



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ich gehör‘ dazu, ich bin anders –
Un/Doing Differences anhand des Buchs und Spielfilms
Chucks. Eine soziologische Herangehensweise an
Literaturverfilmung.“

verfasst von / submitted by

Lena Lisa Vogelmann, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Soziologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Flicker

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Forschungsfrage.....	1
2	Literaturverfilmung in der Medientheorie	6
2.1	Medien	6
2.2	Mediengrenzen und Intermedialität.....	8
2.2.1	Mediale Unterschiede zwischen Literatur und Film.....	10
2.2.2	Literarische Ich-Erzählung und filmische Ich-Kamera.....	13
2.3	Literaturverfilmung	19
2.3.1	Literaturverfilmung als Rezeption durch Produktion	21
2.3.2	Literaturverfilmung als Übersetzung.....	21
2.3.3	Literaturverfilmung als Transformation	22
2.3.4	Konzept von Literaturverfilmung für diese Arbeit.....	24
2.3.5	Anmerkungen zum Drehbuch als Textgattung	25
2.4	Exkurs: ‚Filmliterarisierung‘	26
3	Doing, Undoing, Un/Doing Difference(s).....	27
3.1	Zu Beginn: Doing und Undoing Gender	27
3.2	Die Weiterentwicklung: Doing, Undoing und Un/Doing Difference(s)	29
3.3	Un/Doing Differences in der Literaturverfilmung	35
4	Methodischer Zugang.....	36
4.1	Untersuchungsmaterial.....	36
4.1.1	Wahl des Materials.....	36
4.1.2	Der Roman <i>Chucks</i> von Cornelia Travnicek.....	38
4.1.3	Der Film <i>Chucks</i> von Sabine Hiebler und Gerhard Ertl.....	40
4.1.4	Das Buch <i>Chucks</i> im Film <i>Chucks</i>	41
4.1.5	Exkurs: Autorin und Filmemacher*innen über die Literaturverfilmung	42
4.2	Erhebungsmethode.....	43
4.3	Die erstellten Sequenzprotokolle.....	45

4.4	Analysemethode.....	47
5	Die Figuren.....	49
5.1	Mae.....	49
5.2	Maes Mutter.....	51
5.3	Maes Vater.....	51
5.4	Maes Bruder Sebastian.....	51
5.5	Tamara.....	52
5.6	Jakob.....	53
5.7	Paul.....	54
5.8	Überblick über die größten Unterschiede der zentralen Figuren.....	56
5.9	Die Figurenkonstellation in Buch und Film.....	57
6	Inhaltliche Analyse: Un/Doing Differences in <i>Chucks</i>	60
6.1	Un/Doing (Über-)Leben, Sterben und Trauer.....	60
6.1.1	Leben und Sterben im Buch.....	60
6.1.2	Leben und Sterben im Film.....	66
6.2	Un/Doing Gender.....	82
6.2.1	Geschlechterverhältnisse im Buch.....	82
6.2.2	Geschlechterverhältnisse im Film.....	86
6.3	Un/Doing Mainstream.....	94
6.3.1	Anpassung an bestehende Verhältnisse im Buch.....	94
6.3.2	Anpassung an bestehende Verhältnisse im Film.....	98
6.4	Un/Doing Jugend und Erwachsenwerden.....	102
6.4.1	Jugend im Buch.....	102
6.4.2	Jugend im Film.....	104
7	Narratologische Analyse: Vergleich der Erzählformen in Buch und Film.....	107
7.1	Unterschiede in der narrativen Struktur in Buch und Film: Zeitebenen, sowie Kürzungen, Verschiebungen und Ergänzungen.....	107

7.2	Direct Access: Ich-Erzählung in Buch und Film.....	110
7.3	Konstruktionen der Ambivalenz in Maes Zugehörigkeiten.....	112
7.4	Inter- und intramediale Bezüge.....	115
7.4.1	Intramediale Bezüge: Winnetou im Buch <i>Chucks</i>	116
7.4.2	Intermediale Bezüge: Antigone im Film <i>Chucks</i>	116
8	Zusammenfassung.....	118
9	Reflexion des Forschungsprozesses und der Ergebnisse.....	125
10	Verzeichnisse.....	127
10.1	Analysematerial	127
10.2	Quellen	127
10.3	Erwähnte Filme und Literatur.....	129
10.3.1	Filme.....	129
10.3.2	Literatur.....	130
10.4	Abbildungen.....	130
10.5	Tabellen	131
11	Anhang	132
11.1	Abstract.....	132
11.2	Besetzungsliste des Films <i>Chucks</i>	133
11.3	Auszug aus dem Sequenzprotokoll Roman <i>Chucks</i>	134
11.4	Auszug aus dem Sequenzprotokoll Film <i>Chucks</i>	136

1 Einleitung und Forschungsfrage

Ein großer Teil unserer alltäglichen Kommunikation erfolgt über Medien. Dabei handelt es sich einerseits um medial vermittelte interpersonale Kommunikation wie zum Beispiel bei Telefonaten oder SMS, andererseits aber auch um Kommunikation, die für einen großen Empfänger*innenkreis gedacht ist – von sozialen Medien im Internet zu Nachrichtensendungen zu Büchern und Filmen und vieles mehr. Jedes Medium hat seine eigene Logik mit Stärken, Schwächen und Grenzen. Und jedes (mediale) Kommunikat ist immer gleichzeitig Erzeuger, Ergebnis und Träger von gesellschaftlichen Funktionen und Bedeutungen. Das bedeutet, dass die Analyse von Medien und medialen Produkten unter anderem auch für Soziolog*innen äußerst aufschlussreich ist.

Die Literaturverfilmung kann als intermediales Phänomen verstanden werden, das den Film schon seit seinen Anfängen begleitet: Bereits 1896 verfilmte Alice Guy-Blaché das Märchen *La fée aux choux*¹ (FRA 1896), einer der ersten fiktionalen Filme überhaupt und seitdem gab es eine Unzahl an Verfilmungen von Comics und Graphic Novels, literarischen Klassikern, Theaterstücken, Gedichten, Romanen, (Auto-)Biografien und Sachbüchern. Literaturverfilmungen fordern dabei Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Aspekten aus der Medienwissenschaft: wie sind die jeweiligen medialen Grenzen gefasst und wie werden sie überwunden? Inwieweit können Form und Inhalt von einander getrennt werden, oder ist davon auszugehen, dass die Änderung des Mediums auch den Inhalt ändern wird oder sogar muss? Inwieweit kann und soll eine Verfilmung ihrer Vorlage entsprechen? Und wie kann man Literatur und Film, Wort und (Ton-)Bild miteinander vergleichen?

Literaturverfilmungen sind auch aus soziologischer Perspektive von Interesse: Ganz allgemein gesprochen ist soziologisch relevant, welche gesellschaftlichen Konstruktionen und konstruierten Gesellschaften in den Medien dargestellt werden und in welchem Verhältnis diese Darstellungen nicht nur zueinander stehen, sondern auch mit der Gesellschaft, die sie erzeugt hat. Die Bedeutungen und Interpretationen, die verstanden werden, sind auch von historischen, gesellschaftlichen und persönlichen Umständen abhängig. Konkret auf Literaturverfilmungen bezogen, ist auch für den Prozess der Verfilmung die (gesellschaftlich mitbestimmte) Interpretation von Interesse: wie eine Geschichte verstanden wird, beeinflusst auch, welche ihrer Elemente als unverzichtbar

¹ Der Titel kann als „Die Kohl-Fee“ übersetzt werden.

betrachtet werden und welche veränderbar erscheinen, ohne den Kern der Geschichte so zu verletzen, dass vielleicht gar nicht mehr von einer Verfilmung gesprochen werden kann, sondern eine neue Erzählung entsteht. Dennoch sind mir keine soziologischen Arbeiten bekannt, die sich mit dem Thema Literaturverfilmung oder dem Vergleich einer literarischen Vorlage mit ihrer Verfilmung beschäftigen, auch wenn es eine Unzahl an literaturwissenschaftlichen und komparatistischen Arbeiten zu diesem Thema gibt.

Lange Zeit war die Meinung vorherrschend, dass die Verfilmung immer schlechter sein müsse als die literarische Vorlage, auf der sie basiert (Bohnenkamp 2012: 9f.). Der Film wurde in dieser Sichtweise als nicht so tiefgehende Kunstform oder als Simplifizierung eines literarischen Werks verstanden, die ein literarisches Werk – überspitzt formuliert – den dummen Massen zugänglich macht, aber damit auch viel von seiner intellektuellen Kraft einbüßt. Diese Sichtweise gilt inzwischen als überholt und auch dem Verständnis dieser Arbeit ist sie fremd. Film wird als eigene und an sich wertvolle Kunstform gesehen, die der Literatur nicht an Intellektualität nachsteht.

Der Wechsel von einem Medium ins andere wird als voraussetzungsreicher Prozess verstanden, der viele Entscheidungen notwendig macht, oder wie Bohnenkamp (2012: 18) es formuliert:

„Der Vorgang der ‚Verfilmung‘ impliziert notwendigerweise Verschiebung und Veränderung, die es als produktiven Prozess zu untersuchen gilt. Der Medienwechsel, der mit jeder Literaturverfilmung realisiert ist, wird als Chance betrachtet, den medialen Differenzen auf die Spur zu kommen und den ‚Mehrwert‘ eines solchen Transfers zu erkennen und zu beschreiben.“

In dieser Arbeit ist eine der vielen Entscheidungen in diesem produktiven Prozess, die Wahl der erzählerischen Perspektive im Transformationsprozess, von besonderem Interesse. Die gewählte Vorlage – der Roman *Chucks* von Cornelia Travnicek (2014) – wird aus der Ich-Perspektive der Hauptfigur erzählt. Literarische Texte, die aus der Ich-Perspektive erzählt werden und damit (mehr oder weniger) direkt das Innenleben der erzählenden Figur wiedergeben, sind keine Seltenheit, auch wenn vermutlich mehr Texte in der dritten Person geschrieben werden. Dagegen ist die filmische Erzähltradition auf der Bildebene fast ausschließlich an die Außenwahrnehmung der Kamera als implizite, scheinbar allwissende und objektive Erzählinstanz gebunden: nur in seltenen Fällen bietet uns die Kamera den (durchgehenden) Blick durch die Augen einer Figur und nicht auf eine Figur. Auch die Verfilmung von *Chucks* (AUT 2015) bedient sich der Außenperspektive auf die Figur.

Die Innenperspektive einer Figur und die Außenperspektive auf eine Figur können sich wie das Selbstbild und das Fremdbild einer Person decken, sie können aber auch voneinander abweichen. Jedenfalls liegt hier eine Spannung: nimmt sich die Person so wahr, wie sie von anderen Personen wahrgenommen wird? Im Fall von medialen Darstellungen muss dann noch zusätzlich zwischen dem Fremdbild anderer Figuren und dem Fremdbild der Rezipient*innen unterschieden werden (Fischer-Mahr 2016: 11ff.). Teil des Selbst- bzw. Fremdbilds einer Person oder einer Figur ist auch, zu welchen (sozialen) Gruppen diese Person oder Figur sich zugehörig fühlt oder zu welchen sie zugehörig wahrgenommen wird. Zugehörigkeiten, die Menschen für sich selbst wahrnehmen, müssen nach außen kommuniziert werden: wo unterscheide ich mich von anderen und wo unterscheide ich mich nicht? Zugehörigkeiten werden aber auch von außen zugeschrieben, auch wenn diese nicht unbedingt dem Erleben der Personen entsprechen. Im Austausch mit anderen entsteht ein interaktionales Navigieren und Konstruieren von sozialen Differenzen, die eine wechselseitige soziale Verortung von Personen zulässt.

Diese Arbeit ist nun der Versuch, diese Überlegungen zur Ich-Erzählung und Fremderzählung mit der Konstruktion von Differenzen und Zugehörigkeiten zu verknüpfen und die folgende Forschungsfrage zu beantworten: *Welche Inszenierungen von Zugehörigkeiten im Sinne des Un/Doing Differences lassen sich anhand der Hauptfigur Mae Reimel in der Ich-Erzählung Chucks von Cornelia Travnicek und in ihrer Verfilmung rekonstruieren?*

Diese Forschungsfrage ist die Weiterentwicklung einer ursprünglich zur soziologischen Analyse von Literaturverfilmungen gestellten Forschungsfrage, die ich anhand des Beispiels *Chucks* (Buch: Travnicek 2014; Film: AUT 2015) beantworten wollte. Nach ersten Analyseversuchen hat sich herausgestellt, dass diese erste Forschungsfrage zu allgemein gestellt war, um zufriedenstellende Ergebnisse zu liefern. Stattdessen hat sich aus dem Untersuchungsmaterial heraus die Frage danach, wo Mae sich zugehörig zeigt bzw. wo sie als zugehörig wahrgenommen wird, als besonders relevant herausgestellt. Um diese Zugehörigkeit theoretisch zu fassen, ziehe ich den *Un/Doing Differences*-Ansatz heran, wie in Hirschauer (2017a) formuliert. Damit ist eine theoretische Perspektive gegeben, die Zugehörigkeiten als interaktiv, intersektional und variabel betrachtet und die die gesellschaftlichen Zusammenhänge in einzelnen Interaktionen analysiert, so wie sie in Film und Buch sichtbar werden.

Die Arbeit ist folgendermaßen aufgebaut: zunächst stelle die medientheoretische Basis dieser Arbeit vor (Kapitel 2). Dazu gilt es zunächst zu klären, was unter Medien verstanden wird (Kapitel 2.1), und wie über Mediengrenzen und Intermedialität nachgedacht werden kann (Kapitel 2.2) – was also genau Literatur und Film unterscheidet (Kapitel 2.2.1) und auch, wie eine Ich-Erzählung in der Literatur und im Film umgesetzt wird (Kapitel 2.2.2). Danach setze ich mich konkret mit dem Thema der Literaturverfilmung auseinander (Kapitel 2.3) und stelle drei verschiedene Perspektiven auf Literaturverfilmung vor – Rezeption durch Produktion (Kapitel 2.3.1), Übersetzung (Kapitel 2.3.2) und Transformation (Kapitel 2.3.3) – bevor ich diese zu dem in dieser Arbeit verwendeten Konzept von Literaturverfilmung miteinander verbinde (Kapitel 2.3.4). Ergänzt wird dies mit anschließenden Anmerkungen zum Drehbuch und seiner Rolle in der Literaturverfilmung (Kapitel 2.3.5). In einem kleinen abschließenden Exkurs widme ich mich noch kurz dem Gegenstück der Literaturverfilmung – der ‚Filmliterarisierung‘ (Kapitel 2.4).

Nachdem die medientheoretischen Grundlagen geklärt sind, stelle ich das soziologisch-theoretische Konzept vor, das als Analysefokus eingesetzt wird – das Doing, Undoing bzw. Un/Doing Difference(s) (Kapitel 3). Dieses wurde aus dem Doing und Undoing Gender-Ansatz (Kapitel 3.1) entwickelt, bevor es auf mehrere soziale Kategorien ausgeweitet wurde und nun als Un/Doing Differences (Kapitel 3.2) verwendet wird. Wie genau damit in dieser Arbeit in Bezug auf Literaturverfilmungen umgegangen wird, schildere ich abschließend (Kapitel 3.3).

Aufbauend auf dieser theoretischen Basis stelle ich dann den methodischen Zugang zum Material vor (Kapitel 4). Dabei gehe ich zunächst auf das Untersuchungsmaterial – das Buch und den Film *Chucks* – konkreter ein (Kapitel 4.1): ich schildere, wie ich die Wahl des Untersuchungsmaterials getroffen habe (Kapitel 4.1.1) und gebe einen deskriptiven Überblick über das analysierte Buch (Kapitel 4.1.2) und den analysierten Film (Kapitel 4.1.3). Kurz beschreibe ich auch, inwiefern das Buch und seine Autorin im Film direkt vorkommen (Kapitel 4.1.4). In einem kurzen Exkurs runde ich diese erste Vorstellung des Untersuchungsmaterials mit Kommentaren der Autorin und der Filmemacher*innen zur Literaturverfilmung ab. Nach dieser Vorstellung gehe ich genauer auf die verwendete Erhebungsmethode (Kapitel 4.2), die erstellten Sequenzprotokolle (Kapitel 4.3) und die Analysemethode (Kapitel 4.4) ein.

Als Analysevorstufe, die die handelnden Figuren und die Unterschiede zwischen Vorlage und Verfilmung besser fassen soll, beschreibe ich die wichtigsten Figuren der Narration (Kapitel 5) noch separat. Dabei handelt es sich um die Hauptfigur Mae (Kapitel 5.1), ihre Mutter (Kapitel 5.2), ihren Vater (Kapitel 5.3), ihren Bruder (Kapitel 5.4), ihre Freundin Tamara (Kapitel 5.5), sowie die beiden romantischen Helden Jakob (Kapitel 5.6) und Paul (Kapitel 5.7). Dazu gebe ich noch einen tabellarischen Überblick über die bedeutendsten Unterschiede der zentralen Figuren in Buch und Film (Kapitel 5.8). Danach setze ich diese Figuren in Beziehung zueinander, indem ich die Figurenkonstellation in Buch und Film darstelle (Kapitel 5.9).

Darauf folgt die eigentliche Analyse des Un/Doing Differences in *Chucks* (Kapitel 6). Diese Analyse ist in vier ineinandergreifende Themenbereiche gegliedert, die jeweils für Buch und Film separat ausgeführt werden: Un/Doing (Über-)Leben, Sterben und Trauer (Kapitel 6.1), Un/Doing Gender (Kapitel 6.2), Un/Doing Mainstream (Kapitel 6.3) und Un/Doing Jugend und Erwachsenwerden (Kapitel 6.4). Ergänzt werden diese inhaltlichen Analysen um einen narratologischen Vergleich der Erzählformen zwischen Buch und Film (Kapitel 7). Zunächst werden die Kürzungen, Ergänzungen und Verschiebungen in der narrativen Struktur und die damit einhergehenden Bedeutungsunterschiede dargestellt, (Kapitel 7.1). Danach geht es um eine Analyse der Ich-Erzählung in Buch und Film (Kapitel 7.2), sowie um einen vergleichenden Blick auf die Konstruktionen der Ambivalenz in den Zugehörigkeiten von Mae (Kapitel 7.3). Abschließend werden noch die hergestellten inter- und intramedialen Bezüge thematisiert (Kapitel 7.4).

Anschließend fasse ich die Arbeit und ihre Ergebnisse zusammen und beantworte die Forschungsfrage (Kapitel 8). In einem abschließenden Kapitel reflektiere ich den Forschungsprozess und die gefundenen Ergebnisse (Kapitel 9).

2 Literaturverfilmung in der Medientheorie

Im folgenden Kapitel stelle ich zunächst das Verständnis von Medien dar, das dieser Arbeit zugrunde liegt. Basierend auf dem Verständnis, was Medien allgemein sind, geht es danach um die Frage, wo die Grenzen zwischen den Medien liegen und inwiefern es Grenzüberschreitungen im Sinne der Intermedialität zwischen verschiedenen Typen von Medien gibt. Das bedeutet auch, dass ich genauer auf die medialen Unterschiede zwischen Literatur und Film eingehe und inwiefern diese theoretischen Grenzziehungen in der Praxis aufrechterhalten werden können. Ein eigenes Unterkapitel widme ich dabei der Frage nach der literarischen Ich-Erzählung und den Möglichkeiten, diese mithilfe der Kamera auf die Leinwand zu bringen. Danach gebe ich eine genaue Definition des Begriffs Literaturverfilmung und stelle drei zentrale Konzepte dar, wie Literaturverfilmungen (wissenschaftlich) gefasst werden können. In einem abschließenden kurzen Exkurs gehe ich noch auf das Gegenstück zur Literaturverfilmung, dem Film im/als Buch ein.

2.1 Medien

Medien gibt es in einer Vielzahl von verschiedenen Formen und Typen. Insofern gibt es auch eine Vielzahl von Definitionen, was genau ein Medium auszeichnet. Für den Zweck dieser Arbeit, die letztendlich zwei unterschiedliche Medien gegenüberstellen möchte, eignen sich grundsätzlich Herangehensweisen zum Begriff, die Medien in ihrer Funktionalität und Struktur berücksichtigen und die sich nicht auf die äußeren, also formalistischen Erscheinungsformen dieser Medien beschränken – ansonsten wäre nur ein äußerlicher Vergleich möglich. Insofern ist das auf der Semiotik aufbauende Medienkonzept der Cultural Studies geeignet, um Medien als Phänomen zu begreifen.

Aus funktionaler Sichtweise sind Medien in den Cultural Studies Kommunikationsmittel, die – je nach Art des Mediums auf unterschiedliche Weise – Bedeutung von Sender*innen zu Empfänger*innen transportieren sollen. Wichtig ist dabei, dass einerseits Medien nicht einfach „transparent‘ bearers of meaning“ (Hall 2005a: 105), sondern an der formellen und inhaltlichen Konstruktion der Bedeutung mitbeteiligt sind², und andererseits, dass

² Mit dieser Verbindung, aber doch Trennung von Bedeutung und Medium wird ein Nachdenken über Literaturverfilmungen überhaupt erst möglich. Aus strukturalistischer Perspektive ist der Inhalt untrennbar von seiner Form. Mit diesem Konzept in Reinform wäre Literaturverfilmung eine Unmöglichkeit, da es nichts gäbe, was von der Literatur in den Film gebracht werden könnte, da der Inhalt bzw. die Bedeutung des literarischen Textes nicht (auch nicht zum Teil) ohne seine literarische Form gedacht werden könnte. Elliott (2004) fasst sechs unterschiedliche Herangehensweisen an das Phänomen Adaption zusammen, die den Transfer des Inhalts zwischen unterschiedlichen Medientypen

die Empfänger*innen nicht nur passive Rezipient*innen sind, die von den Sender*innen intendierte Bedeutung einfach auf- und annehmen.

Statt einem einfachen Sender*in-Nachricht-Empfänger*in-Modell wird das Encoding/Decoding-Modell verwendet (Hall 2005b): Sender*innen enkodieren die Bedeutung, die sie kommunizieren wollen, in ihrer Nachricht nach (sprachlichen, narrativen, produktionsbedingten, medienspezifischen usw.) Regeln. Dadurch bekommt die Nachricht ihre spezifische Form, in der die intendierte Bedeutung mehr und weniger eingeschrieben ist: jede Nachricht enthält immer auch andere Bedeutungen als die intendierte, gleichzeitig kann sie die intendierte Bedeutung nie in ihrem gesamten Umfang darstellen. Wenn die Nachricht dann die Empfänger*innen erreicht, müssen diese die enkodierten Bedeutungen erst dekodieren. Dieser Prozess ist keineswegs trivial, sondern setzt ein (zumindest zum Teil) gemeinsames Bezugssystem von Sender*in und Empfänger*in voraus und führt nicht automatisch dazu, dass die intendierte Bedeutung der Nachricht auch so verstanden wird. Stattdessen gibt es drei Möglichkeiten wie Nachrichten von den Empfänger*innen gelesen³ werden können: Erstens, die dominant-hegemoniale Lesart, bei der die Empfänger*innen die Nachricht entsprechend der intendierten Bedeutung dekodieren: „we might say that the viewer [Empfänger*in bei Fernsehsendung, Anm. LLV] *is operating inside the dominant code*“ (Hall 2005b: 125f., Hervorhebung im Original). Zweitens gibt es die ausgehandelte Lesart, die die (globale) dominant-hegemoniale Bedeutung versteht und für das große Ganze auch annimmt, aber sich gleichzeitig auch auf einer kleineren Ebene gegen sie wendet: „it operates with exceptions to the rule. It accords the privileged position to the dominant definitions of events while reserving the right to make a more negotiated application to ‘local conditions’“ (Hall 2005b: 127). Drittens gibt es schließlich die oppositionelle Lesart, die die dominant-hegemoniale Bedeutung zwar problemlos dekodieren kann, aber sich dennoch auf einer globalen Ebene gegen sie wendet und ein alternatives Bezugssystem für die Dekodierung anwendet.

Damit können unterschiedliche Medien einerseits in ihrer intendierten Bedeutung miteinander verglichen werden, gleichzeitig wird aber auch mehr Spielraum für die

konzeptionalisieren. Denn: „Clearly, to dismiss the idea that something passes between novel and film in adaptation as theoretically incorrect, as a naive popular illusion harking back to outmoded semiotic theories and as, therefore, unworthy of scholarly attention, is to miss a great deal about the perceived interaction between literature and film in adaptation“ (Elliott 2004: 239).

³ Auch wenn hier von *Lesen* gesprochen wird, ist damit in einem semiotischen Verständnis nicht nur das Lesen von schriftsprachlichen Texten gemeint, sondern auch von visuellen oder audiovisuellen Texten.

Interpretation eröffnet, nicht nur diese intendierte Bedeutung zu sehen, sondern auch die anderen Lesarten, die sich im medialen Text noch finden können. Mit Blick auf Literaturverfilmungen, in der – scheinbar – dieselbe (narrative) Bedeutung in unterschiedlichen Medien transportiert werden soll, erlaubt der Zugang der Cultural Studies damit den größten Handlungsspielraum für den über strukturelle Ähnlichkeiten oder Unähnlichkeiten hinausgehenden Vergleich dieser beiden Medien.

Cultural Studies betonen eine Gemeinsamkeit, die allen Medien eigen ist. Das macht unterschiedliche Medien an sich vergleichbar. Für einen Vergleich ist es allerdings auch wichtig, die Unterschiede der einzelnen Medientypen und ihre Spezifität zu betrachten. Nur wenn überhaupt Unterschiede wahrgenommen werden, können Vergleiche angestellt werden.

2.2 Mediengrenzen und Intermedialität

Werden dieselben oder ähnliche Inhalte in unterschiedlichen Medientypen verhandelt, kann dies auf unterschiedliche Art und Weise geschehen. Grob zu unterscheiden ist Intermedialität, Transmedialität und Intramedialität. Bei intramedialen Phänomenen werden keine Mediengrenzen überschritten, zum Beispiel, wenn ein Roman einen anderen Roman zitiert – im Roman *Chucks* wird zum Beispiel aus den *Winnetou*-Romanen von Karl May zitiert (s. Kapitel 7.4.1). Bei transmedialen Phänomenen handelt es sich um Phänomene, die zwischen Medien wandeln ohne ein konkretes Ursprungsmedium zu haben (z.B. die Vorstellung des unschuldigen Mädchens in Weiß, die uns auf Gemälden und Fotos, in Filmen und literarischen Texten gleichermaßen begegnet) (Rajewsky 2002: 11ff.). Intermediale Phänomene sind „Mediengrenzen überschreitend[e] Phänomen[e], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“ (Rajewsky 2002: 199). Intermediale Phänomene gibt es nach Rajewsky (2002: 15ff.) in drei Untergruppen: erstens, der Medienwechsel, bei dem Inhalte von einem Medium in ein anderes transformiert werden, wie zum Beispiel die Literaturverfilmung; zweitens, die Medienkombination, bei der mehrere Medientypen gemeinsam verwendet werden, zum Beispiel ein Theaterstück, das auch vorab gedrehte Filmszenen in seiner Aufführung inkludiert; und drittens, die intermedialen Bezüge – hier wird in einem Medium auf ein anderes Medium Bezug genommen, wenn zum Beispiel in einem Film ein Theaterstück aufgeführt wird oder aus einem Roman gelesen wird. Im Film *Chucks* wird zwar nicht aus

einem anderen Roman vorgelesen, aber man sieht Mae zwei unterschiedliche Theaterversionen von *Antigone* lesen (s. Kapitel 7.4.2).

Diese Klassifikation verkürzt die Unterscheidung zwischen den einzelnen Medientypen auf die Formel „konventionell als distinkt wahrgenommene Medien“ (Rajewsky 2002: 199, s.o.). Ab wann ist davon zu sprechen, dass ein Medium sich von einem anderen unterscheidet? Weitläufig wird es wohl kaum in Frage gestellt werden, dass Buch und Film unterschiedliche Medien sind. Aber sind sie es aufgrund ihrer materialen Beschaffenheit oder einer abstrakteren Unterscheidung der unterschiedlichen Stile, die diese Typen mit sich bringen? Sind Filme immer schon Medienkombination, weil sie Bild und Ton miteinander verknüpfen oder ist Film als ein distinktes, audiovisuelles Medium zu verstehen? Wenn zweiteres, sind dann zum Beispiel Stummfilme eigentlich Filme im strengeren Sinne? Sind Dokumentarfilme ein anderes Medium als Spielfilme oder handelt es sich hier nur um Gattungen eines Mediums?

Wenn Medien, wie im vorhergehenden Kapitel definiert, Kommunikationsmittel sind, wodurch unterscheiden sich also die einzelnen Mittel voneinander, sodass schließlich von unterschiedlichen Medientypen und damit überhaupt von Intermedialität gesprochen werden kann? Paech nennt drei Ebenen, die immer auch miteinander zusammenspielen, auf denen die bei ihm prozesshaft angelegte Intermedialität zutage treten kann:

„Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die evolutionäre Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden“ (Paech 1998: 18f).

Das bedeutet, Medien können folgendermaßen voneinander unterschieden werden:

1. auf einer technischen Ebene: wie werden sie produziert, mithilfe welcher technischen Hilfsmittel und welche Reichweite haben sie dadurch?
2. auf einer erkenntnistheoretischen Ebene: wie werden sie wahrgenommen, wie gestalten sie die alltägliche Realität mit?
3. auf einer formalen Ebene: wie sind sie gestaltet, welche Ausdrucksformen sind durch sie und mit ihnen möglich?

Diese Ebenen können aber eigentlich nur theoretisch bzw. analytisch voneinander getrennt betrachtet werden. Gerade weil Medien Kommunikationsmittel sind, die zwar die Bedeutung, die sie übermitteln sollen, mitgestalten, aber letztendlich immer hinter sie zurücktreten, können Trennungen zwischen unterschiedlichen Medientypen nicht ohne

eine Betrachtung der übermittelten Bedeutung erfolgen, zumindest nicht, wenn sie über ein Festhalten der rein technischen Aspekte hinausgehen sollen. „Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft. (...) Das Medium dieser Differenz zwischen dargestellten Formen und Formen der Darstellung kann immer nur auf der Seite seiner Formen beobachtet werden“ (Paech 1998: 23). Das Medium kann also nur in der Verbindung mit seinen Nachrichten analysiert werden und nie nur für sich.

Ryan (2004: 14ff.) clustert die verschiedenen Definitionen für die Unterschiede zwischen Medien in drei Gruppen, die sich gegenseitig wiederum ergänzen:

1. semiotische Definitionen (gehen auf unterschiedliche Codes und die Sinne ein, mit denen der Mensch sie wahrnimmt)
2. material-technologische Definitionen (gehen von den Technologien aus, die Medien erzeugen)
3. kulturelle Definitionen (gehen auf soziale und kulturelle Aspekte von Medien ein, sowie auf mediale Netzwerke)

Literatur und Film unterscheiden sich auf allen drei Ebenen von Paech deutlich voneinander und werden auch in jedem von Ryans Definitionsclustern unterschieden, insofern können sie jedenfalls als unterschiedliche Medientypen eingestuft werden. Literaturverfilmungen sind also eindeutig intermediale Phänomene⁴, die sowohl in ihrer jeweiligen Medienspezifität als auch in ihren (medienunabhängigen) Gemeinsamkeiten und Unterschieden betrachtet werden sollen. Nachdem das Ziel dieser Arbeit nicht ist, einen systematisierten Überblick über alle möglichen Formen der Differenz zwischen Medientypen zu geben, sondern die soziologische Interpretation einer Literaturverfilmung und ihrer Vorlage, ist es für den Zusammenhang dieser Arbeit zulässig, die Frage der genauen Grenzen zwischen unterschiedlichen Medientypen als offenen Punkt stehen zu lassen und sich auf die konkreten *dargestellten Formen und Formen der Darstellung* des gewählten untersuchten Materials einzulassen.

2.2.1 Mediale Unterschiede zwischen Literatur und Film

Bereits Lessing formulierte 1766 in seinem Essay *Laokoon, was Bild und Text bzw. Malerei und Poesie voneinander trennt* (Lessing 1994). Kurz zusammengefasst meint er,

⁴ Strikte Mediengrenzen werden von Forscher*innen auch immer wieder in Frage gestellt. Betrachtet man die Mediengrenzen als durchlässig, kann man eigentlich nicht mehr von Intermedialität, sondern nur mehr von Transmedialität sprechen (Rippl 2014: 144f.). Diese Diskussion ist für diese Arbeit nicht zielführend, weswegen sie an dieser Stelle nur erwähnt und nicht weiter ausgeführt wird.

dass der große Unterschied zwischen diesen beiden Kunstformen der sei, dass Poesie eine Zeitkunst sei, in der alles nacheinander passiere, während Malerei eine Raumkunst sei, in der alles zum selben Zeitpunkt sichtbar wäre. „Es gibt jedoch gute Gründe, die von Lessing vorgeschlagene strikte kategoriale Trennung der Künste zu hinterfragen, denn diese weisen semiotisch und medial gesprochen nicht nur Unterschiede, sondern auch Gemeinsamkeiten auf“ (Rippl 2014: 141). Dennoch ist es sinnvoll zu versuchen, sich die Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Medien, in diesem Fall Literatur und Film, vor Augen zu führen, um beide Medientypen besser in ihrem Eigensinn zu verstehen, auch wenn dafür vielleicht Trennlinien gezogen werden, die nur in der Theorie haltbar sind. Mundt (1994: 13ff.) formuliert einige sehr klare Unterschiede zwischen Literatur und Film, die bereits durch die Beschaffenheit des Mediums Unterschiede und Veränderungen im Prozess der Verfilmung zwingend notwendig machen. Diese Unterschiede führe ich im Folgenden aus.

Literarische Texte haben normalerweise eine eindeutige Autor*innenschaft von einer Person, während filmische Texte eigentlich immer ein Teamprodukt sind, wo zwar zumeist Regisseur*in (und eventuell Drehbuchautor*in) als Verantwortliche für das Gesamtprodukt genannt werden, wo aber eine tatsächlich eindeutig zu verortende Autor*innenschaft dem Produktionsprozess im Normalfall nicht gerecht wird. Diese Vorstellung von Autor*innenschaft beeinflusst auch die Rezeption durch die Leser*innen bzw. Zuseher*innen.

Eine weitere Differenz tut sich auf der Ebene der Zeichensysteme auf: Literarische Zeichensysteme sind homogen. Letzen Endes sind sie auf sprachliche Zeichen und symbolische Elemente beschränkt, während filmische Zeichen heterogen sind: Visuelles wird mit (verbalen und nonverbalen) Auditivem kombiniert. Auf der visuellen Ebene können auch ikonische (die Abbildungen stehen für sich selbst) und indexikalische (die Abbildungen sind Anzeichen für etwas anderes) Elemente gezeigt werden.

„Damit aber bekommen die filmisch kommunizierten nonverbalen Zeichen eine ähnliche semantische Unbestimmtheit wie die Realitätswahrnehmung selbst; die Beziehung zwischen Zeichenträger und Zeicheninhalt ist in diesem Bereich, anders als in verbalsprachlichen Zeichensystemen, zumeist nicht präzise konventionalisiert und damit nicht eindeutig; sie gestaltet sich häufig eher potentiell als verbindlich“ (Mundt 1994: 18).

Literarische Texte operieren über einen Kommunikationskanal – den schriftsprachlichen – während filmische Texte mehrere Kommunikationskanäle abdecken. Dazu kann auch der schriftsprachliche gehören. Jedenfalls dominiert allerdings die visuelle Ebene, die

mithilfe der Montage zu sich selbst und mit anderen Kommunikationskanälen in Beziehung gesetzt wird.

Auch die Informationsdichte unterscheidet sich zwischen literarischem und filmischen Text enorm. Während die kleinste Einheit bei einem literarischen Text ein einzelnes Wort ist, kann man die kleinste Einheit bei einem filmischen Text entweder als einzelnes Standbild oder als einzelne Einstellung ansetzen. In beiden Fällen ist aber die reine Menge an Information, die im Film vermittelt wird, eindeutig größer als die, die durch ein einzelnes Wort im literarischen Text vermittelt wird. Dagegen ist das einzelne Wort normalerweise klarer in der Benennung als die Informationsfülle, die der filmische Text bietet.

LITERARISCHER TEXT	FILMISCHER TEXT
Eine*e Autor*in	Teamprodukt
Homogenes Zeichensystem	Heterogenes Zeichensystem
Symbolische Elemente	Ikonische und indexikalische Elemente
Ein Kommunikationskanal	Mehrere Kommunikationskanäle
Genaue Benennung	Informationsfülle

Tabelle 1: Mediale Unterschiede zwischen literarischen und filmischen Texten nach Mundt (1994: 13ff.) im Überblick

Die Unterschiede zwischen den beiden Medientypen, die Mundt formuliert, müssen idealtypisch verstanden werden: in der Realität sind sie nicht in dieser Trennschärfe haltbar. Auch literarische Werke werden selten von einzelnen Autor*innen erschaffen, sie haben Redaktionen und Lektorate, die ebenfalls das Endprodukt mitgestalten.

Auch literarische Texte bedienen sich anderer Kommunikationskanäle als nur das schriftsprachliche: lautmalerische und rhythmische Elemente spielen in jedem Text eine Rolle und jedes *Schriftbild* wird nicht nur gelesen, sondern auch betrachtet: Schriftart und -größe, Abstände, Zeilenumbrüche usw. sind alles visuelle Elemente, die das Lesen des Textes mitbestimmen. Bei Illustrationen oder gar Graphic Novels ist Bildmaterial ebenfalls ganz zentral, ganz zu schweigen von den inneren Bildern, die beim Lesen der Texte erzeugt werden. „Wie den Rezipientinnen und Rezipienten von Adaptionen vertrauter literarischer Vorlagen bekannt ist, geht ein solcher Medienwechsel mit Transformationen einher, die gerade in der Abweichung von der eigenen ‚inneren‘ Visualisierung darauf aufmerksam machen, dass beim Lesen imaginäre Bilder erzeugt

werden“ (Benthien/Weingart 2014: 11). Diese imaginären Bilder sind aber notwendigerweise nicht so vollständig und umfassend wie die filmischen Bilder.⁵

Symbolische Elemente kommen in Literatur und Film vor. Sprachliche Kommunikation ist bei weitem nicht so eindeutig wie sie hier positioniert wird, dagegen folgt auch filmische Sprache zumindest teilweise sehr klar strukturierten Regeln, die sehr eindeutig zu interpretieren sind. Nicht abzustreiten ist allerdings, dass Film der Realität näher zu sein scheint als schriftlicher Text und die Unterscheidung zwischen symbolischen und ikonischen Zeichen für die unterschiedliche Auseinandersetzung mit beiden Medien höchst relevant ist.

Obwohl die Trennung zwischen filmischen und literarischen Texten also in vielen Dingen theoretisch bzw. analytisch bleiben muss, stimme ich Mundt zu: Diese Unterschiede „verbieten es, literarische und filmische Zeichensysteme analog zu setzen“ (Mundt 1994: 21). Selbst wenn die sprachliche Ebene des Films direkt aus der literarischen Vorlage entnommen wird: „Das literarische Zeichenträgersystem in seiner Gesamtheit darf einem Teilsystem des filmischen nicht analog gesetzt werden“ (Mundt 1994: 22). Ich kann also das Wort *Hund* nicht mit dem Bild eines Hundes nicht auf der Ebene des Zeichenträgersystems vergleichen. Sehr wohl kann ich allerdings die Bedeutung bzw. den Sinn vergleichen, den der Hund jeweils im literarischen Text und im filmischen Text hat (s. Kapitel 2.3.3).

2.2.2 Literarische Ich-Erzählung und filmische Ich-Kamera

Ein deutlicher Unterschied zwischen filmischen und literarischen Texten, der bei Mundt (1994) keine Erwähnung findet, aber auch im Hinblick auf das gewählte Untersuchungsmaterial relevant ist, ist die Möglichkeit der Ich-Erzählung im literarischen Text und der Schwierigkeit, diese in einen filmischen Kontext zu bringen. Obwohl es Möglichkeiten gibt, die Innenperspektive der Figuren auf die Leinwand zu bringen – sei es durch Voice Over-Techniken oder dem Spiel mit Perspektiven wie zum Beispiel in

⁵ Brosch (2014: 108) spricht davon, dass beim Lesen mentale Schemata und Skripten aktiviert werden, das sind „mentale Modelle, die bereits größtenteils visuellen Charakter haben“. Nur durch diese Skripten kann die Geschichte kontextualisiert, verstanden und interpretiert werden. Sie werden im Verlauf des Lesens konstant angepasst und müssen bis zu einem gewissen Grad unvollständig bleiben, um die – zumindest bei der Erstlektüre notwendige – Ergebnisoffenheit zu ermöglichen. An bestimmten Stellen im Text, die besonders wichtig sind und/oder besonders affizierend wirken, werden allerdings Schlüsselbilder erzeugt, die detaillierter vorgestellt werden und auch mehr in Erinnerung bleiben. Die Erzeugung der inneren Bilder kann durch den Text gefördert, aber auch erschwert werden (Brosch 2014: 108ff.).

Rashômon (JPN 1950)⁶ – sehen wir dabei doch im Normalfall gleichzeitig die Figuren von außen und nehmen eben nicht genau ihre Sicht der Dinge wahr. Es gibt einzelne Versuche, Filme durch die Augen der Figuren zu zeigen – szenenweise zum Beispiel in *Maniac* (USA 1980), der erste Film, der diese Perspektive beinahe durchgehend beibehält, ist *Lady in the Lake* (USA 1947), der letzte *Hardcore Henry* (RUS/USA 2016) – dennoch bleibt ein Unterschied zwischen der Ich-Erzählung in der Literatur und der Ich-Perspektive im Film. Es gilt also zunächst zwei Dinge zu klären: einerseits, was eine Ich-Erzählung in der Literatur auszeichnet, andererseits wie mit der Subjektivität im Film generell umgegangen werden kann. Erst wenn diese beiden Dinge klar sind, kann überlegt werden, wie der literarischen Ich-Erzählung im Film zumindest theoretisch entsprochen werden könnte.

Die Ich-Erzählung in der Literatur basiert ganz grundsätzlich auf einer Trennung von drei erzählerischen Ebenen. Betrachtet man einen literarischen Text, gibt es die Verfasser*innen des Texts, die ihn tatsächlich geschrieben haben. Im Text gibt es dann die Erzähler*innen, die die Geschichte schildern. Und schließlich gibt es noch die Figuren (von Peters Personen genannt) in der Geschichte, die zumindest teilweise ebenfalls direkt zu Wort kommen. Eine Ich-Erzählung ist „als ein erzählender Text [zu, Anm. LLV] definieren, in dem die Rollen des Erzählers und der Hauptperson von demselben Ich gespielt werden, obwohl beide Rollen auch auseinandergehalten werden können“ (Peters 1989: 246). Das bedeutet, Erzählungen, die zwar in der Ich-Form geschrieben sind, aber aus Perspektive einer Nebenfigur, die als erzählende Zeugin für die Geschichte einer anderen Figur auftritt, oder Erzählungen, in denen ein*e allwissende*r Erzähler*in die Geschichte aus der Ich-Perspektive erzählt, aber selber nicht in der Geschichte vorkommt, sind nicht als Ich-Erzählung im engen Sinne zu werten (Peters 1989: 245ff.).

Thon (2014) unterscheidet grob zwischen *representing subjectivity* und *subjective representation*. „The former [representing subjectivity, Anm. LLV] includes comparatively indirect modes of representation that allow recipients to infer certain aspects of the represented characters’ minds without providing anything amounting to what may roughly be described as ‘direct access.’ It is precisely this kind of direct access to a represented character’s subjectivity that subjective representation provides“ (Thon 2014: 68). Repräsentierte Subjektivität ist die häufigere Darstellungsweise. Hier werden

⁶ In *Rashômon* (JPN 1950) werden mehrere Figuren zu denselben Ereignissen befragt, Entsprechend der Darstellung der Erzähler*innen werden die Ereignisse dann mehrfach mit Änderungen im Film gezeigt.

Einblicke in die Gefühlswelt einer Figur gegeben, ohne sie direkt zu zeigen – zum Beispiel können Zuseher*innen aus der Mimik der Figur ihren Gefühlszustand erkennen, aber auch symbolische Elemente können dafür genutzt werden wie regnerisches, graues Wetter, wenn die Figur traurig ist. Um einer Ich-Erzählung zu entsprechen, müsste aber subjektive Repräsentation im Sinne eines *direct access*, also direkten Zugangs⁷, zum Innenleben der Figur erreicht werden. Welche filmischen Möglichkeiten es dafür gibt, führe ich gleich aus.

Subjektive Repräsentation steht im Kontrast zu objektiver und intersubjektiver Repräsentation. Objektive Repräsentation ist dabei zu verstehen als Information über die *storyworld*, die den Rezipient*innen zugespielt wird, die aber den Figuren im Text unbekannt bleiben. Intersubjektive Repräsentation ist dagegen Information, die von mehreren Figuren innerhalb der *storyworld* geteilt wird. Subjektive Repräsentation ist schließlich Information, „represented in the mind of a particular character“ (Thon 2014: 70). Die Grenzen zwischen diesen verschiedenen Arten der Repräsentation sind allerdings fließend und nicht immer deutlich auszumachen (Thon 2014: 69ff.).

Subjektivität kann im Film auf mehrere Arten repräsentiert werden. Um den direkten Zugang zur Innenwelt zu ermöglichen, gibt es vier Arten, wie die Kamera und die Montage (plus evtl. Bildnachbearbeitungen)⁸ diese Innenwelt darstellen können (Thon 2014: 71ff.):

1. *point-of-view shots*

Die klassische Übernahme der (raumzeitlichen) Perspektive der Figur – die Kamera wird zu den ‚Augen‘ der Figur.

Als Beispiele wurden am Anfang dieses Kapitels schon *Maniac* (USA 1980), *Lady in the Lake* (USA 1947) und *Hardcore Henry* (RUS/USA 2016) genannt. Dabei sind von der Figur, durch deren Augen geblickt wird, meist nur die Arme und Hände zu sehen, um den Eindruck zu verstärken, dass die Kamera genau das abbildet, was die Figur gerade sieht.

⁷ „Direct Access“ bzw. direkter Zugang soll nicht als unvermittelter Zugang verstanden werden, sondern in Abgrenzung zu indirektem Zugang zur Innenwelt der Figur. Sowohl direkter als auch indirekter Zugang sind natürlich medial vermittelt.

⁸ Thons Ausführungen beschränken sich auf die Bildebene des Films.

2. *(quasi-)perceptual point-of-view sequence*

Hier übernimmt die Kamera nicht nur die raumzeitliche Perspektive der Figur, sondern versucht auch ihre subjektive Wahrnehmung sichtbar zu machen (z.B. durch Verfremdungen des Dargestellten).

Zum Beispiel bedient sich *Fear and Loathing in Las Vegas* (USA 1998) dieser Technik, wenn der Film immer wieder für Momente in die Perspektive der Hauptfigur einsteigt, um ihre durch Drogen verzerrte Wahrnehmung zu zeigen: So sehen die Zuseher*innen durch die Augen der Figur ein Teppichmuster fließen, den Kopf einer anderen Figur anschwellen oder ein beobachtetes Gespräch in Zeitlupe ablaufen.

