



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Konstruktionen von Wirklichkeit

Raumdarstellung in Roman und Spielfilm am Beispiel
von *Schlafes Bruder*, *Die Klavierspielerin*
und *Das Parfum*

Verfasserin

Sandra Nigischer

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, März 2012

Studienkennzahl laut Studienblatt:

A 332

Studienrichtung laut Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingrid Cella

In Wirklichkeit gibt es nur die Atome und das Leere.

Demokrit

Danksagung

Für die engagierte und hilfreiche Betreuung der vorliegenden Arbeit danke ich im Besonderen Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingrid Cella.

Für ihre unterstützende Hilfe ergeht mein Dank an Mag. Gianna Zocco (Lehrbeauftragte der Abteilung Vergleichende Literaturwissenschaft) und Ass. Mag. Melanie Letschnig (Lehrbeauftragte am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft).

Meinen Eltern danke ich für die langjährige finanzielle Unterstützung meines Studiums und ihren Rückhalt, der für mich über die letzten Jahre von großem Wert gewesen ist.

Besonderer Dank ergeht an dieser Stelle auch an die Menschen, die während meines Studiums an meiner Seite gestanden sind und vor allem die Zeit rund um meine Diplomarbeit bereichert haben mit ihrer Anwesenheit, ihrem Zuspruch, ihrer Geduld, ihrem Humor und ihren Ratschlägen, allen voran Mag. Sabrina Lackner, Mag. Katharina Brandl und Martin Thür, MSc.

INHALTSVERZEICHNIS

1	<u>EINLEITUNG</u>	1
1.1	GEGENSTAND DER UNTERSUCHUNG UND VORGEHENSWEISE	1
1.2	ZUR AUSWAHL DER BESTSELLERROMANE UND DEREN VERFILMUNGEN	2
1.3	VORBEMERKUNGEN ZUR LITERATURVERFILMUNG	4
2	<u>ZUR THEORIE DES RAUMS</u>	8
2.1.1	UNTERSCHIEDLICHE RAUMBEGRIFFE IN DEN DISZIPLINEN	8
2.1.2	RAUM ALS FORSCHUNGSDESIDERAT DER LITERATURWISSENSCHAFT	10
2.1.3	LITERATURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGSANSÄTZE	12
2.1.3.1	Semiotischer Ansatz	14
2.1.3.2	Der Chronotopos-Ansatz	17
2.1.3.3	Phänomenologischer Ansatz	18
2.1.4	THEORETISCHE EINSICHTEN ZUR RAUMDARSTELLUNG IM ROMAN	28
2.2	FIKTION ALS PROJIZIERTE WIRKLICHKEIT: RAUMKONSTRUKTION IM SPIELFILM	31
2.2.1	ZUR BEGRIFFSKLÄRUNG DES FILMISCHEN RAUMS	31
2.2.2	THEORETISCHE ANSÄTZE ZUR FILMISCHEN RAUMKONSTITUTION	34
2.2.3	KONSTRUKTION FILMISCHER RÄUME: GESTALTUNG, WAHRNEHMUNG UND FUNKTIONEN	40
2.2.4	TYPLOGIEN FILMISCHER RÄUME	48
2.3	THEORETISCHER VERGLEICH: RAUMDARSTELLUNG IN ROMAN UND SPIELFILM	52
3	<u>EINZELANALYSEN</u>	59
3.1	ROBERT SCHNEIDERS UND JOSEPH VILSMAIERS <i>SCHLAFES BRUDER</i>	59
3.1.1	RAUM IM ROMAN	59
3.1.1.1	Raumzeitliche Festlegung der Handlung	59
3.1.1.2	Figur und Raum	61
3.1.1.3	Die Perspektive als Orientierungszentrum	63
3.1.1.3.1	Petrifels	65
3.1.1.4	Raumstrukturen	66
3.1.1.5	Funktionen des Raums	71
3.1.2	RAUM IM FILM	73
3.1.2.1	Raumzeitliche Festlegung	73
3.1.2.2	Figur, Raum und Orientierungszentrum	75
3.1.2.2.1	Petrifels	78
3.1.2.2.2	Der wasserverschliffene Stein	79
3.1.2.3	Raumstrukturen	80
3.1.3	VERGLEICH	82
3.1.3.1	Ähnlichkeiten	83

3.1.3.2	Unterschiede	83
3.2	ELFRIEDE JELINEKS <i>DIE KLAVIERSPIELERIN</i> UND MICHAEL HANEKES <i>LA PIANISTE</i>	84
3.2.1	RAUM IM ROMAN	84
3.2.1.1	Raumzeitliche Festlegung der Handlung	84
3.2.1.2	Figur und Raum	86
3.2.1.2.1	Wohnung	86
3.2.1.2.2	Natur	90
3.2.1.2.3	Konservatorium	92
3.2.1.3	Die Perspektive als Orientierungszentrum	93
3.2.1.4	Raumstrukturen	94
3.2.1.5	Funktionen des Raums	98
3.2.2	RAUM IM FILM	100
3.2.2.1	Raumzeitliche Festlegung der Handlung	100
3.2.2.2	Figur, Raum und Orientierungszentrum	102
3.2.2.2.1	Wohnung	102
3.2.2.2.2	Konservatorium und Konzerthaus	105
3.2.2.3	Raumstrukturen	107
3.2.3	VERGLEICH	109
3.2.3.1	Ähnlichkeiten	109
3.2.3.2	Unterschiede	110
3.3	PATRICK SÜSKINDS UND TOM TYKWERS <i>DAS PARFUM</i>	111
3.3.1	RAUM IM ROMAN	111
3.3.1.1	Raumzeitliche Festlegung der Handlung	111
3.3.1.2	Figur und Raum	113
3.3.1.2.1	Wohnraum	113
3.3.1.2.2	Höhle	114
3.3.1.3	Die Perspektive als Orientierungszentrum	116
3.3.1.4	Raumstrukturen	118
3.3.1.5	Funktionen des Raums	123
3.3.2	RAUM IM FILM	125
3.3.2.1	Raumzeitliche Festlegung der Handlung	125
3.3.2.2	Figur, Raum und Orientierungszentrum	126
3.3.2.2.1	Wohnraum	128
3.3.2.2.2	Höhle	129
3.3.2.2.3	Stadt	129
3.3.2.3	Raumstrukturen	130
3.3.3	VERGLEICH	133
3.3.3.1	Ähnlichkeiten	133
3.3.3.2	Unterschiede	134
4	<u>RESÜMEE</u>	<u>135</u>
5	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>142</u>
5.1	PRIMÄRLITERATUR	142

5.1.1	ROMANE	142
5.1.2	FILMISCHE REALISATIONEN	142
5.2	SEKUNDÄRLITERATUR	142
5.2.1	ZUM RAUM IN DER LITERATUR	142
5.2.2	ZUM RAUM IM SPIELFILM	144
5.2.3	ZU <i>SCHLAFES BRUDER</i>	146
5.2.4	ZU <i>DIE KLAVIERSPIELERIN</i>	147
5.2.5	ZU <i>DAS PARFUM</i>	148
5.2.6	WEITERE LITERATUR	149
6	<u>ANHANG</u>	<u>151</u>
6.1	ABSTRACT (DEUTSCH)	151
6.2	ABSTRACT (ENGLISH)	152
6.3	CURRICULUM VITAE	153

1 EINLEITUNG

1.1 Gegenstand der Untersuchung und Vorgehensweise

Kein Hier und Jetzt, keine Zukunftsvision und keine aufflackernde, noch so ferne Erinnerung, die nicht in Raum und Zeit verankert sind: So selbstverständlich sich alles Sein (und auf der Sphäre der Objekte auch alles Nicht-Sein) raumzeitlich vollzieht, so sehr mag es verwundern, dass die Beschäftigung mit räumlichen Kategorien in den Kulturwissenschaften lange vernachlässigt worden ist.

Ein Grund dieser Marginalisierung mag schnell erahnt sein: Ist der Raum der Physik in seinen Dimensionen der Länge, Breite und Höhe objektiv messbar und so in seiner Funktion als „Behälter“ fassbar und berechenbar, entzieht sich literarische Raumdarstellung beispielsweise jeglicher Messbarkeit. Sie manifestiert sich letztlich zu einem großen Teil in den Köpfen der Leserinnen und Leser, wodurch ihr ein relativ hohes Maß an Subjektivität eigen wird, das abhängig ist von der Ausführlichkeit der in der Literatur dargebotenen Raumdarstellung. Obwohl davon ausgegangen werden kann, dass sich jedes Geschehen, jedes Handeln in Zeit und Raum vollzieht, kommt Literatur mit kargen räumlichen Angaben aus. Wo die literarische Beschreibung aufhört, setzt die imaginäre Ausgestaltung der Welt an, weil jede Vorstellung an Raum gebunden ist. Damit nicht genug der Subjektivität: Liegt die narrative Perspektive in einem Roman beispielsweise innerhalb einer Figur, kann die Wahrnehmung der Umwelt noch zusätzlich gefärbt sein. Doch auch in einem vergleichbaren narrativen Medium wie dem des Films, in dem seit über 100 Jahren Räume kinematographisch geschaffen und erkundet werden¹, kann von einer Vernachlässigung räumlicher Kategorien gesprochen werden. Obwohl filmische Bilder in ihrer Darstellung recht konkret sind, sind auch sie an die Wahrnehmung durch ein Subjekt gebunden: Zu trennen sind im Film der messbare materiell-existierende und der mentale Raum, der im Kopf der Betrachterin, des Betrachters entsteht.²

Genau auf diesem Problemfeld der Raumdarstellung in den Gattungen Roman und Spielfilm soll der Fokus der vorliegenden Arbeit liegen. Basis für die Untersuchung bilden dabei die Bestsellerromane *Schlafes Bruder* von Robert Schneider, *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek und *Das Parfum* von Patrick Süskind sowie deren gleichnamige Verfilmungen durch Joseph Vilsmaier, Michael Haneke und Tom Tykwer. Es ergeben sich schließlich drei

¹ vgl. Hans Beller: Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum der Filmmontage, in: Beller, Hans u.a. (Hg.): Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes, Stuttgart: Hatje Cantz 2000 (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd 11), S. 7.

² vgl. Doris Agotai: Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum, Bielefeld: Transcript 2007, S. 41.

grundlegende Fragestellungen, die im Zuge eingehender Einzelanalysen der fiktionalen Werke herauszuarbeiten sein werden:

- Welche Möglichkeiten bieten Literatur- und Filmtheorie, Raumdarstellung in Roman und Spielfilm möglichst objektiv fassen zu können?
- Wie konstituiert sich Raum in beiden Medien und welche Strukturen sind ihm eingeschrieben?
- Welche Funktionen übernimmt die Raumdarstellung, welche Bedeutung ist ihr eingeschrieben?

Filmdarstellungen haben mit schriftlichen Texten gemein, dass sie von den Rezipierenden in ihrer Bedeutung rekonstruiert werden müssen.³ In einem ersten theoretischen Schritt wird zu klären sein, welche Raumbegriffe unterschiedlicher Disziplinen prinzipiell voneinander abzugrenzen sind. Weiters muss veranschaulicht werden, welche neueren Forschungsansätze die Literaturwissenschaft für sich fruchtbar machen und welche theoretischen Einsichten sie letztlich für sich gewinnen konnte.

Für den Spielfilm ist es notwendig aufzuzeigen, wie sich Raum sowohl in der Montage als auch in der mise-en-scène konstituiert. Gerade im audiovisuellen Medium ist eine Fragestellung zum Raum als komplex zu bezeichnen, weil Film mit einer Vielzahl an Codes arbeitet. Keine Filmanalyse kann bestehen, ohne räumliche Strukturen „zumindest implizit zu berücksichtigen“⁴, eine Beschäftigung mit vorhandenen Typologien ist somit unerlässlich.

1.2 Zur Auswahl der Bestsellerromane und deren Verfilmungen

Um den leitenden Fragestellungen der vorliegenden Arbeit nachgehen zu können, sollen die angeführten Bestsellerromane sowie ihre filmischen Adaptionen hinsichtlich des Raums analysiert werden.

Bei der Auswahl der Romane handelt es sich um Werke der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die in den 1980er- und 1990er-Jahre erschienen sind. Allesamt sind höchst erfolgreich mehrere Millionen Male weltweit über den Ladentisch gegangen und in dutzende Sprachen übersetzt worden. Die Verfilmungen durch Vilsmaier, Haneke und Tykwer folgten in den 1990er-Jahren (*Schlafes Bruder*) und nach 2000 (*Die Klavierspielerin*, *Das Parfum*). Da die Werke einen immensen Bekanntheitsgrad aufweisen, gelten Bestseller-Verfilmungen gemeinhin als Publikumsmagneten und somit Kassenschlager.

³ vgl. Michael Charlton: Medienrezeption und Lebensbewältigung, in: Der Deutschunterricht 49 (1997), H. 3, S. 14f.

⁴ Susanne Dürr, Almut Steinlein (Hg.): Der Raum im Film. L'espace dans le film, Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S. 9.

Im Zuge der vorliegenden Arbeit interessieren keine literarischen Werturteile (die oft in der Beschäftigung mit Bestsellern gefällt werden), der Begriff „Bestseller“ ist bei der Werkauswahl als statistische Größe zu sehen, die Wertungsfragen ausschließt. Was interessiert, ist die Umsetzung des literarischen Raums in den filmischen Raum.

Auf Grund des millionenfachen Lesepublikums und der daraufhin gestürzten Kinos kann davon ausgegangen werden, dass sowohl die Seite des Filmpublikums, als auch die Seite der Filmkritik die intermediale Übersetzung mit Argusaugen beobachtet. Nicht nur das Publikum, vor allem die Kritik misst das Regiegeschick häufig direkt im Vergleich mit der Vorlage, wie etwa – um nur ein Beispiel anzuführen – bei Georg Seeßlen hervorgeht. Er konstatiert im Fall von *Die Klavierspielerin*: „Nicht obwohl, sondern gerade weil der Film scheinbar so nahe an der Vorlage bleibt, keinen Augenblick den Respekt vor dem Text vermissen läßt, ist »Die Klavierspielerin« mehr ein Haneke-Film als eine Jelinek-Verfilmung.“⁵ Der direkte Vergleich als Maßstab der Umsetzung ist offensichtlich.

Filmschaffende sind daher immensem Druck ausgesetzt, ein „gelungenes“ Äquivalent zur Romanvorlage zu kreieren. Dabei scheuen sie für gewöhnlich keine Mühen und Kosten: Vilsmaier stampfte das fiktive Eschberg im Montafoner Garnertal bei Gaschurn (Vorarlberg) innerhalb von zweieinhalb Monaten von Grund auf aus dem Boden – zu Produktionskosten von 15 Millionen Mark. *Schlafes Bruder* war damals der teuerste deutschsprachige Film aller Zeiten. Diesen Titel rang ihm bei seinem Erscheinen 2006 *Das Parfum* von Tykwer ab, die Produktionskosten: über 50 Millionen Euro.⁶ Dieses Budget soll schon bald überboten werden, glaubt man Medienberichten. Voraussichtlich 2012 wird mit *Der Wolkenatlas* ein Spielfilm in die Kinos kommen, der mit einem Budget von rund 100 Millionen Euro kostenmäßig alle deutschsprachigen Produktionen noch einmal überbieten soll.⁷ Wieder handelt es sich um eine Bestsellerverfilmung (des Romans *Cloud Atlas* von David Mitchell), und auch hier hat Tom Tykwer die Regie übernommen.

Für eine vergleichende Analyse der Raumdarstellung in Roman und Spielfilm erscheinen die ausgewählten Bestseller besonders vielversprechend, weil davon auszugehen ist, dass die Regisseure mehr als bei anderen Verfilmungen versuchen, der Vorlage „gerecht“ zu werden.

⁵ Georg Seeßlen: Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke, in: Stefan Grisseemann (Hg.): Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays, Wien: Sonderzahl 2001 (Edition Film), S. 205.

⁶ vgl. u.a. <http://www.profil.at/articles/0635/560/149912/das-parfum>, letzter Zugriff: 05.03.2012.

⁷ <http://www.welt.de/kultur/kino/article13444897/Der-Wolkenatlas-ein-deutscher-100-Millionen-Film.html>, letzter Zugriff: 05.03.2012.

1.3 Vorbemerkungen zur Literaturverfilmung

Das Forschungsfeld der Literaturverfilmung soll im Zuge der vorliegenden Arbeit nur grundlegend behandelt werden, weshalb hier im Folgenden aktuelle Herangehensweisen an das Thema auch nur im Überblick dargestellt werden können. Denn die Frage nach adäquaten filmischen Umsetzungen der herangezogenen Primärliteratur ist nicht Zielsetzung der vorliegenden Arbeit.

Was interessiert, sind die Umsetzung auf rein räumlicher Ebene und damit einhergehend die vergleichenden Fragen, welchen Stellenwert die Gestaltung des fiktiven Raums in Roman und Film einnimmt, mit wieviel Bedacht in räumlicher Hinsicht an die Umsetzung herangegangen wird und welche Funktionen Raum im Roman sowie in der Verfilmung einnehmen kann. Welche Möglichkeiten gibt es, filmisch Äquivalentes zu konstruieren? Wo gibt es Ähnlichkeiten, wo Unterschiede? Deshalb soll der Fokus beim Forschungsfeld der Literaturverfilmung hier nur darauf liegen, welche Schwierigkeiten sich bei der Transformation einer Geschichte vom Medium Literatur ins Medium Film ergeben können und wie sich der Diskurs zum Thema in den letzten Jahrzehnten gestaltet hat.

Neuere und fruchtbare Auseinandersetzungen mit dem Thema finden sich etwa in Irmela Schneiders *Der verwandelte Text* und in Michaela Mundts *Transformationsanalyse*⁸. Schneider und Mundt beschäftigen sich damit, unterschiedliche mediale Textsysteme miteinander in Beziehung zu setzen. Auch Klaus Kanzog geht in *Erzählstrukturen, Filmstrukturen* aus von schwer vergleichbaren, unterschiedlichen Zeichensystemen in beiden Medien. Einen ergiebigen Forschungsüberblick ermöglicht Wolfgang Gast mit seinem *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Matthias Hurst legt in *Erzählsituationen in Literatur und Film* den Fokus auf die Erzählsituation, dabei untersucht er die medialen Erzählstrukturen. Grundtenor ist, dass es bei der Beschäftigung mit Literaturverfilmungen keine allgemein gültigen Regeln einer „guten“ Herangehensweise gibt.⁹ In Bezug auf die in der vorliegenden Arbeit behandelten Romane *Schlafes Bruder*, *Die Klavierspielerin* und *Das Parfum* hat sich etwa Katharina Florian in ihrer Diplomarbeit *Die Verfilmung zweier Bestseller - Das Parfum und Schlafes Bruder* mit den Typen der Literaturverfilmungen bei Schneider/Vilsmaier und Süskind/Tykwier beschäftigt. Stefan Ostermann etwa untersucht in seiner Diplomarbeit *Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache* die intermediale Übersetzung bei Jelinek/Haneke.

⁸ Die bibliographischen Daten der hier aufgezählten Werken, die sich mit dem Thema Literaturverfilmung beschäftigen, sind dem Quellenverzeichnis zu entnehmen.

⁹ vgl. Katharina Florian: *Die Verfilmung zweier Bestseller - Das Parfum und Schlafes Bruder*, Dipl. Arb., Univ. Wien 2008, S. 34.

Was den Diskurs zur Literaturverfilmung der letzten Jahrzehnte betrifft, so ist festzuhalten, dass Verfilmungen dem literarischen Text gegenüber lange Zeit als qualitativ nachrangig behandelt worden sind. Es gelingt u.a. erst André Bazin mit seinem Plädoyer *Für ein unreines Kino* (1952) das vorherrschende Denken in eine andere Richtung zu lenken. Darin argumentiert er, dass Verfilmungen der literarischen Vorlage keinen Schaden zufügen würden – sondern im Gegenteil dem Werk noch zu größerer Bekanntheit verhelfen können¹⁰. Bazin argumentiert, dass Literatur durch eine Adaption nicht verlieren könne, schlechtestenfalls sähen die Zuschauer einen passablen Film, oder besser: Sie bekämen Lust auf die Lektüre. Diese Überlegung wird von Verlagsstatistiken bestätigt, die einen sprunghaften Anstieg der Verkaufszahlen eines literarischen Werks nach seiner Verfilmung belegen.¹¹

Während im historischen Rückblick die Bewertung der Verfilmung von Kategorien wie „Textadäquatheit und „Werktreue bestimmt wird, betrachtet die neuere Forschung die literarische Vorlage und deren Verfilmung verstärkt als zwei unabhängige Werke, die mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln arbeiten.¹²

Neben dem Transfer von sprachlichen in visuell-kinetische Bilder (Konkretisierung), dem Hinzutreten von Ton [...] zählen dazu die Perspektivierung, d.h. die Nutzung der Kameraposition [...], der Kamerabewegung [...], der Einstellungsgröße [...] sowie die Verarbeitungsverfahren der Schnitt- und Montagetechnik.¹³

Die „Adaption eines Werkes der Kunst durch [...] eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung mißverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert.“¹⁴ Der filmischen Umsetzung eines Romans widmen sich Filmemacher sehr unterschiedlich, Helmut Kreuzer¹⁵ hat dazu eine bekannte Unterteilung von Literaturverfilmungen in vier Typen vorgenommen, auf die sich auch Wolfgang Gast in seinen Ausführungen bezieht und die hier zur besseren Orientierung kurz angeführt werden soll. Die Typen unterscheiden sich jeweils in ihrem Verhältnis zur Werktreue.

¹⁰ vgl. u.a. André Bazin: *Für ein unreines Kino*, In: ders.: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, aus dem Französischen v. Robert Fischer und Anna Düpee, Berlin: Alexander 2004, S. 124.

¹¹ vgl. ebd., S. 124.

¹² vgl. Dieter Burdorf [u.a.] (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, begr. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart [u.a.]: Metzler 2007, S. 801a.

¹³ ebd., S. 801a.

¹⁴ Wolfgang Gast: *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt am Main: Diesterweg 1993 (Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge), S. 45.

¹⁵ vgl. im Folgenden Helmut Kreuzer: *Medienwissenschaftliche Überlegung zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*, in: Schaefer, Eduard (Hg.): *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980*, Tübingen: Niemeyer 1981 (Medien in Forschung + Unterricht, Serie B 2).

Die **Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff** folgt einer literarischen Vorlage nur bedingt und orientiert sich vielmehr an Motiven oder einzelnen Handlungslinien. Hier ist es ratsam, den Film, um ihm gerecht zu werden, als eigenständiges Werk zu betrachten.

Die **Adaption als Illustration** setzt sich vielmehr die Werktreue als Ziel, dabei wird kaum auf die Eigenständigkeit von Literatur und Film eingegangen. Filme, die dieser Art der Adaption zuzuordnen sind, würden Gefahr laufen, „durch den weitgehenden Verzicht auf medienspezifische Transformationsleistungen in ihrer konventionellen Filmsprache und Dramaturgie langweilig [zu] werden.“¹⁶

Die **Adaption als Transformation** meint bei Kreuzer eine Betrachtung von Literaturvorlage und Verfilmung als analog zueinander. Der Begriff der Transformation bezieht sich auf Irmela Schneider¹⁷.

Transformation soll heißen, daß nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, daß vielmehr die Form-Inhalts-Beziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und daß im anderen Medium, in der anderen Kunstform und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht. Diese Analogie erfordert nicht, daß der Dialog wörtlich genommen wird, im Gegenteil: Sie kann erfordern, daß er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben.¹⁸

Dieser Typus kann, selbst wenn das nur sehr selten der Fall ist, auch als (bewusst) subjektive Interpretation der Vorlage inszeniert werden.

Als vierte Möglichkeit nennt Kreuzer die **Adaption als Dokumentation** und meint damit z.B. Aufzeichnungen von Theateraufführungen.

Wie etwa David Bordwell bemerkt hat, werden Filme oft auf die Geschichten, die sie erzählen, auf ihren Plot, die Charaktere oder auch die Handlungshöhepunkte reduziert. „Es scheint [...] so, als würden wir durch die Bilder hindurch die Geschichte sehen.“¹⁹ Die visuelle Gestaltung – etwa die des Raums – gerät dabei leicht in den Hintergrund. Um den Blick aber auf die Bilder selbst richten zu können, ist ein Überblick über all jene Möglichkeiten, Raum im Film zu inszenieren, notwendig. Dem soll sich der Punkt *Fiktion als projizierte Wirklichkeit: Raumkonstruktion im Spielfilm* im Theorieteil widmen. Nur so ist es möglich, die spezifische Raumkonstruktion „lesen“ und deuten zu können.

¹⁶ Gast, S. 48.

¹⁷ Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen: Niemeyer 1981.

¹⁸ Kreuzer, S. 37.

¹⁹ vgl. David Bordwell: Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino: In: Zeit, Schnitt, Raum, hrsg. von Andreas Rost, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1997, S. 17.

Auch Bazin ist der Ansicht, dass eine direkte, wörtliche Übersetzung nichts taue, weshalb eine gute Verfilmung das Wesentliche von „Wort und Geist“ wiedergeben müsse.²⁰ Dabei müssen Entsprechungen gefunden werden.

Je größer und entscheidender die literarischen Qualitäten des Werks sind, desto mehr wird die filmische Adaption das kunstvolle Gefüge erschüttern müssen, desto mehr Anforderungen stellt sie an das schöpferische Vermögen, das Werk in einem neuen, gewiß nicht dem gleichen, sondern gleichwertigen Gefüge zu konstruieren.²¹

Wie man an die literarische Vorlage herangeht, bleibt letztlich dem Regisseur oder der Regisseurin überlassen. Michael Haneke etwa sagt in einem Interview: „Das entscheidende bei einem Autor, der von jemand anderem verfilmt wird, ist ja, daß nicht unbedingt seine Absichten verfilmt werden, sondern die Möglichkeiten, die in einem Buch angelegt sind.“²² Werktreue erachtet er als für das Kino ungeeignet: „Literaturverfilmungen, die versuchen beidem gerecht zu werden – der Vorlage und dem Medium –, kann man nur im Fernsehen machen, denn das sind Kompromisse.“²³

Nicht außer Acht zu lassen ist bei Filmen – und so vor allem bei Literaturverfilmungen –, dass sie von Marktfaktoren bestimmt sind, weil „komplexe Produktionsapparate, technische Entwicklungskapazitäten und internationale Distributionsnetze einschließlich der Vorführstätten große Kapitalmengen benötigen“²⁴. Obwohl es lange keiner Diskussion mehr darüber bedarf, Film als Kunstform anzuerkennen, ist Film Massenmedium und auch Ware geblieben. Deshalb „lassen sich [...] die ästhetischen Ausdifferenzierungen, Anreicherungen und Genrebildungen des Films nicht von den technisch-materialen und insbesondere den ökonomisch-institutionellen Entwicklungen ablösen“²⁵. Publikumserwartungen prägen die ästhetischen Stile des Films mit, „die sich zwischen den divergierenden Ansprüchen realistischer Abbildungsästhetik, filmischer Formkunst, soziokultureller, kollektiver Imaginationsbedürfnisse und konkreten ökonomischen und politischen Machtverhältnissen bewegen.“²⁶

²⁰ Bazin, S. 127.

²¹ ebd., S. 128.

²² Stefan Grisseemann: „...einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Stefan Grisseemann im Gespräch mit Michael Haneke, in: ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays, Wien: Sonderzahl 2001 (Edition Film), S. 181.

²³ ebd., S. 181.

²⁴ Burdorf, S. 241a.

²⁵ ebd., S. 241a.

²⁶ ebd., S. 241a.

2 ZUR THEORIE DES RAUMS

2.1. Die Welt als Imagination: Raumkonstruktionen im Roman

2.1.1 Unterschiedliche Raumbegriffe in den Disziplinen

Beim Versuch, Raumdarstellung im Roman theoretisch zu fassen und mögliche Kategorisierungen zu konturieren, ist es zunächst unerlässlich, unterschiedliche Arten von Raumverständnis in verschiedenen Disziplinen voneinander zu trennen. Denn Raum ist sowohl erkenntnistheoretischer Gegenstand in Philosophie, Psychologie und Mathematik und ferner vom ästhetischen und mythischen Raum zu unterscheiden.²⁷ Grundlegend kann als Gemeinsamkeit all dieser Räume nur festgehalten werden, dass jedes Lebewesen, und jeder Gegenstand einen bestimmten Platz im Raum der Welt einnimmt: „Es gibt kein Sein und kein Geschehen, kein Ding und keinen Vorgang, kein Element der Natur und keine menschliche Handlung, die nicht [...] räumlich fixiert und prädestiniert wären“.²⁸

Dennoch haben sich in den wissenschaftlichen Disziplinen äußerst differente Betrachtungsweisen zum Raumbegriff entwickelt.

So wirft der theoretische Raum als Gegenstand der Philosophie die Frage nach seinem Wesen auf, nach seinem Stellenwert – genauso wie sich die Philosophie mit dem Wesen der Zeit beschäftigt. Ernst Cassirer hält fest: „[E]s gehört zu den schwierigsten Aufgaben der Metaphysik, wie dieser Widerstreit zu lösen ist – wie die Seinsart des Raumes und der Zeit selbst und die Seinsart der ‚Inhalte‘, die beide eingehen, sich miteinander vereinen lassen.“²⁹ Der Aspekt der Zeit taucht immer wieder in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Raum auf. „Raum und Zeit nehmen schon, wenn man sie lediglich als ‚Objekte‘ der Erkenntnis faßt, eine besondere und ausgezeichnete Stellung ein: sie bilden innerhalb des architektonischen Baues der Erkenntnis die beiden Grundpfeiler, die das Ganze tragen und zusammenhalten.“³⁰

Die Untersuchung des Umgebungsraums aus Sicht der Psychologie hingegen kann zur Sichtbarmachung des Unbewussten dienen, sie fragt aber etwa auch danach, wie Raum

²⁷ vgl. Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart (u.a.): Metzler 2008, S. 605a.

²⁸ Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 495f.

²⁹ ebd., S. 488.

³⁰ ebd., S. 485.

wahrgenommen bzw. erlebt wird. In Abgrenzung zum Raum der Philosophie und Psychologie ist der mathematisch-physikalische oder mathematisch-geometrische Raum in seiner Dreidimensionalität und Abstraktheit zu begreifen und gekennzeichnet durch seine objektive Messbarkeit. Er erstreckt sich nach allen Seiten in die Unendlichkeit.

Davon zu unterscheiden sind wiederum mythische und ästhetische Räume: Was der mythische Raum meint, ist nicht mit physikalischen, geometrischen oder mathematischen Gesetzen fassbar. Zwar sind auch im mythischen Raum gegensätzliche Richtungen im Raum auszumachen, sie aber unterscheiden sich grundlegend von einem „Oben“ und „Unten“, „Rechts“ oder „Links“. Stattdessen weisen unterschiedliche Richtungen auf Bedeutungen wie „Heiligkeit und Unheiligkeit, Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit, Segen oder Fluch, Vertrautheit oder Fremdheit, Glücksverheißung oder drohende Gefahr – das sind die Merkmale, nach denen der Mythos die Orte im Raume gegeneinander absondert“³¹. Ernst Cassirer spricht in diesem Sinne von „magischen Kraftlinien“, wie der mathematische Raum funktioniere der mythische Raum in sich selbst nach eigenen Mustern.³² Fassbar ist der mythische Raum mit Gefühl und Fantasie, nicht mit Zahlen. Vielmehr sind die Räumlichkeiten imaginärer Natur, sie sind als überhöht zu begreifen, wie etwa bei Homer, bei dem selbst Troja, Mykene oder Ithaka über die geographische Topografie hinauswachsen.³³

Im ästhetischen Raum sieht Cassirer, der hier auf die Bildende Kunst Bezug nimmt, eine „Sphäre der reinen Darstellung“³⁴, die aber nicht bloß die Wirklichkeit passiv nachbildet, denn der Mensch setzt sich hier in eine neue Beziehung zur Welt (und somit zum Raum). Wie der mythische Raum konstruiert sich der ästhetische mit Fantasie und ist dabei im Vergleich zum geometrisch-abstrakten Raum, der sich im Denken formt, als durchaus konkret zu beschreiben. Cassirer beschreibt den ästhetischen Raum als freier als den mythischen Raum, weil er weniger aus Grundaffekten und Gegenlinien wie Hoffnung und Furcht konstruiert sei, aber dennoch intensiven Ausdruck und Dynamik in sich trage. Im Gegensatz zum mythischen Raum, der mit geheimnisvollen, magischen Kräften funktioniert und eine starke Nähe zum Subjekt beschreibt, wird dem ästhetischen Raum eine Gegenständlichkeit zuteil: „Denn als Inhalt der künstlerischen Darstellung ist das Objekt in eine neue Distanz, in eine Ferne vom Ich gerückt – und in ihr erst hat es das ihm eigene selbstständige Sein, hat es eine neue Form der Gegenständlichkeit gewonnen“.³⁵ In der Distanz wird der Raum Inhalt der Vorstellung, das Subjekt folgt eigenen Gesetzen und erkennt sein eigenes Wesen – das Verhältnis des Subjekts zum Raum ist hier als differenzierter zu betrachten als im

³¹ Cassirer, S. 495.

³² vgl. ebd., S. 495.

³³ vgl. Bruno Hillebrand: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur, München: Winkler 1971 (Winkler Studien), S. 9.

³⁴ Cassirer, S. 497.

³⁵ Cassirer, S. 498.

mythischen Raum, in dem Kräfte von außen auf den Menschen einwirken. Im ästhetischen Raum hat das Objekt selbst durchaus Gestaltungsmöglichkeiten der Gegenstandswelt. Ästhetische Räume sind bei Cassirer relativ konkret und symbolisch besetzt. Die Subjekte des ästhetischen Raums sind fähig, über die Möglichkeiten zu einem mythischen und theoretischen Raum zu reflektieren. Von Bedeutung für die Literaturwissenschaft dürften mythischer und ästhetischer Raum zugleich sein, wenn auch in jeweils unterschiedlichem Ausmaß. In seiner Geschichte ist Raum als Allgemeinbegriff jedenfalls nicht zu konturieren – als „Begriff, der im Alltagsverständnis zwischen unklaren Vorstellungen von Welt-, Wohn- und Körperraum und der Schulgeometrie geschuldeter dreidimensionaler ‚Gefäßfiktion‘ changiert“.³⁶

2.1.2 Raum als Forschungsdesiderat der Literaturwissenschaft

Was die Literaturwissenschaft unter Raum versteht, ist nicht einfach und einheitlich zu fassen. Zwar haben sich verschiedene Raumkonzepte im 20. Jahrhundert entwickelt, von denen sich manche mehr, manche weniger etablieren konnten, dennoch wurde der Analyse des literarischen Raums in der Literaturwissenschaft bei weitem nicht so große Bedeutung beigemessen wie dem Faktor der Zeit, mit dem sich erstmals Günther Müller und Eberhart Lämmert auf Basis der morphologischen Literaturwissenschaft ausgiebig und grundlegend beschäftigt haben. Diese Vorrangstellung der Zeit gegenüber einer Untersuchung des Raums hat mehrere Gründe: Zeit ist mit dem Handlungsverlauf untrennbar verbunden, sie gibt zum einen die Chronologie und zum anderen den Rhythmus des inhaltlichen Geschehens vor. Außerdem bewegt sich der Handlungsverlauf in zeitlicher Hinsicht trotz Zeitraffung- und Dehnung oder auch Zäsuren kontinuierlich seinem Ende entgegen.³⁷ Erzählte Zeit und Erzählzeit sind objektiv benenn- und sogar messbar³⁸, für die literarische Raumdarstellung ergeben sich jedoch Probleme.

Während für Bruno Hillebrand Zeit maßgebend ist für den „Prozeß des Lesens“, nennt er den Raum „das konstituierende Moment der Erinnerung“³⁹, denn nach dem Rezeptionsprozess bliebe vom räumlichen Eindruck im Roman die Erinnerung zurück:

Die Zeit nimmt dem Leser gleichsam den Atem, wie einem Läufer, der zum Ziel eilt. Ist aber dieser Lauf einmal abgeschlossen, erinnert sich der Leser – vor allem mit zunehmenden Abstand – der durchmessenen Strecke und des

³⁶ Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd 5: Postmoderne-Synästhesie, Stuttgart (u.a.): Metzler 2003, S. 113b.

³⁷ vgl. Bruno Hillebrand: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur, München: Winkler 1971 (Winkler Studien), S. 6.

³⁸ vgl. u.a. Herman Meyer: Raum und Zeit in W. Raabes Erzählkunst, In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27, 1953, S. 236-267.

³⁹ Hillebrand, S. 6.

Schauplatzes als etwas Räumlichem: stark subjektiv, je nach Ausführlichkeit der im Roman gebotenen Umweltstruktur.⁴⁰

Trotzdem bildete sich das Bewusstsein, dass Raum in kultur- und literaturwissenschaftlicher Hinsicht eine neue Perspektive auf literarische Texte liefern kann.

Spielte der Raum in der Geschichte der europäischen Philosophie von Euklid bis Kant schon immer eine zentrale Rolle für die Modellierung wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischer Postulate, so wurde ‚Raum‘ im frühen 20. Jahrhundert auch zum konstitutiven Bestandteil der Kulturtheorie.⁴¹

Ab Mitte des 20. Jahrhunderts wird der geographische Raum nicht mehr vom sozialen Raum gesondert betrachtet, weil Raum fortan als soziale Konstruktion angesehen wird, der als kultureller Bedeutungsträger etwa Machtverhältnisse widerspiegeln kann. Der US-amerikanische Stadtplaner Edward Soja prägt Ende der 1980er-Jahre den Begriff des *spatial turns*, als er eine Wende hin zur Behandlung des Raums und gar eine Rekonzeptualisierung von Raum fordert.⁴² Dieser Aufruf nach einem *spatial turn* begünstigt eine intensivere Beschäftigung mit Raumkonzepten: Zwar befasst sich die Literaturwissenschaft vor dem *spatial turn*, an dem sie sich gegenüber anderen Disziplinen mit einiger Verspätung beteiligt hat, auch mit dem Thema der Raumdarstellung in der Literatur, bei weitem aber nicht mit der gleichen Intensität.⁴³

Als Vordenker dieser Raum-Wende gelten Michel Foucault, der in *Von anderen Räumen*⁴⁴ nach dem Zeitalter der Geschichtlichkeit das Zeitalter des Raums angebrochen sieht, und Henri Lefebvre⁴⁵, der sich auf Foucault bezieht. Die Obsession des 19. Jahrhunderts mit der Geschichte sei vorbei, hält Foucault fest.

Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.⁴⁶

Die Vorstellung eines sozialen Raums wird durch Foucault neu eingeführt, er sieht Raum abhängig von der Gesellschaft, von Normen und sozialen Strukturen. In *Von anderen Räumen* unterteilt er sozialen Raum in Utopien und verschiedene Arten von Heterotopien, in

⁴⁰ Hillebrand, S. 6.

⁴¹ Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld: Transcript 2009, S. 13.

⁴² vgl. Edward W. Soja: Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory, London/New York: Verso 1989.; zit. nach: Hallet/Neumann, S. 11.

⁴³ vgl. Michael C. Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld: transcript 2009, S. 53f.

⁴⁴ Foucault, Michel: Von anderen Räumen (franz.: Des espaces autres, 1967), in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 317-329.

⁴⁵ vgl. Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums (Auszug; franz.: La production de l'espace, 1974). In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 330-342.

⁴⁶ Foucault: Von anderen Räumen, S. 317.

*Überwachen und Strafen*⁴⁷ beschäftigt er sich u.a. mit den dem Raum eingeschriebenen Machtstrukturen. Auch Lefebvre will Raum nicht mehr als Rahmen sehen, als Behälter, in dem sich historische Ereignisse abspielen, in diesem Punkt folgt auch Soja Lefebvre. Er kritisiert, dass der Historizismus noch immer so stark ist und spricht sich für eine kulturwissenschaftliche Raumbetrachtung aus, die bisher vernachlässigt worden sei, weil Raum bloß als statischer Rahmen angesehen worden ist, der unberührt bleibt von Politik und Kultur. Geschichte habe sich überhaupt erst als zeitliche Ereignisse entfalten können, weil der Raum die neutrale Kulisse dafür geboten habe.

Die Darstellungsformen und Funktionen des literarischen Raums sind immer wieder analysiert worden, hauptsächlich in phänomenologischen und strukturalistischen Ansätzen. Aber „[e]rst in einigen literaturwissenschaftlichen Studien jüngerer Datums zeichnet sich ein Interesse für ‚Raum‘ als einer kulturell geprägten und produktiven Wahrnehmungskategorie ab, die zu anderen kulturellen Sinnstiftungsprozessen, Normen und Machtrelationen in Beziehung steht.“⁴⁸

Die Forschungsarbeiten zum Raum in der Literatur sind vor allem mit drei Namen verbunden: Ernst Cassirer, Michail Bachtin und Jurij Lotman. Sie entwerfen ästhetische Raummodelle, auf die die Literaturwissenschaften aufbauen können.

2.1.3 Literaturwissenschaftliche Forschungsansätze

In der Art der Raumdarstellung und der Weise, wie Wirklichkeit literarisch geschaffen werden kann, sind zwischen den literarischen Großgattungen der Epik, Dramatik und Lyrik augenscheinliche Unterschiede zu bemerken. Außerdem unterscheiden sich Raumkonzepte verschiedener literarischer Epochen teilweise erheblich. Hier soll im Folgenden hinsichtlich der späteren Analyse alleine die Beschäftigung mit dem Raum im Roman der Gegenwartsliteratur Beachtung finden.

Bei der grundlegenden Frage, wie sich Raum in der Literatur überhaupt konstituiert, wie er gefasst oder gelesen werden könne, ergibt sich zunächst ein Problem: In den meisten Standardwerken zur Textanalyse sind keine Punkte zur Raumdarstellung zu finden. Es scheint, als würde Nachholbedarf bestehen hinsichtlich der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Raum. Auch Wolfgang Hallet und Birgit Neumann fällt nach Durchsicht zahlreicher Beiträge auf, dass die Werke zwar den literarischen Aspekt der Zeit ausführlich behandeln, aber kaum bis größtenteils gar nicht auf den literarischen Raum

⁴⁷ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, 8. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989 (stw 184).

⁴⁸ Hallet / Neumann, S. 19.

eingehen – vielmehr würde literarisch erlebter Raum de facto nur im Zuge eines *close readings* berücksichtigt werden.⁴⁹ Es kann in der Literaturwissenschaft von einer Marginalisierung räumlicher Kategorien gesprochen werden.

Das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* fasst den literarischen Raum wie folgt:

[Ä]hnlich wie oft synonym verwendete Begriffe wie ‚Raumgestaltung‘ und ‚Naturdarstellung‘ ist Raumdarstellung ein Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen.⁵⁰

Obwohl für die Analyse des literarischen Zeitaspekts systematische Kategorien existieren, hat die Literaturtheorie bis dato zwar sehr unterschiedliche, aber keine umfassenden Typologien entwickelt.

Zwar gibt es keinen Mangel an Ansätzen zur Erforschung literarischer Raumdarstellung, doch ein ähnlich systematisches Raster von Analysekrterien, wie es die Narratologie etwa für die Analyse der Kommunikationsebenen, der Handlungsstruktur [...] oder der Zeitdarstellung entwickelt hat, liegt im Hinblick auf die Raumdarstellung bislang nicht vor.⁵¹

Im Gegensatz zur Zeitdarstellung widersetzt sich der poetische Raum größtenteils einer Kategorisierung. Analysen scheinen oft nur am Einzelwerk zu funktionieren – die Ergebnisse variieren zudem stark. „Aufgrund der typologischen Vielfalt möglicher Räume entzieht sich die Raumdarstellung einer umfassenden literaturtheoretischen Systematik.“⁵²

Wesentliche Impulse für die Analyse des Raums kommen von der werkimmanenten Interpretation, der Toposforschung und der Stoff- und Motivgeschichte, wobei sich diese literaturwissenschaftlichen Ansätze vor allem auf die Raumsymbolik, der Motivik und der Funktion von Naturdarstellungen konzentrieren.⁵³ Auch die phänomenologische Literaturwissenschaft und die Semiotik haben wesentlich zur besseren Lesbarkeit, Interpretation und Analyse der Raumdarstellung beigetragen. Im Folgenden sollen nun jene literaturwissenschaftlichen Zugänge erläutert werden, die im Sinne des Untersuchungsziels am fruchtbarsten erscheinen.

⁴⁹ vgl. Hallet / Neumann, S. 19.

⁵⁰ Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 604b.

⁵¹ Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript 2009, S. 34.

⁵² Nünning: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 605a.

⁵³ vgl. ebd., S. 35.

2.1.3.1 Semiotischer Ansatz

Die Raumdimension und -repräsentation der Zeichen ist mit vielen Ansätzen des *spatial turns* verwoben und stellt in vielen kulturwissenschaftlichen Disziplinen die Grundlage von Raumkonzepten⁵⁴ und auch in der Literaturwissenschaft kann sich diese Lesart als fruchtbar erweisen, gehören doch zu ihren Kernkompetenzen die Beschäftigung mit narrativen Symbolisierungen. Statische Raummodelle der Narratologie müssen dabei aber durch dynamische Modelle ersetzt werden, die der Verwobenheit von Raum mit kulturellen Machtverhältnissen und der Dynamik des individuellen Raumerlebens gerecht werden können.⁵⁵ Für das Gebiet der Semiotik ist vor allem Jurij Lotman von großer Bedeutung.

Er geht davon aus, dass der Mensch die Welt in erster Linie visuell wahrnehme und daraus ergebe sich, dass viele Menschen Detonate verbaler Zeichen mit sichtbaren, räumlichen Eigenschaften beschreiben würden.⁵⁶ Als Beispiel führt er an selber Stelle den „in höchstem Grade verallgemeinernden“ Begriff der Unbegrenztheit (oder: *Alles*) an, der mit Merkmalen beschrieben werden solle. Eine Mehrzahl der Menschen, so Lotman, würde der Unbegrenztheit räumlichen Charakter zuschreiben und oder ihr die Fähigkeit einräumen, aus Teilen zu bestehen. Er kommt zum Schluss: „Infolgedessen wird die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung“.⁵⁷

Zudem verweist Lotman auf eine Strukturierung des Raums in binäre Muster wie topologisch „vorne – hinten“, „nah – fern“, „hoch – niedrig“ usw., die nicht alleine Richtungen oder räumliche Gegebenheiten beschreiben würden, sondern kulturell mit Bedeutung aufgeladen seien. So könne etwa „vorne/hinten“ für das wahrnehmende Subjekt auf semantischer Ebene „gut“ oder „schlecht“ bedeuten, genauso wie „nah“ und „fern“ interpretiert oder empfunden werden könne als „eigen“ oder „fremd“.⁵⁸ Diesen Thesen folgend, ist es nicht verwunderlich, wenn Lotman literarischen Raum nicht bloß als Handlungsort im Sinne einer dekorativen, nichts sagenden Kulisse verstanden wissen will. Die Beschreibung literarischen Raums trägt immer eine Funktion sowie ein kulturell geprägtes „Weltbild“ in sich und zeigt auf, wie die jeweilige „Welt“ kulturell konstruiert wird. Für Lotman fügt sich zudem „das ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objektes abgebildet ist, [...] zu einem gewissen Gesamt-Topos zusammen.“⁵⁹

⁵⁴ vgl. Hallet/Neumann, ebd., S. 22.

⁵⁵ vgl. ebd., S. 22.

⁵⁶ Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München: Fink 1972, S. 312.

⁵⁷ ebd., S. 312.

⁵⁸ ebd., S. 313.

⁵⁹ ebd., S. 329.

Besonderes Augenmerk legt Lotman auf das Prinzip der „Grenze“. Grenzen teilen räumlich, aber auch semantisch, weil durch die Grenze den Teilgebieten verschiedene Bedeutungen zukommen würden. Es konstituieren sich folglich begrenzte semantische Felder, die zueinander in Opposition stehen – so wie sich im Epos etwa die Sphäre der Lebenden von der der Toten abgrenzt. Die Grenze ist im Grunde unüberwindbar und doch gibt es Personen, die sie überschreiten können: Odysseus, Aeneas, Dante. Dieses Überschreiten von Grenzen initiiert erst die Ereignisse im Sujetaufbau⁶⁰, diese Bewegung der Figur bedingt nach Lotman die Handlung. Ob es diese Grenzen in jedem literarischen Werk gibt, und ob es nicht vielleicht auch mehrere Grenzen in Form von Binnengrenzen und Ähnlichem auftauchen können, darüber gibt Lotman keine Auskunft.

Die Semiotik bietet wichtige Ansätze, um die Raumdarstellung im Roman fassen zu können. Für die Untersuchung der literarischen Raumdarstellung bietet es sich nach Nünning an, drei Achsen zu unterscheiden:⁶¹

- **Die paradigmatische Achse der Selektion** meint die Gesamtheit aller Teilsysteme, aus denen Themen und Darstellungskonventionen für narrative Texte ausgewählt werden – denn der Inhalt der Texte bezieht sich nur auf einen spezifischen Ausschnitt aus der gegenwärtigen oder historischen Realität.
- **Die diskursive Achse der Perspektivierung** bezieht sich auf die Formen der erzählerischen Vermittlung, durch die erzählte Räume konkret dargestellt werden (Erzählmodi, -perspektive und Struktur).
- **Die syntagmatische Achse der Kombination bzw. Konfiguration** beschreibt die Anordnung, Reihenfolge und Gestaltung der ausgewählten Räume und Gegenstände sowie deren Relationen zueinander. Raumdarstellung ist als fiktionale Organisationsstruktur zu verstehen und nicht als Abbildung (vergänger) Wirklichkeit, sie nimmt nur Bezug auf außertextuelle Räume. Fiktionale Welten entstehen, ästhetisch organisierte Geschichts- und Raummodelle.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist die Berücksichtigung außertextueller Referenzen insofern von Bedeutung, als sie nicht nur Aufschluss über den Wirklichkeitsbezug eines Romans gibt, sondern auch über das Verhältnis zwischen erzählten Räumen, realen Räumen und kulturellen Raummodellen.⁶² Es kann davon ausgegangen werden, dass die meisten Romane in unterschiedlichem Ausmaß real Existierendes und Verifizierbares enthalten (wie Objekte oder Orte) und die außertextuelle Realität in die Fiktion Eingang findet.

⁶⁰ Lotman, S. 332.

⁶¹ vgl. Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 39.

⁶² vgl. ebd., S. 40.

Obwohl sich die strukturalistische Narratologie nur peripher mit der Analyse literarischer Raumdarstellung beschäftigt hat, gibt es eine Fülle an Einzeluntersuchungen zur Raumdarstellung in Romanen.⁶³ Eine narratologische Betrachtung bietet wichtige Anhaltspunkte für die Raumanalyse und bildet die Grundlage, Hypothesen zur Funktionalisierung und Semantisierung des literarischen Raums aufstellen zu können.

Fragestellungen, die bei der Analyse hilfreich sein können, sind nach Birgit Neumann und Ansgar Nünning: Welche Schauplätze und Gegenstände werden für den narrativen Text selektiert und wie werden sie narrativ gestaltet? Durch wen wird der Raum beschrieben? Gibt es einen heterodiegetischen Erzähler, ist die narrative Perspektive die einer Figur? Dann kann die Wahrnehmung der Umwelt subjektiv gefärbt sein.

Grundsätzlich könne nach Neumann und Nünning unterschieden werden zwischen auktorial-erzählten und figural-fokalisierten Räumen. Raumdarstellungen unterscheiden sich zudem stark zwischen literarischen Epochen. Während realistische Romane vor allem von auktorial erzählten Räumen geprägt sind, verlagert sich der Akzent ab Anfang des 20. Jahrhunderts immer mehr auf die figural-fokalisierten Raumdarstellungen, wodurch eine subjektive Raumwahrnehmung im Zunehmen begriffen ist.⁶⁴ Umgekehrt entsteht fiktionale Subjektbildung nicht nur durch vergangene Erfahrungen, die kontinuierlich im Laufe der Zeit gemacht wurden, sondern vollzieht sich auch in der Auseinandersetzung mit Räumen.⁶⁵ In der heutigen globalisierten Welt interagieren Figuren oft in einer Vielzahl von Räumen, es kommt zur Ortsvervielfältigung, was wiederum die Figuren in ihrer Subjektkonstitution prägt: Räume können Aussagen über Figuren treffen und sie so charakterisieren, sie legen frei, ob Figuren Grenzen überschreiten oder bewegungslos bleiben. Da sich Figuren innerhalb des Raumes bewegen, ermöglicht er ihr Handeln und kann es aber gleichzeitig auch einschränken.⁶⁶ „Erzählte Räume sind Teil eines subjektiven Semantisierungsprozesses, bei dem die Wahrnehmungsspezifität der individuellen Sinne, kulturelle Wissensordnungen und die Materialität des Raums ineinander greifen.“⁶⁷

Mit Grenzüberschreitungen oder Grenzziehungen beschäftigen sich im Übrigen auch die Gender Studies und postcolonial studies. Sie zeigen auf, wie in Räumlichkeiten gesellschaftliche Hierarchien und Machtstrukturen produziert und erhalten werden und fokussieren sich auf soziale Ausschlussprozesse.

Zusammenfassend kann aus den bisher hier vorgestellten Ansätzen zur literarischen Raumdarstellung die Einsicht gewonnen werden, dass Räume Erzählfunktion haben. Semiotische und strukturalistische Ansätze haben wichtige Grundlagen entwickelt,

⁶³ Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 45.

⁶⁴ vgl. ebd., S. 45.

⁶⁵ vgl. Neumann / Hallet, S. 25.

⁶⁶ vgl. ebd., S. 25.

⁶⁷ ebd., S. 25.

Raumtypen zu unterscheiden. Aufschluss über ihre Funktionalisierung und Semantisierung geben vor allem die Relationen zwischen den Raumelementen eines Werkes⁶⁸ und die Überschreitung von Grenzen, die wie Lotman beschreibt, den Raum in zwei disjunktive Räume teilt. Grenzüberschreitungen initiieren nicht nur Ereignisse, sie treffen auch Aussagen über die Funktionalisierung der Raumdarstellung treffen. Natascha Würzbach findet an der strukturalistischen Raum-Konzeptualisierung jedoch Kritikpunkte.

Im Vordergrund steht das Interesse an semantischen Oppositionen und an einer Positionierung des Raumes innerhalb eines narrativen Ordnungsschemas. Die Vielfalt konkreter Raumbedeutungen, soziokultureller Referenzbezüge sowie ihre Subjektbezogenheit, wie sie für die gegenwärtige Auseinandersetzung mit der Raumproblematik relevant sind, fallen durch das strukturalistische Raster.⁶⁹

Würzbach kritisiert, dass der Ansatz zu sehr bei einer universellen Symbolhaftigkeit stehen bliebe – dennoch ist der kultursemiotische Zugang der strukturalistischen Sicht als innovativ und produktiv hervorstreichend.

2.1.3.2 Der Chronotopos-Ansatz

Im Gegensatz zu den bisherigen Ansätzen legt Michail Bachtin in seiner Untersuchung des *Chronotopos* – ein Begriff, den er in *Formen der Zeit im Roman* (1989) prägt – den Fokus nicht nur auf den Raum, vielmehr sieht er diesen untrennbar mit dem Faktor der Zeit verwoben. Mehr noch: Zeit und Raum prägen einander. Der Titel *Chronotopos* (griech.: Chronos für Zeit; tópos für Ort) trägt dem Rechnung. „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“⁷⁰ Aus der Beschreibung von Raum und Zeit lassen sich epochenspezifische Bedeutungszuschreibungen ablesen.

Jeder Autor konkretisiert, wenn auch auf jeweils unterschiedliche Weise, die ihm vorgegebenen Vorstellungen von Raum und Zeit, die solcherart das literarische Menschenbild determinieren. Durch diese Vorstellungen ist der Rahmen vorgegeben, innerhalb dessen Erkenntnis und [...] literarische Repräsentation möglich ist.⁷¹

Obwohl sich Jurij Lotman und Michail Bachtin (*Chronotopos*) theoretisch und methodisch unterscheiden, haben beide gemein, dass sie Erzähltexte als Schlüssel zur kulturellen Konstruktion der Wirklichkeit lesen, der Raumdarstellung messen dabei beide eine

⁶⁸ vgl. Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 46.

⁶⁹ Natascha Würzbach: Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung, in: Fäger, Wilhelm / Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fäger, Heidelberg: C. Winter 2001, S. 107.

⁷⁰ Michail M. Bachtin: Chronotopos, aus dem Russischen von Michael Dewey, m. einem Nachwort v. Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Berlin: Suhrkamp 2008 (stw 1879), S. 7.

⁷¹ Frank, S. 73.

wesentliche Rolle bei.⁷² Literarisches Werk und reale Wirklichkeit stehen bei beiden nicht in einem bloßen Abbildungsverhältnis zueinander. „Was im Text reproduziert wird, ist ihren Modellen zufolge das räumliche Grundmuster der Wirklichkeitskonstruktion, in reduzierter und literarisch transformierter Form“⁷³, die Raumstruktur der Textwirklichkeit trifft demnach Aussagen über die Struktur des „Weltbildes“ im literarischen Werk. In der heutigen Literaturwissenschaft wird der Chronotopos aber hauptsächlich als Mittel zur Identifikation von Gattungen und Motiven herangezogen⁷⁴.

Seit den 1980er Jahren ist eine Entwicklung weg von **strukturalistischen Analysen** der Raumdarstellung hin zur Erforschung der kulturellen Konstruktion von Räumen und Grenzen zu verzeichnen.⁷⁵ Dennoch gibt es Desiderate: Zu ihnen zählt etwa, dass es an einer ausgearbeiteten narratologischen Theorie des Raums und der Techniken narrativ-fiktionaler Raumdarstellung fehlt. Auch gibt es kaum Arbeiten, die literarische Raumdarstellung im Kontext von Kulturwissenschaften und Mentalitätsgeschichte erforschen – obwohl größtenteils Konsens darüber besteht, dass die Kulturwissenschaften neue Perspektiven für die Erforschung literarischer Raumdarstellung eröffnet haben.⁷⁶

In der Literatur aber ist der Raum, wie schon ausreichend erwähnt, nicht in seinem Wesen, in seiner mathematischen Abstraktheit und Dreidimensionalität von Bedeutung (es sei denn, ein Protagonist würde über den Raum reflektieren), sondern trägt vielmehr inhaltlichen Sinn in sich, wie noch im Folgenden erläutert wird. Die neuere Forschung zeigt klar, dass literarisch beschriebene Räume eine Vielzahl von Funktionen erfüllen und als kulturelle Bedeutungsträger fungieren können, außerdem vermitteln sie einen Eindruck von Welthaftigkeit und einen Realismuseffekt⁷⁷.

2.1.3.3 Phänomenologischer Ansatz

Die phänomenologische Literaturwissenschaft orientiert sich an der Philosophie Edmund Husserls, im Besonderen an ihrem Selbstverständnis als Bewusstseins- und Erfahrungstheorie. Husserl geht davon aus, dass das raum-zeitliche Sein nur durch das wahrnehmende Subjekt Sinn und Bedeutung gewinnt.⁷⁸ Zu den Kernbegriffen der Phänomenologie als philosophische Strömung zählt die Sicht auf die Welt aus der „Erste-Person-Perspektive“, was impliziert, dass die Subjektivität im Kontext der Wahrnehmung von

⁷² Frank, S. 64.

⁷³ ebd., S. 64.

⁷⁴ Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 96b.

⁷⁵ vgl. Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, S. 47.

