

DUNJA BRÖTZ

---

Universität Innsbruck

## Dostojewskij in Brasilien: Raskolnikows Wiederkehr in Heitor Dhalias Film *Nina* (2004)

### 1. Methodische Vorbemerkungen 1.1. Der Terminus „cross-dressing“

Wenn im Folgenden von „cross-dressing“ die Rede ist, so wird darunter nicht nur das altbekannte, soziale Phänomen des Kleidertauschs zwischen den Geschlechtern verstanden, sondern im weiteren Sinne ein durch dieses Überschreiten geschlechtsspezifischer Grenzen initiiertes, künstlerisches Infragestellen sozialer Ordnungssysteme, bei dem mich vor allem der intermediale und der nonverbale Aspekt interessieren. Da ein tatsächliches, direktes cross-dressing, bei dem ein Mann Frauenkleider bzw. eine Frau Männerkleider anzieht, in den beiden Werken, die hier miteinander verglichen werden, nicht vorkommt, wohl aber ein indirekter, erst im intermedialen Vergleich erkennbarer Geschlechterwandel, muss von einer intermedialen Sonderform des cross-dressing gesprochen werden.

Konkret geht es um eine komparatistische Analyse des folgenden Faktums: Die weltberühmte Romanfigur Rodion Romanowitsch Raskolnikow aus Dostojewskijs 1866 veröffentlichten *Verbrechen und Strafe* verwandelt sich in Heitor Dhalias brasilianischer Literaturverfilmung aus dem Jahr 2004 in die aufmüpfige, unangepasste, junge Kellnerin Nina. Allein durch diesen Umstand ergibt sich eine ganze Reihe interkultureller, intermedialer und genderspezifischer Fragen, die im Rahmen dieser Untersuchung zumindest angerissen werden sollen. Was trennt und was verbindet etwa Dostojewskijs russischen Mörder des 19. Jahrhunderts und Dhalias brasilianische Mörderin des 21. Jahrhunderts? Welche literarischen bzw. filmischen Darstellungsmittel werden verwendet, um jene Angst-

zustände zu verdeutlichen, die die beiden Mörder nach ihrer Tat plagen? Wie wird ihr psychischer Grenzzustand nonverbal durch ihre Körpersprache vermittelt? Wie verhält es sich mit dem genderspezifischen Verhaltenskode und seiner Übertretung? Oder ganz simpel gefragt was „darf“ der Mann Raskolnikow und was „darf“ die Frau Nina? Eine detaillierte Antwort auf all diese Fragen, würde jedoch den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Deshalb sollen im Folgenden lediglich einige Teilaspekte, die sich aus dieser besonderen Form des cross-dressing ergeben, angedacht werden.

Der Begriff cross-dressing soll dabei im Sinne Elisabeth Bronfens verwendet werden, wie ihn diese in ihrer Studie *Liebestod und Femme fatale* detailliert ausgearbeitet hat. Elisabeth Bronfen geht zunächst der Frage nach wie und warum bestimmte „kulturelle Gegenstände, Ausdrucksformen und Praktiken“<sup>1</sup> ihre ästhetische Wirkkraft über ihre historische Entstehungszeit hinaus, und oftmals über ganze Jahrhunderte hinweg, aufrechterhalten können. Dabei beruft sie sich auf den Begriff der „sozialen Energie“<sup>2</sup> wie er von Stephen Greenblatt in dessen programmatischer Einleitung zu seinem bekannten Shakespeare-Buch geprägt wurde, um darauf hinzuweisen, dass künstlerische Hervorbringen, denen es gelingt über die Jahrhunderte hinweg zu überleben, dies nicht unverändert als direkt übernommene, statische Phänomene tun, sondern im Laufe der Zeit radikalen Wandlungsprozessen unterworfen sind. Die ursprünglich in das Werk „eingeschriebenen sozialen Energien“<sup>3</sup> verbinden spätere Generationen und andere Kulturen demnach nicht direkt mit dessen originären Intentionen, wohl aber lässt sich ihr Entwicklungsweg an den historisch und sozial bedingten Transformationsprozessen ablesen, die sie zu durchlaufen hatten.

Um nun diese Prozesse, die sich auch als kulturelle Umschriften bezeichnen lassen, in einem „Genre-Vergleich“ zwischen Literatur, Oper und Hollywood-Film sichtbar zu machen, führt Bronfen zunächst den Begriff „cross-mapping“ ein. Darunter versteht sie ein Interpretationsverfahren, bzw. ein „Aufeinanderlagern oder Kartographieren von Denkfiguren“, bei dem „Ähnlichkeiten zwischen ästhetischen Werken aufgezeigt und festgehalten werden, für die keine eindeutigen intertextuellen

---

<sup>1</sup> Bronfen, Elisabeth: *Liebestod und Femme fatale*. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 9.

<sup>2</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen: *Die Zirkulation sozialer Energie*. In: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 9-33.

<sup>3</sup> Bronfen, Elisabeth: *Liebestod und Femme fatale*, S. 10.

Beziehungen im Sinne eines explizit thematisierten Einflusses festgemacht werden können“<sup>4</sup>. Für Bronfen steht dabei aber auch stets ein un abgeschlossener Wandlungsprozess zur Debatte, der sowohl – rein diachron – im Verlauf der Jahrhunderte als historische Modifizierung stattfindet, als auch – synchron und/oder diachron – als mediale Grenzen überschreitende Transformation, von beispielsweise einer literarischen zu einer filmischen Denkfigur.

Ihren Begriff des cross-mapping skizziert Bronfen anhand einiger, weiblicher Denkfiguren, bei deren Analyse sie sich v.a. darauf konzentriert, wie das weibliche Subjekt durch gesellschaftliche Codes konzipiert wird und wie es selbst aktiv auf patriarchale Systeme reagiert. Eine dieser Denkfiguren ist ein cross-dressing, das von Shakespeares Komödie *Der Kaufmann von Venedig* (The Comical History of the Merchant of Venice 1600) über Josef von Sternbergs Inszenierung des Stars Marlene Dietrich im Film *Marokko* (Morocco 1930), über Billy Wilders Spiel mit den Geschlechteridentitäten in seiner Filmkomödie *Manche mögen's heiß* (Some Like it Hot 1959) bis hin zum Horrorszenario der hybriden Lebensformen in Guillermo del Torros Science-Fiction-Film *Mimic* (1997) gespannt wird. Die grundlegende Frage, die Elisabeth Bronfen dabei aufwirft, geht auf die von Judith Butler ausgelöste Diskussion zurück, wonach geschlechtliche Identitätsstiftung nicht nur über kulturelle und soziale Determinierung stattfindet, sondern auch mittels „Strategien der Subversion“<sup>5</sup>. Bronfen gibt zu bedenken, dass diesen subversiven Akten, zu denen auch das Phänomen des cross-dressing zählt, nicht nur ein befreiendes, sondern auch ein be- bzw. einschränkendes Moment inne- wohnt, das nun einmal „jede Aneignung einer bestimmten Position in der symbolischen Ordnung“<sup>6</sup> automatisch mit sich bringt. Es ist nun genau diese Frage nach der vermeintlichen, subversiven Kraft des cross-dressing, die am Ende meiner Überlegungen nochmals zentral in den Mittelpunkt gerückt werden soll. Denn es gilt zu klären, ob Dhalias Heldin durch die subversive Überschreitung weiblicher Verhaltensregeln an Freiheit gewinnt, oder ob sie nicht schlussendlich trotz aller Regelbrüche, ebenso wie Dostojewskijs Held, an ihren Gewissenskonflikten scheitert.

---

<sup>4</sup> Ibid., S. 10f.

<sup>5</sup> Ibid., S. 157. Sowie Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 21ff.

<sup>6</sup> Bronfen, Elisabeth: Liebestod und Femme fatale, S. 157.

## 1.2. Nonverbale Kommunikation – Felder und Funktionsklassen

Eine wesentliche Rolle bei der folgenden Analyse des cross-dressing von Raskolnikow zu Nina spielt – wie bereits angedeutet – die nonverbale Kommunikation, die sowohl wesentlich zur Erschaffung der die beiden Werke durchziehenden Albraumatmosphäre beiträgt, als auch – im Falle von *Nina* – zur Überschreitung weiblicher Verhaltenscodes. Da sich die Forschung zur nonverbalen Kommunikation (NVK)<sup>7</sup> seit ihren Ursprüngen in der Psychologie<sup>8</sup> und der Anthropologie<sup>9</sup> der 1950er und 1960er Jahre zu einem weitreichenden, eigenständigen Untersuchungsgebiet entwickelt hat, das heute vor allem in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften<sup>10</sup> beheimatet ist, wäre es vermessen an dieser Stelle einen umfangreichen Überblick über dieses weite Feld anzupeilen.

Im Folgenden sollen deshalb auch nur die für diese Arbeit relevantesten Termini der NVK-Forschung vorgestellt werden. Dabei ist es notwendig und auch nahe liegend den Fokus auf zwei Studien zu legen, die sich auf literaturwissenschaftlicher Ebene mit Körpersprache beschäftigen, und in denen es gelungen ist, die Terminologie der psychologisch-linguistischen NVK-Forschung erfolgreich für die Untersuchung künstlerischer Texte zu nutzen. Die Rede ist von Barbara Kortes Pionierarbeit *Körpersprache in der Literatur* und Barbara Aufschnaiters Dissertation *Bewegte Körper*. Beide Autorinnen verwenden Körpersprache und nonverbale Kommunikation als synonyme Begriffe. Korte subsumiert darunter „jedes dekodierbare, d.h. potenziell für einen Empfänger sinnhafte

---

<sup>7</sup> Ich verwende diese Abkürzung in Anlehnung an Barbara Korte. Vgl. Korte, Barbara: *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen/Basel: Francke 1993, S. 1ff.

<sup>8</sup> Die maßgebliche Definition des Begriffs „Nonverbal Communication“ stammt vom Psychologen Jürgen Ruesch. Vgl.: Ruesch, Jürgen and Kees, Weldon: *Nonverbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relations*. Berkley: Univ. of California Press 1956. Wesentliche Grundlagen der NVK-Forschung lieferte das Pionierwerk der modernen Kommunikationsforschung: Watzlawick, Paul et al.: *Pragmatics of Human Communication*. New York: Norton 1967. Die heute noch geläufige Einteilung der NVK in Funktionsklassen geht zurück auf: Ekman, Paul and Friesen, Wallace V.: *The Repertoire of Nonverbal Behavior. Categories, Origins, Usage and Coding*. In: *Semiotica* 1, 1969, S. 49-98.

<sup>9</sup> Als Begründer der Kinesik als Teilgebiet der NVK-Forschung gilt etwa Ray L. Birdwhistell. Vgl. Birdwhistell, Ray L.: *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Louisville: Univ. of Louisville Press 1952. Als jener der Proxemik gilt Edward T. Hall. Vgl. Hall, Edward T.: *The Hidden Dimension*. Garden City NY: Doubleday 1966. (Übersetzt als: *Die Sprache des Raumes*. Düsseldorf: Schwann 1976.)

<sup>10</sup> z.B. Knapp, Mark L.: *Nonverbal Communication in Human Interaction*. New York: Holt Rinehart & Winston 1972. Hübler, Axel: *Das Konzept ›Körper‹ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*. Tübingen/Basel: Francke 2001.

nonverbale Verhalten, ob es bewusst oder unbewusst, intentional oder nichtintentional erfolgt<sup>11</sup>. Aufschnaiter definiert NVK als „Sammelbezeichnung für alle nichtsprachlichen kommunikativen Signale, [...] ein sensuell wahrnehmbares Phänomen, das einen hohen Mitteilungswert besitzt“<sup>12</sup>. Beide geben außerdem zu bedenken, dass Körpersprache in literarischen Werken anders analysiert werden muss, als in der alltäglichen Erlebniswirklichkeit, da meist nur ein kleiner, dafür jedoch immer sinntragender Ausschnitt des nonverbalen Gesamtverhaltens einer Person in einem literarischen Kunstwerk dargestellt werden kann.

Grundsätzlich lässt sich behaupten, dass die NVK-Forschung bei der Entwicklung ihrer Klassifizierungen zwei wesentliche Fragen in den Mittelpunkt stellt: Womit wird kommuniziert? Und wie funktioniert NVK? Auf die erste Frage versucht beispielsweise Axel Hübler mit seinen sieben Feldern des Nonverbalen zu antworten, die er in Anlehnung an Mark L. Knapp in seiner Studie *Das Konzept ›Körper‹* entwirft. Hübler unterscheidet zwischen physischen Eigenschaften, Artefakten, situationsabhängigen Faktoren, Parasprache, kinetischem Verhalten oder Körperbewegung, Haptik oder Berührungsverhalten, sowie Proxemik oder Raumverhalten. All diese nonverbalen Komponenten tragen wesentlich zur zwischenmenschlichen Kommunikation bei und beeinflussen deren Gelingen oder Scheitern.

Als physische Eigenschaften werden die unbeweglichen, eher konstanten Körpermerkmale eines Kommunikanten bezeichnet, wie Körpergröße, Gewicht, Aussehen, Haar- und Hautfarbe. Diese körperlichen Eigenschaften sind in der Regel „nicht so transitorisch, d.h. vorübergehend [und] momentan, wie die meisten anderen nonverbalen Elemente die an der Kommunikation teilhaben, obwohl auch sie sich im Laufe der Zeit (Monate, Jahre, Jahrzehnte) natürlich ändern können.“<sup>13</sup> So kann jeder Mensch zu- und abnehmen, ergrauen, und Falten oder eine Glatze bekommen. Das zweite Feld, jenes der Artefakte, beschäftigt sich nun nicht mehr mit direkter, unmittelbar vom menschlichen Körper gelieferter Information, sondern mit jenen Gegenständen, die indirekt zur Kommunikation verwendet werden. Und damit mit allem, „was an Objekten eingesetzt wird oder werden kann, um Kommunikation zu stimulieren, also

---

<sup>11</sup> Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur, S. 29.

<sup>12</sup> Aufschnaiter, Barbara: *Bewegte Körper. Ausdrucksformen nonverbaler Kommunikation in der Erzählprosa von Fëdor M. Dostoevskij*. Innsbruck: Dissertation 2007, S. 30.

<sup>13</sup> Hübler, Axel: *Das Konzept ›Körper‹ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, S. 14.

vom Parfüm über Sonnenbrillen und Haarteilen bis hin zu Kleidungsstücken und Accessoires<sup>14</sup>.

Auch das Feld der situationsabhängigen Faktoren setzt sich mit indirekten Begleitumständen der Kommunikation auseinander. Doch im Gegensatz zu den Artefakten befinden sich die situationsabhängigen Faktoren nicht mehr unmittelbar am Körper des Kommunikanten. Es handelt sich bei diesen um die umgebenden räumlichen Bedingungen, unter denen Kommunikationsprozesse ablaufen. Die Rahmenbedingungen einer Interaktionssituation stellen natürlich ebenfalls wichtige kommunikative Kriterien dar. Schließlich besteht ein Unterschied darin, ob man sich „mit jemandem auf einer lärmenden Straße im Regen oder auf einer Parkbank im Sonnenschein“<sup>15</sup> unterhält. Findet außerdem die Kommunikation in der Privatwohnung einer der Gesprächspartner statt, schließt dessen Gegenüber in der Regel aus den Einrichtungsgegenständen, der Sauberkeit und der allgemeinen Atmosphäre des privaten Bereichs auf bestimmte Eigenschaften des Wohnungsinhabers.

