

**JOHN F. KENNEDY-INSTITUT
FÜR NORDAMERIKASTUDIEN**

ABTEILUNG FÜR KULTUR

Working Paper No. 131/2002

ISSN 0948-9436

Christof Decker

*Zwischen Alltag und Ereignis:
Konvergenzen des Erzählens bei Raymond
Carver und Robert Altman*

Copyright © 2002 by Christof Decker

Freie Universität Berlin

Zwischen Alltag und Ereignis: Konvergenzen des Erzählens bei Raymond Carver und Robert Altman

Christof Decker

Als Robert Altmans Film *Short Cuts* 1993 in die Kinos kam, sorgte eine Aussage des Regisseurs für Irritationen. Altman hatte neun Kurzgeschichten und ein Gedicht von Raymond Carver zur Grundlage seines dreistündigen Films gemacht, aber daß er das Resultat als 'Carver Soup' – als eine suppenähnliche Kreation – bezeichnete, wurde vielfach kritisiert.* Die Bezeichnung war von Altman für das Netzwerk von Querbezügen gedacht, das er zwischen den Geschichten entfaltet hatte. Doch die Empörung der Rezensenten machte deutlich, daß es nicht nur um erzähltechnische Feinheiten ging, sondern um Fragen des kulturellen Status Hollywoods und die grundsätzliche Konkurrenz zwischen Literatur und Film – kurz: um unterschiedliche Ebenen, die es hinsichtlich einer spezifischen Adaptionsexpraxis zu bedenken gilt.¹

Im Folgenden möchte ich zeigen, daß *Short Cuts* ein besonders ergiebiges Beispiel für die Untersuchung von Literaturverfilmungen darstellt. Ich werde argumentieren, daß Robert Altman den Schwerpunkt seiner Adaption eher auf die Reorganisation als die Transposition von Carvers Geschichten legt, und daß er damit Carvers neo-realistische Schreibweise unterläuft. Altman vollzieht demnach die vorsichtige Aufwertung eines neuen Repräsentationsanspruchs nicht mit, die Malcolm Bradbury für die avancierte Literatur der siebziger und achtziger Jahre konstatiert.² Schließlich möchte ich diese Analyse auf ein größeres kulturhistorisches Thema beziehen, das für Carver und Altman gleichermaßen von Interesse ist: die ästhetische Funktion von Alltagserfahrungen im Kontext der amerikanischen Kunst.

Zur Theorie der Adaption

Das Verhältnis zwischen literarischen und filmischen Formen des Erzählens kann ohne Zweifel als besonders komplex und vielschichtig bezeichnet werden. Dennoch ist es – zumindest im amerikanischen Theoriekontext – in den letzten Jahren eher vernachlässigt worden.³ Die bahnbrechende Studie *Novels into Film*

* Eine Übersicht der Prätexte und Figurenkonstellationen findet sich im Anhang.

von George Bluestone aus dem Jahr 1957 gilt noch immer als wichtiger Bezugspunkt für eine Debatte, die angesichts kontinuierlicher Wechselwirkungen zwischen Verlagswelt und Filmstudios nichts an Aktualität eingebüßt hat.⁴ Ein Grund für diese Zurückhaltung mag die Dominanz einer Ausrichtung sein, die alternative Zugänge zur Untersuchung von Literaturverfilmungen häufig blockiert hat: die Konzentration auf Fragen der Werktreue. George Bluestone hatte in seiner Untersuchung bereits ausführlich darauf abgehoben, daß die Vorstellung der *fidelity* – d.h. die Genauigkeit einer Übertragung – den grundverschiedenen Materialstatus von Literatur und Film ausblenden muß.⁵ Doch angesichts der Empörung über Altmans Begriff einer 'Carver Soup' läßt sich beobachten, daß die Werktreue als implizite Erwartungshaltung noch immer der Rezeption von Literaturverfilmungen zugrundeliegt.

Spätestens mit den Innovationen des europäischen Nachkriegsfilms und seinem Einfluß auf den amerikanischen Film der sechziger Jahre ist jedoch deutlich geworden, daß Fragen der Adaptionpraxis in einem erweiterten Bezugsfeld anzusiedeln sind.⁶ Zwei vielversprechende, aber für den Hollywood-Film noch zu selten erprobte Ansätze zeichnen sich in den letzten Jahren ab: zum einen der Versuch, Literaturverfilmungen zu soziologisieren, indem institutionelle Faktoren – etwa der Produktionskontext oder der Publikumsbezug – analysiert werden. Zum anderen der Versuch, das Verhältnis zwischen Literatur und Film im Sinn einer transtextuellen Betrachtungsweise neu zu fassen.⁷