3. *(quasi-)perceptual overlay*

Hier wird die raumzeitliche Perspektive der Figur nicht übernommen, aber deren subjektive Wahrnehmungen werden sichtbar gemacht. Es bleibt aber eine direkte Verbindung zur bzw. Darstellung der *eigentlichen* Ereignisse in der *storyworld* (diese Vorgehensweise wird vor allem bei unzuverlässigen Erzähler*innen angewendet, wo sich erst im Laufe der Erzählung herausstellt, was die subjektive Wahrnehmung oder *Verzerrung* durch die Perspektive der Figur ist und was *eigentlich* passiert ist).

Als Beispiel wurde schon *Rashômon* (JPN 1950) genannt. Auch *The Usual Suspects* (USA/GER 1995), *Fight Club* (USA/GER 1999) oder *The Sixth Sense* (USA 1999) bedienen sich dieser Technik, bei der die Ereignisse des Films durch die Perspektive der Hauptfigur verzerrt dargestellt werden – was die Zuseher*innen erst zum Schluss des Films realisieren. Eine andere Anwendungsart kommt in *Shallow Hal* (USA/GER 2001) zu tragen: Hier wird die Hauptfigur verhext, nur mehr die innere Schönheit von Figuren zu sehen und verliebt sich daraufhin in eine übergewichtige Frau, die ihm schlank erscheint – und auch dem Publikum in Interaktionen zwischen den beiden schlank gezeigt wird.

4. *representation of internal worlds*

Hier wird die raumzeitliche Perspektive der Figur nicht (unbedingt) übernommen, aber deren subjektive Wahrnehmungen werden sichtbar gemacht. Diese subjektiven Wahrnehmungen stehen auch nicht mehr direkt mit den Ereignissen in der *storyworld* in Verbindung. Man kann von einem Wechsel der narrativen Ebene sprechen (z.B. bei Träumen oder Halluzinationen der Figuren).

Als Beispiel kann *Trainspotting* (GBR 1996) genannt werden: die drogensüchtige Hauptfigur muss ein Zäpfchen aus einer Toilette fischen, dabei zeigt uns der Film, wie die Figur kopfüber gänzlich in die Toilette eintaucht und plötzlich in einem großen, sauberen Gewässer schwimmt.

Das Darstellen von figürlichen Innenwelten ist also im Film auf mehrere Arten möglich. Da es bei der Ich-Erzählung aber um ein Zusammenfallen von Erzähler*in und Hauptfigur geht und nicht nur um eine Darstellung der Innenwelt der Figuren, muss die Kamera die Perspektive der Hauptfigur übernehmen, entweder in Form der *point-of-view shots* und/oder der *(quasi-)perceptual point-of-view sequence*: nur wenn die Kamera in eine Ich-Kamera umgewandelt wird, wird zumindest auf der visuellen Ebene die Sicht der Figur dargestellt und nicht der Blick auf die Figur gerichtet. Wenn die Kamera nicht die Sichtweise der Hauptfigur einnimmt, dann ist die Kamera sofort eine erzählende Instanz für sich selbst bzw. bleibt auch beim *(quasi-)perceptual overlay* die Frage, wessen Perspektive wir sehen, wo wir gleichzeitig die subjektive Wahrnehmung der Figur erhalten und doch diese auch selbst sehen. Eventuell kann die *representation of internal worlds*, die stärkere Abweichungen von narrativen Konventionen erlaubt, gleichzeitig die Figur zeigen und sie als Erzählerin positionieren, wenn die Figur zum Beispiel über sich selbst in der dritten Person träumt.

Aber auch die Ich-Kamera alleine ist noch nicht ausreichend, um tatsächlich einer Ich-Erzählung zu entsprechen. Das Zusammenfallen von Erzähler*in und Hauptfigur in der Ich-Erzählung leistet zweierlei, was eine Ich-Perspektive der Kamera (alleine) nicht leisten kann: erstens, können das erzählende Ich und das erlebende Ich auch bewusst auseinandertreten, damit das erzählende Ich, zum Beispiel, die Ereignisse die das erlebende Ich gerade erfährt kommentieren kann. Und zweitens erhalten Leser*innen nicht nur die Wahrnehmungen der Hauptperson, sondern auch ihre Gedanken.⁹

⁹ Eine ähnliche Unterscheidung trifft auch Fischer-Mahr (2016), die mit dem Selbstbild-Fremdbild-Modell in der Literaturverfilmung arbeitet. Dabei unterscheidet sie mit der Selbstkonzeptforschung „den Prozess, bei dem man sich ein Bild von einer Person macht, in eine wahrnehmende und eine bewertend-emotionale Komponente. Die kognitive Seite wird als ‚Konzept‘, die affektiv-evaluative Seite als ‚Wertschätzung‘ bezeichnet“ (Fischer-Mahr 2016: 11). Sowohl Konzept als auch Wertschätzung können aus der Außen- und der Innenperspektive einer Person erfolgen. Legt man diesen Prozess auf den medialen Kontext um, gibt es ein Selbstbild der Figuren (wie sich die Figuren selbst sehen), ein Fremdbild der Figuren (wie die Figuren von anderen Figuren gesehen werden), ein Rezipient*innenbild (das Bild, das sich die Rezipient*innen von den Figuren machen) und schließlich das Kontextbild, dass sowohl Figuren als auch Rezipient*innen sozio-historisch verortet. Das Figurenselbstkonzept könnte mit der Ich-Kamera dargestellt werden, für die Figurenselbstwertschätzung bräuchte es weitere filmische Mittel.

Für beide Fälle kann das Voice Over (und im geringeren Ausmaß auch der Dialog) genutzt werden, um die Ich-Kamera zu ergänzen und die Wahrnehmung der Figur um ihre Gedanken zu vervollständigen bzw. auch diese Wahrnehmungen zu vereindeutigen. Nach Barthes (1990: 33ff.) hat die Sprache in Verbindung mit dem Bild vor allem die Funktion, die Polysemie des Bildes zu reduzieren. Dies kann entweder über Verankerung geschehen, wenn durch die sprachliche Ebene eine gewisse Lesart des Bildes betont wird, oder durch die Relaisfunktion, bei der das Bild durch den sprachlichen Text um Bedeutungen ergänzt wird, die es alleine nicht transportieren kann. Beide Funktionen sind im Film anwendbar.

Eine weitere Möglichkeit, die Ich-Erzählung im Film umzusetzen, kann im Wechsel zwischen persönlicher und unpersönlicher Kamera liegen. Damit können die Erzähler*innen bzw. das vermittelnde Erzählprinzip deutlicher zutage treten und damit eventuell das Auseinandertreten von Erzähler*in und Hauptperson ermöglichen. Trotz dieser subjektivierenden Techniken, bleibt aber dennoch das Problem, dass diese meistens „nur die subjektive *Darstellung* persönlicher Erlebnisse, nicht auch die subjektive *Vermittlung* bei dieser Darstellung“ (Peters 1989: 257f.) betreffen.

Das heißt, eine Ich-Erzählung wäre grundsätzlich auch im Film möglich, indem die Kamera den Blick der Hauptfigur einnimmt und mittels Voice Over die Gedanken der Figuren ergänzt werden.¹⁰ Auf andere extradiegetische Mittel wie Filmmusik oder ähnliches müsste wahrscheinlich verzichtet werden, um die Innenperspektive nicht zu stören – es sei denn, es soll damit angedeutet werden, dass die Figur gerade innerlich Musik hört. In den meisten Fällen werden aber Literaturverfilmungen von Ich-Erzählungen nicht so gehandhabt, vermutlich weil diese Art des Films gegen mehrere Konventionen des Filmmachens verstößt.¹¹ Obwohl oft auf Voice Over zurückgegriffen wird, um die Gedanken der Hauptfigur zu ergänzen, bleibt die Kamera im Normalfall dem Außenblick verhaftet.

¹⁰ Peters (1989) tut diese Möglichkeiten mit wenigen Worten ab und beschränkt sich darauf, auszuführen, inwiefern die Kamera nicht ausreichend ist, um der Ich-Erzählung zu entsprechen. Auch Thon (2014) beschränkt sich, wie bereits erwähnt, auf die visuelle Ebene des Spielfilms.

¹¹ Gerade Voice Overs, die (zu viel) erklären, können von Rezipient*innen auch als störend wahrgenommen werden.

2.3 Literaturverfilmung

Wird von Literaturverfilmungen gesprochen, erscheint auf den ersten Blick klar, was gemeint ist. Dabei stecken aber zwei klärungsbedürftige Fragen in dem Wort: zum einen die Frage, was eigentlich genau Literatur ist, zum anderen die Frage, wie weit oder nah eine Verfilmung an der Vorlage sein kann oder muss, um als Verfilmung zu gelten und nicht als originale filmische Arbeit.

Eine weite Definition davon, was Literaturverfilmungen sind, findet sich bei Bohnenkamp (2012: 10f.): sie definiert Literaturverfilmungen prinzipiell als „Vorgang der Verfilmung ‚schriftliterarischer Werke‘“. Geht man von dieser weiten Definition aus, lassen sich Literaturverfilmungen in vier Typen unterteilen (Kreuzer 1999):

1. Aneignung von literarischem Rohstoff

Damit ist das Aufgreifen von Themen und Stoffen gemeint, die in literarischen Werken vorkommen und die als Inspirationsquelle für die Filmemacher*innen dienen.

2. Dokumentation

Damit ist das filmische Festhalten von literarischen Performances gemeint – z.B. Lesungen oder Theateraufführungen.

3. Transformation

Damit ist die *klassische* Literaturverfilmung gemeint, die ein literarisches Werk bearbeitet, um es für das filmische Format passend zu machen.

4. Illustration

Damit ist eine Verfilmung gemeint, die sich möglichst nah an die Vorlage hält, um sie mehr oder weniger zu bebildern und sie so wenig wie möglich verändern will.

Diese Definition hat aber einerseits das Problem, dass die ersten beiden Typen aus Kreuzers Typologie an dem gemeinhin gemeinten Phänomen der Literaturverfilmung vorbeiziehen. Außerdem wäre damit strenggenommen jeder Film, der ein Drehbuch hat, eine Literaturverfilmung, da ja auch ein Drehbuch ein schriftliterarisches Werk ist. Insofern bedarf es hier noch einer weiteren Einschränkung, damit der Begriff der Literaturverfilmung nicht beliebig wird. Bohnenkamp (2012: 14f.) schlägt zwei mögliche Einschränkungen vor: einerseits, sollte der Film noch an der „spezifischen Werk-Gestalt der Vorlage“ (Bohnenkamp 2012: 15) interessiert sein, andererseits könnte es als Kriterium für eine Literaturverfilmung gelten, dass vorausgesetzt wird, dass die Rezipient*innen die literarische Vorlage kennen und mit der Verfilmung in Beziehung

setzen können – dass also die Verfilmung ohne Kenntnis der Vorlage bis zu einem gewissen Grad unverständlich bleibt.

Die zweite Einschränkung stellt sich für Bohnenkamp selbst als zu eng heraus. Die erste Einschränkung adressiert zwar die Frage der Distanz zwischen Verfilmung und Vorlage, nicht aber das Problem, dass auch jedes Drehbuch ein schriftliterarisches Werk ist und auch Dokumentationen nach Kreuzers Typologie bleiben in dieser Definition. Die Frage danach, was ein schriftliterarisches Werk genau ist, bleibt ebenfalls unklar. Ausgehend von diesen Überlegungen definiere ich Literaturverfilmungen für diese Arbeit als filmische (d.h. audiovisuelle) Bearbeitungen von schriftlich festgehaltenen Texten, die nicht ursprünglich für die Verfilmung vorgesehen waren und deren Strukturen in ihrer Besonderheit auch für den Film maßgeblich sind.

Mit dieser Definition bleibt die Frage danach, was Literatur ist, offen genug, um in diesem Kontext uninteressanten Diskussionen darüber zu entgehen, ob ein Text gewissen Qualitätskriterien oder Formmerkmalen entsprechen muss, um als literarisches Werk zu gelten.¹² Auch Comics und Graphic Novels, oder auch Zeitungsartikel und Reportagen finden ihren Platz in der Kategorie der schriftlich festgehaltenen Texte. Gleichzeitig wird das Drehbuch, das ja für die Verfilmung geschrieben ist, ausgenommen, obwohl es ein schriftlich festgehaltener Text ist. Auch der Film bleibt in seiner Definition möglichst breit und muss wie die Literatur in diesem Fall weder bestimmten Qualitäts- noch Formmerkmalen entsprechen, um als Film zu gelten. Und schließlich wird die Beziehung zwischen Vorlage und Verfilmung insofern eingeschränkt, dass Aneignungen von literarischem Rohstoff ausgeschlossen werden. Gleichzeitig lässt diese Formulierung aber auch Veränderungen zu, die durch den Medienwechsel von Literatur bzw. schriftlichem Text zu Film zwingend notwendig sind. Durch das Sprechen von filmischen Bearbeitungen werden schließlich auch Kreuzers Dokumentationen von der Definition als Literaturverfilmung ausgeschlossen.

Filmische Bearbeitungen können noch mal unterschiedlich verstanden bzw. konzeptioniert werden. Drei mögliche Varianten¹³ sind die Literaturverfilmung als

¹² Literatur wird als Begriff oft verwendet, um ‚wertvolle Literatur‘ von ‚seichter Unterhaltung‘ abzugrenzen: Shakespeares Theaterstücke sind Literatur, Rosamunde Pilchers Liebesromane sind es nicht. Dieser Begriff von Literatur ist in diesem Kontext explizit nicht gemeint.

¹³ Der Wechsel von Literatur zu Film kann auch als Gattungswechsel verstanden werden. Damit würde der Film als vierte Kategorie neben Epik, Lyrik und Dramatik stehen. Diese Diskussion ist vor allem aus literaturwissenschaftlicher Perspektive von Interesse und wird deswegen an dieser Stelle ausgespart. Angemerkt sei nur, dass in Analogie mit dem Drama bzw. der Theateraufführung in diesem Fall eigentlich das Drehbuch als vierte Gattung gelten müsste und nicht der Film selbst.

Rezeption durch Produktion, als Übersetzung und als Transformation. Alle drei Varianten können nebeneinanderstehen, sie schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern betonen jeweils unterschiedliche Teilaspekte der Bearbeitung.

2.3.1 Literaturverfilmung als Rezeption durch Produktion

Literaturverfilmung kann als Verdoppelung einer Kommunikation verstanden werden bzw. wie Faulstich (1982: 34) ursprünglich für Romane formuliert, die auf anderen Romanen basieren: „Rezeption als Produktion“. Der von den Autor*innen ursprünglich enkodierte Text wird also von den Filmemacher*innen dekodiert und auf eine bestimmte Art gelesen – sei es entsprechend der hegemonialen, der ausgehandelten oder der oppositionellen Lesart. Die Interpretation der Filmemacher*innen wird dann wiederum in den Film, der entsteht, enkodiert und von den Rezipient*innen des Films wieder dekodiert.

Das bedeutet, dass Literaturverfilmungen in der Position sind, einerseits eine ganz bestimmte Lesart eines bestehenden literarischen Produkts zu sein, aber gleichzeitig auch ein neues (filmisches) Produkt, das im Normalfall auch von Leuten gesehen und verstanden werden soll, die den literarischen Ausgangstext nicht kennen.

Für die Analyse bedeutet das, dass der Vergleich darauf abzielen kann, zu untersuchen, welche Lesarten, die die Vorlage ermöglicht, in der Verfilmung nicht mehr (in dieser Form) möglich sind bzw. welche neuen Lesarten der Film erlaubt, die in der Vorlage nicht unbedingt angelegt waren. Eventuell kann man so der ursprünglichen Lesart der Filmemacher*innen auf die Spuren kommen.

2.3.2 Literaturverfilmung als Übersetzung

Literaturverfilmung kann in Analogie zur Übersetzung verstanden werden: Je nach Definition von Medien bzw. Sprache sind Literaturverfilmungen als Medienwechsel ein Sonderfall der Übersetzung (weiter Sprachbegriff, enger Medienbegriff) oder ist zwischensprachliche Übersetzung ein Sonderfall des Medienwechsels (enger Sprachbegriff, weiter Medienbegriff). Nach der oben genannten Mediendefinition wäre zwischensprachliche Übersetzung ein Sonderfall der intermedialen Übersetzung (Bohnenkamp 2012: 25).

Andere Systematiken, die aber stärker literaturwissenschaftlich orientiert sind, als es für diese Arbeit passend erscheint, finden sich bei Elliott (2004) und Fischer-Mahr (2016: 37ff.).

Jedenfalls gemeinsam ist, dass eine Übersetzung wie eine Literaturverfilmung nicht einfach Wort für Wort übertragen kann, um dem Originaltext möglichst gut zu entsprechen. So eine Übersetzung, die die unterschiedlichen sprachlichen bzw. medialen Regeln und Strukturen missachtet, wird trotz größtmöglicher Nähe zum Ausgangstext vor allem für Verwirrung und/oder Belustigung sorgen wie automatisierte Übersetzungsprogramme immer wieder beweisen.

Gerade weil Änderungen zwingend notwendig sind, wurde im Übersetzungskontext (sowie im Kontext der Literaturverfilmungen) über die Äquivalenz von Übersetzung und Original diskutiert, normalerweise mit einem präskriptivistischen Ansatz: die Übersetzung sollte bei größtmöglicher Lesbarkeit des Ausgangstextes die größtmögliche Treue im Sinne einer Äquivalenzbeziehung dem Originalwerk gegenüber anstreben. Die Diskussionen, die aus dieser Perspektive geführt wurden, beschränkten sich meistens auf eine Kritik und Fehlersuche bei den Übersetzungen. Inzwischen wurde dazu übergegangen, den Prozess der Übersetzung in den Mittelpunkt zu rücken und weniger das Ergebnis zu bewerten (Bohnenkamp 2012: 26f.). Inzwischen wird (mediale sowie sprachliche) Übersetzung als Bereicherung des Originalwerks betrachtet: „Übersetzung wird nicht als Überführung eines als identisch gedachten Inhalts von der einen Form in die andere gedacht, sondern als Antwort, Echo oder Fortsetzung, die das Original nicht ersetzen, sondern ergänzen, weiterführen und weiter-„spielen‘ will“ (Bohnenkamp 2012: 28f.). Dieser Ansatz betont damit in der Analyse den Mehrwert, den Literaturverfilmungen gegenüber der Vorlage bringen.

2.3.3 Literaturverfilmung als Transformation

Literaturverfilmung kann als „Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes“ (Schneider 1981: 18) verstanden werden. In dieser Betrachtungsweise ist den beiden Zeichensystemen gemeinsam, dass sie eine Geschichte erzählen, der sie mit dieser Erzählung Bedeutung geben – die Ebene der Bedeutung wird als Textsystem bezeichnet. Von dieser Gemeinsamkeit aus können die Unterschiede, die durch die Transformation entstehen, im Hinblick auf der den beiden Zeichensystemen gemeinsamen Funktionen analysiert werden. Die Übertragung von einem Zeichensystem in ein anderes findet dabei nicht direkt auf der Basis des (literarischen) Texts statt, sondern auf Basis des Textsystems, das im konkreten Text realisiert wird. Dieser Aspekt korrespondiert wiederum mit der Literaturverfilmung als Rezeption durch Produktion: zunächst muss das Textsystem aus dem konkreten literarischen Text rekonstruiert

werden, um dann in ein neues Zeichensystem transformiert zu werden, woraus wieder ein neuer (filmischer) Text entsteht.

Aber nicht nur die Transformation findet auf Basis des Textsystems statt, auch der Vergleich zwischen den beiden Zeichensystemen kann nur auf Ebene des Textsystems erfolgen und nicht auf der Ebene des konkret realisierten Texts.

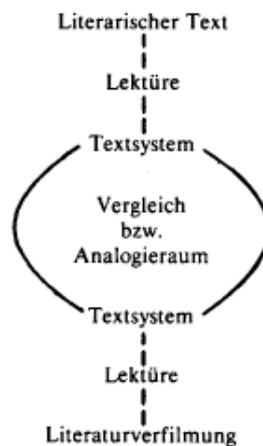


Abbildung 1: Vergleich bzw. Analogieraum (aus Schneider 1981: 124)

Der Vergleich genügt aber nicht nur innerhalb des so eröffneten Analogieriums, der im Endeffekt vor allem, wenn nicht sogar ausschließlich medientheoretisch bestimmt bleibt. Um die gesellschaftliche Anbindung des Vergleichs zu ermöglichen, definiert Schneider (an Kristeva anschließend) den literarischen Text als Transform und die Literaturverfilmung als Transformation:

„Literaturverfilmung ist nicht nur die Transformation *einer* semiotischen Praxis in eine *andere* semiotische Praxis, sondern zugleich immer auch die Transformation anderer Modelle von Sinnproduktion, die dem literarischen Text als Transform zugeordnet werden, die neue Erfahrungen über das Transform ‚literarischer Text‘ ermöglichen oder aber dieses Transform ideologisch festschreiben. (...) in dieser Bestimmung ist die Absicht enthalten, dieses Modell von Sinnproduktion *als ein Modell von Sinnproduktion* zu transformieren, sich also nicht nur relativ, sondern programmatisch darauf zu beziehen“ (Schneider 1981: 132f., Hervorhebung im Original).

Dieser Transformationsprozess geschieht eben nicht nur auf Basis des Transforms, sondern auf Basis der historisch-sozialen Verortung des Transformationsprozesses. Anders formuliert: Literaturverfilmung ist immer auch ein Produkt ihrer (gesellschaftlichen) Umstände. Die Trennung zwischen den medial und den gesellschaftlich bedingten Veränderungen zwischen Transform und Transformation kann allerdings nur eine theoretische bleiben. In der konkreten Analyse lässt sich hier keine trennscharfe Unterscheidung machen.

2.3.4 Konzept von Literaturverfilmung für diese Arbeit

In dieser Arbeit wird die Verfilmung in einer Zusammenführung aus den drei vorgestellten Perspektiven gedacht. Das bedeutet, dass die literarische Vorlage von den Filmemacher*innen auf eine bestimmte Art und Weise rezipiert wird (die aber nicht die einzig mögliche Lesart der Vorlage ist). Die Filmemacher*innen übersetzen dann ihre Lesart der Vorlage in ein Drehbuch und schließlich in einen Film¹⁴. Dieser bietet dann (wahrscheinlich) die präferierte Lesart der Filmemacher*innen, aber auch andere Lesarten, die in der Vorlage teilweise schon angelegt waren und teilweise neu hinzukommen. Andere Lesarten, die für die Vorlage möglich sind, fallen in der Verfilmung wiederum weg.

Im Übersetzungsprozess von einem Medientyp in einen anderen Typ werden die Elemente der Erzählung transformiert. Diese Transformation ist einerseits den unterschiedlichen medialen Anforderungen geschuldet, aber andererseits auch von der Lesart der Vorlage, die die Filmemacher*innen haben, abhängig. Lesarten sind immer von dem Bezugsrahmen und Kontext der Rezipient*innen abhängig – mit dieser Abhängigkeit ist dann die Transformation bzw. Übersetzung, die der Verfilmungsprozess bedeutet, sozio-historisch angebunden. Ob Transformationen der individuellen Interpretation der Buchvorlage geschuldet, medial oder sozio-historisch bedingt sind, lässt sich aber nicht (eindeutig) analysieren, zumindest nicht auf Basis der Endprodukte.¹⁵

Das bedeutet konkret für die Analyse, dass die medialen Ausdrucksformen berücksichtigt werden müssen, da diese die Bedeutungen und möglichen Lesarten mitgestalten, aber dass es um eine Analyse der möglichen Lesarten der Vorlage und der Verfilmung geht, die dann miteinander verglichen werden können. Nachdem es eine Vielzahl an Lesarten zu den Texten gibt, ist es dabei aber natürlich sinnvoll, den Fokus der Analyse je nach Forschungsinteresse einzuschränken.

¹⁴ Dies ist der Fall, wenn es sich bei den Verfasser*innen des Drehbuchs und den Regisseur*innen um dieselbe(n) Person(en) handelt. Wird das Drehbuch von einer anderen Person verfasst als von der Regie geführt wird, dann kommt noch ein weiterer Rezeptionsschritt zum Tragen: Die Vorlage wird von den Drehbuchautor*innen rezipiert. Diese Rezeption bietet die Grundlage für das Verfassen ihres Drehbuchs. Dieses Drehbuch wird wiederum von den Regisseur*innen (und den anderen Beteiligten am Film) rezipiert und diese Rezeption wird zur Grundlage der Verfilmung.

¹⁵ Es ist vorstellbar, dass durch Interviews mit den Filmemacher*innen zumindest deren Argumentation diesbezüglich herausgearbeitet werden könnte. Allerdings ist es auch in diesen Fällen vermutlich nicht eindeutig zu klären. Wenn sie z.B. schildern, dass Budgetrestriktionen einzelne Szenen unmöglich gemacht haben, kann man das als mediale Notwendigkeit betrachten – eine Buchseite kostet gleich viel, egal, ob sie im Weltall spielt oder in einer Wohnung; bei einem Film macht es normalerweise einen Unterschied –, aber auch als soziale Bewertung, wofür wieviel Geld aufgetrieben werden kann und welche Dinge als ersetzbar gelten.

Der Vergleich der Lesarten soll nicht darauf abzielen, ‚bessere oder schlechtere‘ Lesarten festzumachen, was auch immer diese sein mögen, oder jede Abweichung von den Lesarten der Vorlage zu bewerten, sondern er kann je nach Fragestellung Aufschluss über (unter anderem auch gesellschaftlich bedingte) Verständnishorizonte zu geben.

2.3.5 Anmerkungen zum Drehbuch als Textgattung

Wie bereits mehrfach erwähnt, liegt zwischen der literarischen Vorlage und der Verfilmung noch ein Zwischenschritt im Transformationsprozess: das Drehbuch. Das Drehbuch ist eine immer noch schriftsprachliche Variante der literarischen Vorlage, allerdings eine, die bereits konkret auf die Verfilmung ausgerichtet ist. Das Drehbuch hat nicht nur eine klare Zielausrichtung, weil es ein Text ist, der nicht für sich geschrieben ist, sondern um zum Film zu werden, sondern generell „provisorischen Charakter“ (Schmid 2004: 23): meistens ist das Drehbuch eine Arbeitsgrundlage und sozusagen Verhandlungsbasis für den Film, der entsteht und der letztendlich auch großräumig vom geschriebenen Drehbuch abweichen kann.

Das soll nicht bedeuten, dass das Drehbuch nicht für sich stehen kann und an sich nicht wert wäre, es zu analysieren. Es wird nicht einfach in den fertigen Film rückstandslos aufgelöst, sondern ist eine eigene Textform. Es bleibt aber in den meisten Fällen der Analyse unberücksichtigt oder wird nur am Rande erwähnt – so auch letztendlich in der vorliegenden Arbeit. Das ist normalerweise dem Umstand geschuldet, dass die meisten Drehbücher weder den Forscher*innen, noch dem Publikum zugänglich sind. Selbst wenn es publizierte Varianten von Drehbüchern gibt, ist dabei oft unklar, ob es sich dabei um die Arbeitsgrundlage, das sogenannte *Shooting Script*, handelt, oder nicht doch eine ‚bereinigte‘ Version, in der das Drehbuch an den fertiggestellten Film angepasst wurde. Selbst wenn klar ist, um welche Version es sich handelt, bleibt noch offen, welche Variante die ‚richtige‘ Version für die Analyse wäre oder ob nicht die unterschiedlichen Varianten alle analysiert werden müssten.

Das bedeutet, dass die Berücksichtigung des Drehbuchs bei der Analyse von Literaturverfilmungen im Grunde ein neues Forschungsfeld eröffnet. Dieses wäre jedenfalls wert, genauer erkundet zu werden¹⁶, kann aber in dieser Arbeit nicht geleistet werden.

¹⁶ In meiner Recherche konnte ich nur eine Diplomarbeit ausfindig machen, die sich mit dem Thema Drehbuch in der Literaturverfilmung konkret auseinandersetzt (Stern 2015).

2.4 Exkurs: ‚Filmliterarisierung‘

Die Beziehung zwischen Film und Literatur ist nicht einseitig: Literatur und literarische Konzepte werden nicht nur in den Film eingespeist oder vom Film übernommen, auch die Literatur wird vom Film und filmischen Konzepten beeinflusst. Damit ist nicht nur das Äquivalent der Literaturverfilmung im Phänomen des *Buchs zum Film* gemeint. Im Vergleich zu Literaturverfilmungen handelt es sich dabei um ein Randphänomen: Romane, die zu Filmen geschrieben werden, sind weniger häufig als Filme, die zu Büchern gemacht werden. Möglicherweise aufgrund der geringeren Verbreitung, aber vermutlich auch wegen der geringeren Anerkennung des (künstlerischen) Werts dieser Bücher konnte ich bisher keine wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema ausfindig machen. Allerdings gibt es wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Einfluss, den Film auf die Literatur und den verwendeten Schreibstil hatte.

„Überhaupt ist der Film neben der Fotografie das führende Medium für die Entwicklung einer Visualität auch des Textes – nicht nur durch die Wiederentdeckung von Kameratechniken wie der Fokalisierung im Blick des Erzählers (...), sondern schon durch seine narrative Sonderstellung zwischen den von Lessing benannten Gegensätzen von handlungsorientiertem Text und körperbetontem Bild“ (Wetzel 2014: 185).

Wie Harris (2014) für die Literatur der Weimarer Republik (Deutschland der Zwischenkriegszeit), insbesondere den Romanen *Berlin, Alexanderplatz* von Alfred Döblin und *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun darstellt, wurde bereits in dieser Zeit nicht nur ein Einfluss des Films und seine Darstellungsweise, „die paradigmatisch für die Geschwindigkeit, Fragmentierung und Reizüberflutung der modernen Großstadt entsteht“ (Harris 2014: 449), erkennbar, sondern aktiv von den Autor*innen selbst für sich in Anspruch genommen. Alfred Döblin spricht auch von seinem „Kinostil“ (Harris 2014: 449), der sich nicht an einem konkreten (Kino-)Film orientiert, sondern an der generellen Machart von Kinofilmen.

Mit der wachsenden Verbreitung von Film in der Gesellschaft, ist davon auszugehen, dass der Einfluss von Film auf die Literatur in den 100 Jahren seit der Weimarer Republik nicht abgenommen hat.

3 Doing, Undoing, Un/Doing Difference(s)

In diesem Kapitel stelle ich zunächst den Ansatz des *Doing Gender* dar, sowie die Ergänzung durch das *Undoing Gender*. Diese beiden Überlegungen wurden in Folge auch auf andere soziale Kategorien erweitert und kulminierten schließlich im *Un/Doing Differences*, das die soziologisch-theoretische Grundlage für die Analyse in dieser Arbeit bildet.

3.1 Zu Beginn: Doing und Undoing Gender

Bereits 1987 formulierten West und Zimmerman im Anschluss an Goffman, dass Gender nicht nur eine soziale Kategorie ist, die den Menschen einmal zugeschrieben wird und dann immer fixiert bleibt, sondern ein „routine, methodical, and recurring accomplishment“ (West/Zimmerman 1987: 126) ist. Das bedeutet, Gender wird ständig aufs Neue in zwischenmenschlichen Interaktionen performativ hervorgebracht. Dabei wird es erzeugt, während es gleichzeitig auch die Interaktion selbst strukturiert. Diesen wechselseitigen Prozess haben sie als *Doing Gender* bezeichnet. Doing Gender erfolgt auf individueller Basis, aber anhand von gesellschaftlich festgelegten Konventionen und innerhalb von gesellschaftlichen (sprich-)wörtlichen Verortungen.

Dabei ist nach West und Zimmerman Gender¹⁷ unter beinahe allen Umständen eine präsente Kategorie und eben nicht nur eine Rolle: Gender ist omnirelevant. „If sex category is omnirelevant (or even approaches being so), then a person engaged in virtually any activity may be held accountable for performance of that activity as a *woman* or a *man*, and their incumbency in one or the other sex category can be used to legitimate or discredit their other activities“ (West/Zimmerman 1987: 136, Hervorhebung im Original). Menschen können dem Doing Gender also nicht entkommen, sie werden dafür auch verantwortlich gemacht und können jederzeit überprüft werden, ob sie ihr Gender auch *richtigmachen*. „If we do gender appropriately, we simultaneously sustain, reproduce, and render legitimate the institutional arrangements that are based on sex category. If we fail to do gender appropriately, we as individuals—not the institutional arrangements—may be called to account“ (West/Zimmerman 1987: 146).

¹⁷ Das ist eine Verkürzung meinerseits: Sie unterscheiden zwischen sex – dem biologischen Geschlecht –, sex category – der offensichtlichen Repräsentanz von sex – und Gender – dem performativen, sozialen Geschlecht. Sie sprechen davon, dass sex category immer präsent ist, was aber dazu führt, dass alle Interaktionen auch vergeschlechtlicht im Sinne der Genderperformance sind.

Hirschauer (1994) stimmt prinzipiell zu, dass Gender ein praktisches Wissen ist, ein *Doing* und betont die Wirkmacht der Bildförmigkeit dieses Doings: „Gerade die Geschlechterdifferenz lebt von der *Bildförmigkeit* sozialer Wirklichkeit: Die Geschlechtszugehörigkeit wird im Normalfall weder erfragt noch mitgeteilt, sondern *dargestellt* (...): über das was sich zeigt, braucht man nicht zu sprechen“ (Hirschauer 1994: 672f., Hervorhebung im Original). In diesen Genderdarstellungen zeigt sich auch die gesellschaftliche Ordnung: diese wird nicht nur in die Körper eingeschrieben, sondern durch sie verkörpert.

Hirschauer (1994: 676ff.) widerspricht allerdings der von West und Zimmerman (1987) in Anschluss an Garfinkel formulierten Omnirelevanz von Gender. Er sieht damit vor allem zwei Probleme: einerseits bleibt unklar, warum Gender im Gegensatz zu Alter, Ethnizität oder Klasse als scheinbar relevanter gelten solle. Gerade gegenüber ebenfalls bildförmig-offensichtlichen sozialen Kategorien, die an den Körper gebunden sind, wie Ethnizität, Alter oder Behinderung wird Gender so eine Sonderposition zugeschrieben, die aber nicht begründet wird. Damit verschwinden auch die Intersektionen und ihre Effekte zwischen den verschiedenen sozialen Kategorien. Andererseits verliert sich auch der Blick darauf, wie die generelle Möglichkeit, dass die Genderperformance in allen Situationen evaluiert werden kann, tatsächlich aktualisiert wird; also die Frage danach, wann Gender zum eigentlichen Thema einer Interaktion wird und wann es im Hintergrund bleibt.

„Wenn man auch diese Prozesse als soziale Konstruktion von Geschlecht erfassen will (und nicht nur die reine Klassifikation), muß man die ethnomethodologische Annahme eines permanent fortlaufenden Konstruktionsprozesses fallenlassen, mit dem bisher die Konstanz individueller Geschlechtszugehörigkeit soziologisch rekonstruiert wurde. Statt dessen [sic] ist von einer *Diskontinuität* der Geschlechtskonstruktion auszugehen: der Prozess der Geschlechtskonstruktion besteht aus *Episoden*, in denen Geschlecht in sozialen Situationen auftaucht und verschwindet“ (Hirschauer 1994: 677, Hervorhebung im Original).

Das bedeutet auch, dass es zeitliche und örtliche Momente gibt, in denen Gender eben nicht als Differenzkategorie aktualisiert wird: es wird zwar von den Beteiligten wahrgenommen, aber es wird ihm nicht weiter Beachtung geschenkt. Dieses (mehr oder weniger) bewusste Nicht-Beachten ist ebenso eine Konstruktion wie das (mehr oder weniger) bewusste Beachten. Hirschauer schlägt vor, diesen Vorgang *Undoing Gender* zu nennen. „Empirisch ist ‚undoing gender‘ hier als Gegenstrategie zu Sexuierungsprozessen faßbar: eine Art Negationsphase, durch die die Neutralisierung hindurch muß“ (Hirschauer 1994: 679).

Die Grundgedanken des Doing und Undoing Gender wurde in weiterer Folge auch verallgemeinert und auf mehrere soziale Kategorien übertragen. Die Fassung dieses *Doing* bzw. *Undoing Difference(s)* wird im nächsten Kapitel genauer ausgeführt.

3.2 Die Weiterentwicklung: Doing, Undoing und Un/Doing Difference(s)

Gender ist nur eine von vielen sozialen Kategorien, die in Interaktionen relevant sind. Betrachtet man ausschließlich das Doing Gender „it is an incomplete framework for understanding social inequality. (...) we extend our analysis to consider explicitly the relationships among gender, race, and class, and to reconceptualize ‘difference’ as an ongoing interactional accomplishment“ (West/Fenstermaker 1995: 9). Auch wenn Gender, Rasse¹⁸ und Klasse sehr unterschiedliche Charakteristika zugeschrieben werden und sich unterschiedlich im sozialen Gefüge auswirken, unterliegen sie einem vergleichbaren Mechanismus der Ungleichheitsschaffung in den Interaktionen. Interaktionen sind hier nicht nur als Handeln von Individuen zu verstehen, sondern diese Individuen sind gesellschaftlich verortet: „People – we – function in interaction not only as individuals, but also as purveyors of institutional action and as defenders of the sensibilities of and rationales for past action“ (West/Fenstermaker 2002: 208, Hervorhebung im Original).

Es gibt verschiedene theoretische Konzeptionen des Zusammenspiels dieser sozialen Kategorien. In den meisten Fällen wird davon ausgegangen, dass hier unterschiedliche Ebenen der Unterdrückung bzw. Privilegierung mehr oder weniger dynamisch und veränderbar aufeinandertreffen. Dabei werden die Ebenen aber als distinkt voneinander wahrgenommen. Diese Trennung entspricht aber weder dem Erleben der Personen, noch den Interaktionen zwischen Personen. Diese sind „simultaneously ‘gendered’, ‘raced’ and ‘classed’“ (West/Fenstermaker 1995: 13).

Daraus werden vier Schlüsse gezogen: Erstens, die Menschen können in (fast) jeder Situation auf ihr Verhalten gemäß ihrem Gender, ihrer Rasse und ihrer Klasse geprüft und

¹⁸ Im deutschen wissenschaftlichen Sprachgebrauch ist der Begriff Rasse eher selten und wird meistens mit Ethnizität ersetzt, um Konnotationen mit der nationalsozialistischen Rassenlehre zu vermeiden. West/Fenstermaker (1995: 33) beziehen sich in ihrem (englischen) Text aber explizit auf die Differenz zwischen diesen beiden Kategorien und halten fest: „we use ‘race’ rather than ‘ethnicity’ to capture the commonsensical beliefs of members of our society (...) predicated on the assumption that different ‘races’ can be reliably distinguished from another“. Auch in Hirschauers (2017a) Sammelband wird von Rasse getrennt von Ethnizität gesprochen. Aus diesem Grund behalte ich diese Diktion bei, allerdings in dem Verständnis, dass die Grenzen zwischen dem eher biologischen Rassebegriff und dem eher kulturalistischen Ethnizitätsbegriff ebenso fließend und im Endeffekt arbiträr sind, wie die Grenzen die innerhalb dieser beiden Kategorien gezogen werden.

danach beurteilt werden, ob sie es richtigmachen (West und Fenstermaker sprechen von accountability). Machen sie es nicht richtig, ist mit (sozialen) Sanktionen zu rechnen. „Thus, the doing of gender, race, and class requires situated conduct (including feelings, aspirations, and self-assessments) that is locally managed with reference to and in light of normative conceptions of what constitutes appropriate behavior for members of a particular sex, race, and class categories“ (West/Fenstermaker 2002: 212). Alle drei Kategorien sind in allen Interaktionen vorhanden, aber es ist auch möglich, dass in bestimmten Situationen eine oder zwei der Kategorien in den Hintergrund treten und das Hauptaugenmerk auf eine der Kategorien gerichtet wird. Die anderen Kategorien bleiben nicht irrelevant oder gar unbemerkt, sondern spielen einfach keine so große Rolle in dieser bestimmten Situation. „While sex category, race category and class category are potentially omnirelevant to social life, individuals inhabit many different identities, and these may be stressed or muted, depending on the situation“ (West/Fenstermaker 1995: 30). Zweitens ist nicht gesagt, dass die Situationen, in denen eine Kategorie besonders hervortritt, die Situationen sind, in denen unterschiedlich kategorisierte Menschen aufeinandertreffen. Gerade die Situationen, wo eine homogene Gruppe aufeinandertrifft, kann zu besonders starker Betonung der Zugehörigkeit führen. Drittens können gleiche Aktivitäten je nach Aufeinandertreffen dieser Kategorien unterschiedliche Bedeutungen für die Menschen haben. Schließlich, viertens, beeinflusst die eigene Positionierung in diesem Gefüge von sozialen Kategorien die Wahrnehmung der Praxis der Kategorisierung, des Tuns von Differenzen. „The point is that how we label such dynamics does not necessarily capture their complex quality. Foreground and background, context, salience, and center shift from interaction to interaction, but all operate interdependently“ (West/Fenstermaker 1995: 33).

Obwohl West/Fenstermaker einerseits betonen, dass es wichtig ist, die Spezifität der einzelnen sozialen Kategorien zu beachten und sich nicht von der Ähnlichkeit des Mechanismus der Differenzierung dazu verleiten zu lassen, die Differenzen selbst als ähnlich oder gleich zu betrachten; und andererseits darauf aufmerksam, dass die von ihnen analysierten Kategorien Gender, Rasse und Klasse nicht die einzigen relevanten sozialen Kategorien sind (wenn auch besonders wichtige), gehen sie nicht näher auf andere Kategorisierungen ein.

Hirschauer greift den Grundgedanken des Doing Difference in seinem Sammelband (2017a) auf und erweitert ihn zum Un/Doing Differences. In dieser Namensgebung

stecken nun mehrere Implikationen. Durch die Pluralisierung von Difference in Differences (auf die nicht näher eingegangen wird) wird meines Erachtens der Fokus vom Mechanismus der Differenzierung auf die Intersektionalität unterschiedlicher Differenzen verschoben. Grundsätzlich ist jede Differenzierung ein Doing: „jede soziale Differenzierung [muss, Anm. LLV] praktiziert werden“ (Hirschauer/Boll 2017: 11). Auch wenn das Doing dabei scheinbar individuell handelt, sind doch alle Individuen Vermittler*innen sozialer Praxis: die (sich ändernde) Gesellschaft und ihre Maßstäbe werden also auch in den Handlungen einzelner Personen tragend.

Durch das Hinzufügen des „Un“ wird hier – analog zum Konzept Undoing Gender – die Möglichkeit der Nicht-Beachtung der getroffenen Unterscheidungen¹⁹ berücksichtigt. Undoing Differences ist also, „wenn eine visuell naheliegende Unterscheidung (...) normativ inhibiert oder eine interaktiv vollzogene Unterscheidung zurückgewiesen oder ignoriert wird“ (Hirschauer/Boll 2017: 11). Das bedeutet nicht, dass die Unterscheidungen gar nicht wahrgenommen werden – das wäre Not Doing Differences – sondern, dass die wahrgenommenen Unterscheidungen mehr oder weniger bewusst nicht relevant gesetzt werden.

Schließlich wird durch den „/“ der Blick auf den Moment gelenkt, der zwischen Doing und Undoing steht: „ein [...] fragile[r] Moment der Ununterschiedenheit, in dem Prozesse des *doing* oder *undoing* einsetzen. Zugleich verweist er auf die beiden Prozesse als Kehrseite einer Medaille: Jedes *doing* einer Unterscheidung trägt das *undoing* – die Verdrängung und Negation – anderer Unterscheidungen schon in sich“ (Hirschauer/Boll 2017: 12, Hervorhebungen im Original). Das soll allerdings nicht bedeuten, dass nicht mehrere Unterscheidungen gleichzeitig getroffen werden können.

Was aber hat es nun mit den Unterscheidungen auf sich? Meistens werden die unterschiedlichen sozialen Kategorien als Eigenschaften einer Person wahrgenommen. Eigenschaften sind aus soziologischer Perspektive allerdings wenig ergiebig, da Eigenschaften als individuelle, statische Persönlichkeitsmerkmale verstanden werden, die die soziale Konstruiertheit der Kategorien verdecken. Aus dieser Perspektive ist es sinnvoller, von Mitgliedschaften oder Zugehörigkeiten zu unterschiedlichen sozialen Gruppen zu sprechen. Diese Herangehensweise hat mehrere Vorteile (Hirschauer/Boll

¹⁹ Zur Terminologie: „Kulturelle Phänomene bestehen, anders als naturhaft gegebene Unterschiede, aus kontingenten sinnhaften *Unterscheidungen*“ (Hirschauer/Boll 2017: 7, Hervorhebung im Original).

2017: 8ff.). Auf der einen Seite können so die Gruppierungen, denen man zugehört, unterschiedlich gefasst werden. Diese unterscheiden sich zum Beispiel durch

- den Grad der Angebundenheit an den Körper: Geschlecht oder Ethnizität sind zum Beispiel stark mit dem Körper verknüpft, während Klassenzugehörigkeit weniger mit biologischen Schein-Tatsachen in Verbindung gebracht wird.
- die Verweildauer: manchen Kategorien gehört der Mensch im Grunde das ganze Leben an, andere können mit mehr oder weniger Leichtigkeit gewechselt werden und bei anderen ist der Wechsel vorprogrammiert (z.B. Alter).
- die sozialen Einheiten, die mit diesen Kategorien hergestellt werden sollen: dienen sie der Individualisierung, der Bildung von Paaren oder Kollektiven?
- die Formen der Asymmetrie, die mit ihnen einhergehen: werden ‚wir‘ gegen ‚die anderen‘ positioniert (z.B. durch Nationalitäten) oder wird eine stratifikatorische Skala gebildet (z.B. von Nicht- bis Hoch-Leister*innen)?

Diese unterschiedlichen Arten der Gruppierungen impliziert auf der anderen Seite auch eine unterschiedliche Art der Zugehörigkeit zu diesen Gruppen und wie diese Zugehörigkeit gelebt werden kann und muss.

Grob können diese Zugehörigkeiten, die auf der personalen Ebene ansetzen, in zwei Gruppen unterschieden werden: kategoriale und relationale Zugehörigkeiten. „Personen können kategorialen Klassen (wie Geschlechtern, ‚Rassen‘ oder Blutgruppen) angehören, von denen sie ein *Exemplar* sind (also Element einer Menge), und sie können sozialen Gebilden (wie Gruppen, Gemeinschaften, Organisationen) angehören, von denen sie ein (*Bestand*)teil sind“ (Hirschauer 2017b: 30, Hervorhebung im Original). Es ist nicht fix vorgegeben, welche Zugehörigkeiten kategoriale oder relationale Zugehörigkeiten sind, sondern es kann je nach Person, Situation oder Un/Doing variieren.

