



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Zur Funktion der räumlichen Dimension in den Romanen
Die Ausgesperrten von Elfriede Jelinek und *The Cement Garden*
von Ian McEwan sowie deren Umsetzung in den gleichnamigen
Kinoadaptationen von Franz Novotny und Andrew Birkin

Verfasserin

Claudia Augustin

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhalt

I.	Vorwort & Danksagung	5
II.	Einleitung: Vergleichsbasis und zentrale Fragestellung	8
III.	Theoretische Überlegungen zum Raum	
1.	Zur Bedeutung der Postmoderne	11
1.1.	Literarische Bekenntnisse der Postmoderne an das Kino	13
1.1.1.	Kino- und Filmerfahrung der Autoren Jelinek und McEwan	15
1.1.2.	Filmisches Schreiben in <i>Die Ausgesperrten</i> und <i>The Cement Garden</i>	16
2.	Vom <i>spatial turn</i> zum <i>topographical turn</i> – das „Raum als Text“-Paradigma	18
3.	Der soziale Raum	21
4.	Theatralität, Medialität und Raum	24
4.1.	Zur räumlichen Konstruktion in Literatur und Film	28
IV.	Vom Buch zum Film: Terminologie und Gegenstandseingrenzung	
1.	Literaturverfilmung	32
1.1.	Exkurs Strukturalismus	35
2.	Transformation nach Irmela Schneider	37
3.	Transformation nach Michael Hurst	40
4.	Adaption	43
5.	Zusammenfassung	47
V.	Vom Raum und seiner Funktion in der Literatur am Beispiel der Romane <i>Die Ausgesperrten</i> von Elfriede Jelinek und <i>The Cement Garden</i> von Ian McEwan.	
1.	Modellierung des Analyseverfahrens	
1.1.	Grundlage der Analyse: Jurij Lotman	49
1.2.	Systematische Analyse nach Pfister	51
1.3.	Exkurs: Michel Foucaults <i>Von anderen Räumen</i>	54

1.3.1. Heterotopien in den Beispieltexten	57
2. Analyse der Raumfunktion in den Beispieltexten	
2.1. Elfriede Jelineks <i>Die Ausgesperrten</i> :	
Zu Inhalt, Form, Struktur	61
2.1.1. Themen und Motive	63
2.2. Ian McEwans <i>The Cement Garden</i> :	
2.2.1. Struktur, Themen und Motive	64
2.3. Lokalisierungstechniken zur Modellierung d. erzählten Raums ...	65
2.3.1. Innersprachliche Lokalisierungstechniken	66
2.3.2. Außersprachliche Lokalisierungstechniken	68
2.3.2.1. Lokalisation der Protagonisten und handlungsrelevanter Objekte	69
2.4. Modaler und medialer Raum in Buch und Film als Konzept einer Visualisierung	72
2.4.1. Öffentliche vs. private Schauplätze – zur Bedeutung des öffentlichen Raums	74
2.4.2. Schauplatz 1: Bild und Funktion der Stadt	76
2.4.3. Schauplatz 2: Bürgerwohnung, Villa und Haus als Isolatoren	78
3. Vergleichendes Resümee	81
VI. Die Adaptation: Raum in der Verfilmung	82
1. <i>Cardinal functions und Katalysatoren</i> : Funktion und Umsetzung	82
1.1. Ausgewählte Beispiele <i>Die Ausgesperrten</i>	83
1.2. Ausgewählte Beispiele <i>The Cement Garden</i>	88
2. <i>Umsetzung räumlicher Dimension anhand filmischer Lokalisierungstechniken</i>	93
2.1. <i>Bild und Funktion der Stadt</i>	93
2.1.1. <i>Novotnys Großstadtmief</i>	94
2.1.2. <i>Birkins Gemeinplatz Großstadt</i>	95
2.2. <i>Heterotopien</i>	96
2.3. <i>Der Einstellungsraum</i>	97
2.3.1. <i>Isolierende Kameraaktion</i>	97
2.3.2. <i>Wohnung, Villa und Haus als räumliche Isolatoren</i>	99

3. Vergleichendes Resümee	102
VII. Schlussbemerkung	103
VIII. Quellenverzeichnis	104
IX. Appendix	
Sequenzprotokoll Film <i>Die Ausgesperrten</i> – Novotny	112
Sequenzprotokoll Film <i>The Cement Garden</i> – Birkin	115
Abstract Deutsch	123
Lebenslauf	124

„Das Bedürfnis nach räumlicher Orientierung scheint so tief in uns verankert zu sein, dass auch nicht räumliche Sachverhalte ständig räumlich modelliert werden, dass man also beispielsweise jemandem 'nahe steht', obwohl er sich tausend Kilometer entfernt von einem aufhält. Literatur ist eine Fundgrube für Untersuchungen zur Raummetaphorik.“

Thomas Anz

I. Vorwort & Danksagung

Die vorliegende Diplomarbeit entstand in zwei Etappen, von Juni bis November 2009 sowie November 2010 bis Juli 2011. Die Idee keimte während der tagtäglichen Fahrt in öffentlichen Transportmitteln, wo ich im Zeitalter grenzenloser Mobilfunktechnik täglich Zeugin von langweiligen Einkaufsprotokollen („Mich, Brot, Eier, noch was?“) oder aufwühlenden Beziehungsdramen („Das kann er/sie nicht machen!“) werde. Ausgesprochen einig sind sich mobile Telefongesprächspartner jedenfalls zur Frage: „Wo bist du gerade?“. Das gab mir zu denken, da mir schien, diese ungewohnte, weil für die Zivilisation relativ neue Mobilität sei rein sozial nur durch die konkrete Verortung des Gesprächspartners zu ertragen. Ein erster Blick in den Bibliothekskatalog bestätigte meine These: Das Verlangen nach einer Konkretisierung der Räumlichkeit scheint mit zunehmendem technischen Fortschritt zu steigen. Der private Raum als individueller Bestandteil des sozialen Raumbegriffs weitet sich bis an die Grenze der mobilen Erreichbarkeit aus und scheint damit den öffentlichen Raum in eine Abseitsposition zu drängen. Neue Raumbegriffe wie Cyberspace lösen traditionelle ab. Mit dieser ersten Ideensammlung ließ ich mich also zum theoretischen Zugang zum Thema inspirieren. Der literaturwissenschaftlichen Analyse zugänglich wird der Raum schließlich immer erst dort, wo man ihn oder etwas von ihm in Text verwandelt hat bzw. in etwas Textanaloges, wie einen Spielfilm, das in einer Sprache lesbar ist, denn auch ein Film ist lesbar. Soweit zur Basis.

Konkret wurde das Thema schließlich durch die Ringvorlesung *Die räumliche Dimension in Literatur und Film* im Wintersemester 2008/2009. Während des Einführungsvortrags sprach Dozent Thomas Ballhausen zum Thema *Kartographie und Kybernetik. Notizen zu den Adaptionen der Brothers Quay*. Nach seinem Vortrag war mir erstmals bewusst geworden, dass „Raum“ mehr ist als die bloße Vorstellung vom objektgefüllten „absoluten Raum“ gemäß der Empirie Sir Isaac Newtons. Konkrete Räume können von uns betreten oder verlassen werden, sie können erfahren werden oder versperrt bleiben. Auf der anderen Seite ist der Raum ein sehr abstrakter Begriff, dem in der Kritik der Postmoderne entscheidende

Bedeutung beigemessen wird. Ein Beispiel hierfür findet sich in Marcus Schroers Einleitung zur *Raumsoziologie*:

„Können wir uns unter ‚Lebensraum‘ noch etwas Konkretes vorstellen, scheint schon der ‚Weltraum‘ nicht mehr recht fassbar, weil er sich in seinen unendlichen Weiten und seinen immer noch expandierenden Ausmaßen unserer Erfahrung entzieht.“

So können fiktive Räume abstrakt definiert werden, sie können fernab jeder Materialität existieren und verdanken ihre Existenz dem menschlichen Vorstellungsvermögen, der Phantasie. Hierauf zielt das Interesse dieser Diplomarbeit ab. Wie gelingt es den fiktiven, erdachten und niedergeschriebenen Ort in einem Roman dem Leser zu vermitteln? Wie kann diese Vermittlung in einem zweiten Schritt in visuelle, aufeinanderfolgende Bilder in Form eines Spielfilms umgewandelt werden?

Ich danke Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner für die Zustimmung zum Thema, die wissenschaftliche Betreuung der Arbeit und konstruktive Kritik. Dank gebührt auch Mag. Thomas Ballhausen, der in der frühen Phase die gewinnbringende Idee zum Thema hatte.

Meinen lieben Freunden Mag. Sandra Schmid, Kathi B., Dr. Johannes Penninger und Mag. Jakob Pumberger danke ich für akribisches Korrekturlesen, spezifisches Wissen und dafür, dass sie zum Abschluss dieser Arbeit maßgeblich beigetragen haben: Ohne Euch und eure Motivation wäre diese Arbeit noch immer in der „Schlussphase“!

Nicht zuletzt gilt mein besonderer und tiefer Dank meinem Mann Dr. Amin Aschour, ohne dessen allumfassende Unterstützung ich weder Kraft noch Möglichkeit gesehen hätte, das Studium nach langer Unterbrechung abzuschließen. Meinen Eltern – Susanne und Karl – danke ich, dass sie mich, wann immer ihnen möglich, entlasteten, ganz besonders in den vergangenen 18 Monaten.

**Für Nila
und
Dr. Big**

II. Einleitung: Vergleichsbasis und zentrale Fragestellung

Obwohl sich der Begriff Komparatistik ausdrücklich an Vergleichen orientiert, sollte man diesen Aspekt nicht überbewerten. Es wäre falsch anzunehmen, dass die grundlegende methodische Arbeitstechnik des Vergleichens ausschließlich der Komparatistik vorbehalten ist. Alle Wissenschaften stellen Vergleiche an, weil es Aufgabe der Forschung ist, schlüssige Ergebnisse selbst bei komplexen Fragestellungen zuzulassen. Zwei Arten des Vergleichs führen in der Komparatistik zum Ziel: Da wäre auf der einen Seite der genetische Vergleich, der nach direkten Einflüssen sucht, sich allerdings auch mit der Frage nach bewussten oder unbewussten indirekten Kontakten auseinandersetzt. Im Unterschied dazu beschäftigt sich der typologische Vergleich damit, dass sich „aufgrund von ähnlichen Ausgangssituationen, die geographisch, wirtschaftlich und gesellschaftlich bedingt sein können, ähnliche Typen entwickeln“¹ können. Im Rahmen dieser Diplomarbeit werde ich anhand eines typologischen Vergleiches die Umsetzung der räumlichen Dimension in den Romanen *The Cement Garden* und *Die Ausgesperrten*, sowie deren gleichnamigen Kino-Adaptationen der Regisseure Andrew Birkin und Franz Novotny miteinander vergleichen und begründe dies in vier Punkten wie folgt:

Der typologische Vergleich dieser Werke begründet sich erstens in der Wirkung der Ausgangsromane – sowohl bei Jelinek als auch bei McEwan handelte es sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung um aufstrebende Autoren. McEwans *The Cement Garden* wurde 1978 veröffentlicht, 1980 erschienen Jelineks *Die Ausgesperrten*. Beide Romane erzielten große Resonanz, wurden von der Kritik überwiegend positiv aufgenommen und weisen heute eine vielfältige Rezeptionsgeschichte auf². Zweitens: Die Werke ähneln einander thematisch. Die jungen Autoren – McEwan, geboren 1948 ist zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 30 Jahre alt, Jelinek,

¹ Siehe Artikel *Komparatistik* in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 2008 [= Nünning 2008], S. 372.

² Einen Start in die Rezeptionsgeschichte und Überblick zum Werk ermöglichen zu Jelinek Janke, Pia u. Studenten (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2004. sowie Reynolds, Margaret, Noakes, Jonathan: *Ian McEwan. The Essential Guide*. London: Vintage 2002. und Slay, Jr., Jack: *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers 1996.

geboren 1946, 34 Jahre alt – setzten sich mit den Problemen Heranwachsender des unteren Mittelstandes auseinander und zeigen soziale Missstände und Klassenunterschiede anhand scharfer Beobachtung durch genaue Spracharbeit auf.

Auch ähnliche literarische Einflüsse sind festzumachen. McEwan und Jelinek machten sich in jungen Jahren mit Freud und Kafka vertraut. Beide Autoren schrieben ihren Roman in eine gewisse Laborsituation ein, indem sie die Protagonisten räumlich und sozial von ihrem Umfeld isolieren. So konstruiert sich ein geschlossener Sozialraum, in dem die jugendlichen Protagonisten zu einem kleinbürgerlichen „Individualanarchismus“³ finden.

Als vierte Gemeinsamkeit ist schließlich die zeitliche wie epochale Einordnung der Werke sowie deren Kontext zu sehen. Beide Sozialdramen entstanden im Europa der 1980er-Jahre und können damit in den Kanon postmoderner Literatur eingereiht werden. Jelineks *Die Ausgesperrten* und McEwans *The Cement Garden* haben einen gemeinsamen Nenner: Sie wollen die Realität zeigen, ungeschminkt und wahr am Beispiel einfacher Menschen. Typisch ist daher die kritische Auseinandersetzung mit Menschen aus der Unterschicht der westlichen Gesellschaft – im Fall von *Die Ausgesperrten* der Nachkriegszeit (ein Spezifikum österreichischer Literatur), McEwan hingegen bleibt in der Gegenwart, in England um 1980. Die Protagonisten sind einfache Menschen, die als Versager oder Allerweltsmenschen auftreten, dem Bild vom Antihelden entsprechen und ein ausweglos tristes, verkommenes Leben führen. Der Fokus des Erzählten liegt auf dem Alltäglichen, Untersagten und dem Verbotenen (Gewalt, Raub, Inzest), nicht das Außergewöhnliche wird zum Thema. Augenmerk beider Literaten wird ferner auf das Schäbige und Verborgene gelegt, all jenes, was reflexartig dazu bewegt, den Blick abzuwenden.

Auf folgende Fragen möchte ich Antworten finden:

- Wie erfolgt die Darstellung der räumlichen Dimension rein verbal in Form von geschriebener Sprache in den Romanen?
- Wie findet die Umsetzung der räumlichen Dimension ausgehend von

³ Löffler, Sigrid: *Weltdame, schön böse*. In: Profil, 27. 5. 1980.

der literarischen Vorlage in die filmische Adaptation statt, wo nun neben zwei optischen Kanälen (Darsteller und Set) auch zwei akustische Kanäle (verbal, in Form der Darstellersprache und nonverbal, Geräuschkulisse aktiv und passiv in Form von Filmmusik) zur Verfügung stehen. Speziell von Interesse ist hier die Frage nach dem Wie sowie die Darstellung räumlicher Elemente und ihrer Funktion für den narrativen Ereignisverlauf.

- Welche Funktion übernimmt der Raum in den vier Werken? Lassen sich hier grundlegende Differenzen oder Gemeinsamkeiten herausarbeiten?
- Wie organisiert der Bildraum die Modalitäten des filmisch erzählten Raumes so, dass er für den Rezipienten auf bestimmte Weise wahrnehmbar wird?

III. Theoretische Überlegungen zum Raum

1. Zur Bedeutung der Postmoderne oder

Was für die Moderne die Zeit, ist für die Postmoderne der Raum.

Wird die Postmoderne heute als epochale Periode gesehen, galt sie ihren Zeitgenossen zunächst eher als eine Art Suchbegriff, der es ermöglichte den kulturellen Veränderungen seit den späten 1960er Jahren nachzufragen. Mancherorts wird bereits hier ein Epochenbruch zwischen Moderne und Postmoderne postuliert, mehrheitlich gilt eine Zäsur seit den 1980er Jahren als sichtbar. Der Soziologe und Philosoph Zygmunt Bauman gilt als einer der führenden Theoretiker der Postmoderne. Er formuliert:

„All in all, postmodernity can be seen as restoring to the world what modernity, presumptuously, had taken away; as a re-enchantment of the world that modernity tried hard to dis-enchant.“⁴

Man geht davon aus, dass sich die Postmoderne ganz entschieden über die digitalisierten Kommunikationssysteme der jüngsten Gegenwart entfaltet, ein typisches Kennzeichen ist das Fehlen einer eigenen Sprache⁵. Luhmann spricht von einer Selbstbeschreibung des Gesellschaftssystems, zumal die gesamte virtuelle Welt bis heute auf dem Prinzip der Binarität beruht. Hierin fußt auch der Vorwurf⁶ gegen die Postmoderne, sie wäre der Beliebigkeit verfallen. Genau diese Beliebigkeit aber lässt sich als systematisches Kennzeichen festmachen. Fredric Jameson verabschiedet schon für die Moderne vier Denkmodelle, die auch in der Postmoderne Gültigkeit besitzen und fortgeführt werden. Erstens sind die Dinge, wie sie scheinen – die Dialektik von Wesen und Erscheinung verliert damit an Überzeugungskraft. Zweitens wird Freuds Unterscheidung von manifesten und latenten Inhalten unterlaufen. Drittens ist eine Gegenüberstellung von

⁴ Bauman, Zygmunt: *Intimations of Postmodernity*. London/ New York, 1992, S. X. Zitiert nach Magister, Karlheinz, Riese, Utz: *Postmoderne*. In: Barck, Karlheinz, Fontius, Martin (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003, Bd. 5, S. 4.

⁵ Vgl. Ebd.

⁶ Wie bei jeder Epochenzuschreibung, ist sich auch hier die Kritik nicht einig. Umberto Eco zum Beispiel meinte ironisch, dass der Begriff eines Tages für alles nach Homer verwendet werden würde. Für und Wider der Debatte würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Authentizität und Inauthentizität als existenzialistisch zu werten und verliert ebenso an Gültigkeit wie die Unterscheidung von Identität und Alterität. Viertens wird die „semiotische Opposition von Signifikant und Signifikat eingeebnet“.⁷ Jamesons Conclusio:

„What replaces these various depth models is for the most part a conception of practices, discourses and textual play“; „here too depth is replaced by surface, or by multiple surfaces [...]“⁸

Ästhetisches legitimiert sich somit nicht mehr über die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur. Das macht den Weg für massenkulturelle Phänomene wie Comics, Kinofilme, digitale Poesie und Popmusik, welche in der Folge als Kunst gesehen werden.

Auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft ergeben sich ab den 1960er Jahren Ansätze zur Definition von Postmoderne, die sich an einer Erschöpfung der Moderne festmachen. Quellen hierfür sind Harry Levins Essay *What Was Modernism?* (1960) und Irving Howes Essay *Mass Society and Post-Modern Fiction* (1959)⁹. Beide verweisen bereits darauf, die Tendenz zu massenkultureller Einbettung von Kunst ernst zu nehmen. In diesem Zusammenhang sprechen Levin und Howe eben vom Ende der Moderne. Ausgehend vom kosmopolitischen Schmelztiegel New York 1965 zeichnet sich danach vor allem Leslie Fiedler aus der Tradition der *New York Intellectuals* als Fürsprecher der Postmoderne unter anderem durch das Essay *The New Mutants* (1965) ab.¹⁰

Die Postmoderne wendet sich von der Vorstellung ab, die Geschichte würde sich auf einer Zeitachse bewegen. Stand noch im 20. Jahrhundert von den metaphysischen Grundkategorien überwiegend die Zeit im Mittelpunkt des Interesses, wird jetzt stattdessen die „Verräumlichung“¹¹ der

⁷ Ebd. S. 24.

⁸ Jameson, Fredric: *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London und New York: Duke University Press 1991, S. 12. Zitiert nach Magister/Riese S. 24.

⁹ Ebd. S. 16.

¹⁰ Ebd. S. 17.

¹¹ Derrida spricht in seinem Essay über Freud etwa von der „Verräumlichung“ oder auch vom „Raum-Werden“ der Zeit: „Die Verräumlichung (mit anderen Worten die Artikulation) des Raumes und der Zeit, das Raum-Werden der Zeit, und das Zeit-Werden des Raumes, ist immer das Nicht-Wahrgenommene, das Nicht-Gegenwärtige und das Nicht-Bewußte.“ Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S 118f.

Geschichte favorisiert. Der lineare Aspekt von Geschichte wird verdrängt, wohingegen sich die Kulturwissenschaften zunehmend am Raumproblem orientieren. Der „absolute Raum“¹² ist seit Einsteins Relativitätstheorie als obsoleter Vorstellung anzusehen, da Einstein den absoluten Raum zwar als Basis des physikalischen Raums ansieht, ihn aber in direkte Abhängigkeit von Zeit und Energie stellt. Dennoch kann man davon ausgehen, dass sich die Alltagssemantik bis heute an Newtons absolutem Raum- und Zeitbegriff orientiert. Nach Newton sind Raum und Zeit unabänderliche Größen, welche als Grundlage aller Ereignisse zu sehen sind¹³. Hieraus postuliert sich in den amerikanischen Cultural Studies und den europäischen Kulturwissenschaften in der Folge der *spatial turn*¹⁴ und später der *topographical turn*¹⁵, zwei Theoriekonstrukte der vergangenen drei Jahrzehnte. Vor allem den *spatial turn* zeichnet seine enorme Wirkungsgeschichte aus, die eine transdisziplinäre Umwälzung der Wissenschaften und einen Paradigmenwechsel zufolge hatte, was während der vergangenen Jahre im Rahmen wissenschaftlich kritischer Auseinandersetzung immer wieder heftig diskutiert wurde.¹⁶

1.1. Literarische Bekenntnisse der Postmoderne an das Kino

Die anfänglich zögerliche Begeisterung für das neue Medium – das Kino –, die erst sogar in Ablehnung gipfelte, wie etwa bei Thomas Mann oder

¹² Der „absolute Raum“ geht auf Sir Isaac Newton zurück und ist die Grundlage für den physikalischen Raum.

¹³ Einblick in die physikalischen Theorien Einsteins und Newtons gibt Mainzer, Klaus: *Symmetrien der Natur. Ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*. Berlin, New York: de Gruyter 1988, S. 240 -260 und 368 bis 387. Ferner: Newton, Isaac: *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Erklärungen. In: Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zum Raum*. Berlin: Parodos 2008, S. 85-97.

¹⁴ Der Begriff „spatial turn“ wird ursprünglich dem Geographen Edward Soja zugeschrieben, der den Begriff 1989 als Zwischenüberschrift in seinem Buch *Postmodern Geographies* verwendet. Dazu Döring: „In seinem Ursprungskontext bezeichnet *spatial turn* gerade nicht die Mutter aller Kehren, sondern ist vorerst kaum mehr als ein explorativer Verständigungsbegriff in der Debatte unter postmarxistischen Theoretikern.“ (S. 8) 1991 wird der Begriff vom Literaturtheoretiker Fredric Jameson in seinem Werk *Postmodernism. Or, The Cultural Logic Of Late Capitalism*. erstmals spezifisch als literaturtheoretische Paradigmenbezeichnung verwendet: „A certain spatial turn has often seemed to offer one of the more productive ways of distinguishing postmodernism from modernism proper [...]“ (S. 154)

¹⁵ Magister/Riese, S. 22.

¹⁶ Zum Überblick zur Verwendungsgeschichte des Begriffs „spatial turn“, sowie dessen Wirkungs- und Kritikgeschichte wird Döring/ Thielmanns Anthologie *Spatial Turn* (2009) empfohlen.

Hermann Hesse zu beobachten ist, verschwand spätestens nach dem Ende des zweiten Weltkrieges.

„Für die Literaten hat das Kino aufgehört, ein Ort der Sehnsucht oder des Glücks zu sein bzw. der Gefahr, sich ans Triviale einer Phantasie aus zweiter Hand verlieren zu können. Das Kino ist zu einem normalen Arbeitsplatz der Beobachtung der Gegenwartskultur geworden, zu der Literatur und Kino gleichermaßen [...] gehören.“¹⁷

Damit setzt sich Literatur durch, die das Kino nicht nur duldet, sondern sich vom Medium Film gebrauchen lässt. Das zeichnet sich parallel im direkten Austausch beider Medien ab – neben der Nouvelle Vague entwickelt sich der Nouveau Roman. Paech dazu: „Literarische Autoren schreiben nicht nur ‚filmisch‘ und für den Film, sondern arbeiten von vornherein mit Regisseuren, die sich ebenfalls Autoren ihrer Filme nennen [...]“¹⁸. Ein populäres Beispiel für diese neue Art des Schreibens ist James Joyce, der im Winter 1909 bis 1910 in Dublin das Volta-Theatre leitete. Die assoziativen Bilderströme, die er auf der Leinwand wahrnehmen konnte, sind mit ihren montageförmigen Verbindungen eindeutig in seinem Schreiben wieder zu erkennen.¹⁹ Als Bestätigung dieser These taucht in *Ulysses* in einer kleinen Wahrnehmungskette eine Erinnerung an eine vergangene Form des Kinos, das Mutoscope auf: „A dream of wellfilled hose. Where was that? Ah, yes. Mutoscope pictures in Capel street: for men only. Peeping Tom. Willy's hat and what the girls did with it. Do they snapshot those girls or is it all a fake?“²⁰

Ein weiteres Beispiel für einen kinoerfahrenen Autor ist nach Paech etwa Tennessee Williams, für den das Kino eine Gegenwelt entwirft, die er seinen Figuren anbieten kann, bevor sie sich in ihren Psychodramen

¹⁷ Paech, Anne, Paech, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 250.

¹⁸ Ebd. An Beispielen für diese intermediale Verschränkung werden genannt: Marguerite Duras, Alain Resnais (*Hiroshima Mon Amour*, 1959), Alain Robbe-Grillet und Alain Resnais mit *L'Année Dernière à Marienbad*, 1960, Wim Wenders und Peter Handke *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971 oder Franz Novotny und Elfriede Jelinek mit *Die Ausgesperrten*, 1980/1982.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 251.

²⁰ Joyce, James: *Ulysses*. E-Book des Projekt Gutenberg. Tag der Veröffentlichung: August 1, 2008 [EBook #4300]. Zitiert nach <http://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm>, zuletzt eingesehen am 30.5.2011.

zerstören.²¹ Vladimir Nabokov setzt vor allem in den Statistenrollen seiner Romane seine Kinoerfahrung um. Der Ersttitel für einen 1933 gefertigten Roman hatte *Camera obscura* gelautet, wurde dann aber erst stark verändert und erst 1938 in englischer Übersetzung mit dem Titel *Laughter in the Dark* veröffentlicht.²²

Nicht zuletzt soll die vielleicht markanteste Eigenschaft des Films gegenüber der Literatur genannt werden. Im sprachlichen Zeichensystem vertritt der Signifikant das Signifikat stärker aufgrund von Konventionen als aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Signifikat.²³ Der Film ebnet diese Opposition von Signifikant und Signifikat ein. Aus der gleichzeitigen Präsentation von Signifikant und Signifikat ergeben sich – im Gegensatz zum rein sprachlichen Zeichensystem – Kurzschlusszeichen.²⁴

1.1.1. Kino- und Filmerfahrung der Autoren Jelinek und McEwan

Filmisches Schreiben setzt demnach Kinoerfahrung voraus. Film ist für Elfriede Jelinek eine selbstverständliche Kunstform, die sie selbst nicht nur regelmäßig rezipiert, sondern auch aktiv reflektiert. Dazu ein Zitat, entnommen aus einem Aufsatz ihrer Homepage: „Die Filmkunst setzt ja, wie jede andere Kunst, bei der etwas entsteht, ‚gemacht‘ wird, ein Werk in Gang, das alles um es herum verdrängt; manchmal kann man dieses Werk auch Wahrheit nennen, jedenfalls besteht es aus Gängen und Räumen, die aus dem unbewegten Raum herausgeschlagen werden.“²⁵ Die Autorin ist als intermedial arbeitend bekannt, einen Überblick geben einerseits ihre eigene Homepage²⁶, auf der sich eine Sparte „zum Kino“ befindet, zum anderen das Werkverzeichnis von Pia Janke²⁷. Eine winzige Auswahl ihrer Arbeit inkludiert neben dem Drehbuch zu *Die Ausgesperrten*, ein Opernlibretto zu David Lynchs Film *Lost Highway*, die freie Übersetzung mehrerer Dramentexte von Georges Feydeau und Oscar Wilde, sowie das

²¹ Ebd. S. 251f.

²² Ebd., S. 254f.

²³ Monaco, James: *Film verstehen*. Hamburg: Reinbek 2002 [= Monaco 2002], S. 165f.

²⁴ Vgl. Ebd., S. 141.

²⁵ Jelinek, Elfriede: *Ritterin des gefährlichen Platzes*. In: <http://www.elfriedejelinek.com/>, zuletzt 30. 3. 2011

²⁶ <http://www.elfriedejelinek.com/>, zuletzt 28. 3. 2011

²⁷ Janke, Pia u. Studenten (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2004

Mitwirken in diversen Kunstfilmen (neben einer Kurzrolle in *Die Ausgesperrten*). Ihre Filmästhetik beschreibt die Autorin als „eine[r] Art post-brechtianische[n] Methode [...] das reale Erleben [...], gerade indem es eingeschaltet wurde, durch Licht auf Leinwand, gleichzeitig wieder ausgeschaltet.“²⁸

Intermediales Arbeiten charakterisiert auch den Autor Ian McEwan. Neben einer umfangreichen offiziellen Präsenz im WorldWideWeb, bestehend aus Homepage²⁹, News-Blog³⁰ und einer Portrait-Seite in einem populären sozialen Netzwerk³¹ verfasste er bisher drei Drehbücher, zwei Libretti, darunter 2008 zur Oper *For You*, die am 25.11.2010 in Rom uraufgeführt wurde³², außerdem Kurzgeschichten und Kinderbücher. In Zusammenhang mit der filmischen Adaptation seiner Romane spricht er von „very good experiences“ der erfolgten „translations“³³, die Verfilmung von *The Cement Garden* hebt er an selber Stelle als „delightfully done“ gesondert hervor und spricht von einer ausgesprochen treuen Adaptation³⁴.

Beide Autoren verfügen demnach über ausgeprägtes Wissen zum Medium Film, erworben und umgesetzt sowohl aktiv beim Drehbuchschreiben, als auch passiv durch das Rezipieren von Filmen und Verfilmungen, auch der eigenen Romane.

1.1.2. Filmisches Schreiben in *Die Ausgesperrten* und *The Cement Garden*

Auf der Suche nach Elementen und Techniken des filmischen Schreibens bei Jelinek und McEwan muss der Terminus „filmisches Schreiben“ erst eingegrenzt werden. Dazu wird auf die Arbeit *Theater, Film, Literatur in*

²⁸ O.N.: *Gespenstersehen. Oper. Elfriede Jelinek über David Lynchs Kinorätsel ‚lost Highway‘ und ihre Arbeit am Libretto der gleichnamigen Oper.* In: Profil, 27.10. 2003.

²⁹ Siehe <http://www.ianmcewan.com> , zuletzt 2.6.2011

³⁰ <http://ian-mcewan.blogspot.com/> , zuletzt 2.6.2011

³¹ <http://www.facebook.com/pages/Ian-McEwan-Website/305499726425> , zuletzt 2.6.2011

³² Entnommen dem *For You*-Werbeflyer, einzusehen auf http://www.ianmcewan.com/docs/for_you_premiere.pdf , zuletzt 1.4.2011.

³³ Vgl. McEwan, Ian: *Ian McEwan On Adapting His Novels Into Film.* Interview. Quelle: youtube <http://www.youtube.com/watch?v=9EzaZcgvBII> , time 00:19, zuletzt 15.3.2011. Der Quelle ist keine Datumsangabe zu entnehmen, im Bücherregal im Hintergrund steht der neueste Roman *Solar*, welcher im Frühjahr 2010 veröffentlicht wurde, damit lässt sich das Interview auf 2010/2011 datieren, zuletzt 1.4.2011.

³⁴ „[...] every sentence was up there as a shot.“ Vgl. Ebd. Code: 1:13 – 1:59.

Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte zugegriffen. Hier gibt Franz-Josef Albersmeier bereits in der Einleitung Ausblick auf seinen Versuch, die „filmische Schreibweise“³⁵ zu erklären. Hervorgehoben wird auch (siehe Punkte III.1.1. und III.1.1.1. dieser Arbeit), dass es kein filmisches Schreiben ohne entsprechenden „Horizont“ des Autors gibt, womit die Relevanz der Subjektivität des Autors, ganz besonders in Umgang und Verarbeitung von Medien- oder Kinoerfahrung in literarischer Schreibweise, unterstrichen wird.³⁶ Charakteristisch für das filmische Schreiben ist demnach, dass es verändernden Einfluss auf die narrative Struktur eines Romans ausübt. Albersmeier spricht von „Möglichkeiten der Ein-schreib-ung filmischer Vorgaben und Anregungen in die Sprach-, Handlungs- und Reflexionsstrukturen des spanischen Romans im 20. Jahrhundert“³⁷. Unterschieden wird zwischen vier Typen, nämlich dem Roman, der das Filmmilieu zum Thema macht³⁸, ferner jenem Roman, welcher hinsichtlich des sofortigen Wechsels in das Filmmedium geschrieben wurde, dem Roman, der „romanartige Lebensbilder berühmter Schauspieler“³⁹ entwirft, sowie zuletzt jenen Romanen, in denen der „Film wieder auf doppelter Ebene von Inhalt und Form präsent [ist]“⁴⁰. Damit gemeint ist, dass Roman und Film auf inhaltlicher Ebene aufeinander zugreifen. Andererseits ist der Film als Medium in formaler Gestalt (z.B. in Form von Schreibtechniken) im Roman präsent. Demnach erfolgt die intermediale Einschreibung bei den Beispieltextrn gemäß dem vierten Punkt der Albersmeierschen Typologie.

Ferner für die Problematik des Begriffs „filmisches Schreiben“ von Bedeutung ist der film- wie literaturhistorische Kontext, in dem die Beispielromane zu verorten sind, und damit die Bedeutung von „Film“ bzw. „filmisch“ zur Entstehungszeit der Beispielromane, sowie – bezugnehmend auf die Subjektivität des Autors – für die Autoren. *The Cement Garden* erschien 1978, *Die Ausgesperrten* kam 1980 zur Erstveröffentlichung. Zu

³⁵ Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 17.

³⁶ Vgl. Ebd. S. 17f.

³⁷ Ebd., S. 19.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 169-174.

³⁹ Ebd. S. 172f.

⁴⁰ Ebd. S. 172.

dieser Zeit verstärkt sich der Einfluss des Fernsehens auf die Ästhetik des Films zunehmend, gleichzeitig nimmt die Bedeutung neuer Medien – etwa des Videos – stark zu. Beides erklärt die Nachfrage nach bereits bekannten, etablierten Kinofilmen, was „Genre-Revivals“ und „Mischformen“⁴¹ zur Folge hat.

Präzise Sprache, klare Narration zeichnet beide Romane aus und kann häufig als Art der Inszenierungsanweisung verstanden werden. Insofern ist der narrative Modus als „filmisch“ zu begreifen, als ein Drehbuch, das etwa 20.000 Wörter umfasst, kurz und prägnant formuliert sein muss. Das fehlende Identifikationspotential mit den Figuren ermöglicht es dem Leser sowohl die vier *Ausgesperrten*, als auch die Kinder im *Cement Garden*, obwohl aus Perspektive des 15-jährigen Jack erzählt, weitgehend unabgelenkt zu beobachten. Die häufigsten Techniken, welche in beiden Romanen filmischen Charakter besitzen, sind Close Up, Schnitt und Montage auf der Ebene der Narration, sowie im Bereich der Visualisierung Zoom, Schwenk und Ausdrucksfarben.

2. Vom *spatial turn* zum *topographical turn* – das „Raum als Text“-Paradigma

Das Nachhaltige an der Analyse von Raumsemantiken ist, dass so die Darstellung von Sachverhalten oder Theorien vereinfacht wird. Sie sind darüber hinaus „höchst anschlussfähig in alltagsweltliche Verkürzungen, sie umgrenzen und bergen in Zeiten der Unübersichtlichkeit, sie reduzieren soziale Komplexität durch eine metonymische Zuschreibungspraxis der Regionalisierung („Du Xiberger“), sie prätendieren Natur- und Sachzwang, sie machen ‚glücklich‘ [...].“⁴² Der *spatial turn* wurde zunächst freizügig als Synonym dafür gefeiert, „Zeit“ als Leitkategorie des (sozial)wissenschaftlichen Denkens abzulösen. Der Historiker Matthias Middell streicht die „kontrollierte Historisierung jeder Art von Neuerung“⁴³

⁴¹ Faulstich, Werner: *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink Verlag 2005. S. 223.

⁴² Döring, Jörg, Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript Verlag 2008 [=Döring/Thielmann 2008], S. 32.

