

Elfriede Jelinek geht ins Kino oder Wie verhält sich der Film zum Zuschauerkörper Jelinek?

Während Elfriede Jelineks Romane und Theatertexte bereits seit den Anfängen ihres Schreibens Aufmerksamkeit erregten und seit geraumer Zeit intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung nach sich ziehen, steht eine umfassende Beschäftigung mit ihren kleineren Texten bisher noch aus. Diese Lücke, wie sie Peter Clar 2011¹ beschrieben und beanstandet hat, hat sich seitdem zaghafter Zuwendung erfreut.² Ein Grund für die sich auf diesem Gebiet langsamer entwickelnde Forschung könnte in der Verstreuung der einzelnen Texte liegen, da es bisher zu keiner gesammelten Herausgabe gekommen ist. Das Fehlen eines physischen Konglomerats wird durch die digitale Sammlung der Autorin selbst gelindert; seit 1996³ veröffentlicht Elfriede Jelinek auf ihrer Homepage ausgewählte Texte, die teilweise auch auf anderem Weg publiziert wurden oder explizit nur dort zu finden sind, wie beispielsweise der Roman *Neid*. Neben diesem und einzelnen Theaterstücken bzw. Auszügen davon, findet sich eine Bandbreite an unterschiedlichen Textsorten, wie offenen Briefen, Preisreden, Nachrufen, Kommentaren und Stellungnahmen zu aktuellen Ereignissen, die meist als „essayistische Texte“ bezeichnet werden, auch wenn das Spektrum eben „über die eng gefasste gattungsspezifische Definition des Essays hinaus[geht].“⁴ Die Gliederung der Einträge erfolgt durch eine Seitenleiste zunächst chronologisch, getrennt durch „Aktuelles“ und „Archiv“ bis ins Jahr 1999 und danach durch verschiedene Überschriften, unter denen es neben „Theater“, „Prosa“ und verschiedenen thematisch bezogenen Bereichen, wie „zum Theater“ oder „zu Politik & Gesellschaft“ auch „Notizen“ und „Vermischtes“ gibt, so dass fast alle Texte doppelt vorhanden sind. Außerdem gibt es zusätzlich ein „Fotoalbum“ mit Bildern aus Inszenierungen, von Christoph Schlingensiefel und einem fotografierten Gedicht aus der Kronen-Zeitung. Viele Texte sind ebenfalls bebildert oder enthalten kurze Videos in Form von .gif-Dateien.

Unter der Überschrift „Zum Kino“ hat Elfriede Jelinek dort derzeit 13 Texte versammelt, die sie in unregelmäßigen Abständen und zu unterschiedlichen Anlässen verfasst hat. Die Texte sind auch hier chronologisch geordnet, am Ende findet sich bei den meisten eine Angabe zum Erscheinungsort und -datum und ein bzw. mehrere weitere Angaben, wann der Text entstanden ist

1 Vgl.: Clar, Peter: *Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte*. In: Jelinek-Jahrbuch 2011, S. 69-77, S.73.

2 Vgl. dazu die Arbeiten von Dunst, Barbara: *Sprachreflexionen in ausgewählten essayistischen Texten von Elfriede Jelinek*. Wien, Dipl. 2013; Luif, Anna: *Von Schein und Sein. Elfriede Jelineks essayistische Verarbeitung von Personen des öffentlichen Diskurses*. Wien, Dipl. 2013, Przybyla, Eva: *Das Leben erzählen, wie es wirklich ist. Jelinek reflektiert das Erzählen von Figuren und Wirklichkeit in der Romanverfilmung „La Pianiste“ und in ihrem eigenen Schreiben in einem Essay über Michael Haneke*. Wien, Bachelorarbeit 2013 und den Beitrag von Szczepaniak, Monika: *Essayistische Texte*. In: Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart:Metzler 2013, S. 237-247. Eine geplante Dissertation von Sarah Neelsen soll sich unter dem Titel *Elfriede Jelineks Essays. Genre. Bezüge. Singularität*. ausschließlich dieser Textsorte widmen, vgl. Neelsen, Sarah: Abstract zur geplanten Dissertation: *Elfriede Jelineks Essays. Genre. Bezüge. Singularität*. <http://jelinetz.com/2013/12/02/sarah-neelsen-elfriede-jelineks-essays-genre-bezuege-singularitat/>, (25.8.2014) (=Jelinetz).

3 Vgl. dazu: <http://www.elfriedejelinek.com/> (26.08.2014), datiert mit 09.07.2014 (=Elfriede Jelinek Homepage)

4 Szczepaniak, Monika: *Essayistische Texte*. In: Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart:Metzler 2013, S. 237-247, S. 238.

bzw. auf die Homepage hochgeladen wurde. Der früheste stammt aus dem Jahr 1997, der letzte vom Mai 2014. Die Texttitel unterscheiden sich in der Seitenleiste teilweise von denen im Text, tragen aber jeweils in dem einen, anderen oder beiden die im Fokus stehende Person bzw. den Film im Namen, wobei zweimal einE SchauspielerIn, zweimal ein Regisseur und siebenmal ein Film thematischer Ausgangspunkt sind. Zwei der Texte sind außerdem in der englischen Übersetzung abgedruckt. Es folgt eine Aufzählung, wobei jeweils der ausführlichere Titel angegeben ist und die unterschiedliche Formatierung der zusätzlichen Angaben beibehalten wurde:

1. Zu „carnival of souls“ von Herk Harvey. Der Aufsatz erschien in METEOR⁵, 1997. (COS)⁶
2. Ritterin des gefährlichen Platzes. Zu „Alien“. Der Aufsatz erschien in METEOR, 11, 1997. (ALIEN)
3. Michael Haneke / Im Lauf der Zeit, datiert mit 04.09.2001. (HAN)
4. Lost Highway. Erschienen im „Profil“ 44/2003. (LOST)
5. Der Sieg der versiegenden Quelle (zu Alfred Hitchcocks „Vertigo“). Erschien im „filmarchiv“ Heft 12, datiert mit 30.11.2003. (VER1)
6. Der Joker. Peter Lorre. Elfriede Jelinek: Der Joker. In: Peter Lorre – Ein Fremder im Paradies. Hrsg. Von Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit. Zsolnay/Kino, Wien 2004. S. 105-109, datiert mit 12.08.2003 / 09.05. 2004. (JOKER)
7. Kein verworfenes Gesicht (ein paar Notizen, ungeordnet, zu Hanna Schygulla). Beitrag für „Du ... Augen wie Sterne“, das Hanna Schygulla Album, 2004 Schirmer/Mosel, datiert mit 05.01.2005 / 29.05.2005. (SCHY)
8. The Joker. s. Angabe zu Nr. 6, Translation: P.J. Blumenthal, datiert mit 12.08.2003 / 09.05.2004 / 23.10.2005.
9. The Knightess of the Siege Perilous. To be published in *Monsters and Phiolosophy*. Ed. Charles Wolfe. London: King's College Press, 2005, Translated by Justin E. H. Smith, datiert mit 11.1997 / 25.10.2005.
10. Zu Lars von Triers „Antichrist“. Der Aufsatz ist in Cargo 3/2009 erschienen, datiert mit 22.10.2009. (ANTI)
11. Werner Schroeter als Person. Beitrag zum 24. TEDDY AWARD 2010), datiert mit 13.04.2010. (SCHR)
12. Nymph()maniac, datiert mit 21.04.2014. (NYMPH)
13. Vertigo. Erschienen in: Cahiers du Cinéma, Mai 2014, datiert mit 08.05.2014. (VER2)

5 Dabei handelt es sich um die von 1995-1999 erschienene österreichische Kulturzeitschrift Meteor. Texte zum Laufbild, herausgegeben von PVS Verlger mit Sitz in Wien. Vgl. dazu: N.N. *Meteor geht auf*. In: Die Zeit, 02.04.1998.

6 Die hinter die Angaben gesetzten Abkürzungen in Klammern bezeichnen die im laufenden Text verwendeten Abkürzungen.

Die Schreibanlässe unterteilen sich laut den Angaben in vier Aufsätze für unterschiedliche Filmzeitschriften⁷, einen für das Nachrichtenmagazin Profil, einen Filmpreis-Beitrag und zwei Sammelband-Texte. Zwei der Essays, der über Michael Hanekes Verfilmung *La pianiste* und der zur Kinofassung von Lars von Triers *Nymph()*maniac kommen ohne weitere Veröffentlichungsdetails aus, wobei der erste zeitlich nahe zu der Vorführung und Preisverleihung in Cannes und der zweite 17 Tage nach dem österreichischen Kinostart hochgeladen wurde; der Aktualitätsbezug und Jelineks Bedürfnis der Stellungnahme könnten für das Verfassen der Texte ausschlaggebend gewesen sein.⁸ Auffallend ist, dass sie bei allen Texten Film- bzw. Personennamen bereits im Titel nennt, d.h. dezidiert dem Leser den Ausgangspunkt vermittelt und auch im Text oft auf filmrelevante Details, wie Regisseur, Titel und meist auch das Erscheinungsjahr eingeht. Ein Grund dafür könnte sein, dass sie bereits beim Schreiben an eine Veröffentlichung in einem kontextbezogenen Umfeld, wie einer Filmzeitschrift, dachte. Trotzdem bleibt die Frage, ob es sich deswegen zumindest teilweise um Auftragsarbeiten handelt oder sie sich selbst um eine Veröffentlichung bemühte, auch im Hinblick auf die im Nachhinein nicht mehr nachvollziehbare Änderung der Texte auf der Homepage offen.

Jelineks Kino-Texte zeichnen sich durch einen ähnlichen Duktus aus, wie er auch im Zusammenhang anderer ihrer Texte häufig beschrieben worden ist.⁹ Ihre Schreibweise setzt die Sprache in den Mittelpunkt, sie ist gleichermaßen Mittel wie Zweck und erzeugt verschiedene Schichten, die sie miteinander verknüpft. So lassen sich mehrere Aspekte herauslesen, die sich zu einem Ganzen zusammenschließen. Thematisch und dadurch etwas vom Aufbau unterscheiden sich die Essays, die über Filme sind (COS, ALIEN, LOST, VER1, ANTI, NYMPH und VER2) von denen über den Regisseur Werner Schroeter und denen über Hanna Schygulla und Peter Lorre. Auch Im Laufe der Zeit / Michael Haneke setzt sich in seiner Zusammensetzung von der anderen ab, was wahrscheinlich durch seine Funktion als Kritik am Regisseur begründet liegt, wie es Eva Przybyla in ihrer Bachelorarbeit ausführt.¹⁰ Im Grundprinzip lassen sich trotzdem ähnliche Tendenzen zusammenfassen: Auf einer Ebene, die sich wie eine konventionelle Filmkritik liest, erzählt die Autorin Filmhandlungen nach, die sie mit ihrer Interpretation abwechself. Dazwischen schiebt sie neben generellen Aussagen zum Medium Film, die sich durch eine theoretische

7 Neben zwei österreichischen Zeitschriften erschien Jelineks zuletzt hochgeladener Artikel zum Film *Vertigo* in der französischen Zeitschrift Cahiers du Cinéma, die seit 1951 monatlich erscheint. Auf deren Homepage findet sich zwar nicht der angegebene Artikel, dafür eine französische Übersetzung vom Essay über Peter Lorre unter dem Titel „Peter Lorre, le joker“. <http://www.cahiersducinema.com/No597-janvier-2005.html> (30.08.2014) (=Website der Cahiers du Cinéma).

8 Vgl. dazu: Przybyla, Eva: *Das Leben erzählen, wie es wirklich ist. Jelinek reflektiert das Erzählen von Figuren und Wirklichkeit in der Romanverfilmung „La Pianiste“ und in ihrem eigenen Schreiben in einem Essay über Michael Haneke*. Wien, Bachelorarbeit 2013, S. 7.

9 Vgl. z.B. das Kapitel „Schreibverfahren“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart (u.a.): Metzler 2013, S. 35-74.

