

Drei Wege zum See – Wege zum Ich: Ingeborg Bachmanns Erzählung und Michael Hanekes Verfilmung

RICARDA HIRTE

Universitat de València

Recibido: 4 de octubre de 2009

Aceptado: 25 de enero de 2010

ZUSAMMENFASSUNG

Geht man von Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* aus, stellt sich wie bei allen Literaturverfilmungen die Frage, wie die Vorlage bildlich umgesetzt wurde. Hierzu bedarf es neben einem Vergleich von Erzählung und Film vor allem um eine Analyse der filmischen Erzähltechnik. Möglichkeiten, die dem Film zur Verfügung stehen und einer Erzählung vorenthalten bleiben, komponieren ein eigenes Stück. So erzählen nicht nur einfach Bilder, sondern das Zusammenspiel von Kamera, Schnitten und Ton folgen einer eigenen Dynamik. An zwei Filmsequenzen soll aufgezeigt werden, wie subjektives Erleben der Erzählung bildlich dargestellt wird, um das zentrale Thema der Erzählung und des Films so zu präsentieren, dass der Filmzuschauer Anteil am subjektiven Empfinden und Erleben der Protagonistin hat.

Schlüsselwörter: Ingeborg Bachmann, Literatur und Film, Filmtechnik in der Literatur, Verfilmung von Literatur.

*Drei Wege zum See – paths to the Ego: Ingeborg Bachmann's narrative
and Michael Haneke's film adaption*

ABSTRACT

Parting from Ingeborg Bachmann's story *Three Paths to the Lake*, as in all film adaptations, the question of how the model was implemented visually comes up. This requires apart from a comparison of narrative and film also and especially an analysis of cinematic storytelling, options that are available to the film and remain inaccessible to a narrative compose an own piece. In this way, not only pictures tell the story, but the combination of camera, sound and cuts follow their own dynamics. With the help of two sequences the visual depictions of subjective experiences of the story shall be outlined in order to present the central theme of the story and the film in a way that the audience shares the protagonist's subjective perception and experiences.

Key words: Ingeborg Bachmann, literature and cinema, film techniques in literature, film adaptations of literature.

Drei Wege zum See – *caminos hacia el yo: el cuento de Ingeborg Bachmanns y la adaptación cinematográfica de Michael Haneke*

RESUMEN

Si partimos del cuento de Ingeborg Bachmann *Drei Wege zum See*, nos planteamos la cuestión (como es el caso con respecto a todas las adaptaciones literarias en el cine) de cómo el modelo se ha podido convertir en imagen. Para ello es necesario (además de la comparación entre narración y película) un análisis de las técnicas narrativo-cinematográficas. Gracias a las posibilidades que posee el séptimo arte pero no la literatura va surgiendo una nueva pieza. Así que no sólo recibimos imágenes sino una combinación de técnicas de cámara, cortes y sonidos que sigue su propia dinámica. En dos fragmentos de la película vamos a mostrar cómo la experiencia subjetiva del cuento se representa en imágenes con el fin de resumir el tema central de la obra literaria y de la película, de modo que el espectador pueda compartir la percepción subjetiva y la experiencia de la protagonista.

Palabras clave: Ingeborg Bachmann, literatura y cine, técnicas cinematográficas en la literatura, adaptaciones cinematográficas de la literatura.

Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* ist die letzte der fünf Erzählungen, die in den Jahren 1968 bis 1972 publiziert wurden und im Band *Simultan* zusammengefasst sind. Im Zentrum dieser Erzählungen stehen Frauen, die in einer Welt leben, die von Gleichzeitigkeiten geprägt ist. Jede dieser Protagonistinnen kommt im Verlauf der jeweiligen Erzählung an einen Punkt, wo sie über ihr Leben reflektiert: über das, was war und ist und was hätte sein können. Gemeinsam ist allen, dass sie vom Leben enttäuscht sind, dass den Protagonistinnen die ersehnte Liebe ihres Lebens, in der sie Halt und Beständigkeit erfahren könnten, versagt bleibt.

