftlerin und Germanistin Birgit Glombitza die von PÖLSLER eingesetzte Technik des Voice-overs, bei welcher die Stimme Martina Gedecks aus dem Off zu hören ist, als „filmische Tautologie“, da sie das Betrachtetwerden im Filmbild und die innere Reflexion übereinanderlege. Da die Bilder des Films keinen Mehrwert zum gesprochenen Wort darstellen würden, bewertet sie den Film als „eine bebilderte Lesung“ (GLOMBITZA 2012) und spricht dadurch der Verfilmung jegliche Originalität ab. Auch der Medienwissenschaftler Martin Gobbin ist der Auffassung, dass der textgetreue Voice-over-Kommentar die Bilder des Films, die gar keiner Ergänzung durch Sprache bedurft hätten, allzu sehr erdrücke und die Verfilmung dadurch zu einem „Hörbuch mit Bildern“ werde (GOBBIN o.J.).

Es ist aber bei weitem nicht so, dass der Einsatz des Voice-overs sowie die allzu große Reverenz angesichts der literarischen Vorlage, die PÖLSLER vorgeworfen wird (vgl. GOBBIN o.J.), den eigenen Zugang des Regisseurs zum Text verhindert hätte.

Angesichts dieser eher negativen Bewertungen des Films aus filmtheoretischer Perspektive stellt sich der vorliegende Aufsatz die Aufgabe, den persönlichen Beitrag des Regisseurs zur Deutung des Romans herauszustreichen. Hierfür

soll PÖLSLERS Verfilmung mit der Romanvorlage verglichen werden, um dadurch die wichtigsten Unterschiede im Vergleich zu HAUSHOFERS Text hervorzuheben. Desgleichen soll auch auf die Funktion der Unterschiede des Films im Vergleich zum Roman im Filmgefüge eingegangen werden. Der später des Öfteren herangezogene Beitrag von Graziella Predoiu aus dem Jahr 2016 geht vornehmlich auf die Parallelen zwischen der literarischen Vorlage und der filmischen Umsetzung ein (vgl. PREDOIU 2016b).

Bei dem Voice-over wird eine Stimme hörbar, die der Zuschauer nicht direkt einer im Bildausschnitt sichtbaren Person zuordnen kann (vgl. FILMLEXIKON o.J.). In PÖLSLERS Verfilmung ist die kommentierende Stimme der Protagonistin selbst zuzuschreiben. Die grundsätzliche Kritik am Einsatz des Voice-over-Verfahrens im Film besteht darin, dass statt verbaler Mittel filmspezifische Mittel wie Bildmotive, Kamerabewegung und Montage eingesetzt werden sollen (vgl. SCHULKINO o.J.).

In dem Film *Die Wand* ergibt sich aber das Voice-over wie selbstverständlich aus der Erzählsituation der literarischen Vorlage. Zur Spannung des Textes tragen gerade die Reflexionen und Erinnerungen des erzählenden Ichs bei, das das Geschehene aus einem zeitlichen Abstand von etwa zweieinhalb Jahren überblickt und neu bewertet. Vielleicht hätten lediglich die berichtenden Passagen aus dem Filmskript gestrichen werden können, damit sich filmische Darstellung und Bericht nicht überlappen und nur die Reflexionen und Erinnerungen der Schreibenden mitgeteilt werden.

Martina Gedeck, deren schauspielerische Leistung wesentlich zur Spannung des Films beiträgt, spricht sich eindeutig für das verwendete Voice-over aus, indem sie vor der Filmarbeit ihre Hoffnung auf „eine strenge Form“ und „innerhalb d[ies]er Form [auf] höchstmögliche konzentrierte Emotion“ zum Ausdruck bringt (OBERT 2014). Sie bekennt, dass es gerade diese Form gewesen sei, die ihr „eine große Konzentration auf das Wesentliche“ (OBERT 2014) ermöglicht habe: „Und es war wunderbar für mich als Schauspielerin, dass ich nicht ständig sprechen musste. Ich bin raus aus dem rationalen Sprachraum, in dem man sich immer viel zu sehr aufhält“ (OBERT 2014).