⁴³ Paech 2000., S. 108.

als zeitgemäße Aufgabe der Geschichtswissenschaft heraus und betont hiermit implizit die Vergänglichkeit von Raumordnungsmustern und Territorialregimen. Dementsprechend müssen Raumbezüge als Produkte wie auch als Effekte menschlichen Handelns besonders beachtet werden.⁴⁴ Beobachtungen werden so in erster Linie als externe Prozesse beschrieben, als Veränderungen, die nicht steuerbar scheinen und die von ihnen evozierte Logik allen weiteren Auswirkungen aufzwingen. Damit erhebt sich der *spatial turn* als notwendige Leitkategorie in einem labilen Weltsystem, dessen aktuelle Anschauung und Theorien auf der Globalisierung ruhen. Naturgemäß gehen mit diesem Modell nicht alle konform. Für all jene, die das Globalisierungsmodell nicht als adäquate Weltanschauung akzeptieren, kann ein solcher Grundsatz nicht bestehen. Thomas Anz notiert hierzu in einer Bemerkung zum *topographical turn* kritisch:

„Die Grenzen zwischen Untersuchungen zu kulturell variierenden Raumkonstrukten und der eigenen, vielfach metaphorischen und inflationären Generierung solcher Konstrukte sind jedoch heute oft nicht leicht zu ziehen.“⁴⁵

Debatten und Kontroversen um die Legitimität des *spatial turn* als jene umfassende theoretische Substanz, als die er überwiegend genutzt wird, sind daher beinahe so alt wie der Begriff selbst.⁴⁶ Inspiriert von den Veröffentlichungen zur verschiedenartigen Symbolisierung des *spatial turn* in den amerikanischen Cultural Studies und den europäischen Literatur- und Geisteswissenschaften veröffentlicht die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel 2002 einen programmatischen Aufsatz in der Zeitschrift *KulturPoetik*. Als verbindendes Element der Kultur- und Geisteswissenschaften bezieht sie sich auf den *topographical turn*, ein – im Gegensatz zum *spatial turn* – frei montierbares Raum-Text-Paradigma „[...]

⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 120.

⁴⁵ Anz, Thomas: *Raum als Metapher. Anmerkungen zum „topographical turn“ in den Kulturwissenschaften*. In: *literaturkritik.de*, veröffentlicht am 2. 2. 2008. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11620, zuletzt eingesehen am 21.1.2011.

⁴⁶ Überblick zur Kontroverse und Ansätzen der Kritik geben Döring und Thielmann im Einführungskapitel *Was lesen wir im Raume?* ihrer Anthologie *Spatial Turn* [=Döring/Thielmann 2008], S. 7-45.

dessen Zeichen oder Spuren semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.“⁴⁷ Der *topographical turn* zeichnet sich durch die „[...] doppelte Bedeutung einer topographischen Darstellung: als Repräsentation einerseits und als technisches Verfahren in der Geschichte des Wissens andererseits“⁴⁸ aus. Bezüglich analytischer Kulturtheorien eigne sich die Raumtheorie im Schatten des *topographical turn* ferner als „Fluchtpunkt“⁴⁹ für die philosophische, soziologische und anthropologische Analyse kultureller Konfigurationen.

„Insofern könnte man sagen, dass der ‘topographical turn’ [...] in der Literaturtheorie dazu geführt hat, die Orte nicht mehr nur als narrative Figuren oder Topoi sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte in den Blick zu nehmen.“⁵⁰

Im konkreten Zusammenhang mit Weigels These gewinnt der theoretisch strukturalistische Ansatz von Jurij Lotman aus dem Jahr 1972 an Bedeutung, der im Gegensatz zu vielen anderen wissenschaftlichen Analysesystemen zur Erzählforschung seiner Zeit die literarische Konzeption von Raumordnungen der zeitlichen Ordnung gegenüber bevorzugte. In seiner vielbeachteten Theorie über *Die Struktur des künstlerischen Textes* benennt Lotman die „Sprache der räumlichen Relation“ als „grundlegendes Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“⁵¹:

Die Begriffe "hoch - niedrig", "rechts - links", "nahe - fern", "offen - geschlossen", "abgegrenzt - unabgegrenzt", "diskret - kontinuierlich" bilden dabei das Material für den Aufbau von kulturellen Modellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: "wertvoll - wertlos", "gut - schlecht", "eigen - fremd", "zugänglich - unzugänglich", "sterblich - unsterblich" und dergleichen mehr. Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt [...] sind stets mit räumlichen Charakteristika versehen, etwa in der Art der Gegenüberstellung "Himmel - Erde" [...] oder in der Art

⁴⁷ Weigl 2002, S. 160.

⁴⁸ Ebd., S. 153

⁴⁹ Ebd., S. 159.

⁵⁰ Ebd., S. 158.

⁵¹ Lotman 1993, S. 313.

der moralischen Merkmalhaltigkeit der Opposition
"rechts – links."⁵²

„Kulturelle Modelle“ erfahren ihre Semantik demnach durch die fortwährende Einschreibung von räumlichen Assoziationen oder Charakteristika, welche wiederum durch das implizierte Raum-Text-Paradigma des *topographical turn* diachron als „konkrete Orte“⁵³ einerseits und „technische Verfahren“ andererseits verstanden werden können.

Zusammenfassend wird notiert, dass mit Hilfe von *spatial turn* und/oder *topographical turn* die Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften anhand konkreter Erkenntnismethoden auf aktuelle weltgesellschaftliche Umwälzungen reagieren wollen, um die wissenschaftliche Praxis adäquat und zeitgemäß gestalten zu können.

3. Der soziale Raum

Gesellschaftliches Leben hängt von seinen räumlichen Bedingungen ab, Verhalten im (öffentlichen) Raum wird toleriert oder nicht, die Sozialwissenschaften beschäftigen sich seit jeher mit sozialen und kulturellen Aneignungen des Raums. Räumliche Kategorien wurden immer schon unhinterfragt zur Beschreibung der sozialen Welt genutzt. In der Soziologie spricht man hier von „sozialwissenschaftlichem Raumdenken“⁵⁴. Dazu Markus Schroer: „[...] die soziologische Theoriebildung von den Klassikern bis heute [setzt] eine Lokalitätsgebundenheit des Sozialen voraus[setzt] [...]“⁵⁵ Ferner wird das Soziale an konkrete Orte gebunden.⁵⁶ Gesellschaften wie Kulturen werden so als unüberwindbares territoriales Gebilde betrachtet, das in der Folge klare – geographische und politische – Grenzen aufweist. Soziale wie kulturelle Differenzen werden dadurch zu scheinbar unumstößlichen Gegebenheiten.⁵⁷ „Generatoren der

⁵² Ebd.

⁵³ Wortlaut Weigel, s. Fußnote 48.

⁵⁴ Lippuner, Roland: *Raubilder der Gesellschaft. Zur Räumlichkeit des Sozialen in der Systemtheorie*. In: Döring/Thielmann 2008, S. 342.

⁵⁵ Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 26.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. Lippuner, S. 342.

Globalisierung“, der trans-, wie internationalen Kommunikation und Vernetzung sind Einrichtungen, die den Raum überwinden können. Das sind beispielsweise Kulturtechniken, wie Schrift und Buchdruck, Kulturgüter wie Buch oder Geschichte und auch elektronische Kommunikationsmedien wie Telefon, E-Mail und Internet.⁵⁸

Das aus den 1980er Jahren stammende Klassenkonzept des französischen Intellektuellen Pierre Bourdieu schöpft seine Kraft aus dem immanenten Voranschreiten jedes Textes und nutzt diesen damit als Ort, über den sich kulturelle Assoziationen und semiotische Verweisketten abrufen lassen. Der Bewegungsdrang der Handlung bzw. einer Geschichte wird bei Bourdieu jedoch nicht an die konkrete lokale Qualität eines oder mehrerer Orte gebunden. Ein reales Setting ist hier nicht notwendig, um Handlung zu etablieren. Der Raum, seine Konstruktion und die von ihm ausgehende Erfahrung finden implizit statt. Die Örtlichkeit einer Handlung korrespondiert mit den Zeichenvorräten des Rezipienten, woraus sich ein in sich geschlossener Raum, ein Sozialraum beziehungsweise ein „sozial markierter Raum“⁵⁹ konstituiert. Der französische Philosoph Henri Lefebvre schreibt darüber in seinem Essay *Die Produktion des Raums*:

„Jede Gesellschaft [...] produziert ihren eigenen Raum. [...] Daher rührt die neue Aufgabe, diesen Raum so zu untersuchen, dass er als solcher erscheint, in seiner Genese und seiner Form, mit seiner spezifischen Zeit [...], mit seinen Zentren und seinem Nebeneinander vieler Zentren [...].“⁶⁰

Betrachtet man die fiktiven Protagonisten eines Romans, beziehungsweise die Mimen in einem Film-, als eine in sich abgeschlossene (fiktive) soziale Gemeinschaft oder Gesellschaft, so etabliert sich dadurch ein eigenständiger (fiktiver) Raum, den es in seiner Eigenart zu analysieren gilt.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 344. Lippuner führt weiter aus: Für alle Art der Kommunikation braucht es zwar räumlich verortete Institutionen (Druckmaschinen, Internetanschluss, Schreiber, etc.), dennoch handelt es sich bei der Kommunikation an sich um „selbst nichts Räumliches“ (Ebd. S. 345.)

⁵⁹ Lefebvre, Henri: *Die Produktion des Raums. Dessen de l'ouvrage*. Erstübersetzung von Jörg Dünne. In: Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S.330-342, hier S. 330.

⁶⁰ Ebd., S. 331.

Als geeignetes Modell für eine Definition des sozialen Raums erscheint damit in den Kulturwissenschaften wie auch in der Literaturwissenschaft das Konzept von Pierre Bourdieu. In der Untersuchung der *Feinen Unterschiede*⁶¹ werden Zusammenhang zwischen sozialer Herkunft, Position und individueller Laufbahn zusammengefasst. Er konzipiert die Sozialgesellschaft (am Beispiel der französischen Gesellschaft der 1970er Jahre) nicht nach Klassen oder in Form einer Pyramide. Er spricht von einer Gesellschaft im Konstrukt eines dreidimensionalen sozialen Raums⁶², indem sich jeder Mensch abhängig von seinem kulturellen (gleich dem „symbolischen“ Kapital), sozialen (d.h. Beziehungen) sowie ökonomischen Kapital (d.h. der materiellen Ausstattung) horizontal und vertikal fortbewegen kann. Soziale Herkunft und Laufbahn bestimmen die Menge von beiden Arten des Kapitals. Die Lebensbedingungen im sozialen Raum lassen sich nach Bourdieu anhand der von ihm aufgestellten Kategorien Habitus, Feld und Kapital analysieren, die sozialen Positionen der Individuen sind in der horizontalen (d.h. der kulturellen Dimension) als auch in der vertikalen Achse (d.h. in der Hierarchie von Statuspositionen) veränderbar. Zugleich „[...] prädisponiert die Nähe im sozialen Raum zur Annäherung: Menschen, die einem verhältnismäßig kleinen Sektor des Raums angehören, stehen einander zugleich näher [...]“⁶³. Man kann daher davon ausgehen, dass die fiktive Welt einer Narration einen so gearteten Raum mit sich einander annähernden Individuen schafft. Unterschiede in Habitus und Distinktion sind dennoch von Bourdieus Modell nicht ausgenommen, denn eine Annäherung heißt „umgekehrt nicht [...], daß die Nähe im sozialen Raum automatisch Einheit schafft [...]“⁶⁴

Dieses dynamische Modell einer ökonomisch-kulturellen Raumkonstruktion scheint sich als Basis für die ab Kapitel V vorgeführte Analyse der vier zu vergleichenden Werke praktikabel zu erweisen, da

⁶¹ Zitiert nach Bourdieu, Pierre: *Sozialer Raum, symbolischer Raum*. In: Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 354-368, hier S. 361.

⁶² Passend hierzu das Zitat: „Die Idee von Differenz, Abstand, liegt ja bereits dem Begriff des Raums zugrunde, [...]“ Ebd. S. 358.

⁶³ Ebd. S. 363.

⁶⁴ Ebd.

Akteure im fiktiven Sozialraum der Narration relative Positionen einnehmen, die sie selbst verändern können.

4. Theatralität, Medialität und Raum

Ebenso wie Raum treten Theatralität und Medialität im medien- und kulturwissenschaftlichen Kontext nicht als fixe Größen auf. Sie können auf Basis ihrer Gemeinsamkeiten, ihrer Konstitutionsbedingungen, Praktiken und medialer Systeme beschrieben werden. Zuerst scheint es für den Zusammenhang der Trias sinnvoll, die vier Funktionen von Theatralität darzulegen.⁶⁵ Der Begriff wurzelt in der spezifischen Räumlichkeit des Theaters, damit impliziert der Terminus „Inszenierung“ auch die Gestaltung des Bühnenraums bzw. den filmischen Bildraum⁶⁶: Mit zur Inszenierung zählen damit auch Effekte um Ton und Licht, Kulissen und (Bühnen)Technik. Auf das Figurenspiel und den sprachlichen Ausdruck bezieht sich die zweite theatrale Kategorie „Körperlichkeit“. Unter „Wahrnehmung“ wird die „Relation zwischen Bühne und Zuschauerraum“⁶⁷ zusammengefasst. Die vierte Gruppe umfasst mit „Performance“ gewissermaßen eine den ersten drei übergeordnete, insofern, da „jede konkrete Aktualisierung theatraler Performanz erst über das besondere Zusammenwirken der genannten drei Aspekte [...] von anderen Formen kultureller Performanz abgrenzbar wird.“⁶⁸

Wie erfolgt nun die Koppelung von Medialität und Raum? Betrachtet man jedes Medium nicht nur als kulturhistorisches Produkt sondern auch als „raumgebendes Dispositiv“⁶⁹ entsteht dadurch in direkter Folge eine befruchtende Wechselwirkung von Ordnungsraum (das ist der Rahmen der Raumorganisation, z.B. die dem Theater vorausgesetzte Teilung in Bühne

⁶⁵ Dünne, Jörg, Kramer, Kirsten, u.a. (Hg.): *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009 [=Dünne/Kramer 2009], S. 15ff.

⁶⁶ Insbesondere die filmische Mise en Scène wurde in enger Auseinandersetzung mit dem Theater entwickelt. Vgl. dazu Ebd. S. 26-29 und Bordwell, David: *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley u.a.: California University Press 2005.

⁶⁷ Dünne/Kramer 2009. S. 16.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ ebd, S. 20

und Publikum) und Performanz. Theatralität und Räumlichkeit sind direkt mit einander verbunden, so entsteht Theatralität immer erst, „wenn Praxis des Spiels und ein raumsetzender Rahmen zusammenkommen, der das theatrale Spiel in wie rudimentärer Form auch immer als solches markiert.“⁷⁰

Literarische (Buch)Texte und Filme sind intermedial mit einander verbunden und können damit einerseits nebeneinander, andererseits als einander ergänzende Texte gelesen und gesehen werden. Das Medium Film erzählt heute Geschichten so, wie sie der Leser zuvor in Büchern kennengelernt hat. „Die Literarisierung des Films seit etwa 1908/10 setzt voraus, daß Filme fähig sind, mit filmischen Mitteln literarisch Erzähltes wiederzugeben, so daß an diesem (historischen) Punkt auch (systematisch) die rudimentären Formen filmischer Artikulation erkennbar werden, die noch immer jedem Film zur Verfügung stehen.“⁷¹ Die narrative Sequenzbildung im Film kann gemäß drei unterschiedlicher Darstellungsvarianten erfolgen.⁷²

Direkt aus der Inszenierungstradition der Bühne übernommen ist die simultane Darstellung von Aktion, wenn in verschiedenen Räumen Handlungen parallel inszeniert werden. Technisch ist diese Variante sehr aufwändig, weshalb sich hier die filmische Darstellung oft der Montage bedient.

Eine zweite Möglichkeit bedient sich des additiven Verfahrens inhaltlich verknüpfter Szenen. Aufeinander bezogene Einstellungen werden autonom dargestellt und chronologisch abgespielt, so erfolgt eine

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 [=Paech 1997], S. VIII f. In diesem Zusammenhang besteht Paech die künstlerische Autonomie des Films herauszustreichen. Für eine Geschichte der Beziehungen zwischen Literatur und Film sei es wesentlich festzustellen, dass der Film das Erzählen keineswegs nach literarischer Anleitung gelernt hat. Er zitiert hier André Bazin: „Was uns beim Film irritiert, [...] daß im Gegensatz zum allgemeinen Ablauf eines künstlerischen Entwicklungsprozesses die Adaption, die Anleihe, die Imitation nicht in seinen frühen Anfängen stattfinden. Im Gegenteil, die Autonomie der Ausdrucksmittel, die Originalität der Themen sind niemals größer gewesen als in den ersten 25 oder 30 Jahren des Kinos. Man würde erwarten, daß eine neue entstehende Kunst ihrer Vorläufer zu imitieren versucht, um nach und nach die ihr eigenen Gesetze und Themen herauszuarbeiten. [...] Die Feststellung, daß das Kino ‚nach‘ dem Roman oder dem Theater entstanden ist, heißt nicht, daß es in ihrer Nachfolge und auf der gleichen Grundlage steht.“ André Bazin, 1975, zitiert nach Paech 1997, S. 23f.

⁷² Ebd., S. 9-17

thematische Reihung der Sequenzen. Diese Darstellungsvariante basiert auf der Verständlichkeit der dargestellten Handlung für das Publikum, damit können nur bekannte Inhalte auf diese Weise verarbeitet werden. In diesem Sinn ist das Additionsprinzip ideal für die Adaptation von Literatur geeignet, sofern es sich um einen populären Ausgangstext handelt.

Eine weitere Darstellungsvariante stellt die narrative räumliche und zeitliche Verbindung zweier Einstellungen dar. Diese Variante setzt damit die raum-zeitliche Kontinuität des Erzählten voraus. Zeitliche Nachholungen werden hier in Form elliptischer Struktur als „*flashback*“⁷³ bezeichnet, wobei „[...] die entstehende Lücke in zeitlicher Umkehrung durch vorangegangene Ereignisse ausgefüllt wird.“⁷⁴ Kommt es zu einer zeitlichen Nachholung, die in Verbindung mit einem räumlichen Sprung oder Nicht-Kontinuität steht, ist die Rede von einem „*jump cut*“⁷⁵. Allgemein gilt demnach, dass die Grundform der narrativen Syntax durch Parallelmontage oder alternierende Montage filmisch szenisch umgesetzt werden kann. Damit streicht Paech die strukturelle Verwandtschaft beider Medien heraus. Das Erzählen wird so auch im Film zur „imaginären Herrschaft“⁷⁶ über den zeitlich begrenzten Raum und „nähert sich damit dem literarisch Imaginären an“⁷⁷. Mit dem Vorbild des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts schließt der Film zwangsläufig an dessen narrative Tradition an.⁷⁸ Damit kann es nicht verwundern, dass das neue Medium Film so nah wie möglich an die etablierten Kulturinstitutionen Literatur und Theater herangeführt wurde. Stoffe der Weltliteratur wurden so zu populären filmischen Motiven, aber auch die „Literaturgeschichte selbst“ wurde freizügig zur „Vorgeschichte des Films“ ausgerufen.⁷⁹

Indes beeinflusst der technische Fortschritt sowohl Wahrnehmung als auch Raumdimension. Die mechanische Fortbewegung wird scheinbar grenzenlos und befindet sich heute weit weg von der überschaubaren

⁷³ Ebd., S. 17.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd. S. 29.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Literarisierung bedeutet hier auch, dass „[...] explizit literarische Werke und ihre narrative Struktur dem Film künftig als Grundlagen dienen [...].“ Paech 1997, S. 44.

⁷⁹ Vgl. Ebd.

Kutschenfahrt, später der schon schnelleren und damit unübersichtlicheren Eisenbahnfahrt. Die lineare Fortbewegung im Film war zu seinen Anfängen noch gekoppelt an Pferd oder die Maschine auf Schienen. So nimmt der Zuschauer jetzt plötzlich Teil an einer Fahrt durch den Raum, ohne sich dabei selbst zu bewegen, eine Irritation, deren Wesen von Paech mit der Zugfahrt verglichen wird:

„[...] der Reisende [ist] in seinem Abteil einer Bewegung ausgeliefert, die er nicht mehr als seine eigene Bewegung wahrnimmt: Selbst unbewegt, wird er durch eine Landschaft bewegt, zu der er den Kontakt (das Rütteln der Postkutsche auf der Landstraße oder beim Aussteigen) verloren hat. Im Abteiffenster sieht er *das bewegte Bild einer Landschaft*, die keinen Vordergrund mehr hat, die sich zu schnell am Fenster vorbeibewegt. Was sich dem Blick aus dem Abteiffenster der fahrenden Eisenbahn bietet, ist nur mehr ein Bild der *Bewegung*, die scheinbar unabhängig von der Bewegungslosigkeit des Reisenden in seinem Abteil nur noch der visuellen Wahrnehmung zugänglich ist.“⁸⁰

Diese „schockierende Erfahrung“⁸¹ der mechanischen Fortbewegung, deren zunehmende Geschwindigkeit bis heute nur mehr als Veränderung der Realitätswahrnehmung kenntlich wird, ist in der Kunst des 19. Jahrhunderts ausführlich verarbeitet worden.⁸² Weil sich die Orientierung im Raum verliert, wendet sich der Blick des Fahrgastes nach Innen (da er außer der Bewegung beim Blick aus dem Fenster optisch nichts mehr erfassen kann). Oder anders: „Das (literarisch) Imaginäre füllt nun den leeren Raum zwischen den beiden Punkten Abfahrt und Ankunft aus.“⁸³ In der Folge tritt bei der filmischen Verarbeitung an die Stelle des Abteiffensters eine Kinoleinwand.⁸⁴

Heute ist das Medium Film jedoch nicht mehr an das Kino gebunden. „*Filmphantasien* haben so schnell wie möglich den hinderlichen Kinoraum

⁸⁰ Ebd. S. 73.

⁸¹ Ebd.

⁸² Man denkt hier etwa an die Impressionisten, allen voran Turner und Monet. Vgl. Ebd.

⁸³ ebd, S. 74.

⁸⁴ Vergleich hierzu auch Paech, Joachim: *Unbewegt bewegt*. Luzern 1985, S. 40-49.

verlassen und sich als *Fernsehphantasien* selbstständig gemacht.“⁸⁵ Das Kino wird gewissermaßen zur Utopie, der Erlebnisraum weitet sich aus, findet sich heute in jedem Haushalt wieder und nimmt sogar öffentliche Plätze (man denke etwa an Sommerkinos unter freiem Himmel) ein und wird damit zum Allgemeingut.

4.1. Zur räumlichen Konstruktion in Literatur und Film

Nun stellt sich die Frage nach der räumlichen Konstruktion literarischen und filmischen Erzählens. Gerhild Nieding schlüsselt die filmstrukturierenden Motive in ihrer Abhandlung zu *Ereignisstrukturen im Film und die Entwicklung des räumlichen Denkens* auf und stützt sich hierfür auf die räumliche Konstruktion der Literatur: „Geschichten werden durch Intentionen von Handlungsträgern, deren Wandel, die Erreichung bzw. Nichterreichung der damit verknüpften Ziele, die Konkurrenz von Intentionen unterschiedlicher Handlungsträger, unterschiedliche Intentionen eines Handlungsträgers etc. strukturiert.“⁸⁶ Sie geht von der These aus, dass der narrative Denkmodus zum Fundament kognitiver Entwicklung gehört. Diese Grundstruktur ist dem paradigmatischen Modus vorgeordnet. Im Verlauf der kognitiven Entwicklung bleibt er als inhärente Denkstruktur erhalten. Hierin fußt die Annahme, dass die kognitive Aneignung narrativer Strukturen einen fördernden Einfluss auf den Erwerb der räumlichen Kognition hat. Die kognitive Raumrepräsentation ist damit der Ereignisrepräsentation untergeordnet, die von narrativen Strukturen ausgelöst wird. Ein Ereignis ist eine formal abzubildende Struktur des Raums, bestehend aus den beiden Komponenten Raum und Zeit.

So sind narrative Strukturen bereits als Typisierungen höherer Ordnung von Ereignisstrukturen zu verstehen. Das bedeutet in direkter Umkehrung, dass typisierte Ereignisse, die nur zum Erreichen des Ziels dienen, wie dies etwa in Scripts passiert, nicht als Narrationen einzustufen

⁸⁵ ebd, S. 308.

⁸⁶ Nieding, Gerhild: *Ereignisstrukturen im Film und die Entwicklung des räumlichen Denkens*. Berlin: Rainer Bohn Verlag 1997, S. 17. Interessant hier auch Lotmans Erörterung zur grundlegenden Funktion von Figuren als „Handlungsträger“. Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von R.D. Keil, München 1972, S. 340-347.

sind.⁸⁷ Typischerweise folgt eine Narration kanonischen Verlaufscharakteristiken, welche durch Zustände und Sequenzen gekennzeichnet sind. Das ist zum Beispiel die Vermittlung von Intentionen und Zielen von oder durch Protagonisten. Verlaufscharakteristiken erzählen fokussiert auf die Perspektive von Handlungsträgern hin. Räume spielen in Geschichten nur eine untergeordnete Rolle. Dargestellte Handlungsorte bleiben auch in audiovisuellen Medien immer unvollständig: „Räumliche Elemente werden nur in Abhängigkeit ihrer Funktion für den narrativen Ereignisverlauf gekennzeichnet.“⁸⁸ Für diese Annahme geht Nieding davon aus, dass der Rezipient bei der Verarbeitung narrativer Filme wie literarischer Romane räumliche Information in Bezug auf die Ereigniskonfiguration verarbeitet. Hierfür werden von ihm bestimmte Rauminformationen fokussiert (etwa der Aufenthaltsort des Protagonisten oder handlungsrelevante Objekte). Die Perspektive der Handlungsträger ist dabei von zentralem Interesse, da Geschichten vom permanenten Perspektivenwechsel leben. Dieser kann blickfeldabhängig (Beispiel: Der Protagonist sieht seinen Widersacher im selben Zimmer nicht, der Rezipient aber schon.) oder blickfeldunabhängig (Beispiel: Der Widersacher befindet sich in einem andern Zimmer als der Protagonist.) sein. Niedings zentraler Schluss lautet: Die Einbettung räumlicher Perspektivenkoordination in typisierte Ereigniskontexte fördert den Erwerb von inhaltsentbundenen kognitiven Operationen der räumlichen Perspektivenkoordination.⁸⁹ Je lebhafter also der permanente Wechsel aus blickfeldabhängigen bzw. – unabhängigen Perspektivenwechseln stattfindet, desto vollständiger gelingt die Rauminformation unabhängig von ihrer expliziten inhaltlichen Darstellung bzw. „Funktion für den narrativen Ereignisverlauf“.

Zu den räumlichen Textinformationen mentaler (Vorstellungs)Modelle gehört etwa die Determiniertheit räumlicher Beschreibung. Diese ist dadurch gekennzeichnet, dass sie durch die Beschreibung der Raumrelation eine eindeutige, nicht ambivalente räumliche Anordnung von

⁸⁷ Vgl. ebd, S. 17 ff.

⁸⁸ Ebd. S. 18

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 18f.

Objekten zulassen.⁹⁰ Der Rezipient bedient sich gewisser Konstruktionsschritte, die notwendig sind, um ein mentales Raummodell zu bilden, das unabhängig von Determiniertheit der Beschreibung im Arbeitsgedächtnis entsteht.⁹¹

In einem primären Konstruktionsschritt kommt es zu einer räumlichen Lokalisation von Protagonisten.⁹² Es ist davon auszugehen, dass Rezipienten in Erwartungshaltung eines narrativen Systems in Form einer Geschichte mentale Modelle aktivieren, um eine optimale Verarbeitung des Gelesenen bzw. Gesehenen zu erhalten. Der räumliche Kontext sowie handlungsrelevante Objekte scheinen in Abhängigkeit des Protagonistenaufenthaltes mitgeführt zu werden. Empirisch bewiesen ist die Regel, dass Rezipienten spontan die interne oder externe blickwinkelabhängige Perspektive eines Protagonisten übernehmen, wenn sich in einem räumlich abzugrenzenden Umfeld nur eine Person aufhält.⁹³ In einem weiteren Konstruktionsschritt werden verschiedene Ebenen der Abstraktion miteinander vernetzt, damit erfolgt der Erwerb von räumlichem Wissen in Abhängigkeit von der Ereigniskonstellation.

Auch David Bordwell vertritt die Auffassung, dass im klassischen Hollywood-Kino die narrative Kausalität das dominante Organisationsprinzip darstellt und der dargestellte Raum jeweils der Narration bzw. dem Fluss der Ereignisse untergeordnet ist.⁹⁴ Filme zeigen Objekte und Ereignisse, wobei Objekte immer in Funktion für Ereignisse dargestellt werden: „Filmische Organisationsprinzipien stehen dabei zu kognitiven Organisationsprinzipien in einem *Ähnlichkeitsverhältnis*.“⁹⁵ Der Raum ist demnach ein funktionales Vehikel für die erzählte Geschichte. Aus diesem Grunde gibt Bordwell den Story-Raum an, was die Bildaufteilung in Kategorien wie Balance, Centering oder Frontalität sowie die Darstellung

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 71.

⁹¹ Vgl. S. 74f.

⁹² Für die Textkohärenz förderlich sind konsistente räumliche Perspektiven: „Empirisch bewährt hat sich diese Annahme in Experimenten, in denen sie [Forscher] Texte vorgaben, die z.B. aufgrund der deiktischen Verben ‚go‘ und ‚come‘ einen Perspektivenwechsel induzierten (go) oder nicht (come). Textfragmente mit konsistenter Perspektive werden demnach schneller gelesen und mit höherer Wahrscheinlichkeit reproduziert [...]“ Nieding, S. 77.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 97

⁹⁴ Vgl. Ebd. S. S. 176f

⁹⁵ Ebd., S. 177f.

von Tiefe beeinflusst. Auf Ebene der Montage haben sich Continuity-Regeln durchgesetzt um den Raum im Dienst der Narration verfügbar zu machen.

Joachim Paech unterscheidet in seinem Aufsatz *Eine Szene machen* eingangs zwischen dem *erzählten oder modalen Raum*, der sich durch das Erzählen konstituiert und dem medialen *Raum, in dem erzählt* wird, was einen ganz bestimmten Raum impliziert, der für die Erzählung grundlegend ist.⁹⁶ Als Beispiele für den modalen Raum werden ein leeres Blatt Papier, das erst beschrieben werden muss, oder die Kinoleinwand, auf der erzählte Orte sichtbar werden, genannt. Das Kennzeichen des modalen Raumes ist, dass er einerseits „wesentliche Bedingungen“⁹⁷ für die Erzählung und die räumliche Konstitution vorgibt, andererseits aber nicht mit dem Raum ident ist, der durch ihn dargestellt wird. Für das Voranschreiten und die Realisierung der Geschichte (zum Beispiel das Schreiben auf Papier, das Malen des Bildes oder die Darstellung der Aktion im dreidimensionalen Handlungsraum und ihre Wirkung im Bewegungsbild der zweidimensionalen Filmprojektion) spielt wiederum der mediale Raum eine grundlegende Rolle, „die jedoch von der modalen Konstruktion erzählter Räume überlagert, ‚modalisiert‘ und tendenziell unsichtbar gemacht wird.“⁹⁸ Der szenisch dargestellte Bildraum (auf Leinwand, am Fernsehgerät, am mobilen Monitor, etc.) setzt sich demnach aus dem Raum zusammen, der tatsächlich filmisch eingebunden ist und jener räumlichen Konstruktion, die im Rahmen der filmischen Narration sichtbar wird.⁹⁹ Teil der Diegese sind damit dargestellter Raum sowie dessen modale Umsetzung, dem szenisch dargestellten Raum im Bild. Als Bildraum wird das Format der Szene festgehalten.

Die Kategorien modalen und medialen Raum bzw. die Fragen nach der Determiniertheit des erzählten Raumes, der Lokalisation der Protagonisten sowie handlungsrelevanter Objekte und räumlichem Kontext sowie zum Erwerb von räumlichem Wissen in Abhängigkeit von der

⁹⁶ Vgl. Paech, Joachim: *Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens*. In: Beller, Hans, u.a. (Hg.): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag 2000, S. 93-121, hier S. 93.

⁹⁷ Ebd. S. 94.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 98.

Ereigniskonstellation werden in weiterer Folge in der Analyse der Beispielm Medien maßgeblich einfließen.

IV. Vom Buch zum Film: Terminologie und Gegenstandseingrenzung

1. Literaturverfilmung

Sobald sich ein Film an einer literarischen Vorlage orientiert, ist in der Alltagsemantik von einer Adaptation oder einer Literaturverfilmung die Rede. Der Forschungsbereich der Literaturverfilmung strahlt per se weit in benachbarte und verwandte Bereiche der Literatur-, Film- und Medienwissenschaft aus. Die Palette reicht weit: von medialen Einflüssen, historischen Einflüssen von Film und Literatur, Forschungen zur Filmphilologie bis hin zur Typologienbildung und Adaptionenfragen.¹⁰⁰ Das Prinzip der Adaptation reicht bis zu den Anfängen der Filmgeschichte zurück. Bereits 1896 drehte der französische Filmpionier Louis Lumière mit seinem Kinematographen Filme basierend auf Goethes *Faust*. Neben künstlerischen Qualitäten bergen Literaturverfilmungen nicht nur Stoff für Wissenschaft und Forschung, sondern stellen heute einen nicht zu unterschätzenden wirtschaftlichen Aspekt dar. Darauf weist etwa Albersmeier in seinem Standardwerk *Literaturverfilmungen* (1989) hin:

„Im Zeitalter von Medienwechseln und Intermedialität wäre es wenig sinnvoll, die Verfilmung von Literatur als Einbahnstraße zu begreifen: Längst werden nach Filmen und Fernsehspielen Romane geschrieben, Filmdrehbücher werden auf der Bühne adaptiert. Die ‚Verbuchung‘ von Filmen läuft parallel zur Literaturverfilmung (in Kino und Fernsehen). [...] Solch intermediale Vernetzung hat natürlich auch Rückwirkungen auf den Buchmarkt. Selbst von den

¹⁰⁰ Als Überblick zu den diversen Forschungslinien innerhalb der Literaturverfilmung empfiehlt sich Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff: *Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik. Aus: dies.: Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [=Albersmeier 1989], S. 15-37.

Gegnern der Literaturverfilmung wird ihre oft auflagensteigernde Servicefunktion als angenehme Begleiterscheinung konzediert.“¹⁰¹

Doch sowohl die Begriffe „Literaturverfilmung“ als auch „Adaption“ inkludieren gefährliche Ansätze, die, sofern sich der Rezipient ihrer Risiken nicht bewusst ist, eine wertungsfreie Analyse des Gegenstandes nahezu unmöglich machen.

So weist der Terminus *Verfilmung*¹⁰² eine eindeutig negative Komponente auf und wertet den Film im Vergleich zum Buch von vorne herein ab. Der Fokus wird hier allein auf die inhaltliche Ebene gerichtet und reicht über diese auch nicht hinaus. Doch obwohl sich der Begriff in der Fachliteratur bis heute als weitgehend unbrauchbar herauskristallisiert hat, hat er sich längst im täglichen Sprachgebrauch manifestiert.

Knut Hickethier schlägt für die Diskussion um Literaturverfilmungen das so genannte Schichtmodell des Erzählens¹⁰³ vor. Eine Erzählung gliedert sich hiernach in zumindest drei Ebenen – den Text der Geschichte, die durch zeitliche Organisation gekennzeichnete Geschichte selbst sowie die Ebene des Geschehens und der Konzepte, welcher sich sämtliche Ereignisse sowie Erzähl- und Darstellungsmuster unselektiert zuordnen lassen. Dieses Modell hätte sich gemäß Hickethier bewährt, „weil sich damit verschiedene mediale ‚Texte einer Geschichte‘ auf eine gemeinsame Basis beziehen lassen [sowie] verschiedene Versionen einer Geschichte nebeneinander stellen lassen, ohne dass es zu einem Vergleich zwischen ‚Original‘ und ‚Verfilmung‘ mit dem zwangsläufigen Ergebnis kommen muss, dass das Original als das Ursprüngliche immer besser als die Verfilmung (als eine Art Ausgabe zweiter Hand) ist (vgl. Schneider 1980).“¹⁰⁴ Hickethier möchte den wertungsfreien Zugang zur Materie fokussieren und stellt dementsprechend die Frage in den Mittelpunkt, wie das literarische Textsystem in das filmische Bildsystem übertragen wird. Auch Albersmeier

¹⁰¹ Albersmeier 1989, S. 17.

¹⁰² Die Eigenschaft des Begriffs wurde in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur und Film häufig diskutiert, Vgl. etwa Bauschinger, Siegrid u.a. (Hg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern/München: Francke 1984, S. 42ff.

¹⁰³ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007 [= Hickethier 2007], S. 110f.

