

Transformationsanalyse von Chucks

ENDBERICHT

LENA LISA VOGELMANN

Abgabe für Forschungslabor 2: Entwicklungen von Bildwelten in Gegenwartsgesellschaften (LV-Nr. 230107)

LV-Leitung: Roswitha Breckner, Eva Flicker

WS 2017/18

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Literaturverfilmung(en) in der Medientheorie.....	3
2.1	Medien.....	3
2.2	Literatur und Film	4
2.2.1	Mediale Unterschiede zwischen Literatur und Film.....	4
2.2.2	Intermedialität	5
2.3	Literaturverfilmung als Transformationsprozess.....	6
3	Ich-Erzählung in Literatur und Film.....	8
4	Un/Doing Differences.....	10
5	Methodisches Vorgehen	12
5.1	Untersuchungsmaterial	12
5.1.1	Wahl des Materials	12
5.1.2	Das Buch: Chucks von Cornelia Travnicek	13
5.1.3	Der Film: Chucks (AUT 2015).....	14
5.2	Erhebungsmethode	14
5.3	Analysemethode	17
6	Ergebnisse.....	18
6.1	Maes Zugehörigkeiten im Buch	18
6.2	Maes Zugehörigkeiten im Film	20
6.3	Vergleichende Perspektive zwischen Buch und Film	21
6.3.1	Jakob und Tamara – und die Zugehörigkeiten, die sie repräsentieren	21
6.3.2	Innenperspektive und Außenperspektive.....	22
7	Zusammenfassung.....	25
8	Verzeichnisse.....	26
8.1	Primärquellen.....	26
8.2	Wissenschaftliche Literatur / Sekundärquellen	26

8.3	Abbildungen.....	27
8.4	Tabellen.....	27

1 Einleitung

Ein großer Teil unserer alltäglichen Kommunikation erfolgt über Medien. Dabei handelt es sich nicht nur um interpersonale Kommunikation wie zum Beispiel bei Telefonaten, sondern auch um Kommunikationen, die für einen großen Empfängerkreis gedacht sind – von Nachrichtensendungen zu Büchern und Filmen. Jedes Medium hat dabei seine eigenen Schwächen, Stärken und Grenzen. Und jedes (mediale) Kommunikat ist immer gleichzeitig Ergebnis, Träger und Erzeuger von gesellschaftlichen Normen.

Im Fall der Literaturverfilmung werden diese Überlegungen doppelt tragend. Denn einerseits wirft die Transformation eines literarischen Werkes in ein filmisches die Frage nach den jeweiligen medialen Grenzen auf, und wie diese kompensiert werden können, um den (scheinbar) selben Inhalt von einem Medium in ein anderes zu gießen, andererseits ist davon auszugehen, dass die Änderung der medialen Form auch eine Änderung des Inhalts mit sich bringen muss.

In dieser Arbeit von besonderem Interesse ist die Wahl der erzählerischen Perspektive im Transformationsprozess. Während es in literarischen Texten üblich ist, dass Geschichten aus der Ich-Perspektive erzählt werden und damit (mehr oder weniger) direkt das Innenleben der Figur wiedergegeben wird, ist die filmische Erzähltradition fast ausschließlich an die Perspektive einer außenstehenden, zumeist auktorialen, also scheinbar allwissenden, objektiven Erzählfigur gebunden, die nur in wenigen Fällen überhaupt als Figur in Erscheinung tritt.

Die Spannung zwischen Innen- und Außenwahrnehmung, die in diesem Perspektivenwechsel liegt, wird auch gespiegelt in der Frage nach der Zugehörigkeit von Personen zu sozialen Gruppen: Zugehörigkeiten, die Menschen für sich selbst wahrnehmen, müssen auch nach außen kommuniziert werden. Oftmals werden Zugehörigkeiten aber auch von außen zugeschrieben, auch wenn diese nicht dem Erleben der Personen entsprechen.

Insofern werde ich in dieser Arbeit der Frage nachgehen, *welche Inszenierungen von Zugehörigkeiten im Sinne des Doing Differences sich in der Ich-Erzählung Chucks von Cornelia Travnicek und in der Fremderzählung ihrer Verfilmung anhand der Hauptfigur Mae Reimel rekonstruieren lassen*. Diese Forschungsfrage ist eine Weiterentwicklung von einer ursprünglich allgemein zur Analyse von Literaturverfilmungen gestellten Forschungsfrage, die ich anhand des Beispiels *Chucks* (Buch: Travnicek 2014; Film: AUT 2015) beantworten wollte. Nach ersten Analyseversuchen hat sich die Frage danach, wo

Mae sich zugehörig zeigt bzw. wo sie als zugehörig wahrgenommen wird – und wo nicht – als für die Erzählung relevant herausgestellt. Um diese Zugehörigkeit theoretisch zu fassen, ziehe ich den *Un/Doing Differences*-Ansatz heran, wie in Hirschauer (2017a) formuliert. Damit ist eine theoretische Perspektive gegeben, die Zugehörigkeiten als interaktiv, intersektional und variabel betrachtet und die die gesellschaftlichen Zusammenhänge in einzelnen Interaktionen, so wie sie in Film und Buch sichtbar werden, analysiert.

Zur Beantwortung meiner Forschungsfrage werde ich zunächst auf Literaturverfilmungen als wissenschaftliches Forschungsgebiet eingehen (Kapitel 2), um anschließend im Detail die Frage nach der erzählerischen Perspektive in Literatur und Film zu betrachten (Kapitel 3). Danach stelle ich das Konzept *Un/Doing Differences* (Kapitel 4), sowie das methodische Vorgehen (Kapitel 5) dar, inklusive einer allgemeinen Beschreibung des gewählten Untersuchungsmaterials (Kapitel 5.1). Schließlich gehe ich auf die Ergebnisse meiner Analyse ein (Kapitel 6), mit denen ich in einer Zusammenfassung (Kapitel 7) meine Forschungsfrage beantworten und noch offene Punkte aufzeigen möchte.

2 Literaturverfilmung(en) in der Medientheorie

Da es sich bei Literaturverfilmungen um ein – zumindest auf den ersten Blick – intermediales Phänomen handelt, soll in diesem Kapitel zunächst geklärt werden, mit welcher Medienbegriff dieser Arbeit zugrunde liegt und in welchem Verhältnis Literatur und Film zueinander stehen (können) bzw. wie der Prozess der Verfilmung medientheoretisch gefasst werden kann.

2.1 Medien

Medien können sehr unterschiedlich verstanden werden. Für die Zwecke dieser Arbeit, in der es letztendlich darum geht, zwei verschiedene Formen von Medien miteinander zu vergleichen, bietet sich ein funktionalistischer und nicht ein formalistischer Medienbegriff an. Insofern schließe ich mich dem Medienbegriff der Cultural Studies an, die Medien vereinfacht gesagt als Transportmittel von Kommunikationsinhalten verstehen. Dieser Transport erfolgt aber nicht unabhängig von der medialen Form, in der der Inhalt transportiert wird. Das heißt, Inhalt und Form bedingen sich wechselseitig (Hall 2005a: 105), was wiederum zwei Folgen nach sich zieht: einerseits wird die Trennung zwischen Form und Inhalt zu einer rein theoretischen Trennung, die im praktischen Umgang mit den Medien nur analytisch gezogen werden kann. Andererseits braucht es aber diese konzeptionelle Trennung von Form und Inhalt, um überhaupt über den Transformationsprozess Literaturverfilmung nachdenken und Vergleiche anstellen zu können.

Weiter verkompliziert wird die einfache Vorstellung vom Medium als Transportmittel eines kommunikativen Inhalts durch die Tatsache, dass die Nachricht nicht einfach von den Sender*innen geschickt und von den Empfänger*innen anstandslos angenommen wird. Stattdessen müssen Sender*innen, die Bedeutung, die sie übermitteln wollen in die Nachricht nach bestimmten (sozialen, sprachlichen, medialen usw.) Regeln enkodieren und Empfänger*innen müssen die so kodierte Bedeutungen wieder dekodieren. Bedeutungen werden also nicht direkt transportiert, sondern indirekt und verschlüsselt, was den Kommunikationsprozess auch möglichen Störungen aussetzt. Letztendlich können Nachrichten wie intendiert verstanden werden, müssen aber nicht – jede Nachricht kann auch anders gelesen werden und beinhaltet damit automatisch Mehrdeutigkeiten (Hall 2005b).

2.2 Literatur und Film

Die Cultural Studies betonen generell die Gemeinsamkeiten von Medien, die alle dem Encoding/Decoding-Modell folgen. Gleichzeitig scheint es offensichtlich, dass es unterschiedliche Medien(-typen) gibt: Bild unterscheidet sich von Wort; ein Zeitungsbericht wird anders produziert und verstanden als ein Roman; Film ist anders als Radio. Während es hier sicher Streitfälle in der Grenzziehung gibt, wird die Unterscheidung von Literatur und Film als unterschiedliche Medien kaum zu Widersprüchen führen.¹ Insofern gehe ich in dieser Arbeit davon aus, dass es sich bei Literatur und Film um zwei unterschiedliche Medien handelt.

