



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Leben in Isolation. Filmisch erzählte Heterotopien.“

verfasst von / submitted by

Mag. Zoé Josephine Babett Kresnik, BA

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

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 582

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

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	1
II.	THEORETISCHER TEIL	4
1.	Von Nicht-Orten und Gegenräumen: Utopie – Dystopie – Heterotopie	4
1.1	Die Utopie – Eine Begriffserläuterung	4
1.2	Die Dystopie – Die Umkehr der Utopie	8
1.3	Die Heterotopie – Foucaults Gegenräume	14
1.4	Zusammenfassung: Utopie – Dystopie – Heterotopie	23
2.	Der filmische Raum und Raum im Film	26
2.1	Film, Raum und Heterotopien	29
3.	Forschungsinteresse	36
III.	EMPIRISCHER TEIL	37
4.	Filmanalyse	37
	*EXKURS: Die <i>Greek New Wave of Cinema</i>	38

4.1	<i>Dogtooth</i> (2009)	40
4.1.1	Synopsis	41
4.1.2	Die Filmische Darstellung des heterotopischen „Innen“	42
4.1.3	Die Filmische Darstellung des „Außen“	48
4.1.4	Zusammenfassung	51
4.2	<i>Der Bunker</i> (2015)	53
4.2.1	Synopsis	54
4.2.2	Die Filmische Darstellung des heterotopischen „Innen“	55
4.2.3	Die Filmische Darstellung des „Außen“	60
4.2.4	Zusammenfassung	64
4.3	<i>Captain Fantastic</i> (2016)	66
4.3.1	Synopsis	66
4.3.2	Die Filmische Darstellung des heterotopischen „Innen“	67
4.3.3	Die Filmische Darstellung des „Außen“	76
4.3.4	Zusammenfassung	80
IV.	RESÜMEE	82

V.	QUELLENVERZEICHNIS	89
5.	Literaturverzeichnis	89
6.	Onlinequellenverzeichnis	91
7.	Filmverzeichnis	92
8.	Abbildungsverzeichnis	93
	8.1 Screenshots aus <i>Dogtooth</i>	93
	8.2 Screenshots aus <i>Der Bunker</i>	94
	8.3 Screenshots aus <i>Captain Fantastic</i>	94
V.	ANHANG	96
9.	Zusammenfassung	96
10.	Abstract	97

Danksagung

Ich möchte mich bei all denjenigen herzlich bedanken,
die mich beim Verfassen dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Danken möchte ich auch meinem Betreuer Herrn Dr. Öhner
für seine fachliche und organisatorische Unterstützung.

Mein besonderer Dank gilt meiner Mutter Nicola Penning
und meinen Freunden Tobias Grüner und Sven Schwake -
Danke für Eure Zeit, Eure Kraft und Eure Anregungen!

I. EINLEITUNG

Die Welt ist einem stetigen Wandel unterworfen, der sich in einer unüberschaubaren Vielfalt an generations- und zeitspezifischen Phänomenen widerspiegelt. Eines dieser Phänomene, dessen Ursache sich uns heutzutage noch nicht zur Gänze offenbart, ist die Beobachtung, dass im Bereich des Mediums Film in den letzten Jahren eine aufmerksamkeitsregende Anzahl an Kinofilmen und TV-Serien produziert wurde, die sich primär mit den Themen kaputter Gesellschaftsordnung, Weltuntergang und der vermeintlichen Lösung durch ein Leben in Isolation beschäftigen. Das Spektrum der einzelnen Genres reicht dabei vom klassischen Katastrophenfilm, über Weltuntergangsszenarien, Zombieserien, Seuchenfilme bis hin zu der gefühlt exponentiell ansteigenden Zahl an Superheldenfilmen. Dabei drehen sich viele dieser Filme wie auch TV-Serien um einzelne Familien und ihr gewähltes Leben im Abseits, abgeschottet vom Rest der Gesellschaft. Raum, als Lebensraum und als Abgrenzung zu anderen Räumen, erlangt in dieser Hinsicht eine zentrale Bedeutung. Möglicherweise besteht hierbei ein Zusammenhang mit der immer weiter fortschreitenden Globalisierung und deren Auswirkungen – Grenzen öffnen sich und Grenzen schließen sich, im wörtlichen wie im weiteren Sinne. Gleichzeitig ist unsere Zeit von Rufen nach und der tatsächlichen Realisierung von Grenzsicherungen geprägt. In jedem Falle stehen verschiedenste Raumkonzepte zur Debatte und müssen aufgrund politischer, kultureller, technologischer oder sonstiger Umbrüche neu verhandelt werden. Doch die Ursachenforschung kann und soll nicht Gegenstand dieser wissenschaftlichen Arbeit sein. Das Augenmerk der vorliegenden Masterarbeit liegt auf der filmischen Darstellung und der filmischen Auseinandersetzung mit dem Raumkonzept der Heterotopie des französischen Philosophen Michel Foucault, vor dem Hintergrund erwähneter Isolation. Das Heterotopie-Modell stellt eine Möglichkeit dar, sich dem Medium Film als auch dieser speziellen Thematik über die Frage des Raumes anzunähern.

Zu Beginn dieser Masterarbeit widmet sich der theoretische Teil den Begriffen *Utopie*, *Dystopie* und *Heterotopie*. In Kapitel 1 werden die einzelnen Termini definiert und differenziert. Ausgehend von Thomas Morus Werk *Utopia* werden hinsichtlich des Utopiebegriffs insbesondere philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven aufgegriffen. Daran

anschließend wird der Dystopiebegriff in Abgrenzung zur Utopie erläutert und in einen geschichtlichen Zusammenhang gebracht. Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, das gesamte Spektrum dieser Bezeichnungen abzudecken, ist der Fokus auf die ineinandergreifenden Entstehungsgeschichten der einzelnen Begriffe gelegt. Die Denkfigur der Dystopie wird darüber hinaus aufgrund ihrer vielen Überschneidungen sowie in Hinblick auf die Filmanalyse mit der Gattung bzw. der Darstellungsform der Satire in Verbindung gebracht. Michel Foucaults Modell der Heterotopie bildet innerhalb der Filmanalysen den Schwerpunkt. Aus diesem Grund wird darauf explizit und umfassend eingegangen. Anhand von Foucaults Werken werden die Grundsätze seiner entworfenen, aber nie realisierten Wissenschaft der Heterotopologie vorgestellt und die heterotopischen Orte gegenüber den Utopischen abgegrenzt.

In Kapitel 2 wird zunächst auf den Unterschied von filmischem Raum und Raum im Film sowie die filmgestalterischen Mittel zur Raumkonstruktion eingegangen, um darauf aufbauend die Erkenntnisse zum Konzept der Heterotopie mit diesen zu verknüpfen und eine Basis für die folgenden Filmanalysen zu schaffen.

Anschließend wird in Kapitel 3 das Forschungsinteresse dieser Arbeit vorgestellt. Dabei stehen die Fragen, welche Räume sich durch das einzigartige Zusammenspiel von Heterotopie-Modell und dem Medium Film ergeben und auf welche Art und Weise die unterschiedlichen Filme beschriebene Räumlichkeiten inszenieren, im Fokus.

In Kapitel 4 folgen dann die einzelnen Filmanalysen, mit denen die gestellten Forschungsfragen beantwortet werden sollen. Zudem soll die praktische Verbindung zwischen Foucaults Konzept und der Methode der Filmanalyse den (Mehr-)Wert des Heterotopie-Modells für die Filmanalyse sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene aufzeigen. Hierfür wurden das griechische Filmdrama *Dogtooth* (2009), die deutsche Filmsatire *Der Bunker* (2015) und die amerikanische Tragikomödie *Captain Fantastic* (2016) ausgewählt. Die Filmanalysen gliedern sich dabei wie folgt: Zuerst wird der Raum des „heterotopischen Innen“ – damit ist die filmisch dargestellte Heterotopie im Sinne Foucaults gemeint – untersucht. Die Bezeichnung „heterotopisches Innen“ bezieht sich auf den Umstand, dass die Filmprotagonisten räumlich wie auch topographisch isoliert vom Rest der jeweiligen diegetischen Gesellschaft leben. Weil es ein Innen nie ohne ein Außen geben kann und die Betrachtung dieses Außen weitere Einblicke in die Strukturen des heterotopischen Innen gewährt, widmet sich das nachfolgende

Analysekapitel der filmischen Darstellung der Räume des Außen – welches alle verbleibenden Räume der diegetischen Gesellschaft umfasst. Abschließend wird jeder Filmanalyse eine kurze Zusammenfassung gewidmet. Das Analysekapitel zu *Dogtooth* enthält darüber hinaus einen kurzen Exkurs zum Phänomen der sogenannten „Greek New Wave of Cinema“. Dieses noch relativ junge Genre des griechischen Kinos bietet einen möglichen Erklärungsansatz zu dem unkonventionellen Einsatz der filmischen Gestaltungsmittel in *Dogtooth*, der einer der bekanntesten Vertreter der „Greek New Wave“ ist.

Das abschließende Resümee in Kapitel IV führt die gewonnenen Erkenntnisse aus den einzelnen Filmanalysen zusammen und bietet einen möglichen Anknüpfungspunkt für weiterführende Untersuchungen in diesem Kontext an.

An dieser Stelle sei daraufhin gewiesen, dass in dieser Masterarbeit aus Gründen eines besseren Leseflusses das generische Maskulinum verwendet wird, d.h. die maskuline Sprachform soll hier als geschlechtsneutral angesehen werden.

II. THEORETISCHER TEIL

1. Von Nicht-Orten und Gegenräumen: Utopie – Dystopie – Heterotopie

In den folgenden Kapiteln soll eine Einführung zu den Begriffen *Utopie*, *Dystopie* und *Heterotopie* gegeben werden. Es wird sich zeigen, dass deren Entstehungsgeschichte, Bedeutung sowie Implikationen miteinander verzahnt sind; in dem Sinne, dass die in der vorliegenden Arbeit dirigierenden Raumgedanken folglich Teil eines gemeinsamen theoretischen Raumes sind. Dementsprechend lassen sich in den hier analysierten Filmen Charakteristika aller drei Termini aufzeigen.

Besonders der Begriff der Utopie fand und findet bis heute in vielfältigen Formen Anwendung – in der Theorie, z.B. der Philosophie, der Kunst, wie der Literatur, als auch in Versuchen der praktischen Umsetzung. Da sich diese Arbeit jedoch im Besonderen den Heterotopien widmet, können Utopie und Dystopie nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden und ihre Erläuterungen beziehen sich auf die Wesentlichen und – die für das foucaultsche Verständnis von Heterotopie – essentiellen Merkmale.

1.1 Die Utopie – Eine Begriffserläuterung

Der Vorstellung eines sich im Idealzustand befindlichen Ortes wurde erstmals von Sir Thomas More ein Name verliehen: *Utopie*. Mit seinem Werk *Utopia* (1516) entstand ein konkreter Begriff für das „räumliche Nirgendwo“¹, auch wenn dem Konstrukt verwandte Erzählungen bereits lange Zeit zuvor existierten. Beispielsweise finden sich in der griechischen Antike Utopien, die philosophisch-politische oder poetisch-märchenhafte Form hatten.²

Zusammengesetzt wird das Wort *Utopie* aus den altgriechischen Wörtern οὐ für ‚nicht‘,

¹ Schulte Herbrüggen, Hubertus, *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*, Bochum-Langendreer: Heinrich Pöppinghaus OHG 1960, S. 4.

² A.a.O., S. 37-38 und S. 209.

τόπος für ‚Ort‘/‚Land‘ sowie der Endung -ia, die typischerweise für manche Ländernamen verwendet wird (wie z.B. gr. Makedonia oder lat. Gallia). Dabei definiert sich diese spezielle Sphäre, nach More, im vornehmlichen Raum-Gefüge als ein „prinzipiell nonexistent[e] Ort der Handlung“³. Das οὐ steht im Griechischen für eine „objektive und absolute Verneinung [...] ‚wo überhaupt das Dasein einer Sache geleugnet wird, und also behauptet wird, daß etwas überall nicht vorhanden‘ sei“^{4,5}

Der Utopievorstellung wohnen sowohl räumlich-gegenständliche Aspekte, wie dem namensgebenden Handlungsort in Mores Werk, der Insel *Utopia*, oder grundsätzlich eines fernen imaginären Ortes; als auch sozial-konditionale Aspekte inne. Unter letzteren wird ein Status sozialer Vollkommenheit bzw. ein unrealistischer Weltverbesserungsplan verstanden.⁶ Schulte Herbrüggen weist diesbezüglich darauf hin, dass die „literarisch-kategoriale Bedeutung“⁷ von Utopie nicht vernachlässigt werden darf. Konkret definiert er die Utopie in der Literatur als „literarische[s] Idealbild einer imaginären Staatsordnung“⁸, die primär mit den erzählerischen Grundformen des Beschreibens und Berichtens arbeitet und sich fernab der Realsphäre zuträgt. Für eine klare Abgrenzung gegenüber anderen Dichtungsarten und Vorstellungen gesellschaftlicher Idealsysteme sei die Ordnung der Utopie „aus einer Reflexion erwachsender Überhöhung des empirischen Seins zur Idealform des Sollens hin“⁹ definiert. Darüber hinaus ist das Wesen der utopischen Welt als „überpersönliche Öffentlichkeit einer menschlichen Gemeinschaft“¹⁰ zu verstehen. Damit sollen private Wunschvorstellungen und Traumbilder, wie z.B. das sogenannte Schlaraffenland, ausgeschlossen werden.¹¹

³ Schulte Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, S. 4.

⁴ A.a.O., S. 3.

⁵ Vgl. a.a.O., S. 3-4.

⁶ Vgl. a.a.O., S. 5.

⁷ Ebd.

⁸ Schulte Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, S. 7.

⁹ A.a.O., S. 8.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Anm.: Für differenziertere Erläuterungen zur Abgrenzung gegenüber anderen Romangattungen sei auf das Werk von Schulte Herbrüggen „Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie“, S. 8-12 verwiesen.

Getragen wird die Utopie von einem formalen Gerüst, anhand dessen sich Genrespezifika identifizieren lassen. Gemäß Schulte Herbrüggen ist die Utopie primär dem Raumroman zuzuordnen, obschon die Grenzen fließend sind und Utopiebeschreibungen existieren, die sich anderen Kategorien besser zuordnen lassen. Im Mittelpunkt der klassischen Utopieerzählung steht weder die Charakterentwicklung von Figuren noch eine mitreißende Handlungsabfolge. Der Fokus liegt auf der Ausformung des Raumes, welcher nicht wortwörtlich, sondern sinnbildlich als „das Exterieur der großen Öffentlichkeit, die Welt der *respublica*“¹² zu begreifen ist. Figuren und Handlungsstrang spielen innerhalb der literarischen Gattung eine sekundäre Rolle.¹³ Es sei jedoch angemerkt, dass in späteren Utopiewerken die Handlung gleichwertig neben dem Raum existiert, wenn nicht sogar im Fokus steht.

Fundament der Utopie ist eine Diskrepanz zwischen Sollen und Sein. Das Gefühl, in einer Welt zu leben, die aus den Fugen geraten ist und an einer zerrütteten Ordnung festhält, führt in der Utopie zur Erschaffung einer „optimistische[n] Bejahung der natürlichen Weltordnung“¹⁴. Die Kluft zwischen Ist-Zustand und Utopievorstellung wird durch die Distanz des Nicht-Ortes zur realen Welt gekennzeichnet. Dieser befindet sich entweder an einem fernen, abgegrenzten Punkt, wie beispielsweise einer Insel oder einem anderen Planeten, oder in weiter, zeitlicher Entfernung – der Zukunft. Eckpfeiler der Utopie bzw. ihre „experimentelle[n] Bedingungen“¹⁵, wie Schulte Herbrüggen sie nennt, sind *Isolation*, *Selektion* und *Idealität*.

Die *Isolation* kann sowohl räumlich, zeitlich als auch durch die Erzählform selbst konstruiert werden. Für letzteres wäre der klassische Reisebericht ein Beispiel. Durch die Schilderung von Dingen, die nicht unmittelbar greifbar oder sichtbar für den Leser sind, wird eine Distanz zum Beschriebenen erzeugt. Die *Isolation* als immanenter Bestandteil jeder Utopie bedingt sich aus dem „Distanzbedürfnis [...] zur Welt der Gegenwart“¹⁶.

Die *Selektion* erwächst aus der Prämisse, dass in der idealen Welt nur diejenigen Eigenschaften und Ordnungsfaktoren eines kulturellen Habitus übernommen werden, die als positiv und

¹² Schulte Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, S. 9.

¹³ Vgl. a.a.O., S. 8ff.

¹⁴ A.a.O., S. 206.

¹⁵ A.a.O., S. 35.

¹⁶ A.a.O., S. 112.

ehrenhaft empfunden werden. Es wird demnach selektiert, welche Attribute in der Utopie einen Platz verdient haben und welche im realen Kosmos zurückbleiben.

Die *Idealität* tritt als Gleichgewicht gebender Baustein zwischen Isolation und Selektion auf und bildet, „durch die prinzipielle Abgrenzung gegen sie [die Realität]“¹⁷, das Pendant zur Realität. Sie kann ebenfalls als die „sittliche Integrität des utopischen Menschen“¹⁸ verstanden werden.

Inhärente Bedingung dieses Gefüges aus Isolation, Selektion und Idealität ist der Stillstand und die Negation jedweder Entwicklung bzw. (Ver-)Änderung und somit jeglicher Historizität. Das bestmögliche Ideal ist erreicht – nichts kann sich „verbessern“. Die Utopie ist statische Harmonie.¹⁹

Zusammenfassend lässt sich über die Utopie festhalten, dass sie als Gedankenexperiment verstanden werden muss: als ein theoretisches Gefüge einer idealen Staats- bzw. Gesellschaftsordnung, die das „Maximum des Guten und ein Minimum des Übels‘ in sich trägt“²⁰. Die Utopie lebt ausschließlich im Abstrakten und vom Imaginären, und so verhalten sich ihre Existenzbedingungen disparat zur Wirklichkeit. Aus diesem Grund ist auch jeder praktische Versuch der Realisierung einer Utopievorstellung per se zum Scheitern verurteilt.

¹⁷ Schulte Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, S. 37.

¹⁸ A.a.O., S. 113.

¹⁹ Vgl. a.a.O., S. 109-118.

²⁰ A.a.O., S. 109.

1.2 Die Dystopie – Die Umkehr der Utopie

Das negative Pendant zur Utopie ist die Anti-Utopie, auch Dystopie²¹ genannt, deren Geschichte gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnt.²² Saage bezeichnet die Zeit nach Ende des Ersten Weltkrieges gar als eine „Vorherrschaft der negativen Utopie“²³ und sieht dies in „der wachsenden Diskrepanz zwischen der unentwickelten bzw. stagnierenden Verantwortungsfähigkeit der Menschen und dem wachsenden Niveau der Naturbeherrschung“²⁴ begründet. Weiter hält er diesbezüglich fest:

„Dieses Auseinanderklaffen [...] erklärt die Paradoxie, daß genau in dem Augenblick, wo der potentielle Reichtum der Welt die Visionen der politischen Utopie realisierbar erscheinen läßt, die Verwirklichung nicht als Erlösung, sondern als Alptraum empfunden wird.“^{25,26}

Wie das Wort *Utopie* leitet sich *Dystopie* vom Altgriechischen ab, wobei die Vorsilbe *dys-* ‚schlecht‘ oder ‚krankhaft‘ bedeutet. Der Terminus *Dystopie* enthält mehrere Bedeutungen und kann als Synonym für Anti-Utopie, als „Kombination von Utopie-Kritik und satirischer Wirklichkeitsdiagnose“²⁷ sowie als Abbild einer gänzlich negativen Gesellschaft, „die keinen kritischen Bezug zu einer positiven utopischen Konstruktion mehr erkennen lässt [...]“²⁸

²¹ Anm.: In dieser Arbeit wird zugunsten eines homogenen Leseflusses ausschließlich der Begriff *Dystopie* verwendet.

²² Schulte Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, S. 209.

²³ Saage, Richard, *Das Ende der politischen Utopie?*, Frankfurt: Suhrkamp 1990, S. 22.

²⁴ A.a.O., S. 22-23.

²⁵ A.a.O., S. 23.

²⁶ Anm.: Auch wenn Saage hier von einer „politischen Utopie“ spricht und damit konkret die Politik meint und nicht etwa die literarische Gattung *Utopie*, so ist seine These für die Verschiebung von *Utopie* zur *Dystopie* dennoch von Bedeutung, da gesellschaftliche wie politische Umbrüche sich in der Kunst widerspiegeln.

²⁷ Seeber, Hans Ulrich, „Präventives statt Konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der *Dystopie* in der anglo-amerikanischen Literatur“, in: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, hrsg. v. Wilhelm Vosskamp/Günter Blamberger/Martin Roussel, Mitw. Christine Thewes, München: Wilhelm Fink 2013, S. 185-205, S. 186.

²⁸ Ebd.

verwendet werden.

Im Laufe ihrer Entwicklung kristallisierten sich zwei Grundformen der Dystopie, die Schulte Herbrüggen als *primäre Anti-Utopie* und *sekundäre Anti-Utopie* bezeichnet, heraus.²⁹ Unter primärer Anti-Utopie ist eine Dystopie zu verstehen, deren Abgründe sich hinter einer schillernden Fassade verstecken, hinter der nichts als Leere herrscht. Geprägt von den Krisen und Kriegsjahren nach 1918 entstand in den 1930er Jahren die sekundäre Anti-Utopie, welche im Gegensatz zur primären Anti-Utopie Unmenschlichkeit offen zur Schau stellt und gewissenlos den Einzelnen in einem rigiden System unterjocht und ausbeutet.³⁰

Unabhängig von der Form lassen sich auf theoretischer Ebene vier Funktionen der literarischen (wie auch filmischen) Gattung Dystopie feststellen:³¹

- Unterhaltung und Erkenntnis
- kritische Diagnose mittels Satire und Diskussion
- Appell zum präventiven Handeln mittels warnender Schreckbilder
- Erkundung zukünftiger Möglichkeiten negativer Art

Trotz konträrer Charakterzüge besitzen Utopie und Dystopie einige Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten. Ihre enge Verwandtschaft äußert sich beispielsweise im „utopischen Impuls“³², welcher innerhalb der Dystopie in

„Form nostalgischer Erinnerungen [...] sentimental oder regressiv [...] an die Möglichkeit einer besseren Alternative inmitten einer Welt erinnert, die mit der Verabsolutierung der Gegenwart Zukunfts- und Möglichkeitsdenken gerade abschaffen will“³³.

²⁹ Schulte Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, S. 209.

³⁰ A.a.O., S. 209-210.

³¹ Seeber, „Präventives statt Konstruktives Handeln“, S. 194-195.

³² A.a.O., S. 196.

³³ A.a.O., S. 196-197.

Auch in den Grundpfeilern Isolation, Selektion und Idealität zur Ausformung eines „staatlich-politischen ‚Raumes‘“³⁴ gleichen sich Utopie und Dystopie.

Im Unterschied zur Utopie richtet sich der dystopische Blick hingegen stets sorgenvoll in eine destruktive Zukunft. Isolation erhält hier einen hauptsächlich zeitlichen Akzent und stellt dadurch eine größere Kausalität zwischen Gegenwart und Zukunft her. An dieser Stelle zeigt sich deutlich die Diskrepanz zwischen negativem Ideal und Wirklichkeit. Die Dystopie tritt wie ihr Gegenstück als Kritik an bestehenden Verhältnissen auf, wobei sozialkritische Elemente in ihr stärker verwurzelt scheinen. Dass in Dystopien die Handlung häufig einen größeren Stellenwert einnimmt, verdeutlicht

„de[n] innere[n] Zerfall des utopischen ‚Raumes‘, der allein nicht mehr fähig ist, als Kristallisationspunkt der literarischen Form zu dienen und diese bestimmende Position zugunsten von Geschehnis und Handlungsfolge aufgibt“³⁵.

Anders als in frühen utopischen Werken formt in diesen Fällen erst die Handlung den dystopischen Raum. Die Selektion erfolgt auf rationaler Ebene, wobei die Auswahl von Attributen und Ordnungsfaktoren nicht auf Grundlage von Ethik und Vernunft vollzogen wird. Insofern ist die Idealität in der Dystopie nur rudimentär zu finden. Sie tritt als hohle, äußerliche Perfektion oder gar negative Idealität auf und sorgt in einem noch größeren Ausmaß für den Stillstand des dystopischen Zustandes. Statische Harmonie weicht hoffnungsloser Stagnation.³⁶

Die Dystopie kann zudem als Persiflage der Utopie verstanden werden. Sie verhöhnt das utopische Ideal, indem sie all ihre noblen Grundzüge ins Gegenteil verkehrt und verspottet. Dieser Spott ist ein erster Berührungspunkt zur Satire.

³⁴ Schulte Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, S. 201.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. a.a.O., S. 201-205.

Die Satire selbst ist eine äußerst komplexe Kunstgattung, welche fälschlicherweise häufig mit Komödie, Zynismus oder schwarzem Humor gleichgesetzt wird. Da sie, wie die Utopie, Thema vieler verschiedener Wissenschaftsdisziplinen ist und bereits einen eigenen Diskurs um die „richtige“ Satire-Theorie hervorgebracht hat,³⁷ kann dieses Kapitel nur rudimentär auf die Kernelemente des Satirischen eingehen.³⁸ Zunächst soll eine lexikalische Definition von Satire betrachtet werden:

„1. Kunstgattung (Literatur, Karikatur, Film), die durch Übertreibung, Ironie und [beißenden] Spott an Personen, Ereignissen Kritik übt, sie der Lächerlichkeit preisgibt, Zustände anprangert, mit scharfem Witz geißelt

2. künstlerisches Werk, das zur Gattung der Satire gehört“³⁹

Grundsätzlich kann Satire als historische Gattung (d.h. eine bestimmte Textform), ein einzelnes Kunstwerk oder eine gattungsübergreifende Darstellungsform definiert werden. Letztere tritt innerhalb der jeweiligen Kunstrichtung unterschiedlich in Erscheinung, daher sollte *das Satirische* als eine künstlerische Methode verstanden werden, die von bestimmten Absichten und Wirkmechanismen geprägt ist.⁴⁰ In diesem Sinne haben alle Definitionen und Betrachtungsweisen von Satire eine Gemeinsamkeit – ihre wirklichkeitsbezogene Intention.

Horn fasst Satire als negativen Affekt auf, der eine Missbilligung oder Empörung zur Schau stellt. Der Inhalt des Satirischen hat ernsten Charakter, der sich häufig mit dem Mantel des Lustigen oder der Ironie umhüllt. Form und Inhalt dürfen jedoch nicht verwechselt werden. Wo Humor sich tendenziell auf Allgemeines bezieht und einen positiven Grundtenor innehat,

³⁷ Vgl. Brummack, Jürgen, „Zu Begriff und Theorie der Satire“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: DVJS*, 45, S. 275–327, 1971, S. 275ff.

³⁸ Anm.: Für eine spezifischere Differenzierung des Begriffs „Satire“ sei auf die Werke „Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung“ (S. 205ff) von Horn oder „Zu Begriff und Theorie der Satire“ von Brummack verwiesen.

