

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Darstellung von Schwesternbeziehungen im Film

Verfasserin

Marlen Sabetzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 0501784

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Frau Mag. Dr. Andrea Braidt

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich die Diplomarbeit selbständig verfasst habe, keine anderen als die angegeben Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zu Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, am 1. September 2010

Marlen Sabetzer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	1
I. Einleitung.....	2
i. Aufbau der Arbeit	4
ii. Forschungsthemen und forschungsleitende Fragen.....	6
II. Theorieteil.....	7
1 Schwestern.....	7
1.1 Schwestern im Film.....	8
1.2 Unterschiedliche Persönlichkeit.....	11
1.3 Altersunterschiede	15
1.4 Filmbeispiele	17
1.5 Zusammenfassung.....	19
2 Frauen im Film	20
2.1 Rückblick auf die Feministische Filmforschung.....	20
2.1.1 Psychoanalyse als Erklärungsmodell.....	22
2.1.2 Semiotische Theorien.....	24
2.2 Entwicklungen und neue Ansätze	25
3 Stereotype	27
3.1 Begriffsdefinition	27
3.2 Merkmale und Funktionen	29
3.3 Stereotyp im Film.....	31
3.3.1 Soziale Stereotype.....	33
3.3.2 Geschlechterstereotype	35
3.4 Filmbeispiele – It’s all about Looks.....	37
3.5 Zusammenfassung.....	41
4 Figuren.....	42
4.1 Begriffsdefinition	43
4.2 Figurenanalyse	45
4.3 Verschiedene Herangehensweisen der Figurenanalyse.....	47
4.3.1 Strukturalistisch-semiotische Theorien.....	48
4.3.2 Psychoanalytische Theorien.....	48
4.3.3 Kognitive Theorien	49
4.4 Aufbau der Figur	52
4.4.1 Figuren als Artefakte.....	52
4.4.2 Figuren als fiktive Wesen	53

4.4.3	Figuren als Symptome	56
4.5	Figurenrezeption.....	58
4.5.1	Charakter(e)	59
4.5.2	Emotionen und Affekte.....	61
4.6	Figurenkonstellation.....	64
4.6.1	Ähnlichkeit und Kontraste	65
4.6.2	Motivation und Informationsvergabe	66
4.7	Zusammenfassung.....	68
III.	Praxisteil.....	69
5	Les soeurs fâchées	69
5.1	Inhaltsangabe.....	70
5.2	Figuren als Artefakte.....	71
5.3	Figuren als fiktive Wesen.....	72
5.3.1	Martine.....	72
5.3.2	Louise.....	73
5.4	Figurenkonstellation und Szenenbeschreibung.....	77
5.4.1	Figuren	77
5.4.2	Beispiele für die Charakteristik der Schwesternbeziehung	77
6	In her shoes.....	80
6.1	Inhaltsangabe.....	80
6.2	Figuren als Artefakte	82
6.3	Figuren als fiktive Wesen.....	87
6.3.1	Rose.....	87
6.3.2	Maggie	88
6.4	Figurenkonstellation und Szenenbeschreibung.....	89
6.4.1	Figuren	89
6.4.2	Beispiele für die Charakteristik der Schwesternbeziehung	89
7	GEGENÜBERSTELLUNG DER FILME	91
7.1	Figuren als Symptom	92
8	Schlussfolgerung und Ausblick.....	93
9	Literaturverzeichnis	98
	Onlinequellen.....	103
	Filmografie.....	104
	Abbildungsverzeichnis.....	105
	Abstract	106
	Lebenslauf	108

VORWORT UND DANK

Als ich über die Thematik meiner Diplomarbeit nachzudenken begann, war ich mir sicher, dass ich ein Gebiet behandeln wollte, mit dem ich mich persönlich identifizieren konnte. Oft wurden meine jüngere Schwester und ich mit den Worten angesehen: „Echt? Ihr seid Schwestern? Ihr seid so verschieden.“ Es kam auch mehrere Male vor, dass unsere Eltern Fremden erklärt haben, meine Schwester sei „die Musikalische“ und ich „die Kreative“. Ich stellte mir die Frage, wie es zu dieser Kategorisierung kam und warum sie uns beibehalten blieb (und wir selber mehr und mehr darauf bedacht waren, sie zu erhalten). Vor allem, da meine Schwester als Kind gerne zeichnete und auch ich später in einem Chor sang. Die einmal getroffene Einteilung in diese zwei Bereiche (die doch beide „künstlerisch“ sind) wurde von uns akzeptiert, vermutlich genauso wie Kategorisierungen in anderen Bereichen unseres Wesens. Film versucht in vieler Hinsicht die komplexen Mächte, die in sozialen Netzwerken wirken, wiederzugeben. Die Beziehung zwischen Schwestern ist eine lebenslange, die man nicht beenden kann. Es ist interessant zu sehen, wie die Forschung diese „Bindung“ analysiert und wie der Film sie darstellt.

Ich möchte mich bei meinen Freunden bedanken, die mir während meiner Studienzeit geholfen und mich motiviert haben. Bei meinen Eltern und Großeltern bedanke ich mich für die Unterstützung; sowie bei allen, die mir bei der Korrektur und Recherche der Diplomarbeit behilflich waren. Speziell bedanke ich mich hierfür bei Benedikt Till und meiner Schwester.

Bedanken möchte ich mich auch bei Frau Mag. Dr. Andrea Braidt für die Betreuung bei meiner Diplomarbeit und ihrer Hilfe, mich auf den richtigen Weg zu bringen.

I. Einleitung

Nachdem ich den Film *RACHEL GETTING MARRIED* (*RACHELS HOCHZEIT*, USA 2009) gesehen hatte, wurde mir bewusst, dass es eine große Anzahl an Filmen gibt, in denen ein Schwesternpaar vorkommt. Im deutschen Titel vieler Filme ist auch oftmals das Wort „Schwester“ enthalten (was im englischen Original nicht immer der Fall ist) wodurch das potenzielle Publikum bereits einen großen Hinweis zum Inhalt des Films erhält. Des weiteren war zu bemerken, dass es in den Filmen, welche Schwesterbeziehungen zum Inhalt haben, oder auch nur am Rande der Geschichte thematisieren, meist eine sehr starke Differenzierung der Charaktere gibt. Diese „Rollenaufteilung“ kommt wahrscheinlich vielen Kinobesuchern und Kinobesucherinnen bekannt vor. Viele wissen aus eigener Erfahrung, wie es ist, Geschwister zu haben und welche Konflikte oder Vertraulichkeiten aus einer solchen Beziehung entstehen können. Szenen, die sich im Film zwischen Schwestern abspielen, versuchen dies darzustellen, doch nicht immer erscheint eine starke Unterschiedlichkeit der Persönlichkeitseigenschaften von Schwestern für die narrative Handlung unbedingt nötig zu sein. Trotzdem ist es ein beliebtes dramaturgisches Mittel, zwei Schwestern als sehr konträre Personen darzustellen. Die Hintergründe dafür könnten in den Theorien der Geschwisterforschung und einer Art „common knowledge“ der populär-wissenschaftlich publizierten Befunde liegen, das nicht mehr zu hinterfragt werden scheint.

Die Geschwisterforschung ist ein steigend populäres Gebiet der Psychologie. Fachliteratur sowohl zum Thema Geschwisterbeziehungen in der Familie (als auch speziell über die Beziehung zwischen Schwestern) ist ausreichend vorhanden. Seit den späten 1980er und frühen 1990er Jahren kam es vermehrt zu einer Auseinandersetzung mit dem Bereich der Geschwisterbeziehungen und deren Einfluss auf die soziale Entwicklung eines Menschen.¹ Allerdings wurden die speziellen Beziehungen gleichgeschlechtlicher Geschwister erst später genauer untersucht. Die Beziehung zwischen Geschwistern ist bei weitem wissenschaftlich nicht einfach zu erfassen und zu beschreiben:

¹ Vgl. Kasten, Hartmut: Der aktuelle Stand der Geschwisterforschung. S. 1. Online-Ressource: <http://www.familienhandbuch.de/cms/Familienforschung-Geschwister.pdf>, Zugriff am 9.7.2010.

Zwischen Geschwistern existieren i.a. mehr oder weniger ausgeprägte, ungeschriebene Verpflichtungen, die sich in solidarischem, Anteil nehmendem, hilfsbereitem und hilfreichem Verhalten manifestieren können. Durch das "Aufwachsen in einem Nest" können Geschwisterbeziehungen durch ein Höchstmaß an Intimität charakterisiert sein, das in keiner anderen Sozialbeziehung erreicht wird. Typisch für die meisten Geschwisterbeziehungen ist eine tiefwurzelnde (oftmals uneingestandene) emotionale Ambivalenz, d.h. das gleichzeitige Vorhandensein von intensiven positiven Gefühlen (Liebe, Zuneigung) und negativen Gefühlen (Ablehnung, Hass).²

Hartmut Kasten schreibt in seinem Bericht, dass sich die Forschung der letzten zweieinhalb Jahrzehnte vorwiegend mit diesen drei Punkten (Verpflichtung, Intimität und Ambivalenz) beschäftigt hat.³ Es ist zu hinterfragen, ob die Auseinandersetzung mit dem Gebiet und die Publikation von Ergebnissen eine Rolle für die Darstellung von Filmcharakteren spielen. Ein Gebiet der Figureninterpretation (die Figur als Symptom/Symbol, welches im Kapitel *Aufbau der Figur* beschrieben wird) fragt nach den soziokulturellen Hintergründen der Figurengestaltung. Dabei spielen auch die Motive der Regisseurin/des Regisseurs eine Rolle. Kennt diese/dieser die Theorien der Geschwisterforschung, ist es durchaus möglich, dass sie/er dies in die Figurengestaltung einfließen lässt. Obwohl Theorien wie diese in den seltensten Fällen überprüft werden können. In *THE OTHER BOLEYN GIRL* (DIE SCHWESTER DER KÖNIGIN, USA 2008) sagt die Figur des King Henry beispielweise: „That’s something I understand. What it is to be the second child. Forever in the shadows.“ Aussagen wie diese können als ein Indikator für den Einfluss der Befunde der Geschwisterforschung auf die Figuren des zeitgenössischen Kinos dienen. Denn warum würde die Figur des King Henry einen Satz wie diesen sagen, wenn nicht der Drehbuchautor (bzw. die Autorin des Romans) Kenntnis von populärwissenschaftlicher Literatur zu Geschwisterbeziehungen hätte bzw. der Annahme ist, das zweitgeborene Kind würde „immer im Schatten“ sein?

² Kasten, Hartmut: Der aktuelle Stand der Geschwisterforschung. S. 3. Online-Ressource: a.a.O., Zugriff am 9.7. 2010

³ Vgl. Kasten: a.a.O., S. 4.

i. AUFBAU DER ARBEIT

Meine Diplomarbeit beschäftigt sich ausschließlich mit der filmischen Darstellung von einem Schwesternpaar. In den von mir gewählten Filmbeispielen handelt es sich ausschließlich um biologische Schwestern mit den selben Eltern. Hierbei konzentriere ich mich auf die Differenzen in der Persönlichkeit von Schwestern und die filmische Darstellung der unterschiedlichen Charaktere. Andere Formen von Schwesternkonstellationen, wie Zwillingsgeschwestern oder Adoptiv-Kinder sind nicht Teil meiner Untersuchung. Der Grund für diese Einschränkung ist, wie es auch Julia Estor in ihrem Buch *Schwester sein dagegen sehr* ausdrückt, dass sich das Sozialisationsgeschehen – in diesem Fall die charakterlichen Differenzen – am deutlichsten bei einem Schwesternpaar zeigt. Ferner ist die Zwei-Kind-Kernfamilie in einem großen Teil unserer westlichen Kultur die gesellschaftliche Normvorstellung und eine dominante Lebensform.⁴

Da der Begriff „Schwesternschaft“ vermehrt auch eine übergeordnete Bedeutung für die Solidarität unter Frauen erlangt hat und die Darstellung von Schwestern auch gewissermaßen eine Subkategorie von Frauendarstellung im Film ist werde ich mich mit diesem Thema auseinandersetzen. Daher werde ich in einem Theorieteil meiner Arbeit auch einen Einblick in feministische Filmtheorien geben und die Erkenntnisse auf Filmbeispiele beziehen. Die Anfänge der feministischen Filmforschung liegen nun bereits 40 Jahre zurück. Vor 35 Jahren erschien Laura Mulveys Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, das ein Anstoß für die Auseinandersetzung mit der Repräsentation der Frau im Film war, obwohl sich bereits davor Theoretikerinnen mit dieser Thematik beschäftigt hatten. Mulvey und Claire Johnston waren die Filmtheoretikerinnen, die sich mit der Absenz des Weiblichen in der Diskussion um die Theorie des Kino-Blicks beschäftigten.⁵

Der psychologische Aspekt von Schwesternpaaren und der Bereich Geschwisterforschung ist mir persönlich sehr wichtig, jedoch ist es nicht möglich dieses Gebiet in einer filmwissenschaftlichen Arbeit ausreichend zu behandeln und die Auseinandersetzung mit diesem Gebiet bliebe sehr oberflächlich. Ich möchte mich jedoch auf die Hintergründe der Figurengestaltung beziehen und daher untersuchen, ob (populär)wissenschaftliches

⁴ Vgl. Estor, Julia: *Schwester sein dagegen sehr*. Geschwisterbeziehung und weibliche Identität. Marburg: Tectum, 2007. S. 8.

⁵ Hayward, Susan: *Key concepts in cinema studies*. London [u.a.]: Routledge, 1996. S. 150.

Wissen in die Figurengestaltung einfließt. Für die Analyse der Schwesternbeziehungen, welche den Schlussteil der Arbeit bildet, gehe ich näher auf die Grundlagen und verschiedenen Ansätze der Figurenanalyse ein. Die gewonnenen Erkenntnisse der Theoriebereiche werde ich sowohl am Ende jedes Kapitels als auch in einem Praxisteil anhand von Filmbeispielen aus dem Mainstream Kino⁶ der letzten zehn Jahre veranschaulichen. Der Grund, warum ich mich mit aktuellen Filmen beschäftige, ist, dass sich meiner Meinung nach die Filme im Bezug auf die Frauendarstellung verändert haben, obwohl noch Grundzüge der – in den 1970er/80er Jahren kritisierten – Darstellungsweisen vorhanden sind. Zu Filmen nach 2000 gibt es vergleichsweise weniger Literatur. Ich hoffe, dazu einen Betrag leisten zu können.

⁶ „Mainstream“ (wörtlich übersetzt „Hauptstrom“) steht für den kulturellen Geschmack einer großen Mehrheit, im Gegensatz zu Subkulturen – Avantgarde- oder Independentfilmen – und entsteht durch eine Kulturdominanz. Der Begriff wird hauptsächlich für die Popkultur, Musik und Film, verwendet. (Vgl. z.B. <http://www.dyden.de/definition/Mainstream>, Zugriff am 27.7.2010)

ii. FORSCHUNGSTHESEN UND FORSCHUNGSLEITENDE FRAGEN

Meine These ist, dass in narrativen Filmen, in denen zwei Schwestern die Hauptfiguren sind, diese anhand von leicht erkennbaren und stereotyp anmutenden Eigenschaften in Protagonistin und Antagonistin eingeteilt werden. (Ob man wirklich von „Antagonistin“ sprechen kann, wird sich bei der Figurenanalyse noch zeigen.) Des Weiteren nehme ich an, dass die Theorien der Geschwisterforschung des 20. Jahrhunderts – unabhängig davon, ob sie wahr sind oder nicht – in der Charakterisierung der Filmfiguren (der Schwestern) eine Rolle spielen.

Die forschungsleitenden Fragen lauten daher:

- (1) Was macht die Charakteristik von Schwesternbeziehungen aus? Wie wird der Aspekt der Differenzen zwischen Schwestern (deren Unterschiedlichkeit) in der filmischen Darstellung umgesetzt?
- (2) Werden Theorien/Befunde aus der populärwissenschaftlichen Geschwisterforschung (speziell jene, welche Schwestern betreffen) in Spielfilmen dargestellt? Gibt es einen Zusammenhang zwischen den Theorien bzw. der Literatur der Geschwisterforschung zu Schwesternschaft und der Darstellung der Figuren im Film?
- (3) Was sind die Erkenntnisse der feministischen Filmforschung bezüglich der Darstellung von Frauen im Film? Hat sich die Repräsentation von Weiblichkeit verändert?
- (4) Benutzt der Spielfilm Klischees zur Darstellung von Figuren? Wie stark werden heute noch Stereotypen in der Figurendarstellung angewandt?

II. Theorieteil

1 SCHWESTERN

“You can kid the world. But not your sister.” (Charlotte Gray)

Schwesternbeziehungen werden sowohl in der Literatur der Psychologie als auch in der der Filmtheorie behandelt. Die zentrale Frage, welche in der Praxis der Geschwisterforschung und für die Gestaltung der Figuren im Film eine Rolle spielt (wie auch die Autorin des Romans *In her shoes*, Jennifer Weiner⁷, meint), ist: Wie können sich Mädchen/Frauen, die zusammen in der gleichen Umgebung aufwachsen, die gleichen Situationen miterleben, so unterschiedlich entwickeln?

Ich klammere in meiner Arbeit über Schwesterndarstellungen im Film viele mögliche Geschwister-Konstellationen aus. Die Filme, welche ich näher behandle und als Beispiele anführe, stellen zwei Schwestern als (Haupt-)Charaktere dar, welche durch einen Altersunterschied von einigen Jahren getrennt sind. Die von mir gewählten Filme erzählen die Geschichte zweier erwachsener Schwestern, welche sich an ihre Kindheit zurückerinnern, in der sie etwas Traumatisches erlebt haben, woran sie unterschiedliche Erinnerungen haben. Ich gehe nicht auf Zwillingsschwestern, adoptierte Kinder oder Familien ein, in denen auch Brüder vorkommen. Obwohl die verschiedenen möglichen Kombinationen aus Geschwistern, welche außerhalb der Nuklearfamilie existieren, sehr interessant zu behandeln wären und auch filmwissenschaftlich reichlich Material vorhanden ist, würden sie den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen. Ich möchte mich vorrangig auf die Differenzen zwischen Schwestern, wie sie in Spielfilmen dargestellt werden, konzentrieren. Obwohl auch die tiefe Bindung zwischen zwei Frauen (die in psychologischer Literatur erwähnt wird) in der filmischen Darstellung oft eine große Rolle spielt.