¹⁰⁴ Ebd. S. 111.

spricht hier von „komplexen Wechselbeziehungen“ zwischen den Medien Film und Literatur, welche eine Suche nach einem „begrifflichen Instrumentarium“ nach sich ziehen.¹⁰⁵

Die Forschungsrichtung der Filmsemiotik¹⁰⁶ wurde 1981 durch die umfangreiche Untersuchung *Der verwandelte Text* von Irmela Schneider richtungweisend beeinflusst, welches bis heute als maßgebliches Standardwerk zum Thema genannt werden kann. Schneider versucht – gemäß dem Untertitel ihrer Untersuchung – *Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung* zu finden. Es gilt die Bedingungen zu ermitteln,

„[...] unter denen eine Erzählung mit der in einem anderen Semiosen-Kontext realisierten Erzählung so verglichen werden kann, daß von ihrer semiotischen Realisierung abstrahiert ist, d.h. daß sie den Status eines tertium comparationis zwischen wortsprachlichem und filmischem Erzähl-Text erhält.“¹⁰⁷

Schneider nähert sich dem Thema aus geschichtlicher Perspektive und sieht die Literaturverfilmung als nur eine von vielen Entwicklungsmöglichkeiten des Films. So wirkt sich die enge Verbindung von Literatur und Film zwangsläufig auf das Resultat der Literaturverfilmung aus, genau genommen handelt es sich bei ihr um „eine Entwicklungslinie in der Geschichte des Films“.¹⁰⁸ Gleichzeitig schöpft die Narrativität des filmischen Mediums sehr stark aus jener der schriftlichen. Insofern greifen Mechanismen und Konventionen im jüngeren Zeichensystem Film automatisch auf die des älteren (Text) zurück. Gemäß dem Denken der russischen Formalisten ist die Annahme des strukturierten Erzählens, das

¹⁰⁵ Vgl. Albersmeier 1989, S. 13.

¹⁰⁶ Seit den 1960er Jahren gibt es in der Literatur- und Filmtheorie den von der Linguistik inspirierten Trend zu filmsemiotischen Textmodellen, die filmische Sprache wird als Äquivalent zur Wortsprache gesehen und mit demselben Instrumentarium erforscht. Eine erste Arbeit aus diesem Feld legt Christian Metz: *Sprache und Film*. Frankfurt am Main 1973 vor. Seinem zeichentheoretischen Ansatz folgt Irmela Schneider: *Der verwandelte Text*. Tübingen 1981.

¹⁰⁷ Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: M. Niemeyer 1981 [= Schneider 1981], S. 137. Vgl. dazu auch Mundt, Michaela: *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: M. Niemeyer 1994, S. 66. Sinnverwandt vom tertium comparationis sprechen auch Walter Hagenbüchle in *Narrative Strukturen in Literatur und Film*, Bern 1991 und Matthias Hurst *Erzählsituationen in Literatur und Film*, 1996.

¹⁰⁸ Schneider 1981. S. 25.

sich auf diese Weise ergibt, als autonome Struktur dieser beider Medien zu betrachten. Damit können sie anhand analytischer Maßstäbe wertungsfrei miteinander verglichen werden. Die so entwickelte Narratologie ist Basis der strukturalistischen Erzähltheorie und unterscheidet sich von der klassischen Erzähltheorie vor allem durch eine anvisierte ganzheitliche Konzeption des Untersuchungsgegenstandes. Zum Verständnis von Schneiders Thesen ist hier ein kurzer Exkurs zum Strukturalismus notwendig, zumal dieser auch Grundlage für Raumtheorien darstellt. Für diesen Zweck werden an folgender Stelle 1.1. die Artikel *Struktur* und *Strukturalismus* aus dem Metzler Lexikon *Literatur- und Kulturtheorie* herangezogen.¹⁰⁹

1.1. Exkurs Strukturalismus

Dem Namen nach geht der Strukturalismus aus dem lateinischen *structura* hervor, was soviel bedeutet wie Bau, Bauwerk oder Gefüge. Im Bereich der Literaturwissenschaft ist es der Text, der als primär verknüpftes Element zu einer Struktur angenommen wird. Als Struktur wird gemeinhin die „Menge der Relationen zwischen Elementen eines Systems“¹¹⁰ angenommen. Ferner handelt es sich stets um relative Begriffe. Damit kann zum Beispiel ein Roman einerseits als untergeordnetes System im gesamten Literatursystem betrachtet werden, andererseits kann er auch als Primärsystem aufgefasst werden, das seinerseits auf verschiedene Subsysteme (Syntaktik, Grammatik, etc.) komplex korreliert. So ergibt sich die Möglichkeit, dass relative Begriffe „auf verschiedenste Sachverhalte und Realitätsbereiche“¹¹¹ angewandt werden können. Damit ergibt sich aus der strukturalistischen Denkweise ein höchst flexibles Instrumentarium an Betrachtungsweisen und Fragestellungen, die je nach Erkenntnisinteresse angewandt werden können.

In der Folge ist die Strukturbeschreibung eines Objekts auch nicht gleichzusetzen mit einer definitiven Aussage zur Grundbeschaffenheit.

¹⁰⁹ Nünning 2008, S. 687-691.

¹¹⁰ Ebd., S. 687.

¹¹¹ Ebd.

Vielmehr von Interesse ist die „spezifisch ästhetische Komposition eines Systems“.¹¹² Auch wird durch die Annahme der Relativität einer Systembeschreibung relative Abgeschlossenheit impliziert, die Einheiten eines Systems korrelieren miteinander gegenüber ihrer relativen Abgeschlossenheit zur Umwelt. Am Beispiel der Literaturwissenschaft bedeutet das: Der Text als literarisches Teilsystem ist relativ autonom und als solches auch zu respektieren. Andererseits steht er auch in Verbindung mit anderen Teilsystemen, welche aufgezeigt werden sollen. Ein weiterer Schlüsselbegriff des Strukturalismus ist die Transformation, die die Korrelation zwischen zwei Systemen oder Systemzuständen darstellen soll.

Jurij Lotman charakterisiert aus dieser theoretischen Prädisposition heraus drei Merkmale der klassischen Textterminologie: Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit.¹¹³ Zunächst ist „Der Text in bestimmte Zeichen fixiert [...]“.¹¹⁴ Wobei es sich bei „künstlerischer Literatur“ um einen „Ausdruck durch Zeichen“ in natürlicher Sprache handelt.¹¹⁵ Der Text wird damit zur Realisierung, einer „materiellen Verkörperung“¹¹⁶ eines bestimmten Systems und muss auch als solche angesehen werden. Unter „Begrenztheit“ versteht Lotman die Fähigkeit eines Textes in oppositioneller Beziehung einerseits zu „allen materiellen Zeichen die ihm nicht angehören“, andererseits zu allen grenzlosen Merkmalen zu stehen.¹¹⁷ Ein literarischer Text ist dabei zum Beispiel stets mit Anfang und Ende begrenzt, auch die physisch-materielle Beschaffenheit eines Buches grenzt ein. Ja selbst systemimmanente Kriterien (Grammatik, Semantik,...) und die bloße Aufeinanderfolge der Zeichen können als Grenze verstanden werden. Genau diese Strukturiertheit verleiht einem literarischen Text aber seine „innere Organisation“, er funktioniert nicht nach einer beliebigen, sondern nach einer festgeschriebenen Zeichenabfolge.¹¹⁸

¹¹² Ebd. S. 689.

¹¹³ Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. Stuttgart: UTB 1993 [=Lotman 1993], S. 83-86.

¹¹⁴ Ebd., S. 83.

¹¹⁵ Vgl. Ebd.

¹¹⁶ Vgl. ebd, S. 84.

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S. 85.

¹¹⁸ Vgl., Ebd., S. 85.

2. Transformation nach Irmela Schneider

Die unter Punkt 1.1. zusammengefassten Merkmale der strukturalistischen Theorien liegen der allgemeinen strukturalistischen Auffassung über Literaturverfilmung zugrunde. Sie können als substanzielle Basis für die Bildung der Theorien zur Literaturverfilmung verstanden werden. Als Untermauerung hierfür wird angeführt, dass sich der strukturalistische Denktyp systemübergreifend einsetzen lässt und damit auf Film- und Literatursystem gleichermaßen anzuwenden ist. Eine so geartete Transdisziplinarität ist dem Strukturalismus immanent, gleichzeitig wird kein System dem anderen vorgezogen, was den Vorteil birgt, dass der Diskussion über Wert oder Unwert des Werkes, das dem Original folgt, vorgebeugt wird. In der Fachliteratur ist bei der Umsetzung von Buch zu Film oder Film zu Buch die Rede von einem transformativen Akt, was eben unter strukturalistischem Gesichtspunkt keine Besonderheit, sondern logische Schlussfolgerung darstellt. Dazu Schneider:

„[...] Umsetzung einer literarischen Vorlage in filmische Bilder, bei der intentionale Analogien zum literarischen Text feststellbar sind, die es verbieten, die literarische Vorlage als puren Stofflieferanten zu bestimmen [...]“¹¹⁹

Die Weiterverarbeitung von wortsprachlichen Texten zu einem filmischen Erzähltext ist insofern zu verstehen, dass „nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, [sondern] dass vielmehr die Form-Inhalts-Beziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfasst werden“, sodass in der Folge ein neues Werk einer anderen Kunstart und anderer Zeichensprache entsteht, das sich zum Original „möglichst analog“ verhält.¹²⁰ So kann von einer Analogiebildung zwischen den Textsystemen gesprochen werden. Schneider impliziert strukturalistische Vorstellungen als Grundlage ihrer Theorie und unterscheidet bei der Transformation von Buch zu Film

¹¹⁹ Schneider 1981, S. 119.

¹²⁰ Vgl. Kreuzer, Helmut: *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*. In: Schäfer, E. (Hg.): *Medien und Deutschunterrecht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980*. Tübingen: Niemeyer 1981, S. 37. Hier ist zu beobachten, dass die Analogie vor allem Stoff- weniger aber Textgebunden ist.

zwischen sprachlich-spezifischen Codes, die für die Filmadaption umgeformt werden müssen, und nicht-sprachlich-spezifischen Codes, die literarischen und filmischen Texten gemeinsam sind. Es gibt daher durchaus Elemente, die direkt aus dem Text übernommen werden können, etwa Dialoge, „Inhaltscode“ oder das stoffliche Substrat, die ohne Umstände von einem Medium in das andere übertragbar sind.¹²¹ Anders verhält es sich mit dem „Ausdruckscode“, dessen Transformation nicht direkt erfolgen kann, da er durch subjektive Interpretation aufgeschlüsselt werden muss.¹²² Generell kann bei der Analogiebildung zwischen literarischer Vorlage und dem filmisch transferierten Erzähltext nicht davon ausgegangen werden, dass die Zeichensysteme grundsätzlich mit einander verwandt sind, sondern „eine Strukturverwandtschaft in der Art der *Verwendung* der Zeichensysteme, im Umgang mit den Codes“ vorliegt¹²³. Darüber hinaus trifft sie die Klassifizierung in variante (austauschbare) und invariante Glieder, die den Handlungsablauf determinieren und deshalb auch im Film zwingend vorkommen müssen. Schneiders Theorie immanent ist der Verweis auf Autonomie und Gleichwertigkeit der Textsysteme.

Während des Prozesses der Verfilmung muss demnach eine mediale Transformation stattfinden¹²⁴. Die literarische Vorlage kann analog umgesetzt werden, also weitgehend ohne Ergänzung bzw. Modifizierung des Stoffes und in struktureller Entsprechung, oder eigenständig, daher in größerer Autonomie zur literarischen Vorlage. Die Entscheidung für analoge oder eigenständige Transformation fällt textextern und wird in der Regel von Drehbuchautoren oder etwa dem Regisseur gefällt. Dramaturgische Eingriffe entscheiden beispielsweise darüber, ob Handlungsteile wegfallen oder in zeitlich veränderter Reihenfolge erzählt werden, welche Erzählperspektive gewählt wird und in welcher Weise der Erzählvorgang analog zur Vorlage thematisiert wird. Das bedeutet wiederum, dass nicht

¹²¹ Dennoch gibt es Einschränkungen. Ein Film ist allgemein auf etwa 120 Minuten bzw. 120-150 Typoskriptseiten beschränkt, einem Roman stehen hingegen oft mehr als 300 Seiten zur Verfügung. Vgl. hierzu Monaco 2002, S. 45.

¹²² Schneider 1981, S. 135.

¹²³ Schneider 1981, S. 25.

¹²⁴ In diesem Zusammenhang wird häufig der Terminus „Intermedialität“ genannt. Da in dieser Arbeit Film und Literatur möglichst gleichwertig behandelt werden sollen, wird dieser Begriff vermieden und eine „integrierte Mediengeschichte“ nicht berücksichtigt. Vgl. Albersmeier 1989, S. 7.

nur das textintern erzählte Geschehen, sondern auch das textexterne Erzählgeschehen transformiert werden muss.

Medien wie Film und Fernsehen sind als individuelle Zeichensysteme zu verstehen, die mit einander interagieren. Ein audiovisuelles Medium kann so als Sprache verstanden werden. Grundmerkmale wie die Sprache als Signifikatsystem, das auf außersprachliche Signifikanten verweist, können ausgemacht werden¹²⁵. Über die Beschreibung des Denotativen werden dem Rezipienten Konnotationen seines kulturellen Kontextes ermöglicht.¹²⁶ Oder anders: Während Literatur von der Kraft der Suggestion lebt, benötigt der Film die Präsentation. Jedes Signifikat eines Films muss durch ein klares Signifikant präsentiert werden. So liegt die besondere Leistung einer vom Rezipienten als gelungen erfahrenen Transformation in einer geglückten Figurenkonzeption: Das beginnt mit der „richtigen“ Besetzung, läuft weiter mit der adäquaten Bekleidung und Maske bis hin zur darstellerischen Umsetzung der Figur.¹²⁷ Doch während in der Literatur die Merkmale einer Figur sukzessiv und selektiv entfaltet werden können und dem Leser selbst zu füllende Leerstellen vorbehalten bleiben, ist der Protagonist im Film als eine Art fertiger Charakter schon alleine durch Alter, Stimme und Physiognomie des Schauspielers vom ersten Moment an präsent.¹²⁸

Schneider überträgt die alleinige Verantwortung einer Wirkungsästhetik durch eine Transformation dem Rezipienten, denn die Aufgabe eines Transformationsprozesses besteht nicht im Erreichen einer Identität zwischen literarischen und filmischen Text, sondern in der offenen Rollengestaltung für den Rezipienten ein Textsystem zu ermitteln, in dem er

¹²⁵ „Die jeweilige Sprache ist das Signifikantensystem, das auf die außersprachlichen Signifikate verweist.“ Neuhaus, Stefan: *Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von Gripschholm (2000)*. In: ders. (Hg.): *Sprache und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 11.

¹²⁶ Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 111-113.

¹²⁷ Vgl. Mundt S. 52-55.

¹²⁸ Gemäß Wolfgang Isters Theorie zur Wirkungsästhetik sind Leerstellen Basis für das offene, sinnstiftende Geschehen in der Interaktion von Text und Leser. Begreift man das Medium Film nun als ästhetisch kohärente Einheit so liegt es Nahe, diese Einheit als Erzählung oder Text zu sehen (Vgl. Hickethier, S. 22f) Leerstellen gilt es demnach sowohl in Literatur wie im Film zu füllen. Die produktiven Vorgänge zur Ergänzung unterscheiden sich auf Grund der verschiedenen Beschaffenheit der Medien: Während der Rezipient in der literarischen Vorlage das Bild in seinem Kopf imaginiert, muss er beim Filmsehen den Begriff, das Bezeichnete, das Signifikat das durch das Bild transportiert werden soll, vervollständigen.

konstruktive und interpretative Arbeit leisten kann.

Zusammenfassend wird festgehalten, dass mit dem Begriff der Transformation eine Übersetzung des literarischen Textes in das neue Medium Film gemeint ist. Außen vor wird hier der Begriff der Werktreue gelassen, wie Stephan Wessendorf in einem Essay zu Thomas Manns *Tod in Venedig* festhält: „Der Begriff der Werktreue ist hier aufgehoben. Es kommt darauf an, dass der Sinngehalt des Werks erfasst ist, bevor man es in ein anderes Medium überträgt.“¹²⁹ Die Transformation bezieht den Rezipienten als sinnstiftendes Element mit ein und spricht die „grundsätzliche Verschiedenheit der Zeichensysteme“ an.¹³⁰ Ein liberaler Zugang zum Begriff des Originalen muss für dieses semiotisch strukturalistische Theoriemodell vorausgesetzt werden. Was am Ende zählt ist die Aussage, nicht das Gesagte.

3. Transformationsmodell nach Matthias Hurst

Hurst versucht das Problem Literaturverfilmung abseits der Semiotik auf Ebene der Erzählstrukturen zu fassen.¹³¹ Er betrachtet als Kernstück der Transformation die „narrative Struktur als tertium comparationis zwischen Film und Literatur“¹³², wobei sie von drei Charakteristiken geprägt ist, für die Hurst auf Stanzels Erzähltheorie zurückgreift¹³³. Erstens sieht Hurst in der Mittelbarkeit der epischen Literatur ein konstitutives Element, was sie von der Dramatik grundlegend unterscheidet. Es wird zwischen Autor und

¹²⁹ Wessendorf, Stephan: *Thomas Mann verfilmt: Der kleine Herr Friedemann, Tristan und Mario und der Zauberer im medialen Wechsel*. Frankfurt am Main u.a.: Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung, Bd. 5, 1998, S. 30.

¹³⁰ Vgl. Fußnote 33 und Schanze, Helmut (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: W. Fink, 1996, S. 87.

¹³¹ Vgl. hierzu auch die Arbeit von Hagenbüchle, Walter: *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Zürich: Lang 1991.

¹³² Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen: Niemeyer 1996 [=Hurst 1996], S.7. Vergleich Kap. III.1. dieser Arbeit.

¹³³ Dazu Hurst: „[...] soll an dieser Stelle die Entscheidung für Stanzels Modell als Ausgangspunkt für einen neuen Ansatz im medienübergreifenden Vergleich zwischen literarischen Texten und deren Verfilmungen getroffen werden. Einsichtigkeit, Prägnanz, eine bekannte Terminologie und die Bewährung in zahlreichen literaturwissenschaftlichen Arbeiten und Analysen, aber auch Flexibilität und Anpassungsfähigkeit an neue mediale Gegebenheiten zeichnen dieses [Stanzels] Modell aus.“ S. 48f.

Erzähler unterschieden, egal, ob dabei explizit zwischen eben diesen Bedeutungen unterschieden wird, oder ob, wie bei Käthe Hamburger¹³⁴ von einem erzählenden Dichter die Rede ist, wo die Realisierung der Fiktion erst im Augenblick des Verfassens erfolgt und damit ein Erzähler im Text wegfällt. Zweitens gilt, in Anlehnung an Stanzels Themenkomplex der Tiefen- und Oberflächenstruktur¹³⁵, dass der fiktive Erzähler Bestandteil der Oberflächenstruktur ist, wo hingegen der Autor oder Regisseur, die Art des Erzählens oder der Prozess der Schaffung zur Tiefenstruktur gehören¹³⁶. Drittens nimmt die Mittelbarkeit Einfluss auf die literarische Qualität des Textes.¹³⁷

Als „unmittelbares Medium“¹³⁸ ist der Film schon per se nicht in der Lage, die künstlerisch literarischen Eigenheiten eines epischen Textes nachzuvollziehen. Hurst betont, dass die Unmittelbarkeit des Mediums Film es somit zum geeigneten Instrument zur *Errettung der äußern Wirklichkeit*¹³⁹ macht. In diesem Zusammenhang sprach etwa schon Thomas Mann in seinem Essay *Meine Ansichten über den Film* diesem jegliche künstlerischen Qualitäten ab: „(...) mit Kunst hat, glaube ich, verzeihen Sie mir, der Film nicht viel zu schaffen, und ich halte es für verfehlt, mit der Sphäre der Kunst entnommenen Kriterien an ihn heranzutreten.“¹⁴⁰ Eine gegensätzliche Position bezog Alfred Döblin, der das Potential des Films betonte und von einer entwicklungsfähigen Technik, „fast reif zur Kunst“, sprach.¹⁴¹

Dem Film steht eine große Bandbreite an künstlerischer Gestaltungsmöglichkeit wie *Mise-en-Scène*, Montage, Ton, Musik, Schnitt oder Farbe offen. Daneben ist er als narratives Medium der epischen Literatur sehr ähnlich. Den beiden Medien gemein ist ferner der

¹³⁴ Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung* (2. Auflage), Stuttgart 1968.

¹³⁵ Vgl. Stanzel 1979, S. 31ff.

¹³⁶ Vgl. Stanzel 1979, S. 32-36.

¹³⁷ Vgl. Stanzel 1979 S. 17ff.

¹³⁸ Stanzel 1979, S. 118.

¹³⁹ Hier verweist Hurst auf den gleichnamigen Untertitel von Siegfried Kracauers *Theorie des Films* (1973). Vgl. Hurst 1996, S. 58. Kracauer sieht in der scheinbar mangelnden Mittelbarkeit des Films allenfalls keinen Nachteil, weder im Allgemeinen noch gegenüber anderen Künsten und damit auch kein Kriterium um den Film gegenüber der Literatur abzuwerten.

¹⁴⁰ Mann, Thomas: *Meine Ansichten über den Film* (1928). Zitiert nach Hurst 1996, S. 51.

¹⁴¹ Döblin, Alfred: *Das Theater der kleinen Leute* (1909). Zitiert nach Hurst 1996, S. 54.

Entstehungs- und Gestaltungsprozess, der eine Transformation der Tiefen in die Oberflächenstruktur verlangt.¹⁴² Hursts These: „Es ist also nur noch ein kleiner Schritt zu der Annahme, daß der Film – analog zur Literatur – seine Mittelbarkeit durch eine Erzählerfigur gestalten und sich dabei der Erzähltypen bedienen könnte, die die Literatur jeher kennt.“¹⁴³ Daher gibt es auch im Film eine Erzählinstanz, die sich von Autor, Regisseur oder Darsteller unterscheidet. Ein Erzähler oder – weniger personalisiert – eine Erzählinstanz fungiert als Voraussetzung für einen filmisch-narrativen Diskurs, aus dem sich wiederum die Oberflächenstruktur des Films konstituiert. Wo hingegen in der Tiefenstruktur ausschließlich der zu verarbeitende Stoff enthalten ist.

Eine weitere Eigenheit des Films ist, dass er eine „Illusion der Unmittelbarkeit“¹⁴⁴ schafft. Damit meint Hurst, dass im Unterschied zur epischen Literatur die Unterschiede zwischen Signifikat und Signifikant wesentlich geringer ausfallen. Ein Beispiel:

„Das photographische [im Film abgebildete] Bild eines Hauses in einem Film ist dem referentiellen Gegenstand *Haus* sehr viel ähnlicher als die Buchstabenkombination 'Haus' in einem literarischen Text, es ist nahezu identisch.“¹⁴⁵

Das Phänomen der nahezu entsprechenden Signifikat – Signifikant-Beziehung wird von James Monaco als „Kurzschluß-Zeichen“¹⁴⁶ bezeichnet. Gerade hierdurch kann die sehr starke emotionale Beteiligung des Rezipienten am Gesehenen begründet werden. Man kann, so Hurst, auch von einem stark ausgeprägten semiotischen und wahrnehmungspsychologischen Faktor des Films sprechen.¹⁴⁷ Das Gefühl der Unmittelbarkeit des Films wird weiter durch den Umstand verstärkt, dass es sich meist um eine Erzählsituation handelt, die eine Identifikation mit den fiktiven Protagonisten ebenso zulässt, wie sie durch die Vielzahl an

¹⁴² Vgl. Hurst 1996, S. 50-87.

¹⁴³ Ebd., S. 87.

¹⁴⁴ Ebd., S. 89.

¹⁴⁵ Ebd., S. 89f.

¹⁴⁶ Monaco, James: *Film verstehen*. Hamburg: Reinbek 2002 [= Monaco 2002], S. 141.

¹⁴⁷ Hurst, 1996, S. 91.

kinematographischen Gestaltungsmittel subjektiv verstärkt wird.¹⁴⁸ Hurst legt daher Stanzels Es-Erzählperspektive als entscheidendes Kriterium der Mittelbarkeit im Film fest. Er charakterisiert das ES als „Illusion des unmittelbaren Beteiligtseins“ und das vermeintliche „Sehen durch die Augen der fiktiven Figuren“.¹⁴⁹

Die Mittelbarkeit als essentiellen Faktor bei der Transformation von Buch zu Film zu sehen, bietet sich auf den ersten Blick an. Jedoch wird bei eingehender Betrachtung schnell klar, dass mit Hursts Analysezugang viele Abstriche gemacht werden. Denn der moderne Film ist dank fortschrittlicher Technik offen für subjektive Sichtweisen und wechselnde, personale Erzählperspektiven¹⁵⁰ und damit eine eindimensionale Analyse nicht zielführend.

4. Adaptation

Das Verständnis der Adaption ist in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft von vornherein nicht unproblematisch und begründet sich zu allererst im etymologischen Ursprung des Begriffs, wie etwa in Gasts Grundbuch zu *Film und Literatur* nachzulesen ist:

„Der Begriff Adaption (manchmal auch Adaptation) birgt schon von seiner etymologischen Herkunft her den Kern eines Missverständnisses in sich. Abgeleitet von lateinisch *adaptare* (= anpassen, passen herrichten) wurde er vornehmlich für physiologische Vorgänge (Anpassung des Auges), später für die Anpassung elektronischer Systeme (Adapter) verwendet. Der fachterminologische Gebrauch im übertragenen Sinne im Bereich der Künste ist daher von vornherein durch diese Alltagssemantik mitbestimmt: Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert.“¹⁵¹

¹⁴⁸ Ebd., S. 91-95.

¹⁴⁹ Ebd., S. 95.

¹⁵⁰ Das Repertoire an filmischen Gestaltungsmöglichkeiten wird von Hurst unter dem Begriff „Instrumente der Mittelbarkeit“ subsumiert. Hurst 1996, S. 62.

¹⁵¹ Gast, Wolfgang: *Film und Literatur. Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der*

Die Terminologie ist auch hier nicht einheitlich. Ein in der Forschung als *Adaption* vorgestelltes Konzept der Verfilmung meint diesbezüglich oft eine sehr literaturnahe Umsetzung eines Buchs in ein filmisches Werk und impliziert damit gleichzeitig den Faktor Werktreue.

Auch im englischsprachigen Raum gibt es keine stringente Verwendung der Termini. Für sein Standardwerk *Novel and Film* setzt Brian McFarlane daher eingangs fest:

„[...] 'transfer' will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term 'adaptation' will refer to the processes by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, [...]“¹⁵²

In Anlehnung an Barthes¹⁵³ spricht McFarlane in weiterer Folge von „cardinal functions“ sowie „catalysers“, die als Dreh- und Angelpunkte der Geschichte funktionieren und als „narrative moments that give rise to cruxes in the direction taken by events“¹⁵⁴ dienen. Unter *cardinal functions* sind demnach Themenschwerpunkte, entscheidende Motive sowie essenzielle Handlungsmomente zusammen zu fassen. Komplementär beziehungsweise sie unterstützend werden *catalyser* eingesetzt: „[...] their role is to root the cardinal functions in a particular kind of reality, to enrich the texture of those functions [...]“¹⁵⁵. Für eine *Adaptation*, die beim Rezipienten als gelungen wahrgenommen werden soll, müssen *cardinal functions*, denen auch die Eigenschaft der Sprachunabhängigkeit zugeschrieben wird (damit offen für verbale und/oder audio-visuelle Darstellug bzw. in Konsequenz für den direkten Transfer), unverändert übernommen werden – so kann zum Beispiel ein glückliches Ende nicht

Filmanalyse. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993, S. 45.

¹⁵² McFarlane, Brian: *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press 1996 [= McFarlane 1996], S. 13.

¹⁵³ Barthes, Roland: *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* (1966). In: *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, Glasgow: Fontana/Collins 1977. Zitiert nach McFarlane 1996, S. 13.

¹⁵⁴ Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1978), S. 53 zitiert nach: McFarlane 1996, S. 14.

¹⁵⁵ McFarlane 1996, S. 14.

ohne Folge in ein dusteres transformiert werden.¹⁵⁶

Im Deutschen verbirgt sich hinter der Adaption die Alltagssemantik, um etwas anzupassen. Anders verhält es sich im Englischen. Hier wird dem Verb *adapt* die Bedeutung *change*¹⁵⁷, also Wechsel zugeschrieben, was den breiteren Zugang zur Materie im englischen Sprachgebrauch erklärt. Mit der Implikation zum Wechsel in etwas Neues wird weder der Ursprung (daher die Vorlage oder das Original) noch das Neue (eine Weiterverarbeitung) bevorzugt. Die Verwendung des Terminus Adaptation (in Anlehnung an das Englische Substantiv) ist schlüssig. Damit ist dieser Semantik ein gewisser Vorteil zuzuschreiben, da allen Derivaten eine gewisse Voraussetzung zur Eigenständigkeit angeheftet wird.

Sinnverwandt zur interpretierenden Transformation verhält es sich mit der Adaptationstheorie der US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon. Ihre *Theory Of Adaptation* (2006) ist breit genug angelegt, um sie auf sämtliche Adaptationen – seien es Theaterstücke, Comics, Filme oder Musicals – zu beziehen. Vorlage¹⁵⁸ wie Adaptation sind gemäß Hutcheons Theorie eigenständig und entsprechen einer „mixture of repetition and difference“.¹⁵⁹ Sie nähert sich dem Themenkomplex anhand rhetorischer Basisfragen¹⁶⁰ und definiert eine Adaptation vorweg als “a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic¹⁶¹ thing.”¹⁶² Ganz ähnlich fasst es ihr Kollege McFarlane zusammen:

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Das Cobuild *English Dictionary* beschreibt das Verb *adapt* wie folgt: „1. If you adapt to a new situation [...] you change your ideas in order to deal with it successfully. [...] 2. [...] adapt something, [...] to make it suitable for a new purpose or situation. [...] 3. [...] adapt a book or play, you change it so that it can be made into a film or television programme. [...]“In: Collins Cobuild: *English Dictionary*. Birmingham: Harper Collins 1995, S. 20.

¹⁵⁸ Hier wird ganz bewusst der Begriff vom „Original“ umgangen. Texte sprechen immer von anderen Texten und Bücher haben – streng genommen – nie einen Autor, sondern Autoren. Daher ist jedes „Original“ hochgradig intertextuell. Schon Goethe fragte nach dem Wesen der Originalität: „Originalität, allein was will das heißen?“.

¹⁵⁹ Vgl. dazu Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge 2006 [= Hutcheon 2006], S. 114.

¹⁶⁰ Die Überschrift zum ersten Kapitel lautet: „Beginning to Theorize Adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?“, Hutcheon 2006, S. 1.

¹⁶¹ Palimpsest [Antike und Mittelalter] *beschriebenes*, abgeschabtes *und wieder neu beschriebenes* Pergament. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>, zuletzt 11.3.2011.

¹⁶² Hutcheon, S. 9.

„[...] the matching of the cinematic sign system to a prior achievement in some other system [...]. [...] Every representational film adapts a prior conception [...] in a strong sense adaptation is the appropriation of a meaning from a prior text.“¹⁶³

Eine Adaption ist demnach ein hochgradig intermediales Kunstwerk mit vielschichtigen Bedeutungen und Bewertungszugängen – wie auch die Vorlage – und wird auch als solches rezipiert. Hutcheon attestiert „adaptation joins imitation, allusion, parody, travesty, pastiche, and quotation as popular creative ways of deriving art from art.“¹⁶⁴ McFarlane bemerkt hierzu:

„The kinds of complaints directed at film adaptations of classic or popular novels, across a wide range of critical levels, indicate how rarely the 'appropriation of meaning from a prior text' is fully achieved--even when it is sought.“¹⁶⁵

Gleichzeitig ist Kunst immer ein Produkt ihrer Zeit, ihres sozialen Umfeldes und ihrer (ökonomischen) Produktionsbedingungen, ein „Kulturerbe“¹⁶⁶, wie es Walter Benjamin ausdrückt. Hutcheon geht hier noch etwas weiter und begreift das Verlangen zum Transfer einer Geschichte von einem Medium in ein anderes als „the inclination of the human imagination“¹⁶⁷.

Hutcheon definiert am Ende ihrer Arbeit die Adaptation als

[...] an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art does manage to provide some limits: short intertextual allusions to other works or bits of sampled music would not be included.“¹⁶⁸

¹⁶³ Andrew, Dudley: *The Well-Worn Muse. Adaptation in Film History and Theory*. In: Conger, Syndy, Welsh, Janice R. (Hg.): *Narrative Strategies*. Macomb: West Illinois Univ. Press 1980, S. 9.

¹⁶⁴ Hutcheon, Linda: *On the Art of Adaptation*. In: *Daedalus*. Vol.: 133. Heft 2, 2004. S. 108 – 110, hier S. 108.

¹⁶⁵ McFarlane 1996, S. 21.

¹⁶⁶ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [edition suhrkamp Bd. 28], o.J., S. 14.

¹⁶⁷ „It is in fact so common that we might suspect that it is somehow the inclination of the human imagination--and, despite the dismissive tone of some critics, not necessarily a secondary or derivative act.“ Hutcheon, Linda: *On the Art of Adaptation*. In: *Daedalus*. Vol.: 133. Heft 2, 2004. S. 108 – 110, hier S. 108.

¹⁶⁸ Hutcheon 2006, S. 170.

Damit steht per Definition nicht nur das Wesen der Adaptation fest, sondern auch dass es sich bei in nachfolgenden Werken intermedialen Anspielungen mit intertextuellem Charakter eindeutig nicht um Adaptationen handelt. Ganz zuletzt überschreibt auch Hutcheon – wie zuvor schon Irmela Schneider – die (Wirkungs)Ästhetik der Adaptation an die Rezipienten, wenn sie sagt: „And, in the end, it is the audience who must experience the adaptation as *an adaptation*.“¹⁶⁹

Mit dieser Definition ist ein weitgehend wertungsfreier Zugang zur Materie möglich. Gleichzeitig sind ihre Überlegungen auch als Umkehrschlüsse umsetzbar, was gegenüber anderen Theorien¹⁷⁰ den entscheidenden Vorteil nicht einseitig fixiert zu sein. Das Grundwesen einer Adaption sei, so die Literaturwissenschaftlerin, nicht *vampiric* – d.h. die Vorlage auszehend wie das im populären Diskurs gerne angenommen wird, sondern zeichne sich durch eine substanzielle Erweiterung der Vorlagenquelle aus, welche nicht weniger Aufmerksamkeit verdient wie selbige, mit dieser aber nicht in Konkurrenz treten sollte.¹⁷¹

5. Zusammenfassung

Das Problem der uneinheitlich verwendeten Terminologie und der breiten Definitionsmöglichkeit wird in mitunter sehr unterschiedlichen Ansätzen der vorgestellten Definition reflektiert. In der Praxis nimmt eine Literaturverfilmung/ Adaption/ Transformation in den meisten Fällen wohl eine Zwischenstellung der vorgestellten Konzepte ein. Bei Schanze heißt es: „Die Grundverfahren unterscheiden sich tendenziell, in der Praxis gehen sie ineinander über.“¹⁷²

Moderne Adaptationstheorien gehen nicht mehr vom unabänderlichen Original aus, das als Vorlage dient und „treu“ umgesetzt werden muss,

¹⁶⁹ Ebd, S. 172.

¹⁷⁰ Man denkt hier etwa an Basistexte von Wolfgang Iser: *Film und Literatur* (1993), Matthias Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film* (1996), Michael Mundts *Transformationsanalyse* (1994) oder auch Franz-Josef Albersmeier: *Literatur und Film* (1995).

¹⁷¹ „An Adaptation is not vampiric: it does not draw the life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary, keep that prior work alive, giving it an afterlife it would never have had otherwise.“ Hutcheon, S. 176.

¹⁷² Schanze, S. 86.

sondern sehen es als Quelle für eine distinkte „ideology“¹⁷³. In diesem Zusammenhang ist auch die Rede vom *tertium comparationis* zwischen Original und Adaptation bzw. den *cardinal functions* einer Story, die in der Narrativität der beteiligten Medien erhalten und umgesetzt werden müssen. Vor dem Hintergrund eines transformativen Aktes und einer breit angelegten Adaptationstheorie wird Intermedialität in allen Definitionsversuchen in Bezug auf Literatur und Film als grenzüberschreitendes Phänomen gewertet, das beide Kommunikationsmedien distinkt miteinander verbindet. Film und Literatur stehen in intensivem Austausch zueinander. Im Sammelband *Kontext Film* heißt es: „Es geht um das ästhetische Potential, das sich für ‚Film‘ und ‚Literatur‘ aus der wechselseitigen Reibung [...]“¹⁷⁴ ergeben kann. Den Gedanken zur „wechselseitigen Reibung“ griff der Kritiker Robert Richardson 1969 als einer der ersten auf. Festzuhalten ist, dass sowohl Literatur- als auch Filmkritik vom gegenseitig aufgeschlossenen Wechselspiel profitieren können¹⁷⁵ und sollen. James Monaco formuliert diesen Sachverhalt in seinem Standardwerk *Film verstehen* (2002) in ganz klaren Worten:

„Das narrative Potential des Films ist so ausgeprägt, daß er seine engste Verbindung nicht mit der Malerei und nicht einmal mit dem Drama, sondern mit dem Roman geknüpft hat. Film und Roman erzählen beide lange Geschichten mit einer Fülle von Details, und tun dies aus der Perspektive des Erzählers, der oft eine gewisse Ironie zwischen Geschichte und Betrachter schiebt. Was immer gedruckt im Roman erzählt werden kann, kann im Film annähernd verbildlicht oder erzählt werden.“¹⁷⁶

Die Diskurse Film und Literatur stehen in engem Kontakt und wirken

¹⁷³ „[...] the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film's ideology.“ Orr, Christopher: *The Discourse on Adaptation.* In: *Wide Angle*, Nr. 6, Heft 2, 1984. Zitiert nach McFarlane 1996, S. 10.