³⁹ Dudenredaktion, „Satire“, in: *Duden online*, <http://www.duden.de/node/665378/revisions/1315970/view>, (o. J.), Zugriff: 19.08.2017.

⁴⁰ Vgl., Brummack, „Zu Begriff und Theorie der Satire“, S. 275ff.

hat Satire ein konkretes, spezifisches Anliegen und ist durchdrungen von Negativität. Der Mantel des Lustigen dient lediglich dem Zweck, seinen Träger ins Lächerliche zuziehen. Der Faktor Unterhaltung spielt in der Satire (gegenüber der Komik) nur eine untergeordnete Rolle. Satire kann komische Elemente enthalten – sie muss aber nicht; „je ausgeprägter, ausschließlicher der negative Affekt, umso weniger sind Satiren inhaltlich gesehen komisch, Satire ist also nur *cum grano salis* eine Wesensform des Komischen zu nennen“^{41, 42}

Ziel der Satire ist ein direkt-entlarvender oder indirekt-ironischer Angriff auf das „menschlich-kulturell Wirkliche“^{43, 44} Wie die Dystopie kritisiert die Satire; auch wenn sie nicht zwingend in einem theoretischen Luftschloss lebt, so teilen beide die Offensive gegen ein reales Objekt.

„Angriff, zumal wenn er ernst gemeint ist, kann sich nur auf Wirkliches richten. Man greift aus Affekt nichts Imaginäres an (es sei denn, man ist ein Narr). Er [der Angriff] kann sich – innerhalb des Wirklichen – sinnvollerweise nur auf Kulturelles beziehen: auf das, was vom Menschen bestimmt oder bestimmbar ist. Man reitet eben keinen Angriff auf das Sonnensystem, auf Nashörner oder Brennesseln, wie irritierend letztere auch sein können.“⁴⁵

⁴¹ Horn, Andrés, *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 1988, S. 209.

⁴² Vgl. a.a.O., S. 209-211.

⁴³ A.a.O., S. 210.

⁴⁴ Vgl. a.a.O., S. 217.

⁴⁵ A.a.O., S. 210.

Um beschriebenes Ziel zu erreichen, bedient sich die Satire folgender Stilmittel:^{46, 47}

- Verformung durch Unter- oder Übertreibung,
- zeitliche oder räumliche Verschiebung zur zeitlichen Entkopplung des Inhaltes,
- Vertauschung zur Darstellung der Umkehrung,
- Gegenüberstellung zur Kontrastierung der Botschaft,
- Symbolik zur Entstellung des Gegenstands oder der Botschaft,
- Indirektheit als kommunikatives Stilmittel zum Schutz des Aggressors,
- Verwendung rhetorischer Figuren.

Treibende Kraft ist stets „sozialisierte Aggressivität“⁴⁸, die in einer ästhetisierten Kritik mündet. Objekt des Angriffs bei Dystopie sowie Satire sind nicht der Einzelne, sondern größere, öffentliche Autoritäten, wie Institutionen, Gesellschaft oder Staat. Dabei bilden gesellschaftliche Normen den Ausgangspunkt der Kritik.

Das soziale Element ist durch die Vermittlung einer Botschaft, die jeder Kritik innewohnt, gegeben. Eine Botschaft bedeutet Kommunikation und jede Form von Kommunikation ist Austausch von Zeichen, was eine soziale Praxis darstellt. Zur Ästhetik der Satire lässt sich sagen, dass sie sich „an der Grenze zwischen Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem, wie sie sich auch an der Grenze zwischen Komischem und Nicht-Komischem befindet“⁴⁹. Dieser Zustand ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass sie weder interessenlos erschaffen wurde, noch frei von

⁴⁶ Anm.: Besagte Stilmittel sind nur insofern satirische Charakteristika, als dass sie die Beziehung zwischen Dargestelltem und Wirklichkeit erkennen lassen.

⁴⁷ Vgl. Ramm, Justus, „Satire als kritische Kulturarbeit? Eine theoretische Analyse satirischer Kritik aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Perspektive“, Magisterarbeit, Universität Wien, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2014, S. 104.

⁴⁸ Horn, *Das Komische im Spiegel der Literatur*, S. 218.

⁴⁹ A.a.O., S. 213.

Erregung ist.⁵⁰ Horn betrachtet diese Erregung als Zeichen einer Ohnmacht, verursacht durch die äußere Wirklichkeit sowie einen Distanzmangel gegenüber den eigenen „lebensweltlichen Gefühlen“⁵¹.

Zusammenfassend lassen sich folgende Systematiken im Verhältnis von Dystopie und Satire erkennen:

Die Dystopie als auch die Satire üben Kritik an einem Umstand, welcher direkt oder indirekt einen starken Bezug zur Lebenswirklichkeit hat. Inhalt ihrer Bemängelung hat wertenden Charakter. Ihre „primäre Absicht ist keine ästhetische, sondern eine praktische“⁵², d.h. mit ihrem Angriff soll der Zustand der Gegenwart verändert werden. Die Bezeichnung Horns der Satire als „Mittel [...] zur Durchsetzung eines sittlich-sozialen Zweckes“⁵³ lässt sich somit auch auf die Dystopie übertragen.

1.3 Die Heterotopie – Foucaults Gegenräume

Auf den Begriff der Heterotopie trifft man in Michel Foucaults Werken eher am Rande. Trotzdem vereint und veranschaulicht sein Heterotopie-Modell einige seiner konstitutiven Überlegungen. Foucault träumt gar von einer Wissenschaft der Heterotopologie und unterstreicht damit die integrativ-synthetisierende Funktion des Modells innerhalb seiner Weltanschauung.

⁵⁰ Vgl. Horn, *Das Komische im Spiegel der Literatur*, S. 213.

⁵¹ A.a.O., S. 214.

⁵² A.a.O., S. 211.

⁵³ A.a.O., S. 213.

„Ich träume von einer Wissenschaft – und ich sage ausdrücklich Wissenschaft –, deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforschte nicht die Utopien, denn wir sollten diese Beziehung nur Dingen vorbehalten, die tatsächlich keinen Ort haben, sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume.“⁵⁴

Zentrales Element in Foucaults Werken ist „seine erklärte Absicht [...], eine Geschichte der verschiedenen Verfahren zu entwerfen, durch die in unserer Kultur Menschen zu Subjekten (Untertanen) gemacht werden“⁵⁵. D.h. auch wenn Foucault den Fokus seines Schaffens auf das Subjekt selbst gelegt hat, bleibt die Analyse von Machtbeziehungen essentieller Faktor seiner Auseinandersetzung mit der Welt.⁵⁶ Im Besonderen, da in der Moderne Machtbeziehungen auf allen gesellschaftlichen Ebenen und in unterschiedlichsten Kontexten zu finden sind; sich also auf vielfältige Arten manifestieren können.⁵⁷ Beispielsweise nimmt Foucault immer wieder Bezug auf die Architektur. Dabei stellt er die Frage, in was für einem Verhältnis räumliche Anordnungen und Macht stehen und wie Disziplinarmaßnahmen durch räumliche Anordnungen manifestiert werden.⁵⁸ Das Foucaults Heterotopien-Modell eindeutig vor dem Hintergrund seiner Machtanalysen zu lesen ist, erläutert Chlada, wenn er schreibt: „Gegenstand der Heterotopologie können Orte sein, die von einer Gesellschaft errichtet wurden, um das Anormale besser kontrollieren und bestenfalls disziplinieren zu können. [...] Orte, die nur solange ‚toleriert‘ werden, wie sie kein ‚öffentliches Ärgernis‘ oder gar eine Gefahr für die Allgemeinheit darstellen.“⁵⁹ Dies ist jedoch nicht ausschließlich mit negativer Machtausübung gleichzusetzen, denn Räume der Macht können nicht nur unterdrückend

⁵⁴ Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt: Suhrkamp 2005, S. 11.

⁵⁵ Chlada, Marvin/Gerd Dembowski (Hg.), *Das Foucaultsche Labyrinth. Eine Einführung*, Aschaffenburg: Alibri 2002, S. 12.

⁵⁶ Vgl. Foucault, Michel, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt: Suhrkamp 2015, S. 81ff.

⁵⁷ Vgl. Chlada/Dembowski, *Das Foucaultsche Labyrinth*, S. 12-11.

⁵⁸ Vgl. Schäfer-Biermann, Birgit/Aische Westermann/Marlen Vahle /Valérie Pott (Hg.), *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument. Eine Anwendung am Beispiel Kleingarten*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 49; ebenso Chlada, Marvin, *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*. Aschaffenburg: Alibri 2005, S. 80.

⁵⁹ Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, S. 8.

wirken, sondern auch Platz für Möglichkeiten eröffnen.^{60,61}

Bereits in seinem ersten großen Werk *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) thematisiert Foucault die Rolle abgrenzbarer Orte, die normabweichendes Verhalten zeigende Menschen beherbergen – konkret die des Krankenhauses und des Gefängnisses. Die Auseinandersetzung mit räumlichen Konfigurationen kann als ein wiederkehrendes Element innerhalb von Foucaults Schaffen angesehen werden. Räumlichkeit ist bei Foucault daher stets mitzudenken.

Etymologisch ein Begriff aus der Medizin bezeichnet ‚Heterotopie‘ gesundes Gewebe, welches sich im Körper an unüblichen Stellen bildet und dabei als funktionelles System unbeeinträchtigt bleibt (z.B. Knorpel).⁶²

Auch bei Foucault bezeichnet Heterotopie eine funktionelle Einheit, welche unter Berücksichtigung des definierten Ortes zur Heterotopie wird. Im Gegensatz zum medizinischen Begriff beinhaltet die foucaultsche Heterotopie jedoch eine Funktion, die nicht nur auffällig ist, sondern gewissermaßen in einem Spannungsverhältnis zum übrigen System steht. Das Spannungsverhältnis „Subjekt – Umgebung“ wird durch die Verbringung an einen anderen Ort zunächst entschärft (z.B. Subjekt - Krankenhaus, Subjekt - Gefängnis); allerdings steht der neue Ort selbst dann wiederum in einem Spannungsverhältnis zum übrigen System.

Wörtlich übersetzt bedeutet das aus dem Griechischen (griechisch *héteros* = anders, fremd, ungleich) kommende Wort ‚andere Räume‘ und verweist wie seine fernen Verwandten Utopie und Dystopie auf einen Ort mit spezifischen Eigenschaften.

Erstmals verwendete Foucault den Begriff der Heterotopie ohne tiefer gehende Erläuterungen in der Einleitung zu seinem Werk *Die Ordnung der Dinge* (1966):

⁶⁰ Vgl. Schäfer-Biermann/Westermann/Vahle/Pott, *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument*, S. 81.

⁶¹ Anm.: Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle angemerkt, dass der Meinung, Räume der Macht können ebenso positiv besetzt sein, indem sie Potenzial für neue Möglichkeiten bieten, nicht alle zustimmen die sich mit Foucaults Heterotopie-Modell auseinandersetzen. Denn „[i]nnerhalb eines Machtgefüges könne es keinen tatsächlichen Widerstand geben“ (Schäfer-Biermann/Westermann/Vahle/Pott, *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument*, S. 83). Ganz im Gegenteil würden Heterotopien in diesem Sinne lediglich als vermeintliche Widerlager des Anderen erscheinen, um letztendlich jede kritische Absicht im Keim zu ersticken.

⁶² Vgl. Schäfer-Biermann/Westermann/Vahle/Pott, *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument*, S. 8.

„Die *Utopien* trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum, sie öffnen Städte mit weiten Avenuen, wohlbepflanzte Gärten, leicht zugängliche Länder, selbst wenn ihr Zugang schimärisch ist. Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, dass dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im Voraus die ‚Syntax‘ zerstören und nicht nur die, die die Sätze konstruieren, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) ‚zusammenhalten‘ lässt. [...] Die Heterotopien [...] trocken das Sprechen aus, lassen die Wörter in sich selbst verharren, bestreiten bereits in der Wurzel jede Möglichkeit von Grammatik.“⁶³

Auch wenn Foucault hier zunächst den Fokus auf sprachliche Aspekte legt, zeigt sich deutlich, dass sein diskurstheoretischer Heterotopie-Begriff in Anlehnung an den „klassischen“ Utopie-Begriff zu lesen ist und damit auch ein Raumbezug inhärent bleibt. Nicht ohne Grund bezeichnet Foucault Heterotopien als „lokalisiert[e] Utopien“⁶⁴. Im Gegensatz zur vollkommenen utopischen Sprache, charakterisiert er die heterotopische Sprache als fragmentarisch, nahezu destruktiv und legt damit erste grundsätzliche Diskrepanzen zwischen den Termini offen.⁶⁵

1984 wurden zwei Radiobeiträge (*Die Heterotopien* und *Der utopische Körper*, 1966) sowie ein Vortrag („Von anderen Räumen“ bzw. „Andere Räume“, 1967⁶⁶) Foucaults schriftlich veröffentlicht, in denen er schließlich ausführlicher auf sein Heterotopie-Modell eingeht.⁶⁷ Wie

⁶³ Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt: Suhrkamp 2009, S. 20.

⁶⁴ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 10.

⁶⁵ Anm.: Zum Verhältnis von Heterotopie, Raum und Sprache hält Primavesi fest: „Dass es mit der Konstitution von Räumen aber immer wieder um Beziehungen von Macht und Kontrolle geht, ist eine der wesentlichen Erkenntnisse, die von Foucaults Schriften ausgehen. Ihr jeweiliger Bezug zu Strukturen der Repräsentation ist wohl auch der Grund, warum die räumlich konstituierten Heterotopien zumeist eng verknüpft sind mit den sprachlich-diskursiven Heterotopie.“ (S. 47).

⁶⁶ Anm.: Der Text „Andere Räume“ als auch der Text „Von anderen Räumen“ sind verschiedene Übersetzungen der gleichen Quelle [*Des espaces autres* (1967), ein Vortrag im *Cercle d'études architecturales*], welche sich aufgrund übersetzungstechnischer Ambivalenzen inhaltlich geringfügig unterscheiden bzw. unterschiedliche Bedeutungsschwerpunkten setzen. Aus diesem Grund dienen beide Übersetzungen als Grundlage dieser Arbeit.

⁶⁷ Vgl. Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt: Suhrkamp 2006; ebenso Urban, Urs, *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 77ff.

in der Einleitung zu *Die Ordnung der Dinge*, beginnt er auch in *Die Heterotopien* mit seinem Verständnis von Utopie. Das für ihn primäre Charakteristikum der Utopie – ihre Non-Existenz im Realen – beschreibt er wie folgt: „Es gibt also Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie.“⁶⁸ Auch an anderer Stelle schreibt Foucault:

„Die Utopien sind die Platzierungen ohne wirklichen Ort: die Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirkliche Räume.“⁶⁹

Letztere Aussage verweist nicht nur auf die Irrealität der Utopien, sie veranschaulicht auch, dass die Utopie im foucaultschen Verständnis sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein kann, d.h. Utopie und Dystopie werden bei Foucault nicht näher differenziert.

Nun stellt sich natürlich die Frage, was für Orte „diese mythischen oder realen Negationen des Raumes in dem wir leben“⁷⁰ im Spezifischen sind und durch welche Eigenschaften sie sich auszeichnen? Foucault beschreibt Heterotopien zunächst allgemein als „Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume.“⁷¹ Anschließend nennt er fünf Grundsätze, die seine Vision einer Heterotopologie umreißen und anhand derer sich besagte Gegenräume charakterisieren lassen:⁷²

⁶⁸ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 9.

⁶⁹ Foucault, Michel, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. v. Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter, Leipzig: Reclam 1990, S. 34-46, S. 38-39.

⁷⁰ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 11.

⁷¹ A.a.O., S. 10.

⁷² Vgl. Foucault, *Die Heterotopien*; Foucault, „Von anderen Räumen“; Foucault, „Andere Räume“.

1) **Es gibt keine Gesellschaft ohne Heterotopien**

Foucault vertritt die Annahme, dass Heterotopien eine „Konstante aller menschlichen Gruppen“⁷³ darstellen und bereits in primitiven, wie auch heutigen, modernen Gesellschaften zu finden sind. Dabei seien die Heterotopien selbst nicht konstant. Ganz im Gegenteil sind sie äußerst variabel und passen sich stets ihrer Zeit an. Eine (kulturelle) Konstante stellen sie insofern dar, als dass sie Orte sind, die in biologischen Krisensituationen wirksam werden; und folglich eine logische Konsequenz menschlicher Gruppierungen darstellen. Beispielsweise handelt es sich dabei um Orte der Geburt, der Adoleszenz oder des Alterns. Derartige biologische Heterotopien, von Foucault als *Krisenheterotopien* bezeichnet, haben sich jedoch im Laufe der Zeit zu *Abweichungsheterotopien* modifiziert. Letztere sind Orte die nicht aufgrund einer natürlichen, biologischen „Krise“ aufgesucht werden, sondern für Menschen gedacht sind, die normabweichendes Verhalten aufweisen. Beispiele hierfür sind Psychiatrien oder Gefängnisse.

2) **Heterotopien können sich im Laufe der Zeit verändern, auflösen oder neu erschaffen werden**

Als Beispiel für eine transformierte Heterotopie, die ihren Ort und ihre Funktion im Laufe der Zeit veränderte, nennt Foucault den Friedhof – ein „Gegenort“ par excellence. Paradoxerweise wurden Leichen erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, „als unsere Kultur atheistisch oder zumindest atheistischer wurde“⁷⁴, nicht mehr in Massengräber beerdigt, sondern einzeln in feierlichen Zeremonien beigesetzt. Plötzlich „hatte jeder Anrecht auf seine eigene kleine Kiste und seine ganz persönliche Verwesung“⁷⁵. Auch der Ort des Friedhofes rückte vom Mittelpunkt der Stadt immer weiter an deren Peripherie.

⁷³ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 11.

⁷⁴ A.a.O., S. 13

⁷⁵ Ebd.

3) **Der reale Ort der Heterotopie vereint mehrere Räume innerhalb eines Raumes**

Ein einfaches Beispiel hierfür ist das Theater, welches „auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung [bringt], die sich gänzlich fremd sind“⁷⁶. Ein anderes, noch älteres Beispiel wäre der traditionelle orientalische Garten, der als ein Abbild der Welt – als Mikrokosmos – angelegt, nicht nur mehrere Räume vereint, sondern die ganze Welt widerspiegelt.

4) **Heterotopien vereinen nicht nur unterschiedliche Räume, sie können auch unterschiedliche Zeiten bündeln**

Mit anderen Worten, Heterotopien können Zeit kumulieren oder zerstreuen; sie speichern oder verflüchtigen. Als derartige *Zeitheterotopien* sind zum Beispiel Museen und Bibliotheken zu nennen. Diese konservieren die Zeit indem sie „Dinge bis ins Unendliche ansammeln“⁷⁷ und versuchen „alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen“⁷⁸. Ihr Pendant, die *chronischen Heterotopien*, zu denen vor allem (zeitweilige) Feste wie Jahrmärkte oder das Theater zählen, verflüchtigen die Zeit hingegen.

5) **Heterotopien werden von allen anderen Räumen durch spezifische Eintritts- und Austrittsrituale abgegrenzt und isoliert**

Die „anderen Räume“ kann also niemand einfach so betreten oder verlassen. Mögen auch einige Heterotopien öffentlich und jedermann zugänglich erscheinen, so erhalten doch nur derjenigen wirklich Einlass, die einem ganz bestimmten Prozedere folgen. „Entweder wird man gezwungen wie im Fall [...] des Gefängnisses, oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale

⁷⁶ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 14.

⁷⁷ A.a.O., S. 16.

⁷⁸ Ebd.

absolvieren.⁷⁹ Der Besucher eines Gefängnisinsassen mag zwar den Raum der Haftanstalt betreten, trotzdem wird er dadurch nicht Teil der Heterotopie. Andere Beispiele für derartige Systeme der Öffnung und Abschließung sind die Altersgrenze für Freudenhäuser, das Ticket beim Besuch eines Museums oder die obligatorische Dusche vor der Nutzung einer skandinavischen Sauna.

Was all diesen Grundsätzen gemein ist und das Wesen der Heterotopie bestimmt, ist ihre Beziehung „gegenüber dem verbleibenden Raum“⁸⁰. Ein Ort wird somit nicht allein dadurch zur Heterotopie, dass er alle Grundsätze erfüllt, sondern durch seine Beziehung zum restlichen Raum. „[D]er heterotopische Raum [ist] als transitorischer Raum zwischen Norm und Abweichung lesbar“⁸¹, d. h. diese ‚anderen Räume‘ „stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise“⁸². Zum einen können Heterotopien eine Illusion erschaffen, „welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt“⁸³, zum anderen können sie eine vollkommene Ordnung konstruieren, die im starken Kontrast „zur wirren Unordnung unseres Raumes“⁸⁴ steht. Zur Veranschaulichung nennt Foucault zwei Beispiele aus der Alltagswelt:

Als *Illusionsheterotopie* fungieren beispielsweise Bordelle und Freudenhäuser. Ein Raum der Freude sind derartige Orte jedoch meist wohl nur für ihre Besucher – werden soziale Aspekte derartiger Etablissements mutmaßlich häufig ausgeblendet, um die Illusion aufrechtzuerhalten.⁸⁵

⁷⁹ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 325.

⁸⁰ Foucault, „Andere Räume“, S. 45.

⁸¹ Spahn, Lea/Jasmin Scholle/Bettina Wuttig/Susanne Maurer (Hg.), *Verkörperte Heterotopien. Zur Materialität und [Un-]Ordnung ganz anderer Räume*, Soma Studies Band 3, Bielefeld: Transcript 2018, S. 249.

⁸² Foucault, *Die Heterotopien*, S. 19.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ A.a.O., S. 20.

⁸⁵ Vgl. Foucault, *Die Heterotopien*, S. 19; Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 326; Foucault, „Andere Räume“, S. 45.

Ein anderes Beispiel für eine Illusionsheterotopie sind Orte, an denen sich Migranten treffen. Den

„Räumen in denen sich Migrantinnen treffen, haftet etwas Irreales an. [...] Sie sind paradiesisch, denn hier wird Vielfältigkeit gelebt, die im Außen des Alltags unter dem Verdikt der Eindeutigkeit erstickt wird. [...] Sie sind paradiesisch, weil hier *Selbsterfindung* stattfindet.“⁸⁶

Als Beispiel für einen Raum der augenscheinlich perfekten Ordnung – einer *Kompensationsheterotopie* – nennt Foucault die puritanischen Gemeinschaften, die im Zuge der Kolonisationswelle im 17. Jahrhundert entstanden. Geprägt von hierarchischen Strukturen, absolutem Ordnungszwang und strengen Reglementierungen stellten sie eine Alternative zur scheinbar chaotisch und verkommenen Unordnung der restlichen Welt dar.⁸⁷

Die Fülle an Beispielen offenbart, dass Heterotopien sich nicht durch bestimmte Inhalte auszeichnen, sondern durch ihre Form, die reale Möglichkeitsräume – ob nun illusorischer oder kompensatorischer Natur – eröffnet. Diese Möglichkeitsräume stehen dabei in einem starken Spannungsverhältnis zu den verbleibenden Räumen der Gesellschaft. Es entwickelt sich zwangsläufig ein „Innen“ und ein „Außen“ – ein „Hier“ und ein „Dort“. Die Abgrenzung zwischen diesen Gegenwelten vollzieht sich räumlich, durch physisch vorhandene Grenzen, wie auch qualitativ in der Ausübung von Eintritts- und Austrittsritualen, in Brüchen zeitlicher (Dis-)Kontinuitäten oder dem Spiel von Realität und Illusion.

Eine zusätzliche, perzipierende Schwelle zwischen heterotopischen Räumen und der restlichen Welt umschreibt Chlada als „die Lust an der Überschreitung“⁸⁸. Foucault selbst erwähnt in diesem Zusammenhang das elterliche Ehebett. Ein für die Kinder in der Regel verbotener Ort, der gerade dadurch zum heimlichen Spielen einlädt und Lust bereitet, „denn

⁸⁶ Castro Varela, Maria do Mar, „Migrantinnen und Utopische Visionen: eine interdisziplinäre Annäherung“, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik*, Nr. 23(3), S. 77-89, <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/29075> 1999, Zugriff: 14.07.2018, S. 83-84.

⁸⁷ Vgl. Foucault, *Die Heterotopien*, S. 20-21; Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 326-327; Foucault, „Andere Räume“, S. 45.

⁸⁸ Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, S. 85.

wenn die Eltern zurückkommen, wird man bestraft werden“^{89,90}.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Foucaults Heterotopien als eine Kategorie aufgefasst werden können, „die die verräumlichte Struktur von (epistemologischen) Ordnungen beschreibt, denen eine strukturelle Spaltung inhärent ist [...] [und] die durch eine paradoxe Verortung innerhalb und außerhalb der Gesellschaft gekennzeichnet sind und die diskursive Ordnungen prästrukturieren“⁹¹.

1.4 Zusammenfassung: Utopie – Dystopie – Heterotopie

Etymologisch wie auch inhaltlich lassen sich Gemeinsamkeiten, aber vor allem Unterschiede zwischen Utopie, Dystopie und Heterotopie aufzeigen.

Utopien, Dystopien und Heterotopien besitzen alle einen primär räumlichen Bezug und beschreiben Orte mit spezifischen Eigenschaften und Funktionen. Zentrale Bedeutung hat dabei immer ihre jeweilige Relation zu den Räumen der realen bzw. restlichen Gesellschaft. Ohne diesen Bezug sind weder Utopie, Dystopie noch Heterotopie zu denken.

Die Merkmale Isolation, Selektion und Idealität eignen sich dagegen nur bedingt zur Gegenüberstellung der drei Konzepte. Derweil alle das Charakteristikum der räumlichen Isolation teilen, werden erste Diskrepanzen bei der Betrachtung der zeitlichen Isolation sichtbar. Anders als Utopie und Dystopie ist die Heterotopie immer in der Gegenwart verhaftet. Auch das Merkmal der Selektion erweist sich zur Beschreibung von Heterotopien nur insofern als sinnvoll, als dass nur Menschen Zutritt zu den Heterotopien finden, die entweder eine Art normabweichendes Verhalten zeigen, wie beispielsweise Patienten einer Psychiatrie, oder die sich den Eintritts- sowie Austrittsritualen der jeweiligen Heterotopie unterwerfen. Dergestalt findet auch hier eine Selektion bestimmter Verhaltensweisen oder

⁸⁹ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 10.

⁹⁰ Vgl. Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, S. 85.

⁹¹ Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 13.

-muster statt, welche im Gegensatz zur Utopie bzw. Dystopie nicht zwingend bewusst ausgewählt sein müssen. In Hinblick auf die Idealität trennen sich die Wege der Konzepte jedoch gänzlich. Die Utopie verkörpert eine positiv konnotierte, vollkommene Gesellschaftsordnung sowie die Dystopie dergleichen im negativen Sinne; die Heterotopie stellt jedoch weder ein Ideal dar noch besitzt sie den Anspruch ein ganzes Gesellschafts- oder Staatssystem zu erfassen – Heterotopien sind lediglich Teil-Räume einer Gesellschaft, sie stehen daher niemals nur für sich selbst wie Utopie und Dystopie.

Das wohl wichtigste Unterscheidungsmerkmal ist ihr Realitätsanspruch. Utopie und Dystopie stellen fiktive Gedankenexperimente dar, während heterotopische Orte im realen Raum platziert sind.