⁷ Jennifer Weiner im Interview auf der DVD *IN HER SHOES*.

1.1 SCHWESTERN IM FILM

„Sisters is probably the most competitive relationship within the family, But once the sisters are grown, it becomes the strongest relationship”. (Margaret Mead)

Obwohl Schwestern schon seit der Stummfilmzeit als Charaktere in Filmen vorkommen und sich in den 1940er Jahren richtiggehend ein Sub-Genre aus Geschichten weiblicher Zwillinge im Melodrama entwickelte, wurde das Thema „Schwestern im Film“ von der filmwissenschaftlichen Literatur lange vernachlässigt. Jedoch beschäftigten sich feministische Theoretikerinnen mit der psychosozialen Beziehung von biologischen Schwestern.⁸ Eva Rueschmann (2000) schreibt in *Sisters on Screen*:

Modern cinema's attention to the psychic interior and its analytic dissection of the domestic world and its moral structures open the way to a more nuanced exploration of sibling relations in narrative filmmaking. Sisterhood is a permanent, lifelong, and changing relationship that, in the mercurial climate of modern cultural life, assumes special psychic value. Sisters usually play pivotal roles in each other's social and psychological growth during childhood and adolescence.⁹

Anders als Mutterschaft, Ehe und Familie haben die Beziehungen zwischen Schwestern keine eigenen sozialen Institutionen oder eine Repräsentation im öffentlichen Raum. Diese Tatsache macht es schwierig, diese Verbindung zu beschreiben, die keine eigene Sprache, öffentlichen Diskurs oder Bilder besitzt.¹⁰ Eva Rueschmann schreibt, dass der „sister bond“ wie alle anderen Arten von intimen Beziehungen im Kino der Moderne unter den forschenden Blick der Kamera gezogen wurde. Sie sagt ebenfalls, dass die Beziehung zwischen Schwestern vielfältig ist und durch Vergnügen, Uneinigkeit, Faszination und Furcht charakterisiert wird.¹¹ Rueschmann ist der Meinung, dass der „sister bond“ nicht nur die wichtigste und bleibendste Beziehung im Leben von Frauen sei, sondern „Schwesternschaft“ auch zu einer Metapher von Solidarität und Identifizierung zwischen Frauen unserer Ära geworden sei und weist im Nachwort ihres Buches auch auf neuere Serien und Filme wie die US-Fernsehserie CHARMED und PRACTICAL MAGIC (ZAUBERHAFTE SCHWESTERN, USA 1998) hin.¹² Bilder von Schwestern „blühen“ in den Medien, der populären Kultur, in Film und Fiktion.

⁸ Vgl. Rueschmann *Sisters on screen. Siblings in contemporary cinema*. Philadelphia: Temple University Press, 2000. S. 1f.

⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰ Vgl. Mauthner, Melanie L.: *Sistering. Power and change in Female Relationships*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. S. 14.

¹¹ Vgl. Rueschmann (2000), S. 12.

¹² Vgl. ebd., S. 177f.

Schwesterschaft bietet eine Metapher und eine politische Parole für das Zusammenkommen von Frauen im 19. und 20. Jahrhundert um Gemeinschaften zu bilden und Kampagnen für ihre Rechte zu führen.¹³ Mauthner versucht in ihrem Buch die sozialen Machtverhältnisse im Leben von Mädchen und Frauen darzustellen, die als Schwestern aufwachsen. Sie konzentriert sich nicht auf Geburtenfolge, Altersunterschiede oder Rivalität; ihr Fokus liegt auf der sozialen Dimension der Schwesterschaft zwischen Frauen, im Gegensatz zu Schwesterschaft mit Männern oder Bruderschaft.¹⁴ Sie versucht den unsichtbaren Aspekt von Feminismus im alltäglichen Leben von Frauen darzustellen, der dadurch entsteht, dass sie eine Schwester sind oder in irgendeiner Form „Schwesterschaft“ betreiben.¹⁵ Soziale Machtverhältnisse, die innerhalb von Schwesternbeziehungen im Laufe des Lebens durch Änderungen im persönlichen und sozialen Umfeld entstehen können gibt Mauthner beispielsweise die Bezeichnungen: „Friendship“, „Buddies“, „Motherly Sistering“ und „Kindred Spirits“.

Wie die feministische Filmforschung der Geschichte des *Women's Film* demonstriert hat, zeigen die meisten Hollywood-Filme (und auch anderes Kino) eine Narration, in der es um die Beziehung einer Frau zu einem Mann geht. Die narrative Bestimmung eines weiblichen Charakters dreht sich beinahe ausnahmslos um heterosexuelle Romantik, Liebe und Heirat.¹⁶ Eva Rueschmann spricht davon, dass die populären Filme der 1960er bis 1990er beinahe immer männliche Sichtweisen von Frauen artikulieren und selten die komplizierten sozialen Texturen biologischer Schwestern oder die psychologischen Wünsche beschreiben, welche Schwestern zusammenhalten oder die Anspannungen, die sie manchmal auseinander treiben.¹⁷ Brigid McConville gibt einen Einblick in eine Form dieser „Anspannungen“:

Von der Pubertät an lastet auf Frauen ein enormer gesellschaftlicher Druck, bei Männern „Erfolg“ zu haben. Gleichzeitig hat die intensive Beschäftigung unserer Gesellschaft mit der Jugend und dem guten Aussehen bei Frauen ein geschärftes Bewusstsein dafür geweckt, wie sehr wir sie untereinander vergleichen.¹⁸

Der Aspekt der sexuellen Konkurrenz unter Schwestern, bietet für den Film dramaturgisch verständlicherweise viel Konflikt-Material, welches die Handlung

¹³ Vgl. Mauthner (2005), S. 14.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 2.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 171.

¹⁶ Vgl. Rueschmann (2000), S.4.

¹⁷ Ebd., S. 2.

¹⁸ McConville (1987), S. 141.

mitbestimmen kann (und eventuell auch die voyeuristische Lust des Kinobesuchers/der Kinobesucherin anspricht). In der Literatur ist oftmals von einer intimen Bindung zwischen Schwestern die Rede. Über die Intimität und das „Wissen“ zwischen Schwestern schreibt Brigid McConville:

Wir alle haben ein öffentliches Ich, das sich – mehr oder weniger – von unserem inneren, privaten Ich unterscheidet. [...] Eine Schwester kennt jedoch oft das private Ich ihrer Geschwister besser – und länger, als irgendjemand sonst es je tun wird. Schwestern gemein ist die Erfahrung, dass sie sich gegenseitig „durchschauen“ können [...]. Das ist eine Art der Vertrautheit, die der einen Schwester zumindest potentiell eine zerstörerische Macht über die andere einräumt, eine Macht, die sie dazu benutzen kann, die Maske herunterzureißen, zu demütigen oder zu verletzen, ebenso wie Hilfe und Schutz zu gewähren. Wenn eine Schwester eifersüchtig ist, kann sie ihr besonderes Wissen dazu benutzen, ihrer Schwester Einhalt zu gebieten. Sie weiß, wie ihre Schwester wirklich ist und wird keine Schwindelei dulden.¹⁹

Filme, in denen Familienbeziehungen Teil der Narration sind, spielen oft mit dieser Tatsache. Bei Hochzeiten oder vergleichbaren Feiern, bei denen die gesamte Familie versammelt ist, wird in einer Ansprache manchmal ein wunder Punkt berührt und eine Eigenschaft oder ein Geheimnis enthüllt, das der/die Betreffende lieber geheim gehalten hätte.

¹⁹ McConville (1987). S. 219.

1.2 UNTERSCHIEDLICHE PERSÖNLICHKEIT

“Of two sisters one is always the watcher, one the dancer.” (Louise Glück)

Dieses Kapitel soll einen Einblick in einige Theorien der Geschwisterforschung und einen Ansatz dafür geben, warum sich (gleichgeschlechtliche) Geschwister unterschiedlich entwickeln. Es stellt sich die Frage, ob die Theorien zu Schwesternbeziehungen aus der populärwissenschaftlichen psychologischen Literatur einen Einfluss auf die Gestaltung von Filmcharakteren haben. Speziell geprüft werden soll, ob es populäre Theorien über Geschwister gibt, die so etwas wie „common knowledge“ geworden sind, sodass sie nicht mehr hinterfragt werden. Vor allem populärwissenschaftliches Material wird behandelt werden, da dieses einen höheren Bekanntheitsgrad hat und weitere Verbreitung findet.

Bei der Entwicklung der Persönlichkeit spielen verschiedenste Faktoren eine Rolle. Soziale Lage und Bildung der Eltern, Familiengröße etc.²⁰ In der Literatur ist von gravierenden Unterschieden der Persönlichkeiten zwischen älteren und jüngeren Geschwistern die Rede. Oft sind diese Unterschiede auf die Behandlung der Eltern zurückzuführen.²¹ Dunn/Plomin (1996) fanden heraus, dass sich Kinder der unterschiedlichen Behandlung bewusst sind und darauf reagieren.²² Ob die Geschwisterfolge in der Entwicklung der Persönlichkeit eine Rolle spielt oder nicht, ist äußerst umstritten. Einer der ersten, der der Geburtenfolge eine große Rolle in der Entwicklung der Persönlichkeit eines Kindes beimaß, war der Wiener Arzt und Psychotherapeut Alfred Adler. Adler stand in Verbindung zu Sigmund Freud, trennte sich aber 1911 von ihm und begründete die Schule der „Individualpsychologie“. Von ihm stammt der Begriff „Entthronung“ des Erstgeborenen durch die Geburt eines weiteren Kindes. Weiters behauptete Adler, das ältere Kind würde dieses Trauma dadurch überwinden, dass es den jüngeren Geschwistern gegenüber als Ersatz-Elternteil auftrete, um die Zuneigung der Eltern zu gewinnen.²³ „Bis in die 1970er Jahre spielte die Bedeutung von Geschwistern für die individuelle Subjekt- und Identitätsentwicklung eine

²⁰Vgl. Dunn, Judy; Plomin, Robert: Warum Geschwister so verschieden sind. Stuttgart: Klett-Cotta, 1996. S. 109. Ihr Buch basiert auf vielen Studien der Differenzen in den Charakteristika von Geschwistern als auch auf Erzählungen berühmter Autoren aus ihrer eigenen Kindheit. Sie geben einen Einblick auf die Theorien und die Ergebnisse Gregor Mendels in der genetischen Forschung. (Buchrezension von John A. Speyrer: <http://primal-page.com/separate.htm>, Zugriff am 8.7.2010.)

²¹Vgl. Dunn/Plomin (1990), S. 82f.

²²Vgl. ebd., S. 90.

²³Vgl. Sulloway (1997), S.73.

untergeordnete Rolle in den Human- und Sozialwissenschaften. Untersucht wurden die Auswirkungen der Geschwisterposition, Geschwisterzahl und die Geburtenfolge.“²⁴ Wie bereits im vorigen Abschnitt erwähnt wurde, waren Geschwisterbeziehungen in Literatur und Film immer durchaus gängige Motive, wurden aber lange nicht theoretisch untersucht. Die Forschungen zu den Auswirkungen der Geschwisterposition wurden im Laufe der Zeit immer stärker kritisiert, vor allem was die Forschungsmethodik betrifft.²⁵

Frank Sulloway (1997) vertritt die Theorie, dass sich Geschwister unterschiedliche Nischen suchen, um sich so für Ihren Bereich die Liebe, Zuneigung und Aufmerksamkeit der Eltern zu erkämpfen.²⁶ „Geschwister entwickeln Unterschiede aus den gleichen Gründen wie biologische Arten. Differenzierung mildert die Konkurrenz um knappe Mittel.“²⁷ Brian Martin, der Sulloways Werk *Born to Rebel (Der Rebel der Familie)* rezensiert hat, schreibt, dass dieses Buch ein Vorreiter ist, was Methode und Conclusio betrifft. Sulloways Methode bestand daraus, umfangreiches Datenmaterial über historische Persönlichkeiten zu finden. Er analysierte 121 historische Ereignisse und nutzte biografische Daten von mehr als 6500 Personen. Diese inkludierten Familienhintergrund, soziale Einstellungen (*attitudes*) und Karrierecharakteristiken. Er formulierte Hypothesen und testete sie anhand der Daten.²⁸

Auch Jirina Prekop (2000) stellt fest, dass Geschwister desselben Elternhauses sich verschieden entwickeln. Das Zusammenleben im selben „Lebensraum“ zwingt sie dazu, sich in unterschiedlichen Nischen zu behaupten.²⁹ Prekop meint ebenfalls, „dass Selektion unter Geschwistern meist beim gleichen Geschlecht auftritt“³⁰. Frank Sulloway behauptet, dass das soziale Geschlecht (*gender*) und die angenommene Geschlechterrolle einen größeren Einfluss auf die Bildung von psychischen Eigenschaften hat als das biologische Geschlecht.³¹ Doch „[p]aradoxerweise kann gerade die Geschlechterzugehörigkeit zu einer Antwort auf die Frage beitragen, warum Schwestern so verschieden sind. ‚Weiblich‘ zu sein heißt für die Erstgeborene etwas anderes als für Spätergeborene.“³² Zu der Situation von einem Schwesternpaar, das keine weiteren Geschwister hat, meint er, es

²⁴ Estor (2007), S. 9.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 10.

²⁶ Vgl. Sulloway (1997), S. 39.

²⁷ Ebd. S. 15.

²⁸ Buchrezension von Brian Martin: <http://www.bmartin.cc/pubs/97BRfreedom.html>, Zugriff am 8.7.2010.

²⁹ Vgl. Prekop, Jirina: Erstgeborene. Über eine besondere Geschwisterposition. München: Kösel, 2000. S. 66.

³⁰ Prekop (2000), S. 69.

³¹ Vgl. Sulloway (1997), S.161.

³² Ebd., S. 162.

biete „sich an, von einer ‚Aufteilung der Nischen‘ auszugehen. Weil es keine Brüder gibt, scheinen Schwestern einander eine instrumentelle (männliche) und eine expressive (weibliche) Nische aufzuweisen.“³³ Sulloway fand heraus, dass sich bei Schwestern die Jüngere wesentlich konformer verhält als die Ältere.

Judith Rich Harris (2000) meint in ihrem Buch *Ist Erziehung sinnlos?*, der Glaube an die Auswirkung der Geburtenfolge würde nie ganz vergessen, weil er immer wieder von jemandem vertreten wird.³⁴ Sie wiederum ist nicht einer Meinung mit Frank Sulloways Aussage, der behauptet, „dass Kinder aus derselben Familie sich nicht gleich entwickeln.“³⁵ (Dies zeigt, wie umstritten dieser Punkt in der Forschung ist.) Dunn/Plomin stellen sich in ihrem Buch die Frage nach Ursache und Wirkung: Entwickeln sich Kinder unterschiedlich, weil sie durch die Eltern verschieden behandelt werden, oder werden sie aufgrund ihrer Persönlichkeit unterschiedlich behandelt?³⁶ In seinem Beitrag über den aktuellen Stand der Geschwisterforschung schreibt Hartmut Kasten, dass Geschwister für die individuelle Entwicklung sehr bedeutend und unbestritten sind. Für Kasten ist es deshalb verwunderlich, dass Geschwisterbeziehungen in der Sozialisationsforschung trotzdem jahrzehntelang wenig Beachtung gefunden haben, denn andere soziale Beziehungen wurden bereits besser erforscht.³⁷

Das Verhältnis zwischen Geschwistern wird nicht von allen Beteiligten dieser Beziehung gleich empfunden.³⁸ „Am deutlichsten sind Unterschiede im Ausmaß des liebevollen Interesses und der Kontrolle bzw. Dominanz – wobei letzteres zumindest in der Kindheit oft, wenn auch nicht immer, mit der Geburtenreihenfolge zusammenhängt.“³⁹ Dunn/Plomin untersuchten zusätzlich zur empirischen Forschung mit Fragebögen und Interviews auch autobiographisches und biographisches Material, das Geschwisterbeziehungen zum Inhalt hat. Sie fanden heraus, dass ältere Geschwister die jüngeren oft kritisch und überlegen behandelten, wohingegen andere Verantwortung für die kleinen Geschwister übernahmen und sie emotional unterstützten.⁴⁰ Auch hier ist von

³³ Ebd., S. 162.

³⁴ Vgl. Rich Harris, Judith: *Ist Erziehung sinnlos? Die Ohnmacht der Eltern*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 534.

³⁵ Rich Harris (2000), S.535.

³⁶ Vgl. Dunn/Plomin (1990), S.105

³⁷ Vgl. Kasten, Hartmut: Der aktuelle Stand der Geschwisterforschung. S. 1. Online-Ressource: <http://www.familienhandbuch.at/cms/Familienforschung-Geschwister.pdf>, Zugriff am 3.10.2009.

³⁸ Vgl. Dunn/Plomin (1990), S. 112.