⁷⁶ vgl. ebd., S. 48f.

⁷⁷ vgl. ebd., S. 33.

⁷⁸ Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 568b.

wesentlicher Bedeutung ist. In Sinne der Phänomenologie lässt sich das Subjekt „nur in seinem Verhältnis zur Welt verstehen, und umgekehrt können wir der Welt nur Sinn geben, insofern sie einem Subjekt erscheint und von ihm verstanden wird.“⁷⁹ In Anbetracht dieser Grundlage erweist sich eine phänomenologische Betrachtung literarischer Räume durchaus als relevant, wie etwa Studien von Gaston Bachelard oder Roman Ingarden zeigen. In Hinblick auf die „Erste-Person-Perspektive“ ist hinzuzufügen, dass jedes Erscheinen eines Gegenstandes „ein Erscheinen von etwas für jemanden dar[stellt]“⁸⁰.

Auch Bachelard grenzt in *Poetik des Raumes* zunächst den geometrischen vom inneren, erlebten Raum der Literatur ab und setzt seinen Fokus auf die räumliche Erinnerung und das phänomenologische Konzept des „Anziehens“ dieser erinnerten Räume.

Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seiner Positivität erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.⁸¹

In seiner Studie behandelt er die anziehenden „geliebten Räume“, die einen imaginären oder realen Schutzwert aufweisen und gegen feindliche Kräfte verteidigt werden würden. Als Beispiel nennt er hierfür das Haus, weil in ihm viele (Kindheits-)Erinnerungen untergebracht sind, wobei die Räume des Hauses zu verstehen sind als Zufluchtsorte. Während sich die Psychoanalyse vielmehr mit der Lokalisierung der eigenen Erinnerungen beschäftigt, will Bachelard eine „Topo-Analyse“ heranziehen, die als „das systematische psychologische Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens“⁸² zu verstehen sei. Nicht nur um das Verorten der Erinnerungen geht es ihm, sondern auch um den menschlichen Wert dieser Räume der Erinnerung. Es ist räumliche Funktionalisierung, die Bachelard hier unterstreicht. Mit dem Beispiel der Dachstube will er zeigen, wie sie einen fixen Platz in der Erinnerung habe sowie Bedeutung in sich trage: Selbst wenn die Dachstube aus der Vergangenheit nicht mehr erreichbar, aus dem Leben verschwunden sei, sei sie in unserer Erinnerung verankert. Egal wie wir sie in der Vergangenheit empfunden haben: warm, kühl, groß oder klein – in der Erinnerung bliebe sie vor allem eines: „doch immer tröstend“⁸³. Assoziationen mit Lotmans bedeutungsgeladenen Oppositionen werden hier wach.

Bachelard trennt „Bilder des glücklichen Raumes“ von Räumen des Hasses und beschäftigt sich in seiner Studie alleine mit Ersteren. Die Forschungen dazu will er als „Topophilie“ verstanden wissen, was begrifflich bereits vorausschickt: Bachelard betrachtet Räume in Verbindung mit emotionaler Bedeutung. Forschungen zur Topophilie wollen „den

⁷⁹ Dan Zahavi: Phänomenologie für Einsteiger, Paderborn: Fink 2007, S. 20.

⁸⁰ ebd., S. 18.

⁸¹ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S.166.

⁸² Bachelard, S. 167.

⁸³ ebd., S. 169.

menschlichen Wert der Besitzräume bestimmen“⁸⁴. Der Wert seiner phänomenologischen Betrachtung für die Literaturwissenschaften wird auch dadurch hervorgestrichen, dass Bachelard das menschliche Gedächtnis als „Theater der Vergangenheit“ begreift. Gerade weil er Räume mit Bedeutung aufgeladen verstanden wissen will, die vom Subjekt erlebt werden, sind seine Überlegungen auch für die Literaturwissenschaft fruchtbar. Für die Raum-Analyse ist eine phänomenologische Herangehensweise besonders berechtigt, wenn der „Raum als Phänomen, d.h. Erscheinendes, für die Befindlichkeit menschlicher Existenz“⁸⁵ steht.

In Bezug auf das schon an vorangehenden Stellen thematisierte Verhältnis von Raum und Zeit plädiert Bachelard im Übrigen auf einer Überlegenheit des Raumes gegenüber der Zeit. Während Zeit vergeht, bleibt der Raum, die Zeit prägt ihn nur: „In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit.“⁸⁶ Erinnerung sieht Bachelard räumlich, die Zeit manifestiert sich nicht mit der gleichen Intensität im Gedächtnis.

In *Das literarische Kunstwerk* stellt Roman Ingarden eine Einteilung des literarischen Werks in vier Schichten an: die Schicht der sprachlichen Lautgebilde, die der Bedeutungseinheiten, die der dargestellten Gegenständlichkeiten und die der schematisierten Ansichten.⁸⁷ Hier interessant sind seine auf der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten angestellten Überlegungen zur Raumdarstellung, die hier zusammengefasst werden sollen.

Ingarden trennt Räume in den realen, einzigen Weltraum, den Orientierungsraum nach Husserl, den dargestellten Raum der Literatur, den idealen, homogenen, geometrischen Raum (wie schon bei Cassirer erwähnt) sowie den Vorstellungsraum, „der gleichsam ‚übrigbliebe‘, wenn man (z.B. durch Augenschließen) den konkret-realen Raum der (optischen) Anschauung entzieht.“⁸⁸ Der dargestellte Raum der Literatur lässt sich dabei nicht zum realen Raum einordnen, auch wenn konkrete Angaben zum literarischen Handlungsort vorhanden sind, wie beispielsweise München. „Dieses dargestellte München und insbesondere der Raum, in welchem diese Stadt als dargestellt liegt, lässt sich mit dem betreffenden Raumausschnitt, in welchem die reale Stadt München wirklich liegt, nicht identifizieren.“⁸⁹ Im literarischen Werk wird nur ein Ausschnitt der Stadt beschrieben, der dabei in einer homogen dargestellten Welt invariabel und beständig bleibt. Durch die selektive Darstellung bestimmter Räumlichkeiten im Roman ist der literarische Raum zunächst begrenzt, dennoch gibt es immer ein implizites Draußen, wodurch der literarische Raum zugleich auch unbegrenzt ist wie der reale Raum. Er ist nach Ingarden somit weder

⁸⁴ vgl. Bachelard, S. 166.

⁸⁵ Hillebrand, S. 29.

⁸⁶ Bachelard, S. 167f.

⁸⁷ vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 3. durchges. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1965.

⁸⁸ Bodo Assert: *Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumgestaltung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Diss., Eberhard-Karls-Univ. Tübingen 1973, S. 37.

⁸⁹ Ingarden, S. 236.

als begrenzt noch als unbegrenzt zu beschreiben. Die Grenzen des dargestellten Ausschnitts können also fließend sein. Noch ein weiteres Merkmal hält Ingarden für den dargestellten Raum fest: Er hat ein Orientierungszentrum, das beispielsweise beim Erzähler liegen kann, oder auch bei einem oder mehreren Protagonisten des Romans. Dieses Orientierungszentrum entscheidet, wie sich der Raum dem Leser erschließt oder ausdrückt.

Auch Norbert Reichel nähert sich dem Raum in *Der erzählte Raum* phänomenologisch. Im Sinne von Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* argumentiert auch er, dass Raum nicht bloß leere Hülle sei.⁹⁰ Raum und Zeit seien dabei untrennbar miteinander verwoben.

Zeit und Raum verhalten sich zunächst zueinander wie die Vertikale zur Horizontalen. Der Mensch soll an jedem Punkt der Vertikale ‚Zeit‘ in der Lage sein, sich in die Horizontale ‚Raum‘ zu entfalten, daß sich Zeit und Raum zu einem Kraftfeld ergänzen, ohne daß dadurch eines der beiden Elemente negiert wird.⁹¹

Wegen der historischen Komponente, die dem Raum eingeschrieben ist und umgekehrt, unterstreicht Reichel eine soziale Prägung des Raums, wie er anhand literarischer Werke aus verschiedenen Jahrhunderten und Ländern in seiner Arbeit zeigt. Er geht davon aus, dass der poetische Raum von einer sozial vermittelten Raum- und Zeitwahrnehmung der Dichterin oder des Dichters geprägt sei, weswegen er eine genaue Untersuchung „der Mentalität“ der Autorin, des Autors oder der Epoche für notwendig erachtet. Die Rezipierenden, die Interpretierenden würden durch das Lesen in soziale Räume eindringen können, die die Basis gebildet hätte für die poetischen Räume.

Mit der grundlegenden phänomenologischen Frage, wie wir als einzelne Subjekte die Welt wahrnehmen, beschäftigt sich auch Otto Friedrich Bollnow⁹² in seiner Studie *Mensch und Raum* anhand eines philosophisch-phänomenologischen Zugangs. Bollnow will in seiner Untersuchung „die Wichtigkeit und die Fruchtbarkeit der Frage nach dem erlebten Raum deutlich machen“⁹³.

Der Mensch befindet sich nicht im Raum, wie ein Gegenstand sich etwa in einer Schachtel befindet, und er verhält sich auch nicht so zum Raum, als ob zunächst etwas wie ein raumloses Subjekt vorhanden wäre, das sich dann hinterher auch zu einem Raum verhielte, sondern das Leben besteht ursprünglich in diesem Verhältnis zum Raum und kann nicht einmal in Gedanken abgelöst werden.⁹⁴

⁹⁰ vgl. Norbert Reichel: *Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischen Raum in erzählender Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987 (Impluse der Forschung, Bd 52), S. 2.

⁹¹ ebd., S. 6.

⁹² An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Otto Friedrich Bollnow 1933 das „Bekenntnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler“ unterstützt hat und später der NSDAP beigetreten ist. Sein rein phänomenologischer Zugang zur Untersuchung des Raums ist für eine spätere Analyse zwar brauchbar, dennoch sei hier deutlich festgehalten, dass nationalsozialistisches Gedankengut, sofern es in Bollnows 1963 erschienener Studie zu finden ist, striktestens abzulehnen ist. Problematisch erscheint mir etwa eine Ausführung Bollnows zum räumlichen Phänomen der Fremde, wie sie im Folgenden zu finden sein wird und nicht unkommentiert übernommen werden kann.

⁹³ Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer 1963, S. 24.

⁹⁴ ebd., S. 23.

Bollnow gliedert Raum in einzelne Elemente, bevor er auf räumliche Phänomene wie beispielsweise die Ferne, die Enge/Weite oder die Fremde eingeht. Auch Wegbeschreibungen im Raum beschäftigen ihn oder konkrete Orte wie die Tür, die Schwelle oder das Fenster.

Der von ihm bezeichnete „erlebte Raum“ grenzt sich zum homogenen mathematischen Raum ab⁹⁵: Der Mensch stellt den ausgezeichneten Mittelpunkt des erlebten Raums dar, der erlebte Raum weist scharfe Grenzen und fließende Übergänge zu anderen Bereichen auf, dementsprechend ist ihm eine ausgesprochene Unstetigkeit eigen. „Der erlebte Raum ist zunächst als ein abgeschlossener endlicher Raum gegeben und erweitert sich erst in späteren Erfahrungen zur unendlichen Weite.“⁹⁶ Der erlebte Raum ist kein neutraler Bereich bei Bollnow, er kann auf das Verhalten des Menschen tragend sowie hemmend einwirken, also als Entfaltungsmöglichkeit oder Widerstand auftreten, als zum Menschen gehörend oder als ihm fremd.

Der Begriff der „Gestimmtheit“ des Raums kommt bei Bollnow besonders zum Tragen, weil sie das Schlüsselphänomen für das Verständnis des erlebten Raums sei. Wie stark Raum und erlebendes Subjekt korrelieren,

geht [...] daraus hervor, daß er nicht nur für die verschiedenen Menschen ein verschiedener ist, sondern sich auch für den einzelnen verändert je nach seiner jeweiligen Verfassung und Gestimmtheit. Jede Veränderung ‚im‘ Menschen bedingt eine Änderung seines gelebten Raums.⁹⁷

Später konkretisiert Bollnow diese Beziehung: „Jede Aussage über das eine enthält zugleich eine entsprechende Aussage über das andre.“⁹⁸ Die atmosphärischen Verhältnisse einer Weite beispielsweise, einer Beengtheit, Bedrücktheit etc. wirken auf den Menschen, genauso wie der Mensch seine seelische Verfassung auf den Raum übertragen kann. Auch bei Hartmut Böhme ist dieses Zusammenspiel zu finden: „Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden [...]“⁹⁹.

Von Bollnow besprochene räumliche Phänomene, die angesichts einer Text- und Filmanalyse in der vorliegenden Arbeit hilfreich sein können, sollen im Folgenden überblicksmäßig angeführt werden:

⁹⁵ vgl. im Folgenden Bollnow, S. 17f.

⁹⁶ ebd., S. 18.

⁹⁷ ebd., S. 20.

⁹⁸ ebd., S. 24.

⁹⁹ Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 34.

- **Enge/Weite**

Enge und Weite sind nicht objektiv messbar, was als weit oder eng empfunden wird, entscheidet der einzelne Fall. Während die Enge die Entfaltung des eigenen Lebens behindert, bedeutet die Weite Freiheit zur Entfaltung.

Allgemein [...] empfindet der Mensch die beengenden Räume als einen Druck, der ihn quält; er sucht sie zu sprengen und in die befreiende Weite vorzustößen. Die Weite bedeutet also immer die Offenheit eines Bewegungsfeldes, in dem sich dem menschlichen Expansionsdrang, seinem erobernden Ausgriff in den Raum nichts mehr entgegenstellt.¹⁰⁰

- **Fremde**

Im Gegensatz zur Weite, in die der Mensch gerne vordringt, ist die Fremde (als häufig in der Phänomenologie thematisierter Begriff) bei Bollnow als etwas Unangenehmes zu verstehen, als Bedrohung gar. „Fremd ist immer das ‚andere‘, was dem eignen Wesen widerspricht, was einen dadurch beunruhigt und in der eignen Sicherheit erschüttert. [...] Das Bekannte ist das Gute und das Unbekannte das Böse.“¹⁰¹ Zwar spricht Bollnow dem Fremden die Fähigkeit zur Bereicherung zu im Sinne eines Lernens durch das Fremde für das Vertraute. Der Nutzen des Fremden hänge aber ab vom Ausmaß des Fremden: „Aber es kann auch ein Übermaß, den Zustand der Überfremdung geben, in dem das übernommene Fremde das eigne Leben erstickt.“¹⁰² Diese Auseinandersetzung Bollnows mit dem Begriff wirkt problematisch angesichts der Tatsache, dass Bollnow Mitglied der NSDAP war (vgl. Fußnote 80), denn gerade im Nationalismus schwingt im Sinne eines politischen Fremdheitsbegriffs Wertigkeitsdenken mit: „Eigenes wird nicht bloß von Fremdem unterschieden, es wird ihm schlechterdings vorgezogen.“¹⁰³ Aus diesem Grund soll hier besser auf Bernhard Waldenfels verwiesen werden, der sich in *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I.* dem Begriff widmet. Er unterscheidet grundlegend drei Bedeutungen des Fremden: im Sinne des fremden Orts (meint: außerhalb des eigenen Bereichs), des Besitzes (meint: nicht eigener Besitz) und der Art und Weise (meint: fremdartig, weil von anderer Art).¹⁰⁴

- **Die Ferne**

Die Ferne hat etwas Anziehendes, Reizvolles an sich. In die Ferne dringt das Subjekt sehnsüchtig vor, sie kann aber nie erreicht werden, weil sie im Vordringen des Menschen immer weiter weg weicht.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Bollnow, S. 89.

¹⁰¹ ebd., S. 90.

¹⁰² Bollnow, S. 90.

¹⁰³ Bernhard Waldenfels: *Topologie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (stw 1320), S. 150.

¹⁰⁴ ebd., S. 146.

¹⁰⁵ vgl. Bollnow, S. 93.

- **Wege**

Mit einem hodologischen Raumbegriff hält Bollnow fest, dass jeder Weg von einem Ausgangspunkt zu einem Ziel führt. Wieder gilt: „Diese Zielpunkte der Wege [...] haben für den Menschen irgendeine Bedeutung, weswegen er zu ihnen hinstrebt – oder vor ihnen flieht“.¹⁰⁶

- **Tag-, Nacht- und verdämmernde Räume**

Während bei Tageslicht die ganze Ausdehnung des Raums überblickt werden kann, fehlt dem Nachtraum die Klarheit und Übersichtlichkeit des Tagraums: Die visuelle Wahrnehmung tritt zurück, Tast- und Hörsinn werden für das Subjekt bedeutungsvoller. Zu den verdämmernden Räumen zählt Bollnow den Wald, die Dämmerung, den Nebel und den Schneefall. Nächtliche und verdämmernde Räume haben gemein, „daß der Raum mehr ist als das immer gleiche Feld gegenständlicher Erkenntnis und zweckhaften Handelns, daß er vielmehr aufs engste mit der Gefühls- und Willensseite, überhaupt mit der gesamten seelischen Verfassung des Menschen zusammenhängt.“¹⁰⁷

- **Farben**

Hier bezieht sich Bollnow u.a. auf Goethes *Farbenlehre* und führt an, dass Gelb etwa eine heitere Eigenschaft besitze, während Blau die Weite verspreche, oder Grün beruhigen würde.¹⁰⁸ Farben erzielen Wirkungen beim Publikum – die Analyse von Farben kann somit nicht nur im Roman, sondern auch im Spielfilm von Bedeutung sein.

Auch Eckhard Lobsien hat sich mit der Phänomenologie des Raums auseinandergesetzt, genauer: mit der der Landschaft.

Lobsien weist darauf hin, dass Landschaft in der Kunst nicht nur als bloße, vorgefundene Natur zu verstehen ist, sondern ein Phänomen, das einer näheren Auseinandersetzung bedarf. Der in der Literatur beschriebenen Landschaften widmet sich Lobsien insbesondere anhand von Werken der englischen Lyrik und Prosa des 17., 18. und 19. Jahrhundert. Was Lobsien unter „Landschaft“ versteht, sind nicht reine Naturlandschaften, vielmehr meint er damit – wie seine Textbeispiele u.a. zeigen – panoramhaftes Beschreiben oder Wahrnehmen eines überblickbaren Weltausschnitts, also etwa die Naturkulisse mit ihrer Objektwelt (beispielsweise eine Siedlung).

Landschaft ist uns nicht einfach naturwüchsig vorgegeben, sie ist vielmehr gemacht, entstanden, sie ist das Produkt eines historischen Prozesses. [...] Das

¹⁰⁶ Bollnow, S. 203.

¹⁰⁷ ebd., S. 229.

¹⁰⁸ vgl. ebd., S. 233.

Produkt Landschaft unterscheidet sich allerdings signifikant von anderen Produkten, vor allem durch seine paradoxe gesellschaftliche Funktionalisierung.¹⁰⁹

Das Paradox liege darin, dass Landschaft als Idylle und Fluchtwelt, als „Inbegriff freier Natur und Gegenpol des Menschenwerks“ gelte, obwohl Landschaft als Produkt (gesellschaftlicher) menschlicher Arbeit hervorgegangen sei, sich entwickelt habe und immer bearbeitet worden sei. Im für ihn zunächst nicht leicht fassbaren Begriff der Landschaft erkennt er eine Opposition, nämlich eine „alltägliche Zweckrationalität und feiertägliche Erhebung“ – gerade weil Landschaft emotional besetzt sei, bekäme man sie analytisch schwer in den Griff.¹¹⁰

In einer schon etwas älteren, oft zitierten Untersuchung von Gerhard Hoffmann unterscheidet dieser – ausgehend von ähnlichen Konzepten in der Philosophie (etwa bei Elisabeth Ströker¹¹¹) und mit phänomenologischer Ausrichtung – zwischen gestimmtem Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum¹¹². Gleichzeitig bezieht sich Hoffmann aber auch auf die Raumsemantik. Der gestimmte Raum versteht nach Hoffmann Ort und deren Gegenstände als atmosphärische Ausdrucksträger, neben der klar subjektiven Komponente des Raumempfindens bleibt jedoch auch Objektivität des Raums erhalten, weil er nicht Teil des Wahrnehmenden ist, sondern weil die Objekte auch von anderen nachvollzogen werden können. Ausführungen zum gestimmten Raum aus phänomenologischer Sicht werden uns in der vorliegenden Arbeit später noch bei Otto Friedrich Bollnow und Eckhard Lobsien begegnen. Zunächst formuliert Hoffmann:

Im gestimmten Raum sind Dinge Ausdrucksträger, die eine geschlossene Ausdruckseinheit bilden. Auch Form, Farbe, Größe, und andere ‚objektive‘ Eigenschaften haben im gestimmten Raum allein expressiven Charakter: Sie lassen die Dinge traurig oder heiter, sanft oder streng erscheinen [...].¹¹³

Die Gestaltung des Raums geschieht also nicht willkürlich, seine Atmosphäre entsteht „in ihrer Gesamtheit und in ihrer einmaligen nicht beliebig auswechselbaren Komposition“¹¹⁴. Kriterien wie Entfernung oder Richtung widmet sich der gestimmte Raum nicht. Auf der Ebene des **gestimmten Raums** kann die binäre Tiefenrelation des Textes analysiert werden, die nach einem Zentrum oder Hintergrund, nach einem Oben und Unten fragt oder nach Objektfülle sowie Verbindungen oder Einordnungen der Anschauungsdetails. Auch das Verhältnis von Subjekt und Objekt (Passivität/Aktivität, Veränderungen in der Wahrnehmung,

¹⁰⁹ Eckhard Lobsien: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung, Stuttgart: Metzler 1981 (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 23), S. 2.

¹¹⁰ vgl. ebd., S. 3.

¹¹¹ Elisabeth Ströker: Philosophische Untersuchungen zum Raum, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1965 (Philosophische Abhandlungen, Bd 25).

¹¹² vgl. Gerhard Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart: Metzler 1978, S. 55-108.

¹¹³ ebd., S. 55.

¹¹⁴ ebd., S. 55.

des Raums etc.) spielt auf dieser Ebene eine Rolle. Perspektiven des Erlebenden oder Beschreibenden sowie ein metaphorischer oder doch exakt beschreibender Sprachstil interessieren hier ebenfalls. Ergänzend sei mit Elisabeth Ströker noch erwähnt, dass dem gestimmten Raum Intentionalität fehlt und er frei von Richtungsdimensionen und Maßbestimmung: „Seine Distanzen sind andere als meßbare.“¹¹⁵ Der Raum ist bestimmt von Ausdruck und Atmosphärischem, hier interessiert nicht, ob die Dinge dienlich oder tauglich sind, denn der Raum ist nicht auf ein Ziel hin ausgerichtet.

Der **Aktionsraum** nach Hoffmann stellt die Nützlichkeit und Verfügbarkeit des Raums, der auf das handelnde Subjekt bezogen ist, in den Mittelpunkt. Ausdruck spielt hier keine Bedeutung, Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt sind im Aktionsraum primär funktionell.¹¹⁶ Hier kann es sich um einen unmittelbaren Weg handeln, um räumliche Hindernisse für den Protagonisten, um ein Gefängnis etc. „Eine grundsätzliche Frage ist, ob in einem bestimmten Raum Handlungen ermöglicht oder verhindert werden.“¹¹⁷ Da der Aktionsraum immer in Bezug zum Subjekt steht, steht dieser auch nicht im Widerspruch zu anderen theoretischen Erkenntnissen, die den Raum nicht als bloße Dekoration sehen – denn der Aktionsraum hat eine Funktion. Stilistische Merkmale sind das Nennen konkreter Dinge, oft gibt es keine detaillierten Beschreibungen, weil sie nicht notwendig sind. Denn der Akzent liegt allein am Nützlichkeitswert. Ströker bezeichnet den Aktionsraum als „Worin möglicher Handlungen“¹¹⁸, der handelnde Leib ist der Ausgangspunkt der zielgerichteten Tätigkeit. Mit dem folgenden Raumtypus, dem Anschauungsraum, verbindet ihn eine Art orientierte Räumlichkeit.

Der **Anschauungsraum** ist – mit noch weiterem Abstand – als nicht begrenzter Handlungsort zu verstehen, der einen Panorama-Eindruck vermittelt. Er ist „nicht unmittelbar auf ein anschauendes Subjekt bezogen und damit nicht perspektivisch entworfen“¹¹⁹ und somit der „objektivste“ Raum. Dennoch ist auch der Anschauungsraum nicht bloßer bedeutungsleerer Handlungshintergrund, wie man vermuten könnte, denn wie die anderen Modelle ist auch er nicht gänzlich vom Subjekt zu lösen. Während das Subjekt in den anderen Typen in erster Linie fühlt bzw. handelt, sieht es ihn hier primär. Mit Hilfe von räumlichen Grenzziehungen (wie bei Lotman etwa) ausgedrückt, würde eine Grenze im gestimmten Raum empfunden (z.B. durch Hierarchien), im Aktionsraum physisch erlebt werden (z.B. durch eine Mauer oder Schlucht) und im Anschauungsraum durch die

¹¹⁵ Ströker, S. 31.

¹¹⁶ Hoffmann, S. 79.

¹¹⁷ Birgit Haupt: Zur Analyse des Raums. Zu den Problemen des Gegenstands und zum Aufbau des Kapitels, in: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme, Trier: WVT 2004 (WVT Handbücher, Bd 6, hrsg. v. Ansgar Nünning), S. 76.

¹¹⁸ Ströker, S. 55.

¹¹⁹ Hoffmann, S. 97.

Raumselektion beschrieben werden¹²⁰ – dass es noch weitere, nicht beschriebene Räume gibt, weiß der Leser. Dennoch kann die Beschreibung der unmittelbaren Umwelt, des Stadtbilds, einer Landschaft auch Hinweise auf soziale Verhältnisse liefern, die wiederum Auslöser für Konflikte sein können. Der Anschauungsraum kann auch erst einmal die Verstehensgrundlage, die Ausgangsposition oder das Setting für den Leser festlegen – „[i]m Rahmen dieser Beschreibung stellt sich die Frage der Selektion und Raffung bei der Darstellung von Details“¹²¹. „Anschauungsding meint das ‚volle‘ Ding in seiner gesamten realen Eigenschaftsfülle, insbesondnere als in allen seinen sinnliche wahrnehmbaren Qualitäten einschließlich seiner aktuell nicht wahrgenommenen, ‚verdeckten‘ Mitgegebenheiten.“¹²² Während der Fokus beim Aktionsraum auf „Zuhandenes“ liegt, orientiert sich der Anschauungsraum am „Vorhandenen“.

Festzuhalten ist jedenfalls, dass die Grenzen zwischen den genannten Räumen als fließend zu verstehen sind: So kann der Anschauungsraum beispielsweise durch viele Adjektive gestimmt sein oder stellenweise überlagert sein vom Aktionsraum. Bei Stefanie Bock findet Hoffmanns dreigliedriges Modell beispielsweise eine jüngere Anwendung: Sie zeigt über den gestimmten Raum, dass er in Sybil Spottiswoodes' *Her Husband's Country* (1911) nicht geschlechtsneutral, sondern von Machtkonstellationen durchsetzt ist, bedingt durch Geschlechterbeziehungen. Sie bemängelt an Hoffmanns Modell zwar die fehlende Trennschärfe, bezeichnet sein Modell aber dennoch als bewährt.¹²³

Natascha Würzbach verweist zudem darauf, dass der Aktionsraum vor allem den Aspekt der sozialen Orientierung enthalte, der gestimmte Raum hingegen den der persönlichen Selbstvergewisserung – statische oder dynamische Positionen (im Sinne von Situierung, Bewegung oder Grenzüberschreitung) seien dabei für die Selbstvergewisserung und soziale Verortung ein wichtiger Bestimmungsfaktor.¹²⁴

Eine derartige Einteilung wie Hoffmann sie vornimmt, kann in Hinblick auf eine Analyse hinsichtlich der Umsetzung der Raumdarstellung in Roman und Spielfilm durchaus interessant sein, etwa wenn ein Roman vor allem gestimmte Räume darstellt, während hingegen die Verfilmung vielmehr mit Aktions- und Anschauungsräumen arbeitet (die natürlich vom gestimmten Raum überlagert sein können). Denn Film erschließt sich dem Zuschauer primär visuell.

¹²⁰ Haupt, S. 76.

¹²¹ ebd., S. 76.

¹²² Ströker, S. 95.

¹²³ Stefanie Bock: *Geographies of Identity: Der literarische Raum und kollektive Identitäten am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spottiswoodes "Her Husband's Country"*, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript 2009, S. 289.

¹²⁴ Würzbach, S. 119.

2.1.4 Theoretische Einsichten zur Raumdarstellung im Roman

Zu den bisherigen Ausführungen gibt es auch vereinzelt konträre Ansichten mit anderen Ergebnissen, Knut Brynhildsvoll wäre hier mit seiner Untersuchung *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe* zu nennen. Brynhildsvoll geht von der Literatur als „Zeitmedium“¹²⁵ aus und hat versucht, im Zuge seiner Untersuchung den Fokus auf literarische Spatialität zu legen, nämlich „unter Heranziehung entsprechend konzipierter Texte“¹²⁶, die er unter dem Begriff „Raumliteratur“ fassen möchte. Seinen Korpus an behandelbaren Texten engt er damit von vornherein stark ein. Alleine aus diesem Grund können seine Ausführungen für die vorliegende Arbeit nicht relevant sein.

Mangels objektivierbarer Aussagen zum literarischen Raum entwirft er eine sechsgliedrige Raumtypologie¹²⁷, die Raumdarstellungen in Werken unterschiedlicher Epochen und Strömungen vereinen will und deren Grenzen fließend verlaufen können. In Typ I sind Mensch und Raum sachlich aufeinander bezogen, der Raum ist reine Kulisse. Raum-Typ II agiert als Schicksalsmacht mit eigenen Gesetzen, der und denen alle Figuren ausgeliefert sind. In Typ III sind Raum und Mensch „vollständig aufeinander abgestimmt, so daß sie sich gegenseitig deuten und erklären, ohne dabei ihre Eigenständigkeit einzubüßen“. Raum IV repräsentiert „einen Resonanzboden für Stimmungen und Emotionen“, Grenzen einer Innen- und Außenwelt des Subjekts verschwimmen, sodass sich das Ich z.B. im Draußen selbst findet. Typ V ist Ausdrucksträger geistig-seelischer Inhalte und kann räumlich ins Phantastische bzw. ins Abstrakte tendieren. In Typ VI sind Objekte des Raums „Requisite und Bauelemente rein symbolischer oder mythischer Weltentwürfe, die das Bestehende in seinem Sosein nicht belassen, sondern es in ein Anderssein transformieren und ihm einen tieferen Sinn verleihen“. Zuletzt weist Brynhildsvoll darauf hin, dass die Grenzen der von ihm angeführten Raumtypen fließend verlaufen und Mischformen auftreten können.

Dass Brynhildsvoll zu seinen typologisierten Raumentwürfen keine Textbeispiele anführt, erschwert die Überprüfbarkeit und Nachvollziehbarkeit seiner Kategorien. Darüber hinaus ergeben sich teils grundlegende Probleme: Entgegen der Ergebnisse anderer Autoren hält Brynhildsvoll mit der Formulierung des Raum-Typs I fest, dass Raum reines Dekor, reine Kulisse sein kann, doch Beispiel führt er keines an. Zudem ist fraglich, wie sinnvoll und präzise eine Systematik ist, die versucht in wenigen Kategorien Räume – und damit literarische Werke – unterschiedlicher Strömungen/Epochen und Gattungen in sich zu fassen. Auch Brynhildsvolls Anmerkung, dass Mischformen seiner sechs Raumtypen auftreten können, wirft Fragen auf: Können sie auftreten in unterschiedlichen Werken oder

¹²⁵ Knut Brynhildsvoll: *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*, S. 69.

¹²⁶ ebd., S. 1.

¹²⁷ vgl. im Folgenden: ebd., S. 8f.

auch innerhalb ein und desselben Werks? Gibt es Raumtypen, die nicht miteinander vereinbar sind? Macht eine straffe Gliederung wirklich Sinn, wenn sie vielmehr ein Spektrum an möglichen Raumtypen mit fließenden Grenzen darstellt? Würde nicht gerade die letzte hier genannte Frage (wie bei vielen anderen Autoren) zur Einsicht führen, dass eine Kategorisierung wenig Nutzen bringt, wenn sich Raumdarstellungen in der Literatur ohnehin in Mischformen der angeführten sechs Typen finden würden?

Dennoch können aus den in der vorliegenden Arbeit vorgestellten produktivsten Zugängen aus literaturwissenschaftlicher Hinsicht wichtige theoretische Einsichten und damit angemessene Kriterien¹²⁸ zur Untersuchung des Raums zusammengefasst werden, die in unterschiedlichem Ausmaß je nach Roman von grundlegender Bedeutung sein können. Unter Berücksichtigung der bisherigen Erkenntnisse wird eine dem zu analysierenden Roman entsprechende Einzeluntersuchung notwendig sein – denn nicht jede Funktion der Raumdarstellung wird sich im Zuge einer Analyse in rein phänomenologischer bzw. semiotischer Hinsicht erschließen, klare Grenzziehungen oder hierarchische Strukturen aufweisen.

Letztlich kann festgehalten werden mit Ernst Cassirer, dass es grundlegende Unterschiede zwischen den Raumbegriffen der verschiedenen Disziplinen wie den Naturwissenschaften, der Philosophie, der Psychologie gibt und auch – mehr oder weniger in literaturwissenschaftlicher Hinsicht von Bedeutung – zwischen einem mythischen und ästhetischen Raumbegriff unterschieden werden kann.

Weiters liegt der literarische Raum außerhalb eines fiktionalen Wirklichkeitsmodells, was bedeutet, dass er trotz möglicher großer Realitätsreferenzen vom realen Raum außerhalb der Literatur zu unterscheiden ist. „Insofern die Dichtung – gemessen an der Wirklichkeit – immer subjektiv ist, bildet sie eine Wirklichkeit eigener Art, ‚mit eigener Struktur, eigenen Gesetzen, eigener Logik‘¹²⁹, ist sie selber schließlich eigene Wirklichkeit [...]“¹³⁰. Das trifft auch dann zu, wenn der dargestellte Raum leicht mit realen Orten oder Städten identifizierbar wäre, wie mit Ingarden am Beispiel von München gezeigt worden ist. Der dargestellte Raum ist nur ein selektiv beschriebener Teil subjektiver Wahrnehmung des realen München, die im Roman dargestellte Welt bleibt invariabel und beständig.

Außerdem wohnt dem Raum Prozesshaftigkeit inne, er ist im Roman nicht einfach als Ganzes beschrieben, wenngleich er gleich von Beginn an „ganz da ist“. „Wie der Wahrnehmungsakt wird auch der literarische Raum prozessual erfaßt. Erst am Ende des jeweiligen Absatzes haben wir einen vorläufigen Eindruck der räumlichen Gegebenheiten,

¹²⁸ vgl. im Folgenden u.a. Nünning: Formen und Funktion literarischer Raumdarstellung, S. 33-52.

¹²⁹ Richard Brinkmann: Wirklichkeit und Illusion, Tübingen: Niemeyer 1966, S.309.

¹³⁰ Assert, S. 53f.

der aber keineswegs abgeschlossen ist.¹³¹ Raum konstituiert sich in seinen Teilen erst während des Lesevorgangs, dabei aktualisiert und konkretisiert er sich. Raum im Roman ist weder begrenzt noch unbegrenzt, selbst die Beschränkung der Illusionsbildung auf gewisse Räumlichkeiten impliziert immer eine Welt außerhalb, die unendlich ist.

Insbesondere mit den Ansätzen der Semiotik und der literaturwissenschaftlichen Phänomenologie konnte gezeigt werden, dass Raumdarstellung Bedeutung und Funktionen in sich trägt. So sind etwa bei Lotman aus semiotischer Sicht Landschaftsschilderungen als Komponenten sich wandelnder Zeichensysteme aufzufassen. Raum ist nicht nur Ort der Handlung und somit als reines Dekor zu begreifen, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. „Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation.¹³² Die räumliche Funktionalisierung streicht besonders Bachelard hervor, wenn er mit dem Beispiel des Hauses und im Speziellen der Dachstube zeigt, wie sie Bedeutung in sich trage. Die Dachstube (oder das Haus) aus der Kindheit mag beschrieben und imaginiert werden können als warm und/oder klein, kühl und/oder groß, doch vor allem hätten diese Wesenszuschreibungen Bedeutung: Die Dachstube sei vor allem tröstend (Anm.: Bachelard beschäftigt sich mit positiven Orten, selbstverständlich wäre auch eine negative Konnotation möglich). Auch Norbert Reichel unterstreicht die Bedeutungskomponente, so könne etwa mit einem beschriebenen Aufenthalt in einem Raum „sowohl die mit dem Begriff Wohnen insinuierte Behaglichkeit als auch die mit dem Begriff Einschließen suggerierte Bedrohung oder die mit der Spielart des Stubenhockens fehlende Flexibilität“¹³³ indiziert werden.

Dass die Wahrnehmung epischer Räume von Subjektivität geprägt ist, darf ebenfalls als theoretische Einsicht gelten und gilt nicht nur für die Phänomenologen. „Jeder Leser bildet sich an Hand des Textes einen – sei es zunächst auch noch so vagen – Phantasieraum, indem sich das Geschehen der Lektüre abspielt.“¹³⁴ Das Maß an subjektiver Raumvorstellung nimmt zu, je fragmentarischer Raumangaben im Text enthalten sind. Menschliche Fantasie bzw. Vorstellung ist immer in Raum gebettet und kommt ohne sie nicht aus. „Das heißt, wie das Leben in der empirischen Wirklichkeit sich von vornherein als räumlich versteht, so will es auch in seiner künstlerischen Transformation und Verdichtung räumlich gesehen werden.“¹³⁵ Dabei kreiert jede Leserin, jeder Leser einen kontinuierlichen und umfassenden Raum ohne Leerstellen, zusammengesetzt aus den Angaben im Roman

¹³¹ Assert, S. 49.

¹³² Wolfgang Hallet / Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld: Transcript 2009, S. 11.

¹³³ Reichel, S. 8.

¹³⁴ Assert, S. 1.

¹³⁵ ebd., S. 6.

und dem real erlebten Raum. Grundsätzlich ist anzunehmen, dass die beschriebenen Örtlichkeiten des Autors nie deckungsgleich sind mit der Vorstellung des Lesers, sowie zwei Leser immer ein anderes Zimmer oder eine andere Landschaft vor dem geistigen Auge sehen werden. Dennoch evoziert der Dichter mit begrenzten Darstellungsmitteln bildhaft das Wesentliche seiner Erzählabsicht.¹³⁶

In der subjektbezogenen Herangehensweise sind auch die physikalischen Ordnungsprinzipien wie Standort, Bewegung als topographische Orientierungsgrundlage oder eine Verbindung zwischen Objekten zu berücksichtigen. Dabei macht es Sinn, nach Statik, Positionsveränderung des Subjekts, nach Bewegungsarten oder der Raumaufteilung zu fragen.¹³⁷ Nie ist der Handlungsort bloßer Hintergrund, nie ist er ausschließlich Bedeutungsträger. Sowohl literaturwissenschaftliche als auch sozial- und kulturwissenschaftliche Raumkonzepte eint die Vorstellung, dass Raum ohne Bewegung nicht denkbar ist – der Mensch eignet ihn sich erst durch Bewegung an.¹³⁸ Anschaulich ist das schon deswegen, weil die Raumdarstellung in der Literatur immer in Bezug zur handelnden Figur steht, die sich in diesem orientiert oder diesen auch erforscht – dabei kann sich das Subjekt Raum aneignen, Grenzen kennenlernen oder gar überschreiten. „Für Gesellschaftskritik und emanzipatorische Schritte ist die Frage nach Starrheit oder Durchlässigkeit von Grenzen und deren Überwindung von besonderer Relevanz“.¹³⁹

So wird Raum von einer statischen zu einer dynamischen, prozessualen Größe, der eine bloße Raumbeschreibung nicht gerecht wird.¹⁴⁰ Das Orientierungszentrum in der Bewegung kann in der Perspektive einer Figur (oder mehrerer Figuren) liegen, oder eines heterodiegetischen Erzählers, was entscheidet, wie sich der Raum dem Leser erschließt oder ausdrückt. So kann, wie festgehalten, die Wahrnehmung der Umwelt mehr oder weniger subjektiv gefärbt sein.

2.2 Fiktion als projizierte Wirklichkeit: Raumkonstruktion im Spielfilm

2.2.1 Zur Begriffsklärung des filmischen Raums

In der Behandlung des filmischen Raums wird in der Literatur immer wieder darauf hingewiesen, dass es ein dreidimensionaler filmischer Raum ist, der auf eine

¹³⁶ Hillebrand, S. 24.

¹³⁷ vgl. Würzbach, S. 108, 115 und 120.

¹³⁸ Hallet / Neumann., S. 20.; Assert, S. 44.

¹³⁹ Würzbach, S. 121.

¹⁴⁰ vgl. Hallet / Neumann., S. 21.

zweidimensionale Leinwand projiziert wird. Die Illusion der Dreidimensionalität ist dabei nicht vollständig, weil sich die Filmschauenden der Flächigkeit der Leinwand bewusst sind. Rayd Khouloki formuliert im Sinne einer Definition für den filmischen Raum:

Der filmische Raum schafft die Illusion eines in sich geschlossenen, eigenständigen, homogenen, dreidimensionalen Universums. Die Montage und die mittlerweile nahezu beliebige Manipulierbarkeit des filmischen Bildes ermöglichen es, jede auf einer zweidimensionalen Fläche mögliche Raumvorstellung zu realisieren. Die spezifische Qualität filmischen Raums entfaltet sich zwischen der Künstlichkeit des Films (zweidimensionale Fläche, Fragmentarisierung durch die Montage) und seinem starken Realitätseindruck (fotografisches Bild, Bewegung). Die einzelnen Einstellungen repräsentieren Fragmente des Raum-Zeit-Kontinuums des dargestellten Universums, das, so wird es suggeriert, vor Beginn der filmisch repräsentierten Zeit existiert hat und nach dem Ende auch weiter existieren wird.¹⁴¹

Raum konstituiert sich im Film auf zwei Weisen: Mise-en-scène meint die „räumliche Anordnung der Figuren und Dinge im Bild“, während Montage Raum durch eine „zeitliche Anordnung der Bilder“¹⁴² konstituiert. Die Bildkomposition der mise-en-scène und die Inhaltsebene des Films sind in Verbindung zu setzen, damit die ihr eingeschriebene Bedeutung zum Tragen kommt.

Dass der Raum im Film plastischer wirkt als bei einer Fotografie hängt vordergründig mit Bewegung zusammen, indem sich Menschen (oder auch Fortbewegungsmittel oder andere Lebewesen) unabhängig vom Hintergrund, also vom Raum, präsentieren. In Zusammenspiel mit dem Licht fördert die Bewegung der Objekte die Plastizität. Die Bewegung der Kamera selbst – durch Kamerafahrten oder Schwenks – schafft ebenfalls Tiefe.¹⁴³

Auf Ebene der statischen Bilder entsteht der Raumeindruck durch Schärfe, die Ebenen im Raum hervorheben kann, oder auch durch den Einsatz von Licht, Schatten und auch Farbeinsatz. Sie lassen Körper plastisch wirken.

Für das Verhältnis von Raum und Zeit im filmischen Erzählen hält Knut Hickethier fest:

Die technisch bedingten audiovisuellen Medien können in komplexerer Weise Raum und Zeit variieren und kombinieren sowie über diese audiovisuellen Raum-Zeit-Gefüge historische Zeiten und Räume vergegenwärtigen und mögliche zukünftige als Projektionen aus der Gegenwart heraus in dieser Gegenwart wiederum wirksam werden lassen. Diese Eigenschaft der Vergegenwärtigung ist aber auch eine erzählerische Qualität.¹⁴⁴

Es gibt kaum einen Raum der Realität, der nicht filmisch erschlossen werden kann: Nicht nur können das Weltall, große Landschaften dieser Erde oder Städte bebildert werden, sondern

¹⁴¹ Rayd Khouloki: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung, Berlin: Bertz + Fischer 2009 (Deep Focus 5), S. 15.

¹⁴² Wolfgang Gast: Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt am Main: Diesterweg 1993 (Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge), S. 32.

¹⁴³ vgl. Thomas Koeber (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, mit 148 Abb., 2., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S: 567a.

¹⁴⁴ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, 3. überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001 (Sammlung Metzler 277), 112.

sogar die Innenwelt des menschlichen Körpers. Mit den passenden darstellerischen bzw. technischen Mitteln sind selbst Fantasie- oder Traumwelten filmisch konstruierbar.

Wie in der Literatur vollzieht sich im Film die Handlung in Raum und Zeit. „Der filmische Raum bildet die Voraussetzung für nahezu jedes filmische Geschehen, wenn man von einer Abfolge von Ereignissen [...] im Bild als Konstituens filmischer Repräsentation ausgeht.“¹⁴⁵

Auf der Ebene des Filmbilds selbst ist des Weiteren in Bezug auf den filmischen Raum die Einsicht von Bedeutung, dass Film als Zeichenprozess zu verstehen ist.

„Die audiovisuellen Medien sind als Sprache zu verstehen, ohne selbst eine zu sein. So sind bei den audiovisuellen Zeichen die Grundmerkmale jedes Zeichens, die Bestandteile des Signifikanten (des Bezeichnenden; B-a-u-m) und des Signifikaten (des Bezeichneten; tatsächlicher Baum) zu erkennen.“¹⁴⁶

Im Film sind vor allem ikonische und die symbolische Zeichen wichtig, die Codes tragen zur Bedeutungsproduktion bei. „Über ihre Wirksamkeit entscheidet der Kontext, in dem sie in Film und Fernsehen in Erscheinung treten.“¹⁴⁷

Dass Film nicht bloß mechanisch die Realität abbildet, sondern als Kunst anzusehen ist, hat etwa Rudolf Arnheim¹⁴⁸ schon 1932 festgehalten. Das Filmbild wird mit Hilfe diverser Darstellungsmittel ästhetisch inszeniert, wie später noch dargelegt wird. Die Raumkonstruktion unterliegt nicht Zufall oder Willkür, sondern ist bewusst angeordnet, wodurch die Regisseurin oder der Regisseur die Imagination und die Emotion des Publikums aktivieren oder manipulieren kann.¹⁴⁹

Dass die Räumlichkeit des Filmbildes auch diejenige der Realwahrnehmung übertrifft, wird mit den genannten Inszenierungsmitteln der bewussten Lichtsetzung und allgemein damit erklärt werden müssen, dass der Film den Raum einer absichtsvollen Gestaltung unterwirft.¹⁵⁰

Allgemein kann in der Filmanalyse unterschieden werden zwischen dem diegetischen Raum (gleichgesetzt mit den Begriffen eines filmischen, erzählten, narrativen oder szenischen Raums), dem montierten Raum und dem Einstellungsraum. Während der diegetische Raum jenen Raum beschreibt, in dem sich die Handlung abspielt und den sich die Rezipierenden selbst zusammenfügen anhand der durch die Erzählung erhaltenen Informationen, wird der montierte Raum durch die Montage hervorgebracht¹⁵¹. Der Einstellungsraum ist ein Raumausschnitt, also Teil der diegetischen Welt und zeigt sich in der einzelnen Einstellung durch das, was eben zu sehen ist. Auch werden die Begriffe eines On-Screen-Raums und eines Off-Screen-Raums geführt: Während der tatsächlich in einer Einstellung gezeigte

¹⁴⁵ Khouloki, S. 11.

¹⁴⁶ Hickethier, S. 117.

¹⁴⁷ ebd., S. 117.

¹⁴⁸ Rudolf Arnheim: Film als Kunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

¹⁴⁹ vgl. u.a. Agotai, S. 15.

¹⁵⁰ Koeber, S. 567a.

¹⁵¹ vgl. Rainer Rother (Hg.): Sachlexikon Film, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1997, S.122.

Raum „on-screen-space“ darstellt, verhält sich der restliche diegetische Raum dazu als „off-screen-space“. Abgesehen vom Visuellen, kann Ton eine Idee einer Raumvorstellung (z.B. Informationen liefern über Entfernungen durch Echo- bzw. Halleffekte), wie noch an späterer Stelle aufgezeigt wird.

In *Reclams Sachwörterbuch des Films* überlegt Hartmut Winkler zum Raum, ob es angesichts neuerer Raumkonstruktionen im Experimentalfilm durch Angriff, Überschreitung oder auch Thematisierung des Raums denn nur „einen“ filmischen Raum gibt:

Sehr viel wahrscheinlicher ist, dass im Filmerleben eine Vielzahl von Räumen sich überlagern: der technisch-geometrisch definierte Raum auf der Ebene des Mediums, die multiplen, ästhetisch definierten Räume innerhalb der Filme und, nicht zuletzt: der Raum des Kinos, in dem der Film schließlich zur Aufführung kommt.¹⁵²

Die Unterscheidung in die Ebene der Technik, des Inhalts und eine Ebene der Zuschauer macht durchaus Sinn. Im Zuge einer Beschäftigung mit dem literarischen Raum im Roman und dem filmischen Raum, die zur Analyse von medial adaptierten Einzelwerken dienen soll, steht die Fokussierung auf die Inhaltsebene, also auf den Handlungsraum, klar im Vordergrund.

2.2.2 Theoretische Ansätze zur filmischen Raumkonstitution

Auch wenn „Raumillusion als ein grundlegendes Merkmal des Films“¹⁵³ in vielen filmtheoretischen Texten „eine mehr oder weniger wichtige Rolle“ spielt, bemerkt Regisseur und Filmhistoriker Fred van der Kooji in seinem Aufsatz *Nicht aufräumen, Platz schaffen!*, dass eine große Lücke in der Filmtheorie klaffe, nämlich die Analyse des filmischen Raums.¹⁵⁴ Er ist damit nicht alleine, auch Khouloki erwähnt die mangelnde Auseinandersetzung mit einem der grundlegendsten Aspekte filmischen Erzählens. Im Folgenden sollen jene Theorien, die die wichtigsten Ansichten zur Konstruktion filmischen Raums vertreten, festgehalten werden – in einem Überblick, der sich weitgehend an Rayd Khoulokis Arbeit *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung* orientiert. Während sich russische Formalisten wie Sergej Eisenstein und Wsewolod Pudowkin der Raumkonstruktion mittels Montage verschreiben, nimmt etwa André Bazin die Gegenposition einer Anti-Montage-Theorie ein, indem er die mise-en-scène, also die Bildkomposition, in

¹⁵² Koeber, S. 568a.

¹⁵³ Khouloki, S. 15.

¹⁵⁴ Fred van der Kooji: *Nicht aufräumen, Platz schaffen! Der filmische Raum bei Orson Welles – eine Ortsbegehung*, in: Beller, Hans u.a. (Hg.): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Stuttgart: Hatje Cantz 2000 (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd 11), S. 51.

den Mittelpunkt rückt¹⁵⁵. Hartmut Winkler stellt Überlegungen im Sinne der Apparatus-Theoretiker an, die in den 1970er-Jahren die Frage aufgeworfen haben, inwieweit Filmtechnik Ideologie enthalte. David Bordwell erkennt in der Raumin szenierung eine historische Komponente und fragt im Zuge der Beschäftigung mit filmästhetischem Material, wie sich spezifische Raumgestaltungen beschreiben lassen können.¹⁵⁶

- **Montagetheorien der russischen Formalisten**

Bei Sergej Eisenstein spielt das Raum-Zeitliche der Handlung keine Rolle, vielmehr rückt sein ideologischer Hintergrund in seiner Beschäftigung mit der Montage in den Vordergrund: Im Sinne der marxistischen Theorie will er auf die Rezipierenden einwirken, sie emotionalisieren – die Montage ist ihm dafür ein sehr wirksames Mittel. Ein Aufeinanderschneiden gewisser Bilder kann Assoziationen und dadurch Emotionen auszulösen, was bei Eisenstein oft über Metaphern und Abstraktionen funktioniert: In der Kollisions-Montage ergeben zwei voneinander unabhängige Einstellungen montiert einen Konflikt und daraus entsteht in Folge ein Gedanke.¹⁵⁷ Werden die Bilder eines Auges und anschließend von Wasser aneinandergeschnitten – beide Bilder stehen in keinem Zusammenhang – ergibt die Summe der Bilder einen Eindruck von Weinen, von Trauer. Im Film *Statschka* (*Streik*, 1924) schneidet Eisenstein Szenen eines Arbeiterstreiks, der von Soldaten niedergeschlagen wird, mit dem Schlachten eines Rinds aufeinander. Eine raum-zeitliche Relation gibt es hier nicht, jedoch klar auf der Bedeutungsebene.¹⁵⁸ In der Bewegung der Bilder wirkt die erste Einstellung beim Aufscheinen der zweiten noch nach. Für den filmischen Raum nach Eisenstein bedeutet das, dass zwei aufeinanderfolgende Einstellungen nicht Teil des selben raum-zeitlichen Kontinuums sein müssen, um kombiniert werden zu können.¹⁵⁹ Der filmische Raum ist bei ihm immer ein Konfliktraum. „Die Ignoranz gegenüber der Anschlusslogik, im Sinne eines raum-zeitlichen Zusammenhangs der im Bild gezeigten Raumausschnitte, führt dazu, dass jede Einstellung einen Ausschnitt eines eigenen Raum-Zeit-Kontinuums präsentieren kann.“¹⁶⁰

Wsewolod Pudowkins Filmtheorie steht im Gegensatz zur Eisensteinschen Kollisionsmontage, obwohl auch für ihn die Montage als ästhetisches Filmelement essentiell ist. Pudowkin will mit Hilfe der Montage eine „psychologische Führung“¹⁶¹ des Zuschauers erreichen, dabei setzt er auf die Kontinuität der Handlung, die ermöglicht wird durch einen

¹⁵⁵ vgl. André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln: M. DuMont Schauberg 1975, S. 36.

¹⁵⁶ vgl. hierzu auch: Franz-Josef Albersmeier: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982), Frankfurt am Main: Peter Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften; Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernstudien, Bd 12), S. 47ff.

¹⁵⁷ vgl. Khouloki, S. 18.

¹⁵⁸ vgl., ebd., S. 16.

¹⁵⁹ vgl., S. 18.

¹⁶⁰ ebd., S. 19.

¹⁶¹ Vsevolod I. Pudovkin: Filmtechnik, Zürich: Die Arche 1961 (Sammlung Cinéma 1), S. 76.

kontinuierlichen Fluss der Bilder ohne Brüche – also durch den „unsichtbaren Schnitt“. Alles andere gilt für Pudowkin als misslungen: Jede Einstellung sollte im Kontext zu den anderen eindeutig verstanden werden.¹⁶² Der filmische Raum ist für Pudowkin künstlich und muss nichts mit der empirischen Wirklichkeit zu tun haben: Die Kontinuität der Handlung steht im Vordergrund, ob die Handlung, die sich aus montierten Bildern ergibt, an sich an auseinanderliegenden Orten gedreht wird, spielt keine Rolle, weil der Zuschauer die Orte ohnehin als zusammen gehörend oder zumindest als nahe beieinander liegend empfindet.

David Bordwell, der im Sinne einer Theoriebildung auf die Analyse filmästhetischen Materials setzt, kritisiert an der Fokussierung auf die Montage, dass wichtige Entwicklungen, „die Inszenierung, Aufnahmetechnik (und sogar Schnitt) betrafen“¹⁶³, ignoriert worden seien.

- **„Anti-Montage“-Theorie und filmischer Realismus**

Im Gegensatz zu den Formalisten erachtet Bazin die Montage keineswegs als wichtigstes Gestaltungsmittel, vielmehr zerhacke sie den Bilderfluss und sei damit ein Film-Defizit. Nur in der größtmöglichen realistischen Darstellung sei Film überhaupt glaubhaft, denn „[i]m Film basiert die Illusion nicht, wie im Theater, auf vom Publikum stillschweigend akzeptierten Konventionen, sondern auf dem unantastbaren Realismus dessen, was gezeigt wird“¹⁶⁴, hält Bazin fest.

Er setzt auf eine Raumorganisation, die durch die Mittel der Tiefenschärfe zum Ausdruck kommt, ein tiefer Schärfenbereich ermöglicht somit eine aufwendigere und informationsreichere Bildkomposition. Die für die Handlung wichtigen Subjekte bzw. Objekte bzw. Situationen sollen in Bild sichtbar sein.¹⁶⁵ Khouloki zieht hier zur Veranschaulichung ein Beispiel aus *Citizen Kane* heran, es handelt sich um eine Selbstmordszene. Im Vordergrund steht ein Fläschchen mit einem Medikament, dahinter ist der Kopf einer Frau, die auf einem Bett liegt, zu sehen. In noch weiterer Entfernung im Bildhintergrund sind zwei ins Zimmer stürmende Männer zu sehen, die zuvor schon mehrmals geklopft hatten. Auch mit Montage wäre diese Szene zu lösen gewesen, etwa mit einer Einstellung des Fläschchens, dann der regungslosen Frau, anschließend der Tür mit den hereinbrechenden Männern und das alles auf einem Bild vereint, realisiert anhand mehrerer Ebenen in ein und dem selben Bild.

Walter Benjamin hält in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1936 fest, dass es dem Filmbild möglich sei, die Wirklichkeit in einer Art zu zeigen, wie sie sich dem Menschen sonst nicht zeige:

¹⁶² vgl. Khouloki, S. 21.

¹⁶³ David Bordwell: Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino, in: Zeit, Schnitt, Raum, hrsg. u. eingel. v. Andreas Rost, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997, S. 18.

¹⁶⁴ Bazin, S. 195.

¹⁶⁵ vgl. Khouloki, S. 23.

Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man »ohnehin« undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein [...]¹⁶⁶

Benjamin stellt einen Vergleich an zwischen Film und Psychoanalyse: Während die Psychoanalyse verborgene Strukturen auf der seelischen Ebene frei legt, zeigt sie der Film auf der Ebene seiner Materialität. Die Kamera ist das Werkzeug, Unsichtbares sichtbar zu machen.

Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.¹⁶⁷

Bazin geht in seinen Ausführungen nicht ein auf eine enthüllende Funktion des Bildes, für ihn ist es wichtig, dass Film Realität abbildet: „Man kann aus dem Filmbild jede Realität verbannen, nur eine nicht: die des Raums.“¹⁶⁸ Doch auch wenn Bazin auf Realismus im Kino besteht und er andernfalls Filme, deren Raum gänzlich künstlich präpariert ist wie in Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* von 1920, als misslungen ansieht, hält er fest, dass Film nicht aus einer Anhäufung realer Fakten bestehen muss, er solle aber so wirken. Ein Rauschen des Winds könne trotz stilisiertem Raum zu einem realistischen Eindruck Großes beitragen.

In mancherlei Hinsicht scheint Bazins Realismus-Anspruch jedoch problematisch, wie auch Khouloki bemerkt. Beim möglichst naturgetreuen Abfilmen der Realität kann beispielsweise eine Situation kaum komplett oder neutral erfasst werden, da die Bilder aus einer bestimmten Perspektive aufgenommen und in Folge den Rezipierenden vorgegeben werden.

Auch Erwin Panofsky setzt auf Realismus und auch bei ihm kann die vorgefundene Realität stilisiert ein, beispielsweise durch eine Anordnung der Objekte (auch durch Schminke, Beleuchtung, etc.) vor der Kamera¹⁶⁹, nicht aber soll der Raum gänzlich künstlich präpariert sein. Das Optimum: „Mit der unstilisierten Realität so verfahren, sie so aufnehmen, daß das Ergebnis Stil hat.“¹⁷⁰ Wo es für Panovsky aber zuviel Stilisierung wird, geht aus seinen Ausführungen nicht hervor.