Im Folgenden werde ich zuerst die medialen Unterschiede zwischen Literatur und Film beschreiben, um dann in Folge auf die Frage einzugehen, inwiefern es sich bei Literaturverfilmungen um ein inter- oder transmediales Phänomen handelt, bevor ich das theoretische Verständnis von Literaturverfilmungen in dieser Arbeit darstelle.

2.2.1 Mediale Unterschiede zwischen Literatur und Film

Auch wenn es viele Gemeinsamkeiten zwischen Literatur und Film gibt, die überhaupt einen Vergleich zwischen den beiden Medien zulassen, ist es doch auch zielführend, sich die strukturellen Unterschiede vor Augen zu führen, die sowohl mit der materiellen Beschaffenheit der bei beiden Medien einhergehen, als auch mit den narrativen und sozialen Konventionen, die mit der Produktion von beiden einhergehen, und die sich dann auch auf die Rezeption auswirken. Diese Trennungen mögen ähnlich analytisch sein wie die Trennung zwischen Form und Inhalt, dient aber zu einem besseren Verständnis von beiden medialen Formen und bedeuten auch, dass es zwangsläufig zu Veränderungen zwischen literarischer Vorlage und ihrer Verfilmung kommen muss.

Mundt (1994: 13ff.) hat die medialen Unterschiede systematisch ausgearbeitet. Auf der Produktionsebene ist der auffälligste Unterschied, dass literarische Werke im Normalfalls als Werke einzelner Autor*innen produziert und auch rezipiert werden, während Filme Teamproduktionen sind. Auf Zeichenebene lässt sich festhalten, dass literarische Texte innerhalb eines homogenen Zeichensystems arbeiten – nämlich das der Sprache – während filmische Texte mit einem heterogenen Zeichensystem arbeiten, das unterschiedliche Zeichensysteme miteinander verknüpft: Sprache, Bild und (nonverbalen und verbalen) Ton. Daran gebunden ist auch, dass literarische Texte mit einem

¹ Unterschiedliche Klassifikationsversuche der verschiedenen medialen Formen finden sich zum Beispiel bei Paech 1998 und Ryan 2004, diese auszuführen geht aber an dieser Stelle zu weit. Nach allen vorgestellten Klassifikationen in diesen Texten sind Literatur und Film aber unterschiedliche Medien.

Kommunikationskanal auskommen, während filmische Texte mehrere Kommunikationskanäle bedienen, wenn auch die visuelle Ebene dominiert. Daran ist wiederum die Tatsache gebunden, dass die Dichte der vergebenen Informationen variiert: literarische Text, die als kleinste Einheit ein einzelnes Wort haben, können genau Benennen, während filmische Texte, deren kleinste Einheit das Standbild oder die Einstellung ist, viel mehr Informationen geben können, die aber vieldeutiger sind. Schließlich sind literarische Texte rein an symbolische Elemente gebunden, während filmische Texte auch ikonische und indexikalische Elemente beinhalten.

Wie gesagt sind diese Trennungen idealtypisch zu verstehen und sind in der Praxis nicht in dieser Schärfe haltbar. Aber es wird deutlich, dass eine Literaturverfilmung zwangsläufig Änderungen erforderlich macht.

Ebenfalls deutlich wird, dass ein Vergleich der beiden Medien auf Ebene der Zeichen nicht zielführend sein kann: ein Wort, das eine Sache beschreibt bzw. benennt, kann nicht sinnvoll mit einem Bild dieser Sache verglichen werden. Auch wenn Dialoge oder Formulierungen wörtlich vom literarischen Werk in den Film übernommen werden: „Das literarische Zeichenträgersystem in seiner Gesamtheit darf einem Teilsystem des filmischen nicht analog gesetzt werden“ (Mundt 1994: 22).

Das einzige, was vergleichbar ist, ist die Bedeutung, die jeweils transportiert wird – auch wenn diese natürlich von der Form mitgetragen und mitgestaltet wird.

2.2.2 Intermedialität

Bei der Arbeit mit Medien lassen sich grob drei verschiedene Typen der Positionierung von Medien zueinander unterscheiden: Intramedialität, Transmedialität und Intermedialität. Intramediale Phänomene sind solche, die nur innerhalb eines Typus von Medien stattfinden – wenn also zum Beispiel ein Roman einen anderen Roman zitiert. Transmediale Phänomene haben keinen konkreten medialen Ursprung, sind aber in mehreren Medien zu finden – zum Beispiel das Aufgreifen von unterschiedlichen narrativen Stoffen, die nicht mehr klar zurückverfolgt werden können (Rajewsky 2002: 11ff.). Intermediale Phänomene dagegen sind „Mediengrenzen überschreitend[e] Phänomen[e], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“ (Rajewsky 2002: 199).

Da Literatur und Film konventionell als distinkt wahrgenommen werden, wie oben auch bereits ausgeführt, kann man von Literaturverfilmungen als intermediale Phänomenen sprechen. Diese unterteilt Rajewsky (2002: 15ff.) in drei Untertypen: Medienkombinationen (gemeinsame Verwendung von mehreren Medientypen, die erst in

ihrem Zusammenspiel ein vollständiges Kommunikat ergeben), intermediale Bezüge (z.B. wenn in einem Roman ein berühmtes Gemälde referenziert oder beschrieben wird) und Medienwechsel: wenn Bedeutungen von einem Medium in ein anderes übertragen wird - so wie das bei der Literaturverfilmung der Fall ist.

2.3 Literaturverfilmung als Transformationsprozess

Literaturverfilmungen sind den meisten Menschen ein Begriff bzw. haben sie eine relativ klare Vorstellung davon, was damit gemeint ist. Allerdings liegen in dem Begriff dennoch mehrere Überlegungen, die es explizit zu machen gilt. Zunächst muss geklärt werden, was als Literatur gilt und dann, was als Verfilmung betrachtet werden kann – d.h. wie eng sich die Verfilmung an die literarische Vorlage halten muss, um noch als solche zu gelten.

Prinzipiell liegt es nicht im Interesse dieser Arbeit, Qualitätskriterien zu formulieren, die Texte als literarische Texte auszeichnen und von nicht-literarischen, weil (angeblich) nicht qualitativ hochwertigen, Texten zu unterscheiden. Insofern dient die breite Definition von Bohnenkamp als Ausgangsbasis für die hier angestellten Überlegungen. Sie formuliert Literaturverfilmungen als „Vorgang der Verfilmung ‚schriftliterarischer Werke““ (Bohnenkamp 2012: 10f.). Schriftliterarische Werke definiert sie nicht genauer, aber um bei dem breiten Verständnis dieser allgemeinen Definition zu bleiben, verstehe ich sie schlicht und ergreifend als schriftlich fixierte Texte, die zumeist, aber nicht zwangsläufig, narrativen Charakter haben.

Problematisch an dieser Definition ist allerdings, dass sie strenggenommen auch Drehbücher als schriftliterarisches Werk miteinschließen. Damit wäre jeder Film, der ein Drehbuch hat, automatisch eine Literaturverfilmung, was den Begriff zur Beliebigkeit reduziert würde. Gleichzeitig ist auch noch keine Aussage darüber getroffen, wie nah oder fern die Verfilmung an der Vorlage bleiben muss. Bohnenkamp schlägt die Einschränkung vor, dass der Film auf die „spezifische[...] Werk-Gestalt der Vorlage“ (Bohnenkamp 2012: 15) Rücksicht nehmen sollte, um als Literaturverfilmung zu gelten.

Ausgehend von diesen Überlegungen definiere ich Literaturverfilmungen für diese Arbeit als filmische (also audiovisuelle) Transformationen von schriftlich fixierten Texten. Diese Texte sollen nicht ursprünglich für die Verfilmung gedacht gewesen sein, aber ihre (erzählerische) Strukturen sollen in ihrer Spezifität für den Film von Relevanz sein.

Mit dieser Definition ist aber noch nicht gesagt, wie die Transformation an sich theoretisch zu fassen ist. Hier gibt es unterschiedliche Ansätze, von denen drei als besonders relevant für den Kontext dieser Arbeit erscheinen²:

Erstens, sieht Rezeption durch Produktion (Faulstich 1982: 34) Literaturverfilmungen als eine besondere Art der Rezeption: Die Filmemacher*innen rezipieren die literarische Vorlage, d.h. sie dekodieren die Vorlage und enkodieren ihre Lesart in den Film.

