

**Marta Ratajczak**  
Universität Zielona Góra

## **CHARLOTTE KERNERS ROMAN *BLUEPRINT*. BLAUPAUSE UND SEINE FILMISCHE ADAPTION – ZUM POTENZIAL DER INNENWELTDARSTELLUNG IN BUCH UND FILM**

### **1. Vorbemerkung**

Literatur und Film sind zwei autonome Zeichensysteme, die über unterschiedliche ästhetische Strukturen verfügen. Ihre Autonomie ist unbestritten, was mehrere wissenschaftliche Ausarbeitungen beweisen<sup>1</sup>. Im Fall der Literaturverfilmungen, die sich auf (nicht selten sehr erfolgreiche) Buchvorlagen stützen, ist die Frage nach dem Charakter der Übersetzung des literarischen Stoffes in das Medium Film, nach den Berührungspunkten zwischen den beiden Medien unentbehrlich. Denn Adaptionen schöpfen einerseits ihre Identität aus der literarischen Vorlage und andererseits entwickeln sich zu selbständigen Werken. Es reicht in diesem Kontext beispielsweise den zwölf verschiedenen Verfilmungen des Romans von Erich Kästner *Das doppelte Lottchen* zu folgen<sup>2</sup>, von denen jede einen anderen Zugang zur Romanvorlage präsentiert oder solch erfolgreichen filmischen Literaturadaptionen wie die Kinotrilogie *Der Herr der Ringe* als Verfilmung von Peter Jackson (nach dem gleichnamigen Werk von J.R.R. Tolkien), *Harry Potter und der Stein der Weisen* in der Regie von Cris Columbus (nach dem gleichnamigen Roman von J.K. Rowling)<sup>3</sup>, *Die Tribute von Panem – Hunger*

<sup>1</sup> Siehe dazu z.B.: N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Weinheim/Basel 2002; K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1993; W. Gast, *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt/Main 1993.

<sup>2</sup> Zu den Verfilmungen des Romans von Kästner zählen u.a. solche Titel wie: *Das doppelte Lottchen* (1950) in der Regie von Josef von Baky; *Hibari no Komoriuta* (1951)/ Regie: Koji Shima; *Twice upon a Time* (1953)/ Regisseur: Emeric Pressburger; *Die Vermählung ihrer Eltern geben bekannt* (1961)/ Regie: David Swift; *Das haut den stärksten Zwilling um* (1971)/ Regie: Franz Josef Gottlieb; *Charlie und Luise* (1994) in der Regie von Joseph Vilsmaier; *Ein Zwilling kommt selten allein* (1989)/ Regie: Mollie Miller; *Das chaotische Elternhaus* (2003)/ Regie: Ella Lemhagen oder *Das doppelte Lottchen* (2007) in der Regie von Michael Schaack.

<sup>3</sup> Insgesamt entstanden in Anlehnung an die *Harry Potter*-Romane acht Verfilmungen, darunter diejenigen in der Regie von Alfonso Cuarón, Mike Newell und David Yates.

*Games*, als Verfilmung von Gary Ross (nach dem Roman *Die Tribute von Panem* von Suzanne Collins), *Die Bücherdiebin* in der Regie von Brian Percival (nach dem gleichnamigen Roman von Mark Zusack) oder *Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders* als Verfilmung von Tom Tykwer (nach dem gleichnamigen Roman von Patrick Süskind), die in den letzten Jahren ihre Triumphe feierten.

Das Anliegen dieses Beitrags ist einerseits zu untersuchen, was auf der inhaltlichen und strukturellen Ebene beiden Formen, das heißt dem Roman von Charlotte Kerner unter dem Titel *Blueprint. Blaupause* und seiner Verfilmung unter dem Titel *Blueprint* in der Regie von Rolf Schübel gemein und was unterschiedlich ist. Dazu gehört auch die Frage nach dem Zweck und Charakter der jeweiligen Differenzen, denn einerseits resultieren sie aus der Tatsache, dass wir hier mit zwei unterschiedlichen Medien zu tun haben. Andererseits sind diese Unterschiede das Ergebnis der freien Entscheidung der Filmemacher und bilden ihre Interpretation, ihren Zugang zu der literarischen Vorlage. Als besonders wichtig erweist sich in diesem Kontext die Frage nach der Form der Narration in Buch und Film. Es sollte in diesem Bezugsrahmen erwogen werden, mit welchen Mitteln die Filmemacher versuchten, das Klon-Psychogramm von Kerner in die Sprache des Films zu übersetzen. Aus diesem Grund werden u.a. solche Parameter wie thematische Schwerpunkte in Buch und Film, die Filmsprache, Motive und Symbole, die Darstellung von Figuren und Rückblenden analysiert. Dabei muss ausdrücklich betont werden, dass die vorliegende Ausarbeitung keinen Anspruch auf komplexe Darstellung der Methoden und Mittel der Filmanalyse erhebt. Es werden hier ausschließlich diejenigen Parameter untersucht, die für die Verfilmung des Romans von Kerner von grundlegender Bedeutung sind. Der Fokus liegt auf der Innenweltdarstellung der beiden Protagonistinnen<sup>4</sup>.