³⁹ Ebd., S. 113.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 117.

einem Vergleich unter Geschwistern die Rede und davon, dass manchmal Kinder selbst darauf hinweisen, wie sehr sie sich von ihrem Bruder/ihrer Schwester unterscheiden.⁴¹ Zu dem Vergleich und dem „Kampf“ zwischen Schwestern schreibt Brigid McConville:

Eltern vergleichen uns. Sie akzeptieren die eine und lehnen die andere ab. Ebenso ist es mit Lehrern, Freunden, Kollegen, Liebhabern. Und so macht uns das Bewusstsein, miteinander verglichen zu werden, zu Rivalen. Wir wachsen mit einer Unmenge von Etikettierungen auf, die andere Menschen uns oft aus dem Bedürfnis nach Erklärungen und Kategorisierung anheften. „Sie ist die Intelligente, und sie ist die Hübsche“ oder „Sie ist die Lebhaftige, und sie ist die Ruhige“: Es ist selten, dass eine Familie sich nicht dieser Identitätskürzel bedient.⁴²

Auch Sulloway erwähnt diese „Identitätskürzel“ und spricht auch davon, dass Kinder sich an diese Bezeichnungen anpassen und versuchen, das einmal festgelegte Rollenbild zu erfüllen. Es kann sich hierbei um eine positive Bezeichnung handeln, („Sie ist so ein gescheites Mädchen!“) die jedoch mit der Zeit einen großen psychischen Druck nach sich zieht. Das Kind möchte seine Eltern weiterhin nicht enttäuschen und muss sich sehr anstrengen um immer „die Intelligente“ zu bleiben. Betitelungen wie „die Faule“ können unter Umständen dazu führen, dass ein Kind der Meinung ist, seine Eltern würden nicht viel von ihm erwarten und daher weiterhin nur das Minimum leistet. Doch wahrscheinlich sucht es sich mit der Zeit einen anderen Bereich, in dem es hervorstechen kann. Auch Marcel Rufo (2004) schreibt in *Geschwisterliebe – Geschwisterhass*, dass „Geschwisterbeziehungen immer auf Vergleichen beruhen, die die Unterschiede hervorheben.“⁴³

Unabhängig davon, ob diese Theorien nun als „wahr“ bezeichnet werden können oder nicht, möchte ich untersuchen, ob sie Einfluss auf die Gestaltung von Schwesternpaaren im Film haben.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 135.

⁴² McConville, Bridgid: *Schwester zwischen Hass und Liebe*. München: Knaur, 1987. S. 136f.

⁴³ Rufo, Marcel: *Geschwisterliebe – Geschwisterhass*. Die prägendste Beziehung unserer Kindheit. München/Zürich: Piper, 2004. S. 233.

1.3 ALTERSUNTERSCHIEDE

“Sisters never quite forgive each other for what happened when they were five.” (Pam Brown)

In Filmen ist es seltener die kleine Schwester, welche die brave, anständige Tochter ist. Frank Sulloway geht in *Der Rebell der Familie* davon aus, dass sich jüngere Geschwister eher zu Rebellen entwickeln, da sie sich gegenüber ihren älteren Geschwistern behaupten müssen (was die „Nischensuche“ innerhalb der Familie betrifft). Jüngere haben auch mehr „Narrenfreiheit“, wenn ältere Kinder der Familie z.B. bereits mit der Fortführung einer Familientradition (Berufswahl, Erbe) betraut wurden.⁴⁴ Judith Rich Harris gibt Frank Sulloway Recht, dass Eltern ihre Liebe und Zuwendung zu den Kindern nicht gleichmäßig verteilen. Jedoch meint sie, dass das jüngere Kind größere Aufmerksamkeit und Zuneigung von den Eltern bekommt.⁴⁵

Frank Sulloway meint, Erstgeborene könnten, im Gegensatz zu später geborenen Kindern, eher auf ihre Geschwister eifersüchtig zu sein, da sie nach ihrer Geburt über die ungeteilte Aufmerksamkeit der Eltern verfügen. Die später Geborenen leiden weniger darunter, wenn ein weiteres Kind geboren wird, da sie schon von Beginn an gewohnt sind, die Aufmerksamkeit der Eltern teilen zu müssen.⁴⁶ Das ältere Kind erlebt eine massive Änderung seiner Situation, wenn ein zweites Kind in die Familie kommt und es dadurch seine „einzigartige“ Position im Zentrum der Liebe und Aufmerksamkeit verliert. Wenn das jüngere Kind mehr Aufmerksamkeit von seinen Eltern braucht/verlangt, fühlt sich das ältere „entthront.“⁴⁷ Alfred Adler meinte, dass ein älteres Mädchen nach seiner „Entthronung“ wieder Macht über seine jüngeren Geschwister bekommt, indem es ihnen gegenüber eine mütterliche Haltung entwickelt. Auch Lob und Zuneigung der Eltern versucht das ältere Kind durch das Spielen eines „Ersatzelternteils“ zu bekommen.⁴⁸ Die Sorge der älteren Schwester um die jüngere wird oft von Eltern und Verwandten durch Aufforderungen wie z.B. „Pass auf deine kleine Schwester auf!“ forciert. Melanie Mautner gibt dieser persönlichen Haltung (dass ältere Geschwister bzw. Schwestern oft die Rolle der Beschützerin und der Fürsorgenden übernehmen) in ihrem Buch *Sistering*

⁴⁴ McFarland, Margret B.: Relationships between young sisters as revealed in their overt responses. New York: Bureau of Publications Teachers College, Columbia University, 1938. S. 5.

⁴⁵ Rich Harris (2000), S. 80.

⁴⁶ Vgl. Sulloway (1997), S. 88.

⁴⁷ Vgl. McFarland (1938), S. 4f.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 5. Vgl. auch Sulloway (1997), S. 39.

die Bezeichnung „minimothering“.⁴⁹ Auch Jirina Prekop ist der Ansicht, dass Erstgeborene mit dem Verlust ihrer Einzelkindposition bestimmte Eigenschaften ausbilden müssen. Sie sagt, dass Ältere, ihre sozialen Fähigkeiten betreffend, öfter in die Rolle der Verantwortlichen und der Helferin schlüpfen und sich in dieser Hinsicht an Erwachsenen orientieren.⁵⁰ Eifersucht ist ein zentrales Thema wenn es um die psychische Situation von älteren Geschwistern geht. Marcel Rufo schreibt, dass sich „das ältere Kind selten ein Geschwisterchen desselben Geschlechts [wünscht]. Es befürchtet eine direkte Rivalität; es will jemanden, der wirklich anders ist. Bei gleichgeschlechtlichen Geschwistern wird die Rivalität immer größer ausfallen.“⁵¹

⁴⁹ Vgl. Mauthner (2005), S. 93.

⁵⁰ Vgl. Prekop (2000), S. 154f. Sie meint auch, dass sich diese Eigenschaften, auch ohne elterliche Erziehung, durch die Dynamik der Geschwistergruppe entwickeln. (Vgl. S. 68.)

⁵¹ Rufo (2004), S. 36.

1.4 FILMBEISPIELE

Im folgenden Kapitel werden Beispiele aus Filmen genannt, welche jene Aspekte umsetzen, die in der Literatur erwähnt werden. Die folgenden Beispiele sollen die filmische Darstellung der Zärtlichkeit und Vertrautheit, das Wissen von Schwestern untereinander, sowie die (sexuelle) Konkurrenz, wie sie von Brigid McConville in ihrem Buch erwähnt werden⁵², illustrieren.

Es besteht die Annahme, dass zwischen Schwestern (bzw. generell zwischen Personen, die sich nahe stehen), eher wahrscheinlich ist, dass diese sich emotional verletzen. Schwestern, die gemeinsam aufwachsen, wissen Dinge voneinander, die im Falle eines Streits als „Waffe“ eingesetzt werden könnten.⁵³ In dem Film *RACHEL GETTING MARRIED* hält Rachels jüngere Schwester Kym eine Ansprache, während der beim Zuschauer/bei der Zuschauerin das Gefühl entsteht, dass manche der Anwesenden sich vor peinlichen Aussagen fürchten. In *LES SOEURS FÂCHÈES* (*ZWEI UNGLEICHE SCHWESTERN*, Frankreich 2004) besitzt Louise, die jüngere Schwester, Wissen über ihre ältere Schwester Martine, das diese selbst ihren besten Freunden in Paris vorenthalten hat. In diesem Fall setzt Louise dieses Wissen zwar nicht als Waffe ein, doch plaudert sie recht unbedacht (in der Toilette des Opernhauses, Abb. 6) heraus – wie sich herausstellt in einem Moment, als eine „Feindin“ Martines zugegen ist.

Momente der Vergebung oder der Erkenntnis oder eine Szene, in welcher man mehr über eine Figur erfährt (wie im oben genannten Beispiel), ereignen sich in Filmen mit Vorliebe in Badezimmern, da dies ein intim-konnotierter Raum ist. Die Aussprache der beiden Schwestern aus *IN HER SHOES* findet im Badezimmer der Großmutter statt (Abb. 16). Die vermutete (!) Zärtlichkeit und Intimität zwischen Schwestern, wie sie ein (männlicher) Regisseur umsetzt, wird in *RACHEL GETTING MARRIED* durch eine Szene im Bad dargestellt. Rachel wäscht ihre jüngere Schwester Kym, die, durch einen Autounfall arg zugerichtet, in der Badewanne sitzt. Ob dies mit der Erotik des „männlichen Blicks“⁵⁴ zu tun hat, ist zu hinterfragen. Ist eine solche Darstellung eine Fetischisierung? Wird es als erotisch angesehen? Oder soll das „gewaschen werden“ der Zuseherin ein „geborgenes“ Gefühl geben (und eventuell an die Kindheit erinnern)? Diese Fragen können hier (ohne empirische Befragung) nicht gänzlich beantwortet werden. Es wäre interessant, zu

⁵² Vgl. McConville (1987), S. 61.

⁵³ Eine Situation, die bspw. Bridgid McConville beschreibt.

⁵⁴ „The male gaze“ – Eine Formulierung, die von Laura Mulvey geprägt wurde.

untersuchen, wie weibliches Publikum eine solche Szene empfindet – und ob es z.B. eine solche Szene als „realistisch“ beurteilen würde.

Der Aspekt der Konkurrenz auf der erotischen/sexuellen Ebene, könnte in dem Film *IN HER SHOES* dadurch zum Ausdruck kommen, dass Maggie mit dem Liebhaber ihrer älteren Schwester schläft. Damit drückt sich auch ihre Dominanz auf dem Gebiet „Männer“ aus, da es für Maggie nicht ungewöhnlich ist, dass Männer auf sie aufmerksam werden und mit ihr schlafen, wohingegen Rose in einem Monolog mitteilt, dass sie sich nicht oft in einer solchen Situation wiederfindet. Auch in *LES SOEURS FÂCHÈES* versucht Martines Mann deren Schwester Louise sexuell zu bedrängen und belästigt sie sichtlich. Eine weitere Anspielung in sexueller Hinsicht findet sich im Film *PRACTICAL MAGIC*, als die Figur Jimi Angelov seine sexuellen Wünsche ausspricht und sagt, er hätte „Lust auf zwei Schwestern“ (Sex mit beiden Schwestern).

„Schwesternschaft“ als Begriff für Solidarität unter Frauen, wie er von Mauthner (2005) und Rueschmann verwendet wird, wird beispielsweise ebenfalls in *PRACTICAL MAGIC* thematisiert. Hier spielt ebenfalls ein Schwesternpaar die Hauptrolle, welches nach dem Tod des Vaters ohne männliche Bezugsperson in der Obhut seiner beiden Tanten aufwächst. Der Zusammenhalt von Frauen innerhalb einer Gruppe (wie er wohl mit dem Begriff „sisterhood“ gemeint ist) wird als ein Plotpoint des Films umgesetzt und auch in der Narration der Handlung als „einziger Ausweg“ behandelt. Als Gillian, eine der beiden Schwestern, Hilfe braucht, ruft Sally andere Frauen aus dem Ort um Hilfe. Durch ihre Zusammenarbeit haben sie die Kraft Gillian von ihrer „Besessenheit“ zu befreien.

Was den Verlust der elterlichen Aufmerksamkeit durch die Geburt eines zweiten Kindes betrifft, weist in dem Film *28 DAYS (28 TAGE, USA, 2000)* eine Szene auf den „Verlust“ der älteren Schwester hin. Die ältere Lily gibt gegenüber ihrer jüngeren Schwester Gwen zu, sie hätte sich in ihrer Gegenwart immer „klein“ gefühlt, da diese die Aufmerksamkeit auf sich zog. Im Bezug auf die „Ersatzmutter-Rolle“ der Älteren vermittelt Lily dem Zuschauer/der Zuschauerin auch das Gefühl, sich schuldig zu fühlen, nicht auf ihre kleine Schwester aufgepasst zu haben.

Als Beispiel für die jüngere, „anständige“ Tochter kann man das Schwesternpaar Kat und Bianca aus dem Film *10 THINGS I HATE ABOUT YOU (10 DINGE, DIE ICH AN DIR HASSE, USA, 1999)* nennen. Bianca, die Jüngere, ist von ihren Äußerlichkeiten eher als „brav“ konnotiert, was sie jedoch nicht ist. Kat gibt sich unangepasst, aber reifer.

1.5 ZUSAMMENFASSUNG

Der Familienforscher Hartmut Kasten sprach in einem Interview davon, dass die Besonderheit unter Schwestern sei, dass Frauen untereinander Gefühle anders artikulieren und ausleben als Männer. Zwischen Frauen äußere sich Rivalität eher durch Intrigen und Sticheleien auf der emotionalen und verbalen Ebene (anders als bei Männern, die Streit eher physisch austragen). Er meinte weiter, da Frauen in der Regel eine höhere Sensibilität für das „Innerseelische“ besitzen, können Schwestern auch eine intimere Beziehung zueinander aufbauen als Brüder oder gemischt-geschlechtliche Geschwisterpaare.⁵⁵ Ich zweifle nicht daran, dass ein solches Forschungs-Ergebnis möglich ist, jedoch gibt es – wie Richard Dyer in seinem Buch *Stars* (1998) anmerkt – keine explizit „männlichen“ und „weiblichen“ Eigenschaften und es ist auch nicht möglich, bestimmte Fähigkeiten Frauen „zuzuschreiben“: „there is nothing innately male about aggressiveness or innately female about gentleness, but [...] for whatever historical-cultural reasons, certain characteristics are associated with one gender rather than the other [...]“⁵⁶ Diese Tatsache zu ändern, ist, laut Dyer, Verhandlungssache. Menschen sollten sich aus der Konstruktion von Gender-Rollen befreien, ohne komplett ihre Identität zu verlieren.⁵⁷

Die Unterschiedlichkeiten der Persönlichkeiten zweier Schwestern wird filmisch mehr oder minder herausgearbeitet und auch unterschiedlich stark zum Vorantreiben der Narration und Handlung genutzt. Wie im Kapitel *Figuren* noch näher erläutert wird, werden Personen im Film vom Publikum einander mental gegenübergestellt und verglichen, um deren Charakter besser einschätzen zu können. In der (populär-)wissenschaftlichen Literatur ist häufig von unterschiedlichen Charaktereigenschaften zweier Schwestern die Rede. Die Theorien und Begründungen für deren Entstehung sind umstritten, aber es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Diskussion darüber für die Rollengestaltung einen Anreiz gibt. (Zumal auch Schwestern in Filmen, in welchen deren Persönlichkeit für die Narration nicht wichtig ist, unterschiedlich charakterisiert sind.⁵⁸)

In den folgenden Kapiteln wird das Thema „Gender-Rollen“ noch weiter behandelt und auch auf Geschlechterstereotype näher eingegangen.

⁵⁵ Interview mit Hartmut Kasten: http://www.planet-wissen.de/alltag_gesundheit/familie/schwestern/interview_schwesterbeziehungen.jsp, Zugriff am 2.10.2009.

⁵⁶ Dyer, Richard: *Stars*. London: British Film Institute, 1998. S. 55.

⁵⁷ Vgl. Dyer (1998), S. 55.

⁵⁸ Beispielsweise in *THE FAMILY STONE* (DIE FAMILIE STONE – VERLOBEN VERBOTEN. USA, 2005).

2 FRAUEN IM FILM

“Movies have always been a form of popular culture that altered the way woman looked at the world and reflected how men intended to keep it.” (Marjorie Rosen)

2.1 RÜCKBLICK AUF DIE FEMINISTISCHE FILMFORSCHUNG

Das Visuelle, d.h. die Repräsentation von Frauen im Film, ist ein wesentlicher Teil feministischer Theorien.⁵⁹ Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts fand durch die sogenannte zweite Frauenbewegung eine intensive Beschäftigung mit dieser Thematik statt. In den 1970er Jahren entwickelten sich feministische Studien, die dazu aufforderten, einen genaueren Blick und die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie Frauen in Filmen dargestellt werden. Wie Annette Kuhn (1985) in der Einleitung zu *The power of the image* schreibt, haben seit den Anfängen des feministischen Interesses an Bildern und Repräsentationen diese verschiedene Formen und Richtungen angenommen. Diese wurden größtenteils von verschiedenen Arten bestimmt, wie über Repräsentation gedacht und wie sie analysiert wurde. Die Fragestellung war eine feministische, die Methoden und Theorien dafür nicht unbedingt – sie wurden für die feministische Forschung adaptiert.⁶⁰

Die Filmforschung ist eine relativ junge wissenschaftliche Disziplin und wurde etwa in jener Zeit international anerkannt, als feministische Theorien in die Forschung Einzug hielten.⁶¹ Lange Zeit verwendete die Filmforschung als „Analyse-Werkzeuge“ die Psychoanalyse und die Semiotik. Im Jahr 1972 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift *Woman and Film* und auch in anderen Zeitschriften wurden Artikel über Frauen im Film veröffentlicht.⁶² Die ersten feministischen Bücher, welche Frauenrollen im Mainstream-Kino behandelten, waren Marjorie Rosens *Popcorn Venus* (1973) und Molly Haskells *From Reverence to Rape* (1973). Diese kritischen Texte brachten zum Ausdruck, dass das Mainstream-Kino nicht das wahre Leben von Frauen abbildete, sondern nur Stereotype ihres sozialen Status, bzw. dem Nicht-Vorhandensein eines solchen. Des Weiteren kamen

⁵⁹ Vgl. Humm, Maggie: *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1997. S. 3.

⁶⁰ Vgl. Kuhn, Anette: *The power of the image. Essays on representation and sexuality*. London [u.a.]: Routledge. 1985. S. 3.

⁶¹ Braidt, Andrea; Jutz, Gabriele: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 2002. S. 292.