Parasprache ist nun die einzige der sieben Kategorien nach Hübler, die Hervorbringungen der menschlichen Stimme untersucht. Sie umfasst sowohl bewusst einsetzbares Sprachvermögen wie Tonhöhe, Lautstärke, Intonation, Pausengliederung und Akzentuierung, als auch unbewusst auftretende Sprachstörungen wie Stottern oder diverse Sprachfehler. In Anlehnung an George Trager<sup>16</sup> unterscheidet Hübler zwei Gruppen von parasprachlichen Erscheinungen: Stimmqualitäten und Vokalisationen. Zu ersteren zählen die eher konstanten und kontrollierbaren Stimmmerkmale wie Tonhöhenspanne, Tonhöhen- und Rhythmuskontrolle, Sprechtempo und Resonanz. Unter Vokalisationen werden hingegen jene paralinguistischen Momente zusammengefasst, die variabler, spontaner und situationsgebundener auftreten und außerdem schwerer zu kontrollieren sind als konstante Stimmqualitäten. Hübler unterscheidet wiederum drei Arten von Vokalisationen: lautliche Charakteristika, lautliche Qualifikatoren und lautliche Absonderungen. Zu ersteren zählt Verhalten, das den momentanen Zustand eines Sprechers zu charakterisieren hilft. Hierzu gehören etwa hörbares Lachen, Seufzen, Schniefen, Husten u.v.a.m. Die lautlichen Qualifikatoren legen sich hingegen „situativ über die kommuni-

---

<sup>14</sup> Ibid., S. 19.

<sup>15</sup> Ibid., S. 21.

<sup>16</sup> Vgl. Trager, George L.: *Phonetics. Glossary and Tables*. Buffalo N.Y.: Univ. 1958 (Studies in Linguistics. Occasional Papers 6).

kativen Äußerungen“<sup>17</sup>. Dazu zählen beispielsweise die veränderbare Intensität des Gesprochenen, vom Flüstern bis zum lauten Schreien, die veränderbare Tonhöhe, von Kopfstimme bis zum Brustregister, und die Dehnung, „von schleppender Sprechweise bis zum Staccato und Verschlucken von Lauten oder Lautfolgen“<sup>18</sup>. Und schließlich werden unter der dritten Gruppe, den lautlichen Absonderungen, jene unartikulierten Laute wie „äh“, „uh“ oder „ähm“ zusammengefasst, die unsere verbale Kommunikation tagtäglich begleiten.

Das Feld des kinetischen Verhaltens, oder schlicht der Kinesik, beschäftigt sich mit der „Ausdrucksqualität der beweglichen“<sup>19</sup> Elemente des menschlichen Körpers. Seit ihrer Begründung durch den Ethnologen Ray L. Birdwhistell in den 1950er Jahren hat sich die Kinesik zu einem eigenen anthropologischen Forschungsgebiet entwickelt. Eine der gängigsten Definitionen stammt von Fernando Poyatos, der unter Kinesik „die systematische Untersuchung bewusster oder unbewusster psychomuskulärer Körperbewegungen und Posen [...], die [...] intentionalen oder nichtintentionalen Kommunikationswert besitzen“<sup>20</sup>, versteht. Zum Forschungsfeld der Kinesik zählen somit alle Bewegungen von Kopf, Händen, Füßen und Beinen, sowie Körperhaltungen und Posen, aber auch das Blickverhalten und die Mimik einer Person, wie Lächeln, Stirnrunzeln oder das Hochziehen einer Augenbraue. Und schließlich sind auch die so genannten Automatismen, also alle automatischen physiologischen und physiochemischen Reaktionen des menschlichen Körpers, Teil des kinetischen Untersuchungsfelds. Zu den Automatismen zählen etwa Körperreaktionen wie Erröten, Erblassen, Zittern, Schweißausbrüche, Herzklopfen, Atemnot und Ohnmachtsanfälle.

Das sechste Feld, jenes des Berührungsverhaltens bzw. der Haptik, umfasst sowohl das Berühren von Gegenständen oder anderen Personen als auch Eigenberührungen, wie etwa ein nachdenkliches Streicheln des eigenen Kinns. Die Intensität der Berührung deckt dabei ein Spektrum von freundlich-herzlich, vom begrüßenden Handschlag bis zum Kuss, bis hin zu aggressiv-feindlichem Verhalten ab, wie etwa Kneifen, Anrempeln oder

---

<sup>17</sup> Hübler, Axel: Das Konzept ›Körper‹ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften, S. 18.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Aufschnaiter, Barbara: Bewegte Körper, S. 36.

<sup>20</sup> “The systematic study of the conscious or unconscious psycho-muscularly-based body movements and intervening or resulting still positions [...] that [...] possess intended or unintended communicative value.” (Poyatos, Fernando: *New Perspectives in Nonverbal Communication. Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature, and Semiotics*. Oxford: Pergamon 1983, S. 191. Dt. Übersetzung von mir – D.B.)

Schlagen. Auch das Lenken von Bewegungen anderer, wenn eine Person einer anderen beispielsweise die Hand auf den Rücken legt, um sie in eine bestimmte Richtung zu schieben, zählt zum Untersuchungsgebiet der Haptik. Berührungsverhalten kann nun einerseits aufgrund der geringen körperlichen Distanz vereinnahmend wirken, andererseits darf aber nicht vergessen werden, dass „taktile Stimulierung ein menschliches Grundbedürfnis darstellt, dessen Nichterfüllung erhebliche Störungen hervorrufen kann“<sup>21</sup>. Beim letzten Feld nach Hübler, dem Raumverhalten oder der Proxemik in einer interpersonalen Kommunikationssituation, steht die Nähe und/oder die Distanz zwischen den verschiedenen Kommunikanten im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Konkret geht es „um den Grad von Zu- und Abwendung zwischen den Kommunikationspartnern, um Ausschluss und Einbezug einer oder mehrerer Personen und um Sitz- oder auch Stehordnungen unter bestimmten räumlichen Gegebenheiten“<sup>22</sup>. Begründet wurde die Proxemik als eigenständige Disziplin vom Anthropologen Edward T. Hall, der sie laut Korte „als eine allgemeine Semiotik des Raumes“<sup>23</sup> definiert.

Die letztgenannten drei Felder, Kinesik, Haptik und Proxemik, die sich den spontan veränderlichen und direkt durch den menschlichen Körper vermittelbaren, nonverbalen Interaktionsvorgängen widmen, werden von Korte auch als die Modi des Nonverbalen bezeichnet. Während aber die eben skizzierte Einteilung auf die Frage „wie wird kommuniziert?“ antwortet, versuchen andere Klassifizierungen nonverbale Kommunikation nach ihren Funktionen zu gliedern. In diesem Zusammenhang steht also die Frage „wie funktioniert NVK?“ im Vordergrund. Hierauf antworten Paul Ekman und Wallace F. Friesen bereits 1969 in ihrer Studie *The Repertoire of Nonverbal Behavior*, indem sie nonverbale Signale in fünf Funktionsklassen unterteilen, die mit geringen Modifizierungen auch von Barbara Korte und Axel Hübler übernommen werden. Korte unterscheidet zwischen Emotionsdarstellungen bzw. Emotionsausdrücken, Externalisatoren, Illustratoren, Regulatoren und Emblemen.

Unter Emotionsausdrücken werden jene körpersprachlichen Signale zusammengefasst, die „*momentane* psychische Befindlichkeiten“ einer Person anzeigen, also „Affekte, Stimmungen und andere vorübergehende Gemütsverfassungen“<sup>24</sup>. Da nonverbale Kommunikation, die Gefühle zum

---

<sup>21</sup> Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur, S. 69f.

<sup>22</sup> Hübler, Axel: Das Konzept ›Körper‹ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften, S. 18.

<sup>23</sup> Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur, S. 39.

<sup>24</sup> Ibid., S. 41 (kursive Hervorhebung im Original).

Ausdruck bringt, in der Regel spontaner und unkontrollierter erfolgt als verbale Kommunikation, gelten Emotionsausdrücke als eine recht „verlässliche Informationsquelle für den Gemütszustand“<sup>25</sup> einer Person. Meist handelt es sich dabei um kinetische, v.a. mimische Erscheinungen, bei denen sich momentane, situationsabhängige Emotionen, wie Glück, Überraschung, Wut, Ärger, Angst und Ekel im Gesicht einer Person widerspiegeln.

Im Gegensatz zu den Emotionsausdrücken kennzeichnen Externalisatoren eine Person dauerhafter und begleiten sie oft sogar ein Leben lang. Es handelt sich dabei also um jene Ausdrucksformen der NVK, die über längerfristige Befindlichkeiten einer Person informieren. Sie vermitteln „relativ stabile mentale Gegebenheiten (dauerhafte Gemütszustände wie eine psychische Krankheit, Einstellungen, [...] Persönlichkeitsmerkmale) sowie geistige Aktivitäten und Zustände.“<sup>26</sup> Ein nervöser Tick, wie etwa ein ständig zuckendes Augenlid, stellt einen kinetischen Externalisator dar. Wenn eine Person beispielsweise nach einem Unfall dauerhaft hinkt, oder aufgrund einer chronischen Atemwegserkrankung nur kurzatmig sprechen kann, handelt es beim ersten Fall ebenfalls um einen kinetischen Externalisator und beim zweiten um einen paralinguistischen.

Unter, der dritten Funktionsklasse, den Illustratoren, werden jene Formen der NVK zusammengefasst, die redebegleitend auftreten und direkten, inhaltlichen Bezug auf das Gesprochene nehmen. Es handelt sich demnach um nonverbale Akte, meist Bewegungen mit Händen und Armen, die „eine verbale Mitteilung betonen, strukturieren, komplettieren und unterstützen; gelegentlich signalisieren sie in metakommunikativer Funktion, wie ein Sprechakt aufzufassen ist“<sup>27</sup>. Wird beispielsweise eine verbale Aussage von einem Augenzwinkern begleitet, so weiß der Kommunikationspartner automatisch, dass diese Äußerung nicht ganz ernst gemeint ist. Barbara Korte teilt Illustratoren in Anlehnung an Fernando Poyatos in vier Subkategorien ein und unterscheidet zwischen Sprachmarkern, Deiktika, Raum- und Zeitmarkern, sowie Piktogrammen. Unter Sprachmarkern werden jene Körperbewegungen zusammengefasst, die bewusst oder unbewusst „Teile der verbalen Äußerung betonen, ihren Rhythmus unterstreichen oder sie segmentieren“<sup>28</sup>. Deiktika sind meist Hand- oder Kopfbewegungen, mit denen auf Personen, Gegenstände oder örtliche Gegebenheiten hingewiesen wird. Unter Raum- und Zeitmarkern

---

<sup>25</sup> Ibid., S. 42.

<sup>26</sup> Ibid., S. 43.

<sup>27</sup> Ibid., S. 47.

<sup>28</sup> Ibid.

werden Gesten verstanden, „die Größe, Distanz, Ort, Zeitpunkt oder -dauer illustrieren“<sup>29</sup>. Und schließlich werden unter Piktogrammen jene Handgesten subsumiert, mit denen Gegenstände, Bewegungen oder bestimmte moralische und körperliche Eigenschaften von Personen ikonisch nachgezeichnet werden.

Auch die vierte Funktionsklasse, jene der Regulatoren, tritt redegleitend auf. Doch im Gegensatz zu den Illustratoren verhält sich diese Form gegenüber „der Aussage assoziierter Sprechakte neutral“<sup>30</sup>. Wie die Bezeichnung also schon impliziert, handelt es sich bei Regulatoren um solche nonverbale Akte, die den Gesprächsablauf steuern und regulieren, ohne sich dabei auf den Inhalt des Gesprochenen zu beziehen. Von ihnen hängt beispielsweise ab, „ob ein Sprecher mit seinen Ausführungen fortfährt, etwas wiederholt, sich darum bemüht, in seinen Ausführungen interessanter zu sein, oder aber seinen Gesprächspartner zu Wort kommen lässt.“<sup>31</sup> Regulatoren können kinetischen, haptischen und proxemischen Ursprungs sein. Zwei der gängigsten kinetischen Regulatoren in westlichen Kulturen sind das Kopfnicken und die nach oben zeigende Handfläche, mit denen ein Gesprächspartner zum Sprechen aufgefordert wird.

Unter der fünften und letzten Funktionsklasse, jener der Embleme, versteht die NVK-Forschung jene nonverbalen Akte, „für deren Signifikat im Lexikon einer Sprache eine verbindliche verbale Übersetzung vorhanden ist und die wie Sprache *intentional* zur Kommunikation eingesetzt“<sup>32</sup> werden. Embleme sind also Gesten, für die es ein direktes verbales Pendant, respektive eine Wörterbuchdefinition gibt. Bei den Benutzern eines Emblems handelt es sich meist um Mitglieder derselben ethnischen, sozialen und/oder kulturellen Gruppe. Da die Zuordnung von Signifikant und Signifikat oftmals rein konventionell erfolgt und damit kulturspezifisch ist, kann die Entzifferung eines Emblems für Außenstehende ein großes Problem darstellen. In westlichen Kulturen sind etwa Embleme wie das OK-Zeichen, das Victory-Zeichen oder der ausgestreckte Mittelfinger als obszöne Beleidigung weit verbreitet; es ist jedoch fraglich, ob diese Gesten auch in Asien oder Afrika adäquat verstanden würden.

Natürlich beziehen sich all die eben vorgestellten Termini ursprünglich auf die real stattfindende, interaktive Kommunikationssituation des sozi-

---

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid., S. 49.

<sup>31</sup> Hübler, Axel: Das Konzept ›Körper‹ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften, S. 24.

<sup>32</sup> Korte, Barbara: Körpersprache in der Literatur, S. 51 (kursive Hervorhebungen im Original).

alen Lebens und dienen deshalb auch zunächst der Untersuchung psychologischer, anthropologischer, ethnologischer und interkultureller Alltagsphänomene. Für den hier geplanten intermedialen Vergleich muss deshalb zunächst geklärt werden, wie sich diese Begriffe bei der Analyse narrativer Texte auf Roman und Spielfilm anwenden lassen.

### 1.3. Ein Kommunikationsmodell für narrative Texte

Eine Möglichkeit die NVK-Forschung für die Untersuchung künstlerischer Werke nutzbar zu machen, besteht nun darin, die oben definierten Termini auf den Ebenen eines narrativen Kommunikationsmodells zu verorten, das von Cordula Kahrmann, Gunter Reiß und Manfred Schluchter in der Studie *Erzähltextanalyse* entwickelt wurde, und das auch bereits von Barbara Korte und Barbara Aufschnaiter zur Untersuchung nonverbaler Elemente in literarischen Werken verwendet wurde. Will man dieses Modell aber, wie hier beabsichtigt, auch auf das audio-visuelle Medium Film anwenden, so müssen seine narratologischen Eckpfeiler um wesentliche filmsprachliche Termini ergänzt werden.

Das Modell nach Kahrmann et al. besteht aus fünf Interaktionsniveaus (N1 bis N5), für die eine theoretische Kommunikationssituation zwischen einem Sender (S) und einem Empfänger (E) als Ausgangsbasis angenommen wird.<sup>33</sup> Dabei entsteht eine Gliederung in einen textinternen und einen textexternen Bereich. Dem textinternen Bereich werden drei Kommunikationsniveaus zugeordnet (N1 bis N3), dem textexternen zwei (N4 und N5). Auf dem ersten Niveau N1 begegnen sich die handelnden Personen des narrativen Textes und treten miteinander in Kontakt. Es handelt sich also um die Ebene der fiktiven Figurenkommunikation. Der Sender S1 und der Empfänger E1 sind Protagonisten im literarischen bzw. filmischen Werk und treten als Kommunikationspartner im Kunstwerk auf. Zur Ebene N1 gehören neben der Figurenrede auch Handlungen und Haltungen der Figuren, Figurenbestand und die Figurenkonstellation.