## 2. Roman und Film im Vergleich – Analyse ausgewählter Parameter

Bevor es auf einzelne Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Buch und Film eingegangen wird, sollte zuerst die Handlung des Romans kurz umrissen werden, auf die es später bei der Analyse thematischer Schwerpunkte, der Motive und Symbole zurückgegriffen wird: Es wird die Geschichte der hochbegabten und erfolgreichen Pianistin und Komponistin Iris Sellin und ihrer Klon-Tochter Siri erzählt. Iris erfährt im Alter von 30 Jahren, dass sie an Multiple Sklerose leidet und fasst den Entschluss, sich klonen zu lassen, um mindestens ihr Talent so zu retten. Bald gebärt sie ihre Tochter Siri, die gleichzeitig auch ihre Zwillingsschwester ist. Siri lebt zuerst ihr vorgelebtes und

---

<sup>4</sup> Bei der Filmanalyse stützt sich die Autorin auf die Typologie von Knuth Hickethier. K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993.

vorgeplantes Leben, ohne zu wissen, dass sie ein Klon ihrer Mutter ist. Nachdem sie als heranwachsendes Mädchen erfahren hat, wie sie zur Welt gekommen ist, versucht sie sich mit allen ihr zugänglichen Mitteln gegen ihre Mutzwei aufzulehnen. Erst der Tod von Iris befreit Siri von ihrer Abhängigkeit von ihr. Sich selbst nennt Siri *Blueprint*. *Blueprint* betitelt sie auch ihre Autobiographie, die sie mit 22 Jahren, nach dem Tod ihrer Klon-Mutter verfasst.

Demnächst wird folgenden zwei Fragestellungen nachgegangen: einerseits der Erzählinstanz, der Innenweltdarstellung sowie ausgewählten Techniken und Symbolen zum Ausdruck von Gemütsbewegungen der Protagonistin im Roman und andererseits ihren Entsprechungen im Medium Film. Ihre Darstellung in der literarischen Vorlage und deren Verfilmung machen es möglich, unterschiedliche Varianten der Codierung von einzelnen Inhalten in den beiden Medien zu erkennen und zu beschreiben.

## 2.1. Zur Art der Handlungsdarstellung in dem Roman

Mit Blick auf den Text von Charlotte Kerner lässt sich in Bezug auf die Erzählinstanz Folgendes feststellen: Die Handlung des Romans wird vorwiegend aus der Perspektive der Ich-Erzählerin geschildert, die eine Art Autobiographie der Klon-Tochter Siri präsentiert. Dies ist einerseits eine Art Abrechnung mit der Klon-Mutter Iris, andererseits ist sie auch Chronik des inneren Leidens und ein Versuch, die eigene Identität erzählerisch neu zu rekonstruieren, was folgende Stelle ausdrücklich präsentiert:

Was ich aufschreiben will, ist radikal nur meine Geschichte unseres Lebens: Siris Geschichte. Trotzdem bemühe ich mich, die Wahrheit zu schreiben. Doch was ist das schon, die Wahrheit? [...] Wahr meint aber zuallererst und vor allem das, an was ich mich erinnere. Also erwartet keine normale Biographie<sup>5</sup>.

Der subjektive Standpunkt der Ich-Erzählerin wird in der zitierten Passage mehrmals hervorgehoben. Damit wird ein Signal gegeben, dass im Zentrum des Interesses nicht die äußeren Geschehnisse, sondern die subjektive Wahrnehmung der Ich-Erzählerin stehen wird. Denn Siri hat nur ein Ziel: „Ich will herausfinden, wer das ist, der hier am Konzertflügel sitzt“<sup>6</sup>. Wie kompliziert es sein wird, verrät sie an einer anderen Stelle, indem sie Folgendes feststellt: „Als Klon kann ich schließlich Iris oder Siri sein oder ich bin uns beide gleichzeitig. Manchmal steige ich auch einfach aus und werde jemand Drittes, der die Geschichte von Iris und Siri erzählt“<sup>7</sup>.

Der Akzent liegt hier auf der Vielfalt der Selbst, d.h. auf der Persönlichkeitsspaltung, oder wenn man das Problem anders betrachtet, auf der mangelnden eigenen Identität

<sup>5</sup> C. Kerner, *Blueprint. Blaupause*, Weinheim/Basel 1999, S. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, S. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, S. 11.

der Ich-Erzählerin<sup>8</sup>. Siri teilt entweder Iris' Identität oder sie ist jemand Drittes, was in der Text-Struktur an mehreren Stellen seinen Ausdruck findet. Denn auf der Ebene der Erzählform bedient sich der Erzähler mehrmals im Roman der dritten Person Singular: „Siri lernte Sprechen und Laufen wie jedes andere Kind, entwickelte sich ohne Auffälligkeiten“<sup>9</sup>. An einer anderen Stelle, als Siri mit 14 ihre Mutter im Krankenhaus vertritt, und als Iris ihre Großmutter besucht, heißt es entsprechend so: „Mit derselben Geste wie die Zwillingsschwester strich sie vor dem Spiegel ihre Haare hinters Ohr und befahl der anderen: »Iris, nun ab ins Krankenhaus! Oma Katharina wartet«“<sup>10</sup>.