¹⁷⁴ Braun, Michael, Kamp, Werner (Hg.): *Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur.* Berlin: E. Schmidt 2006, S. 8.

¹⁷⁵ Imelda Whelehan notiert hierzu: „[...] Robert Richardson was arguing that 'literary criticism and film criticism can each benefit from the other' (Richardson 1969: 3).“ Cartmell, Deborah, Whelehan, Imelda (Hg.): *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text.* London/New York: Routledge 1999, S. 4.

¹⁷⁶ Monaco 2002, S.45.

intermedial auf einander ein. Aus dem Wechselspiel beider Medien ergibt sich ein transmediales Dispositiv¹⁷⁷, ein heterogenes Ensemble aus beiden Diskursen, welches kulturelle, soziale und ökonomische Substanzen enthält.

V. Vom Raum und seiner Funktion in der Literatur am Beispiel der Romane *Die Ausgesperrten* von Elfriede Jelinek und *The Cement Garden* von Ian McEwan

1. Modellierung des Analyseverfahrens.

1.1. Grundlage der Analyse: Jurij Lotmans „künstlerischer Raum“

Bei der Textanalyse ergeben sich bereits bei dem Versuch, den literarischen Raum zu kategorisieren und für eine wissenschaftliche Untersuchung zu strukturieren Schwierigkeiten. Räumliche Kategorien weisen oftmals einen hohen Subjektivitätsgrad auf, so wird die Raumdarstellung stark an die wahrnehmende Perspektive gebunden. Subjektive Raumvorstellungen auf der rezeptionsästhetischen Ebene sind ferner nicht kategorisierbar, konstatiert Andrea Taubenböck¹⁷⁸ in der Einleitung ihrer Dissertation über die binäre Raumstruktur im Gothic novel. In der Tat lässt sich bei den maßgeblichen theoretischen Entwürfen auf dem Gebiet der Erzählforschung die Tendenz beobachten, dass dem Phänomen der Zeit weitaus größere Aufmerksamkeit gewidmet wird als den räumlichen Aspekten erzählender Literatur.¹⁷⁹ Denn schon im klassischen

¹⁷⁷ Vgl. dazu Begriff und Konzept des „Dispositivs“ von Baudry in: *Kursbuch Medienkultur* S. 385-397, sowie Foucault (1978); als Maßstab der Bedeutung innerhalb der medientheoretischen Debatte siehe Hickethier (2007) S. 18-20 und Winkler (1992).

¹⁷⁸ Vgl. Taubenböck, Andrea: *Die binäre Raumstruktur in der Gothic novel*. München: Fink 2002, S. 13 f.

¹⁷⁹ Die Wurzeln der Erzählforschung gehen aus Aristoteles Poetik hervor. Als maßgebliche Vorformen der modernen Erzähltheorie sind etwa die Untersuchungen von Claude Lévi-Strauss zu nennen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewannen strukturalistisch geprägte Narratologien wie die von Franz Stanzel (*Theorie des Erzählens*, 1979 und *Die typische Erzählsituation im Roman*, 1955) an Einfluss. Die wichtigsten Vertreter aus dieser Reihe

Sinn untersucht die Erzählforschung die narrative Dimension epischer Texte und beschreibt damit ihre Erzählstrukturen, deren vorderstes Merkmal die zeitliche Struktur ist, weil das Erzählen per se eine systematisch geordnete Reihung von Zeichen in einem System voraussetzt.

Nünning notiert hierzu:

„Obgleich Raum und Zeit ‚zwei wesentliche Konstitutionsmerkmale der Dichtung‘ (Ritter 1975, S.1) sind, [...] hat die Lit.theorie für die Beschreibung der RD. [Raumdarstellung, Anm.] zwar recht differenzierte, aber keine so systematischen Kategorien entwickelt wie für die Analyse der Zeitdarstellung. Aufgrund der typologischen Vielfalt möglicher Räume entzieht sich die RD. einer umfassenden lit.theoretischen Systematik.“¹⁸⁰

Schon Stanzel spricht von einem „Aperspektivismus“ in Verbindung mit dem im literarischen Text dargestellten Raum. Die Vorstellung von einem solchen Raum ist nach Stanzel nicht oder nur stark eingeschränkt möglich: „Die erzählende Darstellung eines Raumes hat [...] eine [...] gattungsmäßig bedingte Tendenz zum Aperspektivismus.“¹⁸¹ In weiterer Folge entwirft Stanzel den Raum als unvollständiges Gebilde, das „Unbestimmtheitsstellen“ enthält, welches seine Bestimmtheit erst durch den Leser bezieht. Diesem steht die Möglichkeit zur Konkretisierung offen – der Raum wird durch die individuellen Erfahrungen und Gedanken des Rezipienten ergänzt.¹⁸²

Noch vor Stanzels Erzähltheorie entwirft der russische Strukturalist Jurij Lotman 1970 ein literaturwissenschaftliches Konzept, das sich vordergründig auf den Raum und seine Bedeutung für die Textwelt konzentriert. In *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur* entwirft Lotman den Kunstraum als übergeordnete Instanz für die Konzeption, Struktur und Präsentation einer Gesamtheit von Objekten:

konzentrieren sich geradezu exemplarisch auf die zeitliche Dimension der Erzähltexte, dazu zählen u.a. Gérard Genette (*Mimologiques*, dt. *Die Erzählung*, 1976) und Roland Barthes (*Le Degré zéro de l'écriture*, dt. *Am Nullpunkt der Literatur*, 1954 und *Mythologies*, dt. *Mythen des Alltags*, 1957) aus Frankreich, Tzvetan Todorov aus Bulgarien (*Grammaire du „Décaméron“*, 1969 und *Poétique*, 1968).

¹⁸⁰ Nünning 2008, S. 604f.

¹⁸¹ Stanzel, Franz: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979 [=Stanzel 1979], S. 155.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 155 – 164.

„Die Vorstellungen von einem Kunstwerk als einem in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt abbildet [...] haben zur Folge, daß unsere Aufmerksamkeit sich dem Problem des künstlerischen Raums zuwendet. [...] Die Regeln der Abbildung des mehrdimensionalen und unbegrenzten Raumes der Wirklichkeit im zweidimensionalen und begrenzten Raum des Gemäldes werden zu dessen spezifischer ‚Sprache‘.“¹⁸³

Das so beschriebene „ikonische Prinzip“ ist bei allen Künsten zu beobachten, daher auch an Erzähltem und geschriebenen Texten. „Verbale Zeichen“ werden als „räumliche, sichtbare Objekte“ konnotiert.¹⁸⁴ Als Objekte der verschiedenen Gattungen gelten Schauplätze, Landschaften, Naturerscheinungen sowie Gegenstände. Die räumliche Analyse einer fiktionalen Geschichte konzentriert sich nach Lotman demnach auf die Darstellung und erzählerische Gestaltung dieser Orte, ferner gibt es Untersuchungen zum Verhältnis von Realem und Imaginärem. Entscheidend ist die Einsicht, dass die Raumdarstellung in Kunst und Literatur nicht bloß ikonischen Charakter hat, sondern eine Erzählfunktion erfüllt. Ferner werden räumliche Oppositionen zum Modell für semantische Oppositionen. Über die Semantisierung des Raumes geben Aufteilung des Schauplatzes, die kontrahierende Gegenüberstellung von Räumen und das Vorhandensein von räumlichen Grenzen (und deren Überschreitung als Handlungsstimulus) Aufschluss.

1.2. Systematische Analyse nach Pfister

Ohne Zweifel steht man bei der Analyse von Literatur und der filmischen Adaption vor der Problematik einer schwierigen kritischen Auseinandersetzung, die sich unter dem Blickwinkel einer vernünftigen Methodik weiter verschärft. Semiotik alleine ist nicht zielführend, wengleich Hickethier und Zielinski die dem Themengebiet zu Grunde liegende Thematik in der Semiotik verorten:

¹⁸³ Lotman, Juij: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 529.

¹⁸⁴ Ebd. S. 529f.

„Das Problem des Verhältnisses von ‚Vorlage‘ und ‚Film‘ ist, wie die Adaptiondiskussion ergeben hat, wesentlich ein semiotisches. Der Koder der ‚Vorschrift‘ ist digital, der des bewegten Bildes von der Wahrnehmung her analog. Zwischen beiden kann ein Transformationsprozeß stattfinden, der je nach den Randbedingungen als ‚Adaption‘, ‚Verfilmung‘ oder ‚Verarbeitung‘ bezeichnet werden kann.“¹⁸⁵

Hiervon sowie von der Grundlage unter V.1.1. ausgehend wurde für die nachfolgende Analyse nach einem Standardwerk gesucht, das die gattungs- sowie mediengebundenen Beschreibungen der gewählten Beispieltex-te und Filme einem systematischen Vergleich aufschließt. Sowohl ausgewiesene Erzählanalysen als auch klassische Filmanalysen sind ungeeignet. Mit sprachlichen „Lokalisierungstechniken“ in begrifflicher Analogie zu „Charakterisierungstechniken“ von Figuren in Dramen(texten) arbeitet hingegen Manfred Pfister in seiner Dramenanalyse¹⁸⁶. Jene Techniken haben ohne Zweifel funktionale Entsprechungen sowohl in erzählenden Texten als auch im Film. Pfister spricht in der Einleitung von einem „Beschreibungsmodell“, das die „Diachronie von Strukturen und Funktionen“ sichtbar machen soll¹⁸⁷. Das System greift auf eine „kommunikationstheoretische und strukturalistische Basis“ zurück und gibt eine „kohärente, systematische und operationalisierte Meta-Sprache“ vor¹⁸⁸. Das so entwickelte differenzierte Analyseinstrumentarium zur Beschreibung von räumlicher Konstellation und ihrer möglichen Funktion lässt sich zu weiten Teilen auf die Beschreibung anderer Textarten, m. E. sogar wissenschaftlicher Texte, übertragen.

Anhand expliziter Inszenierungsanweisungen in Paratexten informieren Dramentexte mehr oder weniger detailliert und mit

¹⁸⁵ Schanze, Helmut: *Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage*. In: Hickethier, Knut, Zielinski, Siegfried (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Berlin: Spleess, 1991, S. 288.

¹⁸⁶ Pfister führt vier gattungsspezifische Kriterien für Dramentexte an: Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, Absolutheit, Plurimedialität und Kollektivität von Produktion und Rezeption. Pfister 2001, S. 18-29.

¹⁸⁷ Pfister, Manfred: *Das Drama*. 11. Auflage. Stuttgart: Fink 2001 [= Pfister 2001], S. 14.

¹⁸⁸ Ebd.

unterschiedlich hohem Verbindlichkeitsanspruch darüber, wie man sich als Leser oder als ein an der Inszenierung interessierter Regisseur die Haupt- oder Nebenschauplätze des in Szene gesetzten Geschehens vorstellen kann oder soll. Implizite Anweisungen zur Inszenierung finden sich in epischen Texten, etwa wenn Personen besonders detailliert beschrieben werden.

Damit ergibt sich für erzählende Texte gegenüber dem Drama nicht grundsätzlich mehr Spielraum hinsichtlich ihrer Beschreibungsgenauigkeit. Nur der Adressat der Beschreibung ist ein anderer: Richtet sich die Inszenierungsanweisung explizit an den Regisseur, so wird jene des erzählten Textes an den Leser gerichtet. Pfister definiert: Der Film erscheint als die „technologische Reproduktion eines dramatischen Textes, wobei im Prozeß der technologischen Reproduktion die reale, dreidimensionale Präsenz der Darstellung durch eine virtuelle, zweidimensionale ersetzt wird.“¹⁸⁹ In der dreidimensionalen Präsenz des Theaters liegt auch dessen primärer Reiz, denn die Aktion, die auf der Bühne im medialen Raum gestartet wird, kann sich bis in den Zuschauerraum hinein fortsetzen. Paech spricht hier von der „doppelten Präsenz der Gleichzeitigkeit“¹⁹⁰, ein Spannungsfaktor, den der Film, in dem Bildraum (der Kinosaal) und den Ort der Darstellung (Leinwand) durch neue, spannungserzeugende Techniken erst wettmachen muss.

Zurück zur Informationsvergabe, einer Kategorie, die für die Analyse von Nutzen sein wird, um festzustellen, wie die Darstellung der räumlichen Konstellation einerseits im Roman, andererseits im Film erfolgt. Die Beschreibungsweitergabe an den Leser kann erstens explizit, in Form von Paratexten erfolgen. Häufig erhält der Leser jedoch Informationen implizit durch den Haupttext. Hier spricht man von Identität. Durch die Weiterverarbeitung der impliziten Informationen durch den Leser oder den Seher kommt es zur komplementären Konkretisierung, die, je nachdem wie viel Identität der Text besitzt, mehr oder weniger stark ausgeprägt ist. Divergieren Identität und Komplementarität ist die Rede von „radikale[r],

¹⁸⁹ Pfister 2001, S. 47.

¹⁹⁰ Paech: *Eine Szene machen*, S. 101. Vergleich hierzu auch Punkt III.4. und III.4.1. dieser Arbeit.

logisch nicht auflösbare[r]¹⁹¹ Diskrepanz. Neben der Relation von sprachlicher und außersprachlicher Informationsvergabe wird jene zwischen Figuren- und Rezipienten von Nutzen sein. Zeitgleich wird darauf geachtet werden, aus welcher Perspektive informiert wird.

Von besonderem Nutzen wird ferner die systematische Aufarbeitung der Raumstruktur sein. So kann die Umsetzung von Raum und Figur ausgehend von ihrer sprachlichen Schematisierung in den Romanen hin zur konkreten verbalen und nonverbalen Konstruktion im Film dargestellt werden.

1.3. Exkurs: Michel Foucaults *Von anderen Räumen*

Mit seiner 1967 verfassten Raumtheorie *Von anderen Räumen*¹⁹² liefert der französische Philosoph Michel Foucault ein weiteres, für die Postmoderne entscheidendes Raumparadigma. Insbesondere der in diesem Text entwickelte Begriff der Heterotopie¹⁹³ hat im Rahmen des *topographical turn*¹⁹⁴ in den Kultur- und Sozialwissenschaften Karriere gemacht und wird sich als „[...] übergreifender, umfassender Begriff für die Vielfalt der Ordnungsformen von Unordnung [...]“¹⁹⁵ für diese Arbeit als nützlicher Vergleichsbereich erweisen. „Eine Heterotopie ist der Einschluss von oder die Schwelle zu einem Anderen und also gewissermaßen ein ‚Raum der Übertretung‘.“¹⁹⁶ Ihre entscheidende Funktion ist, so Foucault, dass „[...] sie

¹⁹¹ Pfister 2001, S. 78.

¹⁹² Ursprünglich als Vortrag mit dem Titel *Des espaces autres* im *Cercle d'études architecturales* am 14. März 1967 gehalten. Als Vorläufer hierfür gilt der Radiovortrag *Les hétérotopies* (dt. *Die Heterotopien*). Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. In: Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 317-327. Grundsätzlich zeichnet Foucault sechs Grundsätze für das Wesen der Heterotopie auf.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 320f. Das Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* beschreibt Heterotopien als Umkehrung der Utopie, als tatsächlich realisierte Orte, mit einer „paradoxe[n] Verortung sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gesellschaft.“ Ferner sind Heterotopien „anthropologische Konstante“, die jedoch einen „Funktionswandel“ erfahren können, daher erreichen sie ihre volle Funktion immer nur da, wo der Mensch mit seiner chronologisch erfassten Zeitsituation bricht, etwa „im Museum oder auf dem Friedhof.“ Vgl. S. 286f.

¹⁹⁴ Siehe hierzu den Grundlagentext von Sigrid Weigel *Zum „topographical turn“: Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, 2002 (= Weigel 2002).

¹⁹⁵ Vgl. Willke, Helmut: *Heterotopia. Studien zur Krisis der Ordnung moderner Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 13.

¹⁹⁶ Urban, Urs: *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 [=Urban 2007], S. 77.

gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion ausüben [...]“¹⁹⁷. Durch die Übertretung bedient sich die Heterotopie einem produktiven Wechselspiel aus Identität und Alterität, „[...] ohne sich auf die Topologie der Differenz reduzieren zu lassen [...]“¹⁹⁸. Ein neuer, anderer Raum wird in der Heterotopie folglich durch die Überschreitung einer homogenen Raumordnung konstruiert.

Anhand der Metapher von der Welt als Netz¹⁹⁹ will Foucault die Einordnung gesellschaftlicher Dispositionen in den Raum vornehmen. Bis heute scheint der Text neben seiner expliziten Wirkung auch deshalb relevant, da seine These, dass sich die heutige Welt weniger als „Raum der Lokalisierung“ denn als „Raum in Form von Relationen der Lage“²⁰⁰ definiere, das Konzept für eine Betrachtung medial- bzw. computergenerierter Räume fruchtbar macht.

Die Vorstellung von Raum lässt sich nicht bloß rein funktional erklären, vielmehr existieren ideelle Aufladungen, die dem äußeren Raum „in dem wir leben und der uns anzieht“²⁰¹ eine „merkwürdige Eigenschaft“ verleiht, die sich darin ausdrückt, „in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen [...], dass sie [die Orte] alle Beziehungen [...] suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren.“²⁰² Diese so vordefinierte Klasse von äußeren Räumen unterteilt Foucault in zwei miteinander verbundene, doch widersprüchliche Typen: die Utopie und ihr Gegensatz, die Heterotopie.

Während Utopien „ihrem Wesen nach zutiefst irrealen Räume“ sind und als virtuelle Produkte, als „Orte ohne realen Ort“ in einem „allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis“²⁰³ zum Gesellschaftsraum stehen, stellen Heterotopien jene realen Orte dar, die zum „institutionellen Bereich der Gesellschaft“ gezählt werden können. Heterotopien sind also Orte in einer Gesellschaft, die deren Struktur ganz oder zum Teil zu ihrem eigenen internen Ordnungsprinzip machen oder dieses interne Ordnungsprinzip gegen angenommene Unordnung in der

¹⁹⁷ Foucault, S. 326.

¹⁹⁸ Urban 2007, S. 78.

¹⁹⁹ Foucault, S. 317.

²⁰⁰ Ebd. S. 318.

²⁰¹ Ebd. S. 319.

²⁰² Ebd. S. 320.

²⁰³ Ebd.

Gesellschaft wenden. Insofern erfolgt die Beschreibung der Heterotopie erstens als eine „Konstante aller menschlichen Gruppen“, die sich in einer „primitiven Gesellschaft“ als Krisenheterotopie²⁰⁴ manifestiert. Beispiele für diese vom Verschwinden bedrohten „privilegierte[n], heilige[n] oder verbotene[n] Orte“ wären etwa „das Gymnasium in seiner aus dem 19. Jahrhundert stammenden Form“ oder die Hochzeitsreise, die bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch als „Nirgendwo“ zur Defloration der Frau zu dienen hatte.²⁰⁵

Der zweite Punkt der Beschreibung richtet sich nach der Funktionsweise der Heterotopie, die sich im Laufe der Geschichte einer Gesellschaft oder auch in zwei synchronen Kulturen ändern kann. Als Beispiel nennt Foucault etwa den Friedhof, der „mit allen Orten der Stadt, der Gesellschaft oder des Dorfes in Verbindung steht.“²⁰⁶ Interaktive Fähigkeiten bestimmen nach Foucault den dritten Grundsatz heterotoper Orte, die die Fähigkeit aufweisen mehrere reale Räume, „die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.“²⁰⁷ Beispiele hierfür sind Theaterbühnen, das Kino oder auch Gärten.

In Abhängigkeit zum Faktor der zeitlichen Akkumulation steht der vierte Grundsatz, nach welchem eine Heterotopie erst dann voll zu funktionieren beginnt, „wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben.“²⁰⁸ Hier kehrt der Autor zum Beispiel Friedhof zurück, da sicher dieser „hochgradig“ heterotope Ort aus der Dichotomie Scheinewigkeit (durch den Glauben an ein Fortbestehen nach dem Tod) versus Verlust des Lebens speist. Auch Feste aller Art, Foucault nennt Jahrmärkte, können gemäß dem vierten Grundsatz als heterotope Orte klassifiziert werden.

Kasernen oder auch Gefängnisse dienen als praktische Beispiele zum fünften Merkmal der Heterotopie, welche stets ein „System der Öffnung und

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 321f.

²⁰⁵ Ebd. S. 322.

²⁰⁶ Ebd. S. 322f.

²⁰⁷ Ebd. S. 324.

²⁰⁸ Ebd.

Abschließung“²⁰⁹ voraussetzen. Als zwei Extremformen der Heterotopie werden Freudenhäuser und Kolonien genannt. Sie werden stellvertretend für das sechste Merkmal der skizzierten anderen Orte angeführt:

„Entweder sollen sie [die Heterotopien] einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum [...] als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen [...] einen anderen realen Raum, der [...] eine vollkommene Ordnung aufweist.“²¹⁰

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Foucault mit seiner Dichotomie von Utopie und Heterotopie eine Opposition zwischen dem illusionistischen Raum basierend auf der geographischen Zentralperspektive und dem konkreten, selbstreflexiven und imaginären Raum des einzelnen Gesellschaftsmitgliedes entwirft. In kulturwissenschaftlicher Literatur ist hier in der Konsequenz als Synonym für die Heterotopie die Rede von einem „Gemeinplatz“, mit dessen Hilfe sich ein neuer Diskurs der Literatur erschließt.²¹¹

1.3.1. Heterotopien in den Beispielromanen

Ein vordergründig heterotoper Ort in den *Ausgesperrten* ist die Großstadt **Wien**. Hier steht die Stadt einerseits für den Ausdruck menschlicher Produktivität und Aktivität²¹², für menschlichen Gestaltungswillen, kurzum, für den Inbegriff von vollendeter Zivilisation: „Die unglaubliche und total irrwitzige Schönheit dieser Stadt drängt sich hier derart rücksichtslos ins

²⁰⁹ Ebd. S. 325.

²¹⁰ Ebd. S. 326.

²¹¹ Hierzu erläutert die Literaturwissenschaftlerin Vittoria Borsó in einem Aufsatz 2004: „Die Heterotopie stellt die Ordnung des Raumes her, indem sie herausfordert: *„Ihre Besonderheit ist (...), dass sie den binomischen Oppositionen und Trennungen von Außen und Innen nicht gehorchen. Vielmehr durchqueren sie die Grenzen, kontaminieren die vermeintliche Homogenität von Innen und Außen. (...) Als Widerlager der Raumordnungen reflektieren sie die Bedingungen selbst, auf denen die Ordnungen basieren.“* Zitiert nach Borsó, Vittoria: *Medienkultur: Medientheoretische Anmerkungen zur Phänomenologie der Alterität*. In: Berg, Walter Bruno, Schäffhauer, Markus Klaus, u.a. (Hg.): *Massenmedien und Alterität*. Frankfurt am Main: Vervuert 2004, 36-65. Zitiert nach Urban 2007, S. 78. Im gleichen Band zitiert Urban aus einem Beitrag zur topologischen Relektüre Prousts von Volker Roloff dessen Definition der Heterotopie: *„ (...) historisch, geografisch und gesellschaftlich fixierbare Orte und gleichwohl imaginäre, mythische und intermediale Spielräume des Begehrens.“* (Roloff 2003: 109). Zitiert nach Urban 2007, S. 101.

²¹² So bietet Wien eine Infrastruktur, wie sie am Land nicht zu finden ist. *Die Ausgesperrten* machen vom urbanen Angebot gebrauch. Sie Arbeiten (wie Hans als Elektriker), gehen zur Schule, fahren mit der Straßenbahn, besuchen Gaststätten (Café Sport, Gymnasiasten Café), Kino oder Haus des Meeres.

Bild, [...].“²¹³ Dazu parallel ist sie zum lebensfeindlichen Territorium für die Jugendlichen geworden, in dem sie in ihr als Individuen untergehen und ihr als unkontrollierbarer Macht gegenüber stehen. Programmatisch ist hier schon der Titel – *Die Ausgesperrten* – zu verstehen. Die Großstadt Wien wirkt als mächtiger Isolator, grenzt ihre Einwohner von der Umwelt ab und in der Stadt ein.²¹⁴ Dem hinzu gesellt sich eine signifikante zeitliche Dichotomie aus dem Wien der Nachkriegszeit (der Krieg und seine Folgen sind nach wie vor omnipräsent durch Armut, Invaliden, Nazis und zerstörte Gebäude) und der Hoffnungen, Wünsche und Träume der Jugendlichen. Anhand dieses Gegensatzpaares wird ein Bruch der Zeit vollzogen, Zukunft und Vergangenheit dominieren das Gegenwärtige, für das nur wenig Raum bleibt, den die Protagonisten mit Gewalt für sich okkupieren wollen. Die gemeinsamen Raubüberfälle werden im Präsens beschrieben, ohne Referenz auf Zukünftiges oder Vergangenes.

Der heterotopen Konstruktion gemäß Foucaults viertem Grundsatz sehr ähnlich verhält sich **das Elternhaus** im *Cement Garden*. Verortet in einer trostlosen Abbruchsielung stellt das Haus ein System der Öffnung und Abgrenzung dar. Schon die Basis, sein Keller, ist groß und unüberschaubar „devided into a number of meaningless rooms“²¹⁵. Der Keller, per Definition als abgeschlossener Teil eines Gebäudes überwiegend unter der Erdoberfläche verortet, ist ein Paradoxon der Gesellschaft, sowohl innerhalb als auch außerhalb. Ein versteckter Ort, der einen Raum einschließt beziehungsweise Menschen und Dinge umschließt. Bei McEwan wird dieser Ort zur geheimen Gruft, nachdem die Kinder ihre Mutter in einem surrealen „private funeral“²¹⁶ dort in einer Kiste einzementieren. Die Architektur des Hauses erinnert an ein Schloss im Kleinformat, dicke Wände, kleine Fenster. Nüchtern attestiert Jack, der Ich-Erzähler, dem Elternhaus Eigenleben: „Seen from across the road it looked

²¹³ Jelinek 1985, S. 234.

²¹⁴ Siehe hierzu beispielhafte Zitate aus *Die Ausgesperrten*: „Die Kochgasse hat den Hans nun schon etliche Jahre lang in sich aufgenommen.“ (S. 186), „Die Sonne im Leben kommt vom Überflüssigen, [...] Der Alltag ist ansonsten grau.“ (S. 27), „Endstation“ Mietshaus (S. 13), „[...] es verlieren sich ihre weißen jungen und sehr lebendigen Silhouetten zwischen grauen Betonfronten.“ (S. 75)

²¹⁵ McEwan, Ian: *The Cement Garden*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000 [= McEwan Reclam], S. 8.

²¹⁶ McEwan Reclam, S. 69.

like the face of someone concentrating, trying to remember.“²¹⁷ Durch den subjektiven Blick des Erzählers gefärbt, wird das Haus nach dem Tod der Mutter zu einem hochgradig heterotopen Ort, ein Konservator für Zeit, welche hier still zu stehen scheint. Der konzentrierte Ausdruck weicht immerwährender Müdigkeit: „We had spent the whole day in the garden because it was hot, and because we were afraid of the house at our backs whose small windows now suggested not concentration, but heavy sleep.“²¹⁸ Erneut dominieren Vergangenes und Zukünftiges eine surreale Gegenwart, der unwirkliche Alltag der Geschwister – denen durch den Tod der Eltern ihr Anrecht auf Kindheit genommen wurde – verliert sich im Verlauf der Geschichte mehr und mehr im durch außergewöhnlich große Sommerhitze potentierten Verwesungsgestank der im Keller einzementierten Mutter, verdorbener Lebensmittel und szenenhaften Wünschen verlorener Kindheitsphantasien²¹⁹. Das Haus ist narrative Basis für die Geschichte des *Cement Gardens*, referenziell ein historischer Ort der Zuflucht, gekoppelt an die Suggestion von Geborgenheit. Diese Symbolik wird hier entfremdet, indem tabuisiertem Inzest, Tod und kindlicher Anarchie Raum und ein Zuhause gegeben wird.

Dem **Garten**, von Foucault selbst genanntes Beispiel zum dritten Grundsatz seiner Theorie, kommt besondere Beachtung zu. Einerseits entspricht er der britischen Tradition, er ist „constructed rather than cultivated“²²⁰, die Natur wird in Form gebracht, nichts bleibt zufällig, der gesamte Freiraum ist sorgfältig geplant, ist gegliedert in verschiedene Ebenen. Insofern handelt es sich hier um ein traditionelles literarisches Bild, als der Garten als Symbol für Paradies und Fruchtbarkeit, aber auch der Ordnung durch Überlieferung bekannt ist und sich schon in der griechischen Mythologie (Garten der Hesperiden) oder in der Bibel (Garten

²¹⁷ Ebd., S. 23.

²¹⁸ Ebd., S. 67

²¹⁹ Vgl. hierzu Wicht, Wolfgang: „Jan McEwan: Der Zementgarten“. In: Weimarer Beiträge 36, Heft 7, 1990, S. 1149. Wagner, Astrid: Nachwort zu *The Cement Garden*. In: McEwan, Ian: *The Cement Garden*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S. 180. Childs, Peter: *A Lovely Sheep: The Cement Garden (1978)*. In: ders. (Hg.): *The Fiction of Ian McEwan*. New York: Palgrave MacMillan 2006, S.33f.

²²⁰ McEwan Reclam, S. 11.

Eden) findet.²²¹ Mit dieser Tradition bricht McEwan schon im Titel, indem er die dichotomen Substantive *cement* und *garden* zu einem homogenen Bild zusammenfügt. Der *Cement Garden* öffnet einen neuen symbolischen Diskurs und verbleibt dennoch im heterotopen Rahmen, nämlich als interaktiver Raum, in dem mehrere „unverträgliche“ Orte aufeinander treffen²²². Erst war die gesellschaftliche Norm im *Cement Garden* präsent (Bild vom geplanten, ordentlichen Garten), dann wurde diese Ordnung in einem Akt der Zivilisation potenziert, indem der Garten komplett einzementiert werden sollte. So wird dieser Ort zur mustergültigen Heterotopie mit Voraussetzung zur Reflexion.²²³

Ein letztes Beispiel einer Heterotopie soll aus *Die Ausgesperrten* angeführt werden. Die Zwillinge Rainer Maria und Anna leben in einer schäbigen **Spießbürger-Wohnung** im achten Wiener Gemeindebezirk: „Der Plafond stülpt sich mitsamt dem Luster [...] auf Rainer und dessen Bedürfnisse. Es ist aber nicht so, daß die Bedürfnisse dadurch abgetötet werden, sie sind nur in ein auswegloses Gefängnis eingesperrt worden.“²²⁴ Wohnung wie Wohnhaus mit Wänden „in völliger Düsternis“²²⁵ werden als dunkles, enges Gefängnis beschrieben, womit jener von Foucault beispielhafte Ort für eine Krisenheterotopie aufgegriffen wird, der als markantester Gegenpol zum traditionellen Entwurf von „Zuhause“ angeführt werden kann. Als substanzieller Bestandteil jeder Gesellschaft werden gemäß Foucault Krisenheterotopien benötigt, um zu regulieren, und eine effektive Strukturierung der Gesellschaft zu ermöglichen. Ferner funktioniert die Wohnung der Zwillinge als ein System der Öffnung (im Sinne von Unterkunft) und Schließung (als düsterer Ort im Verborgenen) und erfüllt damit den vierten Leitsatz der Foucaultschen Theorie. Durch den Entwurf des Domizils der Zwillinge als Krisenheterotopie wird ein Raum konstruiert, der als Steuerungselement entscheidend zum Raumgefüge in *Die Ausgesperrten* beiträgt, der Konfliktherd sitzt an der Basis, im Zuhause, und

²²¹ Vgl. Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1983, S. 211.

²²² Vgl. Punkt V.1.3. dieser Arbeit.

²²³ Vgl. *Urban 2007*, S. 320.

²²⁴ Jelinek 1985, S. 167.

²²⁵ Jelinek 1985, S. 151.

steuert gleichzeitig das Geschehen. Stringent läuft das Szenario dieser (Krisen)Heterotopie damit bis zum endgültigen Familienmord in der Wohnung zusammen.

Die angeführten Beispiele aus *Die Ausgesperrten* und *The Cement Garden* zeigen, dass mit Hilfe „hochgradig heterotoper“ Orte ein fiktiver Sozialraum²²⁶ konstruiert wird. Die beispielhaft dargestellten Heterotopien sind weniger sonderbare als gewöhnliche Orte, denen durch die Einschreibung neuer Symboliken erweiterte Semantiken zukommen. Garten, Wohnung/Haus, Gruft und Gefängnis sind gemäß Foucault Heterotopien par excellence, die mit der Gesamtheit der Stätten einer Gesellschaft und einer Stadt in Verbindung stehen. Bei Jelinek und McEwan erfahren diese Heterotopien insofern einen Bedeutungswandel, als sie in Kombination mit anderen Heterotopien (Haus-Keller-Gruft, Wohnung-Gefängnis) auftreten und damit in der fiktiven Romanwelt zu komplexen Raumorganisatoren werden.

2. Analyse der Raumfunktion in den Beispieltexten

2.1. Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten*: Zu Inhalt, Form, Struktur

Elfriede Jelinek lässt sich 1979 von einem Mordfall aus dem Jahr 1959 zu ihrem vierten Roman (nach *bukolit*, 1968, *wir sind lockvögel baby!*, 1970 und *Die Liebhaberinnen*, 1975) *Die Ausgesperrten*, einem Sozialdrama im Nachkriegswien der 1950er Jahre, inspirieren.

Vier Jugendliche (die Zwillinge Rainer Maria und Anna Witkowski, Sophie – vormals von – Pachhofen und Hans „Sepp“ Knopf) schließen sich zu einer Bande zusammen. Trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft – bürgerliche Zwillinge aus der Bürgerwohnung, der proletarischer Hans aus dem Gemeindebau in der Kochgasse, großbürgerliche Sophie – eint die Gruppe derselbe Zwang, der Austritt aus dem düsteren Schatten der ziel- wie lieblosen Nachkriegszeit. Mittel zum Zweck ist die Gewalt. Wiederholt streifen die Gymnasiasten auf Raubzug durch das nächtliche Wien, mit dem einzigen Ziel, unterdrückte Perversionen an hilflosen Passanten zu

²²⁶ Vgl. hierzu Punkt III.3. dieser Arbeit.

befriedigen. Rainer fungiert als Anführer der Gruppe, plant und schafft an. Er stilisiert sich als genialer Intellektueller, zitiert in hohen Phrasen Camus und Sartre. Der verpönte Vater Otto ist Veteran und überzeugter Nationalsozialist, körperlich und psychisch Invalide, gezeichnet vom Krieg. Er kompensiert seine Komplexe in der zwanghaften Photographie pornografischer Motive von seiner pflichtgetreuen Ehefrau Grete. Anna ist begabte Klavierstudentin des Musikkonservatoriums, sie flüchtet mit dem Klavierspiel in eine Innenwelt, treten Konflikte oder Stress auf, tendiert sie zu Stottern oder Stummheit. Sie ist verliebt in Hans, den schwerfälligen, proletarischen Schläger der Bande, der mit der sexuellen Affäre zu ihr seine nichterwiderte Liebe zu Sophie, der Unnahbaren, kompensiert. Diese wird auch von Rainer umgarnt, welchem sie stets die kalte Schulter zeigt. Hans' Mutter ist fanatische Kommunistin und hält den verstorbenen Vater als Galionsfigur hoch. Hans quittiert dies größtenteils mit Verachtung und träumt vom sozialen Aufstieg als Sportlehrer im Gymnasium. Sophie entstammt hingegen als einzige reichen Verhältnissen und präsentiert sich abgestumpft vom sorgenfreien Leben als wandelnde Luxuspuppe. Ihr Sein wird von Anna mit Neid und Verbitterung betrachtet. Die Geschichte endet mit dem amokartigen Mord, den Rainer scheinbar, um etwas Außergewöhnliches zu begehen, an seiner Familie verübt.