10 Vgl.: dazu die bereits erwähnten Ausführungen von Eva Przybyla.

Perspektive auszeichnen, persönliche Kommentare, die sich wie „aus dem Nähkästchen geplaudert“ lesen und den Fokus auf den Ursprung des Sprechens legen und der Frage nach der damit verbundenen Autorinnenfigur. Durch die Einbeziehung einer Ich-Perspektive teilt sie anscheinend intime Informationen mit dem Leser, wenn sie beispielsweise bekennt *Carnival of Souls* sei einer ihrer Lieblingsfilme und *Vertigo* überhaupt „immer“ ihr Lieblingsfilm gewesen oder sich mit den Protagonistinnen in der Berufs- „sie ist übrigens, wie ich, Organistin“ (COS), und Kleiderwahl vergleicht und dabei auch noch Kommentare zu ihrem Körper macht:

Kim Novak in Hitchcocks „Vertigo“, wie sie in ihrem grauen Kostüm, das ich mir damals habe nachschneiden lassen (natürlich passt es mir nicht mehr, leider), durch eine Hintertür einen Blumenladen betritt .(VER2).

Die Autorin treibt den Vergleich mit der Schauspielerin noch einen Schritt weiter, wenn sie zwischen Klammern schreibt: „(so konnte auch ich früher in meinem grauen Kostüm in einen Blumenladen gehen, als Kim Novak, ohne sie zu sein und doch sie geworden)“. In diesem Sinne verschriftlicht Jelinek nicht nur den Identifikationsprozess, der sonst im Zuschauer während des Films stattfindet, sondern schafft durch den Gebrauch von einem kollektiven „wir“ eine Verbindung zum Leser. Indem sie ihn dadurch miteinbezieht, beschreibt sie Film als kollektive Erfahrung, wie sie in einem Kino eben auch stattfindet. Kino-Situation und Zuschauerbeziehung zum Film erhalten dadurch besondere Aufmerksamkeit und Aufwertung. Ihre persönlichen Kommentare schreibt Jelinek im Gegensatz dazu oft in Klammern oder Nebensätzen, wie, um ihnen damit weniger Aufmerksamkeit zu geben, womit sie aber beim Leser eher das Gegenteil bewirkt. Die Frage ob Realität oder Künstlichkeit; also, ob es sich dabei tatsächlich um die persönliche Meinung der Autorin handelt oder es nicht viel mehr ein Merkmal Jelineks Stils ist, spielt auch in der Filmtheorie eine wichtige Rolle, die bisher unbeantwortet blieb.

Im Kino wird der physische Übergang von der Welt des Zuschauers in die Welt des Films durch die Leinwand markiert. Der Zuschauer tritt in eine fremde Welt ein oder seine eigene Welt wird fremdgemacht, die Leinwand verliert ihre Durchlässigkeit und wird zur Reflektionsfläche, die das Selbst mit dem Selbst, wenn nicht sogar mit dem Anderen konfrontiert: „Die Leinwand ist der Ort, wo etwas erscheint und spurlos wieder verschwindet“, schreibt Elfriede Jelinek in ihrem Essay zu *Carnival of Souls*. In diesem Satz liegt bereits, auf was sie sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Kino immer wieder berufen wird, nämlich einerseits, dass Film ein eigener Raum ist, der sich von dem des Alltags unterscheidet und andererseits, dass es sich dabei um ein vordergründig visuelles Medium handelt, bei dem die Konzentration auf der spekularen bzw. okularen Wahrnehmung liegt. Beides hängt natürlich insofern zusammen, als Sehen und noch viel mehr der gerichtete Blick auf

die Leinwand eine räumliche Anordnung impliziert, die auch ausschlaggebend dafür ist, was und wie gesehen wird und in weiterer Folge das Selbst des Zuschauers miteinbezieht. Denn, von wo die Projektion kommt, die etwas erscheinen und wieder verschwinden lässt, lässt Jelinek dabei offen. Das Auge in seiner Eigenschaft als Organ der Welterschließung und der Erkenntnis zeigt damit auch seine manipulierbare, sowie die zerbrechliche Natur dieser Konstruktion. In den 1970er Jahren entwickelte Jean-Louis Baudry eine Theorie, in der er diese Komponenten miteinander verbindet, indem er von der tatsächlichen Projektions-Situation im Kino ausgehend, die er außerdem in einen gesellschaftlichen Zusammenhang stellt, auf die Mechanismen eingeht, wie diese auf den Zuschauer und seine Subjektkonstitution wirken und entwickelt daran die Idee vom so genannten „Dispositiv“ bzw. „Apparat(us)“. Er stützt sich dabei zunächst auf Platons Höhlengleichnis und die Fragen; „[...] ob Wirkung des Realen oder Realitätseindruck. Ob Kopie, Abbild oder gar Abbild des Abbilds. Realitätseindruck oder Reales, Mehr-als-Reales?“¹¹. Baudry überträgt die Situation, in der Menschen gefangen und gefesselt in einer Höhle nur in eine Richtung blicken können und hinter deren Rücken, zwischen Feuer und sich, Puppenspieler hinter und auf einer Brüstung Figuren tragen, die wiederum Schatten auf die Wand vor ihnen werfen, auf die des Zuschauers im Kino:

Es ist also ihre motorische Lähmung, die Unmöglichkeit, von dort, wo sie sind, wegzugehen, die für sie die Realitätsprüfung unmöglich macht, die ihren Irrtum beschönigt und sie tatsächlich dazu bringt, das Stellvertretene für real zu halten, vielleicht dessen Vorstellung, dessen Projektion auf den Bildschirm, den die vor ihnen liegende Wand der Höhle darbietet und von dem sie den Blick nicht lösen und sich nicht abwenden können. Sie sind an die Projektionsfläche gebunden, gefesselt, angekettet – eine Beziehung, eine Verlängerung zwischen ihr und ihnen, die mit ihrer Unfähigkeit zusammenhängt, sich von ihr fortzubewegen.¹²

Die im Beispiel Platons mit physischer Gewalt konstruierte Situation übersetzt Baudry mit „Faszination der Gefangenen“ und ergänzt im Stile Jelineks lakonisch und in Klammern: „(wie soll man den Zustand, der sie gefesselt hält, diese Bande, die die Bewegungen von Kopf und Hals hemmen, besser wiedergeben)“¹³. Diese Faszination versetzt den Zuschauer in einen tranceartigen Zustand, in dem es ihm nicht mehr möglich ist, zwischen sich selbst und der Projektion zu unterscheiden. Im Vergleich von Kino und Traum formuliert Baudry in Anlehnung an Sigmund Freud und Jacques Lacan anschließend seine These, dass „das kinematographische Dispositiv einen künstlichen Regressionszustand determiniert“¹⁴ und versteht in der

11 Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. Aus dem Französischen übersetzt von Max Looser. In: Riesinger, Robert (Hg.): *Der kinematographische Apparat*. Münster: Nodus 2003, S. 41-62, S. 41.