Zweitens kann Literaturverfilmung auch als Übersetzungsprozess verstanden werden, der – wie bei der sprachlichen Übersetzung – nicht wörtlich gedacht werden kann. „Übersetzung wird nicht als Überführung eines als identisch gedachten Inhalts von der einen Form in die andere gedacht, sondern als Antwort, Echo oder Fortsetzung, die das Original nicht ersetzen, sondern ergänzen, weiterführen und weiter-„spielen“ will“ (Bohnenkamp 2012: 28f.).

Drittens kann Literaturverfilmung als „Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes“ (Schneider 1981: 18) verstanden werden. Diese Perspektive ist im Grunde eine Zusammenführung der beiden erstgenannten Ansätze auf eine relativ abstrakte Basis: die Bedeutung des Texts, der in einem bestimmten Zeichensystem (literarischer oder filmischer Text) angelegt ist, wird durch die Lektüre entschlüsselt. Diese Lesart bildet das Textsystem und dieses Textsystem kann dann in ein anderes Zeichensystem übertragen werden, dessen Lektüre wiederum ein Textsystem hervorbringt. Wie der Text gelesen wird und wie er transformiert wird, ist dabei aber nicht nur medial begründet, sondern erfolgt – wie jede andere Sinnproduktion auch – immer unter sozio-historischen Bedingungen, die es mitzudenken gilt.

² Literaturwissenschaftlich geprägte Systematiken finden sich bei Elliott (2004) und Fischer-Mahr (2016: 37ff.).

3 Ich-Erzählung in Literatur und Film

In literarischen Texten basiert die Ich-Erzählung grundsätzlich auf der Trennung von drei erzählerischen Ebenen: die der Autor*innen, die den Text tatsächlich verfassen; die Erzähler*innen der Geschichte; und schließlich die Figuren, die in der Geschichte vorkommen und teilweise auch direkt zu Wort kommen und dabei wiederum erzählen können (Peters 1989). Eine Erzählung ist dann eine Ich-Erzählung, wenn „die Rollen des Erzählers und der Hauptperson [so bezeichnet Peters die Hauptfigur, Anm. LLV] von demselben Ich gespielt werden, obwohl beide Rollen auch auseinandergehalten werden können“ (Peters 1989: 246). Das bedeutet, dass nicht jede Erzählung, die in der Ich-Form geschrieben wird, auch tatsächlich eine Ich-Erzählung ist: Texte, wo eine Nebenfigur die Geschichte der Hauptfigur erzählt fallen ebenso wenig darunter, wie Erzählungen, in denen die erzählende Figur zwar von sich spricht, sie aber in der erzählten Geschichte nicht vorkommt.

Ich-Erzählungen sind in der Literatur keine Seltenheit, aber im filmischen Kontext sind sie deutlich schwieriger umzusetzen: im Normalfalls zeigt die Kamera die Hauptfigur sozusagen von außen und nicht die Innenperspektive der Figur. Thon (2014) unterscheidet zwischen *representing subjectivity* und *subjective representation*.

„The former includes comparatively indirect modes of representation that allow recipients to infer certain aspects of the represented characters' minds without providing anything amounting to what may roughly be described as 'direct access.' It is precisely this kind of direct access to a represented character's subjectivity that subjective representation provides“ (Thon 2014: 68).

Das heißt, durch *representing subjectivity* können die Rezipient*innen auf das Innenleben der Figur schließen, während *subjective representation* dieses Innenleben direkt darstellt und zugänglich macht. Direkt ist in diesem Fall nicht als unmittelbar zu verstehen; sowohl direkte als auch indirekte Darstellungen von Subjektivität sind im Film natürlich medial vermittelt. Um Subjektivität zu erreichen, gibt es vier Gestaltungsmöglichkeiten auf der (filmischen) Bildebene (Thon 2014: 71ff.):

1. *point-of-view shots*: die Kamera zeigt, was die Figur (auf einer raumzeitlichen Ebene) sieht.
2. *(quasi-)perceptual point-of-view sequence*: die Kamera zeigt, was die Figur sieht und versucht dabei, die subjektive Wahrnehmung der Figur ebenfalls wiederzugeben (z.B. durch Verzerrungen oder Verfremdungen).
3. *(quasi-)perceptual overlay*: die Kamera zeigt nicht, was die Figur sieht, aber es wird versucht, die subjektive Wahrnehmung der Figur wiederzugeben. Es gibt eine

direkte Verbindung zwischen dem, was ‚objektiv‘ passiert und dem, was zu sehen ist.

4. *representation of internal worlds*: die Kamera zeigt nicht unbedingt, was die Figur sieht und es gibt keine direkte Verbindung mehr zwischen dem, was ‚objektiv‘ passiert und dem, was zu sehen ist (z.B. Darstellung von Träumen oder Halluzinationen).

Damit dabei der Ich-Erzählung in der Literatur entsprochen wird, genügt es aber nicht, die Innenwelt der Figuren (direkt) abzubilden. Notwendig ist das Zusammenfallen von Erzähler*in und Hauptfigur. Dies ist nur möglich, wenn die Kamera die Perspektive der Figur übernimmt (also im Sinne der *point-of-view shots* oder der *(quasi-)perceptural point-of-view sequence*). Wird die Kamera nicht zur Ich-Kamera, bleibt sie als zumindest zusätzliche Erzählerin im Film.

Aber auch die Ich-Kamera kann für sich genommen nicht alle Funktionen der Ich-Erzählung erfüllen. Das Zusammenfallen der Erzähler*innen und der Hauptfigur bedeutet auch, dass diese bewusst auseinandertreten können, damit zum Beispiel das erzählende Ich die Geschehnisse, die dem erlebenden Ich widerfahren, kommentieren kann. Diese Doppelleistung ist für die Kamera alleine ebenso wenig möglich wie das Zeigen der Gedanken, die sich die die Figur über eine Situation macht – und nicht nur ihre Wahrnehmungen. Für beide Fälle kann allerdings das Voice-Over herangezogen werden, um die Kamera zu ergänzen.³ Auf andere extradiegetische Elemente (z.B. Filmmusik) müsste allerdings vermutlich verzichtet, um der Innenperspektive weiter zu entsprechen.

Ich-Erzählungen wären also auch filmisch sehr gut möglich, entsprechen aber nicht den narrativen Konventionen für Filme und kommen dementsprechend selten und fast ausschließlich in Mischvarianten vor.

³ Thon (2014) beschränkt sich auf die Bildebene in seinen Ausführungen, auch Peters (1989) beachtet die Tonebene des Films kaum.

4 Un/Doing Differences

Nach der Formulierung des Konzepts *Doing Gender* (West/Zimmerman 1987), in dem Gender als routiniertes, methodisches und wiederkehrendes Ergebnis von Interaktionen definiert wurde, wurde klar, dass diese interaktive Qualität der sozialen Kategorie Gender nicht nur auf diese eine Kategorie zu beschränken ist, sondern auch auf andere Kategorien zutrifft, es also um ein *Doing Difference* geht, das nach demselben Mechanismus unterschiedliche Differenzen mit unterschiedlichen Auswirkungen hervorbringt (West/Fenstermaker 1995).

Schon für das *Doing Gender* erweitert Hirschauer (1994) diesen Ansatz um die Idee des *Undos*. Beim *Undoing Gender* werden vergeschlechtlichte Unterscheidungen zwar wahrgenommen, aber mehr oder weniger bewusst nicht beachtet. Dabei handelt es sich genauso um eine Konstruktionsleistung wie das mehr oder weniger bewusste Beachten dieser Unterscheidungen, in Abgrenzung zum *Not Doing*, bei dem Unterscheidungen gar nicht wahrgenommen/hergestellt werden. Auch das Konzept des *Doing Difference* wird von Hirschauer (2017a) zum *Un/Doing Differences* erweitert.

Differenzierung ist in diesem Konzept immer eine Praktik, die von gesellschaftlich verorteten Individuen in Interaktionen, die gesellschaftlichen Normen unterworfen sind, durchgeführt wird – also ein *Doing*. *Undoing Differences* findet dann statt, „wenn eine visuell naheliegende Unterscheidung (...) normativ inhibiert oder eine interaktiv vollzogene Unterscheidung zurückgewiesen oder ignoriert wird“ (Hirschauer/Boll 2017: 11). Der Schrägstrich in *Un/Doing* verweist auf den Moment, in dem sich entscheidet, ob es zu einem *Doing* oder einem *Undoing* kommt.

Diese Herangehensweise an die Frage nach getroffenen Unterscheidungen bedeutet, dass soziale Eigenschaften nicht als persönliche Merkmale von Individuen wahrgenommen werden, sondern als Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Gruppierungen, wobei sich diese Zugehörigkeiten auch noch unterscheiden können, wie ich gleich ausführen werde. Diese Betrachtungsweise hat den Vorteil, dass Zugehörigkeiten prozesshafter, veränderlicher und sozial konstruierter verstanden werden als Eigenschaften. Außerdem sind Mehrfachzugehörigkeiten eine Selbstverständlichkeit, was einen intersektionalen Zugang erleichtert (Hirschauer/Boll 2017: 9).