Mit Hilfe der personalen Erzählsituation, die in den zitierten Passagen in Erscheinung tritt, bleibt die Erzählinstanz neutral und anonym. Die Nicht-Identität von Erzähler und Figur wird scharf hervorgehoben. Siri erlebt sich selbst als fremd. Ihr Gefühl der inneren Zerrissenheit wird in dem Text mehrmals mit Hilfe von Anhäufungen von Personalpronomina, angedeutet: „Dann kann ich mich/sie/uns betrachten, wie eine Forscherin ihre Versuchsanordnung im kalten, blauen Laborlicht beobachtet.“<sup>11</sup> In den Textstellen, die in der Ich-Erzählform verfasst wurden, dominiert die Rede des erzählenden Ichs, das sich nach Iris' Tod aus der Rückschau mehr oder weniger distanziert mit Hilfe von zahlreichen Kommentaren an vergangene Geschehnisse erinnert. Als Siri z.B. mit 16 zu Janeck, dem Sohn ihrer Ziehmutter Daniela Hausmann, den sie als ihren Bruder betrachtet, zog, heißt es im Text entsprechend:

Zunächst strich ich mein Zimmer bei Janeck schwarz und blau an, alle Möbel eingeschlossen. Iris hatte nur weiße Wände ertragen. Dann nahm ich mir mein Aussehen vor. Und weil ich überzeugt bin, dass das Äußere auch unser Innenleben beeinflusst, war ich so radikal. Ich ließ mir die Haare raspelkurz schneiden, färbte sie pechschwarz und setzte zum Schluss feuerrote Strähnen hinein. Mit braunen Kontaktlinsen änderte ich meine Augenfarbe. [...] Alles sollte anders werden<sup>12</sup>.

Die Ich-Erzählerin verfügt über eine auktoriale Position gegenüber dem Dargestellten. Sie kann rückblickend kommentieren und bewerten. Weil sie aus der zeitlichen Distanz über ihre Pubertät berichtet, verfügt sie über größere Lebens- und Welterfahrung, was in den zitierten sachlich gefassten Sätzen seinen Ausdruck findet. An zahlreichen Stellen wendet sich die Erzählerin jedoch direkt an ihre verstorbene Klon-Mutter und

<sup>8</sup> Zur narratologischen Analyse des Romans vgl.: M. Ratajczak, *Zur Rhetorik der Identität in den Sciencefiction Romanen von Charlotte Kerner am Beispiel von „Blueprint. Blaupause“* (1999) und *„Kopflös. Der Roman um ein wissenschaftliches Experiment“* (2008), S. 149-160, hier S. 153-157. In: J. Flinik/ B. Widawska (Hrsg.), *Identität und Alterität*, Frankfurt/Main 2014.

<sup>9</sup> Ch. Kerner, *Blueprint. Blaupause*, Weinheim/Basel 1999, S. 43.

<sup>10</sup> Ibidem, S. 89.

<sup>11</sup> Ibidem, S. 12. Vgl. dazu auch z.B. ibidem, S. 15, 21, 50, 125.

<sup>12</sup> Ibidem, S. 126.

versucht sie erzählerisch zur Rechenschaft zu ziehen. Die Worte, die sie an Iris richtet, sind dann stark emotional gefärbt:

Als du den Bericht über Fischer gelesen hattest, dachtest du zum ersten Mal an mich, deine Klon-Tochter, und dieser Gedanke ließ dich nicht mehr los. Er gab deinem Leben einen neuen Sinn und ein neues Ziel: mich. Oder genauer, dich noch einmal. Iris Sellin zum Ersten und zum Zweiten<sup>13</sup>.

Diese starke emotionale Färbung ist in mehreren Äußerungen der Ich-Erzählerin bemerkbar, u.a. auch dann, wenn Siri ihre eigene mangelnde Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit thematisiert: „Du hattest dir mit dieser Klon-Tochter einen gläsernen Menschen geschaffen: von Anfang an durchschaubar, erklärbar, rätsselfrei. Nicht irgendein Leben hast du mir geschenkt, sondern dein Leben“<sup>14</sup>.

Minderwertigkeitsgefühl und Überzeugung, dass sie kein eigenes Selbst-Bewusstsein besitzt, durchziehen beide zitierten Äußerungen der Ich-Erzählerin. Sie lebte im Schatten der Klon-Mutter, die eine hervorragende Pianistin und Komponistin war und die sie in der Zukunft vertreten sollte. Ziel dieser Aussagen war zweifelsohne Siris Selbst-Therapie, eben ihr Versuch durch das Erzählen der eigenen Biographie die Identität der Selbigkeit zu gewinnen. Siri braucht diese inneren Monologe, in denen sie sich an die Mutter wendet, um zur Ruhe, zum inneren Gleichgewicht zu kommen. Und so erzählt sie Schritt für Schritt ihre Geschichte und schafft sich dadurch ihre eigene Identität, um zum Schluss des Textes endlich feststellen zu können: „Fast 22 Jahre nach meiner Geburt, an einem Juni-Sommertag, konnte ich zum ersten Mal ich sagen, ohne zu lügen. Ich war zu einem Ich geworden, einzig und zum ersten Mal ungeteilt, endlich ein Individuum“<sup>15</sup>.