Während George Bluestone seine Untersuchung an der Vorstellung einer Übersetzung von der Literatur in den Film orientierte, erlaubt die Transtextualität eine *reziproke* Perspektive oder 'relationale Lektüre', wie Gérard Genette es formuliert hat.⁸ Mit der Adaption ist der explizite Bezug auf einen Prätext verbunden, und diese Referenz wird zum Teil des Publikumsvertrags. Der analytische Blick richtet sich nicht nur auf den Status der Verfilmung, sondern auch auf die Bezüge, die sich anhand der Adaption zu den Prätexten und zum filmischen Werk der Beteiligten herstellen lassen. Der Erkenntnisgewinn setzt sich demnach aus einer Zusammenschau von Perspektiven auf die literarische Quelle, frühere Filme sowie die konkrete Adaption zusammen.⁹

Drei Adaptionsmodelle sind in der jüngeren Forschung herausgearbeitet worden, die für die Einordnung von *Short Cuts* erste Hinweise liefern, und die ich kurz skizzieren möchte. Terminologisch herrscht auf diesem Gebiet der Narratologie allerdings noch große Uneinheitlichkeit, so daß die jeweiligen Begriffe einen heuristischen Charakter haben.¹⁰

Nehmen wir das Verhältnis zwischen literarischer Quelle und filmischer Adaption zum Ausgangspunkt, so können wir stark vereinfacht zwischen Formen der Übertragung, der Überschneidung oder der Umgestaltung unterscheiden. Die Übertragung oder Transposition setzt einen erzählerischen Kern der literarischen

Quelle voraus, der möglichst unverändert übernommen werden soll und häufig mit dem Anspruch der Werktreue verbunden worden ist. Die Überschneidung oder *intersection* lehnt sich an wesentliche Bestandteile des Prätextes an, kann aber von anderen mehr oder weniger stark abweichen. Die Umgestaltung oder Reorganisation des Materials zieht schließlich Elemente des Prätextes heran, um ein eigenständiges, neues Werk zu schaffen. Die unterschiedlichen Adaptionenmodelle orientieren sich demnach an einer graduellen Abstufung von Korrespondenzen zwischen Quelle und Adaption. Erscheint der Prätext auf der einen Seite als zu bewahrende Essenz, so wird er auf der anderen Seite als beliebig kombinierbares Rohmaterial angesetzt.

Darüber hinaus können zwei grundsätzliche Textebenen unterschieden werden, die für Fragen der Adaption von Bedeutung sind: zum einen narrative Elemente, die für den Transfer zwischen Literatur und Film keine unüberwindbaren Hindernisse darstellen; zum anderen mediale Eigenheiten, die auf den prinzipiell unterschiedlichen Materialstatus der jeweiligen semiotischen Systeme zurückgehen. In diesem schwierigeren Bereich, zu dem Perspektive, Modus, Stilistik und ähnliches gehören, kann es häufig nur um die Suche nach Äquivalenzen von Ausdrucksformen gehen, die sich grundsätzlich anderer Mittel bedienen.¹¹

Wenden wir uns mit dieser Heuristik Robert Altmans *Short Cuts* zu, so können wir erkennen, was zur Irritation des Publikums beitragen mußte. Denn im Vorwort zu den Kurzgeschichten, die für den Film herangezogen wurden, wiederholt der Regisseur nicht nur seine These, daß für ihn alle Geschichten zu einem übergeordneten Erzählfluß – eben jener 'Carver-Soup' – gehören; Altman führt auch aus, daß er sich zusammen mit Co-Autor Frank Barhydt und den Schauspielern möglichst eng an die Vorlage von Carver zu halten bemüht hatte.¹² Während die Vorstellung der 'Carver Soup' die Prätexte als Rohmaterial und Ausgangspunkt eines eigenständigen künstlerischen Werkes zu begreifen scheint, hält Altman auf der anderen Seite selbst am Anspruch einer werktreuen Adaption fest. Spannungen und Widersprüche, die *Short Cuts* im Verhältnis zu den Prätexten aufbaut, entstehen demnach aus zwei gegenläufigen Adaptionenmodellen, auf die sich Altman gleichzeitig beruft: die Transposition *und* die Reorganisation des Materials.

Eine erste Erklärung für dieses Vorgehen liefert die Entwicklungsgeschichte des Regisseurs. Altman kann zwischen Formen der Übernahme und Umgestaltung oszillieren, weil er seit den sechziger Jahren ein ästhetisches Programm verfolgt, das ihm neben den Möglichkeiten der Werktreue eigenständige künstlerische Freiräume eröffnet hat. Die Analyse von *Short Cuts* wird daher erst durch den Rückbezug auf Carvers *und* auf Altmans Werk produktiv und kann den relationalen Charakter einer transtextuellen Betrachtungsweise

beispielhaft veranschaulichen. Die kulturelle Hierarchie zwischen literarischem 'Original' und filmischer 'Ableitung', die Diskussionen um die Werktreue häufig zugrundeliegt, ebnet sich im Fall von *Short Cuts* notwendig ein.

Alltagserfahrungen in der amerikanischen Kunst

Umso wichtiger wird es damit allerdings, einen gemeinsamen Bezugspunkt zu finden, mit dem die relationale Analyse unterschiedlicher Œuvres kulturhistorisch fruchtbar gemacht werden kann. Im Fall von Carver und Altman liegt dieser Bezugspunkt in der Frage, welche ästhetische Funktion der Alltag für die künstlerische Arbeit haben kann – ein Anliegen, das auf unterschiedliche Strömungen der amerikanischen Moderne zurückgeht.