Hirschauer unterscheidet dabei prinzipiell zwischen kategorialen und relationalen Zugehörigkeiten: „Personen können kategorialen Klassen (wie Geschlechtern, ‚Rassen‘ oder Blutgruppen) angehören, von denen sie ein *Exemplar* sind (also Element einer

Menge), und sie können sozialen Gebilden (wie Gruppen, Gemeinschaften, Organisationen) angehören, von denen sie ein *(Bestand)teil* sind“ (Hirschauer 2017b: 30). Diese Differenzierungen finden auf der Ebene der Humandifferenzierung statt, in Abgrenzung zur gesellschaftlichen und zur sozialen Differenzierung. Auf gesellschaftlicher Ebene geht es um Abgrenzung von unterschiedlichen Gesellschaftsfeldern nach funktionalen Gesichtspunkten (z.B. Medien, Wissenschaft, Politik). Auf sozialer Ebene geht es um die Frage, wie Zugehörigkeiten geschaffen werden, um die Organisationsform: ist man Mitgliedschaft in einer Organisation, Teil eines Netzwerks, einer Gemeinschaft oder einer Gruppe? Humandifferenzierung setzt beim Individuum an. Sie „soll eine *kulturelle Differenzierung* diverser Entitäten bezeichnen, deren erster Ansatzpunkt (...) das Personal der Gesellschaft ist“ (Hirschauer 2017b: 35, H.i.O.). Hier geht es um die konkreten Kategorien, denen Menschen zugeordnet werden oder sich zuordnen, wie z.B. Alter, Geschlecht, Ethnizität oder Klasse. Diese drei Ebenen spielen ineinander.

Zugehörigkeiten gestalten sich nun unterschiedlich, je nachdem, ob es sich um relationale oder kategoriale Zugehörigkeiten handelt und ob die Zuordnung auf Selbst- oder Fremdzuschreibung basiert. Unterschieden werden die folgenden Arten der Zugehörigkeit (Hirschauer 2017b: 44):

„Modus der Zugehörigkeit	Dominanter Erscheinungsmodus	Soziale Figur
Kategoriale Zugehörigkeit	zugeschrieben	Exemplar
	reklamiert	Statusinhaber
Relationale Zugehörigkeit	gewählt	Mitglied
	erzwungen	Insasse
	gewachsen	Angehöriger
	gesucht	Anhänger“

Tabelle 1: Modi sozialer Zugehörigkeiten nach Hirschauer 2017b: 44

Diese Arten der Zugehörigkeit sind nicht als fixiert zu betrachten und können sowohl nach Situation als auch nach Person variieren, zusammenfallen und auseinanderklaffen. Sie werden außerdem noch weiter differenziert über den Grad an Intensität von Identität bis Indifferenz, mit der sie ge- und erlebt werden (Hirschauer 2017b: 45ff.) und der Grad an Reinheit und Eindeutigkeit, der die Zugehörigkeit bestimmt – vom Typus zum Hybrid (Hirschauer 2017b: 49ff.).

5 Methodisches Vorgehen

Im folgenden Kapitel schildere ich zunächst wie das Untersuchungsmaterial gewählt wurde und beschreibe es danach kurz, um einen Eindruck davon zu vermitteln, ohne die Ergebnisse vorweg zu ermitteln. Danach gehe ich auf die gewählte Erhebungsmethode, sowie die Analysemethode und mein genaues Vorgehen ein.

5.1 Untersuchungsmaterial

Wie eingangs bereits beschrieben, stand am Beginn dieser Arbeit eine Frage zur soziologischen Relevanz von vergleichenden Analysen von Literaturverfilmungen und ihren Vorlagen. Diese theoretische Frage wollte ich anhand eines Beispiels klären, das ich auf Basis einiger Kriterien ausgewählt habe. Die genaue Zuspitzung auf die aktuelle Forschungsfrage erfolgte dann nach ersten Analysen des so mehr oder weniger zufällig gewählten Analysematerials. Die Kriterien für diese Auswahl sollen also zunächst erläutert werden, bevor ich auf das Material selbst – das analysierte Buch und seine Verfilmung – eingehe.

5.1.1 Wahl des Materials

Die Kriterien, die ich gewählt habe, um aus der Vielzahl von existierenden Literaturverfilmungen eine auszuwählen, waren die folgenden:

1. Es sollte sich um ein österreichisches literarisches Werk, sowie eine österreichische Verfilmung handeln.

Dieses Kriterium war für mich von Relevanz, weil ich es vor allem als Aufgabe der österreichischen Wissenschaft sehe, sich mit österreichischen kulturellen Produktionen auseinanderzusetzen.

2. Sowohl Vorlage, als auch Verfilmung sollten nicht älter als 10 Jahre alt sein, also zwischen 2007 und 2016 erschienen sein.

Damit wollte ich Veränderungen, die aus einem historischen Wandel heraus in der Verfilmung der Vorlage vorgenommen wurden, vermeiden, um die medienspezifische Veränderung genauer fassen zu können.

3. Die Verfilmung sollte als Kinospießfilm produziert worden sein, der vom Österreichischen Filminstitut (ÖFI) gefördert wurde.

Das war vor allem eine pragmatische Entscheidung, weil ich dadurch Zugang zu einer Gesamtliste von Filmen hatte, aus denen ich auswählen konnte. Das Österreichische Filminstitut ist die größte Förderstelle für Kinofilme in Österreich

und fördert beinahe alle österreichischen Filme, die ins Kino kommen. Sie veröffentlichen regelmäßig Listen der geförderten Filme (ÖFI 2018).

4. Sowohl literarisches Werk als auch Film (nach Regie) sollte von weiblichen Kunstschaffenden gestaltet worden sein.

Da wissenschaftliche Arbeiten über Kunst und Medien auch Aufmerksamkeit auf die analysierten Produktionen lenken können, wollte ich diese kleine Handlungsmacht meinerseits nutzen, um weibliche Kunstschaffende ins Zentrum zu stellen.

5. Die literarische Vorlage sollte ein epischer Text sein.

Adaptionen von lyrischen oder dramatischen Texten gibt es zwar ebenfalls, allerdings sind hier jeweils andere Voraussetzungen für die Verfilmung gegeben, die unterschiedliche Herausforderungen erzeugen. Da die Verfilmung von epischen Texten die häufigste Variante ist, entschied ich mich für die Bearbeitung dieser Ausgangsbasis.

Auf Basis dieser Kriterien blieb nur *Chucks* (Buch: Travnicek 2014; Film: AUT 2015) als mögliches Analysematerial.

5.1.2 Das Buch: *Chucks* von Cornelia Travnicek

Chucks ist der erste Roman von der jungen Autorin Cornelia Travnicek. Er erschien erstmals 2012, 2014 in der zweiten Auflage.

Der Roman erzählt die Geschichte von Maeva Reimel, genannt Mae, die in Wien mit ihrem Freund Jakob, einem etwas langweiligen Architekten lebt. Mae ist gerade 18 Jahre alt und muss aufgrund einer Körperverletzung, die sie begangen hat, Sozialstunden im AIDS-Hilfe-Haus absolvieren. Dort lernt sie den aidskranken Paul kennen und verlässt seinetwegen kurzerhand Jakob. Während sie mit Paul einige Monate in einer intensiven Beziehung verbringt, lässt Mae ihre eigene Vergangenheit als Punkerin auf der Straße mit ihrer damaligen Freundin Tamara, aber auch den Tod ihres Bruders als sie beide noch Kinder waren und die damit einhergehende Entfremdung ihrer Eltern, Revue passieren. Dabei nähert sie sich auch vorsichtig wieder ihrer eigenen Mutter an. Schließlich stirbt Paul, wobei Mae bis zum Schluss bei ihm bleibt. Nach seinem Tod kehrt sie aber zu Jakob zurück.

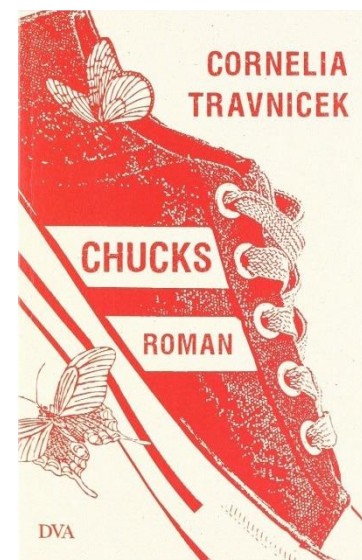


Abbildung 1: Buchcover von Cornelia Travniceks Roman *Chucks*

Bei dem Roman handelt es sich um eine Ich-Erzählung, die auf drei Zeitebenen erzählt wird: Maes Kindheit, Maes Jugendjahre, und ihre Zeit mit Jakob und dann Paul werden zwar in sich chronologisch erzählt, aber miteinander vermischt. Am Ende des Buches reflektiert Mae in Briefform über ihre Zeit mit Paul. Es wird kein genauer Zeitrahmen festgelegt, aber es dürfte einige Jahre nach der Erzählung stattfinden.