Auch Béla Balázs Theorie orientiert sich am filmischen Realismus. Besonderes Augenmerk legt er, wie Benjamin, auf die Nahaufnahme, die Dinge, die sich dem menschlichen Auge für

¹⁶⁶ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Ausgewählte Schriften I, ausgew. v. Siegfried Unseld, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977 (suhrkamp taschenbuch 345), S. 162.

¹⁶⁷ ebd., S. 162.

¹⁶⁸ Bazin, S. 195.

¹⁶⁹ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film. Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, m. Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher, aus dem Amerik. v. Reiner Grundmann u. Helmut Färber, Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 54.

¹⁷⁰ ebd., S. 54.

gewöhnlich eher verbergen, sichtbar machen kann. Die Nahaufnahme zeige nach Balázs nicht nur Gegenstände, sondern gebe auch deren Sinn preis: „Die Nahaufnahmen sind oft dramatische Entlarvungen dessen, was hinter dem ‚ersten Schein‘ *wirklich* geschieht.“¹⁷¹

Nicht nur durch die Nahaufnahme, sondern auch durch filmische Ausdrucksmittel wie wechselnde Entfernung, Detailbild, Einstellungswechsel oder Schnitt entdeckte der Film neue Welten, die bisher im Verborgenen geblieben seien.

[S]o zum Beispiel die Seele der Umgebung der Menschen, das Antlitz der Dinge, die er berührt. Der Film ließ uns die dramatische Wucht des Raumes spüren, die sprechende Seele der Landschaft, den Rhythmus der Massen und die geheime Sprache des stummen Seins vernehmen.¹⁷²

„Identifizierung“ spiele dabei auch eine wichtige Rolle, nämlich der „psychologische Akt“, dass die Zuschauenden mit den Augen der Figuren sehen würden: „Durch deinen Blick identifiziert sich dein Bewußtsein mit den Gestalten des Films. Du betrachtest alles unter ihrem Blickwinkel, du hast keinen eigenen Standpunkt.“¹⁷³ Khouloki wirft hier ein, dass Film zwar eine starke physiologische Wirkung haben könne, dass Balázs Überlegungen zum Raumerlebnis aus heutiger Sicht aber übertrieben seien. Der Zuschauer kann sehr wohl noch zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und dem ihn real umgebenden Raum unterscheiden.¹⁷⁴

Zwar widmet sich Balázs in *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* von 1949 auch ausgiebig der Montage, eine Panoramaaufnahme aber, die er als „Bildwechsel ohne Schnitt“ bezeichnet, würde hinsichtlich der Raumdarstellung eine größere Glaubwürdigkeit vermitteln, weil sich der Raum den Zuschauenden anhand des bewegten Bilds chronologisch erschließen und ihnen so eine gute Orientierung im Raum ermöglichen würde.¹⁷⁵

- **Tradition der Apparatus-Theoretiker**

Einem wieder anderen Zugang zum filmischen Raum verschreibt sich Hartmut Winkler in *Der filmische Raum und der Zuschauer*, der im Sinne der Apparatus-Theoretiker die Frage aufwirft, inwieweit der Kameratechnik ideologischer Gehalt eingeschrieben ist. Die Apparatus-Theoretiker, die von der marxistischen Filmtheorie kommen, debattierten in den 70er-Jahren im Besonderen über die Zentralperspektive: Wie im Film etwas aus welcher Perspektive wahrgenommen wird, entscheidet nicht der Zuschauer, sondern die Kameratechnik durch ihre Position, der eine bestimmte Weltsicht, eine Ideologie eingeschrieben sei. Winkler geht davon aus, dass die Zentralperspektive nicht mit einem

¹⁷¹ Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 4. Aufl., Wien: Globus 1972, S. 48.

¹⁷² ebd., S. 37f.

¹⁷³ ebd., S. 38.

¹⁷⁴ vgl. Khouloki, S. 31f.

¹⁷⁵ vgl. dazu Balázs, S. 124.

Realismus der Darstellung gleichzusetzen sei.¹⁷⁶ Die Technik sei nicht als neutral zu beurteilen. Für die Apparatus-Theoretiker schien sich im Filmbild ein bürgerliches Weltbild niederzuschlagen.¹⁷⁷ „Den Autoren zufolge besteht das Problem darin, dass diese Form der Bildkonstruktion als selbstverständlich hingenommen werde und der kulturelle Zusammenhang, in dem diese Technologie entstanden ist, unhinterfragt bleibe.“¹⁷⁸

Bei Winklers Ausführungen ergeben sich aber einige Probleme: Es wird nicht berücksichtigt, dass filmische Bilder perspektivisch sehr unterschiedlich gestaltet werden, Winkler versteift sich mit den Apparatus-Theoretikern darauf, dass das filmische Bild zentralperspektivisch sei. Zwar ist die Zentralperspektive die am häufigsten angewendete Perspektive im Film, aber sicher nicht die einzige. „[D]er Betrachterstandpunkt beim Film [ist] dynamisiert und durch Montage und Bewegung einer ständigen, durch die Filmemacher vorgegebenen Veränderung unterworfen.“¹⁷⁹ Mehr noch: Mit einem Wechsel der Perspektive ändert sich das Verhältnis der Zuschauenden zur Objektwelt ständig und mit ihm auch die Bedeutungen des Bilds.

- **Materialorientierter Ansatz**

Bei David Bordwell rückt die Analyse filmästhetischen Materials ins Zentrum. Unter anderem setzt sich Bordwell damit auseinander, wie Zuschauerinnen und Zuschauer Film überhaupt wahrnehmen. Für ihn ist das Wahrnehmen der Bilder ein aktiver Prozess, „der aus dem Präsentierten ständig neue Hypothesen über das Folgende aufstellt und das Vergangene aufgrund des Präsenten verifiziert oder falsifiziert. Der Zuschauer befindet sich in einem Fluss ständiger Revision und Modellierung des Geschichtsverlaufs.“¹⁸⁰ Auch filmischer Raum bildet sich in der Imagination des Zuschauers durch die Vielzahl der verschiedenen Einstellungen. Bordwell differenziert zwei Wahrnehmungsprozesse des Visuellen: Während „from the bottom up“ das Prinzip beschreibt, Schlüsse zu ziehen ausgehend von einem Wahrnehmungseindruck (z.B. Farbwahrnehmung), beschreibt er mit „from the top down“ Eindrücke, die kognitiv geprägt sind: Erwartungshaltungen spielen hier mit hinein, Problemlösungsprozesse oder Hintergrundwissen.¹⁸¹

Bordwell bemerkt, dass sich die kinematografische Sprache im Laufe des letzten Jahrhunderts immer wieder verändert hat. Grund dafür seien zum einen neue technische Möglichkeiten, mit denen Bilder neu konstruiert werden konnten, aber auch das Aufkommen von Strömungen, die eine gewisse Art von Bildsprachen bevorzugten gegenüber anderen. Er

¹⁷⁶ vgl. Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992 (Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd 110), S. 11.

¹⁷⁷ Koeber, S. 567a.

¹⁷⁸ Khouloki, S. 32.

¹⁷⁹ ebd., S. 34.

¹⁸⁰ Khouloki, S. 37.

¹⁸¹ vgl. David Bordwell: Narration of the Fiction Film, Winsconsin: The University of Winsconsin Press 1985, S. 31.

spricht hier von der Schwierigkeit in den 1960er-Jahren detailreiche Tiefenschärfe mit Farbfilmmaterial herzustellen, von der Verwendung gewisser Strömungen von Teleobjektiven ab Ende der 1950er-Jahre, die das Blickfeld stark begrenzen und kaum Tiefenschärfe ermöglichen, von der Einführung des Zoomobjektivs, vom Einsatz langer Brennweiten als Stilmittel des Mainstream-Kinos, das planimetrische Einstellungen begünstigte uvm.¹⁸² Diese historische Methode einer Filmanalyse aber spielt bei Khouloki, genauso wenig wie hier in der vorliegenden Arbeit, keine Rolle für die Untersuchung des filmischen Raums.

Bordwell interessiert letztlich, wie sich die Raumgestaltung eines Films beschreiben lässt und wie durch Einstellungen und anhand welcher Übergänge eine Geschichte erzählt wird. Khouloki knüpft an Bordwells Einteilung des filmischen Raums in shot space, editing space, sonic space und offscreen space an und erweitert sie.

2.2.3 Konstruktion filmischer Räume: Gestaltung, Wahrnehmung und Funktionen

Im Abschnitt *Weltbild und Filmbild* erörtert Arnheim in *Film als Kunst* (1932), dass Film Kunst sei und nicht wie Skeptiker noch meinten, einfach nur mechanisch die Wirklichkeit reproduziere.¹⁸³ Als Beleg dafür, warum Film als Nicht-Kunst nicht bloß Wirklichkeit nachbilde, sondern als Kunst anzuerkennen sei, befasst sich Arnheim mit verschiedenen Blick-Perspektiven auf einen Würfel, die – je nach Ansicht – jeweils andere Seiten des Würfels zum Vorschein bringen. Anhand dieses Würfelbeispiels zeigt er:

„Nein, für das Auffinden der charakteristischen Ansicht gibt es keinerlei formulierbare Regel, es ist Gefühlssache. Ob ein bestimmter Mensch im Profil ‚mehr er selbst‘ ist als von vorn, ob die Innenseite oder die Außenseite einer Hand wichtiger, ob ein bestimmter Berg besser von Norden oder besser von Westen zu nehmen ist – das alles sind Dinge, die sich nicht errechnen lassen, sondern empfunden werden müssen.“¹⁸⁴

Das gleiche gilt für die Fotografie. Es ist die Gefühlsebene, die Zugänge zu künstlerischen Bildern verspricht, eine Gefühlsebene, die eine Bildwirkung heraufbeschwört und dem Bild Funktionen einschreibt. Arnheim hält fest,

daß bei der künstlerischen Behandlung der Photographie (resp. des Filmbildes) durchaus nicht immer solche ‚Einstellungen‘ gewählt werden, die das Charakteristische des betreffenden Gegenstandes am besten zeigen, sondern häufig bewußt andre [sic!], zur Erzielung besonderer Wirkungen.¹⁸⁵

Arnheims Argumentation für Film als Kunst verläuft über die räumlichen Komponenten von Filmbildern, also über die Hinwendung zum Visuellen. Anhand von Kriterien wie der

¹⁸² Bordwell: Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino, S. 26f.

¹⁸³ vgl. Arnheim, S. 24.

¹⁸⁴ ebd., S. 26.

¹⁸⁵ ebd., S. 26f.

Perspektive, der Größenkonstanz, Farbe, der Bewegung, Beleuchtung, Oben-Unten-Relationen uvm. zeigt er, wie bestimmte Wirkungen erzielt werden können. Arnheim führt hier schon größtenteils all jene Kategorien an, auf die sich später Rayd Khouloki bezieht, wenn er untersucht, wie sich Raum konstruiert. Khouloki hält fest, dass „die von den Filmemachern gewählte Konstruktion für die Inszenierung einer Handlung eine spezifische Bedeutung erzeugt“¹⁸⁶, was impliziert, dass die gewählten Konstruktionsmittel nicht ausgetauscht werden können, weil sonst die Bedeutung eine Änderung erfährt. Das bedeutet, dass diejenigen, die das Filmbild gestalten, die angestrebten Wirkungen auf das Publikum hin ausrichten.¹⁸⁷

Khouloki widmet sich den filmischen Gestaltungsmöglichkeiten der Raumillusionierung hauptsächlich auf phänomenologische Art: Die Erscheinungsweisen aller Elemente, die zur Raumdarstellung beitragen, wie Lichteinsatz, Perspektivik etc. stehen bei ihm im Zentrum. Dabei zeigt sich, dass eine phänomenologische Betrachtungsweise eine Konstante der Raumforschung darstellt, die sich „relativ unbeeindruckt von alternativen Ansätzen und Trends“¹⁸⁸ in den unterschiedlichen Wissenschaften durchsetzt.

Khouloki unterlegt dabei seine Ausführungen mit filmanalytischen Beispielen, indem er Einstellungsbilder (teilweise ganzer Sequenzen) aus diversen Spielfilmen für seine Argumentation zur Nachvollziehbarkeit heranzieht. In seinen Ausführungen zeigt er den Zusammenhang zwischen Konstruktion und Bildästhetik auf, wobei er den Ästhetikbegriff nicht nach Adornos *Ästhetischer Theorie* (1973) verstanden wissen will, sondern im Sinne von „Wahrnehmung“ bzw. als „die die Sinne betreffende Wissenschaft“¹⁸⁹.

Im Folgenden soll überblicksmäßig auf Khoulokis Einteilung all jener Kriterien eingegangen werden, die für die filmische Raumkonstruktion von großer Bedeutung sind und ihn in ihrem Einsatz mit Bedeutungen aufladen: die Elemente der Raumtiefe, der Perspektive, der Montage und – zu einem gewissen Teil auch – des Tons. Die Betrachtung der Gliederung soll deshalb nur im Überblick stattfinden, weil die Begriffe, mit denen Khouloki operiert, keine neuen, sondern einheitliche sind und der Filmanalyse entstammen. Doch nur mit Hilfe einer Viewing Literacy, also der Fähigkeit, filmische Bilder zu verstehen, ist es möglich, Filme angemessen zu rezipieren¹⁹⁰ – und dazu ist die Kenntnis wichtiger Begriffe Voraussetzung. Khouloki führt diese für den filmischen Raum maßgeblichen Begriffe auch aus dem Grund

¹⁸⁶ Khouloki, S. 96.

¹⁸⁷ vgl. Nathalie Bredella: *Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 35.

¹⁸⁸ Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart (u.a.): Metzler 2003, S. 296a.

¹⁸⁹ Khouloki, S. 39.

¹⁹⁰ Koch, S. 36.

detailliert zusammen, weil „sich bisher keine Theorie um eine vergleichbar ausführliche Systematik für die Analyse des filmischen Raums bemüht hat.“¹⁹¹

Die nachstehend angeführten Beispiele erheben keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Vollständigkeit, sie dienen aber als wichtige Anhaltspunkte für eine spätere Filmanalyse und orientieren sich maßgeblich an Khoulokis nachvollziehbarer Einteilung¹⁹². Knut Hickethier beschäftigt sich ebenfalls mit den Kriterien der Bewegung, der Perspektive oder der gebauten Raumausstattung zur Raumkonstruktion, ordnet diese Elemente aber dem Begriff eines „mechanischen Raums“ zu, während er die Montage der Ebene eines „narrativen Raums“ zuschreibt. Diese Trennung nimmt Khouloki nicht vor und sie ist für die vorliegende Arbeit auch nicht notwendig. Dennoch sollen Hickethiers Ausführungen in Khoulokis Gliederung als sinnvolle Ergänzungen, sofern notwendig, einfließen. Als wichtige Kriterien zur Raumkonstruktion im Film sind zu nennen:

- **Raumtiefe**

Das **Figur-Grund**-Verhältnis dient zur Blicklenkung des Zuschauers auf Wichtiges. Sobald sich mehrere Ebenen im Bild überlagern, entwickelt sich ein Eindruck besonderer Tiefe. Unterschiedliche Formen im Bild wie Kreise heben sich vom Hintergrund ab, treten so stärker ins Blickfeld und lassen den unwichtigeren Hintergrund vielmehr als grenzenlose (Raum-)Fläche wirken. Andere Formen im Bild wirken vielmehr als Löcher und treten zurück, der Hintergrund rückt mehr ins Bild.¹⁹³ Als Beispiel führt Khouloki etwa Personen in nahen Einstellungen an, die scharf und klar gezeichnet sind und damit volle Aufmerksamkeit erhalten, während der Hintergrund als verschwommener Grund dient. Knut Hickethier spricht in diesem Zusammenhang auch von Positivformen (abgebildeten Menschen und Gegenstände) und Negativformen (Zwischenräume). Eine spannungsvolle Setzung von Positiv- und Negativformen zeichne dabei die Qualität der Kameraarbeit aus.¹⁹⁴

In dieselbe Kategorie zur Vermittlung von räumlicher Plastizität passt, was Knut Hickethier als **Linienführung** beschreibt. Hickethier verweist zunächst auf Joseph V. Mascelli, der mittels Zuschauerbefragungen gezeigt hat, dass kräftige Linienführungen im Filmbild Assoziationen auslösen würden bei den Rezipierenden. Seine Formen also, die der filmische Raum in allem Dargestellten offenbart, können in ihrer Anordnung Bedeutungszuschreibungen vermitteln und damit Funktion innehaben. Demnach stehen u.a. harte Geraden im Bild für Männlichkeit und Kraft, kurvige weiche Linien hingegen für Weiblichkeit, lange horizontale Linien für Ruhe und Ausgleich, gegeneinander gesetzte

¹⁹¹ Khouloki, S. 9.

¹⁹² ebd., S. 39-112.

¹⁹³ vgl., ebd., S. 39.

¹⁹⁴ vgl. Hickethier, S. 51.

Diagonalen etwa für Konflikt und Aktion.¹⁹⁵ Für die Bildkomposition bedeutsam sein können auch indirekte Kraftfeldern und -linien, die Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen im Bild beschreiben. Häufig lassen sich solche nur durch einzelne herausgestellte Punkte (Gesichter, Hände, bestimmte Gegenstände) in Form von Dreiecken, Kreisen, Ovalen beschreiben, die damit ein ausbalanciertes Kompositionsverhältnis anzeigen.¹⁹⁶ Damit können abgebildete Menschen in ein Verhältnis zum umgebenden Raum gesetzt werden oder Bildteile mit einander in Verbindung treten – das Verhältnis von Nähe und Distanz kann dafür ebenfalls ein Indikator sein.

Festgehalten werden kann, dass nicht nur Bewegungen oder Gesten der Figuren soziale Verhältnisse sichtbar machen können, sondern auch die Anordnung der Gegenstände im Bild und das Gefüge von Objekten und Subjekten im Bild. Im Gezeigten wird Bedeutung übermittelt: „Hierarchien zwischen den Figuren und ihre im Blick geübte Überwindung, soziale Distanz und Nähe, Konfliktkonstellationen, aber auch soziale Einordnung und historische Zuordnung durch Kleidung, Dekor, durch Physiognomie, Haltung des Körpers und Gestus.“¹⁹⁷

Licht- und Schattenverhältnisse prägen jeden Raum, verleihen ihm Plastizität und gestalten bzw. verändern ihn maßgeblich, dennoch werden sie oft als selbstverständlich hingenommen – wenngleich Licht selbst Farbe annehmen und Gegenstand der Wahrnehmung werden kann. Beleuchtung kann unterschiedliche Stimmungen vermitteln, Charakterisierungen von Figuren oder Situationen vornehmen oder symbolisch Gefahr, Tod u.Ä. andeuten. So kann ein Stadtteil in der Dunkelheit den Eindruck der Verwahrlosung hinterlassen, zusätzlich kann die Architektur Aussagen über das Milieu treffen oder Elend beschreiben.¹⁹⁸

Meist werden drei Licht-Stile unterschieden, die sich auf die Helligkeit beziehen: Während der low-key-Stil oft einen Eindruck ungeschminkter Realität vermittelt, düster bedrohliche Stimmungen oder Einsamkeit auf regennassen Straßen etc., wird der gut und gleichmäßig ausgeleuchtete Raum des high-key-Stils oft in Verbindung gesetzt mit Hoffnung, Glück, Zuversicht oder Problemlosigkeit.¹⁹⁹

Größe im Blickfeld treffen in ihrer Erscheinung im Filmbild Aussagen über ihre Entfernung voneinander und erzielen somit einen Eindruck von Tiefe. So wirken große Objekte im Verhältnis zu ihrem Umfeld näher als verhältnismäßig kleinere Objekte.²⁰⁰

¹⁹⁵ vgl. Joseph V. Mascelli: The five C's of cinematography. Motion picture filming techniques, Los Angeles: Silman-James Press 1998, S. 200f.

¹⁹⁶ Hickethier, S. 51.

¹⁹⁷ ebd., S. 53.

¹⁹⁸ ebd., S. 79.

¹⁹⁹ vgl. ebd., S. 80.

²⁰⁰ vgl. Khouloki, S. 46f und S. 53.

Verdeckungen und Überschneidungen dienen zur Tiefenstaffelung und entstehen dadurch, dass Subjekte und/oder Objekte sich hinter- oder voreinander befinden. Ein Beispiel wäre, wenn ein Mann auf der Rückbank eines Autos sitzt und durch ein Gitter mit dem Fahrer spricht – es kommt hierbei zu einer leichten Verdeckung des Gesichts. Diese Überschneidungen oder Verdeckungen sind prinzipiell kein besonderes Stilmittel, weil sie naturgemäß in fast jeder Einstellung zu finden sind, dennoch kann so zum einen die Aufmerksamkeit auf das Unverdeckte gelenkt oder Neugierde auf das Verdeckte geweckt werden.

Farbe Gegenstände können sich von ihrer Umgebung durch ihre Farbe abheben und so zur Tiefenwirkung beitragen. Khouloki verweist darauf, dass aggressive Farben wie Rot dem Zuschauer als viel näher erscheinen als regressive Farben wie Blau.²⁰¹ Die Farb-Verteilung und das Verhältnis von dunklen und hellen Flächen gehören zur Bildkomposition. Auch Bollnow, wie bereits angeführt, beschreibt die Wirkungskraft von Farben.

Durchsichtigkeit (häufig beispielsweise Nebel) kann auch in Formen der Verklärung oder Trübung zum Ausdruck kommen und Spannung erzeugen, weil die Zuschauerin, der Zuschauer gerne mehr bzw. schärfer sehen möchte. Grenzen können verschwimmen, Traum oder Illusionierung angedeutet werden genauso wie Gefahr durch Verlust der Übersicht. Die Durchsichtigkeit kann auch als Äquivalent zu Bollnows verdämmernden Räumen gelesen werden.

Texturgradient Geometrisch angeordnete, strukturierte Oberflächen wirken plastisch und von der Ferne aus betrachtet dichter als in unmittelbarer Nähe. Bewegt sich die Kamera in den Raum hinein, unterstützt die Struktur noch mehr das Gefühl des Zuschauers, sich selbst in den Raum hinein zu bewegen.

Dem Aspekt der **Bildarchitektur** widmet sich Hickethier. Er hält fest: „Das Ambiente, die gebaute Architektur, steckt die Handlungsfelder der Figuren ab und definiert die Handlungen damit mit.“²⁰² Hier zeigt sich eine Parallele zum Raumverständnis der Literatur, wenn der umliegende Raum die Figuren prägt, so wie auch diese ihn prägen. Nicht nur vermag der Raum klare Aussagen über Figuren zu treffen, er kann auch Hinweise auf Verfassungen, Stimmung oder seelische Zustände liefern. „Die Filme von Detlef Sierck (Douglas Sirk) bis zu Rainer Werner Fassbinder haben immer wieder durch Türen [...], durch Schatten werfende Stores und Jalousien käfigartig wirkende Räume präsentiert, die das seelische Elend ihrer Bewohner symbolisierten.“²⁰³ So können weite Landschaften Freiheit oder enge Räume beispielsweise begrenztes Denken oder eine im Regen stehende Figur große Trauer visualisieren. Je nach Filmgenre wird mehr oder weniger auf diese Gestaltungsmöglichkeiten

²⁰¹ Khouloki, S. 50.

²⁰² Hickethier, S. 73.

²⁰³ ebd., S. 73.

zurückgegriffen. Die Filmarchitektur kann im Film sowohl bloße Ausstattung darstellen, als auch Stimmungen bzw. Gefühle übertragen: Sie kann „alpträumhafte Formen annehmen [...] und sie kann durch Proportionsverschiebungen und Stilisierungen zum Mitspieler werden“.²⁰⁴ Außerdem sind dem durch den Menschen gestalteten architektonischen Umraum immer historische und soziale Informationen eingeschrieben.

Bewegung von Objekten bei unbewegter Kamera lässt beispielsweise die Figur als Objekt im Raum den Raum erst durch die Bewegung erschließen und ihn plastisch erscheinen. Die Bewegung erst lässt Handlungsraum entstehen, der Ort wird zum Aktionsbereich, zum Ort des Geschehens.²⁰⁵ „Durch die Bewegung des Objekts im Raum Raum ändert sich die Beziehung zwischen dem Objekt und dem Raum, den das Objekt durchläuft, und die Beziehung zwischen dem Objekt und dem Zuschauer“²⁰⁶, indem die Figur dem Zuschauer vielleicht plötzlich den Rücken zudreht.

Bei **Kameraschwenks** verlässt die Kamera ihre Position nicht. Schwenks auf der horizontalen Achse können u.a. einer Bewegung folgen oder einfach einen Überblick über den Raum geben. Eher das Gegenteil evozieren etwa Reißschwenks, wenn sich die Kamera plötzlich so schnell bewegt, dass das Bild nur mehr verwischt wahrgenommen werden kann. Ein Gefühl von Schwindel, Hast oder plötzlich neu eintretenden Situationen kann so evoziert werden.

Kamerafahrten erzeugen die stärkste physiologische Raumillusion²⁰⁷. Sich vorwärts bewegend Kamerafahrten machen den Raum plastischer und intensiver erfahrbar, sie können beispielsweise eine Figur folgen oder ohne Konzentration auf ein Subjekt bzw. Objekt in den Raum tiefer vordringen. Bei Rückwärtsfahrten erschließt sich der Raum in umgekehrter Weise, etwa, wenn die Kamera einen Gegenstand im Fokus hat, allmählich rückwärts fährt und so einen weiteren Situations-/Raum-Kontext eröffnet. Seitwärtsfahrten können entlang (im rechten Winkel zur Fahrrichtung) oder auch leicht schräg (z.B. beim Folgen einer sich bewegenden Figur) einer horizontalen Linie verlaufen, oder auch Bogen beschreiben. Bei letzterem wäre das etwa der Fall, wenn sich zwei Personen unterhalten und die Kamera sie langsam umkreist. Auf diese Art können Mimik und Gestik besser gezeigt werden oder Beziehungen charakterisiert werden. Kamerafahrten und Schwenks können natürlich auch kombiniert werden, genauso wie die Kombination von Fahrt und Zoom häufig angewandt wird (Fahrt vorwärts/Zoom raus; Fahrt rückwärts/Zoom rein) – letzteres vermittelt den Eindruck eines instabilen Umfelds und dass sich mit der Kamerabewegung der

²⁰⁴ Hickethier, S. 76.

²⁰⁵ vgl. ebd., S. 72.

²⁰⁶ Khouloki, S. 55.

²⁰⁷ ebd., S. 65.

Raum bewege oder auseinanderziehe. Plötzliche Gefühle wie Angst können so visuell dargestellt werden.

- **Perspektive**

Die bedeutendste Form der Perspektive nimmt die Zentralperspektive ein, die schon mit den Thesen von Hartmut Winkler angesprochen wurde. Im 15. Jahrhundert in Italien (vom Orient) aufgegriffen, ist sie in der Bildkonstruktion der Renaissance von großer Bedeutung und dient vorwiegend bis ins 19. Jahrhundert zur Illusionsbildung. Im Gegensatz dazu stand in der mittelalterlichen Malerei die Größe des Abgebildeten vielmehr noch für die Wichtigkeit des Gezeigten und weniger für die Entfernung der Gegenstände im Raum vom Betrachter. Knut Hickethier führt zur Zentralperspektive aus:

Das Abgebildete sollte nicht mehr nur aufgrund einer in einem Regelkanon festgelegten Bedeutung dargestellt werden, sondern sollte sich auch – bei aller subjektiven Organisation des Bildes durch den Künstler – mit der visuellen Erfahrung der Menschen verknüpfen lassen.²⁰⁸

In einer einfach dargestellten Zentralperspektive liegt der Fluchtpunkt des Bilds zirka in der Mitte, versetzte Fluchtpunkte aber können verschiedene Rezeptionshaltungen erzeugen.²⁰⁹ Wenn sich der Betrachter – wie im Kino üblich – genau gegenüber dem Bild befindet, findet er den Fluchtpunkt in der Mitte vor sich vor. „Der gesamte Bildraum ist auf diesen Betrachterstandpunkt hin organisiert, sodass die Bildkomposition suggeriert, dass sich der dargestellte Raum über den Bildrand hinaus in den Raum des Betrachters erstreckt.“²¹⁰

Nähe und Distanz kann so zum Ausdruck kommen. Wenn der Fluchtpunkt nicht in der Mitte liegt, sondern etwa links im Bild, geht die Fluchtlinien-Dynamik vorbei am Betrachter, der – nach wie vor – direkt gegenüber des Bildes positioniert ist. Das wiederum kann die ästhetische Wirkung verändern. Der subjektive Betrachterstandpunkt würde hier weniger betont werden.

Die Perspektive kann nach Khouloki den Bildaufbau auf dreierlei Weisen beeinflussen²¹¹: Die Wahl der Kameraobjektive spielt erstens genauso eine Rolle – weil sie beispielsweise Abweichungen von der zentralperspektivischen Geometrie hervorrufen kann – wie zweitens eine Beeinflussung der Perspektive durch die Computertechnologie (z.B. wenn die Kamera in das Gehirn eines Menschen eindringt) oder drittens die Gestaltung der Perspektive vor der Kamera. Bei letzterem spricht Khouloki vor allem den deutschen expressionistischen Film an, dessen Kulisse oft nur gemalt ist und in seinen Proportionen nicht viel mit der Realität gemein haben muss.

²⁰⁸ Hickethier, S. 43.

²⁰⁹ vgl. Khouloki, S. 79.

²¹⁰ ebd., S. 79.

²¹¹ vgl. hierzu ebd., S. 78f.

Natürlich gibt es auch Bildkonstruktionen mit mehreren Fluchtpunkten, was den Eindruck von Dreidimensionalität verstärkt und dadurch Objekte im Raum für gewöhnlich als plastischer empfunden werden. Durch einfache Kamerabewegung kann aus einer Einpunktperspektive eine Mehrpunktperspektive entstehen, alleine bei einer stabilen Kamerafahrt nach vorne oder hinten ändert sich der Fluchtpunkt nicht. Nimmt die Kamera in einer vertikalen Linie unterschiedliche Positionen ein, so wird in der Regel von Normalsicht, Aufsicht (oder Obersicht) und Untersicht gesprochen.²¹² Während sich in der Normalsicht die Kamera auf direkter und gleicher Höhe mit der Figur befindet, blickt sie in der Aufsicht in unterschiedlichem Grad auf die Figur oder das Geschehen herab, was Aussagen über die Figur treffen kann wie etwa Unterlegenheit, Überforderung etc. Den aufsichtigen Blick in einen Abgrund kann ihm größere Bedrohlichkeit zuschreiben. Dementsprechend lässt die Untersicht, die das Geschehen von schräg unten dokumentiert, das Gezeigte erhöht, übermächtig bzw. größer wirken.

- **Montage**

In der Montage werden Einstellungen von ausgewählter Menge aneinandergereiht und in gewünschter Reihenfolge aneinandergefügt, eine raum-zeitliche Kontinuität fällt hier aus. „Solch ein vom Betrachter geleistetes synthetisierendes Zusammensehen von Einstellungen [...] ist für die filmische Wahrnehmung konstitutiv.“²¹³ Dabei ist es nicht von großer Bedeutung, wo die einzelnen Einstellungen gefilmt worden sind, bedeutend ist die Wahrscheinlichkeit, dass die aneinandergefügt Bilder zusammengehören *können*, wie Lew Kuleschow („Kuleschow-Effekt“) mit seinem Montageprinzip schon Anfang der 1920er-Jahre gezeigt hat. So könnte in Paris eine Frau von links nach rechts durch das Bild marschieren, in Moskau ein Mann von rechts nach links und in der dritten Einstellung treffen sie in Berlin in ein und demselben Bild von unterschiedlichen Richtungen kommend aufeinander. Vorausgesetzt die Stadtbilder sind neutral gestaltet und es sind keine bekannten Wahrzeichen der Städte zu sehen, ist es für den Zuschauer wahrscheinlich, dass sich Frau und Mann in derselben Stadt befinden, wo sie sich auch treffen. Die einzelnen Einstellungen müssen also keine reale räumliche Verbindung zueinander haben, sie müssen sich nur zu einem filmischen Raum zusammenfügen können, der komplett gekünstelt sein darf.

Hinsichtlich der Raumillusionierung ist die Montage als wichtiges Gestaltungsmittel zu verstehen. „Für die Raumkonstruktion im Film erfüllt die Montage in der Regel die Funktion, den Eindruck eines homogenen Raums zu erzeugen, in dem sich die erzählte Geschichte abspielt“²¹⁴, dabei zeigen die unterschiedlichen, aneinander montierten Bilder

²¹² vgl., Hickethier, S. 61f.

²¹³ Khouloki, S. 84.

²¹⁴ ebd., S. 87.

unterschiedliche Aspekte des Raums. Durch die Bilderabfolge entsteht der Raum prozessual während der Rezeption. Die bereits mit Pudowkin angesprochene Kontinuität der Bilder kommt gerade hier zum Tragen.

- **Ton**

"Der Tonraum [...] ist die Raumvorstellung, die durch den Ton angeregt wird."²¹⁵ Die akustische Gestaltung (Sprache, Musik, Geräusche) des Visuellen kann zur Raumkonstruktion beitragen, indem das visuelle Geschehen mit dem Ton untermalt wird oder der Ton sogar die Inszenierung des Raums prägen kann. Außerdem kann Ton Aussagen treffen über den Raum und seine Tiefe anhand seines Klanges, Schallquellen können mittels Lautstärke Informationen liefern über Entfernungen durch beispielsweise Echo- bzw. Halleffekte. So kann Vorder- und Hintergrund des Raumes auditiv inszeniert werden.

2.2.4 Typologien filmischer Räume

Khouloki unterscheidet zwischen vier grundsätzlichen Raumtypen, die einander keineswegs ausschließen, sondern alternierend sogar in ein und demselben Spielfilm vorkommen können: Objektbezogene Raumkonstruktionen trennt er von den Ebenen der Bildkomposition, der Emotion und der Kognition – während die ersten beiden Kategorien mehr die filmische Darstellung selbst betreffen, zielen die letzten beiden eher auf die Ebene des Publikums ab. Gegenstand der Untersuchung ist hier die Bildkomposition, nicht aber der Raum, der durch die Montage entsteht. Das Symbolhafte des im Raum Dargestellten oder die Ebene der Narration lässt Khouloki aufgrund der Fixierung auf die Einstellung nicht in die Typologisierung einfließen, eine Analyse-Erweiterung in diese Richtung betrachtet er aber als möglich.

Seine vier grundsätzlichen Typen könnten nach Khouloki als Standard in Filmen bezeichnet werden. Die Kategorien entwirft Khouloki nicht nur, indem er Anleihen bei Per Persson oder Bruce Block²¹⁶ nimmt, er wendet sein Modell in einer Beispielanalyse anhand von Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) an um es unter Beweis zu stellen. Im Zentrum der Typologisierung steht weniger die Frage, wie Raum konstruiert, sondern vielmehr wie Wahrnehmung gelenkt wird. Khouloki geht hier hermeneutisch-interpretativ vor.

²¹⁵ Rother, S. 122.

²¹⁶ vgl. Per Persson: *Understanding cinema. A psychological theory of moving imagery*, 1. publ., Cambridge (u.a.): Cambridge University Press 2003; und: Bruce A. Block: *The visual story. Seeing the structure of film, TV, and new media*, Boston (u.a.): Focal Press 2001.

Ist ein Raum [...] beengend, oder evoziert er ein Gefühl von Weite? Betont die Raumkonstruktion die Flächigkeit des Bildes, oder versucht sie den Eindruck von Tiefe zu erzeugen? Die Kriterien für einen Raumtypus sind also unabhängig von der technischen Umsetzung.²¹⁷

Allgemein hält Khouloki fest, dass jede filmische Repräsentation Gegenstände und Personen zeigt, wodurch ein Objektbezug entsteht: Im Sinne einer Bildkomposition werden diese Dinge bewusst arrangiert. Seine Typologisierung umfasst folgende Räume:

- **Objektbezogene Räume**

Zu den objektbezogenen Räumen zählt Khouloki drei Untertypen, denen gemein ist, dass sie sich auf das Darstellen von Personen oder Gegenständen (bzw. auf deren Fehlen) beziehen: Die figurenzentrierten, die leeren und die Detailräume.

In **figurenzentrierten Räumen** ist die Kamera meist mit großen Einstellungen nahe an den Personen dran, was die Mimik und Gestik der Figuren in den Vordergrund rückt. Der Hintergrund spielt keine allzu große Rolle. Weil Menschen im Normalfall im Zentrum des filmischen Erzählens stehen, sind figurenzentrierte Räume sehr häufig zu finden – u.a. weil im Bild näher stehende Personen oder Objekte stärkere emotionale Regungen hervorrufen und stärker ins Geschehen einbinden.

In real life, an enlargement of an object perceptually implies that the object is closer. In combination with a theory of personal space, which states that objects in intimate-distance zones generate stronger emotions of stress, discomfort, and pleasure than objects more distant, it makes perfect sense to talk about foreground objects as being more important than background ones. The convention of important foreground is specifically designed to exploit the zone warning system of personal space to create hierarchies of importance in visual discourse.²¹⁸

In **leeren Räumen** sind Personen abwesend, dennoch können sie als mögliche Aktions- oder Handlungsräume erscheinen. Oft ist in einem menschenleeren Zimmer bereits erahnbar, dass etwas passieren wird, weil sich beispielsweise jemand versteckt. So sind leere Räume vermehrt in Thrillern oder Horrorfilmen zu finden und können trügerische Stille oder Verlassenheit vermitteln.

In **Detailräumen** stehen Teilansichten von Figuren oder Gegenständen so sehr im Vordergrund, dass der räumliche Kontext, der vorher meist schon erschlossen wurde, aus dem Bild sehr stark zurücktritt oder verschwindet. Visuell vermittelt werden sie mittels Groß- oder Detailaufnahmen. „Wichtig ist, dass der Gegenstand seine Bedeutung im Wesentlichen über den Teil des Raums bekommt, der nicht sichtbar ist.“²¹⁹ Großen Aufnahmen spricht

²¹⁷ Khouloki, S. 113.

²¹⁸ Persson, S. 141.

²¹⁹ Khouloki, S. 116.

Hans Beller zudem ein hohes Maß an Intimität zu, die soziale Distanz des Handlungsraums werde dadurch aufgehoben.²²⁰

- **Ebene der Bildkomposition**

Auf dieser Ebene geht es um die verschiedenen erkennbaren Ebenen im Bild und darum, ob ein Raum eher tief oder flächig konstruiert ist.

In **planimetrischen Räumen**, ein Begriff, den Khouloki von David Bordwell übernimmt, kommt kaum Tiefenwirkung zum Tragen, die Räume zeigen sich folglich sehr flächig. Heben die bereits angeführten figurenzentrierten Räume Personen hervor, so wäre hier der oft verschwommene Hintergrund als planimetrisch zu bezeichnen. Auch eine Hauswand im Hintergrund eines Geschehens verweist auf einen planimetrischen Raum.

Klassisch für **Bühnenräume** sind beispielsweise Zimmer und andere Innenräume, die wie der Blick in eine Guckkastenbühne konstruiert sind, daher kommen meist Halbtotale hinsichtlich der Einstellungsgröße zum Einsatz. Aber auch eine Szene im Außenraum, wie etwa ein Sitzen ums Lagerfeuer im Western, würde in diese Kategorie fallen. Interaktionen zwischen Figuren stehen hier im Zentrum, der Hintergrund fungiert meist nur als Kulisse.

Tiefe Räume sind geprägt von Schärfe, weisen mehrere Raumebenen auf, die alle von Bedeutung sind, und setzen diese Ebenen zueinander in Beziehung. Khouloki zählt zu dieser Kategorie auch Räume, die mittels Kamerafahrt vorwärts erschlossen werden und eine illusionierte Eigenbewegung der Betrachterin, des Betrachters implizieren.

Unter **weiten Räumen** fasst Khouloki all jene Räume zusammen, bei denen der Raum selbst im Zentrum der Betrachtung steht. Sie werden für gewöhnlich in Panoramaaufnahmen gezeigt (Überblick über Städte, über Felder, etc.; aber auch in Innenräumen: Ballsäle etc.) und verschaffen den Zuschauenden einen Überblick.

- **Ebene der Emotion**

Auf dieser Ebene beschreibt Khouloki räumliche Konstruktionen, die die Gefühlsebene der Rezipierenden ansprechen. „Die filmische Darstellung eines engen Raums etwa kann eine Form von kinästhetischer Wahrnehmung erzeugen, wodurch der Zuschauer die eingeschränkte Bewegungsfreiheit bis zu einem gewissen Grad auch physiologisch erfährt.“²²¹ Bei den genannten Einengungen durch die Umgebung spricht Khouloki von **klaustrophobischen Räumen**, etwa wenn die Figur durch einen schmalen Gang gehen muss und ihr die Kamera nur von hinten oder vorne folgen kann. Gefühle von Ausweglosigkeit und Beengtheit bei den Zuschauenden können die Folge sein.

²²⁰ Beller, S. 18.

²²¹ Khouloki, S. 120.

Im Gegensatz dazu stehen die **agoraphobischen Räume**, die Orte von riesiger Ausdehnung beschreiben, wie etwa Aufnahmen einer Wüste, des Meeres etc. Der psychopathologische Begriff im Sinne einer Angst vor offenen Plätzen ist mit dieser Kategorisierung aber nicht gemeint, genauso wenig wie im Fall der klaustrophobischen Räume. Durch die riesige Ausdehnung wird ein Eindruck von Unendlichkeit erzeugt, „Entfernungen und Geschwindigkeiten sind nicht mehr einschätzbar“²²². Wo die weiten Räume auf der Ebene der Bildkomposition Überblick verschaffen, kommt den agoraphobischen Räumen aufgrund ihrer Weitläufigkeit immer (teils starke) Emotionsgeladenheit hinzu – etwa, wenn eine Figur am Abgrund steht, keinen Halt mehr hat und droht abzustürzen, dann schwelt angesichts der überwältigenden Tiefe stark die Gefahr, die Bedrohung über der Filmsequenz.

- **Ebene der Kognition**

Kognitionstheoretische Ansätze in der Filmwissenschaft setzen sich vorrangig mit Prozessen der Informationsverarbeitung auseinander und stellen das Verstehen von Handlungsabläufen auf Basis dessen, was (Ereignisse) und wann (Montage) etwas gezeigt wird, in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen.²²³

In der Regel orientieren sich Räume an der realen Welt und sind so konstruiert, dass sie begreifbar bzw. identifizierbar sind: in der Anordnung der Gegenstände, in ihrer Ausdehnung, ihrer geografischen Lage etc. – kurz: die Räume sind klar erkennbar, es braucht keine Identifizierungsprozesse von Seiten der Zuschauerinnen und Zuschauer. Räume der Kognitionsebene aber sind nicht sofort identifizierbar, es bedarf erst einer Orientierung, weil Relation wie beispielsweise Oben/Unten nicht mehr stimmen oder kaum/keine Raumstrukturen erkennbar sind.

Im Folgenden trennt Khouloki nichteuklidische, labyrinthische Räume, Räume, bei denen die **vertrauten Größenverhältnisse aufgehoben sind** (z.B. Tim Burtons *Alice in Wonderland* 2010), assoziierte und amorphe Räume, der Zerstörung des Raums bis hin zum Erzähler-Raum.²²⁴ All diese Raumtypen treten allgemein gesehen selten auf. Sie beschreiben Räume, in denen die vertraute Orientierung aufgehoben ist (**nicht-euklidisch**), etwa wenn die Schwerkraft aufgehoben wird und sich Grenzen von Oben und Unten auflösen, Räume, die verhindern, den Ort des Geschehens klar zu bestimmen, weil es schwer fällt, den aktuellen Standpunkt im Vergleich zu den vorigen Positionen zu bestimmen (**labyrinthisch**). Außerdem kann die Orientierung im Raum durch Assoziationen entstehen, beispielsweise ergeben die Informationen eines schwarzen Bildes und eines Zuggerräuschs den Hinweis, sich in einem Tunnel zu befinden (**assoziative Räume**). In **amorphen Räumen** ist im Gegensatz dazu ein Bild vorhanden (wie z.B. eine Masse eines Planeten), die räumliche

²²² Khouloki, S. 121.

²²³ ebd., S. 121.

²²⁴ vgl. im Folgenden ebd., S. 122f.

Einschätzung des Ausmaßes aber fällt schwer. Eine komplette **Zerstörung des Raums** wird etwa durch Reißschwenks evoziert, weil hier jegliche Tiefendimension, jegliche Schärfe genommen wird und einer Verwischung gleicht. Auch die Visualisierung eines Drogenrausches durch ein Bild der Verschwommenheit bedeutet eine Zerstörung des Raums: Objektgrenzen sind zusehends aufgehoben. Vom **Erzähler-Raum** ist die Rede, wenn sich eine Person außerhalb der diegetischen Welt befindet und beispielsweise als Erzählerstimme fungiert, sie kann aber auch zur diegetischen Welt gehören (z.B. Lester in Sam Mendes *American Beauty* 1999).

2.3 Theoretischer Vergleich: Raumdarstellung in Roman und Spielfilm

Eine grundlegende Gemeinsamkeit von Roman und Spielfilm ist, dass beide zwar Gattungen unterschiedlicher Medien sind, aber dennoch als Text organisiert und zu „lesen“ sind. „Ein Film ist ein großer, komplexer Text, der für den Zuschauer das Rezeptionstempo in der Regel vorschreibt, durch Mise en scène und Montage die Wahrnehmung organisiert und trotz seiner komplizierten Zeichenstruktur meist als organische Einheit erlebt wird.“²²⁵

Hickethier betont, dass Erzählen nicht alleine in einer spezifischen literarischen Tradition steht, weil es sich nicht auf eine (mündliche oder schriftliche) Form der Sprache beschränkt. Genauso gut können Bilder, Gesten oder Bewegungen erzählen, selbstverständlich auch in Kombination mit Sprache.

Erzählen bedeutet, einen eigenen, gestalteten (d.h. ästhetisch strukturierten) *Kosmos* zu schaffen, etwas durch Anfang und Ende als in sich *Geschlossenes* zu begrenzen und zu strukturieren. Dass innerhalb der Fiktion beispielsweise alle Teile, alle Geschehnisse, alle Formen sich aufeinander beziehen, sich aus diesem Zusammenhang die Funktionalität des jeweils einzelnen Elements erklärt und damit auch einen Sinn erhält, ist eine der Grundvoraussetzungen des Erzählens.²²⁶

Eric Rohmer konstatiert, dass Filmkunst zwar in erster Linie visuelle Kunst sei, dennoch „erfassen wir inzwischen wenigstens dank ihr die Absichten jener räumlichen Sprache besser, die genauso nuanciert, genauso subtil sein kann wie die gesprochene Sprache, allerdings auch oft genug gleichermaßen konventionell.“²²⁷

Interessant ist im Sinne einer medialen Zusammenführung auch das Raummodell von Gerhard Hoffmann, der – zur Erinnerung – in der Literatur Strukturen eines gestimmten Raums, eines Aktions- und eines Anschauungsraums voneinander unterscheidet. Es kann

²²⁵ Gast, S. 53.

²²⁶ Hickethier, 111.

²²⁷ Erich Rohmer: Film, eine Kunst der Raumorganisation, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 526.

aufgrund der besprochenen räumlichen Konstitutionsmöglichkeiten beim Spielfilm davon ausgegangen werden, dass all diese drei Raumstrukturen, wie Hoffmann sie anführt, auch im Film zu finden sind. Die spezifische Gestaltung des Filmraums, die die Wahrnehmung des Publikums lenkt, kann so „gestimmte Räume“ erzeugen. Gerade die Bewegung der Filmfiguren im Raum kann ihn als „Aktionsraum“ ausweisen, das handelnde Subjekt interagiert mit dem Raum, die Nützlichkeit steht hier im Vordergrund. Hickethier formuliert passend: „Räumlichkeit schafft auch die Bewegung von Objekten vor der Kamera, sie lässt den Raum zum Handlungsraum der Figuren, zum Aktionsbereich und Ort des Geschehens werden.“²²⁸ Als Äquivalent zum „Anschauungsraum“ Hoffmanns können im Film all jene Raumdarstellungen gelten, die etwa in Panoramaaufnahmen die Handlungsorte markieren und so auf bestimmte Städte, Landschaften, Länder usw. verweisen. Es ist davon auszugehen, dass im (Mainstream-)Kino vor allem Aktions- und Handlungsräume zur Geltung kommen, während Raum im Roman wohl wahrscheinlicher als gestimmter Raum und natürlich auch als Aktionsraum zu finden ist. Das bedeutet, dass Raum im Film viel eher als im Roman dazu tendiert, Kulisse zu sein, auch wenn er als subjektbezogen zu verstehen ist. Der Grund dafür liegt in den medialen Unterschieden verankert: Raum in der visuellen Kunst des Films muss ständig produziert werden und verliert so, es verwundert wohl kaum, über weite Strecken je nach Film unterschiedlich stark an Bedeutungsgeladenheit.

Genauso wie für den Roman festgehalten werden konnte, betrachten es des Weiteren Filmtheoretiker nicht als sinnvoll, die Komponenten von Raum und Zeit gesondert zu betrachten. Es mag deshalb wenig verwundern, wenn folglich festgehalten werden kann, dass Raum im Roman wie im Spielfilm immer als historisch, aber natürlich auch als kulturell geprägter Raum zu verstehen und zu lesen ist. „Die Wiedergabe von Raum im Film [...] beinhaltet immer auch einen Verweis auf kulturelle Räume, sowohl auf geografische Kulturräume, wie auch auf Räume, die das Denksystem einer Gesellschaft oder Epoche strukturieren.“²²⁹

Wurde in der Literatur dem Faktor der Zeit lange viel größere Aufmerksamkeit geschenkt und der literarische Raum erst in den letzten Jahrzehnten intensiver betrachtet, zeichnet sich bei vielen Filmtheoretikern eine Vorrangstellung des Raums gegenüber der Zeit ab – wohl hauptsächlich deshalb, weil Film in erster Linie eine Kunst des Sehens ist, wie etwa – neben anderen – Rohmer festhält, denn er sieht Film als

Kunstform, die als Bewegungskunst par excellence von der Organisation des benutzen Bedeutungscodes anhand einer zeitlichen oder räumlichen Grundidee abhängt, ohne daß a priori ein Grund zu erkennen ist, warum der Zeit eine privilegierte Rolle eingeräumt werden sollte. Im Gegenteil scheint der Raum die

²²⁸ Hickethier, S. 72.

²²⁹ Susanne Dürr, Almut Steinlein (Hg.): Der Raum im Film. L'espace dans le film, Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S. 10.

für die Filmkunst wichtigere Anschauungsform zu sein, insofern nämlich Film eine Kunst fürs Auge ist.²³⁰

Auch für Khouloki ist der Raum bedeutender, weil sich die Zeit im Raum vollziehe: „[D]er Raum stellt den Urgrund oder die Voraussetzung dar, damit die zeitliche Ausdehnung einer Handlung, oder vielmehr: Handlung überhaupt stattfinden kann.“²³¹ Und auch Erwin Panofsky erachtet den Raumfaktor im Film als wichtiger als den Zeitfaktor, wenn er von einer „Dynamisierung des Raumes und [...] Verräumlichung der Zeit“²³² spricht. Mit dem Begriff der Dynamisierung weist Panofsky darauf hin, dass sich die räumliche Beziehung des Zuschauenden zum Raum durch Montage, Schwenks, wechselnde Einstellungsgrößen etc. ständig ändere, wodurch es u.a. zu Sprüngen im Raum kommen könne. Der Zeitfaktor ist dementsprechend als davon abhängig zu betrachten. „Die unmittelbar wahrnehmbare Zeit im Film manifestiert sich im Ablauf von Ereignissen in der Einstellung“.²³³

Während sich die meisten Filme in zeitlicher und räumlicher Hinsicht überschaubar gestalten, bilden natürlich manche Filme Ausnahmen: Christopher Nolans *Memento* (2000) verwirrt in Bezug auf die Zeit, indem die Erzähl-Chronologie umgekehrt wird, was den Zuschauenden erst nach und nach klarer wird. Mit Hinblick auf den Raum inszeniert Stanley Kubrick in *The Shining* (1980) labyrinthische Räume, die die Orientierung für den Zuschauer stark erschweren.

Auch die Lesbarkeit des literarischen und filmischen Raums auf semiotischer Ebene ist eine Gemeinsamkeit der beiden Medien. „In viel stärkerem Maße als das Wort hat das Filmbild wie auch der Filmtön eine denotative Bedeutung. Diese kommt durch die Analogie von signifiant [...] und signifie [...] zustande. [...] Man glaubt, das Bild ist, was es abbildet.“²³⁴ Beim Heranziehen des Gegenbegriffs der Konnotation zeigt sich aber, dass Filmbilder meist „mehr Bedeutung [haben], als die Summe ihrer Denotationen umfaßt“²³⁵, weil sie mit zusätzlichen Informationen, z.B. kulturellen und sozialen Codes, aufgeladen sind. Gast weist des Weiteren darauf hin, dass Bildern auch Konnotationen zukämen, die erst durch die Montage, also in Verbindung mit anderen Einstellungen, ihre Wirkung entfalten würden. In Zusammenhang mit der Literaturverfilmung kann eine adäquate Analogisierung der Zeichen und ein bewusster Umgang von Denotation und Konnotation von großer Bedeutung sein, damit bestimmte Darstellungen – etwa wenn im literarischen Werk etwas nur subtil angedeutet wird – nicht platt oder vulgär vermittelt werden. Wie erwähnt, ist dem Filmbild eine stärkere denotative Bedeutung eigen.

²³⁰ Rohmer, S. 516.

²³¹ Khouloki, S. 14.

²³² Panofsky, S. 25.

²³³ Khouloki, S. 25.

²³⁴ Gast, S. 38.

²³⁵ ebd., S. 39.

Wie im Roman, so kann der Raum auch im Film im Sinne Jurij Lotmans als „semantischer Raum“ gelesen werden. Zu beachten sind dabei alle semantisch relevanten Merkmale, die als Einheit auftreten oder auch in einem Oppositionsverhältnis zu anderen Bedeutungsmengen auftreten können, wie Klaus Kanzog konstatiert. „Einen ersten Anhaltspunkt für die Bestimmung solcher Räume bieten meist topographische Verhältnisse, die semantisch funktionalisiert sind“.²³⁶ Kanzog orientiert sich an Lotman, wenn er im Sinne eines Raumordnungsverfahrens festhält, dass jedes Objekt und Subjekt einem bestimmten semantischen Bereich zuzuordnen sei, wodurch sich für diese spezifische Raumbindungen ergeben. Die räumlichen Grenzen sind, ganz wie bei Lotman, für die Objekte und Subjekte nicht überschreitbar. Nach zuerst anzustellender Analyse der Strukturen, stellt sich anschließend die Frage nach der Grenzüberschreitung: Welche Figuren sind in der Lage, sich von ihrer Raumbindung zu lösen? Gerade durch diese Grenzüberschreitungen komme es – ganz im Sinne Lotmans – zu einem „Ereignis“ im Plot, das die semantische Ordnung des Texts verletzt.²³⁷

Festzuhalten ist außerdem, dass die filmische Wirklichkeit nicht mit der realen Welt unserer Wahrnehmung gleichzusetzen ist, auch wenn man meinen könnte, filmische Wirklichkeit entspreche mehr einer realen Wirklichkeit als die des Romans, weil im Film ja schließlich Wirklichkeit „abgefilmt“ werde. Ohne Zweifel kann das Publikum über die Filmwelt viel einfacher Aussagen treffen, die übereinstimmen, weil visuell Konkretes dargestellt wird und Raum nicht subjektiv imaginiert werden muss. Mit den Ausführungen zur Montage konnte außerdem auf die Künstlichkeit der Räume hingewiesen und gezeigt werden, dass selbst Orte, die in der realen Welt geographisch weit auseinander liegen, in einer Filmszene ohne Illusionsstörung zu einem Ort verschmelzen können.

Raum in der Literatur wie im Film ist nicht reines Dekor unabhängig von der Handlung, er ist als subjektbezogen zu verstehen. Roman und Spielfilm eint nämlich die Einsicht in Bezug auf den Raum, dass die Figuren in Beziehung stehen zu diesem – Raum bietet das Setting und ist handlungsdefinierend zugleich. „So wie in der Literatur auch die Szenerie durch die literarischen Gestalten definiert und diese wiederum auch den Raum mitbestimmen, so sind im Spielfilm, im Fernsehspiel und in der Serie die Figuren durch ihren Umraum geprägt und prägen wiederum diesen.“²³⁸ Deswegen kann als Übereinstimmung festgehalten werden, dass die jeweiligen Raumkonstruktionen nicht einem Zufall oder einer Willkür unterliegen, sondern bewusst gestaltet sind. Die Gestaltung trägt zur räumlichen Wirkungskraft bei. Außerdem unterscheiden sich imaginäre Welten des Films und der Literatur von realen

²³⁶ Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie, mit Beitr. von Kirsten Burghardt, 2., aktual. und erw. Aufl., München: Schaudig & Ledig 1997 (Diskurs Film 4), S. 28.

²³⁷ vgl. hierzu ebd., S. 30.

²³⁸ Hickethier, S. 73.

Räumen dadurch, dass sie physisch von uns nicht betreten werden können, weil sie nur in der Imagination anwesend sind.²³⁹

Filmischer Raum entsteht durch die Montage in zeitlicher Abfolge der Einstellungen, wie auch für die Literatur festgehalten werden konnte, prozesshaft. Das entspricht der menschlichen Wahrnehmung im Alltag, weil sich die Umwelt für gewöhnlich nicht in Panoramabildern mit hoher Übersicht erschließt. Dabei ist der sich zunächst in Fragmenten erschließende filmische Raum wie in der Literatur endlich und unendlich zugleich. Als endlich ist er im Sinne des abgebildeten Raums zu verstehen, begrenzt durch die Kadrierung. Zur Unendlichkeit führt Bazin aus:

Die Leinwand ist nicht ein Rahmen wie der des Gemäldes, sondern eine Abdeckung, eine Maske, die nur einen Teil des Geschehens sehen läßt. Wenn eine Figur sich aus dem Blickfeld der Kamera bewegt, nehmen wir an, daß sie aus unserem Gesichtskreis verschwindet, doch an einer anderen, im Moment nicht einsehbaren Stelle des Dekors weiterexistiert, so wie sie ist. [...] Der Raum der Leinwand ist [...] zentrifugal.²⁴⁰

Zu den grundlegendsten Medienunterschieden gehören ihre Ausdrucksmittel, die ganz ihrem Medium verschrieben sind. Während sich Stimmungen oder Bedeutungszuschreibungen im Roman in der Sprache entfalten, braucht es dafür im Film keine Stimme aus dem Off. Buch und Film bedienen sich unterschiedlicher Mittel in ihrer Art darzustellen, zu beschreiben und sind an die Bedingungen ihres Mediums gebunden. Wie bereits eingangs erwähnt, stellt es bei einer Roman-Transformation zum Film eine Herausforderung dar, die Ebene des Inhalts ins Bild und somit ein Zeichen- und Textsystem in ein anderes Medium zu übertragen. „Daß eine Nebenfigur, die im Roman nur kurz erwähnt wird und umrißhaft beschrieben ist, im Film in kompletter Zeichnung mit detailliertem Äußeren, genauer Mimik und Körpersprache [...] erscheint, ist Ausdruck der Medienbedingungen des Films.“²⁴¹ Worauf Wolfgang Gast hier allgemein hinweist, gilt besonders für den filmischen Raum. Dieser ist beinahe immer erfahrbar, auch wenn er bei Groß- und Detailaufnahmen von Personen bzw. Gegenständen oder durch schwache Tiefenschärfe stark zurücktreten kann, in der Literatur aber bleibt er, auch bei sehr detaillierter Beschreibung, doch der subjektiven Vorstellungskraft der Rezipierenden unterworfen und damit abstrakt. Zudem wird Raum in der Literatur nur an bestimmten Stellen beschrieben, um Bedeutung zu übermitteln bzw. wenn die Raumbeschreibung in Bezug auf die Handlung wichtig ist.

