



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Komponenten des Erzählens in Literatur und Film –
am Beispiel von Jeffrey Eugenides’ Roman „The Virgin
Suicides“ und dessen filmischer Version von Sofia
Coppola“

Verfasserin

Sandra Steindl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic

Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, die vorliegende Diplomarbeit ohne fremde Hilfe und unter ausschließlicher Zuhilfenahme der angegebenen Quellen verfasst zu haben.

Wien, am 30.1.2013

Sandra Steindl

Inhaltsverzeichnis

Einleitung & Problemstellung	9
I. Theoretische Grundlagen: Komponenten des Erzählens in Literatur und Film.....	13
A. Ein erzähltheoretisches Fundament für Untersuchung und Vergleich (Ulrike Schwab)	13
1. Zum Begriff des <i>Erzählens</i>	13
2. Das Modell der <i>Erzählung</i>	16
3. Genuine Merkmale von Literatur und Film	19
B. Die Erzählung als Geschichte: Ereignisse	23
1. Ereignis → Geschehen → Geschichte	23
2. Kausale, finale und kompositorische Motivierung	24
3. Distributionelle und integrative Funktionen nach Roland Barthes	27
4. EXKURS: Syntagmatische und paradigmatische Relationen im Film	30
C. Die Erzählung als Geschichte: Existenten	33
1. Literaturwissenschaftliche Raumkonzepte	33
2. Der narrative Raum filmischer Erzählungen	38
3. Verbale vs. filmische Räume	39
4. Der narrative Raum literarischer Erzählungen	40
5. Charaktere und ihre erzähltheoretische Verortung	41
D. Die Erzählung als Diskurs und Manifestation	47
1. Erzählzeit und erzählte Zeit in Literatur und Film	47
2. <i>Point of View</i> und seine Beziehung zur Erzählerstimme in Literatur und Film	50
3. Der Ich-Erzähler und das subjektive Kino	51

4. Der auktoriale Erzähler im Film	52
E. Die Erzählung als Materialität	53
1. Zwei bezeichnende Systeme.....	53
2. Die Linearität der Literatur und die Räumlichkeit des Films.....	54
3. Filmische Codes.....	55

II. Analyse: Jeffrey Eugenides' Roman „The Virgin Suicides“ und dessen filmische Version von Sofia Coppola im Vergleich..... 57

A. Kontext	57
1. Jeffrey Eugenides und seine Romane.....	57
2. Sofia Coppola und ihre Filme.....	60
B. „The Virgin Suicides“ als Geschichte: Ereignisse	63
1. Die Geschichte „The Virgin Suicides“.....	63
2. Wer ist Schuld an den Selbstmorden oder was die Ereignisse im innersten zusammenhält	66
3. Liste der Kardinalfunktionen.....	68
C. „The Virgin Suicides“ als Geschichte: Existenten	73
1. Die Türschwelle: Raum einer Grenzüberschreitung.....	73
2. EXKURS: Beispiel einer filmischen Chronotopenanalyse nach Karl Sierck ..	76
3. Charaktere in „The Virgin Suicides“	78
D. „The Virgin Suicides“ als Diskurs und Manifestation	89
1. Die Struktur des Romans im Vergleich zur Struktur des Films	89
2. Der Wir-Erzähler des Romans und die subjektive Kamera des Films.....	90
3. Katalysenvergleich: Trip Fontane in Roman und Film.....	97
4. Indizienvergleich: Der Verfall der Umwelt in Roman und Film.....	101

Conclusio.....	107
Abstract	111
Quellenverzeichnis.....	113
Abbildungsverzeichnis.....	117
Danksagung	119
Curriculum Vitae	121

Einleitung & Problemstellung

Was die erzählende Prosa und den Spielfilm am eindringlichsten miteinander verbindet, ist ihr bodenloser Hang zum Erzählen, wobei diesem Erzählen die Wirklichkeit so nah wie fern zu sein scheint. Sowohl Literatur als auch Film gehören zu den erzählenden Künsten. Homer gilt landläufig als erster Dichter des Abendlandes, die Anfänge des Films werden gemeinhin mit der zunehmenden Verbreitung der Laterna Magica in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, die im Kontext der industriellen Revolution, zwei Jahrhunderte später, schließlich zum Massenmedium avancierte. Seit etwa 1908/1910 spricht man von einer Literarisierung des Films, das heißt, dass bereits in dieser noch relativ frühen filmischen Entwicklungsphase Filme fähig waren, literarisch Erzähltes wiederzugeben. Dieser Umstand eröffnete dem filmischen Medium ein schier unendliches Reservoir an erzählten Geschichten. Deshalb gehört zu einer Geschichte des Films auch die Geschichte der Literaturverfilmungen. Umgekehrt begannen beispielsweise Flaubert, Zola oder Fontane, Autoren, die selber ins Kino gegangen sind, bereits im 19. Jahrhundert filmische Schreibweisen zu entwickeln.¹ Die Beziehung von Film und Literatur fußt somit auf mehreren Ebenen. Beide Medien sind trotz ihrer Fiktionalität und Kunsthaftigkeit Facetten der Wirklichkeit. In ihrer Neigung und ihrem Potetial, Geschichten zu erzählen, entwickelten beide Medien Techniken, die sich bis heute wechselseitig beeinflussen.

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit einer weiteren Affinität der erzählenden Prosa und des Spielfilms. Beide Kunstformen komponieren ihre Erzählungen mit einem Set an Komponenten: *Ereignisse* bilden zunächst ein Geschehen und letztlich eine Geschichte. Handelnde und reflektierende Figuren werden zu *Charakteren*, die sich innerhalb eines *Raums* bewegen. Die Verbindung von Charakteren und Ereignissen lassen ein *Thema* entstehen, das Verhältnis von Charakteren und ihrer räumlichen Umgebung

¹ Vgl. Paech, Joachim: Literatur und Film, Stuttgart: J.B. Metzler 1997, S. VIIIff.

bestimmt die *Atmosphäre*. Aus der Verbindung all dieser Komponenten formt sich letztlich eine *Struktur* als bauliche Komponente, die an einen *Point of view* gebunden ist.²

Die skizzierte Form stellt ein Set an Komponenten dar, das mit der literarischen und der filmischen Erzählung kompatibel ist. Aus diesem Set wiederum lässt sich ein Modell zur Beschreibung und Analyse generieren, welches in der Erzählforschung seit Aristoteles angewendet wird und von Seymour Chatman in seinem mittlerweile zum Klassiker der Erzählforschung avancierten Werk „*Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*“³ (1978) besonders anschaulich dargelegt wurde. Bei der Entwicklung seines Systems zur Beschreibung narrativer Strukturen geht er weitgehend eklektisch vor und verbindet die Arbeiten sowohl angloamerikanischer und russischer als auch französischer Narratologen. „To me the most exciting approach to these questions is dualist and structuralist, in the Aristotelian tradition. Following such French structuralists as Roland Barthes, Tzvetan Todorov, and Gérard Genette, I posit a what and a way.“⁴

Das *Was* einer Erzählung meint den gesamten Bereich einer Erzählung als Geschichte. Im Hinblick auf den Versuch eines exemplarischen Vergleichs eines konkreten Literaturtexts mit seiner Verfilmung ist es zunächst interessant festzuhalten, dass ein Film mit literarischer Stoffvorlage das Potential zu haben scheint, sämtliche Ereignisse seiner Vorlage zu enthalten und folglich dieselbe Geschichte zu erzählen. „*The Virgin Suicides*“ erzählt als Roman und als Film dieselbe Geschichte. Dennoch handelt es sich um zwei Erzählungen, deren Wirkungsweisen sich voneinander unterscheiden. Jeffrey Eugenides’ Text konstituiert sich als lyrische Allegorie. Eine Gruppe nunmehr erwachsener Männer spricht ein kollektives *Wir* und erzählt die Geschichte der fünf Lisbon-Schwestern, die sich vor circa fünfundzwanzig Jahren das Leben nahmen. Die Mädchen versinnbildlichen dabei einen durch Nostalgie und Melancholie mystifizierten Blick des Erzählerkollektivs. Die Erzählung des Romans ist im strengen Sinn folglich nicht die der Selbstmordschwestern, sondern die der Erzähler. Der Film hingegen, obgleich er

² Vgl. Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin: LIT Verlag 2006, S. 81f.

³ Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell Univ. Press 1978.

⁴ Chatman 1978, S.9.

dieselben Intentionen verfolgen mag, konstituiert sich als tragikomisches Teenagerporträt. Die Mädchen sind dort keine fragmentarisch-stilisierten Gespinste eines sich zurückerinnernden Erzählerkollektivs, sondern personifizierte Figuren mit mehr oder weniger individuellen Eigenschaften.

Dieselbe Geschichte hat folglich zwei Versionen, die sie durch ihre Darstellungsweisen, also durch das *Wie* ihres Erzählens, zu zwei grundlegend unterschiedlich wirkenden Erzählungen werden lässt. Dieser scheinbaren Paradoxie soll in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden. Wie erzählt Literatur und wie erzählt Film? Wo zeigen sich die unterschiedlichen Erzählweisen von Literatur und Film am deutlichsten und wie erfährt sie der Rezipient?

Der Fokus dieser Arbeit soll demnach zunächst auf einer umfassenden Theoretisierung des *Was* und des *Wie* literarischer und filmischer Erzählungen liegen, um die dargelegten Theoreme anschließend exemplarisch auf ihre Anwendbarkeit und ihren Erkenntniswert im Hinblick auf die Darstellungsweisen und den aus ihnen folgenden Wirkungen auf den Rezipienten zu überprüfen.

Das Einstiegskapitel der theoretischen Grundlagen soll, unter Bezugnahme auf die Medienwissenschaftlerin Ulrike Schwab, ein erzähltheoretisches Fundament für die Untersuchung und den Vergleich literarischer und filmischer Komponenten des Erzählens schaffen. Zunächst soll der Begriff des *Erzählens* wissenschaftlich abgesteckt werden, um ihn anschließend in ein bereits angesprochenes *Modell der Erzählung* zu integrieren. Einige Thesen zu den genuinen Merkmalen von Literatur und Film sollen in einem weiteren Unterkapitel angeführt werden.

Die Kapitel B und C der theoretischen Grundlagen fragen nach dem *Was* einer Erzählung. Was macht ein Geschehen zu einer Geschichte? In welcher Form treten narrative Ereignisse miteinander in Beziehung, und welchen Funktionen unterliegen sie? Wie lässt sich literarischer und filmischer Raum narratologisch begreifen, und wie lassen sich literarische und filmische Charaktere erzähltheoretisch verorten?

Kapitel D der theoretischen Grundlagen umfasst den Bereich des *Wie* einer Erzählung und seiner Manifestation im konkreten Text oder im konkreten Film. Folgenden Fragen soll in diesem Kapitel nachgegangen werden: Wie steht es um das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit in Literatur und Film? Welche perspektivischen Möglichkeiten haben Literatur und Film, beziehungsweise welche Möglichkeiten der Perspektive hat der Literaturtext, die sich der filmischen Darstellungsweise entziehen oder umgekehrt?

In dem die theoretischen Grundlagen abschließenden Kapitel E soll schließlich auf die verschiedenartige Beschaffenheit der Zeichensysteme Literatur und Film eingegangen werden. Welche Anforderungen stellt die Literatur durch ihre typografisch-verbale Zeichenhaftigkeit an den Leser, und welche Anforderungen stellt die audiovisuelle Zeichenhaftigkeit des Films an den Zuschauer?

Der zweite Teil dieser Arbeit greift die in den theoretischen Grundlagen erarbeiteten Kategorien auf und überprüft sie auf ihre Anwendbarkeit und ihren Erkenntniswert. Nach einer kurzen Einführung in das literarische Werk von Jeffrey Eugenides und das filmische Werk von Sofia Coppola in Kapitel A, soll in den Kapiteln B und C des Analyseteils „The Virgin Suicides“ als literarische und filmische Geschichte miteinander verglichen werden. In Kapitel D werde ich mittels direkter Gegenüberstellung einiger literarischer und filmischer Komponenten des Texts und des Films versuchen, zu Aussagen über ihre medialen Wirkungsweisen zu kommen.

In der Conclusio sollen die zentralen Erkenntnisse der Arbeit nochmals zusammenfassend dargestellt werden.

I. Theoretische Grundlagen: Komponenten des Erzählens in Literatur und Film

A. Ein erzähltheoretisches Fundament für Untersuchung und Vergleich (Ulrike Schwab)

In diesen ersten drei einführenden Kapiteln soll geklärt werden, wie der Begriff des *Erzählens* im Kontext der vorliegenden Arbeit verwendet wird, um ihn anschließend in ein *Modell der Erzählung* einzubetten. Dazu stütze ich mich auf den medienwissenschaftlichen Ansatz von Ulrike Schwab, die in ihrer umfassenden Arbeit zum Thema *Ästhetik und Analyse der Filmadaption*⁵ eine brauchbare erzähltheoretische Basis für die Untersuchung und den Vergleich von literarischen und filmischen Komponenten des Erzählens vorgelegt hat. Im letzten Kapitel dieses Abschnitts werden die genuinen Merkmale von Literatur und Film skizziert und miteinander verglichen. Erste Erkenntnisse im Hinblick auf die Erzählweisen der beiden Medien sollen dabei zum Ausdruck kommen.

1. Zum Begriff des *Erzählens*

Der Terminus *Erzählen* (*narrative*)⁶ impliziert in seiner wissenschaftlichen Verwendung zweierlei. Die Narratologie verwendet ihn abstrakt und meint den „Transfer von geschlossenen Handlungs- und Ereigniskontexten.“⁷ Folglich können Literatur (Erzähltexte) und Film (Spielfilme) gleichermaßen als *erzählende Künste* bezeichnet werden. Die zweite Verwendung des Begriffs ist eine umgangssprachlichere und meint *ur-*

⁵ Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin: LIT Verlag 2006.

⁶ Mit *narrative* ist in der angloamerikanischen Narratologie die substantivische Bedeutung des Begriffs gemeint: „(Without article) The practice or act of narrating; [...]“. *The Oxford English Dictionary*, in: Schwab 2006, S. 78.

⁷ Schwab 2006, S. 78.

ursprüngliches Erzählen im Sinne der mündlich-verbalen Mitteilung, der Rede. Weil sich nun Literatur und Film bereits durch ihre zeichenhafte Manifestation vom ursprünglichen (oralen) Erzählen abheben, muss der Begriff weiter gefasst werden.

Im ursprünglichen Erzählen werden Informationen zu Personen und Ereigniszusammenhängen vermittelt, die (mindestens ansatzweise) fiktionalisiert sind. Anlass und Gegenstand des Erzählens bildet die besondere Begebenheit, die die anhaltende Aufmerksamkeit des Rezipienten verdient und die die „Fesselung“ des Rezipienten verbürgt. Ein solches Konzept vom Erzählen setzt weder Sprache noch Bilderfolge als Übermittlungsträger voraus und kann für den Kommunikationsvorgang des Literaturtextes, des Spielfilms und damit der Filmadaption gleichermaßen gelten. Für die Mitteilung sind gelesene Worte ebenso wie Bilder, reale wie reproduzierte Gesten, Bewegungen oder Töne denkbar.⁸

Setzen wir nun literarisches und filmisches Erzählen in Relation zu ursprünglichem Erzählen, so zeichnen sich augenblicklich einige medial bedingte Differenzen ab. Der Film erzählt audiovisuell, ursprünglich und literarisch erzählt wird verbal. Im Gegensatz zum literarischen Erzähler wiederum hat ein realer Erzähler außer seiner Worte weitere, nonverbale Ausdrucksmöglichkeiten wie Mimik, Gestik und Stimmmodulation. Die Spontaneität und Affektivität des realen Erzählers sind wichtige Voraussetzungen, die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, beziehungsweise aufrecht zu erhalten. In dieser Beziehung sind sich ursprüngliches und filmisches Erzählen näher: beide Erzählformen bedienen sich mehrerer Ebenen des Ausdrucks, die zu einer besonderen Qualität des Rezeptionserlebnisses führen. Sowohl die ständig wechselnden Bilder als auch der konstante Fluss des Erzählers überhäufen den Rezipienten mit Botschaften, die ihn zugleich zeitlich und räumlich binden. Ferner wurde die ursprüngliche Erzählung an ein Kollektiv gerichtet, das im Kinosaal gewissermaßen fortlebt.⁹

Abgesehen von der Wort-Bild Differenz hat filmisches, im Gegensatz zum ursprünglichen Erzählen, im strengen Sinn keinen Erzähler.¹⁰ Den Erzähler finden wir wiederum in der Literatur. Da die Literatur aber mehrheitlich nur den einen Kanal der Übermittlung nutzt, bleibt es bei dieser Analogie. Die Anleitung des literarischen Erzählers ist

⁸ Schwab 2006, S. 80.

⁹ Vgl. Schwab 2006, S. 80.

¹⁰ In der Frage nach einem filmischen Erzähler spalten sich die Geister. Inwiefern die Kamera die Position eines Erzählers einnehmen kann, wird im Folgenden immer wieder zur Diskussion stehen.

eine rein intellektuelle, erst im zweiten Schritt kann sie Gefühlsreaktionen hervorrufen. Im isolierten Lesevorgang werden gedruckte Chiffren in mentale Vorstellungen übersetzt. Verglichen mit ihren oralen Wurzeln erzählt die Literatur mittelbar. Dennoch bleibt dem Leser die Illusion, ihm würde direkt erzählt, da es scheint, als sprächen die von den Signifikanten hervorgerufenen Signifikate zu ihm.

Sprache im Literaturtext ist nicht mehr das Ergebnis spontanen Rededrangs, der auf die direkte Beeinflussung des Rezipienten zielt. Sie erscheint vielmehr elaboriert und vergeistigt. Komplexe Gedankengebäude haben die unerhörte Begebenheit abgelöst.¹¹

Filmisches Erzählen kommt folglich ursprünglichem Erzählen näher als literarisches Erzählen. Während die Literatur den Intellekt herausfordernd komplexe Gedankengebäude errichtet, hat der Film Eigenschaften ausgebildet, die zentral sind für die direkte Präsentation: Spontaneität, Affektivität, Anschaulichkeit und Kontinuität.¹²

Die erzählenden Künste zeichnen sich folglich durch einen geschlossenen Handlungs- und Ereigniskontext und eine medienbedingte Differenziertheit der Vermittlungsweisen aus. Dieser geschlossene Handlungs- und Ereigniskontext wiederum beherbergt bestimmte Konventionen, die für Literatur und Film gleichermaßen gelten und im einleitenden Kapitel bereits angesprochen wurden. Die einzelnen Elemente der erzählten Welt formen sich zu Komponenten. Ereignisse, Charaktere, Raum, Struktur und Point of View Set konstituieren ein narratives Geflecht, das mit der literarischen Erzählung und der filmischen Erzählung kompatibel ist. Aus diesem wiederum lässt sich ein Modell zur Beschreibung und Analyse generieren, welches in der Erzählforschung seit Aristoteles angewendet wird und von Seymour Chatman (1928–) in seinem mittlerweile zum Klassiker der Erzählforschung avancierten Werk „*Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*“¹³ (1978) besonders anschaulich dargelegt wurde. Bei der Entwicklung seines Systems zur Beschreibung narrativer Strukturen geht er weitgehend eklektizistisch vor und will, obwohl er sich durchaus am Strukturalismus orientiert, „nicht polemisieren, sondern die tragfähigsten Einsichten synthetisieren – seien es ang-

¹¹ Schwab 2006, S. 81.

¹² Vgl. Schwab 2006, S. 81.

¹³ Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell Univ. Press 1978.

loamerikanische, russische oder französische“.¹⁴ „To me the most exciting approach to these questions is dualist and structuralist, in the Aristotelian tradition. Following such French structuralists as Roland Barthes, Tzvetan Todorov, and Gérard Genette, I posit a what and a way.“¹⁵ Der fundamentale Gegensatz dieser Unterscheidung ist unumgänglich und soll im Folgenden kurz umrissen werden.

2. Das Modell der *Erzählung*

Der Russische Formalismus instrumentalisierte zur Differenzierung des *Was* und des *Wie* einer Erzählung die Begriffe *fabula* und *sjuzet*.¹⁶ Boris Tomaševskij spricht in seiner „Theorie der Literatur“ (1925) von *fabula* als „die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausalen-temporalen Verknüpfung“ und *sjuzet* als „die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen.“¹⁷ Etwa dreißig Jahre später führte Tzvetan Todorov (1939–) das Begriffspaar in Frankreich ein und übersetzte es mit *histoire* und *discours*. Unter *histoire* versteht er:

[...] eine bestimmte Realität, Ereignisse, die stattgefunden haben, Personen, die, aus dieser Perspektive betrachtet, sich mit solchen aus dem wirklichen Leben vermischen. Dieselbe Geschichte hätte uns auch auf andere Weise vermittelt werden können, beispielsweise durch einen Film; man hätte sie durch den mündlichen Bericht eines Zeugen erfahren können, ohne dass sie in einem Buch fixiert sein müsste.¹⁸

Die Ebene des *discours* beschreibt Todorov folgendermaßen:

Es gibt einen Erzähler (narrateur), der die Geschichte erzählt; und es gibt ihm gegenüber einen Leser, der sie aufnimmt. Auf dieser Ebene zählen nicht die erzählten Ereignisse, sondern die Weise, wie der Erzähler dafür gesorgt hat, dass wir sie kennen lernen.¹⁹

¹⁴ Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, S. 307.

¹⁵ Chatman 1978, S. 9.

¹⁶ Bereits Aristoteles unterschied *praxis*, *logos* und *mythos*. *Praxis* meint die Imitation der Handlungen der realen Welt, *logos* meint den Plot und *mythos* die Ereignisse, die den Plot entstehen lassen. Vgl. Chatman 1978, S. 19.

¹⁷ Tomaševskij in: Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck 2002, S. 22.

¹⁸ Todorov in: Martinez/Scheffel 2002, S. 23.

¹⁹ Todorov in: Martinez/Scheffel 2002, S. 23.

Während also Tomaševskijs *sjuzet* nur die Darstellung der Ereignisse in ihrer Reihenfolge meint, umfasst Todorovs *discours* den kompletten Bereich der narrativen Vermittlung (d.h. auch Perspektive, Stil, Modus). Tomaševskijs *fabula* meint nur die handlungsrelevanten Teile einer Erzählung, Todorovs *histoire* hingegen umfasst die Gesamtheit der erzählten Welt. Seymour Chatman übernimmt in seiner Theorie die Begriffsverwendung Todorovs und übersetzt sie mit *story* und *discourse*. Todorov und Chatman folgend, übersetze ich das Begriffspaar mit Geschichte und Diskurs. Die Elemente der Geschichte unterteilt Chatman in Ereignisse (*events*) und Existenten (*existents*). Ein Ereignis lässt sich entweder als Handlung (*action*) oder Geschehnis (*happening*) identifizieren und in der Folge auf seine Funktion innerhalb der Erzählung überprüfen. Als Existenten werden Charaktere und Raum bezeichnet. Auch Existenten können auf ihre Funktion überprüft werden. Zur Veranschaulichung zeigt Chatman folgendes Diagramm, an dessen Struktur ich mich im Folgenden halten werde.

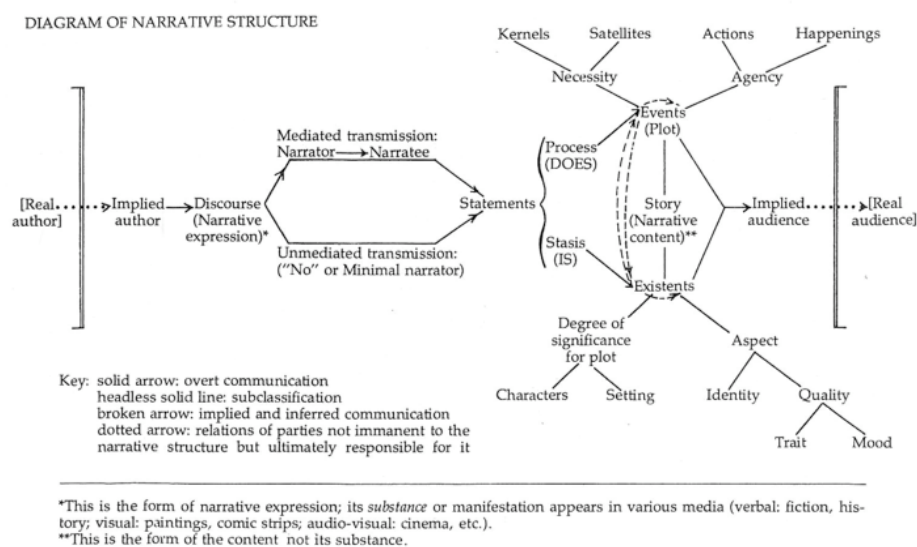


Abbildung 1: Diagramm narrativer Strukturen nach Seymour Chatman²⁰

Aus Chatmans Diagramm zur Beschreibung narrativer Strukturen ergeben sich die ersten beiden Kapitel *Die Erzählung als Geschichte* und *Die Erzählung als Diskurs*.

²⁰ Chatman 1978, S. 267.

Der Diskurs bezeichnet den Akt der Ausführung oder der Realisation. Er lässt die Geschichte eine Erzählung werden. Der Übergang von der Geschichte zum Diskurs markiert die Auswahl möglicher Details des Geschehens. Er strukturiert und kristallisiert primäre und sekundäre Bausteine des Handlungsstrangs heraus, er verknüpft Ereignisse und stellt sie in einen Zusammenhang, er verankert die Geschichte räumlich und setzt sie in ein zeitliches Gefüge. Die Dynamik der Handlung basiert auf diesem Bedingungskomplex. Der Diskurs differenziert Charaktere ideell und psychologisch aus und etabliert folglich ein Thema. Sein Verfahren spinnt ein wirkungsintensives Geflecht an Informationen, das sich sowohl durch Kohärenz als auch durch Unbestimmtheit auszeichnet. Die Kohärenz stiftet den Eindruck der Plausibilität, Unbestimmtheitsstellen nötigen den Rezipienten zu eigenen Schlussfolgerungen. Der Diskurs bestimmt über den Vermittlungsstandpunkt, der Erzählinstanz oder das Gefüge der vermittelnden Instanzen. Die Komponenten des Erzählens formieren sich auf der Ebene des Diskurses zu einem beschreibbaren und kategorialen Muster.²¹

Die nächsten zwei Kapitel ergeben sich aus dem Thema der Arbeit und dem ihr zugrunde liegenden Vergleich der beiden Medien: *Die Erzählung als Manifestation* und die *Erzählung als Materialität*²². Der Diskurs hat eine Erzählung elaboriert, die sich nun in medialer Form manifestiert: als verbaler und typographisch fixierter Text oder als audiovisueller Film. In der Manifestation einer Geschichte zeigt sich, wie sich die Vorgaben des Diskurses realisieren. Die Manifestation ist das gegenständliche Ergebnis einer Erzählung in Form eines Literaturtextes oder eines spezifischen Films. Die Geschichte als Manifestation ist die Ebene der Rezeption und Analyse. Das Sprachmaterial des Textes und die Bildfolge des Films können vergleichend analysiert und medienspezifische Verfahren des Diskurses ermittelt werden.²³

Die Erzählung als Materialität meint ihre rein technische Erscheinung als Zeichensystem. Die literarische Erzählung setzt sich aus typographischen Zeichen zusammen. Die Voraussetzung ihrer Dechiffrierung ist die Kenntnis des Alphabets, der Sprache und

²¹ Vgl. Schwab 2006, S. 85f.

²² Vgl. Schwab 2006, S. 84ff.