Carver erwähnt selbst die Literatur von William Carlos Williams und den Sprachpräzisionismus Ezra Pounds als Vorbilder seiner eigenen Arbeiten. Sie stehen für die Suche nach einer Kunstform, die von der herausragenden Bedeutung des Gewöhnlichen sowie der konkreten, sinnlich erfahrbaren Dingwelt ausgeht und diese zum Gegenstand einer demokratischen Kunst erhebt. In der amerikanischen Moderne – etwa der Lyrik von Williams – folgt dieser Anspruch einem zweiteiligen Programm: zum einen gilt es, die ästhetischen Gegenstände aus der Alltagserfahrung zu beziehen, damit sie als spezifisch *amerikanische* überhaupt erst entdeckt werden können. Zum anderen impliziert der Bezug auf die konkrete Dingwelt ein neues kommunikatives Potential der Kunst. Das Bemühen, die Objekte und Situationen des Alltags zum 'sprechen' zu bringen, geht mit einer möglichst plastischen Unmittelbarkeit und Direktheit des Ausdrucks einher.¹³

An diese Tradition knüpft Raymond Carver an: gewöhnliche Gegenstände will er anhand einer einfachen, aber präzisen und ökonomischen Sprache mit einer Ausdruckskraft versehen, die 'spirituelle' Dimensionen annehmen kann.¹⁴ Gleichzeitig sind seine Geschichten aber von einem gegenläufigen Leitmotiv geprägt: einer sinnlichen Verarmung der konkreten Dingwelt und einer damit korrespondierenden Angst, daß sich die Hoffnung auf Entdeckung tieferliegender Sinnschichten – auf eine Form der 'Offenbarung' – nicht einlösen läßt. Was bei William Carlos Williams an Erkenntnispotentialen in grünen Glasscherben oder einer roten Schubkarre zu entdecken ist, wird mitunter durch eine fundamentale Sprachlosigkeit oder die Unfähigkeit ersetzt, das Banale vom Besonderen unterscheiden zu können.¹⁵

Hier, in dieser krisenhaften Alltagswahrnehmung der siebziger Jahre, treffen sich Carvers Kurzgeschichten mit Altmans Filmen – etwa *Nashville* von 1975 oder *Three Women* von 1977. Thematisch schildern sie einen Alltag, in

dem zwischenmenschliche Beziehungen unmöglich geworden sind und eine fundamentale Orientierungslosigkeit über soziale Rollen herrscht. Ästhetisch arbeiten sie gegen Konventionen und Klischees: gegen klischierte Glücksvorstellungen ebenso wie gegen stereotype Erzählweisen – etwa des klassischen Hollywood-Kinos –, mit denen diese Vorstellungen genährt werden.¹⁶ Bei Carver führt die allgegenwärtige Kommunikationsunfähigkeit zum Rückzug in innere Fantasie- und Gedankenwelten; bei Altman zu fragmentierten, mehrspurigen Erzählweisen oder zu einer kryptischen Subjektivität. Beiden fällt es schwer, der konkreten Dingwelt des Alltags einen privilegierten Erkenntniswert zukommen zu lassen. Zwischen der Banalisierung des Gewöhnlichen durch austauschbare Konsumprodukte und der existentiellen Leere der Figuren stellen sie eine unmittelbare Verbindung her.¹⁷

Das Projekt einer demokratischen Kunst, die im Alltag ihren zentralen Gegenstandsbereich haben soll, ist damit ebenfalls in eine Krise geraten, denn es fällt den Figuren immer schwerer, den Status von Ereignishaftigkeit zu bestimmen. Zum einen verhindert die sinnliche Verarmung, daß das Gewöhnliche wie bei Williams als das Besondere entdeckt werden kann. Zum anderen verlieren jene Ereignisse, die von außen in den Alltag hineinragen, ihre Bedeutung als heroische Bewährungsproben. Sie führen vielmehr zur allgegenwärtigen Angst, durch den plötzlichen Einbruch einer Katastrophe überrascht zu werden.

Als Carvers minimalistische Schreibweise in den achtziger Jahren mit Begriffen wie *Coke Fiction*, *White Trash Fiction* oder *K-Mart Realism* bedacht wird, scheint sich zu bestätigen, daß das Projekt einer demokratischen Kunst gescheitert ist.¹⁸ Anhand von drei Beobachtungen zur Adaptionspraxis von *Short Cuts* möchte ich jedoch zeigen, daß Robert Altman letztlich die radikalere Destabilisierung einer Kunst des Gewöhnlichen vornimmt. Auf diese Weise gelingt es ihm auch, das Werk von Carver neu zu perspektivieren. Indem er den Schwerpunkt auf die Reorganisation des Materials legt, unterläuft er genau jene Aspekte, die man als erkenntnis- und sinnstiftende Elemente in Carvers Kurzgeschichten bezeichnen könnte und die seine neo-realistische Ausrichtung verdeutlichen.