Das Kommunikationsniveau N2 stellt nun die Ebene der erzählenden Figuren dar, also jene der Erzählinstanz. Hier wendet sich der Erzähler des Werkes als Sender S2 an einen fiktiven Empfänger E2. Auf diesem Niveau treten bereits auffällige Unterschiede zwischen literarischem und filmischem Text zutage. So muss für ein literarisches, narratives Werk grundsätzlich festgehalten werden, dass in ihm immer eine Erzählinstanz

---

<sup>33</sup> Vgl. Kahrmann, Cordula et al.: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung*. Frankfurt a. M.: Hain <sup>2</sup>1991, S. 43-53.

eingeschrieben ist, die entweder als Ich-Erzähler, auktorialer, personaler oder unzuverlässiger Erzähler auftritt, und als solcher auch selbst eine handelnde Figur auf dem Niveau N1 sein kann. Im Film werden die erzählten Ereignisse hingegen direkt als Bilder wiedergegeben, weshalb eine Erzählinstanz, wie sie im literarischen Werk auftritt, nicht obligatorisch ist. Es kann jedoch durchaus eine dem literarischen Erzähler verwandte Instanz vorkommen. Etwa in Form einer Off-Stimme, die die bildlich dargestellten Ereignisse auf akustischer Ebene kommentiert, oder in Form von eingeblendeten Texttafeln, die meist am Anfang eines Films einige Anmerkungen zur Vorgeschichte des Erzählten liefern. Auch eine Figur, die grundsätzlich als handelnde Person auf N1 agiert, sich aber plötzlich an den Zuseher wendet, indem sie direkt in die Kamera spricht, kann als Erzählinstanz bezeichnet werden. Es gilt jedoch zu berücksichtigen, dass selbst, wenn eine Erzählerinstanz im Film auftaucht, diese in der Regel nur eine vorübergehende Erscheinung ist und im Gegensatz zum Erzähler des literarischen Werkes nach ihren sporadischen Auftritten auch wieder verschwindet.

Während sich die Niveaus N1 und N2 demnach mit den konkret im literarischen Text eingeschriebenen, bzw. im Film visualisierten Kommunikationsinstanzen beschäftigen, stellt das Niveau N3, die Ebene des Autorenbewusstseins, das Erzählkonzept der narrativen Kommunikation dar. Auf dieser Ebene werden somit jene Textmerkmale untersucht, die zur formalen Gestaltung des Inhalts beitragen. Beim literarischen Text werden auf diesem Niveau etwa der Umfang der Erzählung, der Gegenstand des Erzählens (also Stoff und Motive), die Art der Präsentation des Erzählten, die Kapiteleinteilung, die Wahl der Überschriftengestaltung oder die Gliederung des Textes untersucht.<sup>34</sup> Was den Film betrifft, so lassen sich auf dem Niveau des Autorenbewusstseins v.a. die formalen Gestaltungsmerkmale und somit alle technischen Aspekte der Filmsprache verorten, wie Einstellungsgrößen (Weit, Total, Halbtotal, Halbnah, Amerikanisch, Nah-, Groß- und Detailaufnahme), Kameraperspektiven (Untersicht, Aufsicht), Kamerabewegung, Beleuchtung, Tongestaltung und Montage.

Neben den textinternen Kommunikationsprozessen finden aber wie erwähnt auch textexterne Interaktionen statt. Diese sind nicht mehr als fiktive Kommunikationssituationen zu verstehen, sondern als reale, die sich zwischen dem Autor und dem Rezipienten als tatsächlich existierende, historische Personen abspielen. Es muss jedoch bedacht werden, dass diese Kommunikationssituationen meist in ihrem „Vollzug [...] unterbrochen“<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. *ibid.*, S. 83.

<sup>35</sup> *Ibid.*, S. 48.

sind, da, abgesehen von Dichterlesungen oder Filmvorführungen, bei denen der Regisseur anwesend ist, in der Regel kein direkter, wechselseitiger Austausch zwischen Autor bzw. Filmemacher und Leser bzw. Zuseher stattfindet. Zum textexternen Bereich zählen die beiden Kommunikationsniveaus N4 und N5. N4 ist der Bereich der Produktion respektive der Rezeption des narrativen Textes. Im Falle des literarischen Werkes tritt meist nur ein einziger Autor als realer Produzent des Textes auf, seltener trifft man auf ein Autorenduo oder eine Autorengruppe. Im Gegensatz dazu muss beim Film bedacht werden, dass der Regisseur immer als Repräsentant eines ganzen Autorenkollektives auftritt, unter dem Produzenten, Drehbuchautoren, Kamera- bzw. Tontechniker, Kameraleute, Kostümbildner, Visagisten, Cutter, Beleuchter und viele andere Mitwirkende am Gesamtprodukt Film subsumiert werden. Das Niveau N5 stellt schließlich den Bereich des historischen Kontextes im weitesten Sinne dar. Ein direktes Kommunikationsverhältnis zwischen Autor und Rezipient ist hier so gut wie gar nicht mehr gegeben, da sich beide als historische Personen gegenüberstehen und aus kulturell und geschichtlich getrennten Lebenswelten stammen können.

Für eine Analyse von Körpersprache in literarischen Erzähltexten sind nun v.a. die beiden Niveaus N1 und N2 relevant, da die im Text stattfindende nonverbale Kommunikation ja von den handelnden Personen durchgeführt und vom Erzähler beschrieben wird. Im Falle von Dostojewskijs *Verbrechen und Strafe* werden somit die sinnstiftenden, von den Figuren ausgeführten nonverbalen Akte analysiert und veranschaulicht, wie der Erzähler diese zur Erschaffung der Alptraumosphäre einsetzt. Für die Analyse von NVK im Film muss jedoch, neben dem Kommunikationsniveau N1, auf dem die fiktive Figurenkommunikation stattfindet, v.a. das Niveau des Autorenbewusstseins N3 berücksichtigt werden. Denn die Vermittlung körpersprachlicher Akte, die im literarischen Werk der Erzähler auf N2 übernimmt, wird im Film meist auf formal-technischer Ebene realisiert. Im Zusammenhang mit Dhalias Film *Nina* wird deshalb u.a. auch die filmsprachliche Gestaltung der von den Schauspielern ausgeführten nonverbalen Akte untersucht.

## 2. Eine einleitende These zu Dostojewskijs Roman

Der erste von Dostojewskijs fünf großen Romanen, *Verbrechen und Strafe* (Prestuplenie i nakazanie 1866), ist dem deutschsprachigen Leser meist unter dem Titel *Schuld und Sühne* weit besser bekannt. Doch diese

Übersetzung ist etwas unglücklich, deutet sie doch, im Gegensatz zum Originaltitel, eher eine religiöse denn eine juristische Konnotation an.<sup>36</sup> Und obwohl Glaube und Religion, wie in beinahe allen Werken Dostojewskijs, auch in *Verbrechen und Strafe* eine gewichtige Rolle spielen, steht doch viel eher der persönliche Gewissenskonflikt eines im Grunde anständigen und durch falsche Überzeugungen zum Mörder gewordenen Menschen in diesem „rückläufigen Detektivroman“<sup>37</sup> im Vordergrund.

Aus intermedialer, auf Literatur und Film fokussierender Perspektive ist interessant, dass es sich bei *Verbrechen und Strafe* nicht nur um das meist verfilmte Werk Dostojewskijs handelt, sondern sogar – ganz generell – um den bislang meist verfilmten Roman in russischer Sprache. Wie schon eine kurze Recherche auf IMDb (The Internet Movie Database) belegt, finden sich zwischen 1910 und 2010 allein 28 eingetragene Filme, die sich direkt auf diesen Roman beziehen. Damit liegt er noch vor Tolstoj's *Anna Karenina* mit 24 eingetragenen Verfilmungen. Interessant ist außerdem, dass von diesen 28 Filmen allein 10 zwischen 1994 und 2008 entstanden sind, womit bewiesen sein dürfte, dass der Roman auch im Umbruch zum 21. Jahrhundert nichts an Aktualität eingebüßt hat.

Weshalb ist aber gerade dieses Werk eine so beliebte Inspirationsquelle für den Film? Vorab soll als erste grobe Antwort auf diese Frage eine These skizziert werden, die ich im späteren Vergleich mit Heitor Dhalias Film noch ausführlicher darlegen werde. Meines Erachtens beruht ein wesentlicher Grund für die große Beliebtheit von *Verbrechen und Strafe* bei Filmemachern rund um den Globus auf einem in diesem Roman explizit zutage tretenden, poetologischen Aspekt, der in beträchtlichem Maße von der nonverbalen Kommunikation der im Werk agierenden Figuren getragen wird. Wie bereits angedeutet, handelt es sich bei *Verbrechen und Strafe* um einen Kriminalroman, in dem nicht das Aufdecken des Verbrechens im Vordergrund steht, denn aus der Tatsache das Raskolnikow ein Mörder ist wird nie ein Hehl gemacht, sondern die

---

<sup>36</sup> Zwar übersetzte Alexander Eliasberg den Titel bereits 1921 richtig als *Verbrechen und Strafe* (vgl. Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*. Potsdam: Kiepenheuer 1921), doch im alltäglichen Sprachgebrauch bürgerte sich – wohl auch aufgrund des großen Erfolgs der zwischen 1906 und 1919 bei Piper erschienen Dostojewskij-Gesamtausgabe – die Bezeichnung *Schuld und Sühne* ein. Erst ab 1994 setzte sich dank der Neuübersetzung von Swetlana Geier für den Ammann-Verlag allmählich der richtig übersetzte Titel durch. (Vgl. hierzu: Gerigk, Horst-Jürgen: *Dostoevskij und Deutschland*. In: Ressel, Gerhard und Stahl, Henrieke (Hg.): *Die Slaven und Europa*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2008, S. 105-117).

<sup>37</sup> Braun, Maximilian: *Dostojewskij. Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, S. 120.

„Analyse eines Erkenntnisprozesses, der sich nach vollbrachter Tat im Täter vollzieht“<sup>38</sup>. Dieser Läuterungsweg Raskolnikows wird von einer Krise begleitet, die den Mörder auch körperlich erkranken lässt. Er leidet an heftigen Fieberschüben, Ohnmachtsanfällen, Halluzinationen und Angstzuständen. Mit der Terminologie der NVK-Forschung gesprochen, handelt es sich bei diesen krankhaften Zuständen um Automatismen, die dazu beitragen, dass Raskolnikow oftmals nicht mehr zwischen Wahnvorstellung und Realität unterscheiden kann. Er befindet sich in einem psychosomatischen Ausnahmezustand, der dem gesamten Roman eine alpträumhafte Atmosphäre verleiht. Diese unheimliche Atmosphäre, die Dostojewskij mit Hilfe seiner ganz spezifischen Erzählinstanz kreiert, eröffnet nun dem Film eine Vielzahl höchst interessanter gestalterischer Optionen, die bei der späteren Analyse von *Nina* im Detail ausgearbeitet werden sollen. Zunächst werden in den folgenden Kapiteln die wichtigsten, narrativen Merkmale des Dostojewskij-Romans unter Berücksichtigung der auffälligsten, nonverbalen Kommunikationselemente vorgestellt.

## 2.1. Aufbau des Romans – materielle Not und Napoleonische Idee

*Verbrechen und Strafe* besteht aus sechs Teilen, in denen die schicksalhaftesten fünfzehn Tage im Leben des Ex-Studenten der Rechtswissenschaften, Rodion Romanowitsch Raskolnikow, beschrieben werden, sowie aus einem Epilog, der den Helden eineinhalb Jahre nach dem von ihm begangenen Verbrechen während der Haftverbüßung in Sibirien zeigt. Zu Beginn des Romans befindet sich Raskolnikow in einer äußerst prekären finanziellen Notlage und beschließt, die unter ihren Kunden als boshaft und geldgierig verrufene alte Pfandleiherin Aljona Iwanowna umzubringen und auszurauben. Der erste Teil des Romans skizziert den Weg ins Verbrechen und den Vollzug der Tat. Dabei wird Raskolnikows materielle Not, als objektive Situation, auf die er subjektiv mit Raubmord reagiert,<sup>39</sup> in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt.

---

<sup>38</sup> Neuhäuser, Rudolf: F. M. Dostojewskij. Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1993, S. 62.

<sup>39</sup> In seiner Studie *Die Sache der Dichtung* (Hürtgenwald: Pressler 1991, S. 28f.) unterscheidet Horst-Jürgen Gerigk zwischen einer „objektiven“ und einer „subjektiven“ Situation der im literarischen Werk auftretenden Protagonisten. Die objektive Situation entspricht dabei der tatsächlichen Lebenslage, in der sich eine Person befindet, während die subjektive zeigt, wie diese Person auf ihre objektive Situation reagiert bzw. wie sie diese ignoriert. Mit seinem Aufsatz „Über das Verbrechen“ verschafft sich Raskolnikow eine

Diese materiellen Gründe für das Verbrechen werden in den folgenden fünf Teilen des Romans, in denen Raskolnikows angstbeladene Alb- und Fieberträume, sein Erkenntnisweg und schließlich das freiwillige Geständnis auf dem Polizeirevier geschildert werden, von einem weiteren Motiv begleitet, das in seiner Theorie des Napoleonischen Übermenschen gründet und ebenfalls als subjektiver Auslöser für das Verbrechen wirksam wird. Die Idee des Übermenschen entwickelte Raskolnikow noch während seiner Studienzeit und fasste sie ein Jahr vor Einsetzen der Gegenwarts-handlung in einem Aufsatz zusammen, der in der Zwischenzeit ohne sein Wissen in einer Zeitschrift publiziert wurde. Darin teilt Raskolnikow die Menschheit in gewöhnliche und außergewöhnliche Menschen ein. Die gewöhnlichen Menschen, die breite Masse, die er auch abschätzig als Läuse bezeichnet, müssen sich an die Gesetze und gesellschaftlichen Regeln halten, während die außergewöhnlichen Menschen – wie Lykurg, Cäsar oder Napoleon – das Recht haben, diese Gesetze zu übertreten, um dadurch die Entwicklung der Menschheit voranzutreiben. Mit dem Mord an der Pfandleiherin Aljona will sich Raskolnikow nun selbst beweisen, dass er zu den außergewöhnlichen Menschen zählt, und dass sein Gewissen auch die Last eines Mordes auszuhalten vermag.

Doch der Mord wird nicht zum erhofften, heroischen Befreiungsschlag gegen drückende Armut und gesellschaftliche Moralvorstellungen. Zunächst taucht nach der Tat unverhofft Aljonas gutmütige, geistig zurückgebliebene Schwester Lisaweta am Tatort auf und Raskolnikow ist gezwungen, auch sie, die einzige Zeugin des Verbrechens, mit dem Beil zu erschlagen. Danach erbeutet er in seiner Panik nur einen unwesentlichen Bruchteil von Aljonas Vermögen; die Beute rührt er später auch gar nicht mehr an, und schließlich entwickelt sich der Doppelmord zum wahren, psychischen Dilemma, denn er stürzt Raskolnikow in unlösbare Gewissenskonflikte. Er muss feststellen, dass er im Sinne seiner Theorie kein außergewöhnlicher Napoleonischer Mensch ist, sondern nur ein schäbiger kleiner Mörder, den seine Tat beinah in den Wahnsinn treibt. Hinzu kommt, dass ihn der Untersuchungsrichter Porfirij Petrowitsch von Anfang an aufgrund des ihm bekannten Artikels vom Übermenschen als Mörder unter Verdacht hat und in verschiedenen Verhör-situationen grausame psychologische Spielchen mit ihm treibt. Der einzige Mensch, dem sich Raskolnikow anvertrauen kann, ist die Prostituierte Sonja, ein erst 18jähriges Mädchen aus ärmsten Verhältnissen, dem Raskolnikow schließlich den Doppelmord gesteht. Sonja überredet ihn dazu, sich der

---

philosophische Anerkennung seiner eigenen Gewaltbereitschaft angesichts der prägenden Selbsterfahrung finanzieller Ohnmacht.