Sowohl kategoriale als auch relationale Zugehörigkeiten können außerdem dahingehend unterschieden werden, ob sie durch Fremd- oder Selbstzuschreibung entstehen. Dabei können sechs soziale Figuren der Zugehörigkeit differenziert werden (Hirschauer 2017b: 44):

Kategoriale Zugehörigkeiten

1. Die Zugehörigkeit wird von jemand anderen zugeschrieben; das Individuum ist ein Exemplar.

Beispiel: Ein an mich adressiertes E-Mail wird mit „Liebe Frau Vogelmann“

begonnen, weil ich als Frau identifiziert wurde. Die Zugehörigkeit zur Gruppe der Frauen wurde mir zugeschrieben.

- Die Zugehörigkeit wird vom Individuum selbst reklamiert; das Individuum ist ein Statusinhaber.

Beispiel: Ich melde mich in einer Diskussion mit den Worten „Ich als Frau“ zu Wort, um mein Argument zu verorten oder auch zu bestärken.

Relationale Zugehörigkeiten

- Die Zugehörigkeit wird vom Individuum gewählt; das Individuum ist ein Mitglied.
Beispiel: Ich bin ein Fan von Comics und bezeichne mich selbst als eine von den *nerds*.

- Die Zugehörigkeit wird dem Individuum aufgezwungen; das Individuum ist ein Insasse.

Beispiel: Ich werde zu einer Gefängnisstrafe verurteilt und bin danach eine der Häftlinge.

- Die Zugehörigkeit ist dem Individuum angewachsen; das Individuum ist ein Angehöriger.

Beispiel: Ich bin schon als Baby getauft worden, selbstverständlich zur Erstkommunion und Firmung gegangen und bin auch als Erwachsene Katholikin.

- Die Zugehörigkeit wird vom Individuum gesucht; das Individuum ist ein Anhänger.
Beispiel: Ich bin ein großer Motorrad-Fan und würde gerne zu einer Harley-Davidson-Gang gehören, also lege ich mir entsprechende Lederkleidung und ein Motorrad zu und suche den Anschluss in Motorradclubs.

Diese Zugehörigkeiten werden in der folgenden Tabelle nochmals zusammengefasst:

„MODUS DER ZUGEHÖRIGKEIT	DOMINANTER ERSCHEINUNGSMODUS	SOZIALE FIGUR
Kategoriale Zugehörigkeit	zugeschrieben	Exemplar
	reklamiert	Statusinhaber
Relationale Zugehörigkeit	gewählt	Mitglied
	erzwungen	Insasse
	gewachsen	Angehöriger
	gesucht	Anhänger“

Tabelle 2: Modi sozialer Zugehörigkeiten nach Hirschauer (2017b: 44)

Es ist aber nicht davon auszugehen, dass Zugehörigkeiten immer gleich sind. Ganz im Gegenteil, sie können nach Person, aber auch nach Situation variieren, zusammenfallen oder auch in Opposition zueinanderstehen. So kann ich ein Exemplar der Gruppe „Frau“ sein, aber in manchen Situationen werde ich mein Frau-Sein reklamieren und mache mich

damit zur Statusinhaberin. Als cis Frau entspricht meine zugeschriebene Zugehörigkeit auch meiner gewählten Mitgliedschaft in der Gruppe „Frau“, wäre ich eine trans Frau, würde ich mich vermutlich als Insassin der mir zugeschriebenen Zugehörigkeit zur Gruppe „Mann“ empfinden – und wäre vereinfacht gesprochen Anhängerin der Gruppe „Frau“ bzw. würde ich mein Frau-Sein anders reklamieren als eine cis Frau das in manchen Situationen machen muss.

Ebensowenig ist davon auszugehen, dass Menschen immer nur einer Kategorie auf einmal zugeordnet werden und dass diese Kategorien getrennt voneinander betrachtet werden können.

„Schließlich stellen Kategorisierungen Zugehörigkeiten verschiedener Ausprägungen her, da fast alle Zugehörigkeiten neben ihrer Brechung durch funktionale und soziale Differenzierung auch noch perspektivisch gebrochen durch andere Kategorisierungen auftreten. (...) Eben deshalb kann die Differenzierungstheorie davon ausgehen, dass moderne *multiple* Kategorisierungen sind. Sie sind es, weil in ihnen verschiedene Selbst- und Fremdkategorisierungen interferieren“ (Hirschauer 2017b: 41f., Hervorhebung im Original).

Weiter ausdifferenziert und dynamisiert wird dieses Konzept auch durch zwei Skalen. Die erste Skala dient zum Einschätzen der Intensität der Zugehörigkeit (Hirschauer 2017b: 45ff.), mit der sie ge- und erlebt werden. Sie reicht von Indifferenz bis Identität: es kann mir egal sein, ob ich als Studierende wahrgenommen werde oder nicht (also ob mir diese Zugehörigkeit zugeschrieben wird), oder mein Studierenden-Sein kann ein so integraler Bestandteil meines Selbstkonzepts sein, dass ich sicherstellen muss, dass alle Menschen, mit denen ich Kontakt habe, wissen, dass ich den Status Studierende innehabe.

Die zweite Skala dient zum Einschätzen der Reinheit und Eindeutigkeit der Zugehörigkeit (Hirschauer 2017b: 49ff.). Sie reicht vom Hybrid zum Typus. „Hybride *verschmieren* eine Differenz, sie haben einen Akzent, eine Einfärbung oder andere unpassende Eigenschaften“ (Hirschauer 2017b: 50, Hervorhebung im Original). Sie entstehen dadurch, dass die Differenz, die von einer Kategorisierung gezogen wird, innerhalb einer Gruppe noch mal gezogen wird: so gibt es innerhalb der Gruppe der politisch Linken noch mal ein linkes (radikales) und ein rechtes (gemäßigtes) Lager oder innerhalb der Gruppe der Männer weibliche und männliche Männer. *Weibliche Männer* zeigen hybride Zugehörigkeit, während *männliche Männer* typische Zugehörigkeit zeigen. Inwiefern ein Individuum komplett reine Zugehörigkeit zu irgendeiner Gruppe zeigen kann, sei dahingestellt.

Dieser Ansatz lenkt also letztendlich den Blick einerseits darauf, *welche* Formen der Zugehörigkeiten gezeigt werden und andererseits darauf, *wie* sie ausgedrückt werden. In

dieser Arbeit wird es vor allem um das *Wie* des Un/Doings gehen, mit dem die Zugehörigkeiten überhaupt hergestellt werden, wobei mithilfe des *Wie* nachvollzogen wird, welche Zugehörigkeiten relevant gesetzt werden und wie sich Zugehörigkeiten auch im Verlauf der Erzählung verschieben und neu ordnen können.

3.3 Un/Doing Differences in der Literaturverfilmung

Wie bereits erwähnt (s. Kapitel 3.1), ist dem Un/Doing eine starke visuelle Komponente inne: Kategorisierungen werden aufgrund der Erscheinung einer Person vorgenommen und, zumindest in unserer visuell geprägten Gesellschaft, wird ein guter Teil dieser Erscheinung visuell wahrgenommen: Ich sehe einer Person an, ob sie männlich oder weiblich, weiß oder asiatisch, schlank oder dick ist. Ich sehe die Bewegungen und Haltungen der Person, wie sie sich kleidet, schminkt oder welchen Schmuck sie trägt. Natürlich spielen auch andere (Sinnes-)Eindrücke und Wahrnehmungen eine Rolle wie sprachlicher Ausdruck (Auer 2017) oder sogar Personennamen (Nübling 2017), aber zumindest in der direkten Interaktion ist meistens der visuelle Eindruck das erste, was von jemandem wahrgenommen wird.

Der Film bietet die Möglichkeit, die visuellen Eindrücke, die auch in alltäglichen Interaktionen Aufschluss über Zugehörigkeiten geben oder Basis für Zuordnungen sind, darzustellen. Die Literatur hingegen ist auf sprachliche Vermittlungen angewiesen, selbst wenn sie visuelle Momente beschreibt.²⁰ Das bedeutet nicht, dass Film das Un/Doing besser, eindeutiger oder objektiver darstellt, und auch nicht, dass literarische Texte es nicht darstellen können, sondern nur, dass beide Medien unterschiedliche Herangehensweisen an das Phänomen benötigen. Wie diese Zuordnungen jeweils vorgenommen werden, ist Bestandteil der Analyse (s. Kapitel 6).

²⁰ Natürlich kann Literatur illustriert sein, mit Fotografien ergänzt werden oder bei *graphic novels* in einer visuell-sprachlichen Mischform auftreten. In dem hier analysierten Fall werden diese Elemente aber alle nicht benutzt, weswegen ich mich auf die reine Textform beschränke.

4 Methodischer Zugang

In diesem Kapitel wird zunächst das Untersuchungsmaterial ausführlich vorgestellt – angefangen bei der Wahl des Materials über Beschreibungen des Romans und des Films, sowie erste Beobachtungen, inwiefern sich der Film, die Filmemacher*innen und die Autorin explizit auf die Literaturverfilmung beziehen. Danach beschreibe ich die Erhebungsmethode, die verwendeten Sequenzprotokoll und die Analysemethode, mit der das Untersuchungsmaterial bearbeitet wurden, um die vergleichende Analyse der Literaturverfilmung und ihrer Vorlage durchzuführen.

4.1 Untersuchungsmaterial

Im folgenden Kapitel wird zuerst beschrieben, wie das Untersuchungsmaterial für diese Arbeit ausgewählt wurde. Danach werden Buch und Film getrennt voneinander beschrieben – zuerst mit einer Zusammenfassung des Plots von beiden und danach mit einer groben Deskription der Erzählstruktur.²¹ Schließlich gibt es noch einen kurzen Exkurs mit Interviewausschnitten, in denen sich die Filmemacher*innen und die Autorin zum Prozess der Verfilmung äußern. Dieser Exkurs soll nur einen kurzen Einblick geben, in weiterer Folge werden diese Überlegungen nicht berücksichtigt.

4.1.1 Wahl des Materials

Die Wahl des Untersuchungsmaterial könnte beliebig erfolgen²². Um sie dennoch einzuschränken, habe ich im Vorhinein Kriterien festgelegt, nach denen die Entscheidung getroffen werden sollte. Es war mir ein Anliegen, mich auf österreichische Medienproduktionen zu beschränken. Insofern sollte es sich beim Untersuchungsmaterial um *ein österreichisches literarisches Werk und seine österreichische Verfilmung* handeln.

Der österreichische Kunst- und Kulturmarkt ist verglichen mit anderen Märkten eher klein, sowohl was die Anzahl der Produktionen als auch was die Anzahl der Rezipient*innen betrifft. Dennoch gibt es einige Adaptionen. Deswegen war es notwendig, diesen Korpus noch weiter einzugrenzen. Einerseits erfolgt dies durch eine

²¹ Dies entspricht der Unterscheidung zwischen *Story* und *Discourse*; *Story* als erzählte Geschichte und *Discourse* als Erzählen bzw. Erzählgeschichte (Volk 2010: 22ff.).

²² Anfänglich war die Forschungsfrage, wie eingangs (s. Kapitel 1) geschildert, noch sehr breit gefasst und es ging um Literaturverfilmungen allgemein. Die Zuspitzung der Forschungsfrage erfolgte dann anhand von ersten Analysen des gewählten Materials.

Einschränkung des Entstehungszeitraums: sowohl literarische Vorlage als auch die Verfilmung sollten *nicht älter als zehn Jahre alt* sein, also zwischen 2007 und 2016²³ entstanden sein. Die Überlegung hier war, dass bei der Analyse der Lesarten von Vorlage und Verfilmung so nicht auf historische Entwicklungen geachtet werden muss.

Andererseits erfolgt diese Einschränkung durch die Konzentration auf *Kinospielfilme*, die vom Österreichischen Filminstitut (ÖFI) gefördert wurden. Das war vor allem eine pragmatische Entscheidung, da das ÖFI als größte Förderstelle für Filmproduktionen beinahe alle österreichischen Kinospielfilme fördert und eine vollständige Liste über die so entstandenen Filme öffentlich zugänglich führt (ÖFI 2018).

Ein weiteres Kriterium war der Fokus auf *weibliche Kunstschaffende*, da auch wissenschaftliche Arbeiten Teil eines Kanonisierungsprozesses sind, die Aufmerksamkeit auf gewisse künstlerische Arbeiten lenken können und auf andere nicht. Sowohl im Kunstbereich als auch im wissenschaftlichen Bereich erfahren die künstlerischen Arbeiten von Frauen weniger Aufmerksamkeit. Insofern habe ich mich als feministische Wissenschaftlerin dafür entschieden, dass sowohl die Autorin der Vorlage weiblich sein sollte, als auch die Regisseurin (und je nach Möglichkeit auch die Drehbuchautorin).

Das abschließende Kriterium war die Beschränkung auf einen *epischen Ausgangstext*²⁴. Je nach Gattung des Ausgangstexts stellen sich andere Herausforderung in der Verfilmung. Nachdem die meisten Literaturverfilmungen auf epischen Texten basieren und der Großteil der wissenschaftlichen Studien sich mit Literaturverfilmungen auf Basis epischer Ausgangstexte beschäftigen, war dieser Fokus am naheliegendsten.

Auf Basis der Liste des ÖFI (2018) blieben im Endeffekt fünf österreichische Verfilmungen mit weiblicher Regie bzw. Co-Regie von Werken von Autorinnen, die zwischen 2007 und 2016 erschienen sind:

- *Maikäfer Flieg* (AUT 2016), basierend auf Christine Nöstlingers gleichnamiger Autobiografie, die aber bereits 1973 erschienen ist.
- *Vielleicht in einem anderen Leben* (AUT/HUN/GER 2011), basierend auf der Operette *Jedem das Seine* von Silke Hassler und Peter Turrini.
- *Zanan-e bedun-e mardan [Women Without Men]* (GER/AUT/FRA/ITA/UKR/MAR 2009), basierend auf einer Novelle von Shahnush Parispur, die bereits 1990

²³ Die Festlegung des Untersuchungsmaterials geschah Anfang 2017.

²⁴ Episch als eine der drei Gattungen von literarischen Texten: Epik, Lyrik und Dramatik. Grob und simplifizierend gesagt handelt es sich bei Epik um erzählende Texte, bei Lyrik um Gedichte und bei Dramatik um Theaterstücke.

erschienen ist. Außerdem handelt es sich bei Parsipur nicht um eine österreichische Autorin, sondern um eine Iranerin, die in die USA emigriert ist.

- *Desert Flower* (GBR/GER/AUT/FRA 2009), basierend auf Waris Diries gleichnamiger Autobiografie, die bereits 1998 erschienen ist.
- *Chucks* (AUT 2015), basierend auf dem gleichnamigen Roman von Cornelia Travnicek, der 2012 erschienen ist.

Aufgrund der oben definierten Kriterien wählte ich Travniceks Roman *Chucks*, verfilmt von Sabine Hiebler und Gerhard Ertl (Drehbuch und Regie) als Analysematerial.

4.1.2 Der Roman *Chucks* von Cornelia Travnicek

Chucks ist Cornelia Travniceks Debütroman. Er wird dem Genre der Jugendliteratur zugerechnet und Travnicek erhielt dafür auch Auszeichnungen wie das Kranichsteiner Jugendliteratur-Stipendium (Random House 2018). Travnicek war bei Erscheinen des Romans selbst noch jung, gerade 25 Jahre alt, wie Rezensionen des Buchs auch immer wieder betonen (exemplarisch: Kluy 2012). In der Zwischenzeit sind zwei weitere Bücher von ihr erschienen, der Roman *Junge Hunde* und der Erzählband *Wir leben im Nordlicht*.

4.1.2.1 Plot des Buchs

Chucks erzählt die Geschichte von Maeva Reimel, genannt Mae, die in Wien lebt. Mae ist etwa 22 Jahre alt²⁵, als sie zu einer Bewährungsstrafe wegen Körperverletzung verurteilt wird, eine Nachwirkung ihrer Zeit mit Tamara, einer drogenabhängigen Punkerin, die mehr oder weniger auf der Straße lebt. Zu Tamara hat sich Mae geflüchtet, um dem Krebstod ihres

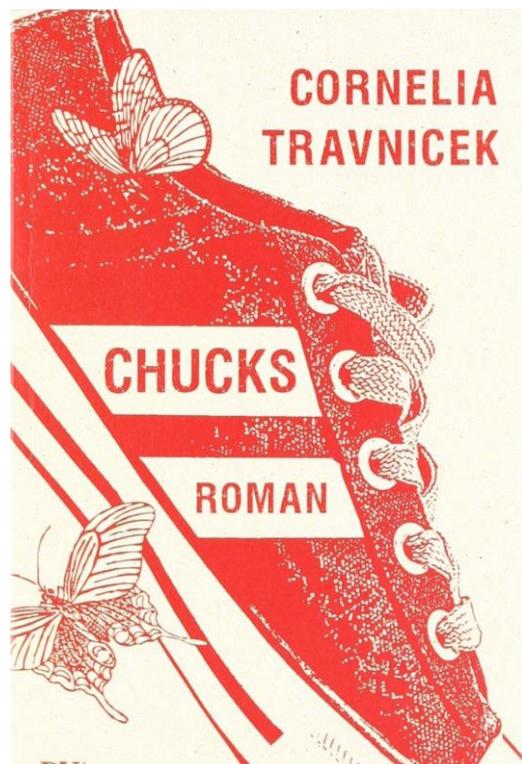


Abbildung 2: Buchcover von Cornelia Travniceks Roman *Chucks*

²⁵ Im Klappentext des Buches wird Maes Alter als Anfang 20 beschrieben. Das genaue Alter wird im Erzähltext nicht genannt, aber das folgende Gespräch mit ihrem Bewährungshelfer lässt darauf schließen, dass sie ihre volle Deliktsfähigkeit noch nicht lange erreicht hat. Mildere Strafen nach dem Jugendstrafrecht sind bis 21 Jahre möglich (help.gv.at 2018):

„Und wenn nicht [die Bewährungsauflagen erfüllt werden, Anm. LLV]?’

„Frauenknast.’ Mein Bewährungshelfer hatte Spaß an diesem Wort.

„Frauenknast?’

„Das mit den Jugendstrafen ist nun endgültig vorbei, Reimel!’“ (Travnicek 2014: 29).

nur vier Jahre älteren Bruder (dieser war bei seinem Tod etwa 15 oder 16 Jahre alt) und der daraufhin erfolgenden Entfremdung ihrer Eltern voneinander, aber auch von Mae, zu entkommen. Ihre Strafe muss Mae im AIDS-Hilfe-Haus absolvieren: einen Monat lang muss sie dort arbeiten. Dort lernt sie Paul kennen, der HIV-positiv ist, und verliebt sich in ihn. Kurzerhand zieht sie bei ihrem Freund Jakob aus, ein Architekt, den sie kennengelernt hat, als Tamara und sie gemeinsam mit anderen ein Haus besetzt haben, das Jakob abreißen lassen sollte. Seine Abenteuerlosigkeit hat sie ohnehin schon etwas länger frustriert. Mae zieht bei Paul ein und sie verbringen eine sehr intensive Beziehungszeit miteinander. Paul ermuntert sie auch, sich wieder ihrer Mutter anzunähern. Es dauert aber nicht lange bis Pauls Krankheit voll ausbricht, er an einer Lungenentzündung erkrankt und stirbt, was Mae wiederum mit der Erinnerung an den Tod ihres Bruders konfrontiert. So wie sie auch die Turnschuhe ihres Bruders seit seinem Tod aufhebt (die titelgebenden Chucks²⁶), versucht sie auch etwas von Paul über seinen Tod hinaus aufzubewahren. Dafür sammelt sie u.a. seine Fingernägelleste, Sperma und seinen Atem in kleinen Tupperdosen. Nach Pauls Tod kehrt Mae zu Jakob zurück.

4.1.2.2 *Erzählstruktur des Buchs*

Das Buch ist eine Ich-Erzählung: Mae erzählt ihre eigene Geschichte, wobei andere Figuren in direkten Reden zu Wort kommen. Es werden vor allem Situationen und Handlungen geschildert, aber an einigen Stellen unterbricht sich Mae in der Handlungserzählung, um kleine philosophische Betrachtungen anzustellen.

Das Buch wird auf mehreren zeitlichen Ebenen erzählt, die zwar in ihrer internen Reihenfolge zum Großteil chronologisch sind, aber in einander geschachtelt erzählt werden. In den Anfangs- bzw. Endzeiten der Zeitebenen kommt es teilweise zu Überschneidungen, die Chronologien sind hier nicht immer ganz klar.

Die erste Ebene erzählt Maes Kindheit, in etwa der Zeitraum, in dem Mae zwischen 7 und 14 Jahren alt ist. In dieser Zeit stirbt ihr Bruder etwa im Alter von 15 oder 16 Jahren, als Mae 11 oder 12 Jahre alt ist. Die zweite Ebene erzählt Maes Zeit mit Tamara, diese trifft sie als Mae 14 Jahre alt ist und es dauert bis Mae etwa 22 Jahre alt ist (der genaue Zeitraum ist nicht klar, es endet aber mit der Körperverletzung, die Mae ausübt und für die sie verurteilt wird) und bei Jakob einzieht. Die dritte Ebene erzählt Maes Beziehung mit Jakob, von einem Zeitpunkt wo die beiden schon routiniert zusammenwohnen, zu Maes Einzug bei Paul und Pauls Tod. Diese Ebene kann als Hauptebene eingestuft werden, sie

²⁶ Chucks sind eine umgangssprachliche Bezeichnung für Schuhe der Marke Converse.

wird im Präsens erzählt, während die Kindheit und die Jugend im Präteritum erzählt werden. Zum Schluss gibt es noch mal einen Zeitsprung in Maes Zukunft als vierte Ebene mit zwei kurzen Szenen, in denen sie auf ihre Erlebnisse zurückblickt und wo gezeigt wird, dass sie wieder mit Jakob zusammengefunden hat.

Die einzige Figur, die auf allen Ebenen eine Rolle spielt, abgesehen von Mae selbst, ist Maes Mutter, mit der Mae eine schwierige Beziehung hat.

4.1.3 Der Film *Chucks* von Sabine Hiebler und Gerhard Ertl

Chucks (AUT 2015) ist der dritte Spielfilm von Sabine Hiebler und Gerhard Ertl, die sowohl das Drehbuch geschrieben als auch Regie geführt haben. Sie drehen schon seit den 1990er-Jahren gemeinsam (Avantgarde-)Filme (Stadtkino 2018: 7). Kamera führte Wolfgang Thaler, mit dem sie bereits bei ihrem vorhergehenden Spielfilm *Anfang 80* (AUT 2011) kooperierten (Stadtkino 2018: 21). Eine genaue Besetzungsliste ist im Anhang zu finden (s. Kapitel 11.2).

Der Film gewann den Publikumspreis beim Montréal World Film Festival 2015 und war dort auch für den Grand Prix Amériques nominiert. Ebenso war er beim Santa Barbara International Film Festival 2016 für den Besten Internationalen Film nominiert (imdb 2018).



Abbildung 3: Filmplakat zum Film *Chucks* (AUT 2015)

4.1.3.1 Plot des Films

Chucks erzählt die Geschichte von Maeva Reimel (Anna Posch), genannt Mae, die in Wien lebt. Mae verbringt ihre Tage mit ihren Punker-Freund*innen, sie trinken und sprayen. Eines Nachts werden Mae und ihr Freund Jakob (Thomas Schubert) beim Graffiti Sprayen auf ÖBB Waggons erwischt. Mae wird zu Sozialstunden verurteilt, die sie im AIDS-Hilfshaus zu absolvieren hat²⁷. Dort lernt sie Paul (Markus Subramaniam) kennen, der

²⁷ Bei dem Gespräch mit dem Bewährungshelfer ist Maes Mutter anwesend, was darauf schließen lässt, dass Mae in der Filmversion noch nicht 18 Jahre alt ist. Ein genaues Alter wird aus dem Text heraus nicht klar. Auf Wikipedia (2018) steht, dass sie 16 Jahre alt ist, eine offizielle Quelle konnte ich nicht ausfindig machen.

aidskrank ist, und verliebt sich in ihn. Kurzerhand zieht sie aus der Wohnung in einem renovierungsbedürftigen Haus aus, die sie mit Jakob, Tamara (Stefanie Reinsperger) und anderen Freund*innen teilt, und bei Paul ein. Sie verbringen eine sehr intensive Beziehungszeit miteinander. Paul ermuntert sie auch, sich wieder ihrer Mutter (Susi Stach) anzunähern. Es dauert nicht lange bis Paul an einer Lungenentzündung erkrankt und stirbt, was Mae wiederum mit der Erinnerung an den Tod ihres Bruders konfrontiert. So wie sie auch die Schuhe ihres Bruders seit seinem Tod aufhebt (die titelgebenden Chucks), versucht sie auch etwas von Paul über seinen Tod hinaus aufzubewahren. Dafür sammelt sie u.a. seine Fingernägelreste, Sperma und seinen Atem in kleinen Tupperdosen. Nach Pauls Tod veröffentlicht Mae ein Buch über ihre Erlebnisse mit Paul und nähert sich wieder vorsichtig Jakob an.

4.1.3.2 Erzählstruktur des Films

Der Film ist größtenteils chronologisch erzählt und fängt bei Maes Leben als Punkerin an und endet nach einer Lesung ihres Buchs nach Pauls Tod. Diese Chronologie wird nur an wenigen Stellen durch Rückblenden in Maes Kindheit unterbrochen. Diese zeigen vor allem Szenen von Mae mit ihrem Bruder.

Die Kamera übernimmt nicht Maes Sicht der Dinge, ist also keine Ich-Kamera, was bedeutet, dass im Film nicht von einer Ich-Erzählung die Rede sein kann. Es kommt auch kein Voice-Over vor, abgesehen von dem Moment, in dem Mae aus ihrem Buch liest. Dennoch war es den Regisseur*innen ein Anliegen, Maes Gefühlswelt auch über die Kameraarbeit zu zeigen. „Wolfgangs [Thaler, Anm. LLV] Handkamera hat es uns bei ‚Anfang 80‘ schon ermöglicht, eine sehr direkte, emotionale Verbindung zu den Figuren aufzubauen und immer nahe an den Protagonisten und am Geschehen zu sein. Eine derartige Nähe wollten wir auch bei CHUCKS herstellen“ (Stadtkino 2018: 6). Damit scheint die Kameraarbeit auf einen (*quasi-*)*perceptual overlay* (s. Kapitel 2.2.2) abgezielt zu haben, also eine Darstellung von Maes Sicht auf die Welt, ohne tatsächlich durch ihre Augen zu blicken. Auf diesen Aspekt gehe ich im Analysekapitel noch genauer ein (s. Kapitel 7.2).

4.1.4 Das Buch *Chucks* im Film *Chucks*

Abgesehen von den Textstellen, die der Film oft auch wörtlich in Dialogen aus dem Buch übernimmt, nimmt der Film auch Bezug auf seine Vorlage, indem er die Autorin Cornelia Travnicek in zwei Gastauftritten im Film als Statistin inkludiert: zu Beginn des Films wird sie von Mae um eine Zigarette gebeten (*Chucks* 2015: 00:00:54-00:02:20) und am Ende

des Films, nachdem Mae aus ihrem Buch gelesen hat, sieht man Travnicek, wie sie sich von Mae das Buch signieren lässt (Chucks 2015: 01:22:16-01:23:10). Maes Buch hat das gleiche Cover wie Travniceks Roman und die Stelle, die Mae aus „ihrem“ Buch vorliest, sind wörtlich aus dem Roman übernommen.

Diese Anspielungen auf die Vorlage und die Autorin sind eine Anerkennung der Autorin der Vorlage im Film, haben aber inhaltlich keinen weiteren Einfluss auf die Interpretation des Filmes, sondern sind eher als kleines Detail zu betrachten. Deswegen werde ich in meiner Analyse nicht weiter darauf eingehen.

4.1.5 Exkurs: Autorin und Filmemacher*innen über die Literaturverfilmung

Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, die Intentionen der Autorin oder der Filmemacher*innen beim Verfilmungsprozess zu analysieren oder gar zu bewerten, inwiefern ihnen entsprochen wurde. Dennoch ist es interessant, kurz auszuführen, was diese in Interviews dazu gesagt haben. Auffallend ist dabei, dass sie einerseits von den Interviewer*innen immer auf die Veränderungen im Transformationsprozess angesprochen werden, und dass sie andererseits darauf mit Argumenten, antworten, dass die Veränderungen aufgrund der medialen Unterschiede bzw. Anforderungen notwendig waren.

Hiebler und Ertl schildern ihre Überlegungen zu der veränderten Erzählstruktur der Verfilmung (Stadtkino 2018: 5f.):

„Der Roman spielt in sehr unterschiedlichen Zeit- und Altersstufen der Heldin und das Lesevergnügen besteht zum Teil auch darin, dass man nicht immer gleich erkennt, in welcher Zeitebene man sich gerade befindet. Das würde filmisch so natürlich überhaupt nicht funktionieren, man sieht ja gleich, wie alt Mae in einer Szene ist. Wir haben die Geschichte bis auf die Kindheitsrückblicke in eine durchgehende Zeitebene gebracht und auch einzelne Nebenfiguren stark verändert. Maes Leben mit Jakob zum Beispiel ist im Roman eine in sich abgeschlossene Phase zwischen ihrem Leben auf der Straße und ihrer Beziehung mit Paul. Im Film haben wir die Freundschaft mit ihm und Tamara in der Hausbesetzer- und Sprayer-Community angelegt und parallel geführt.“

Travnicek argumentiert ebenfalls mit unterschiedlichen medialen Anforderungen von Film und Literatur als sie nach der Veränderung der Figur des Jakobs gefragt wird (Schiefer 2014):

„Es gibt auch in der Rahmenhandlung einige Dinge, die verändert wurden. Ich habe die Auffassung vertreten, wenn Leute, die vom Filmemachen etwas verstehen, zum Schluss kommen, dass die Geschichte auf der Leinwand anders funktionieren muss, dann verstehe ich, dass man die Struktur der Erzählung ändern muss. Im Buch funktionieren gewisse Dinge anders als in einer visuellen Form. Ich glaube auch, dass es der Geschichte guttut, dass zum Beispiel die Sprayer-Szene in Wien aufgrund der Vorfälle in diesem Jahr stärker in den Mittelpunkt gerückt ist. Jakob steht im Buch in einem viel stärkeren Gegensatz zu Paul, weil man in der geschriebenen Form die Verschachtelung der verschiedenen Zeitebenen gegeneinander schneiden kann. Für die filmische Erzählweise war es besser,

alles näher zusammenzurücken und auf eine Zeitebene zu ziehen. Es wäre schwierig gewesen, den Zeitverlauf über mehrere Jahre schlüssig zusammenzufassen.“

Auf die Frage, wie Travnicek den Transfer von ihrem Buch auf die Leinwand erlebt hat, antwortet sie ebenfalls mit medialen Notwendigkeiten der Veränderung (Stadtkino 2018: 14):

„Es war für mich wahnsinnig interessant, das anzusehen. Manche Szenen haben sich auf andere Figuren verschoben, manche Dinge, die im Buch auserzählt werden, sind im Film bloß angeschnitten, und manche wurden hinzugefügt um das was im Text nur zwischen den Zeilen steht, darzustellen. In der Literatur fällt es wohl leichter, das Innenleben darzustellen, während im Film es vielleicht einfacher ist, Handlung zu zeigen.“

Auf die sehr medienspezifische Frage, ob es ein visuelles Konzept für die Verfilmung gab, antworten Hiebler und Ertl mit einem Verweis auf das Buch (Stadtkino 2018: 6): „Schwebend erzählt, manchmal rotzig, manchmal poetisch‘ – so wurde der Roman beschrieben und so wollten wir diesen Film inszenieren.“

4.2 Erhebungsmethode

Es gibt zwei (literaturwissenschaftliche) Methoden, die sich mit dem Vergleich von Literaturvorlage und ihrer Verfilmung beschäftigen: die *Transformationsanalyse* (Mundt 1994) und *Film lesen* (Volk 2010). Beide Modelle beschäftigen sich ausführlich mit der strukturellen Erfassung des Handlungsgeschehens in Literatur und Film und versuchen dieses auf einige Formeln herunterzubrechen.

Beide unterscheiden zwischen vier Möglichkeiten, wie mit einzelnen Elementen der Vorlage in der Verfilmung umgegangen werden kann (Mundt 1994: 62ff.):

1. Adaption: die Elemente aus der Vorlage finden eine direkte Entsprechung in der Verfilmung.
2. Kürzung: Elemente aus der Vorlage werden in der Verfilmung nicht übernommen.
3. Ergänzung: es finden sich Elemente in der Verfilmung, die nicht in der Vorlage enthalten waren.
4. Umstellung: Elemente aus der Vorlage finden sich in der Verfilmung wieder, allerdings in veränderter Form bzw. an anderer Stelle im Geschehen.

Zwischen Mundt und Volk gibt es kleine Unterschiede in den angewandten Analysekatoren, aber beide Modelle nehmen für den Vergleich die narrative Struktur als Basis an, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden kann.

Mundt (1994: 41ff.) unterscheidet dabei die vier Paradigmen Raum, Figuren, Geschehen und Zeit. Volk (2010: 72ff.) unterscheidet zwischen Existents und Events der Story–

ersteres umfasst den Kontext, in dem sich das Geschehen abspielt, also im Grunde Raum, Figuren und teilweise auch Zeit, während es sich bei zweiterem um Geschehen handelt. Um das Geschehen zu erfassen, greifen beide auf das Modell Öffnung-Realisierung-Ergebnis (Mundt 1994: 68ff.) bzw. Öffnung-Versuch-Ergebnis (Volk 2010: 79ff.) zurück. Damit sollen Handlungsstränge nachvollziehbar gemacht werden, indem sie an drei Angelpunkten festgemacht werden: Die Handlung beginnt mit einer *Öffnung* von Möglichkeiten, wie die Situation der Figuren verändert werden kann. Diese Handlungsmöglichkeit wird von den Figuren aufgegriffen und *realisiert*, bzw. wird *versucht*, die Möglichkeit zu nutzen. Dieser Versuch bzw. diese Realisierung der Handlungsmöglichkeiten führt schließlich zu einem *Ergebnis*, das eine veränderte Situation bedeuten kann, oder der Versuch der Änderung der Figur ist gescheitert. Jedenfalls bietet das Ergebnis gleichzeitig eine erneute Öffnung der Situation für weitere Handlungsstrategien. Zum Beispiel: die Handlung wird damit eröffnet, dass ein Wettbewerb ausgeschrieben wird, bei dem es viel Geld zu gewinnen gibt (das ist die Öffnung). Die Figur X entscheidet sich dafür, an diesem Wettbewerb teilzunehmen (das ist der Versuch bzw. die Realisierung). X gewinnt den Wettbewerb (das ist das Ergebnis) und muss nun entscheiden, was mit dem Geld zu tun ist (das ist die Öffnung des nächsten Handlungsstranges).

Die geschilderten Überlegungen von Volk und Mundt fließen in die von ihnen gestalteten Sequenzprotokolle ein, die getrennt für Buch und Film erfasst werden. Das heißt, ihre Sequenzprotokolle halten die vier Paradigmen Raum, Figuren, Geschehen und Zeit (Mundt 1994: 41ff.) bzw. die Existents und Events (Volk 2010: 72ff.) fest. Außerdem wird markiert, ob es sich bei den Szenen um Adaption, Kürzung, Ergänzung oder Umstellung handelt. Und schließlich werden auch die Handlungsstränge nach dem Öffnung-Versuch-Ergebnis-Modell protokolliert. Sowohl bei Mundt als auch bei Volk geht die Analyse von Vorlage und Verfilmung aber nicht weit über das Erfassen dieser Struktur heraus, was nur wenige interpretative Aussagen zulässt. Die Sequenzprotokolle arbeiten dabei mit Kodierungen, die wiederum einen fast schon quantitativen Zugang zum Material nahelegen.²⁸ Für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit greift diese Vorgehensweise zu kurz, da sie sich zu sehr auf das quantitative Was des Erzählens stützt und das

²⁸ Teilweise passiert dies auch mit explizit quantitativem Anspruch – so soll zum Beispiel erkundet werden, wie viel Prozent der Laufzeit des Films bzw. der Erzählzeit des Buches eine direkte Entsprechung von Szenen in der Vorlage bzw. der Verfilmung hat, wie viele Szenen Ergänzungen sind und wie viele Kürzungen vorgenommen wurden (Mundt 1994: 62ff.).

qualitative Wie des Erzählens hinter diesem Was zurücktritt. Während die Struktur der Erzählung natürlich ein wichtiges Element ist, auch für die Interpretation des Geschehens, ist sie meines Erachtens nur ein Schritt auf dem Weg zum Verstehen der Erzählung.

Insofern übernehme ich für diese Arbeit Elemente aus beiden Methoden, der Transformationsanalyse und des Film Lesens. Ich habe Strukturierungsideen der von ihnen beschriebenen Sequenzprotokolle übernommen, um das Material in meinem eigenen Sequenzprotokoll, das ich gleich beschreibe, möglichst genau zu erfassen. Für die Analyse greife ich dann auf das *Un/Doing Differences*-Modell (s. Kapitel 3) zurück, um meine Forschungsfrage konkret zu bearbeiten (zur genauen Analysemethode: s. Kapitel 4.3).

4.3 Die erstellten Sequenzprotokolle

Ich habe sowohl für den Roman als auch für den Film jeweils ein relativ detailliertes Sequenzprotokoll erstellt (diese finden sich auszugsweise im Anhang – s. Kapitel 11.3 und 11.4).

Für das *Buch* sind die Sequenzen durch die Kapitel vorgegeben, wobei fast jedes Kapitel noch in zusätzliche Subsequenzen geteilt ist (im Text sind diese durch Leerzeilen zwischen den Subsequenzen markiert). Diese Subsequenzen sind in der Reihenfolge des Textes mit Seitenzahlen und Länge (Anzahl der Seiten) festgehalten, die Handlung jeder Sequenz und die darin vorkommenden Figuren sind beschrieben und mit Kommentaren ergänzt. Das ergibt für das Sequenzprotokoll des Buches die folgenden Spalten:

- Kapitel: Titel des Kapitels
- #: Nummerierung der Sequenz
- # U: Nummerierung der Subsequenz
- Seiten: Seitenzahlen (von-bis) der gesamten Sequenz
- Seitenzahl Untersequenzen: Seitenzahlen (von-bis) der Subsequenz
- Erzählzeit: Länge (Anzahl der Seiten) der Sequenz bzw. Subsequenz
- Handlung: eine kurze Zusammenfassung der Handlung der Subsequenz
- Kommentare: erste ad hoc Interpretationen, die es noch weiter zu prüfen gilt, sowie Anmerkungen zu Auffälligkeiten und Unklarheiten, aber auch Zitate, die bei der Lektüre besonders relevant erscheinen

Für den *Film* gibt es keine so klar vorgegebene Unterteilung der Sequenzen. Obwohl auch die DVD in Kapitel unterteilt ist, scheint diese Unterteilung keine inhaltliche Bedeutung

zu haben. Insofern habe ich den Film nach größeren inhaltlichen Abschnitten in erzählerische Sequenzen gegliedert, die wiederum aus mehreren Szenen bestehen – diese habe ich als Subsequenzen in der Reihenfolge des Filmes festgehalten, mit dem Zeitcode, wann sie stattfinden und der Laufzeit in Sekunden. Auch hier ist die Handlung jeder Szene mit den handelnden Figuren beschrieben und mit Kommentaren versehen. Der Film ist zum Großteil chronologisch erzählt, enthält aber einige kurze Rückblenden in Maes Kindheit – diese sind farblich markiert. Das ergibt für das Sequenzprotokoll des Films die folgenden Spalten:

- DVD-Kapitel: Durchgehende Nummerierung der vorgegebenen DVD-Einteilung
- #: Nummerierung der Sequenz
- # U: Nummerierung der Subsequenz
- Sequenz: Zeitcode (von-bis) der gesamten Sequenz
- Seitenzahl Untersequenzen: Zeitcode (von-bis) der Subsequenz
- Erzählzeit: Laufzeit (in Sekunden) der Sequenz bzw. Subsequenz
- Handlung: eine kurze Zusammenfassung der Handlung der Subsequenz, für die Sequenzen habe ich dort eine Art Kapiteltitel formuliert, der mir zur Orientierung diene
- Kommentare: erste ad hoc Interpretationen, die es noch weiter zu prüfen gilt, sowie Anmerkungen zu Auffälligkeiten und Unklarheiten

Diese Sequenzprotokolle wurden in chronologischer Reihenfolge der Erzählung erstellt. Zusätzlich habe ich aber noch zwei weitere Varianten erstellt: da das Buch über mehrere Zeitebenen hinweg erzählt, habe ich erstens eine Variante des Sequenzprotokolls erstellt, in der die Subsequenzen nicht in der Reihenfolge der Erzählung abgebildet sind, sondern in der biografischen Reihenfolge der Ereignisse – von Maes Kindheit zu dem kurzen Blick in ihre Zukunft, der am Ende des Romans steht. Damit wollte ich sicherstellen, dass ich den biografischen Ablauf der Ereignisse ebenso nachvollziehen kann, wie den erzählerischen Ablauf.

Zweitens gibt es eine Variante, in der die erzählerische Struktur von Buch und Film nebeneinanderstehen und markiert ist, um welche der vier oben genannten Umgangsweisen mit den erzählerischen Elementen (Adaption, Ergänzung, Kürzung, Umstellung) es sich handelt. Damit sollten die Veränderungen in der erzählerischen Struktur von Buch zu Film deutlich werden. Wie sich diese auf die Interpretation auswirken, wird in Kapitel 7.1 beschrieben.

Die Sequenzprotokolle sind ein wichtiges Hilfsmittel, um den Überblick über das Material zu behalten. Im Verlauf des Prozesses hat sich aber herausgestellt, dass die Erfassung der Erzählzeit nicht notwendig gewesen wäre. Diese ist für eine quantitative Zugangsweise, wie Mundt (1994) und Volk (2010) sie teilweise vorschlagen (s. Kapitel 4.2) zielführend, für meine Arbeit hat sie sich als nicht relevant erwiesen.

4.4 Analysemethode

Das mithilfe der Sequenzprotokolle fixierte Material wurde unter der Perspektive des *Un/Doing Differences* analysiert (s. Kapitel 3). Als theoretisches Konzept ist es nicht primär darauf ausgerichtet, Material zu analysieren, sondern dient eher als Brille, durch die das Material betrachtet werden kann. Insofern war es notwendig, einige Ansätze bei der Analyse zu versuchen, bevor der richtige Umgang mit Material und Forschungsfrage gefunden wurde. Das Ergebnis war eine Fokussierung auf die folgenden Gesichtspunkte im Material, die durch analyseleitende Fragen bearbeitet wurden:

1. Welche Zugehörigkeiten zeigt Mae bzw. werden für Mae gezeigt?
2. Wie wird die Zugehörigkeit dabei hergestellt? Woran lassen sich die Zugehörigkeiten also erkennen? Anders formuliert: wie werden die Unterscheidungen und Gemeinsamkeiten zu anderen hergestellt?
3. Welche Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten sind dabei zu erkennen?
4. Inwiefern ändern sich die Zugehörigkeiten im Verlauf der Narration?

Ein erstes, möglicherweise etwas banales Ergebnis, das dann in weiterer Folge auch für die vertiefende Analyse verwendet wurde, war, dass Maes (wahrgenommene) Zugehörigkeiten stark von den anderen Figuren, und wie sie zu diesen positioniert ist, abhängig sind. Also wurde die folgende analyseleitende Frage eingesetzt:

5. Wofür stehen die Figuren um Mae und wie ist Maes Beziehung zu ihnen?

Diese Fragen wurden zunächst getrennt für Film und Buch bearbeitet, um dann in einem abschließenden Schritt noch die Vergleichsperspektive zu berücksichtigen:

6. Welche Rolle spielt die narrative Struktur in Buch und Film bei der Interpretation der Handlung?
7. Wie wird die Ich-Erzählung des Buchs filmisch umgesetzt?
8. Mithilfe welcher medialen Mittel werden Ambivalenzen in Maes Zugehörigkeit inszeniert und dargestellt?

Für jede analysierte Zugehörigkeit sollte der narrative Ablauf berücksichtigt werden. Dafür wurden mithilfe des Sequenzprotokolls relevante Szenen identifiziert, bei dem die analysierte Kategorie in den Vordergrund getreten ist. Besondere Aufmerksamkeit in der Analyse erhielten dabei jeweils die Einführung von Mae bzw. der Moment, in der eine bestimmte Zugehörigkeit zuerst thematisiert wird, sowie ihre Zugehörigkeiten am Ende der Erzählung, um ihre Entwicklung nachzeichnen zu können.

Im Material lassen sich mehr Unterscheidungen erkennen als im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden können. Deswegen wurden vor allem die Unterscheidungen herangezogen, die am meisten hervorstechen und im Material selbst am meisten betont werden. Diese Auswahl kann nicht auf Basis objektiver Kriterien erfolgen, sondern ist Teil der Interpretationsleistung. Die so identifizierten zentralen Unterscheidungen bzw. Zugehörigkeiten waren:

1. Un/Doing (Über-)Leben, Sterben und Trauer: ein ineinandergreifender Komplex, der die Unterscheidung zwischen Leben, Sterben und Tod, sowie die damit verbundene Trauer zum Thema macht.
2. Un/Doing Gender: wie sich Maes Frau-Sein in einer heteronormativen und patriarchalen Gesellschaft gestaltet.
3. Un/Doing Mainstream: die Frage nach der abverlangten Anpassung an bestehende Verhältnisse und möglichen Gegenkulturen.
4. Un/Doing Jugend und Erwachsenwerden: die Frage, wie der Übergang von einer Jugendlichen zu einer Erwachsenen gestaltet wird.

Diese vier Un/Doings beschreiben die in den Texten als zentral verhandelten Zugehörigkeiten der Hauptfigur Mae. Wie sich diese genau gestalten, beschreibe ich etwas später (s. Kapitel 6).

5 Die Figuren

In diesem Kapitel soll ein kurzer Überblick über die Figuren gegeben werden, auch in dem Versuch, die Unterschiede und Parallelen zwischen Film und Buch in der Figurenkonstellation möglichst übersichtlich und deutlich zu machen. Zunächst beschreibe ich die Figuren einzeln, vor allem auch in ihrem Aussehen und der äußerlichen Präsentation. Danach gehe ich noch auf die Figurenkonstellation von Buch und Film ein. Abschließend gebe ich einen tabellarischen Überblick über die Unterschiede in der Darstellung der Figuren. Es geht hier zunächst noch um eine Deskription, einen Vorschrift zur eigentlich Interpretation, die im nächsten Kapitel stattfinden wird.

5.1 Mae

Mae ist im Buch noch nicht lange volljährig, vermutlich 22 Jahre alt (Travnicek 2014: 29), im Film scheint sie etwas jünger zu sein, da ihre Mutter beim Gespräch mit dem Bewährungshelfer anwesend ist und sie außerdem bittet, wieder zur Schule zu gehen (Chucks 2015: 00:03:36-00:04:36).