⁶² Vgl. Braidt/Jutz (2002), S. 292.

die Theoretikerinnen zu der Ansicht, dass Filme soziale Machtverhältnisse reflektieren.⁶³ Elizabeth Wright spricht davon, dass sich visuelle Repräsentation, in Relation zu Weiblichkeit, zu einem viel diskutierten Gebiet entwickelt hat. Auf einer Seite sieht man, wie das Bild „Frau“ in einem phallozentrischen Regime der sexuellen Unterschiede als Zeichen dienen soll, das einem männlichen Blick angeboten und von ihm dominiert wird; auf der anderen Seite ist die Spezifität von Weiblichkeit unterrepräsentiert bzw. in einer phallischen Ordnung nicht repräsentierbar.⁶⁴ Kritisiert wurden von feministischen Theoretikerinnen vor allem die stereotypen Frauenbilder des patriarchalen Kinos und „Frau“ als Signifikant und „Weiblichkeit“ als Konzept. Die Darstellung der Frau im Film wurde als Abbildung der gesellschaftlichen Realität angesehen.⁶⁵ Wright sagt, dass die größten Einflüsse (auf die feministischen Entwicklungen und die Kritik an visueller Repräsentation) durch die Filmtheorie kamen, „particularly Laura Mulvey’s ‘Visual pleasure and the narrative cinema’ [...] which initiated a shift in feminist cultural analysis [...]”⁶⁶. In der Tat wird Laura Mulveys Artikel sehr häufig genannt, wenn es um die Ursprünge feministischer Filmtheorien geht. Mulveys viel kritisierte Text⁶⁷ kommt zu der Aussage, dass der Blick, der der Zuseherin/dem Zuseher durch den Film bzw. die Kamera vorgegeben wird, ein „männlicher“ ist.

According to Mulvey, there are three looks within the dominant mode of Hollywood cinema. First, there is the look of the camera (man), the director and the editor, who, while apparently representing a scene in a ‘neutral’ way, make a particular selection of shots, close-ups, angles and so on [...] Second, there is the look within the film, which refers to the look between the actors within the film; the male characters objectify the female ones through their active desiring and powerful look. Third, there is the spectator’s look [...]. The spectator identifies with the powerful look of the male character on the screen [...]. In popular cinema point-of-view shots and shot/reverse-shot editing techniques are used to achieve the effect of seeing the female characters as objects of desire through the eyes of the male characters.⁶⁸

Molly Haskell (2005) stellt in einem Nachwort in *From Reverence to Rape* fest, dass Mulvey [und Johnston] den Kontext, in dem die Filme gemacht und gezeigt wurden, und

⁶³ Vgl. Humm (1997), S. 12f., Braidt; Jutz (2002), S. 293.

⁶⁴ Vgl. Wright, Elizabeth (Hg.): *Feminism and Psychoanalysis. A critical dictionary*. Oxford (u.a.): Blackwell, 1992. S. 10.

⁶⁵ Friedrich, Katrin: Perspektivverschiebungen. Eine post-feministische Filmtheorie? IN: Ds.: *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Tectum, 2008. S. 41.

⁶⁶ Wright (1992), S.10.

⁶⁷ Mulvey ließ zum Beispiel andere feministische Perspektiven, wie afro-amerikanische oder lesbische Frauen, außer Acht. In den 1990er Jahren wurden Queer-Theorien von Kritikern mehr in die Texte aufgenommen. (vgl. Humm (1997), S. 15f.)

⁶⁸ Mulvey, Laura zit. nach Stacey, Jackie: *Stargazing. Hollywood Cinema and Female spectatorship*. New York: Routledge, 1994. S. 20f.

die große Diversität des Publikums vernachlässigt haben. Was ist mit dem weiblichen Publikum? Sind Männer die einzigen, die Frauen zu dem Objekt ihrer Begierde machen? (Es gibt z.B. die Annahme, dass die Schauspielerin Marlene Dietrich bei Frauen und Homosexuellen beliebter war.)⁶⁹

2.1.1 Psychoanalyse als Erklärungsmodell

Mulveys Essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" erschien 1975 und gab einen Anstoß für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Film und Weiblichkeit.⁷⁰ Wie Mulvey in einem 2004 erschienenen Text erklärt, begannen sich sozialistische Feministinnen Anfang der 1970er mit Sigmund Freud zu beschäftigen und über die Psychoanalyse einen Zugang zur Psyche und der Bedeutung von Geschlecht und Sexualität zu finden.⁷¹ Vor allem mit Freuds Theorie des Sexualtriebs und Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums (in welchem sich das Begreifen eines „Ich“ entwickelt) versuchten französische und amerikanische Filmtheoretikerinnen/-theoretiker das Kino und wie es auf das Unterbewusstsein wirkt zu erklären. Eine Theorie war, dass die Zuseherin/der Zuseher in einem dunklen Raum sitzt, auf die Leinwand schauen will und durch das, was sie/er sieht, eine visuelle Befriedigung erfährt. Ein Teil dieser Befriedigung stellt sich auch durch die (narzisstische) Identifikation mit einer Person auf der Leinwand ein.⁷² Das weibliche Kinopublikum wurde jedoch aus dieser Diskussion ausgeklammert und erst nach 1970 durch die Britischen Feministinnen Laura Mulvey und Claire Johnston debattiert.⁷³ Strukturalistische, semiotische und psychoanalytische Theorien dienten der feministischen Forschung, ausgehend von einer Konzeption des Films als Sprache, zur Entwicklung einer Analyse der Bedeutungsproduktion anstatt einer Inhaltsanalyse. Dieser *theoretical turn*, welcher sich Mitte der 1970er Jahre vollzog, war bereits 1973 mit Johnsons Kritik an der feministischen Filmpraxis zu erkennen. Sie verlangte, Film als zeichenproduzierende Praxis zu verstehen, in der durch

⁶⁹ Haskell (2005), S. 383.

⁷⁰ Vgl. Friedrich (2008), S. 44.

⁷¹ Vgl. Mulvey (2004), S. 21.

⁷² Vgl. Hayward, Susan: Key concepts in cinema studies. London [u.a.]:Routledge, 1996. S. 149.

⁷³ Vgl. ebd. S. 150.

Kameraeinstellungen, Farbgebung, Montage etc. Wirklichkeit erzeugt wird; und nicht als Widerspiegelung der Realität.⁷⁴

The most provocative and sophisticated challenge came from British feminist structuralists Laura Mulvey and Claire Johnston, who, using the heavy artillery of French semioticians like Barthes and Derrida, deconstructed the Hollywood cinema with the psychoanalytic theories (chiefly those dealing with castration) of Freud and Lacan.⁷⁵

Die feministische Filmtheorie griff psychoanalytische Thesen (Schaulust, Voyeurismus, Fetischismus) zur eigenen Theoriebildung heraus. Mulveys Aufsatz entstand im Kontext dieser psychoanalytisch-apparatustheoretischen⁷⁶ Ansätze. Frauen würden in der sexuellen Machthierarchie fetischisiert, um den bedrohlichen Kastrationskomplex des männlichen Zusehers zu mindern. Auch diene die Frau als Schauobjekt für den männlichen Zuschauer, um dessen Voyeurismus zu befriedigen. Da die Frau für Mulvey das „Objekt“ der Schaulust ist und jegliche Identifikation somit nur durch den männlichen Protagonisten passiert, ist eine Zuseherin „auf diese Weise aus den grundlegenden Strukturen der Kinoschaulust ausgeschlossen“.⁷⁷ Wie Benshoff/Griffin (2004) in *America on Film* schreiben, sind Frauen, die sich einen Film ansehen, durch die Art der Kameraführung [im patriarchal strukturierten Kino, das den männlichen Blick forciert] gezwungen, sich entweder mit der Frau zu identifizieren, die zum Objekt wird, oder den *Point-of-view* des männlichen Charakters zu übernehmen.⁷⁸

⁷⁴ Vgl. Braidt/Jutz (2002), S. 294.

⁷⁵ Haskell (2005), S. 382.

⁷⁶ „Die Apparatustheorie geht grundsätzlich davon aus, dass Film und Kino als apparative Anordnungen [...] zu sehen sind, die dem Zuschauersubjekt eine besondere Position zuschreiben.“ Über die (zentralperspektivische) Positionierung, sowie über formal-ästhetische Strukturen bekäme der Zuschauer/die Zuschauerin ein Gefühl von Kontrolle und inhaltlichem Zusammenhang. (Friedrich (2008), S.42.)

⁷⁷ Braidt/Jutz (2002), S. 295.

⁷⁸ Vgl. Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean: *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Oxford: Blackwell. 2004. S. 235. Benshoff/Griffin stellen sich auch die Frage, ob „subjective shots“ wirklich zu einer absoluten Identifikation des Zusehers/der Zuseherin mit dem Charakter führen. (Vgl. Benshoff/Griffin (2004), S. 247.)

2.1.2 Semiotische Theorien

Zu Beginn der 1990er verlagerte sich das Interesse von psychoanalytischen Theorien jedoch zu semiotischen Ansätzen.⁷⁹ (Populär wurden die semiotischen Theorien in den 1950ern durch Roland Barthes.⁸⁰) Die Filmsemiotik im eigentlichen Sinn entwickelte sich in den 1960er Jahren in Frankreich durch eine Diskussion der Strukturalisten über ein linguistisches Modell zur Beschreibung des Films. „Anliegen der Filmsemiotik ist es, den Film als Zeichensystem zu begreifen, wobei eine Unterscheidung zwischen filmischen Codes [...] und kinematographischen Codes [...] eingeführt wurde“; wobei die filmischen Codes sich mit dem Film als Text und dem Aspekt der Repräsentation beschäftigen, welche sich „aus Elementen zusammensetzt, die bestimmten Regeln folgend Strukturen bilden und Bedeutungen produzieren“.⁸¹ Diese Produktion von Bedeutungen betrifft auch die Darstellungen von Weiblichkeit (im Erzählkino), welche zum Fokus der wissenschaftlichen Untersuchungen wurden. Der intellektuelle Einfluss für die kritischen Ansätze kam aus Paris, das Kino, welches untersucht wurde, kam aus Hollywood.⁸² Untersucht und analysiert wurden durch die feministische Filmtheorie alle Genres, speziell auch „männliche“ Filmgattungen wie der Western oder der Kriegsfilm. Jedoch war das Melodrama – wegen seines weiblichen Zielpublikums auch *Women's Film* genannt – am produktivsten für die Analyse, da sich die Handlung auf eine weibliche Hauptfigur fokussierte.⁸³ Laura Mulvey schreibt in ihrem 2004 veröffentlichten Text „Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre“ über die Auseinandersetzung der britischen feministischen Wissenschaften mit dem Hollywood-Kino, dass die „Ikonografie der Frau auf der Leinwand als Zeichen und Symptom der Position von Frauen innerhalb einer patriarchalen Ordnung“ zu einer Rückkehr des kritischen Interesses an Hollywood-Filmen führte.⁸⁴ Der Anspruch des Hollywoodkinos, ein riesiges Publikum zu erreichen und dessen Vorstellungen einzufangen, sowie die Art der Filmproduktion machten es für feministische Filmtheoretikerinnen so interessant.⁸⁵

⁷⁹ Vgl. Friedrich (2008), S. 44.

⁸⁰ Hayward, Susan: Key concepts in cinema studies. London [u.a.]: Routledge. 1996, S. 350.

⁸¹ Braidt/Jutz (2002), S. 297.

⁸² Vgl. Mulvey, Laura: Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. In: Bernold, Monika; Braidt, Andrea A.; Preschl, Claudia: Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg: Schüren. 2004. S. 21.

⁸³ Vgl. Braidt/Jutz (2002), S. 299.

⁸⁴ Mulvey (2004), S. 20.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 20.

2.2 ENTWICKLUNGEN UND NEUE ANSÄTZE

Jackie Stacey merkt in ihrem Buch *Stargazing* an, dass die feministische Forschung den Stars im Hollywood-Kino wenig Beachtung geschenkt hat. Laut Stacey wurden vor allem Genre (Melodrama, Women's Film und Film Noir), Narration und Formen des Blicks (Voyeurismus und Fetischismus) untersucht. Sie versuchte aber in ihrer Untersuchung herauszufinden, wie Frauen „weibliche Bilder“ auf der Leinwand wahrnehmen⁸⁶ und spezialisierte sich auf die Stars im Hollywood der 1940er und 50er Jahre. Das Ergebnis ihrer Studie waren verschiedene Formen von Identifikation, Inspiration, Verehrung, Bewunderung mit und für die Frauen auf der Kinoleinwand.⁸⁷ Viele Frauen verglichen sich damals (wie heute?) mit den Hollywood-Stars, da diese das Idealbild einer Frau darstellten, was Glamour, Vermögen und körperliche Attraktivität betrifft.⁸⁸

Im Rahmen der feministischen Theorie zeichnet sich seit einigen Jahren der Trend ab, nicht mehr von Frauenforschung (women's studies), sondern von Geschlechterforschung (gender studies) zu sprechen. Gender als Ausdruck für das Geschlecht in seiner kulturellen, historischen und sozialen Dimension betont sowohl den Repräsentations- als auch den Konstruktcharakter geschlechtlicher Identitäten.⁸⁹

Die selbstverständliche Trennung von „Frau“ und „Mann“ ist, laut Braidt/Jutz zu hinterfragen. Auf die Entwicklung der *Queer Theory* soll hier jedoch nicht näher eingegangen werden. Eine neue Tendenz der feministischen Filmwissenschaft setzt sich mit der Rezeptionssituation des Publikums auseinander und theoretisiert den Zuschauer-Begriff. Der Schwerpunkt verlagert sich also vom Text zum Publikum und bezieht dessen Wünsche, Vorstellungen und Bedürfnisse mit ein.⁹⁰

Die Filmtheoretikerinnen der 1980er Jahre interpretierten das ihnen bekannte Kino als eines, in dem die Frau keine Macht hat. Jedoch wird sie nicht nur „eroticized and objectified“: Der männliche Blick impliziert Macht und Besitztum, welchen die Frau nicht hat. Sie kann den männlichen Blick entgegennehmen und beantworten, aber kann nicht selbst aktiv werden. Eine Frage, welche sich E. Ann Kaplan bereits 1983 in ihrem Essay „Is the Gaze Male?“ stellte, war, ob der kinematografische Blick notwendigerweise

⁸⁶ Vgl. Stacey, Jackie: *Stargazing*. Hollywood Cinema and female spectatorship. London/New York: Routledge, 2003. S. 9.

⁸⁷ Vgl. Stacey (2003), S. 126ff.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 152ff.

⁸⁹ Braidt/Jutz (2002), S. 302.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 304.

männlich ist? Und ob Frauen sich den Blick aneignen würden, wenn es möglich wäre?⁹¹ Hat sich nun seit damals etwas in der (Kamera-)Einstellung geändert? Haben Frauen sich den *Gaze* angeeignet? Im Folgenden möchte ich die Frage beantworten, ob die Darstellung von Frauen im Film immer noch von Stereotypen geprägt ist.

⁹¹ Vgl. Kaplan, E. Ann: Is the Gaze Male? IN: Ds. (Hg.): Feminism and Film. Oxford/New York: Oxford University Press. 2000. S. 121f.

3 STEREOTYPE

“The story of women in film is primarily a history of how men have presented them.” (Patricia Erens)

Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern das moderne narrative Kino mit Stereotypen und Darstellungsmustern arbeitet und welche Bedeutung diese für den Zuschauer/die Zuschauerin haben. Dabei wird auf die Entstehung, Merkmale und Funktionen von Stereotypen eingegangen und werden Unterkategorien wie Geschlechter- und soziale Stereotype näher behandelt.

3.1 BEGRIFFSDEFINITION

Die Theorie über Stereotype ist interdisziplinär und vielschichtig. Stereotype existieren sowohl in der Sozialpsychologie als auch in der Sprachwissenschaft und in filmischer Darstellung und werden meist mit Vorurteilen oder standardisierten Redewendungen verwechselt. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Buchdruckersprache und wurde von dem Journalist und Medienkritiker Walter Lippmann 1922 für die Sozialwissenschaft verwendet. Seine Arbeit zu *Public Opinion (Die öffentliche Meinung)*⁹² war bahnbrechend für die Stereotypenforschung; obwohl Lippmann den Begriff Stereotyp sehr weit als „the world outside and pictures in our head“ fasste. Daniel Katz und Kenneth Braly (1933) schränkten die Begriffsdefinition etwas mehr ein und sprachen von Vorstellungen, Einstellungen und Erwartungen, welche Menschen betreffen. Jörg Schweinitz schreibt in *Film und Stereotyp* (2006), Filme sind sehr wohl ein reiches Feld, um dargestellte Menschenbilder kritisch zu reflektieren, man kann aber auch ästhetische und narrative Mittel des Films im Hinblick auf stereotype Darstellung untersuchen.⁹³ Stereotypen sind in ihrer umgangssprachlichen Bedeutung zwar negativ besetzt, dienen jedoch einfach nur dazu, Ordnung und Kategorien in der Wahrnehmung der Alltagswelt zu schaffen. Wie an späterer Stelle noch erkennbar wird, besteht bei diesen sozialen Ordnungssystemen (und dem „Schubladendenken“) die Gefahr einer radikalen Vereinfachung und einem Verlust an Information.⁹⁴

⁹² Lippmann, Walter: *Die öffentliche Meinung*. München: Rütten+Loenig. 1964. Original: Lippmann, Walter: *Public Opinion*. London: Allan and Unwin. 1922.

⁹³ Vgl. Schweinitz (2006), S. 3f., vgl. auch Vitouch, Peter: Stereotyp. In: *In medias res*. Gedanken hinter einer Kolumne. Wien: Holzhausen, 1998. S. 105.

⁹⁴ Vgl. Vitouch (1998), S. 105.

In Walter Lippmanns 1922 erschienenem Buch *Public Opinion* ist schon in Grundzügen das enthalten, was Kognitionspsychologen später „cognitive structure“ oder „cognitive schema“ nannten: Stereotypen seien vereinfacht strukturierte mentale Konzepte, welche Wahrnehmungs-, Denk- und Urteilsprozesse leiten, bzw. erst ermöglichen. Stereotype führen zu einem selektiven Blick, bei dem wir von einem markanten Merkmal auf andere schließen und nicht dem Stereotyp entsprechende Merkmale „übersehen“. Weiters sind mit Stereotypen Denk- und Verhaltenserwartungen verknüpft.⁹⁵ Mit Stereotypenbildung sind auch Verzerrungen verbunden, die zwangsläufig bei Reizüberflutung entstehen. Erstens ist das *Generalisierung* – Sachverhalte, die das gleiche Orientierungsmerkmal aufweisen und daher in die gleiche Klasse eingeteilt werden, werden untereinander ähnlicher gesehen, als sie es sind; und zweitens *Dichotomisierung* – Sachverhalte mit unterschiedlichen Merkmalen werden unterschiedlicher bewertet, als sie es sind.⁹⁶ Bei der Wahrnehmung von Menschen ist auch von einem *Assimilationseffekt* und einem *Kontrasteffekt* die Rede. Die Ähnlichkeiten zwischen Zugehörigen einer Gruppe werden betont und die Unterschiede zwischen den Gruppen hervorgehoben.⁹⁷

⁹⁵ Vgl. Schweinitz (2006), S.6f.