12 Ebda., S. 46.

13 Ebda., S. 49.

14 Ebda., S. 58.

[...] Rückkehr zu einem relativen Narzißmus und stärker noch zu einer Form des Realitätsbezugs, die man als umhüllend bezeichnen könnte und in der die Grenzen des eigenen Körpers und der Außenwelt nicht genau festgelegt sind [...] die Stärke der Bindung des Subjekts an das Bild und der vom Kino bewirkten Identifizierung [...]. Rückkehr zum ursprünglichen Narzißmus durch Regression der Libido [...]; Nicht-Abgrenzung des Körpers, Transfusion des Inneren ins Äußere [...].¹⁵

Auch für Jelinek hat die Faszination des Zuschauers etwas gewalttätiges, eventuell sogar sadistisches, der er sich nicht ohne weiteres entziehen kann und die ihn physisch berührt; ein Grund wieso sie kommentiert, Gruselfilme zu lieben:

Gespensterfilme sind Berührungen, denn wir Zuschauer wollen ja, daß uns etwas geschieht, nicht daß wir nur einfach etwas anschauen. Wir müssen sehen und auch wieder nicht [...] aber auch wenn wir nicht hinzusehen wagen – was wir sehen sollen ist trotzdem DA! (COS)

Wie in Platons Höhlengleichnis sind die Zuseher „wir, die wir da sitzen, [...] an unseren Augen gefesselt“ und fühlen sich mit der Protagonistin am selben Ort eingesperrt (Vgl.: Ebda.). Der Kino-Raum ist für die Autorin ein eigenständiger und abgeschlossener, dem sie Realitätsanspruch attestiert, da er immer da zu sein scheint, auch ohne Zuschauer-Blicke:

Der Zelluloidraum, ein technischer Raum, wird zu einem Abstraktum, in welchem die Toten mehr walten, als die Lebendigen, die ja beide gemeinsam in diesem Raum verwahrt sind, und die in ihrer Begrenztheit/Beschränktheit unserem Sehen, unserem Schauen, diesselben engen Grenzen zu Bewußtsein bringen, denen wir Zuschauenden unterworfen sind. Es spielt keine Rolle, ob wir da sind oder nicht: die Wirklichen, die Wahren sind zwar über eine Spule gerollt und ruhen, aber es gibt sie auch ohne uns! (Ebda.)

Die prinzipielle Voraussetzung, dass ein Film „reale Erlebnisse von Personen, die vom Zuschauer für real genommen werden sollen [suggeriert]“ entwickelt sie im Essay zu *Lost Highway* zu einem Spiel weiter, weil „dieser besondere Film aber [...] diese Realitätserwartungen immer wieder [zerschlägt], weil nicht real sein kann, was nicht real ist, aber auch nicht real sein soll [...]“ (ebda.). Stattdessen nähert sie sich dem Film dahingegen an, dass sie bereits anfangs feststellt, keinen realen Stoff gewählt zu haben, sondern die „Realität des Bewusstseins eines Künstlers [...], also die Realität einer Realität einer Realität.“ (Ebda.) Durch das Erkennen dieser mehrfach gebrochenen Perspektive, von der Jelinek ausgeht, dass sie das Bewusstsein des Regisseurs, also seine Psyche repräsentiert, akzeptiert sie die Regeln des Films als ihrer eigenen Logik folgend, bindet sich an das dadurch erzeugte Bild und lässt sich von ihm einhüllen, indem sie vorgibt gar nicht erst zu versuchen „diese Nicht-Geschichte“ zu interpretieren und es schlussendlich dann doch tut, womit die vom Kino bewirkte Identifikation trotzdem stattfindet:

15 Ebda.

Das Ereignis fällt mit dem, was sich nur im Psychischen abspielt, in eins zusammen. Und das Psychische materialisiert sich dann wiederum als Person. Vielleicht spielt der ganze Film nur im Bewußtsein des Protagonisten, und wir, die ihn anschauen, sind sein Gehirn. (Ebda.)

Über diese Struktur der Blicke als Gehirn bzw. Bewusstsein des Protagonisten kann der Zuseher, der diesen zwar ansieht, aber durch diese Positionierung auch das sieht, was in ihm selbst bzw. dem Protagonisten vor sich geht, entwickelt sich die Leinwand vom Bewusstsein des Regisseurs zum imaginären Spiegel der Zuschauerbegierde, die nie gestillt werden kann, wie Jelinek in ihrem Essay über *Alien* formuliert:

Das geschieht im allgemeinen dadurch, daß der imaginäre Raum auf der Leinwand immer, selbst wenn er alltägliche Genreszenen zeigt, vom Raum des Alltäglichen getrennt ist. Er fordert die Betrachter auf, danach zu greifen, aber diese ungreifbare, ungerechte Verteilungsgleichung geht nie auf, es ist, als tauche man seine Hand ins Wasser, das ja immer ausweicht. (ALIEN)

Die Lust am Schauen ist demnach immer auch verknüpft mit einem dadurch erzeugten Begehren, das nicht zu erfüllen ist. In diesem Sinne lässt sich Jelineks Zugang mit den von der Psychoanalyse beeinflussten Filmtheorien vergleichen, auf die im besonderen Jacques Lacan und sein Konzept des Spiegelstadiums maßgeblichen Einfluss hatte. Lacan beschreibt damit jene Phase des Kleinkindes, das sich zwischen sechs und achtzehn Monaten zum ersten Mal mit seinem Spiegelbild identifiziert, sich darin erkennt und gleichzeitig verkennt, d.h. mit dem Blick von außen zu sich zurückkehrt als Blick des Anderen, des Ideal-Ichs, das das Kind von nun an erreichen möchte; was allerdings im Bereich des Unmöglichen liegt, da es sich außerhalb des eigenen Körpers befindet. Durch die Wahrnehmung des Selbst als abgeschlossenes Ganzes, die dabei stattfindet und die damit verbundene Differenzierung in Ich und Nicht-Ich ist die erste duale Beziehung möglich, die jedoch stets von einem Mangel geprägt ist. „Er [der Spiegel] verdeutlicht den narzißtischen Charakter menschlicher Selbstfindung, insofern diese der Illusion des Eins-sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen unterliegt. Eine Anstrengung, die ebenso notwendig wie vergeblich ist.“¹⁶ Diesen bildhaften und dualen Ort der Selbstidentifikation nennt Lacan das Imaginäre, das zusammen mit der symbolischen Ordnung, die durch die Sprache repräsentiert wird und in die das Kind erst nach diesem dominierenden Moment der frühkindlichen Ichbildung eintritt, und dem Realen die drei konstituierenden Strukturen der Psyche ausmacht.