In Bezug auf den Roman kann man zusammenfassend Folgendes konstatieren: Hauptakzent liegt in dem Roman nicht auf der Darstellung von aussagekräftigen Symbolen, die der Leser im Akt der Rezeption dekodieren sollte und die eine Art Metasprache zum Ausdruck der Innenwelt der Protagonistin wären, sondern er basiert auf der Beschreibung der Seelenzustände der Ich-Erzählerin, was in Form der Präsentation der Gedankenrede der Ich-Erzählerin realisiert wird, wobei die autonomen inneren Monologe überwiegen.

## 2.2. Zu filmsprachlichen Mitteln in *Blueprint*

Im Lichte der obigen Erwägungen entsteht die Frage, wie der literarische Text, der so stark nach innen orientiert ist, ins Medium Film übersetzt wurde. Charlotte Kerner gesteht in einem Interview, dass sie in der ersten Entstehungsphase des Films der

<sup>13</sup> Ibidem, S. 14.

<sup>14</sup> Ibidem, S. 41.

<sup>15</sup> Ibidem, S. 155.

Idee der Verfilmung ihres Textes sehr skeptisch gesinnt war. Der Grund dafür lag eben in ihrer Überzeugung, es sei unmöglich diesen Roman, dessen Fokus auf der Innenweltdarstellung der Protagonistin liegt, zu verfilmen<sup>16</sup>. Denn das Medium Buch gibt dem Autor die Möglichkeit, den inneren Zustand des Protagonisten über mehrere Seiten ausführlich zu beschreiben. Der Film verfügt über diese Möglichkeit nicht, er bedient sich eines anderen Codes zum Ausdruck von dem Seelenzustand der Hauptfiguren<sup>17</sup>. Knut Hickethier gibt in diesem Kontext mit Recht zu, dass „[d]ie Möglichkeiten des Films in der Darstellung subjektiver Sichtweisen begrenzt [sind], weil im Kamerablick durch seine durch den technischen Apparat bedingte Tendenz zum Realitätsschein das Gezeigte dazu drängt, als Realität wahrgenommen zu werden“<sup>18</sup>.

Daraufhin wird elementaren Gestaltungsmitteln des Films zum Ausdruck von Innenweltdarstellung wie erstens ausgewählten Kategorien zur Beschreibung des filmischen Bildes (z.B. Einstellungsgrößen, Perspektive), zweitens ausgewählten Parametern zur Beschreibung der narrativen Ebene des Films, drittens der Dramaturgie, Point of view, sowie den Rückblenden als Erzählstrategien im Kontext der filmischen Adaptation des Romans *Blueprint. Blaupause* von Charlotte Kerner auf den Grund gegangen. Als erste werden die Einstellungsgrößen als Nähe-Distanz-Relation erörtert. Durch die Groß- oder Detailaufnahme wird extreme Nähe des Zuschauers zur Figur des Films suggeriert<sup>19</sup>. Der Blick des Betrachters wird auf das Gesicht des Protagonisten geworfen, das seine mehr oder weniger starken Emotionen verraten soll. Über die Rolle und Funktion der Großaufnahme, deren Fortsetzung und Intensivierung die Detailaufnahme ist, äußern sich zutreffend Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff, indem sie Folgendes feststellen:

Die Großaufnahme (Close-up) hat innerhalb der Erzählkonventionen des Kinos verschiedene Funktionen übernommen: Sie stellt häufig eine Form von Intimität nicht nur zwischen Filmfiguren, sondern auch zwischen den Rezipienten und den Charakteren des Films her. Die Fokussierung des Gesichtes und sämtlicher Codes der Mimik macht mentale Prozesse der Filmfigur sichtbar, und im Einzelfall kann sogar auf unbewusste Erlebnisinhalte der Figur verwiesen werden. Close-ups bilden nicht zuletzt deshalb den Übergang von einer Außen – zu einer Innenperspektive der Figur (indem sie z.B. zu Rückblenden oder Träumen hinführen)<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu: H. Kreibich u.a., *Blueprint. Ideen für den Unterricht. Themenorientierte Leseförderung im Medienverbund*. In: [http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting\\_UnterrichtsIdeen\\_StiftungLesen\\_000.pdf](http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting_UnterrichtsIdeen_StiftungLesen_000.pdf) [Zugriff am 4.01.2015].

<sup>17</sup> Vgl. dazu ibidem.

<sup>18</sup> K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 127.

<sup>19</sup> Vgl. W. Gast, *Film und Literatur. Grundbuch*, Frankfurt am Main 1993, S. 22f.

<sup>20</sup> N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2002, S. 90, 92.

Die Autoren betonen die Rolle der Großaufnahme als Mittel zum Ausdruck der Innenperspektive des Protagonisten, was in der *Blueprint*-Verfilmung ein oft vorkommendes Verfahren ist. Man könnte sogar die These wagen, dass der gesamte Film auf den Großaufnahmen basiert. Der mimische Ausdruck wird an mehreren Stellen des Films hervorgehoben, auch intime Regungen der Figur werden gezeigt, die die beiden Protagonistinnen charakterisieren sollen. Folgende Bilder illustrieren dieses Verfahren<sup>21</sup>:



**Abb. 1.** 48:50 Iris beobachtet das Publikum vor ihrem Konzert



**Abb. 2.** 51:30 Iris während eines Konzerts



**Abb. 3.** 00:51 Siri fotografiert die Naturlandschaft in Kanada



**Abb. 4.** 1:35:00 Siri besucht die sterbende Mutter

Ein weiteres elementares Gestaltungsmittel des Films zum Ausdruck von Innenweltdarstellung ist die Kameraperspektive, deren Aufgabe die Wahrnehmungslenkung und gleichzeitig auch die Interpretation des Geschehens ist, denn „durch den Blick, mit dem es gesehen wird, verleiht [sie] ihm eine besondere Spannung“<sup>22</sup>.

