

Yvonne Spielmann

Jelineks Sprachlabor im Film

Zu dem Film *Die Ausgesperrten* von Franz Novotny von 1982 ist es zunächst wichtig zu wissen, dass der Regisseur gemeinsam mit Elfriede Jelinek das Drehbuch des Films aus ihrem gleichnamigen Roman von 1980 entwickelt hat. Jelinek selbst tritt im Film als die strenge Lehrerin Frau Egerer mit betont unerotischer, asexueller Kleidung auf. Die Hauptfigur des Films Peter (im Roman Rainer) wird von Paulus Manker gespielt, er war schon in *Exit. Nur keine Panik* (1980) von Novotny zu sehen.

Der Roman *Die Ausgesperrten* von 1980 beschreibt, wie in der Sozial- und Familienstruktur der 50er Jahre übergangslos faschistische Nazi-Ideologie weiterwirkt, die ihren Macht- und Führungsanspruch auf brutalem Darwinismus, genauer der hierarchischen Unterteilung von Menschen in wertvolle und wertlose, grüdet und Verachtung für alle bereithält, die man als unter sich stehend klassifiziert und über die man deshalb nach Belieben verfügt – so wie die Nazis Juden und Behinderte exekutiert haben. Dieser frühe Roman, entstanden nach *Die Liebhaberinnen* und vor *Die Klavierspielerin* greift mit dem ungebrochenen und unverarbeiteten Denken, Sprechen und Handeln aus dem Faschismus ein durchgängiges Kernthema in Jelineks Oeuvre auf, das in *Die Ausgesperrten* im Kriminalstoff einer Vierergruppe von Jugendlichen verarbeitet wird, die Ende der 50er Jahre in Wiener Parks Passanten überfallen und ausrauben. Entsprechend setzt die Filmhandlung 1959 ein – nach einem erklärenden Vorspiel in der von Deutschen besetzten Ukraine 1942, wo der Vater Otto die undankbare Aufgabe, auf der Theaterbühne vor Nazi-Größen den Juden zu spielen, im realen Leben mit dem Verlust seines Beins bezahlt.

Der zeitlich versetzte Prolog auf der Fronttheaterbühne zieht eine erklärende Bildebene ein, die im Roman nicht vorkommt. Denn trotz Hakenkreuz im Rücken und verbalem Bekenntnis zur Nazi-Diktatur ist die von Otto nur gespielte Judenrolle schon zum persönlichen Stigma geworden. Der auf die Theaterszene folgende Angriff der Russen macht ihn zum Opfer, Invaliden, Kriegsversehrten und Behinderten, also in seinem eigenen – nationalsozialistischen – Selbstverständnis wertlos.

Diese Stigmatisierung und die Verweigerung jeglichen Schuldeingeständnisses am Krieg und Naziterror beziehungsweise die Verdrängung jeglicher Verantwortung im Selbstmitleid äußert sich in der völlig unreflektierten Ausübung von hierarchischen Erniedrigungsritualen: angefangen beim Vater, der seine Frau zu pornografischen Inszenierungen zwingt, um sie als Opfer seiner Gewaltphantasien zu beherrschen. Für ihn sind die Russen schuld, nicht die Nazis, die Russland mit Krieg überzogen haben. Daran schließt sich eine nicht enden wollende Kaskade von Selbsttäuschung, Verachtung, Misshandlung und schließlich Amok in der Kleinfamilie an, worin der Sohn den Körper der Familie zuerst mit Vaters Pistole tötet und anschließend mit einer Axt zerstückelt.