Polizei zu stellen. Er folgt ihrem Rat und wird schließlich zu acht Jahren Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt, wohin ihm Sonja, wie man im Epilog des Romans erfährt, tatsächlich folgt und wo sich allmählich leise Hoffnungen auf ein neues, glücklicheres Leben in Raskolnikow zu regen beginnen. Wie so oft bei Dostojewskij bleibt aber diese Hoffnung vage im Raum stehen und es fällt kein weiteres Wort über den Lebensweg, den Raskolnikow nach Verbüßung seiner Haftstrafe einschlägt.

Worin besteht nun die narrative Besonderheit des Romans, die ihn bis heute so erfolgreich macht? Worauf begründet sich seine Modernität? In der Folge soll mit Hilfe von Michail Bachtins Studie *Probleme der Poetik Dostojewskijs* eine Antwort auf diese Fragen versucht werden. Aus körpersprachlicher Perspektive rücken dabei die beiden Kommunikationsniveaus N1 und N2 aus dem unter 3. skizzierten Modell nach Kahrmann et al. ganz besonders in den Mittelpunkt.

## 2.2. Von der Dialogizität zum polyphonen Roman

Laut Bachtin sind Dostojewskijs Romane wie „große Dialoge“ konstruiert, wobei diese Gestaltungsform nicht nur auf der Ebene der Figurenkommunikation N1 auffällig zutage tritt, sondern auch auf N2, der Ebene der Erzählerinstanz. Der Erzähler in Dostojewskijs Werken gibt demnach nicht nur die Gedanken seiner Protagonisten wieder, sondern lässt diese auch stets über die Argumente und Positionen anderer Figuren reflektieren. Diese Gegenstimmen baut der Erzähler nun in den inneren Monolog seiner Figuren ein, der deshalb – streng genommen – eigentlich als innerer Dialog bezeichnet werden müsste. Laut Bachtin kennzeichnet diese innere Dialogsituation bereits Dostojewskijs frühe Werke wie *Arme Leute* (*Bednye ljudi* 1845) oder *Der Doppelgänger* (*Dvojniki* 1846). Der Held des letztgenannten Romans, der Titularrat Jakow Petrowitsch Goljadkin, ist etwa auf dem Kommunikationsniveau N1 ständig in Selbstgespräche verstrickt, in denen er sich mit einer fremden, ihn neckenden, verspottenden oder auch tadelnden Stimme auseinandersetzt. Aber auch auf dem Niveau N2 lässt sich in diesem Roman eine dialogische Gestaltung erkennen, da der Erzähler die Worte Goljadkins ständig unkommentiert in seine Ausführungen einfließen lässt und damit ebenfalls in Dialog mit seinen Helden tritt. Der Leser des Romans weiß deshalb nie genau, ob der Erzähler Goljadkin nun parodiert, oder ob er tatsächlich seiner Meinung ist.

Für die großen Romane, also auch für *Verbrechen und Strafe*, stellt Bachtin nun fest, dass Dostojewskij in ihnen diese Dialogizität des Frühwerks wesentlich ausbaut. Der Held der großen Romane steht nicht mehr in Konflikt mit nur einer Stimme, sondern mit all den anderen Protagonisten, und den Ideen und Anschauungen, die von diesen vertreten werden. Dies gilt natürlich auch für Raskolnikow, der zwar, ebenso wie Goljadkin, sehr oft Selbstgespräche führt, in diese aber die Worte vieler früherer Gesprächspartner einfließen lässt. Im Gegensatz zu Goljadkin streitet er somit nicht nur mit einer einzigen imaginierten Stimme, sondern mit allen Stimmen, die sich auf irgendeine Weise in seinem Umfeld zu Wort melden. Für Bachtin gehören diese anderen Stimmen immer auch zu anderen Protagonisten im Roman und treten als solche in Raskolnikows Bewusstsein ein. Somit befindet sich der Held in einer permanenten inneren und äußeren Konfliktsituation. Für Bachtin stellt diese erweiterte dialogische Position des Helden ein wesentliches Kennzeichen des polyphonen Romans dar, denn im Zusammenhang mit Dostojewskijs Spätwerk kann nun nicht mehr nur von einer dualen Konfliktsituation gesprochen werden, in der sich noch Makar Dewuschkin in den *Armen Leuten* und Goljadkin im *Doppelgänger* befanden, sondern von einer mehrstimmigen, polyphonen.

Zur Verdeutlichung dieser polyphonen Konfliktsituation soll das folgende Beispiel beitragen. Nachdem Raskolnikow am Anfang des Romans – im dritten Kapitel des ersten Teils – einen Brief von seiner Mutter erhalten hat, in dem sie ihm mitteilt, dass seine Schwester Dunja den reichen Lushin heiraten will, um unter anderem auch ihm – Raskolnikow – die Fortsetzung seines Studiums zu ermöglichen, wandert er ziellos durch St. Petersburg und führt ein langes Selbstgespräch:

Und Mama? Aber es geht ja um Rodja, um den einzigen Rodja, den Erstgeborenen! Wie sollte man um dieses Erstgeborenen willen nicht sogar diese Tochter opfern! Oh, Ihr geliebten und ungerechten Herzen! Noch mehr: da werden wir auch vor Sonetschkas Los nicht zurückschrecken! [...] Sind Sie, Dunetschka, sich im klaren darüber, dass Sonetschkas Los keineswegs schlimmer ist als Ihr Los an Herrn Luschins Seite? ›Natürlich kann man weder von ihrer noch von seiner Seite eine besondere Neigung erwarten‹, schreibt Mama. Aber was wird es geben, wenn nicht nur die Neigung fehlt, sondern auch die Achtung? Wenn ganz im Gegenteil schon jetzt Widerwille, Verachtung und Ekel da sind? Was dann? Ja, dann ist es genau dasselbe, dann muss man auch ›auf Sauberkeit halten‹. Oder ist es nicht so? Verstehen Sie, verstehen Sie, verstehen Sie, was diese Sauberkeit bedeutet? Verstehen Sie, dass die Sauberkeit an Luschins Seite dasselbe ist wie Sonetschkas Sauberkeit, vielleicht sogar schlimmer, widerlicher, gemeiner, denn Sie, Dunetschka, rechnen mit einem gewissen Überfluss und Komfort, während es dort ums bloße Überleben geht! ›Diese Sauberkeit, diese

spezielle Sauberkeit kostet doch Geld, Dunetschka! [...] Was denkt Ihr eigentlich von mir? Ich will Euer Opfer nicht, Dunetschka, ich will es nicht, Mama!<sup>40</sup>

Raskolnikow greift hier auf Äußerungen aller bisher im Roman aufgetretenen Protagonisten zurück und gerät laut Bachtin in Konflikt mit deren Positionen. Bevor er den Brief seiner Mutter erhielt, hatte er in einer schäbigen Kneipe den Säufer Semjon Marmeladow kennen gelernt. Einen ehemaligen Beamten, der gerade sein letztes Geld vertrunken hatte und sich aus Angst vor seiner schwindsüchtigen Frau, die mit drei hungrigen, kleinen Kindern auf ihn wartete, nicht nachhause traute. Am meisten bedrückte Marmeladow aber das Schicksal seiner Tochter Sonja, die – um der Familie aus der Not zu helfen – als Prostituierte arbeitet.

Wenn Raskolnikow nun in seinem Selbstgespräch von der „speziellen Sauberkeit“ spricht, zitiert er eigentlich Marmeladow, der genau diese Worte verwendete, als er Sonjas Aufmachung als Straßenmädchen beschrieben hatte. Andere Stellen aus dem obigen Text stammen wiederum wortwörtlich aus dem Brief von Raskolnikows Mutter. Indem der Held diese Sätze zitiert, tritt er in ein innerliches Streitgespräch mit ihr und protestiert gegen die Absicht seiner Schwester, sich an den reichen Luschin zu verkaufen. Im obigen Beispiel resümiert Dostojewskij somit auf dem Kommunikationsniveau N1 die Positionen aller bisher aufgetretenen Protagonisten und lässt sie, nach Bachtin, in einen „großen, un abgeschlossenen Dialog“<sup>41</sup> treten. Raskolnikow polemisiert an dieser Stelle gegen Marmeladow, seine Mutter, seine Schwester, Sonja und Luschin. Und die beiden Letztgenannten – Sonja und Luschin – kennt er zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal.

Mit dem Begriff „Polyphonie“ bezeichnet Bachtin also ein seiner Meinung nach neues, von Dostojewskij begründetes Romangenre, dessen Personenkollektiv nicht mehr aus „stummen Sklaven“, sondern aus „freien Menschen“<sup>42</sup> besteht. Diese Protagonisten stehen sowohl dem Erzähler, als auch dem Autor gleichberechtigt gegenüber und formulieren mit eigener Stimme ihre eigenen Ideen. In Dostojewskijs polyphonen Romanen werden die Figuren somit nicht von einem allmächtigen Autorenbewusstsein beherrscht und von einem allwissenden auktorialen Erzähler gelenkt und dominiert, „sondern eine *Vielfalt gleichberechtigter Bewusstseine mit ihren Welten* wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden“<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Dostojewskij, Fjodor: Verbrechen und Strafe. In der Neuübersetzung von S. Geier. Frankfurt a. M.: Fischer <sup>11</sup>2006, S. 62f. (Kursive Hervorhebungen im Original).

<sup>41</sup> Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Hanser 1971, S. 71.

<sup>42</sup> Ibid., S. 10.

<sup>43</sup> Ibid. (kursive Hervorhebungen im Original).

Somit steht auch das Wort des Helden gleichberechtigt und selbstständig neben dem des Erzählers und verbindet sich mit diesem und mit „den vollwertigen Stimmen anderer Helden“<sup>44</sup> zu einem organischen Ganzen.

### 2.3. Der unzuverlässige filmische Erzähler und das alpträumhafte Spiel mit der Realität

In *Verbrechen und Strafe* stiftet diese neuartige Erzählinstanz auf eine ganz spezifische Weise Verwirrung. Der Erzähler nimmt in diesem Roman eine subjektive Position ein, was bedeutet, dass er nie mehr als Raskolnikow selbst weiß und die Geschehnisse, die dieser wahrnimmt, auch ganz subjektiv von der Warte des Helden aus beschreibt. Der vermeintliche „auktoriale“ Erzähler agiert demnach beinahe wie ein Ich-Erzähler, der versehentlich statt „ich“ „er“ sagt. Da sich aber der Held ständig in einer psychischen Ausnahmesituation befindet und nicht mehr zwischen Fiebertraum, Einbildung und Wirklichkeit unterscheiden kann, verirrt sich auch der Erzähler immer öfter in Raskolnikows Wahrnehmungslabyrinth. Deshalb kann er die von ihm beschriebenen Ereignisse meist nicht objektiv bewerten und lässt auch den Leser auf N4 im Ungewissen.

Diese Unzuverlässigkeit des Erzählers ist erstmals Horst-Jürgen Gerigk in seiner Studie *Dostojewskijs Erzähltechnik im ersten Teil seines Romans „Der Idiot“* aufgefallen. Für *Verbrechen und Strafe* hat Gerigk nun außerdem in seiner Studie *Die Sache der Dichtung* festgehalten, dass der Erzähler, indem er Raskolnikows subjektive Wahrnehmung unkommentiert in den Raum stellt, auch bestimmte filmische Qualitäten in die erzähltechnische Gestaltung des Romans einfließen lässt.<sup>45</sup> Denn der Erzähler präsentiert dem Leser, wie die Filmkamera dem Zuseher, „Großaufnahmen, ja Ausschnittvergrößerungen eines laufenden Geschehens“, ohne deren Kontext zu erklären. „Den Zusammenhang, das Ganze, von dem der dargebotene Ausschnitt ein Teil ist“<sup>46</sup>, muss sich der Rezipient auf N4 selbst erschließen.

Auf ein besonders eindrucksvolles Beispiel für den unzuverlässigen, filmischen Erzähler in *Verbrechen und Strafe* stößt man im sechsten

---

<sup>44</sup> Ibid., S. 11.

<sup>45</sup> Vgl. Gerigk, Horst-Jürgen: *Die Sache der Dichtung*. Dargestellt an Shakespeares ›Hamlet‹, Hölderlins ›Abendphantasie‹ und Dostojewskijs ›Schuld und Sühne‹. Hürtgenwald: Guido Pressler 1991, S. 179-256. Ein expliziter Hinweis auf den Film befindet sich auf S. 209. Filmtechnische Begriffe verwendet Gerigk etwa auf S. 243.

<sup>46</sup> Gerigk, Horst-Jürgen: *Dostoevskijs Erzähltechnik im ersten Teil seines Romans „Der Idiot“*. In: *Scando-Slavica*, Tom. 44, 1998, S. 7.

Kapitel des dritten Teils. Darin passieren Raskolnikow einige äußerst unheimliche Dinge: Zuerst nennt ihn ein unbekannter Kleinbürger auf der Straße ganz unerwartet einen Mörder, wobei dieser geheimnisvolle Mann auch noch unheilvoll blickt und hasserfüllt lächelt. Raskolnikow ist natürlich schockiert und fragt sich, ob er diese Begegnung nur geträumt hat. Danach geht er nach Hause, legt sich auf sein Bettsofa und denkt über die unheimlich Begegnung, den Mord und seine Napoleonische Idee nach, als es sich plötzlich auf der Straße wieder findet, „ohne sich zu erinnern, wie er dort hingekommen“<sup>47</sup> ist. Dort trifft er erneut auf den zwielichtigen Kleinbürger und folgt diesem. Der Mann führt ihn in Aljona Iwanownas Wohnung, wo folgendes passiert:

Plötzlich hörte er ein kurzes, trockenes Knacken, wie von einem zerbrechenden Kienspan. Und dann wieder Totenstille. [...] In diesem Augenblick entdeckte er etwas in der Ecke zwischen dem kleinen Schrank und dem Fenster, wohl einen an der Wand hängenden Mantel. »Was soll hier ein Mantel?« dachte er. »Früher war er nicht da ... « Er trat leise heran und erriet, dass sich hinter dem Mantel jemand versteckt hielt. Vorsichtig schob er mit der Hand den Mantel zur Seite und sah dahinter einen Stuhl und auf dem Stuhl in der Ecke ein altes Weib, zusammengekrümmt und mit gesenktem Kopf, so, dass er das Gesicht nicht erkennen konnte, aber sie war es. Eine Weile blieb er vor ihr stehen: »Sie fürchtet sich!« dachte er, löste behutsam das Beil aus der Schlinge und schlug die Alte auf den Scheitel, einmal und noch einmal. Aber seltsam: Sie rührte sich nicht einmal unter den Schlägen, als wäre sie aus Holz. Er erschrak, bückte sich, wollte sie genau ansehen; sie aber ließ den Kopf noch tiefer sinken. Da bückte er sich fast bis zum Boden und schaute ihr von unten ins Gesicht, schaute und erstarrte: Das alte Weib saß da und lachte – sie schüttelte sich vor leisem, unhörbarem Lachen, wobei sie sich sichtlich Mühe gab, dass er sie nicht hörte.<sup>48</sup>

Es handelt sich hierbei also um einen Albtraum Raskolnikows, doch der Erzähler auf dem Kommunikationsniveau N2 teilt dem Leser dies erst am Ende der Traumsequenz mit. Der Leser muss sich diese Erkenntnis also zunächst selbst erschließen und erst als die alte Wucherin wieder in ihrer Wohnung sitzt, steht für ihn mit letzter Sicherheit fest, dass der Held nur geträumt hat. Das tatsächliche Auftauchen des Kleinbürgers, das vor dem Traum stattfindet, wird hingegen so unwirklich geschildert, dass man es im ersten Moment für einen Traum hält.<sup>49</sup>

Aus körpersprachlicher Perspektive ist festzuhalten, dass das gesamte sechste Kapitel des dritten Teils von einer ganzen Reihe äußerst ungewöhnlicher nonverbaler Kommunikationselemente durchzogen wird, die

<sup>47</sup> Dostojewskij, Fjodor: Verbrechen und Strafe, S. 373.