5.1.3 Der Film: *Chucks* (AUT 2015)

Chucks (AUT 2015) ist der dritte gemeinsame Spielfilm des Duos Sabine Hiebler und Gerhard Ertl, die Regie geführt und das Drehbuch geschrieben haben.

Auch der Film erzählt die Geschichte von Maeva Reimel (Anna Posch), genannt Mae, die gemeinsam mit ihrem Freund Jakob (Stefan Schubert) beim illegalen Graffiti-Sprayen erwischt wird. Deswegen muss sie Sozialstunden im AIDS-Hilfe-Haus absolvieren. Dort lernt sie den aidskranken Paul (Markus Subramaniam) kennen. Nach nur kurzer Zeit zieht Mae aus der WG mit Stefan, Tamara (Stefanie Reinsperger) und anderen Freund*innen aus und

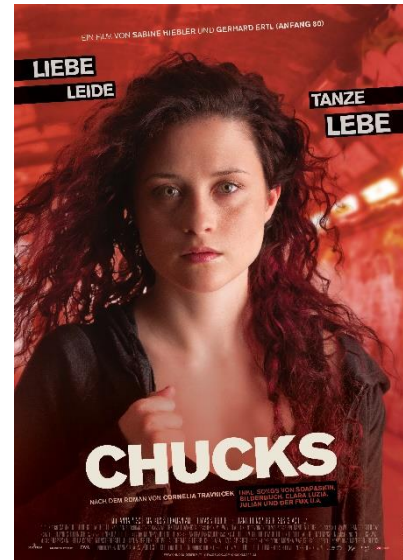


Abbildung 2: Filmplakat *Chucks* (AUT 2015)

bei Paul ein. Nach einer kurzen, intensiven Beziehungszeit, in der Paul Mae ermuntert, den Kontakt mit ihrer Mutter (Susi Stach) wiederherzustellen, mit der Mae seit dem Tod ihres Bruders als sie beide Kinder waren eine schwierige Beziehung hat, verschlechtert sich Pauls Zustand und er stirbt. Mae schreibt über ihre Erlebnisse mit Paul ein Buch, das zum Erfolg wird.

Der Film entspricht keiner Ich-Erzählung, er arbeitet ohne Ich-Kamera und ohne Voice Over. Die Handlung wird hier chronologisch erzählt mit nur wenigen Rückblenden in Maes Kindheit, die meistens nur wenige Sekunden dauern und ohne Dialoge auskommen.

5.2 Erhebungsmethode

Es gibt zwei (literaturwissenschaftliche) Methoden, die sich mit dem Vergleich von Literaturvorlage und ihrer Verfilmung beschäftigen: die *Transformationsanalyse* (Mundt 1994) und *Film lesen* (Volk 2010). Beide Modelle beschäftigen sich ausführlich mit der strukturellen Erfassung des Handlungsgeschehens in Literatur und Film und versuchen dieses auf einige Formeln herunterzubrechen⁴.

⁴ Teilweise passiert dies sogar mit explizit quantitativem Anspruch – so soll zum Beispiel erkundet werden, wie viel Prozent der Laufzeit des Films bzw. der Erzählzeit des Buches eine direkte Entsprechung von

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

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

Es gibt kleine Unterschiede in den angewandten Analysekatoren, aber beide Modelle nehmen als Basis für den Vergleich die narrative Struktur an, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden kann. Mundt (1994: 41ff.) unterscheidet dabei die vier Paradigmen Raum, Figuren, Geschehen und Zeit, während Volk (2010: 72ff.) zwischen Existents und Events der Story unterscheidet – ersteres umfasst den Kontext, in dem sich das Geschehen abspielt, also im Grunde Raum, Figuren und teilweise auch Zeit, während es sich bei zweiterem um Geschehen handelt.

Um das Geschehen zu erfassen, greifen dabei beide auf das Modell Öffnung-Realisierungsergebnis bzw. Öffnung-Versuch-Ergebnis (Mundt 1994: 68ff. bzw. Volk 2010: 79ff.) zurück. Die Handlung beginnt mit einer *Öffnung* von Möglichkeiten, wie die Situation der Figuren verändert werden kann. Diese Handlungsmöglichkeit wird von den Figuren aufgegriffen und *realisiert*, bzw. wird *versucht*, die Möglichkeit zu nutzen. Dieser Versuch führt schließlich zu einem *Ergebnis*, das eine veränderte Situation bedeuten kann, oder der Versuch der Figur ist gescheitert. Jedenfalls bietet das Ergebnis gleichzeitig eine erneute Öffnung der Situation für weitere Handlungsstrategien.

All diese Strukturelemente werden in ein Sequenzprotokoll jeweils von Buch und Film aufgenommen und dort erfasst. Sowohl bei Mundt als auch bei Volk geht die Analyse von Vorlage und Verfilmung aber nicht weit über das Erfassen dieser Struktur hinaus, was nur wenige interpretative Aussagen zulässt. Die Sequenzprotokolle arbeiten dabei viel mit Kodierungen, die wiederum einen fast schon quantitativen Zugang zum Material nahelegen. Für die Fragestellung greift diese Vorgehensweise zu kurz. Während die Struktur der Erzählung natürlich ein wichtiges Element ist, auch für die Interpretation des

Szenen in der Vorlage bzw. der Verfilmung hat, wie viele Szenen Ergänzungen sind und wie viele Kürzungen vorgenommen wurden (Mundt 1994: 62ff.).

Geschehens, ist sie meines Erachtens nur ein Schritt auf dem Weg zum Verstehen der Erzählung.

Insofern übernehme ich für diese Arbeit Elemente aus den Überlegungen der Transformationsanalyse und des Film Lesens, um das Material möglichst konkret und genau zu erfassen, für die Analyse greife ich dann aber auf das *Un/Doing Differences*-Modell zurück, um nicht nur strukturell zu arbeiten (zur genauen Analysemethode: s.u., zum Un/Doing Differences: s.o.).

Ich habe also sowohl für den Roman als auch für den Film ein relativ detailliertes Sequenzprotokoll erstellt. Für das Buch sind die Sequenzen durch die Kapitel vorgegeben, wobei fast jedes Kapitel noch in zusätzliche Subsequenzen geteilt ist (im Text durch Leerzeilen zwischen den Subsequenzen markiert). Diese Subsequenzen sind in der Reihenfolge des Textes mit Seitenzahlen und Länge (Anzahl der Seiten) festgehalten, die Handlung jeder Sequenz und die darin vorkommenden Figuren sind beschrieben und mit Kommentaren ergänzt. Diese Kommentare bestehen aus ersten ad hoc Interpretationen, die es noch weiter zu prüfen gilt, sowie Anmerkungen zu Auffälligkeiten und Unklarheiten.

Für den Film gibt es keine so klar vorgegebene Unterteilung der Sequenzen. Obwohl auch die DVD in Kapitel unterteilt ist, scheint diese Unterteilung keine inhaltliche Bedeutung zu haben. Insofern habe ich den Film nach größeren inhaltlichen Abschnitte in erzählerische Sequenzen gegliedert, die wiederum aus mehreren Szenen bestehen – diese habe ich als Subsequenzen in der Reihenfolge des Filmes festgehalten, mit dem Zeitcode, wann sie stattfinden und der Laufzeit in Sekunden. Auch hier ist die Handlung jeder Szene mit den handelnden Figuren beschrieben und mit Kommentaren versehen. Der Film ist zum Großteil chronologisch erzählt, enthält aber einige kurze Rückblenden in Maes Kindheit – diese sind farblich markiert.

Diese Sequenzprotokolle wurden auch noch in zwei anderen Varianten erstellt: da das Buch über mehrere Zeitebenen hinweg erzählt, habe ich erstens eine Variante des Sequenzprotokolls erstellt, in der die Subsequenzen nicht in der Reihenfolge der Erzählung abgebildet sind, sondern in der Reihenfolge der Ereignisse – von Maes Kindheit zu dem kurzen Blick in ihre Zukunft, der am Ende des Romans steht. Zweitens gibt es eine Variante, in der die erzählerische Struktur von Buch und Film nebeneinanderstehen und markiert ist, um welche der vier oben genannten Umgangsweisen mit den erzählerischen Elementen (Adaption, Ergänzung, Kürzung, Umstellung) es sich handelt.

5.3 Analysemethode

Die Analyse findet auf Basis der Sequenzprotokolle und der theoretischen Grundlage des *Un/Doing Differences* statt. Das Konzept des *Un/Doing Differences* ist dabei als Brille zu verstehen, durch die das Material hindurch betrachtet wird. Nachdem beinahe endlos viele Differenzen im Material erkannt werden können, werden vor allem die Unterscheidungen herangezogen, die am salientesten sind und im Material selbst am meisten betont werden. Diese Einschränkung kann nicht auf Basis objektiver Kriterien erfolgen, sondern ist Teil der Interpretationsleistung.