Nur ist damit die Geschichte nicht zu Ende erzählt, denn der Mörder-Sohn Peter hat letztlich die vom Vater vorgelebte Naziideologie in der gleichen Verkehrung von Täter zu Opfer verinnerlicht. Der Vater erfährt sich als Opfer in einem System, in dem er eigentlich auf der Seite der Herrschenden zu stehen glaubt, die sich das Recht nehmen, über Leben und Tod der anderen zu bestimmen. Da er als Judendarsteller und Krüppel jedoch nicht zum Herrenmenschen taugt, tyrannisiert er jetzt alle, die er für noch wertloser hält, also in erster Linie seine Frau. Im gleichen Denkhorizont ist der Sohn verstrickt, denn er hält sich zwar für der Herren- und Herrscherrasse zugehörig, die über Leben und Tod der anderen entscheidet, doch hilft sein unverdauter Existentialismus aus den Lektüren von Albert Camus nicht darüber hinweg, dass er, wie der Vater, dem gebeutelten Kleinbürgertum ohne Aufstiegschancen angehört und nicht dem reichen Großbürgertum wie die kapriziöse Sophie. Ihr trägt er schon deshalb seine Liebe an, um auch dazu zu gehören, was aber nicht funktionieren kann, da er die Person gar nicht kennt oder erkennt. Während Sophie also zu allem Überfluss auch noch das begehrte Amerika-Stipendium zugesprochen bekommt, das sich eigentlich Peters Schwester Anna schon als Ausweg aus der Enge der Familie und als Aufstiegschance ausgemalt hatte, aber eben nicht bekommt, bleibt auch der Bruder Peter auf der Strecke, denn der Täter ist Opfer zugleich.

Für den Amoklauf entwendet Peter dem Vater die Schusswaffe und tötet die Familie im Film in aufsteigender Hassfolge am frühen Morgen: die erwachende Schwester und ihren Liebhaber Hans mit je einem gezielten Schuss im gemeinsamen Bett. Die rufende Mutter wird durch die geschlossene Badezimmertür in der Wanne niedergestreckt. Danach wechselt Peter die Waffe und erschlägt den Vater mit der Axt. Anschließend erfolgt die Zerstückelung der leblosen Körper. Der Schluss ist Stille. Der Redefluss, das Gebrüll des Vaters versiegt, die Musik ist aus. Was bleibt sind die Geräusche des Tötens. Die in der Tragödie auf den Blutrausch

folgende Katharsis vollzieht der Vertreter der jungen Generation nach getaner „Arbeit“ profan unter der Dusche. Im Verzicht auf Form und Rituale, auf Scham und Schuldgefühl steckt auch hier ein mehrschichtiger metaphorischer Verweis auf die Tötungsmaschine und die Arbeit der Henker in den Konzentrationslagern, die weder Emotionalität noch Reue zeigten.

Die Verquickung von Täter- und Opferrolle wird im letzten Satz des Films deutlich, wenn Peter nach dem Amoklauf im Gefängnis zur Reflektion und Einsicht in die Gleichförmigkeit der Struktur der Unterdrückungssysteme bei den Nazis und in der kleinbürgerlichen Nachkriegsfamilie gelangt ist. Dies ist möglich, weil er sich nicht, wie so viele jugendliche Amokläufer gleich am Tatort selbst richtet, vielmehr einem kathartischen Reinigungsprozess unterzieht, bei dem er das Blut abwäscht und anschließend mit Vaters Auto ins Freie, durch den Wald und in die Berge fährt. Erst nach dem Amok setzt im Film wieder Musik ein, und zwar das Vorspiel zum dritten Akt von Richard Wagners *Siegfried*, wodurch in dieser Szene deutlich die Entmachtung der Elterngeneration unterstrichen ist. Denn im dritten Akt verliert Erda ihre Macht und Siegfried zerschlägt Wotans Speer mit dem Schwert Nothung, welches Wotan einst geschaffen hatte. Auf der Bildebene des Films werden hier noch einmal Motive der Blut- und-Boden-Heimatideologie herangezogen, wie die im Nationalsozialismus gebauten Volkswagen und Straßen beziehungsweise Autobahnen und die ungute Rolle des Waldes und der Berge im nationalsozialistischen Heimatfilm, nicht zuletzt bei Leni Riefenstahl. Dass diese Zeit in der Nachkriegszeit eingefroren und zur Eiszeit erstarrt ist, unterstreicht der im Vorspann und am Ende des Films wieder aufheulende Wind.