Im Buch beschreibt sie sich nur an einer Stelle etwas ausführlicher, als sie Jakob das zweite Mal überraschend trifft:



Abbildung 4: Anna Posch als Mae

„Ich sah an mir hinunter: ausgewaschene, helle Jeans, genau ein Loch am Knie und ein Riss unterhalb des Hinterns. Ein schwarzes T-Shirt mit der Aufschrift: ‚Ich kann gar nicht so viel kotzen, wie ich fressen möchte – Bulimie 2003 – Ich war dabei.‘ Abgetragene Doc Martens, eine Nummer zu groß, weil sie früher Tamara gehört hatten. Ausnahmsweise gut frisiertes Haar, allerdings in verschiedenen Farbschattierungen. Keine momentan sichtbaren Tätowierungen, kein Schmuck“ (Travnicek 2014: 149f.).

Ansonsten erwähnt sie nur an einer Stelle, dass sie ihre langen Locken hochbindet (Travnicek 2014: 65). An den Füßen trägt sie oft rote Chucks – die Schuhe ihres verstorbenen Bruders, die sie seit seinem Tod übernommen hat (Travnicek 2014: 77f.).

Mae ist die einzige Figur im Film, die von zwei Schauspielerinnen gespielt wird, um sie in zwei unterschiedlichen Altersstufen zu zeigen. Als Erwachsene – gespielt von Anna Posch – hat Mae lange Locken, diese sind knallrot gefärbt, am Haaransatz allerdings dunkel. Meistens trägt sie ihre Haare offen, in wenigen Momenten sind sie zusammengebunden.

Das erste, was wir von Mae sehen (in einer Rückblende in ihre Kindheit), sind ihre – damals noch ungefärbten – Haare (Chucks 2015: 00:00:23-00:00:39). Mae trägt fast durchgehend lange Hosen im Film, beim Tanzen gehen aber auch Shorts mit Strumpfhosen und bei einigen Gelegenheiten trägt sie einen kurzen Rock, ebenfalls mit einer Strumpfhose. Sie trägt meistens eher weite Oberbekleidung (T-Shirts und ärmellose Tops), allerdings ohne Sprüche wie im obigen Zitat aus dem Buch genannt, meistens in mehreren Schichten mit Hemden oder Westen und in eher neutralen, ruhigen Farben. Sie ist nicht auffällig geschminkt und trägt auch keinen Schmuck, hat aber bunten Nagellack. Ihre Gesichtszüge sind recht weich, mit einer kleinen Nase und weiten Augen in einer runden Gesichtsform, was ihr etwas leicht Kindliches gibt.

Als Kind – gespielt von Lola Khittl – hat Mae dunkelblonde bis brünette Haare, die auch lang, aber nicht ganz so lang sind wie als Erwachsene und sich locken. Sie hat ein eher blasses Gesicht mit großen, dunklen Augen. Meistens hat sie einen ernsten Gesichtsausdruck und wirkt eher ruhig. Sie ist in sehr unterschiedlicher Kleidung zu sehen – bei der Schmetterlingsjagd sieht man sie in einem leichten, bunten Sommerkleid, zu Besuch bei ihrem Bruder im Krankenhaus trägt sie eine eher biedere, graue



Abbildung 5: Lola Khittl als junge Mae

Weste über einem weißen T-Shirt, am Spielplatz mit ihrem Bruder ist sie in Jeans, braunen Stiefel, dicker Jacke und roter Haube zu sehen.

Die einzige Arbeit die Mae im Buch (und auch im Film) ausübt, ist ihre Bewährungsstrafe im AIDS-Hilfe-Haus. Im Buch werden keine beruflichen Wünsche von Mae geschildert, allerdings besucht sie ab und zu Vorlesungen auf der Universität – aus Interesse, als Beschäftigungsstrategie und in der Zeit, wo sie auf der Straße lebt, um die Sanitäreinrichtungen zu nutzen (Travnicek 2014: 122ff.). Im Film verfasst Mae – nach einem Auftritt bei einem Poetry Slam (Chucks 2015: 00:42:16-00:45:20) – ein Buch über ihre Erlebnisse mit Paul, das am Ende des Films in einer großen Lesung präsentiert wird (Chucks 2015: 01:22:16-01:23:10).

5.2 Maes Mutter



Abbildung 6: Susi Stach als Maes Mutter

Maes Mutter, die in Buch und Film namenlos bleibt, wird, im Buch nicht äußerlich beschrieben, allerdings wird klar gesagt, dass sie ihren 52. Geburtstag feiert (Travnicek 2014: 130).

Das scheint auch ungefähr das Alter von Maes Mutter im Film zu sein, dort wird es aber nicht explizit benannt. Sie hat braune, schulterlange Haare und eher schwere Gesichtszüge mit einigen großen Falten. Gekleidet ist sie eher konservativ und in gedeckten Farben und Kleidern. Sie ist nicht auffallend

geschminkt, trägt aber etwas Schmuck und manchmal Lippenstift.

Weder im Film noch im Buch wird eine berufliche Tätigkeit der Mutter erwähnt.

5.3 Maes Vater

Maes Vater (auch er bleibt, wie die Mutter, namenlos) wird im Buch nicht äußerlich beschrieben. Im Film kommt er persönlich gar nicht vor, aber Mae erwähnt ihn bei ihrer Erzählung, wie sie zu ihren Chucks gekommen ist (Chucks 2015: 00:42:16-00:45:20) und sie erzählt Paul von der Abholung bei seinen Besuchen (Chucks 2015: 00:51:07-00:56:37).

Im Buch erfährt man, dass er einer Arbeit nachgeht, für die er viel verreist, zumindest nachdem die Beziehung zu Maes Mutter zu Ende mit der Krankheit und dem Tod von Maes Bruder immer schwieriger geworden ist. Was diese Arbeit ist, wird allerdings nicht gesagt. Die Eltern trennen sich aber endgültig nachdem Maes Vater fremdgeht (Travnicek 2014: 9). Danach hat Mae noch eine Zeitlang relativ regelmäßige Treffen mit ihrem Vater, die aber nach und nach seltener werden bis sie ganz aufhören.

5.4 Maes Bruder Sebastian

Maes Bruder Sebastian ist vier Jahre älter als Mae. Seine Diagnose – Leukämie – erhält er im Buch, als er 14 Jahre alt ist, Krankheitsanzeichen gibt es allerdings schon davor (Travnicek 2014: 22f.). Er ist (zumindest) zwei Jahre in ärztlicher Behandlung, bevor er stirbt (Travnicek 2014: 73f.).

Sebastian wird im Buch nur wenig äußerlich beschrieben: Weil er Winnetou mag, färben er und Mae seine Haare – die er nicht lang tragen darf – schwarz, wodurch er auffallend blass wird (Travnicek 2014: 21f.). Abgesehen davon gibt es keine genaueren Beschreibungen.

Auch im Film, wo er in Rückblenden zu sehen ist, ist er hellhäutig und hat kurze, allerdings bereits dunkle Haare. Zwei Mal ist er auch im Krankenhaus zu sehen (Chucks 2015: 00:07:16-00:07:23; 00:14:56-00:15:32), dort hat er dann eine Glatze, vermutlich, um die Chemotherapie darzustellen. Im Film erhält Sebastian keine Diagnose, die

mögliche Chemotherapie ist der einzige Hinweis, dass es sich bei seiner Erkrankung um Krebs handeln könnte.

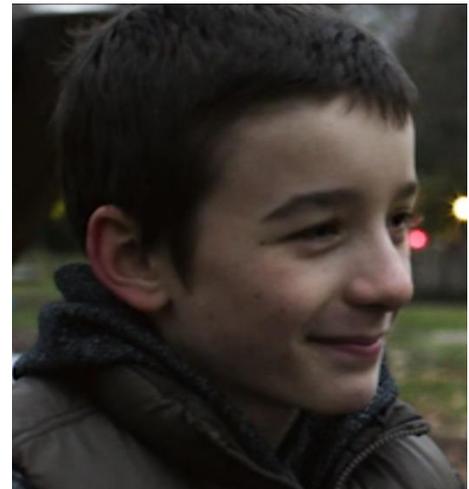


Abbildung 7: David Süß als Maes Bruder Sebastian

5.5 Tamara



Abbildung 8: Stefanie Reinsperger als Tamara

Im Buch lernt Mae Tamara mit 14 Jahren kennen. Tamara ist etwas älter als Mae, wie alt genau sie ist, ist allerdings nicht bekannt. Sie ist arbeitslos und obdachlos. Sie hat eine gepiercte Augenbraue und eine Lücke zwischen ihren Schneidezähnen (Travnicek 2014: 9ff.). Über ihren familiären Hintergrund und ihre Vorgeschichte ist nichts bekannt, außer dass sie

„die eine oder andere Bildungseinrichtung besucht und mit großer Wahrscheinlichkeit sogar studiert [hat, Anm. LLV]. Aber konkreten

Fragen über ihr Leben wich sie aus. Manchmal sagte sie etwas über Quanten und Strings und Quarks und Spins, dabei verdunkelte sich ihre sonst so helle Iris, sie kniff die Augen zusammen, ihre feinen Fältchen wurden sichtbar, und sie raupte sich die ohnehin in alle Richtungen abstehenden Haare. Leider hatte sie zwischen ihr Wissen Lücken gesoffen“ (Travnicek 2014: 14).

Im Verlauf des Buches fängt Tamara an, harte Drogen zu nehmen und landet nach einer Überdosis auch im Krankenhaus, wo sie von Mae besucht wird (Travnicek 2014: 126ff.).

Im Film ist Tamara im Alter näher an Mae, vielleicht ein bisschen älter. Sie lebt mit Mae und Jakob in einer Wohngemeinschaft (Chucks 2015: 00:08:11-00:09:05) und arbeitet in

einer Bar (Chucks 2015: 00:37:52-00:40:25). Von harten Drogen ist im Film nichts zu sehen, nur auf Marihuana wird Bezug genommen.

Im Film ist Tamara relativ groß und kräftig. Sie hat blonde Haare, die sie zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden hat und eher helle Haut. Sie hat ein Piercing in der Unterlippe und trägt meist dunkles Make-Up um die Augen, ansonsten ist sie aber nicht auffällig geschminkt und trägt keinen weiteren Schmuck. Sie kleidet sich eher burschikos, in relativ weiten T-Shirts und Hosen, aber nicht heruntergekommen.

5.6 Jakob

Jakob wird im Buch äußerlich am meisten beschrieben. Das erste Treffen zwischen Jakob und Mae findet bei der Räumung des besetzten Hauses statt, wo Mae als Hausbesetzerin gemeinsam mit anderen in Polizeibedrängnis gerät. Dabei stolpert sie und ein Mann hilft ihr auf, den sie folgendermaßen beschreibt: „(...) ich sah weißblondes Haar und eisblaue Augen“ (Travnicek 2014: 147). Einige Tage später treffen die beiden



Abbildung 9: Thomas Schubert als Jakob

wieder aufeinander – für Leser*innen wird nur indirekt ersichtlich, dass es sich dabei um denselben Mann handelt wie bei der Räumung, da wiederum seine hellen Haare und blauen Augen beschrieben werden: „Das fast weiße Haar unter einer Mütze versteckt, heute graublaue Augen. Wie aus einer deutschen Soap, wo alle coolen Typen aus Hamburg immer den gleichen Look haben“ (Travnicek 2014: 148).²⁹

Jakob ist bereits fertig ausgebildeter Architekt und soweit auch schon etabliert, dass er ein eigenes Projekt abwickelt. Daraus lässt sich schließen, dass er zumindest Ende 20 sein muss, also deutlich älter als Mae. Sein genaues Alter kommt allerdings nicht vor. Abgesehen von seiner Tätigkeit als Architekt, der Tatsache, dass er seine Routinen schätzt und – zumindest für Mae – sehr gutaussehend ist³⁰, erfährt man eigentlich nichts über Jakob.

²⁹ Dieses Aufeinandertreffen löst die einzige physische Beschreibung von Mae aus, wie im Kapitel oben zu Mae beschrieben (s. Kapitel 5.1).

³⁰ Auch an anderer Stelle geht sie mit deutlich lobenden Worten auf sein Aussehen ein: „Während er nachdenkt, betrachte ich sein Profil, das zu weich geschnittene Kinn, darüber die feine römisch anmutende Nase, die ich so mag, die betonten Wangenknochen“ (Travnicek 2014: 46).

Im Film ist Jakob etwa in Maes Alter und wohnt mit ihr und Tamara und anderen in einer Wohngemeinschaft (Chucks 2015: 00:08:11-00:09:05). Er wird gemeinsam mit Mae beim Graffiti sprayen erwischt (Chucks 2015: 00:02:21-00:03:35), ob das für ihn auch Bewährungsstrafen oder andere Konsequenzen bedeutet, bleibt allerdings unbehandelt. Im Verlauf des Films beginnt Jakob zu studieren, laut Tamara da er sonst keine Unterstützung mehr von zuhause bekäme (Chucks 2015: 00:37:52-00:40:25). Was er studiert, wird nicht gesagt.

Jakob ist im Film kurzhaarig, dunkelblond mit dunklen Augenbrauen und heller Haut. Er hat eine eher große Nase, ist schlank und eher groß. Er trägt Jeans und T-Shirts bzw. Pullover mit Kapuze und ab und zu auch eine Baseball-Kappe.

5.7 Paul



Abbildung 10: Markus Subramaniam als Paul

Paul wird im Buch als (zumindest visuelles) Gegenstück zu Jakob beschrieben. Er hat dunkle Haare (Travnicek 2014: 143) und „Pauls Iris ist so dunkel, dass man den Rand seiner Pupillen nicht sieht“ (Travnicek 2014: 43). Während Jakob glattrasiert ist (Travnicek 2014: 149), hat Paul einladende Bartstoppeln: „Ich sehe mir Pauls Gesicht genau an und stelle fest, wie anziehend ich Wangenrübchen finde. Die Länge der Bartstoppeln lädt mich ein, ihm über das Kinn zu streichen“ (Travnicek 2014: 94). Außerdem ist Paul sehr groß (Travnicek 2014: 94).

Paul ist HIV-positiv bzw. hat Aids (der Unterschied zwischen diesen beiden Stadien der Krankheit wird nicht aufgegriffen). Pauls familiärer Hintergrund bleibt offen. Mae fragt ihn einmal danach, er antwortet nicht und das Thema wird nicht weiter angeschnitten (Travnicek 2014: 164), aber jedenfalls scheint außer Mae niemand Anteil an seinem Sterben zu nehmen – es gibt keine anderen Besucher*innen im Krankenhaus oder andere Begegnungen. Paul arbeitet als Fotograf (Travnicek 2014: 96), allerdings hat er früher als Krankenpfleger gearbeitet, wo auch seine HIV-Infizierung nach einem Zwischenfall mit einem Patienten festgestellt wurde. Dabei ist jedoch offen, ob dieser Zwischenfall wirklich zur Infektion geführt habe, da die Virenlast auf eine längere Infektion hatte schließen

lassen. Jedenfalls ist die Diagnose sieben Jahre zuvor gestellt worden (Travnicek 2014: 100f.), was wiederum andeutet, dass auch Paul deutlich älter ist als Mae – vermutlich im selben Alter wie Jakob.

Im Film ist Paul ebenfalls als Fotograf tätig. Eine Vergangenheit als Krankenpfleger wird allerdings nicht erwähnt. Ebenso wenig wird erzählt, wie er sich angesteckt hat, allerdings wird spezifiziert, dass er HIV und Hepatitis-C hat (Chucks 2015: 00:09:48-00:11:04). Wie alt er ist, bleibt offen, wobei er etwas älter als Mae aussieht und Maes Mutter kommentiert, ob er nicht zu alt für Mae sei (Chucks 2015: 01:07:55-01:10:17). Man erfährt von ihm nur, dass er ein perfektes Leben bis zum AIDS-Test hatte (d.h. für ihn: Haus mit Garten, dann Studium), dann sei die Welt für ihn zusammengebrochen (Chucks 2015: 00:45:21-00:46:31). Bei einer anderen Gelegenheit fragt Mae nach seinen Eltern. Er antwortet nur darauf, dass seine Erkrankung für sie schwerer sei als für ihn (Chucks 2015: 01:10:18-01:10:57). Sie treten nicht persönlich in Erscheinung und auch im Film scheint niemand außer Mae an seinem Sterben Anteil zu nehmen.

Paul ist groß, sehr schlank und hat kurz abrasierte, schwarze Haare. Es lässt sich dennoch eine beginnende Glatze erkennen. Er hat dunkle Augen und einen kurzen Stoppelbart. Paul ist im Film eine Person *of color*, also nicht weiß. Seine Ethnizität wird im Film nicht explizit thematisiert, seine Nationalität – er ist Deutscher – hingegen schon (Chucks 2015: 00:07:24-00:08:10).³¹ Paul trägt eher neutrale Kleidung: Jeans, T-Shirts und Pullover in einfachen Schnitten und Grundfarben.

³¹ Dass seine Ethnizität kein Thema im Film ist, ist einerseits ein Beispiel dafür, dass Diversität in Filmen Platz hat, ohne dass sie explizit Thema sein muss, gleichzeitig bedeutet das auch, dass es als Bezugspunkt für die Analyse relativ unergiebig ist, weswegen ich in meiner Analyse nur kurz darauf eingehe.

5.8 Überblick über die größten Unterschiede der zentralen Figuren

FIGUR	IM BUCH	IM FILM
MAE	Mae ist etwa 22 Jahre alt als sie zu den Sozialstunden verurteilt wird.	Mae scheint zumindest zu Beginn des Films noch nicht volljährig zu sein.
MUTTER	Keine großen Unterschiede in der Darstellung	
VATER	Es werden einige Besuchsszenen zwischen Mae und ihrem Vater geschildert, die dann versiegen, als Mae mehr mit den Punks unternimmt.	Der Vater tritt gar nicht auf.
BRUDER / SEBASTIAN	Keine großen Unterschiede in der Darstellung	
TAMARA	Tamara ist um einiges älter als Mae. Sie ist drogenabhängig, arbeits- und obdachlos, dürfte aber vor einiger Zeit studiert haben.	Tamara ist nicht viel älter als Mae, sie arbeitet in einer Bar und sie wohnen gemeinsam mit anderen wie Jakob legal in einer heruntergekommenen Wohnung. Von Studium ist keine Rede.
JAKOB	Jakob ist ein erfolgreicher Architekt, deutlich älter als Mae und lebt ein gesetztes Leben. Er hat durchgehend Kontakt mit Mae, auch als sie zu Paul zieht. Er ist überrascht von Maes Auszug und versucht, sie zum Bleiben zu überreden, macht ihr aber keine Vorwürfe.	Jakob ist in etwa in Maes Alter und Teil der Punker*innen-Gruppe. Er wohnt gemeinsam mit Mae, Tamara und anderen legal in einer heruntergekommenen Wohnung. Er wird gemeinsam mit Mae beim Graffiti Sprayen erwischt. Während Mae bei Paul ist, haben Mae und Jakob keinen Kontakt. Jakob macht Mae Vorwürfe wegen Paul.
PAUL	Paul wird zwar mit dunklen Augen, aber ansonsten äußerlich nur wenig beschrieben, was von den meisten österreichischen Leser*innen bei einem Buch einer weißen Österreicherin vermutlich so verstanden wird, dass er weißer Österreicher ist.	Paul ist ein Deutscher <i>of Color</i> , was aber nicht weiter zum Thema gemacht wird.

Tabelle 3: Überblick über die größten Unterschiede der zentralen Figuren in Buch und Film

5.9 Die Figurenkonstellation in Buch und Film

Mae bewegt sich in vier verschiedenen sozialen Umgebungen, die im Buch in etwa mit unterschiedlichen Lebensphasen zusammenfallen, während sie im Film eher parallel angelegt sind.

Im Buch verbringt Mae ihre Kindheit mit ihrer Familie in der traditionellen Konstellation: der Vater ist erwerbstätig und verbringt dabei viel Zeit im Außendienst. Die Mutter ist Hausfrau und für die beiden Kinder zuständig: Sebastian und Mae, die sich sehr nahestehen. Als Sebastian erkrankt und schließlich stirbt, fällt damit die ganze Familie auseinander. Vater und Mutter trennen sich, nachdem der Vater untreu geworden ist. Nach der Trennung sehen sich der Vater und Mae mit abnehmender Häufigkeit. In der Gegenwart der Erzählung kommt Maes Vater nicht mehr vor. Auch mit der Mutter hat Mae kaum Kontakt, im Verlauf der Erzählung kommt es aber zur einer langsamen und vorsichtigen Wiederannäherung von beiden Seiten.

Als Mae vierzehn Jahre alt ist, lernt sie Tamara kennen und findet über Tamara den Einstieg in die Punk-Szene, die mit Obdachlosigkeit und Drogen einhergeht. Obwohl Mae viel Zeit mit ihr und ihrem erweiterten Freundeskreis verbringt, steigt sie nicht komplett in diese Szene ein: sie nimmt keine (harten) Drogen, sie kehrt im Winter lieber zu ihrer Mutter zurück als auf der Straße zu schlafen. Sie bricht den Kontakt mit ihrer Familie nicht komplett ab, sondern holt sich dort auch immer wieder (finanzielle) Unterstützung.

Nachdem Tamara und Mae an einer Hausbesetzung beteiligt sind, lernt Mae Jakob kennen, der eigentlich ein Gegenspieler der Hausbesetzer ist: er ist der Architekt, der für das neue Bauprojekt zuständig ist, das auf dem Grundstück des besetzten Hauses gebaut werden soll. Er lädt Mae auf einen Kaffee ein und nachdem Mae und Tamara sich zerstreiten, zieht Mae bei Jakob ein und wird so Teil seines geregelten Lebens.

Während Mae bei Jakob wohnt, tritt sie ihre Bewährungsstrafe im AIDS-Hilfe-Haus an, wo sie Paul kennenlernt und nach nur sehr kurzer Zeit bei ihm einzieht. Hier findet sich Mae in der vierten Lebenswelt wieder. Paul ist ebenfalls älter als sie, er ist Fotograf und hat zumindest äußerlich ähnlich abgesicherte Umstände wie Jakob. Aufgrund seiner AIDS-Erkrankung lebt er aber dennoch weniger konventionell.

Soziogramm der zentralen Figuren im Buch

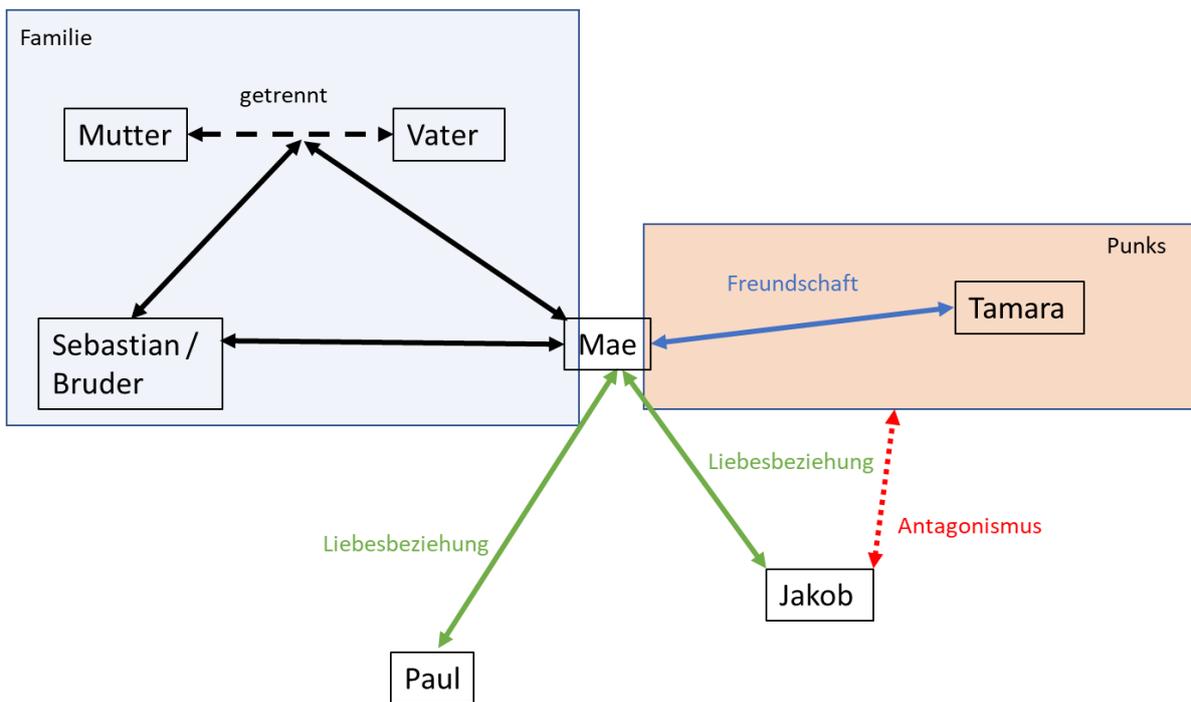


Abbildung 11: Soziogramm der zentralen Figuren im Buch

Im Film gibt es einige Verschiebungen von der Figurenkonstellation im Buch. Zunächst werden fast alle Ereignisse auf dieselbe Zeitebene gebracht. Es gibt nur einige wenige Ausschnitte aus Maes Kindheit in Rückblenden, in denen man sie in Interaktion mit ihrem Bruder sieht und teilweise auch mit ihrer Mutter. Maes Mutter ist beim Gespräch mit dem Bewährungshelfer anwesend, was den Schluss nahelegt, dass Mae noch nicht volljährig ist. Ansonsten hat sie aber kaum Kontakt mit Mae, doch auch im Film kommt es im Verlauf der Erzählung zu einer Wiederannäherung.

Zu Beginn des Films ist Mae bereits Teil der Punks, allerdings sind diese weder drogenabhängig, noch obdachlos. Teil dieser Gruppe sind sowohl Tamara als auch Jakob, die im Alter näher an Mae sind als im Buch. Tamara und Jakob sind auch miteinander befreundet.

Auch im Film wird Mae zu Sozialstunden im AIDS-Hilfe-Haus verurteilt und lernt dort Paul kennen. Zumindest auf einer oberflächlichen Ebene entsprechen sich die Beziehungen von Mae und Paul in Buch und Film sehr genau.

Soziogramm der zentralen Figuren im Film

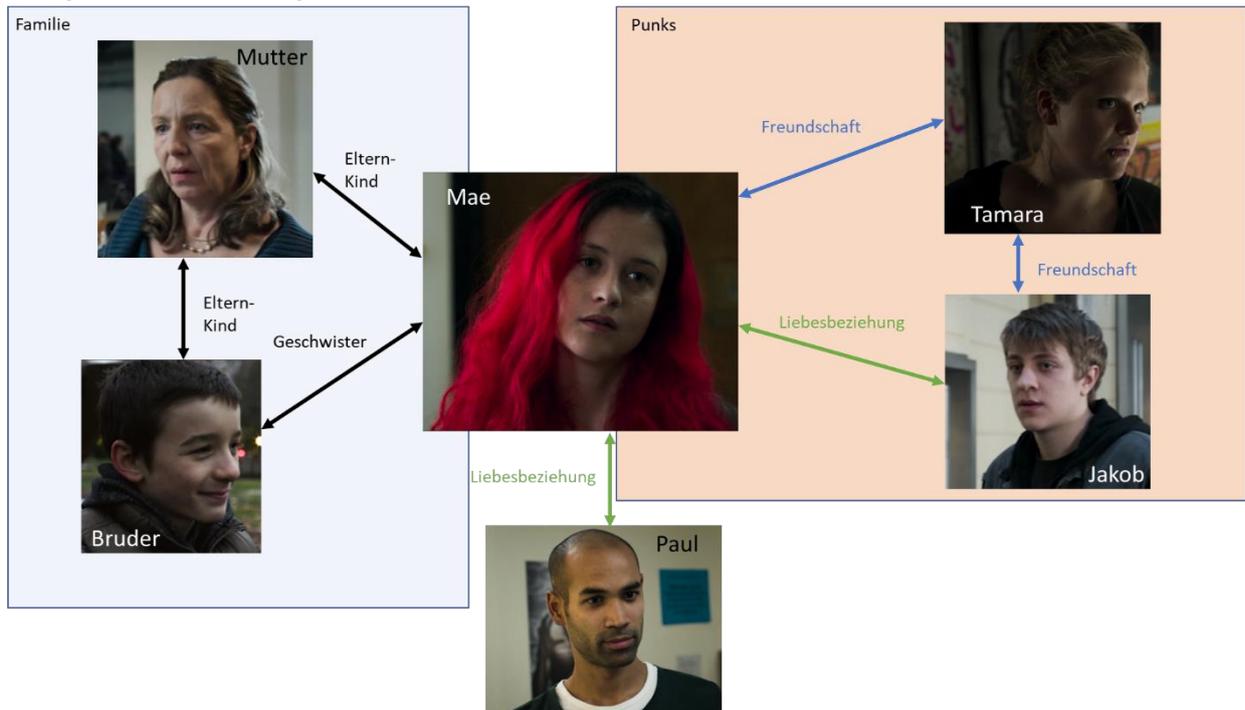


Abbildung 12: Soziogramm der zentralen Figuren im Film

Von der Figurenkonstellation her bedeutet das vor allem zwei große Verschiebungen von Buch zu Film: das Wegfallen von Maes Vater als relevante Figur und Jakobs Positionierung als Teil der Punks anstatt ihr Gegner bzw. Gegenstück zu sein.

6 Inhaltliche Analyse: Un/Doing Differences in *Chucks*

Im Zuge der Analyse haben sich die folgenden Differenzen als die im Material zentralsten Unterscheidungen herausgestellt: die Differenz zwischen Leben und Sterben, zwischen den Geschlechtern, zwischen Mainstream-Gesellschaft und Gegenkultur, sowie zwischen Jugendlichen und Erwachsenen. Diese vier Themenbereiche funktionieren nicht getrennt voneinander, sondern in Überlagerungen, die sich gegenseitig informieren. Das macht die Trennung zwischen ihnen vor allem analytisch. Sie werden in diesem Kapitel für Buch und Film separate dargestellt.

6.1 Un/Doing (Über-)Leben, Sterben und Trauer

Leben, Sterben, Tod und das Überleben bzw. Weiterleben nach dem Tod sind in Buch und Film große Themen, die auf unterschiedliche Art und mehrfache Weise behandelt werden. Wie diese dargestellt werden, führe ich zunächst für das Buch, dann für den Film aus.

6.1.1 Leben und Sterben im Buch

Mae ist zwei Mal mit sterbenden Personen konfrontiert: zuerst stirbt ihr Bruder, dann Paul. Beide Male handelt es sich um langgezogene Sterbeprozesse, die auch das Leben der Nahestehenden in der Zeit bestimmen. Der Bruder stirbt an Leukämie, Paul an AIDS. Zusätzlich gerät auch Tamara in Lebensgefahr, als sie eine Überdosis Heroin nimmt. Dabei tauchen immer wieder dieselben Themen auf: Sprachlosigkeit, Erinnerungsstücke, Exklusivität der Trauer und Tod als Zerstörung, die ich im Folgenden näher beschreibe.

6.1.1.1 Sprachlosigkeit

Maes Bruder erhält seine Leukämie-Diagnose mit 14 Jahren, allerdings sind bereits davor Anzeichen zu sehen, dass es ihm nicht gut geht: er schläft viel, seine schulischen Leistungen werden schlechter, er ist sehr blass (Travnicek 2014: 22). Als seine Behandlung beginnt, übernimmt Maes Mutter die Begleitung, Mae darf nicht mitkommen, obwohl sie interessiert daran wäre (Travnicek 2014: 23). Generell bestimmt Maes Mutter, wie sie sich in Bezug zu ihrem erkrankten Bruder zu verhalten hat: sie muss ihm für jeden Besuch der Mutter im Krankenhaus etwas basteln, dass diese mitbringen kann (Travnicek 2014: 41), die Mutter gibt ihr Aurum Metallicum, ein homöopathisches Mittel zur

Behandlung ihrer Traurigkeit (Travnicek 2014: 37)³² oder die Mutter sagt Mae, dass sie den Bruder küssen soll, obwohl sie das sonst nicht tun (Travnicek 2014: 68).

Gesprochen wird mit Mae über die Krankheit und das Sterben nicht wirklich, aber ihr wird ein erklärender Zeichentrick-Film gezeigt (Travnicek 2014: 36). Dabei wird nicht nur mit Mae nicht darüber gesprochen, sondern auch ihre Eltern scheinen nicht miteinander zu sprechen, sondern nur mehr über ihre Tätigkeiten Bericht abzulegen.

Diese Sprachlosigkeit zeigt sich auch in einer Namenslosigkeit, die in der Familie herrscht. Weder Maes Mutter, noch ihr Vater bekommen jemals Eigennamen in der Erzählung und auch der Name von Maes Bruder wird nur ein einziges Mal im Buch genannt und dabei explizit als unaussprechlich bezeichnet: „Sebastian. Se-bas-ti-an. Jede Silbe dieses Namens nahm in meinem Kopf Anlauf, stieß mir von hinten gegen die Augäpfel wie ein Meißel, wollte Tränen absprengen wie kleine Gesteinssplitter. Das ist ein unaussprechlicher Name" (Travnicek 2014: 126). In dieser Szene trifft sich Mae mit ihrem Vater und fragt ihn, ob es ihm aufgefallen wäre, dass er sie nie beim Namen nennt. Er antwortet darauf nur, es täte ihm leid (Travnicek 2014: 125). Das Verlangen von Mae mit ihrem Namen angesprochen zu werden, dient hier als Vergegenwärtigung ihrer selbst: sie positioniert sich als (noch) anwesend, im Gegensatz zu ihrem toten Bruder, über den gemeinsam mit seinem Sterben und Tod ein Schweigegebot verhängt wurde. Mae lebt und möchte dementsprechend ange- und besprochen werden.

Aber auch die Punkerin Tamara, mit der Mae ihre Jugendjahre auf der Straße verbringt, pflegt eine eigene Art der Sprachlosigkeit: Tamara spricht nicht über ihre Vergangenheit und das ist Teil davon, wie sie überlebt. Schon bei der ersten Beschreibung stellt Mae fest: „Tamara war dumm, weil sie alles tat, was ein intelligenter Mensch seinem Körper nicht antut. Aber sie überlebte immer“ (Travnicek 2014: 9f.). Dieses Abschneiden der eigenen Vergangenheit zeigt sich auch in dem Spitznamen, den Mae für Tamara hat: Mara. „Mae und Mara, das waren wir, nicht mehr ganz unbeschadet, der einen fehlt die erste, der anderen die letzte Silbe" (Travnicek 2014: 60). Mae, die ihre Vergangenheit überall dabei hat, aber deren Zukunft noch unklar ist, darf also ihre erste Silbe behalten, Tamara, die ihre Vergangenheit weit hinter sich gelassen hat, aber deren Zukunft der langsamen Zerstörung klar zu sein scheint, behält dafür die letzten beiden Silben ihres Namens.

³² Aurum metallicum ist ein Mittel gegen Depressionen, das aus Gold gewonnen wird (Homöopathie Online 2018).

Maes Glauben an Tamaras Art zu überleben wird erschüttert als sich diese eine Überdosis Heroin setzt. Mae ist diejenige, die die Rettung ruft und sobald sie darf, besucht sie Tamara im Krankenhaus (Travnicek 2014: 126ff.). Bei diesem Besuch, stellt sie fest: „Das kann nicht sein. (...) So junge Leute wie wir, überhaupt Leute wie wir, wir, wir nicht.“ [Absatz, Anm. LLV] Wir sind unsterblich“ (Travnicek 2014: 128). Die Unsterblichkeit³³, die Tamaras wegwerfende Art mit ihrem eigenen Körper umzugehen und ihr scheinbare Sorglosigkeit impliziert haben, ist als Illusion für Mae entlarvt und damit scheint das ganze Leben mit Tamara nicht mehr so recht zu passen. Tamara möchte auch nicht über die Überdosis sprechen – anstatt auf Tamaras Frage, wie es war, zu antworten, küsst sie sie (Travnicek 2014: 167). Nachdem sie aus dem Krankenhaus entlassen wird, nimmt Tamara weniger Drogen. Mae und sie schließen sich den Hausbesetzer*innen an und es dauert danach nicht lange, bis Mae den Architekten Jakob kennenlernt und das Leben mit Tamara gänzlich aufgibt (Travnicek 2014: 145ff.) (s. Kapitel 6.2.1).

Bei ihrem Leben mit Jakob ist kein Platz für Tod und Sterben – abgesehen von dem festen Platz den Maes Schuhe bei ihm haben (s. Kapitel 6.1.1.2).³⁴ Nachdem Mae den aidskranken Paul kennenlernt, fragt sie Jakob, was er tun würde, wenn er nicht mehr lange zu leben hätte. Jakobs relativ prosaische Antworten – es würde davon abhängen, wie viel Geld er hätte und vermutlich würde er viel essen, trinken und eventuell Drogen nehmen, um sich sein Ende möglichst angenehm zu gestalten – enttäuschen Mae, weil es ihr zu alltäglich klingt (Travnicek 2014: 45ff.). Sie hält entgegen: „Sterben muss man immer“, sage ich, „du kannst es dir auch immer schnell und angenehm machen“ (Travnicek 2014: 47). Aber auch wenn seine Antworten enttäuschen, reden die beiden zumindest über das Sterben. Auch mit Paul spricht sie über das Sterben. Als sie fragt, wie es sei zu wissen, dass man stirbt, meint er, er würde nicht darüber nachdenken. Anfangs habe er ständig darüber nachgedacht, aber nachdem er seine Angelegenheiten in Ordnung gebracht hätte, wollte er nur mehr das Leben spüren. Auch hier werden Maes Erwartungen enttäuscht – statt einer tief sinnigen Einsicht in den Sinn des Lebens, sagt ihr Paul einfach, dass er sie liebt (Travnicek 2014: 114f.). Als Paul dann aber schließlich im Krankenhaus liegt, will er nicht

³³ Auch Maes Bruder bezeichnet sie aus kindlicher Perspektive und bevor er krank wurde als unsterblich: „Er verzieh mir alles, ich ihm auch, er war schließlich mein Bruder, und mein Bruder war unsterblich“ (Travnicek 2014: 20).

³⁴ Stattdessen ist dort Platz für einen Schrank im Badezimmer, „in dem ich die Dosen und Packungen mit Vitaminpräparaten für Schlechtwetterzeiten horte wie ein Eichhörnchen die Nüsse für den Winter, gleich neben meinen Traurigkeitskügelchen“ (Travnicek 2014: 64). Bei Jakob sorgt man sich also um die eigene Gesundheit und nimmt auch Mittel gegen die Traurigkeit, aber man stirbt nicht.

mehr über das Sterben reden, weil er nichts mehr dazugelernt habe seit ihrem letzten Gespräch (Travnicek 2014: 173f.). Auch hier zeigt sich im Ernstfall also eine Sprachlosigkeit.

Die Sprachlosigkeit kann letztendlich aber etwas durchbrochen werden: Mae liest Paul aus den Winnetou-Büchern vor und als Winnetou stirbt und sie seine Todesszene vorliest, müssen beide anfangen so stark zu lachen, dass Pauls Gesicht wieder Farbe bekommt (Travnicek 2014: 180) (s. Kapitel 7.4.1). Das Benennen des Todes, wenn auch in ungelungenen Worten anderer, die lachen machen, scheint sowohl Mae als auch Paul wieder mehr Leben oder sogar Lebendigkeit zu geben.

6.1.1.2 Erinnerungsstücke

Mae kann ihren Bruder im Krankenhaus nur drei Mal besuchen, bevor er stirbt (Travnicek 2014: 51f.; 68; 77). Nach seinem Tod bestimmt die Mutter weiter, wie Mae zu trauern hat: die Tür zum Zimmer des Bruders wird nach seinem Tod nicht mehr geöffnet (Travnicek 2014: 11), zum Begräbnis darf Mae nicht gehen und selbst das große Memento, das sie von ihm hat – die roten Chucks, die der Bruder wegen seiner Krankheit nie außerhalb des Krankenhauses tragen konnte (Travnicek 2014: 55) – bekommt sie dadurch, dass ihre Mutter ihr diese im Zorn nachwirft und ihr damit einen blauen Fleck im Gesicht verursacht, als sie nach dem Begräbnis über Mae stolpert, die im Vorraum gewartet hat (Travnicek 2014: 78).

Dieses Nachwerfen ist aber der erste Anlass für Mae, sich von dieser vorgegebenen Art zu trauern, zu lösen, die ihr noch dazu sichtbare Verletzungen bereitet: Sie nimmt die Chucks an sich und trägt sie von da an. Auch als sie sich den Punks anschließt, kommen die Schuhe mit: „Als ich damals meine Mutter das erste Mal für längere Zeit verließ, da nahm ich nichts von zu Hause mit außer den roten Chucks meines Bruders“ (Travnicek 2014: 107). Damit hat sie nicht nur symbolisch immer ihren Bruder bei sich und wird von ihm begleitet, sondern sie übernimmt auch sein Leben, das er nicht mehr leben konnte. In der Art und Weise, wie sie sich um die Schuhe kümmert, ist aber dennoch ein Echo ihrer Mutter: diese stellt die Schuhe nach dem Tod des Bruders „vorsichtig, gerade ausgerichtet, so eng nebeneinander, dass sich die beiden Schuhe berührten“ (Travnicek 2014: 77f.). Auch Mae stellt sie bei Jakob in der Wohnung „gerade ausgerichtet nebeneinander. (...) Ich stellte die Schuhe so eng zusammen, dass sie sich berührten“ (Travnicek 2014: 172), ebenso wie bei Paul: „Dort stelle ich sie ab, gerade ausgerichtet, direkt nebeneinander, dass sie sich berühren“ (Travnicek 2014: 99). Die Art und Weise, wie Mae mit ihrer Trauer

umgeht, ist also weiterhin eng verknüpft damit, wie es ihre Mutter getan hat. Dabei steht die liebevoll-vorsichtige Art der Mutter, sich um die den Bruder repräsentierenden Schuhe zu kümmern im Gegensatz zu der Brutalität mit der sie eben diese Schuhe Mae nachwirft. In diesem Moment scheinen die Schuhe für die Mutter nicht mehr mit dem Bruder verknüpft zu sein, sondern mit Mae.

Die Schuhe haben immer ihren festen Platz, egal, wo Mae wohnt – bei Jakob (Travnicek 2014: 32) und dann auch bei Paul (Travnicek 2014: 99). Im Verlauf der Zeit nutzen sich die Schuhe ab: Mae spürt den Boden durch die dünn gewordenen Sohlen (Travnicek 2014: 12), die Sohle des linken Schuhs löst sich (Travnicek 2014: 49), und „Die Sohlen waren links und rechts jeweils an der Außenseite der Ferse abgelaufen, sodass ich mich wunderte, wie schief ich eigentlich durchs Leben ging“ (Travnicek 2014: 172). Die Schuhe als Sinnbild für den Verlustschmerz zeigen also, dass die Zeit diesen Schmerz verändert, dass er sich mit der Zeit vielleicht sogar komplett auflöst und nicht mehr brauchbar wird. Es zeigt sich aber auch, dass der Schmerz einen *schief durchs Leben gehen lässt*. Er bringt die Dinge aus dem Lot.

Im Aufeinandertreffen mit Tamara lernt Mae einen anderen Umgang mit der Vergangenheit als sie ständig bei sich zu haben. Tamara hält nicht mal etwas davon, ihre Haare lang zu tragen, weil sie denkt, „wie sinnlos es doch sei, totes Haar – und nichts anderes sei das ja – mit sich herumzutragen“ (Travnicek 2014: 25). Ebenso wenig sinnvoll scheint es in dieser Betrachtungsweise, die Schuhe des toten Bruders zu tragen.

Trotz oder vielleicht auch gerade wegen Tamaras Art der Vergangenheitsbewältigung durch Loslassen und Vergessen, fängt Mae auch bei Paul an, Mementos von ihm zu sammeln. Nachdem sie das erste Mal miteinander schlafen, denkt sie daran, dass sie ein Kind bekommen sollten, um „Den anderen behalten [zu, Anm. LLV] können, ein bisschen wenigstens“ (Travnicek 2014: 138). Diese spontane Idee wird aber nicht weiterverfolgt. Stattdessen sammelt Mae in Tupperdosen, die sie bei der Geburtstagsfeier ihrer Mutter bestellt hat (Travnicek 2014: 129ff.), kleine Teile von Paul ein, im wörtlichen Sinne: sein Sperma (Travnicek 2014: 142f.), Fußnägel-Stücke vom Nägel schneiden (Travnicek 2014: 154), eine Haarsträhne (Travnicek 2014: 176) und letztendlich auch seinen Geruch (Travnicek 2014: 185). Die so gefüllten Dosen packt sie in den Tiefkühler. „Auf dem Heimweg [vom Krankenhaus, Anm. LLV] stelle ich mir vor, wie das sein wird, wenn ich alleine in unserem Bett liege und darauf warte, dass die kleinen Döschen langsam warm

werden in meinen Händen. Wie ich Paul aus ihnen herausnehme, immer wieder“ (Travnicek 2014: 176).

Während Mae beim Tod ihres Bruders nur ein Symbol für ihn behalten konnte, das sie nur im Nachhinein wählen konnte, kann sie sich bei Paul darauf vorbereiten, dass er stirbt und schon frühzeitig zu sammeln anfangen – in der Hoffnung, ihn über seinen Tod hinaus behalten zu können, ihn also nicht verlieren zu müssen, sondern abrufbar bei sich zu haben. Was sie nach seinem Tod mit den Dosen dann aber tatsächlich macht und ob sie diese noch immer im Tiefkühler hat, bleibt aber unklar.

6.1.1.3 Exklusivität der Trauer

Während sich Maes Mutter um ihren Bruder kümmert, erlaubt sich die Mutter nicht, auch nur einen Moment nichts zu tun oder nicht an ihren sterbenden Sohn zu denken: „Dass mein Bruder im Krankenhaus war, bedeutete für uns, dass es keine Freizeit mehr geben durfte“ (Travnicek 2014: 41). Der sterbende Bruder herrscht über das Leben der gesamten Familie: „Ich stand vor diesem hohen Krankenhausbett und musste zu ihm hinaufsehen, wie er da thronte, fast haarlos und blass und dünn, zwischen all den Kissen.“ (Travnicek 2014: 52). Andere Emotionen als die von seinem Sterben ausgelöste, sind hier eindeutig nicht erlaubt.

Zwei ähnliche Erlebnisse hat Mae auch während Paul im Sterben liegt. Das Sterben darf auch für die Hinterbliebenen eigentlich nicht ermüdend oder gar langweilig sein, auch wenn es das manchmal ist, wie Mae gleich im ersten Kapitel des Buches (in Bezug auf Pauls Sterben) gleich anerkennt: „Ich unterdrücke ein Gähnen, weil sich das nicht gehört: dass man gähnt, wenn jemand stirbt“ (Travnicek 2014: 7).