Ich möchte mich auf die Erzählung *Drei Wege zum See* und auf die gleichnamige Verfilmung von Michael Haneke aus dem Jahr 1976 konzentrieren. Wie bei allen Literaturverfilmungen stellt sich die Frage, wie das Thema der literarischen Vorlage bildlich dargestellt wird. Die Erzählung gibt Einblick in das Leben von Elisabeth Matrei, die eine erfolgreiche Fotografin geworden ist und bedingt durch ihren Beruf in der Welt herumreist. Nach der Hochzeit ihres Bruders Robert besucht sie ihren Vater in ihrer Heimatstadt Klagenfurt und erhofft sich dort, von den Strapazen der vergangenen Tage erholen zu können. Auf den langen Wanderungen durch den Kärntner Wald versucht sie über die Höhenwege zum See zu gelangen, in dem sie während ihrer Jugend oft gebadet hatte. Die Spaziergänge geben Anlass Stationen ihres Lebens Revue passieren zu lassen: so treten in ihr Bewusstsein Szenen aus ihrer Kindheit, in der sie glaubte mit der Mutter um die Liebe des Bruders konkurrieren zu müssen, die ersten Jahre in Wien, verschiedene Stadien ihrer Karriere und

die Erinnerungen an zahlreiche Männerbeziehungen; hier insbesondere die Beziehung zu Franz-Josef Trotta, der für ihr Leben eine außergewöhnliche Bedeutung gehabt hatte. Aber auch die letzten Tage, die sie mit ihrem Bruder und seiner zukünftigen Frau Liz in England verbracht hatte, treten wieder in ihre Gedanken. Diese Rückblicke werden mit der Schwierigkeit, den See ihrer Jugend zu Fuß zu erreichen, verbunden. Es wird deutlich gemacht, dass diese Frau, die nach außen beliebt und erfolgreich erscheint, innerlich vereinsamt und von Selbstzweifeln geplagt ist. Ingeborg Bachmann will mit der Konzipierung der Protagonistin zur Anschauung bringen, dass Sein und Schein und Wollen und Handeln auseinanderklaffen. Dies nicht nur auf psychologischer, sondern auch auf beruflicher Ebene. Jost Schneider führt dazu in seinem Werk *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns* aus:

[...] wenn sich Elisabeth nach der Trennung von Philippe anschickt, den lebensgefährlichen Saigon-Auftrag zu übernehmen, wiederholt sich noch einmal das von der Algerien-Episode her bekannte Motiv der angedrohten Selbstgefährdung und –vernichtung. Dass es sich hierbei um den Verzweiflungsversuch einer der für Bachmann exploratorischen Texte nicht untypischen Opferfigur handelt, ändert nichts an der moralischen Fragwürdigkeit des beruflichen Handelns dieser Kriegsberichterstatlerin, die nicht (nur) um der Sache willen nach Saigon und Algerien geht, sondern dort (auch) Ablenkung und Befreiung von ihren persönlichen Schwierigkeiten sucht¹.

So hilft Elisabeth auch nicht die Begegnung mit Branco, die sie nach ihrer überstürzten Abreise aus Klagenfurt auf dem Wiener Flughafen hat, ihre persönlichen Schwierigkeiten zu lösen. Ganz im Gegenteil, die Tatsache, dass sie die Liebe gesucht hat, wo sie nicht zu finden war, und sie gleichzeitig übersehen hat, wo sie vorhanden war, bestärkt Elisabeth darin, dass für sie nur in ihrem Beruf eine Zukunft und Lösung ihrer Probleme liegt.