Lange Zeit galt der Roman als unverfilmbar. Zum einen steht eine einzige Figur im Mittelpunkt der Handlung, über deren Seelenwelt die Leser*innen mittels der in ihren Bericht eingeschobenen Reflexionen, Kommentare und Erinnerungen Aufschluss erhalten. Zum anderen lebt der ganze Roman von der Spannung zwischen dem in der Gegenwart schreibenden und dem in der Vergangenheit erlebenden Ich. Der Text ist zwischen zwei Katastrophen angesiedelt: einer

kollektiven Menschheitskatastrophe am Anfang, welche die im Laufe des Romans namenlos bleibende Frau von der restlichen Welt, in der alle Lebewesen versteinert sind, mittels einer durchsichtigen, nur taktil wahrnehmbaren Wand trennt; und einer individuellen am Ende, die ihr ihren wichtigsten Dialog- und Lebenspartner, den Hund Luchs nimmt, nebst einem männlichen Kalb, das mit ihrer Hilfe zur Welt kam und für welches sie täglich Sorge trug - wie übrigens für alle Tiere in ihrer kleinen Welt. Auf diese Tötungsszene am Ende steuert der Bericht stetig zu und lässt so eine Angst entstehen, „die von der untergründig wie Sprengungsdonner sich fortpflanzenden Vorahnung der Katastrophe“ (SCHWEIKERT 1986:15) nur noch verstärkt wird.

Auf die mehrfache Funktion des Schreibens wird schon am Anfang des Romans hingewiesen. Die Frau verfasst ihren Bericht zwischen dem 5. November und dem 25. Februar, um „ganz allein“, ohne ihren Hund Luchs, „die langen dunklen Wintermonate zu überstehen“ (HAUSHOFER 1990:7), um den Verstand nicht zu verlieren, um die Furcht vor der einbrechenden Dunkelheit zu bewältigen (vgl. HAUSHOFER 1990:8), aber auch, wie zwischen den Zeilen deutlich wird, um den tiefen Schmerz des Verlusts zu verarbeiten sowie um friedliche Momente des harmonischen Lebens mit ihren Tieren wiederbeleben zu können. Nicht zuletzt richtet sich die Schreibende nach dem Verlust ihres geliebten Hundes an ein Du und geht daher, wie Graziella Predoiu betont, „den Weg zurück aus dem Naturraum in die Kultur“ (PREDOIU: 2016b:82).

Die Weigerung des Regisseurs, die Interpretation des Romans in eine bestimmte Richtung zu lenken, erweist sich am deutlichsten am Filmanfang und -ende. Die Titelsequenz des Films zeigt ein dicht mit schwarzen Buchstaben beschriebenes gelbliches Blatt,² auf das schwarze Schatten projiziert werden. Aus diesen lösen sich dann kunstvoll die weißen Buchstaben des Filmtitels *Die Wand* heraus. So wird schon ganz am Anfang des Films durch die schwarzen Buchstaben auf weißem Hintergrund auf Schrift und damit auf Literatur verwiesen, denn Schwarz gilt aufgrund seiner Nähe zur Tinte bzw. Druckerschwärze als Symbol für die grafische Materialität eines Textes (vgl. BUTZER / JACOB 2008:337). Dabei lässt sich sowohl an die Literaturverfilmung des Regisseurs selbst denken als auch an die Rolle der Niederschrift des traumatischen Erlebnisses in HAUSHOFERS Roman. Im Hintergrund ist das Gekrächze eines Krähenschwarms zu hören. Graziella Predoiu bemerkt in ihrem Beitrag zu Julian PÖSLERS Verfilmung, dass die Geräusche und die Schwarzweiß-Chromatik der Szene die Ausweglosigkeit

² Später wird erklärt, dass die Frau „auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier“ (HAUSHOFER 1990:8) schreibt.

und Verzweiflung der Frau unterstreichen, die als Schreibende dargestellt werde (PREDOIU 2016b:56). Der krächzende Schrei der Krähe, der hier auch onomatopoesisch eingesetzt wird, dient häufig als Ankündigung eines Unheils, transportiert in jedem Fall aber eine wichtige Botschaft. Die Krähe ist wie der Rabe ein ambivalentes Symboltier. Einerseits ist sie ein solares Symbol und als Botin des Sonnengottes Helios mit dem Logos-Prinzip verbunden, andererseits wird der Vogel aber auch mit einem bevorstehenden Unheil und mit dem Tod assoziiert und ist daher Begleiter von Totengöttern, Zauberern und Hexen (vgl. SYMBOLONLINE, RABE o.J.) In der Alchemie ist die Krähe ein Bild für die Nigredo. Die Nigredo, vom lateinischen ‚niger‘ (schwarz) wird in der Alchemie als die erste Stufe im Großen Werk (opus magnum) bei der Bereitung des Steins der Weisen betrachtet. Die nächste Hauptstufe ist die Albedo (lateinisch: Weißung), bei welcher die Grundsubstanz von Verunreinigungen gereinigt wird. Sie folgt der Nigredo, dem Chaoszustand und dem Untergang. Die höchste und letzte Stufe ist die Rubedo (lateinisch: Rötung; EWIGE WEISHEIT.DE o.J.). So steht der Filmanfang zwar im Zeichen der Finsternis, der Dunkelheit, der Düsterei, der Leiden und der Verzweiflung, durch die ambivalente Symbolik der Krähe und durch die Verbindung des Schwarzen mit dem Weißen ist jedoch schon von allem Anfang an ein Hoffnungsschimmer angedeutet.