Die Identifikation mit der Leinwand und den dadurch entstandenen Übergang von Veräußerlichung zur Verinnerlichung beschreiben Elsaesser/Hagener als grundlegendes Merkmal

16 Pagel, Gerda. *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 31.

zwischen frühem und klassischem Kino, den sie dadurch auch als „Veränderung in der Beziehung von Leinwandraum und Zuschauerraum“ formulieren, „– von der kollektiven Rezeption im „realen Raum“ (Musikbegleitung, Filmerzähler, Interaktion des Publikums) verläuft die Entwicklung zum vereinzelter Zuschauer im imaginären Raum (des Films).“¹⁷ Neben technischen Neuerungen spielt die Großaufnahme, die ab den 1920er Jahren eingesetzt wurde und im Kontext des Kinos im Zeichen von Spiegel und Gesicht der psychoanalytisch beeinflussten Theorien zwischen 1950 und 1970 seinen Höhepunkt erreichte, eine wichtige Rolle.¹⁸ Die typische Großaufnahme zeigt nämlich ein Gesicht und hält dem Zuschauer damit den Spiegel vor. Der Einsatz des Gesichts als unmittelbare Ausdrucksdarstellung kann dadurch auch als eine Rückkehr zu einem vorsprachlichen Status verstanden werden. In der Großaufnahme „verbindet sich die Phänomenologie der reinen Erscheinung mit der Notwendigkeit, eine Latenz von Bedeutungen lesbar zu machen.“¹⁹ In den Schauspieler-Portraits Jelineks ist, wie der Name bereits sagt, deswegen auch das Gesicht der Fokus. Schon die Titel *Kein verworfenes Gesicht. (ein paar Notizen, ungeordnet, zu Hanna Schygulla)* und *Der Joker. Peter Lorre* verdeutlichen seine zentrale Rolle, steht doch auch beim Joker das clownhafte Gesicht mit den geschminkten Lippen und Augen, die sich trotz dieser Überbetontheit nie ganz nur einem Ausdruck oder einer Emotion zuordnen lassen, im Mittelpunkt seiner Erscheinung:

Das Gesicht ist wie eine Gartenerde, aus der die Züge nicht abfahren, sondern wachsen, sagt der Gärtner. Es wuchert. Daher kann das Gesicht nur diesem einen Schauspieler gehören, aber es kann doch gleichzeitig einem Mann, einer Frau oder einem Kind gehören. Indem es so typisiert ist, kann es gleichzeitig zu jedem gehören [...]. (JOKER)

Diese Wandelbarkeit macht Lorrés Gesicht zum idealen Identifikationsmaterial. Die Intimität und gleichzeitige Monumentalität der Großaufnahme vom Gesicht, das von der Leinwand zurückblickt, bietet beim Zuseher viele Möglichkeiten affektiv darauf zu reagieren: „Die Großaufnahme oszilliert damit zwischen einer erhöhten Selbstreflexion, da die eigene Zuschauerposition betont wird, und einer erhöhten Identifikation, in der man sich als Zuschauer einer anderen Figur quasi überantwortet.“²⁰ Hanna Schygullas Gesicht wird in diesem Sinn zur Projektionsfläche, weil es das Begehren des Zuschauers widerspiegelt:

[...] aber dieses Gesicht der Hanna S. gibt sich, auch in seiner Schönheit, die ja beinahe nur aus der extrem stilisierenden Schminke der Zeit besteht, unter der die Züge wie ausradiert sind, also sehr stark umrandete Augen, helle Liddeckel, dunkle Lidfalte, heller Lippenstift –

17 Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 100.

18 Vgl.: Ebda., S. 76.

19 Ebda., S. 79.

20 Ebda., S. 101.

sie alle malen das Gesicht überhaupt erst in die Luft – es gibt sich nicht her, dieses Gesicht, das kann es ja auch gar nicht, weil es sich gar nicht hat. Es ist eine Spiegelung. (SCHY)