Aus den drei Grundperspektiven, zu denen die Normalsicht, die Froschperspektive und die Vogelperspektive zählen, dient die erste vorwiegend zum Ausdruck „von Realismus, von Authentizität, von Objektivität der filmischen Darstellung auf film-

<sup>21</sup> Alle in der Arbeit befindlichen Screenshots stammen von DVD: R. Schübel, *Blueprint*, DVD, 108 Minuten, Deutschland: Universal Pictures Germany GmbH, 2004.

<sup>22</sup> K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 62f.

sprachlicher Ebene<sup>23</sup>. In den zwei weiteren kann man dagegen ein Instrument der Kommentierung der Handlung sehen. Ihre Aufgabe beruht darauf, dem Betrachter die Identifikation mit dem Protagonisten zu suggerieren<sup>24</sup>. Die zwei ersten Abbildungen (Nr. 5 und 6) sind Beispiele für die Vogelperspektive und zeigen beide Protagonistinnen in ihrer Ratlosigkeit, als Opfer des Geschehens. Zwei weitere Bilder beziehen sich auf die Situationen, in denen Iris die Herrin der Lage ist, wobei ihre Selbstsicherheit durch die Froschperspektive betont wird.



**Abb. 5.** 38:25 kleine Siri während des Konzerts der Mutter bei dem Anblick der in Ohnmacht fallenden Iris



**Abb. 6.** 39:00 Iris nach einem Zusammenbruch während des Konzerts



**Abb. 7.** 17: 33 Iris unterhält sich mit dem Kindermädchen Daniela



**Abb. 8.** 36:17 Iris hört dem Klavierspielen der Tochter zu

Wie oben bereits ausgeführt, gehört auch Point of view (subjektive Kamera) zu den Erzählstrategien, mit Hilfe von denen eine starke Involvierung des Rezipienten in das Geschehen zustande kommt und identifikatorische Prozesse zwischen Rezipient und den Figuren der Handlung stattfinden können<sup>25</sup>. Dank der subjektiven Kamera, die die begrenzte Sichtweise einer am Geschehen beteiligten Figur imitiert, entsteht nämlich der Eindruck, der Zuschauer würde das Geschehen mit den Augen einer

<sup>23</sup> Vgl. W. Gast, *Film und Literatur. Grundbuch*, S. 26.

<sup>24</sup> Vgl. *ibidem*, S. 24.

<sup>25</sup> Vgl. N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UTB 2002, S. 169.

der handelnden Figuren beobachten. Im gewissen Sinne soll diese Vorgehensweise, die auch als Position der identifikatorischen Nähe bezeichnet wird, die literarische Ich-Erzählform in die Sprache des Films übertragen. An dieser Stelle muss jedoch ausdrücklich betont werden, dass das Medium Film im Vergleich mit dem Buch in dieser Hinsicht viel dynamischer ist. Im Wechsel der Erzählsituationen sieht man mit Recht einen wichtigen Unterschied zwischen literarischen Texten und ihren filmischen Adaptionen<sup>26</sup>.

Wenn wir von der klassischen und gleichzeitig einfachsten Form von *POV Shot* sprechen, besteht sie aus drei Einstellungen: die erste, die sog. *Glance Shot*, konzentriert sich auf den Blick einer Figur, die nächste zeigt dagegen (*Object Shot*) aus ihrer Perspektive das Objekt, das sie erblickt. Die dritte bedeutet die Rückkehr zur ersten Einstellung. Dieses Verfahren wird in dem analysierten Film häufig benutzt, um dem Zuschauer den Eindruck der identifikatorischen Nähe zu vermitteln. Es ist sowohl bei allen Gesprächen von Iris und Prof. Fischer als auch bei zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen Mutter und Tochter zu beobachten. Folgende Bilder illustrieren dieses Verfahren:



**Abb. 9, 10.** 32:17 und 32:19 Iris spricht mit Fischer über den Termin der Bekanntgabe des Klonerfolges)

Die Innenperspektive gibt uns Auskunft über die Gefühle, Beweggründe und Denkprozesse der Figuren. Im Film wird diese subjektive Position mit Hilfe des Off-Sprechers oder aber „durch Einschübe einzelner Einstellungen und Sequenzen (Träume, Visionen, innere Bilder)“<sup>27</sup> inszeniert. In dem Film *Blueprint* werden die einzelnen Rückblenden stark an die subjektive Perspektive von Siri Sellin gebunden. Sie erfüllen hier die Funktion der inneren Bilder, der Erinnerungen der Protagonistin, die dazu geführt haben, dass sie auf der Gegenwartsebene das Leben einer Außenseiterin, einer Einsiedlerin im kanadischen Urwald führt. Sie enthüllen einerseits die Vergangenheit von Mutter und Tochter, die überwiegend an den Wahrnehmungshorizont von Siri gebunden ist und andererseits tragen sie wesentlich zum Dramaturgie-Aufbau im

<sup>26</sup> Vgl. K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 125-128.