Während der Autofahrt in die Berge zum Jagdhaus ist ein fröhliches Lied aus dem CD-Spieler des Autos zu hören. Dass das Lied nicht aus dem Radio erklingt, wird deutlich, als die Frau im weiteren Verlauf des Films zum Auto geht, mit dem sie gegen die Wand gefahren ist, und den CD-Spieler einschaltet, wodurch der Pop-Song noch einmal erklingt. Den Text zu dem Song schrieb PÖLSLER selbst: „Freedom is a journey, a journey to yourself“ (ARTE.TV 2014). Predoiu hebt hervor, dass die laute Musik in deutlichem Gegensatz zur Stille und zum Vogelgezwitscher ertöne (PREDOIU 2016b:65). Am Anfang des Films wird die Freiheit der drei eingeblendeten Personen im Auto (die namenlos bleibende Frau, ihre Cousine Luise und deren Ehemann) mit ihrer Freude über die im Gebirge fern von der Stadt zu verbringenden Tage musikalisch unterstrichen. Am Ende des Films wird ersichtlich, dass der Song eigentlich eines der Hauptthemen des Films vorwegnimmt, nämlich die Selbstfindung der Protagonistin inmitten der abgeschiedenen natürlichen Umwelt und frei von gesellschaftlichen Zwängen.

Das Herabsinken der Wand in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai wird im Film als akustisches Phänomen wahrnehmbar. PÖLSLER erzählt in einem Interview mit Karin Schiefer, er habe durch Zufall erfahren, dass es Menschen gebe, die stets ein Brummen im Ohr hören. Eine Theorie dazu besage, dass es sich um

besonders sensible Menschen handelt, die die Erdrotation wahrnehmen. Mit Bezug darauf meinte ein Wissenschaftler, mit dem PÖLSLER sich beraten habe, dieses Brummen könnte wie ein elektromagnetisches Feld klingen (SCHIEFER 2011). So ist dann dieser Wand-Sound eine Art elektromagnetisches Brummen entstanden. Im Gespräch mit Jenni Zylka sagt PÖLSLER: „Es sollte gleichzeitig Geräusch und Stille sein“ (ZYLKA 2012). Das unheilvolle Geschehen in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai wird so gefilmt, dass es auch als Alptraum der Frau verstanden werden kann, denn das Herabsinken der Wand geschieht, während sie schläft, und wird eingerahmt von dem schlafenden Gesicht am Anfang und einer Situation, in der sie von ihrem winselnden Hund am Morgen aufgeweckt wird. Zu Beginn des Romans geht HAUSHOFER nicht explizit auf Kleidung und Schuhwerk ihrer Protagonistin ein. Es gibt im Text einen Hinweis auf unpassende Schuhe, als die Frau in der Nacht nach der Katastrophe ins Dorf gehen möchte, um ihre Gastgeber zu suchen: „Ich hatte nicht daran gedacht, meine Bergschuhe anzuziehen, und stolperte ungeschickt über die scharfen Steine hinter ihm [dem Hund; B.P.K.] her“ (HAUSHOFER 1990:14). Erwähnt wird auch die Behinderung durch den Mantel beim Abstecken der Grenze (HAUSHOFER 1990:28).

Erst gegen Ende des Romans, als die Frau sich dem Ausbessern ihrer Kleidung für den Sommer widmet, erwähnt sie auch den üblen Zustand ihrer Halbschuhe, mit denen sie angekommen war und die ihrer Ansicht nach kaum noch einen Sommer aushalten können (vgl. HAUSHOFER 1990:257). Für den Regisseur ist das städtische Aussehen der Frau am Anfang des Films wichtig, um ihre äußere Wandlung im Laufe des Films aufzuzeigen, wie auch um den großen Unterschied zwischen der Schreibenden in der Gegenwart und der Erlebenden in der Vergangenheit zu verdeutlichen. So fällt die Frau bei der Anfahrt mit dem Auto durch ihre Designerbrille auf. Am Abend vor der Katastrophe trägt sie eine Gesichtsmaske zur Verschönerung auf. Im Roman selbst ist nur eine Textstelle zu finden, in welcher sich die Frau über die „seitenlangen Abhandlungen über Gesichtsmasken“ (HAUSHOFER 1990:129) in den Magazinen ihrer Cousine Louise ärgert. Am nächsten Tag macht sie sich im weißen Kleid und weißen Mantel sowie mit hochhackigen Schuhen auf den Weg ins Dorf und trippelt vorsichtig hinter Luchs her. Die elegante Kleidung, die für einen Gebirgsausflug völlig unpassend ist, verweist auf ihren fehlenden Kontakt zur Natur.