Direkt im Anschluss an die Szene, wo Mae und Paul über die Winnetou-Todes-Schilderung lachen (s. Kapitel 6.1.1.1), folgt die Beschreibung wie Mae laufen geht, eigentlich aus Wut, aber schließlich endet der Lauf im Wiederentdecken ihres Lebenswillens: „In mir ist Glück, das mit jedem Luftholen wächst, ich will lachen, da ist eine Freude, ein Wille zum Leben, zu diesem Leben, ich verspüre plötzlich Scham“ (Travnicek 2014: 182). Dass Mae leben will, obwohl Paul stirbt, empfindet sie als beschämend und pietätslos.

Womöglich sind es nicht nur Gefühle der (Lebens-)Freude oder Langeweile, sondern vielleicht auch Erleichterung, wenn die langwierige Krankheit und das damit einhergehende Leid und die Belastung, ihr Ende findet, die diese Trauer durchsetzen. Diese emotionalen Teile des Sterbens können bzw. dürfen nicht anerkannt oder

ausgesprochen werden. Trauer muss allumfassend sein, ansonsten gerät man unter Verdacht, dass man vielleicht gar nicht wirklich um die sterbende Person trauert.

6.1.1.4 *Tod als Zerstörung*

Als Maes Bruder bereits erkrankt ist, bekommt er ein Schmetterlingsnetz geschenkt, das Mae für sich in Anspruch nimmt, weil sie gerne einen Schaukasten wie im Naturhistorischen Museum anlegen möchte. Nachdem sie ihren ersten Schmetterling gefangen hat, speißt sie ihn mit einem Stachel auf, aber als der Schmetterling nicht gleich stirbt, sondern sich im Straßenstaub windet, wird ihr schlecht. Sie gibt den Plan wieder auf, wirft den Schmetterling weg und hängt das Netz – mit einer leicht vergrößerten Masche – wieder an die Wand (Travnicek 2014: 73ff.). Diese Anekdote hat hohen symbolischen Wert und kann mehrfach interpretiert werden.³⁵

Die Schmetterlinge in den Schaukästen, deren Tod Mae nicht direkt betroffen hat, sind ästhetisch und geordnet. Aber wenn der Tod im eigenen Umfeld auftritt, oder gar von einem selbst verursacht wird, verliert er diese ästhetische Komponente. Er wird grausam, dreckig (vom Staub), überraschend langwierig und er bekommt etwas Alltägliches. Er zieht auch nicht spurlos vorüber, sondern hinterlässt seine Narben (wie die leicht vergrößerte Masche des Netzes) – ihn zu erleben kann nicht wieder rückgängig gemacht werden.

Mit diesem Blick auf den Tod wendet sich die Erzählung klar gegen romantisierte Vorstellungen vom Tod und vom Sterben, die den Tod zum Beispiel als Erlösung oder Befreiung sehen. Sterben ist ein gewaltvoller und hässlicher Akt; der Tod zerstört – und zwar nicht nur die Sterbenden, sondern auch ihre Umgebung, so wie er im Endeffekt auch Maes Familie zerstört, die den Tod des Bruders nicht als Einheit verarbeiten kann, sondern stattdessen fragmentiert. Und am Ende ist der Tod zu nichts gut, nicht nützlich: Mae macht keinen Schaukasten mit dem Schmetterling, der so oder so gestorben ist, sondern lässt ihn in der Wiese zurück.

6.1.2 *Leben und Sterben im Film*

Das erste Mal, dass die Zuseher*innen im Film mit dem Sterben konfrontiert ist, ist bereits nach etwa drei Minuten: Mae ist mit ihren Punkerfreund*innen auf einem Bahnhofsgelände, wo sie Waggons mit Graffiti versehen. Als das Wachpersonal auf sie aufmerksam wird, entsteht eine Verfolgungsjagd zu Fuß, in der Mae gemeinsam mit Jakob

³⁵ Auf eine andere mögliche Interpretation gehe ich im Kapitel zu Un/Doing Mainstream (s. Kapitel 6.3.1) ein.

versucht zu entkommen. Ihre Flucht endet allerdings abrupt, als sie aus einem Versteck auf Gleise springen, auf denen ein Zug herannaht. Jakob reißt Mae aus dem Weg, sie fallen hin und werden danach vom Sicherheitsdienst aufgegriffen (Chucks 2015: 00: 02:21-00:03:35). Diese lebensbedrohliche Situation wird aber nicht weiter im Film behandelt, was den Eindruck erweckt, dass sie vor allem für den dramatischen Effekt inkludiert ist und nicht als Beitrag zur restlichen Bearbeitung des Themas intendiert war. Diese Szene kann aber dennoch als Katalysator für die nachfolgenden Ereignisse verstanden werden. Gemeinsam mit der Tatsache, dass Mae nun verhaftet wird und eine Bewährungsstrafe verbüßen muss, bereitet eben jener Schreckmoment, der die eigene Sterblichkeit vor Augen führen muss, den Boden für die Beziehung mit Paul und die Auseinandersetzung mit dem Tod ihres Bruders.

Im Film ist Mae – abgesehen von dieser Szene – zwei Mal mit dem Sterben von geliebten Personen konfrontiert. Sie begleitet ihren Partner Paul, der bereits an AIDS und Hepatitis-C erkrankt ist als sie sich kennenlernen, bis zu seinem Tod. In Flashbacks und durch Monologe von Maes wird außerdem vom Sterben ihres Bruders erzählt, der gestorben ist, als beide noch Kinder waren. Woran er starb, bleibt im Film unklar, durch Bilder aus dem Krankenhaus, wo der Bruder mit Glatze zu sehen ist, die er in den anderen Szenen nicht hat, wird allerdings eine Krebserkrankung nahegelegt: Haarverlust als bekannte Nebenwirkung von Chemotherapie dient im Film oft als Symbol für Krebs.

Auch im Film werden unterschiedliche Perspektiven und Elemente des Sterbens und Weiterlebens bzw. Trauerns behandelt, die sich zum Teil mit denen des Buches decken, aber nicht immer. Folgende Themen werden von mir als zentrale Aspekte beschrieben: Sprachlosigkeit, Festhalten und Loslassen von Erinnerungen und Erinnerungsstücken, Trauer als Performance, Überlegungen, wie man leben soll, Ästhetik des Todes, Sorge um die Hinterbleibenden und Leben als Bewegung.

6.1.2.1 Sprachlosigkeit

Sprachlosigkeit zeigt sich vor allem zwischen Mae und ihrer Mutter, die nicht über den Tod von Maes Bruder sprechen können – und dieses Unvermögen hat letztendlich jegliche (sprachliche) Kommunikation zwischen ihnen unmöglich gemacht. Als Maes Mutter bei Mae anruft, um sie zu ihrem Geburtstagsfest einzuladen, hebt Mae nicht ab. „I geh nie dran, wenn mei Mutter anruft,“³⁶ sagt sie. Auf Pauls Nachfrage, wieso, antwortet sie nicht,

³⁶ Der Film bewegt sich sprachlich zwischen Bühnendeutsch und österreichischem Dialekt. Wenn ich Dialoge zitiere, habe ich versucht, dem möglichst zu entsprechen.

sondern spielt stattdessen die Mobilboxnachricht mit der Einladung vor. Paul redet Mae zu, dass es ihr vielleicht guttäte, wenn sie mit ihrer Mutter spräche, was Mae mit einem „Mit meiner Mutter kann man nicht sprechen – dieses Paralleluniversum existiert nicht“ abtut (Chucks 2015: 00:31:53-00:33:57). Diese Nicht-Kommunikation hat sich nach dem Tod des Bruders auch zwischen Maes Vater und der Mutter abgespielt. Mae erzählt Paul, wie sie als Kind bei den Besuchskontakten nach der Trennung der Eltern durch das Vorzimmer *geschleust* wurde, sodass sich die Eltern nicht nur nicht sprechen müssen, sondern sich gar nicht sehen (Chucks 2015: 00:51:07-00:56:37).

Aber nicht nur die Eltern reden nicht miteinander oder mit Mae, auch Mae muss sich den Vorwurf von Paul gefallen lassen, als sie von der Geburtstagsfeier ihrer Mutter zurückkehrt. Er fragt sie, wie es gewesen sei und Mae gibt nur ausweichende Antworten. Schließlich sagt sie, sie habe ihm ja gesagt, dass man mit der Mutter nicht reden könne. Daraufhin antwortet Paul: „Ah so, dann hast du das von ihr. (...) Na, du bist auch nicht grad ein offenes Buch.“ Daraufhin drückt ihm Mae einige Blatt Papier in die Hand, die sie beschrieben hat und fordert ihn auf zu lesen. Es handelt sich dabei um ihren Text für einen geplanten Poetry Slam. Für Paul ist dieser Text aber scheinbar weniger erhellend über Mae, sondern „nur Sprüche“ (Chucks 2015: 00:36:14-00:37:52). Maes Protest gegen die Feststellung, dass sie nichts von sich preisgeben würde, funktioniert hier also als Ablenkung von der Thematik und nicht als tatsächliche Widerlegung von Pauls Bemerkung. Erst im Poetry Slam selbst gelingt es ihr, sich zu öffnen (s. Kapitel 6.1.2.2).

Mae beschäftigt Pauls Vergleich von ihr mit ihrer Mutter allerdings noch weiter. Sie trifft sich mit Tamara in der Bar, wo Tamara arbeitet und protestiert: „Mit mir kann man sehr wohl reden.“ Tamara antwortet darauf nicht, sondern zieht nur die Augenbrauen in einer vieldeutigen Geste hoch. Nach einem kurzen Moment geht Mae auf zwei junge Frauen zu, die ebenfalls an der Bar stehen und fordert sie auf: „Na geht scho, fragts mi wos.“ Die beiden jungen Frauen kennen Mae scheinbar nicht und sind irritiert. Als auch Tamara sie auffordert, doch Mae etwas zu fragen, gehen sie weg (Chucks 2015: 00:37:52-00:40:25). Als versuchter Beweis von Mae, dass Pauls Einschätzung nicht richtig ist, redet sie also nicht in einem persönlichen Setting mit Tamara, sondern die Kommunikation mit Tamara findet an ihrem Arbeitsplatz statt und Tamara zeigt sich zurückhaltend. Ob diese Zurückhaltung daher stammt, dass sie Pauls Einschätzung teilt und Maes Reaktion darauf eventuell auch fürchtet, bleibt unklar, aber scheint naheliegend. Statt also in einen wirklichen Austausch mit Tamara zu treten, wendet sich Mae stattdessen an zwei Fremde,

die sie auf eine Art und Weise anspricht, die eigentlich bereits sicherstellt, dass kein vertiefender Austausch stattfinden kann.

Bei der Geburtstagsfeier der Mutter kommt es zu einer Art Aussprache zwischen Mae und ihrer Mutter als diese Mae bittet, ihr in der Küche zu helfen. Mae folgt ihr unwillig und steht dann tatenlos in der Küche, während ihre Mutter Sekt für ihre Gäste vorbereitet. Sie fragt ihre Mutter: „Du, was wird des?“ Die Mutter antwortet: „Was, des?“ Mae sagt: „Na, wir zwei, da.“ Die etwas lapidare Antwort der Mutter ist „Des wird schon.“ Daraufhin verlässt Mae mit einem etwas ungläubigen Grinsen und ohne ein weiteres Wort die Küche (Chucks 2015: 00:33:58-00:36:13). Selbst diese Aussprache, also, findet in nur wenigen Worten statt und ergeht sich in Andeutungen anstatt die Dinge klar zu benennen. Damit geht sie ins Leere und ruft bei Mae Frustrationen hervor, die diese durch einen Abbruch der Situation zeigt.

Die Mutter scheint die direkte Kommunikation mit Mae fast schon zu fürchten, jedenfalls vermeiden zu wollen. An Maes Geburtstag klingelt sie an Pauls Wohnungstür und lässt Mae die bei ihrer eigenen Geburtstagsfeier bestellten Tupperdosen am Türgriff zurück, ohne dass sie selbst lang genug bleibt, um Mae persönlich zu sehen. Beim Geschenk ist eine Karte, die Geld enthält. Den Zuseher*innen wird nicht gezeigt, was die darin geschriebene Nachricht ist (Chucks 2015: 01:03:15-01:06:58). Diese Inszenierung verstärkt den Eindruck, dass hier keine richtigen oder wichtigen Worte gefunden werden und die sprachliche Kommunikation nachrangig ist.

Als Mae und Paul zum Weihnachtsessen bei Maes Mutter eingeladen sind, wird deutlich, dass das Nicht-Sprechen zwischen den beiden ein starkes Tabu bei Maes Mutter enthält, dass nicht über Maes Bruder und dem Tod im Allgemeinen gesprochen werden darf. Als sie sich zum Essen setzen, sagt Mae plötzlich: „Der Paul hat AIDS. Der wird bald sterben.“ Maes Mutter schaut zunächst ungläubig-überrascht, nach dem zweiten Satz holt sie aus und schlägt Mae mit der flachen Hand ins Gesicht. Mae steht auf und schlägt zurück, dann bewegt sie sich in konfrontationaler Haltung noch ein bisschen näher auf die Mutter zu und sagt: „Der Sebastian ist tot – und i ned.“ Dann nimmt sie ihre Jacke aus der Garderobe und geht. Paul springt auf und folgt ihr (Chucks 2015: 01:07:55-01:10:17). Das Sprechverbot über den Tod wird hier in direkte Verbindung mit Maes eigener Lebendigkeit gebracht: nicht sprechen können bzw. dürfen, bedeutet auch nicht leben können bzw. dürfen.

Erst als Mae in klaren Worten über das Sterben spricht – bei ihrer Buchlesung, wo sie Pauls Sterben schildert – kommt es zu einer echten emotionalen Verbindung zwischen Mae und ihrer Mutter, die eine tatsächliche Wiederannäherung zeigen, auch wenn Maes Mutter die Dinge immer noch nicht beim Namen nennen kann. Nach der Lesung – die Filmzuseher*innen hören nur einen kurzen Teil dieser Lesung – kommt Maes Mutter, die im Publikum gesessen ist, auf sie zu. Die Mutter sagt: „Ich wollt dich nie... irgendwie...“ Dann bricht sie ab und sie umarmen sich, gefolgt von einem tiefen Blickkontakt. Mae selbst sagt abgesehen von den gelesenen Teilen ihres Buches nichts (Chucks 2015: 01:22:16-01:23:10). So wird die fehlende verbale Sprache – die nur in geschriebener und gelesener Kunstform ihren Platz zwischen den beiden findet – durch Körpersprache ersetzt. Die so initiierte Kommunikation lässt aber darauf schließen, dass sie in Zukunft auch wieder verbal kommunizieren (lernen).

Nicht über den Tod oder das Sterben zu sprechen, macht also im Endeffekt jegliche Kommunikation unmöglich – und erst, wenn die Sprache dafür mithilfe der Kunst (Maes Buch, der Poetry Slam) gefunden wurde, kann auch ein alltäglicher Austausch wieder stattfinden.

6.1.2.2 Festhalten und Loslassen von Erinnerungen und Erinnerungstücken

Mae trägt im Film nicht durchgehend, aber oft rote Chucks. Als Mae bei Paul einzieht, ist das Einzige, von dem man sieht, das Mae es dort auspackt und an einen bestimmten Ort stellt, dieses Paar Schuhe, die sie in den Vorraum ganz oben auf das Schuhregal stellt, wobei sie es mit Bedacht zurechtrückt und sehr zärtlich behandelt. Als Paul sie dabei sieht, fragt er, was mit den Schuhen sei, aber Mae antwortet nur: „Nix, was soll damit sein?“, bevor sie den Vorraum verlässt (Chucks 2015: 00:29:04-00:30:51).

Die Bewandnis dieser Schuhe, deren Wichtigkeit Paul offensichtlich sofort erkannt hat, erschließt sich aber erst etwas später als Mae bei einem Poetry Slam, an dem sie teilnimmt, die Geschichte der Schuhe erzählt: Zunächst gibt Mae eine Performance, bei der sie von einer Auseinandersetzung mit der Polizei erzählt, wobei das Publikum immer *Arschkackpissbullenschweine* rufen soll, was es auch tut. Mittendrin erscheint Paul, der Mae davor schon empfohlen hat, beim Poetry Slam nicht nur Sprüche zu klopfen (Chucks 2015: 00:36:14-00:37:52). Kurz sieht man in einer Einstellung auch Jakob und Tamara, die im Publikum sitzen und sich beide nach Paul umdrehen, als er den Raum betritt. Als Mae ihn sieht, setzt sie sich hin und wird ernst (s. Abbildung 13). Sie erzählt mit Blick auf Paul (Jakob reagiert in einem kurzen Moment aber ebenfalls sichtlich überrascht auf die

Information, dass Maes Bruder gestorben ist), wie ihre Mutter nach dem Tod des Bruders seine Schuhe ins Regal gestellt hat, „vorsichtig, gerade ausgerichtet, nebeneinander, sodass sich die beiden Schuhe berührt haben“. Dann hat sie sich drei Tage lang ins Schlafzimmer eingesperrt, während ihr Vater auf der Couch geschlafen hat. Leicht gestottert sagt Mae: „Alles war, wie... wir waren zerbrochen.“ Zum Begräbnis haben die Eltern sie nicht mitgenommen, sie hat im Vorraum mit den Schuhen in der Hand gewartet und die Eltern wären beinahe über sie gestolpert. Ihre Mutter war wütend, Mae war wütend und wollte davonkriechen. Die Mutter hat ihr die Schuhe nachgeworfen und sie hat sie seitdem immer getragen (Chucks 2015: 00:42:16-00:45:20).



Abbildung 13: Mae beim Poetry Slam

Maes Bruder begleitet sie also in Form der Schuhe laufend (wobei Mae im Film auch mit anderen Schuhen zu sehen ist), gleichzeitig geht Mae damit symbolisch seinen Lebensweg für ihn weiter. Damit geht ein Teil ihres eigenen Lebens an das verlorene Leben des Bruders, eine Spaltung von Mae selbst, die sich auch in der Spaltung der Familie spiegelt: der Vater am Sofa, die Mutter im Schlafzimmer und alle letztendlich isoliert voneinander. Mae kann ihren Bruder trotz allem zumindest in Form der Schuhe bei sich behalten, auch wenn sie sich vom Rest der Familie abwendet.

Die Schuhe sind aber nicht die einzigen Erinnerungsstücke, die Mae behält. Nachdem sie mit Paul das erste Mal geschlafen hat, gehen die beiden gemeinsam frühstücken. Mae macht mit ihrem Handy ein Foto von Paul. Als sie ihn bittet, dass er sie fotografiert, lehnt er ab: „Das ist grad so ein perfekter Moment, den will ich leben, nicht festhalten.“ Mae entgegnet: „Ich kann halt die Momente leben *und* festhalten.“ Paul: „Ja, *du* kannst es.“ Schließlich bittet ihn Mae, ein Foto *für* sie zu machen, was er dann tut (Chucks 2015: 00:47:42-00:50:30).

In dieser Szene wird Erinnern und Erleben als Dichotomie konstruiert. Paul, der weiß, dass er todkrank ist und dass er vermutlich nicht mehr sehr lange zu leben haben wird, legt keinen Wert auf Erinnerungsarbeit – für ihn zählt nur das Erleben. Seine Bestätigung von Maes Feststellung, dass es für sie keine Dichotomie sei, betont, dass das *für Mae* so wäre. Diese Betonung kann zweifach interpretiert werden: erstens, als sarkastisches Gegenargument, dass Mae sich nur einbilde, dass sie das könne im Gegensatz zu allen anderen Menschen. Zweitens, dass es tatsächlich eine Fähigkeit ist, die Mae aufgrund ihrer Familien- und Leidensgeschichte erworben hat, die Paul aber fehlt. Diese Lesart würde die eben konstruierte Dichotomie infrage stellen, da sie damit nicht mehr notwendigerweise so ist, wie Paul es zuerst ausgedrückt hatte, sondern, dass man sie mit bestimmten Fähigkeiten überwinden kann.

Die zweite Lesart passt etwas besser zu einer späteren Szene im Film, als Pauls Krankheit schon voll ausgebrochen ist: Paul und Mae sind spazieren, eingehüllt in offensichtlich selbstgestrickte Sachen. Paul hat seinen Fotoapparat in der Hand, aber als er husten muss, nimmt Mae ihm den Fotoapparat ab, damit er seine Medizin nehmen kann. Als sie ansetzt, ihn zu fotografieren, nimmt er den Fotoapparat wieder an sich und sie machen ein gemeinsames Selfie (s. Abbildung 14), dass sie dann auch gleich begutachten – Paul länger als Mae. Abschließend sagt er „schön“, was Mae mit einem „m-hm“ bestätigt, dabei sind sie schon aus dem Bild (Chucks 2015: 01:06:58-01:07:55).

Mit dieser Szene wird nahegelegt, dass Paul vielleicht auch gelernt hat, die Dichotomie von Erinnern und Erleben zu überwinden und sich nicht mehr an Selfies und der Erzeugung anderer Erinnerungsstücken stört: Er nimmt den Fotoapparat in die Hand (vielleicht auch, weil er nicht alleine erinnert werden möchte, sondern gemeinsam mit Mae) und noch während sie den Moment erleben, erinnern sie sich schon daran, indem sie das Foto gleich betrachten. Andererseits könnte diese Szene aber auch so gelesen werden, dass Paul – wie auch schon in der ersten Szene – das Foto im Endeffekt Mae zuliebe macht und nicht, weil er die Möglichkeit oder den Wert der Erinnerung im Erleben erkannt hat.



Abbildung 14: Mae und Paul beim Selfie

Mae sammelt aber nicht nur digitale Fotografien als immaterielle Erinnerungsstücke von Paul, sondern auch materiell-körperliche: Als sich Pauls Gesundheitszustand verschlechtert, fängt sie an, in kleinen Tupperdosen Reste seines Körpers zu sammeln: Schnipsel seiner Zehennägel (Chucks 2015: 01:10:58-01:11:09), ein gebrauchtes, gefülltes Kondom (Chucks 2015: 01:12:02-01:12:19) und mehr (Chucks 2015: 01:12:48-01:12:54). Zum Schluss fängt sie noch seinen Atem ein, indem sie ihm die Dose im Krankenhaus unter die Nase hält (Chucks 2015: 01:20:05-01:21:57). All diese Dosen bewahrt sie im Tiefkühlfach des Kühlschranks in Pauls Wohnung auf. So kann sie Paul zumindest in einzelnen Teilen vor dem Verfall schützen und ihn bzw. ihre Beziehung mit ihm einfrieren und festhalten.

Zum Schluss des Films kehrt Mae an den See zurück, bei dem sie mit Paul spazieren war und wo die beiden das oben beschriebene Selfie gemacht haben. Dort stellt sie die quasi mit Paul gefüllten Tupperdosen auf ein Stück Holz, dass sie aufs Wasser hinausschiebt. Die Chucks ihres Bruders stellt sie auf einen Holzstamm, der aus dem Wasser ragt und auch die für Paul gestrickten Sachen sind über dem Wasser aufgespannt. Mae bleibt am Ufer und betrachtet die gesammelten Erinnerungsstücke, dann endet der Film (Chucks 2015: 01:24:10-01:25:57; s. Abbildung 15). Es ist zwar in der Szene nicht mehr zu sehen, aber es wird impliziert, dass sie ihre Erinnerungsstücke letztendlich an dieser Stelle zurücklässt und so im übertragenen Sinn unbeschwert in ihre Zukunft schreitet, die von nun an nicht mehr vom beinahe schon verzweifelten Versuchen, die Vergangenheit festzuhalten, belastet ist: Sie schafft es also letztendlich, ein Stück ihrer Trauer und ihrer Vergangenheit loszulassen.



Abbildung 15: Mae nimmt Abschied von ihren Erinnerungsstücken

6.1.2.3 Trauer als Performance

Für Eingeweihte sind Maes Chucks ein sichtbares Symbol ihrer Trauer und ihres Verlustes, aber bis zu dieser Öffnung von Mae beim Poetry Slam (s. Kapitel 6.1.2.2; Chucks 2015: 00:42:16-00:45:20) sind die wenigsten Leute in die Bedeutung der Schuhe eingeweiht: Für Paul ist es genauso neue Information wie für Jakob (dessen Gesichtsausdruck im Publikum auf Überraschung schließen lässt, insbesondere, weil er etwas früher im Film nicht weiß, dass Mae überhaupt einen Bruder hatte)³⁷, ganz zu schweigen von dem restlichen Publikum des Poetry Slams. In der Inszenierung entsteht hier ein Kontrast zwischen privater Emotion und zur Schau gestellter Emotion: Mae steht auf einer Bühne, auf der sie gerade noch Polizeibeschimpfungen angeregt hat und erzählt eine sehr persönliche Geschichte. Damit sie nicht unter Verdacht gerät, dass sie diese Geschichte schauspielert und sie insofern nicht wahr oder ernst gemeint ist, liegt zwischen beiden Hälften der Performance ein deutlicher Bruch: im ersten Teil steht sie, macht große Gesten, ist in Bewegung. Für den zweiten Teil zieht sie sich einen Sessel oder Hocker an den Rand der Bühne, setzt sich so, dass sie seitlich am größten Teil des Publikums vorbeisieht und fixiert Paul, der am Rand neben den Sitzplätzen steht. Damit wird ihre Erzählung trotz des öffentlichen Settings ein privater Moment zwischen Mae und Paul, der die Trennung zwischen öffentlich und privat infrage stellt.³⁸

³⁷ Auch Tamara ist anwesend, aber ihr Gesichtsausdruck bleibt neutral und damit ist nicht klar, ob sie von der Geschichte, die Mae erzählt, überrascht ist.

³⁸ Dieser private Moment wird auch in der Folgeszene weitergeführt, in der Paul von seiner Familie und seiner Erkrankung erzählt, wobei Mae und Paul dabei auf einer relativ einsamen Straße spazieren. Dieser gesprochen-emotionale Öffnung folgt dann die körperliche Intimität: auf der Straße halten die beiden Händchen, danach sieht man sie post-koital zuhause (Chucks 2015: 00:45:21-00:47:41).

Dieser Kontrast zwischen öffentlich-performativer Trauerarbeit und privat-persönlicher Emotion zeigt sich auch bei der Lesung von Maes eigenem Buch zum Schluss des Films: Sie liest von ihrem Erleben von Pauls Sterben: „Ich streichle seine Hand, wie es sich gehört, so als würde jemand zusehen und Haltungsnoten vergeben. Das gleichmäßige Piepen der Geräte ermüdet mich. Mein Lidschlag und sein Herzschlag werden gemeinsam fast unmerklich langsamer. Ich unterdrücke ein Gähnen, weil sich das nicht gehört: dass man gähnt, wenn jemand stirbt“ (Chucks 2015: 01:21:57-01:23:10). Hier sehen wir eine doppelte Performativität des Hinterbleibens: einerseits liest Mae hier für ein Publikum, das nur zum Teil aus bekannten Gesichtern besteht (Jakob, Tamara, Maes Mutter) von einem intimen Moment, in dem Pauls Sterben ermüdend für Mae ist – ein Framing, wo auch eine gewisse Scham zu spüren ist: eigentlich gehört es sich ja nicht, dass man den Tod ermüdend oder gar langweilig findet. Gleichzeitig zeigt sich die Performativität auch in dem, was Mae liest: sie streichelt Paul *als würde jemand zusehen und Haltungsnoten vergeben*. Damit nimmt Mae ihr eigenes Erleben und Tun als eine verinnerlichte, aber dennoch bewertbare Performance wahr: es ist ein Moment, wo ihr ihr eigenes Un/Doing bewusst wird. Durch dieses Bewusstwerden wird die Konstruiertheit und bis zu einem gewissen Grad die Künstlichkeit des Un/Doings offensichtlich.

6.1.2.4 *Wie man leben soll*

Mae fragt im Film zwei Mal nach den Erlebnissen und Überlegungen von Paul zum Sterben, wobei Paul diese Fragen zunächst eher abwehrt. Nachdem Paul und Mae das erste Mal miteinander schlafen, stellt Mae fest: „Ich habe noch nicht darüber nachgedacht, wie das ist, wenn man das hat und allein damit ist.“ Paul antwortet darauf nur indirekt: „Du hast es nicht und ich bin nicht allein“, dann schlägt er Frühstück vor (Chucks 2015: 00:46:31-00:47:41). Etwas später erlaubt sich Mae, ihn nochmals darauf anzusprechen: Beim gemeinsamen Thermenaufenthalt fragt Mae Paul am Abend im Pool: „wie es ist, wenn man weiß, dass man stirbt.“ Paul antwortet zunächst ausweichend, dass sie das auch wüsste. Erst am nächsten Tag im Auto auf der Rückfahrt von der Therme antwortet er ihr, scheinbar ohne, dass sie noch mal gefragt hätte. „Ich weiß einfach, dass es bald sein wird. Weiter denk ich auch nicht drüber nach. (...) Am Anfang schon, da denkt man jede einzelne Sekunde drüber nach. Du ordnest dein Leben, überlegst, was du hinterlässt, aber irgendwann merkst du, dass dich das alles nicht wieder gesundmacht und ab da hab' ich angefangen, so gut es geht, das Leben zu spüren“ (Chucks 2015: 00:51:07-00:56:37).

Mae erhofft sich scheinbar, dass Paul durch seine Nähe zum Tod differenzierter über den Tod bzw. das Sterben oder auch das Leben mit dem Sterben nachgedacht hat und ihr eine Einsicht bieten kann, zu der sie selbst nicht gelangt ist. Aber Paul bietet ihr dahingehend nur die Einsicht, dass er keine besonderen Einsichten hat. Er weiß nur insofern mehr, dass er weiß, dass er weniger Zeit hat als die meisten Menschen. Aber genau dieses Bewusstsein über den Mangel an verbleibender Zeit, scheint Mae vermuten zu lassen, dass es andere Einsichten ermöglicht. Diese Vermutung verneint der Film allerdings.

Auch mit hypothetischen Überlegungen scheint Mae von anderen nicht mehr zu erfahren als sie selbst bereits weiß. So auch in einer Szene, in der Punker*innen-WG, wo Tamara und Jakob gemeinsam mit vier weiteren, namenlos bleibenden Bekannten zusammensitzen, Witze erzählen und einen Joint rauchen. Mae sitzt etwas abseits und liest (s. auch Abbildung 30). Unvermittelt fragt sie in die Runde, was sie machen würden, wenn sie wüssten, dass sie nicht mehr lang zu leben hätten. Tamara und Jakob halten in ihrem Kichern inne. Jakob ist der einzige, der wirklich antwortet, zunächst mit einem Grinsen: „Wie kommst du jetzt auf den Scheiß? ... Naja, Fressen, Saufen, Kiffen, Vögeln bis ich nicht mehr stehen kann.“ Mae wartet noch einen Moment ab, bevor sie sagt, „sehr witzig“ und ihr Buch wieder aufmacht. Jakob lehnt sich vor und wird ernst: „Naja, sterben muss ich dann sowieso, warum dann nicht gleich schnell und angenehm?“ Mae antwortet: „Sterben musst du immer, dann musst du es dir gleich schnell und angenehm machen.“ Jakob schaut sie einen Augenblick ernst an, nimmt einen Zug vom Joint und grinst dann wieder: „Mach ich ja“ (Chucks 2015: 00:41:03-00:42:15).

Sowohl in dem Gespräch mit Paul als auch in dieser Szene im Gespräch mit Jakob wendet sich die Frage eigentlich vom Sterben ab und hin zum Leben mit dem Sterben. Bei dem zweiten Gespräch stellt Mae die Frage schon danach, wie gelebt werden soll, beim Gespräch mit Paul ist er es, der ihre Frage so deutet: wie kann man mit dem Wissen um seinen eigenen (baldigen) Tod (gut) leben? Bei beiden ist der Schluss, dass man möglichst genussvoll leben soll, wenn es auch für Jakob und Paul unterschiedlich aussieht, was dieser Genuss ist – bei Paul das Leben im Moment, bei Jakob ist es eher die körperliche und berauschende Seite des Genusses. Beide Male ist es aber für Mae offensichtlich fraglich, ob das wirklich alles sein kann, was das Leben bietet. Und wenn es alles ist, wieso nicht alle Menschen so leben, wenn doch alle wissen, dass sie sterben müssen. Eine Antwort auf diese Frage gibt der Film nicht direkt, allerdings kann Maes abschließende Karriere als Schriftstellerin als eine mögliche Antwort nach dem Mehr verstanden

werden: entweder Kunst an sich, oder allgemeiner formuliert die Selbstverwirklichung und die Kommunikation, die durch sie möglich werden.

6.1.2.5 *Ästhetik des Todes*

Während sie einen Schmetterling an die Wohnungswand sprayt, erzählt Mae Jakob davon, wie „schräg, aber schön“ sie die Schmetterlingsschaukästen mit den „aufgespießten Schmetterlingen“ gefunden habe und dass sie diese unbedingt ihrem kranken Bruder zeigen wollte, wobei Jakob überrascht ist, dass Mae einen Bruder hat (Chucks 2015: 00:13:16-00:14:24). Mae geht nicht weiter darauf ein und der Film schneidet zu einem der Flashbacks, die zeigen, wie Mae den Schmetterling fängt, dann aufspießt und davonläuft, nachdem er sich nicht mehr bewegt (Chucks 2015: 00:14:25-00:14:55, s. Abbildung 16).



Abbildung 16: Mae als Kind nach dem Aufspießen eines Schmetterlings

Hier wird der Tod in Form der Schmetterlinge zunächst als ästhetisch ansprechend inszeniert, wenn auch auf eigenartige Art, während Mae selbst den Schmetterling zum Objekt ihrer Kunst macht. Die Tatsache, dass dem Tod das Sterben vorausgegangen sein muss, ist dabei zunächst ausgeblendet. Mit der Tötung des Schmetterlings wird dies aber plötzlich deutlich. Damit wird auch klar, dass sich der sterbende Bruder vermutlich nicht an diesem Geschenk freuen kann. Dass Mae vor dem toten Schmetterling davonläuft, ist auch ein erster Moment der Nicht-Auseinandersetzung mit dem Sterben, der auch in Jakobs Überraschung, gespiegelt wird: Mae hat wohl noch nie davor von ihrem Bruder erzählt.

6.1.2.6 *Sorge um die Hinterbleibenden*

Obwohl Mae im Film viel Zeit damit verbringt, sich um Paul zu kümmern, macht sich auch Paul Sorgen um Mae. Nachdem Paul und Mae das erste Mal miteinander schlafen, tastet

Mae nach dem Aufwachen mit den Zehen nach dem benutzten Kondom. Pauls Begrüßung nach dem Aufwachen ist: „Keine Angst, wir waren safe“, was Mae mit einem „ich weiß“ bestätigt (Chucks 2015: 00:46:31-00:47:41, s. Abbildung 17).



Abbildung 17: Mae und Paul nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht

Die Sorge darum, dass Mae durch ihre Intimität mit Paul zu Schaden kommt, ist dabei sowohl für Mae als auch Paul von Relevanz. Dass sie sich freiwillig dieser schwierigen Situation aussetzt und überhaupt eine Beziehung mit Paul eingeht, obwohl sie weiß, wie krank er ist, hat etwas Aufopferndes bis hin zu sich selbst Aufgebendes. Aber diese Opferbereitschaft ist offensichtlich nicht absolut und Paul ist auch nicht bereit, sie komplett zu akzeptieren: beide wollen vermeiden, dass Mae angesteckt wird und selber an AIDS und/oder Hepatitis-C erkrankt.

Dass Paul Mae vor seinem Sterben schützen will, wird etwas später noch deutlicher: Nach dem Thermen Aufenthalt sagt Paul unvermittelt zu Mae, dass ihm alles zu viel wird und er bittet sie, zu gehen. Mae dreht sich weg (Chucks 2015: 00:57:21-00:58:18) und geht in die Punk-WG, wo sie mit schwarzer Farbe den Schmetterling, den sie an die Wand gesprayed hat (s. Kapitel 6.1.2.5), übersprayed und dann Dosen darauf wirft, woraufhin Tamara aus einem Nebenzimmer zu ihr kommt. Tamara wickelt sie in eine Decke und macht ihr einen Tee. Sie schlägt Mae vor, dass sie doch wieder zu ihrer Mutter ziehen könnte, während Jakob meint, sie solle froh sein, dass sie Paul losgeworden ist, was Mae mit einem „Arschloch“ quittiert. Tamara kritisiert zwar, dass Jakob unsensibel ist, aber meint auch: „Du kannst dir das doch nicht ernsthaft antun wollen. Der sieht das sicher genauso.“ Daraufhin steht Mae mit einem „Scheiße“ auf und geht unvermittelt (Chucks 2015: 00:58:36-00:59:56). Sie läutet bei Jakob Sturm, der hinter der Tür sitzt und sie wegschickt. Als Mae ihre Vermutung ausspricht, dass er seine neuen Werte bekommen

habe und beharrt, dass sie nicht geht, öffnet er doch (Chucks 2015: 00:59:56-01:00:49). Danach sieht man die beiden im Bett liegen (s. Abbildung 18). Mae fragt, ob Paul Angst und Schmerzen habe, was dieser beides verneint: „Die [Schmerzen, Anm. LLV] bleiben denen, die noch hierbleiben“ (Chucks 2015: 01:00:50-01:01:30).³⁹



Abbildung 18: Paul und Mae nach Pauls verschlechterten HIV-Blutwerten

Bis zu diesen verschlechterten HIV-Blutwerten hat Paul (und mit ihm auch Mae) sein eigenes Sterben ignorieren können, aber nun ist es ihm wieder schmerzlich vor Augen geführt worden. Diesen Schmerz möchte er Mae nun doch ersparen, befürchtet aber vermutlich, wenn er ihr den wahren Grund dafür sagt, wieso ihm alles zu viel wird, dass sie sich eben doch für ihn opfert und bei ihm bleibt – was sich letztendlich auch als richtig herausstellt. Mae erkennt schließlich aus Tamaras Reaktion, was Pauls Motivation für seine Ablehnung von ihr ist. Als Mae betont, dass sie im vollen Wissen, wie es um Paul steht, dennoch bei ihm bleiben will, gibt Paul nach. Im Gespräch nach dieser Szene macht er klar, dass er die Schmerzen sieht, die sie seinetwegen auf sich nimmt, während er seine eigenen Schmerzen und seine Angst vor dem Tod verneint. Inwiefern es sich bei diesem Verneinen um eine Schutzbehauptung handelt, um Maes Sorgen so gering wie möglich zu halten, bleibt offen.

Aber auch umgekehrt versucht Mae Paul vor ihrem Schmerz zu schützen. So sieht man sie im Film nur einmal weinen, nachdem Paul seine schlechteren Werte bekommen hat – dazu zieht sie sich allein auf das Dach zurück, wo sie mit Paul gemeinsam frühstücken war (Chucks 2015: 01:01:48-01:02:23). Als Paul bereits im Krankenhaus ist, sieht man Mae duschen, wobei sie mittendrin ein Stück der beschlagenen Duschtür in Gesichtshöhe

³⁹ Dieser Gedanke wird etwas später im Film auch noch mal wiederholt als Mae nach Pauls Eltern fragt und Paul meint „Ich denk, für die ist das schwieriger als für mich“ (Chucks 2015: 01:10:18-01:10:57).

freiwischt und hinaussieht als hätte sie etwas gehört (Chucks 2015: 01:19:04-01:20:05, s. Abbildung 19). Ihr Gesichtsausdruck ist dabei sehr traurig, ob sie geweint hat, kann aufgrund des Duschwassers aber nicht gesagt werden. Aber auch in dieser Szene, die Mae in einem besonders privaten und intimen Moment zeigt, ist sie alleine und einsam.



Abbildung 19: Mae blickt traurig aus der Dusche

Auch in der Umkehr der Positionierung von Mae und Paul im Bett zwischen dem ersten Mal Sex (s. Abbildung 17) und dem Austausch nach Pauls schlechten Werten (s. Abbildung 18) kann man die Unterschiede in der Schutzbedürftigkeit sehen: zuerst ist Paul über Mae gebeugt und versichert ihr, dass er auf sie aufgepasst hat, in der anderen Szene liegt Paul in Maes Schoß und sie streichelt beschützend und tröstend über seinen Rücken, sozusagen der erste Startschuss für Maes Pflege vom kranken Paul.

6.1.2.7 Leben als Bewegung

Es gibt im Film zwei Szenen, in denen Mae mit Tamara tanzen ist (Chucks 2015: 00:30:52-00:31:52; 00:37:52-00:40:25). Dabei sieht man sie mit geschlossenen Augen, offenen, wilden Haaren und einem Lächeln im Gesicht (s. Abbildung 20). Sie wirkt beim Tanzen so gelöst und entspannt wie sonst nie im Film und scheint in diesen Szenen komplett in sich zu ruhen. Dass es ihr dabei nicht darum geht, mit anderen in Kontakt zu treten und jemanden kennenzulernen, wie das oft beim Tanzen gehen der Fall ist, kann man auch daran erkennen, dass Mae mit einer Mischung aus Frustration und schon fast Ekel darauf reagiert, dass Tamara mit einem Mann, den sie beim Tanzen kennengelernt hat, dort knutscht und schließlich gemeinsam auf der Toilette verschwindet (Chucks 2015: 00:30:52-00:31:52). Maes Lust am Tanzen, an der Bewegung, liegt offensichtlich anderswo – möglicherweise einfach darin, sich selbst zu spüren und sich im Gegensatz

zur Starrheit des Todes bewegen zu können. Eventuell liegt darin auch die Freude, ihre Sorgen und ihre Trauer zumindest für eine Zeit lang vergessen zu können.



Abbildung 20: Mae beim Tanzen

Die Verknüpfung zwischen der Bewegung und dem Leben zeigen sich auch bei Paul. In den einzigen beiden Szenen des Films, wo die Kamera nicht bei Mae ist, ist Paul beim Laufen zu sehen. In der ersten Szene, die relativ früh im Film ist, kurz nachdem er und Mae sich getroffen haben, aber noch bevor sie ihre Beziehung vertieft haben, läuft Paul über eine Brücke. Er hat Kopfhörer in den Ohren und läuft in einem relativ ruhigen Tempo. Er wirkt dabei nicht besonders angestrengt, sondern eher so, als könnte er noch lange weiterlaufen (Chucks 2015: 00:15:42-00:15:59). Die zweite Laufszene ist zu sehen, nachdem Paul Mae gebeten hat, zu gehen, weil sich sein Zustand verschlechtert hat, was sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß (s. Kapitel 6.1.2.6). Auch in dieser Szene läuft Paul über eine Brücke, allerdings ohne Kopfhörer und in einem viel schnelleren Tempo als zuvor. Es dauert auch nicht lange, bis er stehen bleiben muss, weil er außer Atem ist, und vornübergebeugt Pause macht (Chucks 2015: 00:58:18-00:58:35).

Dass diese Szenen die einzigen sind, in denen Mae nicht zu sehen ist, betont deren symbolische Bedeutung und die Wichtigkeit für den Film. Im reinen Ablauf des Films zeigt die zweite Szene, Pauls Zorn und seinen Schmerz über die Verschlechterung. Er läuft so schnell und treibt sich damit so sehr an seine Grenzen, dass es etwas Bestrafendes hat. Eine Bestrafung seines Körpers, weil er nicht gesund ist, aber auch eine Bestrafung dafür, wie er Mae behandelt hat. Im Kontrast mit der ersten Laufszene kündigt sich hier aber auch schon der Verfall seiner Kräfte an: er kann nicht mehr kontrolliert in einem Tempo laufen, sodass er lange weiterlaufen kann, sondern ihm geht nun die Luft aus, nachdem er

die Kontrolle über seinen Körper verloren hat. Er ist gezwungen, stehen zu bleiben und zu erstarren.

6.2 Un/Doing Gender

In diesem Kapitel beschreibe ich zunächst das Un/Doing Gender und die damit einhergehenden Geschlechterverhältnisse im Buch, danach die Darstellung im Film. Der Fokus liegt dabei auf Mae als weibliche Figur, also vor allem auf der Darstellung von Weiblichkeit. Da sowohl der Roman als auch der Film in einer zweigeschlechtlichen Welt spielen, die noch dazu fast ausschließlich heterosexuell ist, bleibt auch meine Analyse mit dieser Binarität und Heteronormativität verwachsen.

6.2.1 Geschlechterverhältnisse im Buch

Betrachtet man die Paratexte⁴⁰ des Buches als erste Vorstellung von Mae, ist von Anfang an klar, dass es sich bei der Hauptfigur der Erzählung um eine Frau handelt. Sowohl am Buchrücken als auch im Klappentext wird Mae mit Namen genannt, im Klappentext werden zusätzlich noch persönliche Pronomen (er, sie) verwendet, die ihre Zugehörigkeit klarmachen. Betrachtet man den eigentlichen Erzähltext, ist man aufgrund der Ich-Erzählung, die geschlechtsspezifische Pronomen für die Hauptfigur unnötig macht, dauert es länger bis Leser*innen einen expliziten Hinweis auf Maes Geschlecht bekommen. Allerdings wird bereits im zweiten Satz des ersten Kapitels eine weiblich konnotierte Handlung geschildert: „Ich streichle seine Hand, wie es sich gehört, so als würde jemand zusehen und Haltungsnoten vergeben“ (Travnicek 2014: 7). Eine männliche Figur würde in einer heteronormativen Gesellschaft wie der österreichischen *seine* Hand vermutlich nicht streicheln, wenn doch, wäre es wahrscheinlich nicht das, *was sich gehört*.

Maes Verhaltensweisen sind nicht immer so, wie sie von Frauen erwartet werden: Mae zeigt insbesondere immer wieder aggressive Verhaltensweisen, die eher männlich konnotiert sind. Ihre Aggression reicht vom Anschreien von Verkäuferinnen (Travnicek 2014: 56ff.; 133f.) bis hin zur Körperverletzung, für die sie verurteilt wird (Travnicek 2014: 168ff.). Gerade diese atypischen Verhaltensweisen scheinen aber durch besonders stereotype Geschlechterverteilungen in Maes heterosexuellen Beziehungen zu Jakob und Paul aufgewogen werden zu müssen, wie ich gleich ausführen werde.

⁴⁰ Paratexte sind jene Textteile eines Buches, die nicht zur eigentlichen Erzählung gehören. Also Klappentexte, Autor*inneninformationen, Impressum oder ähnliches.

Maes und Jakobs erstes Treffen⁴¹ findet bei der Räumung des besetzten Hauses statt, wo Mae gemeinsam mit Tamara und anderen gewohnt hat. Die Räumung ist nicht friedlich und im Gedränge fällt Mae. Bevor ihr etwas passieren kann, zieht sie jemand hoch – der ihr noch unbekannte Jakob. Als sie wieder steht, stellt sie fest, dass sie nun hinter der Polizeisperre ist, bezeichnete Jakob schreiend als „Faschistenschwein“ und läuft weg (Travnicek 2014: 147f.). Bereits bei diesem ersten Treffen wird Mae als Frau in Gefahr von einem gutaussehenden Mann gerettet, der zwar kein weißes Pferd hat, aber weißblonde Haare (s. Kapitel 5.6).