<sup>48</sup> Ibid., S. 374f.

<sup>49</sup> Vgl. Gerigk, Horst-Jürgen: Die Sache der Dichtung, S. 236f.

den alpträumenhaften Charakter der Geschehnisse noch zusätzlich betonen. Man hat beinahe den Eindruck, dass sich in Raskolnikows Umgebung als Strafe für seine Tat plötzlich alle nur erdenklichen nonverbalen Unerklärlichkeiten zutragen: Mal vernimmt er rätselhaftes Gelächter und Geschrei, dessen Ursprung er nicht eruieren kann, mal werfen ihm völlig unbekannte Passanten auf der Straße böse, verurteilende Blicke zu. Und schließlich stellt das unhörbare Lachen der alten Pfandleiherin im Traum einen grausigen Höhepunkt im Reigen der unerklärlichen, kinetischen Emotionsausdrücke dar. Wenn Horst-Jürgen Gerigk also über dieses Alpträumen-szenario in *Verbrechen und Strafe* feststellt: „Das ist zweifellos bester Hitchcock, nur hundert Jahre früher und ohne Kamera“<sup>50</sup>, so muss ihm wohl auch aus der Perspektive der NVK-Forschung voll und ganz zugestimmt werden.

Mit dem folgenden Zitat soll verdeutlicht werden, dass der unzuverlässige Erzähler Raskolnikows Wahrnehmung auch nach Ende des Alpträums nicht recht einzuschätzen vermag. Denn auch nachdem der Held aus dem Traum erwacht ist, setzt sich durch die vagen, mehrdeutigen Äußerungen des Erzählers die unwirkliche Stimmung des Alpträums fort, und es scheint, als ob die neu auftretende Person, die plötzlich mitten in Raskolnikows Zimmer steht, ebenfalls nur ein Trugbild sei:

Er holte tief Luft – aber seltsam, der Traum schien sich weiter fortzusetzen: Die Tür war geöffnet, und auf der Schwelle stand ein Unbekannter, der ihn aufmerksam beobachtete. Raskolnikow hatte die Augen noch nicht richtig aufgeschlagen und schloss sie sofort wieder. Er lag auf dem Rücken – rührte sich nicht. »Ist das immer noch der Traum oder nicht?« dachte er und blinzelte durch die Wimpern: Der Unbekannte stand immer noch auf derselben Stelle und fuhr fort, ihn zu betrachten. Auf einmal trat er vorsichtig über die Schwelle, zog sorgfältig die Tür hinter sich zu, trat an den Tisch, wartete etwa eine Minute – ohne ihn aus den Augen zu lassen – und ließ sich langsam geräuschlos auf den Stuhl neben dem Sofa nieder [...]. So verstrichen etwa zehn Minuten. [...] Im Zimmer herrschte vollkommene Stille. [...] Endlich wurde es unerträglich: Raskolnikow richtete sich auf und setzte sich auf dem Sofa hin. »So, und jetzt sagen Sie, was Sie hier wollen!« »Ich habe ja gewusst, dass Sie nicht schlafen, sondern sich schlafend stellen«, lautete die eigenartige Antwort des seelenruhig lachenden Unbekannten.<sup>51</sup>

Der hier beschriebene, mysteriöse Gast irritiert besonders durch sein nonverbales Verhalten. Zunächst legt er ein unübliches, ja unhöfliches proxemisches Gebaren an den Tag, indem er ohne anzuklopfen die Dachkammer des schlafenden Raskolnikows betritt und sich einfach

<sup>50</sup> Ibid., S. 209.

<sup>51</sup> Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*, S. 375f.

seelenruhig an dessen Tisch setzt. Schließlich wird dieses merkwürdige Verhalten noch durch einen ungewöhnlichen kinetischen Emotionsausdruck verstärkt, denn selbst als Raskolnikow das unhöfliche Benehmen des Besuchers entlarvt und ihn direkt darauf anspricht, entschuldigt dieser sich nicht, sondern lacht sein Gegenüber nur seelenruhig an. Zusätzlich irritiert, dass sich der fremde Gast seines Fehlverhaltens gar nicht bewusst zu sein scheint, und nur Raskolnikow allein die Situation als unangenehm empfindet. Auch in dieser Szene wird der Übergang vom Traum zur Erlebniswirklichkeit für den Leser auf N4 nicht eindeutig gekennzeichnet, da der Erzähler Raskolnikows Unsicherheit der eigenen Wahrnehmung gegenüber unkommentiert in den Raum stellt und das merkwürdige Verhalten des Gastes neutral beschreibt.

Geradezu unerträglich wirkt auch das unpassende und hartnäckige Schweigen des unbekanntes Gastes, das Raskolnikow mit einem direkten verbalen Angriff beendet. Schließlich stellt sich der mysteriöse Besucher im Anschluss an die oben zitierten Zeilen, als Arkadij Iwanowitsch Swidrigajlow vor. Er ist der frühere Arbeitgeber von Raskolnikows Schwester Dunja und hat diese, als sie als Gouvernante in seinem Haus lebte, sexuell belästigt. Gerade das viel zu lange Schweigen Swidrigajlows trägt in Kombination mit seiner bereits skizzierten, irritierenden Körpersprache wesentlich zur Erschaffung der unheimlichen, beinahe surrealen Atmosphäre dieser Szene bei. Die folgende Analyse des Films von Heitor Dhalia soll deshalb mit der Frage eröffnet werden, ob und falls „ja“, wie in diesem das nonverbale Moment des Schweigens zur Betonung der Altraumatmosphäre eingesetzt wird.

### 3. Die Funktion des Schweigens in Heitor Dhalias Film

In ihrer Studie *Kulturemtheorie* untersucht die estnisch-schwedische Linguistin Els Oksaar sowohl verbale als auch nonverbale Verhaltensweisen im interkulturellen Vergleich. Sie geht dabei davon aus, dass es, neben individuell bedingten Verhaltensformen, in unterschiedlichen Kulturen auch unterschiedliche Arten von Tabus, unterschiedliche Formen seine Emotionen auszudrücken aber auch unterschiedliche Weisen des Begrüßens, des Bedankens oder des Schweigens gibt. Diese kulturspezifischen Verhaltensformen subsumiert Oksaar unter dem Begriff Kulturem:

[Kultureme] können in verschiedenen kommunikativen Akten unterschiedlich realisiert werden, bedingt u.a. durch generations-, geschlechts- und beziehungs-

spezifische Aspekte. Ihre Realisierung geschieht durch Behavioreme, die verbal, parasprachlich, nonverbal und extravertal sein können und in erster Linie eine Antwort auf die Frage *wie? durch welche Mittel?* ermöglichen.<sup>52</sup>

Kulturem und Behavioem bilden demnach ein Begriffspaar, bei dem sich der erste Terminus auf den theoretisch-abstrakten Bereich bezieht und der zweite auf die praktische Umsetzung. Das Schweigen ist nun ebenfalls eine soziokulturelle Verhaltensweise und stellt laut Oksaar in der interaktiven Kommunikationssituation genauso ein komplexes Behavioem wie das Sprechen dar. In der NVK-Forschung wird Schweigen allerdings nur selten isoliert betrachtet, da es ja immer auch mit anderen nonverbalen Modi – sei es kinetischen, haptischen oder proxemischen – und Funktionsklassen – Emotionsausdrücken, Externalisatoren und Emblemen – einhergeht. Ein wesentlicher Bestandteil der Kommunikation besteht für den einzelnen Kommunikanten demnach auch darin, *wie* sein Gegenüber schweigt. Kneift ein Interaktionspartner beim Schweigen etwa die Augen zu, verschränkt er die Arme demonstrativ vor der Brust und presst er die Lippen fest aufeinander, wird dies von seinem Gegenüber anders interpretiert, wie wenn ihm sein Gesprächspartner beim Schweigen offen ins Gesicht sieht, sich ihm entgegenneigt und ihm vielleicht sogar Verständnis signalisierend zunickt.

Els Oksaar betrachtet Schweigen als ein Behavioem, das in verschiedenen Kulturen auch in unterschiedlichen Bedeutungsvariationen auftreten kann. Sie unterscheidet deshalb zwischen Schweige- und Redekulturen. In Schweigekulturen, z.B. in Schweden, Finnland und Estland, kann Schweigen in vielen Situationen eine durchaus positive, phatische – also Kontakt knüpfende – Funktion erfüllen; etwa so wie Smalltalk in mitteleuropäischen Kulturen oder in den USA. In Redekulturen, wie etwa Deutschland oder Frankreich, wird dem Schweigen aber meist nur geringer sozialer Wert beigemessen: „Mitglieder einer Redekultur fassen Wortkargheit, langsames Sprechtempo, Zurückhaltung und Schweigen häufig als Gleichgültigkeit, Inkompetenz oder noch negativer auf.“<sup>53</sup> Aus diesem Grund kann es auch häufig zu Missverständnissen zwischen Angehörigen von Rede- und Schweigekulturen kommen.

Was bedeutet dies nun im Hinblick auf das Schweigen bei Dostojewskij und Dhalia? Es geht hier nicht darum, den Schriftsteller und

---

<sup>52</sup> Oksaar, Els: Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, S. 27 (kursive Hervorhebungen im Original).

<sup>53</sup> Ibid., S. 57.

den Regisseur als Vertreter einer Schweige- bzw. Redekultur auszuweisen, zumal diese Unterscheidung bei so großen Ländern wie Russland und Brasilien nicht ganz unproblematisch ist. Gilt es doch dabei sowohl die enormen Distanzen zwischen den verschiedenen kulturellen Zentren, als auch die heterogene Zusammensetzung der Bevölkerung, sowie die beachtlichen sozialen Unterschiede von Stadt- und Landbevölkerung zu berücksichtigen. Mir geht es viel mehr darum, das Schweigen sowohl für *Verbrechen und Strafe* als auch für *Nina* als wesentliches, nonverbales Gestaltungsmittel zur Erschaffung des Unheimlichen zu skizzieren.

Hierzu soll die folgende Analyse einer Szene aus Dhalias Film beitragen, in der das Behavioem des Schweigens eine ganz andere Rolle spielt als die von Els Oksaar angeführte phatische. Am Ende von *Nina* wird auf jenen Albtraum Raskolnikows rekurriert, der im vorigen Kapitel im Zusammenhang mit Dostojewskijs unzuverlässigem Erzähler und dem ungewöhnlichen, nonverbalen Gebaren der Romanfiguren bereits eingehend skizziert wurde. In *Nina* kommt es ebenso wie in *Verbrechen und Strafe* zu einer rätselhaften Begegnung zwischen der Hauptfigur und einem ihr unbekanntem, sie aber des Mordes verdächtigenden alten Mann. Heitor Dhalia setzt, wie die folgenden Filmstills belegen sollen, bei der filmischen Adaptation dieser Szene das Behavioem des Schweigens äußerst signifikant ein (Bildteil: Das Schweigen des alten Mannes und des Polizisten). Zu Beginn dieser Szene erschafft Dhalia, ebenso wie Dostojewskij, durch das Behavioem des Schweigens eine bedrückende, unheimliche Albtraumstimmung. Das Schweigen erfüllt somit keine positive phatische Funktion, sondern eine durchwegs negative, entfremdende. Sowohl der alte Mann, als auch die beiden Polizisten schweigen Nina vorwurfsvoll, anklagend und hasserfüllt an. Der alte Mann verhält sich dabei zwar ganz ähnlich wie der Kleinbürger in *Verbrechen und Strafe*, ein wesentliches Detail wird im Film jedoch vom verbalen in den nonverbalen Bereich transferiert: Im Gegensatz zu Dostojewskij lässt Dhalia seinen Protagonisten das Wort „Mörder!“<sup>54</sup> gar nichterst aussprechen; stattdessen zeigt der alte Mann nur demonstrativ mit seinem Stock auf Nina. Mit kommunikationswissenschaftlicher Terminologie gesprochen wird in diesem Fall somit die verbale Anklage durch ein nonverbales, kinetisches Emblem bzw. ein sprachersetzendes Deiktikum substituiert. Auch die darauf folgende Verhörszene enthält eine Reihe narrativer Elemente, die direkt aus *Verbrechen und Strafe* transferiert wurden. Ebenso wie Porfirij Petrowitsch im letzten der drei Gespräche mit

---

<sup>54</sup> Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*, S. 368.

## Das Schweigen des alten Mannes und der Polizisten



Abb. 1: Der unbekannte alte Mann blickt Nina schweigend und voller Abscheu an.



Abb. 2: Anstatt Nina, wie dies der Kleinbürger in Dostojewskijs Roman tut, als Mörderin zu beschimpfen, zeigt der alte Mann nur stumm mit seinem Stock auf sie.



Abb. 3: Nachdem der alte Mann verschwunden ist, tauchen plötzlich zwei schweigende Polizisten auf. Nina versucht vor ihnen zu fliehen, doch sie fangen sie ab und nehmen sie zum Verhör mit.



Abb. 4: Während des Verhörs, das in einem dunklen, Rauch erfüllten Büro stattfindet, durchbohrt der ältere Polizist Nina mit seinem Blick.

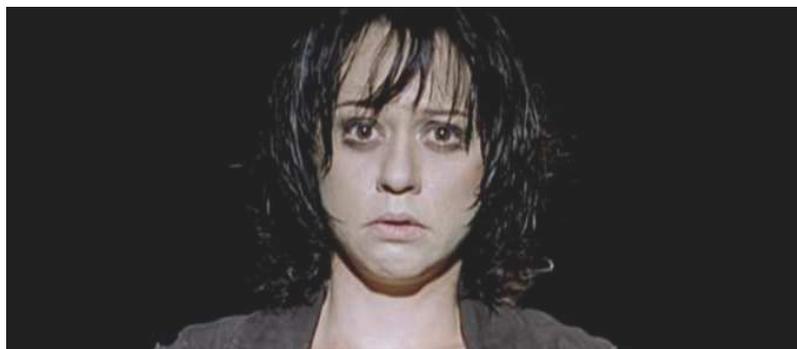


Abb. 5: Nachdem der Polizist ihr auf den Kopf zusagt, dass sie ihre Vermieterin getötet hat, wird Ninas ängstliches Gesicht in Großaufnahme gezeigt. Sie fragt mit zitternder Stimme: „And what if I try to get away?“.

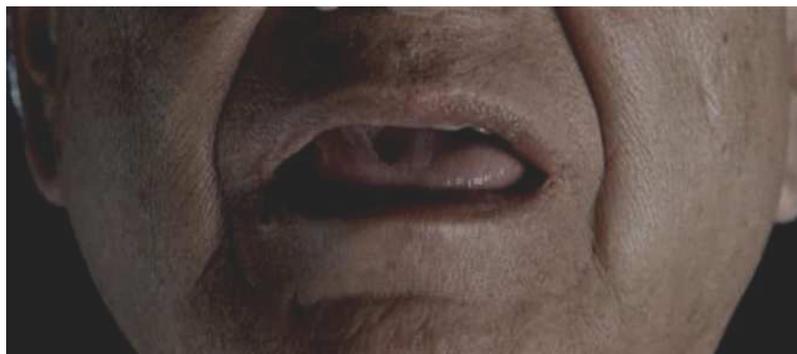


Abb. 6: Das Verhör wird mit einer Detailaufnahme vom Mund des Polizisten abgeschlossen, der drei Mal die Worte wiederholt: „I’ll swallow you up“<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Zitiert nach den Untertiteln der offiziellen Kauf-DVD. Dhalia, Heitor: Nina. Brasilien: Gullanefilmes 2004, USA: Sony Pictures Home Entertainment 2005.