²³ Vgl. Schwab 2006, S. 86f.

ihrer Regeln. Ist diese Kenntnis vorhanden, steht der Lektüre nichts im Weg. Die Dechiffrierung des filmischen Zeichensystems hingegen gestaltet sich komplexer. Dies erklärt sich zum einen dadurch, dass die audiovisuelle Erzählweise weniger fasslich ist als die rein auf dem sprachlichen Zeichensystem beruhende Erzählweise der Literatur. Zum anderen ist sein Unterbau eine Zusammensetzung von verschiedensten Zeichensystemen, wobei allein das kinematographische Einzelbild eine vielschichtigere Struktur aufweist als zum Beispiel ein Satz. In diesem Sinne sei nochmals festgehalten, dass sich die Zeichensysteme Literatur und Film grundlegend von einander unterscheiden.²⁴

3. Genuine Merkmale von Literatur und Film

In diesem Kapitel werden, unter Bezugnahme auf Ulrike Schwab, die Grundzüge der Erzählweisen von Literatur und Film anhand ihrer genuinen Merkmale dargelegt. Beim Vergleich der beiden Kunstformen sind diese als elementar für ihre Superstrukturen zu berücksichtigen.

Trifft ein Philosoph auf einen Praktiker, so ähnelt diese Konstellation der Gegenüberstellung von Literaturtext und Drehbuch. Letzteres verzichtet auf sprachliche Ausführlichkeit und Reflexion. Die Aussagen eines Drehbuchs sind auf das beschränkt, „was sichtbar und hörbar ist“²⁵, nämlich den sich im filmischen Raum entfaltenden Plot und Dialog. Der Erzähler eines Literaturtexts hat die Möglichkeit, sich verschiedener Spielarten der Sinnkonstitution zu bedienen. Er kann beschreiben, abstrahieren, erklären, kommentieren, reflektieren, analysieren und/oder bildlich umschreiben. Ein Drehbuch hingegen gibt konzise Anweisungen. Sein Duktus folgt den Prinzipien seiner Funktion und setzt auf Linearität, Stringenz, Kohärenz und Kontinuität.²⁶

Nehmen wir den Satz als kleinsten funktionalen Baustein des Zeichensystems Literatur an und reihen weitere Bausteine linear hinzu, so kumuliert Bedeutung, bis ein Gesche-

²⁴ Vgl. Schwab 2006, S. 87f.

²⁵ Balázs, Béla in: Schwab 2006, S. 88.

²⁶ Vgl. Schwab 2006, S. 88.

hen und letztlich eine Geschichte dargelegt ist. Als kleinster funktionaler Baustein des Films kann eine Einstellung gelten. Diese allerdings besteht nicht wie ein Satz aus einer, sondern aus mehreren Teilinformationen²⁷. Der Zuschauer ist nicht wie der Leser mit einem einfach codierten Zeichensystem konfrontiert, sondern hat ein mehrfach codiertes Zeichensystem zu entschlüsseln, das durch visuelle und auditive Komponenten erzeugt wird.

Die Grundvoraussetzung eines Erzähltexts ist ein Erzähler. Die Grundvoraussetzung eines Films ist die Kamera. Doch obwohl die Kamera maßgeblich an der filmischen Sinnkonstitution beteiligt ist und über ein großes Spektrum an intentionalen Parametern verfügt, könne ihr, so Schwab, nicht das Vorwissen eines (allwissenden) Erzählers unterstellt werden. Dieser These soll im Folgenden kritisch begegnet werden, denn auch eine Kamera scheint immer zu wissen, was sie tut und warum sie etwas tut. Auch ein Voice-Over oder Erzähler aus dem Off könne, so Schwab, nicht mit dem literarischen Erzähler gleichgestellt werden, da er im Film immer nur als Teilfunktion wirke. Dementsprechend verfüge filmisches Erzählen über keinen Vermittler im Sinne eines literarischen Erzählers, sondern richte sich direkt an den Rezipienten. Die audio-visuellen Signale müssen daher unmittelbar verständlich sein – der Film *sei* seine Erläuterung.²⁸

Aber auch ohne Vermittler bildet es [das filmische Informationsangebot] ein Kompositum, produziert nach den Prinzipien der Selektion, Gerichtetheit und Komplementation. Diese „Formung“, die sich aus Aspekten des Erzählstoffes als notwendig und möglich ableitet, macht die filmische Intentionalität aus. Diese Intentionalität ist dem zu Erzählenden nicht übergeordnet, sondern vorgeschaltet. Sie führt zu dem zu Erzählenden selbst.²⁹

Aufgrund der Materialität der filmisch bezeichneten und gezeigten Objekte präsentiert der Film zunächst äußere Erscheinungen. Allein Dialoge (abgesehen von Traumsequenzen oder Ähnlichem) vermögen Einblick in die Innenwelt der Protagonisten zu geben. Aus dieser Perspektive entsprechen sich die Lebenswirklichkeit des Rezipienten und die filmische Präsentationsweise. Der Erzähltext hingegen hat sowohl die Möglichkeit die Innenwelt der Protagonisten als auch ihre Außenwelt darzustellen. Primär jedoch wid-

²⁷ Vgl. Schwab 2006, S. 88.

²⁸ Vgl. Schwab 2006, S. 88f.

²⁹ Schwab 2006, S. 89.

met er sich dem *secret life* seiner Figuren und knüpft dadurch an die innere Selbsterfahrung des Rezipienten an.³⁰

Die filmische Figur lernen wir durch Anschauung kennen. Und auch dieser Prozess ähnle, so Schwab, der äußeren Lebenswirklichkeit des Zuschauers. Durch die Erscheinung der Figur, ihrer Aussagen und Aktivitäten erkennen wir Charaktereigenschaften, die beim filmischen Erleben bedeutsamer sind als innere Bewusstseinsvorgänge. Somit steht die literarische Figur der filmischen Figur entgegen. Ohne einer konkreten Äußerlichkeit zu bedürfen, manifestiert sich diese durch „Einsichten, Befindlichkeit und Beobachtung und ein Mindestmaß an äußerer Aktivität“³¹.

Die Zeit des Erzähltexts ist die Vergangenheit.³² Der Film hingegen konfrontiert den Zuschauer zeitlich direkt. Er ist echtzeitlich strukturiert und korreliert dadurch mit dem Gegenwartsempfinden des Zuschauers. Nur durch explizite Verweise können andere Zeitebenen einbezogen werden. Trotz möglicher, durch Rückblenden oder Parallelhandlungen hervorgerufener, temporärer Achronologien folgt die filmische Erzählung im Hinblick auf ihren Ausgang tendenziell einer zeitlichen Progression, der der Erzähltext nicht in diesem Maß unterliegt, weil allein ein Satz mehrere Tempuswechsel enthalten kann, ohne dem Leser die Orientierung an der Gesamthandlung zu nehmen.

Die Sprache literarischer Texte evoziert mentale Bilder, die sich weiters durch sinnbildliche oder übertragene Bedeutungen färben: Metaphern, Symbole, oder Metonymien führen zu narrativer Verdichtung und Anreicherung. Ausdrucksmöglichkeiten solcher Art sind im Film nicht unmittelbar zu finden. Dieser habe, so Schwab, einen „geschlossenen logischen Rahmen, der nicht an ‚heteroreferentielle‘ Sinnbezirke anschließt.“³³ Lediglich starke oder wiederkehrende Motive können die Funktion von Symbolen einnehmen, wenn sie vom Rezipienten erkannt und besetzt werden. Weil im Film ver-

³⁰ Vgl. Schwab 2006, S. 89f.

³¹ Schwab 2006, S. 90.

³² Durch das historische Präsens und hohem Dialoganteil sind jedoch durchaus Vergegenwärtigungseffekte möglich. Vgl. Schwab 2006, S. 90.

³³ Schwab 2006, S. 91.

schiedenste heterogene Informationsträger zusammenwirken, müssen bildliche Bezüge gekonnt inszeniert werden, um vom Zuschauer wahrgenommen zu werden.³⁴

³⁴ Vgl. Schwab 2006, S. 91.

B. Die Erzählung als Geschichte: Ereignisse

Chatmans und Schwabs Modell der Erzählung folgend, will ich mich zunächst dem Bereich des Erzählten, der Erzählung als Geschichte, zuwenden. Zu diesem Zweck sollen mit dem *Ereignis*, dem *Geschehen* und der *Geschichte* drei grundlegende Komponenten der Handlung einer Erzählung skizziert und zueinander in Beziehung gesetzt werden.

1. Ereignis → Geschehen → Geschichte

Tomaševskij definiert ein Ereignis oder Motiv als die kleinste elementare Einheit der Handlung.³⁵ Er stellt es in Analogie zum Satz als kleinster Einheit des Diskurses.³⁶ Chatman unterteilt Ereignisse in zwei Gruppen: Handlungen (*actions*) und Geschehnisse (*happenings*). Beide verändern einen gegebenen Zustand und sind daher dynamisch. Eine Handlung wird von einem Handelnden durchgeführt. Wenn die Handlung nun für den Plot signifikant ist, bezeichnet Chatman den Handelnden als Charakter. Folglich ist ein Charakter narratives Subjekt eines narrativen Prädikats. Verschiedene Arten von Handlungen können von einem Charakter oder von einem anderen Existenten durchgeführt werden: nonverbale physische Handlungen, verbale Handlungen, gedankliche Handlungen. Mit Geschehnis meint Chatman ein Geschehen, welches den Charakter objektiv besetzt. Oder anders: Als Geschehnis wird eine nicht intendierte Zustandsveränderung bezeichnet.³⁷

Eine Abfolge von Ereignissen bildet ein Geschehen. Die Ereignisse formen sich allerdings erst dann zu einer Geschichte, wenn sie nicht nur (chronologisch) aufeinander, sondern auch auseinander folgen. E.M. Foster hat diesen Unterschied zwischen Gesche-

³⁵ *Ereignis* und *Motiv* wird im Kontext der Handlung bedeutungsgleich verwendet. Allerdings wird die Bezeichnung *Ereignis* bevorzugt, um die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks *Motiv* außerhalb seiner narratologisch-strukturellen Verwendung zu vermeiden.

³⁶ Vgl. Martinez/Scheffel 2002, S. 108.

³⁷ Vgl. Chatman 1978, S. 43ff.

hen und Geschichte in einer oft zitierten Passage illustriert: „We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. [...] If it is in a story we say *and then*? If it is in a plot we ask *why*?“³⁸

Dieser von Foster proklamierte Unterschied zwischen *story* (Geschehen) und *plot* (Geschichte) soll im Folgenden durch den Begriff der *Motivierung* präzisiert werden. Dazu stütze ich mich auf die Ausführungen von Martinez und Scheffel. Sie unterscheiden in ihrer „Einführung in die Erzähltheorie“ (2002) zwischen drei Arten der Motivierung: kausal, final und kompositorisch.

2. Kausale, finale und kompositorische Motivierung

„Unter Motivierung verstehen wir den Inbegriff der Beweggründe für das in einem erzählenden oder dramatischen Text dargestellte Geschehen.“³⁹ Dies gilt nicht nur für den Text, sondern auch für den Film. Erst wenn die dargestellten Ereignisse motiviert sind, formt sich das Geschehen zu einer Geschichte.

Seit Aristoteles wird argumentiert, dass sich narrative Ereignisse korrelativ verhalten. Ihre Abfolge ist nicht einfach linear, sondern bedingt sich wechselseitig.⁴⁰ Chatman spricht hier die erste der drei von Martinez und Scheffel vorgeschlagenen Arten narrativer Motivierung an: die kausale Motivierung. Ist ein Ereignis kausal motiviert, so steht in einen empirisch wahrscheinlichen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang, den Chatman wie folgt erklärt:

[...] the interesting thing is, that our minds inveterately seek structure, and they will provide it if necessary. Unless otherwise instructed, readers will tend to assume that even „The king died and the queen died“ presents a causal link, that the king's death has so-

³⁸ Foster in: Martinez/Scheffel 2002, S. 110.

³⁹ Martinez/Scheffel 2002, S. 110.

⁴⁰ Vgl. Chatman 1978, S. 45.

mething to do with the queen's. We do so in the same spirit we seek coherence in the visual field, that is, we are inherently disposed to turn raw sensation into perception.⁴¹

Demnach umfasst kausale Motivierung nicht nur die Figurenhandlung, sondern auch nicht intentierte Geschehnisse oder Zufälle.

Allerdings wurde dieser Ansatz durch moderne Autoren immer wieder bestritten. Der Philosoph und Ethnologe Jean Pouillon (1916–2002), der dem Kreis der französischen Existenzialisten (u.A. Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus und Gabriel Marcel) nahe stand, kritisierte die Annahme einer generellen kausalen Motivierung, wie sie Chatman hier vorschlägt. Ganz im Sinne der Existenzphilosophie („Der Mensch ist seine Existenz“) schlägt er den Begriff der ontologischen Kontingenz vor. In der Logik und den Kultur- und Sozialwissenschaften meint der Begriff „die verschiedenen, an sich nicht notwendigen Operationsmechanismen, die einem bestehenden System in einer bestimmten Situation alternativ zur Verfügung stehen“⁴² Kurz: er beschreibt alles das, was ohne Notwendigkeit möglich ist. Und dennoch konstatiert Chatman: „[...] theory must accept our powerful tendency to connect the most divergent events.“⁴³

Die zweite der drei Arten narrativer Motivierung nennen Martinez und Scheffel *finale Motivierung*. Vor allem ältere Erzähltexte sind zusätzlich zu einer kausalen Motivierung final motiviert, wenn die Handlung vor einem mythischen Sinnhorizont stattfindet, der seinerseits von einer göttlichen Instanz beherrscht wird. „Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht.“⁴⁴

Allerdings wird die Motivation von Ereignissen im Text nur selten explizit zum Ausdruck gebracht. Meistens wird sie vom Leser unterstellt. Die Motivationen von erzählten Handlungen gehören, um mit den Worten Roman Ingardens zu sprechen, zu den *Unbestimmtheitsstellen* einer Erzählung. Aus diesen können Autoren oder auch Filme-

⁴¹ Vgl. Chatman 1978, S. 46f.

⁴² Gfrereis, Heike [Hrsg.]: *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1999, S. 105.

⁴³ Chatman 1978, S. 47.

⁴⁴ Martinez/Scheffel 2002, S. 111.

macher besondere Effekte erzielen, indem sie widersprüchliche Signale senden und die Erzählung somit mehrdeutig wird.⁴⁵

Eine weitere Art der Motivierung stellt die kompositorische oder ästhetische Motivierung dar. Diese folgt nicht empirischen, sondern künstlerischen Kriterien und zeigt sich besonders in der Kategorie der freien Motive, die Martinez und Scheffel von Handlungen und Geschehnissen differenzieren. Freie Motive werden in ihrer metaphorischen oder metonymischen Verwendung unterschieden. Eine metaphorische Relation wird durch Ähnlichkeit bestimmt, eine metonymische Relation durch Kontiguität. „Die Metonymie verbindet zwei Vorstellungen oder Begriffe aus einem einzigen konzeptuellen Bereich;“⁴⁶

Das Setting eines Romans oder eines Films lässt sich durch diese zwei Arten der Relationen allerdings nur bedingt erklären. Warum ist beispielsweise die Hose des Jungen grün oder warum liegt auf dem Klavier eine Schachtel? Diese Details entziehen sich der konkreten Motivierung und wurden von Barthes (funktional überschüssig) als *Realitätseffekte* (*effets de réel*) bezeichnet. Sie bezeichnen das, was üblicherweise das *konkrete Reale* genannt wird („beiläufige Gesten, [...] überflüssige Worte“)⁴⁷.

Die verschiedenen Möglichkeiten der Motivierung von Ereignissen wurden somit skizziert. Es stellt sich weiters die Frage nach der narrativen Funktionen von Ereignissen, die im Folgenden in Bezugnahme auf das Konzept Roland Barthes' erörtert werden sollen.

⁴⁵ Vgl. Martinez/Scheffel 2002, S. 111ff.

⁴⁶ Kohl, Katrin: *Metapher*, Stuttgart: J.B. Metzler 2007, S. 77.

⁴⁷ Barthes in: Martinez/Scheffel 2002, S. 117.

3. Distributionelle und integrative Funktionen nach Roland Barthes

Der Linguist und Strukturalist Roland Barthes (1915–1980) versuchte in seiner „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzähltexten“⁴⁸ (1966), die universalen Strukturen einer Erzählung zu erläutern. Obwohl Barthes den Text eine „provisorische Skizze“⁴⁹ nannte, hinterließ er in der Welt der Erzähltheorie seine Spuren. Barthes geht von einer unüberschaubaren Menge an Erzählungen aus und konstatiert, dass es aufgrund der endlosen Vielfalt von Gattungen und Ausdrucksformen keine eindeutige Definition von Erzählung geben könne.

Die Menge der Erzählungen ist unüberschaubar. Da ist zunächst eine erstaunliche Vielfalt von Gattungen, die wieder auf verschiedene Substanzen verteilt sind, als ob dem Menschen jedes Material geeignet erschiene, ihm seine Erzählungen anzuvertrauen [...].⁵⁰

Die Linguistik unterscheidet mehrere Ebenen eines Satzes (phonetisch, phonologisch, grammatikalisch, kontextuell). Diese Ebenen stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander, da keine Ebene für sich in der Lage ist, Sinn zu erzeugen. „Jede Einheit, die einer bestimmten Ebene angehört, wird erst dann sinnvoll, wenn sie in die nächst höhere Ebene integriert werden kann [...].“⁵¹ Dennoch können sie unabhängig von einander beschrieben werden. Verhältnisse derselben Ebene nennt Barthes *distributionell*, übergreifende Verhältnisse nennt er *integrativ*.⁵² Das Barthsche Modell zur Beschreibung einer Erzählung spaltet sich in drei Ebenen: *Funktionen*, *Handlungen*, *Narration*.⁵³

[Diese Ebenen sind] durch einen progressiven Integrationsmodus verknüpft: Eine Funktion erhält nur insofern Sinn, als sie sich in die allgemeine Handlung eines Aktanten einliedert; und diese Handlung erhält ihren letzten Sinn aufgrund der Tatsache, dass sie erzählt, einem Diskurs mit seinem eigenen Code anvertraut wird.⁵⁴

⁴⁸ Barthes, Roland: *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen*, in: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

⁴⁹ Vgl. Barthes 1988, S. 108.

⁵⁰ Barthes 1988, S. 102.

⁵¹ Barthes 1988, S. 107.

⁵² Barthes 1988, S. 107.

⁵³ Vgl. Barthes 1988, S. 108.

⁵⁴ Barthes 1988, S. 108.

Barthes Funktionen agieren entweder als *Kardinalfunktionen* und *Katalysen* (auf der distributionellen Ebene) oder als *Indizien* (auf der integrativen Ebene). Ein Ereignis ist dann Träger einer Kardinalfunktion, wenn es innerhalb einer Erzählung Konsequenzen fordert und Alternativen eröffnet. Barthes nennt sie „Risikomomente der Erzählung“.⁵⁵

Kardinal wird eine Funktion allein dadurch, dass die Handlung, auf die sie sich bezieht, eine für den Fortgang der Geschichte folgentragende Alternative eröffnet (aufrecht erhält oder beschließt), kurz, dass sie eine Ungewissheit begründet oder beseitigt; wenn an einer Stelle der Erzählung „das Telefon klingelt“, so ist es gleichermaßen möglich, zu antworten oder nicht zu antworten, wodurch die Geschichte unweigerlich in zwei verschiedene Richtungen vorangetrieben wird.⁵⁶

Kardinalfunktionen besitzen eine logische Funktionalität, da eine Folgehandlung unabdingbar ist. Chatman nennt Barthes Kardinalfunktionen *kernels* (Kerne). Er beschreibt sie als Knoten oder Verzweigungsstellen, welche die Erzählung in bestimmte Richtungen treiben.⁵⁷ Träger von Kardinalfunktionen oder Kerne können nicht eliminiert werden, ohne eine Erzählung maßgeblich zu verändern. Katalysen hingegen, die Chatman *satellites* (Satelliten) nennt, schleichen sich, wie es der Begriff bereits evoziert, zwischen Ereignissen mit Kardinalfunktion ein. Sie konstituieren „Ruhepausen“ zwischen Risikomomenten.⁵⁸

Hingegen lassen sich zwischen zwei Kardinalfunktionen immer Zusatznotationen anbringen, die sich um den einen oder anderen Kern ballen, ohne deren alternativen Charakter zu modifizieren: Der Raum, der „das Telefon klingelte“ und „Bond hob ab“ voneinander trennt, kann durch eine Fülle von Kleinstgeschehen oder Kleinstbeschreibungen gesättigt werden [...].⁵⁹

Katalysen sind konsekutiv, fordern aber keine Konsequenz. Die Spannungs-ökonomie einer Erzählung bestimmt sich durch das Verhältnis zwischen Kardinalfunktionen und Katalysen. Werden Katalysen aus der Erzählung gestrichen, so verändert sich nicht die Handlung einer Erzählung, sondern ihre Ästhetik. Die Elimination einer Katalyse greift den Diskurs einer Erzählung an und verändert ihn. Katalysen sind „Sicherheitszonen,

⁵⁵ Barthes 1988, S. 113.

⁵⁶ Barthes 1988, S. 113.

⁵⁷ Vgl. Chatman 1978, S. 53.

⁵⁸ Barthes 1988, S. 113.

⁵⁹ Barthes 1988, S. 113.

Ruhepausen, Luxus“⁶⁰. Kein überflüssiger Luxus jedoch, denn er „beschleunigt, verzögert, bringt den Diskurs in Schwung, [...] resümiert, nimmt vorweg, verunsichert bisweilen sogar.“⁶¹ Katalysen bedingen Ereignisse mit Kardinalfunktion aber nicht umgekehrt. Katalysen, so Barthes

[ballen] sich um den einen oder anderen Kern, ohne deren alternativen Charakter zu modifizieren. [...] Diese Katalysen bleiben funktionell, insofern sie in Korrelation zu einem Kern treten, aber ihre Funktionalität ist abgeschwächt, einseitig, parasitär: Es handelt sich hier um eine rein chronologische Funktionalität [...], während in einem Band, das zwei Kardinalfunktionen miteinander verknüpft eine zweifache, sowohl chronologische als auch logische Funktionalität am Werk ist.⁶²

Anders als die Träger distributioneller Funktionen, rekurren integrative Sequenzen nicht auf Folgeakte. Sie schließen den Sinn einer Geschichte durch Zusatzinformationen und geben „Hinweise auf den Charakter der Protagonisten, Informationen über ihre Identität, Anmerkungen zur Atmosphäre usw.“⁶³, und werden von Barthes *Indizien* genannt.

[...] Will man „den Zweck“ einer indiziellen Notation verstehen, muss man auf eine höhere Ebene (Handlungen der Protagonisten oder Narration) übergehen, erst dort tritt das Indiz hervor; die Verwaltungsmacht, die hinter Bond steht und durch die Zahl der Telefonapparate indexiert wird, hat keinerlei Auswirkung auf die Handlungsinstanz, auf die sich Bond durch die Entgegennahme des Gesprächs einlässt; sinnvoll wird sie erst auf der Ebene einer allgemeinen Typologie der Aktanten (Bond steht auf Seiten der Ordnung); die Indizien sind aufgrund der gewissermaßen vertikalen Natur ihrer Relationen echte semantische Einheiten, da sie im Gegensatz zu den „Funktionen“ im engeren Sinn auf ein Signifikat und nicht auf eine „Operation“ verweisen; die Verbindlichkeit der Indizien ist „oberhalb“, manchmal sogar virtuell, außerhalb des expliziten Syntagmas (der „Charakter“ eines Protagonisten wird möglicherweise nie genannt, aber ständig indexiert), sie ist paradigmatisch.⁶⁴

Distributionelle Funktionen operieren syntagmatisch, integrative Funktionen paradigmatisch, da sie Beziehungen zwischen Ereignissen und einer zusätzlichen fakultativen Sinnebene schaffen.

⁶⁰ Barthes 1988, S. 113.

⁶¹ Barthes 1988, S. 114.

⁶² Barthes 1988, S. 113.

⁶³ Barthes 1988, S. 111.

⁶⁴ Barthes 1988, S. 112.

Funktionen und Indizien fallen damit unter eine weitere klassische Unterscheidung: die Funktionen implizieren metonymische *Relata*; die Indizien metaphorische *Relata*; die einen entsprechen einer Funktionalität des Tuns, die anderen einer Funktionalität des Seins.⁶⁵

Diese zwei Barthschen Klassen von Einheiten, Funktionen und Indizien, konstituieren eine *mögliche* Einteilung von (literarischen) Erzählungen. Auf die Frage, ob sich Barthes' Konzept auch auf filmische Erzählungen übertragen lässt, soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

4. EXKURS: Syntagmatische und paradigmatische Relationen im Film

Der Satz wurde bereits als die kleinste Einheit des (literarischen) Diskurses definiert. Weil sich Sprache linear konstituiert, kann die Verkettung von Sätzen zu einem komplexeren Ganzen beschrieben werden. Dasselbe gilt für filmische Einstellungen, die sich durch die Technik der Montage linear strukturieren. Dennoch kann, wie bereits erwähnt, die Einstellung nicht als kleinste Einheit des filmischen Diskurses bezeichnet werden, da es durch das Hinzutreten von Ton und Sprache über eine komplexere Struktur verfügt, deren Elemente sich nicht einfach trennen lassen.⁶⁶

Doch verweilen wir einen Augenblick auf der bildlichen Ebene. Um konkrete Bedeutungen innerhalb eines Films isoliert betrachten zu können, scheinen strukturalistische Kategorien, wie sie von Barthes in seiner „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“ entwickelt werden, nicht ausreichend zu sein. Um diese im Film analysieren zu können, schlägt die Filmsemiotik die Kategorien *Denotation* und *Konnotation* vor. Die im Bild sichtbaren Elemente (Kostüm, Setting, Mimik, Gestik etc.) konstituieren sich syntagmatisch-denotativ. Sie lassen sich klar erkennen und beschreiben somit eine *filmische Sprachlichkeit*. Da nun kinematografische Bilder von extrakinematografischen Elementen begleitet werden und mit diesen eine feste Bindung eingehen, konsti-

⁶⁵ Barthes 1988, S. 112.

⁶⁶ Vgl. Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Hamburg: Rowohlt 1997, S. 158–162.

tuert sich die syntagmatische Ebene des Films weitaus komplexer als die der Literatur. Zudem reicht das Spektrum des Films „weit über das hinaus [...], was die Semiotiker seine Diegesis nennen (die Summe seiner Denotationen).“⁶⁷ Dieses Hinausreichen ist paradigmatisch-konnotativ. Es erklärt sich durch „die Auswahl eines bestimmten Elements oder einer bestimmten Filmeinstellung aus einer theoretisch unbegrenzten Menge von Elementen oder Einstellungen.“⁶⁸

Diese Trennung von Syntagma und Paradigma lässt sich mithilfe eines Achsenmodells darstellen, das vom Strukturalisten Roman Jakobson⁶⁹ (1896–1982) entwickelt, und vom Filmsemiotiker Christian Metz⁷⁰ (1931–1993) auf den Film übertragen wurde. Während die syntagmatische Achse horizontal verläuft und die linear-narrativen Verknüpfungen von Elementen in der filmischen Kette zeigt, verläuft die paradigmatische Achse vertikal. Sie enthält jene Elemente, die alternativ ausgewählt werden können und steht in Opposition zu dem Element, das tatsächlich ausgewählt wurde.⁷¹

Wie verhält es sich nun mit Kardinalen und Katalysen im Film? Wie sich gezeigt hat, ähneln sich Literatur und Film in den syntagmatischen und paradigmatischen Kategorien nur bedingt. Auf beiden Ebenen ist die filmische Struktur durch ihre Vielzahl an Elementen komplexer. Von Kardinalen und Katalysen im Film kann also nur dann gesprochen werden, wenn sie vom System Sprache losgelöst betrachtet werden.

In so far as these functions, whether cardinal or catalysing, are not dependent on language, in the sense that they denote aspects of story content (actions and happenings) which may be displayed verbally or audio-visually, they are directly transferable from one medium to the other. [...] What Barthes designates as cardinal functions and catalysers constitutes the formal content of narrative which may be considered independently of what Chatman calls „its manifesting substance“ (e.g. novel and film) and informants, in their objective

⁶⁷ Monaco 1997, S. 163.