Mit der Beschreibung des Erschaffungsprozess des Gesichts geht Jelinek auch auf die Macht ein, die der Zuschauer durch seine Subjekt-Position über das von ihm Angeblickte hat. Zu diesem Thema mit dem Fokus auf der Darstellung der weiblichen Figur verfasste Laura Mulvey im sich stärker positionierenden Feminismus der 1970er Jahre ihren Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“²¹. In einer Zeit, als auch Elfriede Jelinek erste Stellungnahmen zu politischen und feministischen Themen veröffentlichte,²² stellte Mulvey damit die bis dahin vernachlässigten Frage nach der Einschreibung und Funktion der Geschlechtlichkeit in einer von Blickrichtungen strukturierten Kinosituation. Sie unterscheidet dabei den Blick der Kamera, den des Zuschauers beim Betrachten und den der Figuren in der filmischen Diegese untereinander. Um die physische Distanz zwischen Leinwand und Publikum zu überbrücken und die Illusion der Filmwirklichkeit aufrechtzuerhalten, sind im klassischen Kino die ersten zwei Blicke hierarchisch dem letzten untergeordnet: „Without these two absences (the material existence of the recording process, the critical reading of the spectator), fictional drama cannot achieve reality, obviousness and truth.“²³ In Anlehnung an Baudry entwirft Mulvey in ihrem Aufsatz das Kino als Spiegelbild einer in ihrer Perspektive phallozentrischen Gesellschaft, in der die Frau in Ermangelung eines Penis der Zugang zum Symbolischen verwehrt bleibt. In der von sexueller Ungleichheit bestimmten Welt ist es der bestimmende Blick des Mannes bzw. des meist männlichen Protagonisten, mit dem sich der Zuschauer als Ich-Ideal identifiziert, während die weibliche Film-Figur eine exhibitionistische Rolle einnimmt, in der sie als angeschauten Objekt die voyeuristische und skopophilie Freude am scheinbar heimlichen Beobachten stimuliert. Mit Lacans Spiegelstadium benennt Mulvey außerdem das Bild als konstituierendes Merkmal der Matrix des Imaginären: „of recognition/misrecognition and identification, and hence of the first articulation of the „I“ of subjectivity.“²⁴ Für Mulvey basiert die Faszination des Zuschauers schließlich aus diesen zwei gegensätzlichen Aspekten; der Lust des sexuell konnotierten Zuschauens als Funktion des Sexualtriebs und der Identifikation mit dem Bild als Bestätigung der Ich-Libido und resultiert in dem Paradoxon des durch ersteres erzeugten Ich-Verlusts bei gleichzeitiger Ich-Verstärkung durch die Identifikation mit dem anderen als doppelter Moment der Selbst(v)erkennung. Das Spiegelstadium markiert allerdings neben dem Entstehen des Begehren und der Sprache einen weiteren Bezugspunkt und zwar jenen des Kastrationskomplexes,

21 Ebda, erstmals erschienen in: *Screen* 16/3 (1975), S. 6-18.

22 Vgl.: Svandlrik, Rita: *Patriachale Strukturen*. In: Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 267-271, S. 267.

23 Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*

<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf> (29.08.2014) (=Website der University of Southern California).

24 Ebda.

den die Figur der Frau verbildlicht. Dieser Angst kann der Mann auf zwei unterschiedliche Arten entkommen: entweder er wiederholt das Trauma und wehrt sich durch Abwertung bzw. Bestrafung oder er ignoriert es und macht daraus einen Fetisch: „[...] the female image as a castration threat constantly endangers the unity of the diegesis and bursts through the world of illusion as an intrusive, static, one-dimensional fetish.“ Die hierarchische Ordnung der Blicke und die damit verbundene unterdrückte Störung der diegetischen Ordnung durch die die Kastrationsdrohung repräsentierende Frau verhindert damit auch die Distanz zwischen Zuschauer und Bild als dialektischen Moment in diesen Prozess einzugreifen.

Elfriede Jelineks Kino-Essays, die mehrheitlich von Frauen als Bezugspunkt ausgehen, betrachten diese auch in einem psychoanalytisch-feministischen Diskurs, wie Mulvey ihn in ihrem Aufsatz aufnimmt. Am deutlichsten wird das in ihren Texten zu den Filmen Lars von Triers, die zudem beide selbst Therapiesituationen und Psychoanalyse zitieren. Während Jelinek bei *Nymph()* stärker den Objekt-Status der Frau kommentiert, etwa wenn sie den Text mit einer Einleitung zu der Herstellung von künstlichen Vaginen beginnt und immer wieder auf Bestrafung und Abwertung der weiblichen Sexualität rekurriert: „Sie kann gezüchtigt, aber nicht beseitigt werden“, widmet sich die Autorin bei *Antichrist* ausführlich dem Kastrationsthema, das im Film auf mehreren Ebenen vorkommt:

Freud wird zur Parodie, wenn die Frau dem Mann – in einem grotesken ödipalen Zitat – einen Schleifstein [...] ins Bein rammt und [...] zu einem Schwellfuß, einem Hinkefuß macht [...]. Am Ende kastriert die Frau sich (als hätte Freud sich selbst auseinandergenommen, kastriert sich hier das ohnehin immer schon kastrierte Wesen, die Frau, „Die Hexe“, als müßte sie ihre eigene Ermordung, die Ermordung schlechthin, auch noch sühnen)[...].

Jelinek streicht die Herabsetzung der weiblichen Protagonistinnen in diesen Texten heraus, indem sie sie als Frau in einer patriarchalen Welt situiert, in der „[d]ie Macht über den Körper der Frau [...] der Mann aus[übt]“ (NYMPH), der ihr dadurch den Subjektstatus nimmt: „Ihr Körper spricht die Objektsprache“ (Ebda.).

In Jelineks Essay zu *Vertigo*, den auch Mulvey in ihrem Aufsatz analysiert, konzentriert sich die Autorin auf die männliche Perspektive und seine Blick-Positionierung. Der Mann, der als Zeuge (Vgl.: VER1) und Voyeur bezeichnet wird (Vgl.: VER2) und gleichzeitig Schöpfer ist, indem er der zum Objekt gemachten Frau zuerst, vermeintlich heimlich, zuschaut und sie nach ihrem konstruierten Tod neu erschafft, macht sie durch seine subjektive Position, aus der er den Film „schreibt“, zum Fetisch:

Der Mann ist zuerst Zeuge, ein unfähiger (impotenter?) Zeuge von Mord und Vertauschung

des ermordeten Objekts (nicht Subjekts!), nicht weil sie tot wäre, sondern weil sie für den, der da schreibt, aus dessen Blickwinkel die Geschichte erzählt wird, Objekt ist, Fetisch, das (in diesem Fall: gewaltsame) Einfügen von Unbelebtem ins Belebte, nein, der Austausch von Obsession, vom Schöpferwahn des Mannes, der ja alles geschaffen hat, aber nichts schaffen kann (nicht nur als Impotenter, sondern überhaupt)[...]. (VER2)