Sowohl die literarische Vorlage, als auch die Verfilmung werden dabei zunächst getrennt voneinander betrachtet, um festzustellen, welche (Modi der) Zugehörigkeiten jeweils von und für Mae hergestellt werden, besonders im Hinblick auf die Beziehungen, die Mae hat und was ihr jeweiliges Gegenüber repräsentiert. Dabei soll vor allem der größere narrative Ablauf berücksichtigt werden, und nur in ausgewählten Momenten einzelne Sequenzen herausgelöst werden – so zum Beispiel die Einführungssequenzen, in der Mae als Figur vorgestellt wird und das Ende der jeweiligen Erzählung. Mit dieser überblickenden Betrachtungsweise soll die Entwicklung von Mae bzw. ihren Zugehörigkeiten nachgezeichnet werden.

Nachdem diese Entwicklung getrennt für Buch und Film verfolgt wurde, werden die beiden Medien einander gegenübergestellt. Bei diesem Vergleich geht es vor allem auch darum, die Unterschiede und Parallelen herauszuarbeiten, mit denen die Zugehörigkeiten dargestellt werden: einmal aus Maes Innenperspektive und das andere Mal aus der filmischen Außenperspektive. Es sollen aber auch die medienspezifischen Unterschiede betrachtet werden.

6 Ergebnisse

Maes Zugehörigkeiten zeigen sich sowohl im Buch als auch im Film viel über das Spiel mit Nähe und Distanz zu den Figuren, die sie umgeben. In den folgenden Unterkapiteln gehe ich zunächst auf ihre Zugehörigkeiten im Buch ein, danach auf die im Film. Dabei berücksichtige ich, die unterschiedlichen Modi der Zugehörigkeit (s.o.). In einem letzten Unterkapitel stelle ich die beiden Varianten von Mae und ihren Zugehörigkeiten gegenüber und versuche noch in diesem Vergleich, die Unterschiede zwischen Innenperspektive (Buch) und Außenperspektive (Film) herauszuarbeiten.

6.1 Maes Zugehörigkeiten im Buch

Maes kategoriale Zugehörigkeiten werden im Buch eigentlich nicht in Frage gestellt. Hier decken sich auch Selbstbild und Fremdbild von Mae in den zentralen gesellschaftlichen Kategorien: sie ist weiblich, weiß⁵, jung, gesund und hat keine Behinderungen. Diese Zugehörigkeiten werden als selbstverständliche Tatsachen aus dem Kontext ersichtlich und werden nicht explizit genannt. Es wird auch nicht weiter auf sie eingegangen. Es gibt eine einzige Szene, wo Mae eine sehr grundlegende kategoriale Zugehörigkeit reklamieren muss, nämlich ihren eigenen Status als Lebende: Der Name von Maes verstorbenen Bruder – Sebastian – fällt im Buch nur ein einziges Mal, er ist sowohl für Mae als auch für ihre Familie unaussprechlich geworden. Damit werden sein Name und seine Existenz aneinandergebunden: wer nicht mehr lebt, wird auch nicht beim Namen genannt – und umgekehrt. Als Mae sich mit ihrem Vater nach der Scheidung der Eltern, die auf den Tod von Maes Bruder folgt, trifft, fragt sie ihn, warum er sie nie bei ihrem Namen nennt. Damit wehrt sich Mae gegen das Ignorieren ihrer Lebendigkeit durch den Vater und betont ihr eigene Existenz: als der Vater sie nicht mehr als Exemplar der Lebenden wahrnimmt, reklamiert das Mae und macht sich damit zur Statusinhaberin (Travnicek 2014: 125f.).

Im Gegensatz zu den kategorialen Zugehörigkeiten sind Maes relationale Zugehörigkeiten allerdings viel weniger selbstverständlich. Mae stellt sich als Figur vor, die den gesellschaftlichen Erwartungen nicht entspricht und nirgends so recht dazugehört. Von ihrer Herkunftsfamilie, durch die sie Angehörige einer bürgerlichen Mittelschicht ist, distanziert sie sich, indem sie sich Tamara und den Punker*innen anschließt, die

⁵ Zumindest gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass sie nicht weiß ist, und nachdem weiß in Erzählungen üblicherweise der unkommentierte Standard ist und nur Abweichungen davon erwähnt werden, kann davon ausgegangen werden.

obdachlos und zum Teil auch drogenabhängig sind. Von diesen trennt sie wiederum, dass Mae in ihrer Familie bzw. in ihrer Mutter immer noch ein Sicherheitsnetz hat (und so zum Beispiel Winter auf der Straße vermeiden kann) und sie zwar mit ihnen Alkohol trinkt, aber keine Drogen nimmt. Das bedeutet, dass sich Mae nicht so recht für die Mitgliedschaft in der Punker*innengruppe entscheiden kann, sondern hier eher im Anhänger*innen-Status verbleibt. Hier werden ihre eigenen Ambivalenzen sichtbar: während sie die Rebellion und den Ausstieg aus der Mainstream-Gesellschaft der Punker*innen sucht, nimmt sie die negativen Seiten dieses Lebens nur sehr bedingt in Kauf. So verbringt sie zum Beispiel nie einen Winter auf der Straße (Travnicek 2014: 91), sondern kann dann doch immer wieder zu ihrer Mutter zurück.

Jakob steht für das gutbürgerliche Leben, das Maes Eltern seit dem Tod von Sebastian und der Scheidung nicht mehr haben: „Meine Mutter hätte ihre Freude daran, wie ich jetzt lebe (...), weil mein Alltag auf einmal genau so ist, wie sie es sich immer gewünscht hat – und wie ihrer nun nicht mehr ist“ (Travnicek 2014: 35). In Maes Beziehung mit Jakob werden die größten Ambivalenzen sichtbar: Jakob ist ihr zu langweilig, zu gesetzt in seinen Bahnen, zu sicher – sie ist sich nicht sicher, ob sie diese Sicherheit überhaupt haben will. Gleichzeitig sucht sie auch während ihrer Beziehung zu Paul, die durch die Unsicherheit, die mit Pauls Gesundheitszustand einhergeht, sowie seine Spontaneität und Unbekümmertheit gegenüber angepasstem Verhalten (zum Beispiel lässt er Mae gleich bei sich einziehen oder er fährt zum Spaß gegen parkende Autos) geprägt ist, immer wieder den Kontakt zu Jakob, der ihr auch durchgehend zur Verfügung steht.

Am Ende von Maes Geschichte sind diese Ambivalenzen allerdings aufgelöst. Nachdem es Mae gelingt, sich mit dem Sterben abzufinden und auch ihrer eigenen Rolle als Hinterbliebene bzw. Angehörige eines Sterbenden gerecht zu werden, kann sie ohne weitere Bedenken zu Jakob und der bürgerlichen Sicherheit zurückkehren. Denn schließlich: „Das bin ich, sind wir, im Endeffekt: nicht gerne allein“ (Travnicek 2014: 187). Damit wird Maes Rebellion gegen die Dinge, so wie sie sind, rückwirkend zum Jugendproblem: nach dem Aufarbeiten ihrer eigenen Probleme anhand von Pauls Sterben (der dadurch nicht alleine sterben muss), ist sie erwachsen genug, zu erkennen, dass auch sie andere Menschen und Sicherheit braucht und dann ist die Langeweile, die von Jakob ausgeht, kein Problem mehr für sie.

Damit wird Maes anfängliche rebellische Haltung am Ende der Erzählung glattgebügelt. Mae passt sich an und die ursprüngliche abgelehnte Angehörigkeit zur bürgerlichen Mittelschicht, wird zur gewählten Mitgliedschaft. In dem kurzen Blick auf Maes Zukunft,

die uns das Buch gibt, sehen wir eine junge Frau, die sich um einen Kater und zwei Axolotl kümmert und die darauf achtet, dass der arbeitende Mann nicht zu sehr in seiner Arbeitswelt erstarrt (Travnicek 2014: 186f.): eine geschlechterstereotype, patriarchale Rollenverteilung, die als Happy End verpackt ist.

6.2 Maes Zugehörigkeiten im Film

Maes kategoriale Zugehörigkeiten in den großen gesellschaftlichen Kategorien werden auch im Film als klar gegeben gezeigt und nicht in Frage gestellt: Mae ist jung, weiblich, weiß, gesund und hat keine Behinderungen.