Die Vergangenheit ist jedoch keinesfalls hinweggefegt, behindert vielmehr den Aufstand und Aufbruch der jungen Generation in eine andere Zukunft. Der Ballast lässt sich nicht abschütteln. Wenn Peter abschließend sagt: „Jetzt wissen Sie alles über mich und können daher über mich verfügen“, spricht er nicht nur über seine Taten des Tötens, sondern mit dieser Formulierung auch die tieferen Schichten der Naziideologie und ihres Zwangsapparats aus. Dies ist ein perfektioniertes Verhörsystem, das alles wissen will, um mit diesem Wissen den Willen und die Selbstachtung seiner Opfer zu brechen. Es wendet das mit Gewalt erzwungene Wissen gegen die Opfer, um sie zu erniedrigen, zu entmenschlichen und schließlich umzubringen. Schließlich hat Peter, der Sohn, der die Weltanschauung des Vaters zwar mit Ekel ablehnt, aber trotzdem in sich aufgenommen hat, erkannt, dass er aus der Wiederkehr des Gleichen so nicht ausbrechen kann. Er wird sich nicht mit der von der Vätergeneration vorgelebten Ausübung von Wissen als ein pervertiertes Instrument totalitärer Macht arrangieren können; er

kann sich aber auch der Verantwortung für die eigenen Taten nicht mehr so entziehen, wie es die Väter in der Nachkriegszeit mit viel Verdrängung und Verleugnung oder mit beredtem Stillschweigen und Selbstinszenierung zum Opfer vorgaben. Die Zuschauer, die im Film sehen können, wie diese Mechanismen wie ein Reißverschluss ineinander greifen und sich die Ereignisse unaufhaltsam abspielen, werden selbst entscheiden müssen, wie mit dem Wissen der Geschichte umzugehen ist. Deshalb ist der Film dramaturgisch als eine Rückblende vom Ende erzählt, das offen ist. Das Schlussbild des eingesperrten Sohnes wirft umso eindringlicher die Frage auf, worin er eigentlich gefangen ist beziehungsweise hinterfragt pointiert die Programmatik des Titels: Wer oder was ist eigentlich ausgesperrt und wovon?

Die Geschichte des Films und Romans beschreibt das Weiterwirken des Nationalsozialismus bei vier Jugendlichen im Alter von achtzehn bis Anfang zwanzig. Die Gymnasiasten Anna und Peter schließen sich mit Hans, der bereits arbeiten geht, und mit Sophie, der Mitschülerin aus dem reichen Elternhaus, zu einer Bande zusammen, um Verbrechen zu begehen. Die Geschwister sind selbst Zeugen und Opfer väterlicher Gewalt in der elterlichen „Substandardwohnung“, wo der ehemalige Nazi-Angehörige Otto die Kleinfamilie tyrannisiert. Roman und Film schließen Krieg und Familie in einer engen Klammer fortdauernder Unterwerfung zusammen. Darin findet die Nichtbewältigung der Vergangenheit in der sadistischen Pornografie Ottos ebenso ein Ventil wie die wahllos angewandte Gewalt der Jugendlichen gegen fremde Männer, welche die Mädchen – insbesondere Anna – zuvor sexuell geködert haben. Aus dem gestörten familialen Gleichgewicht flieht Anna in das Klavierspiel, ein wiederkehrender Topos der Sublimierung im Werk von Jelinek, mit dem unerfüllte Lust in Kunst kanalisiert wird. Peter leitet den Willen zum Verbrechen aus der Lektüre von De Sade, Bataille und Camus her. Während hier Unzufriedenheit und Veränderungswillen die Triebkräfte sind, bleiben die beiden anderen, Sophie und Hans, wer sie sind. Sophie ist aufgrund ihrer gesellschaftlichen Herkunft im Vorteil und hat es nicht nötig, sich anzustrengen. Sie ist es gewohnt, dass andere ihr gehorchen und folgt ihren Launen. Hingegen sitzt bei Hans, der aus einer Arbeiterfamilie stammt, das Aufstiegsstreben tief im Körper, weshalb er sich körperlich anstrengt und wie eine Sex-Maschine funktioniert.