⁶⁸ Ahrens, Arion/Benn, Alexander/Grohmann, Cosima: *Zum Begriff des filmischen Zeichens*, 10.10.2007, Online im WWW: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/services/suche/index.php>, [17.11.2012].

⁶⁹ Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*, In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt am Main: 1989, S. 83–121.

⁷⁰ Metz, Christian: *Semiotik des Films*, München: Willhelm Fink Verlag 1972.

⁷¹ Vgl. Ahrens/Benn/Grohmann 2007.

name-ability, help to embed this formal content in a realized world, giving specificity to its abstraction.⁷²

Kardinal und Katalysen konstituieren also sowohl in der Literatur als auch im Film eine *manifesting substance*, auf die im Analyseteil am konkreten Beispiel von „The Virgin Suicides“ eingegangen wird.

⁷² McFarlane, Brian: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Oxford University Press 2004, S. 14f.

C. Die Erzählung als Geschichte: Existenten

Die Dimension, in der sich die Ereignisse einer Geschichte abspielen ist die Zeit. Jede Handlung und jedes Geschehnis ist zeitlich, es beginnt zum Zeitpunkt A und endet zum Zeitpunkt B. Obwohl sich Ereignisse innerhalb eines Raumes ereignen, sind sie nicht räumlich. Mit den Existenten einer Geschichte, die sich aus Charakteren und Setting zusammensetzen, verhält es sich umgekehrt. Obwohl sie in der Zeit stehen, sind sie nicht zeitlich. Sie existieren im Raum. Die räumliche Komponente von Literatur und Film soll im Folgenden skizziert werden.

1. Literaturwissenschaftliche Raumkonzepte

Wolfgang Hallet und Birgit Neumann sprechen in ihrer Anthologie „Raum und Bewegung in der Literatur“ von einer „anhaltenden Marginalisierung räumlicher Kategorien in der Literaturwissenschaft gegenüber temporalisierenden Analyseformen“⁷³. Diesen Umstand sprechen sie vor allem der Tatsache zu, dass in der Narratologie über räumliche Kategorien zumeist nur unter dem Begriff der *Beschreibung* diskutiert wird. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel über Barthes’ Konzept narrativer Funktionen deutlich wurde, werden beschreibende Elemente (Indizien) gerne als atemporale und statische Komponenten verstanden, während sich eine zeitlich organisierte Erzählung durch ihre Dynamik auszeichnet.⁷⁴ Aus diesem Grund stand die Beschreibung der räumlichen Komponente lange in Verdacht, der ereignishaften Erzählung nur zierendes Beiwerk zu sein. So postuliert Robert Liddell in seinem Werk „On the Novel“ (1969):

In fiction that is a representation of characters in action, the background will probably serve a negative rather than a positive purpose. It will be there less for the sake of being what it is, for example an English country village, as for the sake of not being anywhere

⁷³ Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit [Hg.]: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 19.

⁷⁴ Vgl. Hallet, Wolfgang/Neumann 2009, S. 19.

else. Its funktion is limitative, to keep the characters still, and to allow us to concentrate upon them, and upon the happenings. When we see the characters and the action clearly, then the background may fade out of focus.⁷⁵

Hallet und Neumann sprechen in diesem Kontext von einem „Nachholbedarf topographischer Diskursbildung [...] in den philologischen und historischen Disziplinen“⁷⁶, und versuchen daher in ihrer Anthologie, Räume in einem interdisziplinären Rahmen zu erfassen.

Aus dieser Perspektive, so Hallet und Neumann, könne die Darstellung des Raumes als eine der fundamentalen Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeiterschließung verstanden werden. Der Raum sei sowohl in der Literatur als auch im Film nicht nur Ort von Ereignissen, sondern auch kultureller Bedeutungsträger.⁷⁷

Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.⁷⁸

Innerhalb der Literaturwissenschaft manifestieren sich Versuche, Raum theoretisch zu fassen und methodisch operationalisierbar zu machen in unterschiedlichsten Konzepten. Lange vor der transdisziplinären Proklamation eines *spatial turn*⁷⁹ werden vor allem drei Namen mit der literaturwissenschaftlichen Forschungstradition des Raumes verbunden: Ernst Cassirer, Juri Lotman und Michail Bachtin. Alle drei entwickeln ästhetische Raumkonzepte und verbinden ihre Untersuchungen zum ästhetischen Raum mit übergreifenden Kulturmodellen.

⁷⁵ Liddell, Robert: *On the Novel*, Chicago: The University of Chicago Press 1969, S. 102.

⁷⁶ Hallet/Neumann 2009, S. 19f.

⁷⁷ Vgl. Hallet/Neumann 2009, S. 11.

⁷⁸ Hallet/Neumann 2009, S. 11.

⁷⁹ Der Begriff *spatial turn* wurde vom US-amerikanischen Stadtplaner Edward Soja geprägt und meint eine *Wende* hin zum Raum. Soja forderte vor allem eine Rekonzeptualisierung von Raum selbst ein, nämlich als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken, die bestehende Machtverhältnisse spiegelt und verfestigt. (Vgl. Hallet/Neumann 2009, S. 11.)

Dem deutschen Neukantianer Ernst Cassirer zufolge (1874-1945) konstituiert sich der ästhetische Raum der Literatur durch ein besonderes Maß an Anschaulichkeit. Der Raum ist für Cassirer ein „Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen, in deren jeder sich ein neuer Horizont der Gegenstandswelt aufschließt“⁸⁰. Räume sind für Cassirer zunächst überstrukturiert, symbolisch angereichert und aus pragmatischen Handlungszwängen losgelöst. Räume haben „die Kraft, das Unbestimmte zur Bestimmung zu bringen, das Chaos zum Kosmos werden zu lassen.“⁸¹ Räume haben folglich eine sinnstiftende Funktion für die menschliche Lebenswelt. In diesem Sinne postuliert Cassirer in seinem 1931 erstmals publizierten Vortrag „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ einen grundlegenden „Vorrang [...] des Ordnungsbegriffs vor dem Seinsbegriff“⁸².

Auch der estnische Literatur- und Kulturwissenschaftler Juri M. Lotman begreift den literarischen Raum symbolisch als Resultat kulturell bedingter Zeichenverwendung. Der semantische Wert von Zeichen ergibt sich für ihn aus den Oppositionsbeziehungen, in denen sie zu anderen Zeichenverwendungen desselben Systems stehen. Die Komponenten einer Erzählung (z.B. Figuren und deren Handlungsräume) gewinnen ihre semantische Wertigkeit folglich aus ihren Relationen zueinander und sind zudem nicht von kulturhistorischen Kontexten zu trennen.⁸³ Die „Sprache räumlicher Relationen“, so Lotman, dient „als Material zum Aufbau von Kulturmodellen“.⁸⁴ Da sein Raumkonzept für die anschließende Analyse brauchbar scheint, soll an dieser Stelle kurz ausgeholt werden.

Ein Ereignis oder Motiv wurde bereits im Sinne Tomaševskijs definiert, nämlich als die kleinste elementare Einheit einer Handlung. Lotmans Verständnis des Begriffs steht dieser Definition diametral entgegen. Wenn Lotman von Ereignis oder Motiv spricht, so meint er eine zusammenfassende Paraphrase einer Handlung. Diese bezeichnet nicht

⁸⁰ Cassirer in: Hallet/Neumann 2009, S. 17.

⁸¹ Cassirer in: Hallet/Neumann 2009, S. 17.

⁸² Cassirer in: Hallet/Neumann 2009, S. 16.

⁸³ Vgl. Hallet/Neumann 2009, S. 17.

⁸⁴ Lotman in: Hallet/Neumann 2009, S. 17.

kleinere Abschnitte, sondern stets die globale Struktur einer Handlung.⁸⁵ Ein Sujet definiert Lotman wie folgt:

1. Ein semantisches Feld, das in zwei komplementäre Untermengen aufgeteilt ist; 2. Eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die unter normalen Bedingungen impermeabel ist, im vorliegenden Fall jedoch (der sujethaltige Text spricht immer von einem *vorliegenden Fall*) sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist; 3. Der die Handlung tragende Held.⁸⁶

Wird die hier beschriebene, klassifikatorische Grenze überschritten, nennt Lotman das Ereignis *sujethaft*. Das Verhältnis der komplementären Untermengen entfalte sich auf drei Ebenen: 1. *topologisch* (der Raum der erzählten Welt differenziert sich durch Operationen wie *innen* vs. *außen*, *links* vs. *rechts*, *oben* vs. *unten*); 2. *semantisch* (die Verbindung von topologischen Unterscheidungen mit nicht topologischen semantischen Gegensatzpaaren wie *gut* vs. *böse*, *vertraut* vs. *fremd*, *natürlich* vs. *künstlich*); 3. *topographisch* (diese Ebene konkretisiert die semantisch aufgeladene topologische Ordnung durch Gegensätze wie *Berg* vs. *Tal*, *Stadt* vs. *Wald* oder *Himmel* vs. *Hölle*).⁸⁷ Lotman geht davon aus, dass die von einer klassifikatorischen Grenze gekennzeichnete, narrative räumliche Ordnung „zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nicht-räumlichen Charakteristika aufgebaut werden“.⁸⁸ Wenn ein Text diese klassifikatorische Grenze nicht aufweist, nennt ihn Lotman *sujetlos* und folglich nicht narrativ. Wird innerhalb eines narrativen Texts eine Grenze überschritten, dann nennt ihn Lotman *revolutionär* (die klassifikatorische Ordnung der erzählten Welt wird durchbrochen), wird ein scheiternder Versuch unternommen, nennt ihn Lotman *restitutiv* (die klassifikatorische Ordnung der erzählten Welt wird bestätigt). Weiters kann die Grenzüberschreitung vollzogen, aber wieder rückgängig gemacht, also aufgehoben werden.⁸⁹

⁸⁵ Vgl. Martinez/Scheffel 2002, S. 140.

⁸⁶ Lotman in: Martinez/Scheffel 2002, S. 140.

⁸⁷ Vgl. Martinez/Scheffel 2002, S. 140f.

⁸⁸ Lotman in: Martinez/Scheffel 2002, S. 141.

⁸⁹ Vgl. Martinez/Scheffel, S. 140ff.

Dass nun jeder narrative Text eine klassifikatorische Grenze aufweist mag bezweifelt werden. Bei der Analyse geeigneter Erzähltexte („The Virgin Suicides“) allerdings, wird sein heuristischer Nutzen deshalb nicht aufgehoben.⁹⁰

Auch Michail Bachtin teilt eine solche (kulturelle) ordnungsfunktionale Auffassung des Raums und betont weiters die literarische Darstellung des Raums in ihrer ebenso repräsentativen wie performativen Dimension. Bachtin geht noch einen Schritt weiter und illustriert anhand des Begriffs *Chronotopos* ein wechselseitiges Verhältnis von Raum und Zeit im Roman.

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁹¹

Mit seinem chronotopischen Konzept stellt Bachtin die spezifische historische Ausprägung okzidentaler Raum-Zeit Vorstellungen im Roman dar und veranschaulicht ihre Einbettung in die kulturelle Wissensordnung einer Zeit.⁹² Folglich ist die chronotopische Dimension bei Bachtin sowohl poetisch als auch historisch und rezeptionsorientiert.

Ein abstraktes Raumverständnis wurde somit abgesteckt. Es bleibt die Frage, wie sich Raum praktisch konstituiert. Einiges kann vorweg gesagt werden: Während in verbalen Erzählungen der Raum der Ereignisse abstrakt ist, da seine Rekonstruktion imaginativ in den Köpfen des Publikums geschieht, manifestiert sich dieser im Film durch den Ausschnitt der erzählten Welt, der gerade auf der Leinwand gezeigt wird. Der implizierte Raum hingegen ist nur für die Charaktere, nicht aber für das Publikum sichtbar.⁹³ Es soll mit einigen konkreten Überlegungen zum narrativen Raum im Film begonnen werden.

⁹⁰ Vgl. Martinez/Scheffel, S. 144.

⁹¹ Bachtin in: Hallet/Neumann 2009, S. 18.

⁹² Vgl. Hallet/Neumann 2009, S. 18.

⁹³ Vgl. Chatman 1978, S. 96f.

2. Der narrative Raum filmischer Erzählungen

Durch die Montage von Bildfolgen mit verschiedenen Kameraeinstellungen (*editing space*) entsteht filmischer Raum. Einzelne Einstellungen werden aus unterschiedlichen Perspektiven oder an verschiedenen Orten genommen, entscheidend ist letztlich die Wahrscheinlichkeit ihres Zusammenwirkens durch die Montage. Diese lässt, so der Medienwissenschaftler Knut Hickethier (1945–), einen Raum von künstlicher Natur entstehen, da er dem Raum der Realität nicht entspricht. Der filmische Raum dehnt sich dem Verständnis Hickethiers zufolge durch die Akkumulation von Raumsegmenten, welche die einzelnen Einstellungen zeigen, vielfältig aus. Somit zeigt er mehr als einen umschreibbaren Raum.⁹⁴

Die filmische Raumwahrnehmung des Publikums konstituiert sich somit aus einem *künstlichen Zusammensehen von Einstellungen*. Es ergänzt und schließt von gezeigten Details oder Bildern auf ein nicht gesehenes Ganzes, der filmische Raum bildet sich in der Imagination des Publikums zu einer mehr oder weniger komplexen Einheit, das Publikum operiert mit einer Art Hypothese der Raumvorstellung. Diese ist darin zu begründen, dass auch die menschliche Wahrnehmung nicht in der Lage ist, die Ganzheit ihrer Umwelt gleichzeitig als Totale aufzufassen, sondern diese immer fragmentarisch aus unterschiedlichen Perspektiven, in verschiedenen Blicken auf die Welt, aufnimmt. Durch die Multiperspektivität und multifokale Mobilität der Kamera konstituiert sich mit den Worten Edgar Morins, der Gegenstand erst als Gegenstand: „Nicht nur die Konstanz der Objekte stellen wir immer wieder her, sondern auch die des raumzeitlichen Rahmens.“⁹⁵

Weiters konstatiert Hickethier, dass sich dieser narrative Raum durch die Intentionen eines Erzählers kennzeichnet. Diese organisieren die Abfolge der Bilder und liegen in der zu erzählenden Geschichte.

⁹⁴ Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 2007, S. 79f.

⁹⁵ Morin in: Hickethier 2007, S. 80.

3. Verbale vs. filmische Räume

In verbalen Erzählungen ist der Raum der Geschichte abstrakt, aus dem einfachen Grund, weil er nicht visuell vorgegeben ist. Charaktere und ihre Räume formen sich in den Köpfen der Leser zu Bildern. Bei der Lektüre werden Wörter transformiert und auf eine mentale Leinwand projiziert. Während des Lesens imaginiert sich jeder Leser sein eigenes Bild einer Figur und seiner Umgebung. Der Raum der Geschichte einer verbalen Erzählung existiert folglich als mentales Konstrukt und nicht wie im Film *per analogon*.⁹⁶

Das *Wie* der räumlichen Darstellung hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts, u.A. durch die Anlehnung an Verfahren der Kinematographie, fundamental erweitert.⁹⁷ Bereits in der Frühphase des Films versuchten Autoren wie Döblin, Kafka, Joyce oder Dos Passos, dem Nebeneinander und Nacheinander ungleichartiger Eindrücke großstädtischen Lebens adäquat Ausdruck zu verleihen und griffen dazu auf filmische Techniken zurück.⁹⁸ Auf die Entwicklung dieser Verbindung zwischen Literatur und Film braucht an dieser Stelle nicht näher eingegangen zu werden. Rekurse auf sämtliche Medien und insbesondere auf audiovisuelle Medien sind zu einem omnipräsenten literarischen Verfahren geworden. Man denke hierbei an postmoderne Autoren wie Don DeLillo, Patrick Deville oder Jean Echenoz.⁹⁹ Dennoch manifestieren sich literarischer und filmischer Raum unterschiedlich.

⁹⁶ Vgl. Chatman 1978, S. 101.

⁹⁷ So konstatierte bereits 1908 Leo Tolstoi in einem Interview zwei Jahre vor seinem Tod, er wolle schreiben, wie eine Kamera filmt: „Sie werden sehen, dass dieser kleine klickende Apparat mit der Kurbel eine Revolution in unserem Leben bewirken wird – im Leben der Schriftsteller. Das ist ein direkter Angriff auf unsere alten Methoden literarischer Kunst. Wir werden uns an die Leinwand mit ihren Schatten und die kalte Maschine anpassen müssen. [...] Aber ich mag das. Dieser schnelle Szenenwechsel, dieses Ineinander von Gefühl und Erfahrung – das ist viel besser als die schwerfällige und langwierige Art zu schreiben, an die wir gewöhnt sind. [...] Filme! Sie sind wundervoll! Drrr! und eine Szene ist fertig! Drrr! und da ist noch eine! wir brauchen nur hinzusehen: Da ist eine Küste, die Stadt, der Palast – und im Palast ereignet sich eine Tragödie [...]“. (Tolstoi in: Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 122f)

⁹⁸ Vgl. Rajewsky, O. Irina: *Intermedialität*, Tübingen: A. Franke Verlag 2002, S. 30f.

⁹⁹ Vgl. Rajewsky 2002, S. 32.

Denken wir an den Rahmen, den uns eine Leinwand bei der Betrachtung kinemographischer Bilder vorgibt. Bilder, die sich in den Köpfen der Zuschauer durch eine verbale Beschreibung formen, sind nicht durch den Rahmen einer Leinwand begrenzt. Egal wie sehr sich der Zuschauer in einen Film vertieft, er wird nicht vergessen, dass das Gesehene durch die Ränder der Leinwand beschnitten ist.

Das Auge des Lesers sieht nur durch Wörter benanntes. Im Film beobachtet das Publikum zweierlei, fokussierte Objekte und periphere Objekte. Verliert das fokussierte Objekt an Spannung, wandert die Aufmerksamkeit des Zuschauers möglicherweise vom fokussierten Objekt auf die peripheren Objekte.

Die Ereignisse einer verbalen Erzählung können sich ihrem konkreten Raum enthalten und nirgendwo speziell von statten gehen. In diesem Fall evozieren sie vielmehr vage Ideen ihres Raums, als einen konkreten Ort. Die Evokation solcher *nicht-Orte* gestaltet sich für den Film schwierig. Selbst eine *nur* schwarze, graue oder weiße Kulisse wird das Bild eines nächtlichen, nebeligen oder hell erleuchteten Raums hervorrufen.¹⁰⁰

Chatman konstatiert an dieser Stelle möglicherweise zu recht, Kino könne im strengen Sinn des Wortes nicht beschreiben. „It can only *let be seen*“¹⁰¹ In der Literatur beschriebenes muss der Film durch offensichtliche (symbolische) Requisiten zeigen.

4. Der narrative Raum literarischer Erzählungen

Der Raum der Geschichte einer literarischen Erzählung entsteht in dem Moment, in dem der Diskurs den Blick des Lesers auf einen Ort lenkt; der Diskurs-Raum ist die räumliche Fokussierung durch die Sprache. Die Aufmerksamkeit des (implizierten) Lesers wird durch den Diskurs auf einen Schauplatz gelenkt.

¹⁰⁰ Vgl. Chatman 1978, S. 106.

¹⁰¹ Chatman 1978, S. 106.

Die räumliche Verortung der Charaktere und des Settings wird in der Literatur auf unterschiedliche Weise hervorgerufen. Mindestens drei Möglichkeiten der expliziten Evokation sind denkbar: der Gebrauch von unmittelbaren Adjektiven des Raums; die Referenz auf per definitionem standardisierte Objekte; und der Gebrauch von Vergleichen mit diesen Standards. Implizit können Bilder des Raums auch durch andere Bilder hervorgerufen werden (*John kann 20 Kilo mit einer Hand stemmen* impliziert die Größe seines Bizepses.)¹⁰²

Eine weitere wichtige Komponente der räumlichen Verortung ist die Perspektive, aus der wir sie anstellen. Durch wessen Augen sehen wir dem Geschehen zu? Wieder ergeben sich drei Möglichkeiten: durch die Augen des Erzählers; aus der Perspektive eines Charakters; oder durch den implizierten Autor. Diese verschiedenen Perspektiven werden in der Narratologie *Point of View* genannt. Ein narratives wahrnehmendes Subjekt stellt dar, wie sich die erzählte Welt konstituiert. Das Objekt dieses wahrnehmenden Prädikats tritt erst durch seine Wahrnehmung hervor. Auf der Grundlage von narrativen Perspektiven verortet der Leser den Raum der Geschichte in seiner Imagination.¹⁰³

Ich möchte mich nun den Objekten zuwenden, die sich innerhalb dieses Raums bewegen, den Charakteren.

5. Charaktere und ihre erzähltheoretische Verortung

Mit den Worten David Lodges soll dieses Kapitel eingeleitet werden: „[...] character is probably the most difficult aspect of the art of fiction to discuss in technical terms. This is partly because there are so many different types of character and so many different ways of representing them [...]“¹⁰⁴. In diesem Sinn konstatiert Ulrike Schwab, dass die theoretische Erörterung der Kategorie „seit langem rückläufig“¹⁰⁵ sei. Im 19. Jahrhun-

¹⁰² Vgl. Chatman 1978, S. 102.

¹⁰³ Vgl. Chatman 1978, S. 102f.

¹⁰⁴ Lodge, David: *The Art of Ficiton*. London: Penguin Books 1992, S. 67.

¹⁰⁵ Schwab 2006, S. 123.

dert wurden Charaktere in Anlehnung an lebensechte Menschen geschaffen und rezipiert. Der New Criticism schließlich trennte diesen Konnex wieder auf, bis der Strukturalismus die Frage nach der essentiellen Qualität der Kategorie überhaupt auflöste, indem er Charaktere nur in ihren Funktionen zur Handlung begreift. Im Gegensatz zu diesen Theorien fordert Baruch Hochman nun die „Annerkennung des fiktionalen Charakters als eigenständige narrative Größe und seine realitätsorientierte Behandlung“¹⁰⁶ Seine Argumentation beruht auf der These, ein Charakter sei zwar fest in die erzählte Welt eingebunden, löse sich aber gewissermaßen im Bewusstsein des Lesers vom Sprachmaterial ab und komme so zu einer Eigenexistenz.¹⁰⁷ Damit steht er Chatmans Auffassung der Kategorie nahe:

As a stylistician, I would be the last to suggest that the interesting configurations of the medium, the words that manifest the character in the verbal narrative, are therefore less worthy of study than other parts of the narrative composite. I only argue that they are separable, and that plot and character are independently memorable.¹⁰⁸

Dieser Ablösungsthese wollen wir folgen. Sie scheint sich sowohl in der Literatur als auch im Film zu bestätigen. Warum könnten wir uns sonst so lebhaft an Anna Karenina erinnern, obwohl wir den Rest der Erzählungen möglicherweise vergessen haben?

Um die Bedeutung und Verwendung der Kategorie bestimmen zu können, entnimmt Schwab dem deutschen Sprachgebrauch ein Element: *Charakter* als die „Gesamtheit der geistig-seelischen Eigenschaften eines Menschen, seine Wesensart“¹⁰⁹ Der Aspekt der moralischen Stärke kommt traditionell beim Entwurf eines Protagonisten in der dramatischen Kunst hinzu. Der angloamerikanische Sprachgebrauch steuert dem Schwabschen Verständnis der Kategorie eine weitere Dimension bei: *character* im funktionalen Sinne einer Figur, eines Protagonisten, einer theatralischen Rolle. Schwab überlagert die beiden Elemente und schlägt so einen geeigneten Definitionsrahmen vor: „die künstlerisch generierte Figur, die eine Persönlichkeit darstellt.“¹¹⁰ Sie repräsentiert sich sowohl durch Innerliches als auch durch ihren Ausdruck. Zweiteres ist vor allem im Hinblick

¹⁰⁶ Hochman in: Schwab 2006, S. 124.

¹⁰⁷ Vgl. Schwab 2006, S. 124.

¹⁰⁸ Chatman 1978, S. 118.

¹⁰⁹ Schwab 2006, S. 123.

¹¹⁰ Schwab 2006, S. 123.

auf die filmische Figur relevant, da wir keinen unmittelbaren Zugang zu ihrem Bewusstsein haben. Charakter kommt dort wesentlich durch den Ausdruck und die Rede einer Figur zum Tragen. Seine ganze Physis arbeitet gewissermaßen als Übersetzerin – sie übersetzt den inneren Prozess und das innere Selbst einer Figur. In Literatur und Film kommt es im Hinblick auf die innere und äußere Manifestation folglich zu einer verschobenen Schwerpunktbildung. Diese soll im Folgenden untersucht werden. Für die systematische Beschreibung von fiktionalen Charakteren bezieht sich Schwab auf den bereits erwähnten Baruch Hochman. Er schlägt in seinem Buch „Character in Literature“¹¹¹ (1985) eine Taxonomie vor, deren acht Kategorien sich wesentlich auf Hauptcharaktere beziehen und weitgehend hypothetisch zu verstehen sind:

1. Naturalistisch - Stilisiert

Der naturalistische Charakter zielt auf den Wahrscheinlichkeitseindruck ab. Er verfügt über individuelle Eigenschaften. Seine ganze Erscheinung entspricht den normativen Erwartungen an reale Personen. Dieses Kriterium kennzeichnet insbesondere filmische Figuren. Stilisierte Figuren treten in Form von Karikaturen oder grotesken Verzeichnungen von Personen auf. Es handelt sich um einseitig intensivierte oder schematisierte Figuren. Im Film sind sie nur ansatzweise möglich, wenn die filmische Welt insgesamt verfremdet ist.

2. Kohärent - Inkohärent

Der kohärente Charakter handelt im Rahmen der Erzählung konsequent. Er ist monolithisch, gewährt keinen Einblick in seine Identität und tritt besonders in Allegorien auf. Der filmische Charakter handelt auch kohärent, allerdings in anderer Form. Er ist in der Regel nicht Ausführender eines ideellen Konzepts, sondern orientiert sich an seiner Realität. Inkohärent sind pikareske literarische Figuren. Sie sind keinem vereinheitlichen Prinzip unterworfen und somit nicht fassbar. Durch die unmittelbare Präsenz filmischer Figuren ist ihre Persönlichkeit in der Regel greifbar konzipiert, weshalb diese Kategorie für sie nicht zum Tragen kommt.

3. Ganzheitlich - Fragmentarisch

¹¹¹ Hochman, Baruch: *Character in Literature*, Ithaca/London: Cornell University Press 1985.

Der ganzheitliche Charakter vermittelt den Eindruck einer Geschlossenheit, die im Lauf der Erzählung sukzessive aufgebaut wurde. Durch die Verbindung von Charakter und Thema der Erzählung wird dieser Eindruck zusätzlich abgerundet. Auch im Film setzt sich ein Charakter sukzessive aus Wesenszügen und Handlungsschritten zusammen. Allerdings entsteht der Eindruck der Ganzheitlichkeit bereits mit dem Erscheinen einer Figur. Weniger maßgeblich ist für filmische Erzählung die Ganzheitlichkeit als innere Totalität, da er im Moment der Begegnung mit dem Rezipienten gewissermaßen offen sein muss, um über Spontaneität zu verfügen. Nur dadurch ist ein filmischer Charakter spannend. Fragmentarische literarische Figuren stellen meist nur Teilgebilde von Charakteren dar. Oft haben sie den Rang von Nebenfiguren. Weil filmische Nebenfiguren immer durch eine deutliche äußere Kennzeichnung verfügen und dadurch bestimmten Rollen zugewiesen sind, lässt sich nur schwer von fragmentarischen Charakteren im Film sprechen.