Die äußere Wandlung der Frau während der mehr als zwei Jahre, die zwischen den beiden Katastrophen liegen, wird durch ihr kurz geschorenes Haar und durch die kurzen, infolge der schweren Landarbeit schmutzigen Fingernägel angedeutet, im Kontrast zu den langen Haaren und den gepflegten lackierten

Nägeln am Anfang. Auf die große innere Wandlung durch die harte Arbeit, die sie verrichtet, um sich selbst und ihre Tiere am Leben zu erhalten, verweist ihr männlich anmutendes Gesicht.

Filmisch und vor allem schauspielerisch herausragend gestaltet ist die Szene, in welcher die Frau jenseits der Wand ein kleines Gehöft mit einem leblosen alten Mann am Brunnen und einer reglos sitzenden Frau auf der Bank vor dem Haus erblickt. Im Versuch Kommunikation herzustellen, spricht sie zuerst den Mann an, klopft dann immer verzweifelter an die Wand, um auf sich aufmerksam zu machen und weicht dann in Einsicht der Vergänglichkeit ihrer Aktionen entsetzt zurück. Diese Szene erzeugt beim Zuschauer den Eindruck des In-sich-selbst-Gefangenseins der Frau, sodass die Wand als psychische Barriere zur Außenwelt wahrgenommen werden kann. Im Unterschied zu dieser emotionsgeladenen Szene schließt die Frau im Roman nur die Augen und wartet, um dann wieder zum alten Mann hinzublicken und zu prüfen, ob dieser sich bewegt habe. Sie schlägt mit der Faust gegen die Wand, wie um diese zu zerschlagen. Sie erkennt aber rasch die Sinnlosigkeit eines solchen Vorgehens: „Ich schlug mit der Faust gegen die Wand. Es schmerzte ein wenig, aber nichts geschah. Und plötzlich hatte ich auch nicht mehr das Verlangen, die Wand zu zerschlagen, die mich vom Unbegreiflichen trennte, das dem alten Mann am Brunnen widerfahren war“ (HAUSHOFER 1990:17). Die Präsenz des Todes jenseits der Wand hält die Frau vor unüberlegten Handlungen zurück. Später wird auf eine Szene eingegangen, die der Regisseur zusätzlich zur Romanvorlage einführt und in welcher die Frau mit dem Auto gegen die Wand fährt, beherrscht von dem Wunsch, diese zu zerstören.

Am Abend nach der Katastrophe, am 1. Mai, entscheidet sich die Protagonistin des Romans dagegen, Schlaftabletten zu nehmen, weil sie fürchtet, irgendetwas zu überhören:

Dann fiel mir ein, dass die schreckliche Wand in der Stille und der Dunkelheit der Nacht vielleicht langsamer näher rücken mochte. Aber ich war viel zu müde, um mich zu fürchten. [...] Nach allem, was sich ereignet hatte, musste ich mich auf eine schlimme Nacht gefasst machen. Aber als ich mich mit diesem Gedanken abgefunden hatte, war ich schon eingeschlafen (HAUSHOFER 1990:26).

Danach heißt es aber ausdrücklich im Text: „Ich träumte nicht und erwachte ausgeruht gegen sechs Uhr, als die Vögel zu singen anhoben“ (HAUSHOFER 1990:26). PÖLSLER nimmt den Satz von der schlimmen Nacht zum Anlass, einen Alptraum der Protagonistin einzuschalten, in welchem die Wand bis vor die Haustür des Jagdhauses vorrückt und die Träumende einen fast unmenschlichen Schrei ausstößt. Dieser Alptraum, der den Zuschauer mit den Ängsten der Protagonistin konfrontiert, dient der Einfühlung in das Seelenleben der Frau. Einer distanzierten, gefühllosen Figur, wie sie der trockene, fast emotionslose Bericht im Roman verlangt, wäre den Zuschauer*innen mit Befremden und Verständnislosigkeit begegnet. In der Romanvorlage zwingen sie die Alpträume von Toten, die die Schreibende seit dem Einbruch des Winters plagten, kurz vor dem ersten Weihnachtsfest im Jagdhaus ihre Gefasstheit als „nur eine Art Betäubung“ (HAUSHOFER 1990:131) zu erkennen und sich endlich den Erinnerungen an ihre Familie zu stellen. Da PÖLSLER die individuelle Vorgeschichte der Frau ausklammert und die Auseinandersetzung der Frau mit dem Vergangenen im Film sich daher erübrigt, sucht er nach anderen Mitteln, die das Seelenleben der Protagonistin beim Zuschauen näherbringen.