Vergleicht man beide Versionen, Erzählung und Film, so lässt sich ein zentrales Thema ersehen: Elisabeth und ihre Beziehung zu Männern oder ihre Suche nach der Antwort auf die Frage, warum ihr die große Liebe ihres Lebens nicht begegnet ist. Interessant ist nun, wie dieses Thema einmal in der Erzählung und dann bildlich im Film umgesetzt worden ist. Beiden Versionen ist gemein, dass zwei verschiedene Erzählebenen existieren: man kann von einer Text-Oberfläche oder für den Film von einer Ebene im zeitlichen Jetzt und von einem verschütteten Potential sprechen. Dieses verschüttete Potential sind zum einen Elisabeths Erinnerungen und zum anderen ihr Realisationsprozess, dass sie vom Leben enttäuscht ist, sie ihr Bedürfnis nach Geborgenheit und Liebe nicht leben konnte und ihre Bestimmung als Lebensausweg in ihrem Beruf findet. Im Film werden diese beiden Erzählebenen in einer Montage dargestellt, indem Rückblenden auf die Ebene des Jetzt integriert werden und so zu einem zweiten Handlungsstrang führen. In Bachmanns Text wie

¹ SCHNEIDER, J., *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr*, Malina und Simultan. AisthesisVerlag: Bielefeld 1999, S. 365.

im Film werden diese Rückblenden durch erzähl- und perspektivierungstechnische Mittel so gestaltet, dass nur die Gedanken und Erinnerungen der Protagonistin wiedergegeben werden.

Zentraler Handlungsort in beiden Versionen ist das Elternhaus von Elisabeth in Klagenfurt. Dorthin kehrt sie zu ihrem alleinlebenden Vater zurück, um sich eine Woche zu erholen. Dieses Zurückkehren hat allerdings nichts mit Heimweh zu tun, denn "sie kannte kein Heimweh und es war nie Heimweh, das sie nach Hause kommen ließ, nichts hätte sich je verklärt, sondern sie kam zurück, ihres Vaters wegen, und das war eine Selbstverständlichkeit"² wird in der Erzählung wie auch im Film hervorgehoben. Das Elternhaus und die Umgebung aus den Kindertagen, die Wanderungen auf den drei Höhenwegen die zum See führen, bilden eine Erzählebene. Im freudianischen Sinn kann man das Elternhaus als den Ursprungsort einer fatalen frühen Fehlprägung ansehen, der das gegenwärtige Leben Elisabeths bedingt³. Jedoch kann Elisabeth diese Konfliktsituation durch ihre Heimkehr nicht lösen, da sie sich von der Bildungs- und Gesellschaftsschicht ihres Vaters entfernt hat. Die Aufarbeitung des ödipalen Konflikts bleibt ihr so versagt. So wird die bekannte Umgebung zum Anlass genommen, ihr Leben vor ihrem inneren Auge Revue passieren zu lassen, um eine etwaige Konfliktsituation zu evozieren, was auf der zweiten Erzählebene geschieht. Betrachtet man die Chronologie des Erzählens, so ist das gemeinsame Thema im Film stärker durch die filmische Technik der Montage und der Schnittfolgen präsent als in der Erzählung. So nimmt im Film die Reflexion über ihre gelebten Lieben ohne die wahre Liebe, die durch Dauer gekennzeichnet ist, zu finden, eine zentrale Passage ein.

Wie bereits angeführt, ist der Film eng an die Erzählung angelegt, doch besitzt er bildlich einen Rahmen. Auf- und Abblende zeigen dem Zuschauer das gleiche Bild: den See. In der Aufblende liegt der See im Sonnenschein, wohingegen in der Abblende das Sonnenlicht nicht mehr vorhanden ist.

Nach dem ersten Bild ist der Zuschauer direkt in der filmischen Handlung, Elisabeths Ankunft in Klagenfurt. Die Handlung ist allerdings in zwei Stränge unterteilt: zum einen in die Gegenwartshandlung, die die Klagenfurter Umgebung, die Wanderungen und Elisabeths Aufenthalt im Elternhaus zeigt, und zum anderen die innere Handlung, die in Rückblenden und schnellen Schnittfolgen Elisabeths Seelen- und Erinnerungslandschaft darstellt.