Ihre relationalen Zugehörigkeiten sind dagegen eher von Ambivalenzen geprägt. Schon zu Beginn des Filmes wird Mae als etwas isolierter Teil der Punker-Freundesgruppe gezeigt: sie sitzt etwas abseits von den anderen, sie stiehlt alleine die Spraydosen, sie verärgert Tamara und Jakob, indem sie sie mit Bier anspritzt, was sie scheinbar aus Spaß machen wollte (Chucks 2015: Sequenz 3/1-2). Sie scheint hier zwischen Mitglied dieser Freundesgruppe und Anhängerin zu sein, die versucht, hier Anschluss zu finden, aber nicht genau weiß wie – oder die vielleicht noch nicht sicher ist, ob sie wirklich zum vollwertigen Mitglied werden will.

Auch Paul gegenüber zeigt sich Mae zu Beginn recht widersprüchlich: sie organisiert sich seine Telefonnummer und ruft ihn an, sagt dann aber nichts. Als er sie zu sich einlädt, ist er überrascht, dass sie wirklich kommt – normalerweise würden die Leute eher auf Abstand gehen, meint er. Mae antwortet darauf, „Ich bin eh auf Abstand“, während sie seine Wohnung durchschreitet und alles betrachtet (Chucks 2015: Sequenz 5/7-9). Im Gegensatz zu den Freund*innen (Tamara, Jakob und andere), mit denen Mae auch gemeinsam in einer renovierungsbedürftigen Wohnung lebt, führt Paul ein sehr gesetztes Leben: er hat eine große Wohnung voller Bücher für sich allein, ein Auto und arbeitet als Fotograf. Als er Mae nach ihrem ersten Treffen nach Hause fahren möchte, protestiert sie, dass das spießig sei, lässt sich aber doch fahren – mit einem Stapel an Büchern, die sie sich von ihm ausborgt. Paul beweist dann, dass er nicht ganz so spießig ist, indem er beim Einparken absichtlich gegen andere Autos fährt (Chucks 2015: Sequenz 5/9-10). Damit ist Paul im Grunde die personifizierte Ambivalenz, die Mae auch in ihrem Leben zu spüren scheint: er bietet auf der einen Seite die Sicherheit des Bildungsbürgertums, aber auf der anderen Seite die Unberechenbarkeit, die mit seiner Erkrankung auch kommt. Durch Maes Beziehung zu ihm, kann sie eine Art Doppelmitgliedschaft leben.

Dabei legt Mae in der Beziehung aber mehr und mehr ihre rebellische Seite ab. Ist Paul ausgelassen, ist Mae die Stimme der Vernunft, ist er krank, verbringt sie ihre Zeit mit Stricken und damit, sich um ihn zu kümmern: Sie verfällt also in deutlich geschlechterstereotype Handlungsweisen. Durch die Beziehung mit Paul wird sie im Verlauf des Films erzogen, um nicht sogar zu sagen, gezähmt: am Ende ist die einzige Rebellion, die sie noch begeht, dass sie die gemeinsame Katze ins Krankenhaus schmuggelt, wo Paul im Sterben liegt, damit er das Tier noch mal sieht (Chucks 2015: Sequenz 10/3).

Während Mae mit Paul zusammenlebt, fängt sie auch an zu schreiben. Davor wird sie als Leserin gezeigt, aber erst bei Paul fängt sie zu schreiben an (Chucks 2015: Sequenz 6/5). Sie geht dann auch auf einen Poetry Slam, wo ihre Performance als Dichterin erfolgreich ist (Chucks 2015: Sequenz 7/2). Am Schluss des Filmes hat sie ein Buch über ihre Erlebnisse mit Paul geschrieben, das groß präsentiert wird und ebenfalls erfolgreich sein dürfte (Chucks 2015: Sequenz 11/1-3). Mae entwickelt sich in der Schriftstellerei also von einer Anhängerin zum Mitglied im Verlauf des Films.

Generell festigen sich Maes Zugehörigkeiten zunehmend im Film (und damit auch ihre Persönlichkeit), wobei sich die Festigung in einem Wegbewegen von der Suchbewegung, die die Anhängerschaft auszeichnet, hin zu einer mehr oder weniger bewussten, aber jedenfalls selbstbestimmt gewählten Mitgliedschaft zeigt. Ambivalenzen werden reduziert, Klarheiten und klare Bekenntnisse geschaffen: die Suche als Dauerzustand bleibt so ein adoleszentes Phänomen, das mit dem Erwachsenwerden abgeschlossen wird.

6.3 Vergleichende Perspektive zwischen Buch und Film

Ich greife hier zunächst einen der größten Unterschiede zwischen Buch und Film auf – die Charakterisierung von Tamara und Jakob – um sie in Bezug auf Maes Zugehörigkeit zu hinterfragen und gehe anschließend auf unterschiedliche Sichtbarmachungen von Zugehörigkeiten bzw. Ambivalenzen und Distanzierungen in Buch und Film ein.

6.3.1 Jakob und Tamara – und die Zugehörigkeiten, die sie repräsentieren

Einer der größten Unterschiede zwischen Buch und Film ist der Umgang mit Tamara und Jakob und wofür sie jeweils stehen. Im Buch ist Tamara, die auf der Universität war und viel weiß, aber inzwischen drogenabhängig und obdachlos ist und gar kein Interesse mehr an einem anderen Leben zeigt, eine Warnung für Mae, wo sie landen könnte, wenn sie ihre Rebellion zu weit treibt. Jakob, der im Buch sehr viel zentraler ist als im Film,

repräsentiert dafür die Sicherheit der bürgerlichen Existenz, die Vision davon, was Mae werden kann, wenn sie nicht mehr rebelliert. Dabei ist das am Anfang des Buches eine einengende Schreckensvision, von der Mae zu Paul flieht, aber am Ende ist es – mit ein wenig Auflockerung – eine fast schon utopische Zukunft für Mae.

Im Film werden Tamara und Jakob hingegen beide zu Punker*innen, die sehr viel weniger extrem gezeichnet sind als im Buch: Tamara ist weder drogenabhängig noch obdachlos, sie hat einen Job und sie lebt mit Mae, Jakob und anderen als Wohngemeinschaft in einer zwar nicht renovierten Wohnung, was ans Hausbesetzen (das im Buch vorkommt) erinnern mag, aber der Film macht auch klar, dass es abgesprochen ist, dass sie dort wohnen (Chucks 2015: Sequenz 4/2). Jakob ist dafür kein arrivierter Architekt mit seinen eigenen Bauprojekten, sondern wird am Anfang gemeinsam mit Mae beim Sprayen erwischt (ob er auch eine Strafe absolvieren muss, bleibt unklar). Im Verlauf des Films fängt er aber (wieder?) an zu studieren und das Zusammentreffen zwischen Mae und Jakob am Ende des Films (Chucks 2015: Sequenz 11/3) deutet darauf hin, dass die Zukunftsvision des Buches – Mae und Jakob zusammen in einer gesetzten und relativ traditionellen Beziehung – auch für den Film noch wahr werden könnte.

6.3.2 Innenperspektive und Außenperspektive

Im Film gibt es nur ein einziges Mal Voice-Over, dass Maes Innenwahrnehmung explizit zur Sprache bringt (Chucks 2015: Sequenz 11/1). Dabei stellt sich allerdings heraus, dass es sich um den Ton der Lesung handelt, bei der sie aus ihrem Buch über ihre Geschichte mit Paul vorliest. Ansonsten bringt der Film Maes Innenperspektive nur indirekt zum Ausdruck: über den Ausdruck von Schauspielerin Anna Posch, über die oft symbolischen Dialoge und unterschiedliche Metaphern, die auf verschiedene Arten angewendet werden. Auch das Buch bedient sich oft verschiedener Metaphern und Symbolen. Einige davon sind auch im Film vorhanden, andere nicht (und umgekehrt). Mae benennt die Dinge selten beim Namen, stattdessen bleibt es den Leser*innen überlassen, sich auf manche Dinge einen Reim zu machen – wie auch der Film den Rezipient*innen viel Interpretationsspielraum lässt.

Insofern ist die Innenperspektive von Mae aus dem Buch oft nicht klarer oder eindeutiger als die Außenperspektive des Filmes. Auch bleibt der Film stark an Mae als Figur orientiert, es handelt sich also um einen eindeutigen Fall von *representing subjectivity*, nicht *subjective representation*.

Ambivalenzen in Maes Zugehörigkeiten werden im Buch einerseits darüber ausgedrückt, dass Mae in einer Situation an andere Situationen oder Menschen denkt. Wenn sie zum

Beispiel mit Jakob auf dem Campingurlaub ist, denkt sie fast ständig an Paul (Travnicek 2014: 47ff.), während sie mit Paul lebt, bleibt sie weiterhin in Kontakt mit Jakob (z.B. Travnicek 2014: 140). Andererseits legt die ganze Struktur des Buches, das innerhalb fast jeden Kapitels mehrmals über und durch verschiedene Zeitebenen springt, nahe, dass Mae gedanklich immer mit mehreren Dingen gleichzeitig beschäftigt ist, was auch bedeutet, dass sie sich nie ganz auf eine Sache einlassen kann.