Die Ausklammerung der individuellen Vorgeschichte der Frau ermöglicht eine Konzentration auf die existenzielle Situation, auf die Überlebensversuche inmitten der Natur und auf die enge Beziehung der Frau zu ihren Tieren, vor allem zu dem Hund. Dabei geht nicht nur die biografische Komponente des Romans verloren, sondern auch die Gesellschaftskritik aus feministischer Perspektive, die eng mit der biografischen Komponente verbunden war. Meines Erachtens stellt der Verzicht auf diese beiden Aspekte für den Film einen Gewinn dar, vor allem da diese beiden Deutungsansätze die Rezeption des Romans bis in die 1980er Jahre hinein bestimmt haben. Durch das Weglassen der biografischen und gesellschaftskritischen Aspekte in der Vorlage verleiht der Regisseur seiner Geschichte eine universelle Aussage, und ihm gelingt eine Konzentration auf das Wesentliche: die existenzielle Erfahrung.

PÖLSLER spricht in einem Interview mit Lida Bach von einer Szene, die er zusätzlich zum Buch gedreht hat, und zwar das Rasen mit dem Auto gegen die Wand, um das Hindernis zu durchbrechen. Dieses Bild soll gemäß PÖLSLER verdeutlichen, dass es für die Frau kein Entkommen gebe (vgl. BACH 2012). Die Notwendigkeit der Einführung dieser Szene ergibt sich höchstwahrscheinlich aus der Umgestaltung der ersten Begegnung der Frau mit Menschen jenseits der Wand, im Vergleich zur Romanvorlage. Hier wird nun der Versuch der Protagonistin, die Wand zu zerschlagen, ausgestaltet. In einer späteren Szene wird das zu Schrott gefahrene Auto in der Nähe der Jagdhütte noch einmal gezeigt, was

verdeutlicht, dass es sich nicht um eine Traumszene gehandelt hat wie Predoiu (vgl. 2016:59) annimmt. In Bezug auf den Wagen gibt es einen Unterschied im Vergleich zum Buch. Während im Film das schrottreife Auto die Entbehrlichkeit der Technik inmitten der Natur andeutet, dient in HAUSHOFERS Roman Hugos schwarzer Mercedes als Symbol der zum Götzen erhobenen Technik, und später als Nistplatz für Vögel und Mäuse (vgl. HAUSHOFER 1990:222). So wird die Technik, durch welche der Mensch die Natur bedroht hat, nun von dieser aufgenommen und zu ihren eigenen Zwecken eingesetzt:

Heute ist er [der Mercedes; B.P.K.] ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel. Besonders im Juni, wenn die Waldrebe blüht, sieht er sehr hübsch aus, wie ein riesiger Hochzeitsstrauß. Auch im Winter ist er schön, wenn er im Raureif glitzert oder eine weiße Haube trägt. Im Frühling und Herbst sehe ich zwischen den braunen Stängeln das verblasste Gelb der Polsterung, Buchenblätter, Schaumgummistückchen und Rosshaar, von winzigen Zähnen herausgerissen und zerzupft. (HAUSHOFER 1990:222)

Einen anderen Unterschied zur Romanvorlage stellt die Verbildlichung des zehnten Tages dar, an dem die Frau ihre Hoffnung auf das Gefundenwerden aufgibt und ihrer Verzweiflung durch heftige Weinkrämpfe Ausdruck verleiht. Auch diese Szene soll bei den Zuschauern eine emotionale Bindung zu der Frau aufbauen. Im Roman sitzt sie fröstelnd im Bett und lässt sich die verschiedenen Möglichkeiten, die ihr zur Verfügung stehen durch den Kopf gehen: „Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre. Und natürlich konnte ich hier bleiben und versuchen, am Leben zu bleiben“ (HAUSHOFER 1990:40).

Nach Jenni Zylka ist PÖLSLERS größter Input als Regisseur die Auswahl der Bach-Partiten für Solo-Violine, die von der deutschen Geigerin Julia Fischer gespielt werden. Obwohl diese Behauptung so nicht stimmt, da PÖLSLER auch andere originelle Beiträge zum Verständnis des Romans eingeführt hat, wie im Verlauf des Beitrags aufgezeigt wurde, spielt der Einsatz der Musik von Johann Sebastian Bach eine wichtige Rolle im Film. Die Bach-Partiten fungieren aber nicht als Untermalung, wie PÖLSLER erklärt, „sie sind nicht Filmmusik, sondern eine andere Form des Voice-overs. In ihrer mathematischen und schematischen Struktur sind sie eine eigene Sprache“ (ZYLKA 2012). Martina Gedeck äußert sich zu dem Erklingen der Auszüge aus Bachs Partiten für Solo-Violine folgendermaßen: „Das ist, als würde die Stille selbst anfangen zu sprechen“ (ARTE.TV 2014). Durch die Musik wird, ähnlich wie durch das herausragende Spiel Martina Gedecks, eine Reduktion auf das Wesentliche, eine „höchstmögliche konzentrierte Emotion“ (OBERT 2014) umgesetzt. Zum ersten Mal erklingt die Musik Bachs vor