Hier wird deutlich, wie schon bei der Begriffsklärung erwähnt und um im Speziellen mit Joachim Paech zu sprechen, dass die räumlichen Modalitäten des Erzählens eben medial bestimmt sind und dass filmisches Erzählen ohne die zum Medium gehörende visuelle

²³⁹ Nathalie Bredella: Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film, Bielefeld: Transcript 2009, S. 19

²⁴⁰ Bazin, S. 192.

²⁴¹ Gast, S. 13.

Vermittlung nicht funktioniert. Paech unterscheidet zwei Richtungen einer räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens. Er trennt den modalen Raum („erzählter Raum“) vom medialen Raum, der den Raum repräsentiert, in dem erzählt wird. Während der modale Raum durch die „Art und Weise des (thematischen, perspektivischen etc.) Erzählens bestimmt“ wird, ist beim medialen Raum „ein bestimmter Raum vorgegeben, damit überhaupt Erzählen stattfinden kann“²⁴². Der mediale Raum beschreibt die materiale Bedingung beim Film, repräsentiert durch die Leinwand im Kino, die nicht mit dem dargestellten Raum ident ist. Der dritte, erst später von Paech eingeführte Begriff des dispositiven Beobachterraums (z.B. der Kinosaal) kann hier in der vorliegenden Arbeit unbeachtet bleiben.

Für die unterschiedlichen Medien – Paech nennt hier Papier, eine Malerleinwand, eine Theaterbühne und eine Kinoleinwand – gibt es unterschiedliche mediale Bedingungen. Symbole würden in den Künsten auf unterschiedliche Art und Weise vermittelt werden, Raum konstruierte sich jeweils anders, dennoch gebe es Gemeinsamkeiten.

[D]a keine modale Erzählung ohne ihre mediale Realisierung existiert und kaum eine mediale Realisierung des Erzählens ohne intermediale Transformationen auskommen kann, spielt der mediale Raum für die Konstitution des Erzählens eine grundlegende Rolle, die jedoch von der modalen Konstruktion erzählter Räume überlagert, ‚modalisiert‘ und tendenziell unsichtbar gemacht wird.²⁴³

Es gehört zu den elementaren Merkmalen des Films, dass sich Raum im Bild ständig visuell (konkret) manifestiert, im Roman wird er *nur* (subjektiv geprägt) imaginiert. Während es keine filmische Darstellung ohne den direkten Raumbezug gibt, kommt Literatur sehr gut ohne eine ständige Raumbeschreibung aus.

Aus allen hier dargelegten grundlegenden Überlegungen und Annäherungen an die Raumdarstellung in Roman und Spielfilm ist hervorgegangen, was in den beiden unterschiedlichen Medien unter Raum zu verstehen ist. Das Fazit: Es gibt viele Überschneidungen im Raumverständnis, dabei eint die Betrachtung des Raums aus semiotischer und phänomenologischer Sicht die Herangehensweise für Literatur und Film. Die Raumdarstellung selbst, also die Art der Vermittlung des Raums, aber unterliegt den Ausdrucksmitteln des jeweiligen Mediums. Dass in Bezug auf räumliche Kategorien sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in der Filmwissenschaft, wenn auch bei Zweiterem in geringerem Ausmaß, von einer Marginalisierung dieser elementaren Kategorie des Erzählens gesprochen werden muss, hat es nicht erleichtert, theoretische Einsichten und mediale Gemeinsamkeiten im Raumverständnis festmachen zu können.

²⁴² Joachim Paech: Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens, in: Beller, Hans u.a. (Hg.): Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes, Stuttgart: Hatje Cantz 2000 (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd 11), S. 93.

²⁴³ ebd., S. 94.

In den Ausführungen zum Roman stand – im Gegensatz zum Film – weniger die Frage im Vordergrund, mit welchen literarischen Mitteln sich Raum stilistisch konstituieren kann. Der Fokus lag vielmehr darauf, welche prinzipiell allgemein gültigen Aussagen im Sinne einer Raumcharakterisierung getroffen werden können, welche Strukturen Raum im Roman offenbaren kann und welche Bedeutungen diese Strukturen wiederum freizulegen vermögen.

Da die Filmwissenschaft mit demselben Raumbegriff operiert wie die Literatur konnte anschließend an die literaturwissenschaftlichen Einsichten der Fokus beim Spielfilm auf die darstellerischen Mittel gelegt werden, mit denen Raum nicht nur konstruiert, sondern auch mit Bedeutungen und Stimmungen geladen werden kann. Durch sie wird dem filmischen Raum eine eigene Erzählfunktion zuteil. Diese leicht abweichende Schwerpunktsetzung bei den Untersuchungen zum Roman und Spielfilm ist nicht zuletzt den Medienunterschieden geschuldet. Das Visuelle des Films erfordert eine Auseinandersetzung mit der sehr komplexen Art, wie Raum konstruiert werden kann.

Sämtliche hier in der vorliegenden Arbeit angeführten und erarbeiteten Ergebnisse zur Fassbarkeit literarischen und filmischen Raums dienen als wichtige Basis für die im nächsten Teil folgenden Beispielanalysen. Diese Basis soll es nun ermöglichen, den Fokus bei den Einzelanalysen auf die Art der Raumkonstruktion in den drei Bestsellerromanen und den entsprechenden Verfilmungen zu legen. Gerade der Aspekt der Vermittlungsart wurde als medial sehr unterschiedlich herausgestrichen. Zu untersuchen gilt somit, welche Stellung Raumkonstruktion in den jeweiligen Romanen einnimmt und welche genauen Funktionen sie dabei innehaben. Wie konstruiert Film in den Beispielen dann jene Räume, die im Roman besonders von Bedeutung sind? Inwiefern übernimmt der Film in seiner Raumdarstellung mehr als nur Reproduktion einer fiktionalen Wirklichkeit, also beispielsweise erzählerische Funktion?

3 EINZELANALYSEN

3.1 Robert Schneiders und Joseph Vilsmaiers *Schlafes Bruder*

3.1.1 Raum im Roman

3.1.1.1 Raumzeitliche Festlegung der Handlung

Schon zu Beginn, nach einer Art Prolog, legt der auktoriale Erzähler den Handlungsraum von *Schlafes Bruder* fest: Wir befinden uns in „Eschberg, einem Bergdorf im mittleren Vorarlberg“ (SB 10)²⁴⁴, eine Zeitangabe verweist auf das Jahr 1912. Es ist das Jahr, in dem der letzte Dorfeinwohner stirbt, es markiert den Endpunkt der erzählten Zeit – den Beginn der erzählten Zeit bildet der Funkensonntag (SB 21) 1785, wie später zu erfahren ist. Wesentlich und handlungstragend sind jedoch die Jahre zwischen 1803 und 1825, die Lebenszeit des Genies Johannes Elias Alder. Mit der Lokalisierung des Geschehens in einem vorarlbergischen Bergdorf lassen sich Parallelen zur Herkunft Robert Schneiders ziehen: Geboren 1961 in Bregenz, wächst er im Bergdorf Meschach in den rheintalischen Alpen auf.²⁴⁵

Das Dörfchen Eschbach ist im Roman umgeben von anderen Siedlungen mit wenigen Einwohnern: Götzberg (SB 19) etwa, Hohenberg (SB 20), Dornberg (SB 17) oder Feldberg (SB 16), uvm. Klaus Zeyringer bemerkt Realitätsbezüge hinter diesen Ortsangaben und dass sich diese zu realen Orten Vorarlbergs wie Mimikry verhalten. So wird „Feldkirch zu Feldberg, Dornbirn zu Dornberg, Hohenems zu Hohenberg, Götzis zu Götzberg, und entsprechend ist auch Schneiders Wohnort Meschach in (M)Eschberg zu finden“²⁴⁶. Nicht alle fiktiven Orte aber weisen auf ein Pendant hin zu realen vorarlbergischen Orten, das erwähnte Hötting etwa (SB 16) (Franz Hirsch aus Hötting möchte die Hebamme heiraten), ist real heute und ohne Abänderung des Ortsnamens als Stadtteil von Innsbruck zu finden. Dass dieses real existierende Hötting gemeint sein könnte, kann durchaus in Betracht

²⁴⁴ Anm.: „SB“ bezeichnet im Folgenden die Abkürzung für *Schlafes Bruder* von Robert Schneider, die folgenden Seitenangaben entsprechen der im Literaturverzeichnis angeführten Ausgabe.

²⁴⁵ vgl. hierzu etwa: Magret Möckel: Erläuterungen zu Robert Schneider, *Schlafes Bruder*, Hollfeld: Bange 1997 (Königs Erläuterungen und Materialien 390), S. 10.

²⁴⁶ Klaus Zeyringer: *Felders Stiefbruder oder Der verkleidete Erzähler. Robert Schneiders Dorf-Geschichte*, in: Moritz, Rainer (Hg.): *Über „Schlafes Bruder“*. Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 65.

gezogen werden, denn Vorarlberg war zum Zeitpunkt von Elias' fiktiver Geburt seit 1782 dem (realen) Tirol²⁴⁷ unterstellt.

Der primäre wesentliche Handlungsort, das Dorf Eschberg, ist von einem (berg-)bäuerlichen Milieu geprägt und sehr einfach gestaltet: Ställe werden erwähnt, Höfe, Kühe, Ziegen Säue, Hühner, die Kirche, das Gasthaus, die Schule, auch Innenräume wie der Bubengaden oder die natürliche Umwelt: die angrenzenden Wälder reichen bis „hinauf zum Plateau, das Petrifels genannt wird“ (SB 29).

Im Großen und Ganzen bleiben konkrete, detailreiche Angaben zu Raumverhältnissen im Roman knapp. Doch sie reichen für die Leserin und den Leser vollkommen aus, um sich vor dem inneren Auge ein Dorf in seinem Aufbau vorzustellen. Räumliche Angaben konkretisieren sich nach und nach prozesshaft.

Susanne Schanz veranschaulicht in ihrer Diplomarbeit, wie Räume in *Schlafes Bruder* ein Orientierungsgerüst bieten. Auszugsweise²⁴⁸ sei aus einer Vielzahl solcher räumlichen und richtungsweisenden Angaben aufgezeigt:

- Seff Alders Hof
 - „[...] am Fenster des Bubengadens [...]. Elias stand und stierte hinab zum Waldrand, dahinter die Emmer floß.“ (SB 30).
 - „Er stahl sich die Stiege hinab und durch die Tenne hinaus in den dampfenden Kuhstall.“ (SB 33)
- Eschberger Kirche
 - „Die Alder des Johannes Elias saßen auf der Epistelseite-, die des Peter Elias auf der Evangelienseite.“ (SB 28)
 - „[...] in der vordersten Kirchenbank, der Ledigenbank [...]“ (SB 54).

Beispiele gibt es hierfür einige. Diese Raumbeschreibung ist aber keineswegs als reine Kulisse zu betrachten, denn wie schon in der Theorie festgehalten, stehen Subjekte und Objekte im Raum miteinander in Beziehung. So auch hier: Bei den oben angeführten Ausschnitten zu Seff Alders Hof manifestiert sich Elias' Sehnsucht nach der Emmer, er „stiert“ zum Fluss und er schleicht sich aus dem Haus, weil der „Stein ruft“ (SB 33). Die beiden angeführten Raumverhältnisse in der Kirche kennzeichnen das feindliche soziale Klima in Eschberg, das geprägt ist von Ab- und Ausgrenzung.

²⁴⁷ vgl. Mark Werner: Schlafes Bruder – eine Heiligenlegende? In: Moritz, Rainer (Hg.): Über "Schlafes Bruder". Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 106.

²⁴⁸ vgl. zu dieser Auswahl: Susanne Elisabeth Schanz: Raumdarstellung in der Literatur am Beispiel von Robert Schneiders "Schlafes Bruder", Dipl.Arb., Univ. Wien 2005, S. 82.

3.1.1.2 Figur und Raum

Hinsichtlich der dem Raum eingeschriebenen sozialen Komponente ist festzuhalten, dass sich das Leben der Eschberger wie in einer raumzeitlichen Kapsel abzuspielen scheint. Die Geschichte der Eschberger ist eine Geschichte der Inzucht, insgesamt sind nur zwei Geschlechter im Dorf auszumachen: die Lamparter und die Alder. Durch diese Art der „Vermischung“ gibt es Mongoloide im Dorf, Epileptiker und auch das Aussehen der Eschberger wird auf Grund der erheblicher „Inzuchtschäden“ (SB, S. 12) abstoßend beschrieben. Es ist beispielsweise geprägt durch einen „überdehnten Kopf“ oder „die geschwellte Unterlippe im tiefliegenden Kinn“ (SB 12). Selbst der Erzähler lehnt die Eschberger ab:

Trotzdem wäre es in allem vertane Zeit, die Geschichte der Eschberger Bauern zu beschreiben, das armselige Einerlei ihres Jahreslaufs, ihre bösen Händel, ihren absonderlich fanatischen Glauben, ihren nicht zu übertreffenden Starrsinn gegen die Neuerungen von draußen, [...]. (SB 12f)

Neid, ein Mangel an Bildung und Fürsorge gedeihen in der räumlichen Abgeschlossenheit der Berge und dem Mikrokosmos Eschberg. Zwar hat Elias zum Vater eine halbwegs gute Beziehung („Seff und der Bub hatten sich lieb, das ist wahr.“) (SB 71), die Mutter aber wünscht dem eigenen „besessenen“ Kind gar den Tod (SB 41). In den Subjekten sieht Herwig Gottwald eine „Kontrastwelt als dämonische Gegenwelt zur Lichtgestalt des Genie-Künstlers“, treffend formuliert er:

Diese als ‚Vorarlberger Bergbauern‘ bezeichneten Figuren sind häßliche, grausame, bösertige und psychisch wie physisch deformierte Masse; sie sind einem dumpfen, gefährlichen Aberglauben und einer stumpfen, seelenlosen Sexualität verfallen, neigen zur Gewalttätigkeit, stiften zu Prognomen an und begehen gemeinsam einen Mord, verfallen in Hysterie und spielen ihren Verwandten und Freunden grausame Streiche.²⁴⁹

In Elias Alder sieht Herwig Gottwald einen mythischen und eigentlich unmenschlichen Helden im Kontrast zur einfältigen Bauernwelt, die er „als Modell der menschlichen Welt überhaupt“²⁵⁰ ansieht. Aus diesem Grund befindet er, dass dieses Weltmodell mythischen Raum repräsentiere, auf den auch die anthropomorphisierte Natur hindeute, die später noch veranschaulicht werden soll. Die Eschberger bilden eine kleine Gesellschaft, die unter sich bleibt und sich stumpfsinnig „Neuerungen von draußen“ (SB 13) verwehrt. Eine Grenzziehung zwischen „drinnen“ und „draußen“ sticht hier markant ins Auge. Zudem ist sie schuld am „bestürzenden Schicksal“ (SB 13) des Elias Alders, denn sein soziales Umfeld ist

²⁴⁹ Herwig Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider, Stuttgart: Akad. Verl. Heinz 1996 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 333), S. 167.

²⁵⁰ ebd., S. 158.

ein gesellschaftlicher Mikrokosmos, ein Gefängnis gar, weniger im räumlichen Sinne, als vielmehr sozial, denn rein räumlich ist es natürlich möglich, Eschberg zu verlassen. Die wenigsten kommen je weit raus aus Eschberg: „Was wolle [der Hebamme] da ein Gemeindediener von der Welt erzählen, ist er doch in seinem Leben nicht weiter gekommen als bis nach Dornberg, drei Wegstunden von hier.“ (SB 17) heißt es an einer Stelle. Zudem ist es in der noch unaufwendig erreichbaren Umgebung auch nicht besser: „Kurat Benzer stammte aus Hohenberg im Rheintalischen, das von alters her ein Bollwerk des Aberglaubens und der Dämonerei gewesen war.“ (SB 20) Selbst in der fortschrittlicheren Stadt Feldberg, in die es Elias am Ende seines Lebens schafft, wartet eine Gesellschaft, die ausgrenzt:

Da stand er nun, unser Held, im schwarzen, verschwitzten Gehrock, barfüßig mit dreckigen Fuß- und Fingernägeln, fettigen Haarsträhnen und von üblem Geruch. Die fünf rosenroten Gesichter mit ihren glatt gescheitelten Frisuren und den blitzenden Stehkrägen, hoben die Nasen äußerst befremdet von dieser sonderlichen Erscheinung ab. Ein Student wagte gar die freche Bemerkung, es sei ihm unmöglich, mit diesem Primitiven in einer Bank zu sitzen. (SB 168f.)

Hier kommt es erneut zu einer räumlichen Grenzziehung zwischen Stadt und Land, die sich im Sozialen manifestiert.

All jene, die den eschbergischen Mikrokosmos verlassen, haben das Glück nicht auf ihrer Seite: Der Köhler Michel bricht auf und sucht das „Land des Kaliforniers“ (SB 157). Er findet seine Destination nie, muss auf der Reise Rückschläge ertragen und kehrt beschämt zurück. Er endet als Stallknecht (SB 158), die Heimat hat ihn wieder. Elias geht nach Feldberg in die Fremde, sie verheißt ihm nichts Gutes. Dass Feldberg phänomenologisch als ungewisse, bedrohliche Fremde²⁵¹ und nicht als anzustrebende Ferne zu bezeichnen ist, wird deutlich, als Elias sich letztlich für die Liebe und dadurch für den Tod entscheidet – denn Feldberg bietet ihm keine Ruhe, keine Sicherheit.

Das sich auf räumlicher Ebene vollziehende Gefängnis liegt also im Sozialen begründet, seine Gitterstäbe sind die einer abgeschlossenen Welt, stark gemacht durch gesellschaftliche Normen und Werte. Deswegen bleibt Eschberg fast ausschließlich Handlungsraum. In der Abgeschlossenheit eines zurückgebliebenen Bergdorfes muss das Potential eines Genies letztlich ersticken (wohl im wahrsten Sinne des Wortes: Elias Alder stirbt an einer Atemlähmung im Zuge seines mehrtägigen Selbstmords). Der Erzähler spricht von „Verschwendung“:

Es ist eine Anklage wider Gott, dem es in seiner Verschwenderlaune gefallen hatte, die so wertvolle Gabe der Musik ausgerechnet über ein Eschberger Bauernkind auszugießen, wo er doch hätte absehen müssen, daß es sich und

²⁵¹ vgl. Bollnow, S. 77.

seine Anlage in dieser musiknotständigen Gegend niemals würde nutzen und vollenden können. (SB 13)

Auch Gerhard Hoffmann hält fest: „Immobilität kann [...] eine Folge der Zwänge der Gesellschaft und der Umstände sein [...] [und] schließlich Ausdruck der Resignation und der Einsicht der Zwecklosigkeit aller Mobilität.“²⁵² Genau genommen beginnt die Immobilität Elias' schon bei der Geburt, er will gar nicht in diese Welt geboren werden: „Es schien, als ließe sich [Seffins] Zweites nicht erpressen, als sperrte es sich gegen diese Welt, in die es aus freiem Willen nicht treten wollte.“ (SB 14)

Mit Blick auf die sozialen Verhältnisse zeigt sich letztlich deutlich, was für erlebte Räume festgehalten werden konnte: Subjekt und Raum sind immer in einem Zusammenhang zu sehen, Raum prägt Figuren, wie sie ihn (u.a. sozial) prägen, er ist mit kulturellen Machtverhältnissen verwoben und als kultureller Bedeutungsträger zu sehen.

Unter diesem Übereinstimmung gefundenen Aspekt, dass Raum Gesellschaft prägt (et vice versa), kann dieser bergdörfliche Raum der Abgeschiedenheit als Grund dafür festgemacht werden, warum Elias Alder seinen Weg in die Welt hinaus nicht findet und warum der Welt ein einzigartiges Genie verwehrt bleibt, von dem es heißt:

Welch prachtvolle Menschen, Philosophen, Denker, Dichter, Bildner und Musiker muß die Welt verloren haben, nur weil es ihnen nicht gegönnt war, ihr genuines Handwerk zu erlernen. Und wir spannen fort, dass Sokrates nicht der höchste Denker, Jesus nicht der größte Liebende, Leonardo nicht der trefflichste Bildner und Mozart nicht der vollkommenste Musiker sein konnte, dass vollends andere Namen den Gang dieser Welt bestimmt hätten. Da trauern wir um diese unbekannten, diese geborenen und doch zeitlebens ungeborenen Menschen. Johannes Elias Alder war einer von diesen. (SB 14).

Raum und Zeit bedingen hier deutlich ein bestimmtes soziales Umfeld, das wiederum das Schicksal Elias' zu besiegeln scheint. Dem Handlungsort des Bergdorfes kann somit ein wesentliches, handlungsbestimmendes Moment zugewiesen werden.

3.1.1.3 Die Perspektive als Orientierungszentrum

Wie nun schon aus angeführten Textstellen herauszulesen war, ist der Erzähler als auktorial und allwissend zu bezeichnen. Er spricht von sich im pluralis majestatis, in der Nähe zum Erzählten aber ist eine große Unstetigkeit zu bemerken, einmal ist er nahe bei der Figur zu verorten, dann wieder versucht er sich die Leserin, den Leser zur/zum Verbündeten zu machen und verdeutlicht seine Ablehnung gegenüber des Handlungsgeschehens. Magret

²⁵² Hoffmann, S. 594.

Möckel spricht vom Erzähler gar als eine „Art verdeckte Hauptfigur“²⁵³, weil er so lebendig wirkt. Die Geschichte rund um Elias wird teilweise wie ein derber Bauernschwank oder eine satirische Tragikkomödie²⁵⁴ wiedergegeben, dann wiederum nimmt der Erzähler die Leserin oder den Leser vorsichtig an der Hand.²⁵⁵ Er ordnet und stiftet Zusammenhänge, kommentiert, erklärt und bewertet, gibt persönliche Empfindungen wieder, kennt Gedanken von Protagonisten, deutet voraus und blickt zurück, gibt Ratschläge und kommuniziert mit seinem Lesepublikum oder schlüpft in die Rolle des Chronisten.²⁵⁶ „Auch in emotionaler Hinsicht ist der Erzähler unterschiedlich dicht am Geschehen. Neben aller persönlichen Betroffenheit, der Übernahme des Denk- und Sprachverhaltens der Eschberger usw. enthält der Text auch deutlich distanzierte, ironische Passagen.“²⁵⁷

Wie unterschiedlich Raumwahrnehmung auf Grund anderer Perspektiven sein kann, verdeutlicht etwa die Erscheinungsweise des wasserverschliffenen Steins und des Petrifelsens. Susanne Schanz hat festgehalten, dass es nur diese zwei Orte gebe, deren Beschreibung sich sowohl durch auktorialen Erzähler als auch durch die Figurenrede vollziehe.²⁵⁸ Auffallend dabei ist, dass der Erzähler, der für gewöhnlich sehr nahe bei Elias ist und dessen Geschichte wohlwollend wiedergibt, zu sehr ähnlichen Aussagen über die Orte kommt wie der Protagonist – manchmal sogar wortwörtlich, nie kommt es zu Widersprüchen. So bemerkt etwa Elias: „Von diesem Ort geht eine sonderliche Kraft aus. Ist immer ausgegangen. Schon als Kind hat mich dieser Stein gerufen.“ (SB 108) Lange zuvor schon erfahren wir vom Erzähler: „Der Stein rief. Elias mußte hinunter [zur Emmer].“ (SB 33).

3.1.1.1.1. wasserverschliffener Stein

Alexandra T. Holmes hat in ihrer Dissertation eine statistische Tabelle erstellt, die aufzeigt, wann und wie oft gewisse Figuren, Räume/Orte und Farben in *Schlafes Bruder* auftauchen. Dabei operiert sie mit der Erwähnung der Figuren, Räume/Orte und Farben auf Buchseiten²⁵⁹, wodurch es ihr möglich ist anzugeben, zu wieviel Prozent Schauplätze wie „Dom“, „Kirche“, „Orgel“, „Emmer“, „Stein“, „Petrifels“ uvm. im Roman auftauchen. Ihre Orientierung an der Erwähnung nach Seiten bringt zwar ein gewisses, jedoch für die Untersuchung unerhebliches Maß an Unschärfe mit sich. Der wasserverschliffene Stein

²⁵³ Möckel, S. 66.

²⁵⁴ vgl. Gottwald, S. 167.

²⁵⁵ vgl. Rainer Moritz: Nichts Halbherziges, *Schlafes Bruder*: Das (Un-)erklärliche eines Erfolges, in: ders.: Über „*Schlafes Bruder*“. Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 16.

²⁵⁶ vgl. Möckel, S. 61-64.

²⁵⁷ ebd., S. 69.

²⁵⁸ Schanz, S. 68.

²⁵⁹ Anm.: Holmes verwendet für die Erstellung der Tabelle: Robert Schneider: *Schlafes Bruder*, 7. Auflage, Leipzig: Reclam 1955 (Reclam 1518).

nimmt laut Holmes rund neun Prozent Platz ein im Roman.²⁶⁰ Als Kind ist Elias angetan vom Stein und auch dieser wird wie die Natur personifiziert, wenn er „ruft“ (SB 33). Elias hat mit ihm eine starke Verbundenheit.

Je näher Elias zum wasserverschliffenen Stein kam, je unruhiger ging sein Herzschlagen. Es war ihm, als würde allmählich das Geräusch seiner Schritte, sein Atem, das Wispern des Harsches, das Ächzen im Waldholz, das Raunen des Wassers unter dem Eis der Emmer, ja als würde alles um ihn herum anschwellen und immer lauter und mächtiger tönen. (SB 34)

Genau dort passiert das „Hörereignis“ mit der Verwandlung, deren Folge u.a. die „Vervielfachung“ seines Gehörs ist (SB 35). Erst ab dieser Verwandlung und als er durch sie vom Stein aus den Herzschlag der noch ungeborenen Elsbeth vernimmt, wird der wasserverschliffene Stein für Elias ein klar positiv besetzter Ort.

Der Stein trägt mystische, magische Züge in sich und als sich über die Jahre der Verlauf der Emmer ändert, bleibt der Stein unverändert. „Er glich einer riesigen, versteinten Fußsohle, so als hätte vor grauer Zeit Gott selbst einen Schritt auf diese Welt getan.“ (SB 107) Elias ist sich sicher: „Von diesem Ort geht eine sonderliche Kraft aus. [...] Schon als Kind hat mich dieser Stein gerufen. [...] Ich weiß es ganz gewiß, daß der Stein lebt. Und immer, wenn ich traurig war, hat er mich getröstet.“ (SB 108) Nachdem Elias gestorben ist, ist der Stein aus seiner zuvor unveränderlichen Position verschwunden.

Davon abgesehen ist der Stein für Elias im phänomenologischen mit Bedeutung geladen: Der Stein ist ihm tröstend. Die Stelle des Steins ist der Ort seines Rückzugs in Abwesenheit der Gesellschaft, die ihm nichts Gutes heißt. Selbst für das Sterben wählt er die Abgeschiedenheit seines geliebten Platzes. Da der Stein bei der Emmer liegt, befindet er sich beim leitmotivisch eingesetzten Wasser: Es vermittelt Lebendigkeit, Elias erlebt dort freudige Stunden, wie Magret Möckel schreibt: „[S]elbst bei seinem schrecklichen Selbstmord durch Schlafentzug erfrischt ihn noch das gute, kalte Wasser der Emmer“²⁶¹.

3.1.1.3.1 Petrifels

Was für Elias der wasserverschliffene Stein ist, scheint für Peter der Petrifels zu sein, denn alleine der Name ordnet den Platz Peter zu²⁶². Durch die Erzählerrede wird der Fels selbst neutral beschrieben, dennoch erfährt der Ort eine negative Aufgeladenheit durch Geschehnisse, die mit dem Petrifelsen in Verbindung gebracht werden: Kurat Benzer kommt

²⁶⁰ vgl. Alexandra T. Holmes: Zur Wandlung der Gattungen und Umsetzungsproblematik anhand von Schlafes Bruder, Diss., Univ. Wien 2001, S. 80.

²⁶¹ Möckel, S. 87.

²⁶² vgl. Holmes, S. 81.

hier auf grauenvolle Weise zu Tode, der Meistenteils wird in der Nähe ermordet, Peter quält dort Elsbeths Kater, beschließt, dass der eigene Vater sterben muss und beobachtet, wie das von ihm gelegte Feuer die Nordflanke seines Dorfes heimsucht. Leitmotivisch steht das Feuer überhaupt im ganzen Roman über für Elend, Tod (Seff verbrennt) und gar Mord (Meistenteils; versucht: Seelenzilli).

Beim Petrifelsen demütigen Elias und Peter außerdem Burga am Hirschweiher. Gerade letzteres Geschehnis spaltet die Cousins Elias und Peter in ihrem Verhältnis zum Felsen: Während sich Elias für die Demütigung Burgas schuldig fühlt und weint (SB 129), triumphiert Peter in seiner Bosheit und fühlt sich an diesem Ort wohl. Der Petrifels ist für Peter ein Ort der Zurückgezogenheit, wo er es lange aushält. Hier schwört er Rache, hier heckt er Pläne. „Und auf der Klamm, die Petrifels genannt wird, im staubigen Dämmerlicht, die Gestalt des Peter Alder. Sitzt dort seit wer weiß wie lange, sitzt wie eine Kröte, glart auf den Zunderpilz [...]“ (SB 72). Von seinem sicheren Ort aus beobachtet Peter sein Verbrechen: „Und auf der Klamm, die Petrifels genannt wird, in einer Scharte, die Gestalt Peters, das blessierte Kind. Der Widerschein des Feuers schimmert auf seinem speckigen Haar. In den staunenden Augen spiegelt sich die brennende Nordflanke des Dorfs.“ (SB 128).

Elsbeth fürchtet sich vorm Petrifels, sie vermutet dort Kobolde, Dämonen und Hexen (SB 109-110). Festzuhalten ist somit, dass gewisse Orte im Roman für die Figuren (je nach Perspektive) von unterschiedlicher Bedeutung sind.

3.1.1.4 Raumstrukturen

Dass Grenzziehungen den Raum strukturieren können, ist bereits mit Lotman festgehalten worden. Wie im Falle Elias' festgestellt, sind die Grenzen nicht primär räumlich markiert, sondern durch die Gesellschaft und deren Weltbild vorgegeben: Es resultiert daraus aber sehr wohl eine unsichtbare räumliche Grenzziehung zwischen Eschberg und dem Rest der Welt, die Elias nur einmal mit seiner Reise nach Feldberg überwindet. Denn „Zeit seines Lebens rebelliert Elias nicht gegen die Welt seiner Herkunft. Sein künstlerischer Aufstieg bleibt begrenzt; er verdankt sich, wie alle Neuerungen im Dorf, jähren Ausbrüchen selbstzerstörerischer Gewalt.“²⁶³

Im Zuge der „Gadenzeit“ aber kommt es zu einer doppelten, also sozialen und tatsächlich räumlichen Grenzziehung: „Zwei Winter lebte Elias im Gaden eingesperrt“ (SB 46): Nach seiner Verwandlung nicht nur akustischer sondern auch klar merklich optischer Natur – er ist

²⁶³ Erich Hackl: Laudatio auf Robert Schneider. In: Moritz, Rainer: Nichts Halbherziges, Schlafes Bruder: Das (Un-)erklärliche eines Erfolges, in: ders.: Über "Schlafes Bruder". Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 52.

körperlich stark frühentwickelt; seine Augenfarbe hat sich von Grün in ein unnatürliches Gelb verwandelt – schämen sich die Eltern für ihn. Das Genie wird wie ein Aussätziger behandelt. Diese doppelte Grenzziehung unterstreicht einmal mehr stark, wie sehr Elias als Ausnahmetalent in Eschberg völlig fehl am Platz ist.

Eine Grenzziehung ist bei *Schlafes Bruder* auch beim starken Oppositionsverhältnis von Mensch und Natur zu finden. Die starke Kontrastierung ist Resultat zweier sich feindlich gesinnter Parteien.

Als 1912 Cosmas Alder, der letzte Bewohner von Eschberg, einem Bergdorf im mittleren Vorarlberg, auf einem verwahrlosten Hof verhungert war – nicht einmal die Alten im nahen Götzberg ahnten einen noch lebenden Menschen dort oben –, beschloß auch die Natur endgültig, jeden Gedanken an dieses Dorf auszulöschen. Es schien, als hätte sie fast respektvoll den Tod ihres letzten Bezwingers abgewartet, um dann mit Wucht und für immer in die lichten Weiler zu fallen. Was ihr vor Jahrhunderten der Mensch weggenommen hatte, holte sie jetzt zurück. Den einstigen Dorfweg und die Pfade zu den Gehöften hatte sie längst mit stacheligem Gestrüpp in Beschlag genommen, die Reste der verkohlten Ställe und Häuser verrottet, ihre Grundmauern bemoost. Nach dem Tod des störrischen Greisen fiel sie immer bunter und launiger in die steilen Bergbündten, wo ihr ehemals die Äxte jeden Jungbaum hartnäckig abgeschlagen. (SB 10)

Aus diesem Textausschnitt geht eine starke Personifizierung der Natur hervor, eine Natur, die danach trachtet, die letzten Spuren des Bergvolks zu beseitigen. Im Textausschnitt fehlt von einem vermeintlich dörflichen Einklang mit der Natur jede Spur, das Verhältnis von Mensch und Natur gleicht einem brutalen, lange währenden Kampf. Nicht Technisierung, oder Urbanisierung zerstören die Natur, es ist der Mensch in seinem bäuerlichen Milieu. Von „Auslöschung“ ist die Rede, wenn die Natur das ehemalige Dorf für sich einfordert, sie „erwartet“ den „Tod“ ihres letzten „Bezwingers“, sie wehrt sich mit Stacheln, sie läßt menschliches Zeugnis „verrotten“ und fordert Raum ein, wenn sie Überreste „bemoost“. Erst in der Abwesenheit des Menschen kann sie wieder gedeihen, „bunter und launiger“ – im Gegensatz zu früher, als ihre „Jungbäume“ mit dem menschlichen Werkzeug, der Waffe der „Axt“ „abgeschlagen“ wurden. Brutalität schwingt im Ausdruck mit, es ist das Vokabular einer unerbitterlichen Schlacht, in der nur einer gänzlich bestehen kann: Mensch oder Natur. Sind die Waffen des Menschen gegen die Natur Werkzeuge wie die genannten „Äxte“, so scheint auf der Seite der Natur Gott zu stehen: „Nach dem dritten Feuer innerhalb eines einzigen Jahrhundert [...] begriffen auch die Lamparter und Alder, die einzigen Geschlechter in Eschberg, daß Gott dort den Menschen nie gewollt hatte.“ (SB, S. 10)

Gerade diese Grenzziehung zwischen Mensch und Natur verdeutlicht die feindschaftliche Gesinnung der Eschberger. Es gibt kein Miteinander und wenn Gruppengefühl aufkommt, dann steht es in böser Absicht wiederum gegen jemand anders (versuchte Verbrennung der

Seelenzilli, Mord am Meistenteil, Demütigung der Burga). Nicht einmal der Einklang mit ihrer Lebenswelt ist möglich. Doch die Natur ist nicht nur negativ besetzt, in Zusammenhang mit Elias weist sie häufig positive Charakteristika auf. „Er spricht mit den Tieren des Waldes [...], die Natur ist gerührt vom Leid Elias‘ [...] und der ‚Stamm der jungen Esche‘ stützt den kraftlosen Körper kurz vor seinem Tod.“²⁶⁴ Hier zeigt sich deutlich, wie sehr Raum von der Wahrnehmung der Subjekte geprägt ist, für die Eschberger ist sie eine Widersacherin. Aber auch neutrale Konnotationen finden sich zur Natur: Sie ist nützlich, etwa wenn die Eschberger Treibholz aus der Emmer fischen.

Mark Werner sieht in der Naturbeschreibung in *Schlafes Bruder* eine Szenerie im Sinne eines frühromantischen Naturgefühls angedeutet²⁶⁵, begründet in der (ästhetischen) Distanzierung zur Umwelt, die lustvoll und bedrohlich zugleich erlebt werden kann oder in der romantischen Künstlerproblematik „und ihrem Konflikt zwischen dem Inneren und der Welt“²⁶⁶. Magret Möckel sieht es ähnlich:

Im Zusammenhang mit der Natur ist es besonders interessant Vergleiche zur romantischen Literatur zu ziehen. Der Gedanke der ständigen Korrelation zwischen Mikrokosmos (Mensch, Tier, Pflanze) und Makrokosmos (Natur oder Universum), der in der romantischen Literatur zum Ausdruck kommt, findet in diesem modernen Roman, der aber in der Zeit der Romantik spielt, eine erneute Umsetzung.²⁶⁷

Hinsichtlich einer räumlichen Gliederung lässt sich *Schlafes Bruder* mit Gerhard Hoffmann in den gestimmten Raum, den Aktionsraum und den Anschauungsraum strukturieren. Beispiele für den gestimmten Raum gibt es in *Schlafes Bruder* einige, sie sind von besonderer Bedeutung für das Handlungsgeschehen. Wesentlich zum Tragen kommt ein solcher Raumtypus beispielsweise beim Hörerlebnis Elias‘ – das Verhältnis von Objekt und Subjekt wird vollkommen aufgelöst, Grenzen verschwimmen, auch die der Wahrnehmung:

Elias hörte nicht bloß, er sah das Tönen. Sah, wie sich die Luft unaufhörlich verdichtete und wieder dehnte. Sah in die Täler der Klänge und sah in ihre gigantischen Gebirge. [...] Und der Atem schnitt die Nasenflügel in derart gellenden Piffen, daß sich eine föhnartige Sturmesbö wie ein Säuseln dagegen ausgenommen hätte. [...] Gase dehnten sich, zischten oder knallten auseinander, die Substanz seiner Knochen vibrierte, und selbst das Augenwasser zitterte vom dunklen Schlagen seines Herzens. (SB 36).

Hier wird gemäß Hoffmanns Ausführungen deutlich, wie sehr sich eine solche Raumwahrnehmung in das Modell des gestimmten Raums einfügen lässt: Es treten bei Elias Veränderungen in der Wahrnehmung des Raums auf, die gar nichts mehr mit einer „normalen“ Wahrnehmung zu tun haben und stark übermenschlich erscheinen, höchstens erklärbar durch einen Drogenrausch, der jedoch auszuschließen ist, weil nach dem

²⁶⁴ Möckel, S. 102.

²⁶⁵ vgl. Werner, S. 91.

²⁶⁶ ebd., S. 102f.

²⁶⁷ Möckel, S. 102.

Hörwunder körperliche Veränderungen wie die übernatürliche Abänderung seiner Augenfarbe zurückbleiben (SB 39). Zwar liegt eine auktoriale Erzählperspektive im Textausschnitt vor, dennoch befindet sie sich äußerst nahe bei der Figur. Die „Objektivität“ des Raums bleibt erhalten, weil er nicht in der Figur ist, sondern um sie herum, wodurch der Raum auch außerhalb des Erlebenden von anderen nachvollziehbar bleibt.²⁶⁸ Aus rhetorischer Sicht ist die Sprache im Textausschnitt stark angereichert mit Synästhesien (das Tönen sehen, der Atem schneidet die Nasenflügel, das dunkle Schlagen des Herzens, ...). Die gestimmten Räume sind in *Schlafes Bruder* insofern Sinnträger im literarischen Kunstwerk²⁶⁹, als dass sie wichtige Abschnitte in der Handlung markieren. Sie können beispielsweise Unheil vorausdeuten: „Im Dorf brüllt der Föhn, tanzt wie der Satan, knickt Apfelbäume [...]. Zwei Tage vor Heiligabend stimmt nichts weihnachtlich. Es riecht nach Regen [...]. Die Tiere des Waldes dürsten. Und seltsam. Hie und da tragen die Weiden schon Kätzchen.“ (SB 71) In diesem Tag begeht Peter die Feuerrache am Vater, die in menschlich „unsagbarem Leid“ (SB 72) endet und Elias verliebt sich verhängnisvoll in Elsbeth. An gestimmten Räumen mangelt es in *Schlafes Bruder* jedenfalls nicht, auch die mystische Raumbeschreibung der Kirche im Kapitel „Gott fürchtet den Elias“ repräsentiert einen solchen Raum.

Anhand der von Holmes erstellten Statistik zeigt sich zudem, dass die Kirche überhaupt jener Ort ist, an dem das meiste Geschehen spielt. Auf 39 von 196 Seiten im Roman ist sie Schauplatz und somit zu rund 20 Prozent Handlungsort²⁷⁰, wie Holmes festhält. „Sie ist nicht nur – neben der [...] Schankstube – das soziale Zentrum des Dorfes, der Umschlagplatz für Gerüchte und der Ort, an dem Öffentlichkeit stattfindet, sondern beherbergt auch die Orgel, weshalb [...] Elias dort sehr viel Zeit verbringt.“²⁷¹ Gerade die Beschäftigung mit der Orgel ist der Grund, warum die Kirche für Elias ein sehr bedeutsamer Ort wird.

Doch die Kirche erscheint nicht nur als gestimmter Raum, sie dient Elias auch als Aktionsraum, genauer: ihre Orgelempore, wo Elias die ganze Nacht die Orgel auseinander nimmt.

Elias stieg vom Bock herunter, nahm den Kerzenstummel und besah das Instrument, studierte die Pfeifen aus dem Material seiner Schuhkappen, öffnete einen weiteren Pfeifenkasten, [...] kroch überhaupt in den Kasten und prüfte den Klang der einzelnen Hölzer. [...] Die Orgel mußte geheilt werden, und Elias beschloß, dafür Sorge zu tragen, daß die Orgel bald gesund würde. (SB 70)

Wie schon an anderer Stelle ausgeführt steht hier die Nützlichkeit und Verfügbarkeit des Raums im Vordergrund und nicht die Raumerfahrung des Subjekts, nicht das

²⁶⁸ vgl. Hoffmann, S. 47.

²⁶⁹ vgl. ebd., S. 47.

²⁷⁰ vgl. Alexandra T. Holmes: Zur Wandlung der Gattungen und Umsetzungsproblematik anhand von *Schlafes Bruder*, Diss., Univ. Wien 2001, S. 79.

²⁷¹ ebd., S. 79.

Atmosphärische, nicht die Ausdrucksfülle. Die Subjekt-Objekt-Beziehung ist als funktionell zu bezeichnen. Schon in der Theorie konnte festgehalten werden: „Eine grundsätzliche Frage ist, ob in einem bestimmten Raum Handlungen ermöglicht oder verhindert werden.“²⁷² Im Falle Elias‘ wurde die Beschäftigung mit der Orgel immer verhindert, also schafft er sich des Nächtens selbst Zutritt zur Kirche – unter Geheimhaltung, denn als der Mesner in der Früh in die Kirche kommt, „[d]a hatte Elias schon alle Spuren seines nächtlichen Treibens verwischt, den Wachsklumpen säuberlich vom Spieltisch gelöst, die Orgel geschlossen, die Empore versperrt und dem Hl. Wolfgang den Schlüssel zurückgegeben.“ (SB 70). Auch alle Wegbeschreibungen fallen in dieses Konzept, denn sie dienen im Falle Elias‘ oftmals dem Zweck, zur Emmer zu gelangen.

Während Susanne Schanz in *Schlafes Bruder* keine räumlichen Anhaltspunkte für die Kategorie eines Anschauungsraums sieht („Auch der Anschauungsraum bietet [...] Modelle, die sich jedoch auf *Schlafes Bruder* nicht anwenden lassen.“²⁷³), lassen sich dennoch Hinweise auf einen Anschauungsraum ausmachen – nämlich in all jenen distanzierten und auch knappen Raum- bzw. Objektangaben, die letztlich nicht als Aktionsraum dienen, sondern vielmehr als ein Gesamtbild des Handlungsraums vermitteln.

Das kleine Dörfchen mit seinen Gebäuden, situiert in den vorarlbergischen Alpen, kann als Anschauungsraum bezeichnet werden, die Nachbardörfchen mit Hinweisen der Wege zu ihnen (Dornberg: „drei Wegstunden von hier“, SB 17), denn „[d]as ‚Anschauungsding‘ ist nicht auf den bloßen Nützlichkeits- oder Stimmungswert reduziert, es ist vielmehr das Ding mit all seinen Eigenschaften, und zwar den erkennbaren wie den zeitweilig verborgenen bzw. noch nicht erkannten“²⁷⁴. Die Raffung und Selektion des Raumes ist hier von den drei Kategorien am stärksten ausgeprägt, das Bild lässt sich zur „panoramaartigen Überschau ausweiten oder aber verrätseln“²⁷⁵. Wir haben bereits im raumtheoretischen Teil festgehalten: Mit Hilfe von räumlichen Grenzziehungen ausgedrückt, würde eine Grenze im gestimmten Raum empfunden, im Aktionsraum physisch erlebt werden und im Anschauungsraum durch die Raumselektion beschrieben werden²⁷⁶. Dass es noch Raum außerhalb Eschbergs und der sonstigen beschriebenen Räume gibt, versteht sich von selbst, denn literarischer Raum ist begrenzt und unbegrenzt zugleich. Ein weiteres, anschaulicheres Beispiel für den Anschauungsraum wäre der folgende Ausschnitt:

Als bald beschloß die Natur mit den meisterlichsten Farben in die Bergbündten zu fallen. Die Schründe und Brandmale auf ihrer Haut genasen und die Esche, ihr Lieblingsbaum, wuchs wieder und in großer Zahl und stark. Als bald reckten die neuerbauten Höfe ihre Firste stolz hinaus ins Rheintalische, und das grelle

²⁷² Haupt, S. 76.

²⁷³ Schanz, S. 99.

²⁷⁴ Hoffmann, S. 92.

²⁷⁵ ebd., S. 92.

²⁷⁶ Haupt, S. 76.

Fichtenweiß der Schindelfronten wurde noch im Appenzellischen blitzen gesehen. (SB 90)

Hier zeigt sich, wie sich die Natur (und auch das Dorf) nach dem von Peter gelegten Brand wieder erholt, das Dorfbild hat sich wieder neu gestaltet und das Leben kann allmählich weitergehen. Einen weiteren Anschauungsraum gestaltet der Erzähler, wenn er uns nach Elias' Tod auf einer metatextuellen Ebene in seine „Schreibstatt“ holt, jedoch hat dieser nichts mit dem Handlungsstrang der Geschichte Elias' zu tun:

Wir heben die Augen von diesen Papieren und blicken aus unserer niedrigen Schreibstatt – klein wie ein Puppenhaus – hinab auf die jetzt fahlgrau verschneiten Hänge. Fröhliches Kindsgeschrei und das helle Jauchzen einer jungen Mutter hören wir. Und wir sehen die lebendigen Knäuel mit ihren Schlitten heraufkommen, spüren die Freude dieser Kinder, wie sie mühlos durch den tiefen Neuschnee zu waten vermögen. Dann kehren wir an unseren Tisch zurück, wo es noch von der Schwüle des Spätsommers duftet. (SB 198)

Hier gibt der Erzähler einen panoramahaften Eindruck seines eigenen temporären Umfelds wieder. Auch er dürfte sich in den Bergen befinden, wenn er von „verschneiten Hänge[n]“ schreibt. Dass die Beschreibung mit vielen Adjektiven ausgeschmückt ist, unterstreicht nur, dass sich einzelne Raumkategorien, wie auch Hoffmann festgehalten hat, durchaus überlagern können: Im angeführten Beispiel schwingt gestimmter Raum mit.

In *Schlafes Bruder* bestätigt sich die in der Theorie vorab angestellte Vermutung, dass gestimmte Räume im literarischen Kunstwerk sehr häufig anzutreffen sind und für den Handlungsverlauf von großer Bedeutung sein können, Anschauungsräume allerdings werden seltener gezeichnet, dann etwa, wenn die Handlung in einem neuen „Setting“ stattfinden soll. Zwar sind Anschauungsräume subjektbezogen, doch sie tragen nicht so viel Bedeutung in sich wie gestimmte Räume. Darum sind sie in der Literatur auch weniger bedeutsam und vertreten.

3.1.1.5 Funktionen des Raums

Im Zuge der Beschäftigung mit der Raumdarstellung und -wirkung in *Schlafes Bruder* hat sich gezeigt, welche tragende Rolle die räumliche Kategorie im Roman einnehmen und wie lohnend die Beschäftigung mit ihr sein kann - weil Raum eben mehr ist als bloßes „Setting“ für eine Geschichte.

Gerade der Raum der Abgeschlossenheit und somit stark begrenzten Möglichkeiten, der die Eschberger in ihrem Weltbild und Charakter prägt, ist es, der im Grunde die Geschichte des unentdeckten Wunderkinds Elias initiiert. Raum und Mensch stehen in direkter Verbindung miteinander. Der niedrige Bildungsstand, die Abschirmung nach außen, das einfache und

zugleich harte Leben in und mit der Natur formen die Bauern. „[W]as die Eschberger im Kampf gegen die Natur gelernt haben, ist Härte und Trotz, und mit eben diesen begegnen sie allem, was sie nicht in den Erfahrungshorizont ihrer kleinen Welt einordnen können.“²⁷⁷ Besonders tragisch ist die Eschberger Herkunft für den Hauptprotagonisten Elias, wäre er nur einige Kilometer weiter, etwa in Feldberg, geboren, hätte dieser Umstand Potential der Lebensgeschichte des weitgehend unentdeckt gebliebenen Genies eine positivere Wendung zu verleihen. Freilich, das Leben Elias' ist nicht ausschließlich trist, zumindest innerhalb der Dorfwelt erreicht er alles, was man dort erreichen kann und ist zeitweise damit sogar glücklich²⁷⁸: Elias wird Organist in der Kirche, unterrichtet an der Schule und könnte letztlich sogar das „Studium der freien Künste“ (SB 186) antreten, doch da hat sich Elias schon das Leben genommen – weil er sich für die Liebe und damit bewusst für den Tod entschieden hat. „Durch das Konzert hat Elias die Grenzen seiner Welt durchbrochen, hat die Anerkennung gefunden, die seinem Genie gebührt, bekommt die Möglichkeit geboten, sein Talent zu schulen und außerhalb Eschbergs zu leben [...]“²⁷⁹. Trotz dieser Einschränkung hinsichtlich der Bestimmung des Unglücks Elias' entscheidet letztlich der Raum darüber, ob die Geschichte des Eschberger Genies eine des großen Erfolgs oder aber nur Zeugnis ist für die „Verschwenderlaune“ (SB 13) Gottes. Selbst im chancenreichen Feldberg kann sich Elias seiner Herkunft nicht entziehen, er trägt Eschberg in sich, er ist der, zu dem ihn der Ort und die Gesellschaft gemacht haben. Als eine Funktion des Raums kann somit festgehalten werden, dass er die Handlung bedingt.

Als weitere Funktion des Raums, auch Susanne Schanz beschreibt sie, wäre das Mittel der Kontrastierung zu nennen: Oppositionsverhältnisse wie Natur und Mensch oder Eschberg und Feldberg (uvm.) erzeugen Spannungsverhältnisse.

Raum kann außerdem der Figurencharakterisierung dienen: Der positiv besetzte Ort des wasserverschliffenen Steins konnte Elias zugeordnet werden, der negativ besetzte Petrifels Peter. Während Elias, der teilweise von einem mystisch gestimmten Raum umgeben ist, als die geniale Lichtgestalt gehandelt wird, ist Peter der „lebendige Dämon“ (SB 110). Ulrich H. J. Körtner sieht in Peter einen „judasgleiche[n] Jugendfreund“²⁸⁰ und auch Mark Werner zieht diesen Vergleich: Er sieht in den beiden Freunden ein „Verhältnis von Judas und Jesus“²⁸¹.

Zudem tritt die personifizierte Natur im Roman als rauer Widersacher auf, und hat so die räumliche Funktion einer handelnden Kraft inne, wie auch Schanz feststellt.²⁸² Auf symbolischer Ebene können Leit motive wie Wasser und Feuer ausgemacht werden.

²⁷⁷ Werner, S. 92.

²⁷⁸ vgl. ebd., S. 100.

²⁷⁹ ebd., S. 100.

²⁸⁰ Körtner, S. 95.

²⁸¹ Werner, S. 98.

²⁸² Schanz, S. 80.

Symbolisch steht Wasser für Leben und Tod zugleich, Feuer symbolisiert u.a. Zerstörung und göttliche Macht²⁸³: Beim wasserverschliffenen Stein in/nahe der Emmer beginnt Elias verändertes Leben mit dem Hörereignis und zugleich die Liebe zu Elsbeth, am selben Ort aber beendet er auch sein Leben (SB 109). Auch Zahlensymbolik ist hinsichtlich des Raums von Bedeutung. „Drei Feuer sind es, die apokalyptisch das Dorf zusehends vernichten, wobei die Zahl drei in der Zahlensymbolik für die göttliche Erfüllung steht.“²⁸⁴ Und diese scheint komplette Auslöschung zu verlangen. Hinter den Feuerverwüstungen erkennt Herwig Gottwald Parallelen zur Johannesapokalypse und zum Untergang von Sodom und Gommorrha. Hinter dem Bezug zur „Geschichte einer Prädestination“ sieht er die Folie des Hiob-Mythos.²⁸⁵

Der Raum in *Schlafes Bruder* vermittelt auch auf phänomenologische Weise Bedeutungen, so etwa ist der wasserverschliffene Stein Elias nicht bloß Stein, er wird ihm ein tröstender Rückzugsort, den er sonst nirgendwo findet. Die Kirche wird unheimlich und bedrohlich, als Elias den Kontakt zu Gott sucht.

Durch all diese Funktionen des Raums wird der Leserin, dem Leser indirekt sehr viel Information vermittelt. Angesichts der Tatsache, dass bei Verfilmungen aufgrund der begrenzten Filmdauer die Romanhandlung ohnehin meist mehr oder weniger stark gestrafft werden, Figureninventar gestrichen oder Angedeutetes in vollster Konkretheit veranschaulicht werden muss, kann die Gestaltung des filmischen Raums wichtige beschreibende Funktionen übernehmen und so die eigentliche Plotgestaltung unterstützen.

3.1.2 Raum im Film

3.1.2.1 Raumzeitliche Festlegung

Anders als im Roman finden sich zu Filmbeginn von Joseph Vilsmaiers *Schlafes Bruder*²⁸⁶ (Anm.: Drehbuch: Robert Schneider) keine Angaben über Zeit und Ort des Geschehens, weder durch mimetische (z.B. Äußerung der Figuren) noch nicht-mimetische Informationen (schriftliche Einblendungen von Handlungsort oder -zeit) über die Diegese. Das Filmpublikum muss zunächst selbst Schlüsse ziehen und jene Informationen zur Fixierung der Handlung in Raum und Zeit heranziehen, die zur Verfügung stehen: Ein leicht

²⁸³ vgl. Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart: Metzler 2008., S. 101b und 414b.

²⁸⁴ Schanz, S. 86.

²⁸⁵ Gottwald, S. 159.

²⁸⁶ *Schlafes Bruder*, Regie: Joseph Vilsmaier, D 1995.

umgangssprachlich gefärbtes Deutsch verweist eben auf den deutschsprachigen Raum, die Gebirgslandschaft deshalb wohl auf die Alpen und die Kleidung am ehesten auf das (frühe) 19. Jahrhundert. Der Auftritt einer Hebamme schon in der ersten Szene unterstreicht diesen Eindruck. Deutlichere Anhaltspunkte gibt es zu Beginn nicht. Die Welt der Handlung ist jedenfalls eine dem heutigen Publikum fremde Welt – gleich wie im Roman.

Da zwar Hinweise, aber keine *konkreten* Angaben zu Zeit und Ort vorhanden sind, ist aber die Rückständigkeit des Dorfes, das sich im Roman allen „Neuerungen von außen“ (SB 13) widersetzt, nicht sofort evident – es ist möglich, dass die Kleidung der Eschberger genau dem Zeitgeist entspricht. Erst im Kontrast mit dem später eingeführten Feldberg wird die gesellschaftliche Rückständigkeit Eschbergs gegenüber dem fortschrittlicheren Feldberg deutlich, denn die gepflegten Städter sind viel aufwendiger und feiner gekleidet.

Die ersten Einstellungen vermitteln schon, dass sich der Schauplatz Eschberg von den Weiten der Natur umgeben hoch oben im Gebirge befindet. Die schroffen Felswände und kargen Hänge, die Vilsmaier in beeindruckenden, schweifenden Panorama-Luftaufnahmen einfängt, verweisen allein symbolisch schon „auf Verlassenheit, Begrenztheit und Weltferne“²⁸⁷. Diese Bekanntmachung mit der menschenleeren Natur innerhalb der ersten Einstellungen ist begleitet von Johann Sebastian Bachs *Komm oh Tod du Schlafes Bruder*, was die Größe, Erhabenheit und Gewaltigkeit der Bergwelt unterstreicht. Der Hebamme, die gleich in der ersten, sehr langen Einstellung (woher auch immer) zu Elias' Geburt sich den steilen Hang hinauf müht, bereitet es große Anstrengung, ins Dorf zu kommen. Weit und breit befindet sich um sie nur schroffe, unwegsame und vegetationsarme Natur – eine Natur, die der im Roman dargestellten ähnelt, denn auch sie vermittelt – hier visuell – keinen Eindruck von Bergidylle, sondern von Abgeschiedenheit, Rohheit und Lebensfeindlichkeit. Erst nach und nach übermittelt Vilsmaier Informationen zur Diegese, etwa durch die Figurenrede, sodass eine räumliche Einordnung ins Vorarlbergische möglich wird, doch diese Informationen bleiben gemeinhin dürftig.

In Bezug auf die lebensweltliche Wirklichkeit muss mit Béla Balázs darauf verwiesen werden, dass Natur im Film immer als inszeniert zu verstehen ist: „Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß.“²⁸⁸

Als real existente Drehorte dienten Kutná Hora (Tschechien) als das fiktive Feldberg sowie das Montafoner Garnertal bei Gaschurn (Vorarlberg), wo innerhalb von zweieinhalb Monaten das fiktive Eschberg von Grund auf aus dem Boden gestampft wurde. Schon vor Drehbeginn nahmen die Vorstellungen der filmischen Raumgestaltung in einer Präsentationsmappe sehr konkrete Gestalt an:

²⁸⁷ Günter Butzer/Jacob Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart: Metzler 2008, S. 38b.

²⁸⁸ Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 (stw 1536), S. 98.