<sup>27</sup> *Ibidem*, S. 126.

Film bei. Die Gegenwartsebene der Handlung umfasst die Zeit von Siris und Gregs Kennenlernen im kanadischen Vancouver Island direkt vor der Nachricht, die Siri erhält, dass Iris' Zustand sich dramatisch verschlimmerte, bis hin zu ihrer Rückkehr nach Kanada nach der Beisetzung ihrer Mutter. Die Rückblenden umfassen dagegen die Geschehnisse von Iris' Entscheidung sich klonen zu lassen bis Siris Entschluss nach Kanada auszuwandern. Sie werden zu ihren Erinnerungen stilisiert, was folgendes Bild aus dem Film ausdrücklich zeigt:



**Abb. 17.** 1:03:45 Erwachsene und dreizehnjährige Siri, Übergang von der Vergangenheit zur Gegenwartsebene des Films

Die erste Rückblende wird nach dem Telefongespräch zwischen der schwer kranken Iris und der in Kanada lebenden Siri eingesetzt, während der die Mutter zugibt: „Komm zurück. Du bist doch mein Leben“. Diese Worte, die Iris oft wiederholte, leiten im Film die erste Rückblende ein, deren Handlung zwanzig Jahre zuvor spielt und Iris erstes Treffen mit dem Reproduktionsmediziner Dr. Fischer in Vancouver thematisiert. Die anderen Rückblenden werden nach demselben Schlüssel eingeleitet: Sie werden durch bestimmte Signale auf der Gegenwartsebene herausgelöst und imitieren damit den Prozess des Erinnerns der Protagonistin.

Als besonders wichtig und produktiv erweist sich bei der Darstellung filmischer Mittel zum Ausdruck von Innenweltdarstellung die Analyse des Narrativen. Dabei muss ausdrücklich betont werden, dass in diesem Kontext die Denotation und Konnotation sowie die Symbole, die im Film im Vergleich zu der literarischen Vorlage neu erschienen sind, eine besondere Berücksichtigung verdienen. Krasse Kontraste in der Bildkomposition (*mise-en-scène*) bei der Darstellung beider Antagonistinnen gehören des Weiteren zu denjenigen Faktoren, mit Hilfe von denen die Filmemacher charakterologische Unterschiede zwischen Iris und Siri betonen wollten.

Auf die Rolle der Denotation und Konnotation im Prozess der Entstehung von Bedeutungen weist Roland Barthes in *Mythen des Alltags* hin, indem er in der

Denotation und Konnotation zwei Ebenen dieses Vorgangs sieht<sup>28</sup>. Die erste umfasst die Bildbeschreibung, die andere dagegen seine Interpretation. Sie bezieht also das Bild in einen größeren Rahmen ein. Dank der Konnotation können filmische Bilder „auch auf der Ebene der symbolischen Verwendung gesehen werden“<sup>29</sup>. Schauen wir uns genau die einzelnen Symbole und Mythen<sup>30</sup> im Film an:

In erster Linie sollen die filmischen Mittel in Betracht gezogen werden, mit Hilfe von denen eine Differenzierung der beiden Hauptfiguren zustande kommt. Da beide Rollen – von Mutter und Tochter – von derselben Darstellerin (Franka Potente) gespielt werden, stützt sich die Unterscheidung zwischen Iris und Siri auf starke Kontraste, die symbolische Bedeutung haben, wobei das Original (Klon-Mutter) als künstlich und die Kopie (Klon-Tochter) als natürlich in ihrem Verhalten angelegt werden. Die Bildkomposition (*mise-en-scène*) spielt dabei eine symbolische Rolle, die den Dualismus der beiden Figuren (durch Dekor, Lichtgebung und Atmosphäre der jeweiligen Lebenswelten) visuell illustriert. Die Mutter lebt im Wasserschloss im Münsterland. In ihrer Umgebung herrschen ununterbrochen Sterilität, Perfektion und Kühle. Die weiße Farbe überwiegt in allen Räumen, in denen sie sich aufhält. In ihrer Garderobe spielt jedoch Rot eine besondere Rolle, in den Konzerten tritt sie ausschließlich in roten Kleidern auf. Ihr statuenhaftes Aussehen betonen ihre dunkel gefärbten und glatten Haare sowie strenger Gesichtsausdruck. Iris' Mimik betont ihre künstliche Verhaltensweise und ihren Narzissmus. Ihr verzerrter Mund wird zu ihrem Erkennungszeichen. Ihr Image wird zusätzlich auch durch das Auditive akzentuiert, und zwar durch klassische Pianomusik, die ihr Auftreten im Film an mehreren Stellen begleitet.



**Abb. 11.** 16:34 Das Kinderzimmer in Iris' Schloss



**Abb. 12.** 23:23 Siris Holzütte in Kanada

<sup>28</sup> Ibidem, S. 116.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Der Begriff „Mythos“ wird von der Autorin der vorliegenden Arbeit als Personen, Ereignisse oder Dinge verstanden, die symbolische Bedeutung haben. Vgl. K. Armstrong, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, München 2007, S. 12.