Ungeachtet dessen, besitzen alle drei Denkfiguren einen Bezug zur Lebenswirklichkeit und üben auf die eine oder andere Weise Kritik an ihr. Dabei sei an dieser Stelle anzumerken, dass sowohl der Utopie als auch der Dystopie ein „utopischer Impuls“⁹² innewohnt, während dieser der Heterotopie per se fehlt. Hinsichtlich dieser konstitutiven Differenz hält Leiß fest:

„Die Heterotopie hingegen konfrontiert mit einem Nirgendort, der nicht als Teil des utopischen Horizontes der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung erkennbar ist, sondern einer radikal anderen Ordnung angehört. Der Zusammenhang zwischen der gesellschaftlichen Wirklichkeit und dem Gegenentwurf wird damit zerstört und der Trost, den die utopische Gegenwelt als – wenn auch nur phantasmagorische – Alternative zur bestehenden Ordnung bot, verweigert.“⁹³

Leiß konkretisiert hier das ernüchternde Moment der Heterotopie, welche durch ihren real-manifestierten Charakter das hoffnungsvolle Aufzeigen potentieller Alternativen unterbindet. Die Hoffnung auf Zustandsveränderung ist in der Heterotopie zwar nicht kategorisch ausgeschlossen, sie kann aber nicht wie bei Utopie und Dystopie als fester Bestandteil, den es anzustreben oder eben zu verhindern gilt, betrachtet werden.

⁹² Seeber, „Präventives statt Konstruktives Handeln“, S. 196.

⁹³ Leiß, Judith, *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*, Bielefeld: Aisthesis 2010, S. 39-40.

Leiß erklärt diesen Umstand folgendermaßen:

„Für die Heterotopie [...] ist hingegen kennzeichnend, dass sie mittels der Kontrastierung zweier sozio-politischer Ordnungen zu einer Bewertung der kontrastierten Welten einlädt, durch die gezielte Verweigerung eines für beide Welten gültigen Maßstabes jedoch ein abschließendes Urteil verhindert. Ich gehe davon aus, dass die (explizite oder implizite) inhaltliche Bestimmung eines Ideals dadurch so konsequent verweigert werden kann, dass sich heterotopische Texte als Appell für einen lediglich formal bestimmbar, radikalen Pluralismus verstehen lassen.“⁹⁴

Im Gegensatz zu Utopien und Dystopien sind Heterotopien nicht Orte des einen Anderen – eines Ideals oder eines Alptraumes – sondern Räume der multiplen Anderen, der Vielen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Foucaults diskurstheoretischer Begriff der Heterotopie ohne Frage in Anlehnung an den der Utopie⁹⁵ zu lesen ist, jedoch keine bloße Spielart derselben darstellt; denn prägnanter und von elementarer Bedeutung sind die utopisch und heterotopisch konzeptuellen Unterschiede, die sich im Zuge eines Neudenkens innerhalb theoretischer Raumkonzeptionen im letzten Jahrhundert vollzogen haben.⁹⁶ Darüber hinaus sollte Foucaults Heterotopien-Modell nicht als ein geschlossenes System betrachtet werden, sondern als ein offenes Konzept, welches sich, wie die Heterotopien, gleichsam dem Wandel der Zeit, einem steten Fluss unterworfen sieht.⁹⁷

⁹⁴ Leiß, *In szenierungen des Widerstreits*, S. 130.

⁹⁵ Anm.: Mit Anlehnung an den Begriff der Utopie ist ebenfalls die Anlehnung an Merkmale der Dystopie gemeint. Da die Dystopie als Subgenre der Utopie betrachtet werden kann, wird der Begriff der Dystopie in diesem Zusammenhang der Einfachheit halber nicht explizit erwähnt.

⁹⁶ Anm.: Auf eine ausführliche Erläuterung zum „Neudenkens innerhalb theoretischer Raumkonzeptionen im letzten Jahrhundert“ kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Für eine grobe Einordnung sei jedoch so viel gesagt: Der sogenannte *spatial turn* oder die *topologische Wende* bezeichnen einen Paradigmenwechsel innerhalb der Kultur- und Sozialwissenschaften in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Fortan wurde ‚Raum‘ über seine physikalische und geographische Lage hinaus als soziales Konstrukt und kulturelle Größe wahrgenommen. So wurde die damals vorherrschende binäre Container-Vorstellung (von Raum als Behälter) von diesem neuen Raum-Verständnis abgelöst. Für nähere Ausführungen sei bspw. auf das Werk *Raum und Bewegung in der Literatur* (2009) von Hallet/Neumann verwiesen.

⁹⁷ Vgl. Schäfer-Biermann/Westermann/Vahle/Pott, *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument*, S. 78.

2. Der filmische Raum und Raum im Film

Elementares Merkmal des Mediums Film ist seine Fähigkeit den Zuschauer auf einer zweidimensionalen Fläche die Illusion eines dreidimensionalen Raumes zu vermitteln und ihn so zum Zeugen einer filmischen Wirklichkeit werden zu lassen.

„Raum' ist in diesem Sinne also ein zentrales ästhetisches Moment, das die Wirklichkeit eines Film erlebbar und in Konsequenz auch erfahrbar macht, und bietet auf diese Weise einen scheinbar unvermittelten Zugang zur filmischen Wirklichkeit, unabhängig davon, ob es sich dabei um eine erinnerte, eine geträumte oder die ‚wirkliche' Wirklichkeit eines Films handelt.“⁹⁸

Film ohne Raum ist deswegen schon nicht möglich, weil *Nichts* in der Wahrnehmung und auf der Leinwand nie zu erreichen ist. Die enge Verwobenheit von Raum und Film verdeutlicht sich anhand der Fülle filmbezogener Raum-Begriffe: filmischer Raum, diegetischer Raum, Zuschauerraum sowie Bildraum, um nur die geläufigsten zu nennen.

Wenn im Folgenden von *filmischem Raum* gesprochen wird, so ist damit der Raum, der auf die Fläche der Kinoleinwand projiziert bzw. auf einem Bildschirm abgespielt wird, gemeint. Die Fläche der Leinwand / des Bildschirms selbst ist Teil der Bildgestaltung und wird durch die Kadrierung bestimmt.⁹⁹ Abgeleitet vom französischen Wort *cadre* ‚Rahmen' meint Kadrierung die Begrenzung des Bildausschnittes sowie die Anordnung der Elemente im Bild, d.h. die Kadrierung begrenzt das Bildfeld z.B. durch ein bestimmtes Format, die Aufnahmedistanz oder den Aufnahmewinkel der Kamera etc.¹⁰⁰ „Alles, was innerhalb des Kaders gezeigt wird, wird

⁹⁸ Schmidt, Oliver, „Die räumliche Wahrnehmung von Wirklichkeit“, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 2, S. 38-54, www.rabbiteye.de/2010/2/schmidt_raeumliche-wahrnehmung.pdf 2010, Zugriff: 31.07.2017, S. 38.

⁹⁹ Vgl. Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin: Bertz u. Fischer 2009, S. 184.

¹⁰⁰ Vgl. Schachinger, Johannes, „Kadrierung“, in: *Filmlexikon*, hrsg. Universität Wien, <https://wiki.univie.ac.at/display/filex/Kadrierung>, Zugriff: 19.08.2017.

zunächst als Teil eines zusammenhängenden Raums angenommen und wahrgenommen.“¹⁰¹

Räumlichkeit auf einer Fläche wird grundsätzlich über spezielle Hinweisreize, sogenannte Tiefenhinweise, von Menschen erkannt.¹⁰² Tiefenwirkung entsteht, sobald in einem Bild mehrere Ebenen übereinander lagern. Ein derartiger Effekt kann u. a. über Farb- und Lichtverhältnisse, Größenunterschiede oder bestimmte Linienanordnungen erzeugt werden. Auch der Film bedient sich zur Herstellung von Räumlichkeit diesen Techniken. Darüber hinaus besitzt er die Möglichkeit zur akustischen Raumkonstruktion, so dass räumliche Verhältnisse audiovisuell erlebbar werden.

Das Alleinstellungsmerkmal des Films gegenüber anderen Künsten ist jedoch die Bewegung. Zum einen wird durch eine schnelle Abfolge einzelner Bilder eine fließende Bewegung generiert, zum anderen schafft Bewegung Handlungssequenzialität, welche „ein grundlegendes Moment des Films dar[stellt] und [...] ihn fundamental von den statischen Bildern der Fotografie und der Malerei [unterscheidet]“¹⁰³. Unter Handlungssequenzialität ist eine „auf der Leinwand wahrnehmbare Zustandsveränderung“¹⁰⁴ zu verstehen. Eine Zustandsveränderung kann durch Bewegung eines Objekts oder einer Person sowie mittels Montage innerhalb der Handlung des Films entstehen. Ein Beispiel: Eine Szene zeigt wie eine Person ihr Haus mit leeren Einkaufstüten verlässt. Es folgt ein Schnitt und die nächste Einstellung zeigt die Person beim Eintreten in einen Supermarkt. Einen ungeübten Zuschauer mag dieser plötzliche Szenenwechsel verwirren, die Mehrheit wird jedoch zwischen den gezeigten Bildern und dem Nicht-Gezeigten einen Zusammenhang herstellen und sich den Weg von der Haustür bis zum Supermarkt mental konstruieren. Dieses Beispiel verdeutlicht wie alles im Film, das Gezeigte und das Nicht-Gezeigte, in einem *raumzeitlichen* Verhältnis zueinandersteht. An diesem Beispiel lässt sich zudem der Unterschied zwischen filmischem und diegetischem Raum aufzeigen. Der filmische Raum wird auf Basis der filmischen Darstellung (Bild, Ton, Montage) konstruiert und als dreidimensional vom Zuschauer

¹⁰¹ Schmidt, „Die räumliche Wahrnehmung von Wirklichkeit“, S. 44.

¹⁰² Maderthaner, Rainer/Helmut Leder, „Thematisches Exempel: Visuelle Wahrnehmung“, in: *Psychologie als Wissenschaft*, hrsg. v. Ursula Kastner-Koller/Pia Deimann, Wien: Facultas ²2007, S. 42-56, S. 44.

¹⁰³ Khouloki, *Der filmische Raum*, S. 11.

¹⁰⁴ A.a.O., S. 184.

wahrgenommen.¹⁰⁵ Der *diegetische Raum* stellt das raumzeitliche Universum, in dem die Filmgeschichte stattfindet, dar. Alles Nicht-Gezeigte, wie der Weg von der Haustür zum Supermarkt, ist folglich Teil der diegetischen Welt.

„Wirklichkeit' [bezogen auf den diegetischen Raum] ist in dieser Perspektive nichts, was vor dem filmischen Raum existiert, sondern etwas, das erst durch die räumliche Wahrnehmung des Zuschauers entsteht und Formen annehmen kann, die sich in grundsätzlicher Weise von der Wirklichkeit der Zuschauer unterscheiden.“¹⁰⁶

Das Vermögen des Films, einen solchen diegetischen Raum aufzuspannen und seine Zuschauer in das geschaffene Universum eintauchen zu lassen, macht vermutlich zum großen Teil den Reiz dieses Mediums aus. Im Gegensatz zum Theater,¹⁰⁷ welches seinen Rezipienten ebenfalls eine andere Welt vorspielt, scheint das Medium Film trotz der eigentlichen Irrealität¹⁰⁸, gerade durch seinen intensiven Realitätseindruck zu bestechen. Unter diesem Aspekt erfährt die Konstellation „filmischer Raum – Zuschauerraum“ eine andere Gewichtung. Der Zuschauerraum stellt eine klare Grenze zum filmischen Raum dar, der den Rezipienten in geschützter Umgebung zum Teil der dargestellten Welt werden lässt. Dabei scheinen populäre Filme häufig das Ziel zu haben, durch Fusion von Zuschauer- und Filmraum eine besonders große Immersionswirkung erreichen zu wollen.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. Khouloki, Rayd: „Interferenzen. Filmischer Raum und Zuschauerraum in PEEPING TOM (1960)“, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 2, S. 19-37, www.rabbiteye.de/2010/2/khouloki_zuschauerraum.pdf 2010, Zugriff: 31.07.2017, S. 20.

¹⁰⁶ Schmidt, „Die räumliche Wahrnehmung von Wirklichkeit“, S. 51.

¹⁰⁷ Anm.: Wenn hier von Theater als Gegensatz zum Film gesprochen wird, dann ist mit Film im selben Maße das Kino gemeint, welches ursprünglich das Medium Film präsentiert und repräsentiert hat.

¹⁰⁸ Anm.: Irrealität versteht sich hier im Sinne von Christian Metz, als das filmisch Dargestellte, das auf materieller Ebene lediglich aus reflektierten Lichtstrahlen besteht, d.h. physisch nicht greifbar ist. (Vgl. Khouloki, „Interferenzen“, S. 21)

¹⁰⁹ Vgl. Khouloki, „Interferenzen“, S. 21.

Khoulouki expliziert dies folgendermaßen:

„Nicht Immersion, also die Hegemonialstellung des filmischen Raums in der Wahrnehmung des Zuschauers, stellt das Ergebnis dar, sondern eine scheinbare Verschmelzung oder Verschränkung der Räume, indem die Position des Zuschauers und darüber implizit der Zuschauerraum in die filmische Darstellung mit einbezogen wird. Der Zuschauer erlebt seine Rolle im Rezeptionsprozess als eine bewusste Teilhabe. [...] Das Spiel mit Verführung, Versprechungen und Suggestion liegt der Faszination des Kinos zugrunde und die Situation des ‚Als-ob‘ impliziert die Kommunikationssituation von Film und Zuschauern.“¹¹⁰

Je nach Filmgenre wird eine Entgrenzung von diegetischem Raum und Zuschauerraum bewusst forciert, „um die Diegese imaginär in den Zuschauerraum hineinreichen zu lassen anstatt den Zuschauer über eine ‚überzeugende‘ hermetische Gestaltung in die diegetische Welt des Films hineinzuziehen“¹¹¹. Die im Folgenden als Beispiel herangezogenen Filme bedienen sich dieser Technik der forcierten Entgrenzung von diegetischem Raum und Zuschauerraum nicht, weshalb auf diesen Aspekt nicht näher eingegangen wird.

2.1 Film, Raum und Heterotopien

In diesem Kapitel sollen zum einen grundsätzliche Gemeinsamkeiten des Mediums Film mit dem Heterotopie-Modell herausgearbeitet werden, zum anderen – was für diese Arbeit von größerem Interesse ist – sollen diejenigen Räume vorgestellt werden, die durch die Synthese der beteiligten Elemente entstehen und sich von den verbleibenden Räumen, d.h. allen nicht-heterotopischen Räumen, abgrenzen sowie jene, welche durch besagte Verknüpfung neue Perspektiven auf bestehende Faktizitäten eröffnen.

Dass die Untersuchung der Beziehung von Film, Raum und Heterotopien nicht willkürlich geschieht, zeigt bereits Foucaults direkte Bezugnahme auf dieses Medium, wenn er

¹¹⁰ Khoulouki, „Interferenzen“, S. 21-22.

¹¹¹ A.a.O., S. 32.

über die Grundsätze der (noch nicht-existenten) Heterotopologie schreibt:

„In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. [...] Und das Kino ist ein großer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert.“¹¹²

Das Kino vermag also an einem Ort verschiedene Räume sowohl zu produzieren als auch zu repräsentieren. Zum einen gibt es den physisch vorhandenen Kinosaal bzw. Zuschauerraum, zum anderen die Räume, die als Film auf die Leinwand projiziert werden. Diese Räume sind zugleich filmisch konstruierte als auch – sofern sie nicht durch Verfahren elektronischer Bilderzeugung erstellt wurden – real existente Orte.

Diese duale Ortsbezogenheit teilt der Film mit dem Spiegel, auf welchen Foucault in seinen Beschreibungen von Heterotopien explizit eingeht. Das Besondere am Spiegel ist nach Foucault seine Beschaffenheit, die eine Schnittstelle zwischen Ortlosigkeit und Verortung – zwischen Utopie und Heterotopie bildet.¹¹³ Ähnlich wie mit dem Spiegel verhält es sich beim Film: Sowohl das Spiegelbild als auch das Filmbild zeigen Abbilder real existenter Orte. Die Abbildungen an sich liegen jedoch hinter einer virtuellen Oberfläche und stellen selbst keine realen Orte dar, sie sind unwirklich, nie kann man sie betreten. Nach Foucault entsprechen Spiegel und Film in diesem Sinne einer Utopie (bzw. Dystopie), denn sie sind „Ort[e] ohne Ort“¹¹⁴. Zeitgleich sind Spiegel und Film Heterotopien, insofern sie Orte abbilden, die tatsächlich irgendwo existieren.¹¹⁵ In ihrer Funktion als Schnittstelle zwischen Utopie und Heterotopie stehen beide mit dem sie real umgebenden Raum als auch mit dem irrealen Raum hinter der Spiegel- bzw. Filmbildoberfläche in Verbindung. Generiert wird das Band zwischen Realem und Irrealem dadurch, dass letzteres „nur über den virtuellen Punkt jenseits des

¹¹² Foucault, *Die Heterotopien*, S. 14.

¹¹³ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 321.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Anm.: Wie bereits erwähnt bezieht sich dieser Vergleich nur auf Filme, die nicht (ausschließlich) mittels elektronischer Bilderzeugung (CGI = Computer Generated Imagery) entstanden sind, d.h. es sind nur diejenigen Filme gemeint, die reale Personen, existierende (Dreh-)Orte und Dinghaftes gefilmt haben.

Spiegels [bzw. des Filmbildes] wahrgenommen werden kann“¹¹⁶.

Geht man von dieser Prämisse aus, so wohnt der Heterotopie ‚Film‘, wie auch der Heterotopie ‚Spiegel‘, im Gegensatz zu den „gewöhnlichen“ heterotopischen Räumen nach Foucault, von jeher ein utopisches Element inne (nicht zu verwechseln mit dem „utopischen Impuls“). Dieses utopische Element in der Heterotopie leitet sich dabei nicht von einer gemeinsamen Genese, d.h. Entstehungsgeschichte der Denkfiguren Utopie und Heterotopie ab, sondern fußt allein auf der besonderen Eigentümlichkeit des Mediums Film und des Spiegels. Im Unterschied zum Spiegel bildet das Medium Film jedoch nicht sein direktes Gegenüber – den Zuschauer (als zeitgleiches Selbstbildnis) – ab. Der Film erzählt seine eigene Geschichte und vermag es daher über die (reine) Abbildungsebene hinaus die Denkfiguren Utopie, Dystopie und Heterotopie auch inhaltlich zu thematisieren. Infolgedessen sind in diesem Zusammenhang ebenfalls die Räume zu erwähnen, „die sich während der Filmwahrnehmung ineinander verschachteln, ineinander übergehen und in Bezugnahme auf die Kategorie der Zeit die Apperzeption des auf der Leinwand Gezeigten ermöglichen“¹¹⁷.

An dieser Stelle soll ein kurzer Blick auf die Dimension der Zeit und ihre Rolle im Zusammenspiel von Film und Heterotopie-Modell geworfen werden, denn die Zeit spielt sowohl für das Medium und die foucaultschen Heterotopien an sich, als auch für deren Verknüpfung eine besondere Rolle. Zum einen entsteht „[f]ilmischer Raum [...] immer nur durch seine eigenen Zeiten, das heißt durch lineare Sukzessivität von Bildern und Tönen und durch die Zusammenführung dieser im Gedächtnis des Zuschauers zu einem Raum“¹¹⁸. Auch Heterotopien sind zum Teil durch ihre eigenen Zeiten bestimmt. Zum anderen können Filme entsprechend des vierten Grundsatzes der Heterotopologie direkt als *Zeitheterotopien* verstanden werden, weil sie Zeit kumulieren und zerstreuen, speichern und verflüchtigen. Filmische und heterotopische Räume werden demzufolge nicht nur durch ihr besonderes Verhältnis zur Dimension der Zeit bedingt, sie stellt ebenfalls einen Verbindungspunkt dar oder

¹¹⁶ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 321.

¹¹⁷ Klung, Katharina, *Trialektik und Heterotopie. Raum, Film und die Dialektik von Zentrum und Peripherie*, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19851_2010, Zugriff: 17.07.2018, S. 1.

¹¹⁸ Geib, Robert, „Was ist ein filmischer Gedächtnisraum? Replik zu ‚Raum, Zeit, Gedächtnis‘ von Ulrike Kuch in Rabbit Eye 003“, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 4, S. 118-122, http://www.rabbiteye.de/2012/4/geib_replik.pdf, 2012, Zugriff: 10.08.2018, S. 121.

dient als Unterscheidungsmerkmal zur Abgrenzung gegenüber anderen Räumen.

Der Film als Heterotopie oder Heterotopien im Film haben außer ihrer verbindenden Kraft zwischen dem Realem im ‚Hier‘ und dem Irrealem im ‚Dort‘ auch Auswirkungen auf die Rezeption eines Films selbst. Leiß, die Heterotopien als postmodernistische Utopien versteht, schreibt diesbezüglich: ¹¹⁹

„Die Rezipienten werden einem unauflösbaren Schwebestadium, einer beständigen Verschiebung des Blicks, einer Zersplitterung der Perspektive ausgesetzt und werden so dazu angeregt, sich im Aushalten des Widerstreits zu üben. In diesem Sinne kann die Heterotopie als Artikulation der postmodernistischen Vision von einem der Idee der Gerechtigkeit verpflichteten Umgang mit Widerstreitsituationen verstanden werden.“¹²⁰

Unabhängig davon, ob Heterotopien als postmodernistische Utopien gelesen werden oder nicht, betont Leiß ein wichtiges Charakteristikum in der Beziehung zwischen Heterotopien (in Form von Kunstwerken) und deren Rezipienten: Widerstreit und Ungewissheit. Dieser Aspekt spielt in Bezug auf die Wahrnehmung des Mediums Film eine wichtige Rolle. Wenn der Rezipient auf die Kinoleinwand blickt, so schaut er (bildlich gesprochen) nicht in einen Tunnel, der nur eine Perspektive, einen starren Blickwinkel zulässt – vielmehr ermöglicht der Film dem Zuschauer eine Sicht, die nach links und rechts, nach oben und unten, vorne und hinten abschweifen kann – eine Sicht, die ihn in einen Zustand der Unklarheit und/oder eine Situation des Zwiespalts versetzt. Auch wenn diese Mannigfaltigkeit im ersten Moment nicht zwingend wie ein Merkmal der foucaultschen Heterotopien erscheint, so ist es doch gerade die Pluralität und Kumulierung des Anderen oder Fremden, die heterotopische Räume in Kontrast zu den

¹¹⁹ Anm.: Unter „postmodernistisch“ bzw. Postmodernismus versteht Leiß eine bestimmte ideologische Positionierung im Sinne einer Geisteshaltung. Nicht zu verwechseln mit der Postmoderne, welche einen historisch verortbaren, gesellschaftlich-kulturellen Zustand – eine Epoche beschreibt. Der Postmodernismus ist dementsprechend eine von mehreren geistigen Strömungen der Postmoderne und verkörpert eine radikalpluralistische Geisteshaltung. (Vgl. Leiß, S. 30-33)

¹²⁰ Leiß, *Inszenerungen des Widerstreits*, S. 131. Anm.: Leiß bezieht sich mit ihrem Kommentar zwar primär auf die Literaturwissenschaft, trotzdem lassen sich ihre Überlegungen auch auf das Medium Film übertragen, da es sich bei Utopie sowie Heterotopie um gattungsunspezifische Denkmodelle handelt.

restlichen Räumen setzt und ein potenzielles Gewirr der Unsicherheit schafft. Untersucht man Filme vor dem theoretischen Hintergrund der Heterotopien, wird also gerade das Wirre in den Vordergrund gerückt und als Ausdruck gesellschaftlicher Spielarten aufgefasst und damit ein Stück weit entwirrt. Konkret geht es hier um anders- oder fremdartige Erfahrungen, die dem Rezipient durch das Medium Film ermöglicht werden. Daher kann in diesem Zusammenhang der mediale Raum ‚Film‘ auch als ein Erfahrungsraum betrachtet werden.¹²¹ Durch diese Betrachtungsweise knüpft der Film nochmals an anderer Stelle an das Heterotopie-Modell an; denn einer Erfahrung geht immer etwas Praktisches voraus, etwas das sich, wie alle Heterotopien, in der gelebten Wirklichkeit vollzogen hat.

Ein ebenfalls wichtiger Aspekt ist die Tatsache, dass Heterotopien im Sinne Foucaults als ein historisch verortbares Abbild eines gesellschaftlich-kulturellen Zustandes lesbar sind. Heterotopien können in diesem Sinne als Spiegel von Extremräumen einer Kultur – als Momentaufnahmen inhärenter Auseinandersetzungen einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit verstanden werden. Abgesehen davon, dass sich „[m]ithilfe des Films [...] kollektive Vorstellungen über soziale Zustände und Entwicklungen entdecken und verstehen [lassen]“¹²², fokussiert die filmische Darstellung heterotopischer Räume insbesondere gesellschaftliche Randbereiche und den künstlerischen Umgang mit ihnen. Chlada betont diesen Umstand folgendermaßen:

„Nicht um *Utopia* geht es, um die *beste* Staatsverfassung im Nirgendwo, sondern um *Heterotopia*, den Ort einer *anderen* Verfassung im Anderswo der Parallelgesellschaft, das sich der herrschenden Norm entzieht.“¹²³

Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dergleichen Parallelgesellschaften bzw. gesellschaftlichen Randbereiche stets Teilbereiche ein und desselben Systems sind. Sie mögen sich zwar grundsätzlich von der bestehenden Ordnung unterscheiden, stellen jedoch trotzdem Abweichungen einer gemeinsamen Wirklichkeit dar und dürfen aus diesem Grund als

¹²¹ Vgl. Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, S. 9-10.

¹²² Geimer, Alexander/Carsten Heinze/Rainer Winter (Hg.), *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten*, Wiesbaden: Springer 2018, S. 11.

¹²³ Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, S. 8.

Momentaufnahmen gesellschaftlicher Strömungen betrachtet werden.

Wie das Kapitel 2) bereits verdeutlicht hat, ist das Medium Film ohne den Begriff des Raumes schwer greifbar. Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass das Medium Film auf mehreren Ebenen als Heterotopie lesbar ist. Erstens stellt das Medium selbst eine Heterotopie dar. Wie Foucault schreibt, ist es ein Ort, an dem mehrere, eigentlich unvereinbare Räume und Zeiten miteinander zusammenkommen. (An dieser Stelle ist die Zusammenkunft von physisch-greifbaren Räumen, wie dem Zuschauersaal sowie nicht-physisch greifbaren Orten, den Räumen im Film, gemeint.) Zweitens kann die rein bildliche Ebene eines Films, d.h. die Filmbildoberfläche ähnlich wie beim Spiegel oder auch Fotografien, insofern als Heterotopie verstanden werden, als dass der Film Orte auf einer zweidimensionalen Oberfläche festhält, deren existente Physis jedoch andernorts liegt. Drittens kann der Film heterotopische Räume auf Ebene der Narration thematisieren, indem innerhalb der diegetischen Welt Gegenräume inszeniert werden und im Fokus der Erzählung stehen. In diesem Fall ist der primäre Bezugspunkt der Heterotopie im filmischen Raum die filmisch dargestellte Gesellschaft. Die Auseinandersetzung zwischen den filmischen Gegenräumen und den verbleibenden gesellschaftlichen Räumen im Film bezieht nichtsdestotrotz auch das Spannungsverhältnis zwischen der filmischen Heterotopie und der tatsächlichen (subjektiven) Welt des Zuschauers mit ein.