Die bizarren Bergformationen, welche zu beiden Seiten zum Himmel ragen, zeigen nur Spuren von Muren und Lawinenabgängen. Eine karge Welt von unheimlicher optischer Kraft. [...] Wie die Natur diese Inzucht geformt hat, so ist auch unser Dorf verkrüppelt, verwachsen und gebeugt von der Last der Jahre im Umgang mit diesen merkwürdigen Bewohnern. [...] Von hohen Bergwiesen, auf denen schwarze gekrümmte Wesen an steilem Hang mit großen merkwürdigen Sensen spärliches Gras mähen, sieht unser Dorf aus wie ein hingeworfener Haufen verfaulten Holzscheite.²⁸⁹

Für die Ausstattung Eschbergs kaufte das Filmteam das zerfressene Holz alter Hütten, Scheunen und Ställe aus der Umgebung, um unter großem Aufwand ein ganzes Filmdorf neu aufzubauen. Bauernhof-Tiere sowie angekaufter Viehmist sollten das Dorf schließlich zum Leben erwecken.²⁹⁰ Auch in akustischer Hinsicht sollte alles „echt“ wirken:

Wir sind zum Beispiel mit dem Mikrofon von Baum zu Baum gegangen, um ein bestimmtes Blätterrascheln einzufangen, wir haben im Gras gelegen ... Vieles davon wird der Zuschauer, wenn er den Film sieht, gar nicht bewußt im Einzelnen wahrnehmen, aber er wird es spüren. Er wird spüren, wie echt die Welt ist, die wir in unserem Film erschaffen haben.²⁹¹

Mit diesem Vorgehen scheint nach Bazin der Realismus des Bildes gewährleistet. Zur Erinnerung: Als misslungen betrachtet Bazin Filme, die jeden Realismus aus dem Filmbild verbannt haben, wie der expressionistische Film *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Gerade dem Filmbild hinzugefügte Geräusche wie das Rauschen des Windes würden „für die Wahrheit des Films bürgen“²⁹². Doch diese natürliche Geräuschkulisse alleine trägt nicht maßgeblich zum glaubhaften Filmbild bei, denn durchaus mutet Vilsmaiers Darstellung des Bergdorfes etwas konstruiert an, wie auch Spiegel-Journalist Urs Jenny befindet: „Jedes einzelne Stück ist authentisch, und doch wirkt die ganze, unter ihren zerzausten Schindeldächern gedruckte Anlage leicht ins Expressionistische verrückt.“²⁹³

Den Aufwand, allein räumlich den Bedingungen im Roman gerecht zu werden, ließ sich Vilsmaier einiges kosten: Zum Zeitpunkt des Erscheinens ist *Schlafes Bruder* mit Produktionskosten von 15 Millionen Mark der teuerste deutschsprachige Film aller Zeiten.²⁹⁴

3.1.2.2 Figur, Raum und Orientierungszentrum

²⁸⁹ Rolf Zehetbauer: Die Ausstattung von Eschberg, in: Vilsmaier, Joseph: *Schlafes Bruder*. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 31f.

²⁹⁰ vgl. u.a. Zehetbauer, S. 37f.

²⁹¹ Josef Vilsmaier: Regie, Kamera und Produktion, in: Vilsmaier, Joseph: *Schlafes Bruder*. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 117.

²⁹² Bazin, S. 197.

²⁹³ Urs Jenny: Wenn der Berg ruft, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13683964.html>, letzter Zugriff: 08.02.2012; (Printausgabe 42/1994).

²⁹⁴ vgl. u.a. ebd.

Das in Schneiders Roman hervorgehobene räumliche Motiv des Oppositionsverhältnisses von Mensch und Natur zieht sich auch in Vilsmaiers *Schlafes Bruder* durch wie ein roter Faden. Nicht nur wirkt die raue Landschaft der Abgeschiedenheit unwirtlich, auch die atmosphärische Geladenheit der Natur macht Eschberg zu keinem einladenden Ort: Nicht selten bestimmen verregnete Himmel oder verschneite Landschaften das Filmgeschehen. Dass es Härte und Trotz braucht, um in dieser Umwelt zu bestehen, geht aus diesen Bildern hervor, denn die Berglandschaft wirkt widrig durch die feuchte, kalte Witterung.

Vilsmaier zeigt seine Orte bei Tag und bei Nacht, bei verschiedenen Wetterverhältnissen sowie im Wechsel der Jahreszeiten. Mit Otto Friedrich Bollnow konnte bereits festgehalten werden, dass Tag-, Nacht- und verdämmernde Räume darauf verweisen, „daß der Raum mehr ist als das immer gleiche Feld gegenständlicher Erkenntnis und zweckhaften Handelns, daß er vielmehr aufs engste mit der Gefühls- und Willensseite, überhaupt mit der gesamten seelischen Verfassung des Menschen zusammenhängt.“²⁹⁵ Zu den verdämmernden Räumen zählt Bollnow den Wald, die Dämmerung, den Nebel und den Schneefall. Ein solcher verdämmerter Raum ist etwa am Tag von Elias' Geburt zu finden, in der Abenddämmerung und bei starkem Regenfall trifft die Hebamme bei der Hütte ein (SB ab 00:03:39)²⁹⁶. Zum ersten Mal werden in dieser Szene die Lebensbedingungen der Eschberger veranschaulicht, in alten Hütten unter widrigen Bedingungen fristen sie ihr Dasein. Der Außenraum der Verdämmerung und die schwachen Lichtverhältnisse im Innenraum der Hütte tragen zur Negativkonnotation der Atmosphäre bei.

Das meiste Geschehen trägt sich am Tag zu, denn in der Nacht vollziehen sich vielmehr jene Handlungen, die besser im Verborgenen bleiben, weil – so konnte mit Bollnow festgehalten werden – dem Nachtraum die Klarheit und Übersichtlichkeit des Tagraums (hier vorteilhaft) fehlen. Elias repariert nachts heimlich die Kirchenorgel (SB ab 00:59:18) und Peter steckt im Schutze der Dunkelheit das Dorf in Brand (SB ab 01:25:33) – wie im Film, so im Buch.

Besonders ist das Wetter meist dann, wenn das Leben für Elias gerade „sonnig“ erscheint: Kein Regen trübt den Tag des Begräbnisses von Oskar Alder (SB ab 01:07:50), denn es ist der Tag, an dem Elias erfährt, dass er fortan die Kirchenorgel spielen und Kinder unterrichten wird. Auch Hickethier hält fest, dass der gut ausgeleuchtete Raum („high-key-Stil“) oft in Verbindung gesetzt wird mit Hoffnung, Glück, Zuversicht oder Problemlosigkeit.²⁹⁷

Abgesehen von der Natur ist es der Hauptschauplatz Eschberg, der stark in Verbindung mit seinen Einwohner zu stellen ist. Das Dorf zählt nicht viele Häuser und Höfe, wie im Roman ist Eschberg nur ein kleiner Weiler mit Kirche und Gasthaus. Beiden Orten sind in etwa die

²⁹⁵ Bollnow, S. 229.

²⁹⁶ Im Folgenden verweist die Abkürzung „SB“ samt Zeitangabe auf Joseph Vilsmaiers *Schlafes Bruder*, die genauen Angaben zum Film sind dem Quellenverzeichnis zu entnehmen.

²⁹⁷ vgl. Hickethier, S. 80.

selben Funktionen zugeschrieben wie im Roman: Kirche und Gasthaus sind die Umschlagplätze des Tratschs, die Kirche erscheint zusätzlich wie im Roman in Verbindung mit der Musik des Elias oder der Unfähigkeit der Geistlichen.

Die Wohnräume selbst setzt Vilsmaier äußerst ungemütlich und beklemmend in Szene. Wie im Buch schon angegeben spenden auch im Film nur Kerzen Licht (was prinzipiell an der Zurückgebliebenheit des Bergdorfes liegen könnte, doch ist hier anzumerken, dass die Haupthandlung vor Erfindung der Glühbirne spielt). Stilistisch erweckt Vilsmaier den Eindruck, als würde er bei den Dreharbeiten hauptsächlich natürliches Licht („available light“) verwenden – was wiederum düstere Stimmungen der Rückständigkeit unterstreichen bzw. evozieren kann. Der Einsatz von schwachem Licht („low-key-Stil“) kann, wie mit Hickethier festgehalten, auf Verwahrlosung und ungeschminkte Realität hindeuten, Aussagen über das Milieu treffen und Einsamkeit oder Elend beschreiben.²⁹⁸ Mit schwachen Lichtverhältnissen führt Vilsmaier zu Elias Geburt in das trostlose bergbäuerliche Milieu Eschbergs ein. Sie zeigen das Wohnen und Leben in Eschberg als unwirtlich, kalt, düster und mittelalterlich. Zu dieser Raumdarstellung gesellt sich die Enge der Innenräume, die oft verstellt sind mit allerlei Hausrat. Als Baumaterial prägt Holz die Innenräume, altes, morsches, zerfressenes Holz, das auf sehr feuchte, kalte Lebensverhältnisse hinweist. Draußen vor den Hütten waten die Eschberger durch den Schlamm (SB ab 00:49:59), was sie nicht müssten, würden sie den widrigen Umständen trotzen und es sich in den Bergen ein wenig fortschrittlicher, zivilisierter einrichten. Wie es anderswo aussieht, wissen die Eschberger, denn anders als im Roman trennt Eschberg als Mikrokosmos zum städtischen Kontrast Feldbergs nicht eine fühlbare Grenze, sondern nur ein Weg, der mit der Kutsche bewältigt werden muss: Ganz nebenbei fahren Elias und Elsbeth schon in der ersten Filmhälfte mit einem Pferdegespann auf den Feldberger Markt (SB ab 00:55:25).

Dass die Eschberger erst gar nicht versuchen, sich ihren Lebensraum angenehmer zu gestalten, spricht für ihre Identifikation mit dem Ort – wodurch ihr Lebensraum als figurencharakterisierend bezeichnet werden kann. Es braucht erst einen verheerenden Dorfbrand, der das Dorf niederreißt, um aus Eschberg zu verschwinden. Hier bestätigt sich, was Hickethier festgehalten hat: „Das Ambiente, die gebaute Architektur, steckt die Handlungsfelder der Figuren ab und definiert die Handlungen damit mit.“²⁹⁹ Architektonischem Umraum seien immer historische und soziale Informationen eingeschrieben. Die Enge der Räumlichkeiten deutet für Hickethier auf begrenztes Denken hin.

Auch hinsichtlich des Aussehens der Figuren im Film wurde versucht, dem Roman gerecht zu werden. Wie Kostümbildnerin Ute Hofinger angibt, war es das Ziel, die Kleidung der

²⁹⁸ Hickethier, S. 79f.

²⁹⁹ ebd., S. 73.

Ärmsten um 1800 nachzuahmen und sie „abgetragen und speckig wirken zu lassen“³⁰⁰. Den Kontrast dazu bilden wieder die Feldberger Städter: Ihre Kleidung ist viel aufwendiger, fein und bürgerlich. Hinsichtlich der Maske galt: „Die halbe Bevölkerung der Umgebung wurde filmgerecht verunstaltet [...], charaktervolle Gesichter, kantige Körperstaturen wurden für das historische Kolorit des Films benötigt“³⁰¹.

Konnte für den Roman festgehalten werden, dass der wasserverschliffene Stein sowie der Petrifels zu den wichtigsten Orten im Roman zählen und sie u.a. im Sinne der Figurenzeichnung funktionieren, nehmen beide Schauplätze im Film deutlich geringere Rollen ein.

3.1.2.2.1 Petrifels

Der Petrifels taucht im Film lediglich einmal auf, nämlich als Peter das Dorffeuer legt. Im Gegensatz zu den drei Feuern im Roman gibt es im Film insgesamt nur dieses eine Feuer, Peter legt es hier nicht in der Hoffnung den Vater zu töten, sondern aus Hass auf Eschberg, nachdem sich Elias aus gekränkter Liebe zu Elsbeth immer mehr zurückzieht. Das macht ihn anders als im Buch nicht gleich zum schlechten Menschen. Peter beobachtet seine zerstörerische Tat von der Sicherheit einer Anhöhe aus, von hier aus kann er das Dorf gut beobachten. Dass es sich dabei um den Petrifelsen handelt, geht aus den im Film vorhandenen Informationen aber nicht hervor, die Anhöhe bleibt unbezeichnet.

Diese Anhöhe, die bei einem Vergleich mit dem Petrifelsen gleichzusetzen wäre, ist jedoch ein absolut neutraler Ort und nicht im Geringsten mit der negativen Konnotation im Roman gleichzusetzen. Die Anhöhe verleiht Peter physische Sicherheit vor dem Feuer und Übersicht. Sie ist für Peter nicht einmal Ort des Triumphes, weil seine Figurenzeichnung im Film nicht mit der überwiegend negativen des Romans übereinstimmt. Somit ist festzuhalten, dass Vilsmaier einen bedeutungsgeladenen Ort wie den Petrifelsen praktisch komplett streicht, während dieser im Roman aber den wichtigen Konterpart zum wasserverschliffenen Stein einnimmt.

³⁰⁰ Ute Hofinger: Kostüme, in: Vilsmaier, Joseph: Schlafes Bruder. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 43.

³⁰¹ Ruth Philipp / Heiner Niehues: Maske, in: Vilsmaier, Joseph: Schlafes Bruder. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 50.

3.1.2.2.2 Der wasserverschliffene Stein

Alexandra T. Holmes kommt in ihrer Statistik zum Ergebnis, dass der wasserverschliffene Stein zu rund 10 Prozent (12:54 Minuten von 2:06:13 Stunden Laufzeit) Schauplatz des Films ist, im Roman hingegen zu rund 17 Prozent (34 von 196 Seiten)³⁰². Zwar mögen diese statistischen Angaben korrekt sein, aussagekräftig sind sie hier aber nicht zwingend. Elias besucht den wasserverschliffenen Stein im Roman über die Jahre hinweg sehr oft, nach Holmes Angabe wird er mindestens 34 Mal im Roman erwähnt. Alleine das verdeutlicht die innige Beziehung Elias' zum Stein. Im Film sucht er den wasserverschliffenen Stein genau vier Mal auf, zum ersten Mal beim Hörereignis: Zuvor wird Elias von den anderen Dorfkindern verspottet, als es ihm reicht, flüchtet er in die Natur über den Wald, bis er schließlich beim Stein landet, der ihm Zufluchtsort ist und – angelehnt an den Roman – tatsächlich einem steinernem Fußabdruck ähnelt. Dass Elias dem Stein hier *eigentlich* nicht zum ersten Mal begegnet, obwohl er narrativ in dem Moment erstmalig eingeführt wird, ist klar, wenn er sich auf der Flucht überraschenderweise auszieht um sich auf den Stein zu legen (SB ab 00:24:54) und scheinbar so die vertraute Verbindung zu suchen.

Danach tritt der Stein nur mehr drei Mal in Erscheinung: Elias führt Elsbeth in einer kurzen Szene zum Stein (SB ab 00:47:14), bei dem ihr angesichts des seltsamen Verhaltens von Elias unheimlich wird. Später führt er dort seine Anklage gegen Gott (SB ab 01:18:38), die im Roman in der Kirche stattfindet. Abermals ist es nur eine kurze Szene. Zuletzt zieht er sich beim Stein zurück um zu sterben (ab 01:56:00). Phänomenologisch lässt sich schwer erschließen, was der Stein für Elias bedeutet. Er ist ihm wichtig, doch inwiefern? Die selbe positive Konnotation des Steins wie im Roman erfährt er im Film jedenfalls nicht. Gegenüber Elsbeth sagt Elias: „Als Kind hab' ich ihn gefunden und seither weiß ich, dass hier Dinge geschehen“ (SB ab 00:48:49). Da es keine Erzählerstimme gibt, die die Bedeutung für Elias erläutern würde, ist das Filmpublikum auf sich alleine gestellt: Der Stein wirkt lediglich seltsam, unheimlich.

Mit dem Wegfall der allwissenden Erzählerstimme befindet sich das Publikum weniger nahe bei den Protagonisten, weil so viel weniger Wissen produziert wird. Denn ähnlich wie beispielsweise die Brenner-Romane von Wolf Haas – um bei deutschsprachigen Romanen und ihren Verfilmungen zu bleiben – weist *Schlafes Bruder* einen sehr präsenten, lebendigen Erzähler auf. Während eine Erzählerstimme auch in den bisher drei Verfilmungen der Brenner-Romane (Regie: Wolfgang Murnberger) das Handlungsgeschehen auf die aus den Romanen bekannte Art kommentiert und damit ein markantes Charakteristikum der Romane übernimmt, verzichtet Vilsmaier auf eine Erzählerstimme im Film *Schlafes Bruder* – damit

³⁰² vgl. Holmes, S. 80.

aber auch auf eine Instanz, die die Handlungsfülle durch eine einfache Vermittlungsform entlasten könnte. Selbst gibt Vilsmaier dazu an: „Ich mag es nicht, wenn dem Zuschauer immerzu etwas erklärt wird. Ich wollte, dass die Handlung von den Bewohnern getragen wird, daß sich nicht noch jemand darüber stellt, der alles ausgebügelt und wegmogelt, was ich filmisch nicht bewältigt habe.“³⁰³ Die panoramahafte Überschau aber, wenn die Kamera zu Beginn und am Ende des Films über die Weiten der Gebirgslandschaft schwebt, könnte dennoch als allwissende, wenn auch sehr zurückhaltende Erzählinstanz gelesen werden: Die überwältigenden Naturaufnahmen bilden eine Klammer, innerhalb welcher die Kamera in das Eschberger Leben und in die Geschichte des Elias eintaucht und schließlich wieder verschwindet: Die Erzählinstanz existiert vor der eigentlichen Handlung und auch danach.

3.1.2.3 Raumstrukturen

Wie bereits bei der Darstellung der Natur und der Innenräume bemerkt, inszeniert Vilsmaier zum einen die natürlichen Weiten der Berglandschaft und zum anderen den künstlich vom Menschen geschaffenen Wohnraum der verstellten, düsteren Enge: Ein Oppositionsverhältnis tut sich auf, das sehr an Schneiders Raumkonzept erinnert. Auf der einen Seite steht eine weitläufige Natur, die (sowohl innerlich als auch räumlich) schwer zu überwinden wirkt, auf der anderen Seite verweist der menschlich gestaltete Raum auf die sich selbst oktroyierte Enge und Eingeschlossenheit der Menschen, die bis hin zur Inzucht reicht.

Hinsichtlich einer Kategorisierung von filmischem Raum weisen die Innenräume häufig den Typ von Bühnenräumen auf, die – nach Khouloki – wie der Blick in eine Guckkastenbühne konstruiert sind. Vilsmaiers Bilder sind häufig (natürlich nicht ausschließlich) von Tiefenschärfe geprägt, somit weisen seine vor allem in Bezug auf die Innenräume „tiefen Räume“ mehrere Raumebenen auf: Durch die Fülle der Objekte im Raum wird so der Eindruck der Enge nur verstärkt. Hier u.a. zeigt sich, dass Vilsmaier bei der Raumkonstruktion sowohl auf die Anordnung der Objekte im Bild, also auf die Bildkomposition Wert legt, als auch auf den unsichtbaren Schnitt, der den Raum nach und nach konkretisiert und aktualisiert. Seine durchaus länger gehaltenen Einstellungen rücken den Fokus verstärkt auf die mise-en-scène. Visuell arbeitet der Regisseur aber über weite Strecken konventionell, Ausnahmen bilden höchstens jene Schlüsselszenen, die einen gestimmten Raum bedingen, wie im Folgenden noch erläutert wird.

³⁰³ Vilsmaier, S. 114.

Auf der Typologisierungsebene der Emotion wäre nach Khouloki in Bezug auf die Innenräume von klaustrophobischen Räumen zu sprechen. Es konnte bereits festgehalten werden: „Die filmische Darstellung eines engen Raums etwa kann eine Form von kinästhetischer Wahrnehmung erzeugen, wodurch der Zuschauer die eingeschränkte Bewegungsfreiheit bis zu einem gewissen Grad auch physiologisch erfährt.“³⁰⁴ Empfundene Gefühle von Ausweglosigkeit und Beengtheit können die Folge sein, die Kombination mit dem alten, baufälligen Holz verstärkt den Negativeindruck nur.

Der Außenraum der unbesiedelten Natur ist im Gegensatz dazu als agoraphobisch zu bezeichnen. Durch die riesige Ausdehnung wird – wie bereits festgehalten – ein Eindruck von Unendlichkeit erzeugt, der die Natur als übermächtig charakterisiert.

Unter Berücksichtigung des schon in der Textanalyse angewandten Modells von gestimmtem Raum, Aktionsraum und Handlungsraum, ist festzustellen, dass in *Vilsmaiers Schlafes Bruder* hauptsächlich Aktionsräume zu benennen sind, was wohl am ehesten in den medialen Eigenheiten des Films begründet liegt. Ohne Unterbrechung müssen fortlaufend Bilder produziert werden. Dass dabei der ständig präsente Filmraum nicht permanent als stimmungs- bzw. bedeutungsgeladen auftritt, versteht sich von selbst, es sei denn, der Film zielt nicht ab auf räumliche Illusionierung durch realistische Darstellung.

Als Aktionsräume sind somit die meisten Räume zu bezeichnen, die die einzelnen Einstellungen offenbaren, denn im gezeigten Raum trägt sich immer Handlung zu, wo Geschehen ist, ist es umgebend von Raum. Da die Kamera meist jenen Figuren folgt, die für die Handlung gerade tragen, ist der Raum dadurch Aktionsraum. Wenngleich der Aktionsraum von den beiden anderen Typen überlagert werden kann, sind im Film einige reine Aktionsräume zu finden, wie etwa beim Feldberger Markt. Inmitten von Menschenmassen besorgt Elias Elsbeth ein Geschenk (SB ab 00:55:25).

Einen viel selteneren Typus bildet da der klar gestimmte Raum des Hörereignisses (SB ab 00:24:54), bei dem Elias zuckend auf dem wasserverschliffenen Stein verweilt. Kamera gleitet die Wasseroberfläche entlang, der Himmel färbt sich rot, dann schraubt sich die Kamera über Elias auf sein Ohr herab, in Zwischenschnitten blitzen Bilder der Vergangenheit auf, es folgen eine Kamerafahrt rückwärts aus dem Bild hinaus und im jump cut Bilder von Wasser, zum Teil in Großaufnahme, ein Tropfen davon ist so laut, dass Elias aufschreit. Die nächsten Bilder bezeugen durch Zeitraffer und Zeitlupe das im Roman beschriebene Verdichten und Dehnen der Zeit. Dann wirken montierte Bilder, als wären sie hängengeblieben. Als Eindrücke der Geburt Elsbeths, die nicht aus Elias Perspektive stammen, zwischengeschnitten werden, beginnt Elias aus Augen und Ohren zu bluten.

³⁰⁴ Khouloki, S. 120.

Orgelspiel begleitet das Spektakel, die Augen des Jungen färben sich blau, rot um später im Gelb zu enden.

Es zeigt sich deutlich: Die Erfahrung dieses gestimmten Raums ist keineswegs als natürliche Raumerfahrung zu bezeichnen. In ihrer Wirkung erinnert die Raumkonstruktion an das Horrorgenre: Der Ton mutet unheimlich an, die kreisende Kamerabewegung vermittelt Schwindel und Kontrollverlust, die satte Blaufärbung der Augen ist unmenschlich und wirkt unheimlich, die Rotfärbung sogar satanisch.

Während Elias im Roman zweifelt, ob Gott ihm Gutes oder Böses will, so wirkt diese übermenschliche Macht, die beim Hörereignis zur Geltung kommt, teuflisch. Auch Elsbeth verspürt Angst, als sie später einmal mit Elias zum Stein geht. Die Erscheinungsweise des wasserverschliffenen Steins ist jedenfalls bei Vilsmaiers Adaption schwer eindeutig zu fassen. Denn er versucht dem Stein den Ambivalenzcharakter eines „satanischen Gottes“, wie er im Roman auftaucht, einzuschreiben. Während der Stein auf Grund seiner Inszenierungsweise auf die Rezipierenden schaurig und gar teuflisch wirkt, dient er ganz im Gegenteil dazu der positiven Figur des Elias als tröstender Rückzugsort.

Mit dem gestimmten Raum der Szene wird der erste Plotpoint gesetzt. Bemerkenswert ist somit der Aspekt, dass der gestimmte Raum wie im Roman auch im Film in Schlüsselszenen zur Geltung kommt. Auch das Orgelspiel im Feldberger Dom kann als Schlüsselszene bezeichnet werden, hier erreicht Elias Talent zum ersten Mal großes Publikum (SB ab 01:46:34), zugleich erwacht seine Liebe zu Elsbeth erneut. Auch hier orientiert sich Vilsmaier stark am gestimmten Raum des Romans. Während des Spiels „tat [Elias] die Augenlider zu, hob den Kopf und träumte sich nach Eschberg zurück [...]. Die Natur wurde Musik. [...] Der Schein des ersten Feuers wurde Musik. [...] Und Elsbeth wurde Musik.“ (SB 176f). Im Roman sind die einzelnen Erinnerungen bildreich ausformuliert, im Film zieht Elias' Leben mittels montierter Überblendungen während des Orgelspiels an ihm vorbei.

Als Anschauungsraum dient im Film etwa die bereits beschriebene Eingangsszene, in der die Handlung in der Umgebung weiter Gebirgslandschaften verortet wird. Dieser Raumtyp ist in *Schlafes Bruder* wie der gestimmte Raum eher selten zu finden. Er dient hauptsächlich zur Bekanntmachung des Schauplatzes, beispielsweise im Sinne eines establishing shots.

Selbstverständlich treten alle drei Raumtypen auch in Mischformen auf.

3.1.3 Vergleich

Im Zuge der Analysen von *Schlafes Bruder* in Form des Romans (Schneider) und des Spielfilms (Vilsmaier) konnten vielerlei Aspekte herausgearbeitet werden, die hinsichtlich der

Raumdarstellung, -konstruktion und -wirkung von großem Interesse sind. Es wäre keineswegs verwunderlich, wenn sich die Art der Bedeutungsbeimessung oder Funktion des Raums in beiden Medien unterscheiden würde – eben weil sie mit verschiedenen ästhetischen Mitteln arbeiten und der Roman im Gegensatz zum Film auch mit knapper Raumbeschreibung auskommen kann.

3.1.3.1 Ähnlichkeiten

In Vilsmaiers filmischer Adaption des Romans aber zeigt sich, mit wie viel Bedacht er an die Umsetzung des literarischen in den filmischen Raum herangegangen ist. Wie schon in den Einzelanalysen erwähnt, arbeitet Vilsmaier mit den Mitteln der Kontrastierung und misst dem Raum sehr ähnliche Funktionen bei wie dem des Romans. So zieht sich beispielsweise das Oppositionsverhältnis von Natur und Mensch durch den Film, ebenso sind klare soziale Unterschiede zwischen dem städtischen und ländlichen Raum auszumachen. Außerdem trifft der Raum im Roman wie im Film Aussagen über die Menschen, zugleich prägt er sie: Die Figuren haben sich längst mit dem Umraum arrangiert und identifiziert. Eine Gemeinsamkeit der intermedialen Übersetzung sind weiters die gestimmten Räume, die in Schlüsselszenen zur Geltung kommen. Dass im Film aber primär eindeutig Aktionsräume Anschauungsräume repräsentiert werden, liegt im Medium begründet.

3.1.3.2 Unterschiede

Doch Vilsmaier vollzieht auch bewusste Änderungen in der räumlichen Diegese, so streicht Vilsmaier schlichtweg den im Roman bedeutenden Petrifelsen und auch die imaginäre Grenze zwischen Eschberg und Feldberg ist im Film längst nicht so stark ausgeprägt wie bei Robert Schneider. Freilich, Eschberg ist inmitten der Natur abgeschnitten von Zivilisation und die Entwicklung der Menschen ist rückständig, trotzdem ist Eschberg im Film viel weniger Mikrokosmos oder Gefängnis, was deutlich wird, wenn Elias zwischendurch zum Markt nach Feldberg fährt. Zusammenfassend aber lässt sich festhalten, dass Vilsmaier durchaus geistreiche Mittel findet, um der Raumdarstellung des Romans gerecht zu werden. Der bedeutende Stellenwert des Raums im Roman erfährt im Film jedenfalls kaum Schmälerung.

Größere Änderungen als in der Raumdarstellung nimmt Vilsmaier wohl hinsichtlich der Figurenzeichnung, bestimmter Handlungsmotive oder -stränge vor, sodass bei seiner Adaption sicher nicht von einer werktreuen Übersetzung gesprochen werden kann. Dennoch

bleibt die Romanhandlung erkennbar.³⁰⁵ Detailliert auf diese Unterschiede einzugehen ist jedoch nicht Ziel der Arbeit und würde zu weit führen.

3.2 Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Michael Hanekes *La Pianiste*

3.2.1 Raum im Roman

3.2.1.1 Raumzeitliche Festlegung der Handlung

Der Raum in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*³⁰⁶ ist klar abgesteckt, die Handlung spielt fast ausschließlich in Wien, verschwindend selten nur liegt der Handlungsraum außerhalb der österreichischen Bundeshauptstadt: In einer Analepse etwa, die den gemeinsamen Urlaub von Mutter und Tochter im Alpenraum festlegt (ab K 37)³⁰⁷.

Detailliertere Orts- bzw. Platzangaben, aber auch Wegbeschreibungen lassen sich topographisch in Bezug zum realen Wien genau nachvollziehen: So etwa liegt das im Roman erwähnte Metrokino tatsächlich in der Johannesgasse, unmittelbar neben dem Handlungsort des Konservatoriums, in dem Erika Kohut arbeitet. Weitere räumliche Angaben bezeichnen etwa den achten Wiener Gemeindebezirk (Josefstadt), wo sich die gemeinsame Wohnung der Kohuts befindet, den Prater, den Wienerwald, Außenbezirke, oder auch die psychiatrische Krankenanstalt Am Steinhof, das „Irrenhaus“, in das der Vater vor seinem Tod verfrachtet worden ist. „Das Außen und das Innen dürfen sich nicht vermischen, jedes gehört an seinen Platz.“ (K 99) heißt es einmal im Roman – ein Satz, der in *Die Klavierspielerin* sowohl auf sozial-zwischenmenschlicher als auch räumlicher Ebene zu lesen ist. Die Ausgliederung des Vaters erinnert an das von Michel Foucault entwickelte Raummodell der Heterotopien. Abweichungsheterotopien nennt er „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht. Dazu gehören Sanatorien und psychiatrische Anstalten, sicher auch die Gefängnisse [...]“³⁰⁸. „Die Ausschaltung des Vaters bedeutet jedoch nicht die Elimination patriarchalischer Macht“³⁰⁹, wie sich im Zuge der Analyse noch zeigen wird.

³⁰⁵ vgl. hierzu etwa Florian, S. 127.

³⁰⁶ Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

³⁰⁷ Anm.: „K“ bezeichnet im Folgenden die Abkürzung für *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek, die folgenden Seitenangaben entsprechen der im Literaturverzeichnis angeführten Ausgabe.

³⁰⁸ vgl. hierzu: Foucault: Von anderen Räumen, S. 322f.

³⁰⁹ Fischer, S. 51.

Der räumliche Rückzug, das Abgrenzen vom „Außen“, von der Gesellschaft, ist ein sich durch den Roman ziehendes Motiv im Roman, das sich u.a. auf räumlicher Ebene manifestiert, wie im Folgenden noch veranschaulicht wird.

Als Haupthandlungsort ist in *Die Klavierspielerin* die gemeinsame Mutter-Tochter-Wohnung in der Josefstadt auszumachen. Sozialer Fixpunkt ist das kleinbürgerliche Milieu, denn hier wohnen hauptsächlich kleine Beamte und ruhige Angestellte.³¹⁰ Das Konservatorium der Stadt, in dem Erika Kohut Klavierklassen unterrichtet, bildet zum privaten Umfeld den beruflich-öffentlichen Konterpart. Außerdem sind zusätzliche „äußere“ Orte auszumachen, zu denen sich Erika ohne mütterliche Erlaubnis aufmacht und die ihrem Voyeurismus dienen: Die Peep-Show am Gürtel und die nächtlichen Praterauen. Die Josefstadt ist im Roman charakterisiert als überalterter, bürgerlicher Bezirk: „Dieser Wohnbezirk ist, was seine engere Bevölkerung betrifft, ziemlich überaltet. Vor allem alte Frauen.“ (K 34) Schmachhaft wird dieser Stadtteil nicht beschrieben: „Der achte Wiener Gemeindebezirk ist ein beliebtes Viertel, was das Morden angeht.“ (K 35) Auf das Geld der alten Frauen hätten es die Mörder abgesehen.

Wie sehr der soziale Handlungsraum von Heimat durchzogen ist, wird in ständigen klischeehaften, typisch österreichischen Anspielungen deutlich, dazu gehören – in einer kleinen Auswahl – die „Schrebergartenhütte“, die „Kronenzeitung“ oder auch das „Dirndl“ (K 18). Die Handlung ist von Österreichischem also tief durchsetzt und nicht ohne Weiteres in ein anderes Umfeld verfrachtbar.

Im Gegensatz zur räumlichen Festlegung der Handlung gestaltet sich die zeitliche Einordnung der Handlung nach textimmanenten Merkmalen als weniger konkret, zumal im Roman keine genauen Zeitangaben zu finden sind, außer, dass sich das Geschehen im Frühling abspielt. Es ist davon auszugehen, dass die Handlung in der „Jetztzeit“ vor der Buchveröffentlichung spielt, also Anfang der 1980er-Jahre. Zeitliche Hinweise sind vage, so ist vom Aufkommen der Mode des Minirocks die Rede, auch Ortshinweise wie das 1990 aufgelassene Albertkino³¹¹ (K 202) in der Josefstädterstraße (damaliger realer Standort: Josefstädterstraße 75/Ecke Albertgasse) helfen nicht weiter, weil der Roman eben schon sieben Jahre früher erschienen ist. Aussagen von Jelinek selbst in Interviews aber bestätigen, dass der Roman in der Gegenwart der frühen 1980-er Jahre spielt.

³¹⁰ vgl. Michael Fischer: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen "Die Liebhaberinnen" und "Die Klavierspielerin", St. Ingbert: Röhrig 1991 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 27), S. 51.

³¹¹ vgl. hierzu: http://www.kintheop.at/forschung/kintheop_8.html; oder: <http://www.wien.gv.at/bezirke/josefstadt/geschichte-kultur/sehens.html>, letzter Zugriff: 21.02.2012.

3.2.1.2 Figur und Raum

3.2.1.2.1 Wohnung

Die Mietwohnung, die sich Erika Kohut und ihre Mutter teilen, ist als Zuhause wohl der persönlichste und zugleich wichtigste Raum in *Die Klavierspielerin* – denn „Wohnen ist eine Grundverfassung des menschlichen Lebens“³¹², wie Bollnow konstatiert. Sie ist nicht nur Handlungsort, sondern in einer Kontroll- und Gefängnisfunktion stark mit den Protagonisten verwoben und sozial geprägter sowie prägender Raum. Denn zum einen sind die Wohnverhältnisse räumlicher Ausdruck einer mütterlichen Herrscherfigur, der sie zur Überwachung dienen, zum anderen ist Eikas Verhältnis zur Mutter, das sich u.a. sehr deutlich räumlich manifestiert, zerstörerisch und pathologisch: „Sie [Erika] ist ein Borderliner im klinischen Sinne geworden, der sich Selbstverletzungen zufügt, um sich überhaupt ‚fühlen‘ zu können.“³¹³ Gleich zu Beginn erfahren wir im ersten Kapitel (K 7-18) vom ungleich verteilten Kontroll- und Machtverhältnis zwischen Mutter und Tochter. Bereits mit den ersten fünf Zeilen des Romans wird ein beklemmendes Fluchtverhältnis deutlich: „Die Klavierspielerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelwind in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt. Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelwind, denn das Kind bewegt sich manchmal extrem geschwind. Es trachtet danach, der Mutter zu entkommen.“ (K 7). Was wie ein Spiel zwischen Mutter und Kleinkind anmutet, wird schnell zum Beweis einer krankhaften Mutter-Tochter-Beziehung, denn: Erika ist Ende 30, heißt es sogleich. Nicht nur im angeführten Fluchtverhältnis ist die Rollenverteilung evident. Die Mutter bestimmt: „Zur Rede und an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt.“ (K 7) Die Tochter unterliegt – immer.

Die Mietwohnung, in der Erika und Mutter leben, ist „angejahrt“ (K 8), also alt und abgenutzt, ein „Schweinestall, der langsam verfällt“ (K 8f), hier „hocken“ (K 8) beide nur mehr, bis die Tochter eine Eigentumswohnung finanzieren kann. Alleine von dieser Beschreibung ausgehend tritt die Wohnstätte im phänomenologischen Sinne miefig und klein in Erscheinung. Mit Sicherheit handelt es sich auch sonst bei diesem Wohnraum nicht um einen „geliebten Raum“ nach Bachelard, denn die Wohnstätte weist nur bedingt einen imaginären bzw. realen Schutzwert auf. Hier lebt in Person der Mutter ein geliebter Feind, die Beschreibung des Eigenheims durch die stark subjektive Erzählerrede zeugt von einem emotionalen Ambivalenzverhältnis, einmal ist die Wohnung „Wespennest“ (K 209), dann wieder „warmer Brutkasten“ (K 60).

³¹² Bollnow, S. 125.

³¹³ Bärbel Lücke: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, Paderborn: Fink 2008 (UTB 3051; Literaturwissenschaft), S. 74.

In den Romanen Elfriede Jelineks wird die Familie nicht als Zelle der Geborgenheit, Liebe und des gegenseitigen Verständnisses geschildert, sondern als die wichtigste Sozialisationsinstanz der patriarchal-kapitalistischen Gesellschaft. Die Familie erscheint als Ort der Repression, der Kälte, in der Menschen rücksichtslos in das vorgegebene Normen- und Wertsystem integriert werden. Die patriarchale Familienideologie manifestiert die Autorin in erster Linie in der Ehe, der Mann-Frau-Beziehung, und in zweiter Linie in der Eltern-Kinder-Beziehung.³¹⁴

Nicht nur die Wohnung ist im Besitz der Mutter, sondern auch die Tochter: „Das Hauptproblem der Mama besteht darin, ihr Besitztum möglichst unbeweglich an einem Ort zu fixieren, damit es nicht davonläuft.“ (K 9). Erikas Zuhause wird zum Ort der Immobilität und ist eine Überwachungsstation, in der der Mutter nichts entgeht. Es ist ein Ort, an dem das Subjekthafte durch Beobachtung zum Objekt verkommt, Erika wird entindividualisiert. Als Klemmer Erika letztlich vergewaltigt, wird ihr nicht nur dadurch einmal mehr Objektstatus zuteil, auch die indirekte Rede als Reaktion der Mutter verdeutlicht: „Die Mutter weist empört darauf hin, daß fremdes Eigentum beschädigt wird, nämlich ihres!“ (K 269). Das „warme Nest“ ist vielmehr ein kalter Ort zwischenmenschlicher Brutalität.

Die Raumverhältnisse selbst repräsentieren ein bizarres Mutter-Tochter-Machtgefüge, wenn Erika nur ein Zimmer „ihr Eigen“ nennen darf. Nicht einmal das trifft zu, denn Erika hat keinen Schlüssel, wodurch die Mutter freien Eintritt zu Erikas Raum und Privatsphäre hat. Der Rest der Wohnung ist ohnehin „das Reich der Mutter“ (K 9), in der Ehe-ähnlichen Beziehung wird das Ehebett als Schlafplatz geteilt. Persönliches gesteht die Mutter der Tochter nicht zu, denn: „[K]ein Kind hat Geheimnisse“ (K 9). Diese Raumnutzung, in der das der Mutter unterstellte „Kind“ keinen Rückzugsort hat und der ständigen Kontrolle ausgesetzt ist, erinnert an eine hierarchische Überwachung, die Michel Foucault etwa in *Überwachen und Strafen* behandelt, wenn er sich mit der Kontrolle und Disziplinierung einer Gesellschaft auseinandersetzt. Die ständige Sichtbarkeit der Überwachten (bei der die Überwachenden gleichzeitig im Verborgenen bleiben können), betrachtet Foucault als funktionierendes Instrument von Machtausübung. Als Beispiele dienen ihm das Militärlager oder als Ort der totalen Überwachung, der die Machtausübung gar automatisiert und entindividualisiert, das Panopticon³¹⁵. „Im vollkommenen Lager beruht die Machtausübung auf einem System der genauen Überwachung; jeder Blick ist ein Element im Gesamtgetriebe der Macht.“³¹⁶ Wie das Militärlager weist die Kohutsche Wohnung eine „Raumordnung einer Macht [auf], die sich mit Hilfe der allgemeinen Sichtbarkeit durchsetzt“³¹⁷. Die Möglichkeit, Erika in der mütterlichen Wohnung zu überwachen, ist mangels Schlüssel permanent gegeben, Erika ist

³¹⁴ Susanne Winkler: *Frau und Gesellschaft in den Erfolgsromanen Elfriede Jelineks*, Dipl. Arb., Univ. Wien 1996, S. 20.

³¹⁵ vgl. hierzu: Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, 8. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989 (stw 184), S. 256ff.

³¹⁶ ebd., S. 221.

³¹⁷ Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 222.

so – solange sie sich in der Wohnung aufhält – einer ständigen Sichtbarkeit ausgesetzt, wodurch das Funktionieren der Macht sichergestellt ist. Wenn Erika nicht zuhause ist, dann ist sie zumindest „fast immer auf dem Heimweg, wenn man sie im Freien antrifft“ (K 10) oder an Orten, an denen sie telefonisch erreichbar ist, in der Probe mit Schülern etwa, oder: „Wenn Erika einmal im Monat in einem Café sitzt, weiß die Mutter in welchem und kann dort anrufen. Von diesem Recht macht sie freizügig Gebrauch“. (K 10) Ist Erika räumlich von der Mutter getrennt, entzieht sie sich der Sichtbarkeit, so bleibt Erika letztlich dennoch via Telefon verfügbar.

Erikas Zuhause ist ein Ort, der in seiner Raumaufteilung eine krankhafte emotionale Abhängigkeit bezeugt, kurz: ein Ort des Vergehens: „Die Zeit vergeht, und wir vergehen in ihr. Unter einer gläsernen Käseglocke sind sie miteinander eingeschlossen, Erika, ihre feinen Schutzhüllen, ihre Mama“. (K 17) Anders aber als bei Robert Schneiders *Schlafes Bruder* bildet die Wohnung im Vergleich mit dem Bergdorf Eschberg keinen Mikrokosmos, den die Bewohner so gut wie nie verlassen. Die sie prägenden, bestimmenden und erdrückenden Räumlichkeiten verlässt Erika täglich am Weg in die Arbeit, der Kontakt zur Außenwelt ist somit regelmäßig vorhanden, doch ihre Herkunft trägt sie überall hin mit, so wie jene Eschberger in *Schlafes Bruder*, die es aus dem Dorf hinausschaffen. Sie können sich ihrer Herkunft nicht entledigen und versagen in der Außenwelt. Auch Erikas Rückzug im mütterlichen Kontrollzentrum ist ein bewusster aus emotionaler und psychischer Abhängigkeit, denn der mütterliche Gesetzesboden ist Erika Stütze.

Erikas üblicher Bewegungsradius umfasst einige Innenbezirke. Als sie zur Peepshow fährt mit einer Straßenbahn, die in die Vorstadt fährt, gilt ihre Streckenkarte nicht, denn hier ist „erikafremdes“ Gebiet. Den Außenbezirk nutzt Erika auch für eine monologisierte Sozialstudie, in der sie sich gerne von den anderen Menschen abgrenzt, vom „Mob“ und „Pöbel“ (K 23f). Denn Erika fühlt sich als etwas Besseres. „Die Mutter rechnet Erika vor, sie Erika, sei nicht eine von vielen, sondern einzig und allein. Diese Rechnung geht bei der Mutter immer auf. Erika sagt heute schon von sich, sie sei eine Individualistin. Sie gibt an, daß sie sich nichts und niemandem unterordnen kann“. (K 16). Marlies Janz formuliert hier treffend: „Erika [...] ist gerade in ihrem Anspruch auf Individualismus austauschbar und unpersönlich [...]. Sie ist ein kleinbürgerlicher Sozialcharakter.“³¹⁸

Um zu den Wohnverhältnissen zurückzukommen, ist festzuhalten, dass in die mütterliche Festung der Abgeriegeltheit vor allen Dingen eines nicht passt: ein Mann: Der Vater wurde ins Irrenhaus verfrachtet und die Mutter versucht ihr Mögliches, damit sie kein „männliches Kuckucksei im eigenen Nest“ (K 14) vorfinden muss. Von schlechten Vorzeichen geprägt ist dadurch schon jene Grenzüberschreitung, als Musikschüler Walter Klemmer Erika nach

³¹⁸ Marlies Janz: Elfriede Jelinek, Stuttgart: Metzler 1995 (Sammlung Metzler Bd 286), S. 73.

Hause folgt, ins Heim der masochistischen Mutter-Tochter-Allianz, wo für ihn als Mann ja – geht es nach der Mutter – kein Platz ist. In der Wohnung eröffnet Erika brieflich ihre masochistischen Vorlieben, Klemmer ist überrumpelt und die Wohnung wird ihm „Falle“ (K 219). Falle ist sie auch für Erika, doch sie entkommt ihr nicht, weil sie der Mutter nicht entkommt, weil sie abhängig, immobil und schwach ist. Klemmer befreit sich aus dieser Falle, nur um zurückzukommen und den Spieß umzudrehen: Nicht überrumpeltes Opfer, aktiver Macher (und somit Täter) ist er, aktiv und mobil. Er bleibt nicht resignierend in der Falle sitzen, denn da sind keine krankhaften emotionalen Bande, die ihn fesseln. Er entzieht sich der Wohnung ohne Weiteres um schließlich Erika ihres gesamten Lebensraums zu verweisen: „Er hört nicht auf zu sagen, daß sie stinkt, sie ist für ihn schon nicht mehr auf der Welt. [...] Er empfiehlt ihr herzlich, die Stadt zu verlassen“. (K 251).

Dass die Wohnung ein Ort ist, dem Klemmer nicht angehört, wird auch früher schon konkret angesprochen. „Wo können wir einander regelmäßig wie unmäßig treffen, ohne daß jemand etwas davon erfährt, Erika? Klemmer erwärmt sich für den Vorschlag eines gemeinsamen heimlichen Zimmers, irgendwo [...]“ (K 197), heißt es im Roman. Doch Erika bleibt bei der Mutter, für sie und Klemmer soll es keinen gemeinsamen Ort, an dem beide uneingeschränkt existieren könnten, geben. Sie kommen aus unvereinbaren Welten, aus verschiedenen semantischen Bereichen, wie später noch genauer ausgeführt werden soll. Auch zu einem gemeinsamen Ausflug in die Natur kommt es bei Erika nur in Gedanken (K 242ff). Selbst die Szenen im Treppenhaus spielen nur an „Zwischenorten“, gelegen zwischen der Welt draußen, dem „Außen“ Klemmers und der Wohnung, dem „Innen“ Erikas. Das Zusammensein von Erika und Klemmer hat keinen Ort, kein Zuhause, keine Basis.

Im Gefängnis der Wohnung hält die Weite der Welt nur durch den Fernseher Einzug, wie etwa Muna El-Badrawi festgestellt hat: „Ausländische Straßen“, die Erika „in Geborgenheit sich suhlend“ fühlen lassen, sind ihr „Lieblingsmotiv“ im Fernsehen. Sie denkt an „[a]merikanische Landschaften ohne Ende, weil dieses Land fast keine Grenzen kennt.“ (alles K 265). Klemmer ist der Mann, den sie mit Natur und Weite verbindet, denn Erika gedenkt, mit ihm einen Ausflug zu unternehmen (K 242ff). Nach Otto Friedrich Bollnow ist diese Sehnsucht nach der Weite keine Überraschung, wie wir bereits festhalten konnten:

Allgemein [...] empfindet der Mensch die beengenden Räume als einen Druck, der ihn quält; er sucht sie zu sprengen und in die befreiende Weite vorzustößen. Die Weite bedeutet also immer die Offenheit eines Bewegungsfeldes, in dem sich dem menschlichen Expansionsdrang, seinem erobernden Ausgriff in den Raum nichts mehr entgegenstellt.³¹⁹

Des Weiteren verleiht der Fernseher Erika das Gefühl, eins zu sein mit einer Gesellschaft, der sie nicht angehört: „Nur die Fernsehgeräusche sind real, sie sind das eigentliche

³¹⁹ ebd., S. 89.

Geschehen. Ringsumher erleben alle Leute zur gleichen Zeit dasselbe, außer in jenen seltenen Fällen, da ein Einzelgänger einmal im zweiten Programm Aus der Welt der Christenheit eingeschaltet hat.“ (K 51) Der Fernseher ist schlichtweg Wohlfühlobjekt, in Verbindung mit ihm ist gar ein ähnliches Motiv des Rückzugs wie bei *Schlafes Bruder* zu finden: Auch hier wird der Mutterleib als ultimativer Schutz vor der Welt etabliert:

Mit allen Fasern zieht es Erika zu ihrem weichen Fernsehsessel, und die Tür fest zugesperrt. Sie hat ihren Stammstuhl, die Mutter hat den ihren [...] Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen, sanft im warmen Leibwasser schaukeln. Außen so warm und feucht wie leibinnerlich. (K 78)

Hier im Wohnzimmer, beim Beisein des Fernsehgeräts verwehrt sich das Subjekt wohligh der Welt. Es scheint überhaupt so, als wären die Orte, die Erika aufgrund von Wünschen und Begierden (auf-)sucht für sie nur aus der Distanz (virtuell) erfahrbar: Alleine durch das Fernsehgerät kann sie von der Enge der Wohnung aus an den Weiten der Welt teilhaben; in den tabuisierten Bereich des Mannes³²⁰ dringt sie vor, wenn sie mit Hilfe des väterlichen Fernguckers ihren Voyeurismus ausleben möchte. Und wieder ist es eine Glasscheibe, die sie in der Peep-Show von der Nacktheit der Tänzerinnen trennt. Doch das macht nichts: Es geht Erika ohnehin um passive Teilhabe an sexuellen Handlungen. Nur die Begegnung mit Klemmer findet nicht hinter Glasscheiben statt – und sie scheitert.

3.2.1.2.2 Natur

Mit Natur kann Erika wenig anfangen: „Natur sieht Erika weniger gern, sie fährt nie ins Waldviertel, wo andere Künstler Bauernhöfe renovieren. Sie steigt nie auf einen Berg. Sie taucht nie in einen See. Sie liegt nie an einer Küste. Sie fährt nie rasch durch den Schnee.“ (K 110) Muna El-Badrawi verweist angesichts des Naturmotivs darauf, dass sich dieses in ähnlicher Weise nicht nur durch die Klavierspielerin, sondern durch das ganze Werk Jelineks zieht.

In allen Werken Elfriede Jelineks sieht sich der Leser skurrilen Exkursionen in eine Natur ausgesetzt, die in nichts mehr dem gleicht, was sie in der romantischen Literatur einmal war, und wenn man sich von Jelineks Naturbeschwörungen ein Kontrastprogramm zu den tristen Lebensverhältnissen ihrer (– speziell städtischen –) Helden erwartet, ist man im falschen Buch.³²¹

³²⁰ vgl. Myung-Hwa Cho-Sobotka: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Studien zu Ingeborg Bachmanns "Malina", Elfriede Jelineks "Die Klavierspielerin" und Yoko Tawadas "Opium für Ovid", Heidelberg: Winter 2007 (Reihe Siegen 156; Germanistische Abteilung), S. 125.

³²¹ Muna El-Badrawi: Beklemmende Begrenzung. Der Roman "Die Klavierspielerin" von Elfriede Jelinek, Dipl. Arb., Univ. Wien 1990., S. 60.

Auch der Urlaub mit Mutter und Großmutter in der Natur beschreibt keinen idyllischen Ort des entspannten Zusammenseins, die Frauen keifen einander an und Erika wird zum Klavierspiel gedrillt.

Auffallend sind in Bezug auf die Natur auch die häufig auftauchenden Tier- und Jagdanspielungen im Verhältnis zwischen Erika und Klemmer sowie Mutter und Tochter. Es gilt das Gesetz des Stärkeren, Erika ist immer Opfer: „Die Frau ist die Rolle als Verfolgte nicht gewohnt und blickt sich nicht um. Und doch muß sie lernen, daß sie das Wild und der Mann der Jäger ist.“ (K 201). Denn: „Die Jagd ist für den Mann das größere Vergnügen als die unausweichliche Vereinigung“ (K 170). Als Erika am Weg zur Mutter nach Hause ist, heißt es: „Im mütterlichen Radarsystem taucht Erika bereits als flinker Lichtpunkt auf und flattert, ein Schmetterling, ein Insekt, gespießt auf die Stecknadel des stärkeren Wesens“ (K 201), nämlich der Mutter. Diese tritt auf als „Mutttertier“ (K 29), als „mütterlicher Puma“ (K 155), der statt der Tochter ihr Konzertkleid zerfleischt³²², und sich (hier: gemeinsam mit der Großmutter) von der Tochter nährt: „Die beiden Giftmütter belauschen ihr Opfer, das sie schon fast ganz ausgesogen haben, diese Kreuzspinnen.“ (K 40) Derartiger Beispiele gibt es viele. Das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter wird im Roman parabelhaft als eines zwischen „Dompteur“ und „Tier“ bezeichnet:

Das Tier muss wissen, wo oben und unten ist, sonst steht es plötzlich auf dem Kopf. Ohne seinen Trainer wäre das Tier gezwungen, hilflos im freien Fall herabzusausen oder im Raum herumzudriften und ohne ansehen des Gegenstands alles zu zerbeißen, zerkratzen und aufzuessen, was ihm über den Weg läuft. (K 112)

Als Walter Klemmer sich an der Tochter vergeht, befürchtet die Mutter „hinter der Zimmertür das Schlimmste für ihren kleinen Einpersonen-Privatzoo“.

Ulrike Stenger weist darauf hin, dass Jelineks erbarmungslose Metaphorik hauptsächlich aus zwei Themenkreisen stamme, der Welt der Tiere und der Arbeit. Die Brutalität der Sprache erzeuge dabei Abscheu und Horror. Formulierungen wie „Mutttertier“ (K 29), „Mutterjauche“ (K 89), „Habicht Mutter“, „Bussard Oma“ (beide K 38) usw. beweisen, dass sich Jelinek Metaphern und Symbolen bedient, um Menschen zu beschreiben.³²³

Muna El-Badrawi verweist ferner darauf, dass die Frau bei Jelinek Natur sei, während der Mann wie eine Naturgewalt daherkomme. Als Wildwasserpaddler bezwingt Klemmer „ein Element, und Erika Kohut, seine Lehrerin, wird er auch noch unterwerfen.“ (K 69). „Während die Frau in ihrem steten Zerfall gezeigt wird, ist Klemmer fleischgewordener Mythos von ewig dauernder Jugend [...]“³²⁴. Symbolisch begleitet Klemmer immer wieder der Begriff des

³²² vgl. El-Badrawi, S. 67.

³²³ vgl. Ulrike Stenger: Die Fesseln der Liebe. Mutter-Tochter-Beziehungen in "Die Klavierspielerin", "Die Züchtigung" und "Auroras Anlaß", Dipl. Arb., Univ. Wien 1993, S. 49.

³²⁴ El-Badrawi, S. 69.

(Wild-)wassers, im Wasser sei Klemmer in seinem ureigensten Element, heißt es im Roman (K 163). Gerade in der rauen, unberührten und nicht ungefährlichen Natur fühlt er sich zu Hause, kann sich in ihr erproben und beweisen, hier saugt er Lebenskraft auf: „Wind, Wasser, Fels und Wellen haben dem Ermutigten, [...] der schon drauf und dran war, jüngere Gartenblumen als Erika auszurupfen, wärmstens empfohlen, noch ein wenig auszuhalten [...]“ (K 163). Das Wildwasser unterstreicht Klemmers Draufgängertum, seine Lebendigkeit, seine Hartnäckigkeit und auch Wildheit – und somit alles, was Erika nicht vorweisen kann. Sie ist Unterlegene.

Natürliche Prozesse, die wie die Verwesung oder Fäulnis negativ konnotiert sind, betreffen ausschließlich die Frau: Das subjektiv empfundene Verfaulen von Erikas Körper schreitet voran (K 102), sie hasst „diese poröse, ranzige Frucht, die das Ende ihres Unterleibs markiert“ (K 102). „Zwischen ihren Beinen Fäulnis, gefühllose weiche Masse, Moder, verwesende Klumpen organischen Materials.“ (K 200). Doch nicht nur ihren eigenen Körper spürt Erika zerfallen, auch ihrer Naturwahrnehmung ist das Vergehen eingeschrieben – ironisch dabei ist, dass Erika schon in der Jahreszeit des Frühlings, der Zeit des Neubeginns, der Jugend, des Lebens und der Liebe³²⁵, bereits den Verfall sieht: „Erika sieht auf ihrem Schulweg beinahe zwanghaft überall das Absterben von Menschen und Eßwaren, sie sieht nur selten, daß etwas wächst und gedeiht. Höchstens im Rathauspark oder im Volksgarten, wo sich die Rosen und die Tulpen fleischig hervordrängen. Doch auch die freuen sich zu früh, weil die Zeit der Welke schon in ihnen steckt. Das denkt sich Erika aus.“ (K 94).

Außerdem ist die Natur „kein Refugium, sondern eine Feindin, die die Vergänglichkeit und Schwäche ihrer Geschöpfe auch noch verspottet.“³²⁶ Hämisch zeigt die Natur ihre Potenz, ihre Überlegenheit gegenüber dem Menschen, als Erika mit Klemmer im Putzfrauenkabinett sexuelle Handlungen vollzieht. Denn während Klemmer nicht in der Lage ist, sich in einem Höhepunkt zu „entladen“ (K 149), ergießt sich die Natur draußen: „Aus den Augenwinkeln sieht Erika schielend ein beinahe unmerkliches Wippen der Äste dort unten, die von Regentropfen bedrängt zu werden beginnen. Blätter werden ungebührlich beschwert und sinken hinab. Dann unhörbares Prassel, ein Guß geht nieder.“ (K 249)

3.2.1.2.3 Konservatorium

Das Konservatorium ist für Erika Arbeitsplatz und in erster Linie Aktionsraum im Sinne des Modells von Gerhard Hoffmann. Als „Frau Professor“ steht sie hier auf der Seite der Macht.

³²⁵ vgl. Butzer / Jacob, S. 117.

³²⁶ El-Badrawi, S. 74.

Die Räumlichkeiten des Konservatoriums spielen im Roman –vor allem im ersten Romanteil – keine große Rolle, über weite Strecken tauchen sie nur auf, wenn Erika in ihre Arbeit geht oder von ihr weg kommt: „Die wie immer adrette Erika verläßt ohne Bedauern für heute ihre musikalische Wirkungsstätte.“ (K 48) Wenn sich Erika im Konservatorium aufhält, ist die Handlung von Musikalischem geprägt, weniger von räumlichen Erscheinungen.

Der berufliche Raum des Konservatoriums dient Erika als Ausübungsort der ersten sexuellen Begegnungen mit Walter Klemmer, doch sind es darin nicht etwa absperrbare Übungsräume, die dem Liebesspiel dienen, sondern ungewöhnliche „Unorte“ wie die Toilette und das Putzfrauenkabinett. Beiden Orten ist eine Ambivalenz aus Reinigung/Sauberkeit und Schmutz eingeschrieben. Vor allem sind sie keine privaten Orte: Ein bestimmter Kreis an Menschen hat zu ihnen Zutritt, Erika und Klemmer könnten erwischt werden. Am WC dringt Klemmer in Erikas Privatsphäre ein, wenn er ihr bis auf die Toilette folgt und dort noch über die Kabinentür schaut (K 178). Erika errötet in Folge, dann holt Klemmer sie aus der Kabine um sie zu küssen, sich ihr sexuell aufzudrängen. Die Frau lässt gewähren, beteiligt sich zurückhaltend und passiv. „Sie setzt ihren Ergeiz darein, stehenzubleiben, wo er sie abgestellt hat. Millimetergetreu wird er sie dort wiederfinden [...]“ (K 180). Auch die Atmosphäre im Putzfrauenkabinett deutet darauf hin, dass es für gewöhnlich kein Ort ist, in dem Menschen sexuelle Handlungen vollführen: „Putzmittel riechen streng und stechend, Werkzeuge zur Reinigung stapeln sich. [...] Ihre [Erikas] Wanderknie, nicht bewandert in höherer Liebeskunst, baden im Staub. Ausgerechnet das Reinigungskabinett ist der schmutzigste Raum.“ (K 244) Die sexuellen Handlungen, die wegen Erika von der Norm abweichen sollen, an diesen von der Norm abweichenden Orten lassen die Protagonisten in Unzufriedenheit und Unbefriedigtheit zurück.