Von Beginn an wird im Film ein Erzähler eingeführt, der nah an der Protagonistin Elisabeth ist und ihre Gedanken und Gefühle verbalisiert. Auch wenn die Erzählerstimme eine männliche ist, kann es nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um eine personale Darstellungsweise der Hauptfigur handelt, da die Stimme Elisabeths Gedankenwelt verbalisiert. Diese Off-Stimme schaltet sich immer wieder mit aus der Erzählung übernommenen und adaptierten Textstellen, erklärend und ergänzend ein. Die Nähe zur Protagonistin unterstreicht auch die Kameraführung: immer

² BACHMANN, I., *Simultan. Erzählungen*. München: dtv 1974, S. 107 f.

³ "Die spannungsreiche familiäre Grundkonstellation ist dem freudianischen Modell der ödipalen Konfliktsituation nachkonstruiert" führt Jost Schneider an (vgl. SCHNEIDER, J., op. cit., 367).

ist sie in der Gegenwart von Elisabeth und oft wird sie subjektiv. So etwa zu Beginn des Films: die Kamera folgt Elisabeths Blick aus dem Taxi, als Herr Matrei und sie mit dem Taxi nach Hause fahren. Die Kamera verlässt nur dann Elisabeth im Verlauf des Films, wenn der subjektive Blickwinkel einer weiteren Figur veranschaulicht werden soll. Die Montage der einzelnen Einstellungen und Sequenzen des Films übernimmt ebenfalls eine subjektive Funktion. Durch Schnitte, die die vordergründige Gegenwartshandlung unterbrechen, werden schlagartig, assoziativ ausgelöste Erinnerungen Elisabeths in den ersten Handlungsstrang eingefügt. Dies wird durch die filmische Technik der Jump-Cuts erreicht, anhand der der Zuschauer Einblick in Elisabeths Gedankenwelt erhält.

Das erste Filmdrittel führt den Betrachter in den Film ein, zeigt Elisabeths Ankunft in Klagenfurt und das Wiedersehen mit dem Vater. In Jump-Cuts erfährt der Zuschauer die Probleme Elisabeths Flugticketreservierung, ihr Ausharren im Hotel, aber auch von ihrem Abschied von Philippe in Paris. Eine Fotografie von ihr und Robert gibt Anlass, um eine kurze Rückblende auf die Hochzeit und die Hochzeits-einkäufe mit Liz in den Handlungsstrang einzufügen. Die Off-Stimme fügt hier ein, dass auch Elisabeth geheiratet hatte, aber wieder getrennt ist. In dieser Sequenz finden sich auch zärtliche Kindheitserinnerungen mit Robert. Diese Filmpassage ist unterlegt mit einem Klavierstück begleitet von dem Lied *I am free*. Diese scheinbare Freiheit, die so dem Zuschauer suggeriert wird, wird nach dem ersten Dialog zwischen Vater und Tochter unterbrochen. Der Vater spricht das Erbe an: welcher seiner beiden Kinder das Haus in Klagenfurt übernimmt. Für Elisabeth ist diese Frage keine, da sie nur Robert in diesem Haus leben sieht, sie sieht sich dort nicht alt werden.