Film bewegt sich unweigerlich zwischen existenten und nicht existenten, zwischen physisch greifbaren sowie nicht-greifbaren, mentalen, fiktiven, zeitlichen und diegetischen Räumen. So geartet teilt der Film grundlegende Eigenarten mit Foucaults Heterotopie-Modell und dessen Verständnis von Utopie, und konstituiert, entsprechend dieser Raumansichten, ein Spannungsverhältnis zwischen sich wechselseitig bedingenden Sphären.

Das erwähnte Band zwischen Realem und Irrealem stellt nicht nur eine Verbindung zwischen den Räumlichkeiten auf und vor der Leinwand her, sondern setzt gleichermaßen das dargestellte Geschehen des jeweiligen Films in Relation zur Wirklichkeit.

Vor diesem Hintergrund kann das Medium Film niemals vollkommen losgelöst von dem umgebenen Weltgeschehen verortet werden. Die Erörterung des Verhältnisses von filmisch dargestellten „Innen- und Außenräumen“ besitzt stets einen Bezug zur tatsächlichen

Lebenswelt und deren eigenen „Innen- und Außenräumen“, d.h. konkret zu Ausschließungs- und Abgrenzungsmechanismen einer Gesellschaft.

Das Medium Film als Heterotopie präsentiert, repräsentiert und reproduziert oder wie Foucault es zusammenfasst:

„Unter all diesen Orten interessieren mich hier jedoch jene, denen die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren. Diese Räume, wie man sie nennen könnte, die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen [...].“¹²⁴

Vereinfacht gesprochen visualisiert und enttarnt der heterotopische Film (wie auch die filmische Heterotopie) Verzahnungen, Konflikte und „Beziehungen zwischen Subjekt, Wissen und Macht“¹²⁵ innerhalb eines gesellschaftlichen Systems und dessen institutionellen Strukturen in der diegetischen als auch der realen Welt.

¹²⁴ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 320.

¹²⁵ Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, S. 41.

3. Forschungsinteresse

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist die Auseinandersetzung mit dem Heterotopie-Modell des Philosophen Michel Foucault und dessen Übertragung auf das Medium Film. In Hinblick auf die folgenden Filmanalysen sollen insbesondere diejenigen Räume untersucht werden, die sich durch das einzigartige Verhältnis von Film und Heterotopie-Modell sowie vor dem Hintergrund der inhaltlich wie formalen Gemeinsamkeiten der ausgewählten Filme, ergeben.

Aus den genannten Zielen lassen sich folgende Forschungsfragen ableiten:

- Wie trägt die filmisch dargestellte Gesellschaft zur Konturierung einer Heterotopie bei und wie wird dadurch ein Spannungsfeld zwischen einem (in der diegetischen Welt) „Innen“ und einem „Außen“ inszeniert?
- Inwiefern kann der private Ort ‚Familie‘ als Heterotopie wahrgenommen werden?
- Welche Eigenschaften werden der äußeren Welt im Film und damit auch der äußeren realen Welt zugeschrieben?
- Inwiefern können Utopien respektive Dystopien als Motiv für die Isolation der Familie interpretiert werden?

Beziehungsweise lassen sich grundsätzlich familiäre Leitbilder identifizieren und wenn ja, lassen sich diese eher als eine Flucht vor dystopischen Zuständen oder als ein Impuls utopischer Hoffnung interpretieren?

III. EMPIRISCHER TEIL

4. Filmanalysen

In den folgenden Kapiteln soll versucht werden, die gestellten Forschungsfragen mittels Filmanalysen zu beantworten.¹²⁶ Exemplarisch wurden hierfür drei Filme der letzten Jahre ausgewählt, die, unabhängig von ihren Genrebezeichnungen, auf inhaltlicher und zum Teil auch auf formaler Ebene einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Es handelt sich dabei um den griechischen Film *Dogtooth* (2009), den deutschen Film *Der Bunker* (2015) und den amerikanischen Film *Captain Fantastic* (2016). Die Auswahl wurde dabei von dem Gedanken geleitet, dass sich (globale) Gemeinsamkeiten gerade durch die unterschiedlichen Stilrichtungen und Produktionsländer der Filme besser identifizieren lassen. Das in den letzten Jahren international viele Filme wie auch TV-Serien ganz unterschiedlicher Genres entstanden sind, die sich thematisch deutlich ähneln, scheint ein Phänomen zu sein, das durch besagte Filmauswahl Berücksichtigung finden soll.

„Verändert sich die gesellschaftliche Situation, verändern sich nicht nur die produzierten Filme, sondern auch die Bedingungen der Rezeption. So gesehen stellt sich die Filmgeschichte nicht als autonomer Prozess dar, sondern als Teil gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Zeitläufte, auf die Filme reagieren und die sie manchmal sogar beeinflussen können.“¹²⁷

Ausgangslage der drei Filme bildet ein ausschließlich familiäres Leben in selbstgewählter Isolation – zumindest selbstgewählt von Seiten der Eltern. Im Zentrum stehen demnach die von der restlichen Gesellschaft abgeschotteten Familien und ihr alltägliches Zusammenleben.

¹²⁶ Am.: Es sei darauf hingewiesen, dass die Analysen der filmischen Gestaltungsmittel stets von der mir bevorzugten Lesart ausgehen.

¹²⁷ Lüdeker, Gerhard Jens, „Über das reziproke Verhältnis von Film und Gesellschaft“, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 4, S. 1-4, http://www.rabbiteye.de/2012/4/luedeker_editorial.pdf, 2012, Zugriff: 11.08.2018, S. 1.

EXKURS: Die *Greek New Wave of Cinema

„Die Kunst unterbricht das Leben,
das Leben unterbricht die Kunst,
alles ist durcheinander.“¹²⁸

Yorgos Zois

Wenn man die sogenannte *Greek New Wave of Cinema* mit einem Wort beschreiben müsste, dann wäre dieses Wort ‚Absurdität‘ – Absurdität in all ihren Formen und Möglichkeiten. Sie ist der gemeinsame Nenner der *Greek New Wave*-Filme, welche in den letzten Jahren und spätestens seit „Dogtooth“ (2009) für internationale Aufmerksamkeit sorgen.

In Anlehnung an den französischen Begriff der *Nouvelle Vogue*, welcher eine Stilrichtung innerhalb des französischen Kinos beschreibt, fand die Umschreibung „Greek New Wave“ erstmals in der Musik ihre Anwendung. Im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet die *Greek New Wave* mit dem Zusatz ‚Cinema‘ jedoch, ganz im Sinne ihres Namensgebers, ebenfalls eine Stilrichtung des (griechischen) Kinos.¹²⁹

In Rezensionen über Filme der *Greek New Wave* finden sich fast immer Wörter wie ‚sonderbar‘, ‚surreal‘, ‚grotesk‘, ‚merkwürdig‘ oder ‚befremdlich‘. Daher mag es nicht überraschen, dass oft auch von der *Greek ‚Weird‘ Wave* gesprochen und geschrieben wird.¹³⁰ Erzeugt werden beschriebene Eindrücke durch eine eigentümliche Verknüpfung von Filminhalt und filmischen Mitteln. Typisch für diese Art von Filmen ist eine besondere Filmästhetik, die durch eine Kombination aus Entfremdung und – zum Teil sehr offensivem, zum Teil eher

¹²⁸ *Greek New Wave Cinema/Tracks* ARTE, https://www.youtube.com/watch?v=uvzmADn3a_Q, 05.03.2016, Zugriff: 09.08.2018.

¹²⁹ Vgl. Wikipedia contributors. „Greek New Wave“, In: Wikipedia, The Free Encyclopedia, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Greek_New_Wave&oldid=811863651, 24.11.2017, Zugriff: 09.08.2018.

¹³⁰ Vgl. Banerjee, Souranath, „Best Weird Greek New Wave Cinema“, *Cinema Forensic*, <http://www.cinemaforensic.com/weird-greek-new-wave-cinema/>, 11.05.2016, Zugriff: 10.08.2018.

subversivem – schwarzem Humor geprägt ist.¹³¹ Gewalt, Sexualität und Körperlichkeit spielen dabei stets zentrale Rollen.

Es mag verwundern, dass ausgerechnet ein gebeuteltes Land wie Griechenland eine Reihe von Regisseuren und Filmemachern, wie beispielsweise Giorgos Lanthimos, Athina Tsangari oder Yorgos Zois, hervorgebracht hat, die eine neue Filmbewegung ins Leben gerufen und es mit dieser Stilrichtung sogar bis zum Oscar – zumindest einer Oscar-Nominierung – geschafft haben.¹³² Doch man kann es auch als eine logische Konsequenz sehen, dass gerade einer der größten Brennpunkte Europas Filme hervorbringt, welche die Absurditäten des alltäglichen Lebens zur Schau stellen. Die griechische Schuldenkrise mag daher nicht nur der Nährboden für die künstlerische Auseinandersetzung mit den bestehenden sozialen Ordnungen sowie gesellschaftlichen Strukturen sein, sondern auch ein Grund dafür, warum die Filme der *Greek New Wave* im Vergleich zu anderen internationalen Projekten mit recht wenig finanziellen Mitteln auskommen (müssen). Größtmögliche Wirkung wird hier mit kleinsten Mitteln geschaffen.

Auch wenn die Schuldenkrise in den Filmen der *Greek New Wave* nicht direkt thematisiert wird, so hat die enorme Staatsverschuldung mit den daraus folgenden tiefgreifenden ökonomischen und sozialen Veränderungen für das Land und seine Bevölkerung natürlich auch erheblichen Einfluss auf die Filmproduktion und -branche. Der griechische Regisseur und einer der Vertreter der *Greek New Wave*, Yorgos Zois, macht diesen Umstand in einem Interview deutlich, wenn er sagt:

¹³¹ Vgl. Steve, Rose, „Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema“, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>, 27.08.2011, Zugriff 09.08.2018; sowie Vellis, Erasmia, „Greek New Wave Cinema. Giorgos Lanthimos & Panos Koutras“, in: *culture trip*, <https://theculturetrip.com/europe/greece/articles/greek-new-wave-cinema-giorgos-lanthimos-panos-koutras/>, 23.11.2016, Zugriff: 09.08.2018.

¹³² Anm.: Im Jahr 2011 erhielt der griechische Film „Dogtooth“ (2009) eine Oscar-Nominierung in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ und sorgte damit international für Aufsehen.

„Also zunächst mal ist die Situation in Griechenland nicht nur absurd, sie ist schizophren. Wir haben eine linke Regierung, die rechte Gesetze erhebt. Das ist eine bipolare Situation. Wir sollten alle Pillen nehmen. Aber, am Ende ist entscheidend was wir daraus machen. Unsere Filme sollten kein Krisenporno sein, die unsere Situation zeigen, denn aus einer Krise kann auch Poesie entstehen – nicht nur Porno.“¹³³

4.1 *Dogtooth*

„Hunde sind wie Lehm. Unsere Aufgabe ist es sie richtig zu formen. Ein Hund kann dynamisch sein, ein Kämpfer, ein Feigling oder sehr sanftmütig. All das erfordert Arbeit, Geduld und Fürsorge von uns. Jeder Hund erwartet von uns, dass wir ihm zeigen wie er sich benehmen soll. Können Sie mir folgen? Das Problem besteht darin das wir gemeinsam entscheiden müssen wie Ihr Hund sich verhalten soll. Wollen wir ein Tier oder wollen wir einen Freund; wollen wir einen Wächter der uns als seine Herren respektiert und ohne Zögern alles tut was wir von ihm verlangen – verstehen Sie?“¹³⁴

Dogtooth (Originaltitel: *Kynodontas*) ist ein 2009 erschienener griechischer Film des Regisseurs Giorgos Lanthimos, der in Zusammenarbeit mit Efthymis Filippou auch das Drehbuch schrieb.

Dogtooth ist einer der ersten Filme, die im Rahmen der sogenannten „Greek New Wave of Cinema“ entstanden sind. Er sorgte durch seine ungewohnte Filmästhetik und eine äußerst bizarre Familiengeschichte über drei Kaspar-Hauser-Kinder für internationales Aufsehen, obwohl er es beispielsweise in Deutschland nicht in die Kinos schaffte, sondern lediglich auf DVD erschien.

¹³³ *Greek New Wave Cinema/Tracks* ARTE, https://www.youtube.com/watch?v=uvzmADn3a_Q, 05.03.2016, Zugriff: 09.08.2018.

¹³⁴ *Dogtooth*, R.: Giorgos Lanthimos, Prime Video Streaming, BOO Productions 2011 (Orig. *Kynodontas*, Griechenland, 2009), Timecode: 00:26:12.

4.1.1 Synopsis

Der Film taucht in die Alltagswelt eines Elternpaares ein, das seine drei (mehr oder weniger) erwachsenen Kinder abgeschottet von der Außenwelt auf einem Grundstück in der ländlichen Provinz aufzieht. Die Beweggründe, die zur Entscheidung für diese Lebensform geführt haben, werden nicht erklärt.

Ein Sohn und zwei Töchter, alle namenlos, müssen sich neben dem Verbot das Anwesen jemals zu verlassen, weil sonst akute Lebensgefahr droht, auch den verqueren Erziehungsmethoden ihrer Eltern beugen. So kreist das Leben der jungen Erwachsenen um Disziplin, bedingungslosen Gehorsam und die Gunst der Eltern. Für elterliche Zuneigung wird selbst vor körperlicher Gewalt nicht zurückgeschreckt. Neben dem Selbststudium von Lehrbüchern zählt Vokabellernen zu den täglichen Pflichten der drei. Anhand von Kassetten, von der Mutter besprochen, werden eigentlich profane Alltagswörter mit jedoch undefinierten Bedeutungen auswendig gelernt. So heißt im grotesken Sprachkosmos der Familie *Telefon* nun ‚Salzstreuer‘, *Meer* ‚Lehnsessel‘ oder *Autobahn* ‚starker Wind‘. Sämtliche Lebensbereiche der bereits erwachsenen Kinder werden streng kontrolliert und manipuliert. Fehlverhalten wird sofort bestraft. Gutes Verhalten wird in Form eines Sticker-Token-Systems belohnt, was den Konkurrenzkampf unter den Geschwistern zusätzlich anfacht. Auch medial gibt es keinen Zugang nach draußen. Ihre freie Zeit vertreiben sich die drei mit Kinderspielen oder dem Schauen selbstgedrehter Homevideos. So lebt die Familie beinahe völlig isoliert in ihrem selbstkreierten, bizarren locus terribilis, der von Gruselgeschichten der Eltern über die Welt hinter dem Gartenzaun geprägt ist.

Die Neugier nach dem Unbekannten wird mit einem erfundenen, biologischen Argument im Keim erstickt. So ist es ein unantastbares Faktum, dass erst mit dem Ausfallen des sogenannten Hundezahns – dem rechten oder linken Eckzahn – die notwendige körperliche Reife erlangt ist, um sich den lauenden Gefahren der Außenwelt zu stellen. Schutz in der lebensfeindlichen Umwelt bietet dabei nur das Auto. Allerdings wird die zum Autofahren nötige Reife erst dann erreicht, wenn der ausgefallene Zahn nachgewachsen ist. Somit ist und bleibt der Vater der Einzige, der nach diesen Regeln das Grundstück verlassen und einer Arbeit in der echten Welt nachgehen kann. Die körperliche Reife der Mutter wird nicht thematisiert. Der Vater als

Oberhaupt sorgt für das Nötigste an körperlicher und geistiger Nahrung seiner Familie. Dazu zählt auch die sexuelle Triebbefriedigung des Sohnes, der unregelmäßig Besuch von Christina bekommt, einer jungen Arbeitskollegin des Vaters. Sie ist der einzige nicht-familiäre Kontakt zur Außenwelt und wird von den Eltern entsprechend angewiesen, keine unerwünschten Einflüsse von außen ins Innere zu tragen.

Mit einem Tauschgeschäft zwischen Christina und der älteren Tochter nimmt die Geschichte eine nicht aufzuhaltende Wende. Für orale Befriedigung und das Schweigen darüber leiht Christina dem Mädchen VHS-Filme und weckt damit die Neugier und eine unstillbare Sehnsucht nach der Welt vor der Hecke. Das groteske Szenario gipfelt darin, dass sich das Mädchen den Hundezahn mit einer Hantel selbst ausschlägt und sich anschließend im Kofferraum des Autos versteckt. Die durch das Verschwinden ausgelöste Suche nach ihr bleibt ergebnislos. Am nächsten Tag macht sich der nichts ahnende Vater mit seinem Kind im Kofferraum auf den Weg zur Arbeit. Damit endet der Film.

4.1.2 Die Filmische Darstellung des heterotopischen „Innen“

Visuell manifestiert wird das heterotopische „Innen“ in *Dogtooth* durch einen abgeschotteten Landsitz im Nirgendwo. Die räumlich-topographische Heterotopie besteht aus einem großen Haus sowie einem weitläufigen, reichlich bepflanzten Garten mit Pool inmitten einer kargen, vertrockneten Landschaft. Das gesamte Anwesen wird allerdings nie in einer Totalen gezeigt – ein Überblick über den zentralen Ort der Handlung (das Anwesen) bleibt dem Rezipienten somit verwehrt. Generell sind alle Handlungsräume des Films fragmentarisch zusammengesetzt, was wiederum die fehlende zusammenhängende topographische Übersicht unterstreicht und so nimmt die Heterotopie in *Dogtooth* die Form eines real existierenden, aber nicht lokalisierbaren Ortes an.

Das Wohnhaus selbst besitzt zahlreiche Fenster, so dass die Zimmer von gleißendem Tageslicht durchflutet werden. Auch das Interieur ist in hellen Farben gehalten: Wände, Gardinen, viele Möbelstücke sowie fast alle Kleidungsstücke der Kinder sind weiß. Bis auf das Wohnzimmer sind die übrigen Räume nur spärlich dekoriert, so dass die minimalistische Innenausstattung

in Kombination mit der dominierenden (Nicht-)Farbe Weiß den Lebensräumen eine überwiegend artifizielle, zum Teil sterile Atmosphäre verleiht (siehe Abb. 1 und 2).



Abbildung 1: Küche



Abbildung 2: Flur im Haus

Die offenen Raumarrangements, wie auch grundsätzlich die gesamte Mise en Scène von *Dogtooth* folgt ruhigen, klaren Linien und einer hellen Lichtgestaltung. In einigen Szenen kann sogar von einer High-Key-Beleuchtung gesprochen werden. Betrachtet man das Anwesen und die Wohnräume nur für sich, so lassen sie nichts von den bizarren Geschehnissen in ihrem Innern erahnen. Die Ebene der Bildästhetik steht somit in starkem Kontrast zur inhaltlichen Filmebene, die von physischer und psychischer Gewalt geprägt ist, und verstärkt vermutlich gerade dadurch die evozierte Abstrusität des Films – ganz im Sinne des Sprichwortes „Wo viel Licht ist, ist auch viel Schatten“.

Folgt man den Beschreibungen Foucaults, so macht allein der Umstand, dass ein Ort in weiter Abgeschiedenheit liegt diesen noch nicht zur Heterotopie. Inspiziert man den Familiensitz jedoch näher, so treten weitere Merkmale in Erscheinung, die die Kriterien einer Heterotopie erfüllen. So erhält beispielsweise ein streng ausgewählter Personenkreis, konkret eine einzige fremde Person, Einlass in die Welt hinter der Mauer und das ausschließlich unter Einhaltung spezifischer Eintrittsrituale. Die einzige Außenstehende, die in unbekanntem Zeitabständen Zutritt zum familiären Grundstück erhält, ist Christina. Der Vater, der wiederum als einziger das Anwesen regulär verlassen darf, holt Christina stets mit seinem Auto ab und verbindet ihr für die Fahrt die Augen. Die Anreise aus der Stadt zum Grundstück ist aus dem fahrenden Auto aufgenommen, mit der Kamerafokussierung auf das Autoinnere. Alles jenseits der Fensterscheibe gleicht daher dem Blick aus einem rasenden Zug – nichts ist deutlich erkennbar. Erst hinter dem Einfahrtstor des Anwesens wird Christina die Augenbinde abgenommen und

so bleibt sie genauso wie der Zuschauer im Ungewissen darüber wo sich das Wohnhaus genau befindet. Während der Autofahrt fragt der Vater Christina, ob sie frisch gebadet ist und sich die Haare gewaschen hat. Körperliche Hygiene und die geistige Akzeptanz der eigenen Unkenntnis über den Ort des Anwesens, folglich die Maximierung der Bezugslosigkeit zum „Außen“, scheinen die zwei wichtigsten Bedingungen zu sein, um ins heterotopische Innen aufgenommen zu werden. Dies bedeutet zugleich, dass dieser heterotopische Ort nicht gezielt gesucht, sondern nur zufällig gefunden werden kann.

Umschlossen von hohen Mauern und dadurch fast vollständig von der restlichen Welt abgeschirmt, folgt nicht allein der Einlass speziellen Regeln. Bereits die Eröffnungsszene des Films stößt den Rezipienten unvermittelt in den skurrilen Alltag der Familie und deutet an, dass an diesem Ort und in diesem Film die Dinge anders laufen. Der Film beginnt mit einer Detailaufnahme eines Kassettenrekorders und dessen Inbetriebnahme. Es erklingt eine Tonbandaufnahme mit der Stimme der Mutter, die die neu zu lernenden Wörter für jenen Tag erklärt. Die anschließenden Einstellungen zeigen jeweils einzeln die drei erwachsenen Kinder, die in Unterwäsche gemeinsam in einem Badezimmer sitzen und stumm den Erläuterungen der mütterlichen Stimme horchen (siehe Abb. 3 bis 5).



Abbildung 3: Sohn



Abbildung 4: Ältere Tochter



Abbildung 5: Jüngere Tochter

Mit dem Ende der Begriffserklärungen schaltet sich das Tonband ab. Die jüngste Tochter möchte nun ein Geduldsspiel spielen und bespricht mit ihren Geschwistern die Spielregeln. Während dieser kurzen Unterhaltung bleibt die Kamera unbewegt auf die jüngste Tochter gerichtet, so dass von den anderen lediglich die Stimmen aus dem Off zuhören sind. Die Aufnahme arbeitet ohne die gängige Schuss-Gegenschuss-Technik und rückt den Rezipienten damit in eine ungewohnte Betrachtungsposition. Diese starre Art der Dialogaufnahme wird sehr häufig im Film verwendet und erzeugt eine verunsichernde Ruhe.

Auch das Gespräch selbst hört sich sonderbar an. Unabhängig vom Inhalt der Unterhaltung wirkt das Sprechen trocken, naiv und emotionslos. Dieser Eindruck, der sich durch den gesamten Film zieht, wird durch eine abgehackte, holprige Sprach- und Satzmelodie kreiert, die von teilweise zähen Sprechpausen durchzogen ist. In dieser Hinsicht wirken alle Figuren des Films abgestumpft und distanziert. Der sonderbare Tonfall der Akteure ist zwar kein Alleinstellungsmerkmal der Bewohner des heterotopischen Innen, trotzdem verstärkt er in Kombination mit dem häuslichen Ambiente dessen künstliche Atmosphäre. Darüber hinaus erzeugen die erwähnten sprachlichen Mittel und die an sich flach wirkenden Figuren im Sinne einer satirischen Verformung durch Untertreibung einen starken Effekt der Verfremdung und Verzerrung auf den Rezipienten.

Anhand der Eröffnungssequenz lassen sich also bereits erste Brüche mit den heutzutage klassischen Aufnahmekonventionen des Mediums Film aufzeigen. Es verwundert daher nicht, wenn der Zuschauer hier ein stetes Gefühl der Irritation verspürt.

Da nun die Schale des heterotopischen Innen umrissen ist, soll im Folgenden auf die spezifischen Eigenarten im Kern eingegangen werden, d.h. auf die vermeintlich von der „Norm“ abweichenden Strukturen.

Bestimmt werden diese Strukturen in erster Linie vom Vater, dem Oberhaupt der Familie, aber ebenso der Mutter. Das patriarchale Machtgefüge innerhalb der Familie ist unmissverständlich gegeben und offenbart sich nicht zuletzt in der privilegierten Stellung des Sohnes. Er, als einziger männlicher Nachkomme und als der Älteste, ist das einzige Kind für dessen sexuelle Triebbefriedigung gesorgt wird. Zudem nimmt seine sexuelle Befriedigung einen wichtigen Platz im Familienleben ein. Dies wird unter anderem daran ersichtlich, als dass die Filmhandlung mit Christinas Besuch beginnt. Der Zuschauer tritt durch sie in die verschrobene Welt hinter dem Zaun und wird sogleich mit einer, im Allgemeinen, unpassenden Situation konfrontiert. D.h. von allen Abstrusitäten des heterotopischen Innen offenbart sich diese zuerst. Verstörend wirkt hier nicht allein die Tatsache, dass der Vater für seinen gefangen gehaltenen Sohn eine Frau, zudem eine Arbeitskollegin, zur Verfügung stellt, sondern auch die nüchterne, abgeklärte Art aller Beteiligten, damit umzugehen. Anstelle von leidenschaftlicher

Begierde wird der Rezipient Zeuge eines geplanten Geschlechtsaktes, der weder für sie noch für ihn sinnliche Gefühle zu beinhalten scheint. Unterstrichen wird diese prosaische Filmszene durch minimale Einstellungswechsel und eine fixierte, in den Raum hineinschauende Kameraposition (siehe Abb. 6 bis 8).



Abbildung 6: Zimmer des Sohnes



Abbildung 7: Geschlechtsakt 1



Abbildung 8: Geschlechtsakt 2

Die Kamera befindet sich auf Augenhöhe eines sitzenden Menschen – der Zuschauer blickt also von seinem Kinosessel gerade in den Raum hinein. Darüber hinaus richten sich die Blickrichtung und die Bildkomposition sowie generell der ganze Film selten nach dem Goldenen Schnitt. Die hier gewählte Einstellungsgröße, welche eine Mischung aus *Nahe* und *Amerikanische* ist, in Kombination mit der fixierten Kameraposition und den sich im Raum bewegenden Akteuren, führt zu einer prägnanten Begrenzung des Bildausschnittes. So sind die Körper der Akteure durch die Kadrierung nie in ihrer Gänze zu sehen. Der Film suggeriert dadurch einen unverfälschten Blick auf das Geschehen. Durch den stetigen Einsatz dieser unkonventionellen filmischen Mittel wirkt *Dogtooth* zugleich surreal als auch authentisch.