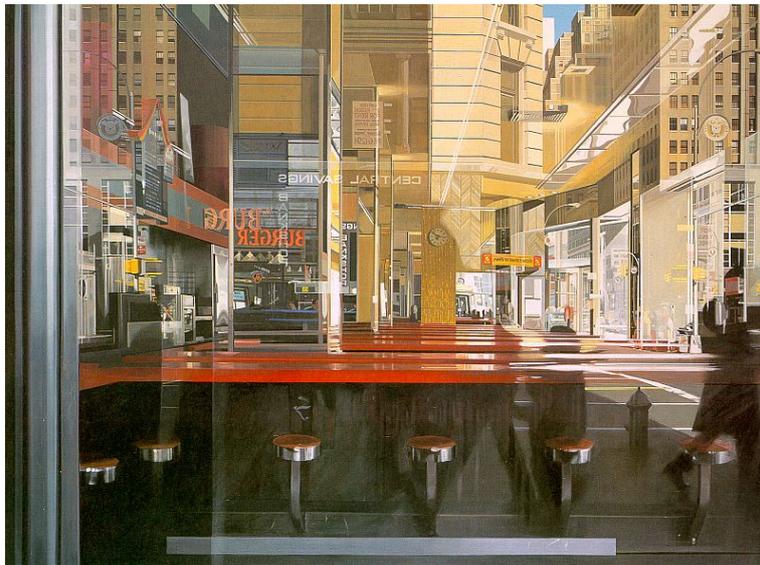
Erzählstile bei Carver und Altman

Carvers Geschichten sind in der Vergangenheit häufig als fotorealistisch charakterisiert worden – angelehnt an zeitgleich entstehende Gemälde von Richard Estes, Robert Bechtle oder Ralph Goings.¹⁹ Wenn wir thematische Schwerpunkte vergleichen, ist die Parallele plausibel: auch in der Malerei können wir eine menschenleere, bedrückende Urbanität oder eine gleichförmige 'Parkplatz-

Ästhetik' erkennen. Verschiedene Einstellungen in *Short Cuts*, die diese Motive aufgreifen, veranschaulichen jedoch, daß Carver seine expressive Kraft keineswegs aus einem fotorealistischen *Darstellungsmodus* gewinnt.



Robert Bechtle *Potrero Crest-19th & Pennsylvania* (1995)



Richard Estes *Central Savings* (1975)

Carvers Geschichten und der Fotorealismus können sich zwar im Gefühl einer 'existentiellen' Leere treffen, aber sie bewegen sich stilistisch von völlig entgegengesetzten Richtungen darauf zu. In der Malerei und im Film ist die Darstellung durch Schärfe, Genauigkeit und Detailfülle gekennzeichnet, in der Literatur hingegen durch Reduktion, Verknappung und Auslassung.²⁰



Urbanität in *Short Cuts*



Aus diesem komprimierten Stil gewinnen Carvers Geschichten dabei einen besonderen Reiz. Denn indem zentrale fantasieanregende Elemente unscharf bleiben, kann er das Imaginieren – das Spiel mit potentiellen Bedeutungsebenen – zum Akt der Selbsterfahrung und Sinnsuche erheben. Immer wieder blicken seine Figuren in Spiegel, aber was sie im Einzelnen sehen, erfahren wir nicht. Zwischen der 'Oberfläche' des Alltags und den Möglichkeiten ihrer 'Entzifferung' kommt es zu einem Spannungsverhältnis, das der Film durch die Transparenz der Darstellung ausschließt.

Die Adaption folgt damit einem grundsätzlich anderen Darstellungsstil. Carvers Kurzgeschichten beziehen ihre Kraft aus Formen der Reduktion und Andeutung. Ihre Lektüre wirft die Frage auf: Was ist neben dem Sichtbaren noch erkennbar? Was verbirgt sich hinter der Banalität des Alltags? Altman wählt hingegen einen Erzählstil, der wie der Fotorealismus durch Überfülle und Detailreichtum geprägt ist und nichts verbergen will. Bei ihm stellt sich die Frage: Wie ist das, was wir sehen, kodiert; welche Funktionen kann es im Netzwerk narrativer Bezüge annehmen? Carver gewinnt demnach seinen Reiz aus dem Unsicht-

baren und Versteckten. Altman wählt die Transparenz, um mit der Konventionsgebundenheit visueller Motive und Szenen *spielerisch* umgehen zu können.



Spiel mit Todesmotiven in *Short Cuts*



Zur Erzählstruktur von *Short Cuts*

Short Cuts verlegt Carvers Schauplätze vom Nordwesten der USA nach Südkalifornien und löst die Figuren weitgehend aus dem Milieu einer proletarischen, unteren Mittelschicht heraus. Der wichtigste Unterschied ist jedoch eine komplexe Mosaikstruktur. Während Raymond Carvers Kurzgeschichten sich Einzelschicksalen widmen und als diskrete Einheiten fungieren, wählt Altman ein Strukturmuster, das mannigfaltige Erzählstränge integriert und die Grenzen zwischen den Einheiten aufbricht. Wie in einem Musikstück fließen Szenen und Schauplätze ineinander, treffen Figuren zusammen, die bei Carver unverbunden bleiben. Leitmotive wie Wasser oder allgegenwärtige Fernsehsendungen signalisieren einen endlosen Zeitstrom; Straßen und Orte werden zu einem labyrinthischen Stadtraum verknüpft.