der Gebirgsszenarie, während die Frau die unsichtbare Wand zum wiederholten Male abtastet. Jedoch erfüllt die Musik ihre Hauptfunktion während des ersten Sommers auf der Alm zusammen mit Luchs, wo inmitten der majestätischen Gebirgsszenarie und des sternenfunkelnden Martin Gobbin spricht von einem „ozeanischen Gefühl“ (GOBBIN o.J.), das durch die Isolation der Protagonistin begünstigt wird, die nicht mehr an die Interaktion mit Menschen gewöhnt ist und daher eine Auflösung ihrer Individualität in einem kosmischen Einheitsempfinden erfährt. Ähnlich wie das Voice-over der Erzählerin ihre vergangenen Gefühlszustände beschreibt, so wird durch die Musik das Gefühl der Ruhe und der Ausgefülltheit der Existenz vermittelt, wofür HAUSHOFER im Roman den Zustand des Besänftigtseins findet: „Zum erstenmal in meinem Leben war ich besänftigt, nicht zufrieden oder glücklich, aber besänftigt“ (HAUSHOFER 1990:191).

Bachs Musik erklingt auch während der Tötungsszene, in welcher die Frau den Mann, der ihren Stier und den Hund umgebracht hat, erschießt. Diese Szene wird in Zeitlupe gefilmt, wie um zu zeigen, dass jede einzelne Bewegung sich schmerzhaft und unauslöschbar in die Erinnerung der Protagonistin einbrennt. Auf diese Szene steuert der ganze Bericht der Schreibenden zu, die in der Niederschrift ihrer Erlebnisse nicht zuletzt auch nach der Antwort auf die Frage sucht, weshalb der Mann ihre Tiere getötet hat. In dieser Hinsicht bleibt aber ihre Suche unbefriedigend, denn, wie es im Text heißt, kam nichts dabei heraus, dass sie sich ihren Gedanken stellte (vgl. HAUSHOFER 1990:275). Bachs Musik lässt sich als beruhigendes Gegengewicht zur brutalen Gewalt der Szene verstehen. Danach sieht die Frau in ihrer Erinnerung Luchs freudig mit fliegenden Ohren über die Almwiese tollern, wozu erneut Bachs Musik erklingt. Diese meisterhaft ins Bild gesetzte Szene suggeriert die schmerzliche Erfahrung des unwiederbringbaren Verlusts, ein Verlust, der im Roman den gesamten Bericht überschattet. Dort wird die Protagonistin von mehreren Verlusterfahrungen geprägt: zunächst die des weißen Kätzchens Perle, das sterben muss, weil „einer ihrer Vorfahren eine überzüchtete Angorakatze war“ (HAUSHOFER 1990:127); darauf folgt der Tod zweier weiterer Kätzchen und schließlich der des kleinen Katers namens Tiger, mit dem sie den ersten Almsommer verbringt. Wegen dieses Verlusts erlebt sie den zweiten Almsommer viel distanzierter. Zum letzten Mal erklingt Bachs Musik im Nachspann.

Auch die Beziehung der Frau zu ihren Tieren wird im Film etwas anders als im Roman gestaltet. Laila Mahfouz bemängelt das Fehlen der Katzen-Szenen im Film, vor allem die Szenen mit Tiger, obwohl sie zugibt, dass diese nahezu unverfilmbar sind. Aufgrund der fehlenden Katzen schlussfolgert sie, der

Regisseur sei eindeutig ein Hundemensch und kein Katzenmensch (MAHFOUZ 2012). Man muss Mahfouz darin beipflichten, dass „die Leichtigkeit und die überschäumende Lebenslust von Stier“ und die Episoden mit dem Kater Tiger bei der Verfilmung des ersten unbeschwerten Sommers auf der Alm fehlen (MAHFOUZ 2012).

Ähnlich wie PÖLSLER im Film durch das Äußere der Frau den Gegensatz zwischen ihrem früheren und jetzigen Leben verdeutlicht, setzt er auch bei der Verfilmung der Beziehung der Frau zu dem Hund und zu der Kuh auf die Darstellung einer Entwicklung. Während im Buch die Beziehung der Frau zum Jagdhund von Anfang an positiv ist, zeigt der Regisseur zu Beginn des Films das Zurückschrecken des Hundes bei der ersten Berührung. Als die Frau die Kuh erblickt, versteckt sie sich in einem ersten Impuls vor ihr.