Grundsätzlich aufrechterhalten werden die familiären Machtstrukturen durch verschiedene Methoden der Unterdrückung. Neben dem Erledigen von Hausarbeiten, dem Einhalten der strengen Regeln und dem körperlichen Training, steht insbesondere der Hausunterricht im Fokus des Familienlebens. Dieser erfolgt über das Selbststudium von Lehrbüchern und über Tonbandaufnahmen der Eltern. Neben Mathematik und Medizin werden so täglich „neue“ Vokabeln der eigenen Sprache gelehrt (z.B. heißt Salzstreuer im Familienkosmos ‚Telefon‘). D.h. es werden zum Teil absichtlich falsche Informationen vermittelt. Bildung tritt insofern als gezielte Methode der Unterjochung in Erscheinung. Die Aneignung von Wissen soll nicht dem eigentlichen Zweck, selbstständige Individuen

heranzuziehen, dienen, sondern vielmehr ist die bewusste Aufzucht von Menschen, die in ihrer Unmündigkeit gefangen gehalten werden, von Interesse. Dadurch bleiben sie abhängig und unfähig sich außerhalb des familiären Mikrokosmos zurechtzufinden.

Positive Belohnung erhalten die Kinder in Form von Klebestickern und elterlicher Aufmerksamkeit. So darf derjenige mit den meisten Stickern das abendliche Freizeitprogramm bestimmen. Bei Nicht-Beachtung der Regeln oder generell unerwünschtem Verhalten erfolgen sofort, meist körperliche, Strafen. Körperliche Züchtigung ist integrativer Bestandteil der „kindlichen“ Alltagswelt und so verwundert es nicht, dass auch die Spiele der Kinder davon geprägt sind. Barbiepuppen werden lustvoll Gliedmaßen abgeschnitten oder das Aushalten körperlicher Schmerzen wird zum Geduldsspiel deklariert. Auch plötzliche Gewaltexzesse unter den Geschwistern sind keine Seltenheit. Unter anderem schneidet die Ältere dem Bruder aus Frust mit einem Küchenmesser eine tiefe Wunde in den Arm; die Jüngere schleicht sich nachts in sein Zimmer und schlägt ihm mit einem Hammer auf das Knie. So wie die Eltern jegliche Macht über sämtliche Lebensbereiche der Kinder haben, so versuchen die Kinder ihrerseits im Sinne von „Lernen durch Nachahmung“ möglichst viel Macht untereinander zu erlangen.

Körperlichkeit spielt jedoch nicht nur im Rahmen von Gewalt eine Rolle, sondern auch in Form von Lust und als Mittel zum Zweck. So werden Alltagsgegenstände gegen sexuelle Zuwendungen eingetauscht, als handelte es sich um irgendwelche Banalitäten. Inzest scheint weder für die Eltern, noch für die Kinder ein Tabubruch darzustellen, wobei den Kindern diese Grenzüberschreitung im Gegensatz zu den Eltern nicht bewusst sein dürfte.

Verstörend wirken diese schonungslosen Verhältnisse nicht allein aus dem Grund, weil sie den normativen Grundsätzen der meisten Kulturen zuwiderlaufen, sondern weil die filmische Inszenierung sie in Alltäglichkeit bettet – sie im Mikrokosmos der Familie als etwas Normales, natürlich Gegebenes erscheinen lässt. Die dominierende weiße Farbgebung im Film, die offene, helle Bildkomposition, der spärliche Einsatz von Kamerabewegungen sowie die eigenwillige Kadrierung erzeugen nicht nur ein Gefühl der Irritation und der Groteske. Sie setzen den Rezipienten in eine Position, aus der heraus alles unverfälscht, d.h. in der Eigenart der diegetischen Welt geradezu authentisch zu beobachten ist. Paradoxerweise untergräbt

und begünstigt der Bruch mit den konventionellen Sehgewohnheiten des Mediums eine Figurenidentifikation in gleicher Weise. Zum einen wird durch die unterkühlte Filmatmosphäre, die reservierte aber rohe Art der Akteure sowie deren merkwürdige Sprechweise eine Identifikation mit den Personen erschwert. Zum anderen (wenn auch in einem geringeren Ausmaß) geht hingegen die den Akteuren innewohnende Distanziertheit auf den Zuschauer über.

4.1.3 Die Filmische Darstellung des „Außen“

Seitens der Eltern wird die Welt hinter dem Zaun als ein zutiefst böser und gefährlicher Ort inszeniert. So erzählen sie ihren Kindern von einem Bruder, der auf der anderen Seite lebt. Ob dieser tatsächlich existiert oder eine bloße Lüge der Eltern ist, bleibt offen. Sehr zum Missfallen der Eltern fühlt sich besonders der Älteste zu diesem Bruder hingezogen und steht daher oft vor dem Zaun, um mit ihm zu sprechen. Um dieses Verhalten endgültig zu unterbinden greift der Vater zu einem drastischen Mittel: er zerreißt sich seine Kleidung, beschmiert sich selbst mit roter Farbe und täuscht eine brutale Katzenattacke auf sich und den unbekanntem Bruder vor, bei der dieser (angeblich) stirbt. Die gemeine Hauskatze wird hier als blutrünstige Bestie instrumentalisiert. Damit schüren die Eltern die Angst der Kinder vor allem, was sich außerhalb des vertrauten Heimes befindet. Als Folge davon geraten die Geschwister in unkontrollierbare Panik, als sich eines Tages ein kleines, harmloses Kätzchen auf das Anwesen der Familie verirrt. Aus Angst tötet der Sohn es daraufhin mit einer Gartenschere.

Im Gegensatz zu den Kindern kann sich der Rezipient ein eigenes Bild der äußeren Welt machen. Direkt zu Beginn des Films sieht der Zuschauer wie der Vater mit Christina in seinem Auto zum Anwesen fährt. Von wo er sie abholt bleibt im Dunkeln. Lediglich an den vorbeiziehenden Häusern und Straßen lässt sich erkennen, dass das Auto aus einer Stadt oder kleineren Ortschaft hinaus aufs Land fährt. Die zu sehende Landschaft ist verdorrt und trocken, wodurch der Garten der Familie im direkten Vergleich wie eine Oase inmitten einer Wüste (siehe Abb. 9 und 10) erscheint. Dadurch wird das Familienanwesen rein äußerlich als

idyllischer Ort suggeriert, dessen Zauber im Laufe des Films perfide und mit brutalen Mitteln zerstört wird.



Abbildung 9: Fahrt zum Anwesen



Abbildung 10: Garten

Verkörpert wird die äußere Welt unter anderem durch Christina. Sie ist der einzige real existierende, fremde Mensch, zu dem die Kinder Kontakt haben und der ins familiäre Heiligtum Einlass findet. Informationen über sie als Person liefert *Dogtooth* nur wenige. Sie arbeitet als Pförtnerin am Arbeitsplatz des Vaters. Sie lebt allein in einer Wohnung im selben Haus wie ihre Eltern. Sie mag Musik, schaut gerne Action-Filme und erfährt größere Befriedigung bei sexuellen Handlungen mit der älteren Tochter als mit dem Sohn. Über ihren Charakter erfährt der Zuschauer nur so viel, als dass sie sich, trotz der bizarren familiären Umstände, auf das merkwürdige Arrangement mit dem Vater eingelassen hat. Sie, als Mensch von außen, „unterstützt“ somit die inneren Strukturen. Die Frage nach dem Warum, ihren Beweggründen, lässt viele Antworten zu, die der Film jedoch dem Zuschauer überlässt.

Als der Vater erfährt, dass seine älteste Tochter durch Christina an verbotene Videokassetten (*Rocky* und *Der weiße Hai*) gekommen ist, findet deren Vereinbarung ein jähes Ende. Christina ist ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur unerwünscht, der erboste Vater sucht sie sogar in ihrer eigenen Wohnung auf und verprügelt sie symbolisch mit ihrem Videorekorder. Wie auf den Abbildungen 11 bis 13 gut zu erkennen ist unterscheidet sich Christinas Wohnung im Außen bildästhetisch stark vom heterotopischen Innen.



Abbildung 11:
Sofa von Christina



Abbildung 12:
Wohnung von Christina 1



Abbildung 13:
Wohnung von Christina 2

Vor den Fenstern sind die Jalousien heruntergelassen, so dass kein natürliches Licht hereindringt. Die Lichtverhältnisse sind daher äußerst dunkel. Der filmische Raum wird definiert durch Schatten und steht somit deutlich im Kontrast zur hellen Farbgebung des Familienhauses. Die Szene arbeitet ohne Kamerafahrten. Es gibt Einstellungswechsel, doch wurde die Kadrierung auch hier so gewählt, dass der filmische Raum abgeschnitten wirkt (siehe Abb. 12 und 13). Der Blickwinkel des Zuschauers ist so gelenkt, dass der Eindruck erweckt wird, als würde er als heimlicher Beobachter das Geschehen aus einem imaginären Wandschrank heraus beobachten. Aus den besonderen und wiederholt eingesetzten filmischen Einstellungen ergibt sich eine gewünscht begrenzte Perspektive, die ein Gefühl von unveränderter Echtheit vermittelt. In der äußeren Welt scheinen schlechte Dinge folglich wie gewohnt in dunklen Ecken zu passieren und nicht wie im heterotopischen Innen vor dem Trugbild einer Idylle. Die Bildästhetik des Außen steht somit nicht konträr zur Filmhandlung, so wie es im Innern der Fall ist.

Mit den Worten „Ich hoffe, deine Kinder geraten unter schlechten Einfluss und entwickeln eine gestörte Persönlichkeit. Das ist mein sehnlichster Wunsch, als Strafe dafür, was du meiner Familie angetan hast.“ verlässt der Vater Christinas Wohnung. Diese kurze Sequenz liefert dem Rezipienten einen möglichen Beweggrund für das Verhalten der Eltern. Mit dem Wissen, dass die Kinder unter anderem medial vollkommen abgeschirmt leben (es gibt weder Zeitungen, Radio, Fernsehen, noch Internet) und vor dem Hintergrund der brutalen Prügelattacke des Vaters auf Christina, liegt die Vermutung nahe, dass der Vater in vermeintlich guter Absicht handelt. Er möchte seine Kinder vor den lauenden negativen Einflüssen der äußeren Welt bewahren und sieht als einzigen Ausweg die vollkommene Abschirmung. Der Antrieb für das familiäre Leben in Isolation scheint daher nicht dem Streben nach einem utopischen Ideal zu entspringen, sondern eher einem Impuls, die Familie vor einer dystopischen Umwelt schützen

zu wollen. Die äußere Welt tritt in der Wahrnehmung der Eltern als ein krankhafter Ort auf – als eine gänzlich negative Gesellschaft. Dabei sind sie blind für den dystopischen Kern ihres selbst kreierten Lebensraums.

In Bezug auf die Videokassetten, die symbolisch für alles Mediale interpretiert werden können, kann *Dogtooth* zudem ein medienkritischer Moment zugeschrieben werden.

Andere Orte der Außenwelt, die *Dogtooth* zeigt, sind der Arbeitsplatz des Vaters in einer Fabrik und eine Hundeschule. In letzterer befindet sich der zukünftige Familienhund Rex, den die Mutter, entsprechend der verqueren inneren Logik der Familie, bald gebären soll. Die Fabrik sowie die Hundeschule werden als authentische Orte in Szene gesetzt, d.h. bei natürlich anmutender Licht- und Tonkulisse gefilmt. Sie wirken somit weder düster oder bedrohlich, noch übertrieben hell und freundlich, sondern ungeschönt echt.

Im Allgemeinen wird in *Dogtooth* daher ein der realen Wirklichkeit entsprechendes Bild der Außenwelt skizziert. Die von den Eltern geschilderten Bedrohungen einer dystopen Welt hinter dem Zaun entsprechen (in ihren Ausprägungen) weder der diegetischen noch der echten Realität. So ist es schlüssig, dass der Vater seinem Vorgesetzten eine Lüge erzählt. Zur Aufrechterhaltung des Scheins, entsprechend der geltenden gesellschaftlichen Norm, behauptet er, dass seine Frau an einen Rollstuhl gefesselt ist und aus diesem Grund jeden sozialen Kontakt scheut und komplett zurückgezogen lebt. Folgerichtig kann davon ausgegangen werden, dass aus der Perspektive der Gesellschaft des „Außen“ (der diegetischen Welt), wie auch aus der des Zuschauers, das elterliche Verhalten als abnormal gesehen und bewertet wird.

4.1.4 Zusammenfassung

Das heterotopische Innen und das verbleibende Außen sind in *Dogtooth* deutlich voneinander abgegrenzt. Und obwohl in *Dogtooth* die Haupthandlung sowie die Mehrzahl der Szenen im heterotopischen Innen spielt, gewährt gerade der Blick nach außen tiefere Einblicke ins Innere. Das Schiebetor im Zaun ist die einzige streng bewachte Öffnung zwischen den räumlichen

Welten. Trotzdem drängen stetig Einflüsse von außen herein, bis diese schließlich in einer unvermeidbaren Eskalation im Innern münden: Die ältere Tochter schlägt sich selbst mit einer Hantel einen der sogenannten Hundszähne aus. Trotz aller Bemühungen der Eltern negative Einflüsse abzuschirmen, sind sie es, die einen Ort des Grauens erschaffen und aufrechterhalten. Die Machtlosen – Kinder – werden im heterotopischen Innen zu Hunden, d.h. zum Tier degradiert, deren Leben aus Lernen, Bestrafen, Angst und Gehorsam besteht. Im Sinne eines Ausschlussrituals scheint die Verstümmelung des eigenen Körpers – eine Form der Selbstzerstörung – der einzige Weg zur Menschwerdung und zum Eintritt in die äußere Welt zu sein.

Gewalt ist jedoch kein Alleinstellungsmerkmal des Innen – in der äußeren Welt tritt sie ebenfalls in Erscheinung. Als Beispiel dienen Christina, die in ihrer Wohnung verprügelt wird oder ein Dobermann in der Hundeschule, der mit einem Stock geschlagen wird, um ihn scharf zu machen. Selbst moralisch findet die Verrohung der Eltern keine Grenzen und spiegelt sich in Form des Arrangements mit Christina im Außen wider.

Allgemein geht *Dogtooth* sowohl mit filmischen Mitteln, als auch mit Erklärungsansätzen bezüglich der Beweggründe der Protagonisten äußerst sparsam um. Der Film gewährt dem Rezipienten einen unkommentierten Blick in das Alltagsleben einer absonderlichen Familie. Nicht nur das Ende des Films, auch viele durch *Dogtooth* aufgeworfene Fragen bleiben unbeantwortet. Diese vermeintliche Offenheit, die sich auf der inhaltlichen wie auch bildästhetischen Ebene im Innern widerspiegelt, scheint paradoxerweise mehr zu verdecken als sichtbar zu machen. Die Filmästhetik und die Handlungsebene stehen sich auf schizophrene Weise gegenüber. Es gibt keine dunklen Ecken und nichts passiert im Verborgenen – ganz im Gegenteil geschieht alles in hellen, offenen Räumen.

Anders verhält es sich in der äußeren Welt. Dort gibt es Licht, aber auch viel (sichtbaren) Schatten. Es gibt Menschen wie Christina, die anscheinend keine Probleme mit der skurrilen Lebensform der Familie hat und es gibt Menschen wie den Vorgesetzten, der besagte Umstände höchstwahrscheinlich nicht gutheißen würde und deswegen darüber angelegen wird. Das heterotopische Innen erscheint rein äußerlich als Familienidyll, innerlich als die Keimzelle der Phrenesie. Aus diesem Grund wirkt die groteske Inszenierung des filmischen Raums auch zutiefst irritierend auf den Rezipienten. Dabei wird der Zuschauer mit einer Welt konfrontiert, deren Handlungen und Umstände im Bereich des Möglichen, d.h. des Realen

liegen. Erzeugt wird dieser Eindruck durch eine authentische Vermittlung der Vorkommnisse, was nicht zuletzt durch die natürliche Tonkulisse unterstützt wird. Jede Szene wirkt so, als wäre sie unverfälscht und unmittelbar mit der Kamera eingefangen. Folglich ist es nicht allein die Filmerzählung, die den Zuschauer verstört, sondern die Klarheit der filmischen Inszenierung: ruhige Erzählweise, lange Einstellungen, wenig Schnitte und kaum Kamerabewegungen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich Foucaults Heterotopie-Modell zur Offenlegung der filmischen Strukturen in *Dogtooth* eignet. Im heterotopischen Innen herrschen Strukturen, die teils extremer ausgeprägt sind als die Strukturen im Außen und die sich teils gänzlich von diesen unterscheiden. Der Film zeigt, wie Menschen in einem System gefangen gehalten werden, ohne dass sie sich dessen bewusst sind. Durch Lügen, Abhängigkeiten und Manipulation wird das Innen zu einer Gegenwelt, welche die Realität des Außen dekonstruiert und sich eine eigene Wirklichkeit schafft.

4.2 *Der Bunker*

„Ein fantastischer Witz, der mit dem archaischen Dualismus von Innen und Außen spielt. Wo hört das Ich auf, wo beginnt das Du? Das ist brisant, das ist Humor auf dem höchsten Niveau.“¹³⁵

Der Bunker ist ein deutscher, Kammerspiel-artiger Film des deutsch-griechischen Regisseurs sowie Drehbuchautors Nikias Chryssos aus dem Jahr 2015.

Es ist ein Film, der auf den ersten Blick nur schwer einem bestimmten Genre zuzuordnen ist. Er enthält sowohl Elemente des klassischen Dramas, als auch der Komödie bis hin zum Horror. Am dominantesten treten allerdings die satirischen Komponenten hervor, weshalb das Werk auch dem Genre der Satire zugeordnet wird.

¹³⁵ *Der Bunker*, R.: Nikias Chryssos, Prime Video Streaming, Kataskop Film 2016 (Orig. *Der Bunker*, D, 2015), Timecode: 00:25:02.

4.2.1 Synopsis

Um in Ruhe und Abgeschlossenheit an einer wissenschaftlichen Arbeit über das Higgs-Teilchen schreiben zu können, bewirbt sich ein Student als Untermieter für ein Zimmer mit Seeblick.

Der Film beginnt mit der Ankunft an der zukünftigen Wohnadresse. Perplex findet sich der Student mitten in einem schneebedeckten Wald vor dem Eingang eines unterirdischen Bunkers wieder. Nach einem herzlichen Empfang führt der Familienvater den Studenten in sein neues Quartier, einen kellerartigen Raum ohne Fenster – laut dem Vermieter der ideale Ort, um ungestört arbeiten zu können. Beim Abendessen lernt der Student die übrigen Familienmitglieder kennen, die Ehefrau und Mutter sowie Klaus, den sehr erwachsen aussehenden, aber angeblich erst achtjährigen Sohn. Sein Hunger wird dem Studenten schließlich zum Verhängnis. Weil er beim Essen um einen Nachschlag von den Knödeln bittet, fordert das Ehepaar ihn später auf, ihrem Klaus zum Ausgleich Nachhilfeunterricht zu geben, schließlich muss die Schuld, die durch den extra Knödel und eine weitere Serviette entstanden ist, getilgt werden. Die Eltern planen eine große Zukunft für ihren Sprössling. Klaus soll später einmal US-Präsident werden. Als angehender Akademiker bietet sich der Student geradezu für die Lehrerstelle an. Nach anfänglichen Lern- und Kommunikationsschwierigkeiten entsteht zwischen dem Studenten und Klaus eine freundschaftliche Bindung. Je näher sich die beiden kommen, desto mehr stellt der Student die Lebensbedingungen von Klaus in Frage und auch Klaus wird durch diese Freundschaft selbst- und eigenständiger – ganz zum Leidwesen seiner Mutter. Unterdessen häufen sich groteske Vorkommnisse im Bunker. Der Student wird Zeuge von körperlicher Züchtigung, muss an quälend langweiligen Witzeabenden der Familie teilnehmen und sieht, wie Klaus von seiner Mutter gesäugt wird. Zu allem Überfluss lässt er sich auch noch von der Ehefrau verführen. Dieses Ereignis jedoch lässt seine Produktivität in Bezug auf seine Arbeit erst richtig sprießen. Der Alltag wird dominiert von den Unterrichtsstunden im bunkereigenen Klassenzimmer.

An Klaus bizarrer Geburtstagsfeier überreicht der Vater dem Studenten ganz unvermittelt ein Abschlussdiplom für seine Lehrtätigkeit und entlässt ihn in den wohlverdienten „Ruhestand“. Fassungslos über seine plötzliche Verabschiedung beginnt der Gast eine Rangelei mit dem Vater, während Klaus von der Mutter zur Partymusik solange im

Kreis gedreht wird, bis dieser zusammenbricht. Daraufhin beschließt der Student gemeinsam mit Klaus den Bunker zu verlassen. Doch vor der verschlossenen Eingangstür werden die beiden von der Mutter entdeckt, die, mit einem Küchenmesser bewaffnet, den Studenten niedersticht. Mit verbundener Wunde erwacht der Verletzte kurze Zeit später in seinem Bett. Zum Aufbruch bereit und mit gepacktem Koffer stellt sich Klaus seiner Mutter entgegen und verabschiedet sich. Trotz Protests ihrerseits verlässt er den Bunker und bahnt sich seinen Weg durch den winterlichen Wald. Der anfängliche Schmerz über den Auszug des Sohnes scheint bald verflogen und das Ehepaar genießt beim gemeinsamen Frühstück seine Zweisamkeit, derweil der Student, trotz seiner Bauchwunde, das Wohnzimmer saugt. Damit endet der Film.

4.2.2 Die Filmische Darstellung des heterotopischen „Innen“

In *Der Bunker* wird die szenographische Heterotopie wortwörtlich von einem Bunker verkörpert, d.h. einem per se äußerst ungewöhnlichen Wohnort. Dem Duden nach kann ein Bunker sowohl ein Schutzraum für die Zivilbevölkerung oder das Militär sein als auch – salopp – ein Gefängnis.¹³⁶ Als Bauwerk können dem Bunker folglich mehrere Funktionen zugeschrieben werden. In jedem Fall ist es ein Ort des Schutzes – entweder Schutz „des Innen“ vor Gefahren von außen oder Schutz für „das Außen“ vor Gefahren aus dem Inneren. Ein Bunker trennt mindestens zwei Räume hermetisch voneinander ab – einen Inneren und einen Äußeren. Entsprechend Foucaults Theorie kreiert der Film so zwei Welten, die sich gegenüberstehen. Die Handlung des Films agiert, bis auf zwei Ausnahmesequenzen, wie ein Kammerspiel gänzlich im heterotopischen Innen.

Die erste Szene des Films beginnt direkt mit einer Aufnahme im Bunker, dem zentralen Ort der Handlung. Zu klassischer Musik sitzen Vater, Mutter und Klaus beim Essen. Der Vater sinniert

¹³⁶ Dudenredaktion, „Bunker“, in: *Duden online*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bunker>, (o. J.), Zugriff: 21.08.2018. Anm.: Auch ein „großer Behälter zur Aufnahme von Massengütern“ oder eine bestimmte Art von Hindernis im Golfsport kann als ‚Bunker‘ bezeichnet werden. Diese Begriffsdefinitionen spielen in Hinblick auf den Film jedoch keine Rolle, weswegen sie lediglich der Vollständigkeit halber hier kurz Erwähnung finden.

über die Perfektion seines Spiegeleis und fragt sich, ob der Student, trotz des aufkommenden Sturms, der sich sprichwörtlich zusammenbraut, wohl zu ihnen finden wird. Das heterotopische Innen präsentiert sich auf den ersten Blick als ein gesitteter und intellektuell glatter Raum.

Im gesamten Bunker gibt es, bis auf wenige umfunktionierte Lüftungsschächte, keinerlei Fenster. Die geschlossenen Räumlichkeiten des heterotopischen Innen werden durch künstliches Licht und vorwiegend Schatten definiert. Ein schwarzes Nichts umhüllt häufig das Filmbild und schafft Platz für Assoziationen (siehe Abb. 14 bis 16).



Abbildung 14:

Kinderzimmer von Klaus



Abbildung 15:

Küche



Abbildung 16:

Schlafzimmer der Eltern

Allgemein besitzt die Licht- wie auch Farbgestaltung im gesamten Film eine tragende Rolle und erzeugt durch überwiegend düstere Lichtverhältnisse und akzentuiert gesetzte Farbmomente eine unheimliche, klaustrophobische Atmosphäre. Ungeachtet der kuriosen Tatsache, dass hier eine Familie in einem Untergrundbunker abgeschieden in einem Wald lebt, sorgt im Besonderen das Interieur der Räume für ein äußerst skurriles Ambiente. Die gesamte Mise en Scène im Film ist stark stilisiert. In der gutbürgerlichen Einrichtung findet sich ein wild zusammen gewürfeltes Sammelsurium an Gegenständen: neben Büsten bedeutsamer Persönlichkeiten, stehen auf dem Kaminsims eine Dekorhandgranate, eine kitschige Hundefigur sowie Katzenfotos; es gibt Tischlampen in Form von Napoleon oder sich nackt, räkelnden Frauen und an den Wänden hängen unter anderem Bilder von Marx und Buddha.

Das Innen wird passend zu Foucaults Vorstellung heterotopischer Räume als ein Ort mit merkwürdigen Eigenschaften inszeniert.¹³⁷

Zentrale Orte der Handlung und des täglichen Familienlebens sind das Wohn- und Klassenzimmer. Die Farbgestaltung hebt diese Räume deutlich voneinander ab. Das Wohnzimmer und der direkt anliegende, durch eine Glaswand abgetrennte Eingangsbereich werden von der Farbe Rot dominiert (siehe Abb. 17 und 18).



Abbildung 17:
Mutter im Wohnzimmer



Abbildung 18:
Eingangstür und Flur

Das Wohnzimmer ist zugleich ein Ort der Belohnung in Form von Heiterkeit und des Wohlfühlens als auch der Bestrafung. In einer Szene möchten die Eltern beim Essen Klaus' Lernfortschritte überprüfen. Nachdem er jedoch nicht weiß wie die Hauptstadt von Nigeria heißt, wird er als Strafe von seinem Vater im Wohnzimmer mit einem Stock verdroshen. Untermalt wird die Szene von Pachelbels Canon in D-Dur. Die Kamera ist starr auf die Zimmerecke gerichtet und filmt die Szene aus der Froschperspektive in einer Totalen (siehe Abb. 19).

¹³⁷ Vgl. Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 320.



Abbildung 19: Prügel für Klaus



Abbildung 20: Prügel für den Studenten

Zusammen mit der Tonkulisse erzeugt die Bildkomposition eine äußerst surrealistische, theatrale Ästhetik. Exemplarisch für den gesamten Film lässt sich hier eine präzise austangierte Raumgeometrie erkennen. Die Linienführung des Filmbildes wird durch die auffällige Wandtapete und die akzentuierte Lichtgestaltung unterstützt. Der Vater erfährt so eine räumliche Erhöhung, die seine Machtposition gegenüber Klaus (sowie später dem Studenten) bildästhetisch unterstreicht. Als der Student der Mutter sein Unverständnis über diese Grausamkeit mitteilt, antwortet diese trocken: „Das ist Erziehung“. Als Konsequenz für das Versagen seines Schülers stellt sich der Student tapfer der Verantwortung und nimmt die Strafe auf sich (siehe Abb. 20). Besonders grotesk erscheint diese Sequenz durch den Positionswechsel von Klaus und dem Studenten. Hier platziert der Film einen (ersten) dezenten Hinweis, dass sich ein langsamer Rollentausch von Student und Klaus entwickelt.

In anderen Szenen hingegen wird das Wohnzimmer zum Ort des Lachens oder der Sinnlichkeit (siehe Abb. 17); beispielsweise, wenn der Vater dort einen Witzeabend veranstaltet oder der Geburtstag von Klaus gefeiert wird.