⁹⁶ Vgl. Waldemar Lilli (1982), zit. nach Schweinitz (2006), S. 11.

⁹⁷ Vgl. Hort, Rüdiger: Vorurteile und Stereotype. Soziale und dynamische Konstrukte. Saarbrücken: VDM. 2007. S. 20.

3.2 MERKMALE UND FUNKTIONEN

Stereotypen besitzen, wie Schemata, etwas Reduziertes, Vereinfachtes und Rasterhaftes. Sie sind ein Mittel, um die Komplexität von Reizen zu reduzieren und sind in unserem Denken und unserer Kognition relativ fest und dauerhaft verankert, um ein rasches, ökonomisches und praktisches Einordnen und Handeln zu ermöglichen. Stereotype beruhen selten auf eigener Erfahrung, sondern werden kommunikativ vermittelt und weitergegeben. Sie sind durchaus auch veränderbar.⁹⁸ Wie bei anderen sozialen und kulturellen Bedeutungsproduktionen müssen Stereotype wiederholt und „normalisiert“ werden, um Macht zu haben.

In sozialwissenschaftlichen Kontexten werden Stereotype daher häufig als soziale Instanzen oder kulturelle Modelle interpretiert, die der Steuerung eines jeweils akzeptierten, normalen Reagierens, Kommunizierens und Handelns dienen. [...] Dann nehmen die [...] befestigten Muster der Sinngebung und Handlungsorientierung – durchaus unabhängig vom Aspekt der Wahrheit – den Charakter nicht mehr hinterfragter Selbstverständlichkeiten an.⁹⁹

Die Simplifikation der Eindrücke – viele Eindrücke auf eine Kombination aus Merkmalen zu reduzieren – führt zwangsläufig zu einer Verzerrung bei der Repräsentation von Realität (Generalisierung/Dichotomisierung).¹⁰⁰ Die Funktion von Stereotypen ist die kognitive Vereinfachung und der Versuch einer rationalen, „ökonomischen“ Einteilung komplexer mentaler Reize, die uns umgeben. Im Film ermöglichen sie ein schnelles Verstehen und Erzählen.

Eine dieser Vereinfachungen bei der Einordnung von Personen (und eine Urteilsverzerrung) ist der *Halo-Effekt*, der auch bei der Rezeption eines Filmes eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Der Begriff wurde von Edward Thorndike eingeführt. Dieser Wahrnehmungsfehler sorgt dafür, dass eine einmal zugewiesene positive oder negative Eigenschaft einer Person stärker auffällt als andere Merkmale, und damit andere Eigenschaften „überstrahlt“. Der „erste Eindruck“, den man von dieser Person hat, ist

⁹⁸ Vgl. Schweinitz (2006), S. 31f.

⁹⁹ Ebd., S. 35.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 37.

dann in diese Richtung geprägt. Andere Eigenschaften werden daraufhin positiver bzw. negativer bewertet.¹⁰¹

¹⁰¹ Vgl. Zimbardo, Philip G.: Psychologie. Berlin [u.a.]: Springer. 1995. S.527. Eine ausführliche Beschreibung gibt Hans Werner Bierhoff: Bierhoff, Hans W.: Personenwahrnehmung. Vom ersten Eindruck zur sozialen Interaktion. Berlin [u.a.]: Springer. 1986. S. 86ff.

3.3 STEREOTYP IM FILM

Die Erkennung und Einordnung einer Filmfigur erfolgt meist über soziale Stereotype. Am häufigsten bei der Einschätzung anderer sind nationale Stereotype anzutreffen. Frank Kessler schrieb in seinem Aufsatz „Lesbare Körper“¹⁰² (1998) zum Schauspieler im Stummfilm, dass die Charakterisierung einer Rolle schnell erfolgen musste und daher mit äußerlichen Attributen wie der Kleidung, Requisiten oder Make-Up gearbeitet wurde. Wenn dem Publikum dieser Zeit die äußerlichen Zeichen und Stereotypen durch die soziokulturelle Semiotik bekannt waren, konnte es diese dekodieren¹⁰³ und wusste schnell, dass beispielsweise der Mann mit der zerrissenen Hose, dem offenen Hemd und dem zerdrückten Hut ein Landstreicher war, dem man nicht trauen durfte. Die hier grob gegebene Beschreibung eines „Landstreichers“ entspricht eher der Bezeichnung eines „Typs“ im Film. Ein Stereotyp ist eine Subkategorie dieser breiteren Kategorie fiktionaler Charaktere, des Typs. Stereotypen erfüllen, lt. Dyer, eine eher soziale Funktion, während Typen eine ästhetische Funktion besitzen. In unserer Gesellschaft wird der *novelistic character*, welcher weiter ausgearbeitete Charakterzüge besitzt und sich in Laufe der Narration weiter entwickelt, bevorzugt.¹⁰⁴ Doch die schematischen Darstellungen haben für das Verständnis des Publikums früher gut funktioniert. Dass auch im Hollywood-Kino des 21. Jahrhunderts noch mit rasch erkennbaren Zeichen gearbeitet wird, ist mehr der Fall als uns bewusst ist. Die Hinweise sind etwas subtiler, aber durch Kameraeinstellungen, Kostüm, Beleuchtung u.ä. wird dem Zuschauer/der Zuschauerin die Einordnung einer Figur (z.B. in gut/böse) ermöglicht und erleichtert. Jörg Schweinitz spricht davon, dass der Trend in der heutigen Zeit zu filmischer bzw. audiovisueller Stereotypisierung geht, welche die visuelle und narrative Komplexität reduzieren.¹⁰⁵ Vor allem spricht er von stereotypen Handlungsmustern, die sich in Filmen wiederholen. In ihrer Arbeit zu *Contemporary Dress Codes* und weiblichen Stereotypen im Hollywood-Film untersucht Rosa Burger die Bedeutung der Kleidung in Verbindung mit der Stereotypisierung einer Figur. „Innerhalb des semiotischen Theorierahmens ergibt sich die Bedeutung aus der Definition eines Zeichens plus des Codes, in dem das Zeichen

¹⁰² Kessler, Frank: Lesbare Körper. In: KINtop 7. Stummes Spiel, sprechende Gesten. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1998. S. 1-28.

¹⁰³ Kessler (1998), S. 16.

¹⁰⁴ Vgl. Dyer (2002), S. 13.

¹⁰⁵ Schweinitz, (2006), S. XI.

situert ist und dekodiert wird. [...] Hollywood-Filme [...] basieren im Allgemeinen auf Codes, die ‚universell‘ verständlich sind.“¹⁰⁶

[T]o refer ‚correctly‘ to someone as a ‚dumb blonde‘, and to understand what is meant by that, implies a great deal more than hair colour and intelligence. It refers immediately to her sex, which refers to her status in society, her relationships to men, her inability behave or think rationally and so on. In short, it implies knowledge of a complex social structure.¹⁰⁷

Die gesellschaftlich-soziale Dimension von Filmkostümen besitzt geschichtlich gesehen eine Indikatorrolle im Bezug auf kulturellen, sozialen und medialen Wandel.¹⁰⁸ Film zählt neben der Fotografie zu einer der bedeutendsten Medien, wenn es darum geht, neue Konventionen in Bildern zu transportieren. Filmemacher messen dem Kostüm grundsätzlich große Bedeutung zu. Es dient als Transportmittel für das Schauspiel und zur Unterstützung eines narrativen Realismus und der cinematischen Illusion.¹⁰⁹ Kein anderes visuelles Element eignet sich besser zur Charakterisierung einer Figur als das Kostüm. Die Zuschauerin/der Zuschauer schließt durch die Kleidung einer Person auf die Persönlichkeit und daher trägt das Filmkostüm wesentliche Informationen über das weibliche Stereotyp. Jedoch muss die äußere Repräsentation einer Figur eine Kontinuität mit der inneren Wandlung haben, um dem Publikum schlüssige Informationen über diese Figur zu geben.¹¹⁰ Rosa Burger zitiert Jane Gaines, die meint, dass das Kostüm einer weiblichen Filmfigur mehr als das eines Mannes die Psychologie indiziert. Wenn das Kostüm wirklich das „Innenleben“ widerspiegelt, ist die Frau auf der Leinwand „inside out“.¹¹¹

Dass vom Äußeren einer Person auf deren Persönlichkeit geschlossen wird, wird im folgenden Kapitelabschnitt genauer beschrieben.

¹⁰⁶ Burger, Rosa: Contemporary Costume Design. Dress Codes und weibliche Stereotype im Hollywood-Film. Wien: WUV, 2002. S. 17.

¹⁰⁷ Perkins, T.E: Rethinking Stereotypes (1979), zit. nach Dyer, Richard: The Matter of Images. Essays on representations. London/New York: Routledge. 2002. S. 13.

¹⁰⁸ Vgl. Burger (2002), S. 11f.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 14.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 15

¹¹¹ Vgl. Gaines (1990), zit. nach Burger (2002), S. 15.

3.3.1 Soziale Stereotype

Was sind nun soziale Stereotype? In dem Buch *Stereotypes and Stereotyping* (1996) werden sie bezeichnet als „kognitive Strukturen, welche Wissen, Glauben und Erwartungen einer Person beinhalten“.¹¹²

[...] each individual's social stereotype might [...] be different. At the same time, because so many of the influences on stereotype formation derive from a common social context, the content of many social stereotypes become widely shared among members of various groups, and even within society as a whole.¹¹³

Die Formation von Stereotypen beginnt für uns, sobald eine Anzahl von Menschen als eine Gruppe wahrgenommen und diese Gruppe von einer anderen abgegrenzt wird.¹¹⁴ Der Vorgang der Stereotypisierung setzt voraus, dass eine Vorstellung einer sozialen Kategorie – ein Stereotyp – besteht, und, dass man eine Person einer solchen Kategorie zuteilt.¹¹⁵

Although categorization involves „information loss” through the failure to recognize the individuality of each category member, categorization also provides “information gain” through ascribing group characteristics to individual members. That is, once an individual is categorized as a group member, the observer can assume that that person possesses many features characteristic of group members, even in the absence of empirical evidence about that individual.¹¹⁶

Auch Eckes spricht von einem Verlust an Information durch Kategorisierung; jedoch ist es dadurch möglich, eine Person einfacher und schneller einschätzen zu können und mehr Wissen über sie zu haben, als man im ersten Augenblick erfahren kann.¹¹⁷ Jens Eder bezeichnet Stereotype als „soziale Schemata, die der Wirklichkeit nicht entsprechen und die soziale Machtverteilung beeinflussen, indem sie die Realität vereinfachen oder gänzlich verzerren.“¹¹⁸ Von Macrae wird auch erwähnt, dass Kinder durch Kategorien lernen. Speziell „gender categories“ sind grundlegend für das Verständnis der sozialen Umwelt.¹¹⁹ Die Erwartungen über das Verhalten einer Person aufgrund ihrer

¹¹² Vgl. Macrae, Neil (u.a.): *Stereotypes and Stereotyping*. New York/London: The Guilford Press, 1996. S. 42.

¹¹³ Macrae (1996), S. 42f.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 44.

¹¹⁵ Vgl. Eckes, Thomas: *Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht*. Pfaffenweiler: Centaurus. Band 5. 1997. S. 27.

¹¹⁶ Macrae (1996), S. 44f.

¹¹⁷ Vgl. Eckes (1997), S. 26f.

¹¹⁸ Eder (2008), S. 379.

¹¹⁹ Vgl. Macrae, Neil: S. 46. Vgl. auch Eckes (2004), S. 168.

Geschlechterzugehörigkeit werden schon sehr früh erworben.¹²⁰ Soziale Kategorien sind wichtig für die Wahrnehmung der Menschen um uns herum. Doch nur weil man eine wahrgenommene Person in eine soziale Gruppe einteilt, bedeutet dies noch nicht, dass sie stereotypisiert wird (und damit unser vermeintliches Wissen auf diese Person zugeschrieben wird).¹²¹ Von der ersten Begegnung mit einer Person lassen sich verschiedene Phasen der Eindrucksbildung feststellen:¹²²

- (1) Primäre Kategorisierung
- (2) Bestimmung der persönlichen Relevanz
- (3) Fokussierung der Aufmerksamkeit

Diese drei Phasen umreißen die automatische Zuordnung einer Person zu einer sozialen Gruppe; die Feststellung, ob die Person Bedeutung für die Zielperson hat und – bei vorhandenem Interesse – die Lenkung der Aufmerksamkeit auf diese Person, um weitere Informationen zu bekommen. Wenn die zusätzliche Information mit dem ersten Eindruck übereinstimmt, kommt es zu einer Festigung des Eindrucks.¹²³ Kognitive Empathie-Theorien gehen davon aus, dass der Zuschauer/die Zuschauerin eines Filmes eine dargestellte Figur auf dieselbe Art wahrnimmt wie reale Personen.¹²⁴ Daher erscheint es schlüssig, dass das Filmpublikum auf ebensolche Weise auf Figuren reagiert. Mit der Ausnahme, dass es eher schwer fällt, der dargestellten Figur keine Aufmerksamkeit zu schenken, da diese durch filmische Mittel forciert wird.¹²⁵

Bei sozialpsychologischen Stereotypmerkmalen spricht man von identifizierenden und zugeschriebenen Merkmalen.

Identifizierende Merkmale erlauben das Erkennen einer Person als weiblich oder männlich auf der Basis physischer Hinweisreize wie Kleidung, Frisur oder das Tragen von Make-Up. Zuschriebene Merkmale sind dagegen solche, die aus der wahrgenommenen Geschlechterzugehörigkeit gefolgert werden; sie betreffen Eigenschaften, Einstellungen, Interessen, Verhaltenspräferenzen [...]. Diese Merkmale bilden gleichsam den „Stoff“, aus dem Geschlechterstereotype hauptsächlich bestehen.¹²⁶

¹²⁰ Vgl. Eckes (1997), S. 23.

¹²¹ Vgl. Eckes (1997), S. 29.

¹²² Diese Phasen wurden von Susan Fiske und Steven Neuberg beschrieben. Vgl. Eckes (1997), S. 80.

¹²³ Vgl. ebd., S. 80f.

¹²⁴ Vgl. Eder (2000), S. 54.

¹²⁵ Die stereotype Darstellung von Frauen und Männern in Medien sowie sexistischer Sprachgebrauch und geschlechtstypische Erziehung und Sozialisation sind primärer Untersuchungsgegenstand der Soziokulturellen Ebene der Analyse von Geschlechterstereotypen. Weitere Kategorien sind die Individuelle, die Interaktionale und die Soziostrukturelle Ebene. Vgl. Eckes (1997), S. 31f.

¹²⁶ Ebd., S. 63f.

Jens Eder spricht von *Typisierung* und *Individualisierung* und meint, dass das Kino mit Stereotypen und oberflächlichen Erkennungsmerkmalen arbeiten muss, um dem Zuschauer/der Zuschauerin das Erkennen und Einordnen von Filmfiguren zu erleichtern. Ein *typisiertes* Figurenmodell entsteht, wenn die Informationen, die im Film über eine Figur gegeben werden, im Gedächtnis der Zuschauerin/des Zuschauers mentale Prototypen (Kategorien, Schemata) hervorrufen. Das Prinzip der Typisierung beruht auf „wenig sehen – viel wissen“. Falls jedoch die Merkmale einer Filmfigur nicht zu einer typisierten Vorstellung oder einem Prototyp passt, entwickeln die Zuseher/Zuseherinnen sehr wohl ein individualisiertes Figurenmodell.¹²⁷

3.3.2 Geschlechterstereotype

Von feministischer Seite wird meist kritisiert, dass Frauen im Film stereotyp dargestellt werden und mit weiblichen Darstellern oft mit Eigenschaften wie Einfühlsamkeit, Sensibilität, Mütterlichkeit in Verbindung stehen, wobei diese keineswegs nur auf Frauen zutreffen. Genauso wenig wie Männer aggressiv, erfolgsbestrebt und autoritär „sind“.

Für Geschlechterstereotype ist [...] kennzeichnend, dass sie deskriptive und präskriptive Anteile haben. Die deskriptiven Anteile umfassen traditionelle Annahmen darüber, wie Frauen und Männer sind, welche Eigenschaften sie haben, und wie sie sich verhalten. Frauen „sind“ danach verständnisvoll und emotional, Männer „sind“ dominant und zielstrebig. [...] Die präskriptive Komponente bezieht sich auf Annahmen darüber, wie Frauen und Männer sein sollten oder wie sie sich verhalten sollten.¹²⁸

Geschlechterstereotype sind eng verwandt mit Geschlechterrollen, bei denen die Verhaltenserwartungen aufgrund des zugeschriebenen Geschlechts im Vordergrund stehen.¹²⁹ Geschlechterstereotype entstehen indem von Rollenbildern auf Eigenschaften des Rolleninhabers geschlossen wird. Der traditionelle Frauenstereotyp entsteht so durch den sozialen Status einer Frau in der Gesellschaft und mit dem traditionellen weiblichen Berufsbild.¹³⁰ Die präskriptive Komponente von Geschlechterstereotypen – wie Frauen/Männer sein *sollten*, könnte ebenfalls eine Ursache für die Darstellung von Frauen

¹²⁷ Vgl. Eder (2008), S. 375.

¹²⁸ Eckes, Thomas: Geschlechterstereotype. Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In: Becker, Ruth (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 2004. S. 165.