Im Gegensatz zur Schwarzweiß-Chromatik am Anfang des Films steht das Ende als helles, fast weißes Bild. Im Hintergrund sind das Rauschen des Windes und das Gekrächze der Krähen zu hören. Auch das Weiß ist ambivalent wie die schwarzen Krähen am Filmanfang. Vor allem im fernöstlichen Kulturraum gilt es als Farbe des Todes (vgl. BUTZER / JACOB 2008:421). Es kann aber auch mit positiven Konnotationen verbunden werden: So ist es ein Symbol der Unschuld, Jungfräulichkeit und Tugend, des Heiligen und Erhabenen (vgl. BUTZER / JACOB 2008:420). Gleichzeitig kann es als Ausdruck des Absoluten, der Offenheit, der Freiheit verstanden werden. Als Farbe des Lichts bedeutet das Weiße Erleuchtung und Vollkommenheit (SYMBOLONLINE, WEISS o.J.).

Sowohl der Roman als auch der Film lassen das Ende offen und bieten damit Raum zu gegensätzlichen Interpretationen. Liest man den Roman als Metapher für eine existenzielle Situation, so bedeutet das Ende eindeutig den Tod. Von der wie HAUSHOFER ebenfalls in Steyr lebenden Schriftstellerin Dora Dunkl befragt, ob sie angesichts „der tragischen Grundsituation des menschlichen Daseins“, das sie immer wieder in ihren Texten gestalte, keine Hoffnung für den Menschen sehe, antwortet HAUSHOFER wie folgt: „Ich wüsste nicht, welche Hoffnung ich sehen sollte. Schon die Tatsache des Todes lässt ja alles, was wir tun, vergeblich erscheinen“ (HAUSHOFER 1986:135). Der Wortlaut des Romans lässt aber ein wenigstens vorläufiges optimistisches Ende in dem Sinne zu, dass der Frau noch eine kleine Frist auf der Erde gegönnt ist: „Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe, dass dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter“ (HAUSHOFER 1990:275). Sowohl für PÖLSLER als auch für Martina Gedeck ist das Ende hoffnungsvoll (vgl. 3SAT o.J.). Die Schauspielerin interpretiert die Tötungsszene zwar als Tragödie, sieht sie aber nicht als einen Endpunkt: „Das ist eine Reise aus dem Schatten nach oben, ins Helle, ins

Goldene“ (ARTE.TV 2014). Bei dieser Interpretation kann man an die beiden ersten Stufen des alchemischen Werks denken, an die Ablösung der Nigredo von der Albedo. Dabei ist auch von Bedeutung, dass das Weiße auch als Farbe des Goldes betrachtet wird (vgl. CHEVALIER / GHEERBRANT 1995:337). Sowohl Gedeck als auch PÖSLER setzen daher auf den Aspekt der Wandlung und Verwandlung.

PÖSLERS kongeniale Verfilmung seines Lebensbuchs *Die Wand* rückt zwei ihm nahestehende Aspekte in den Vordergrund: die majestätische Naturszenerie und die Beziehung des Menschen zum Hund. Trotz seiner ehrerbietigen Reverenz vor HAUSHOFERS Meisterwerk, die vornehmlich durch den Einsatz der Voice-over-Technik zum Ausdruck kommt, scheut der Regisseur nicht davor zurück, die individuelle Vorgeschichte der Protagonistin auszuklammern, um die Konzentration auf die existenzielle Situation, auf die Überlebensversuche inmitten der Natur und auf die enge Beziehung der Frau zu ihren Tieren, vor allem zu dem Hund zu ermöglichen. Desgleichen fügt er auch eigene Deutungen ein, durch die sich der Film von seiner Vorlage distanzieren und eigene Wege einschlagen kann. So steht die Schwarz-Weiß-Chromatik am Anfang und Ende des Films durch die Ambivalenz der Farbsymbolik im Sinne der Offenheit des Deutungsprozesses, die der Regisseur anstrebt, während der Text des aus dem CD-Player des Autos erklingenden Liedes, das städtische Aussehen der Frau am Anfang des Films, das Hinzufügen der Szene, in welcher die Frau mit dem Wagen gegen die Wand fährt, und nicht zuletzt der Einsatz von Auszügen aus Bachs Solo Partiten für Violine dem Roman zusätzliche Deutungskomponenten hinzufügen.

Literatur

BACH, LIDA (2012): *Interviews mit Julian Pöslers und Martina Gedeck* am 1. Oktober 2012; <http://www.negativ-film.de/die-wand-interviews-mit-julian-polsler-und-martina-gedeck/> (10.05.2019).

BUTZER, GÜNTER / JACOB, JOACHIM (eds.) (2008): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart.

CHEVALIER, JEAN / GHEERBRANT, ALAIN (1994): *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Band 1. București: Artemis [Lemma Alb].