Der Roman hebt sich (wie auch *Die Klavierspielerin*, 1983) durch außergewöhnlich strukturierte Handlung von Jelineks früheren und späteren Werken ab. Exemplarisch für Jelinek ist ein typenhafter Entwurf der Protagonisten, der in *Die Ausgesperrten* zwar weniger stark ausgeprägt ist als in späteren Romanen, dennoch deutlich zu beobachten ist. Die Protagonisten sind weitgehend willkürlich austauschbar, die Beschreibung kommt mit nur wenigen Details, dafür umso mehr Archetypen aus. Jelinek dazu:

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

allemaal.“²²⁷

Auffallend ist, dass die Handlungsautonomie der Figuren durch starre Strukturen stark eingeschränkt ist. Persönlicher Spielraum bleibt den Figuren nur durch den Rückzug in ihr Innerstes, zu beobachten an Annas Sprachlosigkeit, Rainers selbstgeschriebenen Gedichten, Hans' Traum vom Sportstudium sowie Sophies Unnahbarkeit. Dieses Ausloten minimaler individueller Freiheiten lässt auf eine Grundkompetenz über die individuelle Lebenssituation schließen, Fremdbestimmung ist dennoch das dominante Kennzeichen motivierter Handlungen. Dazu ein passende Erörterung der Autorin: „[...] von außen begreift man gesellschaftliche Strukturen besser, erfasst man dabei doch einen größeren Ausschnitt des Bildes.“²²⁸ Als dementsprechend unstrukturiert könnte man auch die Geschichte selbst bezeichnen, die kaum durch einschneidende beziehungsweise steuernde Ereignisse gekennzeichnet ist. Einzige Amplitude der Spannungskurve ist der Familienmord, auf den der stringente Verlauf zustrebt und in dem die programmatische Gewalt zuletzt kulminiert. Der Leser bleibt während der gesamten Lektüre auf Distanz – einerseits durch das fehlende Identifikationspotential mit den Figuren, was wiederum den Blick auf die gesellschaftliche Struktur verschärft. Andererseits wechselt die Erzählperspektive häufig und unvermittelt.

2.1.1. Themen und Motive

Die Ausgesperrten thematisiert in erster Linie das Fortwirken des Nationalsozialismus in der Nachkriegszeit²²⁹ und nutzt hierfür vier Jugendliche, die Gesellschaftsschichten und politische Lager repräsentieren. Parallel dazu werden Probleme adoleszierender Jugendlicher illustriert. Die Vergangenheitsbewältigung wird insbesondere durch die erstarrte Beziehung von Hans zu seiner kommunistischen Mutter und dem im Krieg ermordeten Vater dargestellt. Weitere Kernthemen sind

²²⁷ E. Jelinek zitiert nach Spielmann, Yvonne: *Liebe, Ekel und Amok. Die Ausgesperrten von Franz Novotny nach einem Roman von Elfriede Jelinek*. In: Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest 1996, Nr. 8, S. 103-113, hier S. 110f.

²²⁸ Jelinek zitiert nach Spielmann 1996, S. 110.

²²⁹ Vgl. Hasenöhl, Martin: *Vom Realismus zur Realitätsversuchsordnung – Realitätskonzeption im Neuen österreichischen Film*. Diplomarbeit 2004, Grin Verlag. S. 74.

Geisteskrankheit und Gewalt, beides wichtige Faktoren für das Verhalten der Protagonisten.

2.2. Ian McEwans *The Cement Garden*

Ein sich plagend pubertierender 15-jähriger Ich-Erzähler, Jack, führt durch die Geschichte des *Cement Gardens*. Dieser penibel geplante Garten ist der ganze Stolz des repressiven Familienvaters, der beschließt einen Großteil des Gartens zu zementieren, um dem Unkraut den Garaus zu machen. Die Mutter ist eine schattenartige Figur ohne Einfluss. Im Zentrum der Geschichte stehen Jack und seine Geschwister: die ältere Julie, die jüngere Sue und der Kleinste, Tom. Sexuelle „Doktor-Spiele“ zwischen den Geschwistern sind deren größte Abwechslung, das Haus steht an einer nie zu Ende gebauten Autobahn, irgendwo in einer verlassenen Abrissgegend. Der Vater stirbt gleich zu Beginn der Geschichte, mitten während der geplanten Zementierungsarbeit. Als die Mutter wenige Wochen später, ebenfalls zu Hause, an einer mysteriösen Krankheit stirbt, beschließen die Vollwaisen ihren Tod zu verheimlichen, um nicht getrennt bei Pflegefamilien untergebracht zu werden. Sie schleppen den Leichnam in den Keller und zementieren ihn in einer Blechkiste ein. Gerade diese logische Motivation macht die Geschichte unheimlich; nicht das Böse lässt bei McEwan Schauer über den Rücken laufen, sondern scharfer Realismus.

2.2.1. Struktur, Themen und Motive

McEwan belässt seine Figuren als Schablonen, Identifikationsmerkmale fehlen, die Geschichte kommt ganz ohne das Phantastische des Fiktionalen²³⁰ zu Rande. Das ermöglicht eine wertungsfreie, oberflächliche Art der Lektüre. Die direkte, unvermittelte Sprache objektiviert die subjektive Position des Ich-Erzählers und ermöglicht es dem Leser ohne große Schwierigkeiten den Tabubruch um Tod und Inzest zu akzeptieren. Darin

²³⁰ Vgl. dazu etwa die Rezension von Anne Tyler: „[...] there's nothing dreamy about the precision and clarity of the writing.“ Tyler, Anne: *Damaged People*. In: The New York Times Book Review, 26.11.1978. Ferner: Nick Ambler (2003), Peter Childs (2006), Paul Gray (1978), Rita Kempley (1994).

sieht Paul Gray eine große Stärke des Romans: „Preachiness and moralizing would only direct attention away from the immediacy that is the novel's strongest suit. Seen from the inside, the characters are simply beleaguered children trying to cope and, ultimately, failing.“²³¹ Gleichzeitig bleibt die Geschichte damit auch aalglatt, frei von Hoffnung und Illusion: „By the end, we're left with four stripped, empty characters and not a shred of hope.“²³², kritisiert Anne Tyler. Der Verlauf der Geschichte gibt programmatisch auch jenen der Struktur vor. Wie bei *Die Ausgesperrten* steuert *The Cement Garden* auf eine einzige Amplitude am Ende der Geschichte zu, als die Geschwister Jack und Julie den Inzest begehen.

Allgemeine Themen im *Cement Garden* sind neben Familie und Adoleszenz auch Emanzipation und Gesellschaftskritik. Leitmotivisch beschreibt *The Cement Garden* den Prozess zunehmender Isolation, wie etwa Paul Gray in seiner Rezension attestiert²³³, dieser inhärente Prozess dient den vier Kindern als stützendes Gerüst, um ihr Leben in einer Art Laborsituation, untergeordnet kindlicher Anarchie fortzusetzen. Tom, der Sechsjährige, wandelt sich erst in ein Mädchen, bevor er mehr und mehr zum Säugling regrediert. Daneben entwickelt sich zwischen Jack und seiner älteren Schwester Julie eine sexuelle Beziehung, die beide in die Rolle der Eltern hebt. Sue zieht sich im Verlauf mehr und mehr in die fiktive Welt ihrer Bücher zurück. Weitere Motive im *Cement Garden* sind das verbotene Geheimnis der Kinder um die tote Mutter und Jacks metafiktionale Tagträume und verschwommene Kindheitserinnerungen.

2.3. Lokalisierungstechniken zur Modellierung des erzählten Raums

Maßgeblich von Bedeutung für die Konstitution des erzählten Raumes ist – analog zu den Charakterisierungstechniken – die Technik der Lokalisierung. Ihr Repertoire ist historisch relativ konstant, was die Analyse umso erleichtert, als man mit den benutzten Codes seit dem antiken Drama vertraut ist.

²³¹ Gray, Paul: *Home Burial*. In: Time Magazine, 27.11.1978.

²³² Tyler, Anne: *Damaged People*.

²³³ „The isolation of the house and its inhabitants is crucial: things could not go wrong the way they do in the presence of prying neighbors.“ Gray Paul: *Home Burial*.

2.3.1. Innersprachliche Lokalisierungstechniken

Zu den sprachlichen Lokalisierungstechniken zählt das Phänomen der Wortkulisse²³⁴ als primäre Ausprägung innersprachlicher Lokalisation. Beide Texte bedienen sich der aktiven Informationsvergabe über die implizite Quelle des Erzählers bzw. der Erzähler. Der räumliche Kontext ist demnach Bestandteil der Figurenrepliken, wobei die sprachliche Thematisierung von Raumelementen nicht zwangsläufig als direkte Inszenierungsanweisung zu verstehen ist.²³⁵ Para- oder Nebentexte als zweite Quelle innersprachlicher Lokalisierung werden nicht genutzt. Strukturierende Kapiteleinteilungen als Sonderfall des Paratextes sind bei McEwan auf das Wesentlichste, ihre aufsteigend fortlaufende Nummerierung, konzentriert. Zusätzlich erfolgt eine Aufteilung der Geschichte in Part one und two. Jelinek verzichtet selbst auf diese Form der äußeren Formgebung, Kapitelschlüsse sind formal durch Seitenumbruch markiert. Damit konzentriert sich die Informationsvergabe dezidiert auf den Haupttext, insbesondere auf die Repliken der Protagonisten. Beide Beispieltexte zeichnen sich durch detaillierte und pointierte Beschreibung aus, bei Jelinek finden sich erweiternde Kommentare des Erzählers interpunktuell – in Klammer gesetzt – markiert. Ein Beispiel aus den ersten Zeilen des Romans, der unvermittelt mit einem Überfall der Jugendbande beginnt:

„Rainer, der sich als Sophies alleiniger Freund betrachtet (deswegen hat er sie ja in die Arme genommen), zerrt in den Kleidern des Opfers nach dessen Brieftasche, findet sie nicht gleich (kriegt sie aber doch). Dann stößt er dem sich kaum mehr wehrenden Mann das Knie in den Bauch, worauf ein gurgelnder Laut ertönt und etwas Schleim aus dem Mund kommt. Blut hat man nicht gesehen, weil es zu dunkel war.“²³⁶

Neben einer Charakterisierung Rainers („Sophies alleiniger Freund“) finden sich hier gleich mehrere Inszenierungsanweisungen hintereinander, die den Text mit Aktivität füllen und ihn mit Eindeutigkeit und Plastik

²³⁴ Vgl. Pfister S. 351 ff.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 351.

²³⁶ Jelinek 1985, S. 8.

besetzen: Rainer zerrt an den Kleidern des Opfers, sucht Brieftasche, findet diese nach weiterem Zerren – Opfer, männlich, liegt am Boden, wehrt sich kaum – Rainer verpasst Opfer Fußtritt in den Bauch – Opfer spuckt Blut. Ein klares Bild der Aktion beim Lesen wird ausgelöst.

Häufig werden direkte Reden in *Die Ausgesperrten* durch Klammern gekennzeichnet und heben sich darüber hinaus nicht gesondert vom Fließtext ab. Entscheidendes Merkmal der Wortkulisse ist ihre prinzipielle figurenbezogene Perspektivierung.²³⁷ – im Rahmen filmischer Inszenierung spricht man hier von subjektiver Kamera.

Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in *The Cement Garden*. Nach dem Tod der Mutter wird das Leben der Geschwister immer konturloser, Jack verwaht immer mehr im Nichtstun, schläft weit in den Tag hinein. Beiläufig erzählt er in Kapitel sieben von einem Zwischenfall mit dem kleinen Tom, der ihn zur Mittagszeit beim Schlafen störte:

„The day before I had made Tom cry by flicking his head with my fingernail. He had been making a row outside my bedroom door and had woken me up. He lay on the floor clutching his head and screamed so loud that Sue came running out of her bedroom.“²³⁸

Dem Leser wird ein harmloser Streit unter Geschwistern im Gang des Obergeschosses vor Jacks Zimmertüre suggeriert, der mit einem kleinen Fingerschnipp und dicken Krokodilstränen des kleinen Tom endet. Angaben zur zeitlichen Positionierung, wie auch zum folgenden Verlauf des Zwischenfalls fehlen. Im darauf folgenden Kapitel liest Sue ihrem Bruder Jack zum betreffenden Tag aus ihrem Tagebuch vor:

„Jack was in a horrible mood. He hurt Tom on the stairs for making a noise. He made a great scratch across his head and there was quite a lot of blood.“²³⁹

Ganz so harmlos, wie der Ich-Erzähler den Vorfall erzählte, schien dieser demnach nicht abgelaufen zu sein. Aus einem zufälligen „flicking his head“ wird in der Wahrnehmung der Schwester ein unschöner „scratch“.

²³⁷ Pfister, S. 352.

²³⁸ McEwan, S. 98.

²³⁹ McEwan, S. 115.

Durch die unterschiedliche Figurenperspektive der Wortkulisse kann ein und derselbe Schauplatz aus den verschiedenen Wahrnehmungen der darin agierenden Figuren völlig verschieden dargestellt werden.²⁴⁰ Während Jack sich in seiner Privatsphäre gestört fühlte und dies mit einer deutlichen Positionierung „outside my bedroom door“ markiert, notiert Sue relativ vage “on the stairs” – Fokus ihrer Wahrnehmung war weniger das Wo als das Was passierte. Durch das Überkreuzen beider Szenen gelingt eine übersichtliche Raumkonstruktion: Tom spielt im Stiegenhaus – Mittagszeit (wie wir von Sue erfahren) – Jack öffnet die Zimmertüre und betritt das Szenario – Sue kommt aus ihrem Zimmer dem kleinen Tom zu Hilfe. Die Positionierung von metafictionalen Einschüben – an dieser Stelle Sues Tagebuchauszug – wirkt objektivierend und Authentizitätstiftend.

In *Die Ausgesperrten* wird die Wortkulisse durch den Wechsel der Erzählperspektive konstruiert. Über weite Teile des Romans erzählt ein auktorialer Erzähler – von diesem werden Kommentare in Klammer eingestreut. Personal erzählte Passagen geben darüber hinaus tieferen Einblick in die Gefühlswelt der Protagonisten, Aktion wird durch die Figurenrepliken vermittelt.

2.3.2. Außersprachliche Lokalisierungstechniken

Im Rahmen der systematischen Analyse der Primärtexte anhand außersprachlicher Lokalisierungstechniken stehen neben dem Einstellungsraum Figuren als Handlungsträger²⁴¹, sowie handlungsrelevante Konkreta, die Requisiten im Zentrum des Interesses.²⁴² Aus dem Kontrast zwischen dem Handlungsraum einer Erzählung und jenem fiktiven Raum der Erzählung, in dem die Szene gerade stattfindet, ergibt sich die aktionale Raumkonstruktion; jenes gedankliche Gerüst also, auf dem das imaginäre Raumarrangement positioniert werden kann.²⁴³

²⁴⁰ Pfister, S. 351.

²⁴¹ Siehe Lotmans Erörterung zur grundlegenden Funktion von Figuren als „Handlungsträger“. Lotman, Jurij; *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von R.D. Keil, München 1972, S. 340-347.

²⁴² Auf die analytische Darstellung des Einstellungsraumes als populärste Konkretisierung des Raumes wird im Rahmen dieser Arbeit unter Punkt VI.2.3. gesondert eingegangen.

²⁴³ Pfister, S. 354.

2.3.2.1. Lokalisation der Protagonisten und handlungsrelevanter Objekte

Figuren übernehmen in einem Text die Funktion von Handlungsträgern, was für eine Geschichte insofern von räumlicher Relevanz ist, als sich durch sie die Suggestion des aktionalen Handlungsraumes anhand der Kriterien Bewegung im Raum, innersprachliche Rauminformation in den Repliken und Erzählperspektive konkretisiert. Die Vorstellung des erzählten Raumes wird durch das Einbringen von Requisiten zusätzlich verstärkt. Handlungsrelevante Objekte dienen dem Leser als unübersehbare Markierungen, die maßgeblich zur Vorstellung des erzählten Raumes beitragen.

Einen Großteil der Informationsvergabe nimmt jedoch die Erzählsituation ein, wenn – wie im Fall von *The Cement Garden* – ein „Ich“ erzählt²⁴⁴: Das Erzählen ist hier zum einen als kommunikative Handlung (von Jack) zu verstehen, parallel dazu wird der Akt der Narration auch als aktuelles Erlebnis des Ich-Erzählers gewertet. Doch während der Ich-Erzählung, insbesondere jener aus dem Blickwinkel von Kindern, die Gefahr der Unzuverlässigkeit und Naivität²⁴⁵ immanent ist, hemmt diese in *The Cement Garden* keineswegs das Potential zum räumlichen Vorstellungsvermögen. Zwar ist davon auszugehen, dass Jack als Teenager seine Umgebung anders wahrnimmt als ein Erwachsener, doch auf das suggestive Bild des aktionalen Handlungsraumes hat dieses Wissen wenig Einfluss. Das hat zweierlei Gründe: McEwan stattet den Ich-Erzähler durchaus eloquent aus, Syntax und Vokabular sind nicht gravierend limitiert. Außerdem wird das Erzählte durch den Einschub von Tagebuchpassagen der Schwester Sue relativiert²⁴⁶.

Gerade der Keller als für die Exposition der Geschichte wichtigster Ort wird vom Ich-Erzähler gleich zu Beginn ausführlich beschrieben. Über drei Seiten erstrecken sich Jacks räumlich ausgeprägte Erinnerungen an eine

²⁴⁴ Einen einführenden Essay zum Thema gibt Williams, Christopher: *Ian McEwan's The Cement Garden and the Tradition of the Child/Adolescent as "I-Narrator"*. *Atti del XVI Convegno Nazionale dell'AIA: Ostuni (Brindisi) 14-16 Oktober 1993*. Fasano di Puglia: Schena Editore 1996, S. 211 – 223.

²⁴⁵ „Conversely, a first-person narrative told by the child or adolescent raises the problem of how to convey with maximum authenticity the thoughts and sensations of a mind that has not yet achieved full maturity.“, Ebd., S. 216.

²⁴⁶ Vgl. mit Punkt V.2.3.1. dieser Arbeit.

gemeinsame Begehung mit seinem Bruder Tom. Hier wird auch die große Blechkiste, ein früheres Kohlenbehältnis, das später umfunktioniert der Leiche der Mutter als Sarg dient, in das Requisiteninventar aufgenommen: „Along one wall was a massive tin chest, [...]. It was empty and blackened, so black that in this dusty light we could not see the bottom [...]. Tom shouted into the trunk and waited for his echo.“²⁴⁷

Zu einer differenzierten Vorstellung des Handlungsraumes trägt in *Die Ausgesperrten* der häufige Perspektivenwechsel bei. Verstärkt wird dieser Effekt zusätzlich von sich überschneidenden bzw. ähnlichen Beobachtungen der Protagonisten einerseits und auktorialen Passagen jeweils am Anfang und Ende des Kapitels andererseits. Dem „allwissenden“ Erzähler wird aus kultureller Tradition das größte Vertrauen entgegengebracht, was das räumliche Vorstellungsvermögen während der Lektüre positiv beeinflusst. Details werden in direkte oder indirekte Repliken oder personal präsentiert. So wird diesen Informationen ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit zuteil. Ein Beispiel hierfür soll Sophies Mutrobe sein, für die sie eine eingefangene Katze ertränken soll. Das Kapitel beginnt mit einer auktorialen Darstellung des Handlungsraumes – in diesem Fall dem Wienerwald. Erst erfolgt die nähere Bestimmung des Standorts „[...] die jungen Leute zieht es zum Gipfel, auf dem sich ein Aussichtsturm plus Caf restaurants befinden, [...]“²⁴⁸ Dann Details zu den mittäglichen Lichtverhältnissen: „Die Sonne fllt schräg ein und bildet Lichtkeulen, zwischen denen man sich durchwindet.“²⁴⁹, „Der Wienerwald gliedert sich bekanntlich [...] in zahllose Hügel [...] die durch Rillen geteilt sind, in denen Rinnsale fließen.“, man trägt zudem einen „[...] Korb mit einem verschlossenen Sack.“, indem es kratzt und winselt, [...] weil sich eine Katze darin befindet.“²⁵⁰ Gemeinsam sucht man nach einem Wasserlauf, der genug Wasser führt, um darin die Katze zu ertränken. Als dieser gefunden ist, kostet es Sophie erraschend viel körperliche Kraft, um das Tier unter Wasser zu halten:

²⁴⁷ McEwan 1978, S.8f.

²⁴⁸ Jelinek 1985, S.92.

²⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 96: „Mittagswlkchen absolvieren ihren Auftritt.“

²⁵⁰ alle Ebd. S. 93f.

„Im Wasser Gekeife, Gepruste, Gestrample, Gurgeln.
 Fast muß sie sich ganz drauflegen auf das Biest, ich werd ja ganz naß und hol mir eine Lungenentzündung.
 Bevor der Tod des Tieres eintreten kann, riß Hans, [...] Sophie katzenfort, das total nasse Tier klettert mühsam raus und rast spuckend davon.
 [...] Hans schmiert Sophie eine, daß ihr das Blut aus dem Mundwinkel rinnt. Au. Die Gruppe steht da wie die heilige Familie, [...].
 Sophie ist baff. Irgendwas tut sich in ihr, [...] Hans, [...] zerrt Sophie an sich und küsst sie, daß sich das Blut auf seinem Mund verschmiert.“²⁵¹

Die Szene spielt zwar mitten im Wald, gezeigt werden jedoch nur kleine Ausschnitte dieses Schauplatzes. Raum als Ort des Schauplatzes tritt in den Hintergrund. Im Vordergrund stehen stark begrenzte Detailausschnitte. Die Nahaufnahmen werden mit unvermittelt aneinandergereihten Details konkret, gefolgt von Sophies Zustandsvermittlung aus direkter Rede. Dann unterbricht Hans jäh die Szene. Der Leser sieht dem Geschehen zu, bleibt dabei unbeteiligt außen vor. Nachdem der Fokus auf die versammelte, im Wald stehende Gruppe gerichtet wird, folgen noch einmal drei Details (die staunende Sophie, die Ohrfeige und der Kuss).

Es bestätigt sich die These, dass Protagonisten in einem Erzähltext nicht allein der Darstellung sozialer Aktion dienen. Durch die symbolische Darstellung wirklichkeitsgebundener Handlungsmuster gelingt es eine Raumvorstellung zu entwerfen. Die Figurenfunktion besteht zugleich darin, realitätsbezogene räumliche Suggestionen durch das Auftreten der Protagonisten zu verstärken. Parallel dazu werden handlungsrelevante Objekte in den Beispieltexten erfolgreich dazu genutzt den erzählten Raum zu modellieren.

²⁵¹ Ebd. S. 96f.

2.4. Modaler und medialer Raum in Buch und Film als Konzept einer Visualisierung

Das räumliche Konstrukt dient dem Film als Voraussetzung für die filmische Diegese. Die filmische Diegese konstituiert sich aus dem erzählten oder modalen Raum und dem medialen Raum, jenem Ort also, der die materiellen Bedingungen für die filmische Diegese setzt.²⁵² Der narrative Raum wiederum entsteht aus der „Addition verschiedener Einstellungen in der Montage, in denen unterschiedliche Raumsegmente gezeigt werden“²⁵³. Als Zuseher kann man sich darauf verlassen, dass der Filmmacher auf „die Gewissheit eines ganzheitlichen filmischen Raums“²⁵⁴ zurückgreift. Was nichts anderes bedeutet, als dass die tradierten Vorstellungen des newtonschen Absolutraums bedient werden: oben ist oben, unten bleibt unten, der Horizont erstreckt sich waagrecht, etc. Sämtliche Abweichungen von diesen „Konventionen des Normalen“²⁵⁵ erzeugen in der Regel gesteigerte Aufmerksamkeit.

Der modale Raum, der sich aus einer Erzählung konstituiert, ist insofern flexibler, als sich Vorstellungen bei jedem Leser subjektiv ausbilden. Was eine Analyse umso schwieriger macht, als man diese objektiv, vor seinem inneren Auge abstrahiert, rein auf die Anhaltspunkte des Textes gestützt durchführen muss. Der modale Raum im Film bildet zunächst einen Einstellungsraum ab, um durch die spätere Montage von vielen Einstellungsräumen so einen diegetischen Raum, den Erzählraum zu erzeugen.²⁵⁶ Zwar unterliegt dieser ebenfalls subjektiven Wahrnehmungseinflüssen, durch die visualisierte Darstellung ist der persönliche Wahrnehmungsfreiraum aber stark eingeschränkt bzw. viel stärker begrenzt, als dies beim Lesen im Buch der Fall ist. Aktiv angesprochen wird die Vorstellungskraft des Zusehers etwa dann, wenn diegetischer Raum und medialer Raum auseinandergehen, zum Beispiel, wenn jemand eine Szene verlässt (aus der Türe geht, mit dem Auto

²⁵² Vgl. Paech: *Eine Szene machen*, S. 93.

²⁵³ Hickethier 2007, S. 79.

²⁵⁴ Ebd., S. 68.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 67f.

wegfährt, in ein Flugzeug steigt etc.), die Szene damit aber nicht beendet ist und kein Schnitt folgt.

Bei den Beispieltexten *The Cement Garden* und *Die Ausgesperrten* handelt es sich um Romane mit weitgehend geschlossener Raumstruktur. Nur rund 15 Buchseiten von insgesamt 165 in *The Cement Garden* lassen auf ein Szenario abseits von elterlichem Haus und Garten schließen.²⁵⁷ Diese geschlossene Form birgt den Vorteil von Unmittelbarkeit und wirkt isolierend: Der Eindruck von „drangvoller Enge und Ausweglosigkeit“²⁵⁸ entsteht. Dies ist insofern von thematischer Relevanz, als die Figuren gleichsam eingeschlossen sind in ihrem Milieu, das keinerlei Veränderung zulässt.²⁵⁹ Ganz ähnlich verhält es sich auch mit der Raumstruktur in *Die Ausgesperrten*. Hier wird der geschlossene Raum geografisch weiter gefasst, die Grenze wird nicht um die eigenen vier Wände, sondern um den Wohnort, also die Stadt Wien gezogen, welche Schauplatz von etwa 244 der 266 Romanseiten ist.²⁶⁰

In den filmischen Adaptationen bleiben die Regisseure Novotny und Birkin in der oben angesprochenen „Konvention des Normalen“. Beide bedienen sich in ihrer Umsetzung der literarischen Raumvorstellung zum filmischen Einstellungsraum dem ganzheitlichen Absolutraum. So findet sich der Zuseher spontan mit der räumlichen Anordnung zurecht. Gleichzeitig wird diese Anordnung in beiden Filmen dafür genutzt, Bedeutungen hervorzurufen bzw. zu unterstreichen. Wenn beispielsweise die subjektive Kamera die Perspektive von Jack in *The Cement Garden* abbildet, steht zumeist seine Schwester Julie im direkten Schärfebereich

²⁵⁷ Chapter 1, 5, 7 und 9 spielen ausschließlich in Haus bzw. Garten, je eine Seite im Umfeld befindet sich Jack in Chapter 2, 3, 6 und 10. In Chapter 4 wird das Haus auf zweieinhalb Seiten verlassen. Der ausführlich beschriebene „Ausflug“ – gemeinsam mit Derek zum Billardclub – in Chapter 8 wird auf achteinhalb Seiten erzählt. Der Roman umfasst 165 Seiten in der für diese Arbeit zitierten Ausgabe McEwan, Ian: *The Cement Garden*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000.

²⁵⁸ Pfister, S. 334.

²⁵⁹ Vgl. Pfister S. 334f.

²⁶⁰ Schauplätze außerhalb von Wien sind der Wienerwald, wo Sophie eine Katze ertränken soll (ca. 6 Seiten), Klosterneuburg, wo der Bombenentwurf besprochen wird (ca. 9,5 Seiten), eine Autofahrt mit Rainer und dem Vater in Richtung Bordell (ca. 5,5 Seiten) und Rainers Ausflug nach Kettlassbrunn, Niederösterreich, nach dem Mord (ca. 1 Seite). Herangezogen für diese Angaben wird die für diese Arbeit zitierte Ausgabe: Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

bzw. in der optischen Bildmitte.²⁶¹ Diese Anordnung unterstreicht das gesteigerte Interesse des Bruders an seiner Schwester.

Novotny nutzt Anordnung in Verbindung mit spezieller Lichttechnik um das Gemeinte zu Unterstreichen. Die Witkowski-Zwillinge werden zumeist an den Rand der Vierergruppe gestellt, noch mehr Kontrast wird durch akzentuiertes Licht geschaffen, das Hans und/oder Sophie betont.

Beide Regisseure nutzen außerdem als zusätzliche Wahrnehmungsebene die Musik als übergreifende Instanz, um eine Verbindung von Wort und Bild herzustellen. Zur Wirkung notiert Roger Ebert in seiner Rezension zu *The Cement Garden*:

„Creating a gloomy claustrophobia inside the wretched house, he uses nuance, timing and Edward Shearmer's unsettling music to create an atmosphere in which outside values cease to matter, and life becomes a series of skirmishes between hostility and temptation.“²⁶²

2.4.1. Öffentliche vs. private Schauplätze – zur Bedeutung des öffentlichen Raums

Die (weitgehend) geschlossene Raumstruktur dient in den Beispielromanen einerseits als Basis der Darstellung, andererseits als Notwendigkeit für den gewollten Effekt der Isolation. Thematische Relevanz wohnt der bewussten Gegenüberstellung von Innen- und Außenräumen inne. Dazu notiert Pfister:

„[...] private und öffentliche Schauplätze [werden] kontrastiv einander gegenüber gestellt [...]. Ist die Wiederkehr dieser Schauplätze bereits durch die dargestellte Geschichte nahegelegt, so ist etwa die wiederholte Situierung von Szenen in einem Garten [...] nicht selbstverständlich, sondern ein deutlich intentionales Arrangement. Der Garten mit seinen biblischen Konnotationen des paradiesischen Garten Edens und seinem emblematischen Verweis auf ein ideal geordnetes und hierarchisch gestuftes

²⁶¹ Vgl. Hickethier, S. 48.

²⁶² Ebert, Roger: *The Cement Garden*. In: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940304/REVIEWS/403040302/1023>, zuletzt 1.6.2011

Gemeinwesen wird zum Gegenbild des [sozialen] Chaos.“²⁶³

Zwar spricht Pfister mit seinem Gartenbeispiel von der Szene im Temple Garden in Shakespeares Trilogie *Henry VI*²⁶⁴, dennoch ist diese Beobachtung auf die Situation im Roman *The Cement Garden* zu übertragen: Soziales Chaos wird anhand der unbeachtet verwaisten Jugendlichen dargestellt, die in ihrem eigens erschaffenen Mikrokosmos irgendwo am zerfallenden Rand der Großstadt leben.²⁶⁵ Ebenso zerfällt der Garten, einst emblematischer Verweis auf eine ideal geordnete Hierarchie – das Patriarchat des mürrischen Vaters. Die Natur erobert sich ihren Besitz – ausgehend vom zügig verwildernden Umland – stetig zurück. Im vorletzten Kapitel notiert Jack hierzu: „I wandered out into the garden. The rain was stopping. The tower blocks were ugly with fresh stains but the weeds on the land beyond our garden already looked greener.“²⁶⁶

Auch *Die Ausgesperrten* agieren nicht zufällig im Grünen. Abseits des Großstadtmiebs fühlt sich die jugendliche Bande ungestört, hier bleibt den Protagonisten etwas mehr Raum für Individualität: Im Wienerwald soll Sophie eine Katze ersäufen, um Mut zu beweisen, auf den Weinbergen über der Stadt gedeiht der Bombenplan so gut, dass sogleich die Bauanleitung besprochen wird, und Rainers Vater schreibt dem Wochenendausflug mit dem Sohne neue Bedeutung ein, indem er mit dem Jungen auf Bordellbesuch ins Waldviertel fährt.²⁶⁷ Zwar sind Natur und Natürliches ambivalent: „das Waldviertel lockt und bockt“²⁶⁸ beispielsweise und die Bande hebt sich vom Wienerwald und seiner Natur ab wie ein „Fremdkörper“²⁶⁹. Dennoch benutzt Jelinek – wie schon McEwan – die

²⁶³ Pfister S. 337.

²⁶⁴ Genau genommen von der Szene II, im 1. Teil *Henry VI*

²⁶⁵ Diese Beobachtung macht auch die Kritik. Im gleichen Zusammenhang spricht Rezensent Wolfram Knorr von einem „massiv abgekapselten Kinderreich“ sowie einem „schleichenden Verfallsprozess“ – einerseits der Familie, andererseits von Haus und Garten. Die Kinder in einem sozialen „Endzustand“ sieht Dr. Bernhard Scheller. Eine „Kinderfamilie“ beobachtet Sibylle Cramer, gleichzeitig bemerkt sich den „Verfall [einer] patriarchalischen Ordnung“.

²⁶⁶ McEwan, S. 134.

²⁶⁷ Vgl. dazu Jelinek 1985, S. 92-97., S. 232-241 und S. 145-150.

²⁶⁸ Jelinek 1985, S. 146.

²⁶⁹ Ebd. S. 92.

Schauplätze im Grünen bewusst, um ein Gegenbild zu den chaotischen Großstadtbildern zu zeichnen.

Insbesondere bei Birkin wird Natur nicht nur als Ort des Geschehens genutzt. McEwan nutzt die Gartensymbolik um den zeitlichen wie inhaltlichen Verlauf der Geschichte zu unterstreichen: Die Natur erobert die urbane Zivilisation Stück für Stück zurück. Kraut und wilde Pflanzen lassen den einst penibel geplanten Garten langsam verschwinden, Wind und Wetter bringen Verwitterung, der Zement im Garten bekommt Risse, Erde tritt zum Vorschein. Als die Familie noch intakt war und im Rahmen urbaner Konvention funktionierte, war der Garten nach plan geordnet. Je länger die Kinder nun in ihrer nicht-klassifizierten Anarchie leben, desto mehr verfällt der Garten. Birkin nutzt diese Bedeutungsebene als Vorgabe und bedient sich zusätzlich der ahistorischen Funktion der Natur²⁷⁰, um das Bewusstsein für das Bedeutungsfeld des Ursprünglichen zu stärken. Der Ursprung liegt vor der Besiedelung. Im Verlauf des Films verwildert der Garten immer weiter – die Natur versucht ihr Ursprungsland zurück zu erobern, ein Ausdruck der fortschreitenden Entfernung der Geschwister von gesellschaftlicher Norm und Konvention.

2.4.2. Schauplatz 1: Bild und Funktion der Stadt

Dem Schauplatz Großstadt wird in beiden Romanen ein übergeordneter Themenkomplex zuteil: Die Großstadt – tradierter Inbegriff für Zivilisation – wird bei beiden Autoren zu lebensfeindlichem Terrain. Anonymität beginnt hier gleich außerhalb der eigenen vier Wände. Bei Jelinek scheint die Wohnung im vierten Stock als „Endstation“²⁷¹ auf, McEwan setzt das Haus gleich in eine Abbruchsiedlung und führt das urbane Exil ad Absurdum, indem der Bau der Autobahn, dem die Siedlung weichen musste, stillsteht:

²⁷⁰ Hickethier schreibt hierzu: „Natur gilt im Film in der Regel und zu Unrecht als ahistorisch.“ Weil: „Ein historisches Bewusstsein über die verschiedenen Formen von Landschaft, Wald [...]“ nicht besteht, „[...] obwohl es kaum eine Landschaft gibt, in die der Mensch noch nicht eingegriffen hat. Natur ist im Film häufig gekennzeichnet durch das Bedeutungsfeld des Ursprünglichen, Urtümlichen, auch Mythischen.“ Hickethier 2007, S. 70. Der Begriff ahistorisch orientiert sich meiner Ansicht nach vielmehr am Bedeutungsfeld (Ursprünglich, Urtümlich, Mythisch) als am Wissen um die fortgeschrittene menschliche Manipulation der Natur. Daher scheint mir die ahistorische Besetzung von natürlichem durchaus gerechtfertigt.

²⁷¹ McEwan, S. 13.

„Our house had once stood in a street full of houses. Now it stood on empty land where stinging nettles were growing round torn corrugated tin. The other houses were knocked down for a motorway they had never built.“²⁷²

Überall in der Stadt „kreidig stinkende Räume“²⁷³, die „Fratze der drohenden Armut“²⁷⁴ zwinkert den Protagonisten aus allen Ecken und Enden entgegen. Man sieht in der Stadt einerseits den einzig möglichen Lebensraum fernab der „entsetzlich geistigen Provinz“²⁷⁵ am Land, doch vor „Engstirnigkeit“²⁷⁶ bietet Urbanität keinerlei Schutz und „anonyme Dunkelheit“²⁷⁷ schafft in der Großstadt das ideale Milieu für Gewalt:

„[...] setzten die jungen Kriminellen windhundartig ins Dunkel eines fremden Gemeindebezirks hinein. Bald verlieren sich ihre trompetenden Atemstöße zwischen auslagenlosen Wohnblocks, wo gerade diverse Abendessen serviert und die Zeitungsneuigkeiten verschlungen werden.

Und es verlieren sich ihre weißen jungen und sehr lebendigen Silhouetten zwischen grauen Betonfronten.“²⁷⁸

Das Fremde beginnt in Jelineks Szenario spätestens mit dem Überschreiten der Bezirksgrenze, exemplarisch ist von grauen Wohnblocks die Rede, die so abstoßend wirken, dass sich nicht einmal der Einzelhandel hierher verirrt, denn Auslagenfenster sucht man hier vergebens.