Erst mithilfe der Kleidung, der Frisur, der Schminke und der schwarzen Pumps, die Jelinek als „hochgradige Fetischobjekte“ benennt, schafft er es, die Protagonistin wieder als das Objekt seines Begehrens zu erkennen und sie damit eigentlich zu verkennen, um sie zu „[...] gebären, als eine Lebende, die er dann wegwischt, noch einmal tötet, um seine Obsession mit dem Unbelebten, dem Tod, zu erfüllen.“ (Ebda.) Die Macht der Schöpfung verleiht ihm gleichzeitig auch die des Tötens, wie das „bekannte, strahlende Auge Gottes“ (COS). Der ermächtigte und ermächtigende Blick kann gleichzeitig auch eine gegenteilige Wirkung haben, die Jelinek aus der Zuschauerperspektive reflektiert, wenn sie danach fragt, ob „wir etwa mit unseren eigenen Augen diese Löcher in den Film gebrannt [haben]?“ (Ebda.). Den Blick als ein Starren der Macht beschreibt auch Jacques Lacan in seiner strukturellen Konzeption des „großen Anderen“, während Michel Foucault den Begriff anhand seiner historischen Ausführungen in *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* aufgreift.²⁵ Vom englischen Begriff „gaze“ ausgehend, den Elsaesser/Hagener²⁶ mit „Blickregime“ übersetzen, steht dieser bei Foucault für das achteckige Modell des Panopticons, das ursprünglich als Gefängnis-Bauweise konzipiert wurde, in der die Gefangenen unter ständiger Beobachtung stehen, ohne selbst viel zu sehen. Foucault übersetzt es in das Gesellschaftssystem, dessen „Hauptwirkung“ in „[der] Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes [besteht][...], der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt“²⁷. In der bestimmten Zulassung und Anordnung der Blickmöglichkeiten, muss es am Ende tatsächlich niemanden mehr geben, der die Menschen beobachtet, da sie den Blick des Anderen auch in seiner Abwesenheit verinnerlicht haben. Auch Lacan versteht das Blickregime als etwas, das im Grunde auf etwas Abwesendes verweist. Er umfasst damit alles, was nicht von Symbolischem und Imaginärem definiert ist und macht eben darum als Teil der triadischen Ordnung den undefinierbaren Rest des Realen aus. In einem Vergleich mit dem Film *Alien* definiert Slavoj Žižek das Monster als Versinnbildlichung Lacans Begriff: „[E]s ist etwas besonders Flaches, das plötzlich hochfliegt und das Gesicht umwickelt; [...] in seinem Inneren verbindet sich reine Animalität mit maschinenhafter Beharrlichkeit. Das Alien ist Libido als reines Leben, unzerstörbar und unsterblich.“²⁸ Das Reale im Zusammenhang mit dem Blickregime bezeichnet den Umstand,

25 Vgl.: Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 251-292.

26 Vgl.: Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 130.

27 Ebda., S. 258.

28 Žižek, Slavoj: *Lacan. Eine Einführung*. Aus dem Englischen von Karen Genschow und Alexander Roesler.

dass das angesehene Objekt den Blick des Betrachters stets erwidert und dadurch die hierarchische Beziehung von Subjekt und Objekt verkehrt und auflöst:

Auch wenn wir als Betrachter glauben mögen, dass wir unseren „Augen-Blick“ und damit ein Objekt kontrollieren können, so wird jegliches Gefühl von voyeuristischer und skopophiler Macht stets dadurch untergraben, dass die Materialität der Existenz, das Reale, den Sinn und die Bedeutung in der symbolischen Ordnung übersteigt und zersetzt.²⁹

Der Ursprung des Blickregimes ist zwar auf der Seite des Objekts zu verorten, dadurch, dass es damit aber nicht subjektivierbar ist, ist sein Ursprung nicht bestimmbar. Es verweist somit stets auf etwas Abwesendes, wie das Begehren. Im von Blickrichtungen dominierten *Vertigo* wird dies besonders deutlich, da sich sowohl Protagonisten als auch Zuschauer in die Rolle des Voyeurs begeben und dabei nicht mehr deutlich bleibt, wer eigentlich wen beobachtet. Jelinek denkt den Gedanken konsequent weiter, wenn sie schreibt:

Ein Voyeur, der sein Opfer verfolgt, das weiß, daß es verfolgt wird, und wir als Voyeure im Kino, die unsererseits den beiden folgen. Man kann sich aber vorstellen, daß dahinter noch viele andere kommen, die ihrerseits die beiden Protagonisten, und damit auch uns, verfolgen, in einer Schlange, die kein Ende nimmt. Wir stellen uns an, um zu schauen und dabei angeschaut zu werden. (VER2)

So wie sich die Figuren im Film scheinbar heimlich beobachten, macht sich Jelinek durch die Identifikation zum Teil dieses Spiels. Eine ähnliche Beobachtung macht sie in ihrem Essay zu *Alien*, indem sie bemerkt, „daß hinter jeder Macht eine weitere stehen muß, und ihren Eroberungen entsprechen, konkretisieren, alle diese Räume, hinter denen immer schon die nächsten warten.“ (ALIEN) Die Rolle des zurückblickenden Objekts, das in diesem Fall von einer ominösen Organisation namens „Die Firma“ symbolisiert wird, erscheint bei *Antichrist* in seiner „natürlichen“ Form als Tier: „Der Fuchs schaut, es geschieht etwas mit ihm, ich sehe nicht genau was, aber er schaut. Mich an. Den Zuschauer an.“ (ANTI) und noch viel eindringlicher durch die Hexen, die „gesichtslos, einfach Gestalten, Scharen von Frauen“, dem Mann am Ende entgegenkommen, als hätten sie ihn die ganze Zeit beobachtet, auch wenn sie keine Augen haben. Das Objekthafte und gleichzeitig Unheimliche wird in diesem Fall der Frau zugesprochen, auch aus dem Grund, weil „ihr Geschlecht [...] eben nach innen geht und nicht gesehen werden kann.“ (Ebda.) Als weiteres Beispiel für den großen Anderen gilt der Staat im foucaultschen Sinne, der die Macht eines ordnenden und zugleich strafenden Blicks innehat und diese beispielsweise in Form der Ehe als „staatliche Sanktioniertheit [...], denn die Menschen sollen keinesfalls machen, was sie wollen“

Frankfurt am Main: Fischer 2008⁵, 4. Kapitel „Ärger mit dem Ralen: Lacan als Zuschauer von Alien“, S. 85-106, S. 88.

29 Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, 130.