Auch beim nächsten Treffen wenige Tage später bleibt diese geschlechterstereotype Dynamik erhalten: Jakob und Mae treffen zufällig aufeinander als Mae gerade vor einer Bäckerei steht und die Auslage betrachtet. Er spricht sie an. Nach einer kurzen Unterhaltung, in der Mae erfährt, dass Jakob der Architekt des Hauses ist, das anstelle des besetzten Hauses gebaut werden soll, fragt Jakob, ob Mae Zeit habe. Als sie bejaht, dreht er sich einfach um und geht in der Erwartung, dass Mae ihm folgen wird. Mae entspricht dieser Erwartung nach einer kurzen Pause, in der sie darüber nachdenkt, was sie gerade für Kleidung trägt und wie sie aussieht (s. Kapitel 5.1). Jakob führt sie zu Starbucks, bestellt und zahlt für Mae, ohne sie zu fragen, was sie gerne haben möchte. Mae bemerkt: „Ich mochte die Bevormundung an der ganzen Sache nicht, fühlte mich geködert wie ein wilder Hund und wartete auf die zuschnappende Falle“ (Travnicek 2014: 152). Nach ein paar schnippischen Bemerkungen von Mae fragt Jakob, ob sie auch mal nett sei und dass er sich darauf freue (Travnicek 2014: 148ff.).

In diesem Aufeinandertreffen lassen sich mehrere Dinge erkennen. Zunächst scheint es bezeichnend, dass dies der einzige Moment ist, wo sich Mae ausführlich beschreibt. Ihre Kleidung und ihr Aussehen scheinen bis dahin nicht relevant zu sein, in dieser heteronormativen Situation wird es dann aber doch wichtig: ein Moment des Un/Doings, der sich zum Doing wandelt.⁴² Weiters ist Jakob derjenige, der hier selbstverständlich die Führung übernimmt und das Zusammentreffen der beiden komplett bestimmt – von Wahl des Lokals (wie bereits bei der Polizeiabspernung im ersten Treffen findet sich Mae dank Jakob auf einmal auf der ‚anderen Seite‘ wieder – nicht mehr in der Gegenkultur, sondern im Mainstream) bis hin zur Bestellung. Jakob wirkt vollkommen sicher: er weiß, dass Mae

⁴¹ Dieses Kennenlernen wird im Text sehr spät erzählt. Die erste Szene mit Jakob in Lesereihenfolge erzählt ein bereits sehr routiniertes Frühstück von Jakob und Mae.

⁴² Auch vor Maes erster Verabredung mit Paul wird ihr Aussehen relevanter für sie – sie legt einen Schönheitstag mit Gesichtsmaske und Gurkenscheiben für die Augen ein, was Jakob veranlasst zu kommentieren, dass sie das sonst auch nicht täte (Travnicek 2014: 82f.).

ihre vorhandene Zeit mit ihm verbringen will, er weiß, was sie essen und trinken will, er weiß, dass sie bald zu ihm nett sein wird, wobei ihre schnippischen Bemerkungen, die Jakob als ‚nicht nett‘ interpretiert, genauso gut scherzhaft flirtend gelesen werden können. Mae fühlt sich zwar bevormundet von dieser Sicherheit, aber lässt sich dennoch komplett darauf ein und protestiert nicht. Sie sieht dieses patriarchale Arrangement zwar als Falle, in die sie gelockt wird, aber scheinbar kann sie dennoch nicht widerstehen und lässt sich sehenden Auges fangen. An dieser Stelle beginnt für die wilde Mae ein Zähmungs- und Erziehungsprozess, mit dem sie nicht nur in die Mainstream-Kultur (S. Kapitel 6.3.1), sondern auch in die eigene Rolle als Frau in einer patriarchalen Gesellschaft eingliedert wird.

Jakob vermag zwar, Mae zu fangen, aber er schafft es nicht ganz, sie zu zähmen. Wie in einem letzten Aufbäumen gegen das endgültige Einfügen in Jakobs geordnete Verhältnisse, besteht Mae auf mehr Abenteuer in ihrem gemeinsamen Leben. Jakobs Vorstellung von diesem Abenteuer ist ein Campingausflug, mit dem er Mae überrascht. Mae ist allerdings wenig angetan von dieser Vorstellung und verbringt den Aufenthalt vor allem in ablehnender Haltung: sie lehnt Jakobs Angebote zu wandern oder zu reden ab, möchte am Abend nicht in die örtliche Bar, geht dann missmutig dennoch mit Jakob hin und bricht schließlich den Campingausflug ab (Travnicek 2014: 47ff.; 52ff.; 58f.; 62ff.; 68ff.; 75f.). Bei diesem Ausflug wird der ansonsten sehr bequeme Jakob zum begeisterten Naturfreund, während Mae – die eine Zeitlang auf der Straße gelebt hat – mit den Unbequemlichkeiten des Campens nicht zurechtkommt: eine Umkehr der bisher gezeigten Charakteristiken von beiden, die heteronormativen Vorstellungen und sexistischen Stereotypen entspricht.

Der verpatzte Campingausflug ist schließlich für Mae der Stein des Anstoßes, sich von Jakob zu lösen. Kurzerhand packt sie ihre Sachen und taucht bei Paul auf, den sie bis dahin noch nicht besonders gut kennt (Travnicek 2014: 85ff.). Ihr erstes Treffen mit Paul war vor nicht allzu langer Zeit⁴³ und es ist das Gegenstück zum ersten Treffen mit Jakob: Mae sitzt im AIDS-Hilfe-Haus auf den Stufen im Treppenhaus. Paul stolpert von hinten über sie und fällt ihr zu Füßen. Mae bietet Paul die Hand an, um ihm beim Aufstehen zu helfen, Paul schüttelt sie aber stattdessen, um sich vorzustellen (Travnicek 2014: 43). Die Umkehr, dass Mae diejenige ist, die dem Mann aufhelfen will, funktioniert also im

⁴³ Mae arbeitet insgesamt nur einen Monat im AIDS-Hilfe-Haus (Travnicek 2014: 29). In der Zeit lernt sie Paul kennen, zieht bei ihm ein, arbeitet noch eine Woche dort, während sie bei Paul wohnt, bevor sie nach Arbeitsende gemeinsam auf Urlaub fahren.

Endeffekt nicht, weil er sich diesem Hilfsangebot entzieht, sogar noch während er seine Schmerzen – seine Vorstellung „quetscht er zwischen zusammengebissenen Zähnen hervor“ (Travnicek 2014: 43) – unterdrückt.

Paul ist auch in anderen Dingen das Gegenstück zu Jakob – angefangen bei der Augenfarbe aber auch die Tatsache, dass Paul keine Milch trinkt, wohingegen Mae weiß, dass Jakob immer Milch im Kühlschrank hat (Travnicek 2014: 97f.). Was sie aber gemeinsam haben, ist, dass beide Mae sehr schnell bei sich einziehen lassen und ihr damit ein relativ gesichertes Leben unabhängig von ihrem Elternhaus oder von eigenen Einkommensquellen ermöglichen. Im Gegensatz zu den eindeutig geordneten Bahnen, die Jakob in seinem Leben zieht, bietet Paul allerdings durch seine AIDS-Erkrankung noch ein gewisses Maß an Unsicherheit und Spontaneität, die Mae in ihrem Leben mit Jakob vermisst. Paul fährt kurzfristig mit Mae auf Urlaub nach Amsterdam (Travnicek 2014: 102ff.), isst die Burger von fremden Leuten (Travnicek 2014: 117f.), als Mae ihm am Tag ihres Geburtstags erzählt, dass sie Geburtstag hat, besorgt er ihr kurzerhand eine Katze als Geschenk (Travnicek 2014: 155ff.) und nach dem Geburtstagsessen fährt er beim Einparken absichtlich gegen andere Autos. Gerade bei letzterem, aber auch beim Burgeressen ist Mae in dieser Konstellation die Stimme der Vernunft, die versucht, Pauls Übermut zu bremsen. Diese Rolle von Mae steht im Widerspruch zu ihrer Charakterisierung als punkiger Freigeist. Stattdessen wird wieder ein Geschlechterstereotyp dargestellt: Frauen kontrollieren den Spaß ihrer Männer, damit er nicht aus dem Ruder läuft.

Nachdem Pauls Erkrankung vollständig ausbricht und er gesundheitlich nicht mehr in der Lage für spontane Aktionen ist, kümmert sich Mae ständig um ihn. Sie beginnt zu stricken und hüllt Paul in immer mehr selbstgestrickte Decken, Socken und Schals (Travnicek 2014: 152ff.), so wie es bereits ihre Mutter für ihren Bruder getan hat (Travnicek 2014: 42). Am Ende ist es Mae, die den Krankenwagen ruft, der Paul zu seinem letzten Aufenthalt im Krankenhaus bringt, bevor er stirbt. „Und als keine Widerworte [gegen das Rufen des Krankenwagens, Anm. LLV] kommen, wird mir klar, wie ernst es ist“ (Travnicek 2014: 165).

Mit seiner Schwäche und Verletzlichkeit – die er bis zuletzt nicht eingestehen möchte, wie in dem Zitat ausgedrückt – scheint Paul damit die letzten Schritte in der von Jakob angefangenen Zähmung von Mae auszulösen: sie kann sich nun auf das ruhige, häusliche Leben mit Paul einlassen und geht vollkommen in ihrer Rolle als seine Pflegerin auf.

Mit Jakob bleibt Mae auch während ihrer Zeit mit Paul in SMS-Kontakt (Travnicek 2014: 140; 177) und nach Pauls Tod ziehen Jakob und Mae gemeinsam in Pauls Wohnung, die Paul Mae hinterlassen hat (Travnicek 2014: 175). In diesem letzten Blick auf das Leben von Mae und Jakob später (es bleibt unklar, wie viel später) fordert Mae Jakob zwar wieder auf: „Wir sollten wieder mal was unternehmen, (...) was Ausgefallenes“ (Travnicek 2014: 186), aber es ist keine Spur mehr von Maes Unzufriedenheit mit der gesetzten Zweisamkeit zu erkennen und ihre fürsorgliche Rolle hat sie zusätzlich auf die inzwischen dick gewordene Katze übertragen (Travnicek 2014: 186f.).

In ihren heterosexuellen Beziehungen bewegt sich Mae also von einer Hybridzugehörigkeit zur Kategorie der Frauen zu einer (eher) typischen Zugehörigkeit (s. Kapitel 3.2). Ihre anfänglich aggressive Art wird dabei zunehmend fürsorglich, gleichzeitig wird sie auch immer zufriedener mit ihrer (auch) geschlechtlich konnotierten Rolle in einer heteronormativen, patriarchalen Gesellschaft. Einzelne Spuren außerhalb dieser Gesellschaftsordnung wie die teilweise homoerotischen Momente mit Tamara⁴⁴ verlieren sich im generellen Ton der Anpassung an bestehende Machtverhältnisse, der hier zu erkennen ist. Diese Anpassung spiegelt sich auch in Maes Annäherung an den gesellschaftlichen Mainstream über die Geschlechterverhältnisse hinaus (s. Kapitel 6.3.1).

6.2.2 Geschlechterverhältnisse im Film

Es bleibt kein Zweifel in der Darstellung von Mae als cisgender Frau, auch wenn es trotz dieser Eindeutigkeit Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten innerhalb von Maes Weiblichkeit gibt. Dies zeigt sich bereits in den ersten beiden Bildern, die wir von Mae bekommen. In den ersten Sekunden nach den Produktionslogos sehen wir ein junges Mädchen in einem leichten Sommerkleid mit einem Schmetterlingsnetz über eine grüne, blühende Wiese laufen. Erst später im Film wird klar, dass es sich dabei um Mae als Kind handelt. Die nächste Aufnahme zeigt dann Mae beim Betteln in der U-Bahn-Station gemeinsam mit zwei anderen jungen Frauen. Alle drei haben bunte Haare und trinken Bier. Mae trägt ein relativ maskulines Outfit: eine graubraune Cargohose und einen dunklen Pullover, sowie feste, schwarze Schuhe – eventuell Stiefel (Chucks 2015: 00:00:23-00:00:54, s. Abbildung 21).

⁴⁴ Mae und Tamara halten Händchen auf dem Sofa von Maes Mutter und zwar auf eine Art und Weise, dass Mae extra anmerkt, dass die Mutter das nicht kommentiert (Travnicek 2014: 61f.), was auch nahelegt, dass Mae das Händchenhalten als Provokation für die Mutter nutzt. An anderer Stelle küssen sich Mae und Tamara „lange und mit offenen Lippen“ (Travnicek 2014: 168).



Abbildung 21: Kontraste in der Einführung von Mae (Montage der Autorin dieser Arbeit – im Film sind diese Bilder nacheinander zu sehen, nicht gleichzeitig, das obere stammt aus einer Rückblende)

Die beiden Bilder können kaum unterschiedlicher sein. Damit öffnet der Film auch gleich einen Spannungsbogen mit der Frage, wie diese beiden Momente zueinanderpassen können. Während die Szene mit dem Kind Assoziationen von Natur, Freiheit (wenn auch konterkariert durch das Schmetterlingsnetz und das mit ihm implizierte Fangen des Schmetterlings) und Unschuld auslösen und eindeutig weiblich kodiert sind, ist die Szene beim Betteln eine Darstellung einer gewissen (Großstadt-)Verwahrlosung und einer verlorenen Unschuld. Dazu kommt, dass Maes maskuline Kleidung und das Trinken aus der Bierdose im stereotypen Gegensatz zur Mädchenhaftigkeit der Schmetterlingsjagd stehen. Dennoch besteht auch in diesem Moment eigentlich kein Zweifel daran, dass es sich bei Mae um eine junge Frau handelt – ihre weichen Gesichtszüge, sowie die durch Länge und Farbe sehr prominenten Haare wiegen die Kleidung wieder auf. Betrachtet man ihre Zugehörigkeit entlang der Achse der Reinheit (s. Kapitel 3.2), repräsentiert Mae als Kind also eine typische Zugehörigkeit zur Gruppe der Mädchen, diese hat sich im

Verlauf ihrer Entwicklung aber zu einer hybriden Zugehörigkeit zur Gruppe der Frauen gewandelt.

Eine gewisse Spannung zwischen geschlechterstereotypen Ansprüchen an Mae als Frau und ihrem Verhalten ist immer wieder im Film zu sehen. Zum Beispiel auch als Mae verhüllt Graffiti mit den anderen Punker*innen sprayt, wobei eigentlich nicht zu erkennen ist, welches Geschlecht die Sprayer*innen haben. Im Lauf der Flucht werden Jakob und Mae von den anderen getrennt und schließlich rettet Jakob Mae das Leben, indem er sie von einem herannahenden Zug wegzieht (Chucks 2015: 00:02:21-00:03:35, s. Abbildung 22). Hier wird Maes unweiblicher Auftritt beim Sprayen gleich mit einer klassisch vergeschlechtlichten Rettung wieder ausgeglichen und sie wird aus der aktiven Rolle zur sprichwörtlichen *damsel in distress* – Jungfrau in Nöten⁴⁵ (TV Tropes 2018).



Abbildung 22: Mae und Jakob nachdem sie beinahe von einem vorbeifahrenden Zug erfasst wurden

Ihre Beziehung zu Jakob ist voll von Ambivalenzen. In der ersten Szene mit Jakob küsst sie ihn zur Begrüßung auf den Mund, was sie bei Tamara, die ebenfalls dabei ist, nicht tut (Chucks 2015: 00:00:54-00:02:20). Diese Begrüßung markiert damit eine romantische Beziehung, der Kuss selbst bleibt aber seltsam steril und wirkt so als würde Mae eine Pflicht erfüllen, nicht so, als würde sie Jakob gerne küssen wollen. Es ist der einzige Moment, wo sich die beiden physisch nahekommen. Nachdem Mae sich das erste Mal mit Paul außerhalb des AIDS-Hilfe-Haus getroffen hat⁴⁶, fragt Jakob, wo sie gewesen ist und reagiert irritiert darauf, dass sich Mae mit einem anderen Mann trifft, mit dem sie noch dazu mit der Polizei Kontakt hatte (s. Kapitel 6.3.2). Er macht ihr Vorwürfe: „Spinnst du,

⁴⁵ Dabei handelt es sich um eine wiederkehrende Figur in Literatur, Film und anderen Kunstformen: eine junge, hübsche und unschuldige Frau wird in Gefahr gebracht, um vom männlichen Helden gerettet werden zu können.

⁴⁶ Ein Treffen, bei dem Mae und Paul deutlich miteinander geflirtet haben.

du kannst dir doch nicht mit einem Aidskranken was anfangen!“ Auch Tamara ist besorgt und als Mae sich der Situation entzieht, indem sie die Wohnung verlässt, geht ihr Tamara hinterher. Ihr gegenüber stellt Mae fest, dass Jakob wohl eifersüchtig sei, was Tamara mit einem „Glaubst?“ quittiert, bevor sie Details zu Paul erfragt (Chucks 2015: 00:21:55-00:23:45). In dieser Interaktion wird nicht ein einziges Mal thematisiert, dass Mae und Jakob eine romantische Beziehung haben. Jakob kaschiert seine Eifersucht als Sorge um Mae, dass sie sich mit einem *Aidskranken* einlässt, und als Sorge um die Punk-WG, dass die Polizei zu ihnen kommen könnte. Dass Jakob vielleicht eifersüchtig ist, weil er eine vermutlich monogame, romantische Beziehung mit Mae hat, scheint nicht weiter relevant, was den anfänglich etablierten Status der romantischen Beziehung überhaupt in Frage stellt. Darauf lässt auch Tamaras Reaktion schließen, die zunächst Jakobs Eifersucht überhaupt bezweifelt und dann sofort nach Paul fragt. Dennoch erklärt Mae wiederum Paul, dass sie bei ihrem Freund ausgezogen sei, als sie mit ihren Taschen vor seiner Wohnungstür steht, was wiederum Paul überrascht, der nicht wusste, dass sie einen Freund hat (Chucks 2015: 00:26:27-00:28:30). Klarheit besteht also nicht in der und über die Beziehung von Jakob und Mae, wobei Mae diejenige zu sein scheint, die den Rahmen für die Beziehung absteckt: sie küsst Jakob zur Begrüßung, sie entscheidet, dass es in Ordnung ist, sich mit einem anderen Mann zu treffen und sie entscheidet, wann sie geht und zumindest der romantische Teil der Beziehung zu Jakob beendet ist.

Mit Paul ist die Beziehungsdynamik anders. Beim ersten Aufeinandertreffen von Paul und Mae stolpert er über sie, weil sie auf den Stiegen im Treppenhaus der AIDS-Hilfe sitzt und raucht. Paul fällt, wobei ihm Bücher aus der Hand fallen. Mae hilft ihm, ein paar der Bücher aufzuheben, schlägt diese Bücher beim Zurückgeben aber gegen seine Brust und stiehlt ihm eines der Bücher. Paul stellt sich vor, was Mae mit einem „Piefke, ha“ beantwortet, bevor sie abrupt geht (Chucks 2015: 00:07:24-00:08:10). Kurze Zeit später wird Mae von ihrem Vorgesetzten im AIDS-Hilfe-Haus zurechtgewiesen, weil sich jemand über sie beschwert habe. Als Paul danach mit ihr sprechen will, versucht sie zunächst, ihm aus dem Weg zu gehen, aber er holt sie ein und bietet ihr ein anderes Buch an, von dem er glaubt, dass es sie interessieren wird, woraus Mae schließt, dass er nicht derjenige war, der sich über sie beschwert habe. Sie beginnen, sich zu unterhalten (Chucks 2015: 00:09:06-00:11:04). Schon bei diesem Kennenlernen zeigt sich ein Machtgefälle zwischen Mae und Paul, das im Gegensatz zur Beziehung von Mae und Jakob steht, die auf derselben Ebene miteinander agiert haben. Nicht nur ist Paul als ‚Kunde‘ des AIDS-Hilfe-Haus ohnehin in

einer Position, in der er Mae Schwierigkeiten bereiten kann, sie hat sich tatsächlich auch etwas zu schulde kommen lassen: sie hat ihn bestohlen und er hat bemerkt, dass sie es war. Noch dazu hätte er sich bei seinem Fall schwer verletzen können. Dieser Fall ist zwar keine Absicht von Mae gewesen, aber kann ihr dennoch zur Last gelegt werden, schließlich ist sie an einem Ort gesessen, wo normalerweise niemand sitzt. Ihre aggressive Art beim Aufheben der Bücher lässt darauf schließen, dass sie so vielleicht Schuldgefühle und ihren eigenen Schreck überdecken will.

Nachdem Paul seine Macht über Mae aber nicht verwendet, fasst sie etwas mehr Vertrauen zu ihm.

Mae scheint diese ungleiche Positionierung jedenfalls aufzufallen. Beim ersten längeren Gespräch mit Paul fragt Mae einerseits, ob Paul schwul sei, was dieser lachend verneint und fragt, wie sie darauf käme, eine Frage, die Mae nicht beantwortet. Andererseits kommt die Tatsache zur Sprache, dass Mae – wie Paul es formuliert – *etwas ausgefressen hat*, dass sie im AIDS-Hilfe-Haus arbeiten muss. Mae sagt daraufhin nicht, was es war, dass sie getan hat, sondern nur, dass er dann wohl wisse, dass sie *ziemlich gefährlich* sei (Chucks 2015: 00:12:14-00:13:16). Sie sagt beides mit einem flirtenden Grinsen (s. Abbildung 23), letzteres mit einer Spur Angeberei. Dennoch kann man hier auch den Versuch erkennen, Paul etwas aus dem Gleichgewicht zu bringen und damit seine überlegene Position etwas ins Schwanken zu bringen. Paul bleibt allerdings ruhig und geht nicht weiter darauf ein, was den Versuch zum Scheitern bringt.



Abbildung 23: Mae sagt, dass sie ziemlich gefährlich sei

Das Machtgefälle zwischen den beiden zeigt sich auch auf andere Art. Bei ihren Gesprächen nimmt Paul immer wieder die Haltung eines Lehrers oder Erziehers für Mae ein, auch als Reaktion auf die Fragen von Mae: er gibt ihr Bücher und bildet sie damit

symbolisch (s.o., aber auch Chucks 2015: 00:17:13-00:20:12); Mae berichtet, dass sie versucht hat, die Aidskranken in einige wenige Kategorien zu pressen, Paul macht darauf aufmerksam, dass er nicht in Maes Schema passt (Chucks 2015: 00:12:14-00:13:16), womit er ihre fehlerhafte Denkfigur aufzeigt; sie bittet ihn um Rat, was ihren Text für den Poetry Slam angeht und er erklärt ihr, wie sie es richtig machen soll (Chucks 2015: 00:36:14-00:37:52); später beim gemeinsamen Thermenausflug zeigt er sich positiv erstaunt über die Texte, die Mae schreibt und ermuntert sie, mehr zu schreiben (Chucks 2015: 00:51:07-00:56:37); sie fragt ihn nach seinen Erkenntnissen zum Sterben (s. Kapitel 6.1.2.4); und Paul ist auch derjenige, der Mae dazu bringt, wieder Kontakt mit ihrer Mutter zu haben: er sagt ihr, sie sollte zur Geburtstagsfeier der Mutter gehen (Chucks 2015: 00:31:53-00:33:57) und auch die Einladung zum Weihnachtsessen bei Maes Mutter nimmt Paul ohne Zögern an, was Mae zunächst vor den Kopf zu stoßen scheint (Chucks 2015: 01:07:55-01:10:17). Diese Dynamik zwischen Mae und Paul scheint viel besser und natürlicher zu funktionieren als die ungeklärte, unbestimmte, aber gleichberechtigte Beziehung zwischen Mae und Jakob, in der eher Mae die dominantere Rolle innehat.

Teil dieser Dynamik ist auch, dass Paul älter ist als Mae: in seiner gesicherten Lebenssituation hatte er wohl genug Zeit in seiner Arbeit als Fotograf, um sich so weit zu etablieren, dass er sich eine Wohnung, ein Auto und einen gewissen Lebensstandard erhalten kann. Beim Weihnachtsessen bei Maes Mutter, wo sie und Paul sich zum ersten Mal sehen, fragt die Mutter, ob er nicht etwas alt sei für sie, worauf Mae antwortet: „Du sagst immer, man ist so alt wie man sich fühlt“ (Chucks 2015: 01:07:55-01:10:17). Ein leicht väterlicher Ton ist auch spürbar, wenn Mae nach durchgetanzter Nacht von Paul mit einem ironisch klingenden „gut geschlafen?“ in der Früh begrüßt wird (Chucks 2015: 00:31:53-00:33:57).

Ein weiterer Aspekt des Machtgefälles zwischen Mae und Paul ist die Tatsache, dass Mae bei Paul ohne Mietvertrag oder ähnliche Formalitäten wohnt, womit sie von ihm abhängig ist – eine Abhängigkeit, die auch tatsächlich zum Tragen kommt, als Paul bittet, Mae zu gehen, nachdem er seine verschlechterten Krankheitswerte bekommen hat (s. Kapitel 6.1.2.6; Chucks 2015: 00:57:21-00:58:18). Mae hat zumindest rechtlich keine andere Wahl als seinen Wunsch zu entsprechen, was sie letztendlich in die Position bringt, ihn darum bitten zu müssen, dass sie wieder zurückkommen darf. Der Preis, den sie dafür zahlt, ist ihre Pflegearbeit für Paul, die danach nicht in Frage gestellt wird.

Stattdessen scheint nach dieser Szene, in der Mae ihre Abhängigkeit von Paul so drastisch vor Augen geführt wurde, Mae gänzlich in ihrer traditionell weiblichen Rolle als Pflegerin, Haushälterin und Umsorgerin von Paul voll aufzugehen. Die nachfolgenden Szenen mit den beiden zeigen Mae und Paul in häuslicher Harmonie: sie feiern Maes Geburtstag, indem Paul eine Katze und Kuchen besorgt und sie schließlich gemeinsam einen Film ansehen, während Mae strickt (Chucks 2015: 01:03:15-01:06:58); generell versorgt Mae Paul mit ihren Strickereien, selbst als dieser schon meint, dass sie damit aufhören müsse (Chucks 2015: 01:10:18-01:10:57); Mae übernimmt in der Folge auch den Haushalt: sie räumt auf und geht einkaufen (Chucks 2015: 01:10:58-01:12:01); und sie übernimmt auch die Krankenpflege bis Paul ins Krankenhaus kommt (Chucks 2015: 01:12:55-01:15:19).



Abbildung 24: Mae als strickende Pflegerin von Paul

Gerade das Stricken als typisch weiblich kodierte Tätigkeit betont den vergeschlechtlichen Aspekt der Pflegerin-Kranker-Beziehung. Die eindrucksvollen Mengen an Strickereien, die im Film sehen sind, symbolisieren sowohl Maes Hingabe an Paul und ihre Rolle, als auch die Menge an Arbeit, die sie erledigt und wieviel Zeit vergeht. Diese Arbeit wird von Paul nur einmal kommentiert, als er ihr mit einem Lächeln sagt, dass sie aufhören muss zu stricken. Dieser Einwurf wird aber von Mae nicht ernst genommen, die zwar verbal bestätigt, dass Paul recht habe, aber unbeirrt weiter strickt, ohne auch nur eine Sekunde zu pausieren (Chucks 2015: 01:10:18-01:10:57). Auch Paul wiederholt seinen ‚Protest‘ nicht. Teil dieser Stricklust scheint es aber auch zu sein, dass Mae vor Paul nicht zeigt, wie (emotional) schwierig die Situation für sie ist (s. Kapitel 6.1.2.6), was ihr vermutlich auch durch die ständige Beschäftigung gelingt.

Am Ende des Films und damit auch am Ende von Maes Entwicklung im Film treffen Mae und Jakob nach Maes Lesung aufeinander. Jakob war gemeinsam mit Tamara im Publikum, aber scheinbar haben sie während der Veranstaltung nicht mit Mae gesprochen. Nachdem Mae bereits den Veranstaltungsort verlassen hat, folgt ihr Jakob und macht ihr ein Kompliment zur Lesung, dann fordert er sie auf: „Meld dich mal. Oder komm vorbei!“ Mae stimmt zu, dann geht sie, während Jakob zurück zur Veranstaltung geht (Chucks 2015: 01:23:11-01:24:09). In dieser Szene ist Mae ruhig und überlegen, während Jakob nervös ist und etwas stottert. Er ist sichtlich erfreut, dass Mae zustimmt, mal wieder vorbeizukommen. Dabei bleibt aber offen, inwieweit es Mae mit ihrer Zusage ernst ist und inwieweit es nur auf Höflichkeit ihrerseits beruht. Ihre Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit in ihrer Interaktion mit Jakob legt aber nahe, dass sie zu sich gefunden hat – und zwar auch zu sich als Frau, die mit der Bewunderung von Männern spielend leicht umgeht.

Maes homosoziale Beziehungen beschränken sich auf ihre Interaktionen mit ihrer Mutter und mit Tamara, obwohl sie auch ab und zu mit anderen Punkerinnen zu sehen ist, mit denen sie aber weder spricht noch auf sie bezogen handelt. Mit ihrer Mutter sind die Interaktionen aber vor allem durch die Eltern-Kind-Beziehung bestimmt (s. Kapitel 6.4.2), sowie den Tod von Maes Bruder (s. Kapitel 6.1.2.1), das Geschlecht der beiden scheint hier weniger relevant zu sein, wobei die Mutter den traditionellen Vorstellungen von Frauen entspricht. Dabei spielt die Küche und das Essen in ihrer Darstellung eine große Rolle. Im einzigen Flashback, wo man die Mutter gemeinsam mit Maes Bruder sieht, redet sie auf diesen ein, dass er etwas essen müsse, da er zu schwach werde (Chucks 2015: 00:14:56-00:15:32). In ihren zwei längeren Interaktionen mit Mae – bei der Tupper-Geburtstagsparty (Chucks 2015: 00:33:58-00:36:13) und beim traditionell ausgerichteten Weihnachtsessen (Chucks 2015: 01:07:55-01:10:17) – bittet sie Mae beide Male in die Küche zum Helfen, wobei Mae beide Male eher tatenlos danebensteht, während die Mutter alles selbst macht. Die Küche wird hier also beide Male zum Ort der Mutter, wo diese versucht, sich Zeit mit Mae zu sichern und vielleicht auch wieder in einen besseren Austausch mit ihr zu treten. Beide Male ist Mae dabei allerdings eher widerwillig und nicht bereit, die Strategie der Mutter zu unterstützen.

Die Interaktionen mit Tamara treten hinter den Beziehungen von Mae zu Jakob und Paul zurück, obwohl es im Film einige Momente gibt, wo Tamara und Mae zu zweit unterwegs sind (Chucks 2015: 00:21:55-00:23:45; 00:30:52-00:31:52; 00:37:52-00:40:25). In all

diesen Szenen sind die Männer Gesprächsthema zwischen den beiden, wobei Tamara sich immer verständnisvoll und unterstützend zeigt. Tut sie das nicht, wird Mae schnell ungehalten: nach der Rückkehr von ihrem ersten ausgiebigen Treffen mit Paul macht ihr Jakob große Vorwürfe. Tamara sagt in ruhigem Ton in diesen Streit hinein: „Und was macht der so?“ Mae sagt, sie habe keine Ahnung (obwohl sie von Paul schon weiß, dass er Fotograf ist). Tamara fragt daraufhin: „Was heißt keine Ahnung?“, worauf ihr Mae an den Kopf wirft: „Keine Ahnung heißt keine Ahnung. Bist mei Mutter, oder was?“. Dann geht Mae und Tamara folgt ihr (Chucks 2015: 00:21:55-00:23:45). Obwohl also ein gewisser erzieherischer Umgang von Paul für Mae kein Problem ist (s.o.), ist sie nicht bereit, dies von ihrer Freundin Tamara zu akzeptieren. Auch von Jakob lässt sie sich keine Vorwürfe machen, allerdings ohne sein Verhalten in irgendeiner Form als zu väterlich zu kommentieren.

Allerdings reagiert Mae selbst etwas mütterlich gegenüber Tamara als diese beim gemeinsamen Tanzen gehen einen Mann kennenlernt und mit diesem kurzerhand auf der Kabine der Toilette verschwindet. Mae wirft Tamara einen frustrierten bis strafenden Blick zu, was diese mit einem Schulterzucken und einem vielsagenden Gesichtsausdruck quittiert, der irgendwo zwischen „ist ja nichts dabei“ und „du bist nicht meine Mutter“ liegt (Chucks 2015: 00:30:52-00:31:52). Das Machtgefälle der (funktionierenden) heterosexuellen Beziehung wird also in der homosozialen Freundschaft nicht reproduziert, sondern die aufkommenden Ungleichheiten und Übertretungen der Freundschaftsrolle werden im Keim erstickt.

6.3 Un/Doing Mainstream

Die Erzählung arbeitet mit dem Kontrast zwischen den Punks und der Mainstreamgesellschaft, wobei Maes Zugehörigkeiten zu diesen beiden Lebenswelten im Verlauf der Erzählung ändern. Wie diese Zugehörigkeiten dargestellt werden, wird nun zunächst für das Buch, dann für den Film beschrieben.

6.3.1 Anpassung an bestehende Verhältnisse im Buch

Mae wächst in einer traditionellen Kleinfamilie mit Vater, Mutter und zwei Kindern – Mae und ihr Bruder Sebastian – auf. Es scheint nur der Vater einer Berufstätigkeit nachzugehen, von der Mutter erfährt man nur von ihrem Betreuungspflichten gegenüber Sebastian und wie sie sich mit allen möglichen Haushaltstätigkeiten beschäftigt gehalten

hat, wenn sie ihn gerade nicht betreuen konnte (Travnicek 2014: 41). Mit der Erkrankung und dem anschließenden Tod des Bruders zerbricht auch diese Familienstruktur, die Eltern trennen sich, nachdem der Vater fremdgeht und Mae sieht ihn nur mehr samstags (Travnicek 2014: 11f.) – eine traditionelle Trennung.

Es ist auch ungefähr zu dieser Zeit, dass Mae auf die Punkerin Tamara trifft, von der sie um eine Zigarette gebeten wird. Stattdessen gehen sie gemeinsam ein Eis essen, weil Mae ihr kein Geld geben möchte (Travnicek 2014: 9ff.). Bei diesem ersten Treffen mit Tamara fühlt sich Mae klar überlegen: Sie bestimmt, dass sie Tamara nicht einfach Geld gibt, damit sie es nicht für Alkohol oder Drogen ausgeben kann, sondern dass sie stattdessen Eis essen gehen. Sie will ihr auch keine Zigaretten geben: „ich hatte mir das mit Punks immer vorgestellt wie mit streunenden Hunden: Fütterst du sie ein Mal, wirst du sie nie wieder los“ (Travnicek 2014: 10). Und am Ende dieser Begegnung stellt sie fest: „Auf einmal hatte ich einen Punk und war unheimlich stolz darauf, selbst Pippi Langstrumpf hatte es nur zu einem Affen gebracht“ (Travnicek 2014: 11). Tamara ist also anfangs für Mae ein streunender Hund oder ein Affe, jedenfalls eher eine möglicherweise lästige Kuriosität als eine Person und Mae nimmt sich heraus, über sie zu bestimmen.

Diese Haltung von Mae ändert sich im Laufe der Zeit als sie Tamara und die anderen Punks besser kennenlernt und von ihnen, insbesondere Tamara, eine Fürsorglichkeit erfährt (Travnicek 2014: 10; 37f.), die sie in ihrem Elternhaus vermisst, wo ihr abends nur mehr „pflichtbewusst vorgelesene Geschichten“ (Travnicek 2014: 41) und homöopathische Mittel gegen Depressionen (Travnicek 2014: 37) zukommen. Dennoch wird Mae nie ganz Teil der Punks. Sie trinkt zwar Alkohol und nimmt auch mal Tabletten (Travnicek 2014: 125f.), aber als Tamara beginnt, sich Heroin zu spritzen, ist sie skeptisch und keinesfalls bereit, mitzumachen (Travnicek 2014: 105). Nachdem Tamara prompt nach einer Überdosis ins Krankenhaus kommt, ist Mae ihre einzige Besucherin, nimmt also auch hier eine Sonderposition in der Gruppe ein (Travnicek 2014: 126ff.). Auch vermeidet es Mae erfolgreich, den Winter auf der Straße zu verbringen, sondern kann stattdessen immer in die warme Wohnung ihrer Mutter zurückkehren, was sie auch tut (Travnicek 2014: 91). Dadurch wirkt ihre Zugehörigkeit zu den Punks nicht wie eine tatsächliche Änderung ihrer Lebensweise, sondern mehr wie ein Stück Urlaub von der von ihren Eltern verkörperten Mainstream-Gesellschaft.

Mae nimmt auch Bezug auf den Spruch „If you are a banana and try to be an apple, you will always be a second rate apple“ (Travnicek 2014: 51; 139). Verstehen wir Mae als

ursprüngliche ‚Mainstream-Banane‘, dann scheint ihre Rebellion als Punkerin ihr Versuch zu sein, ein Apfel zu werden – und schließlich muss sie sich eingestehen, dass sie eine Banane ist, die zum Mainstream gehört.

Damit erscheint es vielleicht auch weniger verwunderlich, wie leicht sich Mae von Jakob bei ihrem zweiten Treffen (s. Kapitel 6.2.1) zu Starbucks bringen lässt (Travnicek 2014: 148ff.): weg von besetzten Häusern und den Blick in Bäckereien hinein hin zur sicheren Bequemlichkeit eines internationalen Konzerns, der beinahe sinnbildlich für neoliberalen Kapitalismus ist. Aber auch abseits dieser symbolischen Ebene ist Maes Zusammenleben mit Jakob ein Schritt zurück in die Mainstream-Gesellschaft ihres Elternhauses. Mae stellt an einer Stelle fest: „Meine Mutter hätte ihre Freude daran, wie ich jetzt [mit Jakob, Anm. LLV] lebe (...), weil mein Alltag auf einmal genau so ist, wie sie es sich immer gewünscht hat – und wie ihrer nun nicht mehr ist“ (Travnicek 2014: 35). Jakob sorgt auch dafür, dass Mae nicht mehr schwarz mit den öffentlichen Verkehrsmitteln fährt, sondern schenkt ihr eine Monatskarte (Travnicek 2014: 89).

Sowohl Jakob als auch Paul halten Mae an, wieder in Kontakt mit ihrer Mutter zu treten: Jakob fordert Mae immer wieder auf, doch mit ihrer Mutter zu sprechen (Travnicek 2014: 27) und auch Paul schlägt in dieselbe Kerbe als er ihr rät, zur Geburtstagsfeier ihrer Mutter zu gehen und sie am Tag der Feier aus der Wohnung schiebt (Travnicek 2014: 128f.) oder als er die Einladung von Maes Mutter zum Weihnachtsessen annimmt (Travnicek 2014: 141ff.). Die Annäherung mit Maes Mutter ist zwar zögerlich, aber am Ende doch immerhin soweit geglückt, dass Mae mit ihr zumindest in Briefkontakt steht (Travnicek 2014: 186). Dass es sowohl Jakob als auch Paul ein Anliegen ist, dass Mae mit ihrer Mutter Kontakt hat, noch bevor sie diese überhaupt kennen, lässt den Schluss zu, dass sie hier an Mainstream-Vorstellungen von Familie anschließen, in denen Mütter und Töchter sich nahestehen sollen.

Auch mit ihrem Bewährungshelfer zeigt Mae im Verlauf der Erzählung mehr Anpassung an die bestehenden Verhältnisse. Sie trifft zwei Mal auf ihn im Buch. Beim ersten Treffen schildert sie: „Peter wollte, dass wir uns duzten. Ich sagte ihm, das komme nicht infrage“ (Travnicek 2014: 28), ein kleiner Bruch in der Etikette, mit dem sich Mae klar oppositionell gegen den Bewährungshelfer positioniert, der wiederum in seiner Funktion den institutionalisierten Staat repräsentiert. Nach ihrer Tätigkeit im AIDS-Hilfe-Haus und bevor Mae mit Paul nach Amsterdam auf Urlaub fährt, trifft sie sich noch mal mit dem Bewährungshelfer, allerdings ist der Ton dieses Treffens anders:

„Vor der Abreise nach Amsterdam habe ich mich ein letztes Mal mit meinem Bewährungshelfer getroffen, mich für seine Hilfe bedankt, für die wertvolle Erfahrung, noch bevor er dazu kam, etwas zu sagen, und ihn zum Abschied beim Vornamen genannt. ‚Tschüss, Peter‘, habe ich gesagt, gegrinst und seine Hand noch stärker gedrückt als sonst. Seine Gesichtsmuskeln lagen im Streit darüber, was die angemessene Reaktion darauf sei“ (Travnicek 2014: 102).

Es lässt sich hier sehr wohl noch eine gewisse Provokation in Maes Verhalten erkennen, indem sie durch die totale Kehrtwende in ihrem Verhalten gegenüber dem Bewährungshelfer offenlässt, wie ernst es ihr damit ist, aber dennoch ist die grundsätzliche Opposition gegen ihn und das, was er verkörpert, verschwunden.

Die Arbeit im AIDS-Hilfe-Haus, zu der Mae ja als Strafe gezwungen wird, scheint also ihren Teil dazu beigetragen zu haben, dass Mae sich anpasst, wobei die Erzählung eher den Anschein erweckt, dass es Pauls Kennenlernen dort und der Kontakt zu ihm war, der diese Veränderung ausgelöst hat, also die Tätigkeit selbst. Dennoch wird die Bewährungsstrafe hier als wirksames Rehabilitations- und Anpassungskonzept dargestellt.

In Kontrast dazu steht allerdings die Geschichte, die Mae von der Schmetterlingsjagd mit Schmetterlingsnetz ihres Bruders erzählt (Travnicek 2014: 73ff.) (s. Kapitel 6.1.1.4). Abgesehen von der Symbolik zu Leben und Sterben ist eine mögliche Interpretation, dass Mae selbst der Schmetterling (oft ein Symbol für Schönheit und Freiheit) ist, der gefangen genommen und tödlich verletzt wird, mit dem Vorsatz, sie in eine bestehende, institutionalisierte Ordnung einzufügen.

An anderer Stelle in der Erzählung sieht Mae einen eben solchen Schmetterling in der U-Bahn, kann ihn aber nicht fotografieren, weil er vor dem hellen Hintergrund nicht zu erkennen ist (Travnicek 2014: 119). Verfolgt man den Gedanken weiter, dass Mae dieser Schmetterling ist, ist sie in der U-Bahn, wo sie viel Zeit mit den Punks verbringt, gar nicht zu sehen, damit eigentlich kaum anwesend und sowieso fehl am Platz. Mit dieser Wendung wird klar: für einen Schmetterling ist weder das institutionalisierte Zurschaustellen und Einordnen, noch die städtische Wildnis der Punks die richtige Umgebung. Ein Schmetterling in Freiheit bzw. in der für ihn richtigen Umgebung bietet uns die Erzählung allerdings nicht an.

Für Mae selbst gibt es zwei Wege, die sie gehen kann, symbolisiert durch Jakob und Tamara.⁴⁷ Jakob bietet ihr die Sicherheit der Mainstream-Gesellschaft, die allerdings an Langeweile grenzt. Tamara hingegen bietet das aufregende Abenteuer, sich eben jener Mainstream-Gesellschaft zu entziehen, was allerdings mit Drogensucht inklusive

⁴⁷ Paul ist zwischen diesen beiden Extrempunkten positioniert und ermöglicht damit Mae die Entscheidung aus einer quasi neutralen Position heraus.

Überdosis, Obdachlosigkeit und anderen Unannehmlichkeiten einhergeht. Die Wahl zwischen diesen beiden Optionen scheint Mae zwar zumindest eine Zeitlang schwer zu fallen, aber für Leser*innen scheint die Warnung davor, was passiert, wenn man sich der Mainstream-Gesellschaft entzieht, klar und deutlich zu sein.

Auch Maes Feststellung, dass sie an ihren Schuhen erkennen kann, „wie schief ich eigentlich durchs Leben ging“ (Travnicek 2014: 172) (s. Kapitel 6.1.1.2), legt nahe, dass sie seit dem Tod ihres Bruders (von dem sie die Schuhe übernommen hat), nicht mehr gerade und damit richtig unterwegs ist, sondern auf die sprichwörtliche schiefe Bahn geraten ist – und dass sie sich nach dieser Erkenntnis womöglich geraderichten kann und wird.

6.3.2 Anpassung an bestehende Verhältnisse im Film

Die ersten Minuten des Films sind nicht nur für das Un/Doing Gender (s. Kapitel 6.2.2) sehr bezeichnend, sondern auch für das Un/Doing Mainstream (s. Abbildung 25). Zunächst zeigt der Film, wie bereits geschildert, Mae als Kind über eine grüne Blumenwiese laufen, dabei trägt sie ein buntes Sommerkleid und hat ein Schmetterlingsnetz in der Hand (Chucks 2015: 00:00:23-00:00:39). Es ist ein äußerst traditionelles Bild von Kindheit und Kindheitsglück, das mit dem Setting in der Natur selbst zum (scheinbar) natürlichen Bild wird.

Nur wenige Augenblicke später sieht man dieses Naturglück dann kontrastiert mit Maes Betteln in der U-Bahn (Chucks 2015: 00:00:39-00:00:54), sowie Mae, die aus einem Baumarkt Spraydosen stiehlt (Chucks 2015: 00:00:54-00:02:20). Hier findet sich auch gleich ein Echo der ersten Aufnahme: Sowohl auf der Wiese als auch im Baumarkt sieht man Mae von hinten mit offenen Haaren laufen. Der sehr unterschiedliche Kontext zwischen den beiden Momenten erzeugt auch hier wiederum die Frage: wie kommt es von diesem traditionellen, natürlichen Kinderglück zu einer jungen Frau, die unfreundlich zur Kassiererinnen ist und stiehlt? Diese Entwicklung kann kaum als positiv betrachtet werden – hier muss etwas schiefgegangen sein, dass das traditionelle Bild nicht mehr aufrechterhalten werden konnte.



Abbildung 25: Mae läuft zu Beginn des Films (Montage der Autorin dieser Arbeit – im Film sind diese Bilder in kurzem Abstand nacheinander zu sehen, nicht gleichzeitig, das obere stammt aus einer Rückblende)

Dabei sind Maes Haare ihr sichtbarstes Element der Nicht-Anpassung: knallrot gefärbte, unbändige Locken, die ihr bis zu den Hüften reichen. Ansonsten ist ihr Aussehen nicht besonders auffällig anders als der Mainstream, auch wenn ihre Kleidung oft nicht sehr feminin ist (Kapitel 6.2.2). Insofern ist es interessant, dass in der vorletzten Szene des Filmes – der Lesung ihres Buches (Chucks 2015: 01:22:16-01:24:09) – ihre Haare zwar immer noch gefärbt sind, aber streng zusammengebunden und geglättet, sodass man zumindest von vorne das rebellische Rot eigentlich kaum erkennen kann. Auch ihre Kleidung ist noch etwas angepasster und ruhiger als im restlichen Film (s. Abbildung 26).



Abbildung 26: Mae bei der Lesung ihres Buches

Diese Szene kann als Blick in Maes Zukunft verstanden werden, eine Zukunft als erfolgreiche Autorin, die sich eventuell wieder mit Jakob trifft (s. Kapitel 6.2.2), während die tatsächlich letzte Szene des Films ein Abschied von Paul und ihrem Bruder darstellt (s. Kapitel 6.1.2.2). Für den letzten Blick auf diesen Teil ihrer Vergangenheit trägt Mae die Haare dann doch wieder offen und lockig. So kann schon anhand von Maes Haaren ihre Entwicklung im Verlauf des Films nachgezeichnet werden.