„Unmenschlich und unbewohnbar“²⁷⁹ nennt auch Wolfram Knorr in seiner Rezension den Schauplatz Großstadt, der von McEwans Ich-Erzähler Jack in einer von wenigen Reflexionen als „burned-out place“²⁸⁰ beschrieben wird, wo es am Nötigsten fehlt: “There was not even a milkman in our road now.“²⁸¹ Der Ausblick auf die zerstörte Umgebung im Schatten schmuckloser Wohnsilos ist schauerlich:

²⁷² Ebd. S. 22.

²⁷³ Ebd. S. 22

²⁷⁴ Ebd. S. 33.

²⁷⁵ Ebd. S. 38

²⁷⁶ Ebd. S. 39

²⁷⁷ Ebd. S. 73

²⁷⁸ Ebd. S. 75.

²⁷⁹ Knorr, Wolfram: *Garten der Lüste. Ian McEwans Roman „Der Zementgarten“*. In: Weltwoche, 21. 5. 1980

²⁸⁰ McEwan, S. 45.

²⁸¹ Ebd, S. 23.

“A hundred yards on, our road ran into another street. A few terraced houses remained. The rest, and all the houses in the next street across, had been cleared to make way for four twenty-storey tower blocks. They stood on wide aprons of cracked asphalt where weeds were pushing through. They looked even older and sadder than our house. All down their concrete sides were colossal stains, almost black, caused by the rain. They never dried out.”²⁸²

Auf das wenig einladende Bild der Außenwelt kommt in seiner Kritik auch Bernhard Scheller zu sprechen, für den McEwan ein „bedrohliche[s] Bild der Außenwelt“ inmitten einer „Stadtlandschaft als Betonwüste“ zeichnet²⁸³.

Sibylle Cramer beschreibt zu diesem Thema eine interessante Metapher, sie spricht von einer konstitutiven „Halbwelt“, in der aus Sicht des Ich-Erzählers eine „lebensfeindliche Ordnung“ mit Gesetzen und dem Moralbegriff der Erwachsenen herrscht, was mit kindlicher Anarchie nicht konform gehen kann.²⁸⁴ Von diesem Standpunkt aus verortet Cramer den Cement Garden nicht nur konkret in einem „Niemandland“, sondern platziert auch die Kinder als „[...] auf sich selbst fixiert in einem Niemandland zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt.“²⁸⁵

2.4.3. Schauplatz 2: Bürgerwohnung, Villa und Haus als Isolatoren

Lebensraum und persönlicher Freiraum definieren sich durch die klare Abgrenzung von der Umwelt. Insofern dient das spießbürgerliche Wohnhaus, in dem die Familie Witkowski im achten Wiener Gemeindebezirk lebt, als heterotopes Konstrukt²⁸⁶ der Identitätsstiftung. Der Wohnbau ist dabei nicht nur als soziales Projekt mit preiswerten Wohneinheiten zu begreifen. Er ist auch eine rational motivierte Konstruktion der Politik als Sinnbild einer neuen Urbanität. Die dargestellte Form der Wohneinheit kann damit gleichzeitig als Spiegel und als

²⁸² Ebd., S. 23f.

²⁸³ Scheller, Bernhard: *Betonierte Kindheit*. In: Frankfurter Rundschau, 18./19. 11. 1989.

²⁸⁴ Cramer, Sibylle: *Der Zementgarten. Der Roman des jungen Engländers Ian McEwan*. In: Frankfurter Rundschau, 27. 5. 1980.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Vgl. Punkt V.I.III.I. dieser Arbeit.

Reflexionsfläche der in ihr beherbergten sozialen Klasse funktionieren. Dem Wohngebäude mit beengtem Wohnraum und stark eingeschränkter Privatsphäre („Man kann nicht einmal frei ein- und ausatmen, denn auch Luft gibt es nur wenig.“²⁸⁷) steht in *Die Ausgesperrten* das einzelne Haus mit maximalem Freiraum für individuelle Bedürfnisse gegenüber. Veranschaulicht wird diese These durch die kontrastreiche Darstellung der Hietzinger Villa, Sophies Domizil, „wo die Klarheit hauptberuflich zu Hause ist“²⁸⁸ und sogar die Blumen im Garten „abnormal früh zu blühen beginnen“²⁸⁹. Die Villa dient quasi als eine kapitalistische Festung gegen die Realität, deutlich abgegrenzt von ihrer Umwelt mit „dem riesigen eisernen Portal aus einem riesigen ererbten Vermögen“.²⁹⁰ Damit werden Wohnhaus und Villa, als von ihrer Umwelt abgegrenzte Orte, als textimmanente Isolatoren gesetzt, welche den Figuren weniger als Lebensraum, denn als bühnenartig komprimierter Spielraum dienen. Gleichzeitig dient der modale Raum als Grenzmarker des sozialen Gefüges. Novotny stellt den Kontrast in seiner Adaptation des modalen Raums deutlich dar, indem er während der Szenen in der Hietzinger Villa auf die graublaue, dunkle Färbung des Sets verzichtet und durch sonnengeflutete Außenaufnahmen, sowie weißgelb ausgeleuchtete Innenaufnahmen ersetzt. Damit greift er auf Jelineks ausreichend visualisiertes Raumkonstrukt zurück. Einige Beispiele:

Sophie: „Von hinten fällt ein starkes Licht durch die Terrassentür, irrt keinesfalls ziellos herum, sondern sucht sich gleich Sophies blonde Haare als Sitzplatz aus. Auch das Parkett erglüht ein wenig.“ (S.49)

Modaler Raum: „Die Sonne im Leben kommt vom Überflüssigen [...] Der Alltag ist ansonsten grau.“ (S.27)

Frau Witkowski: „Die Mutter steht im finsternen Zimmer, das Kreuz tut ihr weh vom Schreiben, um sie herum senkt sich das abgestoßene dunkle Mobiliar [...]“ (S.30)

Zwillinge: „Sie halten sich abseits, nicht weil sie das Licht scheuen, sondern weil das Licht

²⁸⁷ Jelinek 1985., S. 152.

²⁸⁸ Ebd., S. 215.

²⁸⁹ Ebd., S. 217.

²⁹⁰ Ebd., S. 124.

begrifflicherweise sie scheut. Im Schulhof und in der Klasse.“ (S.51)
Die Gruppe im Wald: „Die Sonne fällt schräg ein und bildet Lichtkeulen, zwischen denen man sich durchwindet.“ (S.93.)

Für individuelle Entwicklung bleibt hier wie dort kein Raum, die Geschichte spielt an Gemeinplätzen, die sich mit stereotypen Bausteinen aufbauen. Die hier auftretenden Protagonisten werden doppelt isoliert. Konkret räumlich nach außen (außerhalb der eigenen vier Wände) hin, sowie im übertragenen Sinn, denn die Protagonisten haben die Unfähigkeit des Erlebens ihres Individuums gemein. Sie sind in sich selbst gesperrt. Kennlich gemacht wird das durch Introversion: Annas fortschreitende Sprachlosigkeit, Rainers hohle Zitatfetzen von Sartre und Camus, Hans' ewige Illusion vom Sportstudium sowie Sophies aalglatte Unnahbarkeit.

Zum persönlichen Rückzugsgebiet wird auch für die Kinder im *Cement Garden* nur das Terrain außerhalb der eigenen vier Wände. Diese sind düster und verbreiten Unbehagen. Durch den Tod des Vaters gewinnt die Natur als Symbol für das Freie langsam die Kontrolle über den einst penibelst gepflegten Garten zurück. Damit kann dieser zum stillen Beobachtungsort für das Geschehen im Herzstück des Hauses, der Küche werden: „I walked round the side of the house to the back garden and watched my mother through one of the kitchen windows.“²⁹¹ Nach dem Tod der Mutter dient der Garten als Zufluchtsort, gibt den Kindern beispielsweise Freiraum zur Planung einer „private funeral“²⁹². Doch dieser zurückeroberte „Freiraum“, der langsam die ihm aufgezwungenen Strukturen durchbricht, ist nichts weiter als eine phantastische Illusion. Die Kinder leben in ihrer eigenen Utopie, die nur innerhalb der Gartenmauern aufrechterhalten werden kann und spätestens durch das Eindringen von Derek zum Scheitern verurteilt ist: Dieser verkörpert Vernunft, Ordnung, das Erwachsensein – kurzum all das, was in der kindlichen Utopie keinen Raum hat.²⁹³

²⁹¹ McEwan, S. 26. Ähnliches kann

²⁹² Vgl. McEwan S. 67ff.

²⁹³ Rezensent Michael Rutschky schreibt hierzu: „Derek [...] verkörpert die Erwachsenen, die mit ihrem Unverstand in der Kinderwelt bloß stören.“

3. Resümee

Im ersten Schritt der unter diesem Punkt erfolgten Analyse bestätigte sich die These, dass Protagonisten in einem Erzähltext nicht allein der Darstellung sozialer Aktion dienen. Durch die symbolische Darstellung wirklichkeitsgebundener Handlungsmuster gelingt es in beiden Beispieltexten eine Raumvorstellung zu entwerfen. Zugleich besteht die Funktion der Figurenaktion darin, realitätsbezogene räumliche Suggestionen durch ihr Auftreten zu verstärken. Auch werden handlungsrelevante Objekte erfolgreich dazu genutzt, den erzählten Raum zu modellieren.

In einem weiteren Analyseverfahren der Beispielromane wurde der modale Raum als Visualisierungskonzept für die soziale Struktur der ProtagonistInnen erkannt. Sophie (*Die Ausgesperrten*) und Derek (*The Cement Garden*) sind die Eindringlinge in ein dunkel und beengt beschriebenes Proletariat, nur sie können in den dominanten Erzählraum eindringen und sich von diesem wieder entfernen (Derek) bzw. bewegen sich spurlos durch diesen hindurch (Sophie). Beide Texte bedienen sich der aktiven Informationsvergabe über die implizite Quelle des Erzählers bzw. der Erzähler. Entscheidendes Moment innersprachlicher Lokalisierungstechnik ist die Wortkulisser, die eine prinzipielle figurenbezogene Perspektivierung eigen ist. Der modale Raum, der sich aus der Erzählung konstituiert, ist von weitgehend geschlossener Struktur.

In beiden Romanen wird dem öffentlichen Raum die Bedeutung einer Fluchtstätte eingeschrieben. In *The Cement Garden* ist der Garten Teil dieses öffentlichen Raums und damit im geschlossenen Raumkonstrukt rund um das Haus/Garten-Szenario verankert. Bei *Die Ausgesperrten* ist die Großstadt Wien Lebensraum und Gerüst für den geschlossenen Raum. Der öffentliche Raum, der sich rund um die Stadt findet, ist damit kein Teil des geschlossenen Raumsystems. Hier wird das Raumkonstrukt effektiv erweitert, Schauplätze aus dem geschlossenen System Wien und dem offenen System Umland werden einander kontrastiv gegenübergestellt. Zwar gibt es in der Stadt geschlossene und offene Räumlichkeiten (z.B. Wohnung und Straße), diese sind aber insofern als privat und nicht öffentlich zusammenzufassen, als es sich um Gemeinplätze handelt. Sie

dienen nur als Szenario, d.h. als erzählter Raum, nicht aber als Lebensraum.

Eine letzte Analogie zum Verhältnis der räumlichen Dimension konnte festgestellt werden. Zwar spielt Jelineks Handlung in Wien der späten fünfziger Jahre und McEwan bringt den Genius loci seines Romans in die Gegenwart der 1980er Jahre ein. Handlung und Figuren sind stofflich in beiden Fällen vom zeitlich generierten Raum, in dem sie spielen, geprägt. So erfahren etwa die Witkowski-Zwillinge ihre Charakterisierung vorrangig durch die sie umgebende und prägende Umwelt, die vom materiell ökonomischen Aufschwung und damit verbundenen kapitalistischen Tendenzen der Nachkriegszeit geprägt ist.²⁹⁴ Träume sind materiell verknüpft, man wünscht sich die gute Bildung für den damit assoziierten Wohlstand. Auch McEwans Familiengeschichte schöpft ihre Energie aus der bewussten Abgrenzung der Protagonisten von ihrer Umwelt, damit die Waisen-Geschwister nicht getrennt voneinander in Pflegefamilien untergebracht werden.

VI. Die Adaptation: Raum in der Verfilmung

1. *Cardinal functions und Katalysatoren*: Funktion und Umsetzung

Wie bereits im Kapitel IV.4. dieser Arbeit erwähnt, lassen sich unter cardinal functions und deren Katalysatoren sprachunabhängige Orientierungspunkte einer Geschichte zusammenfassen. Sie sind aus Themenschwerpunkten, entscheidenden Motiven, Requisiten oder essentiellen Handlungsmomenten zu extrahieren und im weiteren Verlauf für die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte einer Adaptation insofern von Bedeutung, als ihre unveränderte Umsetzung im Rahmen werktreuer Adaptationslehre für eine subjektiv als gelungen empfundene Adaptation

²⁹⁴ Vgl. Prinzjakowitsch, Sylvia: *Städtebilder in der Literatur: räumliche Wahrnehmung und Großstadtwirklichkeit am Beispiel von Wien in den Romanen Malina von Ingeborg Bachmann und Die Ausgesperrten von Elfriede Jelinek*. Diplomarbeit, Wien 1989, S. 93.

unerlässlich ist.²⁹⁵ Während cardinal functions logisch und chronologisch miteinander in Verbindung stehen, übernehmen Katalysatoren rein chronologische Strukturfunktion: Sie haben funktionellen Charakter, indem sie die cardinal functions einer Geschichte miteinander verbinden. Für die folgend angeführten Beispiele werden jene cardinal functions und Katalysatoren gewählt, die räumlichen Informationscharakter haben bzw. ihre Funktionalität in der Strukturierung und Formgebung des modalen Raumes liegt.

1.1. Beispiele für cardinal functions in *Die Ausgesperrten*

Das Gymnasium als Ort der Bildung ist in *Die Ausgesperrten* insofern als eigenständiger modaler Raum konstruiert, als Schule als kulturelles Symbol der Zivilisation, Ort der Begegnung sowie Ort der Zukunft zu verstehen ist. An diesem öffentlichen Ort wollen die Jugendlichen einen Terrorakt begehen, um größtmögliches Aufsehen zu erregen. Katalysator der Story, welcher Schule, die Jugendlichen und die Szenen im Umland von Wien miteinander logisch verbindet, ist die Bombe, welche selbst gebaut wird und im Rahmen eines Schulfestes am Ende des Maturajahres im Turnsaal detoniert.

Ein weiterer Katalysator im Szenario der Schule ist unter Abb.1 abgebildet. Es handelt sich um Annas Brief, der im Rahmen einer unruhigen Deutschstunde (Thema „Selbstmörder Stifter“²⁹⁶) von ihr durch die Reihen geschickt wird. Während ihr Bruder, anstatt aufzupassen, den Fremden von Camus²⁹⁷ liest, schickt Anna den sadistisch motivierten Brief aus, der sie in der Folge mit dem Klassenkameraden Gerhard Schwaiger auf die Toilette führt. Im Roman findet sich dort überall abblättern grüner Ölanstrich²⁹⁸, der im Film als Kulissenhintergrund der Klassenwände dient.

²⁹⁵ Vgl. McFarlane, S. 26.

²⁹⁶ Vgl. ebd. S. 52.

²⁹⁷ Ebd. S. 54.

²⁹⁸ Vgl. ebd. S. 57.

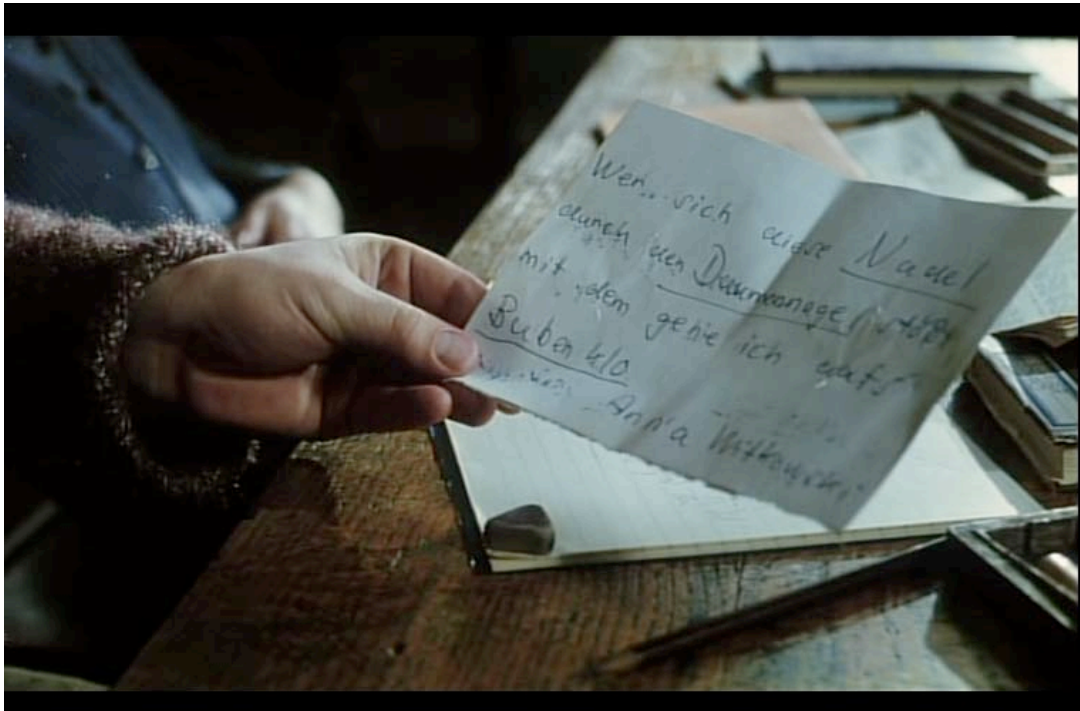


Abb.1 (*Die Ausgesperrten*, 11'42'', VLC): Annas Brief, zugleich handlungsmotivierendes Requisit.

Sophies sozial-ökonomische Sonderstellung als gebildetes Mädchen aus reichem Haus wird von Novotny durch den Einsatz von Licht und Freiraum in Szene gesetzt. Während Szenen im diegetischen Raum der Zwillinge überwiegend ohne Kamerabewegungen bzw. mit Zoom auskommen, fällt bereits der Establishing Shot der kaiserlich gelben Pachhoven-Villa großzügig aus (siehe Abb.2): Ein Dienstmädchen schiebt den Servierwagen ziellos vom Haus weg, der nächste Schnitt geht in die Totale über. Von links kommt ein roter Sportwagen ins Bild, das Dienstmädchen klein in der Bildmitte, am rechten vorderen Bildrand dominiert eine nackte Männerskulptur das Bild. Donauwalzer im Hintergrund.



Abb.2 (*Die Ausgesperrten*, 13'36'', VLC): Die Prunkvilla der Pachhovens, großzügig mit einer Totale in Szene gesetzt.

Sophie trägt gemäß Romanvorlage „fast immer irgendwelche Sportbekleidung“²⁹⁹, ist unnahbar, steht außen vor bzw. immer auf der den Zwillingen gegenüberliegenden Seite des Raumes/Bildes, trägt als einzige helle bzw. weiße Kleidung. Sie ist wie ein haltloses Irrlicht³⁰⁰ und dient paradoxer Weise gerade als solches auch in der Adaptation als Haltepunkt. Die ökonomische wie soziale Kluft zwischen Ober- und Unterschicht wird durch Sophies Auftreten bildlich dargestellt, indem sich die Figur stets von der grauen Masse abhebt.

Mit der Affäre zwischen Anna und Hans nutzt Novotny eine weitere cardinal function für seine Adaptation. Anna, die in Hans einen Anker zur Welt außerhalb ihrer düsteren, beengten Familienwohnung sieht, bietet sich ihm an, „eifert ihm nach“³⁰¹ und hat dabei ein „Gefühl der Grenzenlosigkeit“³⁰² im Kopf. Für das Ausbrechen aus dem eigenen, privaten Inneren in diesem Moment benutzt Novotny eine Reihe von Symbolen, die in der filmischen Mise-en-Scène³⁰³ zusammenwirken (siehe

²⁹⁹ Ebd., S. 44.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 60.

³⁰¹ Jelinek 1985, S. 88.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Zum umstrittenen Begriff der Mise-en-Scène wird folgendes notiert: Der Filmemacher sieht sich mit drei Fragen konfrontiert: Was er filmen soll, wie er es filmen soll, wie er die Einstellung

Abb.3). Die nahe Kameraeinstellung bewirkt, dass die Köpfe der gezeigten Figuren charakteristisch im Mittelpunkt stehen. Im Hintergrund deutlich im Kerzenschein zu sehen sind die Filmplakate „Wilde Katzen“³⁰⁴, „Die Faust im Nacken“³⁰⁵ und „Der Jüngste Tag“³⁰⁶.



Abb.3 (*Die Ausgesperrten*, 26'01", VLC): Beengte Zweisamkeit – Anna und Hans.

Ein Hinweis einerseits auf das USA-Stipendium, Annas einzigem Hoffnungsschimmer für eine Zukunft. Weiters wird durch das Platzieren dieser Poster ganz bewusst das beengte, begrenzte Leben der Kinder im schäbigen Wien – der Wohnung im speziellen – und die unerreichbaren Möglichkeiten in einem fernen Land („Der Amerikanische Traum“) im Wien der 1960er Jahre dargestellt. Die Filmplakate wirken sinn- und

präsentieren soll. Die Mise-en-Scène ist relevant für die ersten beiden Bereiche, Montage für den letzten [Monaco, *S185ff*]. "Putting into scene" [wie bei Bordwell] ist jedoch zu oberflächlich gedacht. Rutherford argumentiert: "Mise-en-Scène is the critical link in the relationship between the material dimensions of cinema and its affect." In: Rutherford, Ann. *Precarious Boundaries: Affect, Mise en scène and the Senses in Angelopoulos' Balkans Epic*.

http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/31/angelopoulos_balkan_epic.html zuletzt, 1.4.2009.

, Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996., Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2004, S.504., S177ff.

³⁰⁴ *Wilde Katzen* (OT *Jungle Cat*), USA 1959, R: James Algar. Naturdokumentation, Produktion Walt Disney. Quelle <http://www.imdb.com/title/tt0053977/> , 1.6.2011

³⁰⁵ *Die Faust im Nacken* (OT *On the Waterfront*), USA 1954, Korruptionsdrama. R: Elia Kazan, D: Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb. Quelle: <http://www.imdb.com/title/tt0047296/> , 1.6.2011

³⁰⁶ *Der Jüngste Tag* (OT *When Worlds Collide*), USA 1951, Science Fiction Utopie. R: Rudolph Maté, D: Richard Derr, Barbara Rush, Peter Hansen. Quelle: <http://www.imdb.com/title/tt0044207/> , 1.6.2011

authentizitätsstiftend. Sie sind außerdem als metafiktionale Anspielung auf das Hollywood-Kino im Allgemeinen und eben diese drei Filme im Konkreten zu betrachten.

Dieselbe Szene findet im Kerzenschein statt. Die Kerze als romantisches Zeichen für Intimität und Nähe, schränkt das Sichtfeld ein und lässt Nähe im diskreten Dunkeln zu. Novotny benutzt dieses Symbol hingegen weniger romantisch als praktisch: Die Kerze spendet nicht genug Licht, um den schäbigen Raum vollständig auszuleuchten. Hier ist sie Teil des leitenden Farb- und Lichtkonzepts dieses Films: Die düstere, dunkle Stimmung mit grauer, brauner bis grüner Farbgebung ist dominant und Sinnbild für den schäbigen und isolierten Lebensraum der Zwillinge.

Eine weitere entscheidende Szene ist die Ertränkung der Katze, die Sophie als Mutprobe vollziehen soll. Hier setzt Hans Intervention ein: Bevor Sophie die Katze töten kann, reißt Hans sie zur Seite, ohrfeigt sie, um sie anschließend leidenschaftlich zu küssen. Hier wird das Scheitern der Affäre von Anna und Hans besiegelt und damit auch Annas Kontakt zur Außenwelt zerstört. Sophie findet ab nun in Hans eine attraktivere Marionette als in Peter (entspricht Rainer Witkowski im Roman)³⁰⁷, und durch den erwiderten Kontakt zur Oberschicht bleibt Hans Zukunftstraum von der Lehrerausbildung aufrecht. Örtlich wird die Szene von Novotny versetzt – während im Roman ein Ausflug in den Wienerwald unternommen wird, findet die Filmszene – passend zu Novotnys *Mise-en-Scène* – am dunklen Wienflusskanal statt. Ländlicher Freiraum wird durch städtischen ersetzt.

Unumgänglich strebt der Verlauf der Geschichte auch in Novotnys filmischer Adaptation auf die finale Eskalation in Form des Familienmordes, ausgeführt von Peter zu. Spielmann vergleicht das symbolische Wesen der filmischen Darstellung des Amoklaufs mit jenem der Pornographie:

„Durch die Inszenierung einer Amokszene in einem Film wird die Ordnung der gesellschaftlichen Übereinkunft aufgekündigt, wonach solche Dinge mit Tabu belegt sind. Das öffentliche Zeigen des Amoklaufs ist wie die Darstellung der Pornographie obszön, weil es die Grenzen dessen überschreitet, was erlaubt ist. Das Wissen um den Regelverstoß nimmt die *mise-en-scène* der Ausgesperrten mit in

³⁰⁷ Alle weiteren Rollennamen bleiben unverändert.

die Dramaturgie der obszönen Szene hinein. Obszönität – pornographische und mörderische – zeigen Franz Novotny und sein Kameramann Karl Kases im Stadium der An-Ordnung für eine filmisch-fotografische Aufzeichnung, bei der die Kamera den Tätern auf den Fersen bleibt und Distanz zum Opfer wahr.“³⁰⁸

Demnach geht es bei der Darstellung des Familienmordes um einen Tabubruch, der im Film noch um die Tötung einer weiteren Person, Hans, erweitert wird. Im Anschluss an die Tat wäscht sich Peter rein und verlässt im elterlichen PKW die Stadt. Damit wird zum ersten Mal innerhalb des Films auch der geschlossene Raum Großstadt verlassen.³⁰⁹



Abb. 4 (*Die Ausgesperrten*, 1:32'05", VLC): Die letzte Totale.

Eine letzte Totaleinstellung zeigt den Wagen auf schneebedeckte Berge zufahrend, dann nähert sich der Zoom der Bergspitze, die dramatische Hintergrundmusik weicht eisigen Windgeräusche. Das Ende bleibt in seiner manifesten Handlung offen.

1.2. Beispiele für cardinal functions *The Cement Garden*

Die Chronologie der Erzählung in Andrew Birkins Film *The Cement Garden* folgt jener von McEwans Romanvorlage. Damit findet sich gleich zu Beginn

³⁰⁸ Spielmann S. 109.

³⁰⁹ Siehe Sequenzprotokoll im Appendix.

des Films die entscheidende Passage von Jack und seinem Vater, der während dem Zementieren tot zusammenbricht. Der handlungstragende Faktor Isolation wird umgehend aufgegriffen, indem der Einstellungsraum mit zwei Totalen aufgenommen wird. Die erste zeigt den Garten, die zweite das Haus.



Abb. 5 (*The Cement Garden*, 1'27", VLC): Establishing Shot 1 – Totale vom Garten – im Vordergrund der Vater



Abb. 6 (*The Cement Garden*, 1'36", VLC): Establishing Shot 2 – Totale vom Haus, von links fährt der Lieferwagen ins Bild ein.

Damit wird ein Handlungsraum bestimmt, dem der Mensch untergeordnet ist. Alle Elemente, welche für die Lokalisation folgender Aktion notwendig sind, werden positioniert.³¹⁰ Gleichzeitig sieht der Zuschauer bei der Anlieferung der Zementsäcke, Katalysatoren der Geschichte, zu, denn diese werden auf dem Lieferwagen, der von links in die Totaleinstellung des Hauses einfährt, in den Einstellungsraum aufgenommen. Damit wird eine überwiegend geschlossene Raumstruktur – Vorgabe des Romans – dem Zuschauer unvermittelt und noch während der Vorspann überblendet wird, kommuniziert. Das Geschehen findet in Haus und Garten statt, auf die Welt außerhalb wird erst am Ende der Geschichte wieder Bezug genommen, indem Julie sagt: „There!“ she said, „wasn't that a lovely sleep.“³¹¹

Da schon McEwan im Roman keinen Schwerpunkt in eine mehrschichtige Handlungsebene setzt, macht Birkin die cardinal functions abseits des Plots fest. Was den Roman über die manifeste

³¹⁰ Vgl. Hicketier 2007, S. 55.

³¹¹ McEwan, S. 165.

Handlungsebene hinaus charakterisiert, ist die Genauigkeit, mit welcher Sinneswahrnehmungen und Empfindungen beschrieben werden.³¹² Hierfür mitverantwortlich ist einerseits die Ich-Erzählsituation im Roman, die von Birkin als *cardinal function* aufgegriffen wird und mit filmisch-szenischen Mitteln umgesetzt wird. Durch subjektive Kamerasequenzen werden Einstellungen aus Jacks Blickwinkel gezeigt. Sie dient damit als Pendant zur Ich-Erzählsituation im Roman. Hierzu ein beispielhafter Screenshot:

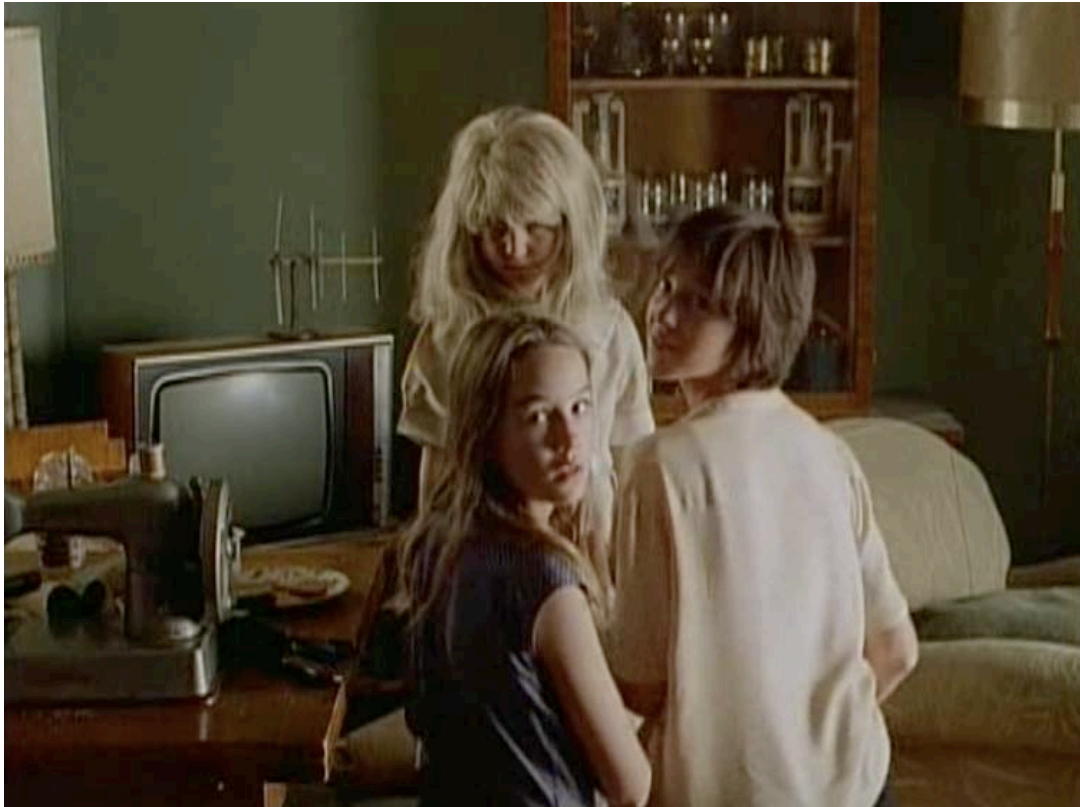


Abb. 7 (*The Cement Garden*, 56'57", VLC): Jack beobachtet seine Geschwister; die subjektive Kameraeinstellung aus Jacks Perspektive

Weitere Indizien hierfür sind minutenlange Lesepassagen, in denen Commander Hunt aus Jacks Science Fiction Roman im Off zu hören ist, verschwommen weichgezeichnete Super-8-Aufnahmen, die Jacks Kindheitserinnerungen darstellen oder auch viele Spiegelnahaufnahmen, die dem Seher unbewusst Jacks Spiegelbild als eigenes suggerieren.

Birkin orientiert sich so genau an McEwans Roman, dass selbst Kameraeinstellungen abseits der Schlüsselszenen umgesetzt werden. Während zu Beginn Jack und sein Vater den Zement für die Gartenarbeit anrühren, notiert Jack: „When he reached forward he made a silhouette

³¹² Vgl. hierzu die Rezensionen von Lars-Olav Beier, Nick Ambler, Jörg Drews und William Grimes.

against the white, featureless sky behind him.“³¹³ Anbei der dazu passende Screenshot.



Abb. 8 (*The Cement Garden*, 8'19", VLC): Die Silhouette von Jacks Vater vor ausdruckslos weißem Himmel.

Zuletzt maßgeblich zur Lokalisation im Raum – sowie zur Konstruktion des Raumes – tragen die Protagonisten bei. Sie werden von Birkin als jene Personen übernommen, als die sie von McEwan beschrieben wurden: Jack ist der pubertierende Erzähler, durch dessen Augen der Zuseher das Geschehen wahrnimmt. Julie ist die große Schwester von Sue und Tom, gleichzeitig ist sie Objekt der Begierde von Jack. Derek stellt als Eindringling in das Haus auch die Verbindung zur Außenwelt dar. Visuell wird das umgesetzt, indem Derek während seiner Vorstellungsszene – ein gemeinsames Essen – nie ganz aus dem Unschärfbereich der Geschwister hervortritt. Sie sind mal links, mal rechts am Bildrand zu sehen, während er nicht aus dem Hintergrund treten kann.³¹⁴ Das Geschehen findet in Haus und Garten statt, auf die Welt außerhalb wird erst

³¹³ McEwan, S.15.

³¹⁴ Vgl. Beier, Lars Olav: „Die Kinder vom Ende der Straße.“ In: FAZ, 14. 8. 1993. Vgl. Essensszene aus *The Cement Garden*, VLC 1:10'56" – 1: 13'00"

am Ende der Geschichte wieder Bezug genommen, indem Julie sagt: „There!“ she said, „wasn't that a lovely sleep.“³¹⁵ Alles Geschehene wird somit in der Wahrnehmung der Geschwister als Traumwelt legitimiert.

2. Umsetzung der räumlichen Dimension anhand filmischer Lokalisierungstechniken

Raum im Film ist die Grundvoraussetzung für sämtliche Aktionen. Augenmerk liegt auf der Performativität des Raums, was neben der Aktion der Figuren, ebenso den Prozess der film-ästhetischen Darstellung – die Performanz der Schauspieler, den Ton, die Musik, die Bilddarstellung sowie die Montage – mit einschließt. Erst durch die Montage von Einstellungen wird der Einstellungsraum schließlich zum Erzählraum der Diegese.³¹⁶

2.1. Bild und Funktion der Stadt

Innerhalb eines filmischen Schauplatzes sind dessen Bestandteile (ein Geschoss etwa oder ein Keller) bedeutungshaltig unten oder oben positioniert, im Zentrum oder an der Peripherie, nah oder fern. In der Beziehung zwischen einem in sich abgeschlossenen Schauplatz und der gesamten Außenwelt, dem *off stage*, kann die räumliche Relation von draußen zu drinnen semantisch ganz unterschiedlich gefüllt werden. Sowohl Novotny als auch Birkin besetzen den Außenraum mit Hoffnung und Freiheit. Die Beziehung zwischen diesem so semantisierten Außenraum und dem abgeschlossenen Innen verstärkt den bildlichen Kontrast von urbaner Zivilisation und Natur.

Kino kann als ein Zentrum für Topographie der Orte des Imaginären gesehen werden, so schafft es eine signifikante Verbindung zwischen Film und Literatur. Besonders ausgeprägt ist die intermediale Vernetzung der realen Stadt, der Großstadt als Motiv in der Literatur sowie der filmischen Aufarbeitung dieses Motivs im Kino. Schon Anne und Joachim Paech beobachten diese Verknüpfung:

³¹⁵ McEwan, S. 165.

³¹⁶ Vgl. Hicketier 2007, S. 67.