In dieser Mosaikstruktur liegt sicherlich die wichtigste Entscheidung für eine Reorganisation der Prätexte: Setzt sich bei Carver das Bild einer entfremdeten Gesellschaft aus vielfältigen, aber diskreten Einzelschicksalen zusammen, so entsteht es bei Altman aus dem Erzählprinzip der Kontiguität. Die kontinuierliche 'Berührung' der Einzelschicksale verbindet die individuellen Erlebnisse und hebt auf diese Weise die strukturellen Analogien zwischen den Lebensläufen hervor.²¹

Das virtuose Verfahren hat allerdings seinen Preis: damit die Querbezüge im Film nicht zu verwirrend oder undurchsichtig erscheinen, muß die Mehrdimensionalität der einzelnen Prätexte auf Kernelemente reduziert werden. Was bei Carver als vordergründiges Geschehen gedacht ist, wird bei Altman in vielen Fällen zum dramatischen Endzweck. Dazu ein Beispiel: Carvers Geschichte *Jerry and Molly and Sam* erzählt von einem Hund, in dem sich die chaotischen Lebensverhältnisse der Hauptfigur zu verdichten scheinen und der aus diesem Grund ausgesetzt wird. Carver umrahmt den vordergründigen Blick auf diese Aktion jedoch mit Kindheitserinnerungen der Hauptfigur und verdeutlicht damit, daß der Hund letztlich nur zum Ausgangspunkt für weitergehende Reflexionen und Einsichten wird – hier die Fantasie der Hauptfigur, die Mutter nicht verlassen zu müssen, ein Kind bleiben zu können.²²

Diese höhere Ebene spielt in *Short Cuts* keine Rolle. Hier wird jedes Ereignis durch andere, parallel stattfindende gebrochen und in seiner dramatischen Bedeutung relativiert. Ein enthierarchisierter Handlungsraum entsteht, der die Überhöhung von Einzelschicksalen nicht mehr zuläßt. Am Schluß des Films bricht ein Erdbeben aus, von dem einige Figuren überzeugt sind, es sei 'The Big One' – ein apokalyptischer und dramatischer Höhepunkt. Doch es geht ebenso schnell vorüber, wie es ausgebrochen ist.

Altman setzt sich demnach auch auf einer zweiten Ebene von den Prätexten ab. Carver richtet seine Geschichten auf herausgehobene Ereignisse aus, die zum Katalysator für individuelle Entwicklungen – zu einer strukturbildenden Zäsur – werden können. Altman navigiert hingegen durch ein Panorama von Lebensläufen, in dem Ereignishaftigkeit den Charakter eines dramatischen Augenblicks einbüßt und moralisch oder emotional folgenlos bleibt. An die Stelle einer pathetischen Selbstwahrnehmung tritt ironische Distanz.

Divergierende Funktionsbestimmungen des Kunstwerks

Short Cuts präsentiert einen krisenhaften Alltag, in dem Kommunikations-schwierigkeiten und der Eindruck einer emotionalen Leere dominieren. Unter der Oberfläche ritualisierter Umgangsformen lauern Konflikte und Frustrationen oder die Gefahr eruptiver Gewaltausbrüche. Diese Ereignisse treten zufällig und willkürlich auf, oder sie entwickeln sich aus dem Inneren einer Gesellschaft, die zivilisatorisch zu zerfallen scheint. Plötzliche Unglücke repräsentieren einen von außen einbrechenden Schrecken; Affekthandlungen jene im gesellschaftlichen Binnenraum wirkende Gewalt, die einen Riß im sozialen Gefüge signalisiert.

Auch auf dieser dritten Ebene wählt Altman jedoch eine Perspektive, die von Carvers Prätexten abweicht. Was bei Carver in der Verarbeitung von Schicksalsschlägen ins Affektive oder Pathetische gewendet wird, verbleibt bei Altman auf der Ebene einer existentiellen Unverstehbarkeit oder der Ironie. Der Tod ist auch bei ihm eine spürbare Zäsur, doch Schmerzen oder Trauer werden weitgehend ausgespart.

Altman klammert damit tröstliche Funktionen von Kunst aus, während Carver ein sinnstiftendes Potential von Sprache wiederzuentdecken versucht. Häufig handelt es sich dabei nur um ein 'Ringeln' nach Ausdruck, eine unablässige Suche nach Erklärungen oder Bedeutungen. Doch auch wenn diese selten kohärent oder eindeutig sind, können sich neue kommunikative Möglichkeiten eröffnen, die anhand von Gefühlen der Empathie auch ein moralisches Handeln erlauben.