Im Film werden Maes Ambivalenzen eher durch ihre räumliche Platzierung zum Ausdruck gebracht. In der ersten Szene, zum Beispiel, passt sie mit ihren bunten Haaren zwar zu den anderen beiden jungen Frauen, neben denen sie sitzt, aber sie sitzt etwas abseits und beteiligt sich auch nicht aktiv an deren Bettelversuchen.



Abbildung 3: Screenshot aus Chucks (AUT 2015): Mae beim Betteln (00:00:50)

Als anderes Beispiel: Beim Bewährungshelfer zeigt Mae ihre Ablehnung ihm gegenüber durch ihre abweisende Körperhaltung (verschränkte Arme, zurückgelehnter Oberkörper) und ihrem Blick aus dem Fenster. Aber auch die Distanz zur Mutter und deren angespanntes Verhältnis wird durch die räumliche Distanz zwischen den beiden dargestellt: Mae ist sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn in Opposition zum Bewährungshelfer und für ihre Mutter unerreichbar, obwohl sie doch eigentlich auf derselben Seite stehen.



Abbildung 4: Screenshot aus Chucks (AUT 2015): Mae beim Bewährungshelfer (00:03:57)

Als Mae und ihre Mutter sich am Ende des Films auch tatsächlich versöhnen, wird dies nicht über die Dialoge sichtbar gemacht, sondern über die körperliche Nähe zwischen den beiden, die in diesem Moment das erste Mal stattfindet.



Abbildung 5: Screenshot aus Chucks (AUT 2015): Mae und ihre Mutter versöhnen sich (01:23:04)

Mae zeigt sowohl im Film auch über symbolisch besetzte Dinge ihre Zugehörigkeit, vor allem auch ihre Angehörigkeit, die mit der Zeit gewachsen ist oder wächst: bis zum Schluss begleiten sie die Schuhe, die ihr Bruder Sebastian vor seinem Tod neu bekommen hat und nie tragen konnte, aber sie sammelt auch Pauls Körperreste ein (Samenflüssigkeit, geschnittene Zehennägel, Haare, ...): ein Versuch, sowohl für Sebastian als auch Paul den Status der Lebendigen, immer noch Existierenden zu reklamieren und sie damit in der gleichen Kategorie, die Mae auch selbst besetzt, zu halten.

7 Zusammenfassung

Im Buch nimmt Travnicek mehrfach Bezug auf den Spruch „If you are a banana and try to be an apple, you will always be a second rate apple“ (Travnicek 2014: 51; 139). Verstehen wir Mae als Banane, dann scheint ihre Rebellion als Punkerin ihr Versuch zu sein, ein Apfel zu werden. Sowohl Buch als auch Film führen sie von dieser Rebellion weg und hin zu einem angepassteren Leben – entsprechend den ‚Bananenverhältnissen‘, in denen sie aufgewachsen ist. Im Gegensatz zu dem flexiblen, interaktiven Verständnis des *Un/Doing Differences* Ansatzes, das soziale Kategorien relativ dynamisch zu denken versucht, wird hier eine Essentialisierung nahegelegt: man ist, wie man ist und man kann auch nichts Anderes sein. Insofern werden auch Maes Versuche, sich gegen diese Vorherbestimmtheit ihrer Zugehörigkeiten zur Wehr zu setzen, als sehr ambivalent gezeigt. Am Ende von sowohl Film als auch Buch werden diese Ambivalenzen aber weitgehend aufgelöst und als Symptom einer nicht gut bearbeiteten Vergangenheit und eine Phase im Prozess des Erwachsenwerdens gewertet.

Die Innenperspektive der Literaturvorlage und die Außenperspektive der Verfilmung müssen diese Zugehörigkeiten zwar unterschiedlich darstellen und nehmen auch zum Teil unterschiedliche narrative Wege auf, aber sie kommen im Endeffekt doch beide zu dieser Konklusion. Die genaue Art und Weise, wie das *Doing*, aber insbesondere auch das *Undoing* von Maes Zugehörigkeiten je nach Perspektive differiert, konnte in dieser Arbeit nur recht oberflächlich behandelt werden und bedarf sicher noch einer tiefschürfenderen Analyse als es bisher geschehen ist.

Es zeigt sich dennoch, dass Mae – die als widerständige und fast schon gefährliche Figur inszeniert wird⁶ - bei weitem nicht so rebellisch ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Bis zum Ende der Erzählung lässt sie den Ausstieg aus dem Wertesystem, mit dem sie aufgewachsen ist, hinter sich und passt sich den bestehenden Verhältnissen an. Und in dieser Anpassung findet sie letztendlich auch ihr Glück.

⁶ Die Beschreibung am Buchrücken von Chucks (Travnicek 2014) besteht fast ausschließlich aus eine Zitat von Autor Clemens J. Setz, der schreibt: „Wenn ich mit einer Figur der zeitgenössischen Literatur in einem Lift stechen bleiben möchte, dann mit Mae. Ob ich heil aus dem Lift kommen würde, weiß ich nicht, aber das wär's wert.“

8 Verzeichnisse

8.1 Primärquellen

Travnicek, Cornelia (²2014) [2012]: Chucks. München: btb.

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

8.2 Wissenschaftliche Literatur / Sekundärquellen

- Bohnenkamp, Anne (²2012): Vorwort. Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderungen. In: Bohnenkamp, Anne; Lang, Tilman (Hrsg.^{innen}): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam, S. 9-40.
- Elliott, Kamilla (2004): Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma. In: Ryan, Marie-Laure (Hrsg.in): Narrative Across Media. The Languages of Storytelling. Lincoln: Nebraska University Press, S. 220-243.
- Faulstich, Werner (1982): Problemfeld Vermittlung und Rezeption. In: Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen: Gunter Narr, S. 13-40.
- Fischer-Mahr, Sabine (2016): Jane Austens Romane in Kino- und Fernsehverfilmungen, 1940-2009. Eine exemplarische Analyse von Adaptionen weiblicher Entwicklungsromane anhand des Selbstbild-Fremdbild-Modells. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Hall, Stuart (2005a) [1980]: Introduction to Media Studies at the Centre. In: Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew; Willis, Paul (Hrsg.^{innen}): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London, New York: Routledge, S. 104-109.
- Hall, Stuart (2005b) [1980]: Encoding/decoding. In: Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew; Willis, Paul (Hrsg.^{innen}): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London, New York: Routledge, S. 117-127.
- Hirschauer, Stefan (1994): Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 46(4), S. 668-692.
- Hirschauer, Stefan (2017a): Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Hirschauer, Stefan (2017b): Humandifferenzierung. Modi und Grade sozialer Zugehörigkeit. In: ders. (Hrsg.): Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 29-54.
- Hirschauer, Stefan; Boll, Tobias (2017): Un/doing Differences. Zur Theorie und Empirie eines Forschungsprogrammes. In: Hirschauer, Stefan (Hrsg.): Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 7-26.
- Mundt, Michaela (1994): Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer.
- Österreichisches Filminstitut – ÖFI (2018): 2017 im Kino. <https://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/> (letzter Aufruf: 4.1.2018).
- Paech, Joachim (1998): Intermedialität. Mediales Differenzial und Transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt, S. 14-30.

- Peters, Jan Marie (1989): *The Lady in the Lake* und das Problem der Ich-Erzählung in der Filmkunst. In: Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 245-258.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke.
- Ryan, Marie-Laure (2004): Introduction. In: dies. (Hrsg.in): *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: Nebraska University Press, S. 1-40.
- Schneider, Irmela (1981): *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Thon, Jan-Noël (2014): *Subjectivity Across Media. On Transmedial Strategies of Subjective Representation in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games*. In: Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Noël (Hrsg.innen): *Storyworlds Across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: Nebraska University Press, S. 67-102.
- Volk, Stefan (2010): *Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*. Marburg: Tectum.
- West, Candace; Fenstermaker, Sarah (1995): *Doing Difference*. In: *Gender and Society* 9(1). S. 8-37.
- West, Candace; Zimmerman, Don H. (1987): *Doing Gender*. In: *Gender and Society* 1(2), S. 125-151.

8.3 Abbildungen

Abbildung 1: Buchcover von Cornelia Travniceks Roman Chucks	13
Abbildung 2: Filmplakat Chucks (AUT 2015).....	14
Abbildung 3: Screenshot aus Chucks (AUT 2015): Mae beim Betteln (00:00:50)	23
Abbildung 4: Screenshot aus Chucks (AUT 2015): Mae beim Bewährungshelfer (00:03:57)	24
Abbildung 5: Screenshot aus Chucks (AUT 2015): Mae und ihre Mutter versöhnen sich (01:23:04)	24

8.4 Tabellen

Tabelle 1: Modi sozialer Zugehörigkeiten nach Hirschauer 2017b: 44	11
--	----