Das Gefüge der Gruppe ist keineswegs stabil. Die verdeckten gesellschaftlichen Widersprüche Ende der 50er Jahre äußern sich in den Handlungen und Obsessionen, die in der Kleingruppe auseinanderstreben. In Peter, dem Chefideologen, lebt ein Denken von Herrenmenschen weiter, das zu Gewalt und Skandal antreibt und den anderen Mutproben abverlangt. Der

hier personifizierte Unmöglichkeit, dem Erbe des nationalsozialistischen Österreichs zu entkommen, steht die absolute Gegenwärtigkeit von Hans gegenüber. Er ist frei von diesen ideologischen Verstrickungen, weil er sich ganz dem Hier und Jetzt verschreibt. Doch macht der Verlust politischer Überzeugungen Hans als den Vertreter der Arbeiterklasse auch besonders anfällig für die Macht- und Gewaltbefehle der Gruppe. Er hat keine wirkliche Orientierung und die Orientierung an Sophie bleibt in jedem Fall unerreichbares Glücksversprechen. Sophie dagegen lebt in der Sicherheit, dass die Zukunft ihr gehört. An das offensichtlich verlorengegangene Bewusstsein für die Geschichte des Widerstandes im Nationalsozialismus erinnert im Roman wie im Film die Namensgebung der beiden: Sophie und Hans. Doch von den Geschwistern Hans und Sophie Scholl, den Mitgliedern der studentischen Widerstandsgruppe „Weiße Rose“, die 1943 von den Nazis hingerichtet wurden, wollen und können weder das in der Vergangenheit fixierte Geschwisterpaar Anna und Peter noch das ungleiche „Paar“ ohne Zukunft, Hans und Sophie, etwas wissen.

Roman und Film *Die Ausgesperrten* konzentrieren sich auf die sozialen Beschädigungen aus der NS-Vergangenheit, die zu einem Zeitpunkt explosiv werden, als die junge Generation zu Aufbruch und zu Veränderung drängt und der Veränderungswille wichtiger ist als eine genaue Zielrichtung. Wie eng hier die nach innen und außen gerichtete Zerstörungswut zusammenhängen, zeigt sich wenig später im Wiener Aktionismus. Im Roman von Elfriede Jelinek heißt es dazu: „Wiener Aktionisten werden in Bälde (man sieht es voraus), ihre Körper zerstören, wir wollen fremde Körper zerstören, was stärker befriedigt.“¹ Wie in einem Stationendrama führen *Die Ausgesperrten* solche Repressionszentren (Elternhaus, Schule) vor, in denen Konformität eingeübt werden soll, dabei jedoch jene Benachteiligungen produziert und Hierarchien reproduziert werden, die sich zu einem Drama mit tödlichem Ausgang zuspitzen. Bevor Peters verkanntes Genie als Poet und Intellektueller in den Amoklauf umkippt, preist er bei der Schulfeier öffentlich die sinnlose Wut in dem Gedicht *Le Mépris* (Die Verachtung). *Le Mépris* ist auch der Titel eines Films von Jean-Luc Godard von 1963, der zu Skandal und Aufsehen führte. In Godards Film spielt der Altregisseur Fritz Lang einen gescheiterten Filmregisseur, der einen Film über griechische Götter dreht, doch haben die alten Götter inzwischen ihre Macht verloren, es herrscht Götterdämmerung und die heutigen Filmproduzenten wollen etwas anderes. Ironischerweise musste sich Godard mit diesem Film, der seine Verachtung gegenüber der Macht der Hollywood-Filmindustrie auf den Punkt bringt, letztlich genau diesem Willen der Produzenten beugen, die aus kommerziellen Überlegungen den Nachdreh von Nacktszenen mit der weiblichen Hauptdarstellerin Brigit Bardot verlangten.