¹²⁹ Vgl. Eckes (2004), S. 165.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 166f. Vgl. auch Bierhoff (1986), S. 289f.

und Männern im Film sein. Denn Stereotype dienen auch dazu, Gesellschaftsstrukturen zu erhalten.¹³¹ Verschiedene soziokulturelle Einflussquellen um uns (Eltern, Geschwister, Medien etc.) geben dem Geschlecht eine Bedeutung. Wie bereits erwähnt wurde, werden Stereotype (auch jene, die das Geschlecht betreffen) kulturell geteilt und bereits früh erworben. Dies ist zum Teil der Fall, weil sie nützlich für die individuelle Orientierung und Handlungen sind.¹³² Wenn Figuren „prototypisch“ besetzt werden (ein Mann als Gegenstück zu einer typischen Frau), besetzt man die Rolle eines Mannes nicht mit einem „Durchschnittsmann“, sondern dem, der am „männlichsten“ ist.¹³³ Wie Bierhoff schon in seinem 1986 erschienenen Buch *Personenwahrnehmung* zeigt, gibt es männliche und weibliche Prototypen, die in verschiedene Unterkategorien geteilt sind.¹³⁴ Bei einer der ersten Untersuchungen zu Globalstereotypen (jene über die allgemeinen Kategorien von Frauen und Männern) nannten die Befragten in der freien Assoziation zu dem Begriff „Frau“ neben den erwarteten Eigenschaften auch „Substereotypen“ wie Hausfrau, Bunny oder Karrierefrau.¹³⁵

In gewisser Weise schaffen es Hollywood-Mainstream-Filme meist zu implizieren, dass eine Frau nur vollkommen ist, wenn sie an der Seite eines Mannes ist.¹³⁶ „[...] strong women have often been demonized for being unfeminine. In this way, patriarchal culture ensures the continuation of traditional gender roles, and of the sexist hierarchy inherent in them.“¹³⁷ Wie auch Eckes erwähnt, rufen manche Berufe in der Gesellschaft ein maskulines oder ein feminines Image hervor. Wenn sich nun ein Mann/eine Frau für einen Beruf bewirbt, der das jeweils gegenteilige sozial stereotypisierte Image besitzt, hat das vermutlich negative Auswirkungen für ihn/sie.¹³⁸ Einer Person, die einen maskulin konnotierten Beruf ausübt, werden demnach auch maskuline Eigenschaften zugeschrieben.

¹³¹ Vgl. z.B. Hort (2007), S. 9.

¹³² Vgl. Eckes (2004), S. 168.

¹³³ Vgl. Eder (2008), S. 90.

¹³⁴ Vgl. Bierhoff (1986), S. 288.

¹³⁵ Vgl. Eckes (2004), S. 169.

¹³⁶ Vgl. Benschhoff/Griffin (2004), S. 289.

¹³⁷ Ebd., S. 205.

¹³⁸ Vgl. Eckes (1997), S. 26.

3.4 FILMBEISPIELE – IT’S ALL ABOUT LOOKS

„How are the fashionable girls wearing their hair these days
when they pick up their drunk sisters in the middle of the night?“ (Rose, *IN HER SHOES*)

In Hollywood-Filmen wird die Macht einer Frau mit ihrer Fähigkeit in Verbindung gebracht, ihre sexuelle Anziehungskraft zu nutzen, um die narrative Handlung zum Stillstand zu bekommen. Sie kann nicht so aktiv sein, wie ein männlicher Charakter es ist, doch ihre Macht, die männlichen Blicke auf sich zu ziehen, gibt ihr die Fähigkeit, die Narration aufzuhalten. Da (laut Laura Mulvey) selbst dies eine Bedrohung für das patriarchale System darstellt, nutzt der Hollywood-Stil zwei Methoden um diese auszuschalten: *Bestrafung* oder *Fetischisieren*.¹³⁹

Laura Mulvey spricht davon, dass der weibliche Körper „industrialisiert“ wurde, d.h. eine Frau muss durch Make-Up und Kleidung bzw. Unterwäsche einen Eindruck von Weiblichkeit erzeugen; einen Eindruck, der die Garantie für „Sichtbarkeit“ jeder Frau in einer sexistischen Gesellschaft ist.^{140,141}

But this perfect image, this mask of visibility (which, composed of make-up, clothes and so on, has an indexical relationship to the woman’s body) is furthermore a symbolic sign. It represents the concept of woman in a given social formation – that is, the equation woman = sexuality. This feminine mask is the passport to visibility in a male-dominated world.¹⁴²

Diese Äußerlichkeiten sind das, was die Figur Maggie in *IN HER SHOES* (*IN DEN SCHUHEN MEINER SCHWESTER*, USA 2005) repräsentiert. Sie zieht alle Blicke auf sich, weil sie sich so zeigt (und im Film so gezeigt wird?!) wie Männer sie sehen wollen. Sie ist die Frau (oder das „Weibchen“, um es degradierend auszudrücken) und ihre Schwester Rose besitzt Eigenschaften, die eher als „männlich“ zu interpretieren sind: ehrgeizig, stark, unabhängig, verantwortungsbewusst etc. Da der Großteil der in Spielfilmen dargestellten Handlungen einen Protagonist und einen Antagonist benötigt, kam ich zu der Annahme, dass in einem Film, in welchem zwei Frauen als Hauptfiguren fungieren, eine der beiden den eher „männlichen“ (antagonistischen) Part verkörpert. Diese Ansicht behandelte

¹³⁹ Vgl. Benschhoff/Griffin (2004), S. 237f.

¹⁴⁰ Vgl. Mulvey (1996), S. 56.

¹⁴¹ Mulvey spricht in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von einer aktiven Hauptfigur, mit der sich ein Zuseher/eine Zuseherin identifiziert. Diese aktive Figur ist meist ein männlicher Protagonist, dessen Blick der Zuseher/die Zuseherin einnimmt. Auf Filme mit weiblichen Protagonisten geht Mulvey in diesem Text nicht weiter ein. (S. 20f.)

¹⁴² Ebd., S. 57.

schon Lucy Fischer in ihrem Artikel *Sisters* 1988. Eva Rueschmann zitiert Fischer, die im Bezug auf Zwillingsschwestern im Hollywood Melodrama von einer eher „femininen“ Schwester spricht, mit der sich die Zuseherin identifizieren soll, und der Verleumdung des eher „maskulinen“ Geschwisterteils, der ehrgeizigen, strebsamen, zerstörerischen und manipulativen Frau. Rueschmann meint, Fischers Diskussion der Unterschiede zwischen Schwestern und die Einteilung in eine „feminine“ und eine „maskuline“ Schwester würde nur die Teilung betonen, welche von der feministischen Kritik beanstandet wird; nämlich, dass eine Differenzierung in männliche/weibliche Eigenschaften nicht getroffen werden kann.¹⁴³ Die Gender-Forschung geht außerdem davon aus, dass spezifische Eigenschaften nicht einem biologischen Geschlecht, sondern sozial definierten Normen zuzuschreiben sind.¹⁴⁴

Interessant ist auch Molly Haskells Unterscheidung in „superfemale“ und „superwoman“. Diese stammt zwar aus den 1970er Jahren, und wurde von ihr aus der Literatur abgeleitet, könnte aber heute noch Anwendung finden. Sie beschreibt die „superfemale“ als ein grundsätzlich europäisches Konzept, als eine Frau, die, obwohl sie zwar sehr feminin und kokett ist, zu ehrgeizig und intelligent für die gefügte Rolle ist, welche die Gesellschaft (damals) für sie vorgesehen hat. Sie fühlt sich unwohl, aber nicht unwohl genug, um zu rebellieren, da ihre Lebensumstände eigentlich ganz komfortabel sind. Da sie nichts hat, woran sie ihre kreative Energie auslassen könnte, richtet sie sie an das einzige, das ihr zur Manipulation zur Verfügung steht – die Menschen um sie herum. Und dies hat oft schlimme Folgen.¹⁴⁵ Ob *LES SOEURS FÂCHÉES* als repräsentatives Beispiel für den groben Begriff „europäisch“ von Haskell, gewertet werden kann, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Jedoch ist es interessant zu sehen, dass die Figur Martine als eine solche Frau angelegt ist. Sie ist unzufrieden mit ihrer privaten und beruflichen Situation, jedoch lässt die Einrichtung ihrer Wohnung vermuten, dass es ihr materiell an nichts fehlt und sie diese Bequemlichkeit angenehm findet. Nun findet sie wenig anderes zu tun, als die Personen, die sie umgeben, zu kritisieren. Die „superwoman“ als angelsächsisches Gegenstück auf der anderen Seite, ist ebenso sehr intelligent, aber anstatt ihre

¹⁴³ Vgl. Rueschmann (2000), S. 6.

¹⁴⁴ Vgl. Vitouch (1998), S. 107.

¹⁴⁵ Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The treatment of women in the movies*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2005. S. 214.

Weiblichkeit auszunutzen, nimmt sie männliche Eigenschaften an, um männliche Vorrechte zu genießen oder einfach um zu überleben.¹⁴⁶

Der Film *IN HER SHOES* ist ein gutes Beispiel für das „Gesehen-Werden“. (Laura Mulvey verwendet den Begriff „To-be-looked-at-ness“¹⁴⁷) Die Figur Maggie zieht die Blicke anderer auf sich, sie wird angeschaut und filmisch inszeniert. In vielen Szenen wird ihre Attraktivität auch durch eine typische Kamerabewegung betont: „[...] the shot which moves up the female star’s leg from the ankle towards thigh is a favorite convention within Hollywood to introduce the desirable protagonist.“¹⁴⁸ Dieser Blick wird – ein wenig adaptiert – auch hier verwendet, als Rose Maggie von einer Feier abholt, und ihr erster Blick auf die Schuhe (eine Form des Fetischisieren?), die Maggie trägt, fällt, und dann ihre Beine zeigt (Abb.1).



Abb. 1. Maggie nach ihrer Highschool-Reunion-Feier. (00:04:27)

Die ältere Schwester Rose findet sich selbst nicht attraktiv. (Beispielszene aus dem Film: Als sie und Simon sich küssen, möchte sie das Licht ausschalten und nicht „gesehen“ werden.) Jedoch übernimmt Rose diesen „männlichen“ Blick für den Zuseher/die Zuseherin innerhalb der Diegese in vielen Szenen. Sie sieht Maggie auch an. Rose arbeitet als Anwältin in einer Kanzlei. Sie entspricht in der filmischen Darstellung dem Stereotyp der „Karrierefrau“. Diese Bezeichnung bildet gewissermaßen eine

¹⁴⁶ Haskell (2005), S.214. Die Kategorien werden von Haskell auf Schauspielerinnen bezogen, weshalb sie auch Richard Dyer in seinem Buch *Stars* erwähnt. (Vgl. Dyer (1998), S.54.)

¹⁴⁷ Mulvey (1996), S. 19.

¹⁴⁸ Stacey (2003) S. 128f.

Unterkategorie des Stereotyps „Frau“. ¹⁴⁹ Unabhängig davon, ob heutzutage der Beruf des Anwalts noch mit „männlichen“ Eigenschaften (Durchsetzungsvermögen, Autorität etc.) in Verbindung gebracht wird oder nicht, ist es interessant zu sehen, dass Rose im Zuge der filmischen Handlung ihre erfolgreiche, männerdominierte (?) Arbeit aufgibt (nachdem sie eine Affäre mit einem Kollegen hatte) und in eine stereotypere Frauenrolle schlüpft. Sie ist zu Beginn des Filmes nicht so aufreizend gekleidet wie vergleichsweise ihre Schwester Maggie, aber durch ihre Beziehung zu Simon wird sie zur „Frau“ – und die Heirat fungiert als Höhepunkt dieser „Wandlung“. Jens Eder beruft sich auf Richard Dyer und sagt, dass „die überdurchschnittlichen, intelligenten und selbstbestimmten Frauen [...] meist bestraft oder ‚gezähmt‘ und in traditionelle Strukturen eingeordnet [werden], aber ihre Unabhängigkeit und Stärke kann dennoch bewundert werden.“ ¹⁵⁰ Im realen Leben sowie im Film werden Personen verglichen, um sie besser einschätzen zu können. Werden zwei Frauenfiguren einander „gegenübergestellt“, fordert der Film den Zuschauer/die Zuschauerin auf, sich für eine Figur zu entscheiden. In *America on Film* wird als Beispiel der Film *WORKING GIRL* (DIE WAFFEN DER FRAUEN, USA 1988) genannt, in dem die Schuld für eine Ungerechtigkeit in der Arbeitswelt nicht auf Sexismus am Arbeitsplatz geschoben wird, sondern auf eine andere Frau. ¹⁵¹ Sowohl in *IN HER SHOES* als auch in *LES SOEURS FRÂCHÉES* wird zuerst die Frau, die mit einem Mann geschlafen hat, bestraft; nicht etwa der Mann.

¹⁴⁹ Vgl. Eckes (1997), S. 61.

¹⁵⁰ Vgl. Dyer (1999), zit. nach Eder (2000), S. 381.

¹⁵¹ Vgl. Benshoff, Griffin (2004), S. 279.

3.5 ZUSAMMENFASSUNG

Stereotype sind innerhalb einer Kultur bekannte kulturelle Codes, die von den Mitgliedern dieser Kultur verstanden werden. Sie sind relativ stabil in der Meinung einer Person verankert und sind auf simple Erscheinungsmerkmale (und Kombinationen dieser) reduziert. Sie sind durchaus nützlich für ein rasches Verständnis unserer Umwelt. Obwohl sie zu kritisieren sind, ist es beinahe nicht möglich, ohne sie „auszukommen“. Stereotype spielen sowohl im Alltag als auch in der Rezeption von Filmfiguren eine große Rolle, da sie auch als Sonderfälle des Attributions-Vorganges gesehen werden können.¹⁵² Stereotype kommen vorrangig dann zum Einsatz, wenn nicht genug Informationen über eine einzelne Person (oder eine Gruppe) vorhanden ist.

Bei der Gestaltung von Charakteren im Film ist das Kostüm ein beliebtes Mittel. Nationale, soziale und Geschlechter-Stereotypen sind im Film sehr verbreitet und schwer zu verändern. Der berühmte „erste Eindruck“ einer Person mag also ganz nützlich sein, beruht aber leider meist auf rassistischen, sexistischen und anderen Gruppenstereotypen, die entweder falsch oder sehr grobe Entstellungen der Wahrheit sind. Der *Primacy-Effekt* sorgt außerdem dafür, dass die ersten Informationen, die wir über eine Person erhalten, einen stärkeren Einfluss auf unsere Meinung haben als spätere.¹⁵³ (Siehe auch *Halo-Effekt*, Kapitel 3.2) Filmfiguren können sowohl typisiert als auch individualisiert sein. „Eine individualisierte Figur erfordert mehr Aufmerksamkeit, man muss einen größeren kognitiven Aufwand betreiben, um ihre Persönlichkeit zu verstehen [...]“. ¹⁵⁴ Stereotype sind veränderbar, wie Hort (2007) anhand des „Männer weinen nicht“-Stereotyps zeigt. Das Zeigen von Gefühlen wird heute mehr als Stärke angesehen und hat sich zu einem „geschlechtsneutralen“ Image gewandelt, welches nicht mehr nur Frauen zugestanden wird.¹⁵⁵

¹⁵² Vgl. Hort (2007), S. 24.

¹⁵³ Vgl. Zimbardo (1995), S. 701.

¹⁵⁴ Eder (2008), S. 376.

¹⁵⁵ Vgl. Hort (2007), S. 23.

4 FIGUREN

In diesem Kapitel möchte ich für die im Praxisteil folgende Analyse zweier Filme einen Überblick darüber geben, was der Gegenstandsbereich der Figurenanalyse beinhaltet, welche unterschiedlichen Ansätze der Analyse es gibt und worauf sich die einzelnen Bereiche spezialisieren. Auf die kognitiven Filmtheorien der Figurenanalyse gehe ich hierbei etwas näher ein, da diese Theorien die Grundlage des Verständnisses von Figuren in der Personenwahrnehmung sehen. Figuren werden, ebenso wie Menschen in der Realität, auf den ersten Blick durch Stereotype kategorisiert. Ebenfalls stelle ich mir die Frage, wie Figuren rezipiert und verstanden werden.

Jens Eder nennt in der Einleitung seines Buches *Die Figur im Film* mehrere Gründe, warum die Beschäftigung mit der Figur und der Figurentheorie als eigenständiges wissenschaftliches Feld sinnvoll ist: Er behauptet beispielsweise, Zuschauer/Zuschauerinnen könnten sich oft besser an die Figuren eines Films als an dessen Handlung erinnern.¹⁵⁶

[Außerdem] sind Figuren auch länger präsent als ihre einzelnen Aktionen: Sie besetzen situationsüberdauernde Positionen in Figurenkonstellationen [z.B. wirkt eine Figur auf den Zuschauer/die Zuschauerin dominanter/herrischer], besitzen handlungsübergreifende Fähigkeiten und Charakterzüge [z.B. besitzt eine Figur eine höfliche und freundliche Art und reagiert auch in unterschiedlichen Situation so.], lösen dauerhafte Einstellungen beim Zuschauer aus (z.B. Sympathie).¹⁵⁷

Figuren sind nicht immer einfach zu verstehen und lösen oft Diskussionen aus. Ethnizität, Religion, Gender und soziale Klasse sind Gegenstand solcher Kontroversen. Bei der Analyse behandelt man einzelne Film-Charaktere oder spezifische Typen und Aspekte von Figuren. Die Vorstellung der Figur, die man allein durch das Sehen der Filme hat, wird durch Wissen über historische Kontexte ergänzt. Die Figurenanalyse ist problematisch, da sie zu einem gewissen Teil eine subjektive Interpretation des Gesehenen ist und es notwendig ist, Nicht-Sprachliches/Visuelles in Worte zu fassen.¹⁵⁸

Figuren sind meist stark historisch geprägt. Zum Beispiel durch Rollen, die meist genrespezifisch vorgegeben sind und/oder Bezüge zur aktuellen Gesellschaftssituation

¹⁵⁶ Vgl. Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008. S. 20.

¹⁵⁷ Eder (2008), S. 20.