4. Direkt - Symbolisch

Aufgrund der Mittelbarkeit von Literatur ist die Kategorie des direkten Charakters für die literarische Erzählung problematisch. Hochman meint hier die Intention, einen Charakter um seiner selbst willen darzustellen. Für den direkten filmischen Charakter gilt selbiges. Eine symbolische literarische Figur kann entweder ganz oder teilweise mit einem „übergeordneten heteroreferentiellen Sinn“¹¹² assoziiert sein. Ein filmischer Charakter hingegen kann symbolische Referenzen liefern, durch seine Direktheit sind sie aber seltener und deutlicher.

5. Komplex - Einfach

Wenn in der Beschreibung von Wesenszügen, Temperament und Reaktionen einer Figur ein detailliertes Bild eines Charakters entsteht, welches in der Folge wieder gebrochen wird, handelt es sich um einen komplexen Charakter. Ein komplexer filmischer Charakter entsteht nicht durch Detailfülle, aber durch Widersprüche und Brüche seines Handelns, das trotzdem plausibel und fasslich ist. Der einfache Charakter kennzeichnet sich in Literatur und Film gleichermaßen durch wenige, aber markante, einzelne Eigenschaften.

¹¹² Schwab 2006, S.127.

6. Transparent - Dunkel

Transparente Charaktere geben uns Einblick in die Motivation ihrer Handlungen. Literarische Charaktere weisen unterschiedliche Grade der Transparenz auf und könnten uns beispielsweise an ihrem Bewusstseinsprozess teilhaben lassen, nicht aber an ihrer Motivation. Für das Verständnis eines filmischen Charakters ist die Transparenz der Handlungsmotivation unabdingbar, ihre Vielschichtigkeit wird aber dadurch nicht ausgeschlossen. Die Handlungsmotivation dunkler Charaktere ist kausal nicht erschließbar. Dadurch vermitteln sie den Eindruck der Uneinheitlichkeit und der Untergründigkeit. Die Erzählung bietet ein vieldeutiges Motivationsmuster an und suggeriert dadurch Begründungszusammenhänge. Dunkle Charaktere gibt es in filmischen Erzählungen nur begrenzt. Wenn doch, dann begegnen sie dem Zuschauer als Rätsel, das nach und nach geklärt werden muss.

7. Dynamisch - Statisch

Ein dynamischer Charakter reagiert auf Ereignisse und passt sich Umständen an, dadurch gewinnt er an Persönlichkeit. Alle filmischen Charaktere sind laut Hochman dynamisch. Statische Charaktere sind in literarischen Erzählungen pikareske Figuren im Rang von Protagonisten. Im Film zählen nicht entwicklungsfähige Nebenfiguren zu statischen Charakteren.

8. Final - Offen

Die Kategorie finale versus offene Charaktere bezieht sich auf den Schluss einer Erzählung. Das Ende klärt entweder Fragen bezüglich des Protagonisten oder klärt sie nicht. Im realistischen Roman hat ein Charakter am Ende seine volle Berechtigung. Im modernen Roman wirken Existenz und Bedeutung eines Charakters oft über das Werk hinaus. Um den Spannungsausgleich zu schaffen tendiert der Film prinzipiell zur eindeutigen Konfliktlösung. Offene Charaktere sind in postmodernen Romanen zu finden. Kennzeichnet sind diese Charaktere durch ihre Unentschiedenheit oder Unerklärbarkeit. Charaktere werden somit als narratives Konzept überhaupt hinterfragt. Weil der Film den Aspekt der Entwicklung eines Charakters impliziert, wirkt ein Charakter am Ende

zugleich abgerundet und offen. Realitätsnähe und Happy-End deuten die Fortexistenz eines Charakters an.¹¹³

¹¹³ Vgl. Schwab 2006, S. 126ff.

D. Die Erzählung als Diskurs und Manifestation

1. Erzählzeit und erzählte Zeit in Literatur und Film

Die Geschichte und ihre ereignischronologische Ordnung kann vom Diskurs umgestellt werden. Im Folgenden soll kurz und bündig ein begriffliches Instrumentarium erarbeitet werden, um das Phänomen der Zeit als wesentliche Komponente des Erzählens in Literatur und Film beschreiben zu können. Dabei werde ich mich vorrangig auf das Modell Gérard Genettes beziehen, da es nach wie vor „das differenzierteste System narrativer Zeitanalyse“¹¹⁴ darzustellen scheint.

Das zeitliche Verhältnis zwischen Geschichte und Diskurs wirft nach Genette drei Fragen auf: In welcher Reihenfolge wird die Geschichte dargestellt? Welche Dauer beansprucht die Erzählung eines Ereignisses? Und wie oft, d.h. mit welcher Frequenz wird ein Ereignis innerhalb einer Geschichte thematisiert?¹¹⁵

Genette meint mit dem Begriff der *Ordnung* „die Verhältnisse zwischen der temporalen *Ordnung* oder Reihenfolge der Ereignisse in der Diegese und der pseudo-temporalen Ordnung ihrer Darstellung in der Erzählung.“¹¹⁶ Die Kategorie ist für den Film wesentlich, da er durch die Technik der Montage komponiert; deshalb ist es manchmal auch schwierig auf Anhieb zu erkennen, ob ein Schnitt zu einem bereits gewesenen oder einem noch bevorstehenden Ereignis führt.¹¹⁷ Wenn nun die chronologische Ordnung einer Geschichte umgestellt oder gar umgekehrt wird, spricht Genette von einer narrativen *Anachronie*.¹¹⁸

¹¹⁴ Vogt in: Martinez/Scheffel 2002, S. 32.

¹¹⁵ Vgl. Martinez/Scheffel 2002, S. 32.

¹¹⁶ Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München: Fink 1998, S. 22.

¹¹⁷ Vgl. Chatman 1978, S.63.

¹¹⁸ Vgl. Genette 1998, S. 23.

Anachronien treten in zwei verschiedenen Formen auf: *Analepse* meint eine Rückwendung (B A C) und *Prolepse* eine Vorausdeutung (A C B). Die Filmwissenschaft etablierte die Begriffe Rückblende (*flashback*) und Vorausblende (*flashforward*). Eine Rückblende wird beispielsweise durch einen Schnitt initiiert, der in einer visuell-autonomen Szene der Vergangenheit mündet. Der Tonfilm hat weiters die Möglichkeit einer teilweisen Rückblende/Vorausblende, wenn beispielsweise der auditive Informationskanal in der Gegenwart verbleibt, während der visuelle Kanal eine Rückblende darstellt.¹¹⁹ In den seltenen Fällen, in denen sich keine chronologische Ordnung rekonstruieren lässt, spricht Genette von einer *Achronie*. Sowohl Ana- als auch Prolepsen differenzieren sich weiters durch ihre Reichweite und ihren Umfang. Die Reichweite meint den zeitlichen Abstand zwischen dem Moment der Geschichte, in dem wir uns gerade befinden und der Zeit des Einschubs; Umfang meint die mehr oder weniger lange Dauer des Einschubs. Wird eine Geschichte bis in die Gegenwart lückenlos erzählt, decken sich Reichweite und Umfang, sonst nicht. Die narrativen Funktionen von Anachronien sind einerseits medial bedingt, andererseits dienen sie, wie das Verhältnis der Barthschen Kardinalfunktionen und Katalysen, der Spannungsökonomie einer Geschichte.¹²⁰

Mit dem Begriff *Dauer* meint Genette den Rhythmus des Erzählten. „Eine Erzählung kann auf *Anachronien* verzichten, ohne *Anisochronien* aber, oder – wenn einem das lieber ist (und das ist es wahrscheinlich) – ohne *Rhythmuseffekte* kommt sie nicht aus.“¹²¹ Im Hinblick auf das Verhältnis der Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit sind nach Genette fünf Grundformen der Erzählgeschwindigkeit denkbar: Beim *summarischen Erzählen* ist der Diskurs kürzer als die dargestellten Ereignisse. Grammatikalische und lexikalische Features machen es der Sprache leicht, zu summieren. (Er brauchte eine Stunde, um den Kuchen zu backen.) Der Film hat eine Reihe an Features entwickelt, um summarisch zu erzählen: Montage-Sequenzen, die beispielsweise durch eine die Einstellungen verbindende Musik den Eindruck der Zusammengehörigkeit vermitteln, Voice-Overs, usw. *Elliptisches Erzählen* markiert Zeitsprünge. Ein Film evoziert

¹¹⁹ Vgl. Chatman 1978, S. 64.

¹²⁰ Vgl. Martinez/Scheffel 2002, S. 32-39.

¹²¹ Genette 1998, S. 62.

sie meist durch Schnitte. Decken sich die Zeit der Erzählung und die Zeit des Diskurses, spricht Genette von *szenischem Erzählen*. *Zeitdehnendes Erzählen* impliziert, dass die Zeit des Diskurses länger ist, als die Zeit der Geschichte. Ein Film kann die Zeit der Geschichte beispielsweise durch Slow-Motion Effekte dehnen. Der Diskurs eines Erzähltexts kann die Zeit der Geschichte dehnen, indem er Wörter wiederholt oder paraphrasiert. Eine narrative *Pause* impliziert, dass die Zeit der Geschichte gestoppt wird, während die Zeit des Diskurses voranschreitet. Der Diskurs des Erzähltexts manifestiert Pausen beispielsweise durch beschreibende Passagen. Im Film hingegen ist die Kategorie der Pause problematischer. Der Effekt reiner Beschreibung, so Chatman, sei nur dann gegeben, wenn der Film durch einen so genannten „freeze-frame“ gestoppt werde.¹²²

Mit dem Begriff *Frequenz* meint Genette „die Frequenz- oder einfacher die Wiederholungsbeziehungen zwischen Erzählung und Diegese [...]“. Gleichwohl handelt es sich hierbei um einen der wesentlichen Aspekte der narrativen Zeitlichkeit [...].¹²³ Ein Ereignis kann sich einmal oder wiederholt ereignen. Im Rahmen einer Erzählung sind für ihre Darstellung vier Möglichkeiten denkbar: Es wird einmal erzählt, was sich einmal ereignet hat; es wird wiederholt erzählt, was sich einmal ereignet hat; es wird einmal erzählt, was sich wiederholt ereignet hat; es wird wiederholt erzählt, was sich wiederholt ereignet hat. Drei Typen von Wiederholungsbeziehungen lassen sich aus diesen vier Möglichkeiten generieren: (1) die singulative Erzählung¹²⁴ (das Verhältnis von Ereignis und Wiederholung ist 1:1), (2) die repetetive Erzählung¹²⁵ (es wird wiederholt erzählt, was sich einmal ereignet hat), (3) die interative Erzählung¹²⁶ (es wird einmal erzählt, was sich wiederholt ereignet hat).

¹²² Vgl. Chatman 1978, S. 70–78.

¹²³ Genette 1998, S. 81.

¹²⁴ Genette 1998, S. 82.

¹²⁵ Genette 1998, S. 83.

¹²⁶ Genette 1998, S. 83.

2. *Point of View* und seine Beziehung zur Erzählerstimme in Literatur und Film

Um das Konzept der Erzählerstimme verstehen zu können, muss es zunächst vom Konzept des *Point of View* unterschieden werden. Der Terminus *Point of View* signalisiert eine Mehrdeutigkeit, die Chatman wie folgt auflistet: wörtlich („through someone’s eyes“); figurativ („through someone’s world view [...]“); übertragen („from someone’s interest-vantage“);¹²⁷ Texte können eine oder eine Kombination dieser Bedeutungen implizieren. So kann beispielsweise die Beschreibung eines Experiments sowohl die Perspektive des Autors als auch seine Weltanschauung und praktische Interessen evozieren. Der entscheidende Unterschied zwischen *Point of View* und Erzählerstimme ist nun, dass der *Point of View* einen physischen, ideologischen oder praktischen Standpunkt meint, während die Erzählerstimme zwar einen *Point of View* auszudrücken vermag. „The perspective and the expression need not be lodged in the same person.“¹²⁸ Unzählige Kombinationen sind möglich. So können Ereignisse und Existenten aus der Perspektive des Erzählers in Form einer Ich-Erzählung wahrgenommen und erzählt werden. Oder aber es wird von der Perspektive einer Figur erzählt, die nicht der Erzähler ist. „Thus point of view is in the story (when it is the character’s), but voice is always outside in the discourse.“¹²⁹

Weil nun Filme über zwei Kanäle der Informationsvermittlung verfügen, eröffnen sich zusätzliche Möglichkeiten der Darstellung des *Point of View*. Die einfachste Filmsituation zeigt eine Szene aus einer objektiven Kameraperspektive. Diese Perspektive kann konstant nicht die der Charaktere sein. Soll die Perspektive einer Figur unterstrichen werden, hat der Regisseur zwei Möglichkeiten. Entweder er lässt die Kamera der Figur gewissermaßen über die Schulter schauen, oder er wendet die konventionelle Methode des Match Cut an: ein Charakter blickt in einer ersten Einstellung auf ein Off-Screen-Objekt, das in der folgenden Einstellung gezeigt wird.¹³⁰

¹²⁷ Vgl. Chatman 1978, S. 151f.

¹²⁸ Chatman 1978, S. 153.

¹²⁹ Chatman 1978, S. 154.

¹³⁰ Vgl. Chatman 1978, S. 158f.

3. Der Ich-Erzähler und das subjektive Kino

Der Ich-Erzähler in der Literatur ist als Handelnder am Geschehen beteiligt. Seine Perspektive und seine Wahrnehmung sind subjektiv. Sofern der Regisseur eines Films dies will, kann auch er die Vision des Zuschauers voll und ganz mit der eines Charakters identifizieren. Wenn der Kamerablick die völlig subjektive Perspektive einer Figur sein soll, muss er dem Zuschauer durch Abweichungen von seiner gewohnten Form deutlich gemacht werden. Wird die Kamera auf der Schulter getragen und das Bild folglich unscharf oder verrissen, kann die Subjektivität des Blicks noch an Bedeutung gewinnen. Verzerrungen solcher Art werden dann als individuell gefärbter Blick wahrgenommen und als *subjektive Kamera* bezeichnet. Weiters wird die Subjektivität häufig durch eine Stimme aus dem Off verstärkt. Die Bilder werden dann durch eine kommentierende Instanz subjektiv präzisiert.¹³¹ Während die Stimme aus dem Off mittlerweile eine gängige Praxis darstellt, ist das subjektive Kino (nur durch eine subjektive Kamera und ohne die Stimme aus dem Off) wohl noch immer eher der experimentellen Kinematographie zuzuschreiben.

Of its more localized manifestations [...], screen narration has clearly made much use [...], in which the first-person narration of the original is reduced to allowing the novel's narrator a preponderance of point-of-view shots. However, a *preponderance* is by no means equivalent to the continuing shaping, analysing, directing consciousness of a first-person narrator.¹³²

Während das Kino bei der Veränderung eines physikalischen Standpunkts, von dem ein Ereignis oder ein Objekt zu sehen ist, flexibler agieren kann, ist es weniger offen bezüglich der Präsentation einer konsistenten psychologischen Sicht einer Figur.¹³³

¹³¹ Vgl. Hickethier 2007, S. 127.

¹³² McFarlane 2004, S. 16.

¹³³ Vgl. McFarlane 2004, S. 16.

4. Der auktoriale Erzähler im Film

Der auktoriale Erzähler ist allwissend. Er ordnet das zu Erzählende an und bewahrt damit gleichzeitig die Übersicht. Er hat sowohl die Möglichkeit der Außenperspektive (*heterodiegetisch*) als auch die der Innenperspektive (*homodiegetisch*). Die Innenperspektive von Figuren kann, wie bereits angedeutet, durch einen Off-Sprecher oder aber auch einzelne Einstellungen oder Sequenzen (Träume, Visionen, innere Bilder) wahrgenommen werden. Die Außenperspektive hingegen wird stärker durch den Schnitt, bzw. die Montage wahrgenommen. Die Organisation des Blicks und der Blickfolge enthält gewissermaßen ein Wissen um die gesamte Erzählung, bzw. ihrer Darstellung. Mit diesem Wissen wird eine erzählerische Strategie entwickelt. Diese wird dadurch erkennbar, dass die Kamera weiß, was die Figuren als nächstes tun werden. Sie kann die Erzählperspektive wechseln und das Geschehen aus wechselnden Ansichten präsentieren. Auf diese Weise ist das Erzählen über die Kamerahaltung in den Ablauf des Geschehens integriert.¹³⁴

Weil nun aber die Kamera für gewöhnlich an die fotografisch aufnehmende Außenwelt gebunden ist, muss zwischen dem auktorialen Erzähler in der Literatur und der Erzählperspektive der Kamera unterschieden werden, obwohl diese durchaus auktoriale Züge hat. Die Darstellung des inneren erfordert zusätzliche Konstruktionen, wie etwa den Einschub eines Traums oder den eines inneren Monologs.

¹³⁴ Vgl. Hickethier 2007, S. 126.

E. Die Erzählung als Materialität

1. Zwei bezeichnende Systeme

Während sich der Roman innerhalb eines rein sprachlichen Zeichensystems bewegt, bedient sich der Film entweder sukzessive oder gleichzeitig bildlicher, auditiver und verbaler Signifikanten. Selbst die sich scheinbar überschneidenden verbalen Zeichen (die Wörter des Romans und die geschriebenen oder gedruckten Wörter im Film, z.B. Briefe, Zeitungsheadliner, oder Straßenschilder), funktionieren, obwohl sie die gleiche Information liefern können, unterschiedlich. Der Brief, die Zeitung oder das Straßenschild im Film ähneln ihren Referenten des realen Lebens in einer Weise, die außerhalb der Kapazität des Romans für ikonische Präsentation liegt. Dieser Unterschied zwischen den zwei Systemen macht folgendes deutlich: Das sprachliche Zeichensystem ist konzeptuell, weil es nicht ikonisch sondern symbolisch bezeichnet. Das kinematographische Zeichensystem appelliert an die Wahrnehmung, weil es durch direkte Bilder und Geräusche, folglich sinnlich bezeichnet.

Werden diese fundamentalen Unterschiede übergangen, läuft der Vergleich von Romanen und Filmen von Anfang an Gefahr, unbefriedigend auszufallen. Vergleiche dieser Art münden gerne in dem Resultat, die Umsetzung des Romans durch den Filmemacher sei nicht gelungen. Aufgrund der hohen Ikonizität des Kinos hat der Zuschauer gerne das Gefühl, seiner zum Lesen benötigten Imagination sei nicht genug Raum gelassen. Innerhalb des Vergleichs eines Romans mit seiner filmischen Version ist es deshalb im ersten Schritt nur sinnvoll zu fragen, inwieweit der Filmemacher visuellen Vorschlägen des Romans gefolgt ist und im zweiten Schritt, wie die nun visuelle Repräsentation das *Lesen des Films* affiziert.¹³⁵

¹³⁵ Vgl. McFarlane 2004, S. 26f.

2. Die Linearität der Literatur und die Räumlichkeit des Films

Wir vernehmen dem Roman Bedeutung, indem wir Worte und Wortgruppen nacheinander, wie sie auf einer Seite erscheinen, aufnehmen. Um eine Szene, ein physisches Setting zu begreifen, haben wir keine andere Wahl als der linearen Anordnung der Symbole zu folgen – meistens in horizontalen Reihen. Die strenge Linearität, die mit der Lektüre eines Romans verknüpft ist, führt zu einer allmählichen Anhäufung von Informationen über Ereignisse, Charaktere und Setting und trägt durch die Art der Präsentation von selbst dazu bei, Eindrücke zu erhalten.¹³⁶ Auf den ersten Blick scheinen die bewegten Bilder des Films dieser Situation zu ähneln. Doch obwohl sich das klassische Erzählkino vorwärts bewegt, ist dessen Linearität nicht mit der Linearität der Literatur vergleichbar. „[...] frame-following-frame is not analogous to the word-following-word experience of the novel.”¹³⁷ Mindestens zwei signifikante Unterschiede können festgehalten werden: Aufgrund der räumlichen Auswirkung des Filmbildes (*frame*) informiert der Film immer mindestens visuell komplex. Diese visuelle Komplexität liegt jenseits eines gegebenen Wortes. Ein Filmbild stellt nie eine konkrete Entität im Sinne eines Wortes dar. Wir sehen uns einen Film nicht Bild für Bild an, so wie wir einen Roman Wort für Wort lesen.

Auf die Präsentation von beispielsweise Charakteren und Setting hat dieser Umstand fundamentale Auswirkungen. Was wir als Information einer filmischen *Mise en Scène* erhalten, unterliegt durch ihre Räumlichkeit viel weniger der Kontrolle des Filmmachers (bezüglich dessen, was der Zuschauer wahrnimmt oder wahrnehmen soll) als die Wörter eines Romans. In diesem Sinne erhält ein Leser im Gegensatz zum Zuschauer keine Zusatzinformationen, die er filtern muss.¹³⁸

¹³⁶ Vgl. McFarlane 2004, S. 27.

¹³⁷ McFarlane 2004, S. 27.

¹³⁸ Vgl. Chatman 2004, S. 28.

3. Filmische Codes

Da der Film, im Gegensatz zur Literatur, genau genommen kein Vokabular aufweist (er präsentiert in Bildern und nicht in Worten), fehlt ihm auch eine strukturierende Syntax. Er operiert mit Codes, die bestimmten Konventionen unterliegen. Diese Codes befähigen uns, Filme zu *lesen* und ihnen Bedeutung beizumessen. Ein Film setzt sich aus einer Reihe von Codes zusammen, die unterschiedlich stark zur Geltung kommen können. Während ein Film ohne sein kinematographisches Element (Bild) kein Film mehr wäre, könnte er theoretisch auf seine nicht-kinematographischen Elemente durchaus verzichten, tut er aber tendenziell nicht.¹³⁹

Der kinematographische Code kann als die Gesamtheit der visuellen Gestaltungsmittel verstanden werden und umfasst also die Ausdrucksmöglichkeiten der Mise-en-scène und der Montage. Darüber hinaus bezeichnet er im Gegensatz zu filmischen Codes, die stets auf Filmgestaltung im Sinne einer Kompetenz – sofern man es linguistisch ausdrücken will.¹⁴⁰

Hursts filmische Codes nennt McFarlane extra-kinematographische Codes (*extra-cinematic codes*) Er listet sie wie folgt auf:

- *Sprachcodes* (z.B. wie jemand spricht und wie wir dessen Sprechen in einem sozialen Kontext oder im Hinblick auf dessen Temperament interpretieren)
- *visuelle Codes* (wie wir das Gesehene interpretieren und selektieren)
- *nicht-verbale Geräuschcodes* (musikalische und andere auditive Codes)
- *kulturelle Codes* (all die Information, die damit zu tun hat, wie Menschen leben oder lebten, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort.)¹⁴¹

Das filmische Bewegungsbild zeigt sich folglich als ein „intermediales, multimodales und multicodales Repräsentationssystem.“¹⁴² Durch seine verschiedenen Dimensionen

¹³⁹ Vgl. Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 79.

¹⁴⁰ Hurst 1996, S. 79.

¹⁴¹ Vgl. McFarlane 2004, S. 29.

¹⁴² *Film als multimodales System und Synkretismus*, (3.7.2011), online im WWW: <http://filmbildtheorie.de/?p=1>, [12.11.2012].

enthält es unterschiedlich codierte visuelle und auditive Bedeutungssysteme und kann dadurch in seiner technischen, wahrnehmungstheoretischen und kontextuell-narrativen Dimension begriffen werden. Das filmische Werk zeichnet sich durch seinen besonderen Aktions- und Wirkungsradius aus, der „auf ein komplexes System von Sinn- und Bedeutungsbezügen, die gleichermaßen von materialen Eigenschaften, variablen modalen und semiotischen Codierungen, perzeptiven Strukturen und rezeptiven Bedingungen abhängig sind“¹⁴³, verweist.

Es ist die multimodale Struktur des filmischen Bildes, der man besondere Aufmerksamkeit widmen muss, um die synkretistische Tiefendimension der filmischen Bildwirkung adäquat beschreiben zu können (d.h. die Verschmelzung heterogener Momente auf den unterschiedlichen Ebenen der filmischen Gestaltung).¹⁴⁴

Für die Analyse des filmischen Bewegungsbildes kommen daher folgende Dimensionen zum Tragen:

- Die technisch-multimodale Dimension des filmischen Bildes
- Das Verhältnis von Intermedialität, Multimodalität und Multicodalität
- Das Verhältnis von Wahrnehmungsleistung und Decodierung
- Film als synkretistische Vermischung kultureller Strategien und Codes

¹⁴³ *Film als multimodales System und Synkretismus* 2011.

¹⁴⁴ *Film als multimodales System und Synkretismus* 2011.

II. Analyse: Jeffrey Eugenides' Roman „The Virgin Suicides“ und dessen filmische Version von Sofia Coppola im Vergleich

Ausgiebig wurde in den internationalen Feuilletons über Jeffrey Eugenides geschrieben. Die wissenschaftliche Quellenlage allerdings erweist sich (zumindest im deutschsprachigen Raum) als äußerst unergiebig. Ähnlich verhält es sich mit wissenschaftlichen Publikationen zum Werk Sofia Coppolas. Zusätzlich zu einigen Interviews und Online-Artikeln liegt mir die Diplomarbeit von Nina Schwarze vor, die sich jedoch mehr oberflächlich als tiefgehend mit dem Werk Coppolas auseinander setzt und folglich nur bedingt hilfreich ist.¹⁴⁵ Dementsprechend stütze ich mich für die beispielhafte Analyse beinahe ausschließlich auf die im ersten Teil skizzierten Theoreme und die Primärquellen. Praxis und Theorie sollen sich dabei mit dem Ziel adäquate Ansätze zur Beantwortung der eingangs gestellten Fragen kritisch begegnen und ergänzen. Wie erzählt Literatur und wie erzählt Film? Warum vergleichen wir die beiden Medien überhaupt und unter welchen Bedingungen ist ein Vergleich angesichts zweier fundamental unterschiedlich funktionierender Zeichensysteme sinnvoll und fruchtbar? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

A. Kontext

1. Jeffrey Eugenides und seine Romane

Jeffrey Eugenides wurde 1969 in Detroit, Michigan, geboren und wuchs in Grosse Pointe auf. Er studierte an der Brown Universität und in Stanford und erhielt seinen M.A. in

¹⁴⁵ Schwarze, Nina: *Zwischen New Hollywood-Traditionen und Oscar-Ambitionen. Betrachtungen zum Werk Sofia Coppolas als Vertreterin des amerikanischen Independent-Films*, Wien: Dipl.-Arbeit 2007.

English und *Creative Writing* im Jahr 1986. Er schrieb zahlreiche Kurzgeschichten und Essays, sowie drei Romane.¹⁴⁶

Sein international gefeiertes Romanepos „Middlesex“ (Farrar, Strauß & Giroux, 2002) wurde 2003 mit dem renommierten Pulitzer-Preis ausgezeichnet.¹⁴⁷ Auf über siebenhundert Seiten erzählt „Middlesex“ die Geschichte eines Hermaphroditen und reist dazu weit in die Vergangenheit, die mit der Geschwisterliebe seiner Großeltern in Griechenland beginnt. Diese flüchten in den 1920er Jahren aus Griechenland in die USA und landen in Detroit, wo sie eine Familie gründen und versuchen, sich zurechtzufinden. „Middlesex“ ist folglich nicht nur ein Roman über Geschwisterliebe und Intersexualität, sondern auch eine Generationensaga. Der Schauplatz wandert von Griechenland über San Francisco nach Detroit und landet letztlich in Berlin, zeigt das brennende Smyrna, den Aufstieg und Fall der Autometropole Detroit, die Erfahrung der Immigration, die Suche nach Identität und die *Nation of Islam*. „Middlesex‘ is a novel of metamorphoses and transformations, of common human experiences exaggerated to the level of myth.“¹⁴⁸

Sein neuester Roman, „The Marriage Plot“ (Farrar, Strauß & Giroux, 2011), handelt von drei Studienfreunden. Dieses Mal konfrontiert uns Eugenides nicht mit einer Generationensaga, sondern mit drei Charakteren. Madeleine Hanna ist schön und unsicher; Leonard Bankhead, ihr zukünftiger Freund ist brillant, grüblerisch, charismatisch und arm; Mitchell Grammaticus ist ein Grieche aus Grosse Pointe, der sich gleichermaßen nach Madeleine und nach Gott sehnt. Die Geschichte beginnt 1983 am Tag ihres Abschlusses an der Brown Universität, wirft zunächst einen Blick zurück auf das letzte

¹⁴⁶ Vgl. Jeffrey Eugenides, Online im WWW: <http://us.macmillan.com/author/jeffreyeugenides>, [28.11.2012].