Raskolnikow, sagt auch der Polizist im Film der von ihm verdächtigen Nina ganz unerwartet, mitten ins Gesicht, dass sie die Mörderin ihrer Wirtin sei. Dabei wird durch sein nonverbales Verhalten – v.a. durch sein bedrohliches, kinetisches Blickverhalten – der unheimliche, albtraumhafte Charakter der Szene noch zusätzlich verstärkt. Auf filmtechnischer Ebene wird das Unwirkliche der Verhörszene sowohl durch die Dunkelheit des Büros als auch ganz besonders durch die abschließende Detailaufnahme vom Mund des Polizisten getragen, der droht, Nina wie eine Motte zu verschlucken. Auch dieser Satz findet seine Entsprechung in *Verbrechen und Strafe*, denn Porfirij erklärt im zweiten Gespräch mit Raskolnikow seine Verhörtaktik mit folgenden Worten:

Er [der Täter – Anm. D.B.] wird mir *psychologisch* nicht entfliehen können, he-he-he! [...] Haben Sie schon einmal einen Falter in der Nähe einer Kerze beobachtet? Genauso wird er immer und immer wieder um mich wie um eine Kerze seine Kreise ziehen; er wird den Geschmack an der Freiheit verlieren, er wird grübeln, er wird sich verstricken, er wird sich in sich selbst wie in einem Netz verstricken und sich zu Tode ängstigen! [...] und plötzlich – schnapp! – fliegt er mir direkt in den Mund, und ich brauche ihn nur noch zu schlucken.<sup>56</sup>

Die bisherigen Überlegungen zeigen also, dass Dhalia das Behaviorem des Schweigens gezielt zur Darstellung der bedrückenden psychischen Ausnahme-situation seiner weiblichen Raskolnikow-Figur einsetzt. Bevor aber im Detail auf die unheimliche, nonverbale Kommunikation in *Nina* eingegangen werden kann, muss die Frage geklärt werden, mit welcher Art von Literaturverfilmung wir es in diesem Fall eigentlich zu tun haben. Denn *Nina* ist, wie bereits die erste kurze Analyse ergeben hat, weit entfernt von einer werktreuen Adaptation.

### 3.1. *Nina* als konzeptionelle Interpretation

In ihrer Studie *Transformationsanalyse* entwickelt Michaela Mundt eine narratologisch-semiotische Typologie für Literaturverfilmungen, innerhalb der sich auch Dhalias Film verorten lässt. Mundt geht zunächst von der Transformationsrelation zwischen Film und Vorlage aus und wirft die Frage auf: welche Art von Botschaft will eine Literaturverfilmung überhaupt vermitteln? Als Antwort schlägt sie eine Unterscheidung zwischen drei „Transformationskonzepten“<sup>57</sup> vor und trennt das Konzept

<sup>56</sup> Ibid., S. 459f. (kursive Hervorhebungen im Original).

<sup>57</sup> Mundt, Michaela: *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 38.

der analogen Wiedergabe von der konzeptionellen Interpretation und dem Konzept der Eigenständigkeit.

Wie der Name des ersten Konzepts schon intendiert, wird dabei eine „*analoge* Wiedergabe der strukturellen [...], funktionalen und konzeptionellen Vorgaben“<sup>58</sup> der literarischen Vorlage angestrebt. Die Botschaft des Films an den Rezipienten entspricht damit der „Neuformulierung einer bereits bestehenden literarischen Botschaft“<sup>59</sup>. Darunter fällt somit das Gros jener Literaturverfilmungen, die landläufig als werktreu bezeichnet werden. Bei einer konzeptionellen Interpretation, zielt der Film nun nicht mehr auf die analoge Umsetzung einer vorgefundenen literarischen Botschaft ab, sondern auf eine ganz bestimmte Deutung dieser Botschaft. Bei der Transformation von einem Medium in ein anderes stehen demnach die Ergebnisse einer „subjektiven Sinnbildung“ im Mittelpunkt.<sup>60</sup> Eine konzeptionelle Interpretation bedient sich nur jener narratologischen und strukturellen Gestaltungsmittel der Vorlage, die eine bestimmte Deutung unterstreichen, und erfindet durchaus auch eigenständige Elemente hinzu. Zum dritten Transformationskonzept, jenem der Eigenständigkeit, zählt Mundt schließlich solche Verfilmungen, bei denen die „dominante Absicht“ darin besteht, „selbst eine originäre Botschaft als Signal zu formulieren“<sup>61</sup>. Dabei verlagert sich der Schwerpunkt von der „vorangegangenen literarischen Kommunikation“ hin zu einer eigenständigen „filmischen Kommunikation“. Die literarische Vorlage stellt damit nur mehr einen Bezugspunkt unter vielen dar.

Um nun die Frage zu beantworten, welchem Konzept Dhalias Film zugeordnet werden kann, muss zunächst geklärt werden, welche narratologischen Gestaltungsmittel er aus Dostojewskijs *Verbrechen und Strafe* aufgreift und welche er neu hinzufügt. Der wesentlichste Unterschied zwischen Roman und Film besteht zweifellos im bereits mehrfach erwähnten intermedialen cross-dressing von Raskolnikow zu Nina. Außerdem verlegt Dhalia die Handlung vom St. Petersburg der 1860er Jahre in seine eigene unmittelbare Gegenwart, ins São Paulo des Jahres 2004. Auch das Mordopfer steht in einem anderen Verhältnis zur Täterin als Raskolnikow zur Pfandleiherin Aljona Iwanowna, denn Nina bringt ihre Vermieterin Dona Eulália um, weil diese sie im Vorfeld quält, demütigt und ihr ständig mit dem Rauswurf droht. Ähnlich wie Raskolnikow kann auch Nina – nachdem sie ihren Job verloren hat – ihre Miete nicht mehr

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, S. 39.

bezahlen und befindet sich in einer materiellen Notlage. Doch während Raskolnikow die Pfandleiherin nicht aus einem persönlichen Hassgefühl heraus tötet, projiziert Nina all ihre Wut allein auf Dona Eulália. Und als diese sie schließlich aus der Wohnung werfen will, tötet Nina sie im Affekt, indem sie ihr eine Plastiktüte über den Kopf zieht.

Auf den größten und neben dem cross-dressing wohl überraschendsten Unterschied zum Roman stößt man aber erst am Schluss des Films, denn Nina hat, im Gegensatz zu Raskolnikow, der ja von Anfang an Porfirijs Misstrauen erweckt, tatsächlich einen perfekten Mord begangen. Als sie ihr vermeintliches Verbrechen schließlich der Polizei gesteht, stellt sich heraus, dass Dona Eulália gar nicht erstickt ist, sondern an einem Herzinfarkt verstarb. Dass dieser durch Ninas Angriff mit der Plastiktüte ausgelöst wurde, kann Dona Eulálias betagter Hausarzt nicht mehr feststellen. Da für ihn kein Fremdverschulden vorliegt, glauben auch die Polizisten Ninas ohnehin schon sehr wirres Geständnis nicht mehr, und anstelle der erwarteten Verhaftung, wird ihr lediglich ein Beruhigungsmittel verabreicht. Nina muss mit ihrem Gewissenskonflikt also alleine fertig werden, und es stellt sich die Frage, ob dies – angesichts ihrer masochistischen Selbstbezeichnungen – nicht eine ähnlich harte Strafe darstellt wie Raskolnikows acht Jahre in Sibirien.

Was das cross-dressing betrifft, so fällt daran besonders auf, dass Heitor Dhalia zwar das Geschlecht, nicht aber den Charakter der Figur verändert. Beide – Raskolnikow und Nina – sind junge Menschen, die sich aufgrund ihrer materiellen Not an den Rand der Gesellschaft gedrängt fühlen, und gegen dieses ungerechte Schicksal zu revoltieren versuchen. Beiden drohen sowohl die Vernichtung ihrer physischen Existenz, als auch die vollständige psychische Vereinsamung. Und schließlich reagieren beide mit Aggression und Gewalt auf ihre lebensbedrohliche Situation. Dhalia stattet Nina aber nicht nur eins zu eins mit Raskolnikows Charaktereigenschaften aus, sondern lässt sie auch unter jenen psychischen Grenzerfahrungen wie Angstzuständen, Halluzinationen und Wahnvorstellungen leiden, die die Albtraumatmosphäre des Romans intendieren.

Was nun die Transformationskonzepte nach Mundt anbelangt, so lässt sich *Nina* klar als eine konzeptionelle Interpretation des Dostojewskij-Romans bezeichnen. Dhalia konzentriert sich so gut wie ausschließlich auf die Darstellung der ausweglosen, materiellen und psychischen Not-situation, die seine Figur zur Mörderin werden lässt, und auf den halluzinatorischen Albtraumcharakter des Dostojewskij-Romans, der auf dem unlösbaren Gewissenskonflikt der Hauptfigur basiert. Alle anderen Handlungsstränge, wie die Lebensumstände der Familie Marmeladow, die

Liebesbeziehungen zwischen Raskolnikow und Sonja sowie zwischen Rasumichin und Dunja, das zermürbende Katz-und-Maus-Spiel zwischen Raskolnikow und Porfirij Petrowitsch und die damit verbundene Verbrechenaufklärung blendet er vollständig aus.

### 3.2. Die filmsprachliche Gestaltung des (un)gekennzeichneten Alptrahms auf N3

Es stellt sich nun u.a. die Frage wie die zu einem großen Teil von der unerklärlichen, rätselhaften Körpersprache der Protagonisten getragene Alptrahmatmosphäre des Romans in die Sprache des Films transferiert wird. Hierauf soll zunächst mit einer kurzen Analyse der ersten Filmminuten eine Antwort skizziert werden. Der Vorspann des Films wird unmittelbar nachdem die Namen der Filmfirma und der Sponsoren auf zunächst nicht näher definierten, grauen Wolken im Bild erscheinen jäh unterbrochen, und aus dem Off wendet sich die Stimme der Hauptdarstellerin mit folgenden Worten an die Zuseher:

I've got a theory. Individuals are divided in two categories: the ordinary and the extraordinary. Ordinary people are correct ... those living in obedience and who like living like that. Now, the extraordinary are those who create something new ... all those who break the old laws, the destroyers. The first maintain the world as it is. The others will move the world to attain to their objectives ... even if to do so, they have to commit a crime.<sup>62</sup>

Ninas Stimme fasst somit – ohne dass sie selbst im Bild erscheint – Raskolnikows Theorie vom Napoleonischen Übermenschen in einigen, prägnanten Sätzen zusammen und stellt diese wie ein Motto dem Film voran. Während sie spricht, sind wieder die bereits erwähnten grauen Wolken im Bild zu sehen. Unmittelbar danach setzt die düstere, von dumpfen Keyboardtönen getragene Filmmusik von Antonio Pinto ein und die Kamera zoomt langsam auf eine mit schwarzgrauem Schimmelpilz überzogene Zimmerecke zu bis der schwammige Schimmel in riesigen Detailaufnahmen zu sehen ist, und als jene graue Wolke identifiziert werden kann, die bereits den ersten Teil des Vorspanns und Ninas Off-Kommentar begleitete. Nun beginnt der zweite Teil des Vorspanns, indem die Namen der beiden Hauptdarstellerinnen, der Produzenten, des

---

<sup>62</sup> Zitiert nach den Untertiteln der offiziellen Kauf-DVD. Dhalia, Heitor: Nina. Brasilien: Gullane filmes 2004, USA: Sony Pictures Home Entertainment 2005.

Regisseurs und schließlich der Filmtitel über die Schimmelpilzwolken geblendet werden.

Erst danach setzt die eigentliche Handlung ein, und man sieht die im Schlaf weinende, schweißgebadete Nina auf ihrem Bett liegen. Sie hat einen Albtraum und fleht mit weinerlicher Stimme: „Daddy, don’t let them, don’t let them.“ Was sie im Traum sieht, verfolgt Nina auch später während des gesamten Films. Sie träumt davon, dass sie als kleines Mädchen an der Hand ihres Vaters mit ansehen muss, wie ein Pferd von einer Horde betrunkenen, wild brüllender Menschen zu Tode geprügelt wird. Genau derselbe Albtraum quält auch Raskolnikow im fünften Kapitel des ersten Teils von *Verbrechen und Strafe*. Im Gegensatz zu seinen anderen Albträumen wird dieser aber vom Erzähler von Anfang an klar als Traum ausgewiesen:

Einen schrecklichen Traum hatte Raskolnikow. Ihm träumte von seiner Kindheit, noch in seiner kleinen Heimatstadt. [...] Er und sein Vater gehen auf der Straße zum Friedhof und müssen an dem Wirtshaus vorüber; er hält die Hand des Vaters und sieht ängstlich nach der Schenke hin. [...] Alle sind betrunken, grölen Lieder, und vor dem Eingang zum Wirtshaus steht ein Bauernwagen, aber kein gewöhnlicher Wagen. Es ist eines von jenen großen Fuhrwerken, vor die man schwere Zugpferde spannt [...]. Jetzt aber ist seltsamerweise vor einen so großen Wagen ein kleines, mageres, fuchsbraunes Bauernpferdchen gespannt, eines von jenen, die sich manchmal – er hat das schon oft gesehen – mit einer hochbeladenen Fuhre Holz oder Heu abschinden, vor allem, wenn der Wagen im Schlamm oder in einer alten Karrenspur steckenbleibt, und die dann von den Bauern schmerzhaft, so schmerzhaft mit der Peitsche geprügelt werden, manchmal sogar auf das Maul und über die Augen, er aber ist den Tränen nahe, weil er beim Zusehen ein solches Mitleid empfindet [...].<sup>63</sup>

Nachdem die betrunkene Meute das kleine Pferd zu Tode geprügelt hat, lässt der Erzähler Raskolnikow erwachen und kennzeichnet somit auch das Ende des Alptrausms ganz unmissverständlich:

»Ach Papa! Wofür haben sie ... das arme Pferdchen ... erschlagen!« schluchzt er, aber sein Atem stockt, und die Worte entringen sich als Schrei seiner beklemmten Brust. »Sie sind betrunken, sie treiben Unfug, das geht uns nichts an, wir wollen nach Hause!« sagt der Vater. Er klammert sich mit beiden Armen an den Vater, aber etwas presst seine Brust enger und enger zusammen. Er will Atem holen, schreien – und erwacht. Er war schweißgebadet, auch sein Haar war nass, er rang nach Luft, richtete sich entsetzt auf.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Dostojewskij, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*, S. 76ff.

<sup>64</sup> *Ibid.*, S. 82.