¹⁵⁸ Vgl.ebd., S. 22f.

aufweisen – bspw. soziale Verhaltensschemata und Berufe (der Arbeiter, der Banker, die Hure, die Aufsteigerin etc.)¹⁵⁹

Klassische *Typen* wurden filmhistorisch als Startypologie ausgebildet, mit jeweils festgelegten Images und Schemata; da gibt es etwa den Gentleman, den Rebellen, den ewigen Verlierer [...], die Sexbombe, [...] oder die „tough woman“. Ein Film kann solche Rollen und Typen aufgreifen – bei Nebenfiguren werden sie oft einfach funktional eingesetzt, bei Hauptfiguren wird aber auch mit ihnen gespielt, werden sie modifiziert, kritisiert, neu profiliert oder lächerlich gemacht.¹⁶⁰

4.1 BEGRIFFSDEFINITION

Henry M. Taylor und Margrit Tröhler (1999) nennen in ihrem Text „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“ unterschiedliche Bezeichnungen, die bereits zeigen, dass der Gegenstandsbereich „Figur“ eine sehr intensive Auseinandersetzung möglich macht. Sie unterscheiden den Körper, den Charakter, den Protagonist, den Held, den Typ und die Rolle.¹⁶¹ Der *Homo Fictus* unterscheidet sich, laut dem Romancier E.M. Forster, vom *Homo Sapiens* dadurch, dass man über ihn und sein Innenleben mehr erfährt, als das bei realen Mitmenschen der Fall ist und außerdem bei der fiktiven Figur bestimmte Lebensbereiche betont werden. Forster unterschied 1927, was Figuren betrifft, zwischen „flachen“, eindimensionalen und „runden“, komplexen Charakteren.¹⁶²

Jens Eder schreibt als eine Definition:

Die kommunikative Pragmatik ermöglicht [...] das überzeugendste Grundverständnis von Figuren: Es handelt sich um wiedererkennbare fiktive Wesen mit zugeschriebener Fähigkeit zur Intentionalität, die als kulturelle Artefakte durch fiktionale Kommunikation konstruiert und in metafiktionaler Kommunikation thematisiert werden. Figuren sind insofern fiktiv, als durch Spielfilme nicht behauptet werden soll, dass Wesen mit denselben Eigenschaften wirklich existieren. Sie können jedoch einen faktualen Kern haben, wenn sie realen Personen nachgebildet sind.¹⁶³

¹⁵⁹ Faulstich (2002), S. 97.

¹⁶⁰ Faulstich (2002), S. 97.

¹⁶¹ Taylor, Henry M.; Tröhler, Margrit: Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm. In: Heller, Heinz B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hg.): Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. GFF – Schriften 7. Marburg: Schüren, 1999. S. 137 – 151.

¹⁶² Vgl. Faulstich (2002), S.99. Vgl. auch Eder (2008), S. 45f. Diese Unterscheidungen sind *deskriptiver* Art, d.h. sie versuchen, Kategorien für eine möglichst genaue Beschreibung von Figuren zu finden. *Präskriptive* Theorien hingegen wollen Regeln und Bewertungsmaßstäbe der Figurencharakterisierung festlegen. (Vgl. Eder (2008), S.41.)

¹⁶³ Ebd., S. 77.

Die Definition, dass eine Figur „eine fiktive menschliche Person“ ist, trifft nicht zu, da auch Tiere, Roboter, Computer oder magische Wesen im Film vorkommen. Diese noch größer als „handelnde Wesen“ zusammenzufassen, ist ebenfalls nicht korrekt, da manche Charaktere „vollständig passiv oder bewegungsunfähig bleiben und nur mentale Vorgänge aufweisen“.¹⁶⁴ „Damit man ein fiktives Wesen als Figur bezeichnen kann, muss es [...] wiedererkennbar sein. Statisten, die im Hintergrund vorbeihuschen oder in Menschenmassen untergehen, gelten in der Regel nicht als Figuren.“¹⁶⁵ Zwischen Figuren, Figurenvorstellungen und Figurendarstellungen muss unterschieden werden.

Figurenvorstellungen sind mentale Repräsentationen eines fiktiven Wesens im Kopf der Zuschauer. Als Figurendarstellung können alle Textelemente bezeichnet werden, die wesentlich zu Prozessen der Figurenrezeption beitragen, indem sie Figurenvorstellungen hervorbringen oder beeinflussen: Bilder des Figurenkörpers, Dialoge über Charaktereigenschaften oder auch nur ein musikalisches Leitmotiv, das an die Figur erinnert. Sowohl Figurenvorstellungen als auch Figurendarstellungen sind offenbar notwendig für die Entstehung von Figuren, aber nicht deckungsgleich mit ihnen.¹⁶⁶

Figuren werden durch zwei Arten der Kommunikation Teil der sozialen Wirklichkeit: Auf der *fiktionalen* Ebene, auf der Spielfilme produziert und angesehen (d.h. Figuren *konstruiert*) werden und bei den Zuschauern/Zuschauerinnen Vorstellungen und Gefühle über erfundene Welten hervorrufen; und auf der *metafiktionalen* Kommunikationsebene, auf der die Figuren *thematisiert* und Gegenstände von Gesprächen, Werbungen, Kritiken, Analysen und Interpretationen werden können.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ebd., S. 63.

¹⁶⁵ Ebd., S. 64.

¹⁶⁶ Ebd., S. 67.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 69.

4.2 FIGURENANALYSE

Im ersten Ansatz von theoretischer Beschäftigung mit einer Figur, übernimmt man Assoziationen, Bewertungsmaßstäbe und alltagspsychologische Erklärungen, „oft ohne die Unterschiede zwischen fiktiven Figuren und realen Personen zu bedenken.“¹⁶⁸ Bei der Figurenanalyse spricht man nicht nur über Figuren, „[m]an macht vielmehr Aussagen über sämtliche figurenbezogenen Aspekte fiktionaler Kommunikation. Neben den Figuren selbst untersucht man Figurendarstellungen sowie verschiedene Formen der Figurenrezeption.“¹⁶⁹ (Z.B. ideale, intendierte und wahrscheinliche Rezeption. Siehe „Figur als Symptom“.)

Bei der Figurenanalyse geht es lt. Faulstich darum, eine Figur zu beschreiben, wie man eine neue Bekanntschaft beschreibt; von Äußerlichkeiten wie Aussehen, Kleidung, Verhalten bis zu Charakter- und anderen Persönlichkeitsmerkmalen.¹⁷⁰ Dass die Analyse einer Figur ein komplexes Feld ist, zeigt seine Liste, die einen Überblick gibt, wie man gänzlich unterschiedliche Bereiche der Beschreibung einer Figur abdecken kann:¹⁷¹

- Soziale, körperliche und mentale Eigenschaften
- Verhältnisse zu anderen Figuren und zu Ereignissen der Geschichte
- Verhältnisse zu Mitteln und Verfahren der Darstellung
- Übergreifende Darstellungsmerkmale und dramaturgische Funktionen
- Rezeption und affektive Anteilnahme
- Vergleiche mit realen Personen und mit Figuren anderer Texte
- Übergeordnete Bedeutungen
- Typologien, genre- und mentalitätsgeschichtliche Kontexte
- Soziokulturelle Funktionen und Einflüsse

Die vier groben Ansätze der Figurentheorien, welche sich in ihren theoretischen Grundannahmen und ihrer Methodologie unterscheiden, sind: hermeneutische, psychoanalytische, strukturalistisch-semiotische und kognitive Ansätze. Letztere haben sich in den 1980er Jahren etabliert, und stützen sich vor allem auf die Psychologie und die analytische Philosophie. Kognitive Ansätze konzentrieren sich vorrangig auf die Rezeption einer Figur durch den Zuseher/die Zuseherin und die mentalen Prozesse. Seit den 60er Jahren waren strukturalistische und semiotische Ansätze vorherrschend, welche die Rezeption eher außer Acht lassen und Figuren als Zeichen und Text sehen und sich

¹⁶⁸ Eder (2008), S. 34.

¹⁶⁹ Ebd., S. 76.

¹⁷⁰ Vgl. Faulstich (2002), S. 99.

¹⁷¹ Eder (2008), S. 61f.

auf deren Definition und Konstitution beschränken. Hermeneutische Theorien beschäftigen sich mit dem historischen Hintergrund von Figuren und deren Erschaffern; psychoanalytische Herangehensweisen ergänzen diesen Zugang durch psychoanalytische Persönlichkeitsmodelle, welche die Psyche der Figur und die Reaktion des Zuschauers/der Zuschauerin auf sie erklären.¹⁷² Auf diese verschiedenen Theorien wird weiter unten noch genauer eingegangen. Zum Forschungsstand der Figurenanalyse schreibt Jens Eder, dass die „sieben Fragenkomplexe der Definition, Entstehung, Strukturen, Relationen, Rezeptionen, kulturellen Kontexte und Typologien von Figuren [...] bisher nicht im systematischen Zusammenhang untersucht“ wurden.¹⁷³ Eder beschreibt die Forschungssituation als problematisch und nennt als Gründe dafür, dass die Figur scheinbar selbstverständlich ist, jedoch komplexer, als es vorerst erscheint. Des Weiteren ist bei der Figurenanalyse Interdisziplinarität nötig, da eine Figur äußerst vielfältig ist.¹⁷⁴

¹⁷² Vgl. Eder (2008), S. 30f.

¹⁷³ Ebd., S. 32.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 33.

4.3 VERSCHIEDENE HERANGEHENSWEISEN DER FIGURENANALYSE

Es gibt bei der Analyse von Filmfiguren eine grundlegende Einteilung in drei große Gruppen der Figurentheorie: strukturalistisch-semiotische, psychoanalytische und kognitive Theorien.¹⁷⁵

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts fand Theoriebildung [im Bereich der auf Literatur und Theater basierenden Figuren, Anm. MS.] fast ausschließlich im Rahmen normativer Entwürfe statt. Dann entwickelten sich [...] soziologische, hermeneutische, strukturalistische und psychoanalytische Herangehensweisen deskriptiver Art. [...] In den letzten 20 Jahren etabliert sich der Kognitivismus als eine weitere Kraft. [...] Strukturalismus, Psychoanalyse und Kognitivismus scheinen in ihren theoretischen Grundannahmen kaum vereinbar. Ihnen liegt eine unterschiedliche Bedeutungstheorie, ein unterschiedliches Menschenbild und ein unterschiedliches Wissenschaftsverständnis zugrunde. Trotzdem können sich ihre Forschungsergebnisse ergänzen [...].¹⁷⁶

Neben der psychoanalytischen Filmtheorie (die an Theorien Freuds und Lacans anschließt) ist die kognitive Filmtheorie eine der beiden folgenreichsten Verknüpfungen von Psychologie, psychologischer Theorie und filmtheoretischer Reflexion. Die kognitive Filmtheorie versteht sich als Reaktion auf die psychoanalytischen Theorien. Die beiden Ansätze unterscheiden sich in ihrem Menschenbild, teilen jedoch die zentralen Themen und Probleme: Bewusstsein, mentale Repräsentation, Informationsspeicherung und Erinnerung.¹⁷⁷ Die psychoanalytischen Theorien gehen von der Wirkung unbewussten Begehrens, die während der frühkindlichen (sexuellen) Entwicklung entstehen, sowie von Wünschen, Ängsten und Fantasien aus. Diese sollten eine Erklärung für den Charakter und das Handeln einer Figur, für die Anteilnahme des Rezipienten/der Rezipientin an ihr und die psychische Struktur des Autors geben. Die Psychoanalyse hat in den 1970er Jahren in der Filmtheorie an Bedeutung zugenommen – vor allem in der feministischen Forschung, mit Bezug auf Jacques Lacan und mit Untersuchung der Frauenbilder und Geschlechterrollen.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Vgl. Ohler, Peter: Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme. Münster: Moks Publikationen. 1994. S. 23f. Vgl. auch: Eder (2008), S. 47.

¹⁷⁶ Eder (2008), S. 56f.

¹⁷⁷ Vgl. Hedinger (2002), S. 41f.

¹⁷⁸ Vgl. Eder (2008), S. 51f.

4.3.1 Strukturalistisch-semiotische Theorien

Die semiotischen Theorien beschäftigen sich nicht mit der Produktion oder Rezeption von Kommunikation, sondern primär mit der Ebene des Textes. Das Fachgebiet Semiotik erforscht den audiovisuellen Text eines Films. Innerhalb dieser Theoriebildung gibt es drei thematische Schwerpunkte:¹⁷⁹

- 1) Seinsweise und Definition der Figur,
- 2) die Beziehung zwischen Figur und Handlung und
- 3) die Arten und Verwendungsweisen von Zeichen, mit deren Hilfe die Figur konstruiert wird.

Im ersten Punkt geht es darum, was Figuren *sind*, und im zweiten darum, was sie *tun*, welche Handlungsfunktionen sie erfüllen. Eder beschreibt auch ein Modell von Algirdas Greimas, der von konkreten Figuren auf eine allgemeine Tiefenstruktur der Narration abstrahiert. Die drei Paare von Handlungsrollen sind: Sender – Empfänger, Subjekt – Objekt und Helfer – Opponent. Dieses Modell wurde von anderen Autoren aufgegriffen und weiterentwickelt. Weiters beschäftigen sich semiotische Arbeiten damit, durch welche Verfahren der Zeichenverwendung die Konstruktion der Figur zustande kommt.¹⁸⁰ Als Beispiele nennt Eder Erika Fischer-Lichte, die sich mit Tätigkeit (Sprache, Bewegung) und Erscheinung (Maske, Kostüm) des Theaterschauspielers als Zeichen beschäftigt.

4.3.2 Psychoanalytische Theorien

Obwohl die Psychoanalyse in der literarischen Theorie kein neues Phänomen ist, ist sie relativ neu in der Filmtheorie. Wie bereits erwähnt wurde, hat sie sich erst in den frühen 1970er Jahren hier etabliert. Vorwiegend zwei Stränge haben ihren Weg in die Filmtheorie gefunden: Die Theorien von Sigmund Freud und Jacques Lacan.¹⁸¹ Die Psychologie ist spätestens seit Hugo Münsterbergs Werk *The Photoplay* (1916, 1996) ein

¹⁷⁹ Vgl. Eder (2008), S. 48f.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 50.

¹⁸¹ Vgl. Haskell (1996), S. 273f.

wichtiges Werkzeug bei der Erklärung und Analyse des Films.¹⁸² „Filmpsychologie kann als Psychologie des Filmschaffenden oder als Psychologie des Filmrezipienten aufgefasst werden.“¹⁸³ Erstere ist für eine Untersuchung schwerer zugänglich, deshalb wird die Rezipientin/der Rezipient experimentell untersucht. Diese Theorien gehen von unbewussten Begehrens- und Abwehrstrukturen, Wünschen, Ängsten und Fantasien aus, die während der Entwicklung eines Menschen entstehen. Diese sollen das Handeln und den Charakter der Filmfiguren, sowie das Begehren der Kinobesucher/Kinobesucherinnen erklären. Auch Laura Mulveys Theorie des „männlichen Blicks“ fällt in diese Kategorie der Figurenanalyse; da Frauen, aus Mulveys Sichtweise, fetischisiert und entmachtet werden, weil sie für Männer eine (Kastrations)-Bedrohung sind. Durch die Identifikation mit Figuren kann der Zuschauer/die Zuschauerin Wünsche nach Sadismus, Masochismus, Voyeurismus und Fetischismus aus- oder erleben.¹⁸⁴ Diese Theorie geht auf Freud zurück. Lacan entwickelte eine eigenständige Adaption der Theorie über das Ego. Freud meint, dass das Ego sowohl das Subjekt als auch das Objekt ist – d.h. das Subjekt begehrt das gespiegelte Objekt oder ein anderes. Daher ist das Ego geteilt. Das Konzept vom geteilten Selbst wurde von Lacan weiterentwickelt.¹⁸⁵ Die klassische ödipale Tragödie wurde mit dem klassischen narrativen Kino in Verbindung gebracht: Der Protagonist muss eine Krise überwinden, die oft aus einer „Dreiecks-Beziehung“ (z.B. um eine Frau) besteht und daraufhin soziale Stabilität erreichen.¹⁸⁶

4.3.3 Kognitive Theorien

Beschäftigt man sich mit dem psychologischen Aspekt des Films, dienen als Gegenstand der Forschung entweder die Produktion des Films, das filmische Endprodukt oder die Filmrezeption. Da die psychologischen Hintergründe des Regisseurs, einen Film zu machen, bzw. seine Gedanken zu der Gestaltung des Films nicht immer leicht zugänglich sind, beschäftigen sich die kognitiven Theorien hauptsächlich mit der Publikumsrezeption

¹⁸² Vgl. Hedinger, Vinzenz: Des einen Fetisch ist des anderen Cue. IN: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hg.): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren. 2002. S. 41. Original: Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino. Wien: Synema, 1996.

¹⁸³ Ohler (1994), S. 24.

¹⁸⁴ Vgl. Eder (2008), S. 51ff.

¹⁸⁵ Vgl. Haskell (1996), S. 274.

¹⁸⁶ Vgl. Haskell (1996), S. 277.

und den mentalen Prozessen beim Filmkonsum.¹⁸⁷ Obwohl durch *The Photoplay* des Psychologen Hugo Münsterberg schon 1916 ein Grundstein für diese Art der Herangehensweise gelegt wurde, etablierte sich der selbstständige filmtheoretische Kognitivismus in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts.¹⁸⁸ Die kognitive Psychologie beschäftigt sich mit der Aufnahme von Information, Speicherung im Gedächtnis und späterem Wiederabruf des Wissens. Bei der Abspeicherung spielen nicht nur Strukturen und Inhalte des neuen Wissens eine Rolle, sondern auch die des vorhandenen Wissens.