¹⁴⁷ Vgl. Jeffrey Eugenides, Online im WWW: <http://us.macmillan.com/author/jeffreyeugenides>, [28.11.2012].

¹⁴⁸ Goldstein, Bill: *A Novelist Goes Far Afield but Winds Up Back Home Again*, (1.3.2003), online im WWW: <http://www.nytimes.com/2003/01/01/books/a-novelist-goes-far-afield-but-winds-up-back-home-again.html>, [28.11.2012].

Studienjahr der Drei und beleuchtet im Anschluss ihren Werdegang nach ihrem Abschluss.¹⁴⁹

The novel is [...] good — sympathetic, modulated, deft — on Mitchell's struggle with his spirituality, Leonard's with the mental illness that asserts itself from early on, and Madeleine and Leonard's with each other. The story is wry, engaging and beautifully constructed. [...] It's about what Eugenides' books are always about, no matter how they differ: the drama of coming of age.¹⁵⁰

Diese Feststellung William Deresiewicz' über *das* konstante Thema der Romane Jeffrey Eugenides', *the drama of coming of age*, führt mich zurück zu dem Roman, der als Exempel für das Thema dieser Arbeit dienen soll: „The Virgin Suicides“.

Der erzählerische Gegenstand von „The Virgin Suicides“ ist der kollektive Suizid von fünf pubertierenden Schwestern. Eugenides' Erstlingswerk erschien 1993 bei Farrar, Strauß & Giroux und wurde 1999 von der amerikanischen Regisseurin und Schauspielerin Sofia Coppola verfilmt: „I loved how the book talked about something gone, [...] whether it's an era or a person or innocence. I felt like Eugenides understood that feeling.“¹⁵¹ An der filmischen Umsetzung seines Romans war Eugenides kaum beteiligt. Wie er in einem Interview erklärte, war ihm dieser Umstand auch durchaus recht, er wollte eigenen Aussagen zufolge mit dem Stoff abschließen und sich anderen Projekten zuwenden. Erst nachdem Coppola das Drehbuch vollendete, zeigte sie es Eugenides und bat ihn um seine Anmerkungen.¹⁵² Er konstatiert: „I thought that Sofia was really faithful in what she did with the movie, and she didn't change anything, in terms of the plot. There were things she had to leave out, like the fish flies and elements like that, but nothing really fundamental.“

Bevor ich nun mit der Analyse der Komponenten des Erzählens in Literatur und Film anhand des Beispiels „The Virgin Suicides“ beginne, soll der Vollständigkeit halber das filmische Schaffen Sofia Coppolas kurz skizziert werden.

¹⁴⁹ Vgl. Deresiewicz, William: *Jeffrey Eugenides on Liberal Arts Graduates in Love* (14.10.2011), Online im WWW: <http://www.nytimes.com/2011/10/16/books/review/the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides-book-review.html?pagewanted=all>, [18.11.2012].

¹⁵⁰ Deresiewicz 2011.

¹⁵¹ Coppola in: Schwarze 2007, S. 51.

¹⁵² Vgl. Interview with Jeffrey Eugenides, Online im WWW unter URL: <http://virgin.trivialbeing.net/author.htm> [2.11.2012]

2. Sofia Coppola und ihre Filme

Sofia Coppola wurde 1971 während der Produktion von „The Godfather“ (1972) in New York City geboren. Sie ist das jüngste Kind und die einzige Tochter des Regisseurs, Produzenten und Drehbuchautors Francis Ford Coppola (1939–) und Eleanor Coppola (1936–), einer Designerin, Künstlerin und Dokumentarfilmerin.

Zunächst tritt Sofia Coppola als Schauspielerin an die Öffentlichkeit. Immer wieder hat sie kleine Rollen in den Filmen ihres Vaters¹⁵³, bis sie schließlich 1990 in „The Godfather, Part III“ die Rolle der Mary Corleone annimmt und negativ kritisiert wird. Es folgen nur noch wenige Auftritte als Schauspielerin. Sie versucht sich in der Malerei, der Fotografie und in Modedesign bis sie 1998 das Drehbuch zu ihrem ersten Kurzfilm „Lick the Star“ schreibt, den sie in der Folge produziert und auch Regie führt. Nur ein Jahr später kommt ihr erster von Zoetrope, der Produktionsfirma Francis Ford Coppolas, produzierter und am Stoff von Eugenides’ Roman angelehnter Langfilm „The Virgin Suicides“ in die Kinos. Gefolgt von „Lost in Translation“ (2003), mit dem sie in die Geschichte des Films eingehen wird: Sie ist die erste amerikanische Frau in der Filmgeschichte, der 2004 der Oskar für das beste originale Drehbuch verliehen wird.¹⁵⁴

Der Film handelt von zwei unglücklichen Amerikanern, deren Wege sich in Tokio kreuzen. Bob Harris (Bill Murray, 1950–) ist in Japan um Werbung für einen Whiskey zu drehen. Charlotte (Scarlett Johansson, 1984–) begleitet ihren Mann, der als Fotograf unterwegs ist und sie deshalb alleine im Hotel zurücklässt. Coppola zeigt zwei Figuren, die sich in unterschiedlichen Lebenssituationen befinden und nicht wissen, wo sie eigentlich hingehören. In einem Interview mit Entertainment Weekly 2003 konstatiert sie: „I just remember feeling overwhelmed by ‚How do you figure out what you're supposed to do?‘“¹⁵⁵

¹⁵³ *Rumblefish* (1983), *The Outsiders* (1983); beide basieren auf den Romanen S. E. Hinton (1948–), der vorwiegend Kinder- und Jugendbücher schreibt.

¹⁵⁴ *Sofia Coppola Biography*, online im WWW: <http://www.notablebiographies.com/news/Ca-Ge/Coppola-Sofia.html>, [12.12.2012].

¹⁵⁵ <http://www.notablebiographies.com/news/Ca-Ge/Coppola-Sofia.html>

Nach dem großen Erfolg von „Lost in Translation“ kommt 2006 das Comedy-Drama „Marie Antoinette“ in die Kinos, gefolgt von „Somewhere“ (2010), der noch im selben Jahr auf den Venediger Filmfestspielen mit dem Goldenen Löwen für *the best picture* ausgezeichnet wird. Ihr neuester Film „The Bling Ring“ wird gerade produziert und kommt voraussichtlich 2013 in die Kinos.

B. „The Virgin Suicides“ als Geschichte: Ereignisse

Dieses erste analytische Kapitel widmet sich der Komponente der *Ereignisse* in „The Virgin Suicides“ als Roman und als Film. Es folgt den Kategorien, die im theoretischen Kapitel „Die Erzählung als Geschichte: Ereignisse“ erarbeitet wurden. Im ersten Kapitel wird sich zeigen, dass die Ereignisse in Roman und Film dasselbe Geschehen und letztlich dieselbe Geschichte konstituieren. Es soll nochmals betont werden, dass auf dieser zugegebenermaßen wenig komplexen Ebene der intradiegetischen Welt die Eingriffe des Diskurses nicht zum Tragen kommen. Es handelt sich ausschließlich um eine Darlegung der wichtigsten Ereignisse, auf die Besonderheiten der Erzählerstimme in Roman und Film wird in „The Virgin Suicides“ als Diskurs und Manifestation“ gesondert eingegangen. Das zweite Kapitel geht der Frage narrativer Motivierung der Ereignisse nach, um sie in einem dritten Kapitel mit der Kategorie der *Kardinalen* von Roland Barthes auf ihre Funktion hin zu überprüfen.

1. Die Geschichte „The Virgin Suicides“

Cecilia Lisbon (Hanna R. Hall), die mit dreizehn Jahren die jüngste der fünf Lisbon-Schwwestern ist, schneidet sich in einer Badewanne die Pulsadern auf. Sie überlebt, allerdings empfiehlt der Psychiater Dr. Horniker (Danny DeVito) den Eltern Mr. und Mrs. Lisbon (James Woods und Kathleen Turner) eindringlich, die strengen Regeln des Hauses zu lockern und Cecilia Kontakte zur männlichen Außenwelt zu erlauben. Die Eltern befolgen den Rat und organisieren eine Party für die Mädchen, zu der die Jungs aus der Nachbarschaft eingeladen sind. Gerade als sich die anfänglich zurückhaltende Stimmung im Partykeller etwas auflockert, bittet Cecilia ihre Mutter, nach oben gehen zu dürfen. Sie steigt die Kellertreppen hinauf und nur wenige Sekunden später hören die im Keller verbliebenen einen Knall. Cecilia ist aus ihrem Zimmerfenster gesprungen, auf den Eisenstäben des Lisbonschen Gartenzauns gelandet und sofort gestorben.

Die ganze vorstädtische Gemeinde ist geschockt, einzelne Figuren treten auf und äußern ihre Mutmaßungen, warum sie sich umgebracht haben könnte. Der Tod Cecílias ist der erste, den die Jungs aus der Nachbarschaft miterleben müssen. Für diese sind die Leben der Schwestern nach dem Selbstmord der ersten noch faszinierender, als sie es ohnehin schon waren. Sie schaffen es, in den Besitz von Cecílias Tagebuch zu kommen, lesen sich laut daraus vor, versuchen, sich in die Welt der Mädchen zu versetzen und Antworten auf die rätselhaften Ursachen für den Selbstmord zu finden.

Unsicher, wie sie die zurückgezogene Familie Lisbon trösten könnten, schicken die Frauen der Nachbarschaft Blumen, während die Männer die Entfernung des Zauns organisieren, auf den Cecilia gesprungen war. Auf beide Aktionen reagieren die Lisbons nicht. Als der Sommer zu Ende geht und die Schule wieder beginnt, kehren die Lisbon-Mädchen in die Außenwelt zurück, bleiben allerdings meistens unter sich und kommunizieren nur selten mit ihren Mitschülern. Eine Ausnahme bildet Lux Lisbon (Kirsten Dunst), die zweitjüngste. Trotz des kategorischen Date-Verbots der Eltern hat sie einige heimliche Affären mit pubertierenden Männern.

Als eines Nachmittags Trip Fontaine (Josh Hartnett), der Traummann aller Mädchen und ihrer Mütter, von seiner üblichen Auto-Joint-Pause in das Schulgebäude zurückkehrt, trifft er auf den Direktor der Schule. Er ergreift die Flucht und betritt das Klassenzimmer, in dem er Lux Lisbon das erste Mal sieht und sich unsterblich in sie verliebt. Auf einer Schulveranstaltung setzt er sich neben sie, sie nähern sich einander an und Trip lädt sich selbst in das Haus der Lisbons ein, um, unter strenger Aufsicht der Eltern, einen Fernsehabend dort zu verbringen. Mrs. Lisbon positioniert sich letztlich zwischen die beiden und Trip bekommt den ganzen Abend nur die Füße Lux' zu sehen. Als Trip schließlich enttäuscht in sein Auto zurückkehrt, öffnet sich die Wagentür und Lux fällt in ihrem Nachtkleid über ihn her. Einen Augenblick später stürmt sie zurück ins Haus.

Die Zeit verstreicht und das Haus der Lisbons zeigt erste, deutliche Anzeichen des Verfalls. Die Schule hält als Antwort auf Cecílias Tod einen verspäteten Tag der Trauer, den die Lisbon-Mädchen im Schulklo verbringen. Die Schule stellt eine Sozialarbeiterin

ein, der die Schwestern zu vertrauen scheinen. Sie beginnen, ihrem Umfeld offener entgegenzutreten. Trip Fontaine bittet Mr. Lisbon, der an ebendieser Schule Mathematik unterrichtet, Lux auf den Schulball ausführen zu dürfen. Dieser willigt nach Absprache mit Mrs. Lisbon schließlich ein, unter der Bedingung, dass alle Mädchen mit Begleitung gehen und sie um elf Uhr abends wieder nach Hause gebracht werden.

Am Abend des Schulballs sind die Mädchen, trotz der von Mrs. Lisbon geschneiderten, formlosen Kleider, die sie tragen müssen, ausgelassen und glücklich. Die drei Jungs, die Trip als Begleitung für Mary, Bonnie und Therese aussuchte, sind überrascht, wie normal die Mädchen doch letztlich sind. Sie scheinen sich zu amüsieren, Trip und Lux werden zu Ballkönig und Ballkönigin gewählt. Nach ihrem Tanz, schleichen sie sich davon und sind für die anderen nicht mehr auffindbar. Diese fahren in der Zwischenzeit nach Hause, während Lux von Trip überredet wird, nach draußen zu gehen. Nachdem sie auf dem Fußballfeld Sex haben, schleicht sich Trip davon und lässt Lux liegen. Diese kommt verspätet nach Hause, wo sie von ihren Eltern bereits erwartet wird.

Als Reaktion auf Lux' Ungehorsam, nimmt Mrs. Lisbon die Mädchen von der Schule und verbietet ihnen, das Haus zu verlassen. Kurze Zeit später kopuliert sie mit fremden Männern auf dem Dach ihres Elternhauses.

Dieses zeigt weitere Anzeichen des Verfalls. Im Jänner verliert Mr. Lisbon seine Anstellung als Lehrer und in den Folgemonaten werden die Lisbons nicht mehr gesehen. Im April kommen einige Männer von der Park Verwaltung, um die von Pilzen befallenen Ulmen umzuschneiden. Als sie gerade dabei sind, ihren Auftrag auszuführen, stürmen die Mädchen aus dem Haus und umringen den Baum. Er erinnert sie an Cecilia, die diesen Baum liebte. Weil die Mädchen nicht nachgeben und händehaltend um den Baum stehen bleiben, ziehen die Männer von der Parkverwaltung wieder ab.

Gerade als die Jungs zu glauben beginnen, dass ihnen die Mädchen völlig entglitten sind, beginnen diese, ihnen Zeichen zu senden. Kleine Lackbildchen der Jungfrau Maria, wie sie Cecilia bei ihrem ersten Selbstmordversuch in ihren Händen hielt, tauchen in den Speichen ihrer Fahrräder und in Büschen auf. Nach einigen scheiternden Versu-

chen, rufen die Jungs die Mädchen schließlich an und spielen ihnen kommentarlos einen Song vor. Am nächsten Tag rufen diese sie mit einem Song zurück. So geht es Abende lang weiter, bis die Anrufe der Jungs letztlich nicht mehr entgegengenommen werden und die Jungs eine Nachricht erhalten. Sie sollen ihnen in der Nacht vom fünfzehnten Juni bei ihrer Flucht aus dem Haus der Lisbons helfen.

Wie angeordnet, kommen die Jungs in der Nacht des fünfzehnten Juni beim Haus der Lisbons an und finden Lux rauchend im Wohnzimmer vor. Sie instruiert sie, dort zu warten, bis ihre Schwestern für die Abreise bereit seien, während sie bereits zum Auto gehe. Kurz darauf hören sie erneut ein dumpfes Geräusch. Sie stürmen in den Keller und finden dort die aufgehängte Bonnie (Chelse Swain). Sie flüchten aus dem Haus und realisieren, dass sich alle Mädchen umgebracht haben. Mary (Andrea Joy Cook) ist die einzige, die, nicht wie im Film, im Roman für ein weiteres Monat gerettet werden kann.

Allerdings spricht man von ihr, als sei sie bereits tot. Mr. und Mrs. Lisbon verkaufen das Haus, ein junges Paar zieht ein und Medien berichten sensationalistische und unwahre Geschichten über das Leben und Sterben der Mädchen.

Am Ende der Geschichte bleiben die Gründe für die Taten der Mädchen genauso rätselhaft wie zu Beginn. Allerdings konstatieren die Erzähler, es seien egoistische Akte gewesen, Taten, die sie ihr Leben lang begleiten werden und von denen sie sich ihr ganzes Leben lang nicht erholen werden.

2. Wer ist Schuld an den Selbstmorden oder was die Ereignisse im innersten zusammenhält

Wichtig für die Frage der narrativen Motivierung der Ereignisse ist die Ausgangsinformation der Erzählungen und die ist in beiden Versionen dieselbe: Zum Schluss werden alle Mädchen sterben – das Ende der Geschichte ist somit für den Rezipienten von Anfang an sicher. Folgen wir der These Seymour Chatmans, die im theoretischen Kapitel zu narrativer Motivierung angeführt wurde, nämlich dass unsere Köpfe sofort Struktur

vermuten, so erlebt der Rezipient diesen Vorgang im Fall von „The Virgin Suicides“ *per definitionem*. Es stellt sich für den Rezipienten unverzüglich die Frage, ob der Tod Cecílias in Zusammenhang steht mit dem Tod der anderen Mädchen. Er vermutet einen Plan oder eine Verschwörung. Er will wissen, warum die fünf Schwestern Suizid begangen haben und wer oder was für ihre Taten zur Verantwortung gezogen werden kann. Die radikale Subjektivität der Erzähler des Romans und das die Ereignisse kommentierende Voice-Over haben auf den Rezipienten den Effekt, ihn gewissermaßen *auf seine Seite* zu ziehen. Der Rezipient begibt sich mit den Erzählern auf Spuren- und Indiziensuche. Er wird zum Detektiv und Schnüffler, indem er sämtliche kommenden Ereignisse der Geschichte mit den Suiziden in Verbindung bringt. Er begibt sich auf die Suche nach dem ersten des sich korrelativ verhaltenden Begriffpaars Ursache/Wirkung. Die Wirkung liegt bereits vor, die Ursache gilt es aufzudecken. Der Spannungsbogen, der durch die Information des Titels bereits gezogen wird, verweist zurück auf das chronologisch erste Ereignis der Geschichte:

Cecilia, the youngest, only thirteen, had gone first, slitting her wrists like a Stoic while taking a bath and when they found her, afloat in her pink pool, with the yellow eyes of someone possessed and her small body giving off the odor of a mature woman, the paramedics had been so frightened by her tranquillity that they had stood mesmerized.¹⁵⁶

Im Film spricht der Erzähler die Worte: „Cecilia was the first to go“. Die Erzählungen täuschen uns durch diese Gegenüberstellung des Anfangs und des Endes vor, dass diese miteinander zu tun hätten. Wie sich letztlich herausstellen wird, handelt es sich allerdings um ein nur scheinbar kausales Geflecht. Das Spiel um die Aufdeckung der Ursachen der Selbstmorde beginnt und wird am Ende offen bleiben. Waren die Eltern zu streng? Was hat der Suizid Cecílias mit dem Suizid ihrer Schwestern ein Jahr später zu tun? Ist Dominic Palazzolo schuld an Cecílias Tod, weil er ihre Liebe nicht erwiderte? Ist Trip Fontane schuld an Lux' Selbstmord, weil er sie mitten in der Nacht alleine liegen hat lassen? Hat Lux' ihre drei noch lebenden Schwestern in den Suizid getrieben? Ist die Erzählung final motiviert, hat Gott sie gerufen? Sowohl der Roman, als auch der Film konstituiert sich durch *Unbestimmtheitsstellen*. Beide Versionen senden Signale,

¹⁵⁶ Eugenides, Jeffrey: *The Virgin Suicides*, London: Bloomsbury Publishing 2011, S. 3f; Aus Gründen der Einfachheit, wird im Folgenden bei Zitaten aus Eugenides' „The Virgin Suicides“ nur noch die Seitenzahl angegeben.

die auf eine kausale Motivation der Ereignisse hindeuten, diese aber letztlich sprengen und die Erzähler wie den Rezipienten völlig vor den Kopf gestoßen zurücklassen. Auf diese Weise haben sowohl Jeffrey Eugenides als auch Sofia Coppola Ingardens besagten *besonderen Effekt* erzielt und künstlerisch Kausalität kritisiert. Beide beschreiben in ihren Werken das, was ohne Notwendigkeit möglich ist – das Leben als ontologisch kontingent.

3. Liste der Kardinalfunktionen

Die Ereignisse der Geschichte „The Virgin Suicides“ lassen sich nun auf ihre Funktion überprüfen. Dazu wird die von Roland Barthes vorgeschlagene Kategorien der Kardinalen aktiviert und aufgelistet. Auch sie zeugen von der Vereinbarkeit zweier medial unterschiedlicher Erzählungen als Geschichte. Sowohl der Roman als auch der Film konstituiert sich durch fünf narrative Fakten.

Roman	Film
I. Der Suizidversuch Cecilias.	Wie im Roman.
II. Der Suizid Cecilias.	Wie im Roman.
III. Das Aufeinandertreffen von Lux Lisbon und Trip Fontaine.	Wie im Roman.
IV. Lux kommt nach dem Schulball später als zur vereinbarten Zeit nach Hause.	Wie im Roman.
V. Der Suizid der anderen Mädchen.	Im Film sterben alle sofort, im Roman lebt Mary noch einen Monat weiter.

Aus diesen narrativen Fakten wiederum lassen sich die wichtigsten der Barthschen Kardinalfunktionen generieren, welche wie folgt zusammengefasst werden können:

I. Aus dem ersten Selbstmordversuch Cecílias folgen →

Roman	Film
a. Eine erste Abschottung der Familie Lisbon.	Indirekt.
b. Der ärztliche Rat an die Eltern, die Zügel zu lockern.	Wie im Roman.
c. Die Befolgung dieses Rats.	Wie im Roman.
d. Eine Party für die Mädchen im Haus der Lisbons.	Wie im Roman.

II. Aus dem Selbstmord Cecílias während der Party folgen →

Roman	Film
a. Eine generelle Erschütterung.	Indirekt.
b. Erste Anzeichen von Unsauberkeit im und um das Haus der Lisbons.	Indirekt.
c. Die Entsorgung des Zauns, auf den Cecilia gesprungen war, durch die Nachbarn.	Wie im Roman.
d. Erste mediale Aufmerksamkeit.	Wie im Roman.
e. Das Bemühen aller Zurück-Gelassenen, <i>Normalität</i> einkehren zu lassen.	Wie im Roman.
f. Ein zunehmendes Interesse der Jungs für die Mädchen.	Wie im Roman.

III. Aus dem Aufeinandertreffen von Trip Fontaine und Lux folgen →

Roman	Film
a. Trip Fontaine, der Mr. Lisbon fragt,	Wie im Roman.

ob er Lux zum Schulball ausführen darf.

- | | | |
|----|--|---------------|
| h. | Die Einwilligung der Eltern, unter der Bedingung, dass alle Mädchen in Begleitung auf den Schulball gehen. | Wie im Roman. |
| i. | Lux, die mit Trip Fontaine nach draußen verschwindet. | Wie im Roman. |
| j. | Trip Fontaine, der Lux einfach liegen lässt, nachdem sie auf dem Fußballfeld Sex haben. | Wie im Roman. |

IV. Aus der Verspätung Lux' nach dem Schulball folgen →

- | | Roman | Film |
|----|--|---------------|
| a. | Die Mädchen werden von der Schule genommen. | Wie im Roman. |
| b. | Mrs. Lisbon zwingt Lux, ihre Rockplatten zu vernichten. | Wie im Roman. |
| c. | Lux kopuliert mit unbekannten Männern auf dem Dach des Elternhauses. | Wie im Roman. |
| d. | Deutliche Anzeichen des häuslichen Verfalls. | Indirekt. |
| e. | Die <i>Entgleitung</i> der Mädchen aus dem Blickfeld der Erzähler. | Wie im Roman. |
| f. | Die Kontaktaufnahme mit den Erzählern durch die Mädchen. | Wie im Roman. |
| g. | Die Verabredung der Mädchen mit den Erzählern. | Wie im Roman. |

V. Aus dem Selbstmord der anderen Mädchen folgt →

- | | Roman | Film |
|----|----------------------|----------------|
| a. | Das Überleben Marys. | Nicht im Film. |

- | | | |
|----|--|----------------|
| b. | Enorme mediale Aufmerksamkeit. | Wie im Roman. |
| c. | Der Tod Marys nach ihrem zweiten Anlauf einen Monat später. | Nicht im Film. |
| d. | Der Verkauf des Hauses durch Mr. und Mrs. Lisbon. | Wie im Roman. |
| e. | Die Auflösung des Haushalts durch Mr. Hedlie. | Nicht im Film. |
| e. | Die Symbolisierung der Mädchen für alles, was im Land schief läuft. | Nicht im Film. |
| g. | Zurückgebliebene, die sich ein Leben lang fragen werden <i>warum</i> . | Wie im Roman. |

Die chronologisch aufgelisteten, kardinalen Ereignisse der Handlung von „The Virgin Suicides“ stehen in einem zeitlichen Gefüge. Sowohl die Geschichte des Romans als auch die Geschichte des Films beginnt zum Zeitpunkt I. mit Cecílias Selbstmord und endet zum Zeitpunkt V. mit dem Selbstmord der anderen Mädchen. Sowohl der Diskurs des Romans als auch der Diskurs des Films folgt dieser Ereignischronologie weitgehend. Innerhalb dieser Zeit der Erzählungen konstituiert sich ihr Raum. Dieser lässt sich jedoch weit weniger präzise fassen, als die sich in der Zeit konstituierenden, *dynamischen* Ereignisse. Anders als die sukzessiv aufeinander folgenden Ereignisse der Geschichte, konstituiert sich der Raum als *statische* Komponente der Erzählung. Innerhalb dieses statischen Raums ereignen sich die erzählten Ereignisse. Der Raum fordert, anders als kardinale Ereignisse, keine Konsequenzen. Er *ist* und scheint sich deshalb jeglicher konkreter Bestimmung zu entziehen. Seine singulative Identität scheint unmotiviert und findet in diesem Sinne keine Referenten.

C. „The Virgin Suicides“ als Geschichte: Existenten

Mit dem Begriff *Existenten* (*existents*) meint Chatman die statischen Komponenten einer Erzählung als Geschichte: Charaktere und Raum. Auch in diesem Kapitel befinden wir uns weiterhin in der intradiegetischen Welt der Erzählung als Geschichte, in der die Eingriffe des Diskurses nur dort zum Tragen kommen, wo sie exemplarhaft den Raum der Erzählung als Geschichte konstituieren. Insbesondere der literarische Raum der Geschichte manifestiert sich auf dieser Ebene als abstrakte Kategorie, die als ebendiese unter Bezugnahme auf das ästhetische Raumkonzept Juri Lotmans skizziert werden soll. Bei der im vierten Unterkapitel folgenden Analyse der Charaktere in Roman und Film allerdings lässt sich die Ebene des Diskurses nicht weiter ausblenden. Diskurs und Manifestation sind wesentlich am Rezeptionserlebnis von Charakteren beteiligt, weshalb dieses Unterkapitel einen Übergang zum nächsten Kapitel, „The Virgin Suicides“ als Diskurs und Manifestation, darstellt.

1. Die Türschwelle: Raum einer Grenzüberschreitung

Der Sujetbegriff Juri Lotmans wurde im theoretischen Kapitel zu literaturwissenschaftlichen Raumkonzepten erläutert, nämlich als ein semantisches Feld, das in zwei, durch eine Grenze gekennzeichnete, komplementäre Untermengen aufgeteilt ist, welche sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist. Es stellt sich nun zunächst die Frage, welche Figur oder welche Figuren sich in „The Virgin Suicides“ als Helden identifizieren lassen. Den mir bekannten Quellen zufolge, definiert Lotman sein Verständnis des Begriffs *Held* nicht näher.