Als die Mutter von *A Small, Good Thing* das Krankenhaus verläßt, in dem ihr Sohn gerade gestorben ist, gehen ihr Worte durch den Kopf, die sie als klisierte Phrasen aus Fernsehserien wiedererkennt. Ihre Klage darüber schließt bei Carver mit der Aussage: "She wanted her words to be her own."²³ Damit formuliert der Text ein Begehren nach authentischem Ausdruck, das als Motto für Carvers Projekt verstanden werden könnte, auf eine sprachlich vermittelbare Intersubjektivität hinzuarbeiten. Während Carver an der 'Offenbarungsidee' des Ereignisses festhält, gibt Altman diese auf.

Der Alltag und die Serialisierung der Katastrophen

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Robert Altman in *Short Cuts* genau jene Aspekte konsequent verweigert, die für Carvers Neo-Realismus als innovativ bezeichnet worden sind: zum einen die fantasieanregende Dichte, die aus gekonnter stilistischer Reduktion resultiert; zum anderen ein neues Kommunikationspotential von Sprache. Altman entscheidet sich für einen Darstellungsstil, der spielerisch mit einer Überfülle visueller Motive umgeht; und für eine Form der Ironie, die das Einfühlen in Charaktere oder das Geschehen weitgehend ausschließt. Gerade weil Altman aber die Anlehnung an Carver so wichtig zu sein schien, stellt sich abschließend die Frage, warum er die Reorganisation des Materials der Transposition vorzieht.

Um dies beantworten zu können, müssen wir uns in Erinnerung rufen, daß Altman seinen Inszenierungsstil in den sechziger Jahren herausbildet, indem er die Linearität der klassischen Hollywood-Erzählung und ihren Bezug auf heroische Hauptfiguren radikal aufbricht – ein Verfahren, das auch die zeitgleich mit *Short Cuts* entstehende Hollywood-Satire *The Player* verdeutlicht.²⁴

Ein erster Grund für die erzählerische Eigenständigkeit von *Short Cuts* läßt sich hier erkennen: Um Carvers neo-realistischem Ansatz im Sinn der Werktreue gerecht zu werden, müßte Altman Erzählkonventionen des Hollywood-Kinos – etwa Formen der Psychologisierung oder des Melodramas – zumindest partiell übernehmen. Aufgrund seines spezifischen Inszenierungsstils ist dies jedoch unmöglich. Oder mit Bourdieu gesprochen: Was im literarischen Feld des neo-realistischen Schreibens als besonders wertvoll und innovativ gilt, stellt sich für Altmans Adaption als schwierig dar, weil es seine kritische Distanz innerhalb des filmischen Feldes bedrohen würde.²⁵ Er wendet sich ebenso gegen einen naiven Hollywood-Realismus wie gegen jenen neuen Pakt mit dem Publikum, der für die neo-realistische Literatur hervorgehoben wird.²⁶

Ein zweiter Grund ist der Versuch, die kritische Zeitdiagnose von Carvers Material mit einer neuen Wendung zu versehen. Die Mosaikstruktur von *Short Cuts* trägt – wie erwähnt – dazu bei, daß herausragende Augenblicke relativiert werden und somit ihre Ereignishaftigkeit verlieren. Was zunächst wie eine Form der Nivellierung erscheinen mag, erweist sich bei näherem Hinsehen jedoch als schizophrene, neue Alltagserfahrung: als Übermacht des Schreckens bei einer gleichzeitigen Serialisierung der Katastrophen.

Short Cuts erweist sich damit als Adaption, die mit Genette gesprochen ein unvorhersehbares Gemisch aus Ernst und Spiel, aus Scharfsinn und Spieltrieb darstellt.²⁷ Mit dem Verfahren der 'Carver Soup' wählt Altman eine ästhetische Strategie, die die Reorganisation des Materials zum dominierenden Adaptionsprinzip erhebt. Zum einen wird mit ihr deutlich, daß die ironische Bezugnahme

auf die Prätexte in der Tat als Teil eines subversiven Inszenierungsstils zu verstehen ist. Zum anderen trägt sie zu einer enthierarchisierten Erzählweise bei, mit der Altmans Kritik an einer Kunst des Gewöhnlichen erkennbar wird: angesichts der Serialisierung des Schreckens scheint ein kohärentes moralisches Handeln, das seine Normen aus dem Alltag beziehen könnte, unmöglich zu werden.

Damit eröffnet die 'Carver Soup' schließlich – im Sinn der transtextuellen Betrachtungsweise – auch eine neue Perspektive auf Carvers Prätexte. Denn obwohl dort ein sinnlich und emotional verarmter Alltag entfaltet wird, setzt Carver im Unterschied zu Altman den programmatischen Anspruch der amerikanischen Moderne fort. Er hält an den Möglichkeiten einer Selbsterfahrung fest, die aus dem Kontakt mit der konkreten Dingwelt hervorgeht, und er wählt eine Erzählweise, die diesen Erkenntnisgewinn möglichst unmittelbar darzustellen versucht.