Dieses Gespräch ist der Auslöser, um in das zweite Filmdrittel überzuleiten. In wechselnden Bildsequenzen erfährt der Zuschauer Elisabeths Lebensweg: ihre Übersiedlung nach Wien, ihre erste Arbeit als Journalistin und ihr Wunderglaube wie ihr Fernweh, die sie weiter vorantrieben. Ebenso wird hier dem Zuschauer erklärt, warum sie Fotografin wurde. Mit dieser Berufsentscheidung werden im Filmablauf Schnitte eingefügt, die Trotta und Duvalier, ein Fotograf, den Elisabeth als Schülerin und Assistentin auf seinen Reisen begleitete, in Gesprächen mit Elisabeth darstellen. Anzumerken ist hier, dass im Film nie expliziert die Namen der Personen genannt werden. Diese Filmpassage führt zum Plot Point ¹⁴, der in der ersten Hälfte des zweiten Filmdrittels angesiedelt ist: er markiert das erste Auftreten Trotta: Er und Elisabeth sind in einem Streitgespräch zu sehen. Trotta stellt darin Elisabeths fotografische Arbeit in Frage. Von nun an ist Trotta als eine weitere Hauptfigur des Films präsent. Die Beziehung zwischen Elisabeth und Trotta wird im Film zum Ausgangspunkt aller folgenden Handlungen und ist für das Verständnis des Films grundlegend.

Ab dem zweiten Filmdrittel wird die Chronologie der Erzählvorlage unterbrochen: Rückblenden und Schnitte werden so koordiniert, dass der Zuschauer zuerst

¹⁴ Ich beziehe mich hier auf die von Syd Field beschriebene dramaturgische Einteilung eines Films. FIELD, S., *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München: List Verlag 1988.

mit dem Selbstmord Trottas konfrontiert wird, um dann die Beziehung zwischen ihm und Elisabeth zu erfahren. In dieser Filmpassage, die zwischen dem Höhenweg 1 und den Dialogen, die Trotta und Elisabeth führen, hin und her schneidet, kommt Elisabeth zu einer Feststellung, kommentiert durch die Off-Stimme: ihr Vater und Trotta ähneln sich, beide passen nicht in die Zeit, in der sie leben. Sie haben den Bezug zum Zeitgeschehen verloren, leben in ihrer eigenen Welt. Auch muss sich Elisabeth eingestehen, dass sie selbst davon betroffen ist, da sie keine Zukunft hatte, nur das Leben und die Welt betrachtet, aber nicht Teil einer Zukunft in dieser Welt ist. Diese Sequenz stellt nicht nur einen Riss in der Erzählchronologie innerhalb des Films dar, sondern bedeutet gleichzeitig die eingeleitete Trennung Elisabeths von Trotta. Alexander Horwarth⁵ schreibt über diese Filmsequenz:

Er [Haneke] zeigt das lange Gespräch zwischen Elisabeth und Trotta in einer Plansequenz, das heißt ungeschnitten, betont damit das Gesamtgefüge, und gibt den Riss in der Beziehung (der auch als Riss in Bachmanns Text erkennbar wird) als filmischen Riss wieder: Ein wilder Schwenk von Elisabeth zu Trotta folgt einer steigenden Aggression; ein kurzer Schuss-Gegenschuss-Wechsel von Großaufnahmen probiert noch einmal die Nähe; die letzte Einstellung zeigt Elisabeth von hinten, abgewandt am Fenster.

Diese Plansequenz wird im Film von zwei Szenen eingerahmt: Der Zuschauer erfährt in ihnen, dass Elisabeth durch einen Journalisten von Trottas Selbstmord in Wien hört.

Der Suizid Trottas wird im Film mehrmals angesprochen. Die Gesprächsszene zwischen Elisabeth und dem Journalisten wird somit aus verschiedenen Perspektiven dargestellt. Trottas Selbstmord dient nicht nur, um auf das Filmende hinzuweisen, sondern stellt auch einen Bezug zu dem Satz in der Erzählung her: “[...] weil er sie nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang”⁶. Zudem leiten diese Szenen direkt zum *Mid Point* über.

Dieser bildet den dramatischen Höhepunkt des Films und bedarf einer besonderen Betrachtung. Es handelt sich um die Liebessequenz, die durch Schönbergs *Verklärte Nacht* musikalisch unterlegt ist. In einer komplizierten Schnittfolge wird der Zusammenhang zwischen Elisabeths Liebe zu Trotta und ihrem Gefallen an Manes visualisiert.