Siri lebt dagegen in einer Holzhütte in der kanadischen Wildnis. Die Naturschönheit von British Columbia und Vancouver Island kann als eine Art Seelenlandschaft gedeutet werden. Von den Einheimischen wird Siri „Wapiti“ genannt, denn einerseits fotografiert sie leidenschaftlich diese Tiere und andererseits ist sie genauso scheu und zurückgezogen wie sie. Sie ist besonders von dem Albino-Wapiti namens Rudolf fasziniert, den sie großgezogen hat und dessen Anwesenheit im Film symbolische Bedeutung trägt: sowohl Siri als auch dieses Tier sind im gewissen Sinne genetisch mutiert und damit anders. Die fehlende klassische Unwiederholbarkeit soll zusätzlich auch die Sciencefiction-Szene betonen, in der Siris Identität auf dem Flughafen auf Grund eines Fingerabdrucks überprüft werden soll. Ihre Papillarlinien sorgen für Bestürzung der Bedienung am Check-in-Schalter. Auf dem Bildschirm erscheinen ihre persönlichen Daten wechselweise mit denjenigen ihrer Mutter, sie wird durch das hochmoderne Gerät von ihrer Mutter nicht unterschieden. Trotz ihrer Identität als Klon wird Siri im Film als diejenige gezeigt, die sich durch ihre Ungezwungenheit auszeichnet, was ihr Äußeres betont. Sie kleidet sich lässig, hat rötliche, natürliche Haare, trägt kein Make-up. Sie meidet jegliche Kontakte mit der Außenwelt. Die Ausnahme bilden hier die Inhaberin eines dortigen Gemischtwarengeschäfts und gleichzeitig einer Poststelle und später auch ein Zuwanderer und ihr Freund Greg Lukas. Während im Buch der gesamte Prozess Siris Suche nach der eigenen Identität nach innen verlagert wurde – sie gewann sie allmählich beim Verfassen des Tagebuches – besteht Gregs Funktion darin, Siri mindestens einen Teil ihrer Identität und ihres Selbstwertgefühls zurückzugeben, indem er sich in sie als Original und nicht als Kopie verliebt.

Wie man leicht erkennen kann, dienen zur Veranschaulichung der Mutter-Tochter-Relation in Buch und Film andere Mittel: Im Roman erfährt der Leser viel über Siris Emotionen und Gefühle aus ihrem Tagebuch. Im Film dagegen übernehmen diese Rolle Symbole, die im Vergleich zur literarischen Vorlage neu sind. Drei von ihnen – der Albino-Wapiti, die Szene am Check-in-Schalter auf dem Flughafen und die räumliche Trennung zwischen Mutter und Tochter, die ihre innere Entfernung symbolisieren soll – wurden bereits erwähnt. Des Weiteren können in diesem Bezugsrahmen u.a. Siris Nasenblutungen genannt werden, die danach auftreten, als sie als heranwachsendes Mädchen von ihrem Klondasein erfuhrt. Sie führen u.a. zum Abbruch ihres ersten Solo-Konzerts und dienen zum Ausdruck ihres inneren Zustandes, ihres Leidens.

Als das nächste Beispiel kann in diesem Kontext die aussagekräftige Szene des Herausschneidens des Muttermals von Siri angeführt werden, das sie an dergleichen Stelle wie ihre Klon-Mutter hatte. Dies soll einerseits als Ausdruck Siris Auflehnung und intensiver negativer Emotionen dienen, andererseits ihren Versuch, sich von Iris definitiv zu trennen, bildhaft und aussagekräftig darstellen.



**Abb. 13, 14.** 1:15:00 und 1:15:24 Siri's erstes Solokonzert, das durch die Nasenblutung unterbrochen wird



**Abb. 15.** 1:25:35 Siri schneidet sich ihr Muttermal heraus

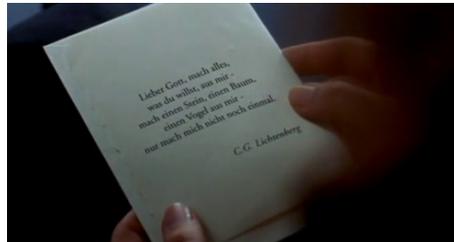
Wenn man die Dingsymbole im Film erörtert, darf man den weißen Stern mit dem Schriftzug „Klon“, den sich die heranwachsende Siri nach dem einzigen gemeinsamen Konzert mit ihrer Mutter vor dem applaudierenden Publikum anheftet, nicht auslassen. Im Vergleich zum Text, in dem die Protagonistin ein farbiges Band benutzt, um der Mutter ein sichtbares Zeichen ihrer Auflehnung und ihrer Nicht-Gleichheit mit ihr zu geben. Der Film bedient sich eines viel stärkeren Symbols, der dem Davidstern ähnelt und damit an die Thematik der Judenverfolgung anknüpft. Der Ausdruck des eigenen Gefühls als Ausgestoßene wird dadurch in einen breiteren Kontext verankert.