„Der Film, das ist die ‚Straße‘ oder wie Willy Haas 1924 am Beispiel von Grunes Film bemerkt hat: ‚Die Straße ist für den Film nicht der oder jener Ort: sie ist der charakteristische Ort der Bildvision des Films von heute‘ [Paech zitiert nach Haas 1991, S. 148] Die Straße ist selbst wie ein Film: Die moderne Großstadt hat eine dynamische ‚Steigerung des Nervenlebens [hervorgebracht], die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. [Das sind] die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit dem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen‘ [Paech zitiert nach Simmel 1984, S. 192]“³¹⁷

2.1.1. Novotnys Großstadtmief

Diese von den Paechs angesprochene, städtisch bedingte „Steigerung des Nervenlebens“ wurde von Jelinek programmatisch in Form der vier psychisch labilen Jugendlichen aufgegriffen und von Novotny filmisch umgesetzt. Er verzichtet auf idyllische Darstellung des urbanen Lebensraums in „Bonbonfarben“³¹⁸. Stattdessen dominieren dunkle Farben in Blau, Grau und Schwarzschattierungen. Es gibt nur wenige Außenaufnahmen abseits des Studios, diese zeigen dann allerdings das gemauerte Becken des Wienflusses oder eine herrschaftliche Villa im Grünen. Das wird für die Gegenüberstellung von Sozialem und Materiellem genutzt. Das so von der Stadt gezeichnete Bild ist bewusst düster und verworren, dominant liegt der „Mief der Nachkriegszeit“³¹⁹ in der Luft. Das Urbane ist bei Novotny so dominant, dass er auf die bewusste Dichotomie von Stadt und Land – wie sie im Roman aufgezeigt wird – verzichtet. Substituiert wird diese mit dem Kontrast von freizügigem Villenestablishment der Oberschicht und dunkel beengtem Stadtleben der Proletarier. Damit besetzt Novotny – wie eingangs beschrieben – den Außenraum sowie großzügige Innenräume bewusst mit Hoffnung und

³¹⁷ Paech, Anne, Paech, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 96.

³¹⁸ O.N.: *Rebellen gegen die Enge*. In: *derstandard.at*, 20. 11. 2006. Quelle: http://derstandard.at/2618054/Rebellen-gegen-die-Enge?_lexikaGroup=12, zuletzt 16. 3. 2011

³¹⁹ Ebd.

Freiheit. Wie zum Beweis tritt Peter zuletzt die Autofahrt in eine hoffnungsvolle Zukunft irgendwohin, jedenfalls aus der Stadt hinaus an (Vgl. dazu Punkt VI.1.1.). Zur bildlichen Darstellung werden hierfür gleich drei verschiedene Total-Einstellungen (Weinberge, Waldallee, Berglandschaft) zum Ausklang direkt nacheinander montiert.

2.1.2. Andrew Birkin: Gemeinplatz Großstadt

Die Großstadt nimmt in Birkins Film in erster Linie die Funktion des Schauplatzes ein. In ihr wird die abseitige Positionierung des Wohnhauses im urbanen Abrissgebiet semantisch aufgeladen. Dazu notiert Nick Ambler:

„The geographical landscape the family inhabit is not given a specific description but certain aspects of it are implied. The crumbling garden, and the air of urban degeneration gives the atmosphere of a post-modern hotchpotch of weeds, wasteland, modern high rise flats and dilapidated, dated prefabs - a squalid but diverse if sketchily drawn environment. There is no sense of community or continuity, but rather shadowy shops, schools and services which seem to operate from outside the family's world. They have no sense of time or place and have little mention in the text. These allusions to material services and surrounding are the essential but barely visible mise-en-scene, which is purely functional for the characters' existence. Indeed the family could be living in post second world war austerity Britain, or in a post nuclear shambles. This largely implied sense of dereliction reflects the insecurity and desolation that forms Jack's mindscape following the father's death.“³²⁰

So etabliert sich ein Allgemeinort Großstadt, von dem auch Ambler spricht, der für die Geschichte einerseits von Bedeutung ist, als er ihren sozio-kulturellen Kontext erst ermöglicht, andererseits die Geschichte aber in ihrer Allgemeingültigkeit nicht einschränkt, als es sich um jede Stadt zu jeder Zeit handeln kann.

³²⁰ Ambler, Nick: *Shadows on the mind: Urban alienation and the mental landscape of the children in The Cement Garden*. In: <http://www.literature-study-online.com/essays/McEwan.html> , zuletzt 12.5.2011.

2.2. Heterotopien

Unter Punkt V.1.3.1. dieser Arbeit wurden heterotope Orte in den Beispieltextrn bestimmt, deren Funktion darin liegt ein produktives Wechselspiel aus Eigenem und Fremdem zu erzeugen. Aus dieser Differenz ergibt sich eine Topologie des Raums einerseits. Andererseits hebt sich der heterotope Ort von jenem, dem keine Heterotopie eingeschrieben ist, insofern ab, als dass der sich eben durch die konkrete „Relation der Lage“³²¹ auszeichnet.

Jelineks Entwurf der Großstadt Wien als Heterotopie wird von Novotny umgesetzt, als er die Stadt als Ort darstellt, in welchem Räume nebeneinander gestellt werden, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind.³²² Damit gemeint sind beispielsweise Handlungsabläufe, die in der Schule beginnen und ohne zeitliche Distanz in der Wohnung beendet werden, nur getrennt durch den Schnitt von einer Szene zur nächsten. Grundsätzlich scheint dieses Charakteristikum Teil des filmischen Wesens zu sein. Durch die filmische Montage können beliebigste Orte in einen diegetischen Handlungsraum untergebracht werden. Verstärkt wird dieser Eindruck, als es sich bei der Stadt um ein System der Öffnung und Abgrenzung handelt. Abgegrenzt von der Außenwelt werden von der Stadt die in ihr lebenden Protagonisten. Zuletzt gelingt es Peter als einzigem in die scheinbare Freiheit außerhalb der Stadt zu entkommen. Das System öffnet sich immer dann, wenn der Handlungsverlauf es bedingt bzw. wenn das Gegenwärtige durchbricht, dem auch bei Novotny wenig Raum zwischen den immer unerfüllten Hoffnungen und Träumen der Jugendlichen bleibt.

Das Haus in *The Cement Garden* ist ein hochgradig heterotoper Ort, sodass es auch in der filmischen Adaptation als solcher dargestellt wird. Der mächtige räumliche Isolator ist auch im Film entbunden von Ort und Zeit und wird so zu einem Labor für kindliche Anarchie. Dargestellt von Birkin wird diese Heterotopie einerseits durch immer wiederkehrende totale Establishing Shots zu Beginn jeder neuen Sequenz. Außenaufnahmen fehlt es darüber hinaus an Identifikationspunkten (Straßennamen,

³²¹ Foucault, S. 318.

³²² Vgl. Foucault, S. 324.

Datumsangaben, architektonische Besonderheiten etc. sind ausgespart). Leitmotivische Geräuschsymbole ziehen sich wie ein roter Faden durch den Film: Aus dem Küchenradio tönt der monotone Hinweis auf heißes Wetter, ein tropfender Wasserhahn ist im Obergeschoss zu hören, eine tickende Uhr im Flur des Untergeschosses. Durch die Kopplung dieser Wiederholungsmechanismen wird eine Art endlose Raum-Zeitschleife generiert, in der sich der Zuseher zurecht findet.

Während Jelinek die Wohnung der Witkowskis als Krisenheterotopie und damit als Regulationsinstrument entwirft, ist sie in Novotnys räumlichem Gefüge als einfache Heterotopie präsent. Die Wohnung ist als System der Öffnung und Schließung konzipiert – als offener Ort ist sie das Zuhause der Familie. Verborgен in ihr soll der Mief der Nachkriegszeit, die Behinderung des Vaters, die perversen Gedanken der Kinder und alles andere Dunkle und Verbotene bleiben, das sich in ihr befindet.

Wie schon in den Romanen handelt es sich bei den verwandten Heterotopien in den Filmen ebenfalls um Instrumente der Raumorganisation. Sie dienen einerseits der geografischen und gesellschaftlichen, aber auch der historischen Zuordnung des Geschehens. Daneben machen sie Raum für Fiktives und Imaginäres und ermöglichen so das Bedeutungsspektrum der filmischen Adaptationen zu erweitern.

2.3. Einstellungsraum

Die Darstellung von Räumen in filmisch gezeigten Bildern dient im Regelfall dazu, abgebildete Menschen in ein Verhältnis zu ihrer Umgebung zu setzen. Ein Beziehungsfeld wird damit sowohl zwischen Menschen und Räumen, als auch zwischen Objekten, Requisiten und Menschen aufgebaut.³²³

2.3.1. Isolierende Kameraaktion

Wie im Rahmen dieser Arbeit bereits ausgearbeitet, ist beiden Ausgangstexten die latente Bedeutungsebene um die Isolation ihrer

³²³ Vgl. Hickethier 2007, S. 49f.

Protagonisten – im räumlichen wie übertragenen Bereich – als zentrales Motiv gemein. Auf die Ab- und Ausgrenzung der Protagonisten konzentriert sich Franz Novotny in seinem Spielfilm *Die Ausgesperrten*. Die Einstellungsperspektive ist weitestgehend Normalsicht, Abweichungen hiervon ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Etwa das Ende der letzten Szene vor dem Mord, als Peter vom Stöhnen seiner Schwester und Hans gestört, wach im Bett liegt. Die Kamera ist hier in Nahaufnahme oberhalb des Kopfes positioniert, der aufschauende Blick Peters ist damit besonders gut zu sehen und verweist auf Bevorstehendes. Das Weiß seiner Augen leuchtet hell und wirkt beängstigend, kalt.



Abb. 9 (*Die Ausgesperrten*, 1:23'53'', VLC): Aufsicht, Nahaufnahme.

Überwiegend bedient man sich in diesem Spielfilm der Standkamera. Weil sich das Filmische unter anderem dadurch auszeichnet, dass sich durch Kamerabewegung eine Art Aktion etabliert, in die der Zuschauer natürlich eingebunden ist³²⁴ wird hier durch das Verwähren dieser so evozierten Zuschaueraktion ein größerer Abstand zur filmischen Diegese einbehalten. Die Protagonisten bleiben in ihrer Welt isoliert. Gleichzeitig

³²⁴ Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007 [= Hickethier 2007], S. 67f.

findet hier keine Identifikation mit den Handlungsträgern statt beziehungsweise wird diese dem Zuseher stark erschwert.

Auch Birkin setzt in seiner Version von *The Cement Garden* auf reduzierte Kameraaktion, was die Suggestion der Isolation verstärkt. Tatsächlich wirkt die Statik der Kamera wie eine unsichtbare Trennwand zwischen Zuschauer und Protagonisten. Besonders interessant ist das in *The Cement Garden* vor allem deshalb, weil hier im Gegensatz zu *Die Ausgesperrten* häufig die subjektive Kamera als Pendant zur Ich-Erzählperspektive genutzt wird – eigentlich ein filmisches Stilmittel pro Identifikation. Doch in den entscheidenden Momenten wird die Kamera wieder objektiv (durch die Montage von Totalen, Detailaufnahmen oder den Schnitt zur Folgeszene) – die subjektiven Passagen dauern nicht lange genug, um sich mit Jack zu identifizieren. Subjektive Passagen aus dem Blickwinkel aller anderen Protagonisten fehlen.

Die fehlende Mobilität der Kamera wird von beiden Regisseuren vor allem durch den Zoom ersetzt. Hierbei handelt es sich um eine künstlich herbeigeführte Vergrößerung oder Verkleinerung des filmischen Gegenstandes, womit dieser Effekt zwar der besseren Übersicht im Einstellungsraum dient, jedoch nicht zur Identifikation mit dem diegetischen Geschehen beiträgt.³²⁵

2.3.2. Wohnung, Villa und Haus als räumliche Isolatoren

Als Teil des Einstellungsraumes können in *Die Ausgesperrten* die Wohnung der Familie Witkowski und die Villa der Pachhofens, in *The Cement Garden* das Haus inklusive Keller und Garten als räumliche Isolatoren festgemacht werden. Die Darstellung dieser Schauplätze im Einstellungsraum erfolgt in beiden Adaptationen sehr ähnlich.

Die Gemeinplätze Wohnung und Villa werden von Novotny ganz bewusst einander gegenübergestellt: Um die sozio-kulturelle Ebene des Films zu transportieren, um die vordergründig hoffnungsvolle (Sophie) bzw. hoffnungslose (Hans, Zwillinge) Gegenwart der Protagonisten bildlich darzustellen, um die Dichotomie arm – reich anhand von Stereotypen

³²⁵ Vgl. Hickethier 2007, S. 60.

aufzuzeigen. Sowie um symbolisch aufgeladene Schauplätze für Protagonisten zu finden, die sich irgendwo zwischen „Hass, Perspektivlosigkeit und explodierendem Geltungsdrang“³²⁶ verloren haben. Zur Darstellung dieser Gegensatzpaare werden diverse filmische und kulturell tradierte Varianten genutzt. Während der Establishing Shot der Villa eine Totale der Außenaufnahme³²⁷ ist, viel Licht und freien, blauen Himmel zeigt, erfolgt der erste Blick in das Zuhause der Witkowskis hinein, aus der Aufsicht heraus in einen dunklen, engen Gang.³²⁸ Der Kontext nimmt aus dieser Einstellung heraus bereits eine bedrohliche Vorahnung vorweg (was hier an diesem Ort noch passieren wird) – damit setzt Novotny gleich zu Beginn sprachlich notierte Vorausdeutungen, wie sie die Erzählinstanz im Roman preisgibt, um.³²⁹ Räumliche Grenzen werden als Synonym für persönlichen Lebensraum genutzt. Während sich Anna und Peter ein Zimmer teilen und ihre Betten nur durch notdürftig eingebaute Trennregale optisch voneinander getrennt sind, wohnt Sophie in einem palaisartigen Domizil mit hohen Räumen, großen Fenstern und viel Platz.

Materielle Grenzen machen die Geschichte in *The Cement Garden* erst möglich. Familien, die es sich leisten können, wohnen längst nicht mehr in der verlassenen Abrissgegend, in der das Haus als einziges von einst vielen der verlassenen Wohnstraße steht. Dunkelheit und räumliche Enge werden auch von Andrew Birkin als Zeichen für das hoffnungslose Proletariat genutzt. Bevorzugte Kameraeinstellungen sind im Innenraum amerikanisch und halbnah, außen dominiert die Halbtotale. Die Halbtotale hat sich eigentlich für körperbetonte Aktionen oder die Darstellung von Menschengruppen etabliert³³⁰ und erzeugt hier im Außenbereich ein besonderes Distanzverhältnis des Zusehers zum Geschehen. Der Innenraum erscheint durch die halbtotale Einstellungsvariante nieder und beengt. Zur so erzeugten Stimmung in *The Cement Garden* notiert Roger Ebert, Kritiker der Chicago Sunday Times:

³²⁶ Sichrovsky, Heinz: *Aus den Abgründen des Bürgertums*. In: Arbeiter Zeitung, 15.2.1982.

³²⁷ DVD: *Die Ausgesperrten*, 14'05".

³²⁸ DVD: *Die Ausgesperrten*, 7'50".

³²⁹ Vgl. Jelinek 1985, S. 23, S. 111, S. 248

³³⁰ Vgl. Hickethier 2007, S. 55.

„Creating a gloomy claustrophobia inside the wretched house, he uses nuance, timing and Edward Shearmer's unsettling music to create an atmosphere in which outside values cease to matter, and life becomes a series of skirmishes between hostility and temptation.“³³¹

Beispielhaft wird hier die Szene vom Einzementieren der Mutter beschrieben. Im düster dunklen Keller beginnt die Einstellungsfolge bei 48'17"³³² in Normalsicht und halbtotale Einstellung. Jack wirft den Metallkasten zu Boden, der der Mutter als Sarg dienen wird. Die Kamera wechselt langsam in die Aufsicht und beobachtet Jack beim Ausräumen des Kastens. Es folgt ein Schnitt zur Detailaufnahme der Kellerluke (48'33") in Froschperspektive, in die ein erster Schubkarren voll Sand geschüttet wird. Die Detaileinstellung bleibt am Sand, die Kamera folgt nun abwärts dem fallenden Sand (48'35"). Es folgt ein harter Schnitt auf die Großaufnahme eines Wasserhahns, dann Schnitt und Halbtotale auf Jack, der den Wasserkübel aus der Küche trägt. Wieder Schnitt, Jack und Julie beim Anrühren des Zements im Keller (48'43"). Es folgt ein ständiger Wechsel aus Detail und Großaufnahmen von Schaufel, Wasser, knetenden Händen und Zementladungen, die in den Kasten gegossen werden (bis 49'33"). Im Besonderen erzeugt Birkin Aufmerksamkeit im Einstellungsraum durch die häufige Montage von Detailaufnahmen in einer Bildfolge. So kommt der Zuseher in fiktive Nähe (der Abstand zum Geschehen verringert sich ja nicht wirklich) zur Diegese und erhält damit ein Gefühl von Nähe vorgetäuscht, das ihm durch fehlende Kamerabewegung und Identifikation verwehrt bleibt.

³³¹ Ebert, Roger: *The Cement Garden*. In: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940304/REVIEWS/403040302/1023> , zuletzt 1.6.2011

³³² Alle Zeitangaben im folgenden Absatz beziehen sich auf *The Cement Garden*, D 1993. Regie: Andrew Birkin, Script: A. Birkin, Darsteller: A. Birkin, D: Ned Birkin, Alice Coulthard, Charlotte Gainsbourg, Andrew Robertson. Laurentic Film Productions, 1993. Benutztes Abspielmedium: VLC Media Player, Version 0.9.8.

3. Vergleich & Resümee

Beide Regisseure orientieren sich für das primäre Gerüst ihrer Adaptationen an den cardinal functions der Ausgangstexte. Auch abseits der manifesten Handlungsebene wird in den Adaptationen wesentlich Bezug auf die Ausgangstexte genommen – dies gilt auch für die Ausprägung der räumlichen Dimension. Der modale Raum wird in den Filmen als Visualisierung der sozialen Struktur genutzt. Jedes im Film produzierte Bild verweist auf einen Standpunkt. Damit verraten die von Novotny und Birkin genutzten Einstellungen der Kamera auch die innere Einstellung der Protagonisten.

Der modale Raum wird darüber hinaus – wie in den Romanen – zur visuellen Darstellung des sozio-kulturellen Hintergrundes der Protagonisten benutzt und ist gleichzeitig Stofflieferant. Weiters bedingt der modale Raum in beiden Filmen die wirklichkeitsgebundene Darstellung von Handlungsmustern basierend auf Vorgaben aus dem Roman, womit die Raumvorstellung der Lektüre visuell konkretisiert wird. Die eigentliche Funktion der Figurenaktion, realitätsbezogene räumliche Suggestionen durch ihr Auftreten zu verstärken, wird insofern unterstrichen, als die Raum(an)ordnung symbolisch auf das Wesen der ProtagonistInnen verweist. Auch werden handlungsrelevante Objekte erfolgreich dazu genutzt, den erzählten Raum visuell zu modellieren.

Der Faktor Isolation als verbindender Pfad zwischen den beiden Filmen wird konkret örtlich visualisiert. Speziell zu beobachten ist dieser Aspekt in Andrew Birkins Adaptation, da dieser Film eine überwiegend geschlossene Raumstruktur aufweist. Ein geschlossenes Raumsystem lässt sich auch bei Novotnys Adaptation beobachten. Zwar verweist Novotny auf die Großstadt Wien, tatsächlich gibt es hier aber nur neun Schauplätze.³³³ In seiner Adaptation wird die geschlossene Struktur auf Darstellungsebene durch die fehlende Interaktion der ProtagonistInnen gespiegelt.

³³³ Vgl. hierzu das Sequenzprotokoll im Appendix.

VII. Schlussbemerkung

Das Bedürfnis nach konkreter Verortung macht sich in den analysierten Beispielen insofern bemerkbar, als beide Texte reichlich Auskunft über den erzählten Raum geben, sodass der fiktive Raum anschließend in der filmischen Adaptation zur visuell-plastischen Ausprägung seiner Lektürevorstellung wird.

Das Verlangen nach dem Wissen um das Wie und Wo in einer Geschichte und der in ihr auftretenden Protagonisten scheint so groß, dass in den gewählten Beispielromanen handlungsrelevante Räume genau beschrieben werden. So genau, dass es in den filmischen Adaptation möglich war, hiernach ein filmisches Set zu gestalten. Oder, um in Lotmans Worten zu sprechen: Verbale Zeichen werden als räumliche, sichtbare Objekte konnotiert. Zur sprachlichen Vermittlung der räumlichen Dimension werden in beiden Romanen innersprachliche und außersprachliche Lokalisierungstechniken genutzt.

Während die räumliche Konstruktion der Romane auf ihre räumliche Konstitution keinen Einfluss hat, dient sie in den filmischen Adaptationen als Voraussetzung für die filmische Diegese. Der narrative Bildraum wiederum entsteht aus der montierten Addition verschiedener Einstellungen, in denen verschiedene Raumsegmente zu einem künstlichen Raum zusammengefügt werden.

Die Modalitäten des filmisch erzählten Raumes werden von beiden Regisseuren gemäß den Konventionen des Normalen organisiert. Die Wahrnehmung der filmischen Bilder wird durch bewusste räumliche Ordnung, Lichteinsatz und Farbgestaltung, sowie mit Musik als übergreifende Wahrnehmungsebene zwischen Wort und Bild gesteuert.

Positiv gestaltete sich die Befunderhebung zum Einsatz der Foucaultschen Heterotopie. In allen vier Beispielmedien werden diese als Instrumente der Raumorganisation eingesetzt. Sie dienen einerseits der geografischen und gesellschaftlichen, aber auch der historischen Zuordnung des Geschehens. Daneben machen sie Raum für Fiktives und Imaginäres und ermöglichen so das Bedeutungsspektrum der filmischen Adaptationen zu erweitern.

VII. Quellenverzeichnis

VII. I. Primärtexte

- BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- FOUCAULT, Michel: *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978.
- JELINEK, Elfriede: *Die Ausgesperrten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.
- HUTCHEON, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge 2006.
- LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Stuttgart: UTB 1993.
- MCEWAN, Ian: *The Cement Garden*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000.
- PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Stuttgart: Fink 2001.
- SCHNEIDER, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: M. Niemeyer 1981.

VII. II. Filmographie

- DIE AUSGESPERRTEN*, A 1982. Regie: Franz Nowotny, Script: F. Nowotny, E. Jelinek, Darsteller: E. Jelinek, D: Alexandra Curtis, Toni Böhm, Ursula Knobloch, Paulus Manker. DVD Eurovideo, Sascha Film GmbH 2005.
- THE CEMENT GARDEN*, D 1993. Regie: Andrew Birkin, Script: A. Birkin, Darsteller: A. Birkin, D: Ned Birkin, Alice Coulthard, Charlotte Gainsbourg, Andrew Robertson. Laurentic Film Productions, 1993.

VII. III. Sekundärliteratur: Selbstständige Literatur

VII. III. I. Adaptionstheorie/ Literaturverfilmung

- ALBERSMEIER, Franz-Josef, ROLOFF, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- BAUSCHINGER, Siegrid u.a. (Hg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern/München: Francke 1984.
- BRAUN, Michael, KAMP, Werner (Hg.): *Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin: E. Schmidt 2006.
- CARTMELL, Deborah, Whelehan, Imelda (Hg.): *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London/New York: Routledge 1999.
- GAST, W.: *Film und Literatur. Grundbuch Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt 1993.
- HAGENBÜCHLE, Walter: *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Zürich: Lang 1991.
- HURST, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen: Niemeyer 1996.
- KREUZER, Helmut: *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*. Aus: SCHÄFER, E. (Hg.): *Medien im Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980*. Tübingen: Niemeyer 1981. S. 23-46.

- MCFARLANE, Brian: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996.
- METZ, Christian: *Sprache und Film*. Frankfurt am Main 1973.
- NEUHAUS, Stefan (Hg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- NEUHAUS, Stefan: *Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von Gripsholm (2000)*. S. 11-30.
 - SÖLKNER, Martina: *Über die Literaturverfilmung und ihren ‚künstlerischen Wert‘*. S. 49 – 62.
- PAECH, Joachim (Hg.): *Medienprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Münster 1988.
- PAECH, Joachim (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart 1994.
- PAECH, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: Metzler (2. Überarbeitete Auflage) 1997.
- RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- REIF, M.: *Film und Text. Zum Problem der Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*. Tübingen 1984.
- SCHANZE, Helmut (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: W. Fink, 1996.
- STAM, Robert, RAENGO, Alessandra (Hg.): *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. New York: Blackwell, 2005.
- STAM, Robert: *Introduction. The Theory and Practice of Adaptation*. Seite 1 - 52.
- WESSENDORF, Stephan: *Thomas Mann verfilmt: Der kleine Herr Friedemann, Tristan und Mario und der Zauberer im medialen Wechsel*. Frankfurt am Main u.a.: Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung, Bd. 5, 1998
- WOLFF, Jürgen: *Literaturverfilmungen. Teil I: Einführung in Didaktik. Teil II: Materialien und Dokumentation* Stuttgart 1983/1984.
- ZIMA, Peter v. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film* Darmstadt (Wiss. Buchges.) 1995.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik*. Aus: ZIMA, Peter v. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film* Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995. S. 235-268.

VII. III. II. Film-, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft

- BAUDRY, Jean-Louis: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: Pias, Claus, Vogl, Joseph u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 4. Auflage. Stuttgart: DVA 2002.

- BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [edition suhrkamp Bd. 28], o.J.,
- BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1985.
- BORDWELL, David, ROST, Andreas (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997.
- CHILDS, Peter, STORRY, Mike (Hg.): *British Cultural Identities*. London: Routledge 2002.
- DERRIDA, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- GAST, Wolfgang: *Film und Literatur. Grundbuch: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993
- HICKETHIER, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007.
- HICKETHIER, Knut, Zielinski, Siegfried (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Berlin: Spiess, 1991.
- SCHANZE, Helmut: *Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage*.
- HOFFMANN, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman* Stuttgart: Metzler 1978.
- MONACO, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 2008.
- PAECH, Anne, PAECH, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
- PAECH, Joachim: *Unbewegt bewegt. Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens*. In: Meyer, Ulfilas (Hg.): *Kino Express. Die Eisenbahn in der Welt der Filme*. München, Luzern: C.J. Bucher 1985, S. 40-49.
- STANZEL, Franz: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: UTB 1979.

VII. III. III. Lexika, Nachschlagewerke

- BARCK, Karlheinz, Fontius, Martin (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003.
- BLAMIRE, Harry (Hg.): *A Short History of English Literature*. London: Routledge 1984.
- CHILDS, Peter (Hg.): *Encyclopedia of Contemporary British Culture*. London: Routledge 1999.
- COLLINS COBUILD: *English Dictionary*. Birmingham: Harper Collins 1995.
- FAULSTICH, Werner: *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink Verlag 2005.
- RICHETTI, John J., Bender, John u.a. (Hg.): *The Columbia History of the British Novel*. New York: Columbia University Press 1994.

SEIGNEURET, Jean-Charles: Dictionary of Literary Themes and Motifs: A-J. Greenwood Press: Westport 1988.

VII. III. IV. Raumtheorie und Literatur zum Raum

ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Theater, Film, Literatur in Spanien.*

Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte. Berlin: Erich Schmidt 2001.

BACHTIN, Michail M.: *Chronotops.* Berlin: Suhrkamp 2008.

BALLHAUSEN, Thomas, Bauer, Verena: *Die Logistik der Verführung. Eine Ringvorlesung zur räumlichen Dimension in Literatur und Film.* Graz: edition prequel 2009.

DESCARTES, René: *Über die Prinzipien der körperlichen Dinge.* In: Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zum Raum.* Berlin: Parodos 2008, S. 51-59.

DÖRING, Jörg, THIELEMANN, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* Bielefeld: Transcript 2009.

DÜNNE, Jörg, GÜNZEL, Stephan (Hg.): *Raumtheorie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

- BOURDIEU, Pierre: *Sozialer Raum, symbolischer Raum.* S. 354-368.

- FOUCAULT, Michel: *Von anderen Räumen.* S. 317-327.

DÜNNE, Jörg, KRAMER, Kirsten, u.a. (Hg.): *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S. 15ff.

- KRAMER, Kirsten, DÜNNE, Jörg: *Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit.* S. 15-32.

- MARTEN, Susanne: *Leinwand und Richtertisch. Räumlichkeit und Theatralität im Film und vor Gericht in Alexander Kluges Abschied von gestern (Anita G.).* S. 175-194.

- SÖFFNER, Jan: *Die Theatralität der theoria in Platons Dialogen.* S. 35-56.

KANT, Immanuel: *Von dem ersten Grunde des Unterschieds der Gegenden im Raume.* In: Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zum Raum.* Berlin: Parodos 2008, S. 99-106.

KANT, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. Der Transzendentalen Elementarlehre Erster Teil: Die Transzendente Ästhetik.* In: Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zum Raum.* Berlin: Parodos 2008, S. 107-114.

LEFEBVRE, Henri: *La Production de l'espace.* Paris 1974. Übersetzt ins Englische von Nicholson-Smith, Donald: *The Production of Space.* Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 1991.

MAINZER, Klaus: *Symmetrien der Natur. Ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie.* Berlin, New York: de Gruyter 1988.

NEWTON, Isaac: *Mathematische Prinzipien der Naturlehre. Erklärungen.* In: Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zum Raum.* Berlin: Parodos 2008, S. 85-97.

NIEDING, Gerhild: *Ereignisstrukturen im Film und die Entwicklung des räumlichen Denkens.* Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1997.

PAECH, Joachim: *Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens.* In: Beller, Hans, u.a. (Hg.): *Onscreen/Offscreen.*

- Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes.* Stuttgart: Hatje Cantz Verlag 2000, S. 93-121.
- PRINZJAKOWITSCH, Sylvia: *Städtebilder in der Literatur: räumliche Wahrnehmung und Großstadtwirklichkeit am Beispiel von Wien in den Romanen Malina von Ingeborg Bachmann und Die Ausgesperrten von Elfriede Jelinek.* Diplomarbeit, Wien 1989.
- SCHROER, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- TAUBENBÖCK, Andrea: *Die binäre Raumstruktur in der Gothic novel.* München: Fink 2002.
- URBAN, Urs: *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- WEIGEL, Sigrid: *Zum „topographical turn“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften.* In: KulturPoetik. Bd. 2/2, 2002, S. 151-165.
- WILLKE, Helmut: *Heterotopia. Studien zur Krisis der Ordnung moderner Gesellschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- WINKLER, Hartmut: *Der filmische Raum und seine Zuschauer. Apparatus – Semantik – Ideologie.* Heidelberg: Winter 1992.

VII. IV. Sekundärliteratur: Unselbstständige Literatur, Rezensionen *

VII.IV.I Allgemein

- ANZ, Thomas: *Raum als Metapher. Anmerkungen zum „topographical turn“ in den Kulturwissenschaften.* In: *literaturkritik.de*, veröffentlicht am 2. 2. 2008. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11620, zuletzt eingesehen am 21.1.2011.
- HUTCHEON, Linda: *On the Art of Adaptation.* In: *Daedalus.* Vol.: 133. Heft 2, 2004. S. 108 – 110, hier S. 108.
- KREUZER, Helmut: *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption.* In: Schäfer, E. (Hg.): *Medien und Deutschunterreicht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980.* Tübingen: Niemeyer 1981, S. 23 – 46.
- STAM, Robert: *Beyond Fidelity. The Dialogics of Adaptation.* Naremore, S. 54-78.

VII.IV.II Ad Die Ausgesperrten / Elfriede Jelinek

- GNÜG, Hiltrud: *Zum Schaden den Spott. Elfriede Jelinek „Die Ausgesperrten“.* In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 192, 21. 8. 1980.
- HARPPRECHT, Klaus: *So ein großer Haß und so ein kleines Land.* In: *Titel*, Nr. 2, 4. Jahrgang, 1985, S. 64-67.
- IRRO, Werner: *Prägnanz und Maniertheit. Elfriede Jelineks Roman „Die Ausgesperrten“.* In: *Frankfurter Rundschau*, 14. 6. 1980.
- JANDL, Paul: *Mythen. Schmutz. Existentialismus. Film. Zu Elfriede Jelineks „Die Ausgesperrten“.* In: ders., Findeis, Michaela (Hg.): *Landnahme. Der österreichische Roman nach 1980.* Wien, Köln: Böhlau 1989.
- KOSLER, Hans Christian: *Dauerschwimmerin gegen den Strom.* In: *Extrablatt*, Nr. 3, 4. Jahrgang, März 1980, S. 86 – 87.
- LÖFFLER, Sigrid: *Weltdame, schön böse.* In: *Profil*, 27. 5. 1980.

- SEEGERS, Armgard: *Jugend und Terror. Elfriede Jelinek „Die Ausgesperrten“*. In: Die Zeit, 5. 7. 1980.
- SICHROVSKY, Heinz: *Aus den Abgründen des Bürgertums. Franz Novotny verfilmt Elfriede Jelineks Roman „Die Ausgesperrten“*. In: Arbeiterzeitung, 15. 2. 1982.
- SPIELMANN, Yvonne: *Liebe, Ekel und Amok. Die Ausgesperrten von Franz Nowotny nach einem Roman von Elfriede Jelinek*. In: Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest 1996, Nr. 8, S. 103-113, hier S. 110.
- TH. W.: *Beispiel eines österreichischen Films. „Die Ausgesperrten“ von Franz Novotny und Paulus Manker*. In: Salzburger Nachrichten, 21. 10. 1982.
- o. N.: *Rebellen gegen die Enge*. In: derstandard.at, 20. 11. 2006. Quelle: <http://derstandard.at/2618054/Rebellen-gegen-die-Enge?lexikaGroup=12>, zuletzt 16. 3. 2011
- o. N.: *Gespenstersehen. Oper. Elfriede Jelinek über David Lnychs Kinorätsel ‚lost Highway‘ und ihre Arbeit am Libretto der gleichnamigen Oper*. In: Profil, 27.10. 2003.

VII.IV.II Ad *The Cement Garden* / Ian McEwan

- AMBLER, Nick: *Ian McEwan. The Cement Garden. Shadows on the Mind*. In: Literature Study Online, 01/2003. Quelle: <http://www.literature-study-online.com/essays/McEwan.html>
- BEIER, Lars Olav: *Die Kinder vom Ende der Straße. Verbotene Spiele: Andrew Birkins Film „Der Zementgarten“ nach dem Roman von Ian McEwan*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. 8. 1993.
- BERARDINELLI, James: *The Cement Garden. A Film Review*. In: Reelviews.net, 1994. Quelle: <http://www.reelviews.net/movies/c/cement.html>, zuletzt 2. 12. 2008.
- BODMER, Thomas, MCEWAN, Ian: *Die Sau rauszulassen interessiert mich nicht mehr. Ein Gespräch mit dem englischen Erzähler Ian McEwan.* In: Tagesanzeiger Magazin, 30. 4. 1994.
- CHANKO, Kenneth M.: *FILM; A Director Focuses on Children and Incest*. In: The New York Times, 6. 2. 1994. Quelle: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9501EED91239F935A35751C0A962958260&sec=&spon=&pagewanted=print>
- CHILDS, Peter: *A Lovely Sheep: The Cement Garden (1978)*. In: ders. (Hg.): *The Fiction of Ian McEwan*. New York: Palgrave MacMillian 2006, S.33-45.
- CRAMER, Sibylle: *Der Zementgarten. Der Roman des jungen Engländers Ian McEwan*. In: Frankfurter Rundschau, 27. 5. 1980.
- DREWS, Jörg: *Lasterhaft und meisterhaft. Erzählungen und ein Roman des Engländers Ian McEwan*. In: Süddeutsche Zeitung, 23./24. 10. 1982.
- EBERT, Roger: *The Cement Garden*. In: Sunday Times, 4. 3. 1994 und Movie Reviews www.RogerEbert.com, 4. 3. 1994. Quelle: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940304/REVIEWS/403040302/1023>
- GARNER, Dwight: *Ian McEwan. Interview*. In: The Salon, www.salon.com, 12. 2. 2008. Quelle: http://www.salon.com/books/int/1998/03/cov_si_31int.html

- GRAY, Paul: *Home Burial*. THE CEMENT GARDEN by Ian McEwan. In: Time Magazine, 27. 11. 1978. Quelle: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,916508,00.html>
- GRIMES, William: *Rustic Calm inspires McEwan Tale of Evil*. In: The New York Times Book Review, 18. 11. 1992. Quelle: <http://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/mcewan-grimes.html>
- JAMES, Caryn: *THE CEMENT GARDEN (1993). Review/Film; Hiding Mother in the Cellar in a Trunk of fresh Cement*. In: The New York Times Movie Review, 11. 2. 1994. Quelle: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=990DEED61238F932A...2&sq=ian%20mcewan%20cement%20garden&st=cse#&pagewanted=print>
- KELLAWAY, Kate: *At Home with his Worries*. In: The Observer, 16. 9. 2001. Onlinequelle www.guardian.co.uk, 16. 9. 2001 Quelle: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/16/fiction.ianmcewan/print>
- KEMPLEY, Rita: The Cement Garden. In: The Washington Post und www.washingtonpost.com, beide 1. 4. 1994. QUELLE: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thecementgardennrkempley_a0a423.htm
- KISSLER, ALEXANDER: *Ian McEwan: „Der Zementgarten“*. In: Der Standard, 16./17. 10. 2004.
- KNORR, Wolfram: *Garten der Lüste. Ian McEwans Roman „Der Zementgarten“*. In: Weltwoche, 21. 5. 1980.
- LACAYO, Richard: *A Day in the Life*. In: Time Magazine, 13. 3. 2005. Quelle: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1037652,00.html>
- MCEWAN, Ian: *Ian McEwan On Adapting His Novels Into Film*. Interview. Quelle: youtube <http://www.youtube.com/watch?v=9EzaZcgvBII> , time 00:19, zuletzt 15.3.2011.
- MORRISON, Jago: *Unravelling Time in Ian McEwan's Fiction*. In: ders.: *Contemporary Fiction*. London: Routledge 2003, S. 67 – 79.
- RUTSCHKY, Michael: *Delikater Schweinekram. Über den Erzähler Ian McEwan*. In: Der Spiegel, 26. 1. 1983.
- SHELLER, Bernhard: *Betonierte Kindheit*. In: Frankfurter Rundschau, 18./19. 11. 1989.
- SEABOYER, Judith: *Ian McEwan: Contemporary Realism and the Novel of Ideas*. In: Acheson, James, Ross, Sarah C.E.: *The Contemporary British Novel*. Edingburgh: Edingburgh Univ. Press 2005, S. 23 – 34.
- STEINER, Ulrike: *Liebe und Tod sprengen Beton. Andrew Birkins Filmversion von Ian McEwans Debütroman*. In: Oberösterreichische Nachrichten, 2. 10. 1993.
- TYLER, Anne: *Damaged People*. In: The New York Times Book Review, 26. 11. 1978. Quelle: http://www.nytimes.com/books/98/04/19/specials/tyler-mcewen.html?_r=1&scp=1&sq=ian%20mcewan%20cement%20garden&st=cse
- WAGNER, Astrid: Nachwort zu *The Cement Garden*. In: MCEWAN, Ian: *The Cement Garden*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000. S. 173-181.
- WICHT, Wolfgang: „Ian McEwan: Der Zementgarten“. In: Weimarer Beiträge 36, Heft 7, 1990. S. 1146-1156.