Ein anderer bedeutsamer Raum der Heterotopie ist das Bunker-eigene Klassenzimmer. Dieser Ort des Geistes und des Wissens wird primär durch die Farbe Gelb bestimmt. Er ist farblich sowie von der Lichtgestaltung her der hellste Raum – wortwörtlich wie auch metaphorisch – im gesamten Bunker und hebt sich folglich deutlich von den restlichen Räumen ab (siehe Abb. 21 und 22).



Abbildung 21: Klassenzimmer 1



Abbildung 22: Klassenzimmer 2

Allein die Tatsache, dass es im Bunker ein realistisch nachgebautes Klassenzimmer gibt, unterstreicht die Bedeutung von Bildung für die Eltern. Darüber hinaus stellt das Klassenzimmer in diesem Kontext auch ein satirisches Stilmittel, die Übertreibung, dar. Der Ort des Lernens gibt Klaus nicht nur der Lächerlichkeit preis, er ist für ihn, aufgrund seines ständigen Versagens, ein von Negativität durchdrungener Raum.

Gemeinsam mit den zuvor beschriebenen kulturellen Inhalten (wie z.B. der klassischen Musik) verfestigt sich der Eindruck, dass die Eltern einen kultivierten Eindruck hinterlassen wollen, obwohl es bis auf ihren erst kürzlich eingetroffenen Gast niemanden gibt bei dem sie diesen hinterlassen könnten – was die Absurdität der Darstellung letztlich auf die Spitze treibt.

Alles in allem lässt sich festhalten, dass das Leben unter der Erde in erster Linie durch die verbissenen Ambitionen der Eltern strukturiert wird. Trotz der offensichtlichen Lernschwierigkeiten wird Klaus dazu genötigt sich ein Mosaik aus unzusammenhängenden Wissensbruchstücken anzueignen. Von den Hauptstädten der Welt, über das globale Finanzsystem und Mikrokredite, bis hin zu Heideggers Theorien. Insbesondere der dominanten Mutter scheint dies sehr wichtig zu sein. Sie übernimmt im familiären Gefüge eindeutig die Führungsrolle. So ist sie es, die den Studenten an der Flucht mit Klaus hindert oder die Klaus in seinem Kind-sein gefangen hält. Dies tut sie beispielsweise dadurch, dass sie ihm als Belohnung und als eine Form der mütterlichen Zuwendung die Brust gibt. Das Stillen ist nicht nur aufgrund von Klaus Alter – selbst mit 8 Jahren wäre dies in einem westlichen Kulturkreis äußerst unüblich – sexualisiert, sondern auch durch die naheliegende Vermutung, dass das Stillen nicht dem ursprünglichen Zweck der Nahrungweitergabe dient. Folglich kann in *Der Bunker* das Machtgefälle als matriarchal bezeichnet werden.

Der Film konfrontiert den Zuschauer mit einem heterotopischen Raum, der von Ehrgeiz, Pseudointellektualität, Gewalt, Kontrolle und inneren Widersprüchen beherrscht wird.

4.2.3 Die Filmische Darstellung des „Außen“

Das „Außen“ wird im Film durch den Studenten repräsentiert, der als wortwörtlicher Außenseiter Zutritt zum heterotopischen Innen bekommt. Mit seiner Ankunft ist eine Konfrontation der zwei Welten – der (diegetischen) kalten, äußeren Welt und der warmen, inneren, heterotopischen Gegenwelt – unumgänglich. Wenig überraschend beginnt die Filmhandlung daher mit der Anreise des Studenten.

Nach der kurzen Eröffnungsszene in der Küche folgt ein Schnitt und der Filmtitel wird vor einem schwarzen Hintergrund eingeblendet. Zeitgleich wandelt sich die harmonische klassische Musik zu einer verhängnisvollen, düsteren und spannungsgeladenen Melodie. Ein weiterer Schnitt und der Student ist mitten in einem schneebedeckten Wald in einer Totalen zu sehen. Bewaffnet mit einer Landkarte bahnt er sich – in Anbetracht der ungewöhnlichen Umgebung – etwas irritiert seinen Weg durch die unwegsame Natur. Untermalt wird die Szenerie weiterhin von der bereits erwähnten düsteren Musik. Unverhofft erreicht er schließlich einen schmalen, abwärtsfallenden Pfad, an dessen Ende sich die Bunkeröffnung in Form einer verglasten Haustür befindet. Durch die Verglasung schimmert ein rotes Licht, welches durch den umliegenden weißen Schnee und die schwarz anmutenden Bäume umso prägnanter in der Bildkomposition erscheint. Die Kamera ist hinter dem Studenten positioniert und „blickt“ mit ihm aus einer Vogelperspektive auf den in der Erde befindlichen Bunker hinab. Nach einem Schnitt sieht der Zuschauer nun den jungen Mann aus der Perspektive des Bunkers, d.h. der Zuschauer blickt durch die Kamera zu ihm hinauf. Die filmische Inszenierung dieser Ankunft erinnert – sinnbildlich – stark an einen Abstieg in die Unterwelt (siehe Abb. 23 und 24). Der Film erzeugt auf diese Weise ein schaurig beklemmendes Gefühl der Vorahnung.



Abbildung 23:

Student vor dem Bunker



Abbildung 24:

Student blickt hinab

Nach einer freundlichen Begrüßung des Familienvaters führt dieser den namenlosen Studenten in sein neues Quartier: einen dunklen, niedrigen, kellerartigen Raum. Dieser Raum, der stark an ein Verlies erinnert, ist nur spärlich möbliert: neben einem Bett, einem abgenutzten Schreibtisch und einer Schreibtischlampe, befindet sich nur noch die „Bibliothek“ des Vaters, bestehend aus einem einzigen schmalen Bücherregal. Die nackten Steinwände schmücken, bis auf eine kleine Postkarte mit einem Sonnenuntergang, nur ein paar elektrische Leitungen und Abflussrohre. Die Filmszenen in diesem Raum sind zumeist dezent von unten nach oben gefilmt, so dass der hochgewachsene Student den Raum noch gedrungener erscheinen lässt und somit die erwähnte klaustrophobische Atmosphäre entsteht.

Entgegen der Annonce „Zimmer mit Seeblick“, besitzt der Raum kein Fenster und demzufolge auch keinen Seeblick. Der Student bemängelt diesen Umstand zwar zunächst, da unter diesen Umständen auch kein natürliches Licht ins Zimmer dringt, wird jedoch durch die „logische“ Schlussfolgerung des Vaters, dass dafür auch kein Licht hinaus scheint, von der Eignung des Raumes überzeugt. Letztendlich sucht er einen abgeschiedenen Ort, um in Ruhe an seiner wissenschaftlichen Arbeit zu schreiben. Anhand der Suchkriterien des Studenten offenbart der Film einige Eigenschaften des Außen: es scheint eine laute und unruhige Welt zu sein. Nachdem die Eignung des Zimmers geklärt ist, bereitet der Vater dem Gast ein Fußbad zu und wäscht ihm die Füße. Mit den Worten „Fast wieder ein Mensch“ beendet er die Reinigung, die hier ganz klar eine Art Begrüßungsritual darstellt und im Sinne des Heterotopie-Modells eine Form der Öffnung zum heterotopischen Innen.

Seit seiner Ankunft im Bunker bis zum Ende des Films durchlebt der Student eine Art innere

Metamorphose, die sich nicht nur in seinem veränderten Verhalten Klaus gegenüber äußert, sondern sich auch visuell an den Wänden seines Gemaches abzeichnet. Wo zu Beginn lediglich kalte, nackte Steinwände waren, befindet sich gegen Ende des Films ein – für jeden Außenstehenden - undurchschaubares Durcheinander an Zeichnungen, Kritzeleien und Niederschriften über seine wissenschaftliche Arbeit (siehe Abb. 25 und 26). Das Konglomerat an Notizen kann als eine bildliche Darstellung des grotesken, wahnwitzigen Lebens im Bunker interpretiert werden, welches dergestalt auf den Studenten übergegangen ist.



Abbildung 25:
Zimmer des Studenten zu Beginn



Abbildung 26:
Zimmer des Studenten gegen Ende

Auf diese Weise wird im Film verdeutlicht, dass nicht nur der Student als Außenstehender Einfluss auf das Innere nimmt, sondern auch umgekehrt das Innere auf den Studenten abfärbt. Anfänglich noch entsetzt von den Bestrafungsmethoden der Eltern, greift er aus Frust selbst zum Rohrstock als er merkt, dass Klaus keinerlei Lernfortschritte macht. Auch er übernimmt die Strukturen der Gewalt, die unbestreitbar das heterotopische Innen mitformen. Als sich die Situation im Laufe des Filmes immer extremer zuspitzt, kommt es zu einem Sinneswandel und somit einer Verhaltensumkehr des Studenten. Er solidarisiert sich mit Klaus und beschließt mit ihm aus der „Unterwelt“ zu fliehen. Diese innere Rückbesinnung des Studenten wird durch das Abhängen seiner Aufzeichnungen von den Wänden untermalt.

Allerdings deutlich theatralischer tritt die innere Wende bereits zuvor durch das Zerschlagen des Rohrstocks im Klassenzimmer in Erscheinung. Die Kamera filmt die Szene aus der Froschperspektive und setzt damit den Akt des Widerstandes in eine erhöhte Position, was der Handlung eine ausdrucksstarke Dynamik verleiht (siehe Abb. 27).



Abbildung 27:

Zerbrechen des Rohrstocks

Dies ist auch der Moment, in welchem die Peripetie der Filmhandlung erreicht wird. Kurz bevor der Student den Rohrstock zerstört, lehrt er Klaus was „spielen“ ist. Klaus, der laut seiner Eltern aufgrund seines Intellekts in einer normalen Schule unterfordert wäre, wurde nach eigener Aussage Zeit seines Lebens isoliert und allein unterrichtet. Wo bisher alles nur dem für Klaus abstrakten Ziel einer späteren Präsidentschaft diente, verleiht das Spielen seinen Handlungen plötzlich eine konkrete Richtung und damit auch einen Sinn. Das „Spiel“ tritt in *Der Bunker* als größte Errungenschaft des Außen ins Innere. Paradoxerweise scheint auch gerade dieses Spiel, die wohl kindlichste aller Tätigkeiten schlechthin, den in seiner Unmündigkeit gefangenen Klaus von dieser zu befreien. Das Wissen darüber, was spielen bedeutet, kann im Film als notwendiger Entwicklungsschritt interpretiert werden, ohne den der Austritt aus der bzw. Eintritt in die äußere Welt nicht möglich ist.

Die Überzeugung der Eltern, dass ihr geistig wenig reger Klaus tatsächlich einmal Präsident im Außen werden könnte, skizziert in der Wahrnehmung der Eltern eigentlich ein geradezu lächerliches Bild dieser Welt.

Alles in allem zeichnet sich in *Der Bunker* ein eher abstraktes Bild der äußeren Welt ab, da sie bis auf den Winterwald für den Zuschauer nicht sichtbar ist. Der Rezipient erfährt keine konkreten Details über die Außenwelt, d.h. *Der Bunker* skizziert weder ein bedrohliches noch ein positives Bild des Außen. Indirekt wird die verbleibende Welt durch den Studenten repräsentiert, der als Vertreter der Wissenschaft und somit auf den ersten Blick als ein Symbol rationalen Denkens, der Erkenntnisgewinnung und der Objektivität in Erscheinung tritt. Seine Rolle als Lehrer wissenschaftlichen Denkens wird ihm jedoch vom Innen aufoktroziert; so stellt

gerade der Ausbruch aus dem reinen und offensichtlich sinnlosen Streben nach Höherem durch die Einführung des Spiels sowie der einfachen, „niederen“ Freuden seine eigentliche Leistung dar.

4.2.4 Zusammenfassung

In *Der Bunker* sind das heterotopische Innen und die äußere Welt zweifelsfrei und nahezu hermetisch voneinander getrennt. Die Handlung des Films spielt fast ausschließlich im Innen, wodurch *Der Bunker* sehr stark an ein Kammerspiel erinnert. Dies in Kombination mit der skurrilen *Mise en Scène*, den überzeichneten Figuren sowie der dominanten Ton- und Lichtkulisse erzeugt einen äußerst theatralen Raum, der sich ganz im Sinne der Satire „an der Grenze zwischen Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem, wie [...] auch an der Grenze zwischen Komischem und Nicht-Komischem befindet“¹³⁸. Die den filmischen Raum definierenden Schatten sorgen dabei für eine düstere und unheilvolle Atmosphäre, die durch eine unerwartete Komik im Zusammenspiel der stilisierten Figuren immer wieder durchbrochen wird. Die Welt im Innern präsentiert sich dementsprechend als surrealer Ort vieler Widersprüche. Beispielsweise soll Klaus, das erwachsene Kind, auf eine erfolgreiche, berufliche Karriere im Außen vorbereitet werden; zeitgleich wird er jedoch durch das Stillen in seiner Rolle als Kleinkind gefangen gehalten.

Eine direkte Konfrontation des Außen mit dem Innen vollzieht sich mit dem Einzug des namenlosen Studenten. Dieser wird von den Eltern freudig in Empfang genommen. Weder lassen sich im Moment der Begrüßung noch später im Verlauf des Filmes Hinweise auf Gründe finden, die zur Entscheidung der Eltern für ein Leben in Abgeschiedenheit geführt haben. Die Familie scheint an sich keine Angst vor dem Außen zu haben oder irgendeine Form der Bedrohung zu empfinden. Ganz im Gegenteil werden Vater und Mutter von dem Wunsch getrieben, ihr Sohn möge eines Tages Präsident in der äußeren Welt werden. Wissen und Bildung scheinen dabei im Mikrokosmos der Familie der Schlüssel zum Erfolg zu sein. Um dieses ambitionierte Ziel zu erlangen, scheint jedes Mittel recht. Der elterliche Ehrgeiz schreckt

¹³⁸ Horn, *Das Komische im Spiegel der Literatur*, S. 213.

weder vor körperlichen Züchtigungen noch inzestuösen Zuwendungen zurück. Passenderweise ist es jedoch nicht das akademische Fachwissen des Studenten, welches den grotesken Kern der Heterotopie erschüttert, sondern die Etablierung von etwas so banalem wie dem Spielen. Die Bestrebungen der Eltern werden somit in ihr genaues Gegenteil verkehrt und verhöhnt, was sich als ein eindeutig dystopischer Moment im heterotopischen Innen interpretieren lässt. Aus diesem Blickwinkel betrachtet steht die widersprüchliche Logik der subjektiven Welt des Innen dem durch einen Akademiker vertretenden Außen diametral gegenüber – sie ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Gegenwelt.

Auch in *Der Bunker* lassen sich, entsprechend Foucaults Annahmen, komplexe Formen eines Systems der Öffnung und der Schließung finden. Als ein Ritual des Eintritts kann die Fußwaschung betrachtet werden, die bereits an sich eine rituelle Handlung darstellt.¹³⁹ Ein zeremonieller Akt des Austritts aus der Heterotopie findet sich im Film auf einer mehr abstrakten Ebene wieder, nämlich in Form von Wissen über das Spielen. Darüber hinaus scheint niemand aus der Heterotopie ausbrechen zu können, ohne dass ein anderer seinen Platz einnimmt. So schafft es Klaus am Ende des Films eigenständig dem Bunker und den Fängen seiner Mutter zu entfliehen, dessen Leerstelle wird daraufhin vom Studenten besetzt. Als eine Art symbolischen Akt zieht sich Klaus dafür den Mantel des Studenten über und nimmt auch dessen Koffer mit ins Unbekannte.

Der Film inszeniert das heterotopische Innen, oberflächlich betrachtet als einen kultivierten, gesitteten Raum, unter dessen Oberfläche sich tiefe Abgründe auftun. Anstelle von Vertrauen wird das Innere von paranoider Kontrolle und Wahn bestimmt.

¹³⁹ Anm.: Im Orient ist das Füße waschen ein Symbol der Gastfreundlichkeit. Im christlichen Glauben symbolisiert es, im Sinne der Fußwaschung während des letzten Abendmahls, die Bereitschaft zur Dienerschaft. (Vgl. Wetz, Christian, „Fußwaschung“, in: *Bibelwissenschaft.de*, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/56062/>, 2010, Zugriff: 24.08.2018.)

4.3 *Captain Fantastic – Einmal Wildnis und zurück*

„Es war ein wunderschöner Fehler.“¹⁴⁰

Captain Fantastic ist ein amerikanisches, tragikomisches Filmdrama des Regisseurs Matt Ross aus dem Jahr 2016, das international zahlreiche Auszeichnungen erhielt.

4.3.1 Synopsis

Der Film erzählt die Geschichte von Ben und seinen sechs Kindern, die in den Bergen im Nordwesten Amerikas den Traum eines jeden Aussteigers leben. Abgekapselt von der Außenwelt wohnen der äußerst gebildete Familienvater allein mit seinen Sprösslingen Bodevan kurz Bo (ältester Sohn), Kielyr und Vespyr (Zwillingschwestern), Rellian (Sohn), Zaja (Tochter) und Nai (Sohn) in der bergigen Wildnis. Zentraler Bestandteil der Erziehung ist geistiges und körperliches Training. Neben schulähnlichem Unterricht stehen Jagen, Klettern und Überlebenstechniken in der Natur auf dem Lehrplan. In puncto Bildung sind die Kinder Altersgenossen weit überlegen. Allerdings lehrt Ben sie auch absonderliche Dinge, wie z.B., dass Cola vergiftetes Wasser sei, und anstelle von Weihnachten wird der Noam-Chomsky-Tag¹⁴¹ gefeiert.

Leslie, die Mutter der Kinder, leidet an einer manisch-depressiven Affektstörung, weshalb sie sich zeitweise in stationärer Behandlung befindet. Als Ben erfährt, dass seine Frau sich dort das Leben genommen hat, machen er und die Kinder sich auf den Weg zu ihrer Beerdigung. Gegen den Willen von Leslies Vater Jack, dem Großvater der Kinder, wollen sie den letzten Wunsch der Mutter erfüllen: als gläubige Buddhistin verbrannt und anschließend eine öffentliche Toilette herunter gespült zu werden. Trotz Jacks Verbot bei der von ihm geplanten

¹⁴⁰ *Captain Fantastic. Einmal Wildnis und zurück*, R.: Matt Ross, Prime Video Streaming, Electric City Entertainment 2016, (Orig. *Captain Fantastic*, USA, 2016), Timecode: 01:31:19.

¹⁴¹ Anm.: Noam Chomsky (*1928) ist ein amerikanischer Sprachwissenschaftler, linker Intellektueller und bekannter Kritiker der US-amerikanischen Politik.

Erbbestattung zu erscheinen, wollen Ben und seine Kinder verhindern, dass Leslie nach christlichem Brauch beigesetzt wird.

Aufgrund ihrer sehr eigenwilligen Erziehung wirkt das Verhalten der Kinder oft auffällig und fehl am Platz in der Welt jenseits der Berge. Besonders deutlich wird dies, als Ben für einen Zwischenstopp bei seiner Schwester Harper und deren Familie übernachtet. Während Bens Rasselbande Wein trinken darf und die „Bill of Rights“ auswendig rezitieren kann, verbringen Harpers Söhne die meiste Zeit am Handy oder mit Computerspielen. Auch der pubertierende Bo hat Probleme sich unter Gleichaltrigen adäquat zu verhalten. So macht er einem Mädchen, mit dem er auf einem Campingplatz anbandelt, gleich am nächsten Morgen im Beisein ihrer Mutter einen Heiratsantrag.

Nach einem Eklat über das plötzliche Auftauchen der Familie bei der Beerdigung, muss Ben schmerzlich feststellen, dass Rellian lieber bei den Großeltern bleiben möchte, um ein „normales“ Leben zu führen. Von Jack unter Druck gesetzt und geprägt von Selbstzweifeln an seinen Idealen, lässt der Vater schließlich alle seine Kinder bei den Großeltern. Doch auf dem Weg zurück in die Wildnis passiert die große Überraschung: Die Kinder haben sich im Bus versteckt, denn sie beschlossen, ihren geliebten Vater nicht allein zu lassen. Gemeinsam exhumieren sie heimlich die Leiche der Mutter und erfüllen ihren letzten Willen.

Nach ihrer Rückkehr verlässt Bo, der älteste Sohn, die Familie und geht nach Namibia. Ben zieht mit den verbliebenen fünf Kindern aus der abgeschotteten Wildnis auf einen Bauernhof, wo diese nun eine reguläre Schule besuchen und ein häusliches Leben führen. Damit endet der Film.

4.3.2 Die Filmische Darstellung des heterotopischen „Innen“

Der Film *Captain Fantastic* kann grob in zwei Teile gegliedert werden. Während der erste, deutlich kürzere Teil hauptsächlich in den Wäldern spielt, dreht sich im zweiten Teil alles um die direkte Konfrontation mit der äußeren Welt (welche im Kapitel 4.3.3 näher betrachtet werden soll).

Die Eröffnungssequenz von *Captain Fantastic* beginnt mit einer Panoramaaufnahme eines großen, hügeligen Waldgebietes. Die Kamera betrachtet aus der Vogelperspektive und fliegt dabei über die sich kilometerweit erstreckende Landschaft langsam hinab in das Gebüsch unter den Baumkronen. Dem Zuschauer wird somit direkt ein Überblick über den Ort der Handlung gewährt – die unberührte Natur, die hier symbolisch den heterotopischen Raum verkörpert. Die Heterotopie in *Captain Fantastic* ist folglich nicht durch sichtbare Grenzen oder Mauern abgesteckt – sie entfaltet sich als ein primär kulturell und politisch gekerbter Raum, der durch seine innere, eigenwillige Ordnung einen Gegenraum zu den verbleibenden Räumen der diegetischen Gesellschaft bildet.

Die Standortkoordinaten des Familiensitzes in der Wildnis stellen eine erste Form der Zugangsrestriktion im Sinne des fünften Grundsatzes nach Foucault dar.¹⁴² Sie sind einzig und allein den Bewohnern des „Innen“ bekannt – nicht einmal Bens Schwester oder die Eltern von Leslie kennen diese.

Darüber hinaus setzt sich der foucaultsche Gegenraum aus mehreren Elementen zusammen: der Lagerstatt in der Wildnis sowie die Natur selbst und dem Familienbus, genannt Steve. Als Transportmittel zwischen Abgeschiedenheit und der diegetischen Gesellschaft sowie als mobiles Teilstück der Heterotopie, nimmt der Reisebus Steve auf zweierlei Weise eine interessante Rolle innerhalb des heterotopischen Gefüges ein. Zum einen reguliert er als Vehikel den Zu- sowie Austritt aus der Wildnis. Zum anderen stellt er wie das Schiff, welches Foucault als „ein Stück schwimmender Raum [...], Or[t] ohne Ort“¹⁴³ beschreibt, ebenso eine Heterotopie dar.

„Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume. An die Stelle des Abenteurers tritt dort die Bespitzelung und an die Stelle der glanzvollen Freibeuter die häßliche Polizei.“¹⁴⁴

Ganz in diesem Sinne beginnt das Abenteuer der Familie mit der Reise im Bus. Mit der

¹⁴² Vgl. Foucault, *Die Heterotopien*, S. 18-19.

¹⁴³ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 21.

¹⁴⁴ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 21-22.

Besiedelung des heterotopischen Raumes „Bus“ beginnt zeitgleich auch eine Transformation des „Innen“, d.h. es nimmt eine andere Form an.

Nachdem die erste Kamerafahrt den Zuschauer direkt ins Dickicht des Waldes geführt hat, wird dieser Zeuge eines Initiationsritus. Zunächst sieht der Rezipient in einer halbnahen Einstellung einen großen Hirsch. Das umherstreifende Tier ist mit einer Handkamera aufgenommen, wodurch, in Kombination mit der natürlich anmutenden Tonkulisse (eines Waldes), ein intensiver Eindruck von Authentizität erzeugt wird. Der Hirsch bewegt sich langsam im szenographischen Raum, so dass er in verschiedenen Nah- und Detailaufnahmen beim Fressen von Blättern zu beobachten ist. Mittels dieser Kameraeinstellung baut der Film eine Verbindung zwischen dem Zuschauer und dem ansonsten menschen scheuen Tier auf. Plötzlich ist ein Knacken im Unterholz zu hören, es folgt ein Schnitt und in einer Nahaufnahme ist Bo vollständig schwarz bemalt und gut versteckt in einem Gebüsch zu sehen. Ein weiterer Schnitt und die Kamera ist wieder auf das Tier gerichtet, welches nach einem kurzen Innehalten weiter ruhig durch den Wald streift, bis es unvorsichtigerweise direkt an Bos Versteck vorbeikommt. Dieser stürzt sich daraufhin auf das verschreckte Tier. Die Rangelei zwischen dem Hirsch und Bo ist einer schnellen Abfolge verschiedener Detailaufnahmen gefilmt, so dass dem Zuschauer kaum Zeit bleibt das Geschehen richtig zu verfolgen (siehe Abb. 28 bis 30). Die rasante Schnittfolge erzeugt eine besondere Dynamik, die das geplante und zielsichere Vorgehen des 18-Jährigen verdeutlicht.



Abbildung 28:

Bo und der Hirsch



Abbildung 29:

Der Hirsch



Abbildung 30:

Blutiges Messer

Nach der erfolgreichen Jagd überreicht Ben seinem Sohn noch an Ort und Stelle das rohe Herz des Tieres und dieser beißt gierig und voller Stolz hinein. Nun scheint das Ritual abgeschlossen

und der Vater erklärt seinen Sprössling feierlich zum vollwertigen Mann.

Dass der Film mit Aufnahmen des Hirsches beginnt, um anschließend zu zeigen wie er von einem der Protagonisten gejagt und umgebracht wird, offenbart dem Zuschauer direkt die erbarmungs- und schonungslose Welt der Natur bzw. in diesem Fall der familiären Heterotopie. Das Leben in der Wildnis steht daher ganz im Zeichen des darwinistischen Leitspruchs „Survival of the fittest“. Nach den überraschenden und aufregenden Jagdszenen wird der Rezipient in den Mikrokosmos der Großfamilie eingeführt. Die nun folgenden Filmsequenzen zeigen die Anstrengungen und Strukturen, aber auch Freuden des alltäglichen Familienlebens. Beinahe vollkommen autark und ohne Strom haust der Vater mit seinen sechs Kindern in selbstgebauten Hütten und Zelten. In einer Totalen gibt die Kamera die Lagerstatt und in einer Halbnahen das Baumhaus von Zaja preis (siehe Abb. 31 und 32).



Abbildung 31: Lager im Wald



Abbildung 32: Baumhaus

Die Szenen sind von gleißendem, durch die Baumkronen schimmernden Sonnenlicht erhellt, wodurch dem Anwesen eine idyllische Sommercamp-Atmosphäre verliehen wird. Die Kinder bewegen sich vollkommen frei und handlungsorientiert in diesem heterotopischen Raum, den sie ebenso mitgestalten. In einer Szene ist Zajas kleines Baumhaus von innen zu sehen. Die hölzernen Wände ihres persönlichen Reichs sind mit einem aufwendig gestalteten Mosaik aus Tierknochen, Fellen und Federn verziert, an dessen Rand unter anderem ein Foto von Pol Pot hängt. Dies verdeutlicht, dass die Kinder sogar in Hinblick auf ihre Gesinnung – d.h. im Rahmen ihres zur Verfügung stehenden Wissens – freie Wahlmöglichkeit besitzen. So erklärt beispielsweise auch Bo, dass er fortan ein Maoist ist und kein Trotzkiist mehr. Der heterotopische Raum ist in *Captain Fantastic* offenkundig ein sehr politischer Raum, der linksliberal bzw. kommunistisch orientiert ist.