Der Bezug auf Godards *Le Mépris* liegt jedoch nicht nur in der Kritik an überkommenen Machtsystemen und starren Verhältnissen begründet, vielmehr besteht auch eine Verbindung in der Verletzung von Schamgefühlen, die beide Filme *Die Ausgesperrten* und *Le Mépris* zum zentralen Thema haben. Jack Palance, Filmproduzent aus Hollywood, spielt in Godards Film den Filmproduzenten, der sich das Sexobjekt Bardot wie eine Trophäe angelt. Wird bei Godard Anfang der 60er Jahre die Frau als Sexobjekt und ohne ihre Schamgefühle zu beachten wie eine Ware zwischen den Männern getauscht, so werden in Jelineks Roman und Novotnys Film von Anfang der 80er Jahre in der jungen Generation die Schamgefühle der Männer von den Frauen verletzt, von Sophie und Anna gegenüber Hans und von Anna und der Viererbande gegenüber fremden Männern. Dies, wenn die Übergriffe und erzwungenen Zurschaustellungen auf den Genitalbereich fixiert sind. Demgegenüber funktionieren die Machstrukturen zwischen Vater und Mutter noch nach dem alten Muster, der Vater treibt der Mutter jegliches Schamempfinden aus und macht von diesen erzwungenen Posen Fotos, welche die Kinder finden. Den Erniedrigungs-Posen, die die Mutter (Gretl) auf Anweisung ihres Mannes einnehmen muss, kommt der Status von Zwischenszenen im Hausfrauenalltag zu. Will sie ihren Haushalt nicht vernachlässigen, hat sie eigentlich keine Zeit für solche obszönen Szenen. Dass die Darstellungen obszön sind, heißt, dass sie die Grenzen dessen überschreiten, was die gesellschaftliche Übereinkunft garantiert. Dies löst nicht nur körperlichen Ekel bei Anna aus, sondern besiegelt den Verlust von jeglichem Rest an Respekt und Achtung der Menschenwürde, damit sind die Barrieren für Mord und Amoklauf des Sohnes gefallen.

Als Außenseiter jenseits der gesellschaftlichen und politischen Diskurse ist Peter prädestiniert für den finalen Amoklauf. Hier sind die Willkür des Tötens und der sinnlose Tod entscheidend. Der vor allem heutzutage erschreckend häufige Amoklauf von Jugendlichen hat, das soll nicht verschwiegen werden, eine konzeptuelle Anleitung bereits im *Zweiten Manifest des Surrealismus*. Dort fordert André Breton dazu auf, „[...] mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen.“² Peter wächst in seinem Hass über das bei Sigmund Freud noch eng gedachte Ziel des Vaternordes hinaus und setzt, wie andere aus der gesellschaftlichen Gemeinsamkeit „Ausgesperrte“, seiner Erfahrung der Entfremdung und des Ausgegrenztseins ein endgültiges Zeichen – ohne Ausweg. Das Motiv des Amoklaufs ist frei von Idealen und Weltverbesserung. Der Amokläufer will, dass es ein Ende hat und die anderen Ruhe geben. Durch die Obszönität einer Amokszenen werden die Regeln der gesellschaftlichen Übereinkunft aufgekündigt, wonach solche Dinge mit Tabu belegt sind. Die Inszenierung des Films hält hierbei Abstand zum Voyeurismus und

thematisiert den Zwang zum Sehen und Wissen selbst, der die Obszönitäten in den faschistischen und den häuslichen Gewaltexzessen hervorbringt.

Für den Roman wie den Film *Die Ausgesperrten* gilt, dass Klartext im Subtext vorkommt. Elfriede Jelinek und Franz Novotny bedienen sich des Vokabulars der Ironie. An der vorgeführten Tragödie, die auf eine wahre Begebenheit Ende der 50er Jahre zurückgeht, interessiert nicht der Einzelfall oder das konkrete Schicksal, sondern die Typologie, weil sie Aufschluss über die Geistesverfassung der Gesellschaft der Gegenwart gibt. In Jelineks Worten:

Jeder, der glaubt, noch individuell handeln zu können, unterliegt einem grundlegenden Irrtum, meine ich. Man kann Personen ja eigentlich nur noch als Zombies auftreten lassen oder als Vertreter einer Ideologie oder als Typenträger oder als Bedeutungsträger oder wie man sie nennen will, aber nicht mehr als runde Menschen mit Freud und Leid und der ganze Käse, das ist vorbei, ein für allemal.³

Die gewollte Abweichung von der Hochsprache, mit der das Geschwisterpaar Peter und Anna spricht, hat allerdings den Nachteil, dass sie nicht „anerkannt“ ist, nicht „verstanden“ wird. Im Sprachduktus, dem outrierten Gehabe Annas und dem beleidigten Unterton bei Peter, bringen beide ihre Konsensverweigerung zum Ausdruck. „Im Österreichischen“, resümiert Jelinek, „klafft zwischen diesen beiden Sprachebenen ein tiefer Riss, der aus der Ungleichheit von Menschen entsteht.“⁴