Anhang

Prätexpte und Figuren von *Short Cuts*

Prätexpte	Figuren bei Raymond Carver	Figuren und Querbezüge bei Robert Altman
		Tess Trainer (Annie Ross) Zoe Trainer (Lori Singer)
They're Not Your Husband	Earl Ober Doreen	Earl Piggot (Tom Waits) Doreen Piggot (Lily Tomlin) -> Honey Bush
A Small, Good Thing	Ann Weiss Howard Scotty (boy) Dr. Francis baker Franklin (black boy who dies) black man driver of car	Ann Finnigan (Andie MacDowell) Howard (Bruce Davison) Casey (Zane Cassidy) -> Dr. Ralph Wyman Andy Bitkower (Lyle Lovett) Knut + Dora Willis (R. Do'qui + M. Bond) -> Doreen Piggot Paul Finnigan (Jack Lemmon) Jerry Dunphy (tv anchorman, as himself)
Lemonade (poem)	Jim Sears (loses only child) Jim Jr. (dead child) Howard Sears (father)	-> Paul Finnigan
Vitamins	I (man) Patti (selling vitamins) Sheila (lesbian, leaves for Portland) Donna Jazz Bar Khaki (black owner) Benny (black man) Nelson (black vet)	Jerry Kaiser (Chris Penn) Lois Kaiser (Jennifer Jason Leigh) Joe Kaiser (Joseph C. Hopkins) Josette Kaiser (Josette Maccario) The Low Note Joe Robbins (Darnell Williams)
Neighbors	Bill Miller Arlene Miller Harriet Stone Jim Stone (their neighbors)	Bill Bush (Robert Downey, Jr.) Honey Bush (Lili Taylor) Harriet Stone (Andi Chapman) Jim Stone (Michael Beach)
Jerry and Molly and Sam	Al Betty (wife) Sandy (his wife's younger sister) Jill (lover, bookkeeping) Alex, Mary (kids) Suzy (dog) Sam (Irish setter) Molly (girl in bar) Jerry (bartender)	Gene Sheppard (Tim Robbins) Sherri (Madeleine Stowe) -> Marian Wyman Betty Weathers (Frances McDormand) Sandy (Cassie Friel) Will (Dustin Friel) Austin (Austin Friel) Suzy Chad Weathers (Jarrett Lennon) -> Stormy Weathers

So Much Water So Close to Home	I (Claire Kane, woman) Stuart (husband) Dean (son) Catherine Kane (Stuart's mother) Susan Miller (dead girl) Mel Dorn (found body) Gordon Johnson Vern Williams Arlene Hubly (killed by Maddox brothers)	Claire Kane (Anne Archer) Stuart (Fred Ward) Caroline Avery from Bakersfield Gordon Johnson (Buck Henry) Vern Miller (Huey Lewis) Jimmy Miller (Christian Altman)
Will You Please Be Quiet, Please?	Ralph Wyman Marian Ross (wife) Dorothea, Robert (kids) Mitchell Anderson (wife's lover)	Dr. Ralph Wyman (Matthew Modine) Marian Wyman (Julianne Moore) Alex Trebeck (as himself)
Collectors	I (Mr. Slater) Aubrey Bell (cleaner)	Stormy Weathers (Peter Gallagher) Aubrey Bell (Danny Darst)
Tell the Women We're Going	Jerry Roberts Carol Roberts Bill Jamison Linda Jamison Barbara (girl) Sharon (girl)	-> Jerry Kaiser -> Lois Kaiser -> Bill Bush -> Honey Bush Barbara (Deborah Falconer) Nancy (Susie Cusack)

Mit einem Pfeil (->) sind jene Figuren markiert, die in verschiedenen Geschichten auftreten und damit unterschiedliche Rollen der Prätexte auf sich vereinen. Die Kurzgeschichten und das Gedicht wurden in einer eigenen Publikation zusammengestellt: Raymond Carver. *Short Cuts*. With an Introduction by Robert Altman. London: The Harvill Press 1993. Dort lassen sich die dem Film zugrundeliegenden Versionen der Geschichten überprüfen, die von Carver in unterschiedlicher Länge und Form publiziert wurden.