- WILLIAMS, Christopher: *Ian McEwan's THE CEMENT GARDEN and the Tradition of the Child/Adolescent as "I-Narrator"*. *Atti del XVI Convegno Nazionale dell'AIA: Ostuni (Brindisi) 14-16 Oktober 1993*. Fasano di Puglia: Schena Editore 1996, S. 211 – 223.
- WINTER, Helmut: *Eine Leiche im Keller. Der erste Roman von Ian McEwan*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. 4. 1980.
- WINTER, Helmut: *Das Ding im Spiritus. Erzählungen von Ian McEwan*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 1. 1983.
- o. N.: *Interview Ian Mc Ewan*. In: *Frontline – Online Magazine*. Quelle: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/faith/interviews/mcewan.html> , zuletzt 2. 12. 2008.

* Alle Hyperlinks, sofern nicht anders angegeben, zuletzt besucht am 30. 4. 2011.

Abspielmedium der DVDs (zur Auflösung des Timecodes): VLC Media Player, Version 0.9.8 Grishenko (Intel), Copyright (c) 1996-2008 the VideoLAN Team

APPENDIX

Sequenzprotokoll *Die Ausgesperrten* - Novotny

Einstellungen: Weit (W), Totale (T), Halbtotale (HT), Amerikanisch (A), Halbnah (HN), Nah (N), Groß (G), Detail (D)

Nr.	Zeit	Kamera	Handlung
1	Bis 4:55		Vorspann: „Handlung + Personen frei erfunden“ Theater Spiel im Film (2. WK): Stimmung dunkel, hermetisch verriegelt, Ort: verlassenes Theater. Untertext: „Ukraine 1942“, dann Sonnenschein – jetzt beginnt Beschuss des Theaters, Otto wird getroffen, schreit lautlos
	5: 59	HN	verwundeter Otto schreiend am Boden
2	6:18	Blende	Wien 1959
	6:38		Otto geht Gang entlang Richtung heimwärts, bleibt ganze Zeit über im geschlossenen Raum. Stimmung: sehr leise
	7:50		Blick ins Zuhause mit langem, spärlich beleuchteten Gang. STILLE
	8:24	AM leichter Zoom AM	Otto kommt nachhause, Frau empfängt ihn, berichtet über den Tag. Schnitt: Vorstellung Bruder Rainer, der vor dem Spiegel stehend das Gedicht „Des Herbstnachts“ (Gedicht von E. Jelinek! 1967) rezitiert; Stimmung: Hintergrund Klaviermusik, aus dem Off wütendes Geschrei des Vaters
	9:05 9:42	Schnitt	Vorstellung Schwester Anna; Stimmung: Hintergrund tobende Katze, aus dem Off wütendes Geschrei des Vaters, Anna verspielt sich, abgelenkt durch das Geschrei, das Rainer, das Gedicht lauter rezitierend versucht zu übertönen, Eltern stürmen das Zimmer „Tuts schön Üben“ Mutter schließt Türe Tobende Katze im Gang
3	10:13	Totale	Zwillinge laufend am Weg zur Schule, wider auf einer Geraden (Brücke)
	10:46	Statisch	Schule: Diskussion Stifters Naturbeschreibungen „sanftes Gesetz“, Dunkel, Braun/Schwarz
	13:13	Schnitt	Vorstellung Sophie (Lehrerin ruft „Pachhofen, bitte“, Stifter Sequenz, Anna wird der Klasse verwiesen Es folgt Szene mit Anna + Schüler Gerhard Schwaiger am Klo (Buch! Kabine mit abblätterndem, grünen Ölanstrich, S. 57)
4	14:05	Totale Villa	Herrschaftliches Anwesen der Pachhofens, Sonne, Außenaufnahme
	15:34		Sophie, Rainer, Anna sitzen im Pavillon, Türe wird verschlossen, STILLE Vorstellung Hans: man sieht durch das Fenster sich von hinten nähern

	16:30 18:30		Sophies Bruder fährt Hausmädchen mit dem Auto nieder, Ort: Freiraum – Vorfahrt zum Haus Dreieck Hans-Peter-Sophie im Pachhoven-Haus
5	20:42		Fahrt mit Straßenbahn heim, aufdringlicher Passagier wird von Hans, Peter und Anna bedroht, dann Rauferei. Stimmung: STILLE, Farbe Blau bis Schwarz
6	22:40 24:34		Alle im Erotikkino, Peter wird bei Ausweiskontrolle ertappt Anna + Hans küssen sich –Kussszene auch im Hintergrund auf der Leinwand, STILLE
7	24:42 27:29 27:47 28:35 29:00 29:43 31:07 32:24	 Harter Schnitt Halbnah Schwenk zurück Einstellung Plansequenz	Zuhause bei den Zwillingen, wieder im Gang: Anna bringt Hans mit nachhause, von Mutter überrascht, diese macht das Licht an. Dann bei Anna im Zimmer. Stimmung: Klaviermusik, A. sexuell forsch Fokus Mutter Fokus Anna / Hans STILLE, Zimmer, seitlich gedämpftes Licht, Spiegel: Mutter sieht Anna+Hans heimlich beim GV Peter nachhause – Übersprungshandlung Mutter ohrfeigt ihn Verschlossene Türe/ Licht durch Glasscheibe Peter betritt Zimmer, Hans glücklich – Anna ringt nach Luft, STILLE Hans verlässt Wohnung Peter + Anna im Zimmer, Licht von rechts, Globus im Hintergrund, Zwillinge schmieden Zukunftspläne, träumen von Amerika Kamera verlässt Zimmer, schwenkt nach außen auf eine Taube. Marschmusik im Hintergrund, Schwenk auf beleuchtete Fassade, Fokus auf Statue, die wie Freiheitsstatue aussieht + 200 Meter
8	33:39 35:54 36:39 37:00 37:38 38:40	Nah	Setting: Außen bei Fa. Gramm/Phona, Herbsttag, Autofahrt Anna + Hans ins Sportcafe Liebesnotiz von Anna an Hans, STILLE Hans ins Sportcafe, da verwechselt er Anna mit Sophie Dialog Peter-Hans Tanzszene „Only You“ Anna stört die Szene mit Klaviermusik, J.S.Bach „Präludium aus wohltemperiertem Klavier“ – Hans möchte sie abhalten Hans Streit mit Sänger, schlägt diesen
9	39:08 41:57		Setting: Event „Sputnik“ – feine Gesellschaft blickt in den Sternenhimmel, im Hintergrund hell beleuchteter Pavillon und Walzermusik Peter besucht Sophie und verlässt das Haus soll als „Mutprobe“ vor dem Pavillon Sophie küssen – Deren Mutter sieht den Kuss Sophie liest Gesellschaft vor, Peter auch da, liest einen obszönen Text, bekommt dennoch Beifall. Peter küsst eine Katze stellvertretend für Sophie

10	43:19	Schnitt	Setting: Peter zuhause, Sophies Katze mitgenommen, bearbeitet sein Sammelalbum
	45:05 45:15	Freiraum – Totale	Wienfluss: Moped ins Wasser, anwesend sind Hans, Anna, Sophie
	47:00 48:15	Schnitt	Setting: Sophie allein im Kanal Peter zu Sophie, Katze dabei. Wieder Mutprobe von S. an ihn: Ertränkt die Katze. Werden von Hans ertappt, schlägt Peter und rettet Katze + küsst Sophie Polizei komm dazu, suchen nach dem gestohlenen Moped Setting: Kaffeehaus: Anna nackt im Hinterzimmer, fordert GV von Hans: „es soll pervers sein“
11	48:38 50:28	Schnitt	Setting: Zuhause bei den Zwillingen, Vater Otto will „inszenieren“ macht Sexphotos von Mutter - STILLE Setting: helle Küche
12	50:57	Totale	Licht! Bahnhofshalle „Wien Ost“ - STILLE Rauben zu viert invaliden Passanten aus und prügeln auf ihn ein, rauben sein Geld
13	52:57 54:40		Peter setzt sich selbst in Szene, Vater kommt dazu, machen ein gemeinsames Foto Peter zerstört den Fotofilm
14	54:43	Schnitt	Setting: Schule/Schwimmunterricht mit Sophie und Anna - STILLE
15	55:15 56:48 57:59		Setting: Prater – Anna und Sophie sprechen einen fremden Mann an, gehen dann mit ihm ins Haus des Meeres (Flakturm!), dort warten schon Peter und Hans Anna geht mit dem Mann ins Hinterzimmer, Sophie kommt dazu - STILLE Alle vier verprügeln den Mann
16	59:18 1:00:41 1:01:23 1:01:59		Setting: feines Restaurant im Hotel, dort anwesend Sophie und Hans Sophie rasiert im Bad vom Hotelzimmer ihre Schamhaare, lila Licht S. spornt H. zum Masturbieren an – STILLE Inszenierung - STILLE
17	1:02:56		Setting: Vater Otto beobachtet Anna und Peter, dann schlägt er beide Kinder und holt eine Waffe
18	1:04:20	Schnitt, Kamera außen	Explosion in der Schule
19	1:05:45 1:08:42 1:09:35	Schnitt – Blick nach Außen HN	Setting: Anna und Peter zuhause, Vater kommt ins Bad A. übergibt sich mehrfach Vater kauft mit gestohlenem Geld Waschmaschine + anderes Mutter+Vater+Peter stehen vor Auslage und betrachten Äxte+Messer - STILLE
20	1:10:27		Setting: Sportcafe Hans flüchtet vor Anna, bleibt alleine zurück, Hans geht zu Sophie, beide bereiten Bomben vor

	1:12:35	Freiraum	Hans uriniert auf Peter Sophie bringt Bombe in die Schule, Peter hindert sie, doch wird von ihr zurückgewiesen
	1:14:15		Setting: Explosion + Regen
21	1:15:30	Schwenk über den Schulhof zur Hintertür Gegenlicht	Setting: Schulfest Peter trägt ein Gedicht vor (Die „Verachtung“), dazu Vivaldi-Stück. Für das Amerikastipendium wird Sophie statt Anna gewählt Kinder ziehen sich zurück
	1:19:10	Schnitt Schnitt	Peter entdeckt Hans + Sophie
	1:20:36		Auf Anna, lockt Hans mit Geld zu sich Nach Hause: Vater kommt, Tisch & Kuchen & verhängte Fenster: Vater bringt Waschtrommel statt die versprochene Maschine
	1:23:06		Setting: Vater im Hintergrund – Dialog Peter u. Mutter über Vergangenheit – STILLE Peter hört Anna und Hans
	1:25:10		Wohnung erstmals taghell, Peter in die Küche, sieht dort Pornofotos der Mutter und die neue Pistole
	1:25:51		Peter mit Pistole im Gang vor dem Spiegel, dann ins Zimmer zurück
	1:26:58		Erschießt dort Anna und Hans
	1:27:08		Erschießt Mutter durch geschlossene Badezimmertüre Vater betritt Gang
	1:27:41		Peter erschlägt Vater mit neuer Axt + hackt auf ihn ein STILLE – Peter betritt Badezimmer
	1:28:19		Zurück im Zimmer deckt Annas Gesicht zu und sticht dann mehrmals auf sie ein
	1:29:30		Badezimmer: wäscht sich
	1:30:45		
22	Totale	Schnitt	Landschaftspanorama & Sonnenschein Peter fährt im Auto durch die Weinberge davon
	Totale	Schnitt	Wald
	Totale Zoom	Schnitt	Berglandschaft, Diffuses Licht Zum Berg, Musik fade out, Windgeräusche zu hören ENDE – Fade Out

Sequenzprotokoll *The Cement Garden* – Birkin

Einstellungen: Weit (W), Totale (T), Halbtotale (HT), Amerikanisch (A), Halbnah (HN), Nah (N), Groß (G), Detail (D)

Nr.	Zeit	Kamera	Handlung
1		Vorspann	Aus dem Off Fliegensummen
2	00:25	groß	Nahaufnahmen von Elementen aus dem Garten – Abwechselnd mit Vorspann Weiß auf Schwarz
3	01:08	amerikanisch	Vater betritt den Garten/ Ausrichtung mittig – Übersicht über den mit Steinwegen/Steinen gegliederten Garten, keine Blühpflanzen
	01:20	Titel	The Cement Garden
4	01:27	Halbtotale, unbewegt	Halbtotale bestimmt Handlungsraum, in dem der Mensch untergeordnet ist (s. Hickethier S.55): Haus. Von links fährt ein Lastwagen in das Bild ein, ein Junge sitzt vor der Eingangstüre. Farben: erdig, schlammig, gräulich. Stimmung: trist.
	1:40	unverändert	Vater betritt die Szene, indem er durch die Haustüre ins Freie tritt.
	1:48	Schnitt, D Riegel, Schnitt, N Zementsäcke	
	1:53	Schnitt HT, Kamera vom Garten auf das Tor	Vater und Arbeiter betreten den Garten durch das Gartentor, Sohn folgt ihnen, Stimmen aus dem Haus aus dem Off
	2:45	Schnitt A	Übersichtsaufnahme, Zementsäcke werden durch die Kellerluke in den Keller geworfen, liegen da wahllos übereinander
	3:02	unverändert	Junge schließt die Luke
5	3:06	HN – Kamera am Kopfende, statisch	Abendessen: rechts sitzen Mutter und kleinstes Kind, links die beiden älteren Schwestern, in der Mitte der Vater
	3:19	Schnitt HN anderes Kopfende des Tisches	Hier sitzt der Junge
	3:41	Statische Kamera, HN	Vorstellung der Charaktere: Vater, Mutter, Jack (doesn't linke beef), Sue (zweitälteste Schwester, links), Julie (älteste, links)
	4:01		Mutter beklagt die Entscheidung des Vaters, dieser: Garten voll mit Unkraut, eine einzige Unordnung „It's out of control“ Vorstellung jüngster
6	4:26	Groß	Jack vor dem Spiegel, nimmt diesen ab, Wasser tropft
7	4:40	Totale	Nach der Schule, aus dem Schultor laufen Schulkinder in Uniform, Julie verabschiedet sich von Jack (sieh ab nach links, er nach rechts)
	4:56	Weit	Trostlose Landschaft, mit zwei Fahrstreifen durchzogen, hier schlendert Jack quer durchs Bild. Baulärm und Sirenen aus dem Off
	5:26	Totale HT	Jack erklimmt Schutthalde, betritt anschließend einen von ihm bekannten Ort

	5:48 5:49	Groß	richtet sich Zigaretten und Porno Blick in den Himmel, Vogelgeschrei aus dem Off
	6:07	D	Dämpft Zigarette in Spucke aus
8	6:10	T	Vater beginnt den Garten zu zementieren, Hinteransicht Haus
	6:19	T	180Grad Schnitt, Vater jetzt im Vordergrund, Garten im Hintergrund, Jack betritt von hinten die Szene
	6:50		Jack holt Arbeitskleidung aus dem Keller, schleppt Sand und Zement an
	7:28	A	Holt Wasser aus der Küche, im Hintergrund Julie und Sue, Jack rechter Bildrand, Schwestern links
	7:45	Wechsel N & D	Jack und Vater mischen weiter Zement, Gekichere der Schwestern aus dem OFF
	8:15	N	Jack vor dem Spiegel, missachtet Ruf des Vaters, nimmt Spiegel von der Wand
	8:22	Schnitt N Vater – N Jack	Vater mischt Zement im Garten – Jack masturbiert im Bad Schnelle Schnitte Zoom + Zeitlupe signalisieren, dass sich die Handlung zuspitzt, Vater taumelt, Jack näher sich Höhepunkt
	9:13	D	Vater liegt am Boden, Gesicht im Zement
	9:14	D	Jack Ejakulation
9	9:24	HT, unbewegt	Abtransport Vater Haus mittig, links Rettungswagen, Schwestern stützen Mutter, rechts steht kleiner Bruder, ganz rechts von außen betritt Jack die Szene
10	10:00	HT	Haus von hinten, Jack von links ins Bild
	10:30	Schnitt N	Jack steht vor Zementabdruck des Vaters und ebnet diesen ein
11	10:37	Ablende	
12	10:38	T	Haus in der Einöde, rechts Fabrik, links am Horizont Stadt auszumachen, Funkturn/Sendemast zu sehen
	10:43	N	Morgen: Jack wird von Mutter aus dem Bett geholt, Licht von links
	11:03	HN	Mutter verlangt nach einem „little chat“ mit Jack, signalisiert ihm, dass häufiges Masturbieren seinem Körper viel Energie raubt. Sagt ihm, sie würde am Nachmittag ins Spital müssen, er solle nach Tom sehen. Will lieber gleich Julie einspannen, Mutter: „Because I'm asking you, Jack.“
	13:26	HN	Jack kommt von links oben die Stiegen herunter, zupft sich noch zurecht vor dem Spiegel.
	13:38		Betritt die Küche. Erstmals hell, Pastellfarben, er als einziger dunkel & grau angezogen
13	14:23	T	Julie verlässt Haus,

	14:38		Haus im Hintergrund, Vordergrund Sperrmüll Jack folgt ihr, Baulärm im Hintergrund Jack nicht sehr beliebt bei den Schwestern, also kehrt er wieder um.
	15:25	HN	Zurück beim Haus, beobachtet er die Mutter durch das Küchenfenster besorgt am Küchentisch sitzen
	15:30	Gegenschnitt	Mutter aufgebracht, atmet schnell, ist bekümmert
14	15:43	HT/A Schwenk nach rechts, Kamera folgt ihnen	Schule, Tom mit Freund im Vordergrund, Jack wartet am Tor. Tom: „I don't want you, I want my mom.“
	16:05		1. Schwenk plus Zoom
	16:15	Schnitt, Detail N	Postkarten, Tom spielt im Hintergrund
	16:20	T	Jack durchwühlt Postkarten auf Schutthaufen
	16:25		Jack geht zum Haus, um sich trinken zu holen
15	16:39	D	Jack vor Spiegel, tickende Uhr im Hintergrund
	16:56	Schnitt, A	Jack hört Musik aus dem Obergeschoß, Blickt sehnsüchtig nach oben, Lichtspot auf seinem Gesicht
	16:58	Schnitt, HN Dann Zoom auf Julie von hinten	Jack beritt Julies Zimmer, mit Imkeranzug verkleidet erschreckt er sie Subjektive Kamera Jack
	17:52	Kamera: Reihung von D Schnitten...	Nach kurzem Gerangel fällt Julie aufs Bett, Jack folgt ihr und kitzelt sie, erotische Marker: Bett, Julie liegt unter Jack mit gespreizten Beinen, fliederfarbene Wände, Imkeranzug (?)
	18:03		Details: Julies Körper, Jacks verschleiertes Lächeln, Julies Lächeln
	18:26		Jacks Atmen geht in Stöhnen über, Julie betört, Musik im Hintergrund schwere Streicher
	18:53	N	Jack weicht erschrocken zurück (jetzt David Bowie im Hintergrund), Julie nässt ins Bett. Julie „Get out!“, Jack: „I'm sorry, it was just a game.“ Tickende Uhr im Hintergrund Tom u. Sue stehen in der Türe, Jack drängt sie aus dem Zimmer und schließt die Türe
16	19:06	A	Jacks Geburtstag: Frühstück, Julie schon an Mutters stelle am Herd, Jack sitzt auf Vaters Platz, Tom und Sue sitzen sich gegenüber. Bekommt von Julie ein Buch (Voyage To Oblivion) geschenkt. Vorhänge zugezogen, gedämpftes Licht, Wettervorhersage im Hintergrund (dry and sunny for the rest of the

	20:01 20:19 20:22	A D D	day ... tomorrow another finde day). Julie schickt Jack das Frühstück für die kranke Mutter zu bringen, dieser weigert sich. Streit entfacht, rangeln mit Tablett in der Türe, bis alles zu Boden fällt. Detail von Jacks und Julies Gesichtern, Julie wischt sich einen Milchspritzer (wie Träne) aus dem Gesicht.
	20:29 22:05	Schnitt, A, Schwenk von links nach rechts Langsam Zoom out	Mutters Zimmer, tickende Uhr zu hören Blick von Türe hin zum Bett, Jack bringt das Frühstück, Mutter weist an die Vorhänge aufzuziehen, trotzdem bleibt das Fenster verhängt. Mutter gratuliert Jack zum Geburtstag
	22:25 22:31 - 23:11	Schnitt, T Schnitt HN – Zoom auf N	Jack draußen lesend gehend, im Hintergrund zwei Hochhaustürme, Erzählstimme aus dem Off setzt ein (Buch) Julies Stimme überlagert Off-Erzähler, bittet Jack sich der Mutter zuliebe zu waschen
	23:38	Schnitt Detail Arme im Wasser	Erzählstimme aus dem Off
	24:03 26:16	Schnitt A D Kamera zwischen Julies Beine auf Jacks Gesicht	Party in Mutters Zimmer, Julie hält Jack an ein Lied (Green Sleeves) zu singen. Dieser Spottet zurück, Julie sollte etwas tun, daraufhin macht Julie einen Handstand. Sichtlich erregt beginnt Jack das Lied zu singen und bekommt hierfür einen Kuss auf die Wange von Julie und Applaus von Mutter, Sue und Tom.
17	27:20	HT	Frühstückstisch Briefumschlag am Boden im Vordergrund Tickende Uhr, choralartiger Gesang Szene ohne Schnitt und Kameraänderung. Licht dringt aus der Küche in den Vorraum, wo die Kamera steht
	27:44 28:52 29:02	Schnitt, HN Schnitt, T, langsam Schwenk nach links	Frühstücksküche, Julie weist Jack an nach der Schule einkaufen zu gehen, dieser störrisch und vertieft sich wieder in sein Buch. Erzählstimme aus dem Off Jack und Tom am Schulweg, Brücke im Hintergrund
	29:33 29:50 30:11 30:15	Schnitt Schnitt	Schultor (von innen nach außen), Kinder in die Schule, Jack packt sich einen Mitschüler um Tom zu schützen Erzählstimme aus dem Off Jack mit Einkäufen am Heimweg, Brücke im Hintergrund, über Schutthalde, auf seinem Platz in der Schuttwüste
18	30:57 Bis 32:33	Schnitt, HN A	Julies Beine im Vordergrund, Subjektive Kamera Jack Dialog Julie-Jack über den Tod des Vaters

	32:34		Sue kommt mit zerrupften Tom nachhause, er wurde von den Schwestern des Bruders verprügelt, den Jack bedroht hat.
	33:22	A	Jack eilt zur Mutter, um diese abzulenken
	33:37	Schnitt	
19	33:42	Schnitt, HN	Kinder plus Mutter im Bett, frontale Einstellung,
	34:37	Überblendung	Zerstörtes, verlassenes Bett
			Jack in seiner Schuttburg, warmes Licht
	35:35	HT Schnelle Schnitte, D, G	Julie im Vordergrund, Jack nähert sich ihr, sie bittet ihn, ihr den Rücken einzucremen, er dreht das Radio lauter Masturbiert anschließend
20	37:09	Schnitt HT Haus Schnitt	Tom und Freund betreten die Szene von rechts, Fliegensummen im Hintergrund, Zimmer der Mutter, Jack sieht für sie aus dem Fenster Dialog Jack und Mutter: sie erklärt ihm, sie müsse für ein paar Wochen ins Krankenhaus und bittet ihn gemeinsam mit Julie auf die beiden Geschwister aufzupassen, tickende Uhr im Hintergrund, klärt ihn über finanzielle Absicherung auf, bittet ihn das Haus „nice and tidy“ zu halten, bis zu ihrer Rückkehr. Würde er versagen, würden Tom und Sue in Pflegestellen vergeben. „The house will stand empty, people break in, nothing left. Poor Tom. He's really going to miss me. So you and Joulie will just have to be like a mum and dad for tom. Until i get back.“ Jack: „I'm gonna miss you too.“ M: „I'm really tired of this lying here all day.“ Streicher setzten ein.
	39:49		
	40:37	Schnitt HT, Schuss Gegenschuss	Haus von außen, Jack sieht zu Julies Fenster auf, diese sieht zu Jack hinunter
	40:45	Schnitt N Schwenk nach rechts	Jack in der leeren Küche, setzt sich zum Lesen, Streicher im Hintergrund, düsteres Licht, weiter verhängte Fenster, Julie steht hinter Jack, dieser spürt sie in seinem Rücken, sie tritt vor an den Tisch und weint, er greift ihre Hand
	41:49		
	42:07		
	42:10	Schnitt, A	Zimmer der Mutter, Kamera auf die Türe Julie, Sue und Jack betreten das Zimmer, Mutter liegt tod im Bett, Uhr tickt im Hintergrund, Julie bedeckt ihr Gesicht, entblößt dabei Füße, Sue zieht Decke zurück, absurde Situation entsteht
	43:36		Tom betritt Raum, lässt sich nicht abwimmeln, flüchtet sich zur Mutter ins Bett und bemerkt ihren Tod, verlässt fluchtartig den Raum, Sue folgt ihm, dann Julie
	44:23	D	Jack bleibt, Bläser im Hintergrund
	44:38	Schnitt	Einblendung verlassenes Bett
	44:41	HN	Alle vier im Wohnzimmer, spielen Dame,

		Überblendung HN	Tom schläft, warmes Licht von oben Jack holt Decke für Tom aus dem OG Minuten später: Jack raucht, Julie kümmert sich um Tom, erinnern sich an Jacks Geburtstag, der Tag, an dem die Mutter ihre Krankheit Julie verriet Wohnzimmer jetzt dunkel
	46:57	Überblendung HN	
21	47:07	Schnitt HN	Radioansage Wetter Hintergrund Warmes Licht, Sue, Julie und Jack im Garten auf dem Sandhügel bei Julies Sonnenplatz, unterhalten sich, was zu tun ist. Jack rezitiert mit dem Buch in der Hand die Worte der Mutter, „The House will stand empty, people breake in...“
	48:17	Schnitt G & D Schnitte in rascher Folge D & G	Jack im Keller Rührt mit Julie den übrigen Zement zusammen um Sarg der Mutter damit zu füllen, wühlen gemeinsam im Zementmatsch Sexuelle Überlagerung
	49:00	Aufnahmen N	
	49:32	Schnitt A	Julie bittet Jack ihr ein Sandkorn aus dem Auge zu entfernen
	49:50	Schuss	Säubern sich in der Küche
	50:06	Gegenschuss	Dialog in der Küche, beide Rauchen, sprechen über das Hunt-Buch Fenster immer verhängt, Wasser tropft im Hintergrund
	52:31	Schnitt Stiegenhaus G	Betreten das OG - Pendeluhrschlagen im Hintergrund
	52:57		Großaufnahme vor Mutters Zimmer: Julie rechts mit Schlüssel in der Hand, mittig das durchleuchtete Schlüsselloch, rechts Jacks Hand, Glockenschlag im Hintergrund, Streicher
	53:10	Schnitt HN	Betreten Zimmer der Mutter, Licht an und wieder aus, Betten die Mutter auf ein Laken, Jack bricht danach weinend nieder, tragende Streicher, dominantes Cello
	55:00	Zoom out, weg von Jack	
	55:06	Überblendung	Jack weinend im Zimmer-Mutter versinkt im Zement
22	55:10	Überblendung	Zement – Wolkenhimmel mit rotem Flugdrachen Traumszene am Strand
	55:42	Obj. Kamerafahrt N über Bettdecke hin zu Jack A Subj. A N	Jack wacht nach feuchtem Traum auf, wäscht seine Kleidung und kommt nackt die Stiegen hinunter, hört Julie und Sue im Wohnzimmer, beobachtet diese, wie sie ein blondes Mädchen (verkleideter Tom) einkleiden. Julie trägt Seidenbluse offen, darunter grüner BH und kurzer Rock
	57:15-		

	58:46 59:26		Dialog Boys-Girls Spiegel Die neuen Stiefel „cost 85 Pounds“ Dialog Geschenk – endet mit Kusszene (1:00:27)
23	1:00:43 1:01:55	HT obj. Schnitt vergammelnde Küchenreste N	Küche – Fliegen schwirren durch die Küche, Sue schreibt in ihr Tagebuch, Jack liest sein Buch, erkundigt sich nach Julie, reißt Sue das Tagebuch aus der Hand und liest vor
24	1:01:58 1:03:44 1:03:51	Erst obj, dann subj T G	Abbruchhaus: Jack beobachtet Tom & Freund beim Spielen durchs Fenster Jack fragt William, warum Tom einen Rock anhat, dieser sagt „He’s been Julie“ und Tom sagt über William: „He’s been you“. Roter Sportwagen fährt vor dem Haus vor, Julie steigt aus, Mann fährt weiter, Jack brüskiert
25	1:04:00 1:04:30 1:06:20 1:07:30	Ton aus dem Off, T vom Haus A A	Nacht Julie trägt buntes T-Shirt und kurzen, lila Rock Konflikt mit Tom „You want to be a baby?“ Jack geht in den Keller, dort trifft er überraschend auf Sue, die in ihr Tagebuch schreibt. Sue beginnt Jack aus ihrem Tagebuch vorzulesen Singstimme der Mutter aus dem Off, wird in die nächste Szene weitergezogen, als Julie Tom im Gitterbett in den Schlaf streichelt
26	1:08:38 1:10:55 1:13:07 1:14:01	Detail – dann Schwenk auf das Haus HT Detail Zementriss,	Riss im Boden mit daraus krabbelnden Ameisen Derek fährt mit rotem Sportwagen vor Tom und Sue in der Küche, Sue gibt Hinweis auf „hottest summer since 1900“, Tom beobachtet Derek und Julie im Garten, Tropfendes Wasser im Off Sue schwärmt von Derek: „He is 33. The perfekt age for a man.“ Lunch mit Derek, Julie trägt ein hübsches Kleid, Tom als Mädchen, Derek und Jack an den Kopfenden des Tisches, Jack offensichtlich eifersüchtig Derek bemerkt seltsamen Geruch im Flur, Julie meint „Probably Jack. He hasn’t had a bath since months.“ Jack streicht mit Finger darüber, Commander Hunt Erzählstimme aus dem Off
	1:14:30	Nahaufnahmen schnell hintereinander geschnitten	Gewitter, Donner, Blitz, endlich Regen Jack läuft nackt im Regen – Symbol!, verheißungsvolle Symphonie im Hintergrund

27	1:15:30	N G Dialog mit Schuss- Gegenschuss	Derek und Jack bei den Abbruchhäusern, Derek spricht vom „new, clean Jack“, unterhalten sich über die Mutter
	1:17:47	G	Derek mit väterlicher Geste, bittet um Vertrauen
	1:18:10		Erinnerungen an Strandurlaub in High8-Optik
	1:18:35	Schwenk aufs Meer, Überblendung zu Jack	Jack liegt in der Sonne, begutachtet aufgesprungenen Zementboden
	1:20:00		Derek mit Julie und Sue im Keller vor der Kiste, Jack lauscht von draußen, Fliegensummen im Off, Jack kommt dazu und sagt, sein Hund würde in der Kiste einzementiert liegen, Julie gibt macht ihre Zuneigung zu Jack deutlich: „You look really good today.“ Derek gerät ins Abseits, bleibt skeptisch.
	1:21:00 1:21:09		
28	1:24:40	N Überblendung zu Erinnerungen N dann Zoom out N	Jack vor dem Spiegel, Mutters Stimme aus dem Off Toms Wimmern aus dem Off Jack Embryonalstellung nackt am Bett
	1:25:50		Jack nackt geht zum nackten Tom, der weinend im Gitterbett sitzt, Tom erzählt Jack, gemeinsam mit seinem Freund „Jack und Julie“ zu spielen. Sagt Jack, Derek hätte ihm gesagt die Mutter würde im Keller in der Kiste liegen.
	1:29:50	Überblendung Erinnerung Meer	
	1:30:19	G A	Jack schläft im Gitterbett, Julie weckt ihn auf, sagt ihm, zwischen ihr und Derek sei nie etwas gewesen. Nimmt Jack an der Hand und führt ihn zum Bett, sprechen über Derek und darüber, dass er alles weiß. „He is not one of us. It's just you and me, and Sue and Tom“ Sagt Julie. Beginnt sich auszuziehen und Jack zu küssen. Julie: „It's funny but I've lost all sense of time.“
	1:32:12 1:33:24	HN N	Derek unterbricht die Zweisamkeit – Derek verlässt das Haus
	1:35:08 1:36:00 1:37:50	A Zoom Out	Blaulicht dringt durch das Fenster auf die Schlafenden Geschwister
	1:38:23		Abspann

Abstract Deutsch

Der private Raum als individueller Bestandteil des sozialen Raumbegriffs weitet sich bis an die Grenze der mobilen Erreichbarkeit aus und scheint damit den öffentlichen Raum in eine Abseitsposition zu drängen. Neue Raumbegriffe wie Cyberspace lösen traditionelle Raumkategorien ab.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit werden anhand eines typologischen Vergleiches die Umsetzung der räumlichen Dimension in den Romanen *The Cement Garden* von Ian McEwan und *Die Ausgesperrten* von Elfriede Jelinek, sowie deren gleichnamigen Kino-Adaptationen der Regisseure Andrew Birkin und Franz Novotny miteinander verglichen. Die Arbeit befasst sich mit der sprachlichen Darstellung der räumlichen Dimension in den Romanen sowie der Umsetzung und Funktion dieser räumlichen Dimension in den filmischen Adaptationen. In einem späteren Analyseschritt wird nach der allgemeinen Funktion von Raum in den Beispielmедien geforscht. Zuletzt wird auf die Organisation des filmisch erzählten Bildraums eingegangen.

Als Grundlage für diese wissenschaftliche Arbeit werden strukturalistische Theorien von Jurij M. Lotman *Die Struktur literarischer Texte* und Irmela Schneider *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung* herangezogen. Ausgangsbasis für die Adaptationstheorie ist Linda Hutcheons *A Theory of Adaptation*. Ein gesonderter Analysepunkt bezieht sich ferner auf Michel Foucaults Heterotopie-Konstrukt aus *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Heterotopien werden in allen Beispielmедien als Instrumente der Raumorganisation eingesetzt. Sie dienen einerseits der geografischen und gesellschaftlichen, aber auch der historischen Zuordnung des Geschehens. Daneben machen sie Raum für Fiktives und Imaginäres und ermöglichen so das Bedeutungsspektrum der filmischen Adaptationen zu erweitern.

Curriculum vitae

Claudia Augustin

Geboren am 30. Jänner 1980 in Wien, Österreich.

Ausbildung

03/2008 - 2011 Universität Wien

Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft

03/2000 – 06/2004 Universität Wien

Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Deutschen Philologie

09/1999 – 6/2000 Veterinärmedizinische Universität Wien

Diplomstudium Veterinärmedizin

Beruflicher Werdegang

2008 – 2011 freie Texterin / Journalistin (dzt. in Karenz)

07/ 2006 – 01/ 2008 Kulturredakteurin Tageszeitung „Österreich“

01/ 2003 – 05/ 2006 Kulturredakteurin Magazin „News“

07/2002 – 12/2002 Redaktionspraktikum Magazin „News“