3.2.1.3 Die Perspektive als Orientierungszentrum

Die Handlung in *Die Klavierspielerin* erschließt sich durch eine auktoriale, heterodiegetische Erzählerstimme, die ironisch bis hin zum Zynischen einmal näher bei Erika Kohut ist, dann wieder bei der Mutter. Die Erzählinstanz meldet sich durchaus brutal (auch durch Verharmlosung) oder etwa – wie hier – abschätzig zu Wort: „Dieser formlose Kadaver, diese Klavierlehrerin, der man den Beruf ansieht, kann sich schließlich noch entwickeln, denn zu alt ist er gar nicht, dieser schlaaffe Gewebesack.“ (K 69).

Lücke spricht von einer „auktorialen Erzählerin [Anm. Hervorhebung SN]“³²⁷. „Teilweise sind Passagen mit Reflexionen der narrativen Instanz einmontiert, betreffend Wien, die Musik,

³²⁷ Lücke, S. 80.

Komponisten, Erikas Sexualität (ihre voyeuristische Neigung und ihre Männerbeziehungen), ihre Familiengeschichte, ihre Zwänge [...].³²⁸

Die Vermittlung durch die Erzählinstanz ist deutlich subjektiv, sie beurteilt nicht nur Protagonisten, sondern auch Menschen der Gesellschaft außerhalb abschätzig, und zwar so, wie auch Erika in einem inneren Monolog tun würde. Die Figurenrede wird generell nicht unter Anführungszeichen gesetzt und tritt häufig in Momenten des Konflikts und der Meinungsverschiedenheiten auf³²⁹.

Katharina Aulls weist darauf hin, dass die Erzählinstanz die Geschichte „auf die Ebene der Satire verlegt“³³⁰, dadurch kommt es zu einer Mischung zwischen einer typenhaften Figurenzeichnung und einer „durchaus psychologische[n]“³³¹, wie etwa Marlies Janz konstatiert.

In räumlicher Hinsicht beschreibt die Erzählerstimme selten Wohlfühlorte und wenn, dann sind sie – wie schon anhand von Beispielen aufgezeigt werden konnte – zynisch zu verstehen. Diese oft negative Wahrnehmung des Raums liegt vorwiegend darin begründet, dass die Erzählinstanz oft nahe bei Erikas ist und so deren veraltete, beengende und konservative Umgebung subjektiv gefärbt wiedergibt.

3.2.1.4 Raumstrukturen

Bereits zu Beginn der Romananalyse wurde ein Oppositionsverhältnis zwischen dem „Innen“ und dem „Außen“ angedeutet. Zur Erinnerung: „Das Außen und das Innen dürfen sich nicht vermischen, jedes gehört an seinen Platz.“ (K 99) Hier ist eine Grenzziehung im Sinne Jurij Lotmans auszumachen, die semantische Bereiche voneinander trennt – im Roman geschieht dies auf mehreren Ebenen, in der vorliegenden Arbeit soll der Fokus aber ausschließlich auf der räumlichen Textkomponente liegen. Auszumachen sind dabei in erster Linie das „Innen“ der Wohnung und das „Außen“ aller übrigen Räume, allen voran das Konservatorium mit seinen Räumlichkeiten und jene verbotenen Orte, an denen Erika ihren Voyeurismus auslebt und sich so gegen das („innere“) Gesetzeskonstrukt der Mutter stellt. Mit Bachelard muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass Innen und Außen (bei ihm: „Dinnen“ und „Draußen“) als Oppositionsverhältnis nicht in einem Ruhezustand verharren. Im Gegenteil, Feindlichkeit

³²⁸ Eva-Madeleine Meier: "Und sie wollte, es gäbe sie nicht". Persönliche Verstörung und soziale Auflehnung in ausgewählten Texten von Herta Müller und Elfriede Jelinek, Dipl. Arb., Univ. Wien 2007, S. 73.

³²⁹ vgl. hierzu etwa: Meier, S. 73.

³³⁰ Katharina Aulls: Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre, Frankfurt/Main, Wien [u.a.]: Lang 1993 (German studies in Canada 3), S. 227.

³³¹ Janz, S. 71.

und Entfremdung halten beide Elemente auseinander, sie stehen in einem Konfliktverhältnis.³³²

Ein Überschreiten von Grenzen initiiert erst die Ereignisse im Sujetaufbau³³³, gibt Lotman an. Eine klare Überschreitung der semantischen Grenzen wäre etwa die (auch: räumliche) Loslösung Erikas von der Mutter, das endgültige Verlassen des unbequemen Nests – doch dazu kommt es nie, wohl aber zur Kokettierung mit Grenzen, zum Austesten eben dieser. Sogar wörtlich heißt es in *Die Klavierspielerin* während der Peep-Show: „Erika ist an eine Grenze gestoßen. Bis hierher und nicht weiter. Das geht dann doch zu weit, sagt sie wie schon oft. Sie steht auf. Ihre eigenen Grenzen hat sie längst abgesteckt und durch unkündbare Verträge abgesichert.“ (K 59).

Erika bleibt inaktiv aus Angst vor einer gewaltvollen mütterlichen Reaktion, deren Folge u.a. Liebesentzug bedeuten würde, also aus emotionaler Abhängigkeit. Außerhalb des mütterlichen Bereichs ist Erika nichts, sie ist sozial inkompetent und „nur“ eine mittelklassige Klavierlehrerin, die es nie zur großen Pianistinnenkarriere geschafft hat. So verharret sie in ihrem Bereich der Beengung, des Zwangs, der morbiden Beziehung zur Mutter – der Unfreiheit. Denn der Versuch der Grenzüberschreitung bedeutet für sie immer Gewalt. Das ihr indoktrinierte mütterliche Regelwerk stützt Erika und lässt sie existieren, es ist das Regelnetz, in das Erika nach jedem Aufbegehren (das nach dem Modeeinkauf oder das voyeuristisch bedingte zu späte Heimkommen, Klemmer) sicher zurückfällt. Sind es zunächst nur Kleider, die Erika in die Wohnung schafft, so häufen sich Erikas Versuche von Ausbrüchen aus der Unfreiheit. Letztlich steht Klemmer im Nest der Wohnung – und er, als Vertreter des „Außen“, tut ihr Gewalt an.

Bevor Erika einen Schritt über die Grenze in die Außenwelt, jene „andere“ Welt täte, tritt sie lediglich auf ihre Art gesellschaftlich mit ihr in Kontakt: Mit ihrer biedereren Kleidung trägt Erika ihre soziale Herkunft visuell wahrnehmbar hinein in die Peep-Show:

Erikas kariierter Faltenrock bedeckt genau die Knie, kein Millimeter drunter, keiner drüber. Dazu eine seidene Hemdbluse, die, was ihre Größe angeht, genau das Oberteil Erikas bedeckt. Die Notentasche, wie immer unter dem Arm fixiert, ihr Reißverschluß streng zugezogen. Erika hat alles an sich geschlossen, was da Verschlüsse hat. (K 48)

Auch Muna El-Badrawi betont die Absonderung vom „Außen“ auf Kleidungsebene, Erikas Kleidung fungiert als Symbol für eine moralische, konservative Weltsicht.

[W]as der Leser von der message des Romans mitbekommen soll [ist], daß die [sic!] Erika Kohut nicht nur unfähig ist, aus sich herauszugehen, also Grenzen zu überschreiten, sondern im Gegenteil die Verschmelzung mit der Außenwelt zu

³³² vgl. Bachelard, S. 171.

³³³ Lotman, S. 332.

vermeiden sucht, sie als Entindividualisierung und daher Bedrohung begreifend.³³⁴

Die biedere, steife Kleidung kann so als Symbol für die Immobilität, die Bewegungslosigkeit in etablierten Regeln und Konventionen gelesen werden.

[Ü]ber die Schilderungen der Kleidung von Erika Kohut verdichtet sich das Psychogramm einer Frau, die dazu verurteilt bleiben soll, auf der Stelle zu treten. Jelinek hat diesen Roman als Roman des Versagens, der Bewegungslosigkeit konzipiert, in dem jeder Aufbruchsgedanke im Keime erstickt wird [...].³³⁵

Die Kleidung in *Die Klavierspielerin* zeigt zudem Besitzverhältnisse an, die Erikas Immobilität bedingen.

Er ist ein Kleidungsstück, das man ein Leben lang tragen kann, wenn es einem nicht schon vorher auf die Nerven geht. Die Mutter hat ihn Erika dringend empfohlen, denn sie ist für möglichst wenig Änderung im Leben. Der Mantel bleibt auf Erika, und Erika bleibt bei ihrer Mutter. (K 138)

Die bunte Kleidung, die Schminke, also die optische Veränderung, die Erika mit im Zuge der Liebesanbahnung mit Klemmer durchführt, fungiert hingegen dazu als Symbol des Aufbruchs, des Ausbruchversuchs, des Aufbegehrens, der Lebendigkeit, der Loslösung aus der (Leichen-)Starre. Das ist es, was die Mutter immer befürchtet hat, nämlich „daß Erika fremde Häuser mit fremden Männern darin betritt“ (K 13), wenn sie mit der „falschen“ Kleidung das Haus verlässt.

Auch die Unsportlichkeit Erikas kann bei Jelinek als Bild für Bewegungslosigkeit gelesen werden, wodurch Walter Klemmer einmal mehr als zum anderen semantischen Bereich gehörend markiert wird.³³⁶ Im Roman wird die grundlegende Verschiedenartigkeit eines Klemmer und einer Kohut auch direkt angesprochen: „Dieses krankhaft verkrümmte, an Idealen hängende Witzwesen [Erika], veridiotet und verschwärmt, nur geistig lebend, wird von diesem jungen Mann auf das Diesseits umgepolt werden.“ (K 69). Wie bei *Schlafes Bruder* muss mit Hoffmann auch bei *Die Klavierspielerin* darauf hingewiesen werden, dass die Immobilität eine Folge gesellschaftlicher Zwänge und Umstände ist und schließlich „Ausdruck der Resignation und der Einsicht der Zwecklosigkeit aller Mobilität.“³³⁷

Im Versuch einer Anwendung des Modells von Gerhard Hoffmann, der den literarischen Raum in den gestimmten Raum, den Aktions- und Anschauungsraum strukturiert, ist zu bemerken, dass der erlebte Raum in *Die Klavierspielerin* größtenteils als Mischform von Aktions- und gestimmtem Raum in Erscheinung tritt. Dysphemismen für die Wohnungsbeschreibung wie „Wespennest“ (K 209) und Euphemismen wie „warmer Brutkasten“ (K 60) zeigen, dass die Wohnung nicht nur funktionell als Wohnraum und somit

³³⁴ El-Badrawi, S. 35.

³³⁵ ebd., S. 54.

³³⁶ vgl. ebd., S. 51.

³³⁷ Hoffmann, S. 594.

als Aktionsraum fungiert, gleichzeitig aber ist die Wohnung jener Ort, in dem Handlungen ermöglicht oder verhindert werden³³⁸, wie Beispiele – etwa der Immobilität – veranschaulicht haben.

Auch in seiner reinen Form setzt Jelinek gestimmten Raum ein, beispielsweise als Erika in den Praterauen auf der Pirsch ist: Sie sucht sich in der freien Natur Liebende, die sie ausspannen kann mit dem Fernglas. Die Wahrnehmung des Raums ist zum einen geschärft, zum anderen nimmt sie stark subjektive Züge an:

Der Erdboden ist schwarz. Der Himmel hebt sich nur wenig heller von ihm ab, gerade noch hell genug, daß man weiß, wo Boden und wo Himmel ist. Am Horizont die zarten Silhouetten von Bäumen. Erika läßt eine Vorsicht walten. Sie macht sich leise und federleicht. Sie macht sich weich und schwerelos. Sie macht sich fast unsichtbar. Sie geht beinahe in Luft auf. Sie ist ganz Auge und Ohr. (K 142)

Im Akt des Versteckens strebt Erika die Verschmelzung des Körpers mit der Natur an, übrigbleiben soll alleine die dem Voyeurismus dienliche Fähigkeit der sinnlichen Wahrnehmung. Mit Otto Friedrich Bollnows Ausführungen zum gestimmten Raum kann treffend festgehalten werden, was hier passiert:

Wir haben [...] eine doppelseitige Beeinflussung: die seelische Verfassung des Menschen bestimmt den Charakter des umgebenden Raums, und umgekehrt wirkt der Raum dann zurück auf seinen seelischen Zustand. Jeder konkrete Raum, in dem der Mensch sich befindet, ob Innenraum oder Außenraum, hat als solcher schon einen bestimmten Stimmungscharakter, hat seine sozusagen menschlichen Qualitäten, und diese bedingen dann wieder unter anderem als die einfachsten Bestimmungen die Erfahrungen der Enge und der Weite eines bestimmten Raums.³³⁹

Der Raum um Erika wird zur Manifestation ihrer erwartungsvollen Aufregung. Nachdem der ausspionierte Liebesakt vorbei ist, schließt sich eine Klammer, in die subjektive Wahrnehmung des Raums kehrt wieder Nüchternheit, Realismus ein: „Sie ist jetzt weg, er ist auch weg, und der Himmel und die Erde reichen einander in Dunkelheit wieder fest die Hände, die sie einen kurzen Augenblick gelockert hatten.“ (K 151) Die geschärfte Wahrnehmung tritt zurück, weil sich die unfreiwillig beobachteten Akteure durch Ortswechsel Erikas Blick entzogen haben, was bleibt, ist die Dunkelheit der Nacht.

Das Leben im eingesperrten Zustand, sich den Vorstellungen der Mutter beugend, erzeugt bei Erika ein Gefühl der Enge, das sie räumlich erfährt. Trotzdem hat dieser gestimmte Raum nichts mit einer realen Wahrnehmung der Umgebung zu tun:

Doch dieses von der Tochter ersehnte Eigenleben soll in einen Höhepunkt aller denkbaren Gehorsamkeiten einmünden, bis sich eine winzige, schmale Gasse auftut, nur einer Person gerade noch Raum gewährend, durch die sie

³³⁸ vgl. Haupt, S. 76.

³³⁹ Bollnow, S. 230.

hindurchgewunken würde. Der Wachmann gibt den Weg frei. Glatte, sorgsam polierte Mauern rechts und links, hoch ansteigend, [...] nur dieser eine enge Weg, durch den sie ans andere Ende muß.

Wo, sie weiß es noch nicht, eine Winterlandschaft wartet, die in die Ferne reicht, eine Landschaft, in der sich kein Schloß zur Rettung aufbäumt, zu dem es keinen weiteren Pfad gibt. Oder es wartet nichts als ein Zimmer ohne Tür, ein möbliertes Kabinett mit einem altmodischen Waschtisch samt Krug und Handtuch, und die Schritte des Wohnungsinhabers nähern sich fortwährend, ohne je anzukommen, weil es ja keine Tür gibt. In dieser endlosen Weite oder in dieser sehr begrenzten torlosen Enge wird sich dann das Tier in einer schönen Angst stellen, einem noch größeren Tier oder nur diesem kleinen Waschtisch auf Rädern, der einfach nur dasteht zur Benutzung, zu nichts sonst. (K 108)

Der Aktionsraum ist der am häufigsten auftretende Raumtypus in *Die Klavierspielerin*. Stilistische Merkmale sind das Nennen konkreter Dinge, oft gibt es keine detaillierten Beschreibungen, weil sie nicht notwendig sind.

Auch Anschauungsräume sind im Roman zu finden, die klassische Aufgaben dieses Raumtypus übernehmen: In einem Beispiel wird ein Bild von Wien vermittelt, das trostlos wirkt und zugleich im Kontext verdeutlicht, dass Erika in ihrer konservativen Abgesondertheit diesem Außen nicht angehört. Erika beobachtet die Stadt vom Taxi aus, als sie aus dem Prater nach Hause fährt:

Draußen laufen die Lichter vorüber. Die dunklen, endlosen Klötze der Altbauten des zweiten Bezirks, lichtlos und stumpf schlafend, die Brücke über den Donaukanal, Kleine unfreundliche mit Verlust getränkte Gasthäuser, aus denen Betrunkene herausfliegen, rasch aufspringen und aufeinander einschlagen [...] (K 152)

Die Beschreibung der unmittelbaren Umwelt, des Stadtbilds liefert Hinweise auf soziale Verhältnisse, die Auslöser für Konflikte sein können. Der Anschauungsraum legt das Setting für den Leser fest, Details werden dabei selektiv und gerafft herausgegriffen.³⁴⁰

Der unmittelbare Raum des Taxis, der hier nicht angeführt, aber ebenfalls im Roman beschrieben wird, wäre hier hingegen als unmittelbarer Aktionsraum zu bezeichnen: „Es ist warm und vollkommen trocken im Wagen, die Heizung arbeitet still [...]“ (K 152).

3.2.1.5 Funktionen des Raums

In Jelineks Roman bedingen die Raumverhältnisse den Plot, genauer: der Handlungsraum bedingt den Erlebnisraum. Wenngleich zahlreiche Textstellen ohne räumliche Verweise

³⁴⁰ vgl. Hoffmann, S. 76.

auskommen, ist Raum nicht ansatzweise reiner Handlungshintergrund, nicht ansatzweise eine vernachlässigbare Kategorie.

Raumverhältnisse markieren bei Jelinek stark das Milieu und bestimmen die Figurenzeichnung mit. Das gesellschaftliche Milieu wird räumlich als von Machtstrukturen durchzogen beschrieben, als Milieu der Verhinderung. Als bedeutendstes Beispiel für eine Figurenzeichnung durch den Raum gilt die gemeinsame Mutter-Tochter-Wohnung. Auch die Natur nimmt eine Sonderstellung hinsichtlich der Figurencharakterisierung ein, rein räumlich tritt die Natur jedoch nur selten in Erscheinung. Vielmehr dient sie als Metapher, die sich „gegen ihre Geschöpfe [wendet], so wie die Mütter Jelineks ihre Kinder verraten.“³⁴¹ Sie steht für Ausgeliefertsein, für Verwesung und Vergänglichkeit.

Indem Jelinek Natur als Hemmnis und Begrenzung zeichnet, ist diese für die Protagonisten auch kein Refugium mehr. Versucht man, Jelineks Umgang mit all den Erscheinungsformen von Natur auf einen Nenner zu bringen, könnte man sagen, daß die Autorin, alles ‚Idyllische‘ konsequent zerstört.³⁴²

Die Anspielungen auf die Natur und die zu ihr gehörende Tierwelt fungieren als Vokabular einer unbarmherzigen zwischenmenschlichen Über- und Unterlegenheit, sie dienen des Weiteren der Konfiguration. Selbst das Liebesverhältnis zwischen Erika und Walter Klemmer manifestiert sich räumlich: Zuerst verfolgt Erika den Klavierschüler heimlich vom Konservatorium bis nach Hause, dann er sie. Der Höhepunkt des Interesses scheint beiden Figuren zeitlich nicht deckungsgleich zu sein. „Und: je lockerer und geschmeidiger er erscheint, umso steifer und verkrampfter wirkt dagegen die Lehrerin. Sie hat sich leider wieder ganz in ihr Schneckenhaus zurückgezogen.“ (K 186)

Die räumliche Beengtheit legt zudem Handlungsmotive offen, bei Erika etwa die Sehnsucht nach Freiheit, die sie immer wieder gegen Grenzen laufen lässt. Die Aussicht auf Unabhängigkeit gibt sie nicht auf: „Merkst du nicht, daß wir alleine auf der Welt sind, fragt sie [Erika] ohne Stimme den Mann“ (K 209) heißt es im Roman. Im Kontext wirkt diese Szene bitter zynisch.

³⁴¹ El-Badrawi, S. 87.

³⁴² ebd., S. 87.

3.2.2 Raum im Film

3.2.2.1 Raumzeitliche Festlegung der Handlung

Wie in Elfriede Jelineks Roman, so sind auch in Michael Hanekes Verfilmung³⁴³ *La Pianiste* [*Die Klavierspielerin*] drei räumliche Motivebenen auszumachen: Zu ihnen gehören der private Bereich der Wohnung, der beruflich-öffentliche des Konservatoriums samt Konzerthaus und die Orte des Voyeurismus: Das Autokino als Schauplatz einer Szene (K ab 00:48:05)³⁴⁴ wäre hier zu nennen oder der Sexshop mit den Videokabinen (K ab 00:23:40).

Wie im Roman spielt das Filmgeschehen in Wien, dass die schauspielerische Hauptbesetzung aus Frankreich kommt, liegt daran, dass der Film eine österreichisch-französische Koproduktion ist. Die im Roman eher am Rande – etwa in Analepsen – auftauchenden Räume außerhalb Wiens sind in der Verfilmung gestrichen, denn Haneke fokussiert sich nur auf das „Resultat Erika als Summe der Vergangenheiten“³⁴⁵. Im Vordergrund steht bei Haneke wie bei Jelinek die Opposition eines „Innen“ der Wohnung, des Privaten und eines „Außen“ der Gesellschaft. Nur eine überschaubare Anzahl an Orten taucht im Film auf, denn die Welt der Erika ist klein. Unter anderem ist auch die im Roman stark vertretene Naturmotivik im Film nicht zu finden, weshalb sie bei der Filmanalyse im Unterschied zur Textanalyse auch nicht berücksichtigt werden kann. Der Grund liegt wohl darin, dass die Natur auch im Roman nur verschwindend selten Handlungsraum ist, vorwiegend dient sie dort metaphorisch der Figurenzeichnung und Konfiguration. Diese durchgehenden sprachlichen Metaphern in Bildern zu fassen, ist sicherlich eine Schwierigkeit. Seeßlen merkt zu diesem Problem der Literaturverfilmung an:

Was verschwinden muß, natürlich, ist die Sprache, auch wenn man Dialogsätze ‚direkt‘ übernehmen kann. Jelineks Sprache ist eine, die Körper werden will, die organisch fließt und schneidet [...]. In jedem einzigen Jelinek-Satz müßte man, sozusagen, mindestens dreimal die Position der Kamera wechseln.³⁴⁶

Haneke, für den *Die Klavierspielerin* der erste Kinofilm nach einer literarischen Vorlage war (seine früheren Adaptionen produzierte er fürs Fernsehen), konnte die Drehorte praktischerweise in unmittelbarer Nähe zueinander ansiedeln: Die Drehorte für die Motive des Konservatoriums (real: Universität für Musik und darstellende Kunst), des Eislaufplatzes (real: Wiener Eislaufverein) und des Konzerthauses (real: Konzerthaus) liegen in Wirklichkeit

³⁴³ *La Pianiste* [*Die Klavierspielerin*], Regie: Michael Haneke, D/FR/AT/PL 2001.

³⁴⁴ Im Folgenden verweist die Abkürzung „K“ samt Zeitangabe auf Michael Hanekes *Die Klavierspielerin* [*La Pianiste*], die genauen Angaben zum Film sind dem Quellenverzeichnis zu entnehmen.

³⁴⁵ Stefan Grisseemann: „...einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Stefan Grisseemann im Gespräch mit Michael Haneke, in: ders.: Haneke/Jelinek. *Die Klavierspielerin*. Drehbuch, Gespräche, Essays, Wien: Sonderzahl 2001 (Edition Film), S. 179.

³⁴⁶ Seeßlen, S. 205.

allesamt auf der Lothringerstraße im dritten Wiener Gemeindebezirk. Eine Liste mit detaillierten Angaben zu den Drehorten ist bei Esther Kuhn³⁴⁷ zu finden. „Die zufällige Nähe von Musikhochschule, Konzerthaus und Eislaufplatz hat sich als Glücksfall für den Film ergeben, diese Einheit auf engstem Raum ist dramaturgisch hübsch“³⁴⁸, befindet Haneke in einem Interview. Doch nicht nur auf Produktionsebene kommen seltenere Ortswechsel dem Film entgegen, auch inhaltlich läuft er so weniger Gefahr, beim Publikum Verwirrung zu stiften.³⁴⁹ Dass es unerheblich ist, wo einzelne Einstellungen gedreht werden, solange sie aneinander montiert als zusammengehörend wahrgenommen werden, veranschaulicht die Szene im Sexshop, in dem Erika Kohut in Videokabinen verschwindet. Für die Kulisse des Einkaufszentrums, von dem aus Erika den Shop aufsucht, diente das Donauplex im Donauzentrum, der Pornoladen selbst aber befindet sich in Wirklichkeit in der SCS Vösendorf (Beate Uhse Shop).

Die zeitliche Fixierung der Handlung ist im Film nicht sofort ersichtlich, noch dazu, weil die erste Sequenz in der schwach beleuchteten, biedereren, abgewohnt wirkenden Wohnung der Kohuts spielt. Erst im Laufe des 2001 erschienenen Films tauchen immer wieder (auch konkrete) Hinweise darauf auf, dass das Geschehen in der filmischen Gegenwart spielt. Als Währung dient der Schilling (der noch bis Ende Februar 2002 neben dem Euro in Österreich als Zahlungsmittel anerkannt worden ist). Auch Handywerbung im Fernsehen verdeutlicht, dass der Film nicht wie der Roman Anfang der 1980er-Jahre spielt. Eine konkrete Jahreszahl ist eruierbar durch ein Plakat, das in der Hochschulkantine als Werbung für den Film *Frequency* hängt (K 00:47:18), der 2000 in den US-Kinos angelaufen ist. Roman und Film spielen somit in der diegetischen Jetztzeit, darin haben sie eine Gemeinsamkeit, auch wenn zwischen dem Erscheinen des Romans und des Films rund 20 Jahre dazwischenliegen. Haneke und Jelinek, die sich während der Arbeit am Drehbuch ein paar Mal getroffen haben, waren sich übrigens darüber einig, das Drehbuch zu aktualisieren.³⁵⁰ Das Filmgeschehen rund zwei Jahrzehnte später als im Roman anzusetzen führt zu keinem Einschnitt in der Handlung, denn das Leben einer Erika damals und heute dürfte sich auf Grund ihrer Lebensumstände ohnehin nicht stark voneinander unterscheiden. Außerdem konstatiert Haneke zum zeitlichen Aspekt in einem Interview:

Jelinek und ich haben uns zunächst darauf geeinigt, die Filmversion zum Roman, der ja Anfang der achtziger Jahre spielt, zeitlich zu aktualisieren. Ich hab' dann meine Kostümbildnerin losgeschickt, Photos und Filme zu machen vom Publikum des Konzerthauses und des Musikvereins, um studieren zu können, wie dieses denn heute

³⁴⁷ Esther Kuhn: Die Klavierspielerin. Über den Film von Michael Haneke. Ein Einblick in die Arbeit am Film – die Premiere, der internationale Erfolg, Dipl. Arb., Univ. Wien 2002, S. 57f.

³⁴⁸ Stefan Grisseemann: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 177.

³⁴⁹ vgl. Stefan Ostermann: Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand des intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelineks/Michael Hanekes *Die Klavierspielerin*, Dipl. Arb., Univ. Wien 2004, S. 44.

³⁵⁰ vgl. u.a. Kuhn, S. 23.

aussieht. Das Interessante war: Die Leute sehen genauso aus wie vor zwanzig Jahren, das ist eine bestimmte Art von Gesellschaft, die sich in all der Zeit nicht verändert hat.³⁵¹

3.2.2.2 Figur, Raum und Orientierungszentrum

Während die Erzählinstanz im Roman ohne Schwierigkeiten auktorial und mit zynischem Grundton Handlung vermitteln kann, muss sich Film eigener Mittel bedienen, um Haltungen und Beurteilungen in den visuellen Bildern erkennen zu lassen. Haneke selbst meint hierzu:

Das ist in der Literatur einfach, im Film ist das so nicht möglich: Da ist das Bild, eins zu eins, erstmal nur das Bild. Natürlich wird es, durch die Konstellation, durch Montage und Dramaturgie, auch im Kino möglich, zu beurteilen. Aber das Bild ist als solches zunächst neutral.³⁵²

In *Die Klavierspielerin* ist Haneke immer unterschiedlich nahe an den Figuren dran, meist verwendet er distanzierte Einstellungsgrößen wie die Halbtotale, am nächsten aber ist er an den Figuren dran, wenn sie unfreiwillig ihr Innerstes offenbaren (nahe oder halbnaher Einstellungen) – und das kann durchaus als ironische Erzählweise betrachtet werden: Obwohl sich Erika von Klemmer deutlich unbeeindruckt gibt, erhellt sich ihr Gesicht merklich, als er am Klavier spielt (K 00:19:50). Als sich Erika nach dem Oralverkehr beim Eislaufplatz übergibt, schaut die Kamera auf sie und ihr Erbrochenes hinunter und verharrt dabei nahe über Erikas Kopf (K ab 01:44:32). Zynisch dabei ist, dass sie zu Klemmer sagt, er solle wegschauen, die Kamera aber verharrt bei Erika, sie entblößt sie. Auch bei der Vergewaltigung (K ab 01:49:00) durch Klemmer ist die Kamera sehr nahe an den Gesichtern der Protagonisten dran, sie offenbart die unendliche Leere in Erikas Gesicht, lässt sie wie eine Leiche am Boden liegen. Es ist klar: Das ist nicht, was Erika mit ihrem Brief beabsichtigt hatte.

Was die Zeichnung der Räume betrifft, so repräsentieren sie Erikas Umfeld und dementsprechend sind sie auch mit Bedeutung geladen, wie im Folgenden veranschaulicht werden soll.

3.2.2.2.1 Wohnung

Die Altbauwohnung der Kohuts entspricht in Hanekes Film weitgehend der Inszenierung in Jelineks Roman. „Angejahrt“ sei sie (K 8) heißt es im Roman, ein „Schweinestall, der

³⁵¹ Stefan Grisseman „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 176.

³⁵² ebd., S. 178.

langsam verfällt“ (K 8f). Haneke legt die Wohnung abgewohnt an, die Möbel sind dabei altmodisch, aber keineswegs schäbig, genauso wie die gemusterten Tapeten.

Als die Wohnung gleich in der ersten Sequenz eingeführt wird (K ab 00:01:00), sind die Lichtverhältnisse sehr schwach. Erika kommt – wie im Roman – zu spät nach Hause, die Mutter ertappt sie beim Nachhausekommen, es kommt zum Streit. Durch diese Dunkelheit wirkt die Wohnung noch abgelebter und wie mit Knut Hickethier schon bemerkt, verleiht der low-key-Lichtstil oft eine Stimmung von ungeschminkter Realität, bedrohlichen Situationen oder Einsamkeit – so auch in dieser Sequenz. Die Figur der Mutter führt Haneke mit dem Rücken zur Kamera ein, wodurch die Situation zusätzlich bedrohlich aufgeladen wird³⁵³. Auch die Kleidung setzt Haneke dem Roman entsprechend ein, in der ersten Sequenz trägt Erika einen biedereren, beigen Trenchcoat und die Mutter einen altmodischen, dunklen Bademantel. Was die Maske betrifft, wird auf Natürlichkeit gesetzt. Erst nach der ersten sexuellen Begegnung mit Klemmer im Konzerthaus-WC wird Erikas Kleidungsstil in Anlehnung an den Roman bunter, sie trägt fortan ihre streng zurückgesteckten Haare offen (K ab 01:08:04).

Die pathologische Mutter-Tochter-Beziehung geht schon aus der ersten Sequenz hervor, nach gewaltvoller Stimmung, folgt die Versöhnung, bei der die Mutter seltsam scherzt: "Wir sind eben eine temperamentvolle Familie!" (K ab 00:04:40). Die Mutter nennt Erika „Kind“, die Sequenz endet beim Schlafengehen im gemeinsamen Ehebett (K ab 00:05:37): Auch hier sind die Lichtverhältnisse sehr schwach, bis Erika die Mutter bittet, das Licht doch komplett auszumachen. Das Schlafzimmer ist mindestens genauso altmodisch wie das Wohnzimmer eingerichtet, kein Gegenstand ließe auf eine zeitliche Einordnung der Handlung um 2001 schließen. All diese räumliche Ausstattung lässt die Wohnung wie ein Zeitloch wirken, das sich der Welt draußen widersetzt.

Allgemein ist die Wohnung als nicht besonders edel zu bezeichnen, die Raumgestaltung weist darauf hin, dass hier jemand wohnt, der lieber an altem Gewohnten festhält. Dunkles Licht, dunkle Holzmöbel, (Blumen-)Muster an Tapeten, Vorhängen oder der Kleidung der Protagonisten, Nippes an Kästchen oder typische Zimmerpflanzen erzeugen im gemeinsamen Auftreten, in ihrer Beziehung zueinander ein Gefühl der Enge, der Beklemmung. Darüber hinaus sind die Zimmer klein. Stefan Ostermeier bemerkt treffend eine „unpersönliche Intimität“³⁵⁴ in den Räumlichkeiten, die jedenfalls unangenehm wirkt.

Eine Szene starker Beklemmung spielt sich etwa im verschlossenen Badezimmer ab (K ab 00:33:58). In diesem dunklen, kleinen, vollgeräumten Badezimmer setzt sich Erika an den Badewannenrand um sich mit einer Rasierklinge am Geschlechtsorgan aufzuschneiden. Ihre

³⁵³ vgl. auch Ostermann, S. 68.

³⁵⁴ ebd., S. 70.

Genitalverstümmelung beobachtet sie via Handspiegel. Doch nicht mal hier kann sie in der mütterlichen Wohnung für nur einen Moment alleine sein: "Erika, Essen ist fertig", ruft die Mutter von draußen und Erika, das folgsame Kind, reagiert sogleich: "Ja Mama, komme gleich." Als sich Erika anschließend frisiert, sieht es aus, als würde sie sich mit der Bürste gegen den Kopf schlagen.

Die nächste Szene im Anschluss, in der Erika und die Mutter den Tisch fürs Abendessen (ab K 00:36:53) decken, lässt Haneke zwischen den zwei Balken einer Tür drehen, die Kamera verharnt statisch an ihrem Platz, sie „schaut“ durch die Tür in das andere Zimmer. Dadurch wird im Bildrahmen – der prinzipiell jedes Bild bestimmt, weil er das Abgebildete von der restlichen Welt trennt – ein zusätzlicher, innerer Rahmen geschaffen. Prinzipiell kann ein solcher Rahmen auf Bedeutungsebene das Geschehen „je nach Kontext in eine Atmosphäre der Beengtheit oder der Geborgenheit, der Distanzierung oder auch der besonderen Zuwendung“³⁵⁵ versetzen. Im Fall von *Die Klavierspielerin* kommt durch den Rahmen abermals der Begriff der „unpersönlichen Intimität“ zum Tragen, gleichzeitig schwingt Beklemmung mit in Verbindung mit der Handlungsebene. Es scheint, als würde die Kamera das groteske Mutter-Tochter-Verhältnis heimlich beobachten, eine Beziehung, die wohl besser im Verborgenen bleibt, weil sie so von der Norm abweicht. Auch bei der Vergewaltigungsszene setzt Haneke Erika an eine dunkle Wand umgeben von weißen Balken, die den inneren Rahmen bilden. Georg Seeßlen bemerkt treffend: „In einem Haneke-Film hat man immer wieder das Gefühl, man sei irgendwo, wo man eigentlich nicht sein sollte. Aber wie sind wir hierher gelangt?“³⁵⁶ Verstärkt wird dieser Effekt, wenn die Kamera bei Haneke noch länger in einer Szene verharnt als „notwendig“. Das Geschehen ist (größtenteils) aus dem Bild gewichen, doch das Bild bleibt noch einige Sekunden in der Einsamkeit stehen.

Die ganze Plansequenz des Tischdeckens dauert eine Minute und vier Sekunden. Extrem lange Einstellungen bis hin zu Plansequenzen, oft bei statischer Position, sind Hanekes Handschrift. So wie er diese Art der Bildgestaltung oft in *Die Klavierspielerin* einsetzt, verfährt er auch in anderen seiner Filme. „In der Endfassung von *Die Klavierspielerin* sind ca. 400 Schnitte gesetzt worden, was verhältnismäßig sehr, sehr wenig ist, im Durchschnitt liegt die Untergrenze bei 900 Schnitten pro Spielfilm.“³⁵⁷ Hanekes lange Einstellungen bei statischem Bild, die vielleicht noch einen inneren Rahmen aufweisen, vermitteln oft das Gefühl von Gefangenheit, von räumlicher Begrenztheit – sie wirken auf die Rezipierenden quälend. Innerhalb der Bildkonstitution sind die Figuren Gefangene.

³⁵⁵ Hickethier, S. 47.

³⁵⁶ Seeßlen, S. 206.

³⁵⁷ Kuhn, S. 77.

Hanekes Menschen können nicht aus der Rolle fallen, weil sie den Raum dazu nicht haben, weil sich die Bilder so radikal voneinander absetzen, daß sie sich nicht kaleidoskopisch vermehren können. [...] Die Einstellung ist ihr ‚Lebensraum‘, den sie nicht verlassen können, es sei denn, um sich dem Grauen der Realität noch um eine Umdrehung mehr auszusetzen.³⁵⁸

Die dynamische Raumkonstitution durch die Montage entfällt hier und mit ihr Bewegung. Was bleibt, ist der Eindruck von Stillstand.

Auch der Fernsehapparat übernimmt bei Haneke eine ähnliche Rolle wie bei Jelinek: Er ist der Kontakt zur Ferne, vom „neuen Leben in Kanada“ ist im Gerät die Rede, von Spanien, einer „Nierenspende“ als sozialen Akt, gefolgt von Handywerbung. Mit all diesen Dingen haben die Kohuts nichts am Hut. Nach Seeßlen besiegle der Fernseher in Hanekes Film das Gefängnis der Zweisamkeit. In dem Moment, in dem die Protagonistin „den Affekt verspürt, das Gefängnis zu verlassen, [gerät sie] auch mit der Mutter in Streit [...], den Fernsehapparat auszuschalten.“³⁵⁹

Seeßlen bemerkt, dass in Haneke-Filmen oft zwei Dinge aufeinander treffen, die einander eigentlich auszuschließen scheinen: Zum einen setzt er einen „grausamen“ ungeschnittenen „Blick auf soziale, psychische und körperliche Realität [ein], zum anderen aber ein Spiel mit der Form, das immer wieder darauf hinweist, daß man sich in einer konstruierten Wirklichkeit, in einer filmischen Wirklichkeit befindet.“³⁶⁰

Als offen-schöngeistiges, häusliches Gegenstück zur kleinen, biedereren Wohnung der Kohuts könnte die Patrizierwohnung der Blonskijs (ab 00:12:16) bezeichnet werden, wo Erika Walter Klemmer beim Klavierkonzert zum ersten Mal begegnet. Auch hier ist die Einrichtung alt, aber edel, fein. Der schöne Holzboden, die Bücherwände, die großen Teppiche, die Bilder an den Wänden und die gehobene Kleidung der Anwesenden deuten auf bildungsbürgerliches Milieu hin. Die Atmosphäre ist locker und beschwingt, helle, weite Räume dominieren das Geschehen, im Gegensatz zur einsamen Mutter-Tochter-Allianz tritt hier viel Publikum auf. Die die Räume dominierende Farbe Gelb vermittelt Heiterkeit³⁶¹. Stimmungsmäßig passt es gut, dass Erika dem lebendigen, lockeren Bürschchen Klemmer gerade hier begegnet.

3.2.2.2 Konservatorium und Konzerthaus

Das Konservatorium der Stadt markiert den Ort, an dem Erika besonders hart und kühl auftritt. Während Erika im Privaten die der Mutter stets Unterliegende ist, tritt sie im

³⁵⁸ Seeßlen, S. 200.

³⁵⁹ ebd., S. 200f.

³⁶⁰ ebd., S. 208.

³⁶¹ vgl. Bollnow, S. 233.

Konservatorium streng und tonangebend auf bis hinein ins Schikanierende. Erika ist es, die ohne viel Geduld über die Schüler bestimmt, Versagen tadelt und auch vor Körperverletzung nicht zurückschreckt, wie am Fall der Glasscherbenattacke auf die Pianistin Anna Schober ersichtlich wird (K ab 01:01:54). Hier steht sie in der Machthierarchie ganz oben, was sie ihrem Umfeld auch zu spüren gibt. Im Roman kommt das zwar auch, aber weniger stark zum Tragen.

Doris Mikolasch und Sonja Schöllhammer sprechen dem Konservatorium einen sakralen Charakter zu, den sie damit begründen, dass nur Befugte Zutritt zu den Räumlichkeiten hätten, außerdem würde es sich durch „sublime Eleganz und Renommiertheit von den übrigen Schauplätzen des Films“³⁶² abheben.

Den eleganten Charakter weist das Konzerthaus bis zu die sanitären Anlagen hin auf: Klinisch weiß ist die Kulisse des Toilettenraums, in dem sich Erika und Walter Klemmer sexuellen Handlungen hingeben, die an einem doch öffentlichen Ort erfolgen. Vom Weiß des umgebenden Raums, das als Symbol des Erhabenen, der Unschuld gilt und die Affinität zu „Ver- und Beschmutzung“ aufweist³⁶³, heben sich die liebenden Akteure durch dunkle Kleidung ab. Wie dem Toilettenraum und dem Putzkabinett als Orte der sexuellen Hingabe im Roman eine gewisse Schmutzigkeit anlastet, so verhält es sich auch mit dem Toilettenraum des Films. Pole wie schwarz (dunkel) und weiß, privat und öffentlich sowie sauber und schmutzig wirken hier als Spannungsverhältnis in dieser Umgebung.

Wie in den Wohnungssequenzen arbeitet Haneke auch im Konservatorium stark mit den Mitteln der mise-en-scène. „Man könnte vielleicht sagen, daß Hanekes Filme die radikalsten Antimontage-Filme sind“³⁶⁴, bemerkt Seeßlen. So sind auch die Übungsstunden mit den Schülern durchzogen von (zum Teil beobachtenden) statischen Bildern, in denen Erika die Schülerinnen und Schüler kritisiert und schikaniert (etwa: K ab 00:38:27). Ganz im Gegenteil zur mütterlichen Wohnung sind die Räume des Konservatoriums von Ordnung und Übersichtlichkeit geprägt. Oft ist den Bildern eine starke Struktur eingeschrieben, wie in jenen Bildern, in denen die Kamera in Vogelperspektive das händische Klavierspiel auf den schwarzweißen Tasten aufnimmt (K ab 00:07:42). In den Szenen, in denen die Klavierlehrerin am geöffneten Fenster steht und mit dem Rücken zur Kamera hinausschaut, ist der Innenraum farblich zweigeteilt: Im Vordergrund deckt ein schwarzes Klavier die eine Bildhälfte horizontal ab, in der oberen Bildhälfte dominiert das Weiß der Wände und das helle Licht beim Fenster. Auch die Opposition des „Innen“ und „Außen“ fällt auf, wenn Erika sehnsüchtig aus dem Fenster blickt. Der hellste Fleck im Raum ist dabei das Fenster. Der

³⁶² Doris Mikolasch / Sonja Schöllhammer: Die Darstellung der Macht im Film. Exemplarische Analysen von Spottiswoodes "James Bond - Tomorrow never dies", Almodóvars "Hable con ella" und Hanekes "La pianiste", Dipl. Arb., Univ. Wien 2003, S. 192.

³⁶³ Butzer / Jacob, S. 420b.

³⁶⁴ Seeßlen, S. 198.

Innenraum, in dem sich Erika befindet, bleibt ohne künstliche Beleuchtung dunkel zurück (K 00:09:28 und K 00:40:37). In Unterrichtspausen begibt sich Erika nicht in Gesellschaft, sie beobachtet das gesellschaftliche Leben auf der Straße aus der Distanz.

Haneke arbeitet in der Bildkonstruktion innerhalb Erikas beruflich-öffentlichen Lebensbereichs deutlich mit einer Raumstrukturierung durch Linienführung, die als Äquivalent zu den bei Jelinek beschriebenen straffen, geordneten Lebensverhältnissen Erikas gelesen werden können. Denn wie schon bei der Romananalyse von Jelineks *Die Klavierspielerin* festgehalten werden konnte, bilden Regelmäßigkeit und die mütterlichen Gesetze eine Stütze für die Klavierlehrerin, ohne die sie in der Gesellschaft des „Außen“ den Halt verliert. Die in der Zentralperspektive aufgenommenen Flügeltüren des Konservatoriums weisen solch eine Linienstrukturierung auf (K 00:44:24), genauso wie die Gitterstäbe, hinter denen Erika steht wie eine „Ausgesperrte“, als sie Klemmer beim Eishockeyspielen beobachtet (K 00:45:26). Beispiele gibt es viele. Auch die zentralperspektivische Frontansicht der Konzerthauses (K 00:52:32) wirkt starr durch die strenge Gliederung der Linien und die statische Kamera, kurz vor Ende des Film tauchen die Konzerthaus-Flügeltüren nochmals auf, kurz zuvor hat sich Erika ein Messer in die Schulter gerammt. Im Zuge eines Ausbruchversuchs aus der häuslichen Welt hat sie jegliche Stütze verloren. Diese Flügeltüren inszeniert Haneke in einer zentralperspektivischen Position per excellence (K 02:02:25): Die Linienführung in die Tiefe zu einem Fluchtpunkt hin ist stärker denn je spürbar. Im vorletzten Bild schreitet Erika aus der Tiefe des Raums kommend durch die Flügeltüren hindurch in die vorderste Bildebene. Dann erfolgt ein Einstellungswechsel, der die äußere, nächtliche, beleuchtete Konzerthausfassade aus der Distanz zeigt. Abermals ist das Bild wie das vorige konstruiert: Es ist komplett symmetrisch, in der Mitte des Bilds liegt der Konzerthausausgang, durch den Erika verschwindet. Sie flüchtet durch das Raster des Konzerthausvorbaus aus dem Bild – aufgewühlt und eiligen Schritts. Es ist ein Raster, ein Symbol des Regelwerks, das Erika nicht mehr halten kann. Angesichts der Größe des Konzerthauses und der strengen Linien im Bild wirkt die flüchtende Person Erikas klein und lächerlich. Sie ist gescheitert und flüchtet – nicht nach Hause wie bei Jelinek, sondern, so ist das letzte Bild bei Haneke lesbar, in den Suizid.

3.2.2.3 Raumstrukturen

In Hanekes *Die Klavierspielerin* sind keine reinen gestimmten Räume erkennbar, wie etwa noch bei Schlafes Bruder. Gleichzeitig können die meisten von Hanekes gestalteten Räumen aber auch nicht als reine Aktionsräume bezeichnet werden. Nicht einmal die Szene, als sich Erika im Sexshop aufhält ist reiner Aktionsraum, denn in der Anordnung der Subjekte wird

deutlich, dass sie dort als Frau angestarrt wird, kontrastreich unterlegt ist die Szene mit klassischer Musik. Wie bereits ausführlich besprochen wurde, schreibt Haneke seinen Räumen sehr viel Bedeutung ein: Durch seine Bildgestaltung wirken Räume beengend oder weit, edel oder alt und miefig usw. Handlungsebene und Raumgestaltung arbeiten narrativ stark zusammen. So legt Kameramann Christian Berger das Licht im Film prinzipiell weich an, denn es sollte zu keiner „Verdopplung der Geschichte“ kommen, die – so Berger – „hart“ angelegt sei. Dennoch sorgen zeitweise Blaufilter für kühle Atmosphäre, wie sie etwa in der Toilettenszene zum Einsatz kamen³⁶⁵ (K ab 01:02:45).

Mehr als vielleicht bei anderen Regisseuren gilt bei Michael Haneke: Kein Bild ist Zufall und bis ins Detail durchkonstruiert, wie auch Stefan Grissemann am Set zu *Die Klavierspielerin* bemerkt. „Filmemachen nach Michael Haneke ist Millimeterarbeit“³⁶⁶, stellt er fest und auch ein Statist gibt im Interview mit Esther Kuhn preis: „Der [Haneke] nimmt es wirklich sehr, sehr genau, das kann man sicher voraussetzen [sic!], haargenau.“³⁶⁷

Weil Haneke mit der Kamera immer an den Figuren – einmal mehr, einmal weniger nahe – dran ist, entstehen auch nie Anschauungsräume. Seine Räume sind nach Khoulokis Typisierung als stark objektbezogen zu bezeichnen, weswegen auch schwieriger Anschauungsräume entstehen können: Es gibt keinen establishing shot, keine sonstigen Panoramaaufnahmen, keine Einstellung, in der keine Handlungsprotagonisten vorkommen. Auf dieser Ebene treten sowohl figurenzentrierte wie leere Räume auf, letztere meistens, weil Haneke lange Einstellungen schafft, in denen erst einige Sekunden nach der Bildeinblendung eine Handlung darin passiert, oder weil er Handlungen ausklingen lässt, von denen nur mehr leerer Raum zurückbleibt.

Auf Ebene der Bildkomposition schöpft Haneke mit seinem Kameramann Christian Berger aus dem Vollen, was wenig verwundert, weil Haneke sehr auf die mise-en-scène setzt. Er arbeitet mit planimetrischen, genauso wie mit tiefen Räumen: In Momenten der Einsamkeit, der Isolation, oder Momenten der körperlichen Nähe arbeitet Haneke mit einem flächigen Hintergrund, die Figur rückt dadurch in den Vordergrund. Die Szenen in den Innenräumen sind naturgemäß meist als Bühnenräume konstruiert, aber auch weite Räume kommen zum Tragen wie etwa im Konzertsaal. Gerade im beruflichen Umfeld wirken die Räume weit, denn da stehen Erika noch Möglichkeiten offen, hier ist sie halbwegs frei. Im beruflichen Umfeld dominieren reine, edle Farben wie weiß, schwarz, rot und gold (bzw. holzfarben). Die Raumstruktur erscheint dort meist sehr strukturiert und flächenhaft. Das Zuhause ist im Gegensatz dazu von einem schlecht beleuchteten farblichen Durcheinander geprägt.

³⁶⁵ vgl. Kuhn, S. 66.

³⁶⁶ Grissemann: Österreich im Herbst, S. 171.

³⁶⁷ vgl. Kuhn, S. 74.

Auffallend ist, dass Haneke genauso wie Jelinek mit starken Grenzziehungen und Oppositionsverhältnissen arbeitet. Die oppositionelle Raumgestaltung eines „Innen“ der mütterlichen Wohnung und eines „Außen“ der Gesellschaft, des beruflichen Umfelds wurde schon mehrfach angeführt. Die Sehnsucht nach dem „Außen“ wird vor allem in Bildern deutlich, wenn Erika mit dem Rücken zur Kamera aus dem Dunklen lange beim hellen Fenster raussieht. In Unterrichtspausen begibt sich Erika nicht in Gesellschaft, sie beobachtet das gesellschaftliche Leben auf der Straße aus der Distanz, von ihrem „Käfig“ aus.

Wie im Roman kann Erika bei Haneke Grenzen nicht überschreiten, statische Bilder unterstreichen ihre Immobilität. Klemmer aber dringt ein in ihre persönliche Welt: „Mit ihm [Klemmer], denkt sie, kann sie die Gewalt, die sie braucht, um die Grenze zu überschreiten, kontrollieren, auf ihn will sie gewartet haben.“³⁶⁸ Als Klemmer Erika letztlich misshandelt, hat er die Herrscherin über die Wohnung, die Mutter, ins Zimmer eingesperrt, ein räumliches Zeichen dafür, dass er sich Erika zu Eigen macht. Es folgt die Vergewaltigung. Zur dargestellten Realität in Hanekes Filmen hält Georg Seeßlen fest:

Wir müssen uns immer fragen, wieviel wir von der ‚Realität‘ aushalten, die seine Filme abbilden und von der wir wissen, daß sie uns hier zwar als grotesk gezeigt wird, weder didaktisch noch mythologisch, sondern insistent und genau (also so, wie wir sie nicht gewohnt sind), daß sie aber mitnichten ‚übertrieben‘ dargestellt ist. Das Ungeheuerlichste an den kleinen und großen Ungeheuerlichkeiten in Hanekes Filmen ist der Umstand, daß wir ganz genau wissen, daß die Realität noch viel ungeheuerlicher ist.³⁶⁹

3.2.3 Vergleich

3.2.3.1 Ähnlichkeiten

Schlussendlich kann nach eingehender Roman- und Filmanalyse festgehalten werden, dass Michael Haneke in seiner Verfilmung von *Die Klavierspielerin* auf räumlicher Ebene viele adäquate Entsprechungen für Elfriede Jelineks Roman gefunden hat.

Es ist nicht Ziel der Arbeit, zu beurteilen, um welche Art der Verfilmung es sich bei der Umsetzung handle oder ob eine Verfilmung insgesamt geglückt ist oder nicht. Haneke selbst gab an, Jelineks Roman als „geistigen Steinbruch“ zu benutzen, Werktreue müsse bei der

³⁶⁸ Seeßlen, S. 204.

³⁶⁹ ebd., S. 193.

Adaptierung eine Illusion bleiben, anders sei die Umsetzung nicht möglich.³⁷⁰ Dennoch muss festgehalten werden, dass Haneke mit sehr viel Respekt vor dem Roman und Gespür für die Transkription der dem Raum eingeschriebenen Zeichen herangegangen ist, wie sich anhand der räumlichen Umsetzung gezeigt hat. Als Roman scheint *Die Klavierspielerin* Hanekes filmischer Arbeit sehr entgegen gekommen zu sein, viele der Motive sind bei beiden Künstlern ähnlich:

Das Leiden isoliert die Menschen bei Haneke von ihrer Welt, auch dann, wenn es Teil einer selbst gewählten Lebenskonstruktion ist. Und umgekehrt wird das Leiden durch Isolation erzeugt und verstärkt [...]. [D]ie Gesellschaft, das sind bei Haneke schlicht ‚die anderen‘ [...].³⁷¹

Auch die in Jelineks Roman zentralen Themen der Machtausübung, der Gewalt sind häufig bei Haneke zu finden, genauso wie die Fokussierung auf den Innenraum.

Hanekes Menschen – weder ‚Modell‘ noch ‚Einzelfall‘ – sitzen in der Falle, von Anfang an. Jede Beziehung ist eine Falle, jeder Ort ist eine Falle, sogar die Zeit ist eine Falle. Die Menschen sind in einen scheinbar schützenden Innenraum geflohen, ja, jede Person will für sich selber noch einmal ein solcher schützender Innenraum sein.³⁷²

Der Struktur, Gesetzhafteit, Straffheit, Steifheit und Kälte, die Erikas Leben im Roman bestimmen, hat Haneke in seiner Verfilmung räumlich Ausdruck verliehen, wie veranschaulicht werden konnte. Es hat sich gezeigt: „Wann immer Raum eine narrative Funktion übernehmen muss, kann er im Film entsprechend inszeniert werden [...]“³⁷³.

Selbst Erikas Immobilität wird durch die oft statischen Bilder besiegelt. Symbole des Aufbruchs sind da hingegen – ganz wie im Roman – die buntere, ansprechendere Kleidung und optische Veränderung von Erika.

Die Wohnung gestaltet Haneke genauso klein, alt, bieder und unwohnlich, wie es das Buch annehmen lässt – gerade in Kombination mit der schwachen Ausleuchtung wird eine Atmosphäre vermittelt, die auch der im Buch sehr nahe kommt.

3.2.3.2 Unterschiede

Zu den wesentlichen Unterschieden zwischen Roman und Spielfilm zählt in räumlicher Hinsicht etwa die Gestaltung des Konservatoriums, die im Roman nie so stark hervorgeht, im

³⁷⁰ Stefan Grisseman: Österreich im Herbst, Die KLAVIERSPIELERIN, Wien Innenstadt, Samstag vormittag. Ein Lokalausgang am Drehort, in: ders.: Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays, Wien: Sonderzahl 2001 (Edition Film), S. 170.

³⁷¹ Seeßlen, S. 197.

³⁷² ebd., S. 201f.

³⁷³ Stefan Ostermann: Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand des intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelinek/Michael Haneke Die Klavierspielerin, Dipl. Arb., Univ. Wien 2004, S. 29.

Film aber eine zentrale Rolle einnimmt. Während das Konservatorium im Roman hauptsächlich als Aktionsraum vorkommt, ist es bei Haneke mehr als das, nämlich ein auch in Maßen gestimmter Raum. Durch die Bildkonstruktion werden viele Bedeutungszuschreibungen im Bild mittransportiert, sodass das Konservatorium im Film gleichberechtigt neben dem Wohnungsraum in Szene gesetzt wird. Im Roman kommt dem beruflichen, räumlichen Umfeld deutlich weniger starke Aussagekraft und Bedeutung zu.

Außerdem nimmt Haneke dem Roman gegenüber Ortsstreichungen und -abänderungen vor. Das Peep-Show-Lokal im Außenbezirk wird zum Sexshop mit Kabinen in der Shopping-Mall, der beobachtete Geschlechtsakt in den Praterauen weicht einer ausspionierten Liebesszene im Autokino und die Wildwasser-Natur des Walter Klemmers wird in die Stadt auf den Eislaufplatz verlegt (das Klemmer im Roman begleitende Wassermotiv taucht hier höchstens in gefrorenem Zustand auf). Die Intention der Handlung oder die Figurenzeichnung ändern diese von Haneke vorgenommenen räumlichen Änderungen aber nicht unbedingt: Der Regisseur findet passende räumliche Pendants zum Roman für die filmische Realisierung – gestaltet er den Schüler Klemmer im Gegensatz zum Buch durchaus sympathisch, so hat das nichts mit der Raumgestaltung zu tun.

Letztlich kann festgehalten werden: „Hanekes Schauplätze sind erneut vor allem "Unorte": kahle Zimmer, enge Lagerräume, sterile Durchgangszonen.“³⁷⁴ In dieser Hinsicht und in Bezug auf das Werk *Die Klavierspielerin* scheinen sich die Handschriften zweier Künstler hier günstig zu ergänzen.

3.3 Patrick Süskinds und Tom Tykwers *Das Parfum*

3.3.1 Raum im Roman

3.3.1.1 Raumzeitliche Festlegung der Handlung

Die raumzeitliche Festlegung der Handlung ist in Patrick Süskinds *Das Parfum*³⁷⁵ ähnlich konkret auszumachen wie in Robert *Schneider Schlafes* Bruder, gleich der erste Satz fixiert das Geschehen in Raum und Zeit: „Im 18. Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, [...]“ (P 5)³⁷⁶. Mag dieses „Frankreich“ als räumliche Angabe zunächst als recht vage erscheinen, so

³⁷⁴ O.V.: Auflösung der Körper, Blutlust, in: Die Presse, 15.5.2001, S. 25.

³⁷⁵ Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogenes 1994.