Während der Film eine Einführung in den Familienkosmos gibt, sieht der Zuschauer in verschiedenen Nah- und Detailaufnahmen wie die Kinder die unterschiedlichsten, für sie alltägliche, Aufgaben übernehmen. Diese reichen vom Feuer machen, über das Häuten und Ausweiden des Hirsches bis zum Sezieren eines Bieberhörnchens (siehe Abb. 33 bis 35).



Abbildung 33:
Rellian macht Feuer



Abbildung 34:
Ausweiden des Hirsches



Abbildung 35:
Zaja sezirt ein Bieberhörnchen

Die verschiedenen Nah- bzw. Großaufnahmen erzeugen aus der Perspektive des modernen Zeitgeistes eine Art Befremdung und unterstreichen doch zugleich den routinierten, furchtlosen Umgang der Kinder mit ihren Tätigkeiten. Befremdung ist an dieser Stelle so zu verstehen, dass die zum Teil brutal anmutenden Aktivitäten, wie zum Beispiel das Häuten des Hirsches, ungeschönt und kompromisslos abgefilmt sind. Dabei werden alle sechs Kinder, unabhängig von ihrem Alter, in jegliche Aufgabenbereiche mit eingebunden.

Neben dem Jagen und der Zubereitung des Essens stehen auch körperliches Training und Hausunterricht ganz oben auf der Tagesordnung. So exerziert der Vater beständig und rigoros mit seinen Kindern in der umliegenden, rauen Natur. Exemplarisch dafür ist eine Szene, in der die gesamte Familie eine steile Felswand emporklettert. Zunächst sieht der Zuschauer in einer Panoramaeinstellung die Sieben, mit Seilen gesichert, an einer riesigen Felswand hängen (siehe Abb. 36). Diese Einstellung veranschaulicht die Übermacht der Natur über die im direkten Vergleich winzig erscheinenden Menschen. Auch von den Licht- und Farbverhältnissen erscheint die Einstellung im Vergleich zu den Szenen im Wald düster und bedrohlich.



Abbildung 36: Familie an der Felswand

Es folgt ein Schnitt und in verschiedenen Aufnahmen sind nun die einzelnen Familienmitglieder zu sehen, wie sie an der Bergwand hängen. Beispielsweise ist in einer Totalen Vespyr zu sehen, wie sie sich immer weiter nach oben zieht (siehe Abb. 37). Innerhalb des filmischen Raums befindet sich Vespyr am rechten Bildrand, so dass die Wildnis im Fokus der Bildkomposition steht. Auch hier liegt das Hauptaugenmerk auf der raumeinnehmenden Natur. Zeitgleich visualisiert das Filmbild die Abgeschlossenheit dieses zivilisationsfernen Ortes.



Abbildung 37: Vespyr an Felswand



Abbildung 38: Rellian an der Felswand

In einer anderen prägnanten Einstellung ist Rellian zu sehen. Die Kamera befindet sich über ihm und filmt seinen Aufstieg senkrecht nach unten gerichtet, wodurch nicht nur Rellian und die Felswand im Bildausschnitt zu sehen sind, sondern auch der drohende, dunkle Abgrund (siehe Abb. 38). Die Einstellung wirkt wie eine Art Vorahnung und so ist es wenig überraschend das Rellian plötzlich abrutscht und in die Tiefe stürzt. Durch die Seile gesichert verletzt er sich lediglich eine Hand. Trotz Schmerzen fordert ihn Ben unmissverständlich auf, sich eigenständig aus der gefährlichen Situation zu befreien. Der Film skizziert den heterotopischen Raum folglich als einen Ort, der sich eindeutig den Regeln der Natur unterordnet. Ben verkörpert

und vertritt in seiner Erziehung zum einen die erbarmungslose Strenge der Wildnis, zum anderen deren vollkommene Freiheit.

Auch der tägliche Hausunterricht unterliegt diesen zwei Paradigmen. So dürfen sich die Kinder auf der einen Seite selbst aussuchen welches Buch sie lesen und lernen möchten, auf der anderen Seite wird ihr aktueller Lernfortschritt allabendlich am Lagerfeuer von Ben akribisch in einem Notizbuch festgehalten. Darüber hinaus erfolgen in regelmäßigen Abständen Prüfungen über die individuell ausgesuchten Wissensgebiete. Zusätzlich müssen die Kinder sich gegenseitig das beibringen, was sie autodidaktisch erlernt haben. Der Lernstoff ist dementsprechend nicht an das jeweilige Alter der Kinder angepasst. Beispielsweise wissen dadurch bereits die Jüngeren über Dinge wie die Quantenverschränkung Bescheid, die die meisten Menschen in der äußeren Welt im Regelfall erst auf der Universität lernen würden. Bildung ist Ben extrem wichtig und besitzt bei ihm einen hohen Stellenwert. Einen ebenso großen Wert legt das Familienoberhaupt auf die Ausdrucksweise seiner Sprösslinge. „Interessant“ stellt im familiären Sprachgebrauch ein Unwort dar, welches nach Möglichkeit vermieden werden sollte. Paradoxerweise sind die Kenntnisse der Kinder über vieles Alltägliches in der äußeren Welt allerdings sehr lückenhaft oder gar falsch. So erklärt Ben seinen Kindern das Cola giftiges Wasser sei.

Aber nicht nur durch ihr Verhalten unterscheidet sich die Familie konstitutiv von der restlichen Gesellschaft. Besonders deutlich wird dies auf der bildästhetischen Ebene, als die Familie auf dem Weg zur Beerdigung der Mutter bei Bens Schwester Harper vorbeischaut. In einer Halbnahen-Einstellung ist die gesamte Familie gemeinsam beim Abendessen zu sehen. Die Kamera ist hinter Ben am Kopfende des Tisches positioniert, sodass der Zuschauer ihn von hinten sieht (siehe Abb. 39).



Abbildung 39: Abendessen bei Harper

Der szenographische Filmraum wird durch Bens Körper in zwei Hälften geteilt. Während sich in der linken Bildhälfte seine Kinder befinden, sind auf der rechten Harper und deren Familie zu sehen. Ben fungiert in diesem Einstellungsraum nicht nur (bild-)geometrisch als eine Art Mittelperson, schließlich ist er der Einzige, der sich in beiden Lebenswelten zurechtfindet. Auch optisch sind die einzelnen Figuren deutlich voneinander getrennt. So haben Bens Kinder von Ben, ob Junge oder Mädchen, alle längere Haare und Zaja trägt gar ein totes Tier als Kopfbedeckung. Ehemann und Söhne von Harper tragen hingegen alle einen für Männer gewöhnlichen Kurzhaarschnitt.

Ben bricht bewusst mit vielen Konventionen der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung. Giftiges Wasser, d.h. Cola, sowie allgemein Fast Food dürfen seine Kinder nicht essen, hingegen Wein nach Belieben trinken. Traditionelle Feiertage wie Weihnachten werden durch selbsternannte Feiertage ersetzt und nach Lust und Laune auch mitten im Sommer zelebriert. Ebenso unterscheiden sich Bens moralische Maßstäbe von denen im Außen: Diebstahl und das Vortäuschen einer Herzattacke werden schlichtweg als „Mission Essen befreit“ heruntergespielt. Grundsätzlich müssen die Kinder ständig in der Lage sein jede ihrer Handlungen sowie jede ihrer Gefühlsregung reflektieren und logisch nachvollziehbar erläutern zu können. Daher wird auch der familiäre Raubzug zur Essensbeschaffung im Anschluss genauestens analysiert und nach Verbesserungen gesucht.

Das Leben fernab der Zivilisation steht ganz im Zeichen des Widerstandes und der Auflehnung gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung des Außen. Wie der Zuschauer aus einem Brief von Leslie an ihre Mutter erfährt, erschufen Leslie und Ben ihr eigenes kleines Reich auf Basis ihrer Vorstellung eines „Paradies nach Platons Ideen“¹⁴⁵. D.h. das selbstgewählte Leben in Isolation vollzog sich in diesem Punkt weniger aus Angst und Furcht vor möglichen Gefahren einer dystopischen Außenwelt, als vielmehr aus einem utopischen Impuls heraus ein persönliches Ideal zu verwirklichen. Aus der Perspektive, dass Ben die gesellschaftlichen Strukturen als mitverantwortlich und krankheitsaufrechterhaltend für die psychische Erkrankung seiner Frau hält, kann der Rückzug in die Isolation auch als eine Art Flucht interpretiert werden. Allerdings erhält dieser Aspekt im Film keinen so großen

¹⁴⁵ *Captain Fantastic. Einmal Wildnis und zurück*, R.: Matt Ross, Timecode: 01:29:49.

Stellenwert wie ersterer.

Mit dem Selbstmord der Mutter scheint diese Form der Umsetzung des ehemaligen Ideals jedoch sein Ende gefunden zu haben. Die Risse im Fundament zeichneten sich hingegen bereits vorher ab. So hilft Leslie, hinter dem Rücken ihres Ehemannes, ihrem Sohn Bo sich bei verschiedenen Universitäten zu bewerben.

Aufgrund der sich stetig verändernden Umwelt, als auch der sich natürlicherweise verändernden Bedürfnisse der Kinder, ist es nicht verwunderlich, dass sich ebenso die Lebenswelt der Familie weiterentwickeln und verändern muss.

Der heterotopische Raum in *Captain Fantastic* ist zu Beginn kein in sich gekehrter, abgeriegelter Ort. Er steht in der grenzenlos erscheinenden Gestalt der Natur allem Urbanen, als dem sinnbildlichen „Außen“ gegenüber. Doch das heterotopische Innen drängt sich mittels des Autos Steve immer weiter in das gesellschaftliche Außen hinein, bis es gezwungen ist sich einer Art Umwandlung zu unterwerfen oder gänzlich zugrunde zu gehen. Die Heterotopie vollzieht dabei ganz im Sinne des zweiten Grundsatzes der Heterotopologie eine Transformation.¹⁴⁶ So verschiebt sich der familiäre Mikrokosmos wortwörtlich und bildhaft gesprochen aus dem völligen Abseits in der Wildnis an den wortwörtlichen Rand der Gesellschaft. Die Familie wohnt fortan in einem Haus, die Kinder besuchen reguläre Schulen und Steve wird zum Hühnerstall umfunktioniert. Die Filmräume der Heterotopie mögen sich zwar auf der szenographischen Ebene verändert haben, doch über die filmischen Mittel macht der Film die nach wie vor bestehende eigenwillige Ordnung des sich transformierten Ortes sichtbar. So erscheint die letzte Filmsequenz eine Verdoppelung jener zu sein, die zu Beginn eine Einführung in die Alltagswelt der Familie gibt. Beide Sequenzen folgen der gleichen erwähnten Montagetechnik. Mittels dieser filmgestalterischen Konstruktion der Wiederholung und Verdoppelung, setzt der Film eine Klammer, welche die dualistische Ausformung des heterotopischen Raumes unterstreicht.

Ben ist weiterhin der strenge Vater, der den Alltag seiner Kinder genau strukturiert, was der Film anhand seiner Taschenuhr, mit Hilfe derer er die verbleibende Zeit für bestimmte

¹⁴⁶ Vgl. Foucault, *Die Heterotopien*, S. 13-14.

Aufgaben vorgibt, deutlich macht (siehe Abb. 40 und 41). Auch das gemeinsame beisammensitzen und Lesen bzw. Lernen bleibt weiterhin fester Bestandteil des Tagesablaufs (siehe Abb. 42 und 43).



Abbildung 40:

Ben und seine Uhr in der Wildnis



Abbildung 41:

Ben und seine Uhr im neuen Zuhause



Abbildung 42: Naj lesend am Lagerfeuer



Abbildung 43: Naj lesend am Küchentisch

4.3.3 Die Filmische Darstellung des „Außen“

Der Großteil der Handlung in *Captain Fantastic* spielt im gesellschaftlichen Außen, wodurch es zu einem direkten Aufeinandertreffen beider Welten kommt. Diese Konfrontation ermöglicht dem Zuschauer eine unmittelbare Bewertung beider Lebenswirklichkeiten.

Auf der Reise zur Beerdigung der Mutter erleben, bis auf Bo, alle von Bens Kindern die westlich-zivilisierte Welt das erste Mal lebhaftig und nicht durch Bücher und Erzählungen. Mit dem alten Bus Steve begeben sie sich auf einen langen Weg und so bietet die Autofahrt nicht nur den Kindern, sondern auch dem Zuschauer viele Momente, um Gemeinsamkeiten und

Unterschiede zwischen den zwei Lebenswelten zu entdecken.

Während der Bus durch verschiedene amerikanische Klein- und Großstädte fährt, inszeniert der Film das Außen als kapitalistischen Industriestaat. Beispielsweise zeigen mehrere Einstellungen das Auto, wie es über riesige, teils mehrspurige und stark befahrene Brücken fährt. Mittels Weit- und Nahaufnahmen sowie der jeweiligen Positionierung der Kamera wird der (Bild-)Fokus auf die imposanten Konstruktionen jener Bauwerke gelenkt (siehe Abb. 44 bis 48).



Abbildung 44: Bogenbrücke 1

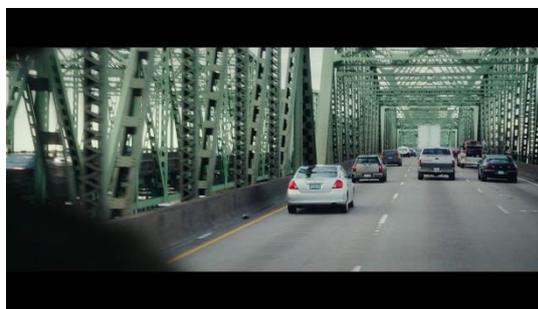


Abbildung 45: Brücke aus Stahl



Abbildung 46:
Stahlkonstruktion



Abbildung 47:
Autobahnbrücke



Abbildung 48:
Bogenbrücke 2

Mit dem Motiv der Brücke bietet der Film sowohl auf der bildlichen Ebene, wie auch auf der metaphorischen ein äußerst ausdrucksstarkes, vieldeutiges Symbol. Sie markiert eine manifeste und sinnbildliche Grenze bzw. Verbindung zwischen dem Reich der Heterotopie und dem des Außen – zwischen Stadt und Land; zwischen Natur und Technik, zwischen rural und urban. Gleichzeitig werden durch die Darstellung von imposanten, architektonisch unterschiedlichen Brückenkonstruktionen Fortschritt und Industrialisierung hervorgehoben. Je weiter sich der Bus seinem Ziel nähert, desto imposanter und größer werden auch die Brückenbauten. Während der Fahrt ziehen große, am Straßenrand stehende Werbetafeln

bekannter (amerikanischer) Großkonzerne an den Fensterscheiben vorbei, die Ben, als „Captain“ seiner Passagiere, zynisch kommentiert. Der Film skizziert auf diese Weise den Menschen des Außen als konsumgierigen, sozial-ungerechten und verblendeten Bürger. Geld spielt daher grundsätzlich eine zentrale Rolle im Außen. Dies wird insbesondere durch das riesige, luxuriöse Anwesen der Großeltern bildlich unterstrichen.

Zur Verdeutlichung dieser oberflächlichen Lebensweise werden die meisten Menschen des Außen von übergewichtigen, zur Fettleibigkeit neigenden Figuren verkörpert, die im starken Kontrast zu den athletischen Bewohnern des Innen stehen.

Diese beständige Divergenz zwischen den Reisenden und der diegetischen Restgesellschaft lässt sich auch in Hinblick auf das Thema Bildung feststellen. Besonders deutlich wird der unterschiedliche Bildungsstand im direkten Vergleich zwischen der achtjährigen Zaja und den pubertierenden Söhnen von Harper. So wissen letztere nicht viel mit den sogenannten „Bill of Rights“ anzufangen, während Zaja die Zusatzartikel der Verfassung der Vereinigten Staaten nicht nur auswendig aufsagen kann, sondern diese darüber hinaus mit der gesamtgesellschaftlichen Situation verknüpft. Die Kinder von Harper und Ben bieten dem Zuschauer eine kongruente Vergleichsfläche zwischen Heranwachsenden im Innen und im Außen. In einer Szene dürfen Harpers Söhne den Kindern von Ben ihre X-Box vorführen. Die Einstellungen wechseln hier zwischen Großaufnahmen des animierten Kampfsportspiels und Nahaufnahmen der Gesichter der Kinder. Der Rezipient erhält die Möglichkeit die Emotionen der Akteure direkt zu lesen und zu interpretieren. Es überrascht kaum, dass alle, bis auf Rellian und Harpers Söhne, verstört und irritiert auf den Bildschirm starren.

Während des kurzen Aufenthalts bei Harper und ihrem Mann Dave wird dem Zuschauer auf unterschiedlichen Ebenen der grundverschiedene Erziehungsansatz beider Welten vor Augen geführt. So spricht Ben beim gemeinschaftlichen Abendessen offen und unverblümt über die Ursachen und Details des Selbstmordes seiner Ehefrau. Dave hingegen stellt den Suizid von Leslie als tödliche Folge irgendeiner Krankheit dar. Anhand dieser Szene offenbart sich der gegensätzliche Umgang mit der Realität. Im Außen wird sie beschönigt, ausgeblendet oder sogar geleugnet. Aus Sicht von Harper und Dave, die das Außen repräsentieren, müssen Kinder eher vor der Wirklichkeit geschützt als über sie aufgeklärt werden – körperliche und geistige Unversehrtheit stellen hier das höchste Gut dar. Aufgeklärtheit und Transparenz hingegen sind angstbesetzt und unbequem. Verbote bringen Unannehmlichkeiten und Unstimmigkeiten mit

sich, also verbringen Harpers und Daves Kinder unkommentiert viel Zeit mit Computerspielen. Als Kontrast zum eher strapaziösen Innen werden die Kinder im Außen vor geistigen und körperlichen Anstrengungen geschont, scheinbar, um ihnen eine sorgenfreie Kindheit zu ermöglichen.

Das Außen stellt aber auch einen Raum der Einsamkeit dar, während das heterotopische Innen eher einen der Raum der Gemeinschaft bildet. Im zweiten Teil des Films gibt es mehrere Szenen, in denen einige Protagonisten allein gezeigt werden (siehe Abb. 48 bis 50). Diese Szenen ähneln sich durch eine sehr dunkle Lichtgestaltung. Die schwarze Leere, die das Filmbild umhüllt, scheint nicht nur die Einsamkeit der Figuren auf der bildästhetischen Eben zu verdeutlichen, sondern auch die gegenwärtige Leere in ihnen. Verstärkend sind die Szenen, in denen Rellian und Ben allein zu sehen sind, von einer melancholischen Musik untermalt, welche die trübsinnige Atmosphäre auch auditiv hervorhebt.



Abbildung 49:
Bo alleine im „Außen“

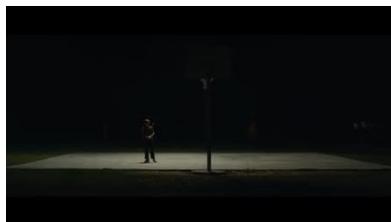


Abbildung 50:
Rellian alleine im „Außen“

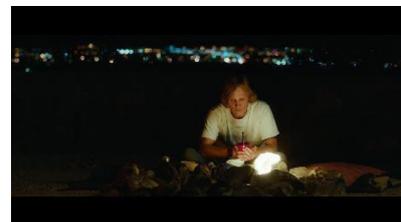


Abbildung 51:
Ben alleine im „Außen“

Zusammenfassend inszeniert *Captain Fantastic* das Außen als einen Raum, der vorwiegend von ungebildeten, engstirnigen und ungesund lebenden Menschen besetzt wird. Die äußere, kapitalistisch ausgerichtete Gesellschaft agiert aus der Perspektive von Ben wenig sozial und steht im direkten Widerspruch zu den Grundwerten der heterotopischen Ordnung. Gesellschaftliche Werte wiegen dabei höher als das Individuum. So wird Leslies Wunsch, nach buddhistischem Brauch beerdigt zu werden, von den Menschen im Außen keine Beachtung geschenkt.

Das Außen ist von strukturellen Mächten organisiert, die im Film beispielsweise in Form des Polizisten auftreten, der eine Straßenkontrolle durchführt, oder durch Sicherheitsbeamte

personifiziert werden, die Ben aus der Kirche werfen, weil die Glaubensgemeinschaft für den Familienvater und seine Lebenseinstellung kein Verständnis aufbringen kann. Trotz der großen Differenzen zwischen beiden Weltanschauungen ist das Außen an der Wiederaufnahme von Bens Familie interessiert und zeigt sich sowohl kompromissbereit als auch versöhnlich, als es um mögliche Wege der Eingliederung geht.

4.3.4 Zusammenfassung

In *Captain Fantastic* stellen das heterotopische Innen und die verbleibenden Räume des Außen keine streng voneinander abgetrennten Bereiche dar. Das Innen – die Natur – stellt paradoxerweise einen offenen, grenzenlos erscheinenden Raum dar, während die Räume des Außen eher geschlossen und begrenzt erscheinen – beides sowohl auf einer szenographischen als auch einer metaphorischen Ebene. Insbesondere durch den Reisebus Steve, der einen beweglichen Fortsatz der Heterotopie darstellt, kommt es zu einem Ineinandergreifen beider Welten, wobei hier ganz klar primär das „Innen“ ins „Außen“ dringt. Der Film romantisiert über die verwendeten filmischen Mittel, wie beispielsweise die unterlegte Filmmusik, das Leben in Isolation. Der heterotopische Mikrokosmos der Kinder ist jedoch von einem stetigen Oszillieren zwischen teils gegensätzlichen Polen geprägt – zwischen Reglementierung und persönlicher Entfaltung; zwischen Lebensbejahung und Tod, zwischen Fröhlichkeit und Trauer, zwischen Zustimmung und Ablehnung (im Außen). Die radikale Disziplin des Vaters und dessen hohe Ansprüche in den Bereichen Bildung und körperliche Kondition formen dabei die Strukturen des Innen.

Grundsätzlich stellt der Film das heterotopische Innen deutlich differenzierter dar als das Außen. Die Figuren des Innen sind vielschichtiger und zeigen untereinander größere charakterliche Unterschiede. Die äußere Gesellschaft hingegen tritt primär als eine homogene Masse auf, die – zumindest auf den ersten Blick – weniger gebildet, weniger sportlich und weniger sozial agiert, als die Figuren des Innen. „Auf den ersten Blick“ bedeutet in diesem Zusammenhang aus der Perspektive von Ben. Wie auch seine Kinder lernt der Zuschauer das Außen zunächst über ihn und seine zynische, ablehnende Haltung gegenüber der äußeren, kapitalistisch orientierten Ordnung kennen. Auf den zweiten Blick kann sich der Rezipient

allerdings ein nuancierteres Urteil über die Verhältnisse im Innen und im Außen bilden. Erst das Aufeinandertreffen beider Lebenswelten offenbart die bereits vorhandenen Risse im Fundament des heterotopischen Raums. Aus diesem Grund scheint es eine logische Konsequenz zu sein, dass sich das Innen transformiert und den sich stetig verändernden Lebensbedingungen anpasst. Das heterotopische Innen wird in diesem Film unmissverständlich und im Besonderen als Gegenentwurf zum gesellschaftlichen Außen entworfen.

IV. RESÜMEE

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der Frage, inwiefern sich das Heterotopie-Modell von Michel Foucault als Instrument für die Filmanalyse eignet und ob sich dadurch alternative Lesarten in Bezug auf die filmische Raumkonstruktion eröffnen. Der Fokus wurde darauf gerichtet, wie sich der filmische als auch der diegetische Raum als Heterotopie in Foucaults Sinne wahrnehmen lassen.

Für die Filmanalysen wurden das Drama *Dogtooth* (2009), die Satire *Der Bunker* (2015) und die Tragikomödie *Captain Fantastic* (2016) ausgewählt. Den gemeinsamen Rahmen der sehr unterschiedlichen Filme bildet dabei die Filmhandlung. Alle drei Filme erzählen Geschichten über dysfunktionale Familien, die – zumindest von Seiten der Eltern – bewusst und freiwillig ein Leben in Isolation, d.h. abseits der normativen Gesellschaft, führen. Die diegetische Lebenswirklichkeit spaltet sich dadurch unwillkürlich in zwei Hälften – ein familiäres „Innen“ und ein gesellschaftliches „Außen“. Die isolierte Lebensform spiegelt dabei immer den Versuch wieder, sich aus dem allgemeingültigen Gesetzesraum auszuklammern und in einem selbsterschaffenen Kosmos ausschließlich der eigenen Rechtsprechung unterworfen zu sein, was in einem unvermeidlichen Spannungsfeld zwischen Innen und Außen mündet.

Grundsätzlich ist Familie immer ein Hort des Privaten – sowohl geschichtlich als auch im Jetzt ist sie der Ursprung allen gesellschaftlichen Seins und gleichzeitig das mosaikhafte Gegenstück zum Konsens der umschließenden Öffentlichkeit. Als solcher stellt die Familie grundsätzlich einen als besonders schützenswert empfundenen Raum dar. Unabhängig von der filmischen Raumkonstruktion ist das familiäre Innen in allen Filmen gezielt als eine Art Gegenwelt zum Außen inszeniert. Wie Foucault schreibt, sind Heterotopien sogenannte Gegenräume einer Gesellschaft – sie sind Teil des Ganzen, stehen aber in Beziehung als auch im Widerspruch zu allen anderen (Teil-)Räumen des (gesellschaftlichen) Systems.¹⁴⁷ Vor diesem Hintergrund stellt das „Innen“ der jeweiligen Filme eindeutig einen heterotopischen Raum dar. Deshalb eignen sich die hier ausgewählten Filme besonders gut als Anschauungs-Instrumente für das Heterotopie-Modell. Besonders interessant für die Filmanalyse ist an Foucaults Modell, dass

¹⁴⁷ Vgl. Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 320.

sich damit auch Räume erschließen lassen, die der Film für den Zuschauer nicht direkt abbildet. In diesem Sinne wird durch die Brille der Heterotopie – zumindest teilweise – das „Off“ sichtbar. Vor allem *Dogtooth* und *Der Bunker* können in diesem Sinne als ein geschickt inszeniertes Wechselspiel zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem verstanden werden. Grundsätzlich widmet sich Foucault in seiner Arbeit immer wieder der Aufdeckung von strukturellen, gesellschaftlichen Machtbeziehungen.¹⁴⁸ Dementsprechend legt auch sein Heterotopie-Modell derartige systematische Gefüge offen.