Anmerkungen

- 1 Zur Kritik an der Filmversion vgl. Martin Scofield. "Closer to Home: Carver versus Altman". *Studies in Short Fiction* 33/3 (Summer 1996): 387-399; Kasia Boddy. "Short Cuts and Long Shots: Raymond Carver's Stories and Robert Altman's Film". *Journal of American Studies* 34/1 (2000): 1-22.
- 2 Vgl. Malcolm Bradbury. "Writing Fiction in the 90s". *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Ed. Versluys, Kristiaan. Amsterdam: Rodopi 1992, 13-25.
- 3 Neuere Arbeiten zur Adaptionsforschung finden sich bei James Naremore (ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press 2000 und Brian McFarlane. *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996.
- 4 Vgl. George Bluestone. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press 1957.
- 5 Bluestone, *Novels into Film*, 5
- 6 Vgl. Warren French. "Fiction vs. Film, 1960-1985". *Contemporary American Fiction*. Eds. Malcolm Bradbury, Sigmund Ro. London: Arnold 1987, 106-121.
- 7 Diese Ansätze werden ausgeführt bei James Naremore. "Introduction: Film and the Reign of Adaptation". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press 2000, 1-16.
- 8 Vgl. Gérard Genette. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 533.
- 9 Vgl. Robert Stam. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press 2000, 54-76.
- 10 Die folgende Übersicht geht auf McFarlane. *Novel to Film* und Dudley Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press 1984, 96-106 zurück; Brian McFarlane greift die Terminologie von Geoffrey Wagner auf: 'transposition, commentary, analogy'; Andrew spricht von: 'fidelity, intersecting, borrowing'.
- 11 Vgl. Andrew. *Concepts in Film Theory*, 96-106 und Seymour Chatman. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press 1990.
- 12 Altman äußert sich in diesem Sinn gegenüber Robert Stewart. "Reimagining Raymond Carver on Film: A Talk With Robert Altman and Tess Gallagher". *New York Times Book Review*. 12 September 1993, 3, 41, 42; vgl. auch Robert Altman. "Corroborating with Carver". *Short Cuts*. London: Harvill Press 1993, 7-10.
- 13 Zur amerikanischen Moderne im Umfeld von Williams vgl. John T. Gage. *In the Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism*. Baton Rouge, London: Louisiana State University Press 1981; William Marling. "The Dynamics of Vision in William Carlos Williams and Charles Sheeler". *Self, Sign, and Symbol*. Eds. Mark Neuman, Michael Payne. Lewisburg: Bucknell University Press 1987, 130-143; Heinz Ickstadt. "Die amerikanische Moderne". *Amerikanische Literaturgeschichte*. Hrsg. Hubert Zapf. Stuttgart: Metzler 1997, 113-129.
- 14 Vgl. Raymond Carver. "On Writing". *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Ed. Ewing Campbell. New York: Twayne Publishers 1992, 93-97.

- 15 Unterschiedliche Aspekt dieser Problematik werden untersucht bei William L. Stull. "Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver". *Philological Quarterly* 64/1 (Winter 1985): 1-15; Michael W. Gearheart. "Breaking the Ties that Bind: Inarticulation in the Fiction of Raymond Carver". *Studies in Short Fiction* 26 (1989): 439-446; Kathleen Westfall Shute. "Finding the Words: The Struggle for Salvation in the Fiction of Raymond Carver". *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Ed. Ewing Campbell. New York: Twayne Publishers 1992, 119-130.
- 16 Zu Altmans Produktionen der siebziger Jahre vgl. Robert Phillip Kolker. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. New York, Oxford: Oxford University Press 1988.
- 17 Zur Analyse von Carvers Geschichten vgl. Arthur M. Saltzman. *Understanding Raymond Carver*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press 1988; Kirk Nessel. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio University Press 1995.
- 18 Zur Einordnung von Carvers Geschichten vgl. Kim A. Herzinger. "Introduction: On the New Fiction". *Mississippi Review* 40-41 (Winter 1985): 7-22; John Barth. "A Few Words About Minimalism". *New York Times Book Review*. 28 December 1986, 1, 2, 25.
- 19 Diese Parallele findet sich bei David Boxer, Cassandra Phillips. "Will You Please Be Quiet, Please?: Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver". *Iowa Review* 10/3 (Summer 1979): 75-90; Stull. "Beyond Hopelessville"; Saltzman. *Understanding Raymond Carver*; Winfried Fluck. "Surface Knowledge and 'Deep' Knowledge: The New Realism in American Fiction". *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Ed. Kristiaan Versluys. Amsterdam: Rodopi 1992, 65-85.
- 20 Zur Stilanalyse von Carver vgl. Herzinger. "Introduction: On the New Fiction"; Mark A. Facknitz. "Raymond Carver and the Menace of Minimalism". *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Ed. Ewing Campbell. New York: Twayne Publishers 1992, 130-143, Nessel. *The Stories of Raymond Carver*.
- 21 Zu diesem Verfahren bei Altman vgl. Paul Giles. "The Cinema of Catholicism: John Ford and Robert Altman". *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*. Ed. Lester D. Friedman. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1991, 140-166.
- 22 Voller Emphase heißt es: "He wished he could keep driving and driving tonight until he was driving onto the old bricked main street of Toppenish, turning left at the first light, then left again, stopping when he came to where his mother lived, and never, never, for any reason ever, ever leave again." Raymond Carver. "Jerry and Molly and Sam". *Short Cuts*. London: Harvill 1993, 128.
- 23 Carver. "A Small, Good Thing". *Short Cuts*, 114.
- 24 Vgl. Christof Decker. "Hollywoods Spiel mit den Zuschauern. Zur Reflexivität in Robert Altmans *The Player* (1992)". *Augen-Blick* 31 (Oktober 2000): 55-69.
- 25 Vgl. Pierre Bourdieu. "Über einige Eigenschaften von Feldern". *Soziologische Fragen*. Frankfurt: Suhrkamp 1993, 107-114.
- 26 Vgl. Herzinger. "Introduction: On the New Fiction".
- 27 Vgl. Genette, *Palimpseste*, 534.