Sowohl im Roman als auch im Film treten die handelnden Figuren als Teile von Kollektiven auf. Cecilia, Lux, Bonny, Mary und Therese konstituieren das Kollektiv der Lisbon-Schwestern. Das Erzählerkollektiv des Romans und das kommentierende Voice-Over des Films wird von einer Gruppe nunmehr erwachsener Männer gebildet, das in

seiner Jugend an den Ereignissen der Geschichte mitunter insofern beteiligt war, als dass es diese beobachtet hat und versucht hat, sie zu entschlüsseln. Das Kollektiv der zur Zeit der Geschichte bereits erwachsenen Nachbarn der Lisbons fungiert als weiterer außenstehender Kommentator der Ereignisse. Festzuhalten sei nun, dass diese Kollektive in einer eindeutigen räumlichen Opposition zueinander stehen. Cecilia, Lux, Bonny, Mary, Therese und ihre Eltern Mr. und Mrs. Lisbon bewegen sich innerhalb eines Raums, der für die äußere Welt der Geschichte durch die Grenze der Lisbonschen Hausmauern weitgehend verschlossen bleibt. Der Blick der äußeren Welt richtet sich an diese Grenze, vermag sie aber nicht zu durchschauen.

Eine Sonderstellung in dieser Welt der räumlich getrennten Figurenkollektive nimmt sowohl im Roman als auch im Film die Figur Lux Lisbon ein. Dies liegt an dem besonderen Interesse, das die Erzähler als Jugendliche für sie hatten. Sie ließen besonders sie nicht aus den Augen, beobachteten, wie sie anderen Männern zulächelte, wie sie mit einer Reihe unbekannter Männer auf dem Lisbonschen Hausdach kopulierte. Die ständig wiederkehrenden Schilderungen ihrer aufkeimenden Sexualität und ihrer sexuellen Eskapaden von Seiten der Erzähler konstituieren sich einerseits als Hommage an eine jugendliche Neugierde, deren scheinbar einziger Inhalt sie waren. Andererseits versinnbildlicht sie das verklärte und engelsgleiche Gespinnst der Erinnerung der Erzähler.

Years later, when we lost our virginities, we resorted in our panic to pantomiming Lux's gyrations on the roof so long ago; and even now, if we were to be honest with ourselves, we would have to admit that it is always that pale wraith we make love to, always her feet snagged in the gutter, always her single blooming hand steadying itself against the chimney, no matter what our present lovers' feet and hands are doing. And we have to admit, too, that in our most intimate moments, alone at night with our beating hearts, asking God to save us, what comes most often is Lux, succubus of those binocular nights. (S. 146f.)

Lux' offensichtlich intuitives Wissen über Sex und Geschlechtlichkeit machte sie zu einer mit den Geheimnissen der Welt vertrauten. Dies ließ sie für die männlichen Jugendlichen so interessant erscheinen. Sie wusste über Dinge Bescheid, so glauben die Erzähler zumindest, die ihnen rätselhaft waren.

Ihren ersten filmischen Auftritt hat Lux gleich in der allerersten Szene. Die Einstellung zeigt sie in einer klassischen Nahaufnahme. Mit einem Lollipop im Mund blickt sie auf

einer Straße stehend ihrer Umwelt verschmitzt entgegen und verlässt das Bild. [00:00:18] Damit räumt ihr der filmische Diskurs von Anfang an eine noch ungewisse Sonderstellung ein. Im Roman tritt sie erstmals während eines Abendessens, zu dem ausnahmsweise Peter Sissen anwesend ist, weil er Mr. Lisbon beim Anbringen eines Modells des Sonnensystems in der Schule geholfen hat, auf. Auf dem Weg ins Badezimmer durchquert Sissen ihr Zimmer und sieht ihren BH an einem Kruzifix hängen. Als er den Raum wieder verlassen will, kommt ihm Lux entgegen.

She didn't move into the bathroom but stared into his eyes. Then, laughing her hyena's laugh, she pushed past him, saying, „You done hogging the bathroom? In need something.“ She walked to the cupboard, she stopped and folded her hands behind her. „It's private. Do you mind?“ [...] and Peter Sissen [...] hurried off to tell us that Lux Lisbon was bleeding between the legs that very instant, while the fish flies made the sky filthy and the streetlamps came on. (10)

Das provokante Bild des BHs auf dem Kruzifix prophezeit bereits Lux' zunehmende Promiskuität und Rebellion gegen das strikte religiöse Regime der Mutter. Diese verbietet ihr Lippenstift zu tragen und gibt ihr Anweisungen, das knappe Top zu wechseln. Während sich die anderen Schwestern hinter ihrer kollektiven Identität verstecken, wird Lux zur rebellischen Heldin. Sie wagt sich alleine auf die riskanten Terrains der Außenwelt: Sex, Zigaretten, Alkohol und Liebe. Durch ihren Zugang zur Männerwelt konstituiert sie sich als Vermittlerin zwischen ihren Schwestern und den Jungs der Nachbarschaft.

Ihr regelmäßiges Erscheinen an der Türschwelle und an Fenstern des Lisbonschen Hauses symbolisiert diese Rolle als Vermittlerin zwischen den Welten jenseits der Grenze: zwischen den Jungs und ihren Schwestern, männlich und weiblich, Lisbons und Außen-seitern, Jungfräulichkeit und Wissen, Kindheit und Erwachsenenalter, Leben und Tod und letztlich zwischen Lüge und Wahrheit. Lux Lisbon überschreitet die von Lotman geforderten *klassifikatorischen Grenzen*.



Abbildung 2: Lux Lisbon (Kirsten Dunst) an der Türschwelle [01:03:37]

Somit ist der Raum der Geschichte „The Virgin Suicides“ im Sinne Lotmans topologisch durch den Gegensatz von *innen* und *außen*, semantisch durch die eben genannten Gegensatzpaare und topographisch durch die Wände des Lisbonschen Hauses, welche die Welten voneinander trennen, strukturiert: Die Welt des scheinheiligen Glücks kommt besonders im Film durch Szenen idyllischer Kleinstadtimpressionen zum Ausdruck. Die Heuchelei der Bewohner der Welt der Geschichte wird im Roman eindringlich durch den erzählten Kommentar der alten Mrs. Karafilis dargelegt:

„We Greeks are a moody people. Suicide makes sense to us. Putting up Christmas lights after your own daughter does it – that makes no sense. What my *yia yia* could never understand about America was why everyone pretended to be happy all the time.“ (S. 175)

Die unauffälligen oder meist übergangenen Konflikte und ihre unauffälligen Charaktere sehen seinem rebellischen Widerpart dabei zu, wie er sich das Leben nimmt. Die Homogenität der amerikanischen Vorstadt mit ihren gleichmäßig verteilten Häusern, Gärten und Ulmen reflektiert das gleichermaßen homogenisierte Glück ihrer Bewohner, das, wie die gesamte „äußere Welt“ der Geschichte, zur Tragödie der Selbstmordschwestern in Opposition steht.

2. EXKURS: Beispiel einer filmischen Chronotopenanalyse nach Karl Sierek

Das Bild der Straße eines amerikanischen Vororts am Beginn von Coppolas „The Virgin Suicides“ steht nicht für sich. Es ist als solches keine Einheit des Diskurses. Es ist

kein *Bild einer Straße* als Ursprung der sich entfaltenden Erzählung. Innerhalb von einer Minute spannen die *außerhäuslichen* Einstellungen einen zeitlichen Bogen, der von einem auf der Straße stehenden Mädchen (das sich später als die Figur Lux Lisbon erweisen wird) seinen Ausgangspunkt nimmt. Vogelgezwitscher, sphärische Musik; Die nächste Einstellung zeigt eine Frau, die mit einem Gartenschlauch ihren Rasen besprenkelt. Zwei Passantinnen mit einem Hund und der Leine queren das nächste Bild. Alarm-signale eines Rettungswagens werden hörbar. Zwei Straßenarbeiter nageln ein rotes Schild an einen Baum: „Notice for removal“, und bewegen sich aus dem Bild, während der Baum noch einen Moment im Bild bleibt. Ein Vater spielt mit seinem Sohn Basketball und die Sonne blinzelt durch die Baumkronen als plötzlich Musik und Vogelgezwitscher abbrechen und von draußen nach drinnen gewechselt wird: ein Wasserhahn tropft und ein Mädchen liegt in einer blutrot gefärbten Badewanne. Ein Voice-Over setzt ein: „Cecilia was the first to go.“ Die Einstellung wechselt wieder nach draußen und zeigt eine Gruppe Jungen und Erwachsener, die sich neugierig vor dem Haus versammelt.

„The Virgin Suicides“ zeigt diese Elemente einer Chronotopie *der trügerischen Idylle* zunächst Bild für Bild: erratisch und unverbunden. Die Musik, die rasengießende Frau und die Spaziergängerinnen gehen keinen Bund miteinander ein, sie verfügen zunächst über kein gemeinsames narratives Dach. Ihre scheinbare Zufälligkeit jedoch ist das entscheidende Moment „chronotopischer Herstellung und Vorstellung, Produktion und Analyse von Lautbildern.“¹⁵⁷ Weil ihr Nebeneinander nicht *sinnvoll*, sondern absurd ist müssen wir, so Sierek, an sie *glauben*. In der Sequenz verbünden sich verschiedene „diskursive, diegetische und materielle Momente“¹⁵⁸:

- die Montage einzelner, gesondert aufgenommener idyllischer Vorstadtimpressionen;
- der Song *Playground Love* des französischen Electro-Duos Air;
- das Vogelgezwitscher und die Sirene eines Rettungswagens;

¹⁵⁷ Sierek, Karl: *Chronotopenanalyse und Dialogizität* (5.2.1996), online im WWW: www.montageav.de/.../05_2_Karl_Sierek_Chronotopenanalyse_und_Dialogizitaet.pdf. [22.11.2012], S. 26f.

¹⁵⁸ Sierek 1996, S. 26.

- das Voice-Over.

Diese Exposition dient nicht nur der Einführung des zentralen Handlungsorts. Die einzelnen Ereignisse dieses Chronotopos reiben sich aneinander, wie sie es in Siereks zitiertem Beispiel *Helas pour moi* von Godard tun. „Ihr narrativer Raum bleibt, wenn überhaupt, ein ‚Versprechen‘: Fehlleistung, Vorstellen eines begehrten Gegenstands und Aufschub auf Späteres in einem.“¹⁵⁹ In diesem Sinn ist der Chronotopos eine Verzeitlichung, weil „die Gewissheit des Sehens ständig hinausgeschoben wird.“¹⁶⁰ Es stellt sich, so Sierek, die Frage nach der Funktion und dem Status von Sehen, Glauben und Wissen. Um zu *begreifen* brauchen wir beiderlei: die im Bild greifbaren Figuren und ihre Bewegungen. Die Analyse filmischer (aber auch literarischer) Chronotopen ist folglich ein Hilfsmittel zur adäquaten Beschreibung der Bilder narrativer Figuren. „Sie [die Chronotopenanalyse] weist nach, wie der Chronotop färbt oder bereichert, wie die Figurenbilder in ihn verwoben sind.“¹⁶¹ Chronotopoi beleuchten die Figur in ihrer ihrem Umfeld entweder entsprechenden oder widersprechenden Gestik, Mimik und Aktion. Weiters verhelfen Dekor, Komposition und Schnitt der Figur zu ihrer konnotativen Färbung.

3. Charaktere in „The Virgin Suicides“

Die folgende Analyse der Charaktere in Roman und Film stützt sich auf die wesentlichen Thesen des theoretischen Teils, die nochmals kurz in Erinnerung gerufen werden sollen: Die Eigenexistenz der Charaktere durch ihre sich im Bewusstsein des Rezipienten vollziehenden Ablösung von der Erzählung; Die Anerkennung der fiktionalen Charaktere als eigenständige narrative Größen; Das Begreifen von Charakteren als künstlerisch generierte Figuren, die Persönlichkeiten darstellen.

¹⁵⁹ Sierek 1996, S. 26f.

¹⁶⁰ Sierek 1996, S. 27.

¹⁶¹ Sierek 1996, S. 27.

Sowohl der Roman als auch der Film „The Virgin Suicides“ weist eine Vielzahl an Figuren auf. Einige dieser Figuren sind Nachbarn der Lisbons, andere Schulkollegen der Lisbon-Mädchen, wieder andere Reporter oder Teil des Erzählerkollektivs. Sie haben entweder die Stellung von primären oder sekundären Nebenfiguren. Ihre Handlungen beschränken sich meist darauf, die kardinalen Ereignisse zu kommentieren. Sie sind für den Plot nicht signifikant, weshalb sie nicht als Charaktere bezeichnet werden. Sie konstituieren Katalysen zwischen kardinalen Momenten: „Everyone had a theory as to why she [Cecilia] had tried to kill herself. Mrs. Buell said the parents were to blame. ‚That girl didn’t want to die’, she told us. ‚She just wanted out of that house.’ Mrs. Scheer added, ‚She wanted out of that decorating scheme.’“ (S. 17)

Die Figuren, deren Handlungen für den Plot signifikant sind und die folglich als Charaktere bezeichnet werden können, beschränken sich auf einige wenige: Cecilia Lisbon, Mrs. Lisbon, Lux Lisbon und Trip Fontaine. Für sie gilt die von Hochman, Chatman und Schwab beschriebene Ablösungsthese. Auf zwei dieser Charaktere soll an dieser Stelle näher eingegangen werden, Cecilia Lisbon und Mrs. Lisbon. Auf Lux Lisbon wurde bereits im Kapitel zu narrativem Raum näher eingegangen, während Trip Fontaine in einem Katalysenvergleich noch näher behandelt werden wird.

CECILIA LISBON

Cecilia ist die jüngste der fünf Lisbon-Schwestern. Diese sind zwischen dreizehn und siebzehn Jahre alt. Sie befinden sich also alle in der Phase der Adoleszenz. So real die Altersstaffelung im Film anmuten mag, weil die Mädchen dort personifiziert und einzeln auftreten, so unwahrscheinlich wirkt sie im Roman. Dort handelt es sich um eine Konstellation, von der an vielen Stellen kollektiv die Rede ist. Mit Ausnahme von Cecilia Lisbon und Lux Lisbon werden ihre Schwestern zumindest weitgehend nur fragmentarisch als Figuren mit individuellen Eigenschaften charakterisiert.

The Lisbon girls were thirteen (Cecilia), and fourteen (Lux), and fifteen (Bonny), and sixteen (Mary), and seventeen (Therese). They were short, roundbuttocked in denim, with roundish cheeks that recalled that same dorsal softness. Whenever we got a glimpse, their faces looked indecently revealed, as though we were used to seeing women in veils.

No one could understand how Mr. and Mrs. Lisbon had produced such beautiful children.
(S. 7f)

Es scheint eine metaphorische Konstellation zu sein: Hier bringen sich nicht bloß fünf Schwestern um; es stirbt die Blüte des Lebens und mit ihr degeneriert und kollabiert die Natur.

Cecilias Selbstmordversuch konstituiert das erste folgenschwere Ereignis der Geschichte. Sie kann folglich als Charakter identifiziert werden. Ihre Handlung als solche unterliegt zunächst der (zeitlichen) Funktion, den Fortgang der Geschichte zu gewähren. Ihr Charakter erschließt sich dem Leser durch die (integrative) Kommentierung ihrer Handlungen und äußeren Erscheinung durch die Erzähler. Erst die symbolischen und metaphorischen Referenzen des Texts evozieren Rückschlüsse auf ihren Charakter.

Cecilia, the youngest, only thirteen, had gone first, slitting her wrists like a Stoic while taking a bath, and when they found her, afloat in her pink pool, with the yellow eyes of someone possessed and her small body giving off the odor of a mature woman, the paramedics had been so frightened by her tranquillity that they had stood mesmerized. (S. 3f)

Die Stoikerin Cecilia, mit den gelben Augen einer Besessenen, wird als die seltsamste der Familie beschrieben. Immer trägt sie ein schlecht sitzendes und über den Knien abgeschnittenes, verdrecktes Brautkleid aus den 1920er Jahren. „She always wore the wedding dress and her bare feet were dirty.“ (S. 17) Dieses Brautkleid konstituiert sich als Anachronismus – es passt nicht und stammt aus einer anderen Zeit. Als Cecilia mit aufgeschnittenen Pulsadern in der Badewanne gefunden wird, hält sie ein Lackbildchen der Jungfrau Maria in ihren Händen. Kurz darauf wird sie von den Sanitätern aus dem Haus der Lisbons getragen:

Under the molting trees and above the blazing, overexposed grass those four figures paused in tableau: the two slaves offering the victim to the altar (lifting the stretcher into the truck), the priestess brandishing the torch (waving the flannel nightgown), and the drugged virgin rising up on her elbows, with an otherworldly smile on her pale lips. (S. 6)

Das Vokabular des Texts taucht die Erzählung in ein religiös gefärbtes Gefüge: *Virgin Mary, antique wedding dress with the shorn hem, slaves, altar, priestess, drugged virgin, their fructifying flesh, crucifix, god, bless this home (S. 25), congregation of angels, red*

colored lips, deranged harlot look, bubblegum angels, maidens with golden hair (S. 32), *mortal sin* (S. 37); Der religiöse Duktus verstärkt sich durch die Repetition einzelner Attribute. Die sechsmalige, explizite Erwähnung des dreckigen Brautkleids innerhalb der ersten beiden Kapitel verstärkt und unterstreicht seine (unbestimmte) Bedeutung. Im oben angeführten Zitat tritt Cecilia *als* Jungfrau Maria auf. Wenn der Text nun Seiten später darüber informiert, dass Cecilia in den Tagen vor ihrem Suizid zu menstruieren begonnen hat, indiziert diese Auskunft alle die Informationen, die der Leser bereits hat: Ihre Verehrung der Jungfrau Maria in all ihrer Reinheit und ihr scheinbares Wissen darüber, dass sie, Cecilia, diese Reinheit bereits eingebüßt hat. Als sie sich aus dem Fenster auf den Gartenzaun stürzt trägt sie wieder ihr Brautkleid, gerade so, als versuche sie mit dieser Geste Gott zu besänftigen.

Tatsächlich wird sich der Leser an Cecilia als Charakter erinnern. Sie zeichnet sich durch ihre geheimnisvolle Art, ihre Frühreife und Schüchternheit aus. Dennoch handelt es sich, um die von Baruch Hochman vorgeschlagenen Kategorien aufzugreifen, um eine stilisierte Figur. Die dreizehnjährige Cecilia Lisbon im Brautkleid und *als* Jungfrau Maria wirkt wie eine groteske Verzeichnung. Ihre Erscheinung und Handlung konstituiert eine ironische Antwort auf die heuchlerische Scheinheiligkeit ihrer Mutter (*the priestess*). Auch diese hat ihre jungfräuliche Reinheit längst verloren. Die literarische Konstruktion Cecilia Lisbon ist einseitig intensiviert und schematisiert. Im Rahmen der Erzählung handelt sie kohärent und konsequent. Als personifizierte Allegorie versinnbildlicht sie durch ihre Handlungen und Attribute eine religiös motivierte Lasterhaftigkeit der Frau und zieht die in ihrer Welt einzig logische Konsequenz. In diesem Sinn ist sie mit einem übergeordneten heteroreferentiellen Sinn assoziiert und symbolisch zu verstehen. Sie kennzeichnet sich durch wenige markante Eigenschaften und konstituiert sich folglich als einfacher Charakter. Da sie nur in einigen wenigen Sätzen selber zu Wort kommt, lassen sich ihre Handlungsmotivationen kausal nicht erschließen. Der Text bietet ein vieldeutiges Motivationsmuster an – die in dieser Arbeit vorliegende Interpretation ist nur eine mögliche Interpretation von mehreren. Cecilia Lisbon kann folglich als dunkler Charakter bezeichnet werden.

Wie sich in der skizzierten Analyse der literarischen Figur Cecilia Lisbon gezeigt hat, konstruiert der Text sukzessive und akkumulativ ein komplexes Gebäude an symbolischen Referenzen. Um ihren Charakter begreifen zu können, fordert der Text den Leser heraus, diese Referenzen zu kombinieren. Es handelt sich um ein intellektuelles Spiel mit dem Ziel, ihre Motivationen zu dechiffrieren. Das empathische Moment mit der Figur ist dabei zweitrangig. Da sich der Leser nur fragmentarisch-imaginative Vorstellungen ihrer äußeren Erscheinung, Mimik und Gestik machen kann, fehlen ihm entscheidende Elemente, sie ganzheitlich als Charakter zu erkennen und zu verstehen. Das erste, das der Zuschauer des Films von Cecilia Lisbon zu sehen bekommt, ist eine Großbildaufnahme ihres Gesichts. Wie Carl Plantiga in seinem Text „Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film“ dargelegt hat, stellt in Empathieszenen ganz besonders der Einsatz des Gesichts einen signifikanten *visuellen* Aspekt des Films dar.¹⁶² Dem Filmtheoretiker Béla Baláz zufolge ist die Totale des Gesichts im Kino deshalb zentrales Element, weil sie Ausdruck einer vorsprachlichen Kommunikation ist: „Die ausdrucksvolle Gebärde [...], die Geste, ist die Urmuttersprache der Menschheit.“¹⁶³ Die Großbildaufnahme eines menschlichen Gesichts hat das Potential, den Zuschauer über die vorherrschenden Gefühle einer Figur zu informieren, sofern er in der Lage ist, die körpersprachlichen Codes einer Figur zu entschlüsseln. Auf die Forschung zur kulturell übergreifenden Lesbarkeit von Mimik näher einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es genügt an dieser Stelle auf den amerikanischen Psychologen Paul Ekman hinzuweisen. Ausgehend von fünf universell verständlichen Basisemotionen, ist für ihn evident, „dass es für mindestens fünf Gefühlskategorien spezifische mimische Ausdrucksweisen gibt und dass diese Entsprechungen für alle Kulturen gleichermaßen Geltung besitzen.“¹⁶⁴ Weiters lösen diese mimetischen Gefühlsinformationen beim Betrachter *emotionale* Reaktionen aus. Dies gilt mittels verschiedener Prozesse sowohl für den Lebensalltag als auch für das Kino, „so der *Gefühlsansteckung*, die durch *affektive Nachahmung* oder durch *mimisches Feedback* erfolgt. Gefühlsanste-

¹⁶² Plantiga, Carl: *Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht*, (13.2.2004), Online im WWW: http://www.montage-av.de/a_2004_2_13.html, [8.12.2012].

¹⁶³ Baláz in: Plantiga 2004, S. 7.

¹⁶⁴ Ekman in: Plantiga 2004, S. 11.

ckung bezeichnet das Phänomen, dass wir uns die Emotionen oder affektiven Zustände von anderen Menschen ‚holen‘.¹⁶⁵

Kommen wir nun zur vergleichenden Analyse der literarischen und filmischen Figur Cecilia Lisbon zurück. Wie bereits ausgeführt, offeriert der Literaturtext systematisch referentielle Bausteine, mit dem Ziel, die Handlungsmotivationen der Figur zu begreifen. Das empathische Moment mit der Figur durch den Leser ist dabei sekundär. Die filmische Präsentation der Figur verfährt genau umgekehrt. Die Kamera zeigt dem Zuschauer zunächst und in der Folge immer wieder Großaufnahmen ihres Gesichts, mit dem Ziel, empathische Reaktionen bei diesem auszulösen. Das intellektuelle erfassen der Handlungsmotivationen der Figur durch die symbolische Aufgeladenheit ihrer Attribute ist dabei sekundär. Auch im Film trägt Cecilia ein weißes Kleid. Ob der Zuschauer es als Hochzeitskleid identifiziert mag bezweifelt werden. Weiters hält sie auch dort ein Bild der Jungfrau Maria in den Händen. Allerdings *ist* sie im Film nicht Jungfrau Maria. Sie *ist* auch nicht stoisch und kein Engel, sondern ein Mädchen, dessen Gesicht eine tiefe Trauer ausdrückt.

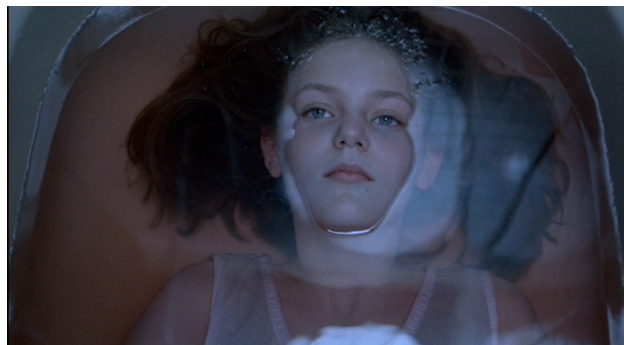


Abbildung 3: Ausdruck der Depression I [00:01:06]

¹⁶⁵ Plantiga 2004, S. 11f.

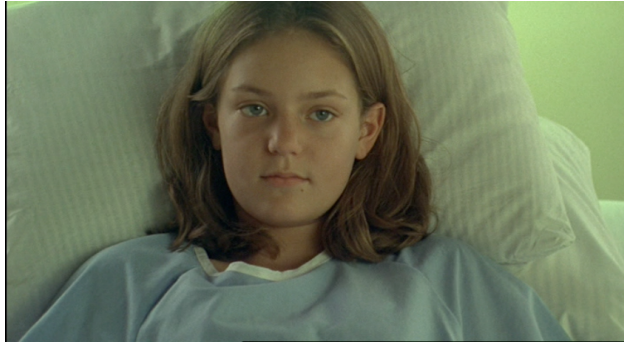


Abbildung 4: Ausdruck der Depression II [00:01:57]



Abbildung 5: Ausdruck der Depression III [00:06:43]



Abbildung 6: Ausdruck der Depression IV [00:14:45]

Auch die filmische Figur Cecilia Lisbon redet kaum und ist zurückhaltend. Die wenigen Worte die sie spricht („Obviously, Doctor, you've never been a 13-year-old girl“, Szene [00:01:52] im Film, S. 7 im Roman, sind dabei die prägnantesten) erwecken den Eindruck, dass sie mit der Welt, in der sie lebt, nicht einverstanden ist. Weil nun (wie die meisten filmischen Figuren) die ganze Erscheinung Cecilia Lisbons den normativen Erwartungen an *reale* Personen entspricht, bzw. nichts gegen sie spricht, ist sie im Film, anders als im Roman, ein naturalistischer Charakter. Auch hier handelt sie kohärent,

wenn auch nicht als Ausführende eines ideellen Konzepts wie im Roman, sondern ihrer Realität entsprechend, in die sie sich nicht einfügen will. Weil sie im Film um ihrer selbst willen dargestellt ist, fehlt ihr die symbolische Dimension, die ihr Charakter im Roman hat. Sie bleibt ein einfacher Charakter, weil sie sich auch hier durch einige wenige markante Eigenschaften auszeichnet.

MRS. LISBON

Im Bewusstsein des Lesers formt sich die Figur der Mrs. Lisbon zu einem ganzheitlichen Charakter. Dies hat mit der inneren Logik des Romans zu tun. Ihre Prägnanz entspricht der (möglichen) Bedeutung, die sie für die weiblichen Protagonistinnen als ihre Mutter hat.

Whenever we saw Mrs. Lisbon we looked in vain for some sign of the beauty that must have once been hers. But the plump arms, the brutally cut steel-wool hair, and the librarian's glasses foiled us every time. We saw her only rarely, in the morning, fully dressed though the sun hadn't come up, stepping out to snatch up the dewy milk cartons, or on sundays when the family drove in their paneled station wagon to St. Pauls' Catholic Church on the lake. (S. 8)

Die Zeichnung der Charaktere Mr. und Mrs. Lisbon im Roman ist klischeehaft und konventionell. Besonders die Mutter kann als Ausdruck dessen verstanden werden, was innerhalb des Romans eine amerikanische Vorstadtprüderie der siebziger Jahre symbolisiert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die eindringliche Stilisierung ihrer äußeren Erscheinung und Handlungen. „A few weeks after Mrs. Lisbon shut the house in maximum-security isolation [...]“ (S. 141), ist Ausdruck ihrer verbitterten Rigorosität, mit der sie ihre Töchter erzieht. Hinzu kommt ihre strenge Religiosität, nach deren Dogmen sie vermeint zu handeln. Auch wenn sich die Figur Mrs. Lisbon nicht als karikatureske Verzeichnung konstituiert, da sich ihre Erscheinung und Handlungen doch im Bereich des Möglichen oder des Wahrscheinlichen bewegen, ist sie einseitig intensiviert und stark schematisiert. Folglich ist auch sie ein kohärenter Charakter. Sie handelt konsequent, weil sie durch ihre an die Realität angelehnte Klischeehaftigkeit und Konventionalität (streng religiös, prüde, kleingeistig) zu überraschenden Handlungen überhaupt nicht in der Lage wäre. Tendenziell sind kohärente Charaktere in der Literatur auch ganzheitliche Charaktere, weil sie den Eindruck einer Geschlossenheit vermitteln.