Genauso ergeht es Nina am Ende ihres Albtraums: auch sie erwacht schweißgebadet und starrt, wie das letzte Filmstill aus der unten folgenden Bildreihe zeigt, mit schreckgeweiteten Augen an die Decke ihres Zimmers. Die Detailaufnahme, die Dhalia für dieses Bild verwendet, lässt den Zuseher neben den riesigen Augen, auch noch jede Schweißperle auf Ninas Stirn erkennen, und hebt ihre von panischer Angst getragene Körpersprache besonders deutlich hervor. Wenn aber Dostojewskijs Erzähler auf dem Kommunikationsniveau N2 den Albtraum mittels Hinweisen wie „Einen schrecklichen Traum hatte Raskolnikow“ kennzeichnet, so macht Dhalia ihn auf N3, der Ebene des filmsprachlichen Autorenbewusstseins, sichtbar, indem er die Traumsequenzen in Schwarz-Weiß-Bildern dreht und sie somit eindeutig von den übrigen, in Farbe gedrehten Ereignissen abhebt. Die Zuseher auf N4 sehen somit abwechselnd die im Schlaf weinende Nina in Farbe und die Tötung des Pferdes in schwarz-weiß und können dadurch den Albtraum problemlos als solchen dekodieren. Auch im weiteren Verlauf des Films sieht Nina im Wachzustand immer wieder Schwarz-Weiß-Bilder vor ihrem geistigen Auge aufblitzen, die der Zuseher, dank Dhalias filmsprachlichem Kode, als Traumbilder deuten kann (Bildteil: Ninas Albtraum vom zu Tode geprügelten Pferd). Nach dem Mord an Dona Eulália kommt es jedoch zu einem Bruch mit diesem filmsprachlichen Gestaltungskode, denn plötzlich sieht Nina die brutalen Mörder des Pferdes aus ihrem Traum auch noch nach dem Erwachen wieder. Sie sitzen allesamt in Farbe in ihrem Zimmer und starren sie an. Von diesem Moment an gibt es im Film keine Schwarz-Weiß-Bilder mehr, und Ninas Albträume und Halluzinationen werden ebenso wie die Geschehnisse in ihrer Erlebniswirklichkeit in Farbe gezeigt. Da sich Nina aber nach dem Mord wie Raskolnikow in einer psychischen Ausnahme-situation befindet und nicht mehr zwischen Erlebniswirklichkeit, Halluzination und Albtraum unterscheiden kann, wird im Film ein ganz ähnlicher Effekt wie im Roman erzielt: Der Zuseher auf N4 kann nun, da die Kennzeichnung der Albträume fehlt, ebenfalls nicht mehr zwischen diesen und den von Nina im Wachzustand durchlebten Ereignissen unterscheiden. Am Ende des Films, als Nina ihre Gewissensbisse nicht mehr aushält und selbst die Polizei ruft, stellt sich deshalb ein ganz besonderer Überraschungseffekt ein: Nina hat sich die Existenz jener beiden Polizisten, von denen sie sich nach der Ermordung Dona Eulalias verfolgt fühlte, nur eingebildet, denn weder der Arzt noch die echten Polizisten, denen sie den Mord gesteht, können die beiden eingebildeten Kommissare sehen. Das Vertrauen des Zusehers in Ninas Wahrnehmung wird dadurch nachhaltig erschüttert, und er muss sich im Nachhinein die

### Ninas Albtraum vom zu Tode geprügelten Pferd



Abb. 1: Die im Schlaf weinende Nina wird in Farbe und aus extremer Untersicht gefilmt.

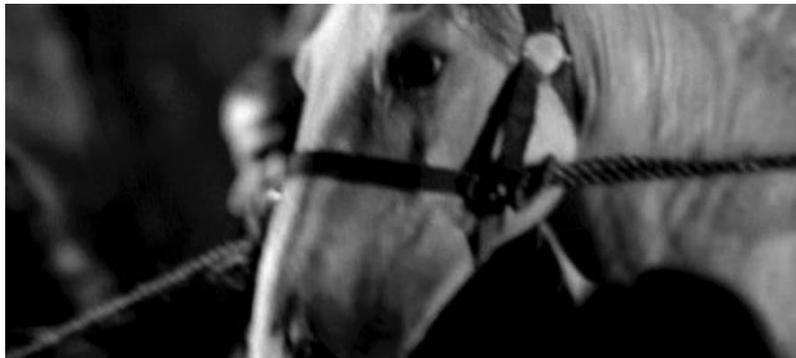


Abb. 2: Für Sekundenbruchteile blitzen die Schwarz-Weiß Bilder aus dem Traum auf. Das erste zeigt das Pferd.



Abb. 3: Die Gesichter zweier lachender Frauen aus der grölenden Menge werden unmittelbar nach dem Pferd in leichter Untersicht gezeigt.



Abb. 4: Auch die vom brasilianischen Zeichner Lorenço Mutarelli gemalten Manga-Bilder aus Ninas späteren Mordphantasien sind für Sekundenbruchteile zu sehen.



Abb. 5: Nina sieht sich selbst im Traum als kleines Mädchen, das die Tötung des Pferdes mit ansehen muss.

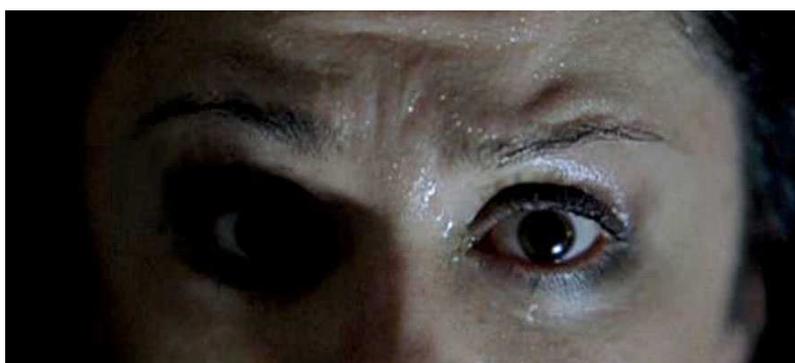


Abb. 6: Die Detailaufnahme von Ninas Erwachen zeigt sie in Farbe mit schweißnasser Stirn und schreckgeweiteten Augen.

Frage stellen, was nach dem vermeintlichen Mord an Dona Eulália tatsächlich stattgefunden und was sich nur in Ninas Kopf abgespielt hat. Durch den Bruch mit der ursprünglichen filmsprachlichen Kodierung der Albträume gelingt es Dhalia somit, Dostojewskijs unzuverlässigen Erzähler vom Kommunikationsniveau N2 auf die Ebene des Autorenbewusstseins N3 in den Film zu transferieren.

Und wie schon mehrfach erwähnt, spielen auch in Dhalias Film nonverbale Elemente bei der Erschaffung der Albtraumatmosphäre eine wesentliche Rolle. Nach dem Mord an Dona Eulália legen plötzlich alle Menschen, denen Nina begegnet ein unerklärliches, irritierendes nonverbales Verhalten an den Tag: Der Nachmieter, dem Dona Eulália Ninas Zimmer versprochen hat, beginnt, plötzlich wie ein Hund zu bellen, die Maler in der Nachbarwohnung prügeln sich ohne ersichtlichen Grund im Flur, die Nachbarinnen starren Nina vorwurfsvoll an und schließlich tauchen der anklagend blickende alte Mann und die bedrohlich starrenden Polizisten auf, die sich im Nachhinein als nicht existent herausstellen.

Ganz explizit zur Gestaltung des Albtraumhaften wird aber noch ein weiteres, nonverbales Element eingesetzt, nämlich ein parasprachliches: Nina bildet sich ein, Dona Eulálias Husten auch nach deren Tod, weiterhin zu hören. Nach Hüblers Unterscheidung zwischen Stimmqualitäten und Vokalisationen umfassen letztere jene paralinguistischen Momente, die spontan, situationsgebunden und unkontrolliert auftreten. Zu den Vokalisationen zählen auch lautliche Charakteristika, die den momentanen Zustand eines Sprechers zu verdeutlichen helfen. Hierzu gehören etwa Seufzen, Gähnen, Räuspern aber auch das Husten. Mit der Terminologie der NVK-Forschung lässt sich demnach sagen, dass Dhalia seine Heldin mit dem parasprachlichen, lautlichen Charakteristikum des Hustens gezielt in Panik versetzt. Denn jedes Mal wenn Nina Dona Eulálias Leiche husten hört, erstarrt sie förmlich vor Schreck und starrt mit weit aufgerissenen Augen und schweißbedeckter Stirn in die Kamera. Somit reagiert sie auf das Husten ebenfalls wieder nonverbal, da sie ihr Entsetzen mittels ihres kinetischen Blickverhaltens (weit aufgerissene Augen) und diverser Automatismen (Zittern, Erblassen und Schweißausbrüche) zum Ausdruck bringt. Ninas Gesicht wird dabei von Dhalia gerne in Groß- oder Detailaufnahmen gezeigt, sodass ihre von Angst beherrschte Körpersprache ganz besonders gut zur Geltung kommt und der albtraumhafte Gesamteindruck noch zusätzlich unterstrichen wird.

Welche Rolle spielt nun das anfangs skizzierte cross-dressing bei der Erschaffung der filmischen Albtraumatmosphäre? Und von welchen nonverbalen Elementen wird es getragen? Im Folgenden soll mit der

Terminologie Judith Butlers eine Antwort auf diese Fragen versucht werden.

### 3.3. Das „unbehagliche“ Aufbrechen weiblicher Performativität oder warum ist Nina unsympathisch?

Von Publikum und Kritik wurde *Nina* recht kontrovers aufgenommen. Jene Stimmen, denen der Bezug zu *Verbrechen und Strafe* nicht bewusst war, bezeichneten den Film einhellig als misslungenes Psychodrama. Laut ihnen schafft es Dhalias Heldin nicht, Sympathien im Zuseher zu wecken. Sie ist selbst schuld an ihrem Schicksal, versucht nicht aktiv ihre Situation zu verbessern und verdient deshalb auch kein Mitgefühl.<sup>65</sup> Andere Kritikerstimmen berücksichtigen hingegen den Bezug zum Dostojewskij-Roman, interessieren sich aber so gut wie ausschließlich für Dhalias beeindruckende, unorthodoxe Bildgestaltung und gehen kaum auf inhaltliche Bezüge ein.<sup>66</sup> Eine dritte Gruppe von Kritikern rückt schließlich den Vergleich zwischen dem männlichen Romanhelden und der weiblichen Filmheldin in den Mittelpunkt ihres Interesses, doch auch unter diesen Stimmen herrscht der Tenor vor, dass Dhalias Heldin, im Vergleich zu Raskolnikow, den Rezipienten einfach nicht auf ihre Seite zu ziehen vermag und schlichtweg zu unsympathisch gestaltet sei, um die Sozialkritik des Films glaubhaft zu vermitteln.<sup>67</sup>

Auf den ersten Blick scheint es also ganz gleichgültig zu sein, ob das von Dhalia durchgeführte intermediale cross-dressing von Raskolnikow zu Nina vom Rezipienten erkannt wird oder nicht. Die weibliche Filmfigur stößt generell auf eine breite Front der Ablehnung. Es drängt sich nun allerdings die Frage auf, warum dies nicht auch auf den männlichen Romanhelden zutrifft, denn, wie erwähnt, unterscheiden sich Nina und Raskolnikow kaum in ihrer Charakterzeichnung. Bevor im Anschluss eine mögliche Antwort auf diese Frage skizziert wird, soll vorab eine provokante These aufgestellt werden: Meines Erachtens hängt jenes Unbehagen, das Dhalias Protagonistin in vielen Zusehern auslöst, zu einem

---

<sup>65</sup> Stellvertretend für diese Gruppe sei genannt: Huber, Matthias: Der Sektenvertreter vor deiner Haustür. Online-Rezension auf f.lm: <http://www.f-lm.de/2005/08/13/der-sektenvertreter-vor-deiner-haustur/> - vom 4. Juni 2010.

<sup>66</sup> Vgl. hierzu etwa: Passos, Tiago: Nina, de Heitor Dhalia. Online-Rezension auf CMI Brasil: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/05/316148.shtml> - vom 4. Juni 2010.

<sup>67</sup> Stellvertretend für diese Gruppe sei genannt: Barber, Mary Beth: Crime and Punishment 2004. Online-Review auf OFFOFFOFF-Film: <http://www.offoffoff.com/film/2004/nina.php> - vom 4. Juni 2010.

guten Teil mit ihrer aggressiven, unkonventionellen Körpersprache zusammen, mit der sie gegen die Verhaltenskodex weiblicher Performativität verstößt.

Der Begriff der geschlechtlichen Performativität stammt von Judith Butler, und soll im Folgenden so verwendet werden, wie ihn diese in ihren beiden berühmtesten Werken *Das Unbehagen der Geschlechter* (Gender Trouble 1991) und *Körper von Gewicht* (Bodies that Matter 1993) definiert hat. Die ursprünglichen Wurzeln des Begriffs Performativität liegen in der vom englischen Philosophen John L. Austin in den 1960er Jahren begründeten Sprechakttheorie. Unter performativen Äußerungen fasst Austin jene Sprechakte zusammen, die unmittelbar nachdem sie sprachlich artikuliert werden, eine bestimmte Aktion nach sich ziehen, denen also schon ein Imperativ implizit ist.<sup>68</sup> Judith Butler verwendet diesen Begriff nun im Hinblick auf die Frage wie in unserer von heterosexueller Hegemonie geprägten Gesellschaft die Kategorien „weiblich“ und „männlich“ konstruiert werden. Die Geschlechtswendung, oder die Entstehung der Geschlechterdifferenz, basiert nach Butler nicht auf einer natürlichen oder unausweichlichen Materialisierung, es wird bei diesem Prozess viel mehr das sogenannte „natürliche Geschlecht“ von Anfang an normativ geprägt und entspricht dadurch einem „regulierenden Ideal“<sup>69</sup>. Eine Trennung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht wie sie etwa noch in den 1980er Jahren in den feministischen Theorien gedacht wurde, ist laut Butler deshalb nicht mehr haltbar, weil das „biologische Geschlecht“ von vornherein ein ideales Konstrukt ist, „das mit der Zeit zwangsläufig materialisiert“<sup>70</sup> wird. Es ist demnach keine „schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers“, sondern ein materialisierender Prozess, bei dem „regulierende Normen“<sup>71</sup> durch ständige Wiederholung das sogenannte biologische Geschlecht erst konstituieren. Diesen Prozess, bei dem einem Individuum seine geschlechtliche Identität mittels nonverbaler Symbole und Sprechakten entweder als weiblich oder männlich eingeschrieben wird, fasst Butler als performativen Akt auf, der schon mit der bei der Geburt getätigten, initiierenden Äußerung „Es ist ein Mädchen!“ unauflöslich die Direktive „Werde zu einem Mädchen!“ verbindet.<sup>72</sup> Die Performativität der

---

<sup>68</sup> Vgl. Austin, John: Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam 1972, S. 27f.

<sup>69</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 21.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Vgl. ibid. S. 318f.

Geschlechter wird damit als ein eingrenzender und problematischer Prozess definiert, denn sie folgt Normen und Regeln, die nur ganz „bestimmte sexuierte Identifizierungen“ zulassen und „andere Identifizierungen“<sup>73</sup> verwerfen und/oder verleugnen. Dadurch entsteht nach Butler ein ganz besonderer Bereich, der jenen Personen vorbehalten ist, die sich einer eindeutigen Identifizierung entziehen:

Diese Matrix mit Ausschlusscharakter, durch die Subjekte gebildet werden, verlangt somit gleichzeitig, einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen, die noch nicht „Subjekte“ sind, sondern das konstitutive Außen zum Bereich des Subjekts abgeben. Das Verworfene [...] bezeichnet hier genau jene „nicht lebbaren“ und „unbewohnbaren“ Zonen des sozialen Lebens, die dennoch dicht bevölkert sind von denjenigen, die nicht den Status des Subjekts genießen, deren Leben im Zeichen des „Nicht-Lebbaren“ jedoch benötigt wird, um den Bereich des Subjekts einzugrenzen.<sup>74</sup>

Den Bereich des Außen bezeichnet Butler hier also auch als jenen des Verworfenen. Sie sieht vor allem homo-, bi- und transsexuelle Menschen in diese unbewohnbaren Zonen gedrängt und stellt fest, dass diese ins Außen Gedrängten eigene theatralische Performances wie Drag, Travestie oder eben cross-dressing entworfen haben, um der vorherrschenden, dualen, heterosexuell geprägten Form der Performativität ihre starren, einengenden Grenzen und ihr radikales Ausschlussverfahren vor Augen zu führen.

### 3.4. Ninas nonverbale „Verworfenheit“

Welcher Zusammenhang besteht nun zwischen Butlers Bereich des Verworfenen und Ninas Körpersprache? Meines Erachtens ist Nina eine Figur, die die Grenzen weiblicher Performativität überschreitet und deshalb zu jenen ins Außen gedrängten Verworfenen zählt, die Judith Butler in ihrer Gender-Theorie skizziert. Ninas „Verworfenheit“ ist weniger durch die Überschreitung heterosexueller Grenzen geprägt, obwohl sie auch homosexuelle Beziehungen pflegt, wie am Anfang des Films angedeutet wird als sie ihre Freundin Sofia küsst, sondern durch die Übertretung eines sozial determinierten Tabus: des Tabus weiblicher Aggressivität. Wenn wir in Literatur und Film weiblicher Aggressivität begegnen, wird diese in der Regel entweder solchen Frauen zugeschrieben, die von vornherein negativ belegt sind, oder solchen die einen außerordentlich guten Grund für ihr

<sup>73</sup> Butler, Judith: Körper von Gewicht, S. 23.