**Abb. 16.** 1:03:00 Iris mit dem Klonstern während des gemeinsamen Konzerts mit der Mutter

Abgesehen davon, ob dieses konkrete Symbol in der subjektiven Bewertung eines jeden Zuschauers mit der Aussage des gesamten Films kohärent oder nicht kohärent ist, muss an dieser Stelle ausdrücklich betont werden, dass es genauso wie alle anderen Symbole, die bereits ausführlich erörtert wurden, als ein Mittel zum Ausdruck von Siris Innenwelt benutzt wird. Im Fall aller dargestellten Beispiele werden Siris Emotionen und Gefühle gewissermaßen nach außen verlagert und in Form von visuellen Bildern ausgedrückt.

Das Besondere des Films besteht außer den besprochenen Symbolen auch darin, dass hier Iris' Abschiedsbrief an Siri mit dem folgenden Zitat von Lichtenberg „Lieber Gott, mach alles, was du willst, aus mir – mach einen Stein, einen Baum, einen Vogel aus mir – nur mach mich nicht noch einmal“ erscheint, der die Rolle des eindeutig negativen Kommentars zum Thema Klonen des Menschen übernimmt.



**Abb. 17.** 1:41:00 Siri liest während der Trauerfeier den Brief von ihrer verstorbenen Mutter

In dem Buch gibt es weder den Brief noch das Zitat. Iris vererbt Siri ihre Tagebücher, die diese ungelesen vernichtet.

### 3. Fazit

Abschließend lässt sich feststellen, dass die vorliegende Analyse von Charlotte Kerners Roman und dessen Verfilmung ausdrücklich zeigt, dass beide Medien zwei autonome Zeichensysteme darstellen, die über unterschiedliche ästhetische Strukturen verfügen, was im Fall der filmischen Adaption eines Psychograms, der grundsätzlich auf Innenweltdarstellung der Ich-Erzählerin basiert, ein reales Problem darstellt.

Es wurde einerseits nach den Berührungspunkten zwischen den beiden Medien, andererseits aber nach den alternativen Möglichkeiten des Films zum Ausdruck der hier fehlenden Ich-Erzählinstanz und der ausführlichen Innenweltdarstellung der Ich-Erzählerin gesucht. Aus diesem Grund wurden elementare Gestaltungsmittel des Films zum Ausdruck von der Innenwelt im Kontext der filmischen Adaptation des Romans *Blueprint. Blaupause* untersucht. Aus der vorliegenden Analyse geht ausdrücklich hervor, dass die Konzentration auf das erlebende Ich im Film sowohl mit der Einstellungsgröße, Perspektive, Point of View sowie mit Hilfe des Narrativen erfolgt. Nichtsdestoweniger muss an dieser Stelle betont werden, dass im Film aus selbstverständlichen Gründen Verschiebungen der Erzählperspektive als auch eine veränderte Gewichtung der im Roman angesprochenen Problematiken vorkommt, was dem Zuschauer einerseits die Möglichkeit bietet, eine neue Perspektive auf den Stoff, die mit dem Film erzeugt wird, kennen zu lernen, und andererseits in der filmischen Adaptation des Romans von Kerner ein selbständiges, von der Buchvorlage unabhängiges Medium zu entdecken.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Ch. Kerner, *Blueprint. Blaupause*. Weinheim/Basel 1999.  
 R. Schübel, *Blueprint*, DVD, 108 Minuten, Deutschland: Universal Pictures Germany GmbH. 2004.

### Sekundärliteratur

- K. Armstrong, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, München 2007.  
 N. Borstnar u.a., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2002.  
 W. Gast, *Film und Literatur. Grundbuch*, Frankfurt am Main 1993.  
 K. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 1993.  
 H. Kreibich u.a., *Blueprint. Ideen für den Unterricht. Themenorientierte Leseförderung im Medienverbund*. In: [http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting\\_UnterrichtsIdeen\\_StiftungLesen\\_000.pdf](http://www.relevantfilm.de/downloads/Blueprinting_UnterrichtsIdeen_StiftungLesen_000.pdf) [Zugriff am 4.01.2015].  
 M. Ratajczak, *Zur Rhetorik der Identität in den Sciencefiction Romanen von Charlotte Kerner am Beispiel von „Blueprint. Blaupause“ (1999) und „Kopflös. Der Roman um ein wissenschaftliches Experiment“ (2008)*, S. 149-160, hier S. 153-157. In: J. Flinik/ B. Widawska, (Hrsg.), *Identität und Alterität*, Frankfurt/Main Peter Lang 2014.

**CHARLOTTE KERNER'S NOVEL *BLUEPRINT*.  
BLAUPAUSE AND ITS FILM ADAPTION -  
THE POTENTIAL OF THE INNER WORLD VIEW IN THE BOOK AND FILM**

Summary

The article attempts to compare Charlotte Kerner's novel under the title *Blueprint. Blaupause* and its film version, directed by Rolf Schübel, looking at ways and means of showing the inner lives of characters. First, there follows an analysis of the realization of this objective in the text, carried out by means of modern narratological categories (type of narrator, his position, way of telling, etc.). The article then undertakes an analysis of these aspects in the film. What is explored here are: camera work and type of shots as well as the introduction of additional elements not present in the text, such as mounting or the introduction of symbols ('myths' as defined by R. Barthes), affecting the viewer through a system of connotation (colors, locations, etc.). The article presents a concrete example of microstructural analysis of the underlying problem, which is to show the inner world by means of visual media available.