Das Verhältnis von Roman zu Film lässt sich nicht in gewohnte Kategorien einer Literaturverfilmung pressen. Vielmehr liegt eine präzise Transposition, eine intermediale Übersetzung von literarischer in filmische Narrativik und Dramatizität vor. Dies bedeutet, beide Medien fragen aus analytischer Distanz nach den Wurzeln des Hasses und arbeiten mit vergleichbaren Stilmitteln der Vergrößerung, um das Leiden an den deprimierenden Lebensumständen trotz und bei ansteigender Wirtschaftskonjunktur auf den Punkt zu bringen. Die theatralische Überhöhung in der Bildsprache – etwa in der leichten Untersicht auf die phallische Metapher des Haus des Meeres – geben einem Anti-Realismus formalen Ausdruck, worin sowohl ein reflektionskritischer und zeitkritischer Abstand zum Geschehen gezogen wird.

Die analytische Genauigkeit in beiden Medien liegt darin, die Beschränktheit im Denken und die emotionale Verengung bei der Jugend, die zwar aufbegehrt, aber nicht weiß, wohin es gehen soll, mit der Erstarrung und emotionalen Vereisung der Elterngeneration zu kontrastieren. In diesem Kontrast treten die Divergenzen in der Lebensführung, doch auch die Überein-

künfte in der Ausgrenzung und Verachtung für die Wehrlosen ebenso stark hervor. Beispielsweise drückt sich die Angst vor dem Fremden zeitlich versetzt aus: sowohl in Kriegszeiten als auch in der Verachtung der Jugend. Beides treibt zu Wut und Gewalt. Jelinek und Novotny setzen darauf in der „schneidenden Normalität“⁵ die Historie und die Katastrophe sichtbar werden zu lassen. Jelinek arbeitet insbesondere mit Vergrößerungen in der aggressiven und zynischen Sprache der Figuren, die ihre Lust und ihr Leiden außerhalb von Moral und Regel ausagieren. Ihre Figuren, erläutert Jelinek, sind wie „geschlossene Sprachflächen“⁶. Und: „Der Zynismus kommt aus der Verzweiflung darüber, dass man zwar die Zustände begreift, sie aber nicht ändern kann“⁷

Wenn die Sprache vollständig versagt und die Sprachgewalt im Amoklauf aufbricht, bleibt auch der Bildsprache des Films nur der Griff zur Vergrößerung und Tabula rasa. Beiden künstlerischen Formen, Text und Bild, kommt das vergrößernde Stilmittel der Mise-en-scène entgegen, wobei für die Sprachbilder als auch die Bildsprache am Ende der Gewaltspirale nur der Ekel des Blutauschs als einziges Ventil steht. *Exit - ohne Notausgang* könnte dieser Film auch heißen, in Anverwandlung des Titels eines früheren Films von Franz Novotny, *Exit ... Nur keine Panik* von 1980, ebenfalls mit dem Schauspieler Paulus Manker gedreht. Das Morden am Ende des Films *Die Ausgesperrten* stellt sich dann wie eine einfache Alternative. Unbequem bleibt die von Peter auch an die Zuschauer gerichtete Aufforderung stehen, selbst eine Schlussfolgerung zu ziehen.

Anmerkungen

¹ Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*. Reinbek: Rowohlt 1985. S. 196.

² Breton, André: *Zweites Manifest des Surrealismus*. In: Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*. Ü: Ruth Henry. Reinbek: Rowohlt 1977, S. 56.

³ Alms, Barbara: *Elfriede Jelinek im Gespräch 1985*. In: Alms, Barbara (Hg.): *Blauer Streusand*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 41.

⁴ Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*, S.109.

⁵ Spielmann, Yvonne: *Liebe, Ekel, Amok. Die Ausgesperrten von Franz Novotny nach einem Roman von Elfriede Jelinek*. In: Gottfried Schlemmer (Hg.): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest 1996, S. 103-113, S.112.

⁶ Becker, Peter von: *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Elfriede Jelinek im Gespräch*. In: *Theater heute* 9/1992, S. 1-9, S. 4.

⁷ Biron, Georg: *Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek*. In: *Die Zeit*, 28.9.1984.