Auslöser dieser Filmsequenz ist der von Elisabeth beobachtete Autobahnbau, der ihr den Weg zum See über die verschiedenen Höhenwege in der Klagenfurter Umgebung versperrt. Elisabeth setzt sich auf einen Abhang und verfolgt die Szenerie. Die Autobahn steht hier für die Ereignisse des Lebens, die, indem sie die Natur zerteilt und alle drei Wege, die zum See führen unterbindet, eine Rückkehr zu den Wurzeln, wie es Trotta ausdrückt, verhindert. Die Autobahn bzw. der Autobahnbau ist ein Bild

⁵ HORWARTH, A., “Die ungeheuerliche Kränkung, die das Leben ist. Zu den Filmen von Michael Haneke” in: DERS., (Hg.), *Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. Wien, Zürich: Europaverlag 1991, 11-39.

⁶ BACHMANN, I., op. cit., 111.

für den ungelösten Konflikt zwischen Elisabeth und Trotta, wobei Trotta die Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft darstellt. Diese Annahme ist in sofern berechtigt, als sie direkt in Elisabeths Erinnerungen geschnitten wird. In einer kurzen Szene sieht der Zuschauer Trotta sagen: "Ich habe herausgefunden, dass ich nirgends mehr hingehöre. Aber ich habe geglaubt, ich hätte ein Herz und gehöre nach Österreich. Aber es geht alles einmal vorbei, es kommt einem das Herz abhanden und es verblutet nun etwas in mir, ich weiß aber nicht, was es ist." Diese Szene endet auf der Tonebene mit einem Pistolenschuss. Ein weiteres Mal wird so auf Trotta Selbstmord verwiesen.

Ein nächster Schnitt zeigt Elisabeth wieder auf der Anhöhe über der Autobahn sitzend, um dann durch einen weiteren, zurück in Elisabeths Erinnerungen zu springen. In einer Halbtotale sieht der Zuschauer Elisabeth auf dem Bett in ihrer Pariser Wohnung liegen. Hieran fügt sich eine längere Einstellung, in der Elisabeth ein Telefonat mit ihrem Bekannten Maurice führt. Ein harter Schnitt fügt wieder das Bild von Trotta ein, der vor einer Boutique stehend auf Elisabeth wartet. Sie probiert unterdessen ein schwarzes Kleid an, zahlt es und geht mit Trotta weg. Wieder wird zurück auf das Telefonat mit Maurice verwiesen, und der Zuschauer sieht, wie Elisabeth mit dem schwarzen Kleid, das sie ihr Trotta-Kleid nennt, mit ihren Pariser Freunden zum Essen ausgeht. In einem sich anschließenden Sequenzfragment lernt sie bei dem Essen Manes kennen. Ein harter Schnitt stellt wieder Trotta dar, der in einem Gespräch mit Elisabeth die elementare Frage nach den Wurzeln des Menschen stellt. Ein weiterer Schnitt zeigt Elisabeth in Gedanken auf dem Bett sitzend. Diese Szene gleicht der ersten, wo der Zuschauer bereits Elisabeth auf dem Bett liegend sah. Zeitlich sind diese Sequenzelemente dem Abend und dem Kennenlernen Manes zuzuordnen. So wird innerhalb der Liebesszene ein Sequenzfragment eingefügt, das von einer schnellen Schnittfolge, die den einzelnen Einstellungen nur wenig Zeit lässt, geprägt ist. Dargestellt wird der abendliche Besuch Manes in Elisabeths Wohnung in Paris. In zwei Kurzeinstellungen werden einmal Elisabeth und Trotta sich küssend und Manes und Elisabeth ebenfalls sich küssend gezeigt. Die nun zu hörende Off-Stimme kommentiert die einmal erlebte Ekstase Elisabeths mit Manes, die nach diesem Abend nie wieder Platz in der Beziehung findet. Bildlich wird zu Elisabeth und der Autobahn zurückgeschnitten. Die Kamera befindet sich in einer etwas erhöhten Position und liegt auf gleicher Höhe mit Elisabeths Blickachse. Während dieser Einstellung steht Elisabeth auf und geht links aus dem Bild.