Äußerst interessant an dem Konzept der foucaultschen Heterotopie ist die Tatsache, dass sich trotz des Einsatzes unterschiedlicher Raumkonzepte und filmischer Mittel viele systematische Verbindungen finden lassen. So wird das Raumkonzept wie auch die Bildästhetik in *Dogtooth* von einer Art Transparenz durchzogen. Diese scheinbare Transparenz zeigt sich zum einen in der offenen Raumgestaltung der einzelnen Zimmer, zum anderen in der hellen Lichtkulisse. Das Wohnhaus besitzt viele große Fenster, sodass es (tagsüber) stets lichtdurchflutet ist und einige Szenen geradezu überbelichtet erscheinen. In Kombination mit der dominierenden Farbgebung Weiß und der eher spärlichen Raumausstattung, erzeugt der Film dergestalt eine künstliche, sterile, beinahe laborartige Atmosphäre, die, überspitzt formuliert, den Rezipienten zum Beobachter eines Experiments werden lässt. Ambivalenter Weise wird in *Dogtooth*, trotz der Klarheit der Inszenierung, vieles durch den sehr unkonventionellen Einsatz der filmischen Mittel verdeckt. Beispielsweise durch die ungewöhnlichen Kameraeinstellungen oder durch die Auswahl der Kadrierung, die den szenographischen Filmraum häufig abzuschneiden scheint.

In *Der Bunker* kommt genau das gegenläufige Raumkonzept zum Tragen. Hier ist der filmische Raum durch die kleinen, fensterlosen Räume im hermetisch abgeschlossenen Gebäude per se stark begrenzt. Aufgrund der gedrunghenen Zimmerdecken und der ganz besonders dunklen Licht- und Farbgestaltung herrscht hier eine unheimliche, klaustrophobische Atmosphäre im Innern. Die Mise en Scène in Kombination mit der Tonkulisse erzeugt hier einen zutiefst theatralen Raum, der bereits an sich „undurchschaubar“ und grotesk wirkt.

¹⁴⁸ Vgl. Foucault, Michel, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt: Suhrkamp 2015, S. 81ff.

In *Captain Fantastic* entspricht das Raumkonzept wiederum weder dem einen noch dem anderen. Hier wird der filmische Raum des heterotopischen Innen nicht durch feste Wände definiert, da die Familie in der freien Natur lebt. Der Einsatz der filmischen Mittel folgt den üblichen Konventionen des heutzutage gängigen Hollywood-Kinos, weshalb dieser Film im Gegensatz zu den zwei anderen nicht die erwähnte irritierende Wirkung auf den Zuschauer ausübt. Die Inszenierung von *Captain Fantastic* ist grundsätzlich als eher romantisierend denn als bizarr zu bezeichnen.

Alles in allem wirkt *Dogtooth* auf der rein bildlichen Ebene geordnet und auf der inhaltlichen Ebene chaotisch, während *Der Bunker* auf beiden Ebenen chaotisch wirkt und *Captain Fantastic* im direkten Vergleich auf beiden Ebenen eher geordnet.

Das Motiv der Isolation ist in allen Filmen ein narratives Mittel zur Untersuchung von gesellschaftlichen Abweichungen. Isolation fungiert hier als Lupe, die die filmisch dargestellten, gesellschaftlichen Muster unter dem Brennglas familiärer Strukturen zum Vorschein bringt. Die Abgeschiedenheit ist in erster Linie eine wortwörtliche Raumbegrenzung, sowohl des filmischen Raums, als auch des diegetischen Raumes. Der heterotopische Lebensraum der drei Familien ist auf topographischer Ebene eindeutig abgesteckt: in *Dogtooth* ist er ein umzäuntes Anwesen mit Garten und Pool inmitten einer wüstenähnlichen Landschaft, in *Der Bunker* ein unterirdischer Bunker in einem schneebedeckten Wald und in *Captain Fantastic* ein weitläufiges offenes Grundstück in der absolut „unberührten“ Wildnis. Trotz der auf den ersten Blick so unterschiedlich erscheinenden Rückzugsorte, lassen sich durch die Brille der Heterotopie strukturelle Gemeinsamkeiten in den verschiedenen familiären Gefügen feststellen.

In allen Filmen stellt die räumliche Begrenzung auch automatisch eine soziale Abgrenzung dar. Die Kinder wachsen fast vollkommen isoliert auf; in jedem Fall ohne nichtfamiliäre Gleichaltrige. Dementsprechend sind alle auf die eine oder andere Weise in ihrer Sozialisation behindert. In *Dogtooth* und *Der Bunker* scheinen die bereits erwachsenen Kinder besonders in ihrer emotionalen Entwicklung zurückgeblieben. In *Captain Fantastic* ist es dagegen genau umgekehrt, hier wirken die Minderjährigen ihrem Alter weit voraus, weshalb sie im direkten Kontakt mit Gleichaltrigen ihres Alters unangepasst und altklug agieren. Sie sind in Hinblick auf

ihre sozialen Fertigkeiten in ihrer Entwicklung zurück.

Allen Kindern gemein ist, dass ihr Leben stark reglementiert ist. Die Eltern greifen in unterschiedlichem Ausmaß in beinahe jeden Lebensbereich ihrer Sprösslinge durch Kontrolle und Strukturierungen ein. Interessanterweise wird in allen Familien der Bildung eine zentrale Rolle zuteil. Besonders in *Der Bunker* wird dies durch den Raum des Klassenzimmers auch bildlich hervorgehoben. „Lernen“ stellt in allen drei Filmen einen festen Bestandteil des alltäglichen Lebens dar. Dabei werden von den Eltern, ganz im Sinne von „Wissen ist Macht“, die verschiedenen Lerninhalte gezielt selektiert und aufbereitet. In *Dogtooth* werden beispielsweise (zum Teil) bewusst Falschinformationen weitergegeben und in *Der Bunker* wird Klaus mit einem diffus zusammengewürfelten Lernstoff komplett überfordert und erfährt durch das erzwungene Abhängigkeitsverhältnis keinen Selbstwert und keine Eigenständigkeit. In *Captain Fantastic* sind die Kinder ihren Altersgenossen im Außen in Bezug auf Bildung zwar deutlich überlegen, aber auch hier findet anhand der Lehrbuchauswahl durch den Vater eine Indoktrination einer politisch extrem linksorientierten Ansicht statt. Unabhängig davon, ob die jeweiligen Lerninhalte dazu dienen die Kinder im heterotopischen Innen gefangen zu halten, zu schützen oder auf ein zukünftiges Leben im Außen vorzubereiten, in jedem Fall stellen sie eine Form der Wissenskontrolle und damit eine Manipulation dar. Folglich finden sich in diesem Zusammenhang eindeutig Strukturen der Machtausübung wieder.

Aber nicht nur geistig werden die Kinder manipuliert und beherrscht, auch körperlich werden sie von den Erziehungsberechtigten gedrillt, misshandelt, benutzt oder liebkost. Den Kindern wird durch den Zwang zum sportlichen Exerzieren, durch körperliche Strafen oder aber Zuwendungen die alleinige Verfügungsgewalt über ihre Leiber entzogen. So muss beispielsweise die ältere Tochter in *Dogtooth* mit ihrem Bruder schlafen, um dessen Sexualtrieb zu befriedigen, Klaus in *Der Bunker* wird als eine Art Belohnung von seiner Mutter gestillt und Bens Kinder in *Captain Fantastic* müssen sich einem kräftezerrenden und teils lebensbedrohlichen Training fügen.

Der Versuch der absoluten Kontrolle zeichnet sich in allen drei Filmen primär auf den Ebenen der Lebensraumbegrenzung, der Zeitstrukturierung, des Wissens und des Körpers ab. Paradoxerweise dienen diese Strukturen der Kontrolle in *Dogtooth* und *Der Bunker* dazu, die bereits erwachsenen Söhne und Töchter in ihrer Unmündigkeit gefangen zu halten – hier

werden Erwachsene wie Kinder behandelt, während in *Captain Fantastic* die körperlich unreifen Kinder zu mündigen, aufgeklärten Individuen herangezogen werden sollen – hier werden Kinder wie Erwachsene behandelt. Aus dieser Perspektive wohnt der kindlichen Handlung des Spielens in *Dogtooth* und *Der Bunker* eine bizarre Eigenart inne. In *Dogtooth* wirken die kindlichen, naiven Spiele des Sohnes und der zwei Töchter als eine Ordnungschaffende Handlung, d.h. ihre Spiele sind von klaren Regeln bestimmt, die die bestehende Ordnung replizieren und ihnen selbst eine Art der Machtausübung (innerhalb des Spiels) gewähren. In *Der Bunker* besitzt das Spiel hingegen die Funktion, die bestehende heterotopische Ordnung zu untergraben. Ähnlich wie die Funktion von Wissen, zeichnet sich auch hier innerhalb und im direkten Vergleich der einzelnen Filme eine dualistische Struktur ab: das Spiel als Ordnung stiftendes Element versus das Spiel als Nachahmung der Unordnung des Realen (wobei sich „das Reale“ sowohl auf die Realität im heterotopischen Innen als auch auf die Realität des diegetischen Außen bezieht). Hierin spiegelt sich auch eine Eigenschaft der Heterotopien wieder, die, im Gegensatz zu den Utopien, eine Ordnung der Dinge nicht garantiert und folglich „im Zeichen der Unruhe“¹⁴⁹ steht.

Hinsichtlich der Rolle des Spiels innerhalb der heterotopischen Ordnung, lassen sich Konklusionen über die Art der jeweiligen Heterotopie ableiten. So scheint die Heterotopie in *Dogtooth* in erster Linie einer sogenannten Kompensationsheterotopie zu entsprechen. Der familiäre Mikrokosmos stellt einen absolut hierarchisch strukturierten Raum einer augenscheinlich perfekten Ordnung dar, der – aus Sicht der Eltern – dem verkommenen und ungeordneten Außen gegenübersteht. Trotz der vielen unbeantworteten Fragen, die *Dogtooth* aufwirft, lässt sich die filmische Inszenierung des Innen und des Außen derart deuten, dass das heterotopische Innen aus einem Impuls heraus, die eigene Familie vor möglichen Gefahren einer dystopen Welt zu schützen, erschaffen wurde. In diesem Sinne kann paradoxerweise das Leben in Isolation als ein Versuch der Kompensation interpretiert werden, dem Bemühen einem zunehmenden Werteverfall in der äußeren Welt entgegenzuwirken.

Der familiäre Lebensraum in *Captain Fantastic* hingegen entspricht primär einer Illusionsheterotopie. Es ist der Versuch, ein Paradies nach Platons Ideen – ein utopisches Ideal – zu verwirklichen. Die direkte Konfrontation mit dem Außen entlarvt dabei nicht den ohnehin

¹⁴⁹ Chlada, *Heterotopie und Erfahrung*, S. 27.

offensichtlichen illusorischen Charakter der Heterotopie, sondern denunziert vielmehr „den Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer“¹⁵⁰. Besonders deutlich zeigt sich dies im Umgang mit unangenehmen, negativen Aspekten der Realität, wie beispielsweise der Verleugnung des Suizids von Leslie durch Dave. Darüber hinaus offenbart sich an dieser Stelle auch wieder die Unruhe stiftende Eigenschaft der Heterotopie.

Wie in *Captain Fantastic* ist auch in *Der Bunker* das heterotopische Innen eher der Illusionsheterotopie zuzuordnen (wobei sich natürlich, in unterschiedlichem Ausmaß, in jedem heterotopischen Raum Aspekte der beider Funktionen finden lassen). So stehen die unverkennbar utopischen Ambitionen der Eltern, dass ihr bildungsresistenter Sohn tatsächlich eines Tages Präsident werden könnte, im Zentrum des heterotopischen Geflechts. Inwiefern dieser elterliche, überzogene Ehrgeiz eine Verdoppelung oder eine bloße Spiegelung bestimmter Verhaltensmuster im diegetischen (als auch realen) Außen darstellt, bleibt der Beurteilung des Zuschauers überlassen. Durch den Studenten wird allerdings deutlich, dass das Bestreben und der Wunsch der Eltern nach (beruflichem) Erfolg per se nichts Außergewöhnliches im Außen ist, denn „Präsident, das wollen wirklich viele werden“¹⁵¹.

In Hinblick auf die Denkfiguren der Utopie, Dystopie und Heterotopie lässt sich festhalten, dass die foucaultschen Gegenräume eindeutig in der Tradition des Utopie- bzw. Dystopiebegriffes zu lesen sind, aber keine bloße Weiterentwicklung dieser Konzepte darstellen. Das Heterotopie-Modell als Mittel zur Filmanalyse erlaubt es jedoch die utopischen und dystopischen Narrative der Filme aufzubrechen und so finden sich in jedem der hier ausgewählten Filme, in unterschiedlichem Ausmaß, sowohl utopische als auch dystopische Motive.

Darüber hinaus unterstreichen die zahlreichen satirischen Elemente in den Filmen, die besonders prägnant in *Der Bunker* hervortreten, sich aber auch in den anderen finden lassen, sowohl den teilweise dystopischen Charakter der Heterotopien, als auch einen direkten Bezug

¹⁵⁰ Foucault, „Andere Räume“, S. 45.

¹⁵¹ *Der Bunker*, R.: Nikias Chryssos, Timecode: 00:31:42.

zur Lebenswirklichkeit des Rezipienten. Die Satire greift gesellschaftliche Zustände an und verfolgt damit stets ein konkretes Ziel. Aus der Tatsache, dass die Filme satirische Stilmittel verwenden, lässt sich demnach schlussfolgern, dass die heterotopischen Räume unvermittelt auch auf die reale Wirklichkeit verweisen und damit das Außen außerhalb der diegetischen Welt angreifen.

Schlussendlich lässt sich festhalten, dass der Blick durch die Brille der foucaultschen Heterotopie eine einzigartige Sichtweise auf das Medium Film eröffnet, die es nicht nur erlaubt den dargestellten filmischen Raum auf unterschiedlichen Ebenen zu analysieren, sondern auch den nicht sichtbaren diegetischen Raum. Darüber hinaus stellt das Heterotopie-Modell als Analyseinstrument das Medium Film, welches selbst eine Heterotopie darstellt, in direkten Bezug zur realen Wirklichkeit des Rezipienten. Diesen Aspekt von Foucaults Modell betreffend, wäre es für zukünftige Arbeiten dieser Art sehr spannend herauszuarbeiten, ob sich hinsichtlich der jeweiligen Produktionsländer der Filme systematische Gemeinsamkeiten oder Unterschiede in der Darstellung des diegetischen Außen und dessen direkte Bezugnahme auf die reale Gesellschaft abzeichnen. Die Analyse der drei ausgewählten Filme greift diesbezüglich natürlich zu kurz, aber es deuten sich bereits hier dezente Hinweise an, wenn man *Dogtooth* und *Der Bunker* als Vertreter einer europäischen und *Captain Fantastic* als einer amerikanischen Herangehensweise versteht.

In Hinblick auf die hier ausgewählten Filme offenbart das Konzept der Heterotopie sowohl die bestehenden strukturellen, filmisch dargestellten Machtbeziehungen, die das heterotopische Innen und das Außen durchziehen, als auch einen fortwährenden Kampf zwischen dem Versuch der absoluten Kontrolle versus der Unkontrollierbarkeit der Welt.

V. QUELLENVERZEICHNIS

5. Literaturverzeichnis

Brummack, Jürgen, „Zu Begriff und Theorie der Satire“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für*

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: DVJS, 45, 1971, S. 275-327.

Chlada, Marvin/Gerd Dembowski (Hg.), *Das Foucaultsche Labyrinth. Eine Einführung*,

Aschaffenburg: Alibri 2002.

Chlada, Marvin, *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel*

Foucault, Aschaffenburg: Alibri 2005.

Foucault, Michel, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt: Suhrkamp

⁵2015.

Foucault, Michel, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven*

einer anderen Ästhetik, hrsg. v. Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan

Richter, Leipzig: Reclam 1990, S. 34-46.

Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt:

Suhrkamp 2005.

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*,

Frankfurt: Suhrkamp ²¹2009.

Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie*

und Kulturwissenschaften, hrsg. v. Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt: Suhrkamp

⁷2006, S. 317-329.

Geimer, Alexander/Carsten Heinze/Rainer Winter (Hg.), *Die Herausforderungen des Films.*

Soziologische Antworten, Wiesbaden: Springer 2018.

- Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript 2009.
- Horn, András, *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 1988.
- Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin: Bertz u. Fischer 2009.
- Leiß, Judith, *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*, Bielefeld: Aisthesis 2010.
- Maderthaner, Rainer/Helmut Leder, „Thematisches Exempel: Visuelle Wahrnehmung“, in: *Psychologie als Wissenschaft*, hrsg. v. Ursula Kastner-Koller/Pia Deimann, Wien: Facultas 2007, S. 42-56.
- Primavesi, Patrick, „Heterotopien des Öffentlichen – Theater und Fest um 1800“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte/Benjamin Wihstutz, München: Wilhelm Fink 2010, S. 45-58.
- Ramm, Justus, „Satire als kritische Kulturarbeit? Eine theoretische Analyse satirischer Kritik aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Perspektive“, Magisterarbeit, Universität Wien, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2014.
- Saage, Richard, *Das Ende der politischen Utopie?*, Frankfurt: Suhrkamp 1990.
- Schäfer-Biermann, Birgit/Aische Westermann/Marlen Vahle/Valérie Pott (Hg.), *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument. Eine Anwendung am Beispiel Kleingarten*, Wiesbaden: Springer 2016.
- Schulte Herbrüggen, Hubertus, *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*, Bochum-Langendreer: Heinrich Pöppinghaus OHG 1960.

Seeber, Hans Ulrich, „Präventives statt Konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der

Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur“, in: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, hrsg. v. Wilhelm Vosskamp/Günter Blamberger/Martin Roussel, Mitw. Christine Thewes, München: Wilhelm Fink 2013, S. 185-205.

Spahn, Lea/Jasmin Scholle/Bettina Wuttig/Susanne Maurer (Hg.), *Verkörperte Heterotopien.*

Zur Materialität und [Un-]Ordnung ganz anderer Räume, Soma Studies Band 3, Bielefeld: Transcript 2018.

Urban, Urs, *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean*

Genet, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Vosskamp, Wilhelm/Günter Blamberger/Martin Roussel (Hg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie*

und Dystopie in der Gegenwart, München: Wilhelm Fink 2013.

6. Onlinequellenverzeichnis

Banerjee, Souranath, „Best Weird Greek New Wave Cinema“, *Cinema Forensic*,

<http://www.cinemaforensic.com/weird-greek-new-wave-cinema/>, 11.05.2016,

Zugriff: 10.08.2018.

Castro Varela, Maria do Mar, „Migrantinnen und Utopische Visionen: eine interdisziplinäre

Annäherung“, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik*, Nr. 23(3), S. 77-89,

<https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/29075>, 1999, Zugriff: 14.07.2018.

Geib, Robert, „Was ist ein filmischer Gedächtnisraum? Replik zu ‚Raum, Zeit, Gedächtnis‘ von

Ulrike Kuch in Rabbit Eye 003“, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 4, S.

118-122, http://www.rabbiteye.de/2012/4/geib_replik.pdf, 2012, Zugriff: 10.08.2018.

Greek New Wave Cinema/Tracks ARTE, https://www.youtube.com/watch?v=uvzmADn3a_Q,

05.03.2016, Zugriff: 09.08.2018.

Khoulouki, Rayd, „Interferenzen. Filmischer Raum und Zuschauerraum in PEEPING TOM

(1960)“, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 2, S. 19-37,

www.rabbiteye.de/2010/2/khoulouki_zuschauerraum.pdf, 2010, Zugriff: 31.07.2017.

Klung, Katharina, *Trialektik und Heterotopie. Raum, Film und die Dialektik von Zentrum und*

Peripherie, [http://publikationen.ub.uni-](http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19851)

[frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19851](http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19851) 2010, 05.10.2010, Zugriff:

17.07.2018.

Lüdeker, Gerhard Jens, „Über das reziproke Verhältnis von Film und Gesellschaft“, in: *Rabbit*

Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 4, S. 1-4,

www.rabbiteye.de/2012/4/luedeker_editorial.pdf, 2012, Zugriff: 11.08.2018.

Schmidt, Oliver, „Die räumliche Wahrnehmung von Wirklichkeit“, in: *Rabbit Eye – Zeitschrift*

für Filmforschung, Nr. 2, S. 38-54, [www.rabbiteye.de/2010/2/schmidt_raeumliche-](http://www.rabbiteye.de/2010/2/schmidt_raeumliche-wahrnehmung.pdf)

[wahrnehmung.pdf](http://www.rabbiteye.de/2010/2/schmidt_raeumliche-wahrnehmung.pdf), 2010, Zugriff: 31.07.2017.

Steve, Rose, „Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema“, in: *The Guardian*,

www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema,

27.08.2011, Zugriff: 09.08.2018.

Vellis, Erasmia, „Greek New Wave Cinema. Giorgos Lanthimos & Panos Koutras“, in: *culture*

trip, [https://theculturetrip.com/europe/greece/articles/greek-new-wave-cinema-](https://theculturetrip.com/europe/greece/articles/greek-new-wave-cinema-giorgos-lanthimos-panos-koutras/)

[giorgos-lanthimos-panos-koutras/](https://theculturetrip.com/europe/greece/articles/greek-new-wave-cinema-giorgos-lanthimos-panos-koutras/), 23.11.2016, Zugriff: 09.08.2018.

7. Filmverzeichnis

Captain Fantastic. Einmal Wildnis und zurück, R.: Matt Ross, Prime Video Streaming, Electric City Entertainment 2016, (Orig. *Captain Fantastic*, USA, 2016).

Der Bunker, R.: Nikias Chryssos, Prime Video Streaming, Kataskop Film 2016 (Orig. *Der Bunker*, D, 2015).

Dogtooth, R.: Giorgos Lanthimos, Prime Video Streaming, BOO Productions 2011 (Orig. *Kynodontas*, Griechenland, 2009).

8. Abbildungsverzeichnis

8.1 Screenshots aus *Dogtooth*

		Timecode	Seite
Abbildung 1:	Küche	00:18:30	43
Abbildung 2:	Flur im Haus	00:24:51	43
Abbildung 3:	Sohn	00:00:44	44
Abbildung 4:	Ältere Tochter	00:01:18	44
Abbildung 5:	Jüngere Tochter	00:01:48	44
Abbildung 6:	Zimmer des Sohnes	00:06:09	46
Abbildung 7:	Geschlechtsakt 1	00:07:19	46
Abbildung 8:	Geschlechtsakt 2	00:07:31	46
Abbildung 9:	Fahrt zum Anwesen	00:04:27	49
Abbildung 10:	Garten	00:37:27	49
Abbildung 11:	Sofa von Christina	01:08:24	50
Abbildung 12:	Wohnung von Christina 1	01:08:44	50
Abbildung 13:	Wohnung von Christina 2	01:09:02	50

8.2 Screenshots aus *Der Bunker*

Abbildung 14:	Kinderzimmer von Klaus	00:56:50	56
Abbildung 15:	Küche	00:33:28	56
Abbildung 16:	Schlafzimmer der Eltern	00:12:26	56
Abbildung 17:	Mutter im Wohnzimmer	00:38:53	57
Abbildung 18:	Eingangstür und Flur	01:08:15	57
Abbildung 19:	Prügel für Klaus	00:34:55	58
Abbildung 20:	Prügel für den Studenten	00:35:33	58
Abbildung 21:	Klassenzimmer 1	00:18:26	59
Abbildung 22:	Klassenzimmer 2	00:41:32	59
Abbildung 23:	Student vor dem Bunker	00:02:43	61
Abbildung 24:	Student blickt hinab	00:02:48	61
Abbildung 25:	Zimmer des Studenten zu Beginn	00:04:30	62
Abbildung 26:	Zimmer des Studenten gegen Ende	01:06:12	62
Abbildung 27:	Zerbrechen des Rohrstocks	00:50:14	63

8.3 Screenshots aus *Captain Fantastic*

Abbildung 28:	Bo und der Hirsch	00:02:57	69
Abbildung 29:	Der Hirsch	00:02:58	69
Abbildung 30:	Blutiges Messer	00:03:08	69
Abbildung 31:	Lager im Wald	00:07:03	70

Abbildung 32:	Baumhaus	00:07:30	70
Abbildung 33:	Rellian macht Feuer	00:07:07	71
Abbildung 34:	Ausweiden des Hirsches	00:07:18	71
Abbildung 35:	Zaja seziert ein Biberhörnchen	00:07:33	71
Abbildung 36:	Familie an der Felswand	00:26:26	72
Abbildung 37:	Vespyr an der Felswand	00:26:33	72
Abbildung 38:	Rellian an der Felswand	00:26:36	72
Abbildung 39:	Abendessen bei Harper	00:46:45	73
Abbildung 40:	Ben und seine Uhr in der Wildnis	00:05:46	76
Abbildung 41:	Ben und seine Uhr im neuen Zuhause	01:51:17	76
Abbildung 42:	Naj lesend am Lagerfeuer	00:09:14	76
Abbildung 43:	Naj lesen am Küchentisch	01:51:38	76
Abbildung 44:	Bogenbrücke 1	00:14:34	77
Abbildung 45:	Brücke aus Stahl	00:30:27	77
Abbildung 46:	Stahlkonstruktion	00:30:40	77
Abbildung 47:	Autobahnbrücke	00:31:20	77
Abbildung 48:	Bogenbrücke 2	00:31:28	77
Abbildung 49:	Bo alleine im „Außen“	01:05:48	79
Abbildung 50:	Rellian alleine im „Außen“	01:15:58	79
Abbildung 51:	Ben alleine im „Außen“	01:36:57	79

VI. ANHANG

9. Zusammenfassung

Gegenstand der hier vorliegenden Masterarbeit ist die praktische Verknüpfung des Raumkonzepts der Heterotopie von Michel Foucault mit dem Medium Film. Für diese Analyse wurden drei Filme ausgewählt: das griechische Filmdrama *Dogtooth* (2009), der deutsche Satirefilm *Der Bunker* (2015) und die amerikanische Tragikomödie *Captain Fantastic* (2016). Grundlage für diese Auswahl bildet die gemeinsame Rahmenhandlung der Filme, in deren Mittelpunkt außergewöhnlich symbiotische Familien stehen, die sich für ein Leben in Isolation, d.h. abseits der normativen Gesellschaft entschieden haben. Auf Grundlage dieser isolierten Lebensform spaltet sich die diegetische Lebenswirklichkeit in ein familiäres „Innen“ und ein gesellschaftliches „Außen“. Der Schwerpunkt der Analysen liegt dementsprechend auf der filmischen Darstellung und der filmischen Auseinandersetzung mit den Räumen des „Innen“ und des „Außen“. Konkret soll untersucht werden, inwieweit der Zusammenschluss von Heterotopie-Modell und Film eine Möglichkeit bietet, sich dem Kino als auch dieser speziellen Thematik über die Frage des Raumes anzunähern.

Schlüsselwörter: Heterotopie, Foucault, Raumkonzept, Utopie, Dystopie, Isolation

10. Abstract

This Master thesis aims at applying Michel Foucault's space concept of heterotopia to motion pictures. For this purpose, three movies were chosen: the Greek drama film *Dogtooth* (2009), the German satire film *Der Bunker* (2015) and the American comedy-drama film *Captain Fantastic* (2016). The commonality of those movies is given by their plots which are all about symbiotic families, who decided to live a life aside from society in total isolation. This kind of separation automatically generates two different spaces within the diegetic reality – the so-called inside and outside. The focus of the film analysis is based on forming a new perspective on cinema, space and the special movie theme by using Foucault's concept.

Keywords: heterotopia, Foucault, space concept, utopia, dystopia, isolation