CHEVALIER, JEAN / GHEERBRANT, ALAIN (1995): *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Band 2. București: Artemis [Lemma Negru].

GLOMBITZA, BIRGIT (2012): *Romanverfilmung „Die Wand“*. *Der Raum zwischen ihr und dem Rest*, 11.10.2012; <http://www.taz.de/15082122/> (07.05.2019).

GOBBIN, MARTIN (O.J.): *Im Spiegelkabinett. „Die Wand“*; <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/die-wand> (10.05.2019).

HAUSHOFER, MARLEN (1986): „*Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder*“. *Ein Gespräch mit Dora Dunkl*. In: DUDEN, ANNE (ed.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt a. M., 134-136.

HAUSHOFER, MARLEN (1990): *Die Wand*. Roman. Mit einem Nachwort von Klaus Antes. Frankfurt a. M. / Berlin.

MAHFOUZ, LAILA (2012): „*Die Wand*“: *Ein genialer Roman, den Julian Pölsler in ausdrucksstarken Bildern auf die Leinwand zauberte*, 9.11.2012; <https://www.kultumea.de/2012/11/09/die-wand-ein-genialer-roman-den-julian-posler-in-ausdrucksstarken-bildern-auf-die-leinwand-zauberte/> (06.06.2019).

OBERT, ANGELIKA (2014): *Leben jenseits der Welt. Interview mit Julian Pölsler (Regisseur) und Martina Gedeck zu „Die Wand“* v. 01.10.2014; <https://www.inter-film.org/de/artikel/leben-jenseits-der-welt/5266> (10.05.2019).

PREDIOU, GRAZZIELLA (2016a): *Raumkonstellationen in Marlen Haushofers „Die Wand“*. In: *Germanistische Beiträge* 38. Hermannstadt, 66-88.

PREDIOU, GRAZZIELLA (2016b): *Isolation oder Geborgenheit. Zwei Facetten der Realität. Von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“ zu Julian Pöslers Verfilmung „Die Wand“*. In: KNAFL, ARNULF (ed.): *Medium. Medialität, Intermedialität. Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte*. Anlässlich der Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 27./28. März 2015 in Wien. Wien, 53-67.

SCHIEFER, KARIN (2011): *Interview mit Julian R. Pölsler über die Adaptierung von Marlen Haushofers „Die Wand“*; http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushofers_die_wand (10.05.2019).

SCHWEIKERT, UWE (1986): *Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*. In: DUDEN, ANNE (ed.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt a. M., 11-20.

VENSKE, REGULA (1986): „*Vielleicht, dass ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte ...*“. *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers*. In: DUDEN, ANNE (ed.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt a. M., 43-66.

ZYLKA, JENNI (2012): *Kinodrama Die Wand. Halb lebt sie im Paradies, Halb in der Hölle* v. 14.10.2012; <https://www.spiegel.de/kultur/kino/die-wand-romanverfilmung-mit-martina-gedeck-nach-marlen-haushofer-a-860463.html> (10.05.2019).

3SAT (o.J.): <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=32833> (06.06.2019).

ARTE.TV (2014): <https://www.arte.tv/sites/de/das-arte-magazin/2014/10/03/martina-gedeck-in-die-wand/> (12.05.2019).

EWIGEWISHEIT.DE (O.J.): <https://www.ewigeweisheit.de/geheimwissen/hermetik-alchemie/opus-magnum/nigredo> (23.09.2019).

FILMLEXIKON (O.J.): <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1637> (10.05.2019).

Julian Pöslers Verfilmung von Marlen Haushofers Roman Die Wand...

JUGENDOHNEFILM (2012): <http://jugendohnefilm.blogspot.com/2012/10/der-erzählte-film-die-wand-von-julian.html> (10.05.2019).

KINO & CURRICULUM (o.J.): http://www.film-kultur.de/glob/die-wand_kc.pdf (31.10.2019).

PREISE UNABHÄNGIGER JURYS (o.J.): https://www.berlinale.de/de/das_festival/preise_und_juries/preise_unabh_ngigen_jurys/index.html (31.10.2019).

SCHULKINO (o.J.): <https://www.schulkino.at/fileadmin/Schulmaterial/Die%20Wand%20-%20Von%20Julian%20Roman%20P%C3%B6sler/DW-SCHULMATERIAL-01.pdf> (10.05.2019).

SYMBOLONLINE, NIGREDO (o.J.): <https://symbolonline.de/index.php?title=Nigredo> (12.05.2019).

SYMBOLONLINE, RABE (o.J.): <https://symbolonline.de/index.php?title=Rabe> (12.05.2019).

SYMBOLONLINE, WEISS (o.J.): <https://symbolonline.de/index.php?title=Wei%C3%9F> (06.06.2019).