Die Schnitte und die Parallelmontage der Liebesszenen von Elisabeth und Manes und Elisabeth und Trotta visualisieren eine gänzlich subjektive Erinnerung von Elisabeth. Hier werden ihre Emotionen und Assoziationen dargestellt. Durch die Gleichzeitigkeit, der in Elisabeth ablaufenden Erinnerungsszenen an Manes und Trotta, durchlebt Elisabeth einen kurzen, aber nie vollzogenen Trauerprozess. Indem sie sich einen Abend in sexueller Ekstase mit Manes befindet, trauert und begräbt Elisabeth Trotta, visualisiert in der Parallelmontage. Dem Zuschauer wird so die Relevanz Trotta für Elisabeths Leben vergegenwärtigt.

Die Frage, die sich stellt, ist die Funktion der Autobahn, die die Liebessequenz auslöst und beendet. Geht man davon aus, dass die Autobahn für die Ereignisse des Lebens steht, so scheint Elisabeth an einem Punkt in ihrem Leben angekommen zu

sein, wo sie unverarbeitete Geschehnisse und Emotionen aufarbeiten muss. So ist auch zu erklären, dass die Autobahn den Fußweg zum See, den sie mit positiven Erinnerungen in Verbindung bringt, verhindert. Nur durch eine Aufarbeitung ungeklärter Konflikte und ihr bewusster Abschied von Trotta, besteht für Elisabeth die Möglichkeit ihre Identitätskrise zu bewältigen. In einer Szene nach der Liebessequenz sieht der Zuschauer Elisabeth, wie sie von einer Anhöhe die Berge auf der Kroatischen Seite betrachtet. Diese Einstellung wird durch die Off-Stimme kommentiert. "Elisabeth hätte gerne auf der anderen Seite, in Kroatien gelebt" und nach einer Pause fährt die Off-Stimme fort: "Man kann von den Menschen nicht erwarten, dass der Verstand sie regiert." Hier wird ein Bezug zu der Leidfähigkeit des Menschen hergestellt. Nur durch das Fühlen, das oft ein Leiden impliziert, kann der Mensch zu sich selbst finden. Gleichzeitig aber wird auch mit dem Wort Kroatien Trottas gedacht. Da eben auch er zu den empfindsamen Menschen gehört, musste er scheitern. Ein Verstandesmensch wie Manes oder Philippe ist von solchen Gefühlen ausgenommen: dieser reflektiert nicht seine Position, die er in der Welt und in der Gesellschaft einnimmt.

Elisabeth fehlt aber, um zu sich selbst zu finden und nicht wie Trotta zu enden, ein entscheidendes Ereignis. Dieses Ereignis wird durch den Plot Point 2 eingeleitet, der zum Ende des Films überleitet. Der Plot Point 2 ist durch das Zusammentreffen Elisabeths und der Krämerfrau, einer alten Schulkameradin von Elisabeth, realisiert. Die Handlung wird in eine andere Richtung gelenkt. Die Ausführungen über den Tod des Mannes der Krämerfrau provozieren in Elisabeth ein Unwohlsein. Dieses wird im Film durch eine schnelle Schnittfolge visualisiert, in denen sich Elisabeth an ihre gescheiterten Männerbeziehungen erinnert und sie verzweifelt nach Hause läuft. Durch dieses Zusammentreffen fasst Elisabeth den Entschluss, Klagenfurt und somit ihren Vater bereits nach einer Woche zu verlassen.