³⁷⁶ Anm.: „P“ bezeichnet im Folgenden die Abkürzung für *Das Parfum* von Patrick Süskind, die folgenden Seitenangaben entsprechen der im Literaturverzeichnis angeführten Ausgabe.

folgt bald ein „Zooming-In“ durch die Erzählerstimme: Zuerst ist die Rede von Frankreich, dann von einer Art „Stadt der Städte“, einige Zeilen später schon ist Paris der Handlungsraum und schließlich spielt das Geschehen am konkreten Handlungsort des Cimetière des Innocents.³⁷⁷

Die erzählte Zeit umfasst etwa 29 Jahre, immer wieder finden konkrete zeitliche Vermerke Eingang ins Geschehen: So spielt der Siebenjährige Krieg eine Rolle im Roman, genau zu dessen Beginn erreicht Grenouille den Vulkan Plomb du Cantal, „in einer Augustnacht des Jahres 1756“ (P 152). Durch diesen historischen Querverweis entsteht der Eindruck chronistischen Erzählens. Rainer Scherf sieht in Süskinds Stadtbeschreibung des übelsten Gestanks, die er für relativ wirklichkeitsgetreu hält, sogar bereits das realweltliche Aufkommen der Französischen Revolution mitschwingen, weil „‘die Pariser‘ glaubten, in einer lebensbedrohlichen Hölle zu leben, in der sie beinahe nichts mehr zu verlieren hatten.“³⁷⁸

Interessant ist, wie stark der Roman verortet ist. Alleine schon das erste Kapitel strotzt vor Orts-, Platz- bzw. Architekturangaben oder Wegbeschreibungen und auch später findet sich kein Kapitel, das ohne Raumbeschreibung auskommt. Daher muss schon eingangs festgehalten werden, dass die Raumdarstellung in *Das Parfum* einen großen, nicht von der Hand zu weisenden Stellenwert einnimmt – was eine Textanalyse auf räumlicher Ebene dringend erforderlich macht.

Der Handlungsraum des Romans zieht sich insgesamt durch weite Teile Frankreichs, die Grenouille hauptsächlich zu Fuß aufsucht. Konkrete Städte wie Paris, Montpellier oder Grasse finden genauso Eingang in *Das Parfum* wie Richtungsangaben (z.B. der Weg *Richtung* Orléans), Wegbeschreibungen (z.B. ins französische Zentralmassiv) oder Orte in der Natur, wie der Vulkan Plomb du Cantal. Deutlich ist dadurch nachvollziehbar, wie sich Orte zu einem Gesamt-Topos aktualisieren: Von Montpellier kommend etwa zieht Grenouille in die kleine Hafenstadt Le Grau-du-Roi, um weiter zu kommen nach Marseille, Toulon, Cannes, und schließlich nach Norden Richtung Grasse, was sein Ziel ist.

Dass der Großraum Frankreich als Handlungsraum dient, liegt begründet im nomadenhaften Leben des Protagonisten. Das Reisen kann dabei als Symbol des Lebens(ver)laufs, der Entwicklung eines Individuums³⁷⁹ gesehen werden. Gemeinhin wird *Das Parfum* zum einen

³⁷⁷ vgl. Rainer Scherf: Der verführte Leser. Eine Interpretation von Patrick Süskinds "Das Parfüm", Marburg: Tectum-Verl. 2006, S. 31.

³⁷⁸ ebd., S.32f.

³⁷⁹ Butzer / Jacob, S. 294b.

als Entwicklungs- und Bildungsroman, zum anderen als Künstler- und Kriminalroman rezipiert.³⁸⁰

3.3.1.2 Figur und Raum

Im Folgenden sollen jene Räumlichkeiten aus *Das Parfum* besprochen werden, die stark mit Grenouille assoziiert werden können. Dazu zählen vor allem die Wohnräume, die er nutzt, wenn er sich in Gesellschaft bewegt sowie die siebenjährige Auszeit in der Höhle, die einen kompletten Rückzug aus der Welt markiert. Aus Platzgründen kann hier wie in den zuvor besprochenen Romanen nur eine Auswahl an Räumlichkeiten angeführt sein, doch durch die Fokussierung auf die Hauptfigur ergeben sich automatisch – gerade beim Wohnraum – auch Aussagen über die Gesellschaft.

3.3.1.2.1 Wohnraum

Sabine Macherhammer bemerkt, dass der Figur Grenouille ein bestimmter Wohntypus zugeordnet sei. „Diesen Typus kann man folgendermaßen charakterisieren: Er ist klein, unbequem, dunkel und in der Regel ein Ort, an dem man eher Tiere als Menschen vermuten würde.“³⁸¹ Grenouilles Geburt findet statt unter einem Schlachttisch am Fischmarkt, nämlich „am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“ (P 7), wo er zunächst im Fischabfall liegen bleibt, von dem er sich kaum unterscheidet. Später bei Madame Gaillard schläft er in einer Kiste. Sie verkauft Grenouille an den Gerber Grimal. Spätestens „[v]on nun an wirft [...] die räumliche Unterbringung Grenouilles ein grelles Licht auf die soziale Misere.“³⁸² Bei Grimal wohnt Grenouille in einem „seitlich an die Werkstatt gebauten Verschlag [...], in dem Gerätschaften aufbewahrt wurden und eingesalzene Rohhäute“ (P 41), „auf dem blanken gestampften Erdboden“ (P 41). Bei Baldini schläft er auf einer „Pritsche“ (P 114) in der Werkstatt, in Grasse bekommt er bei der Witwe Arnulfi eine „Kabane“, „einen fensterlosen Verschlag“ (P 220) im Garten. Am Weg in die Höhle schläft er „unter Büschen, im Gestrüpp, [...] zusammengerollt wie ein Tier“ (P 150). All diese Unterkünfte bezeugen ein Leben in Armut, Elend und mit wenig Wertschätzung gegenüber der Person Grenouille, zugleich entsprechen die Orte Grenouilles physischer Verfassung, sie sind ihm auf den Leib geschrieben, wie Macherhammer festhält. „Sein Körper, an den Füßen verkrüppelt, mit

³⁸⁰ vgl. u.a. Hanns-Peter Reisner: Lektürehilfen. Patrick Süskind. *Das Parfum*, 2. Aufl., Stuttgart [u.a.]: Ernst Klett 1999, S. 116ff.

³⁸¹ Sabine Macherhammer: Untersuchungen zu Patrick Süskinds Roman "Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders", Dipl. Arb., Univ. Wien 1989, S. 93.

³⁸² Reisner, S. 64.

Narben, Schrunden und Grind übersät und in der Haltung einem alten gebückten Mann ähnlich, verschmilzt mit der Kleinheit jener Räume.“³⁸³

Grenouille wird wie ein Tier gehalten und so behandelt: Sein menschlicher Wert ist gleichzusetzen mit seinem Arbeitswert. Nachdem Grenouille den Milzbrand überlebt und dadurch der Krankheit gegenüber resistent wird, steigt sein beruflicher Wert: „Und weil er nun nicht mehr so leicht zu ersetzen war wie ehemals, stieg der Wert seiner Arbeit und damit der Wert seines Lebens.“ (P 42) Es kommt nie zu einer freundschaftlich-zwischenmenschlichen Beziehung zu seinen Arbeitgebern, zu groß sind die Klassenunterschiede, zu unheimlich wirkt Grenouille.

Der Fokus liegt bei Grenouilles unmittelbarer Wohnsituation auf den schmutzigen Niederungen des Alltagslebens³⁸⁴, wo zum Teil noch „mittelalterliche“ Zustände herrschen im Gegensatz zu intellektuellen Gesellschaftsschichten, denen die Ideen der Aufklärung schon bekannt sind. Grenouilles Alltag ist beherrscht von „Hunger, Schmutz, Elend und Analphabetismus“³⁸⁵. So führt er eine „radikale Rand- und Außenseiterexistenz“³⁸⁶. Schon seine Herkunft – die später als Kindsmörderin zum Tode verurteilte Mutter gebiert ihm am stinkenden Fischmarkt – zeigt, dass Grenouille aus der untersten Schicht kommt. In der Beschreibung der Geburt wirkt der Protagonist mehr wie ein Tier, fast wie Abfall, denn wie ein Mensch. Hanns-Peter Reisner sieht die soziale Misere der Deklassierten im Paris des 18. Jahrhunderts im Roman der damaligen Wirklichkeit entsprechend dargestellt. Doch sie sei hier literarisch, ästhetisch überzogen, so dass kein Mitgefühl beim Leser entstehe³⁸⁷ – denn Grenouille ist 26-facher Mörder, ein Scheusal, wenn auch als genial beschrieben.

3.3.1.2.2 Höhle

Der zweite Roman-Teil von *Das Parfum* beschreibt Grenouilles siebenjährigen Rückzug aus der Gesellschaft sowie seine Rückkehr in dieselbe. Für die räumliche Analyse besonders interessant sind die Kapitel 23 bis 29, also die Zeit, die Grenouille in völliger Einsamkeit zubringt. Dass Grenouille nicht viel vom Leben und der Gesellschaft braucht, klingt schon an in seinen Wohnsituationen, geht aber beispielsweise auch hervor aus Vergleichen, die ihn als parasitären Zeck beschreiben, „der seinen bleigrauen Körper zur Kugel formt, um der Außenwelt die geringstmögliche Fläche zu bieten“ (P 29). Grenouille lebt „in sich selbst verkapselt und wartete auf bessere Zeiten“. (P 29) Zeiten der Entbehrung sind ihm nicht

³⁸³ Macherhammer, S. 94.

³⁸⁴ Florian Grimm: Reise in die Vergangenheit. Reise in die Fantasie. Tendenzen des Postmodernen Geschichtsromans, Frankfurt/Main: Peter Lang 2008, S. 102.

³⁸⁵ Grimm, S. 105.

³⁸⁶ Reisner, S. 63.

³⁸⁷ vgl. ebd., S. 65.

fremd, denn er ist zäh. Zu Beginn des zweiten Teils beginnt er, die Gesellschaft, die ihm ausbeuterisch und sklavenähnlich begegnet ist, voller Ekel zu meiden. „Bisher hatte er immer geglaubt, es sei die Welt im Allgemeinen, von der er sich wegkrümmen müsse. Es war aber nicht die Welt, es waren die Menschen. Mit der Welt, so schien es, der menschenleeren Welt, ließ sich leben.“ (P 149)

Schon den Weg in die Abgeschiedenheit, fort von der Stadt, genießt Grenouille in vollen Zügen. Der eigene Befreiungsschlag manifestiert sich über seinen Geruchssinn. Er spürt, wie die Luft klarer wird, als er Paris verlässt: „Sie dünnte sich gleichsam aus. [...] Grenouille empfand diese Simplizität wie eine Erlösung. [...] Zum ersten Mal im Leben mußte er nicht mit jedem Atemzug darauf gefasst sein, ein Neues, Unerwartetes, Feindliches zu wittern oder ein Angenehmes zu verlieren.“ (P 147) Dass die Abgeschiedenheit kein Zustand ist, den Menschen für lange Zeit wählen würden, veranschaulicht das Beispiel vom geflohenen Banditen Lebrun (P 152f), der letztlich lieber die Todesstrafe der Vierteilung gewählt hatte, statt das Untertauchen in der Abgeschiedenheit der Welt. Er zieht den Tod der langen Einsamkeit vor, die dadurch noch unerträglicher wirkt.

Einen solchen menschenfernen Ort entdeckt Grenouille im französischen Zentralmassiv, er hat gefunden, wonach er auf der Suche war, „ungeheurer Jubel“ bricht in ihm aus (P 154). Im Stollen, der ihm kompletten Rückzug ermöglicht, weint Grenouille vor Glück, denn diese Höhle ist die Ausgeburt der Abgeschiedenheit, ein Ort, der mit überhaupt keinem Lebewesen in Verbindung steht: „Grenouille roch sofort, daß noch kein lebendes Wesen diesen Platz je betreten hatte.“ (P 156) Hier fühlt er sich wohl, vegetiert nichtstuend leichenhaft (P 158) vor sich hin und geht in seltenen Momenten der Aktivität ausschließlich der Nahrungszufuhr und -ausscheidung nach. Er liegt in der „Felsengruft“, „kaum daß sein Herz noch schlug – und lebte doch so intensiv und ausschweifend, wie nie ein Lebewesen draußen in der Welt gelebt hat“ (P 158). Wenn man für den sein Leben lang herumziehenden Grenouille jemals einen Ort als „Zuhause“ beschreiben müsst, dann wäre das wohl am ehesten diese Höhle, in der er immerhin sieben Jahre haust. Es fehlt ihm dabei an nichts. In diesem engen Raum der Dunkelheit fühlt sich Grenouille mehr als wohl, doch – ganz anders als bei Bachelard – *gerade weil* er diesen Ort nicht mit Erinnerungen an ein Früher verbindet. Seinen Vater hat er nie gekannt, die Mutter ist tot und als Bastard ist er in seiner Kindheit nur weitergereicht worden. Die Finsternis seines Höhlendaseins kann gemeinhin als Symbol der Gottesferne, aber auch der Befreiung³⁸⁸ gelesen werden.

Die Höhle ist zur Gänze menschlich unvorbelastet, nicht einmal irgendein Lebewesen verbindet eine Geschichte mit ihr. Sie erscheint so als reiner, karger und gleichzeitig als unmenschlicher Ort der kompletten Einöde. Für Grenouille ist sie das Paradies. „Noch nie im

³⁸⁸ Butzer / Jacob, S. 244b.

Leben hatte er sich so sicher gefühlt – schon gar nicht im Bauch seiner Mutter“, heißt es im Roman. Auffallend, unerwartet und interessant ist, dass somit in allen drei untersuchten Romanen der Verweis auf den Mutterleib zu finden ist, wenngleich dieser mit unterschiedlicher Bedeutung geladen ist: In *Schlafes Bruder* und *Die Klavierspielerin* fungiert der Mutterleib als ultimativer Ort des Rückzugs sowie der Sicherheit und damit des Schutzes vor einer Welt, die für die Figuren Elias und Erika wenig Gutes bereithält. Für Grenouille bedeutet der Mutterleib schon als sein erster Aufenthaltsort Gefahr, die Gebärmutter tritt als Ort in Erscheinung, von dem aus Grenouille schnell weiterziehen hat müssen, wie immer in seinem Leben. Erst in der Höhle erlangt er komplette Zufriedenheit durch Abgeschlossenheit, die meiste Zeit bringt er im Schlaf zu, was eine Deutung der dunklen Höhle als zweiten Mutterleib nahelegt. Erst die Störung in Grenouilles Innenwelt wirft ihn raus aus dieser Höhle, als würde er wieder in die Welt geboren werden. „Er würde sein Leben ändern, und sei es nur deshalb, weil er seinen so furchtbaren Traum kein zweites Mal träumen wollte. Er würde das zweite Mal nicht überstehen.“ (P 171), heißt es im Roman. Grenouille bricht in der Folge auf, um sein Meisterwerk in Angriff zu nehmen. Er sucht nach einem Sinn für ihn in der Welt außerhalb der Höhle.

3.3.1.3 Die Perspektive als Orientierungszentrum

Als Orientierungszentrum im Raum ist zunächst Grenouille selbst zu bezeichnen, die im Roman erwähnten Orte erschließen sich durch seine Reisen und Tätigkeiten. Hinzu kommt, dass sich die Raumdarstellung sehr oft aus der olfaktorischen Wahrnehmung des Protagonisten ergibt, manchmal ermöglicht ihm seine spezielle Sinneswahrnehmung gar das Aufnehmen einer Fährte, der er ähnlich wie ein Tier folgt. Sie bestimmt seinen Weg wie in jenem Beispiel, in dem er Laure Richis aufsucht. Druot schickt ihn unwissentlich in die falsche Richtung, doch Grenouille lässt sich nicht täuschen: „Allerdings wehte der geliebte Duft nicht von Nordwesten her, wohin die Straße nach Grenoble führte, sondern eher aus Richtung Cabris – wo nicht gar aus Südwesten.“ (P 269). Grenouille folgt prinzipiell „dem Kompaß seiner Nase, der ihn jede Stadt, jedes Dorf, jede Siedlung umgehen ließ.“ (P 151) In den angeführten Textstellen ist der Geruchssinn ausschlaggebend für eine Richtung, die Grenouille einschlägt.

Auch ganze stimmungsgeladene Landschaften erschließen sich den Lesenden durch die olfaktorische Wahrnehmung des Protagonisten:

Und von Westen her kam durch diese einzige Schneise, die der Fluß durch die Stadt schnitt, ein breiter Windstrom und brachte Gerüche vom Land her, von den Wiesen bei Neuilly, von den Wäldern zwischen Saint-Germain und Versailles,

von weit entfernt gelegenen Städten wie Rouen oder Caen und manchmal sogar vom Meer. Das Meer roch wie ein geblähtes Segel, in dem sich Wasser, Salz und eine kalte Sonne fingen. Es roch simpel, das Meer, aber zugleich roch es groß und einzigartig [...]. (P 46)

Persönliche Wahrnehmung vermischt sich mit dem doch prinzipiell objektiven Überblick über die Topografie, als würden die Lesenden aus der Vogelperspektive auf die Landschaft herunterschauen können, entfernte Städte erblicken und das Meer und dabei einen angenehmen Hauch von Weite, vielleicht sogar seinen Geruch, verspüren. Und das, obwohl es im Roman heißt: „[U]nsere Sprache taugt nicht zur Beschreibung der riechbaren Welt“ (P 160).

So wie Menschen ihre Stadt sprichwörtlich „wie die eigene Westentasche“ kennen, kennt Grenouille sie geruchlich:

Mit sechs Jahren hat er seine Umgebung olfaktorisch vollständig erfaßt. Es gab im Hause der Madame Gaillard keinen Gegenstand, in der nördlichen Charonne keinen Ort, keinen Menschen, keinen Stein [...], den er nicht geruchlich kannte und in der jeweiligen Einmaligkeit fest im Gedächtnis verwahrte. (P 34)

Grenouilles herausragende olfaktorische Gabe aber steht der negativen Figurenzeichnung eines Scheusals keineswegs im Wege, im Gegenteil, sie unterstreicht sie sogar durch ihre kulturelle Bedeutung, dazu muss der Protagonist gar nicht erst Morde begehen.

„Der Geruchssinn galt [...] als einer der niedersten Sinne, weil er als der archaischste aller Sinne zur Grundausstattung einfacher Lebewesen gehört. Seine Funktion besteht nicht nur im frühzeitigen Erkennen von Feinden, sondern auch im Entschlüsseln sexueller Signale. Diese Verbindung des Geruchsinns und seiner Organe mit Triebhaftigkeit und Sexualität führt dazu, dass unter dem Einfluss des Christentums die Welt der Gerüche und ihrer Wahrnehmung weitgehend verdrängt wird.“³⁸⁹

Die Erzählerstimme selbst, die Grenouilles Wahrnehmung wiedergibt, liegt nicht bei der Figur, sondern ist als auktorial und außerdiegetisch zu bezeichnen. Sie „kennt alle topografischen Details der Schauplätze“³⁹⁰, kann in die Figuren reinschauen und kennt ihre Ängste, Wünsche und Motive. Der Erzähler wechselt selten die Perspektive und fokussiert sich auf Grenouille. Er kommuniziert wenig mit dem Leser und nur an einer Stelle mit der Figur: „Aber ruhig Jean-Baptiste! Ruhig, Lieber! Man kommt ja, man bringt vorbei, was du begehrt.“ (P 164) So ist er grundsätzlich wenig präsent, auch kommentiert er das Geschehen nicht zynisch wie etwa in *Die Klavierspielerin* oder *Schlafes Bruder*, dennoch kann der Erzählduktus als durchaus gewitzt bezeichnet werden.

³⁸⁹ Reisner, S. 58.

³⁹⁰ ebd., S. 86.

Der Erzähler gibt nicht nur Grenouilles Geruchsempfinden wieder, sondern übernimmt die Raumerschließung durch Geruchsbeschreibung auch selbst. Gleich zu Romanbeginn heißt es:

Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett [...]. (P 5)

Die Erzählinstanz tritt als historisch gebildet auf und berichtet aus der zeitlichen Distanz der heutigen Gegenwart.

3.3.1.4 Raumstrukturen

Gerade in Bezug auf die bereits analysierte Höhle geht ein starker Kontrast eines „Innen“ und „Außen“ auf räumlicher Ebene hervor, der wie schon bei den zuvor behandelten Romanen an Jurij Lotmans Thesen über Grenzziehungen erinnert. Das Außen, das ist die Gesellschaft, das ist Frankreich als Schauplatz eines Kriegs. Während der sieben Jahre in der Höhle herrscht, so heißt es gar überzeichnet im Roman, „in der äußeren Welt Krieg, und zwar Weltkrieg. Man schlug sich in Schlesien und Sachsen, in Hannover und Belgien, in Böhmen und Pommern“. Doch die Beschreibung der Kriegsszenarien bleibt insgesamt in Süskinds *Das Parfum* stark im Hintergrund, sie bleibt bloße Erwähnung. Das Augenmerk liegt auf Grenouille, der mit diesem Krieg in der Abgeschlossenheit nichts zu tun hat. Er widmet sich seinem inneren Frieden. Er befindet sich zwar in der Berghöhle, die Teil dieser äußeren Welt ist, von dort aus aber zieht er sich zurück in seine inneren Welten. „Erst in dieser ‚geweihten‘ Stille wird es ihm möglich sein, äußerlich schlafend, geistig zu erwachen. Zunächst setzt er aber eine innere Welt frei, die seine bisherige äußere Existenz nur nach innen spiegelt wie eine entfernte Erinnerung.“³⁹¹ Die Abgeschlossenheit des Platzes von der Außenwelt kann als Voraussetzung für den Eintritt in die Innenwelt gesehen werden.

In seinem Rückzug lebt Grenouille – wir haben es bereits erwähnt – „so intensiv und ausschweifend, wie nie ein Lebewesen draußen in der Welt gelebt hat“. (P 158) Diese Ausschweifungen, so heißt es im Roman, finden statt in seinem „inneren Imperium“ (P 158), in seinem „inneren Welttheater“ (P 159), in seiner Fantasie, in seinen Träumen. Räumlich kann hier also unterschieden werden zwischen einem kargen und entbehrungsreichen Außen und einem Innen, in das er sich wohlig zurückzieht wie in ein Schneckenhaus. Außen und Innen, wie schon bei *Die Klavierspielerin* mit Gaston Bachelard bemerkt, stehen immer

³⁹¹ Frank Degler: Asthetische Reduktionen. Analyse zu Patrick Süskinds ‚Der Kontrabaß‘, ‚Das Parfum‘ und ‚Rossini‘, Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 204.

in einem Konfliktverhältnis zueinander. Das Innen ist „sein Reich“ (P 161), „seine Schöpfung“ (P 162), dort ist er „der Große Grenouille“, herrlich und einzigartig (P 161). In seinen Ausschweifungen begreift er sein Inneres als gestimmten Raum: „Sein Herz war ein purpurnes Schloß. Es lag in einer steinernen Wüste, getarnt hinter Dünen, umgeben von einer Oase aus Sumpf und hinter sieben steinernen Mauern.“ (P 145) Rainer Scherf erkennt in dieser Überhebung der Wirklichkeit einen „doppelten Bildsprung“,

„sozusagen vom lieben Gott zum Adligen und vom unbewusst lebenden Zeck zum Lebemann, ein[en] Bildsprung, dem Grenouilles Seele keinen Raum gibt. Wenn dieser junge Mann hier seinen Geruchspantasien frönt, geschieht dies ohne eine Bindung an die ihn umgebende Welt. Wie ein Künstler mag er seinen [sic!] olfaktorischen Tagträumen leben, sich seine kleine Welt erschaffen.“³⁹²

Der Protagonist schafft die ultimative Verkapselung, vegetiert in einer Art Winterschlaf und bekommt vom Draußen kaum etwas mit, Tageszeiten und Jahreszeiten spielen für ihn keine Rolle, weil er ohnehin die Dunkelheit präferiert. Der Kontrast des Innen zum Außen ist hart, Grenouilles Wechsel dorthin gleicht einem Rauschentzug in die Trostlosigkeit:

Als er aufwachte allerdings, wachte er nicht auf im purpurnen Salon seines purpurnen Schlosses hinter den sieben Mauern und auch nicht in den frühlinghaften Duftgefilen seiner Seele, sondern einzig und allein im Steinverlies am Ende des Tunnels auf dem harten Boden in der Finsternis. Und ihm war speiübel vor Hunger und Durst und fröstelig und elend wie einem süchtigen Trinker nach durchzechter Nacht. Auf allen Vieren kroch er aus dem Stollen.“ (P 167)

So bringt Grenouille letztlich Jahre zu: Äußerlich kaum Lebenszeichen von sich gebend, flüchtet er sich innerlich von Traumwelt zu Traumwelt – bis diese Fantasiewirklichkeit ihn eines Tages ausspeit. Grenouille findet im Traum heraus, dass er selbst keinen Geruch hat – eine Katastrophe für ein olfaktorisches Genie. Verstoßen aus dem Innen findet er keine Zuflucht mehr. Grenouilles Schrei als Reaktion auf die Erkenntnis „zerschlug die Wände des Purpursalons, die Mauern des Schlosses [...]“ (P 171). Diesem Traum will sich Grenouille nie wieder stellen und er beschließt zu flüchten, hinaus in die Welt, die er nun zum ersten Mal wieder als wohlig empfindet (P 172). Das Außen ist neuer Zufluchtsort – und Grenouilles Wanderschaft geht weiter. Verstoßen aus dem Inneren und unfähig, in der äußeren Welt zu funktionieren bzw. glücklich zu werden, muss Grenouille letztlich zu Grunde gehen. Spätestens hier wird deutlich: Die räumliche Opposition eines Innen und Außen beschreibt einen starken Konflikt in seiner Psyche. Für ihn ist in der diesseitigen Welt nirgends mehr Platz.

Bruno Hillebrand hat festgehalten, was trefflich auf Grenouilles Raumempfinden umgelegt werden kann: „Intensives Raumerleben und gesellschaftliches Engagement scheinen sich

³⁹² Scherf, S. 259.

[...] innerhalb der Literatur nicht vertragen zu wollen. Gerade dort, wo das Menschliche als Menschlichkeit [...] im Mittelpunkt des Erzählerischen steht, stoßen wir selten auf eine stilmäßig ausgeführte und vorstellungsmäßig erlebbare Räumlichkeit.³⁹³ Mit dem gesteigerten Interesse an Sozietätsbelangen, so vermutet Hillebrand, werde der Bezug des Dichters zum Raum durch zwischenmenschliche Bezüge kompensiert.

Phänomenologisch fällt hinsichtlich der Raumwahrnehmung das Begriffspaar der Enge und Weite auf, dem sich u.a. Otto Friedrich Bollnow gewidmet hat. Zur Erinnerung: Während die Enge die Entfaltung des eigenen Lebens behindert, bedeutet die Weite Freiheit zur Entfaltung. Wenig verwunderlich ist es deshalb, dass Grenouille gerade die Weite aufsucht. Geruch wird in *Das Parfum* wie ein Objekt im Raum gehandelt, folglich wirkt geruchsintensiver Raum eng: Gerade bei der Besprechung der Gestanksbeschreibung zu Beginn des Romans ist deutlich geworden, wie Gerüche gleichberechtigt mit der Architektur der Stadt erwähnt werden. Jeder Ort hat seinen Gestank, dadurch entsteht das Gefühl von Beklemmung. Im Paris des 18. Jahrhunderts, gerade in ärmeren Stadtteilen, möchte man sich nicht aufhalten. Auch in Baldinis Laden herrscht eine solche geruchliche Fülle vor, dass sich die Kundinnen und Kunden davon erschlagen fühlen: „Und manche Dame erlitt einen halb hysterischen, halb klaustrophobischen Anfall, sank in Ohnmacht und konnte nur noch mit schärfstem Riechsalz [...] wiederhergestellt werden.“ (P 62) Auch Grenouille wird es bald zu eng in Paris, diesem „größten Geruchsrevier der Welt“ (P 43), nachdem es ihm zuvor noch olfaktorisches Schlaraffenland ist. Auf dem Weg zur Höhle befreit er sich von dieser erdrückenden Vielzahl der ihm immer mehr verhassten menschlichen Gerüche. Er „atmete immer leichter“ (P 148), heißt es, bis er letztlich seinen Rückzugsort findet, wo er kaum noch irgendeinen Geruch wahrnehmen muss. Fatalerweise nimmt er nicht einmal seinen eigenen Geruch wahr.

Auch Gerhard Hoffmanns dreiteiliges Modell vom gestimmten Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum lässt sich wieder auf den Text anwenden. Diesmal ist allerdings zu bemerken, dass die beschriebenen Räume selten nur *einem* Typus zuzuordnen sind. Gleichzeitig scheint kein bestimmter Raumtypus im Roman zu dominieren, sie tauchen in etwa gleichberechtigt nebeneinander auf. Eine Mischform von gestimmtem Raum und Aktionsraum ist etwa bei Grenouilles Verabschiedung von Baldini zu bemerken:

Und dann war Grenouille verschwunden, mit einem Mal weg, weggeschluckt von der Dunkelheit. Baldini stand da und glotzte in die Nacht. In der rechten Hand hielt er den Leuchter, in der linken das Tüchlein, wie einer, der Nasenbluten hat, und hatte doch nur Angst. (P 111)

Hier bedürfte es im Grunde wenig Erläuterung, denn es wird direkt angesprochen: Grenouilles Präsenz in Verbindung mit der Dunkelheit wirkt beängstigend auf Baldini, eine

³⁹³ Hillebrand, S. 12

Gestimmtheit von Bedrohung liegt in der Luft, der beschriebene Raum des Dunklen ist nur oberflächlich Aktionsraum. Doch auch dieser ist er, denn das Geschehen beschreibt nichts anderes als die konkrete Handlung der Verabschiedung, die an der Schwelle der Haustüre stattfindet.

Am Anfang des dritten Teils wechseln sich Aktions- und Anschauungsräume über mehrere Seiten hinweg ab, hier handelt es sich wohl um die längste Raumbeschreibung der untersuchten Romane, vor allem Anschauungsräume werden ausführlich geschildert.³⁹⁴

Nach zwei Stunden stand er auf der Kuppe, und vor ihm breitete sich ein mehrere Meilen umfassendes Becken aus, eine Art riesiger landschaftlicher Schüssel, deren Umgrenzung ringsum aus sanft ansteigenden Hügeln und schroffen Bergketten bestand und deren weite Mulde mit frischbestellten Feldern, Gärten und Olivenhainen überzogen war. Es lag ein völlig eignes, sonderbar intimes Klima über dieser Schüssel. Obwohl das Meer so nah war, daß man es von den Hügelkuppen aus sehen konnte, herrschte hier nicht Maritimes, nicht Salzig-Sandiges, nichts Offenes, sondern stille Abgeschiedenheit, ganz so, als wäre man viele Tagesreisen von der Küste entfernt. Und obwohl nach Norden zu die großen Gebirge standen, auf denen noch der Schnee lag und noch lange liegen würde, war hier nichts Rauhes oder Karges zu spüren und kein kalter Wind. Der Frühling war weiter vorangeschritten als in Montpellier. Ein milder Dunst deckte die Felder wie eine gläserne Glocke. Aprikosen- und Mandelbäume blühten, und die warme Luft durchzog der Duft von Narzissen. (P 209f)

Die Erzählerstimme vermittelt hier ein relativ statisches Bild, das große Übersicht gewährt und in seiner Gestimmtheit befreiend weit und idyllisch wirkt. Kurz darauf folgt die Beschreibung von Grasse, wieder handelt es sich um einen Anschauungsraum, wieder ist ein Anflug von Stimmung im Bild zu spüren. Teilweise wird die Stadt personalisiert.

Am anderen Ende der großen Schüssel, vielleicht zwei Meilen entfernt, lag, oder besser gesagt, klebte an den ansteigenden Bergen eine Stadt. Sie machte aus der Entfernung gesehen keinen besonders pompösen Eindruck. Da war kein mächtiger Dom, der die Häuser überragte, bloß ein kleiner Stumpen von Kirchturm, [...] Es war, als sei dieser Ort schon zu oft erobert und wieder entsetzt worden, als sei er es müde, künftigen Eindringlingen noch ernsthaften Widerstand entgegenzusetzen – aber nicht aus Schwäche, sondern aus Lässigkeit oder sogar aus einem Gefühl von Stärke. (P 210)

Durch die Beschreibung der Raumelemente aktualisiert sich ein Bild, das beinahe malerisch wirkt: „Der Eindruck, daß es sich hierbei vergleichsweise um eine Bildbeschreibung zu einem von Van Breughel gemalten Werk handelt, ist nicht ganz von der Hand zu weisen.“³⁹⁵ In die selbe Kerbe schlägt Peter Cersowsky: „Wenn er [Grenouille] von seinem Berg in die unendliche Weite blickt, dann erinnert er nicht nur an Petrarca auf dem Mont Ventoux, sondern er wird vor allem zum Abziehbild von Caspar David Friedrichs ‚Wanderer über dem

³⁹⁴ Anm.: In den anderen Texten waren Anschauungsräume eher nur vereinzelt zu finden. Was das über die in den Romanen gestalteten Welten aussagen könnte, soll später noch im Resümee diskutiert werden.

³⁹⁵ Macherhammer, S. 89.

Nebelmeer'.³⁹⁶ Für Grenouille, der Schönheit nur in geruchlicher Hinsicht kennt, ist die Landschaft – insbesondere Grasse – nichts anderes als Aktionsraum: „Grenouille sah mit sehr nüchternem Blick auf die Stadt Grasse. Er sucht kein gelobtes Land der Parfumerie, und ihm ging das Herz nicht auf im Angesicht des Nestes, das da drüben an den Hängen klebte. (P 211)

In einer sehr genauen Beachtung ist bei Süskind sogar die Mischung von gestimmtem Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum auf einmal zu finden. Im folgenden Ausschnitt scheint es, als würde der Aktionsraum um den Anschauungsraum eine Klammer bilden, ihn „umarmen“. Geprägt ist das Bild zusätzlich von Gestimmtheit:

Er ging die Rue de Seine hinauf. [Anm.: Aktionsraum] Niemand war auf der Straße. Die Häuser standen leer und still. Die Leute waren unten am Fluß beim Feuerwerk. Kein hektischer Menschengeschrei störte, kein beißender Pulvergestank. Die Straße duftete nach den üblichen Düften von Wasser, Kot, Ratten und Gemüseabfall. [Anm.: Anschauungsraum] Darüber aber schwebte zart und deutlich das Band, das Grenouille leitete. Nach wenigen Schritten war das wenige Nachtlicht des Himmels von den hohen Häusern verschluckt, und Grenouille ging weiter im Dunkeln. [Anm.: Gestimmtheit] Er brauchte nichts zu sehen. Der Geruch führte ihn sicher. [Anm.: gestimmter Aktionsraum] (P 52f)

Bei einer oberflächlicheren Analyse wäre die Darstellung als Aktionsraum zu bezeichnen, denn dieser dominiert das Bild. Am Anfang und Ende des Zitats wird deutlich, dass Grenouille der Akteur ist, anhand dessen sich der Raum den Lesenden erschließt. Er geht einen Weg, das Ende des Zitats unterstreicht, dass sich Grenouille an einem Ziel orientiert, der Raum ist als Weg an Nützlichkeit gebunden. Aber auch einen Überblick verschafft die Erzählerstimme über die Stadt: leer sind die Straßen, weil alle Menschen gerade woanders versammelt sind – hier geht der Anschauungsraum hervor. Gerade in dieser geruchsreduzierten Umgebung der kurzfristigen Verlassenheit des Ortes kann sich Grenouille wunderbar an dieser einen Duftnote orientieren, die er verfolgt. Es ist ein Band, das Grenouille leitet. Diese Wahrnehmung teilt er mit keinem anderen Menschen, seine geradezu übernatürliche Wahrnehmung markiert ihm den Weg – hier ist der Raum als stark auf die Wahrnehmung bezogen und gestimmt zu betrachten.

Abschließend kann nun bemerkt werden, dass den Räumen in *Das Parfum* insgesamt eine große Weite eingeschrieben ist. Die häufige Etablierung von Anschauungsräumen evoziert diesen Eindruck. Grenouille hat die Möglichkeit (und auch die Zähheit) schrankenfrei durch weite Teile Frankreichs zu ziehen, keine gesellschaftlichen Konventionen hindern ihn daran wie in Schlafes Bruder, keine Schranke in sich selbst, bedingt durch die Herkunft, ist ihm Gefängnis wie in *Die Klavierspielerin*. Grenouille weist keine Abhängigkeiten auf, vielmehr

³⁹⁶ Peter Cersowsky: Patrick Süskind. *Das Parfum*. Die Geschichte eines Mörders, in: Schneider, Sabine (Hg.): *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 130.

eine Getriebenheit, die ihn nicht ruhen lässt – und ihn über die Topografie Frankreichs jagt. Ohne Probleme hält er sich im Außen auf, parasitengleich saugt er die Gesellschaft für seinen Nutzen aus, bietet seine Arbeitskraft aber auch zu ausbeuterischen Bedingungen an. Grenouilles Misere ist letztlich, dass er seinen Platz in der Welt nicht findet und auch nicht in sich selbst.

3.3.1.5 Funktionen des Raums

Wie in den anderen untersuchten Romanen geht aus der Textanalyse von *Das Parfum* hinsichtlich des Raums die Funktion der Figurenzeichnung am prägnantesten hervor. Seine Wohnverhältnisse deuten zum einen auf seinen sehr niedrigen sozialen Status hin, zum anderen unterstreichen sie seine Charakterisierung als Tier, als Parasit. Grenouille kann sehr lange in der Entbehrung leben, sein Dasein in der Welt zentriert sich irgendwann nur mehr auf die Herstellung eines riesigen Kunstwerks: das Parfum, das Menschen ihn lieben macht.

Grenouille ist oft von Dunkelheit, von Schatten umgeben: „Grenouille, aber, der etwas mehr im Schatten saß, hörte gar nicht zu.“ (P 127), heißt es z.B. im Roman, derlei Beispiele gibt es viele. Sein Leben ist überhaupt als Schattenexistenz am Rande der Gesellschaft zu bezeichnen, eine Rolle, in der er sich nicht unwohl fühlt. Die Jahre in der Dunkelheit der Höhle genießt Grenouille, noch nie hat er sich so wohl gefühlt. Die Verbindung mit dem Schattenhaften kommt ihm sogar entgegen: Laure Richis Vater sieht im lauernden Grenouille fatalerweise keine Bedrohung, er sieht in ihm nur „eine von den schwankenden Schatten der Laternenkerze hingeworfene Schimäre“. (P 271) Der Eindruck täuscht gewaltig. Gemeinhin gilt der Schatten als Symbol des Entfremdeten, des Entseelten³⁹⁷.

Raum- und Zeitempfinden kann zudem stark Seelenzustände des Protagonisten vermitteln, etwa dann, wenn Gerüche zur Verschmelzung und Verwirrung von Zeit und Raum führen³⁹⁸: „Für einen Augenblick, für einen Atemzug lang, für die Ewigkeit schien ihm, als sei die Zeit verdoppelt oder radikal verschwunden, denn er wußte nicht mehr, war jetzt jetzt und war hier hier, oder war nicht vielmehr jetzt damals und hier dort [...]“ (P 215).

Der Umgang mit der Tier- und Pflanzenmotivik kann als weiteres Beispiel dafür gelten, dass in der stinkenden Welt des Romans Chaos herrscht.³⁹⁹ So wird Grenouille als Kröte (P 11,

³⁹⁷ Butzer / Jacob, S. 318a.

³⁹⁸ María Cecilia Barbeta: Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman "Das Parfum", Würzburg: Königshausen und Neumann 2002 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 354), S. 142.

³⁹⁹ ebd., S. 140.

17, 96, 97 etc.) oder als Zeck (P 27, 29, 41, 43, 90 etc.) beschrieben sowie mit einem Bakterium (P 27) oder einer „fleischfressenden Pflanze“ (P 23) gleichgesetzt.

Die Jungfrauen, die Grenouille ermordet, werden häufig mit Blumen verglichen: So ist Laure Richis beispielsweise „diese fast noch geschlossene Blüte hinter der Mauer, die [...] die ersten duftenden Spitzen hervortrieb“ (P 217). Symbolisch funktioniert die Jungfrau als Zeichen der „Reinheit, der Schönheit und der Kunst“⁴⁰⁰. Grenouille will letztlich das Gesamtkunstwerk schaffen.

Außerdem kann die „Exotik“ des fremden, kulturell-historisch geprägten Raums in *Das Parfum* Leseanreiz bieten, gerade die bildreichen, detaillierten Beschreibungen auf räumlicher Ebene gestatten den Rezipierenden die Möglichkeit, in eine fremde Welt einzutauchen. Dem kommt zusätzlich entgegen, dass Süskind auf räumlicher Ebene oft mit märchenhaften und spielerischen Motiven arbeitet, wie María Cecilia Barbeta bemerkt: Paris kommt Grenouille vor wie ein „Schlaraffenland“ (P 43), die Ankunft in Plomb du Cantal feiert Grenouille überhaupt „in Rumpelstilzchenmanier“⁴⁰¹:

Er schrie vor Glück. Rucksack, Decke, Stock warf er von sich und trampelte mit den Füßen auf den Boden, warf die Arme in die Höhe, tanzte im Kreis, brüllte seinen eigenen Namen in alle vier Winde, ballt die Fäuste, schüttelte sie triumphierend gegen das ganze weite unter ihm liegende Land und gegen die sinkende Sonne, triumphierend, als hätte er sich persönlich vom Himmel verjagt. Er führte sich auf wie ein Wahnsinniger, bis tief in die Nacht hinein. (P 155)

Auch Zeitangaben erinnern an Märchen: „Während Grenouille für die erste Etappe seiner Reise durch Frankreich sieben Jahre gebraucht hatte, brachte er die zweite in weniger als sieben Tagen hinter sich.“ (P 209)

Nicht nur wirkt das Raum-Zeitkontinuum des Texts auf das Handlungsgeschehen ein, indem es bestimmte Handlungen ermöglicht und zugleich kulturell-historische Grenzen in sich birgt. Raumdarstellung trägt auch Stimmung in sich: Wie veranschaulicht worden ist, flieht Grenouille vor der Stadt Paris, die ihm zu eng wird, in die Weiten des französischen Zentralmassivs. Erst dort kann er wieder frei atmen. Dass Enge und Weite nicht objektiv messbar sind und was als weit oder eng empfunden wird, der einzelne Fall entscheidet, hat schon Bollnow festgehalten. Diese These wird im Roman bestätigt: Das anfängliche „Schlaraffenland“ Paris hält Grenouille nicht mehr aus, er flieht vor der Enge.

Abschließend soll noch festgehalten werden, dass die Vielzahl der Handlungsorte im Roman ein großes Figureninventar erlaubt: So werden zahlreiche Charaktere eingeführt, die nur in einem gewissen Zeitraum im Leben Grenouilles eine Rolle spielen, danach werden sie fallen gelassen (u.a. wohl, weil sie meistens nach dem Kontakt mit Grenouille ohnehin sterben).

⁴⁰⁰ Butzer / Jacob, S. 113b.

⁴⁰¹ Barbeta, S. 137.

3.3.2 Raum im Film

3.3.2.1 Raumzeitliche Festlegung der Handlung

Die (grobe) raumzeitliche Fixierung des Handlungsgeschehens zu Beginn der Romanvorlage übernimmt auch Tom Tykwer⁴⁰² in der ersten Sequenz seines Films *Das Parfum*⁴⁰³. Die Erzählerstimme (aus dem Off) gibt preis: „Im 18. Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und berühmtesten Gestalten jener Epoche gehörten.“ (P ab 00:03:14)⁴⁰⁴ Im Folgenden aber fehlt es an *konkreten* zeitlichen Vermerken im Film, so wird beispielsweise die Erwähnung des Siebenjährigen Kriegs in Frankreich, die im Roman das Hintergrundgeschehen zu Grenouilles Höhlenzeit bildet, bei Tykwer gänzlich ausgespart.

Grundsätzlich sind im Film drei Haupthandlungsorte auszumachen, diese sind: Paris, Grasse und die Höhle, in die sich Grenouille vor der Gesellschaft zurückzieht. Hier zeigt sich, dass die räumliche Vielfalt des Romans im Film deutlich beschränkt wird auf jene Stationen in Grenouilles Leben, die für die Romanhandlung am wesentlichsten sind. Die Distanz aber, die beide französischen Städte voneinander trennt, impliziert, dass Grenouille in seinem Leben einen sehr weiten Weg zu Fuß zurückgelegt haben muss, und somit viel herumgekommen sein muss: Die Luftlinie zwischen Paris und Grasse beträgt rund 680 Kilometer.⁴⁰⁵ Dass Grenouille bei der Bewältigung dieser Strecke andere Städte besucht hat, geht aus dem Film nicht hervor. Er scheint sich nur in der Natur aufgehalten zu haben, wie die Bilder und die Erzählstimme aus dem Off vermitteln: „Es gab zwei Wege nach Grasse. Der erste folgte den gewundenen Straßen durch die Dörfer, der zweite führte in gerader Linie über Hügel und Gebirge hinunter in die Provence. Die Wahl fiel im leicht.“ Doch statt von Paris aus Grasse aufzusuchen, wie es sein Plan war, genießt Grenouille das Wandern in Freiheit und geht letztlich nur dem „Magnetpol der größtmöglichen Einsamkeit entgegen.“ (beides: P 00:54:55-00:55:43) Er landet im Gebirge. Dort kommt er in einer Höhle unter, jedoch sicher nicht für sieben Jahre, denn dann würden ihm die Haare wie im Roman „bis zu den Kniekehlen [reichen], der dünne Bart bis zum Nabel“. (P 176) Da Grenouille beim Aufbruch nach Grasse aber höchstens aussieht wie ein verwahrloster Landstreicher (der sich trotzdem von seinem früheren sozialen Umfeld in Paris optisch nicht groß unterscheidet), dürfte er rund ein halbes Jahr in der Einsamkeit verbracht haben. Auch im Film ist es der Traum von der eigenen

⁴⁰² Anm.: Mehr als bei den anderen besprochenen Verfilmungen haben bei Tykwers *Das Parfum* sicherlich Marktfaktoren und Publikumserwartungen den ästhetischen Stil des Spielfilms stark mitbestimmt. Das stößt unter Filmkritikern freilich nicht immer auf Wohlwollen: „Was wir insgesamt sehen, ist eine Eichinger-Produktion, kein Tykwer-Film“, schreibt etwa Hanns-Georg Rodek; aus: Hanns-Georg Rodek: *Das Parfum*, in: *Die Welt*, Nr. 213 vom 12.09.2006, S. 23.

⁴⁰³ *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders*, Regie: Tom Tykwer, D/FR/ES/USA 2006.

⁴⁰⁴ Im Folgenden verweist die Abkürzung „P“ samt Zeitangabe auf Tom Tykwers *Das Parfum*, die genauen Angaben zum Film sind dem Quellenverzeichnis zu entnehmen.

⁴⁰⁵ vgl. http://www.luftlinie.org/Paris_Grasse, letzter Zugriff: 01.03.2012.

Geruchslosigkeit, der Grenouille in die Gesellschaft zurückkehren lässt, dass Grenouille aber (wie in der Textanalyse festgehalten) nun keinen Platz mehr im „Innen“ und „Außen“ hat, wird im Film nicht evident.

Insgesamt sind die Kulissen in Tykwers *Das Parfum* hauptsächlich städtisch. Natur taucht im heruntergekommen inszenierten Paris nicht auf, die Stadt ist praktisch zugemauert. Die Höhle befindet sich freilich in natürlicher Kulisse, doch sie umfasst im Spielfilm nur ca. drei Minuten Spielzeit. In Grasse findet mehr Natur Eingang in die Stadt als in Paris: Dort sind die Lavendelfelder in der Vorstadt bildlich eingefangen sowie der Garten des prunkvollen Richis-Anwesens.

Tom Tykwers *Das Parfum* hat insgesamt ein Budget von 60 Millionen Euro verschlungen. Drei Jahre hat das Team am Film gearbeitet, gedreht wurde in den spanischen Städten Figueras, Girona und Barcelona, in der Provence und den Münchner Bavaria-Studios.⁴⁰⁶

3.3.2.2 Figur, Raum und Orientierungszentrum

Das Parfum von Tom Tykwer weist im Gegensatz zu den anderen untersuchten Filmen einen nicht-diegetischen, der Literaturvorlage entsprechenden Erzähler aus dem Off auf, folglich muss auf der Ebene eines Orientierungszentrums unterschieden werden zwischen einer optischen Perspektive und der Erzählperspektive, die im Film auseinanderzuhalten sind. Die Erzählperspektive bezieht sich auf die Analyseebene des Tons, die optische Perspektive auf das Bild. Letztere kann mit jeder Einstellung den Blickwinkel ändern, die Erzählperspektive aber bleibt üblicherweise nicht auf eine Einstellung beschränkt, sondern zieht sich ohne Positionswechsel durch den Film. Die Erzählerstimme kommt bei Tykwer jedenfalls nur in bestimmten Szenen zum Einsatz, etwa um dem Filmpublikum bei Ellipsen Motive oder das ausgelassene Handlungsgeschehen zu erläutern. Die Erzählerstimme, gesprochen von Otto Sander, ist neutral und auktorial gehalten, dabei scheint es, als trage sie Züge eines Märchenerzählers in sich. Sie kommentiert das Geschehen aus der Distanz. Sie fokussiert sich – das ist wenig überraschend – auf die Geschichte des Hauptprotagonisten.

Die optische Perspektive variiert im Film ständig, starke subjektive Züge nimmt sie an, wenn Grenouille Gerüche wahrnimmt. Als Grenouille an einer Ratte riecht, taucht die Kamera in deren Anatomie ein. Sie verliert sich im Tier, reist in Großaufnahme vorbei an seinem Fell und zeigt glitschige Maden im Inneren des Tierkadavers. Hier wird deutlich, dass es mit Hilfe moderner Computertechnologie keine Räume gibt, die nicht filmisch erschlossen werden

⁴⁰⁶ vgl. u.a.: O.V.: Nüsternblähen, Rudelkuscheln, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 36 vom 03.09.2006, S. 59; oder: Florian, S. 87.

können. (P ab 00:10:16) In der selben Szene geht die Kamera auf eine Reise über die unmittelbare Erdoberfläche, die optische Perspektive gleicht der eines kleinen herumziehenden Tieres. Auf diese Weise wird gezeigt, dass Grenouille mit seinem Geruchssinn auf Reise gehen kann, ohne seine eigentliche Position zu ändern. In einer Kamerafahrt, die in Zeitraffer abgespielt wird, erkundet Grenouille so einen Naturboden: Die Bilder zeigen Gras, Steine oder etwa Wasser, in das die Kamera hinab taucht. (P ab 00:10:40) Markant für diese Szenen, in denen die stark subjektiv geprägte optische Perspektive eingesetzt wird, ist auch das Beispiel, als Laura (so heißt Laure Richis im Film) mit ihrem Vater Antoine Richis auf Pferden aus Grasse flieht. Grenouille folgt ihnen, steht auf einem Hügel und nimmt olfaktorisch die Fährte auf: Die Kamera umkreist ihn einmal in Zeitraffer, dann stürzt sie eilig den Hügel hinunter (P ab 01:38:49), oder fokussiert den Boden unter sich, sodass stellenweise kaum räumliche Orientierung möglich ist. Die Kamerafahrt nimmt stetig an Tempo zu, bald wirkt es, als würde sie mit der Geschwindigkeit eines Flugzeuges über die Erde ziehen. Erst als die Kamera die beiden Reiter aufspürt, bremst sie sich rapide auf Normaltempo ein, nur um überzugehen in die Zeitlupe, in der Lauras wallende, rote Lockenpracht im Winde tanzt.

Die Visualisierung von Gerüchen bedient sich einer Kombination vieler filmischer Mittel (Kamera: Frank Griebe), dazu zählen die Inszenierung der Geruchsobjekte durch Schärfe und Unschärfe, die aufeinander geschnittenen Einstellungen unterschiedlicher Objekte in Nah- oder Großaufnahme, die Arbeit mit Farben, Musik, lange Kamerafahrten z.B. ins Innere eines Objekts/Subjekts, schnelle Montage, die einer Bildexplosion gleichen kann, und der Einsatz von Zeitraffer und Zeitlupe. So manche Geruchsvisualisierung erinnert dabei an den subjektiv gestimmten Raum bei Elias' Hörwunder aus *Schlafes Bruder*: Die rasante Bildmontage innerhalb der Sequenz um die Geburt Grenouilles kann hier als Beispiel gelten, in der er als Baby, im Fischabfall liegend, die Marktgerüche aufsaugt (P ab 00:05:20). Die Montage ist so stark beschleunigt, dass zum Teil gar keine Einzelbilder mehr erkennbar sind.

Bevor nun näher auf die räumliche Gestaltung der Haupthandlungsorte eingegangen werden soll, sei vorab festgehalten, dass die Raumgestaltung in Tom Tykwers Verfilmung größtenteils dunkel gehalten ist, das Bild ist meist von einem bräunlich-grünem Farbstil geprägt. Paris wirkt darüber hinaus ziemlich feucht. Diese Inszenierung lässt, wie wir mit Hickethier bereits bemerkt haben, auf Armut schließen, auf Verwahrlosung, auf eine ungeschminkte Realität, zudem kann der low-key-Stil einen Eindruck von mittelalterlichen Verhältnissen vermitteln.⁴⁰⁷ Dadurch ist der Raumdarstellung schon per se eine düstere, bedrohliche und beklemmende Stimmung eingeschrieben. Wie im Roman taucht Grenouille auch oft aus dem Schatten heraus auf, seiner mörderischen Arbeit am genialen Parfum geht

⁴⁰⁷ vgl. Hickethier, S. 79.

er in der Nacht nach. Beachtet man hier Bollnows Ausführungen zu den Nachträumen, so scheinen Grenouille als Geruchsgenie diese dunklen Räume auf den Leib geschneidert zu sein: In der Nacht tritt die visuelle Wahrnehmung zurück und andere Sinneswahrnehmungen werden für das Subjekt bedeutungsvoller. Grenouille kann sich also auch in der Dunkelheit ausgezeichnet orientieren und zugleich unbeobachteter als am Tag zum Werk schreiten.

Etwas hellere Lichtverhältnisse tauchen erst auf, als Grenouille ausgewachsen ist (P ab 00:13:16) (also ab dem Zeitpunkt, an dem Ben Whishaw die Rolle des Grenouille übernimmt), was wohl damit zusammenhängt, dass der Protagonist fortan nicht mehr herumgereicht wird, sondern sein Leben selbstbestimmter gestalten kann als in der Kindheit, in der er beispielsweise beinahe erstickt worden wäre von anderen Waisenkindern im Heim. Noch heller erscheinen die Lichtverhältnisse, als er Baldini verlässt, um nach Grasse aufzubrechen. Das „dunkelste Loch“ ist insgesamt Paris, der Ort Grenouilles‘ Herkunft und seines Todes. Am hellsten ist insgesamt sicherlich die räumliche Umgebung um Grasse inszeniert, auch wenn diese Stadt ihre dunklen, düsteren, mittelalterlich wirkenden Flecken hat: Sie ist von Natur umgeben, die weite lila Lavendelfelder zeigt. Die Stadt erscheint als edler und wohlhabender als Paris und bezeugt Grenouilles Aufstieg nach seiner elendigen Herkunft. In Verbindung mit der Jungfrau Laura Richis tauchen gar die hellsten Bilder des ganzen Films auf: einmal, als sie aus der Badewanne steigt, ist der Hintergrund planimetrisch und rein weiß gehalten (P ab 10:01:26), in dem Moment, als der Vater ihren Tod feststellen muss, schlägt ihm grelles, unerträglich blendendes Licht aus ihrem Zimmer entgegen. (P 01:46:20).

Im Folgenden sollen nun Orte aus Tykwers *Das Parfum* untersucht werden, die auch im Roman von Bedeutung waren.

3.3.2.2.1 Wohnraum

Die Wohnräume Grenouilles unterscheiden sich im Film in ihrer Darstellung nicht wesentlich von jenen im Roman. Grenouille hat kein eigenes Zuhause, in das er zurückkehren kann, sondern wohnt bei seinen Arbeitgebern und das ist alles andere als komfortabel. Auch im Film zeigt sich: Grenouille ist abhängig vom Wohlwollen der Arbeitgeber und gibt sich mit dem zufrieden, was er bekommen kann.

Sein allererster Liegeplatz ist unmittelbar nach der Geburt ein ekelhafter Haufen aus Fischabfällen am dreckigen Pariser Fischmarkt, der übrigens in Barcelonas altem und für

den Film extra abgesperrten Stadtteil Barrio Gotico gedreht wurde⁴⁰⁸. Später, als Grenouille bei Madame Gaillard unterkommt, schläft er als Baby in einem kleinen Holzkistchen. In diesem trachten die anderen Kinder danach, ihn zu ersticken – sie mögen ihn nicht. Bei Grimal sitzt Grenouille nachts auf stoffbedecktem Stroh in der Ecke, der ihn dunkel umgebende Raum sieht aus wie ein Verlies. Und auch beim wohlhabenden Baldini hat es Grenouille beileibe um keinen Deut besser: Er schläft am Boden, irgendwo in der Ecke. Hinsichtlich der Wohnmöglichkeiten ähneln sich Roman und Film sehr, Tykwer scheint Wert auf diese Details des Elends zu legen. Der Unterschied in beiden Medien ist vielmehr, dass angesichts der Herkunft und Lebensumstände Grenouilles im Film durchaus Mitgefühl aufkommen kann, im Buch ist das nur bedingt der Fall.

3.3.2.2.2 Höhle

Im Film ist Grenouilles Zeit in der Höhle sehr wenig Zeit gewidmet: Nur fast drei Minuten Spielzeit vergehen zwischen den Momenten, an denen er die Höhle betritt und endgültig verlässt. (P 00:55:51-00:58:40) Dazu passt, dass Grenouille im Film scheinbar nur rund ein halbes Jahr in ihr zugebracht haben dürfte. Ihr kann in der Analyse folglich auch kein allzu großer Stellenwert beigemessen werden. Mit der Auszeit in der Höhle verdeutlicht der Film, dass Grenouille die Abgeschiedenheit von den Menschen dringend gebraucht hat, sie zeigt auch, dass Grenouille selbst keinen Geruch hat, was er in der Höhle im Traum herausfindet. Er merkt dadurch, „dass er ein Niemand war“ und entschließt sich, unverzüglich nach Grasse aufzubrechen, um der Welt das Gegenteil zu beweisen. Der im Roman thematisierte Konflikt zwischen Innenleben und Außenleben spielt im Film so gut wie keine Rolle. Hier kommt es zu einer Verschiebung im Motiv: Im Roman muss Grenouille aufbrechen, weil ihm sein Innenleben, dem er sich in der Höhlenzeit als einziges gewidmet hat, keine Zuflucht mehr bietet – und nicht, weil er anderen Menschen etwas beweisen hätte müssen.

3.3.2.2.3 Stadt

Wie bereits angedeutet, ist Grenouilles Geburts- und Sterbestadt Paris als einziges Drecksloch in Szene gesetzt – sie ähnelt gebietsweise gar einer Art oberirdischen Kanalisation. Obwohl die Handlung wie im Roman im 18. Jahrhundert spielt, wirkt die Stadt in ihrer Inszenierung mittelalterlich. Dieser Eindruck wird auch in Kritiken aufgegriffen.⁴⁰⁹ Die

⁴⁰⁸ http://diepresse.com/home/kultur/film/94850/Megaproduktion-Das-Parfum_Das-Buch-hat-auch-nicht-gerochen-, letzter Zugriff: 01.03.2012.

⁴⁰⁹ vgl. u.a. Hanns-Georg Rodek: Wie man Düfte sichtbar macht, in: Die Welt, Nr. 243 vom 18.10.2005, S. 10.