Abgesehen vom Flashback, das am Anfang des Films steht, ist Mae zu Beginn Punkerin, die klar gegen den Mainstream positioniert ist, allerdings aus einer durch die anderen Punker*innen relativ abgesicherten Position heraus: Jakob organisiert eine Wohnung in einem Haus, das nach Auszug der letzten Mieter*innen renoviert werden soll. Bis diese aber ausgezogen sind, können Jakob und seine Freund*innen dort allerdings wohnen (Chucks 2015: 00:08:11-00:09:05). Außerdem bekommt Jakob Geld von seinen Eltern und muss deswegen auch wieder zu studieren anfangen, da diese ihm sonst das Geld streichen würden (Chucks 2015: 00:37:52-00:40:25). Auch Tamara hat eine Einkommensquelle: sie arbeitet in einer Bar (Chucks 2015: 00:37:52-00:40:25). Ob oder womit Mae Geld verdient, zumindest vor der Bewährungsstrafe, bleibt offen.

Mae zeigt auch sonst Verhaltensweisen, die sich gegen die allgemeinen gesellschaftlichen Regeln wenden und auch direkt illegal sind: Sie bettelt, sie stiehlt, wobei sie vorgibt, etwas Anderes zu kaufen, aber stattdessen zur Kassierer*in sagt „So viel ist der Scheiß gar nicht wert“, ihren Mittelfinger zeigt und davonläuft. Schließlich begeht sie Sachbeschädigung, indem sie Züge mit Graffiti in Form von gezeigten Mittelfingern besprayt (Chucks 2015: 00:00:39-00:03:35). Bei ihrer Bewährungsstrafe im AIDS-Hilfe-Haus, wo Mae im Grunde gezwungen wird, am Mainstream teilzunehmen, ist sie mürrisch, unfreundlich zu den

Kund*innen (Chucks 2015: 00:40:26-00:41:02) und frech zu ihrem Vorgesetzten, den sie zurechtweist, weil er sie Fräulein nennt (Chucks 2015:00: 09:06-00:09:48). Diese unterschiedlichen Arten, zu rebellieren, finden aber mit ihrem Kennenlernen von Paul ein sukzessives Ende, der unter anderem auch Erziehungsfunktionen für sie übernimmt (s. Kapitel 6.2.2).

Paul als Deutscher *of Color* (s. Kapitel 5.7) fällt in dem Wiener Setting der Erzählung doppelt auf. Diese Sonderposition mag einerseits einer der Gründe sein, die ihn für Mae besonders interessant machen, andererseits wird damit aber auch betont, wie aufgeschlossen und unkonventionell Mae ist: seine Ethnizität wird gar nicht und dass er Deutscher ist, einmal erwähnt. Paul ist trotz dieser Sonderposition, sowie seiner Aidskrankung und der damit verbundenen außerordentlichen Lebenssituation relativ angepasster und auch erfolgreicher Teil der Mainstreamgesellschaft. Er hat eine große Wohnung gefüllt mit Büchern und kann sich leisten, Mae als nichtzahlende Untermieterin bei sich wohnen zu lassen. Er arbeitet als Fotograf, er hat ein Auto. Als ihm Mae jedoch sagt, dass sie es spießig fände, wenn er sie mit dem Auto nach Hause bringen würde (Chucks 2015: 00:17:13-00:20:12), reagiert Paul überrascht und tritt den Gegenbeweis an, um Mae klar zu machen, dass er nicht spießig ist. Dazu fährt er beim Einparken absichtlich mehrmals gegen das Vorder- und das Hinterauto, bis deren Alarmanlagen ausgelöst werden (Chucks 2015: 00:20:13-00:20:45). Daraufhin finden sich beide auf der Polizeistation wieder, wo vermutet wird, dass sie unter dem Einfluss von Alkohol oder Drogen stehen, aber beide betonen kichernd, dass sie immer so wären (Chucks 2015: 00:20:45-00:21:54). Abgesehen von diesem Einparken sind die unkonventionellen Entscheidungen von Paul, dass er Mae bei sich einziehen lässt, obwohl er sie eigentlich kaum kennt (Chucks 2015: 00:26:27-00:28:30) und dass er beim gemeinsamen Thermenbesuch einmal angezogen in den Pool springt (Chucks 2015: 00:51:07-00:56:37).

Dass er wenige, aber doch ungewöhnliche Entscheidungen trifft und allein schon durch seine Diagnose in einer außergewöhnlichen Situation ist, scheint Teil seiner Attraktivität für Mae zu sein. Mit Paul hat Mae wohl nicht das Gefühl, sofort zum Establishment zu gehören, gleichzeitig wird ihre rebellische Art im Verlauf des Films immer weniger ausgeprägt. Stattdessen übernimmt sie die Pflege von Paul (s. Kapitel 6.2.2) und ihrer

gemeinsamen Katze⁴⁸ und letztendlich verwandelt sie ihre eigene Lebensgeschichte (und Pauls Sterbensgeschichte) in ein erfolgreiches, künstlerisches Produkt: ein Buch, mit dem sie ihren Lebensunterhalt sichert und sich durchaus auch Ansehen verschafft, wie in der Bewunderung von Maes Mutter und Jakob ausgedrückt (s. Kapitel 6.1.2.1 bzw. Kapitel 6.2.2.). Ihre Rebellion und das Abwenden von der Mainstreamgesellschaft wird also letztendlich von dieser auf neoliberale Art kooptiert und zum Mittel und Ergebnis ihrer eigenen Anpassung.

6.4 Un/Doing Jugend und Erwachsenwerden

Wie bereits erwähnt, ist *Chucks* als Jugendroman vermarktet und auch ausgezeichnet worden (s. Kapitel 4.1.2). Jugendliteratur und auch -filme zeichnen zumeist die Entwicklung ihrer jugendlichen Protagonist*innen nach, die die ersten Schritte in das Erwachsenenleben setzen. Insofern soll hier ausgeführt werden, wie die Unterscheidungen zwischen Jugendlichen und Erwachsenen gemacht werden. Auch hier führe ich dies zunächst für das Buch, dann für den Film aus.

6.4.1 Jugend im Buch

Mae ist die jüngste Figur im ganzen Buch: Jakob, Paul und Tamara sind ebenso älter als sie wie ihr Bruder, auch wenn dieser früh verstorben ist. Abgesehen von einer Szene in der Schule, in der Mae allerdings nur mit dem Lehrer interagiert und feststellt, dass es im Klassenzimmer ruhig bleibt (Travnicek 2014: 59f.), ist sie nie in Gesellschaft gleichaltriger Personen. Im Gegensatz zu den älteren Personen, um sie herum, zeigt Mae sehr viel mehr Ambivalenzen in ihren Zugehörigkeiten und sehr viel mehr Widerstand gegen ihre Umgebung und Umstände. Klar zutage tritt dies im folgenden Austausch zwischen ihr und ihrer Mutter, einer der zentralen emotionalen Momente in ihrer Beziehung und auch eine der wenigen klaren Altersnennungen von Mae im Buch:

„Mutter“, sagte ich. In den vierzehn Jahren meines Lebens hatte ich meine Mutter noch nie so angesprochen. Dabei kam ich mir dumm vor.
„Ja, Kind?“, fragte sie zurück, und ich sah, dass auch ihr die Seltsamkeit des Dialoges bewusst war.
„Was soll das werden?“, fragte ich.
„Was, *das*?“
„Na wir. Zwei. Alleine.“

⁴⁸ Eine Möglichkeit, in einer patriarchal organisierten Gesellschaft die Energien von Frauen zu bündeln und sie von nicht gewünschten Verhaltensweisen fern zu halten, ist, sie mit Versorgungspflichten auszulasten. Diese Strategie lässt sich auch hier erkennen, ohne dass sie bewusst von Paul oder jemand anderen verfolgt wird.

(...)

‚Wird schon werden,‘ sagte sie dann irgendwann.

‚Ich habe nicht gefragt, ob es wird, sondern was es wird.‘“ (Travnicek 2014: 99f.; Hervorhebung im Original).

Zunächst zeigt sich hier Maes kindlicher Versuch, erwachsen zu wirken, in dem sie ihre Mutter formell mit Mutter anspricht. Gerade dieser Versuch zeichnet sie als Jugendliche zwischen Kind-Sein und Erwachsenwerden aus. Danach stellt sie die Frage, die ihr offensichtlich sehr am Herzen liegt und die ihre Unsicherheit über die Dinge zum Ausdruck bringt. Im Vergleich ist die beinahe resignierte, jedoch nicht negative Haltung der Mutter unbeeindruckt von den Unsicherheiten, die die neue Familiensituation ohne Vater und Bruder ausgelöst hat. Mae ist nicht zufrieden mit diesem Unsicherheitsmanagement des zuversichtlichen Abwartens, ist aber auch zu ungeduldig, um eine andere Antwort der Mutter zu hören, sondern geht abrupt, nachdem sie ihre Frage noch mal spezifiziert hat. Damit werden Ungeduld, Unzufriedenheit und Unsicherheit Zeichen von Jugend, während Ruhe und Akzeptanz der Situation, wie sie ist, Zeichen der Erwachsenen.

Das bedeutet auch, dass es in Ordnung, wenn nicht sogar notwendig ist, in der Jugendzeit zu rebellieren, aber erwachsen werden bedeutet auch, dass man diese Rebellion mit der Zeit hinter sich lässt. Tut man es nicht, endet man als verlorene Existenz, wie Tamara es im Endeffekt ist. Für Mae geht sie auch in einem wörtlichen Sinn verloren: nach einem Streit der beiden geht Tamara einfach weg (Travnicek 2014: 168) und sie sehen sich nicht mehr, obwohl Mae immer wieder die Augen nach ihr offen hält (Travnicek 2014: 90), ohne sich sicher zu sein, ob sie sie tatsächlich sehen will. Einmal trifft sie Tamaras Exfreund, fragt aber nicht nach Tamara (Travnicek 2014: 124f.). Die Zeit der Punks und ihrem Ausstieg aus der Gesellschaft liegen klar hinter Mae und sie muss sie auch zurücklassen, um wirklich erwachsen zu werden.

Ebenso muss sie den unverarbeiteten Schmerz und die Trauer um ihren Bruder hinter sich lassen, damit sie erwachsen werden kann. Das schafft sie dadurch, dass sie sich um Paul kümmern kann und ihn hingebungsvoll vom Ausbruch seiner Krankheit bis zu seinem Tod pflegt und den sie auch so betrauern und erinnern kann, wie sie es bei ihrem Bruder nicht tun konnte (s. Kapitel 6.1.1).

6.4.2 Jugend im Film

Maes Alter wird im Film nicht explizit genannt⁴⁹. Allerdings ist davon auszugehen, dass sie noch nicht volljährig ist, da ihre Mutter bei dem Gespräch mit ihrem Bewährungshelfer anwesend ist und ihr nach dem Gespräch vorschlägt, ob sie nicht wieder zur Schule gehen möchte (Chucks 2015: 00:03:36-00:04:36).

Auch das Alter der anderen Figuren bleibt unklar, wobei Jakob im Verlauf des Films an die Uni muss, um weiterhin Geld von seinen Eltern zu bekommen (Chucks 2015: 00:37:52-00:40:25), was nahelegt, dass er nicht viel, aber doch älter ist als Mae. Tamaras Alter bleibt noch unklarer, sie sieht aber etwas älter aus als Mae und auch ihre Tätigkeit in einer Bar könnte ein Hinweis darauf sein, dass sie vielleicht ein paar Jahre älter ist als Mae. Allerdings haben alle drei denselben Lebensstil – sie wohnen auch tatsächlich zusammen – was einen möglichen Altersunterschied irrelevant erscheinen lässt. Sie sind alle jugendlich im Sinne einer großteils verantwortungsfreien und spaßorientierten Lebensweise, wobei Jakob mit seinem Studium und Tamara mit ihrer Arbeit bereits erste Schritte aus dieser Jugendlichkeit hinausgetan haben – und Mae mit den ihr aufgebürdeten Sozialstunden in diese Schritte gezwungen wird, die sie dann mit der übernommenen Verantwortung und Pflegearbeit für Paul – der, wie bereits ausgeführt, älter ist als Mae (s. Kapitel 6.2.2.) – zu Ende geht.

Mae wirkt am jüngsten, wenn sie mit ihrer Mutter interagiert. Beim Treffen mit dem Bewährungshelfer, wirkt Mae in ihrer Ablehnung gegenüber dem Bewährungshelfer, der generellen Situation und der Mutter gegenüber trotzig wie ein kleines Kind: sie verlässt das Treffen ohne sich von dem Bewährungshelfer zu verabschieden und geht dann so schnell, dass ihre Mutter ihr hinterherlaufen muss. Maes Antwort auf die Frage der Mutter, ob sie nicht wieder zur Schule gehen möchte, ist „wieso?“ (Chucks 2015: 00:03:36-00:04:36). All diese Feindseligkeiten von Mae wirken in ihrer störrischen Nutzlosigkeit wie Reaktionen, die man eher von einem kleinen Kind erwartet oder eben einem pubertären Teenager und nicht von einer (jungen) Erwachsenen. Diese mögen daher rühren, dass der Bewährungshelfer mit einem äußerst bevormundenden Ton zu ihr spricht und auch die Mutter mit ihrer Frage nach der Schule offensichtlich eine Grenze überschreitet, die Mae bereits gezogen hat: ihre Mutter hat bei diesen

⁴⁹ Auf der DVD-Hülle aus der Reihe *Der Österreichische Film – Edition der Standard* ist eine Filmkritik abgedruckt, in der Mae als 18-Jährige bezeichnet wird.

Lebensentscheidungen für Mae zumindest aus Maes Perspektive nicht mehr mitzureden (die Mutter sieht das offensichtlich anders).

Auch, wenn Maes Mutter sie auffordert, in der Küche zu helfen (s. Kapitel 6.2.2) und Mae ihr widerwillig, aber doch in die Küche folgt, um dann dort nichts zu tun, wirkt Mae widerspenstig und unreif.⁵⁰ Dieser Eindruck entsteht auch aus der Ambivalenz der Situation: Mae lehnt die Aufforderung der Mutter, ihr zu helfen, nicht ab, aber wirklich helfen scheint sie ihr auch nicht zu wollen. In der ersten Szene bei der Geburtstagsfeier der Mutter tut sie auch tatsächlich nicht, weder schenkt sie den Sekt ein, noch bringt sie ihn den anderen Gästen (Chucks 2015: 00:33:58-00:36:13) und in der zweiten Szene beim traditionellen Weihnachtsessen nimmt sie zwar die beiden Schüsseln, die ihr die Mutter reicht, entgegen, um sie zu Tisch zu tragen, steht aber die meiste Zeit mit verschränkten Armen neben der arbeitenden Mutter und wird mit hochgehobenen Kinn und herausgedrückter Brust direkt provokant als die Mutter nach Pauls Alter fragt (Chucks 2015: 01:07:55-01:10:17, s. Abbildung 27). Wobei natürlich die Frage nach Pauls Alter selbst auch eine Provokation für Mae ist: ein weiterer Moment, wo die Mutter ihrer mütterlichen Sorge Ausdruck verleiht, obwohl Mae nicht mehr bereit ist, bemutterndes Verhalten von ihr zu akzeptieren.



Abbildung 27: Mae hilft ihrer Mutter in der Küche

Diese Spannung in der Beziehung zwischen der Mutter und Mae kann erst zum Schluss des Filmes aufgelöst werden, als die Mutter Mae in der Lesung auf gleicher Augenhöhe anspricht. Hier ist im Verhalten der Mutter nichts mehr Bevormundendes – stattdessen entschuldigt sie sich bei Mae und Mae ist schließlich diejenige, die die Distanz zwischen

⁵⁰ Ihr ganzes Verhalten der Mutter gegenüber wirkt, als würde sie ihre Mutter bestrafen wollen, wobei unklar bleibt, wofür genau: für den Tod des Bruders? Für die nicht stattfindende Kommunikation zwischen ihnen?

ihnen beiden schließt, sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinne: erst als Mae einladend ihre Arme hebt und sich etwas vorlehnt, kommt auch die Mutter den letzten Schritt auf sie zu und sie umarmen sich (Chucks 2015: 01:22:16-01:23:10, s. Abbildung 28).



Abbildung 28: Mae und ihre Mutter versöhnen sich

Dass die Mutter Mae zugesteht, dass sie diese Entscheidung trifft, ist eine Anerkennung von Maes *Agency*, Selbstständigkeit und letztendlich auch der Versuche von Mae, sich von der Mutter abzugrenzen. Diese Anerkennung ermöglicht schließlich ein aufeinander Zugehen auf Augenhöhe und symbolisiert damit auch Maes Erwachsenwerden.

7 Narratologische Analyse: Vergleich der Erzählformen in Buch und Film

Obwohl sich einige Änderungen zwischen der Erzählung in Buch und Film festmachen lassen und es durch diese Änderungen auch Verschiebungen in der Interpretation beider Erzählungen gibt, handelt es sich bei *Chucks* in beiden Fällen zusammengefasst um eine Geschichte über eine junge Frau, die lernt, mit dem Tod bzw. dem Sterben anderer und ihrer eigenen Trauer darüber umzugehen und die in diesem Prozess von einer gesellschaftlichen Außenseiterposition zur patriarchalen Mainstreamgesellschaft zurückkehrt. Dieser Lernprozess ist ein Teil ihres eigenen Erwachsenwerdens.

In diesem Kapitel sollen nun nicht nur die Interpretationen der beiden Werke gegenübergestellt werden (s. Kapitel 6), sondern ein direkter Vergleich stattfinden. Dazu wird zunächst ausgeführt, welche Kürzungen, Verschiebungen und Ergänzungen es von Buch zu Film gegeben hat und was diese für die Interpretation bedeuten. Danach analysiere ich, inwieweit der Film die Ich-Erzählung des Buches umgesetzt hat. Anschließend beschreibe ich, welche medialen Mittel dazu verwendet wurden, um Ambivalenzen in den Zugehörigkeiten sichtbar zu machen. Schließlich werden ergänzend die intra- bzw. intermedialen Bezüge in Buch und Film thematisiert und eine mögliche Interpretation von ihnen angerissen.

7.1 Unterschiede in der narrativen Struktur in Buch und Film: Zeitebenen, sowie Kürzungen, Verschiebungen und Ergänzungen

Wie bereits in der Beschreibung von *Chucks* ausgeführt (s. Kapitel 4.1.3 und 4.1.4), unterscheiden sich die Erzählstrukturen von Buch und Film vor allem in ihrem Umgang mit Zeit und Zeitebenen. Während das Buch auf drei verschiedenen Zeitebenen erzählt und am Ende einen Blick in Maes Zukunft wirft, bleibt der Film vor allem auf einer Zeitebene, wobei er über vereinzelte kurze Flashbacks Einblicke in Maes Vergangenheit bzw. in ihre Erinnerungen gibt (s. Kapitel 7.2).

Damit verbunden sind auch die Kürzungen, Verschiebungen und Ergänzungen⁵¹, die der Film im Vergleich zum Buch vorweist. Im Folgenden fasse ich die wichtigsten kurz zusammen.

⁵¹ Von Kürzungen spreche ich dann, wenn der Film Szenen nicht aufweist, die es im Buch gibt; von Ergänzungen dann, wenn der Film Szenen zeigt, die im Buch nicht vorhanden sind. Verschiebungen sind

Gekürzt wurden vor allem Szenen aus Maes Vergangenheit: ihre Beziehung mit ihrem Bruder wurde auf wenige Eckpunkte beschränkt, ihr Vater kommt nur mehr in Erzählungen von Mae vor und die Zeit mit den Punks wurde nicht nur verkürzt, sondern auch entschärft.⁵² Auch Tamara ist im gewissen Sinne weniger radikal als Figur: sie ist nicht obdachlos, arbeitslos oder drogensüchtig und ist auch nicht viel älter als Mae. Ebenso fehlen im Film die homoerotischen Momente in der Freundschaft von ihr und Mae (s. Fußnote 44), sowie die physisch-philosophischen Diskussionen, die Mae mit Tamara im Buch führt.

Der Film zeigt nicht nur Verschiebungen rund um Tamara als Figur, sondern auch um Jakob, der im Film nicht mehr der etablierte, ältere Architekt ist, sondern einer der Punks. Gemeinsam mit dieser Verschiebung kam es auch zu großen Kürzungen: im Grunde kommt es zu keiner Darstellung mehr von Maes (romantischer) Beziehung mit Jakob und ihrem Zusammenleben. Ihre Beziehung wird nur soweit angedeutet, dass die Zuseher*innen sehen, dass es eine Romanze zwischen den beiden gegeben haben muss. Auch das Wiederaufnehmen dieser Beziehung, das im Buch geschildert wird, bleibt im Film aus – auch wenn man es aus der letzten Begegnung zwischen Mae und Jakob nach der Lesung vermuten kann.

Pauls Tod wird im Film etwas kürzer abgehandelt als im Buch, man erfährt im Buch auch etwas mehr über seine persönliche Geschichte (s. Kapitel 5.7). Ein Teil des Blicks in Maes Zukunft im Buch inkludiert auch einen Brief, den sie einige Jahre nach seinem Tod an Paul schreibt, dieser kommt im Film nicht vor.

Verschiebungen gab es kleinere und größere. Die Verschiebungen um Tamara und Paul habe ich bereits erwähnt. Außerdem wurde Maes und Pauls gemeinsame Reise im wörtlichen Sinne von Amsterdam in eine Therme verschoben. Die Szene im Buch, in der Mae laufen ist und ihren Lebenswillen wiederfindet, fehlt bzw. wurde das Laufen auf Paul übertragen, der im Film zwei Mal beim Laufen zu sehen ist. Das Gespräch zwischen Mae und ihrer Mutter, wo Mae fragt, was das mit ihnen beiden soll, verschiebt sich im Film um ein paar Jahre (im Buch ist sie 14 Jahre alt, als sie das Gespräch führt) und die Frage der

dann gemeint, wenn einzelne Elemente der Erzählung zwar erhalten bleiben, aber in einem anderen Kontext stehen (s. Kapitel 4.2).

⁵² Während im Buch das Leben auf der Straße, harte Drogen bis hin zur Überdosis und Alkoholsucht große Themen sind, handelt es sich im Film bei den Punks „nur“ um Marihuana rauchende Graffiti-sprayer*innen, die auch immer wieder Ärger mit der Polizei haben. Damit einhergehend wird auch Maes Straftat deutlich entschärft: während sie im Buch Körperverletzung begeht (Travnicek 2014: 168ff.), ist es im Film Sachbeschädigung (Chucks 2015: 00:02:21-00:03:35).

Mutter im Buch, ob Tamara nicht zu alt für Mae sei (Travnicek 2014: 62), verschiebt sich im Film zu einer Frage über Paul. Einige Stellen aus der Ich-Erzählung des Buches werden außerdem zu Geschichten, die Mae mehr oder weniger öffentlich erzählt (s. Kapitel 7.2). Ergänzungen gab es im Film etwas weniger: Ergänzt wurden einige Momente in der Annäherung von Mae und Paul, die dadurch detaillierter wird – das betrifft vor allem ihr Kennenlernen, sowie das gemeinsame Frühstück mit der Unterhaltung über das Fotografieren, aber auch der Streit, in dem Paul Mae aus der Wohnung wirft. Außerdem sind die Szenen, in denen Mae tanzen ist, nur im Film zu finden, sowie die letzte Szene, in der sie die gesammelten Erinnerungsstücke loslässt. Ebenfalls nur im Film zu finden ist Maes Erfolg als Autorin bzw. überhaupt ihre Ambitionen zu schreiben. Im Buch geht sie zwar ebenfalls zu einem Poetry Slam, aber dort ist es eher ein Experiment, das schiefeht und nicht etwa, was sie länger beschäftigt (Travnicek 2014: 134ff.). Diese Kürzungen, Verschiebungen und Ergänzungen haben den Gesamteffekt, dass Maes Vergangenheit und ihre Zukunft für die Leser*innen des Buchs genauer definiert sind als im Film, wo man weder in Maes Vergangenheit, noch in ihre Zukunft so viele Einblicke bekommt. In Verbindung mit dem Spruch „If you are a banana and try to be an apple, you will always be a second rate apple“ (Travnicek 2014: 51; 139), der im Buch mehrfach vorkommt und im Film fehlt, wirkt Maes Leben im Buch beinahe schon vorherbestimmt. Legt man den Spruch auf Mae um, ist sie als „Mainstream-Banane“ geboren, die sich eine Zeitlang als „Punk-Apfel“ versucht, aber dort nicht den gehofften Platz findet: Ihr Dasein als Punkerin ist zum Scheitern verurteilt. Erst als sie wieder zur Mainstream-Gesellschaft zurückkehrt, aus der sie kommt, kann sie zur Ruhe kommen und ist die beste Version ihrer selbst (und nicht ein „second rate apple“). Das Buch scheint hier gegen soziale Mobilität zu argumentieren: Mae bleibt an ihre Herkunft gebunden, zuletzt lebt sie das Leben mit Jakob, von dem ihre Mutter immer für sich selbst geträumt hat (s. Kapitel 6.3.1). Der Film erlaubt Mae stärker, sich von ihrer Vergangenheit zu lösen. Auch dort kehrt sie in die Mainstreamgesellschaft zurück, von der sie sich nie so weit entfernt hat wie im Buch, aber mit einer neuen Aufgabe als Autorin, die zumindest ein Stück weit ins Ungewisse geht. Im Film endet sie nicht dort, wo sie angefangen hat und nachdem es auch keinen Blick in ihre weiter entfernte Zukunft gibt, bleibt diese unbestimmter und offener für neue Entwicklungen.

7.2 Direct Access: Ich-Erzählung in Buch und Film

Das Buch ist eindeutig eine Ich-Erzählung: die Protagonistin Mae erzählt ihre eigene Geschichte in der ersten Person. Sie kommentiert die Ereignisse nicht aus der Position der Erzählerin heraus, aber die Leser*innen erhalten ihre subjektive Sicht der Dinge – direct access, wie es Thon (2014) formuliert hat (s. Kapitel 2.2.2). Dabei benennt Mae ihre Empfindungen selten beim Namen, stattdessen bleibt es den Leser*innen überlassen, ihre metaphorischen und symbolischen Ausführungen und Andeutungen einen Reim zu machen, was einen großen Interpretationsspielraum eröffnet.

Für Filme ist es ungleich schwieriger und jedenfalls ungewöhnlicher diesen direkten Zugang zum Innenleben einer Figur zu gewähren (s. Kapitel 2.2.2). Der Film *Chucks* ist keine Ich-Erzählung im strengen Sinne: der Film scheitert bereits am Kriterium der Ich-Kamera, die dazu notwendig wäre. Dennoch bedient er sich einiger Elemente, die über den indirekten Zugang zu Maes Innenleben, also *representing subjectivity*, hinausgehen und mehr direkten Einblick in ihr Erleben, also *subjective representation*, gewähren.

Dabei spielen zumindest ein Teil der Rückblenden eine nicht unbeträchtliche Rolle. Durch die Montage wird bei einigen von diesen nahegelegt, dass Mae in diesem Moment die gezeigten Rückblenden erinnert – so zum Beispiel als sie Jakob die Geschichte davon erzählt, wie sie ihrem Bruder Schmetterlingsschaukästen zeigen wollte (Chucks 2015: 00:13:16-00:14:24). Diese erzählt sie nicht zu Ende, stattdessen wird Mae als Kind gezeigt, wie sie einen Schmetterling fängt (Chucks 2015: 00:14:25-00:14:55). Oder als Mae nach einer durchgezehrten Nacht mit ihren Punk-Freund*innen am Spielplatz aufwacht und von Kindern am Ringelspiel begutachtet wird, schneidet der Film zu einer Szene, in der Mae und ihr Bruder am Ringelspiel spielen (Chucks 2015: 00:05:51-00:07:01). Eine Rückblende zeigt die junge Mae, wie sie auf die geschlossene Tür ihres Bruders zugeht. Sie legt die Hand auf die Türklinke und drückt diese nach unten, zögert aber, die Tür zu öffnen. In dem Moment schneidet der Film zur erwachsenen Mae, die einen Moment vor Pauls Spitalstür zögert, bevor sie diese öffnet (Chucks 2015: 01:15:20-01:19:04). Die Montage dieser Szenen spricht also dafür, dass wir in diesen Momenten in Maes Kopf einsteigen und sehen, woran sie sich gerade erinnert. Insofern sind wir hier in einer *representation of internal worlds*, wie sie Thon (2014) beschrieben hat.

Der Film arbeitet nicht mit Voice Over – also einer extradiegetischen Stimme, die im Film zu hören ist. Es gibt zwei Momente, wo der Ton aus der Folgeaufnahme bereits zu hören ist, die Tonebene der Bildebene also vorausgreift, was für wenige Sekunden den Eindruck

eines Voice-Overs erweckt. Dabei handelt es sich einmal um Mae, die Paul schildert, wie sie versucht hat, die Kund*innen des AIDS-Hilfe-Haus zu kategorisieren, während man sie in der U-Bahn sieht (Chucks 2015: 00:11:52-00:13:16) und einmal sieht man Mae an Pauls Krankenhausbett sitzen, während schon der Text ihrer Lesung zu hören ist (Chucks 2015: 01:21:57-01:23:10). In der zweiten Szene besteht eine klare Verbindung zwischen Ton und Bild– Mae liest davon, wie sie am Krankenhausbett sitzt, während sie am Krankenhausbett gezeigt wird. Damit wird der Ton eine Beschreibung und ein Kommentar des Bildes, die aus Maes eigenen Worten kommt. In der ersten Szene ist die Verbindung zwischen Bild und Ton weniger klar. Maes Gesichtsausdruck während der U-Bahnfahrt ist recht neutral (s. Abbildung 29), ob die Sätze, die in dem Moment zu hören sind („Nutten, Freier, Fixer, dumme Kinder. Ich hab sowas wie ein Karteikasten gehabt. Hat ned funktioniert.“) ihre Gedanken bei der U-Bahnfahrt spiegeln sollen, bleibt unklar. Versteht man es aber so, kann diese Interpretation auch dahingehend erweitert werden, dass die Fahrt mit der U-Bahn auch Maes gedankliche Bewegung von einem Karteikastensystem der Verurteilung von HIV-Positiven weg zu einer komplexeren Sicht symbolisiert.



Abbildung 29: Mae in der U-Bahn

Auch wenn der Film nicht mit Voice Overs arbeitet, findet er doch Wege, nicht nur einzelne Dialoge wörtlich aus dem Buch zu übernehmen, sondern auch einzelne Passagen aus der Ich-Erzählung. Diese wandeln sich dann aber von Maes Gedanken, die zu Papier gebracht wurden, zu performativen Erzählungen von ihr. Teilweise finden diese in einem privaten Rahmen statt, wenn Mae Jakob von der Schmetterlingsjagd (Chucks 2015: 00:13:16-00:14:24)⁵³ oder Paul von den Übergabemodalitäten bei den Besuchen ihres Vaters

⁵³ Hier weicht der Text allerdings doch etwas mehr von der Erzählung im Buch ab und ist gekürzt.

erzählt (Chucks 2015: 00:51:07-00:56:37). Aber teilweise finden sie auch auf einer Bühne statt, wenn Mae beim Poetry Slam von den Schuhen ihres Bruders erzählt (Chucks 2015: 00:42:16-00:45:20) oder bei der Lesung aus ihrem Buch von Pauls Tod liest (Chucks 2015: 01:21:57-01:23:10). Diese Momente zeichnen sich dabei jeweils dadurch aus, dass sich Mae in diesen Moment ihrem Gegenüber besonders öffnet und Sachen berichtet, von denen sie bis dahin noch nicht gesprochen hat, und dass ihr Gegenüber oder auch ihr Publikum mit höchster Konzentration zuhört und aufnimmt, was sie zu sagen hat. Damit wird der Eindruck verstärkt, dass es sich hier trotz der performativen Qualität einer gesprochenen Erzählung vor größerem und kleinerem Publikum um einen ehrlichen und tiefgehenden Einblick in Maes Gedanken und Innenleben handelt.

7.3 Konstruktionen der Ambivalenz in Maes Zugehörigkeiten

In diesem Kapitel soll dargestellt werden, wie die Ambivalenzen in Maes Zugehörigkeiten in Buch und Film konstruiert und vermittelt werden, also welchen literarischen und filmischen Mittel dafür zum Einsatz kommen. Sowohl im Buch als auch im Film zeigt Mae Ambivalenzen, die im Verlauf der Erzählung aber vereindeutigt werden. Sie distanziert sich zunächst von ihrer Herkunftsfamilie, indem sie sich den Punker*innen anschließt, aber auch bei den Punker*innen nimmt sie eine Sonderposition ein, die sie wiederum von ihnen trennt. Mit Paul gemeinsam kann sie diese ambivalente Position zwischen Mainstream und Gegenkultur leben, bis sie sich der Mainstreamgesellschaft wieder anschließt. Mit der Entscheidung für diese lässt sie auch die Zweifel ihrer Zugehörigkeit zurück. Auch in der Zugehörigkeit zur Gruppe der Frauen werden Unklarheiten beseitigt: Sie ist zwar eindeutig weiblich, aber ihre aggressive, forschende Art führt zu Beginn dazu, dass sie als atypische Frau konstruiert wird. Im Verlauf ihrer Entwicklung wird ihre schroffe Seite aber zunehmend geglättet, bis von der Hybridzugehörigkeit kaum mehr etwas zu spüren ist und sich ihre Zugehörigkeit in eine typischere verwandelt.

Die narrative Struktur des Buches deutet schon auf eine gewisse innere Zerrissenheit von Mae hin: der chronologisch geordnete Ablauf der Ereignisse ist gestört, Maes Leben ist in viele kleine Einzelteile geschnitten, die miteinander vermischt werden und oft nicht länger als ein, zwei Seiten⁵⁴ andauern. Damit wird der Eindruck vermittelt, dass Mae zwischen den verschiedenen Teilen und Zugehörigkeiten in ihrem Leben immer wieder

⁵⁴ Das längste durchgehende Erzählsegment innerhalb eines Kapitels hat 7 Seiten.

wechselt und gleichzeitig mit vielen Dingen beschäftigt ist. Das bedeutet auch, dass sie nie lange bei einer Sache bleiben und dort wirklich zugehörig sein kann.

Außerdem werden Ambivalenzen im Buch oft dadurch ausgedrückt, dass Mae in einer Situation mit bestimmten Personen an andere Situationen und Personen denkt. Wenn sie zum Beispiel mit Jakob auf dem Campingurlaub ist, denkt sie fast ständig an Paul (Travnicek 2014: 47ff.), während sie mit Paul lebt, bleibt sie weiterhin in Kontakt mit Jakob (z.B. Travnicek 2014: 140).

Eine weitere Art, wie Ambivalenzen im Buch ausgedrückt werden, ist über die Metaphern wie die Erzählung der Schmetterlingsjagd, die es ihr erlauben, über unterschiedliche Dinge zu sprechen ohne sie tatsächlich beim Namen zu nennen. Im wörtlichen Sinne macht sie das mit ihrer Familie. Maes Eltern bleiben im Buch namenlos, der Name des Bruders wird nur ein einziges Mal genannt (Travnicek 2014: 126). Aber auch die Vielschichtigkeit der Erzählung der Schmetterlingsjagd lässt Ambivalenzen sichtbar werden: in den möglichen Interpretationen dieser Anekdote (Travnicek 2014: 73ff.) ist Mae einmal selbst die Aggressorin, und einmal auch das Opfer in dieser Geschichte. So auch in der Szene, in der sie die Körperverletzung verübt: Nach einem Streit mit Tamara, stößt Mae tiefverletzt auf zwei junge Frauen, die von einem Obdachlosen angepöbelt werden. Diese möchte sie beschützen. Als sie selbst dem Obdachlosen gegenüber zunehmend aggressiv wird, schreitet ein anderer Passant ein, auf den Mae schließlich einschlägt (Travnicek 2014: 168ff.). In dieser Szene greifen Maes Verletzbarkeit, ihr Beschützerinstinkt, ihre Wut und ihre Aggression ineinander.

Diese Elemente fügen sich zu einem Bild von Mae zusammen, dass ihre äußere Taffheit mit ihrem verletzten Inneren kontrastiert, frei nach dem Motto ‚harte Schale, weicher Kern‘. Letzteres wird vor allem dadurch ersichtlich, dass Mae ihre Geschichte selbst erzählt. So wird ihre zarte Seite in der Erzählung eigentlich nie in Frage gestellt oder den Leser*innen als Überraschung präsentiert.

Der Film übernimmt diese Inszenierungsformen nicht, bis auf die Verwendung der Schmetterlingsjagd-Erzählung und die beibehaltene Namenlosigkeit, auch wenn dies in abgewandelter Form möglich gewesen wäre. Die Zerrissenheit der Erzählstruktur kommt nur mehr in stark abgeschwächter Form in Form der kurzen Rückblenden vor und haben gleichzeitig auch die Funktion, Maes Gedanken, die in diesen Momenten woanders sind, darzustellen (s. Kapitel 7.2).

Dafür stehen dem Film auf der Bildebene andere Mittel zur Verfügung. Insbesondere die räumliche Positionierung von Mae betont oft, dass sie eine Sonderposition innehat und

nicht ganz dazugehört. Zum Beispiel, wenn die ganze Punk-WG um einen Couchtisch zusammensitzt und Mae in einem abseits gestellten Lehnstuhl, der nicht Teil der Wohngruppe um den Couchtisch ist (s. Abbildung 30). Dies wird noch dadurch betont, dass Mae liest, während sich die anderen unterhalten: sie ist dabei, aber doch nicht (Chucks 2015: 00:41:03-00:42:15). Diese Konstellation wiederholt sich gerade mit den Punker*innen immer wieder: beim gemeinsamen Betteln (Chucks 2015: 00:00:39-00:00:54) sitzt Mae in größerem Abstand von den anderen Punkerinnen und beteiligt sich nicht aktiv an deren Bettelversuchen (s. Abbildung 21). Beim ersten Treffen im Film mit Tamara und Jakob sitzen diese gemeinsam mit einem dritten Punk mit dem Rücken an einen Brückenpfeiler gelehnt nebeneinander und blicken in dieselbe Richtung, Mae setzt sich ihnen gegenüber (Chucks 2015: 00:00:54-00:02:20, s. Abbildung 31).



*Abbildung 30: Mae mit ihren Freund*innen in der Punker*innen-WG*



Abbildung 31: Mae mit Tamara, Jakob und einem weiteren Punk

Auch die Körperhaltung von Mae ist ausdrucksstark. So wie in der Szene, wo sie bei ihrem Bewährungshelfer ist, der ihr die Verurteilung zu den Sozialstunden erklärt (Chucks

2015: 00:03:36-00:04:36). Hier sitzt sie mit verschränkten Armen vor ihm und blickt ihn kaum an – stattdessen sieht sie zum Fenster hinaus (s. Abbildung 32). So drückt Mae eindeutig ihre Ablehnung der Situation aus, zu der sie gezwungen wurde: sie muss da sein, will aber nicht da sein und das soll der Bewährungshelfer genauso wie ihre Mutter wissen. Ihre Mutter sitzt auch nicht neben ihr, sondern ein paar Meter hinter ihr, was auch die Ambivalenz in der Position der Mutter ausdrückt: offensichtlich muss auch sie hier sein und vermutlich möchte sie gerne Mae unterstützen, aber Mae will die Unterstützung ihrer Mutter genauso wenig, wie sie selbst da sein will. Umgekehrt wird die Versöhnung mit der Mutter nicht durch eine tatsächlich verbale Aussprache zwischen den beiden erreicht, sondern durch ein schließen der physischen Distanz zwischen ihnen, die gleichzeitig zum Mittel und Ergebnis der Versöhnung wird (s. Abbildung 28).



Abbildung 32: Mae beim Bewährungshelfer

Es wären noch andere filmische Mittel möglich, mithilfe denen der Film Ambivalenzen in Maes Zugehörigkeiten zeigen könnte – zum Beispiel durch den Einsatz von Voice Overs, die die gezeigten Ereignisse kommentieren könnten oder dem generellen Auseinanderdriften von Bild- und Tonebene. Auf diese Mittel greift *Chucks* allerdings nicht zurück.

7.4 Inter- und intramediale Bezüge

Sowohl das Buch, als auch der Film nehmen Bezug auf literarische Werke, die sich unter anderem mit dem Tod befassen. Allerdings handelt es sich dabei jeweils um unterschiedliche Werke, die verschiedene Bezüge herstellen. Da es sich bei dieser Arbeit nicht um eine literaturwissenschaftliche, sondern um eine soziologische Arbeit handelt, seien sie hier nur kurz der Vollständigkeit halber erwähnt.

7.4.1 Intramediale Bezüge: Winnetou im Buch *Chucks*

Im Film wird mehrfach auf die Winnetou-Reihe von Karl May Bezug genommen. Mae erzählt, dass ihr Bruder ein großer Fan von Winnetou ist und sie deswegen seine Haare schwarz gefärbt haben, damit er mehr wie Winnetou aussieht (Travnicek 2014: 21f.). Bei Paul inspiziert Mae beim ersten Besuch das Bücherregal von Paul: „Das Buch, das ich, ohne hinzusehen, aus dem Regal nehme, ist *Old Surehand II*. Kurz betrachte ich den Einband, bevor ich es wieder zurückschiebe. Links daneben alle *Winnetou*-Bände in einer alten, gebundenen Ausgabe“ (Travnicek 2014: 95; Hervorhebung im Original). Schließlich fängt Mae an, Paul im Krankenhaus vorzulesen (Travnicek 2014: 174), beginnend mit *Winnetou I* (May 1908a), von dem der erste Satz aus der Einleitung wörtlich zitiert wird. Im Verlauf von Pauls Sterben arbeiten sie sich durch alle drei Teile der *Winnetou*-Reihe. Als sie schließlich beim Tod von Winnetou ankommen, liest Mae das *Ave Maria*, das auf Wunsch von Winnetou gesungen wird. Aber nach diesem Moment müssen Paul und Mae beide aufgrund der Formulierung „konvulsives Zittern“ (May 1908b: 404) zu lachen anfangen (Travnicek 2014: 180).

In dieser Szene stellt Mae fest: „Und während ich dem Tod von Winnetou entgegenlese, möchte ich Paul sagen, dass das früher selbstverständlich war, dass der Held am Ende stirbt, denn ein Abschluss mit lebendem Helden ist nichts als der Anfang einer neuen Geschichte“ (Travnicek 2014: 180). In diesem Vergleich bekommt der Tod selbst etwas Heldenhaftes: wie der Held Winnetou ist auch ihr Bruder gestorben, der wie Winnetou sein wollte und so stirbt auch Paul. Gleichzeitig wird der Tod aber auch als etwas Unvermeidliches und Selbstverständliches verstanden – und verliert damit ein Stück seines Schreckens, wie es auch der Lachanfall der beiden ausdrückt.

Allerdings ist Mae eigentlich die Heldin dieser Geschichte. Und mit der Feststellung, dass eine lebendige Heldin am Ende einer Geschichte eigentlich der Anfang einer neuen Geschichte ist, erteilt sie sich damit selbst die Erlaubnis, weiterzuleben und ein neues Kapitel ihres Lebens nach Pauls Tod beginnen zu dürfen.

7.4.2 Intermediale Bezüge: Antigone im Film *Chucks*

Im Film stiehlt Mae ein Buch von Paul, dabei handelt es sich um Antigone in der Version von Jean Anouilh (Chucks 2015: 00:07:24-00:08:10). Später gibt ihr Paul noch ein Buch mit den Worten, dass ihr das auch gefallen würde. Dabei handelt es sich ebenfalls um Antigone, allerdings in der ursprünglichen Version von Sophokles (Chucks 2015:

00:09:48-00:11:04). Bei beiden handelt es sich um Theatervarianten des griechischen Mythos um Antigone.

Darin ist Antigone die Tochter von Ödipus und Iokaste, die gemeinsam mit ihrer Schwester Ismene bei ihrem Onkel Kreon lebt, der nach Ödipus' Tod König von Theben wird. Die beiden Brüder von Antigone, Polyneikes und Eteokles, haben sich zuvor in einem Bürgerkrieg um den Thron und die Herrschaft gestritten, wobei Polyneikes ursprünglich von Eteokles vertrieben wurde und ihn dann in Theben angegriffen hat. Bei diesem Angriff töteten sich die Brüder gegenseitig. Kreon bestattet Eteokles, der Theben verteidigt hat, gemäß dem Brauchtum, verweigert Polyneikes aber die Beerdigung und damit auch den Zugang zum Totenreich. Stattdessen muss sein Leichnam vor den Toren der Stadt verwesen. Antigone ist unglücklich über dieses Bestattungsverbot und widersetzt sich letztendlich, indem sie sich vor die Stadtmauer schleicht und den Leichnam verscharrt. Dabei akzeptiert sie die von Kreon verhängte Todesstrafe für diesen Akt (Sophokles 1981).

Der weitere Verlauf der Tragödie sei hier nicht weiter dargestellt, der zentrale Vergleichspunkt zwischen Antigone und *Chucks* ist der Kampf einer Schwester um den korrekten Umgang mit dem Tod ihres Bruders. Diesen Kampf führt Antigone trotz der Gefahr für Leib und Leben, und auch Mae gibt ihr altes Leben auf, um um ihren Bruder trauern zu können, wie sie es für richtig hält.

8 Zusammenfassung

Mit der vorliegenden Arbeit habe ich mir das Ziel gesetzt, Literaturverfilmungen aus einer soziologischen Perspektive heraus zu beleuchten, nämlich insbesondere in Bezug auf ihre literarische Vorlage. Literaturverfilmungen sind ein großes Thema in den Medienwissenschaften, vor allem in der Komparatistik- Soziologische Auseinandersetzung mit dem Thema gab es bisher meines Wissens nach noch nicht, obwohl es eine lange Tradition der soziologischen Medienforschung in unterschiedlichsten Facetten gibt. Die Auseinandersetzung mit dem Thema erfolgte nicht nur auf theoretischer Basis, sondern auch in der praktischen Analyse des Roman *Chucks* von Cornelia Travnicek (2014) und seiner gleichnamigen Verfilmung (AUT 2015).

Ich habe zunächst Literaturverfilmungen medientheoretisch erläutert. Literaturverfilmungen werden in dieser Arbeit verstanden als filmische (d.h. audiovisuelle) Bearbeitungen von schriftlich festgehaltenen Texten, die ursprünglich nicht für die Verfilmung vorgesehen waren und deren Strukturen in ihrer Besonderheit auch für den Film maßgeblich sind. Die Verfilmung ist dabei eine Verdoppelung des Rezeptionsprozesses, da die Interpretation der Filmemacher*innen zur Grundlage für deren Film wird und dieser dann wieder rezeptiert und interpretiert wird. Die Filmemacher*innen leisten dabei intermediale Übersetzungsarbeit. Die vergleichende Analyse von Vorlage und Verfilmung kann nur über die Interpretationen erfolgen – auf Basis der medialen Inszenierung können nur unterschiedliche Herangehensweisen an die Erzählung nebeneinandergestellt werden. Keinesfalls geht es aber um eine Bewertung, ob Buch oder Film ‚besser‘ sind.