Durch ihre Klischeehaftigkeit vermittelt Mrs. Lisbon zu Beginn der Geschichte den Eindruck der Ganzheitlichkeit. Ihr langsames Zugrundegehen am Selbstmord Cecílias allerdings löst ihre anfängliche Ganzheitlichkeit auf. Diese Entwicklung kann wohl als stärkste Kritik daran gelten, wie sie ihr Leben bis dato gestaltete: siebzehn Jahre lang war sie eine prüde, ordentliche, strenge, und religiöse Mutter, bis sich eine ihrer Töchter umbringt und sie in ihrer Schuld zurücklässt. Mrs. Lisbon ist folglich symbolisch für einen bestimmten Lebensstil und die gleichzeitige Kritik an diesem. Ihre Symbolhaftigkeit verstärkt sich noch durch ihre Einfachheit, die sich durch wenige aber markante einzelne Eigenschaften kennzeichnet. Transparent und dynamisch ist die Figur Mrs. Lisbon, weil sie von ihrer Lebenseinstellung motiviert immer dementsprechend reagiert. Die allmähliche Auflösung der Ganzheitlichkeit des Charakters von Mrs. Lisbon wurde bereits besprochen. Dieser Prozess lässt sie weiters zu einer offenen Konstruktion werden. Als sie alle ihre Töchter verloren hat, verlässt sie das Haus als gebrochene Frau. Auf den letzten Seiten erfahren wir, dass sie und Mr. Lisbon sich, entgegen aller Vorgaben der Kirche, scheiden lassen und dass keiner weiß, wo sie jetzt lebt. Stilisiert und klischeehaft tritt Mrs. Lisbon im Roman auf, naturalistisch und in der Gestalt von Kathleen Turner begegnet sie uns in seiner filmischen Version. Der symbolische Gemeinplatz Mrs. Lisbon verwandelt sich im Film zu einer Frau mit individuellen Eigenschaften. Auch dort ist sie bieder gekleidet und streng, doch ist sie auch – im großen Unterschied zum Roman, der ihre Liebe zu den Mädchen immer wieder nur vermuten lässt – eine liebevolle und besorgte Mutter. Sophia Coppola zeigt Mrs. Lisbon facettenreich: lächelnd, wütend, besorgt, entsetzt und letztlich gebrochen. Ihre oft freundliche Mimik ist ein Sympathiefaktor, der Mrs. Lisbon im Roman fehlt.



Abbildung 6: Mrs. Lisbon (Kathleen Turner) auf der Party [00:14:36]

Dieser befreit sie für den Zuschauer bis zu einem gewissen Grad von ihrer Schuld. Die Kamera gewährt uns Einblick in ein Haus, den uns der Roman verwehrt. Sie zeigt uns eine Frau und Mutter, die nicht nur prüde, streng und bieder, sondern auch bemüht ist, alles richtig zu machen. Beim Zuschauer kann dies starke empathische Reaktionen hervorrufen. Der Film konkretisiert die stilisierte Unwahrscheinlichkeit, die sie im Roman hat und bricht dadurch den Gemeinplatz Mrs. Lisbon des Romans auf. Der einfache Charakter der Figur im Roman zeigt Ansätze von Komplexität. Die harte Reaktion von Mrs. Lisbon auf das zu späte Nachhausekommen ihrer Tochter Lux nach dem Schulball ist im Film viel überraschender als im Roman, da sie sich noch Stunden zuvor liebevoll darum gekümmert hat, dass all ihre Töchter ein schönes Kleid haben. Obwohl Mrs. Lisbon auch im Film einen nachvollziehbaren und transparenten Charakter darstellt, sind ihre Handlungsmotivationen vielschichtiger als im Roman: sie sind nicht nur symbolischer Ausdruck des Gemeinplatzes *amerikanische Vorstadtprüderie der siebziger Jahre* sondern auch Ausdruck einer verkorksten Identität.

D. „The Virgin Suicides“ als Diskurs und Manifestation

1. Die Struktur des Romans im Vergleich zur Struktur des Films

Sowohl der Roman als auch seine filmische Version verfahren im Sinne Genettes allein durch ihren Titel anachronistisch. „The Virgin Suicides“ kündigt an, was innerhalb der ersten Zeilen des Romans und in einer der ersten Szenen des Films durch ein Voice-Over nochmals betont wird. Die Erzähler des Romans berichten vom Suizid der letzten Lisbon-Schwester, um innerhalb dieses Rahmens, mithilfe einer die ganze Erzählung umfassenden Analepse, die Entwicklungen bis hin zum finalen Ereignis darzustellen:

On the morning the last Lisbon daughter took her turn at suicide – it was Mary this time, and sleeping pills, like Therese – the two paramedics arrived at the house knowing exactly where the knife drawer was, and the gas oven, and the beam in the basement from which it was possible to tie a rope. [...] Cecilia, the youngest, only thirteen, had gone first (S. 3)

Cecilias Selbstmordversuch ist das chronologisch erste Ereignis der Geschichte und die Diskurse halten sich in der Folge an die Ereignischronologie. Allerdings spielt der Diskurs des Romans mit vorausblickenden Verweisen. Sein kontinuierlicher und expliziter Gebrauch von Prolepsen innerhalb der die Erzählung umfassenden Analepse reflektiert die Unaufhaltsamkeit der Ereignisse und versetzt den Leser in einen Zustand morbider Antizipation. Diese Prolepsen beziehen sich größtenteils auf den zunehmenden Verfall des Hauses oder der Natur.

Exhibit #1 shows the Lisbon House shortly before Cecilia's suicide attempt. As the snapshot shows, the slate roof had not yet begun to shed its shingles, the porch was still visible above the bushes, and the windows were not yet held together with strips of masking tape. A comfortable suburban home. (S. 5)

Ein Diagramm der narrativen Struktur des Romans könnte sich wie folgt manifestieren:

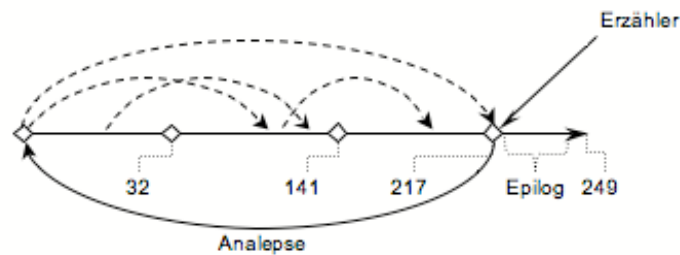


Abbildung 7: Diagramm der narrativen Struktur des Romans

Die Punkte auf der horizontalen Pfeilachse konstituieren die wichtigsten der Barthschen Kardinalfunktionen. Dieser Pfeil ist keine geschlossene Einheit, da die Erzähler *jetzt* von den Ereignissen der Vergangenheit berichten. Das Aufeinandertreffen von Trip Fontaine und Lux Lisbon geschieht zwischen Punkt zwei und Punkt drei auf der achtzigsten Seite. Anders als bei den anderen kardinalen Momenten, beginnt hier kein neues Kapitel. Die gestrichelten Pfeile stellen die Prolepsen innerhalb der die Erzählung umfassenden Analepse dar. Sie verweisen meist auf den zunehmenden Verfall des Lisbonischen Hauses oder die kollabierende Natur.

Der Diskurs des Films evoziert eine Retrospektive (die Erzählerinstanz des Voice-Overs vermittelt den Eindruck der Rückblende) nicht mit das Drama vorausdeutenden Prolepsen oder Vorausblenden. Sein Fokus liegt insgesamt weniger auf dem mit den Ereignissen einhergehenden Verfall der Umwelt, sondern mehr auf den handelnden Protagonisten. Pausenartige Traumsequenzen geben dem Zuschauer Einblick in die imaginativen Vorstellungen, die sich die Jungs von den Mädchen machen. In diesen Traumsequenzen zwinkern ihnen die Mädchen zu, lächeln sie an und kokettieren mit ihnen.

2. Der Wir-Erzähler des Romans und die subjektive Kamera des Films

Der Roman wird von der extradiegetischen Erzählerstimme des Erzählerkollektivs dominiert. Diese Situation ist insofern interessant, als dass die Erzähler die Gesamtheit der erzählten Geschichte aus den Fragmenten ihrer Erinnerung konstruieren. Die zur Zeit

der Geschichte gesammelten Beweisstücke (Exhibits #1 through #97) liegen ihnen geordnet und archiviert vor. Sie sind ihr gemeinsamer Bezugspunkt zur Vergangenheit, durch den sich das Kollektiv seine *We*-Identität des Erzählaktes überhaupt erst verschafft. Bedenken wir nun, dass die Zeit der erzählten Geschichte mindestens zwei Jahrzehnte zurückliegt, da sich die Erzähler bereits in ihren Mittvierzigern befinden, erschließt sich die volle Dimension dieser Erzählsituation. Sie sind um circa fünfundzwanzig Jahre an Erfahrung reicher, vor allem aber, und dies ist eines der eindringlichsten Motive, das die Erzählung durch ihre eigenwillige Position des Erzählers zum Erzählten hervorbringt, sind sie um circa fünfundzwanzig Jahre reicher an Nostalgie und Melancholie. Ihr Blick ist ein verklärter Blick auf den Mythos dieser Mädchen und insbesondere auf den Mythos Lux Lisbon. Ihre Unzulänglichkeit und Unbegreifbarkeit bewirkte ihren Sog; ihre sexuellen Eskapaden brachten die Phantasie der Jugendlichen in Schwung und weckten ihre Begierde; Lux wählte den Freitod und ließ die Jungs in ihrer Begierde zurück. Eine Begierde, die so tief wurzelt, dass sie im Lauf der Jahre nicht etwa abklang, sondern omnipräsent wurde. Der Erzählakt ist die Konsequenz dieser Begierde. „The Virgin Suicides“ kann folglich als Ausdruck oder Symptom dieser omnipräsenten und unerfüllt gebliebenen Begierde gelesen werden. Lux Lisbon ist ihr Objekt klein a, ihr libidinös besetztes und wesentlich unerreichbares Objekt des Begehrens.

Der Blick der Erzähler, ihre Perspektive, ihr Point of View versinnbildlicht diese wesenhafte, von Sigmund Freud postulierte und von Jacques Lacan weitergedachte, Unerreichbarkeit des Objekts des Begehrens. Tatsächlich war ihr Blick zunächst wörtlich (*literal* im Sinne Chatmans) zu verstehen. Als Jugendliche positionierten sich die Jungs auf Häuserdächern, in Büschen, vor den Fenstern des Lisbonschen Hauses als Voyeure und beobachteten. Ihre Perspektive blieb dabei immer die der äußeren Welt, der Erscheinungen oder Symptome. Nur zweimal vermochten sie es, das Lisbonsche Haus zu betreten. Ihr erster Eintritt am Anfang der Geschichte bedeutete den Austritt Cecílias aus der irdischen Welt. Ihr zweiter Eintritt am Ende der Geschichte bedeutete den Austritt der restlichen Schwestern aus der irdischen Welt. Momente der Annäherung erstickten im Keim. Um die Begierde nicht zu ersticken? Ihr Blick versinnbildlicht auch ihre *Weltanschauung*, beziehungsweise ihre Konstitution als begehrende Wesen, die

alles daran setzten ihre begehrten Objekte zu durchdringen. Am Ende besitzen sie all die visuellen Details und materiellen Objekte, Fotos, Lippenstifte, BHs et cetera. Doch egal, wie sie diese zusammensetzen, entzieht sich ihnen das erste des sich korrelativ verhaltenden Begriffpaars Ursache/Wirkung: „In the end we had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together, gaps remained oddly shaped emptinesses mapped by what surrounded them, like countries we couldn't name.“ (S. 246)

Die für den Roman wesentliche extradiegetische Erzählebene manifestiert sich im Film durch ein partielles Voice-Over, das mit den Worten „Cecilia was the first to go“ [00:01:06] ihren Selbstmord kommentierend einsetzt und nach dem Trailer die Erzählung kontextualisierend weiterspricht:

Everyone dates the demise of our neighbourhood from the suicides of the Lisbon girls. People saw their clairvoyance in the wiped-out elms, the harsh sunlight and the continuing decline of our auto industry. Even then, as teenagers, we tried to put the pieces together. We still can't. Now whenever we run into each other at lunches or parties we find ourselves going over the evidence one more time. All to understand those five girls, who, after all these years, we can't get out of our minds. [00:02:30–03:03:04]

Durch diese Erzählerstimme (Giovanni Ribisi) des Voice-Over konstituiert sich der Film als Retrospektive. Begleitet wird die zitierte Passage von einigen Point-of-View-Shots. Die Einstellungen zeigen alternierend vier Jungs (die Erzähler als Jugendliche), die auf einem Gehsteigrand sitzen, und das Haus der Lisbons, das sie beobachten. Die diegetischen Strukturen der beiden Erzählungen scheinen sich somit zunächst zu ähneln. In beiden Fällen erzählt ein extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler. Da dieser im Film jedoch immer wieder nur teilweise einsetzt und insgesamt die intradiegetische Welt der Erzählung als Geschichte dominiert, kommt die dargelegte und für den Roman äußerst bezeichnende Dimension der extradiegetischen Erzählinstanz zumindest nicht im selben Ausmaß wie im Roman zum Tragen. Die personifizierten Figuren sind als solche prä-senter als die Erzählerstimme des Voice-Over. Dadurch ist im Film, im Gegensatz zum Roman, auch auf Anhieb klar, wer diese Erzähler überhaupt sind. Im Roman erschließt sich die Identität des Erzählerkollektivs erst nach und nach durch intradiegetisch auftretende Figuren, die sich als Teil dieses Kollektivs entpuppen und namentlich genannt werden.

Somit soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Blick des Erzählerkollektivs des Romans sich als Blick einer Erinnerung konstituiert, die diese Mädchen zum Mythos verklärt, sie zu Engeln und Elfen macht, die ihre Begierden weckten und wesenhaft unerreichbar sind. Der Akt des Erzählens selbst scheint somit Inbegriff des Ausdrucks dieser Begierde zu sein. Eugenides' Text konstituiert sich somit als lyrische Allegorie.

Auch der Film konstituiert sich als Retrospektive, allerdings liegt der Fokus eindeutig auf den Figuren der intradiegetischen Welt. Der Film ist somit viel weniger explizit ein reiner Akt der Erinnerung, sondern viel mehr ein Coming-of-Age-Film, ein tragikomisches Teenagerporträt. Starring Anthony DeSimone als Chase Buell, Lee Kagan als David Barker, Robert Schwartzman als Paul Baldino, Noah Shebib als Parkie Denton, Jonathan Tucker als Tim Weiner, Joe Roncetti als Kevin Head, Hayden Christensen als Jake Hill Conley, Chris Hale als Peter Sissen und Joe Dinicol als Dominic Palazzolo; Sie sind alle um die sechzehn Jahre alt, neugierig, voyeuristisch, verträumt und vor allem verzaubert von den Mädchen. Dominantseptakkorde und weiche Farbgebungen emphasize ihre Träumereien, die zusätzlich durch diverse Point-of-View-Shots, Traumsequenzen und Effekten einer subjektiven Kamera zum Ausdruck kommen.



Abbildung 8: Traumbild I [00:24:59]



Abbildung 9: Traumbild II [00:25:18]



Abbildung 10: Traumbild III [00:25:24]

Die Bilder zeigen die Jungs beim Lesen von Cecílias Tagebuch. Sukzessive lässt die Regisseurin „Traumbilder“ oder Bilder aus der Imagination der Tagebuchlesenden ein- und wieder ausfließen. Der Effekt ist der, den Texte welcher Art auch immer, gemeinhin haben. Sie projizieren weite semantische Felder, die der Leser subjektiv besetzt. Die Traumbilder sind das Resultat der subjektiven Besetzung der vom Tagebuch Cecílias evozierten semantischen Felder durch die Jungs.

Die Bilder aus der nächsten Filmszene zeigen ein Beispiel für einen der unzähligen klassischen Point-of-View-Shots im Film. Tim Weiner und Kevin Head blicken aus dem Klassenfenster und erblicken Lux Lisbon.



Abbildung 11: Point-of-View-Shot I [00:32:58]



Abbildung 12: Point-of-View-Shot II [00:33:00]

Szenen dieser Art zeugen von ihrer anhaltenden Neugierde. Im nächsten Beispiel sollen eine Textstelle und seine filmisch umgesetzte Version gegenüber gestellt werden. Es wird sich zeigen, wie sehr Eugenides' Sprache in „The Virgin Suicides“ (und auch später in „Middlesex“) geprägt ist von filmischen Termini und Effekten.

Then, about the time the first cold spell hit, people began to see Lux copulating on the roof with faceless boys and men.

At first it was impossible to tell what was happening. A cellophane body swept its arms back and forth against the slate tiles like a child drawing an angel in the snow. Then another darker body could be discerned, sometimes in a fast-food restaurant uniform, sometimes wearing an assortment of gold chains, once in the drab gray suit of an accountant. Through the bronchioles of leafless elm branches, from the Pitzenbergers' attic, we finally made out Lux's face as she sat wrapped in a Hudson's Bay lanket, smoking a cigarette, impossibly close in the circle of our binoculars because she moved her lips only inches away but without sound. (S. 145f.)

Wie das *Auge einer Kamera* fingen sie ein, was sie sahen. Der Effekt des Binokulars ist der eines filmischen Zooms hin zu einer Nahaufnahme. Die Voyeure befinden sich dabei gewissermaßen *off-screen*, hinter dem feinen Geäder kahler Ulmenäste. Der Film präsentiert diese Szene mit einem Point-of-View-Shot. Alternierend zeigt die Kamera die Beobachtenden und nimmt dann die Perspektive dieser ein. Mit ihnen blickt sie gewissermaßen durch das Binokular. Unscharfe Bilder und Verzerrungen vermitteln dem Zuschauer die Illusion, er sei selbst am Geschehen beteiligt. Die Authentizität der Szene erhöht sich dadurch.



Abbildung 13: Subjektive Kamera I [01:06:25]



Abbildung 14: Subjektive Kamera II [01:06:27]



Abbildung 15: Subjektive Kamera III [01:06:28]

Wie wenig aufschlussreich all diese Perspektiven, sei es die des Erzählerkollektivs des Romans oder die der personifizierten Erzähler als Jugendliche, sind, wurde bereits an einigen Stellen angedeutet. Ihre Blicke wissen Grenzen nicht zu überschreiten: Gesehenes kann gedeutet werden (Mimiken, Gestiken, Handlungen), der Beobachter verweilt aber dennoch draußen. Somit versinnbildlichen die Perspektiven nicht nur eine lyrische

Allegorie der Erinnerung oder die Symptome der Coming-of-Age-Phase. Sie sind auch Inbegriff einer Reflexion über die Begrenztheit des menschlichen Wissens. Der symbolische Gebrauch physikalischer Grenzen, deren Inbegriff die Wände des Lisbonschen Hauses darstellen, verfestigt diesen Eindruck. Das Versagen der Jungs, in dessen Inneres zu sehen, beziehungsweise es zu betreten, reflektiert ihre Unfähigkeit, das Leben und die Gedanken der Mädchen nachzuvollziehen. Ihr Blick steht im Zeichen der Analyse, der Perspektive, des Nebeneinander, der Beschreibung und der Distanz – er zeichnet eine Oberfläche ohne sie jemals zu durchbrechen.

3. Katalysenvergleich: Trip Fontane in Roman und Film

Obwohl sich die filmische Oberfläche (das Produkt seiner Mise en Scène, seines bildlichen Ausdrucks) von der des Romans (seines rein sprachlichen Ausdrucks) fundamental unterscheidet, bleiben, wie sich im Kapitel „’The Virgin Suicides’ als Geschichte: Ereignisse“ gezeigt hat, die Kardinalfunktionen dieselben. Erste diskursive Differenzen im Hinblick auf Barthes Kategorien ergeben sich erst bei der Analyse der Katalysen. Sie greifen (ästhetisch) in den Plot ein und sind im Roman zahlreicher, ausufernder. Da der Film aufgrund seiner konventionellen Länge bzw. Kürze gezwungen ist, zu selektieren, finden im Falle der Literaturverfilmung viele Katalysen keinen Platz, obwohl sie durchaus das Potential hätten, gezeigt zu werden. Kardinale und Katalysen bewegen sich auf einer syntagmatischen Ebene. Da im Film, so Christian Metz, „mehr als die paradigmatischen Analysen [...] die syntagmatischen Betrachtungen im Mittelpunkt der Probleme der filmischen Denotation“¹⁶⁶ stehen, gestaltet sich die Analyse der intermedialen Bezüge hinsichtlich dieser problemlos. Sie funktionieren gewissermaßen *auf derselben Ebene*. Wie bereits im Kapitel zu den Barthschen Funktionen erläutert wurde, bestimmen Katalysen lediglich die Ästhetik einer Erzählung. Sie sind konsekutiv, fordern jedoch keine Konsequenzen. Sie sind Luxus, aber kein überflüssiger Luxus. Sie konstituieren Ruhepausen, die eine Erzählung verzögern oder beschleunigen können. Dies gilt für beide Medien gleichermaßen. Im Fall der Literaturverfilmung erzählt der Film „The

¹⁶⁶ Metz, Christian: *Semiotologie des Films*, München: Willhelm Fink Verlag 1972, S. 142.

Virgin Suicides“ durch die Elimination zahlreicher Katalysen schneller. Er lässt entweder Details oder aber auch im Roman auftretende Figuren weg. Die alte Griechin Mrs. Karafilis zum Beispiel kommt im Film nicht vor, während ihr Auftritt im Roman einige Seiten einnimmt.

Even Old Mrs. Karafilis made one of her rare Journeys to the first floor (it not being bath day) just to stare down the street at the Lisbon house. We couldn't remember another instance where Old Mrs. Karafilis had taken interest in the world, because ever since we had known her, she had lived in the basement waiting to die. [...] (S. 171–175)

Der Leser wird sich an Mrs. Karafilis erinnern, doch ist sie Luxus, ein Luxus, den sich der Film nicht gönnt.

Wesentliche narrative Unterschiede der beiden Medien ergeben sich erst durch ihre verschieden gelagerten Stärken. Während die Stärke der Literatur in ihrer konnotativen Kraft liegt, ist die Stärke des Films seine denotative Präsentationsweise. Zu den theoretischen Kapiteln soll Folgendes noch ergänzt werden: Während die Denotation eine Grundbedeutung darstellt, die kontext- und situationsunabhängig ist, ist eine Konnotation kontextabhängig, variabel und subjektiv. Die konnotative Bedeutung meint einen assoziativen, symbolischen Sinn, während eine denotative Bedeutung einen wörtlichen und eigentlichen Sinn meint. Konnotationen sind in ihrer vertikalen Natur paradigmatische Einheiten, sie liegen auf einer höheren Ebene und werden erst in ihrer allgemein typologischen Dimension sinnvoll.

Sowohl im Roman als auch im Film stellt das Aufeinandertreffen von Lux und Trip Fontaine ein Ereignis mit schwerwiegenden Konsequenzen dar. Allerdings nimmt sich der Roman deutlich mehr Zeit um es dazu kommen zu lassen. Vom ersten Auftauchen Trip Fontaines bis zur Begegnung mit Lux Lisbon vergehen im Roman acht Seiten.

The only reliable boy who got to know Lux during that time was Trip Fontaine, but his sense of honor kept us in the dark for years. Only eighteen months before the suicides, Trip Fontaine had emerged from baby fat to the delight of girls and women alike. [...] No boy was ever so cool and aloof. [...] On that day he would always remember [...] Trip Fontaine came in to see Mr. Woodhouse the headmaster approaching down the hall [...]. [I]n an nonchalant motion, Trip entered the nearest classroom to escape. [...] For the eternity that Lux Lisbon looked at him, Trip Fontaine looked back, and the love he

felt at that moment. Truer than all subsequent loves because it never had to survive real life, still plagued him, even now in the desert, with his looks and health wasted. (S. 69)

Im Film wird Trip Fontaine durch den Erzähler aus dem Off vorgestellt, mit beinahe denselben Worten wie im Roman: „The only reliable boy who actually got to know Lux was Trip Fontaine, who only eight months before the suicides had emerged from baby fat to the delight of girls and mothers alike.“ [00:33:37 – 00:33:50]. Nach der Szene eines kurzen Flirts mit einem Mädchen betritt Trip Fontaine die Schule und reißt schlagartig alle weibliche Aufmerksamkeit auf sich. Der Song „Magic Man“ der US-amerikanischen Rockband Heart, die 1974 in Seattle aus der Vorgängerband The Army hervorging, setzt ein und endet erst dann, als Trip Fontaine besagtes Klassenzimmer betritt und Lux begegnet. Während der Song läuft, wird er in einer Reihe von Situationen gezeigt: auf seiner Luftmatratze, mit einem Mädchen, das ihn zu Hause besucht, beim Rauchen eines Joints und am Ende der Sequenz mit Lux im Klassenzimmer. Die Bilder aus vier Szenen sollen an dieser Stelle zur Veranschaulichung genügen.



Abbildung 16: Katalyse Trip Fontaine (Josh Hartnett) [00:33:37 – 00:36:02]

Während die Ruhepause bis zum nächsten kardinalen Ereignis im Roman acht Seiten beansprucht, dauert sie im Film drei Minuten und drei Sekunden. Die Zeit, die sich der Film für die Katalyse nimmt, ist viel kürzer als die des Romans. Um nun die für diese

Analyse irrelevante Frage der Werktreue zu umgehen, soll an dieser Stelle der Fokus zunächst auf der (kontextunabhängigen) denotativen Stärke des Films liegen. Was sehen wir innerhalb der gezeigten Sequenz? Wir sehen in jeder Einstellung Trip Fontaine, sein Auto, Trip Fontaine auf einer Luftmatratze et cetera. Alle diese Elemente lassen sich klar erkennen. Allerdings reicht die Sequenz weit über seine nur bildliche Denotation hinaus. Die Kameraeinstellungen (als technisch-multimodale Dimension filmischer Bilder) wurden so gewählt, dass wir Trip Fontaine innerhalb von acht Szenen gewissermaßen von allen seinen Seiten kennenlernen oder *ersehen*: total, halbnah, nah, portraitiert, detailliert, aus der Froschperspektive und aus der Vogelperspektive. Die Auswahl dieser Filmeinstellungen ermöglicht dem Zuschauer innerhalb von drei Minuten und drei Sekunden einen ganzheitlichen Eindruck von Trip Fontaine zu erhalten: selbstbewusst, machohaft, flirty, eitel, bekifft und für alle Mädchen der erzählten Welt unglaublich anziehend. Weitere Komponenten verstärken diese Eindrücke zusätzlich. Durch die intermediale Herangehensweise des Films und dem Einspielen des Songs „Magic Man“ erhalten wir Informationen auf einer außerbildlichen Ebene. Die Dechiffrierung des musikalischen Codes lässt uns wissen, dass es sich um einen Song der siebziger Jahre handelt. Die gesungenen Lyrics konstituieren durch ihre verbale Beschaffenheit eine weitere paradigmatisch-konnotative Ebene und ergänzen so, wie auch die musikalische Ebene, die syntagmatisch-denotative Ebene des reinen Bildes.