Straßen und Plätze sind dunkel (ein düsterer grau-grüner Farbstil dominiert in den Bildern), feucht und vor allem eng sind sie, was dazu kommt, sind die Menschenmassen, nirgendwo gibt es ein Schlupfloch der Ruhe. Ganze Häuserreihen sind heruntergekommen bzw. wirken beinahe postapokalyptisch zerstört (P ab 00:11:49), die ewigdüstere Stimmung des Stadtbildes ohne Farbe lassen an eine märchenhafte Unterwelt denken. (P 00:26:28) So wirkt diese Raumgestaltung wie eine Welt der Trostlosigkeit und dabei künstlich, ja fantastisch⁴¹⁰, mythisch – was durchaus zulässig ist. Schon Peter Cersowsky hat die Welt bei Süskind schon als „Nährboden [...] für Übernatürliches“⁴¹¹ bezeichnet. Filmkritiker Hanns-Georg Rodek aber bemängelt am Film insgesamt seine „Ästhetisierung“⁴¹² – und zugleich eine „Verniedlichung“ auf Handlungsebene, die in der vorliegenden Arbeit aber nur am Rande von Interesse ist. Auch für Volker Wehdeking ist evident, dass Tykwer Zugeständnisse an eine breite Zielgruppe und deren Erwartungshaltung macht.⁴¹³

Die Figuren dieses heruntergekommenen Raums fügen sich jedenfalls gut in das Stadtbild: Ihre Haut ist dreckig, ihre Kleidung zerschlissen, die Haare sind fettig oder verschwitzt. Grenouille ist einer von ihnen und seine Herkunft zeigt, dass er von ganz unten kommt. Mit dem Fortschreiten seines Lebens umgeben Grenouille immer hellere, edlere Räume, was wohl mit Grenouilles ehrgeizigem Streben nach Selbstverwirklichung zusammenhängt. In Grasse ist er dem Drecksloch Paris nicht nur räumlich, sondern auch auf sozialer Ebene entkommen, denn immerhin kann er einen Gesellenbrief vorweisen. Während Grasse im Roman relativ unspektakulär beschrieben wird, wirkt es im Film durchaus erhaben, wenngleich auch Grasse seine engen, mittelalterlichen, dunklen Gässchen hat. Die Wohnräume des wohlhabenden Antoine Richis sind sehr prachtvoll in Szene gesetzt.

3.3.2.3 Raumstrukturen

Mit dem dreiteiligen Raumkonzept von Gerhard Hoffmann kann festgehalten werden, dass sich in Tykwers *Das Parfum* zahlreiche gestimmte Räume finden lassen. Einige Beispiele für gestimmte Räume, die vor allem bei der Visualisierung von Grenouilles Geruchssinn zur Darstellung kommen, sind im Zuge der Filmanalyse schon erwähnt worden. Doch auch Baldini, ebenfalls ein Connaisseur in Sachen Düften, entwischt der normalen Welt, weil er von Grenouilles gemischtem Parfum in eine paradiesische Fantasiewelt katapultiert wird. Die

⁴¹⁰ IMDB führt als Filmgenre auch passend „Fantasy“ (und „Drama“) an; vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0396171/>, letzter Zugriff: 05.03.2012.

⁴¹¹ Cersowsky, S.126.

⁴¹² Hanns-Georg Rodek: *Das Parfum*, S. 23.

⁴¹³ vgl. Volker Wehdeking (Hg.): *Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*, Marburg: Tectum 2008, S. 25.

Darstellung dieses kompletten Abschweifens ähnelt sich in Roman und Film. So heißt es im Roman, als Baldini Grenouilles Kreation probiert:

Baldini schloss die Augen und sah sublimste Erinnerungen in sich wachgerufen. Er sah sich als jungen Menschen durch abendliche Gärten von Neapel gehen; er sah sich in den Armen einer Frau mit schwarzen Locken liegen und sah die Silhouette eines Strauchs von Rosen auf dem Fenstersims über das ein Nachtwind ging; er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr, er hörte ein Ichliebdich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt! jetzt in diesem Augenblick! (P 111)

Bei Tykwer steht Baldini in seinem schwach ausgeleuchteten Duftlabor (P ab 00:41:30). In dem Moment, in dem er am Parfum riecht, beginnt eine sich um ihn drehende Kamerafahrt, in sanfter Überblendung geht der dunkle Wohnraum über in einen hellen, farbenprächtigen, paradiesischen Garten. Baldini befindet sich plötzlich in einem neuen, natürlichen Raum, gebaut aus Duftassoziationen. Die Kulisse hat sich von Grund auf neu zusammengesetzt. Ein Pendant zur normalen Welt bleibt aber bestehen: Baldini trägt dieselbe Kleidung wie zuvor, noch immer hält er den Flakon. Seine geschlossenen Augen und sein Gesichtsausdruck verheißen ultimativen Genuss. Aus dem Bildhintergrund tritt eine hübsche Frau mit dunklen Locken, haucht ihm ein weiches „Ich liebe dich“ zu und küsst ihn auf die Wange – Baldinis Gesichtsausdruck ist dabei voll der Hingabe.

Geprägt ist Tykwers Verfilmung natürlich von Aktionsräumen. Nicht immer treten sie in ihrer reinen Form auf, etwa wenn sich Grenouille am Ende sein selbstkreiertes Parfum über den Kopf schüttet zwecks Suizid: Sein Gesicht erhellt sich plötzlich gold-gelblich und genauso verhält es sich mit den Menschen um ihn herum: Die Lichtverhältnisse ändern sich, werden heller, edler (P 02:09:45). Bei Süskind heißt es: „Und dann habe er sich mit dem Inhalt dieses Fläschchens über und über besprenkelt und sei mit einem Mal von Schönheit übergossen gewesen wie von strahlendem Feuer.“ (P 319)

Anschauungsräume tauchen bei Tykwer dort auf, wo sie im „Mainstreamkino“ für gewöhnlich zu finden sind: Sie dienen als establishing shots, schaffen Überblick über die räumlichen Gegebenheiten und etablieren das Geschehen überhaupt einmal. Beispielsweise zeigt sich das Haus von Baldini auf der Brücke (P 00:26:29) vor der Einführung der Figur in einer Totalen. Insgesamt sind sonst aber kaum Anschauungsräume zu finden, was vor allem in Anbetracht der Tatsache auffällt, dass dieser Raumtypus im Roman recht oft zu finden war (u.a. auch in Mischformen). Ausnahme ist etwa die bereits beschriebene Szene, in der Grenouille die auf Pferden hinfert flüchtenden Richis mit der Nase aufspürt – die Kamera stürzt sich in rasendem Tempo über Hügellandschaften hinunter bis die Reiter gefunden sind. Dadurch ist die Natur in ihrer Ausdehnung ins Blickfeld gerückt, Entfernungen werden

abschätzbar. Da die rasende Kamera Ausdruck Grenouilles geruchlicher Wahrnehmung ist, tritt dieser Anschauungsraum gestimmt auf.

Mit Rayd Khoulokis Einteilung der Raumtypen sind besonders die labyrinthischen Räume hervorzuheben, wenngleich diese sicherlich keine für den Film *repräsentativen* Typen sind. Sie kommen vor allem dann zum Einsatz, wenn sich Grenouille auf Jagd nach jungfräulichen Düften begibt. Als Laura auf einem Straßenfest tanzt und sie nach einem kurzen Streit mit dem Vater fort läuft (P ab 01:32:28), landet sie vor einem dunklen Gassensystem, in das sie vordringt. Die Bilder sind akustisch ganz still gehalten und bei einer Weggabelung offenbart die Kamera, was Laura noch nicht ahnt: Sie ist ihrem späteren Mörder Grenouille ganz nahe, nur ein Schritt trennt sie mehr von ihm, denn er steht genau um die Ecke von ihr. Die Stimmung ist düster, die Gassen sind eng zugebaut und niemand ist in der Nähe, nur jener Mann, der Laura danach trachtet, sie zu töten. Die Situation scheint aussichtslos: Laura ist in die Falle getappt. Nur mehr einen kurzen Augenblick wird sie zu leben haben. Denn das ist es, was labyrinthische Räume im Kino oft sind: Fallen, aus denen es kein Entkommen gibt, weil sie verhindern – so haben wir mit Khouloki festgehalten –, dass der aktuelle Ort des Geschehens lokalisiert wird, weil schlichtweg die Übersicht fehlt. Grenouille aber ist im Besitz des perfekten Navigationssystem für diese labyrinthischen Räume: Mit seiner Nase ist er Laura prinzipiell immer einen Schritt voraus. Doch diesmal hat Laura Glück: Ihr Vater findet sie im letzten Moment, die Situation ist entschärft, Grenouille kann nicht zuschlagen.

Der labyrinthische Raum par excellence aber ist im Film sicher das Heckenlabyrinth im Garten der Richis, in dem im Zuge eines nächtlichen Fests (zu welcher Tageszeit sonst!) plötzlich Verstecken gespielt wird. Fatal ist wieder, dass Grenouille bereits im Labyrinth lauert. Doch auch hier entkommt Laura mit Glück, weil im letzten Moment ein Bekannter auftaucht. Als realer Drehort für das Labyrinth diente Barcelona:

Außerhalb der Ringautobahn Ronda de Dalt liegt der Parc del Laberint d'Horta, ein hübsches neoklassisches Gartenlabyrinth, das der Architekt Doménico Bagutti im 18. Jahrhundert hinter dem Palais des Joan Antoni Desvalls, dem Marqués de Llúpia i d'Alfarràs, angelegt hat. In den Siebzigern wurde der Park renoviert, das Gebäude selbst ist in weniger gutem Zustand, aber als Kulisse fürs Kino gibt es einiges her.⁴¹⁴

Auch das Mirabellenmädchen befindet sich in einem Hof, von dem nur eine Straße wegführt, als befände sie sich in einer labyrinthischen Sackgasse des engen und dunklen Pariser Straßensystems. Sie ist Grenouilles erstes Opfer. Und selbst der Weg zu Lauras Zimmer, in dem sie nach der Flucht in die Abgeschiedenheit von ihrem Vater untergebracht wird, weist labyrinthische Züge auf: Sie ist eingesperrt, und Grenouille muss erst durch mehrere Zimmer um schließlich zu ihr zu gelangen. Diese Verbarrikadierung schützt vielleicht vor

⁴¹⁴ Michael Althen: Ein Duo, das sich gut riechen kann, in: "Frankfurter Allgemeine Zeitung" Nr. 262 vom 10.11.2005, S. 39.

gewöhnlichen Menschen, nicht aber vor Grenouilles. Der Raum wird letztlich wieder zur Falle mit geringen Fluchtmöglichkeiten – und diesmal schlägt Grenouille zu.

Auf Ebene der Emotion können mit Khouloki klaustrophische Räume ausgemacht werden, die beschriebenen labyrinthischen Systeme im Film zählen eindeutig dazu. Auch die Städte sind voll von Enge, sie sind dicht bebaut und überbevölkert. „Die filmische Darstellung eines engen Raums etwa kann eine Form von kinästhetischer Wahrnehmung erzeugen, wodurch der Zuschauer die eingeschränkte Bewegungsfreiheit bis zu einem gewissen Grad auch physiologisch erfährt“⁴¹⁵, hat Khouloki zu diesem Typus festgehalten. Die Folgen sind Gefühle von Ausweglosigkeit und Beengtheit, wie wir sie in *Das Parfum* erleben.

3.3.3 Vergleich

3.3.3.1 Ähnlichkeiten

So wie für den Roman festgehalten werden konnte, dass sich Räume den Rezipierenden durch den Geruchssinn Grenouilles konstituieren, trifft dies auch für Tykwers Verfilmung zu. Gleich die Eingangsszene setzt den Fokus auf die Nase: Kurz vor seiner Hinrichtung sitzt Grenouille im Gefängnis, der Raum ist so dunkel, dass seine Silhouette nur erahnbar ist. Dann tritt seine Nase leicht aus der Dunkelheit hervor und ist der erste Körperteil, den wir von Grenouille zu sehen bekommen (P 00:00:27).

Die unwirtlichen Räume des Paris vergangener Zeiten inszeniert Tykwer wie im Roman ungemütlich, gar lebensfeindlich. Dreck, schwache Lichtverhältnisse, ungepflegte Menschen, räumliche Enge und die heruntergekommene Architektur verweisen auf Elend und Armut. So manche Raumdarstellungen übernimmt Tykwer sehr genau vom Roman: Baldinis Haus setzt er wie in der Vorlage auf eine Brücke. Der gestimmte Raum, der in Erscheinung tritt, als Baldini an Grenouilles Parfum riecht, ähnelt sich in Roman und Film sogar bis in die Details. Auch das Schattendasein Grenouilles übernimmt Tykwer: In sehr vielen Szenen steht der Protagonist im Dunkeln oder tritt aus ihm hervor.

Was der Roman auf narrativer Ebene an Märchenhaftem⁴¹⁶, bereithält lässt Tykwer in die räumliche Zeichnung der Filmdiegeese einfließen. Nicht nur sind die Kulissen ästhetisch überzogen und mythisiert, auch farbige Symbole heben sich immer wieder von der düsteren Raumgestaltung ab: Rote, weiße, gelbe (etc.) Blütenblätter, bunte Gewürze, grellgelbe Äpfel

⁴¹⁵ Khouloki., S. 120.

⁴¹⁶ Anm.: Die meisten Charaktere im Roman weisen schrille, typisierende Charakterzüge auf, bzw. sterben, sobald Grenouille sie verlässt. Die „sieben“ Jahre in der Höhle verweisen auf Märchenhaftes genauso wie Grenouilles besondere, übernatürliche olfaktorische Gabe, uvm.

und Mirabellen, blaue Parfümflakons uvm. stechen als Objekte hervor, die Grenouille geruchlich Freude schenken können, wie sonst kaum etwas auf der Welt. Darüber hinaus ist anzumerken, dass Tykwer eine Welt schafft, die zwar sehr gut mit dem Romangeschehen vereinbar ist, seiner Raumgestaltung aber nicht in allen Punkten entspricht. Denn im Roman finden durchaus realistische Naturlandschaften Eingang in die Raumbeschreibung, Bilder von den Weiten Frankreichs sind da zu finden – ganz im Gegenteil zum Film. Raum ist bei Süskind nicht fantastisch gestaltet.

3.3.3.2 Unterschiede

Hinsichtlich räumlicher Unterschiede bei der Verfilmung sei hier (noch einmal wiederholend) genannt, dass viele Wegstationen Grenouilles einer Raffung bzw. Streichung zum Opfer gefallen sind – Film hat eben nur begrenzt Zeit, um seine Geschichte zu erzählen. Das ändert das prinzipielle Handlungsgeschehen bei Tykwer zwar nicht, aber das starke Zurücktreten der Anschauungsräume beispielsweise gegenüber der Romanvorlage bleibt nicht ohne Folgen: Die Weiten Frankreichs, der Natur, die Vielzahl an Städten werden damit aus dem Leben Grenouilles herausgehalten. Seine Wurzellosigkeit, sein Wesen als Getriebener, sein nomadenhaftes Leben kommen dadurch wenig zum Vorschein. Die Lebensstationen Grenouilles beschränken sich auf filmischer Inhaltsebene nur auf zwei Städte. Bei Tykwer ist die Welt Grenouilles wesentlich kleiner als im Roman. Die Enge dominiert, die mittelalterlichen, mythischen und beinahe „bösen Räume“ sind seine Welt, aus der der Protagonist viel weniger heraus kann als im Roman. Der Fokus ist im Film anders gesetzt, die Figurenzeichnung ist eine positivere, Handlungsmotive sind (einmal stärker, einmal schwächer) abgeändert.

Der Zeit im französischen Zentralmassiv, also dem Leben in der Höhle, ist im Film nur ein paar Minuten Spielzeit gewidmet. Da überrascht es wenig, wenn der Grundkonflikt zwischen dem „Außen“ und dem „Innen“ bei Grenouille nicht wie im Roman eingehend thematisiert werden kann. Dem Grenouille des Films stünde so – zugespitzt formuliert – eigentlich noch die Möglichkeit offen, statt Suizid zu begehen in die Abgeschiedenheit der Höhle zurückzukehren und ohne die ihm verhasste Gesellschaft zu leben.

4 RESÜMEE

Wir haben schon zu Beginn der vorliegenden Arbeit festgehalten, was der deutsche Philosoph Ernst Cassirer für die Beschäftigung mit räumlichen Kategorien so akkurat formuliert hat: „Es gibt kein Sein und kein Geschehen, kein Ding und keinen Vorgang, kein Element der Natur und keine menschliche Handlung, die nicht [...] räumlich fixiert und prädestiniert wären“.⁴¹⁷ Trotzdem muss die Berücksichtigung räumlicher Kategorien bei literarischen Textanalysen noch immer als literaturwissenschaftliches Forschungsdesiderat bezeichnet werden, bestätigt hat sich das in der vorliegenden Arbeit sowohl auf theoretischer als auch auf analytischer Ebene: Obwohl die Literaturwissenschaft für die Analyse der Zeit systematische Kategorien gefunden hat, hat die Literaturtheorie bis heute zwar einige, jedoch sehr unterschiedliche – und jedenfalls keine umfassenden – Typologien für die Analyse des Raums entwickelt. Dieses Problem hat sich in der Durchsicht der Standardwerke zur Textanalyse nur bestätigt: Darin sind nur selten (kurze) bis gar keine Kapitel zur Raumdarstellung in der Literatur zu finden. Nicht weniger ernüchternd war in räumlicher Hinsicht die Beschäftigung mit der Sekundärliteratur zu den in dieser Arbeit behandelten Romanen und Spielfilmen. Untersuchungen zu zeitlichen Aspekten, zur Figurenzeichnung, zur Erzählinstanz usw. dominieren, nur sehr verhalten aber sind Auseinandersetzungen mit der räumlichen Handlungskomponente zu finden. Dabei gilt für die Literatur genau das, was Cassirer für alles Sein (und auch Nicht-Sein) festgehalten hat. Michael C. Frank erläutert.

Jeder Autor konkretisiert, wenn auch auf jeweils unterschiedliche Weise, die ihm vorgegebenen Vorstellungen von Raum und Zeit, die solcherart das literarische Menschenbild determinieren. Durch diese Vorstellungen ist der Rahmen vorgegeben, innerhalb dessen Erkenntnis und [...] literarische Repräsentation möglich ist.⁴¹⁸

Die eingehenden Raumanalysen der behandelten Romane und Spielfilme hat gezeigt, wie fruchtbar die Berücksichtigung dieses Analyseaspekts sein kann. Als besonders bedeutend für die theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema haben sich die neuen Zugänge erwiesen, die aus dem sogenannten *spatial turn* hervorgegangen sind: Raum ist kein reines Behältnis, in dem sich die Zeit abspielt, er bleibt auch nicht unberührt von politischen, historischen und sozialen Verhältnissen. Im Gegenteil: Raum ist – zumindest in den Kulturwissenschaften – als soziale Konstruktion zu sehen, der als kultureller Bedeutungsträger etwa Machtverhältnisse widerspiegeln kann. Speziell in literaturwissenschaftlicher Hinsicht hat sich gezeigt, dass Raum und Zeit zwei Kategorien

⁴¹⁷ Cassirer, S. 495f.

⁴¹⁸ Frank, S. 73.

sind, die untrennbar miteinander verwoben sind und einander prägen („Chronotops-Ansatz“). Zur besseren Lesbarkeit, Interpretation und Analyse der Raumdarstellung haben die phänomenologische Literaturwissenschaft und die Semiotik wichtige Impulse geliefert. Soweit zu den theoretischen Erkenntnissen und Einsichten der vorliegenden Arbeit.

Unter den vorgestellten Typologien zur besseren Annäherung an die Raumdarstellung haben sich in literarischer Hinsicht sicherlich die Modelle von Gerhard Hoffmann (beruhend auf Elisabeth Ströker) und von Jurij Lotman behaupten können – ihr konkreter Nutzen soll hier noch einmal im Überblick herausgegriffen werden.

(1) Bei allen untersuchten Romanen (*Schlafes Bruder*, *Die Klavierspielerin* und *Das Parfum*) konnten Zuordnungen zum gestimmten Raum, zum Aktions- und Anschauungsraum nach Hoffmann getroffen werden. Sogar für den Film hat sich dieses Modell als fruchtbar erwiesen. Je näher die Erzählperspektive in bestimmten Momenten bei oder gar in der Figur liegt, desto stärker offenbart sich deren subjektive Raumwahrnehmung – gestimmte Raumdarstellungen sind die Folge. Aus den analysierten Romanen ist hervorgegangen, dass gestimmte Räume oft mit einem Rückzug des Protagonisten, der Protagonistin in sich selbst einhergehen. Dadurch kann ein Konfliktverhältnis zwischen dem eigenen Innenleben und dem „Außen“ der Gesellschaft veranschaulicht werden (vgl. *Die Klavierspielerin*, *Das Parfum*). Auch in Verbindung mit dem Gefühl erdrückender Enge können gestimmte Räume auftauchen (vgl. *Schlafes Bruder*, *Die Klavierspielerin*). Anschauungsräume haben als „objektivste“ Darstellungsweise das Geschehen verortet oder Hinweise auf das soziale Milieu geliefert. Es hat sich gezeigt: Je häufiger Anschauungsorte auftauchen, desto größer, weiter erscheint die Welt des Protagonisten (vgl. *Das Parfum*). Dass Aktionsräume in Roman und Spielfilm zwingend zur Geltung kommen, versteht sich von selbst – interessant bei diesem Typus aber zusätzlich die Frage nach dem Gelingen oder der Verhinderung von Handlungen, nach Mobilität und Immobilität der Figuren.

(2) Jurij Lotmans Ausführungen zur Strukturierung des Raums in binäre Muster haben sich als überaus nützlich erwiesen, um (imaginäre) Grenzziehungen in der Welt der Werke sichtbar werden zu lassen. Diese Grenzziehungen (im Raum) haben direkten Einfluss auf die Handlungsebene, weil – so Lotman – das Überschreiten von Grenzen (durch die Figuren) erst die Ereignisse im Sujetaufbau initiiert⁴¹⁹. Diese These hat

⁴¹⁹ Lotman, S. 332.

sich vollends bestätigt. In allen untersuchten Werken konnte mit Hilfe Lotmans Konfliktpotential „verortet“ werden.

Gerade mit Hinsicht auf diese beiden Modelle können Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Raumdarstellung der einzelnen Romane ausgemacht werden: *Schlafes Bruder* und *Die Klavierspielerin* eint, dass sich in ihrer dargestellten Welt gefängnishafte Räume manifestieren, die den Protagonisten eine starke Immobilität aufbürden. Aus Gründen der räumlichen Abgeschlossenheit und der Gesellschaft kommt Elias Alder aus seinem Bergdörfchen Eschberg nur einmal im Leben raus: Und da ist es bereits zu spät für ihn, denn die räumliche Begrenzung ist zur Begrenzung im Kopf geworden, die seine Möglichkeiten beschneidet. Er entscheidet sich, als ihm plötzlich eine Tür offen steht, gegen die Kunst, gegen die Weite – und so letztlich für den Rückzug und gegen das Leben. Hier ist evident, welche grundlegende Bedeutung dem literarischen Raum zukommen kann: Die Festlegung der Handlung in diesem raumzeitlichen Kontinuum lässt Eschberg zum Raum der Verhinderung werden. Wäre Elias nur einige Kilometer Luftlinie weiter, etwa in städtischen Feldberg, geboren worden, hätte dieser Umstand wohl Potential, der Lebensgeschichte des weitgehend unentdeckt gebliebenen Genies eine positivere Wendung zu verleihen. Ähnlich verhält es sich bei Jelinek: Die mütterliche Wohnung kann als Abwehrsystem gegen das „Außen“, die Gesellschaft, gelesen werden. Als solch ein gefängnishafter Raum, als solch ein Raum der Verhinderung, schreibt die Wohnung Erika Unfreiheit ein. „Sie [Erika] unterliegt den Schranken ihrer kleinbürgerlichen Klasse, die ebenso transparent wie undurchdringlich scheinen.“⁴²⁰ Anders als Elias dringt Erika zwar immer wieder in diese äußere Welt vor, doch sie ist ihr nicht Schutz, vielmehr bedeutet sie ihr Haltlosigkeit und Ausgeliefert-Sein. Erika funktioniert nur nach dem Regelwerk der Mutter und ist eben keine Individualistin, wie sie gerne vorgibt. Wie Elias trägt Erika ihre Herkunft in sich, die Herkunft beengt sie, raubt ihr Möglichkeiten, prägt sie durch und durch. Die Unfähigkeit, die inneren Fesseln ihrer Herkunft abzulegen, endet bei den Protagonisten im Vorgehen gegen sich selbst: Elias begeht Suizid durch Schlafentzug und Erika weist pathologisch selbstverletzendes Verhalten auf.

Ist bei Elias diese verhängnisvolle Herkunft räumlich repräsentiert durch ein abgeschiedenes, zurückgebliebenes Dorf, gefangen in den Weiten der feindlich konnotierten Natur, so werden in der mütterlichen Wohnung in *Die Klavierspielerin* schon durch die Wohnverhältnisse lähmende, brutale, patriarchale Machtverhältnisse deutlich. Raum ist in beiden Fällen stark figurenzeichnend und prägt die Konfiguration. Treffend hat Hoffmann dazu festgehalten, dass diese hier beschriebene Immobilität als Folge der Zwänge

⁴²⁰ Fischer, S. 53.

der Gesellschaft gesehen werden kann und schließlich letztlich eines ist: „Ausdruck der Resignation und der Einsicht der Zwecklosigkeit aller Mobilität.“⁴²¹

Die größten Möglichkeiten zur Selbstentfaltung hat in den untersuchten Romanen Grenouille in Patrick Süskinds *Das Parfum*. Diese Tatsache manifestiert sich nicht nur inhaltlich, wenn der Protagonist ein übernatürliches, zwar geniales, doch abscheulich mörderisches Meisterwerk kreiert. Auch räumlich gibt es wenig Schranken für ihn. Wie bedeutungsvoll das räumliche Umfeld (und damit das soziale Umfeld) für die Protagonisten sein kann, hat etwa Bettina Pflügl mit dem Unterschied von Stadt (Grenouille) und Land (Elias) auf den Punkt gebracht:

Die Reaktion der Menschen auf die körperliche Anomalie der Protagonisten ist in gewisser Weise vergleichbar, jedoch spielt wieder die Umgebung eine große Rolle. In der Großstadt reagieren die Menschen mit Ablehnung oder Gleichgültigkeit, niemand interessiert sich wirklich für den buckeligen, klumpfüßigen und hässlichen Grenouille. In der ländlichen Umgebung fällt Elias' Stigmatisierung, die gelben Augen, die verfrühte Pubertät stark auf.⁴²²

Während Elias deswegen im Gaden eingesperrt wird, zieht Grenouille unbemerkt durch die Welt. Er reist in seinem (nicht allzu langen) Leben durch zahlreiche Dörfer und Städte quer durch die Topographie Frankreichs. Er hat eine Gabe, ein Ziel und er erreicht dieses Ziel auch. Sein Problem liegt woanders: Während Elias und Erika ihre ihnen zugewiesenen Orte haben, die ihnen Gefängnis sind, zieht Grenouille durch die Weiten eines Landes und findet seinen Platz nicht. Die Menschen bedeuten für ihn nicht Erfüllung, es scheint, als wäre Grenouille einer *unter ihnen*, aber keiner *von ihnen*. Und auch das Gegenteil vom Leben in Gesellschaft, also der komplette Rückzug während Grenouilles Höhlenjahre, befriedigt ihn nicht. Vom Außen fliehend wird er letztlich durch einen Traum auch aus seinem Innen verstoßen. Elias, Erika und Grenouille eint, dass ihr räumliches Umfeld schon per se Unheil vorausdeutet, sei es durch die dem Raum eingeschriebenen überstarken Schranken oder die Begünstigung einer Rastlosigkeit, Wurzellosigkeit bzw. Getriebenheit des Protagonisten. Zwar kann Erika, Elias und Grenouille ein bestimmter Raum zugeschrieben werden, doch letztlich sind sie alle innerlich obdachlos, sie gehören ihrem Raum wesensmäßig, semantisch nicht an. Hier geht deutlich hervor, wie sehr Raum Nährboden für Konflikte auf Handlungsebene sein kann. Die Literaturwissenschaft kann durch die Einbeziehung räumlicher Kategorien in die Textanalyse deshalb sicherlich nur profitieren. Zusammenfassend betrachtet lassen sich zumindest vier grundlegende Raumfunktionen festhalten, die in allen Werkanalysen (sowohl in den Roman als auch in den Spielfilmen) zu finden waren: Raum funktioniert figurencharakterisierend und trifft darüber hinaus Aussagen

⁴²¹ Hoffmann, S. 594.

⁴²² Bettina Pflügl: Die Aspekte „Genialität“ und „Wahnsinn“ in einer Bearbeitung des literarischen und gesellschaftlichen Kontextes anhand von Patrick Süskinds „Das Parfum“ und Robert Schneiders „Schlafes Bruder“, Dipl. Arb., Univ. Salzburg. 2004, S. 88.

über das Milieu, er transportiert Stimmungen und liefert als Orientierungszentrum Informationen über „Richtung, Ausdehnung und Begrenzung“⁴²³.

Letztlich ist nach den eingehenden Raumanalysen mit Bruno Hillebrand festzuhalten, dass fehlender menschlicher Kontakt bzw. Außenseitertum der Figuren den Stellenwert der Raumdarstellung im Roman erhöht. Diese sozialen Bedingungen begünstigen einen Dialog zwischen Subjekt und Raum:

Nur der einsame Mensch, d.h. der Mensch ohne mitmenschlichen Dialog, angewiesen auf die Zwiesprache mit sich und den Dingen, ist in der Lage, sich den Raum wesensmäßig zu erschließen. Ihm eröffnen sich andere Perspektiven und Erlebnisstufen des Räumlichen als dem sozial integrierten Typ. Bestimmte Situationen des Alleinseins können so dem Menschen schlagartig die Räumlichkeit der Welt und des eigenen Seins zu Bewußtsein bringen.⁴²⁴

Einen fundamentalen Raumbezug sieht Hillebrand dementsprechend beim Entwicklungsroman. Soweit zur Raumgestaltung im Roman.

In der Einleitung sind wir davon ausgegangen, dass Regisseure und Regisseurinnen gerade bei der Verfilmung von Bestsellerromanen großes Augenmerk darauf legen, der Vorlage bestmöglich „gerecht“ zu werden.

In den Einzelanalysen der Spielfilme hat sich bestätigt: Joseph Vilsmaier, Michael Haneke und Tom Tykwer sind mit sehr viel Bedacht an die räumliche Umsetzung herangegangen. Dabei haben Vilsmaier und Tykwer (bzw. sein Produzent Bernd Eichinger), wie sich gezeigt hat, keine Mühen und Kosten gescheut. In räumlicher Hinsicht hat der eine oder andere Regisseur zwar geringfügig räumliche Änderungen vorgenommen, diese aber fallen nicht stark ins Gewicht. Um Beispiele anzuführen, hat Vilsmaier den Petrifels in seiner Bedeutung einfach gestrichen, dieser taucht zwar indirekt (ohne nähere Bezeichnung) im Film *Schlafes Bruder* auf, doch er ist seines teuflischen Sinns entleert, wenn Peter eine viel positivere Figurenzeichnung als in der Romanvorlage erfährt und er so gar nicht mehr Peters prinzipiell böartigen Wesen zugeschrieben werden kann. Die größte Änderung den Raum betreffend hat wohl Tykwer vorgenommen, wenn er die vielen Orte, die Grenouille während seines Lebens besucht hat, bis auf Paris und Grasse einfach streicht. Zwar hat Grenouille bei Tykwer dann noch immer eine immense Wanderschaft vom Norden in den Süden Frankreichs zurückgelegt, die Charakterzeichnung Grenouilles als ein Getriebener, ein Wurzelloser wird dadurch aber beschnitten. Dafür setzt Tykwer jene Orte, auf die er sich konzentriert, mit Bedacht um, die unerträgliche Enge Paris' wäre hier bevorzugt zu nennen. Dass er der Welt Grenouilles fantastische Züge in der Raumgestaltung verliehen hat, steht Tykwer sicherlich zu, denn wir erinnern uns mit Bazin: Eine direkte, wortwörtliche

⁴²³ vgl. auch: Michael Andermatt: Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka, Bern: Peter Lang 1987 (Zürcher germanistische Studien, hrsg. v. Michael Böhler [u.a.], Bd 8), S. 24.

⁴²⁴ Hillebrand, S. 14.

Romanübersetzung würde nichts taugen, eine gute Verfilmung müsse das Wesentliche von „Wort und Geist“ wiedergeben.⁴²⁵ Auch Süskinds Roman trägt viele märchenhafte, fantastische Züge in sich. Michael Haneke bezieht ebenfalls Informationen aus der Handlungsebene in die räumliche Gestaltung mit ein: Er arbeitet innerhalb von Erikas beruflich-öffentlichem Lebensbereich deutlich mit einer Raumstrukturierung durch Linienführung, die als Äquivalent zu den bei Jelinek beschriebenen straffen, geordneten Lebensverhältnissen Erikas gelesen werden können. Im Schlussbild flüchtet Erika als kleines Wesen durch das stabile, übergroße Raster der Konzerthaus-Frontfassade – ein Bild, das das endgültige Scheitern verräumlicht.

Wie sehr die Romanautorin und die -autoren bei der filmischen Umsetzung mitgewirkt haben, ist unterschiedlich. Während Süskind das Drehbuch für Vilsmaier liefert, sind sich Jelinek und Haneke, die sich zu Gesprächen treffen, mit Respekt voreinander darin einig, nicht zusammenarbeiten zu wollen. Süskind gibt die Filmrechte nach über 15-jährigem Verfilmungswiderstand an Tykwer/Eichinger ab und kassiert dafür – angeblich – rund zehn Millionen Euro.⁴²⁶

Zuletzt ist noch festzuhalten, was sich während der Analysen immer wieder gezeigt hat: Die Schauplätze sowohl in *Schlafes Bruder*, *Die Klavierspielerin*, als auch in *Das Parfum* sind für das Lesepublikum von heute sicher keine Räume des Alltags, keine Räume, die den Rezipierenden unmittelbar vertraut sind. Genau diese Fremdartigkeit, die aber zugleich nicht ganz abwegig sein darf, scheint es zu sein, die beim Publikum bestens ankommt. Albert Zuckermann gibt in *Bestseller* Autoren Tipps, wie sie erfolgreiche Romane schreiben können. Am Beispiel englischsprachiger Bestseller verdeutlicht er, dass die Wahl exotischer Handlungsorte ein Erfolgsfaktor sein kann. „Für uns Uneingeweihte sind diese Schauplätze so ungewöhnlich, daß sie uns faszinieren.“⁴²⁷ Auch Ha. A. Mehler konstatiert, dass alles, was besonders außergewöhnlich und exotisch ist, bei den Leserinnen und Lesern sehr gut ankommt.⁴²⁸ Die Mischung aus Fremdem und Naheliegender scheint es auszumachen, für *Das Parfum* hält Cersowsky fest: „[W]ohl kaum ein geläufigerer Assoziationsraum als Paris, und das 18. Jahrhundert ist eben nicht nur ferne Vergangenheit, sondern zugleich Ursprungsphase der Neuzeit.“⁴²⁹ Für Cersowsky ist *Schlafes Bruder*, in dem die Handlung ebenfalls in historischem Ambiente angesiedelt ist, „der Bruder im Geiste einer höchst erfolgreichen Neoromantik“⁴³⁰ für *Das Parfum*. Nicht unexotischer ist *Die Klavierspielerin* situiert, obwohl die Handlung gegen Ende des 20. Jahrhunderts spielt. Der Vater wird in die

⁴²⁵ vgl. Bazin, S. 127.

⁴²⁶ Um Nasenlänge verfehlt, in: Der Spiegel vom 12.09.2006, o.S.

⁴²⁷ Albert Zuckermann: Bestseller. Der Agent von Ken Follett über die Kunst und das Handwerk, einen Bestseller zu schreiben. Mit einer Einleitung von Ken Follett, Bergisch Gladbach: Lübbe 1995, S. 46.

⁴²⁸ vgl., Ha. A. Mehler: Wie schreibe ich einen Bestseller? Geheimnisse, Techniken und Erfolgsformeln von Bestseller-Autoren, 2. Aufl, Idstein: Möwe 1996, S. 55.

⁴²⁹ Cersowsky, S. 128.

⁴³⁰ ebd., S. 131.

Heterotopie der Irrenanstalt ausgelagert, die mütterliche Wohnung ist Kontroll-, Unterdrückungs- und Gewaltinstitution, Sex zwischen Erika und Klemmer findet statt an „Unorten“ wie dem Putzfrauenkabinett oder auf den öffentlichen Toiletten des Konservatoriums und auch die Räume, die Erikas Voyeurismus bedienen, liegen in öffentlichen „Tabuzonen“.

Der Reiz des Fremden, einhergehend mit dem doch Vertrauten, betrifft in den besprochenen Werken freilich schon die Ebene der Figurenzeichnung. Grenouille ist „die Inkarnation des Abnormalen, des Hässlichen, der Angst und des Ekelerregenden“⁴³¹, doch „[b]ei aller Fremdheit ruft er [Grenouille] doch auf zur Identifikation. [...] Er ist ein Prototyp und Extrem des modernen Single, für den Mitmenschen allenfalls Hindernisse oder Mittel zum Zweck der Selbstverwirklichung sind.“⁴³² Auch Elias ist ein scheiternder Außenseiter, ein sonderbares Genie und Erika verkörpert eine sich selbst verletzende Borderlinerin mit einem pathologischen Hang zum Voyeurismus, zum Sodomachismus, unfähig, sich aus den gewaltvollen Fesseln der Mutter zu befreien. Hier zeigt sich, was aus allen Werkanalysen in der vorliegenden Arbeit hervorgegangen ist: Raum funktioniert u.a. im Sinne der Figurenzeichnung, die Raumdarstellung in Roman und Spielfilm trifft Aussagen über das Milieu, die Figuren prägen ihren Raum, wie er sie prägt. Raum im Roman ist eine soziale Konstruktion und kultureller Bedeutungsträger, der soziale Verhältnisse widerspiegelt.

⁴³¹ Susanne Drobez: Patrick Süskind "Das Parfum": Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen, Dipl. Arb., Univ. Wien 2008, S. 49.

⁴³² Cersowsky, S. 127.

5 LITERATURVERZEICHNIS

5.1 Primärliteratur

5.1.1 Romane

Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Schneider, Robert: Schlafes Bruder, 32. Aufl., Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010 (reclam 20743).

Süskind, Patrick: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders, Zürich: Diogenes 1994.

5.1.2 Filmische Realisationen

La Pianiste [Die Klavierspielerin], Regie: Michael Haneke, D/FR/AT/PL 2001.

Schlafes Bruder, Regie: Joseph Vilsmaier, D 1995.

Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders, Regie: Tom Tykwer, D/FR/ES/USA 2006.

5.2 Sekundärliteratur

5.2.1 Zum Raum in der Literatur

Andermatt, Michael: Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka, Bern: Peter Lang 1987 (Zürcher germanistische Studien, hrsg. v. Michael Böhler [u.a.], Bd 8).

Assert, Bodo: Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumgestaltung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts, Diss., Eberhard-Karls-Univ. Tübingen 1973.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 166-179.

Bachtin, Michail M.: Chronotopos, aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort v. Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Berlin: Suhrkamp 2008 (stw 1879).

Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd 5: Postmoderne-Synästhesie, Stuttgart (u.a.): Metzler 2003.

Bazin, André: Für ein unreines Kino, in: ders.: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, aus dem Franz. v. Robert Fischer und Anna Düpee, Berlin: Alexander 2004, S. 110-138.

Bock, Stefanie: Geographies of Identity: Der literarische Raum und kollektive Identitäten am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spottiswoodes "Her Husband's Country", in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld: transcript 2009, S. 281-297.

Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum, Stuttgart: Kohlhammer 1963.

Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion, Tübingen: Niemeyer 1966.

Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe, Frankfurt am Main: Peter Lang 1993 (Beiträge zur Skandinavistik 11).

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 485-500.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800).

Foucault, Michel: Von anderen Räumen (franz.: Des espaces autres, 1967), in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 317-329.

Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld: transcript 2009, S. 53-80.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld: Transcript 2009, S. 11-32.

Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. Zu den Problemen des Gegenstands und zum Aufbau des Kapitels, in: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme, Trier: WVT 2004 (= WVT Handbücher, Bd 6, hrsg. v. Ansgar Nünning).

Hillebrand, Bruno: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur, München: Winkler 1971 (Winkler Studien).

Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart: Metzler 1978.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk, 3. durchges. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1965.

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums (Auszug; franz.: La production de l'espace, 1974), in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: Raumtheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800), S. 330-342.

Lobsien, Eckhard: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung, Stuttgart: Metzler 1981 (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 23).

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München: Fink 1972.

Herman Meyer: Raum und Zeit in W[ilhelm] Raabes Erzählkunst, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27, 1953, S. 236-267.

Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven, in: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld: transcript 2009, S. 33-52.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart (u.a.): Metzler 2008.

Soja, Edward W.: Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory, London/New York: Verso 1989.

Elisabeth Ströker: Philosophische Untersuchungen zum Raum, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1965 (Philosophische Abhandlungen, Bd 25).

Waldenfels, Bernhard: Topologie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (stw 1320).

Würzbach, Natascha: Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung, in: Füger, Wilhelm / Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger, Heidelberg: C. Winter 2001, S. 105–129.

Zahavi, Dan: Phänomenologie für Einsteiger, Paderborn: Fink 2007.

5.2.2 Zum Raum im Spielfilm

Agotai, Doris: Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum, Bielefeld: Transcript 2007.

Albersmeier, Franz-Josef: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982), Frankfurt am Main: Peter Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften; Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd 12).

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, 4. Aufl., Wien: Globus 1972.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 (stw 1536).

Bazin, André: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, aus d. Franz. v. Robert Fischer, mit einem Vorw. von Tom Tykwer u. einer Einl. von François Truffaut, Berlin: Alexander 2004.

Beller, Hans: Filmräume als Freiräume. Über den Spielraum der Filmmontage, in: Beller, Hans u.a. (Hg.): Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes, Stuttgart: Hatje Cantz 2000 (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd 11), S. 11-49.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Ausgewählte Schriften I, ausgew. v. Siegfried Unseld, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977 (suhrkamp taschenbuch 345).

Block, Bruce A.: The visual story. Seeing the structure of film, TV, and new media, Boston (u.a.): Focal Press 2001.

Bordwell, David: Narration of the Fiction Film, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David: Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino, in: Zeit, Schnitt, Raum, hrsg. u. eingel. v. Andreas Rost, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997, S. 17-42.

Bredella, Nathalie: Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film, Bielefeld: Transcript 2009

Dürr, Susanne/Steinlein, Almut (Hg.): Der Raum im Film. L'espace dans le film, Frankfurt am Main: Peter Lang 2002.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, 3. überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001 (Sammlung Metzler 277).

Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie, mit Beitr. von Kirsten Burghardt, 2., aktual. und erw. Aufl., München: Schaudig & Ledig 1997 (Diskurs Film 4).

Khouloki, Rayd: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung, Berlin: Bertz + Fischer 2009 (Deep Focus 5).

Koeber, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, mit 148 Abb., 2., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007.

Kooji, Fred van der: Nicht aufräumen, Platz schaffen! Der filmische Raum bei Orson Welles – eine Ortsbegehung, in: Beller, Hans u.a. (Hg.): Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes, Stuttgart: Hatje Cantz 2000 (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd 11), S. 51-91.

Mascelli, Joseph V.: The five C's of cinematography. Motion picture filming techniques, Los Angeles: Silman-James Press 1998, S. 200f.

Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film. Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, m. Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher, aus dem Amerik. v. Reiner Grundmann u. Helmut Färber, Frankfurt am Main: Fischer 1999.

Persson, Per: Understanding cinema. A psychological theory of moving imagery, Cambridge (u.a.): Cambridge University Press 2003.

Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart (u.a.): Metzler 2003.

Pudovkin, Vsevolod I.: Filmtechnik, Zürich: Die Arche 1961 (Sammlung Cinéma 1).

Rohmer, Eric: Film, eine Kunst der Raumorganisation, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (stw 1800).

Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992 (Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd 110).

Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München: Bruckmann 1915.

5.2.3 Zu *Schlafes Bruder*

Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart: Metzler 2008.

Florian, Katharina: Die Verfilmung zweier Bestseller - "Das Parfum" und "Schlafes Bruder", Dipl.-Arb., Univ. Wien 2008.

Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider, Stuttgart: Akad. Verl. Heinz 1996 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 333).

Hackl, Erich: Laudatio auf Robert Schneider, in: Moritz, Rainer: Über "Schlafes Bruder". Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 44-55.

Hofinger, Ute: Kostüme, in: Vilsmaier, Joseph: Schlafes Bruder. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 41-46.

Holmes, Alexandra T.: Zur Wandlung der Gattungen und Umsetzungsproblematik anhand von Schlafes Bruder, Diss., Univ. Wien 2001.

Jenny, Urs: Wenn der Berg ruft, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13683964.html>, letzter Zugriff: 08.02.2012; (Printausgabe 42/1994).

Moritz, Rainer: Nichts Halbherziges, Schlafes Bruder: Das (Un-)erklärliche eines Erfolges, in: ders.: Über "Schlafes Bruder". Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 11-29.

Möckel, Magret: Erläuterungen zu Robert Schneider, Schlafes Bruder, Hollfeld: Bange 1997 (Königs Erläuterungen und Materialien 390).

Philipp, Ruth / Niehues, Heiner: Maske, in: Vilsmaier, Joseph: Schlafes Bruder. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 47-52.

Pichler, Michaela: Das Parfum von Patrick Süskind und Schlafes Bruder von Robert Schneider. Ein Vergleich, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2004.

Schanz, Susanne Elisabeth: Raumdarstellung in der Literatur am Beispiel von Robert Schneiders "Schlafes Bruder", Dipl.Arb., Univ. Wien 2005.

Vilsmaier, Josef: Regie, Kamera und Produktion, in: Vilsmaier, Joseph: *Schlafes Bruder*. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 111-127.

Werner, Mark: *Schlafes Bruder – eine Heiligenlegende?* In: Moritz, Rainer (Hg.): *Über "Schlafes Bruder"*. Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 100-122.

Zehetbauer, Rolf: Die Ausstattung von *Eschberg*, in: Vilsmaier, Joseph: *Schlafes Bruder*. Der Film, mit einem Vorw. v. Robert Schneider, Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 29-40.

Zeyringer, Klaus: *Felders Stiefbruder oder Der verkleidete Erzähler*. Robert Schneiders Dorf-Geschichte, in: Moritz, Rainer (Hg.): *Über „Schlafes Bruder“*. Materialien zu Robert Schneiders Roman, Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek 1559), S. 55-79.

5.2.4 Zu *Die Klavierspielerin*

O.V.: Auflösung der Körper, Blutlust, in: *Die Presse*, 15.5.2001, o. S.

Aulls, Katharina: *Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre*, Frankfurt/Main, Wien [u.a.]: Lang 1993 (German studies in Canada 3).

Cho-Sobotka, Myung-Hwa: *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Studien zu Ingeborg Bachmanns "Malina", Elfriede Jelineks "Die Klavierspielerin" und Yoko Tawadas "Opium für Ovid"*, Heidelberg: Winter 2007 (Reihe Siegen 156; Germanistische Abteilung).

El-Badrawi, Muna: *Beklemmende Begrenzung. Der Roman "Die Klavierspielerin" von Elfriede Jelinek*, Dipl. Arb., Univ. Wien 1990.

Fischer, Michael: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen "Die Liebhaberinnen" und "Die Klavierspielerin"*, St. Ingbert: Röhrig 1991 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 27).

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, 8. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989 (stw 184).

Grissemann, Stefan: *Österreich im Herbst, Die KLAVIERSPIELERIN*, Wien Innenstadt, Samstag vormittag. Ein Lokalausweis am Drehort, in: ders.: Haneke/Jelinek. *Die Klavierspielerin*. Drehbuch, Gespräche, Essays, Wien: Sonderzahl 2001 (Edition Film), S.167-174.

Grissemann, Stefan: „...einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Stefan Grisseemann im Gespräch mit Michael Haneke, in: ders.: Haneke/Jelinek. *Die Klavierspielerin*. Drehbuch, Gespräche, Essays, Wien: Sonderzahl 2001 (Edition Film), S. 175-192.

Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, Stuttgart: Metzler 1995 (Sammlung Metzler Bd 286).

Kuhn, Esther: *Die Klavierspielerin. Über den Film von Michael Haneke*. Ein Einblick in die Arbeit am Film – die Premiere, der internationale Erfolg, Dipl. Arb., Univ. Wien 2002.

Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn: Fink 2008 (UTB 3051; Literaturwissenschaft).

Meier, Eva-Madeleine: "Und sie wollte, es gäbe sie nicht". Persönliche Verstörung und soziale Auflehnung in ausgewählten Texten von Herta Müller und Elfriede Jelinek, Dipl. Arb., Univ. Wien 2007.

Mikolasch, Doris/ Schöllhammer, Sonja: Die Darstellung der Macht im Film. Exemplarische Analysen von Spottiswoodes "James Bond - Tomorrow never dies", Almodóvars "Hable con ella" und Hanekes "La pianiste", Dipl. Arb., Univ. Wien 2003.

Ostermann, Stefan: Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand des intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelineks/Michael Hanekes Die Klavierspielerin, Dipl. Arb., Univ. Wien 2004.

Seeßlen, Georg: Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke, in: Stefan Grisseemann (Hg.): Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays, Wien: Sonderzahl 2001 (Edition Film), S. 193-212.

Stenger, Ulrike: Die Fesseln der Liebe. Mutter-Tochter-Beziehungen in "Die Klavierspielerin", "Die Züchtigung" und "Auroras Anlaß", Dipl. Arb., Univ. Wien 1993.

Winkler, Susanne: Frau und Gesellschaft in den Erfolgsromanen Elfriede Jelineks, Dipl. Arb., Univ. Wien 1996.

http://www.kintheop.at/forschung/kintheop_8.html, letzter Zugriff: 21.02.2012.

<http://www.wien.gv.at/bezirke/josefstadt/geschichte-kultur/sehens.html>, letzter Zugriff: 21.02.2012.

5.2.5 Zu *Das Parfum*

Barbetta, María Cecilia: Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman "Das Parfum", Würzburg: Königshausen und Neumann 2002 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 354).

Cersowsky, Peter: Patrick Süskind. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders, in: Schneider, Sabine (Hg.): Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Degler, Frank: Asthetische Reduktionen. Analyse zu Patrick Süskinds ‚Der Kontrabaß‘, ‚Das Parfum‘ und ‚Rossini‘, Berlin, New York: De Gruyter 2003.

Drobez, Susanne: Patrick Süskind "Das Parfum": Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen, Dipl. Arb., Univ. Wien 2008.

Florian, Katharina: Die Verfilmung zweier Bestseller - "Das Parfum" und "Schlafes Bruder", Dipl.-Arb., Univ. Wien 2008.

Grimm, Florian: Reise in die Vergangenheit. Reise in die Fantasie. Tendenzen des Postmodernen Geschichtsromans, Frankfurt/Main: Peter Lang 2008.

Macherhammer, Sabine: Untersuchungen zu Patrick Süskinds Roman "Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders", Dipl. Arb., Univ. Wien 1989.

O.V.: Nüsternblähen, Rudelkuscheln, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 36 vom 03.09.2006.

Pflügl, Bettina: Die Aspekte „Genialität“ und „Wahnsinn“ in einer Bearbeitung des literarischen und gesellschaftlichen Kontextes anhand von Patrick Süskinds „Das Parfum“ und Robert Schneiders „Schlafes Bruder“, Dipl. Arb., Univ. Salzb. 2004.

Pichler, Michaela: Das Parfum von Patrick Süskind und Schlafes Bruder von Robert Schneider. Ein Vergleich, Dipl. Arb., Univ. Wien 2004..

Reisner, Hanns-Peter: Lektürehilfen. Patrick Süskind. Das Parfum, 2. Aufl., Stuttgart [u.a.]: Ernst Klett 1999.

Rodek, Hanns-Georg: Wie man Düfte sichtbar macht, in: Die Welt, Nr. 243 vom 18.10.2005.

Rodek, Hanns-Georg: Das Parfum, in: Die Welt, Nr. 213 vom 12.09.2006.

Scherf, Rainer: Der verführte Leser. Eine Interpretation von Patrick Süskinds "Das Parfum", Marburg: Tectum-Verl. 2006.

Um Nasenlänge verfehlt, in: Der Spiegel vom 12.09.2006.

http://diepresse.com/home/kultur/film/94850/Megaproduktion-Das-Parfum_Das-Buch-hat-auch-nicht-gerochen-, letzter Zugriff: 01.03.2012.

http://www.luftlinie.org/Paris_Grasse, letzter Zugriff: 01.03.2012.

<http://www.imdb.com/title/tt0396171/>, letzter Zugriff: 05.03.2012.

5.2.6 Weitere Literatur

Burdorf, Dieter [u.a.] (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, begr. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart [u.a.]: Metzler 2007.

Charlton, Michael: Medienrezeption und Lebensbewältigung, in: Der Deutschunterricht 49 (1997), H. 3, S. 10-17.

Gast, Wolfgang: Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt am Main: Diesterweg 1993 (Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge).

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen, Tübingen: Niemeyer 1996 (Medien in Forschung + Unterricht: Serie A; 40).

Kanzog, Klaus (Hg.): Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation, Berlin: Schmidt 1981 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1978/79).

Koch, Susanne: Literatur – Film – Unterricht. Bewertungsgrundlagen und didaktisches Potenzial der Literaturverfilmung für den Deutschunterricht am Beispiel von "Eyes Wide Shut", Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Film – Medium – Diskurs 26).

Kreuzer, Helmut: Medienwissenschaftliche Überlegung zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption, in: Schaefer, Eduard (Hg.): Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980, Tübingen: Niemeyer 1981 (Medien in Forschung + Unterricht, Serie B 2).

Mehler, Ha. A.: Wie schreibe ich einen Bestseller? Geheimnisse, Techniken und Erfolgsformeln von Bestseller-Autoren, 2. Auff, Idstein: Möwe 1996.

Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung, Tübingen: Niemeyer 1994 (Medien in Forschung + Unterricht: Serie A; 37).

Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen: Niemeyer 1981.

Zuckermann, Albert: Bestseller. Der Agent von Ken Follett über die Kunst und das Handwerk, einen Bestseller zu schreiben. Mit einer Einleitung von Ken Follett, Bergisch Gladbach: Lübbe 1995.

6 ANHANG

6.1 Abstract (deutsch)

Bei der grundlegenden Frage, wie sich Raum in der Literatur konstituiert, wie er gefasst oder gelesen werden kann, ergibt sich ein Problem: Die meisten Standardwerke zur Textanalyse berücksichtigen keine Punkte zur Raumdarstellung. Wie aus jüngeren Untersuchungen hervorgeht, kann in der Literaturwissenschaft von einer Marginalisierung räumlicher Kategorien gesprochen werden – meist wird literarisch erlebter Raum nur im Zuge eines *close readings* berücksichtigt. Das Problem kennt auch die Filmwissenschaft: Obwohl Film seit über 100 Jahren Räume konstruiert und erschließt, ist eine mangelnde Auseinandersetzung mit einem der grundlegendsten Aspekte filmischen Erzählens zu bemerken.

Neben einer Abgrenzung verschiedener Arten von Raumverständnis in den unterschiedlichen Disziplinen, werden in der Arbeit fruchtbare theoretische Ansätze zur Untersuchung räumlicher Kategorien für die Gattungen Roman und Spielfilm herausgearbeitet.

Anhand der Bestsellerromane *Schlafes Bruder* von Robert Schneider, *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek und *Das Parfum* von Patrick Süskind sowie deren gleichnamige Verfilmungen durch Joseph Vilsmaier, Michael Haneke und Tom Tykwer versucht die Arbeit schließlich zu veranschaulichen, welche Strukturen fiktional kreierte Räume aufweisen können, welche Informationen in eben diese eingeschrieben sind und welche Funktionen Raumdarstellung in Roman und Spielfilm übernehmen kann. Auf Grund des millionenfachen Lesepublikums der Bücher und des schon von vornherein zu erwartenden Kinoerfolgs kann davon ausgegangen werden, dass sowohl die Seite des Filmpublikums, als auch die Seite der Filmkritik die intermediale Übersetzung mit Argusaugen beobachtet. Filmschaffende sind daher immensem Druck ausgesetzt, ein „gelungenes“ Äquivalent zur Romanvorlage zu kreieren und scheuen dabei meist keine Mühen und Kosten. Hier interessiert, mit welchen Mitteln Regisseurinnen und Regisseure versuchen können, filmisch Äquivalentes zu konstruieren – und wo Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede hinsichtlich der Raumkonstruktion in den einzelnen Beispielen auszumachen sind.

6.2 Abstract (english)

When we consider the basic question as to how space establishes itself within literature and how it can be interpreted and conceived, the following problem arises: most standard works on textual analysis don't take the portrayal of space into consideration. As recent studies suggest, spatial categories within literary criticism are rather marginalized and the space experienced in literature can often only be taken into consideration in the course of a close reading. Film scholars are also aware of this problem. Although film makers have been creating spatial constructs for the past 100 years, there is a noteworthy lack of analysis about one of the most fundamental aspects of filmic storytelling.

Alongside making distinctions between the various ways in which one can interpret space within the different disciplines, this thesis will take seminal theoretical approaches towards the exploration of spatial categories within novels and motion pictures.

By reference to the best-selling novels *Brother of Sleep* by Robert Schneider, *The Piano Player* by Elfriede Jelinek and *Perfume* by Patrick Süskind, as well as to their screen versions with the same titles by Joseph Vilsmaier, Michael Haneke and Tom Tykwer respectively, this research paper seeks to illuminate the structures which can be displayed by spatial representation and which functions and capacities the portrayal of space can acquire. Due to the novels' multiple audiences and the success of their subsequent screen versions, as expected from the outset, we can assume the intermedial translation from page to screen is under eagle-eyed observation from both the audience and the critics. Film makers are thus under great pressure to create a "successful" equivalent to the model created by the book and usually shun no amount of effort and cost along the way. The main focus point here is the means in which directors can try to create filmic equivalents and where the differences and similarities between the separate works lie with regards to the construction of space.

6.3 Curriculum Vitae

Zur Person

Name	Sandra Nigischer
Geboren am	04. Jänner 1986 in Wien

Bildungsweg

1992 – 1996	Volksschule Obersulz, Niederösterreich
1996 – 2004	Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf, Niederösterreich (sprachlicher Schwerpunkt)
2004 – 2012	Diplomstudium Germanistik an der Universität Wien
2008 – 2010	Katholische Medien Akademie Wien; journalistische Ausbildung unter der Leitung von ORF- Generalintendant i.R. Gerhard Weis
2010 – dato	Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufliche Erfahrung

2006 – dato	Reporterin bei den Niederösterreichischen Nachrichten, Bezirk Gänserndorf
2007	einmonatiges redaktionelles Praktikum bei der Tageszeitung Kurier im Ressort „Digital“
2009	viermonatiges redaktionelles Praktikum bei der Wochenzeitung Furche
2009 – dato	redaktionelle Beiträge für die Wochenzeitung Furche
2010	zweimonatiges redaktionelles Praktikum in der Nachrichtenredaktion von ATV Aktuell
2011 – dato	Rezensionen für das Filmmagazin Celluloid

Weitere Kompetenzen

Sprachen	sehr gute Englisch-Kenntnisse in Wort und Schrift; Grundkenntnisse in Französisch in Wort und Schrift Latein
----------	--