Aufbauend auf dem Medienverständnis der Cultural Studies, das Medienproduzent*innen und Rezipient*innen als gleichermaßen beteiligt am medialen Kommunikationsprozess sieht, wurde festgehalten, dass es sich bei Literatur und Film um zwei unterschiedliche Medienformen handelt, auch wenn die Grenzen zwischen Medien nicht immer eindeutig zu definieren sind. Da Mediengrenzen mit Literaturverfilmungen überschritten werden, handelt es sich dabei um ein intermediales Phänomen. Literatur und Film funktionieren nach unterschiedlichen Logiken und weisen einige Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten auf. Einer der Unterschiede ist der Umgang mit der Ich-Erzählung, in der Literatur ein etabliertes Format, im Film selten anzutreffen und schwieriger umzusetzen. Wie die filmische Umsetzung der literarischen Ich-Erzählung funktionieren

kann, wurde zunächst theoretisch überlegt und schließlich auch in der Analyse berücksichtigt.

Auf Basis von ersten Probeanalysen des Untersuchungsmaterials wurde das soziologische Konzept des *Un/Doing Differences* als Analysefokus gewählt. *Un/Doing Differences* betrachtet soziale Unterscheidungen als eine kontinuierlich in Interaktionen hergestellte Differenzierungsleistung. Wahrgenommene Differenzen zwischen Menschen werden entweder zur Basis ihrer Handlungen und damit relevant gesetzt (Doing) oder sie bleiben irrelevant (Undoing). Der Moment der Entscheidung der Beteiligten an der Interaktion zwischen diesen beiden Handlungsoptionen wird mit dem Schrägstrich gekennzeichnet. Welche Unterscheidungen relevant gesetzt werden und wie diese Unterscheidungen ausgehandelt werden, ist dabei von sozialen Normen bestimmt, die kontingent sind – sie können so, aber auch ganz anders sein. Da sie aber so sind, hat ihr So-Sein Wirkmacht in den Interaktionen. Der Umgang mit Differenzen erzeugt auch Zugehörigkeiten zu sozialen Gruppen. Diese Zugehörigkeiten können dabei unterschiedlich strukturiert sein und müssen wie die Differenzen an sich immer wieder aufs Neue hergestellt werden.

Als Untersuchungsmaterial wurde, wie bereits erwähnt, der Roman *Chucks* von Cornelia Travnicsek und seine Verfilmung anhand von vorab definierten Kriterien gewählt. *Chucks* erzählt mit Abweichungen zwischen Buch und Film die Geschichte von Mae Reimel, die sich nach dem Tod ihres nur wenig älteren Bruders und ihrer daraufhin auseinandergefallenen Familie als Teenagerin einer Gruppe Punker*innen anschließt. Nachdem sie eine Straftat begeht, wird sie zu Sozialstunden im AIDS-Hilfe-Haus verurteilt, wo sie den aidskranken Paul kennenlernt und sich in ihn verliebt. Kurzerhand verlässt sie ihren Freund Jakob und zieht bei Paul ein, den sie bis zu dessen Tod pflegt. Währenddessen ist sie wieder mit der Erinnerung an den Tod ihres Bruders konfrontiert, den sie nun verarbeiten kann, und nähert sich auch wieder ihrer Mutter an. Das Buch endet mit Mae, die wieder zu Jakob und seinem gesetzten Leben zurückkehrt, im Film wird Mae erfolgreiche Autorin.

Sowohl Buch als auch Film wurden mithilfe eines Sequenzprotokolls festgehalten, das als Basis für die Analyse und zur Identifizierung von für die Analyse besonders relevanten Sequenzen und Szenen verwendet wurde. Es wurden vier zentrale Differenzkategorien, die für die Analyse der Hauptfigur Mae von größter Wichtigkeit sind, aus dem Material heraus festgelegt und detailliert analysiert, um die Forschungsfrage zu beantworten.

Dabei unterschieden sich die Interpretationen von Buch und Film in manchen Details, sich im Großen und Ganzen waren sie einander aber sehr ähnlich.

Die vier Differenzkategorien, die ineinander verwoben sind und sich gegenseitig beeinflussen und informieren, sind:

1. Un/Doing (Über-)Leben, Sterben und Trauer
2. Un/Doing Gender
3. Un/Doing Mainstream
4. Un/Doing Jugend und Erwachsenwerden

Die Forschungsfrage – *Welche Inszenierungen von Zugehörigkeiten im Sinne des Un/Doing Differences lassen sich anhand der Hauptfigur Mae Reimel in der Ich-Erzählung Chucks von Cornelia Travnicek und in ihrer Verfilmung rekonstruieren?* – beantworte ich nun auf Basis der analysierten Un/Doings in Kürze folgendermaßen:

Die erste analysierte Differenzkategorie, die in der Erzählung in Buch und Film von großer Bedeutung ist, ist die *Unterscheidung zwischen Leben und Sterben* und der Umgang, den die Figuren mit dem Sterben und Trauern finden. Mae gehört dabei zu der Gruppe der Lebenden und der Trauernden, die sich um die Sterbenden kümmern und sich an die Toten erinnern. Maes Zugehörigkeit zur Gruppe der Lebenden wird über Bewegung sichtbar gemacht, sowohl im wörtlichen Sinne – sie findet im Buch ihre Lebensfreude beim Laufen wieder, im Film beim Tanzen – als auch im übertragenen Sinne: sie bewegt sich im Verlauf der Erzählung durch verschiedene soziale Umgebungen.

Konfrontiert mit dem Sterben anderer bedeutet ihre Zugehörigkeit zu den Lebenden, dass sie eine große Aufgabe übernehmen muss, die keinen Platz für Anderes lässt. Sterben und die damit einhergehende Trauer wird etwas so Monumentales, dass es alle anderen Bedürfnisse und Emotionen der Lebenden überschattet und verdrängt. Das macht Sterben im doppelten Sinne zur Lebens-Aufgabe, sowohl für die Sterbenden, als auch für die Lebenden: Beide geben das Leben auf, um sich komplett dem Sterben zu widmen. Das gilt sowohl für Maes Mutter, die sich um den sterbenden Bruder kümmert, als auch um Mae selbst, die sich um den sterbenden Paul kümmert.

Nachdem das langgezogene Sterben letztendlich im Tod endet, wird es wieder zur Herausforderung für Mae (und auch für ihre Mutter), in ein Leben zurückzufinden, das sich nicht nur um das Sterben dreht. Sowohl im Buch als auch im Film löst der Tod eine Sprachlosigkeit bei den Figuren aus. Über den Tod und über Tote zu sprechen wird tabuisiert – es ist allerdings ein Tabu, dass Mae im Verlauf von beiden Erzählungen

sukzessive durchbricht. Das Sprechen wird so zum Verbindungsglied zwischen den Lebenden und den Toten. Aber auch bestimmte Erinnerungsstücke können diese Erinnerungsfunktion zumindest zum Teil einnehmen – in Maes Fall die Schuhe ihres Bruders oder die von ihr gesammelten Reste von Pauls Körper. Erst als diese Erinnerungsarbeit geleistet und in Worte gefasst wird, kann Mae wirklich trauern und mit ihrer Trauer auch den Tod akzeptieren, die Vergangenheit hinter sich lassen und wieder zu einem Leben finden, in dem auch andere Dinge als das Sterben Platz haben.

Es fällt in Maes Verantwortung als Lebende, die notwendigen Vorkehrungen zu treffen, damit sie Hilfsmittel hat, mit denen sie sich an ihren Bruder und an Paul erinnern kann. Bei dem Tod ihres Bruders trifft sie diese Verantwortung unvorbereitet, bei Paul weiß sie schon, dass sie sich vorbereiten muss. Im Gegensatz dazu ist Paul im Sterben mit dem Hier und Jetzt seiner Existenz beschäftigt.

Die Unterscheidung zwischen Leben und Sterben wird also mit den Gegensatzpaaren Bewegung und Starrheit, Pflegen und Gepflegt-werden, sowie Erinnern und Erleben konstruiert, die Mae lernt zu navigieren und auszubalancieren. Dabei ist sie auf sich alleine gestellt – sowohl das Sterben als auch das Begleiten des Sterbens sind in *Chucks* letztendlich individuelle Erfahrungen, die kaum mit anderen geteilt werden können.

Die nächste analysierte Differenzkategorie ist die *Unterscheidung zwischen den Geschlechtern*. Mae bewegt sich als Frau in einer heteronormativ und patriarchalen Gesellschaft. Eine Zeit lang scheint sie dieser zumindest im Buch zu entgehen, in dem ihr Leben mit Tamara sich dieser Gesellschaftsordnung entzieht und auch homoerotische Momente enthält. Als diese Lebensphase von Mae zu Ende geht, findet sie sich in zwei aufeinanderfolgenden heterosexuellen Beziehungen wieder – mit Jakob und mit Paul – die geschlechterstereotypen Mustern folgen, selbst wenn diese im Gegensatz zur bis dahin formulierten Charakterisierung von Mae stehen. Im Film ist die Beziehung zu Tamara frei von homoerotischen Andeutungen und Tamara und Jakob bewegen sich im selben Freundeskreis – Jakob ist dementsprechend kein Ersatz für Tamara wie im Buch.

Zunächst erscheint Maes Zugehörigkeit zur Gruppe der Frauen sowohl im Buch als auch im Film als atypische bzw. hybride Zugehörigkeit, auch wenn nie Zweifel an dieser Zugehörigkeit gezeigt werden. Im Verlauf der Erzählungen wird die Hybridität der Zugehörigkeit aber immer weiter reduziert und sie fügt sich zunehmend in stereotyp weibliche Rollenbilder: sie wird weniger widerständig, fürsorglicher und zur ausdauernden Strickerin, eine eindeutig weiblich besetzte Tätigkeit. Sowohl im Buch als

auch im Film wird Maes Beziehung zu Paul zum Katalysator für diese Veränderung, wobei Paul immer wieder die Rolle eines Erziehers einnimmt.

Teil des Geschlechterverhältnisses ist auch ein Machtverhältnis in Maes romantischen Beziehungen, das unter anderem auf ökonomischen Abhängigkeiten und Altersunterschieden beruht: im Buch haben sowohl Paul als auch Jakob Macht über Mae, im Film ist die Beziehung zwischen Mae und Jakob ausgewogener, dafür ist das Ungleichgewicht zwischen Paul und Mae größer. Weder mit Tamara, noch mit ihrer Mutter befindet sich Mae in Beziehungen, die so stark von einem Machtgefälle geprägt sind, wobei auch hier Altersunterschiede und Abhängigkeiten zu tragen kommen.

Die nächste analysierte Differenzkategorie ist die *Unterscheidung zwischen dem gesellschaftlichen Mainstream und der Gegenkultur*, in dem Fall die Punks, die sich durch deviantes Verhalten auszeichnen wie Betteln, Stehlen, übermäßiger Alkoholkonsum, Drogenkonsum oder Graffiti Sprayen. Mae wird zu Beginn der Erzählung als Teil der Punker*innen gezeigt, allerdings zeigt sich dabei sowohl im Buch als auch im Film immer wieder, wie sie sich durch diese Zugehörigkeit nicht nur von dem Leben im gesellschaftlichen Mainstream, so wie sie es mit ihren Eltern gelebt hat, abgrenzt, sondern sich auch immer wieder von den anderen Punker*innen distanziert. Im Buch wird Tamara als Teil der Punker*innen zur Warnung für Mae – eine Warnung davor, was passieren kann, wenn sie sich nicht in den Mainstream (verkörpert durch Jakob) einfügt: Obdachlosigkeit, Drogenabhängigkeit und eine gescheiterte Existenz ohne Zukunftschancen. Im Film ist der Lebensstil der Punks mehr eine Zwischenstation auf dem Weg ins Erwachsenwerden als ein Scheitern an der Mainstream-Gesellschaft. In beiden Erzählungen ist aber klar, dass Mae sich letztendlich wieder den bestehenden Verhältnissen anpasst und sich der Mainstream-Gesellschaft nach ihrer Punkphase wieder anschließt.

Die letzte analysierte Differenzkategorie ist die *Unterscheidung zwischen Jugendlichen und Erwachsenen*. Im Großteil der Erzählung ist Mae eine Jugendliche bzw. junge Erwachsene, die im Verlauf der Erzählung erwachsen wird. Dabei wird ihre Jugendhaftigkeit durch eine gewisse Rastlosigkeit inszeniert, die sich in den unterschiedlichen und nicht eindeutigen Zugehörigkeiten zeigt, die sie für sich in Anspruch nimmt. Im Verlauf der Erzählung verlieren sich sowohl die Ambivalenzen in ihren Zugehörigkeiten, als auch ihre Widerständigkeit gegen die Mainstream-Gesellschaft. Diese Entwicklung wird als Erwachsenwerden dargestellt. Das bedeutet, dass es die Jugend auszeichnet, dass sie

rebellieren und sich nicht klar den vorgegebenen Verhältnissen anpassen, aber dass genau diese fehlende Anpassung auch zum Zeichen der Unreife wird: Mae zeigt ihre gewonnene Reife durch Ruhe, Sicherheit in ihren eindeutigeren Zugehörigkeiten und Anpassung an die Dinge, so wie sie sind. Die Rebellion ist aber nicht nur ein Zeichen ihrer Jugend, sondern auch ihrer inneren Verletztheit, die aus dem unbearbeiteten Tod des Bruders heraus resultiert. Das bedeutet, dass Ruhe und Anpassung nicht nur ein Zeichen von Reife werden, sondern auch von Heilung: Mae kann den Tod ihres Bruders endlich verarbeiten und damit ist sie nicht mehr getrieben, sich gegen das Leben zu stellen, so wie es ihre Herkunftsfamilie gelebt hat, bevor sie durch den Tod des Bruders in ihrem Gleichgewicht gestört wurde.

Auch wenn die Erzählungen in Buch und Film in einigen Punkten voneinander abweichen, sind sich die Interpretationen von Buch und Film sehr ähnlich. Auf narratologischer Ebene unterscheiden sich die Wege, die beide einschlagen, um die Erzählung zu gestalten. In meiner Analyse habe ich vor allem drei Dinge besonders herausgegriffen:

1. Die Unterschiede in der narrativen Struktur
2. Direct Access: Ich-Erzählung in Buch und Film
3. Konstruktionen von Ambivalenz in Maes Zugehörigkeiten

Die *Unterschiede in der narrativen Struktur* bestehen vor allem darin, dass die vier Zeitebenen der Erzählung im Buch – Maes Kindheit, ihre Jugendjahre, ihre Zeit mit Jakob und dann Paul, sowie ein kurzer Blick in ihre Zukunft – im Film reduziert werden. Maes Kindheit ist im Film nur mehr in wenigen und kurzen Flashbacks zu sehen und ihre Zeit mit Jakob und Paul findet in ihren Jugendjahren statt, einen Blick in eine weiter entfernte Zukunft gibt es nicht. Das Buch wirkt deterministischer als der Film: Mae endet in einem Leben an der Seite eines etwas spießigen Mannes. Es ist ein Leben, von dem Mae sagt, dass es ihre Mutter für sich selbst wollte, was aber nach dem Tod ihres Bruders nicht mehr möglich war. Der Ausflug in die Welt der Punks wird dann zu Maes Versuch, etwas Anderes zu sein, als sie tatsächlich ist und schon von Anfang an war. Glücklicherweise wird sie erst, nachdem sie sich akzeptiert. Im Film wird ihr durch die Unbestimmtheit ihrer Zukunft und die ihr neue Rolle als Autorin mehr Platz für neue und unvorhergesehene Entwicklungen eingeräumt. Die Vergangenheit lässt sie dabei mehr hinter sich als im Buch.

Das Buch ist eine eindeutige *Ich-Erzählung*: Mae erzählt ihre eigene Geschichte in der ersten Person. Der Film *Chucks* wird durch den Einsatz der Kamera, die Mae von außen

zeigt, sozusagen in der dritten Person erzählt, ist also keine Ich-Erzählung. Dennoch versucht der Film der Ich-Erzählung des Buchs auf einige Arten zu entsprechen und den Rezipient*innen direct access bzw. direkten Zugang zu Maes Innenleben zu geben. Dabei nutzt er vor allem die Montage, die die eingesetzten Rückblenden als Maes Erinnerungen inszeniert. Weiters werden Monologe von Mae eingesetzt, um Einblick in ihre Gedanken zu geben. Andere Mittel wie Voice Overs, die ebenso direkten Zugang zu Maes innerem Erleben geben könnten, bleiben ungenutzt.

Maes oben beschriebene Zugehörigkeiten zeichnen sich oft durch *Ambivalenzen* aus, die in Buch und Film mit unterschiedlichen medialen Mitteln konstruiert werden. Im Buch wird dabei mehr auf Montagetechniken zurückgegriffen: Maes Erzählung springt in kurzen Abschnitten zwischen unterschiedlichen Zeitebenen und Settings, was den Eindruck erweckt, dass sie wie ihre Erzählung zwischen Zugehörigkeiten wechselt. Auch die Differenz zwischen ihren Gedanken und den Situationen, in denen sie sich befindet, wird erzählerisch genutzt, um eine eindeutige Verortung zu vermeiden. Der Film bedient sich dagegen vermehrt räumlicher Strukturen: Mae wird oft abseits der anderen Figuren in einer Szene gezeigt, damit ist sie zwar anwesender Teil der Gruppe, aber auch gleichzeitig distanziert und in einer Sonderposition. Auch ihre Körperhaltung drückt oft Ablehnung einer Situation aus, in der sie sich wiederfindet, deren Teil sie also trotz ihrer Ablehnung ist.

Die Wahl von Buch und Film *Chucks* als Analysematerial in Kombination mit dem Analysefokus des *Un/Doing Differences* und der narratologischen Analyse erwies sich als äußerst ergiebiger Forschungszugang, mit dem noch viele andere Aspekte aus dem Material heraus analysiert werden könnten – sowohl mehr Zugehörigkeiten, als auch mehr Details in der Herstellung dieser Zugehörigkeiten bzw. Differenzen. Auch für andere Forschungsmaterialien, nicht nur Literaturverfilmungen, bietet die Analyse über das *Un/Doing Differences*-Konzept viele Möglichkeiten.

Literaturverfilmungen sind ein weitverbreitetes, gesellschaftliches Phänomen, das Soziolog*innen viele Anknüpfungspunkte für Forschungen geben könnte, von Produktion über Distribution zu Rezeption. Ich hoffe, mit meiner Arbeit einen Anstoß gegeben zu haben, wie mit dem Produkt Literaturverfilmung und der zugehörigen Vorlage auch aus einer soziologischen Perspektive gearbeitet werden könnte.

9 Reflexion des Forschungsprozesses und der Ergebnisse

Literaturverfilmung ist ein Phänomen, das mich schon sehr lange interessiert und begleitet. Mich nun auch wissenschaftlich damit auseinanderzusetzen, war für mich sehr anregend. Dennoch gibt es einige Dinge, die ich in weiteren Forschungen anders machen würde.

Wissenschaftliche Literatur zum Thema Literaturverfilmung gibt es aus dem Bereich der Komparatistik und anderen medienwissenschaftlichen Zugängen mehr als genug – hier besteht die Gefahr, von der Fülle an Literatur überwältigt zu werden. Aus soziologischer oder sozialwissenschaftlicher Perspektive gibt es leider keine Literatur zu dem Thema, was es notwendig gemacht hat, einen soziologischen Zugang mit dem medienwissenschaftlichen Zugang zu verknüpfen. Dabei ist die Verbindung mit unterschiedlichen soziologischen Theorien, die nicht direkt auf die Analyse von Medien ausgerichtet sind, etwas zu kurz gekommen.

Bei den methodischen Überlegungen war die Verknüpfung von Soziologie und Medien- bzw. Literaturwissenschaft besonders schwierig: die literaturwissenschaftlichen Methoden, die für die Analyse von Literaturverfilmungen entwickelt wurden, haben sich für die soziologische Analyse wenig ergiebig gezeigt. Deswegen bin ich auch in der Gestaltung der Sequenzprotokolle weiter von ihnen abgewichen. Bei einer weiteren Forschung würde ich die Sequenzprotokolle auch noch dahingehend adaptieren, dass ich die Erzählzeit nicht mehr erfassen, aber dafür im Sequenzprotokoll des Films Screenshots inkludieren würde.

Ein Großteil der Analysearbeit habe ich alleine vorgenommen. In zukünftigen Forschungen zu diesem Thema, wäre es von Vorteil, vermehrt in Analysegruppen zu arbeiten und mehr Blickwinkel in die Analyse zu integrieren.

Die Fülle der Ergebnisse der Einzelanalysen von Film und Buch waren für mich überwältigend. Der Fokus auf Mae als Figur war notwendig, um das Thema überhaupt bearbeitbar zu machen, gleichzeitig ist im Zuge der Analyse die Figur selbst in den Hintergrund getreten. Stattdessen hat sich die Analyse auf eine etwas allgemeinere oder abstraktere Ebene verschoben, die die Ergebnisse vielleicht manchmal zu breit machen. Eine konkrete Rückbindung an Mae hätte wahrscheinlich geholfen, um die Ergebnisse besser fassen zu können.

Würde ich mich weiter mit dieser Arbeit beschäftigen, würde ich versuchen, die Ergebnisse in zwei Hinsichten noch zu vertiefen und zu schärfen: erstens, der Vergleich

der Interpretationen von Buch und Film. Da sich die Interpretationen nicht sehr stark voneinander unterscheiden, wäre hier ein äußerst detaillierter Blick notwendig, der den Rahmen dieser Arbeit leider übersteigt. Zweitens, die Auseinandersetzung mit der Frage nach der filmischen Ich-Erzählung. Es wäre auch interessant, diese anhand von mehreren Filmen zu bearbeiten, um die filmische Inszenierung der Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung zu analysieren. Dieses Forschungsinteresse müsste noch soziologisch geschärft werden. Es ist nicht an das Phänomen Literaturverfilmung gebunden und würde ein neues Forschungsvorhaben bedeuten.

Jedenfalls zeigt sowohl das Thema Literaturverfilmung als auch das Konzept *Un/Doing Differences* für mich viel Potential für die soziologische Auseinandersetzung mit Medien. Es ist ein Thema, das ich auch in zukünftigen Projekten aufgreifen würde, um meine Forschung in diese Richtung zu vertiefen.

10 Verzeichnisse

10.1 Analysematerial

Travnicek, Cornelia (2014²) [2012]: Chucks. München: btb.

Chucks (Österreich 2015). Regie: Sabine Hiebler und Gerhard Ertl.

10.2 Quellen

- Auer, Peter (2017): Doing difference aus der Perspektive der Soziolinguistik – an einem Beispiel aus der Lebenswelt von >Jugendlichen mit Migrationshintergrund<. In: Hirschauer, Stefan (Hrsg.): Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 287-306.
- Barthes, Roland (1990) [1964]: Rhetorik des Bildes. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 28-46.
- Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (2014): Einleitung. In: dies. (Hrsg.innen): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1-28.
- Bohnenkamp, Anne (²2012): Vorwort. Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderungen. In: Bohnenkamp, Anne; Lang, Tilman (Hrsg.innen): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam, S. 9-40.
- Brosch, Renate (2014): Literarische Lektüre und imaginative Visualisierung: Kognitionsnarratologische Aspekte. In: Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (Hrsg.innen): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 104-120.
- Elliott, Kamilla (2004): Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma. In: Ryan, Marie-Laure (Hrsg.in): Narrative Across Media. The Languages of Storytelling. Lincoln: Nebraska University Press, S. 220-243.
- Faulstich, Werner (1982): Problemfeld Vermittlung und Rezeption. In: Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen: Gunter Narr, S. 13-40.
- Fischer-Mahr, Sabine (2016): Jane Austens Romane in Kino- und Fernsehverfilmungen, 1940-2009. Eine exemplarische Analyse von Adaptionen weiblicher Entwicklungsromane anhand des Selbstbild-Fremdbild-Modells. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Hall, Stuart (2005a) [1980]: Introduction to Media Studies at the Centre. In: Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew; Willis, Paul (Hrsg.innen): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London, New York: Routledge, S. 104-109.
- Hall, Stuart (2005b) [1980]: Encoding/decoding. In: Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew; Willis, Paul (Hrsg.innen): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London, New York: Routledge, S. 117-127.
- Harris, Stefanie (2014): ‚Kinematografie‘: Filmische Schreibweisen in der Literatur der Weimarer Republik. In: Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (Hrsg.innen): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 445-461.

- help.gv.at [Seite des Bundeskanzleramts] (2018): Strafbarkeit von Jugendlichen (Deliktsfähigkeit). Stand: 1.1.2018 <https://www.help.gv.at/Portal.Node/hlpd/public/content/174/Seite.1740313.html> (letzter Aufruf: 28.4.2018)
- Hirschauer, Stefan (1994): Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 46(4), S. 668-692.
- Hirschauer, Stefan (2017a): Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Hirschauer, Stefan (2017b): Humandifferenzierung. Modi und Grade sozialer Zugehörigkeit. In: ders. (Hrsg.): Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 29-54.
- Hirschauer, Stefan; Boll, Tobias (2017): Un/doing Differences. Zur Theorie und Empirie eines Forschungsprogrammes.
- Homöopathie Online (2018): Aurum metallicum - Gold. <https://www.homoeopathie-online.info/aurum-metallicum-gold/> (letzter Aufruf: 1.5.2018).
- Internet Movie Database - imdb (2018): Chucks - Awards. <http://www.imdb.com/title/tt4938688/awards> (letzter Aufruf: 5.1.2018).
- Kluy, Alexander (2012): Cornelia Travnicsek: Chucks. Wien: Literaturhaus. <http://www.literaturhaus.at/?id=9483> (letzter Aufruf: 5.1.2018).
- Kreuzer, Helmut (1999): Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C.C. Buchners, S. 27-32.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1994) [1766]: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam. Erschienen bei Projekt Gutenberg: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/laokoon-1176/1> (letzter Aufruf: 2.1.2018).
- May, Karl (1908a) [1893]: Winnetou I. Karl-May-Gesellschaft: <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/reise/gr07/inhalt.htm> (letzter Aufruf: 18.5.2018).
- May, Karl (1908b) [1893]: Winnetou III. Karl-May-Gesellschaft: <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/reise/gr09/inhalt.htm> (letzter Aufruf: 18.5.2018).
- Mundt, Michaela (1994): Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer.
- Nübling, Damaris (2017): Personennamen und Geschlechter/un/ordnung. Onymisches *doing* und *undoing gender*. In: Hirschauer, Stefan (Hrsg.): Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 307-335.
- Österreichisches Filminstitut - ÖFI (2018): 2017 im Kino. <https://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/> (letzter Aufruf: 4.1.2018).
- Paech, Joachim (1998): Intermedialität. Mediales Differenzial und Transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, S. 14-30.
- Peters, Jan Marie (1989): The Lady in the Lake und das Problem der Ich-Erzählung in der Filmkunst. In: Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 245-258.
- Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke.
- Random House Verlagsgruppe (2018): <https://service.randomhouse.de/Presse/Taschenbuch/Chucks-Roman/pr440051.rhd> (letzter Aufruf: 5.1.2018).
- Rippl, Gabriele (2014): Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse. In: Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (Hrsg.innen): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 139-158.
- Ryan, Marie-Laure (2004): Introduction. In: dies. (Hrsg.in): Narrative Across Media. The Languages of Storytelling. Lincoln: Nebraska University Press, S. 1-40.

- Schiefer, Karin (2014): Familie war noch nie einfach. Interview mit Cornelia Travnicek. <http://www.austrianfilms.com/news/familie-war-noch-nie-einfach> (letzter Aufruf: 5.1.2018).
- Schmid, Birgit (2004): Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel „Agnes“ von Peter Stamm. Bern: Peter Lang.
- Schneider, Irmela (1981): Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Max Niemeyer.
- Sophokles (1981) [ca. 442 v. Chr.]: Antigone. Griechisch / Deutsch. Stuttgart: Reclam.
- Stadtkino Filmverleih (2018) [2015?]: Presseheft Chucks. <http://stadtkinowien.at/media/uploads/filme/861/stadtkino-chucks-presseheft-web.pdf> (letzter Aufruf: 5.1.2018).
- Stern, Clara (2015): Das Drehbuch und seine Rolle bei der Literaturverfilmung. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.
- Thon, Jan-Noël (2014): Subjectivity Across Media. On Transmedial Strategies of Subjective Representation in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games. In: Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Noël (Hrsg.innen): Storyworlds Across Media. Toward a Media-Conscious Narratology. Lincoln: Nebraska University Press, S. 67-102.
- TV Tropes (2018): Damsel in Distress. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DamselInDistress> (letzter Aufruf: 21.5.2018).
- Volk, Stefan (2010): Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen. Marburg: Tectum.
- West, Candace; Fenstermaker, Sarah (1995): Doing Difference. In: Gender and Society 9(1). S. 8-37.
- West, Candace; Fenstermaker, Sarah (2002): "Doing Difference" Revisited. Problems, Prospects, and the Dialogue in Feminist Theory. In: dies. (Hrsg.innen): Doing Gender, Doing Difference. Inequality, Power, and Institutional Change. New York: Routledge, S. 205-216.
- West, Candace; Zimmerman, Don H. (1987): Doing Gender. In: Gender and Society 1(2), S. 125-151.
- Wetzel, Michael (2014): Der blinde Fleck der Disziplinen: Zwischen Bild- und Textwissenschaften. In: Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (Hrsg.innen): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 175-192.
- Wikipedia (2018): Chucks (Film). [https://de.wikipedia.org/wiki/Chucks_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Chucks_(Film)) (letzter Aufruf: 5.1.2018).

10.3 Erwähnte Filme und Literatur

10.3.1 Filme

- Anfang 80 (Österreich 2011). Regie: Sabine Hiebler, Gerhard Ertl.
- Desert Flower (Großbritannien/Deutschland/Österreich/Frankreich 2009). Regie: Sherry Hormann.
- Fear and Loathing in Las Vegas (USA 1998). Regie: Terry Gilliam.
- Fight Club (USA/Deutschland 1999). Regie: David Fincher.
- Hardcore Henry (Russland/USA 2016). Regie: Ilya Naishuller.
- Lady in the Lake (USA 1947). Regie: Robert Montgomery.
- La fée aux choux (Frankreich 1896). Regie: Alice Guy-Blaché.

Maikäfer Flieg (Österreich 2016). Regie: Mirjam Unger.
 Maniac (USA 1980). Regie: William Lustig.
 Rashômon (Japan 1950). Regie: Akira Kurosawa.
 Shallow Hal (USA/Deutschland 2001). Regie: Bobby Farrelly, Peter Farrelly.
 The Sixth Sense (USA 1999). Regie: M. Night Shyamalan.
 The Usual Suspects (USA/Deutschland 1995). Regie: Bryan Singer.
 Trainspotting (Großbritannien 1996). Regie: Danny Boyle.
 Vielleicht in einem anderen Leben (Österreich/Ungarn/Deutschland 2011). Regie:
 Elisabeth Scharang.
 Zanan-e bedun-e mardan [Women Without Men] (Deutschland/Österreich/
 Frankreich/Italien/Ukraine/Marokko 2009). Regie: Shirin Neshat, Shoja Azari.

10.3.2 Literatur

(Jahreszahlen in Klammer beziehen sich auf das Ersterscheinungsjahr des Werks.)

Dirie, Waris (1998): Desert Flower.
 Döblin, Alfred (1929): Berlin, Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf.
 Hassler, Silke; Turrini, Peter (2016) [Uraufführung: 2007]: Jedem das Seine – Eine
 Volksoperette.
 Keun, Irmgard (1932): Das kunstseidene Mädchen.
 Nöstlinger, Christine (1973): Maikäfer flieg.
 Parsipur, Shahrnush (1990): Zanan-e bedun-e mardan [Women Without Men].
 Travnicek, Cornelia (2014): Wir leben im Nordlicht.
 Travnicek, Cornelia (2015): Junge Hunde.

10.4 Abbildungen

Abbildung 1: Vergleich bzw. Analogieraum (aus Schneider 1981: 124)	23
Abbildung 2: Buchcover von Cornelia Travniceks Roman Chucks.....	38
Abbildung 3: Filmplakat zum Film Chucks (AUT 2015)	40
Abbildung 4: Anna Posch als Mae	49
Abbildung 5: Lola Khittl als junge Mae	50
Abbildung 6: Susi Stach als Maes Mutter	51
Abbildung 7: David Süß als Maes Bruder Sebastian.....	52
Abbildung 8: Stefanie Reinsperger als Tamara.....	52
Abbildung 9: Thomas Schubert als Jakob.....	53
Abbildung 10: Markus Subramaniam als Paul	54
Abbildung 11: Soziogramm der zentralen Figuren im Buch.....	58
Abbildung 12: Soziogramm der zentralen Figuren im Film.....	59
Abbildung 13: Mae beim Poetry Slam.....	71

Abbildung 14: Mae und Paul beim Selfie	73
Abbildung 15: Mae nimmt Abschied von ihren Erinnerungsstücken	74
Abbildung 16: Mae als Kind nach dem Aufspießen eines Schmetterlings	77
Abbildung 17: Mae und Paul nach ihrer ersten gemeinsame Nacht.....	78
Abbildung 18: Paul und Mae nach Pauls verschlechterten HIV-Blutwerten	79
Abbildung 19: Mae blickt traurig aus der Dusche	80
Abbildung 20: Mae beim Tanzen.....	81
Abbildung 21: Kontraste in der Einführung von Mae (Montage der Autorin dieser Arbeit – im Film sind diese Bilder nacheinander zu sehen, nicht gleichzeitig, das obere stammt aus einer Rückblende)	87
Abbildung 22: Mae und Jakob nachdem sie beinahe von einem vorbeifahrenden Zug erfasst wurden	88
Abbildung 23: Mae sagt, dass sie ziemlich gefährlich sei	90
Abbildung 24: Mae als strickende Pflegerin von Paul.....	92
Abbildung 25: Mae läuft zu Beginn des Films (Montage der Autorin dieser Arbeit – im Film sind diese Bilder in kurzem Abstand nacheinander zu sehen, nicht gleichzeitig, das obere stammt aus einer Rückblende)	99
Abbildung 26: Mae bei der Lesung ihres Buches	100
Abbildung 27: Mae hilft ihrer Mutter in der Küche.....	105
Abbildung 28: Mae und ihre Mutter versöhnen sich.....	106
Abbildung 29: Mae in der U-Bahn.....	111
Abbildung 30: Mae mit ihren Freund*innen in der Punker*innen-WG	114
Abbildung 31: Mae mit Tamara, Jakob und einem weiteren Punk.....	114
Abbildung 32: Mae beim Bewährungshelfer.....	115

10.5 Tabellen

Tabelle 1: Mediale Unterschiede zwischen literarischen und filmischen Texten nach Mundt (1994: 13ff.) im Überblick.....	12
Tabelle 2: Modi sozialer Zugehörigkeiten nach Hirschauer (2017b: 44).....	33
Tabelle 3: Überblick über die größten Unterschiede der zentralen Figuren in Buch und Film	56

11 Anhang

11.1 Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird der Roman *Chucks* von Cornelia Travnicek (2014) und seine gleichnamige Verfilmung (AUT 2015) mithilfe des soziologischen Konzepts des *Un/Doing Differences* (Hirschauer 2017) anhand der Hauptfigur Mae Reimel analysiert. Dazu wurden vier Differenzen identifiziert, die besonders zentral für die Erzählung sind: Un/Doing (Über-)Leben, Sterben und Tod; Un/Doing Gender; Un/Doing Mainstream und Un/Doing Jugend und Erwachsenwerden. In Buch und Film wird dabei die Geschichte einer scheinbar widerständigen Figur erzählt, die sich aber zunehmend von Ambivalenzen und Rebellion abwendet, um sich der patriarchalen Mainstream-Gesellschaft einzufügen. Besonderes Augenmerk wurde in der Analyse auch darauf gelegt, wie die Ich-Erzählung des Romans im Film umgesetzt wurde: dieser wurde nicht direkt entsprochen, aber es wurden unterschiedliche filmische Mittel eingesetzt, um sich *direct access* zu Maes Innenleben anzunähern.

11.2 Besetzungsliste des Films *Chucks*

Die Liste ist nicht vollständig und folgt den Angaben aus dem Presseheft des Filmverleihs (Stadtkino 2018: 23):

Stabstellen

Buch & Regie	Sabine Hiebler, Gerhard Ertl nach dem Roman von Cornelia Travnicek
Bildgestaltung	Wolfgang Thaler
Schnitt	Roland Stöttinger
Szenenbild	Nikolai Ritter
Kostüme	Monika Buttinger
Maske	Daniela Langauer
Ton	Hjalti Bager-Jonathansson
Mischung	Ingo Pusswald
Produktion	Danny Krausz, Kurt Stocker (Dor Film)
Koproduktion	Sabine Hiebler, Gerhard Ertl
Herstellungs- leitung	Manfred Fritsch
Producer	Ulrike Ladenbauer
Junior Producer	Florian Krügel
Produktions- leitung	Monika Maruschko
Casting	Judith Limberger, Eva Roth

Schauspieler*innen

Mae	Anna Posch
Paul	Markus Subramaniam
Jakob	Thomas Schubert
Tamara	Stefanie Reinsperger
Maes Mutter	Susi Stach
Mae als Kind	Lola Khittl
Maes Bruder	David Süß
Bewährungs- helfer	Karl Fischer
Polizist	Gerald Votava
Apothekerin	Barbara Gassner
Kranken- schwester	Alice Schneider
Leiter der AIDS-Hilfe	Paul Matic
u.v.a.	

11.3 Auszug aus dem Sequenzprotokoll Roman *Chucks*

Kapitel	#	# U	Seiten	Seiten Unter- sequenzen	Erzähl- zeit	Handlung	Kommentare
	1		5		0,1	"Es gibt Aufgaben, die zu erfüllen wären, den Traurigen die Welt erklären." TOMTE	Widmung - ganzer Text
Vom Ende	2		7		0,5	Mae ist im Krankenhaus, streichelt Pauls Hand und unterdrückt ein Gähnen.	Weder Mae noch Paul werden namentlich erwähnt, aber, dass die Situation eine Wiederholung für Mae darstellt. Geschlecht von Mae noch unklar, auch sonst weiß man eigentlich nichts von ihr.
Von H-Milch und der Statik von Luftschlössern	3		8-19		12		
		1		8	0,75	Tamara und Mae reden beim Bietrinken über die Lücke bei der physikalischen Bestimmung von Atomen. Tamara hält fest, dass man aus der Makroperspektive nur Moleküle sieht, aus der Mikroperspektive nur einzelne Atome ausmachen kann. Mae meint, das wäre mit Menschen gleich.	"Das war vor vier langen Jahren." (8)
		2		9	0,75	Als Mae 13 war, haben sich ihre Eltern nach langwierigen Konflikten - die Mutter wird müde beim Anschreien, der Vater ist müde beim seltenen Nachhausekommen - endgültig getrennt, nachdem er eine fremde Unterhose im Koffer hatte.	"Plötzlich waren wir allein. Ich und meine Mutter im Haus, mein Vater und sein Koffer davor, im Schuhregal immer noch dieses eine Paar Chucks, dazu die verschlossene Tür im ersten Stock und die kleinen Fläschchen mit den weißen Kügelchen im Medikamentenschrank." (9)

	3	9-11	1,75	Mae lernt Tamara mit 14 kennen: Tamara schnorrt Mae am Stephansplatz um eine Zigarette an, Mae hat zwar welche, gibt ihr aber keine und auch kein Geld, weil sie meint, dass sie sich davon nur ein Bier kaufen würde. Tamara fragt, was sie stattdessen kaufen solle und die beiden essen gemeinsam ein Eis.	Tamara wird als asozial und dumm gesehen, aber Mae gegenüber ist sie fürsorglich und liebenswert. Sie überlebt. Mae macht sich Sorgen, dass man erkennen kann, dass sie raucht - Unschuld! Tamara mag Eis für alte Leute. "Auf einmal hatte ich einen Punk und war unheimlich stolz darauf, selbst Pippi Langstrumpf hat es nur zu einem Affen gebracht." (11)
	4	11-12	1	Nach der Scheidung war für Mae alles anders, aber nur ein bisschen anders. Ihr Vater ist ausgezogen und hat sie manchmal samstags abgeholt, um Ausflüge mit ihr zu machen, für die sie eigentlich schon zu alt war. Dabei hat er ihr viel Geld gegeben und viel geraucht.	"Meine Mutter und ich hatten gemeinsam überlebt, im Schweigen, mit dieser verschlossenen Tür im ersten Stock." (11)
	5	12-13	1	Mae fährt mit dem Ringwagen zu ihrem ersten Treffen mit Tamara am Karlsplatz. Wien erinnert sie an einen vergilbten Reiseführer, Prunk, aber mit herben Beigeschmack.	Mae trägt ihre Chucks = die ihres Bruders?
	6	13-15	1,75	Tamara und Mae sitzen am Karlsplatz, trinken Bier und betteln. Mae hat Hunger, sollte in der Schule sein. Tamara dürfte irgendwann studiert haben, redet viel über Physik, aber durch den Alkohol- und Drogenkonsum ist ihr Wissen inzwischen lückenhaft. Sie redet nicht viel über ihre Vergangenheit.	

		7	15-19	5	Jetzt wohnt Mae mit Jakob zusammen, wo sie sich keine Sorgen machen muss, dass die Milch verdorben ist. Sie wiegt ihre Cornflakes ab, damit sie genau der Portionsgröße entsprechen, die auf der Packung angegeben ist. Sie hört im Radio ein Interview mit dem Bundespräsidenten. Sie geht Milch einkaufen, während Jakob im Bad ist. Jakob stellt das Radio auf Klaviermusik, liest eine großformatige Zeitung. Er arbeitet in einem Architekturbüro und plant auch in seiner Freizeit, Gebäude, die streben und keinen Mittelpunkt haben. Sein Leben verläuft in den ewig selben Bahnen, wenn Mae etwas anderes machen will, ist er nicht zu motivieren. Mae will diese Bahnen durchbrechen, gleichzeitig ist es das, was sie an Jakob schätzt.	"Jetzt ist alles anders, jetzt umgibt mich Sicherheit." (15) "Manchmal schicke ich [ihm] auch noch einen Luftkuss hinterher, aber Jakob ist ein schlechter Fänger." (17) ""Wie kann man nur so zufrieden sein wie du! Das finde ich unglaublich!", sage ich und meine es als Beleidigung. Wie kann man nur." (19) Jakob ganz anders als im Film.
--	--	---	-------	---	--	---

11.4 Auszug aus dem Sequenzprotokoll Film *Chucks*

DVD-Kapitel	#	# U	Sequenz	Untersequenzen	Erzählzeit	Handlung	Kommentare
1	1		00:00-00:23		23	Produktionslogos	
	2		00:23-00:39		16	Flashback: Mae auf Schmetterlingsjagd	
	3		00:39-07:23		394	Vorstellung Mae	
		1		00:39-00:54	15	Mae bettelt in der U-Bahnstation mit zwei anderen jungen Frauen.	

	2	00:54-02:20	86	Mae klaut Spraydosen, gibt vor, etwas Anderes zu kaufen und läuft dann von der Kassa weg. Sie kommt zum Donaukanal, wo Tamara und Jakob mit anderen Freund*innen sitzen. Sie verteilt die Spraydosen und bekommt dafür eine Bierdose, die sie schüttelt, um die anderen damit anzuspritzen.	01:25 Beginn Opening Credits Cornelia Travnicek wird um Zigarette angeschnorrt.
	3	02:21-03:35	74	Mae und ihre Freund*innen besprayen Bahnwaggons. Dabei werden sie vom Sicherheitspersonal erwischt. Sie laufen davon. Jakob und Mae verstecken sich in einem Waggon, springen dann raus und werden fast von einem vorbeifahrenden Zug erfasst. Jakob reißt Mae aus dem Weg, sie fallen hin und werden vom Sicherheitspersonal aufgegriffen.	
	4	03:36-04:36	60	Mae ist beim Bewährungshelfer mit ihrer Mutter. Er gibt sich kooperativ, Mae ist nicht interessiert. Sie wird zu Sozialstunden im Aids-Hilfe-Haus verdonnert. Mae geht, ohne dem BH die Hand zu schütteln, ihre Mutter tut das schon, entschuldigt sich und eilt Mae hinter her und fragt, ob sie nicht die Schule zu Ende machen will.	
	5	04:36-05:50	74	Mae geht über eine Brücke. Sie kommt zur Aids-Hilfe, wo sie eine kurze Einschulung bekommt und dann gleich zur Arbeit angehalten wird.	
	6	05:51-06:44	53	Mae trinkt mit Jakob, Tamara und anderen am Spielplatz. Am nächsten Tag liegen sie noch dort. Mae wacht auf und sieht Kinder vom Ringenspiel auf sie herunterschauen.	
	7	06:44-07:01	17	Flashback: Mae und Bruder am Ringenspiel	
	8	07:01-07:15	14	Mae am Gang im Aids-Hilfe-Haus schaut Frau zu, wie sie wieder umdreht	

	9		07:16-07:23	7	Flashback: Mae und Bruder im AKH	
4		07:24-12:14		290	Vorstellung Paul & Fortsetzung Vorstellung Mae	
	1		07:24-08:10	46	Mae am Gang im Aids-Hilfe-Haus schaut Frau zu, wie sie nun doch das Aids-Hilfe-Haus betritt. Paul kommt die Stiegen heruntergelaufen und stolpert über Mae. Er fällt, sie fragt ihn, ob er nicht aufpassen kann. Er hat Bücher verloren, Mae ist aggressiv, hebt ihm die Bücher auf und stößt ihn bei der Übergabe. Paul stellt sich vor, Mae stiehlt eins seiner Bücher - Antigone.	Mae flegelt Paul mit "Piefke, ha" an.
	2		08:11-09:05	54	Mae, Jakob, Tamara und andere Freund*innen beziehen eine renovierungsbedürftige Wohnung	
	3		09:06-09:48	42	Mae wird von ihrem Vorgesetzten im AH-Haus zurechtgewiesen	
	4		09:48-11:04	76	Paul sieht Mae. Sie will ihm aus dem Weg gehen, aber er erwischt sie und bietet ihr ein anderes Buch an, das ihr wohl gefallen wird. Sie stellt fest, dass er sie nicht "verpiffen" hat und sagt ihm ihren Namen. Er sagt ihr, dass er sowohl HIV als auch Hep C hat. Mae schüttelt ihm dennoch die Hand.	hat Paul im Buch auch HIV und Hep C?
	5		11:04-11:42	38	Mae fährt in der U-Bahn nach Hause, liegt auf dem Bett und liest (das andere Buch, das ihr Paul gegeben hat??) - Antigone von Sophokles	Handelt es sich bei den beiden Antigones um unterschiedliche Versionen oder nur um unterschiedliche Cover?
	6		11:42-11:51	9	Flashback: Mae sitzt vor einer geschlossenen Tür	
	7		11:52-12:14	23	Mae fährt in der U-Bahn ins AH-Haus	