A cold late night, so long ago/When I was not so strong, you know/A pretty man came to me/Never seen eyes so blue, you know/I could not run away it seemed/We'd seen each other in a dream/It seemed like he knew me/He looked right/through me, yeah/Come on home, girl/he said with a smile/You don't have to love me yet/Let's get high awhile/But try to understand/Try to understand/Try, try, try to understand/He's a magic man, mama/Ah, he's a magic man.¹⁶⁷

Trips äußere Erscheinung stellt den Zuschauer vor eine weitere Herausforderung. Aus heutiger Sicht wirkt seine Optik wie ein Streich, um nicht zu sagen karikaturesk. Die Kombination aus Haarschnitt, Sonnenbrille, Badehose und Bademantel liegen fern ab vom Modeverständnis der heutigen Zeit. Es war die Mode der siebziger Jahre.

¹⁶⁷ *The Virgin Suicides Script – Dialogue Transcript*, online im WWW: http://www.script-orama.com/movie_scripts/v/virgin-suicides-script-transcript.html, [15.12.2012].

So scheint die Dauer des filmischen Diskurses möglicherweise deshalb kürzer, weil er nicht mehr Zeit braucht, um den Charakter Trip Fontaine ganzheitlich darzustellen. Das Beispiel zeigt eindrücklich, wie sich das komplexe Zeichenmaterial des Films zu einer Erzählung zusammensetzt: visuell, auditiv, verbal.

Der fragmentarisch-stilisierte Charakter Trip Fontaine wird im Film zur ganzheitlich-naturalistischen Figur mit Eigenschaften, die ihrer achtseitigen literarischen Beschreibung nicht widersprechen, sondern ihr durch die natürliche Expressivität der filmischen Figur kommentierend zur Seite steht. Das Paradox der Zeichensysteme Literatur und Film zeigt sich hier in ihrer Blüte. Als rein sprachliches Zeichensystem konstituiert sich die Literatur durch geschlossene Signifikanten (Trip Fontaine), die radikal offenen Signifikate evozieren. (Jeder Leser hat trotz der achtseitigen Beschreibung des Charakters ein anderes Bild von diesem). Das filmische Bild hingegen präsentiert offene Signifikate (Trip Fontaine in seiner Relation zu anderen Komponenten des filmischen Erzählens), die zur Benennung radikal geschlossene Signifikanten fordern. (Müssen wir ihn beim Namen nennen, so heißt er Trip Fontaine.) Das unbestimmte offene Signifikat der Literatur findet ihr mögliches Äquivalent in seiner filmischen Manifestation, sie ist eine seiner möglichen Versionen.

4. Indizienvergleich: Der Verfall der Umwelt in Roman und Film

Der *Zweck* indizieller Notationen, so Barthes, erschließt sich erst auf einer *höheren Ebene* der Handlungen der Protagonisten. Cecilia Lisbon ist Protagonistin und ihr erster Selbstmordversuch geht einher mit einer alttestamentarisch anmutenden Ungezieferplage – zentimeterdicke Schichten toter Fliegen übersähen die Vorstadt und nehmen den Häusern ihr Licht.

That was in June, fish-fly season, when each year our town is covered by the flotsam of those ephemeral insects. Rising in clouds from the algee in the polluted lake, they blacken windows, coat cars and streetlamps, plaster the municipal docks and festoon the rigging of sailboats, always in the same brown ubiquity of flying scum. Mrs. Scheer, who lives down the street told us she saw Cecilia the day before she attempted suicide. She was

standing by the curb, in the antique wedding dress with the shorn hem she always wore, looking at a Thunderbird encased in fish flies. „You better get a broom, honey,“ Mrs. Scheer advised. But Cecilia fixed her with her spiritualist's gaze. „They're dead,“ she said. „They only live twenty-four hours. They hatch, they reproduce, and then they croak. They don't even get to eat.“ And with that she stuck her hand into the foamy layer of bugs and cleared her initials: C.L. (S. 4)

Erst als Cecilia die Fliegenplage kommentiert und ihre Initialen in die schaumige Insektenschicht zeichnet, erfüllt sich der *indizielle Zweck* der Katalyse. (Cecilia geht mit den Fliegen einen Bund ein, sie gesellt sich gewissermaßen zu ihnen.)

Beim Leser evoziert der beschriebene Raum der Geschichte Motive der Literatur- und Kulturgeschichte. Als Ungeziefer und Belästigung des Menschen treten Fliegen bereits in den ägyptischen Plagen des Alten Testaments auf (Ex 8) und stellen dort eine Bestrafung des Menschen durch Gott dar (Jes 7,18)¹⁶⁸ Wenn es in Shakespeares „King Lear“ heißt: „Was Fliegen sind/Den müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern;/Sie töten uns zum Spaß“¹⁶⁹, stehen sie dort symbolisch für die menschliche Fragwürdigkeit.

Aus dieser Perspektive konstituiert sich der Raum des Romans – in Verbindung mit den Handlungen der Protagonistinnen – von Anfang an als Raum der menschlichen Fragwürdigkeit. Es ist, um mit den Worten Cassirers zu sprechen, ein (Handlungs-) Raum von „mythischer Qualität“¹⁷⁰. Dieser entspringe einerseits der „charakteristischen *mythischen Denkform*, andererseits dem spezifischen *Lebensgefühl*, das allen Gebilden des Mythos innewohnt und ihnen ihre eigentümliche Tönung verleiht.“¹⁷¹ Cecilia als Jungfrau Maria, deren Brautkleid verschmutzt ist, verkörpert eine Version dieser *mythischen Denkform*. Ihr Raum enthält verheißungsvoll *magische Züge*.

Jeder Ort steht [...] in einer eigentümlichen Atmosphäre und bildet gewissermaßen einen eigenen magisch-mythischen Dunstkreis um sich her: denn er ist nur dadurch, dass an

¹⁶⁸ Vgl. Butzer, Günter/Jacob, Joachim [Hg.]: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart: Metzler 2008, S. 107.

¹⁶⁹ Shakespeare in: Butzer/Jacob 2008, S. 107.

¹⁷⁰ Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan [Hrsg.]: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 495.

¹⁷¹ Cassirer 2006, S. 495.

ihm bestimmte Wirkungen haften, dass Heil oder Unheil, göttliche oder dämonische Kräfte von ihm ausgehen.¹⁷²

Weiters kennzeichnet sich der Raum von „The Virgin Suicides“ durch immer wieder thematisierte, kranke Ulmen.

Spring had finally arrived. Trees budded. The frozen streets, in thawing, cracked. Mr. Bates recorded new potholes, as he did every year, sending a typed list to the Department of Transportation. In early April, the Parks Department returned to replace ribbons around condemned trees, this time using not red but yellow ribbons printed with the words „This tree has been diagnosed with Dutch elm disease and will be removed in order to inhibit further spread. By order of Parks Dept.“ (S. 178)

Sowohl der durch die Fliegen verpestete vorstädtische Raum der Geschichte als auch die kranken Ulmen als Anzeichen einer kollabierenden Natur sind Symptome eines aufkommenden Verfalls, der sich auf einer weiteren Ebene im Verfall des Lisbonschen Hauses ausdrückt. Nach dem Selbstmord Cecílias beginnt es langsam und kontinuierlich zu verwesen.

Exhibit #1 shows the **Lisbon House** shortly before Cecilia's suicide attempt. As the snapshot shows, the slate roof had not yet begun to shed its shingles, the porch was still visible above the bushes, and the windows were not yet held together with strips of masking tape. A comfortable **suburban home**. (S. 5) [...] Already the house showed signs of **uncleanliness**, though they were nothing compared to what was to come later. Dust balls lined the steps. A half eaten sandwich sat atop the landing where someone had felt too sad to finish it. (S. 50) [...] As October came, the Lisbon house began to look **less cheerful**. The blue slate roof which in certain lights had resembled a pond suspended in the air, visibly darkened. The yellow bricks turned brown. Bats flew out of the chimney in the evening, as they did from the Stamarowski mansion the next block over. [...] There were other signs of **creeping desolation**. The illuminated doorbell went out. The bird feeder fell in the back yard and was left on the ground. On the milk box Mrs. Lisbon left a curt note to the milkman: „Stop bringing bad milk!“ (S. 88f.) [...] Now the **soft decay** of the house began to show up more clearly. (S. 160) [...] Now **the house truly died**. (S. 162) [...] It was Uncle Tucker, too, who first detected the smell we could never identify. One morning, as Bonnie came out to the dirt mound, she left the front door open, and Uncle Tucker became aware of an odor unlike any other he had ever encountered. (S. 165)

Das Lisbonsche Haus kennzeichnet den Raum seiner Bewohner. Es verhält sich, wie sich seine Bewohner (zu ihm und mit ihm) verhalten. Die Indizhaftigkeit der Katalysen

¹⁷² Cassirer 2006, S. 495.

vom häuslichen Verfall wurde vom Selbstmord Cecilia Lisbons ausgelöst. Als die Schwestern am Ende sterben, stirbt mit ihnen das Haus.

Im Film kommt das Motiv der Fliegenplage nicht vor. Dies liegt nicht daran, dass der Film nicht das Potential hätte, sie zu zeigen. Die Regisseurin hat sich, aus welchen Gründen auch immer, dazu entschlossen, diese indizielle Katalyse des Romans zu streichen. Cecilia Lisbon verliert somit ihren Referenten, der im Roman mitunter auf ihren Glauben an eine Verbindung des Menschen mit Gott verweist. Das Ulmensterben und Anzeichen des häuslichen Verfalls jedoch werden im Film dezidiert gezeigt. Dennoch unterscheiden sich die verschiedenen Präsentationsweisen der Katalysen in ihrer Wirkung auf den Rezipienten.

Dies hat mitunter damit zu tun, was im theoretischen Kapitel Die Geschichte als Materialität bereits formuliert wurde. Der Leser eines Texts konstruiert Bedeutung, indem er seine Signifikate sukzessive aufnimmt. Seine Aufmerksamkeit liegt dabei konstant bei den Wörtern. Diese bezeichnen nicht ikonografisch, sondern symbolisch und explizit. Durch seine räumliche Konstitution, bezeichnet das Filmbild immer zumindest visuell komplex. Die durch das filmische Bild bezeichneten Objekte stehen innerhalb eines impliziten Gefüges, sie konstituieren, anders als Wörter, keine Entitäten. Obwohl seine Aufmerksamkeit intentional gelenkt werden kann, liegt es an der (subjektiven) Wahrnehmungsleistung des Zuschauers, was er an Information aufnimmt und was es nicht durch den Filter seiner Perzeption schafft, beziehungsweise was auf den Zuschauer wie ein einfacher *Realitätseffekt* wirkt.

Da nun ein Text seine Signifikate ausschließlich explizit bezeichnet, bekräftigt er sie dadurch, aktiviert sie gewissermaßen. Seine Wörter und Sätze beschreiben durch ihre lineare Abfolge zunächst *autonom*, weil beim Akt des Lesens im Kopf des Lesers allein das gelesene Wort oder der gelesene Satz Bilderwelten evoziert. Allmählich kontextualisiert der Leser das Gelesene, würde es möglicherweise, wenn es nicht einige Seiten später wieder explizit erwähnt würde, wieder vergessen. Repetitive Momente allerdings verstärken die Kraft des bereits Gesagten. Wenn nun der Verfall des Hauses wieder und wieder thematisiert wird und sich durch weitere konnotative Färbungen ein immer voll-

ständigeres Bild dieses Verfalls verdeutlicht, setzt er sich im Kopf des Lesers auch immer dezidierter fest. Weiters sind Begriffe wie *uncleanliness* relativ. Jeder Leser empfindet somit (subjektiv) das Haus der literarischen Erzählung als unsauber, nur manche Zuschauer hingegen werden das gezeigte Haus als unsauber identifizieren.

Ohne den Roman vorher gelesen zu haben, erweisen sich also im Film die im Roman so wirkungsvollen Katalysen des Verfalls als (zumindest relativ) wirkungslos. Überall dort, wo filmische Figuren das Bild prägen, tritt das Setting gewissermaßen hinter sie zurück.

Conclusio

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigte sich mit der Frage nach den genuinen Erzählweisen von Literatur und Film, ihren Analogien und Differenzen. Als Ausgangsthe-
se und Vergleichsbasis diente die Annahme eines sowohl mit der literarischen als auch mit der filmischen Erzählung kompatiblen Sets an Komponenten. Um dieses Set literarischer und filmischer Komponenten adäquat diskutieren zu können, wurde in einem ersten theoretischen Teil ein Modell der Erzählung generiert, welches in der Erzählforschung seit Aristoteles angewendet wird. Dieses narratologische Modell differenziert zwischen der Erzählung als Geschichte und der Erzählung als Diskurs.

Die Erzählung als Geschichte umfasst den gesamten Bereich der erzählten Welt, die sich, obgleich ihrer unterschiedlichen medialen Manifestationen, mit denselben Kategorien beschreiben lässt. Wie sich im Vergleich von Jeffrey Eugenides' Roman „The Virgin Suicides“ mit dessen filmischer Version von Sofia Coppola gezeigt hat, formen hier wie dort Ereignisse zunächst ein Geschehen und letztlich eine Geschichte. Für die Frage der Motivation narrativer Ereignisse erwies sich die von Martinez und Scheffel vorgeschlagene Kategorie der kausalen Motivierung als brauchbar, allerdings nur insofern, als dass diese vom Rezipienten zunächst unterstellt wird, sich durch den konkreten Text oder Film jedoch nicht bestätigt. Beide Versionen konstituieren sich durch Unbestimmtheitsstellen im Sinne Ingardens, die im konkreten Fall von „The Virgin Suicides“ beim Rezipienten den Effekt eines besonders langen Nachwirkens der erzählten Geschichte zu haben scheinen. Abgelöst vom verbalen Sprachsystem des Texts und somit auch auf den Film angewendet, erwiesen sich im Hinblick auf die Funktionen narrativer Ereignisse auch die von Roland Barthes entwickelten Kategorien der Kardinale und Katalysen als brauchbar. Sowohl der Roman als auch der Film konstituiert sich durch fünf narrative Fakten, aus denen sich die wichtigsten der Kardinalfunktionen generieren lassen, und die in beiden Versionen dieselben sind.

Auch das im theoretischen Teil vorgeschlagene ästhetische Raumkonzept Juri Lotmans erwies sich in der Analysepraxis als haltbar. Sowohl im Roman als auch im Film „The Virgin Suicides“ lässt sich die von Lotman geforderte klassifikatorische Grenze, die

vom Helden der Handlung überschritten wird, nachvollziehen. Diese Grenze wird in „The Virgin Suicides“ durch eine konkrete räumliche Opposition evoziert. Die Lisbon-Schwester und ihre Eltern bewegen sich innerhalb eines Raums, der für die Figuren der äußeren Welt der Geschichte weitgehend verschlossen bleibt. Die rebellische Protagonistin Lux Lisbon fungiert als Vermittlerin zwischen den Welten. Sie entzieht sich gewissermaßen dem strengen Regime der Mutter, lässt sich auf diverse Liebschaften ein und hat somit Zugang sowohl zur äußeren als auch zur inneren Welt der Geschichte. Ihr regelmäßiges Erscheinen an Fenstern und Türschwelle symbolisiert ihre Vermittlerposition.

Ob das Konzept Lotmans allgemeine Gültigkeit hat, mag dennoch bezweifelt werden. Zudem scheint es in der vorgestellten Form zu oberflächlich, als dass es zu einer wirklich relevanten Erkenntnis narrativer Raumkonstitution in Literatur und Film führen könnte. Es umgeht, so scheint es, dass literarische und filmische Räume mehr sind, als zwei komplementäre Untermengen eines semantischen Feldes.

Ausgehend von einer Ablösungsthese literarischer und filmischer Figuren, wurde die von Baruch Hochman vorgeschlagene Taxonomie zur narrativen Verortung von Charakteren exemplarisch auf Cecilia Lisbon und Mrs. Lisbon angewendet. Erste Verweise auf Diskurs und Manifestation wurden notwendig, zumal Charaktere zu den wichtigsten Komponenten des Erzählens in Literatur und Film gehören und ihre medialen Manifestationen sich tiefgehend voneinander unterscheiden. Die literarische Cecilia Lisbon ist die präsentierte Figur eines Diskurses, der sich durch einen subjektiven Wir-Erzähler konstituiert und in der Vergangenheit von ihr berichtet. Sie ist folglich die Figur einer Erinnerung. Die filmische Cecilia Lisbon hingegen, ist durch ihre personifizierte Präsenz vielmehr *sie selbst*. Weiters arbeiten der literarische und filmische Diskurs mit anderen Mitteln der Charakterisierung. Die zu Cecilia gehörenden Attribute, Adjektive, Adverbien, Metaphern, Metonymien und Symbole evozieren ein Geflecht an intellektuellen Verweisen, welches den Leser auffordert, zu kombinieren, um so zu einem ganzheitlicheren Eindruck ihres Charakters zu kommen. Der filmische Diskurs hingegen verweilt immer wieder bei der Darstellung ihres Gesichts, ihrer Mimik. Die Manifestation der filmischen Cecilia Lisbon appelliert somit an den Affekt beim Rezipienten. In so-

chen Szenen der Empathie tritt beispielsweise das im Roman so symbolisch aufgeladene Hochzeitskleid zurück, es wirkt wie ein bloßer Effekt der Realität.

Als einer der interessantesten Aspekte des Vergleichs der Erzählweisen von Literatur und Film hat sich die Komponente der Erzählerstimme und des Point of View erwiesen. Zunächst ist ein Erzähler die Bedingung literarischen Erzählens. Wenn es sich nun, wie in unserem Fall, um einen homodiegetischen Erzähler handelt, der sich auf einer extradiegetischen Erzählebene in Form eines Kollektivs positioniert, steht diese Erzählsituation im Zeichen der Erinnerung und ihrer omnipräsenten Kraft, die letztlich erst dazu führt, das Erinnernte zu erzählen. Durch ihren Fokus auf die intradiegetische Welt der Geschichte kommt es zu einer derartigen Dimension im Film nicht. Die Figuren des Films sind vielmehr um ihrer selbst willen dargestellt. Folglich wirkt die filmische Version vielmehr wie ein Porträt der Adoleszenz.

Auch der Katalysenvergleich erwies sich auf der Ebene der Erzählung als Diskurs und Manifestation als fruchtbar. Der Vergleich der filmischen mit der literarischen Figur Trip Fontaine zeigte, wie schnell ein Film durch seine technischen Mittel beim Rezipienten den Eindruck erwecken kann, er kenne die dargestellte Figur in allen ihren Facetten. Durch das Zusammenwirken von Musik und verschiedenen Kameraeinstellungen, die alle Trip Fontaine in unterschiedlichen Positionen und an verschiedenen Orten zeigen, präsentiert der Film auf eine Art und Weise, die sich dem Roman zu entziehen scheint.

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich zunächst mit der Frage nach den genuinen Merkmalen der Erzählweisen von Literatur und Film. Die intermediale Ausgangsthese hierzu lautet, dass beide Kunstformen mit einem Set an Komponenten jonglieren: Ereignisse, Charaktere, Raum, Thema, Atmosphäre, Struktur und Point of View konstituieren sowohl die erzählende Prosa als auch den Spielfilm. Um diese sich medial unterschiedlich manifestierenden Komponenten des Erzählens exemplarisch miteinander vergleichen zu können, werden im ersten, theoretischen Teil eklektizistisch die Konzepte russischer, französischer und angloamerikanischer Narratologen, darunter Tzvetan Todorov, Roland Barthes und Seymour Chatman, skizziert. Im zweiten, analytischen Teil werden diese Konzepte erneut aufgegriffen, kritisch beleuchtet und anhand von Jeffrey Eugenides' Roman „The Virgin Suicides“ und dessen filmischer Version von Sofia Coppola auf ihre intermediale Anwendbarkeit überprüft. Es zeigt sich, dass beide Versionen von „The Virgin Suicides“ auf der Ebene des *Was* (story) dieselbe Geschichte erzählen. Ereignisse und Charaktere sind im Roman und im Film weitgehend identisch. Auf der Ebene des *Wie* (discourse) allerdings, kommt es zu grundlegenden Differenzen. Aus der strukturellen Beschaffenheit des Romans, die sich im Wesentlichen aus der Position des Erzählerkollektivs zum Erzählten ergibt, lässt sich folgern, dass es sich um ein mystifiziertes Fragment der Erinnerung handelt. Da die von Coppola im Film eingesetzte Erzählerstimme aus dem Off nur ein Teil einer Inszenierung ist, die stark durch die auftretenden Figuren geprägt ist, konstituiert er sich als tragikomisches Teenagerporträt. Es zeigt sich klar, in welchem Ausmaß sich Erzählerstimme und Point of View auf das Thema und folglich auch auf die Atmosphäre einer Erzählung auswirken. In einer abschließenden Conclusio werden die Ergebnisse der Untersuchung nochmals zusammengefasst.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Eugenides, Jeffrey: *The Virgin Suicides*, London: Bloomsbury Publishing 2011.

Coppola, Sofia: *The Virgin Suicides*, USA: Capelight 1999.

Sekundärquellen

Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, S. 307.

Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Butzer, Günter/Jacob, Joachim [Hg.]: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart: Metzler 2008

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell Univ. Press 1978.

Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan [Hrsg.]: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München: Fink 1998.

Gfrereis, Heike [Hrsg.]: *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1999.

Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit [Hg.]: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript 2009.

Harvey, John Williams.: *Character and the novel*, London: Chatto & Windus 1965.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 2007.

Hochman, Baruch: *Character in Literature*, Ithaca/London: Cornell University Press 1985.

Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.

Kohl, Katrin: *Metapher*, Stuttgart: J.B. Metzler 2007.

Lodge, David: *The Art of Fiction*. London: Penguin Books 1992

Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck 2002.

McFarlane, Brian: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaption*, Oxford: Oxford University Press 2004.

Metz, Christian: *Semiologie des Films*, München: Willhelm Fink Verlag 1972.

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Hamburg: Rowohlt 1997.

Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler 1997.

Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin: LIT Verlag 2006.

Schwarze, Nina: *Zwischen New Hollywood-Traditionen und Oscar-Ambitionen. Betrachtungen zum Werk Sofia Coppolas als Vertreterin des amerikanischen Independent-Films*, Wien: Dipl.-Arbeit 2007.

Onlinequellen

Deresiewicz, William: *Jeffrey Eugenides on Liberal Arts Graduates in Love* (14.10.2011), Online im WWW:
<http://www.nytimes.com/2011/10/16/books/review/the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides-book-review.html?pagewanted=all>, [18.11.2012].

Film als multimodales System und Synkretismus, (3.7.2011), Online im WWW:
<http://filmbildtheorie.de/?p=1>, [12.11.2012].

Goldstein, Bill: *A Novelist Goes Far Afield but Winds Up Back Home Again*, (1.3.2003), online im WWW: <http://www.nytimes.com/2003/01/01/books/a-novelist-goes-far-afield-but-winds-up-back-home-again.html>, [28.11.2012].

Interview with Jeffrey Eugenides, Online im WWW unter URL:
<http://virgin.trivialbeing.net/author.htm> [2.11.2012].

Jeffrey Eugenides, Online im WWW: <http://us.macmillan.com/author/jeffreyeugenides>, [28.11.2012].

Plantiga, Carl: *Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht*, (13.2.2004), Online im WWW: http://www.montage-av.de/a_2004_2_13.html, [8.12.2012].

Sierek, Karl: *Chronotopenanalyse und Dialogizität* (5.2.1996), online im WWW:

www.montageav.de/.../05_2_Karl_Sierek_Chronotopenanalyse_und_Dialogizitaet.pdf. [22.11.2012]

Sofia Coppola Biography, online im WWW:

<http://www.notablebiographies.com/news/Ca-Ge/Coppola-Sofia.html>, [12.12.2012].

The Virgin Suicides Script – *Dialogue Transcript*, online im WWW: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/v/virgin-suicides-script-transcript.html, [15.12.2012].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Diagramm narrativer Strukturen nach Seymour Chatman	17
Abbildung 2: Lux Lisbon (Kirsten Dunst) an der Türschwelle [01:03:37]	76
Abbildung 3: Ausdruck der Depression I [00:01:06]	83
Abbildung 4: Ausdruck der Depression II [00:01:57]	84
Abbildung 5: Ausdruck der Depression IV [00:06:43]	84
Abbildung 6: Mrs. Lisbon (Kathleen Turner) auf der Party [00:14:36]	86
Abbildung 7: Diagramm der narrativen Struktur des Romans	90
Abbildung 8: Traumbild I [00:24:59]	93
Abbildung 9: Traumbild II [00:25:18]	93
Abbildung 10: Traumbild III [00:25:24]	94
Abbildung 11: Point-of-View-Shot I [00:32:58]	94
Abbildung 12: Point-of-View-Shot II [00:33:00]	95
Abbildung 13: Subjektive Kamera I [01:06:25]	96
Abbildung 14: Subjektive Kamera II [01:06:27]	96
Abbildung 15: Subjektive Kamera III [01:06:28]	96
Abbildung 16: Katalyse Trip Fontaine (Josh Hartnett) [00:33:37 – 00:36:02]	99

Danksagung

Ich möchte mich hiermit bei all jenen bedanken, die mich sowohl während meines Studiums als auch während der schwierigen Phase des Verfassens dieser Diplomarbeit unterstützt haben:

Ich danke Frau Prof. Christine Ivanovic für ihre engagierte Betreuung. Insbesondere möchte ich auch Herrn Prof. Hölter danken, der mich durch seinen unerschöpflichen Elan und seine Kompetenz stets inspirierte und motivierte.

Weiters möchte ich mich bei meinem Freund Johannes Eder für das Lektorat meiner Arbeit, vielmehr jedoch für seine liebevolle Unterstützung die letzten Jahre hinweg bedanken.

Ein besonderer Dank gilt auch meiner Familie und meinen Freuden. Danke der famosen Neubau-WG und Madame Bois.

Vor allem aber möchte ich meinen Eltern von ganzem Herzen danken. Ohne ihre finanzielle und moralische Unterstützung wäre mein Studium wohl nur schwer möglich gewesen. Danke Mama, danke Papa!

Curriculum vitae

Persönliche Daten:

Geburtsdatum, -ort: 20. 04. 1988, Kufstein
✉: Kirchstetterngasse 61/24, 1160 Wien
@: sandrasteindl@gmx.at
Staatsangehörigkeit: Österreich
Familienstand: ledig

Schulische Ausbildung:

Zeitraum: seit März 2008
Universität: Wien
Studiengang: Vergleichende Literaturwissenschaft

Zeitraum: 2002 – 2007
Schule: Höher bildende Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe (HBLA),
August-Scherl Straße 1, 6330 Kufstein
Schwerpunkt: Sprachen: Spanisch, Französisch, Englisch

Zeitraum: 1998 – 2002
Schule: Hauptschule, Dorf 20, 6345 Kössen

Auslandserfahrung

Zeitraum: WiSe 2010
Universität: Université Jean-Monnet in St. Étienne
Tätigkeit: Auslandssemester (Erasmus)

Arbeitserfahrung:

Zeitraum: seit September 2012
Firma: Picus Verlag
Tätigkeit: Veranstaltungsorganisation, Webkommunikation, Lektorat

Zeitraum: Juni/Juli/August 2012
Firma: Picus Verlag
Tätigkeit: Praktikum

Zeitraum:	August 2011
Firma:	KURIER
Tätigkeit:	Praktikum im Kulturressort
Zeitraum:	2009 – 2012
Firma:	Freizeit-Bar Wien
Tätigkeit:	Nebenjob als Servicekraft
Zeitraum:	2008 – 2009
Firma:	Schlossquadrat Wien
Tätigkeit:	Nebenjob als Servicekraft
Zeitraum:	Sommer 2004
Firma:	L'Agath Haubenrestaurant, Luxemburg
Tätigkeit:	Servicepraktikum

Sprachkenntnisse:

Deutsch:	Muttersprache
Englisch:	fließend (in Wort und Schrift)
Französisch:	fließend (in Wort und Schrift)
Spanisch:	Maturaniveau
Russisch:	Grundkenntnisse