Zwei Gefühle werden für Elisabeth auf ihrer Reise von Klagenfurt nach Paris von Bedeutung: zum einen die Liebe, Sorge und Verzweiflung beim Abschied vom Vater und das Wiedersehen von Trottas Neffen Branco auf dem Wiener Flughafen. Die Sequenz mit Branco findet im Film nicht den gleichen Raum wie in der Erzählung, doch ist der Zettel mit Brancos Liebesgeständnis hervorgehoben und von entscheidender Wichtigkeit für das Ende.

Nachdem Elisabeth in Paris angekommen ist und sich von Philippe, ihrem derzeitigen Freund, getrennt hat, geht sie zu Bett. Ihre letzten Gedanken widmet sie dem Zusammenleben zwischen Mann und Frau. Sie sollten lieber voneinander lassen, stellt Elisabeth fest, bis eine höhere Macht käme, die Männer und Frauen unterwerfen wird. Elisabeth schiebt den Zettel mit der Liebeserklärung unter ihr Kopfkissen und im ersten Schlaf sucht sie ein Traum heim: dieser Traum ist wie der in der Erzählung, in dem sie nicht weiß, woher das viele Blut kommt. Sie denkt, dass es nichts sei, weil ihr nichts mehr geschehen kann, es kann ihr etwas geschehen, aber es muss ihr nicht geschehen. Diese Idee von dem Blut oder des Verblutens und das nicht wissen, woher es kommt, stellt unbewusst wieder eine Verbindung zu Trotta her. Mit ähnlichen Worten wurde die Liebessequenz eingeleitet und der Selbstmord Trottas dokumentiert. Aber noch eine weitere Tatsache lässt Trotta wieder in den Gedanken des Zuschauers erscheinen – Branco ist Trottas Vetter und in ihm hätte sie

die Liebe, die sie nie leben konnte, finden können. Elisabeth hat nur durch Trotta die Bekanntschaft mit Branco gemacht. So verbindet sie die Phantasie des Blutes wieder mit Trotta.

Wird mit diesen letzten Empfindungen die Erzählung beendet, so wird filmisch eine Überblendung vom Bett, auf dem Elisabeth liegt, zum See realisiert. Mit dieser Filmtechnik drängt sich die Vermutung auf, dass die eigentliche Todesphantasie einen Neuanfang impliziert. Geht man von der Textvorlage aus, so kann man von einer pessimistischen Zukunftsvorausdeutung für die Protagonistin sprechen. So läßt Bachmann, wenn man Jost Schneides Analyse folgt, feststellen, dass Elisabeth am Ende in einer Situation zurückgelassen wird, in der es nicht mehr darauf ankommen scheint, ob der nächste oder vielleicht tödliche Schlag, der sie trifft, von außen, beruflich, oder von innen, psychologisch, her erfolgt. Bachmann läßt auch diese Hauptfigur sich nicht aus eigener Kraft befreien und somit kann Elisabeth ihr Schicksal nicht selbst in die Hand nehmen oder zum Besseren führen. Im Film ist diese Zukunftsprognose nicht zu ersehen, da der Zettel Blancos eine Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft schlägt und unterstützt durch die Kameraführung auf die Zukunft verweist. Dieser Zettel ist die höhere Macht, von der Elisabeth vor ihrem Traum dachte, dass sie Männer und Frauen unterwerfe: die Macht der wahren Liebe, die nicht nur zum eigenen Ich führen kann, sondern die Lebensangst als solche nimmt. Es kann ihr etwas geschehen, aber es muss ihr nichts geschehen, ist ein Satz, in dem neben Schicksalsglauben ein tiefes Urvertrauen zu spüren ist. In dem Bild des ruhenden Sees hat Elisabeth zu sich selbst gefunden. Sie hat die Barriere, die die Autobahn bildete, im Schlaf überwunden. So geht vom See alles aus und kehrt alles zurück.