<sup>74</sup> Ibid.

aggressives Verhalten angeben können, wie etwa an ihnen oder ihrer Familie begangenes Unrecht.<sup>75</sup> Frauen, die wie Nina „nur“ auf eine alltägliche, noch dazu selbst verschuldete, materielle Notsituation mit destruktiver Aggression reagieren, bieten im Sinne einer strikt heterosexuellen Performativität kein positives Identifikationsmuster und können somit auch nicht mit Mitgefühl oder Verständnis rechnen.

Diese destruktive Aggressivität Ninas wird nun größtenteils durch ihre nonverbale Kommunikation ausgedrückt. So bedient sie sich beispielsweise aggressiver kinetischer Embleme und Emotionsausdrücke: Sie streckt ihren Kunden im Fast-Food-Restaurant den Mittelfinger entgegen, verdreht genervt und abwertend ihre Augen, wenn ihre Freundin Alice ihr ins Gewissen redet. Sie zeigt Dona Eulália die Zunge, wenn diese sie schikaniert, und ihr Gesichtsausdruck vermittelt so gut wie immer unverhohlene Abscheu, die sie ihrer gesamten Umwelt entgegenzubringen scheint. Außerdem tritt ihre Aggressivität auch auf haptischer Ebene zutage: So geht Nina etwa mit bloßen Händen auf einen Taxifahrer los, der eine mittellose Prostituierte aus seinem Auto wirft, und schließlich kulminiert ihre aggressive Haptik in der Ermordung Dona Eulálias. Auch in der Wahl ihrer Artefakte manifestiert sich Ninas Rebellion gegen die sie demütigende Umwelt. Zu Beginn des Films trägt sie meist ein T-Shirt mit der Aufschrift „Suck my Dick“. Später stechen besonders ihre hohen schwarzen Schnürstiefel ins Auge, mit denen sie sich bewusst von ihrer Freundin der Prostituierten Alice abgrenzt, die immer auf hohen Bleistiftabsätzen balanciert. Da diese Stiefel Nina gut zwei Nummern zu groß sind, wirkt ihr Gang plump, und da sie außerdem sehr große, selbstbewusste und gleichzeitig herausfordernde Schritte macht, überschreitet sie wiederum auf kinetischer Ebene, durch ihre Körperbewegung, weibliche Verhaltenscodes. Generell kleidet sich Nina – wie im Übrigen auch Raskolnikow – betont nachlässig und wirkt immer etwas unsauber und schmutzig.

Im Vergleich mit Raskolnikow fällt im Hinblick auf genderspezifische Körpersprache eine Komponente ganz besonders auf: Beide –

---

<sup>75</sup> Für die erste Gruppe der „bösen Frauen“ lässt sich der Bogen von Herodias, der Mutter der Salome (Evangelium nach Matthäus 14,3-12; Evangelium nach Markus 6,17-29), über Shakespeares *Lady Macbeth* (*Macbeth* 1606) über die böse Hexe im Märchen (etwa *Hänsel und Gretel*, in den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm, 1. Auflage 1812) bis hin zu Hollywood-Filmen wie *Enthüllung* (*Disclosure* 1994) spannen; die zweite Gruppe der „Rächerinnen“ lässt sich z.B. vom Medea-Mythos (die älteste erhaltene Dramenfassung stammt von Euripides, 5. Jh. v. Chr.) über Kriemhild im *Nibelungenlied* (entstanden Anfang des 13. Jh.s), über Dürrenmatts *Claire Zachanassian* im *Besuch der alten Dame* (1956) bis zu Beatrix Kiddo in Quentin Tarantinos *Kill Bill*-Filmen (2003 und 2004) nachverfolgen.

Raskolnikow und Nina – reagieren auf die ihnen angetanen Demütigungen mit Aggression und beide kommunizieren diese Aggression zu einem guten Teil auf nonverbaler Ebene. Doch obwohl Nina von Dona Eulália viel schlimmer gedemütigt wird als Raskolnikow von Aljona Iwanowna, bringt der Rezipient auf N4 ihrem Verhalten weit weniger Verständnis entgegen als seinem. Der Grund dafür liegt meines Erachtens darin, dass Raskolnikows Aggression innerhalb der Grenze männlicher Performativität verankert bleibt: Er wird gedemütigt, er wird in seiner Ehre gekränkt, ergo darf er sich auch wehren. Für Ninas Aggression gibt es diese Rechtfertigung aber nicht, weil sie mit ihrem Verhalten die Grenzen weiblicher Performativität sprengt und demnach mit der Terminologie Judith Butlers gesprochen im Außen, in der Welt des Verworfenen anzusiedeln ist.

### 3.5. Ninas Striptease-Parodie als nonverbale theatralische Performance

Zur Verdeutlichung des bisher Gesagten soll abschließend jene Szene aus *Nina* eingehender besprochen werden, die von der Kritik gerne als *der* Beweis für den abstoßenden Charakter der Hauptfigur angeführt wird. Nach einer weiteren Auseinandersetzung mit Dona Eulália irrt Nina ziellos durch die Stadt und spricht an einer Kreuzung einen blinden Mann an. Sie begleitet ihn nach Hause, schläft mit ihm und stiehlt ihm am nächsten Morgen Geld aus seiner Brieftasche. Als besondere Geschmacklosigkeit wird Nina aber der Striptease angekreidet, den sie vor dem blinden Mann vollführt. Die folgende Bilderreihe aus dieser Szene soll Ninas parodistische, nonverbale Kommunikation veranschaulichen und damit auch einen anderen Blick auf ihr provokantes Verhalten gewährleisten (Bildteil: Die Striptease-Parodie).

Wie lässt sich diese Szene nun im Hinblick auf Judith Butlers Begrifflichkeit interpretieren und welche Rolle spielt dabei Ninas nonverbale Kommunikation? Es wurde schon mehrmals festgestellt, dass Nina eine ganze Reihe von Demütigungen und Erniedrigungen über sich ergehen lassen muss, ehe ihre destruktive Wut schließlich im Mord an Dona Eulália kulminiert. Doch Nina hat nicht nur unter ihrer sadistischen Vermieterin zu leiden; generell scheint sie trotz ihres aggressiven Gebarens so gut wie jedem Menschen, dem sie begegnet, auf irgendeine Weise unterlegen zu sein. Sie muss sich dauernd gegen die Angriffe und Provokationen der anderen wehren. Die Gäste im Fast-Food-Restaurant behandeln sie wie eine Sklavin, ihre Freundin Alice will sie zur Prostitu-

## Die Striptease-Parodie



Abb. 1: Nina und der blinde Mann unterhalten sich, wobei sie ihm Grimassen schneidet. Abb. 2: Nina legt eine CD von Gregori Czerkinsky auf und tanzt zum Lied *Natacha*.



Abb. 3 und Abb. 4: Nina schneidet auch weiterhin Grimassen während sie sich auszieht und übertreibt die gängigen Posen und Gesten von Striptease-Tänzerinnen.



Abb. 5 und Abb. 6: Zusätzlich zu ihrer übertriebenen Striptease-Gestik führt Nina auch sehr harte, abgehackte Bewegungen aus.



Abb. 7: Am Ende des Striptease fordert Nina den blinden Mann zum Tanzen auf. Zu ihrer Überraschung fragt er: „Should I take off my clothes, too?“ Abb. 8: Ninas Überraschung legt sich rasch wieder und sie spielt ihre Überlegenheit erneut aus, indem sie den Mann beim Fangenspiel mit provokanten haptischen Emotionsausdrücken neckt.

tion überreden, ihre vermeintliche Freundin und Dealerin Ana steht ständig unter Drogen und interessiert sich im Grunde nur für Nina, weil sie eine ihrer besten Kundinnen ist, und schließlich demütigt sie sogar der Straßenhändler, dem sie ihre CDs verkaufen will, indem er ihr Geld für ihren getragenen Slip anbietet. Die einzige Ausnahme in dieser Reihe von potentiellen Ausbeutern stellt der blinde Mann dar. Seine Behinderung erlaubt es Nina, sich ihm überlegen zu fühlen, und er ist damit auch das einzige menschliche Wesen im gesamten Film, das ihr ein gewisses Machtgefühl verleiht.

Diese unerwartete Macht nutzt Nina schon im Vorfeld weidlich aus und dabei spielt ihre nonverbale Kommunikation eine ganz entscheidende Rolle. Zunächst fragt Nina den blinden Mann warum alle Bilder in seiner Wohnung Frauenakte darstellen, und als er ihr als Grund nennt, dass es nun einmal sein größter Wunsch wäre, nackte Frauen sehen zu können, beschwindelt sie ihn, und meint, dass eines der Bilder ein Stilleben sei und eine Schale mit zwei Äpfeln zeige. Sie versucht also bereits von Anfang an, ihn im Hinblick auf die nonverbalen Faktoren in seiner Wohnung, wie eben die Bilder, die er nicht sehen kann, zu verunsichern, um damit ihre Macht zu demonstrieren. Als sie später rauchend nebeneinander auf dem Sofa sitzen, betont Nina ihre Überlegenheit vor allem mittels kinetischer Emotionsausdrücke: So verdreht sie ihre Augen, schneidet dem blinden Mann wie ein kleines Kind Grimassen und streckt ihm die Zunge heraus. Sein unerfüllbarer Wunsch, nackte Frauen sehen zu können, wird schließlich zum Auslöser für ihren Striptease, der im Grunde nur ein weiteres Rädchen im Gefüge ihrer Machtdemonstration darstellt.

Schon als Nina zu tanzen beginnt, steht fest, dass sich ihr Striptease in einem wesentlichen Punkt von anderen Darbietungen dieser Art unterscheidet: Es gibt keinen Adressaten. Nina zieht sich aus, weil sie *nicht* gesehen wird und spielt damit erneut mit ihrer nonverbalen Macht. Mit den Worten der NVK-Forschung muss man sagen, dass es für diese, von Nina als Senderin gewählte Form der nonverbalen Kommunikation keinen adäquaten Empfänger gibt, und der Striptease dadurch in seiner Gesamtheit zu einer Parodie wird. Dies wird auch durch die Ausführung der Darbietung im Detail bestätigt, denn Nina übertreibt die gängigen Posen von Striptease-Tänzerinnen gezielt und setzt ganz bewusst harte Arm- und Handbewegungen ein, die das Klischee der weichen, weiblichen Bewegungen untergraben. Vor allem zeigt sich der subversive Charakter ihrer Performance aber in ihrer Mimik. Sie verzieht ihr Gesicht, verdreht die Augen, lacht provokant und blickt überlegen. Dies alles tut sie aber nicht, um zu gefallen, sondern um ihre überlegene Position und die

Freiheiten, die diese ihr bietet, auszukosten, da sie ja annimmt, ihr subversiver Akt würde nicht bemerkt. Für Nina steht dabei aber nicht die Demütigung, sondern das harmlose Spiel mit einem ihr unterlegenen Menschen im Vordergrund. Dies belegt auch ihre Reaktion auf seine Worte: „Should I take off my clothes, too?“ Obwohl sie nun weiß dass der blinde Mann ihren Striptease sehr wohl bemerkt hat, erschreckt sie darüber nicht. Sie scheint zwar für den Bruchteil einer Sekunde überrascht zu sein, doch sie denkt sich sofort ein neues Spiel aus, bei dem er ihr wiederum unterlegen ist.

Dieser Striptease-Parodie, die sich mit der Terminologie Judith Butlers auch als nonverbale theatralische Performance einer Verworfenen bezeichnen lässt, wohnt nun eine wesentliche Grenzüberschreitung passiver weiblicher Performativität inne: Da Ninas Darbietung nicht auf Verführung abzielt, wird das bei einem „herkömmlichen“ Striptease vorherrschende Machtverhältnis zwischen angeblicktem Objekt und blickendem Subjekt aufgebrochen. In dieser Striptease-Szene wird nicht mehr der passive, auf klischeehafte Posen reduzierte weibliche Körper zum Objekt eines dominanten männlichen Blickes – denn es gibt keinen männlichen Blick mehr –, sondern der gehandikapte männliche Körper wird zum Ziel einer Parodie.

#### 4. Conclusio

Hier schließt sich der Kreis wieder, und ich kehre zurück zur eingangs im Zusammenhang mit Elisabeth Bronfens Begrifflichkeit, aufgeworfenen Frage nach den subversiven Strategien und ihren Auswirkungen. Welche Kräfte aktiviert das v.a. von nonverbaler Kommunikation getragene cross-dressing in Dhalias Film? Schränkt die aggressive Überschreitung performativer Grenzen die weibliche Raskolnikow-Figur noch zusätzlich ein, indem man sie nun besonders leicht auf die Rolle der aufsässigen Punkgöre festlegen kann und als „Verworfene“ einfach nicht mehr ernst zunehmen braucht? Oder trägt Ninas Verhalten in letzter Konsequenz doch eher zu ihrer Befreiung von sozialen Zwängen bei? Da nun nach Bronfen einem cross-dressing immer sowohl ein befreiendes als auch ein beschränkendes Moment innewohnt, ist natürlich klar, dass auch in *Nina* beide Kräfte der Subversion auftreten. Paradoxerweise erwächst in diesem Film aber gerade eines der erstaunlichsten, befreienden Momente für Nina aus einer sie eindeutig, beschränkenden Determinierung heraus. Denn der drohenden Verhaftung entgeht sie v.a., weil sie eine „Verworfene“ ist. Zwar entlastet

sie später auch die Aussage von Dona Eulálias Hausarzt, doch daran, dass die Polizisten von Anfang keinen Verdacht gegen sie hegen, trägt in erster Linie ihr unkonventionelles Auftreten als nicht ernst zu nehmende Verrückte bei. Während ihres wirren, unglaublichen Geständnisses, in dem sie behauptet ihre Vermieterin zunächst erstochen, dann erschlagen und schließlich erdrosselt zu haben, tauschen die Polizisten viel sagende Blicke aus, die klar zum Ausdruck bringen, dass sie ihr kein Wort glauben. Ihr mitleiderregender, psychischer und physischer Zustand, ihre abgerissene, schmutzige Kleidung, ihre schweißnassen Haare und ihr heftiges Zittern vervollständigen schließlich das Bild der „Verworfenen“. Niemand käme bei diesem jämmerlichen Anblick in den Sinn, dass Nina vielleicht doch Schuld am Herzversagen ihrer Vermieterin haben könnte. Indem die offizielle Obrigkeit sie also auf eine Rolle einschränkt, die sich nicht mit jener der Mörderin vereinbaren lässt, und die Nina einzig und allein ihrer subversiven Grenzüberschreitung verdankt, erfährt sie eine Befreiung von den Zwängen des patriarchalen Ordnungssystems, mit der sie gar nicht gerechnet hat.

Und obwohl Nina, die ja von ihren schrecklichen Gewissensbissen zum Geständnis getrieben wird, zunächst gar nicht erfreut oder erleichtert über ihre Verschonung wirkt, darf nicht übersehen werden, dass sie nun die Freiheit besitzt, ihren Weg aus der Krise selbst zu gestalten. Raskolnikows seelische Gesundung im sibirischen Straflager bleibt hingegen im Rahmen patriarchaler Maßregelung und offizieller, staatlicher Gerichtsbarkeit verankert. Ein individueller Läuterungsweg bleibt ihm damit verschlossen. Nina hat jedoch die freie Wahl, und somit endet Dhalias intermediales Strategem letztlich in einer Befreiung, wenn auch in einer auf den ersten Blick beängstigenden und belastenden.