(NYMPH) ausübt, damit „das Unwesen der Frau, die auch in der Lust sich gleichzeitig verlieren und Macht über sich (und andere) haben will“ (ebda.) kontrolliert wird. Die Lust der Frau, die sie in ihrer Position nicht empfinden darf, wird so zur „vergeudete[n] Arbeit, [zum] Unwesen der Macht, [zum] Gespenst der Macht.“ (Ebda.) Das Geisterhafte attestiert Jelinek dem Film generell an sich, wenn sie etwa schreibt „Film ist Gespenstersehen“ (LOST), sowie sie ihn mit Abstand am häufigsten mit einem fahrenden Zug vergleicht (Vgl. SCO, SCHY), der auch etwas nicht-greifbares und flüchtiges ist, was man auf die Leinwand bannen muss:

Ein Film sagt ja oft: Wach ich oder träum ich? Peter Lorre sagt: beides. Der chemische Vorgang des etwas auf Film Bannens ist bei Peter Lorre kein Einsperren, denn keiner dieser Gesichtszüge kann von etwas abgehalten oder zu etwas angehalten werden. Diese Züge fahren nicht ab, und es fährt kaum jemand auf sie ab [...] aber sie entgleiten, die Züge. Sie rutschen weg, von selber. Daher: besonders schwer festzuhalten, eben bannen, wie man vom Film sagt. (JOKER)

Die Gewalt mit der Jelinek den Film festhält, damit er nicht entgleitet und ihn so mit ihrer Sprache aufs Papier bringt, entspricht ihrer Faszination während des Zuschauens. Mit ihrer Sprache schafft sie so etwas wie eine Kino-Situation und eine gemeinsame wir-Erfahrung mit Großaufnahmen, Naturbeschreibungen und zugeflüsterten Kommentaren in Klammern. Für ihre Bemerkungen auf der Metaebene und bei ihren Interpretationen findet sie das Werkzeug bei ihr zeitgenössischen Theorien, allen voran jenen, die von der Psychoanalyse beeinflusst sind und die Machtpositionen aufzeigen und hinterfragen wollen. Der Zuschauer und seine Beziehung zur bzw. seine Faszination für die Leinwand sind dabei wichtige Grundlage ihrer Überlegungen. Ihre filmtheoretischen Bezüge sind jedoch nicht von ihrem Gesamtwerk zu trennen, eher erschließen sich diese umgekehrt daraus. Auch wenn in ihren Kino-Texten die einzelnen Ebenen ihres Schreibens voneinander trennbar scheinen, verlieren sie ohne das Konglomerat an Witz und Bedeutung. Gerade, weil Jelinek als Autorin immer einen Raum für Interpretation und sich dadurch nicht festnageln lässt, verschreibt sie sich auch nicht einer Theorie. Und wenn sich am Ende die Frage stellt, wo der Zuschauer angekommen ist, dann schreibt sie:

Ich weiß es nicht. Es ist alles schwarz. Deshalb ist es ja ein Film: Weil man es nicht weiß. Weil man nur weiß, was einem gezeigt wird. Damit wird der Zuschauer selbst dann ermächtigt und gleichzeitig machtlos. Er wüßte, wie es weitergehen sollte. Er weiß nichts, und er hat sich selbst ausgeliefert. Er ist nirgends angekommen. (Vgl.: NYMPH).

Literaturverzeichnis

Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. Aus dem Französischen übersetzt von Max Looser. In: Riesinger, Robert (Hg.): Der

kinematographische Apparat. Münster: Nodus 2003, S. 41-62.

Clar, Peter: *Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte*. In: Jelinek-Jahrbuch 2011, S. 69-77.

Dunst, Barbara: *Sprachreflexionen in ausgewählten essayistischen Texten von Elfriede Jelinek*. Wien, Dipl. 2013.

Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 251-292.

Jelinek, Elfriede: *Zu „carnival of souls“ von Herk Harvey*. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014) (=Elfriede Jelinek-Homepage).

Ritterin des gefährlichen Platzes. Zu „Alien“. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014) (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Michael Haneke / Im Lauf der Zeit. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 04.09.2001 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Lost Highway. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014) (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Der Sieg der versiegenden Quelle (zu Alfred Hitchcocks „Vertigo“). <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 30.11.2003 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Der Joker. Peter Lorre. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 12.08.2003 / 09.05. 2004 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Kein verworfenes Gesicht (ein paar Notizen, ungeordnet, zu Hanna Schygulla). <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 05.01.2005 / 29.05.2005 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

The Joker. Translation: P.J. Blumenthal. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 12.08.2003 / 09.05.2004 / 23.10.2005 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

The Knightess of the Siege Perilous. Translated by Justin E. H. Smith. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 11.1997 / 25.10.2005 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Zu Lars von Triers „Antichrist“. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 22.10.2009 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Werner Schroeter als Person. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 13.04.2010 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Nymph()maniac. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014), datiert mit 21.04.2014 (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Vertigo. <http://elfriedejelinek.com/> (28.07.2014) (= Elfriede Jelinek-Homepage).

Peter Lorre, *le joker*. <http://www.cahiersducinema.com/No597-janvier-2005.html>
(30.08.2014) (=Website der Cahiers du Cinéma).

Luif, Anna: *Von Schein und Sein. Elfriede Jelineks essayistische Verarbeitung von Personen des öffentlichen Diskurses*. Wien, Dipl. 2013.

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*
<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf> (29.08.2014)
(=Website der University of Southern California).

N.N. *Meteor geht auf*. In: Die Zeit, 02.04.1998.

Neelsen, Sarah: Abstract zur geplanten Dissertation: *Elfriede Jelineks Essays. Genre. Bezüge. Singularität*. <http://jelinetz.com/2013/12/02/sarah-neelsen-elfriede-jelineks-essays-genre-bezue-singularitat/>, (25.8.2014) (=Jelinetz).

Pagel, Gerda. Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius 2007.

Przybyla, Eva: *Das Leben erzählen, wie es wirklich ist. Jelinek reflektiert das Erzählen von Figuren und Wirklichkeit in der Romanverfilmung „La Pianiste“ und in ihrem eigenen Schreiben in einem Essay über Michael Haneke*. Wien, Bachelorarbeit 2013.

Svandrik, Rita: *Patriachale Strukturen*. In: Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 267-271.

Szczepaniak, Monika: *Essayistische Texte*. In: Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 237-247.

Žižek, Slavoj: *Lacan. Eine Einführung*. Aus dem Englischen von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt am Main: Fischer 2008⁵.