Der Philosoph Gregory Currie sieht den filmwissenschaftlichen Kognitivismus gekennzeichnet durch seine methodische Ausrichtung und zwei Grundhypothesen: Die erste besteht in der Annahme, dass Filmrezeption – von der Wahrnehmung über das Verstehen der Geschichte bis zur Rekonstruktion übergeordneter Bedeutungen – ein rational motivierter und kognitiv geleiteter Prozess ist. Die zweite Hypothese besagt, dass die perzeptuellen und kognitiven Ressourcen, auf die Zuschauer bei der Filmwahrnehmung zurückgreifen, weitgehend dieselben sind wie bei der Wahrnehmung der Alltagswelt.¹⁸⁹

Die kognitiven Theorien der Figurenanalyse gehen davon aus, dass die Zuseherin/der Zuseher die Narration durch ihren/seinen Rückgriff auf mentale Vorgänge (wie sie auch in Wahrnehmung der realen Welt nötig sind) versteht und auch dadurch, dass der Film Ähnlichkeit zu ihrer/seiner Alltagswahrnehmung aufweist.¹⁹⁰

Der Kognitivismus vertritt aber keinesfalls die These, alle Verstehensprozesse liefen bewusst und rational ab. „Kognition“ ist hier im weiten Sinn zu verstehen als Informationsverarbeitung, die auch unterschwellig, unbewusst, automatisch, affektbezogen und irrational erfolgen kann.¹⁹¹

Vertreter der kognitiven Theorien haben sich meist auf Plot und Narration konzentriert, seit kurzer Zeit spielen jedoch Fragen, welche Filmfiguren betreffen, eine größere Rolle. Speziell die Ontologie, d.h. die Beschäftigung mit dem Sein/der Existenz von Figuren, sowie der Bereich des Figurenverstehens und der emotionalen Anteilnahme an diesen bilden den Schwerpunkt. Zentral in der psychoanalytischen Theorie ist beispielsweise das

¹⁸⁷ Vgl. Ohler (1994), S. 23f.

¹⁸⁸ Vgl. Eder (2008), S. 55f.

¹⁸⁹ Ebd., S. 54.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 85. Dadurch grenzen sich diese Theorien von Semiotik und Strukturalismus ab, die davon ausgehen, dass narrative Verstehensprozesse „primär im Rückgriff auf kulturelle Codes und in Analogie zum Sprachverstehen“ erklären. Eder (2008), S.54.

¹⁹¹ Ebd., S. 54f.

Begehren, jedoch hat die kognitive Herangehensweise erst in ihrer jüngeren Entwicklung damit begonnen, emotionale Anteile des Filmerlebens in ihre Modelle mit einzubeziehen.¹⁹²

Auch für die kognitiven Filmtheorien sind Schemata und Prototypen wichtig. Diese sind, genau wie soziales Wissen und Handlungserwartungen, im Gedächtnis gespeichert, werden bei der Rezeption eines Films abgerufen und sind nützlich für dessen Verständnis.¹⁹³

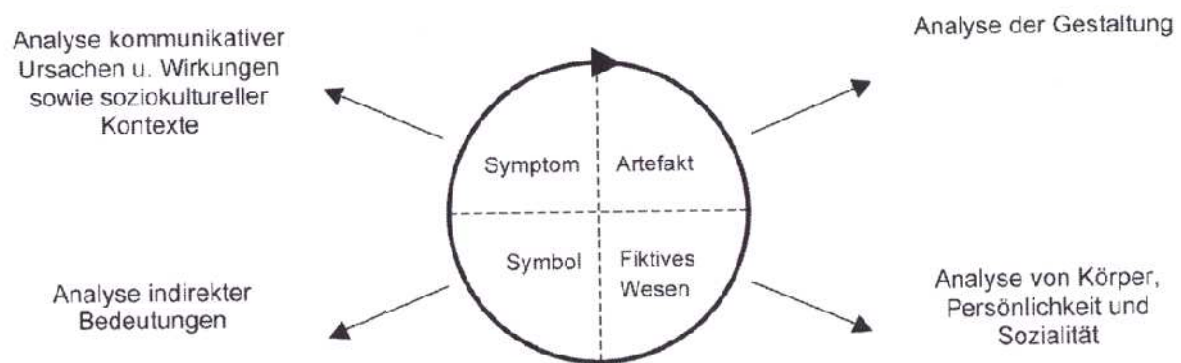
¹⁹² Vgl. Hediger (2002), S. 48. Vgl. auch Eder (2008), S. 55f.

¹⁹³ Vgl. Eder (2008), S. 89.

4.4 AUFBAU DER FIGUR

Zur Analyse und Interpretation der Filme, die hier näher beschrieben werden, wird Jens Eders Modell und seine Vorgehensweise der Figurenanalyse genutzt. Er hat ein hermeneutisches Modell entworfen, welches er „Die Uhr der Figur“ nennt. Diese teilt sich in vier Bereiche, anhand welcher man die Figuren in narrativen Erzählungen analysieren kann. Figuren als Artefakte, als fiktive Wesen, als Symbole und als Symptome. Den Bereich „Figuren als Symbole“ werde ich in meiner Analyse aussparen. Was Figuren als Symptome betrifft, sind für mich vorrangig die Wirkung auf den Zuschauer/die Zuschauerin und die kulturellen Kontexte interessant.

Abb. 2 Die Uhr der Figur. (Eder 2008, S. 141.)



4.4.1 Figuren als Artefakte

Dieser Bereich beschäftigt sich mit den Darstellungsmitteln einer Filmfigur. Alle „äußeren“ Bereiche der ästhetischen Wahrnehmung: Besetzung, Star Image, Mise-en-scène, Kameraführung, Tongestaltung, Musik und Montage des Films. Des Weiteren beschäftigt sich dieser Bereich mit der Informationsvergabe an den Zuschauer/die Zuschauerin und mit der Komplexität der Darstellung. Ist der Charakter typisiert, (Handelt es sich um eine stereotype Besetzung?), komplex, transparent (Versteht man die Motive der Figur?), ist sie mehrdimensional?¹⁹⁴

Im Bereich von Figuren als Artefakten sind Stereotype, Schemata und Prototypen aktiv. Typisierte und individualisierte Figurenmodelle sind Teil der äußeren Gestaltung einer Filmfigur. Die Frage, ob eine Figur realistisch, mehrdimensional oder typisiert ist,

¹⁹⁴ Vgl. Eder (2008), S. 424f.

ermöglicht den Zuschauern/Zuschauerinnen, sich über die Figuren zu unterhalten und diese zu beschreiben; wohingegen Eigenschaften von Figuren, die sie als fiktive Wesen haben, auch innerhalb der Diegese von anderen Figuren beschrieben werden können. Zum Beispiel kann eine Figur über die andere sagen, sie sei „launisch“. ¹⁹⁵ Bei einer *realistischen* Figur geht es darum, dass die dargestellte Person plausibel ist und eine wahrscheinliche Kombination an Eigenschaften besitzt. Was jedoch als realistisch empfunden wird, ist subjektiv. Im Spielfilm ist eine realistische Figur der Normal- oder Idealfall. ¹⁹⁶ E.M. Forsters Unterscheidung in flache und runde Charaktere wurde erweitert in „eindimensionale“ und „mehrdimensionale“ Charaktere, wobei die erstere Bezeichnung keine Abwertung der Figur bedeutet. „Runde“ Figuren sind lediglich komplexer, individueller und besitzen nicht-typische, aber glaubhafte Eigenschaften-Kombinationen, die nicht sofort Sinn ergeben. Weitere Artefakt-Eigenschaften, auf die ich nicht konkreter eingehe, weil sie für die hier durchgeführte Analyse von geringerer Relevanz sind, dienen der Frage, ob eine Figur kohärent/inkohärent, konsistent/inkonsistent, statisch/dynamisch, geschlossen/offen, ganz/fragmentarisch, transparent/opak ist. Die Frage nach der Transparenz behandelt den Punkt: Wie viel erfahren die Zuschauer/Zuschauerinnen über das Innenleben der Figur? Figuren des Mainstream-Kinos sind grundsätzlich transparent, Fragen über die Reaktion einer Person (aufgrund ihrer persönlichen Vergangenheit o.ä.) werden oft durch Rückblenden aufgelöst. ¹⁹⁷

4.4.2 Figuren als fiktive Wesen

Beschrieben werden sollen die *Körperlichkeit* und das Aussehen einer Figur (Geschlecht, Alter, Größe, äußere Attribute, Fähigkeiten und vorübergehende Zustände), *Psyche* (Persönlichkeitsmerkmale, Temperament, Motivationen, Gewohnheiten, Emotionen), *Sozialität* (soziale Schicht und Rolle, Status) und das Verhalten (Bewegungen, Mimik, Gestik, Proxemik) einer Figur. ¹⁹⁸

Eder bezeichnet Lajos Egris Unterteilung in die Physiologie, Psychologie und Soziologie von Figuren als einen „brauchbaren Überblick über die *stabilen* Merkmale und

¹⁹⁵ Vgl. Eder (2008), S. 373.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 382f.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 393ff.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 317ff.

Dispositionen von Figuren“, in dem auch „*flüchtige* Eigenschaften in allen drei Bereichen ergänzt werden“ können. Die Unterscheidung in Körper und Geist ist für Eder grundlegend für unsere Kommunikation. Doch da eine einzelne Figur in einem Film meist in ein soziales Netzwerk eingebunden ist und mit anderen Charakteren interagiert, ist es wichtig, den sozialen Aspekt in die Analyse mit ein zu beziehen, da es sich bei narrativen Erzählungen doch meist um zwischenmenschliche Konflikte handelt.¹⁹⁹

4.4.2.1 Körper und Psyche

Die oben genannte Unterteilung in Körperlichkeit, Psyche und Sozialität wird von uns auch auf menschliche Personen angewendet, daher gibt es die Annahme, bei der Wahrnehmung einer Figur geschehe das ebenso (siehe „Kognitive Theorien“). Figurenrezeption und Personenwahrnehmung sind einander also ähnlich. In beiden Bereichen schließen wir von leicht Ersichtlichem (äußere Erscheinung einer Person; ihren Verhaltensweisen, Gesichtsausdruck, Gestik, Bewegungen; der Situation, in der sie sich befindet und Äußerungen anderer Personen oder der Person selbst über sich) auf weniger leicht zu erkennende Merkmale (psychische Vorgänge, Verhaltensursachen; Persönlichkeitseigenschaften; ihre soziale Situation, Position und Beziehungen).²⁰⁰

Auch in diesem Bereich kommt es – durch den Versuch, Personen/Figuren schnell zuzuordnen – zu sozialer Kategorisierung. Zum Beispiel wird die Kleidung einer Figur und wie diese getragen wird, oft mit der Persönlichkeit eines Menschen in Verbindung gebracht. Wie schon weiter oben beschrieben, schließt das Publikum durch das Kostüm auf die soziale Rolle einer Figur. Die sozialen Kategorisierungen werden nach stabilen psychischen Eigenschaften (Persönlichkeitskategorien) oder stabilen sozialen Eigenschaften (Rollen- und Gruppenkategorien) getroffen.²⁰¹ Die Figur Martine aus *LES SOEURS FÂCHÉES* ist demnach eine eher introvertierte Person; Mutter und Hausfrau; weiße Französin mittleren Alters und gehört dem sozialen Mittelstand an.

¹⁹⁹ Vgl. Eder (2008), S. 175f.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 193.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 198.



Abb. 3 Martine bei der Ankunft am Bahnhof.

Bei der Zuordnung von psychischen Eigenschaften, die durch äußere Merkmale und Verhaltensweisen einer Figur erschlossen werden, greift der Zuseher/die Zuseherin auf „Alltagspsychologie“ zurück, eine Fähigkeit, die zu einem Teil angeboren, zum Teil kulturell geprägt ist.²⁰² Durch das Analysieren des Verhaltens einer Figur und dem Nachvollziehen, was diese vermutlich gerade denkt und fühlt, erschließt der Zuseher/die Zuseherin deren Persönlichkeit.²⁰³ Das weitere Verhalten einer Figur wird hiernach auf die Persönlichkeit bezogen.

So viele Ähnlichkeiten die Rezeption von Filmfiguren auch mit der Alltagswahrnehmung hat, ist sie doch in verschiedenen Hinsichten davon zu trennen: Zuseher/Zuseherinnen haben ein mediales Vorwissen über den Film, sie kennen eventuell die Geschichte, wenn es sich um eine Literaturverfilmung handelt, haben den Trailer gesehen oder Kritiken gelesen. Wichtigster Punkt bei der Interpretation von Figuren als fiktive Wesen ist das Star-Image der Darsteller²⁰⁴ Zuseherinnen/Zuseher erwarten sich aufgrund ihres Wissens über einen Schauspieler oder eine Schauspielerin die Art der Besetzung. Stellt man Cameron Diaz und Toni Colette gegenüber, wird der Zuseher/die Zuseherin Cameron Diaz aufgrund ihres Star-Images als die „Flippigere“ vermuten.

²⁰² Vgl. Eder (2008), S. 202f.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 208. Die Begriffe Persönlichkeit und Charakter müssen hier getrennt werden, denn der Charakter ist nur ein Teilaspekt der Persönlichkeit.

²⁰⁴ Speziell Richard Dyer hat sich mit diesem Aspekt in seinem Werk „Stars“ auseinandergesetzt.

4.4.2.2 Sozialität

Das soziale Netzwerk, in dem sich eine Figur bewegt, hat eine große Bedeutung für die emotionale Reaktion des Publikums und demzufolge, ob die Figur sympathisch oder unsympathisch empfunden wird. Auch das Geben und Nehmen von materiellen und immateriellen Gütern zwischen Personen ist belangreich.²⁰⁵ Das „Schenken“ ist z.B. in *LES SOEURS FÂCHÈES* ein Thema. Louise schenkt ihrer Schwester als Gastgeschenk eine Vase, die Martine aber schon am Bahnhof „vergisst“, und die sie später nicht wirklich würdigt. Martine gibt Louise alte Kleidungsstücke, die sie nicht mehr tragen will; kauft ihr sogar in einem Kaufhaus ein sehr teures Kleid, doch beide Geschenke lassen die Figur Martine durch ihre Kommentare, welche die Aktionen begleiten, nicht sympathischer wirken.

4.4.3 Figuren als Symptome

Die beiden vorangegangenen Punkte beschäftigen sich mit der Gestaltung der Figur und wie die Figuren in die Handlung eingebunden sind. Das Kapitel „Figur als Symptom“ stellt sich die Frage, wie eine Figur auf den Zuseher/die Zuseherin wirkt, z. B. ob sie uns etwas beibringt, bestehende Werte, Normen, Emotionsstrukturen bestätigt oder uns zu einer Auseinandersetzung mit der sozialen Welt anregt. Wenn sie Teil einer sozialen Gruppe ist, gibt sie Aufschluss über kulturelle Hintergründe oder verweist auf soziale Stereotypen? Wir nehmen als Zuseher die Figur nicht nur als gestaltetes Produkt hin und erleben die erfundene künstliche Filmwelt, sondern denken auch über ihren Sinn nach, welche soziokulturellen Gründe es für ihre Entstehung gibt und ob sie für eine tiefere Bedeutung steht. Diese muss aber nicht bei jeder Figur gegeben sein. Dieser Teilbereich der Figurenanalyse ist die subjektiv geprägte, kontextbezogene Interpretation einer Figur.²⁰⁶ Analyse und Interpretation sind, bei Betrachtung von Filmfiguren nicht strikt zu trennen. Dieses Feld gestaltet sich laut Eder etwas schwierig.

Figuren als Symbole zu analysieren, fragt danach, welche indirekten Bedeutungen einer Figur von Zuschauern/Zuschauerinnen verstanden werden. Und welche dieser Bedeutungen *sollen* idealerweise vermittelt werden?²⁰⁷ Oftmals ist es bei einer

²⁰⁵ Vgl. Eder (2008), S. 278.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 521ff.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 528.

(filmischen) Erzählung der Fall, dass der vermeintliche Inhalt des Filmes nicht der ist, der vom Regisseur intendiert ist.

Wenn man Figuren als Symptome analysiert, stellen sich aus rezeptionsbezogener Perspektive folgende Leitfragen: Welche individuellen und soziokulturellen Faktoren auf Seite der Filmmacher und Zuschauer sind für die Formen der empirischen, intendierten und idealen Figurenrezeption verantwortlich? Welche [...] Folgen hat die Figur in der Realität? Und welche dieser Ursachen und Wirkungen werden in der empirischen, intendierten und idealen Rezeption jeweils von den Zuschauern erfasst?²⁰⁸

Spricht man von Figuren als Symptom, meint man, dass Figuren charakteristische Anzeichen für Gegenstände oder Vorgänge sind, „mit denen sie kausal verknüpft sind. Filmfiguren ermöglichen zum einen Rückschlüsse auf die Ursachen und Einflüsse ihrer Erschaffung [...]. [...] Figuren bilden als Elemente soziokultureller, insbesondere kommunikativer Zusammenhänge eine Verbindung zwischen Produktion und Rezeption.“²⁰⁹ Eine These wie: „Die Gestaltung des Charakters dieser Figur beruht auf den bekannten Publikationen der Geschwisterforschung.“, ist beispielsweise eine Frage nach solchen Ursachen und Einflüssen der Figurengestaltung. Diese Form der Figurenanalyse (Figuren als Symptome) ist sehr häufig in der Auseinandersetzung mit Filmen.

²⁰⁸ Eder (2008), S. 529.

²⁰⁹ Ebd., S. 541.

4.5 FIGURENREZEPTION

Die Wahrnehmung der Figur ist erstens für die Wirkung des Films auf den Zuschauer/die Zuschauerin relevant, da das Verständnis des Films größtenteils vom Verständnis der darin vorkommenden Figuren abhängt. Zweitens lassen sich die Eigenschaften einer Figur nur dadurch festlegen, wie der Zuschauer/die Zuschauerin die Figur rezipiert.²¹⁰ Die Figur und die darauf folgende gesamte Figurenvorstellung führt zu einer Figurenrezeption und daraufhin zu der Rezeption des gesamten Films, „[d]aher setzt jede systematische Figurenanalyse als Grundlage ein Rezeptionsmodell voraus“.²¹¹ Wie auch Wulff beschreibt, beruht der emotionale Nachvollzug einer Geschichte auf dem Verständnis der Figuren und setzt daher auch die Fähigkeit der Zuschauer voraus, die Gefühle anderer Personen richtig einschätzen zu können. Die Figuren und die von ihnen gezeigten Ausdrücke lösen Stimmungen beim Zuseher aus.²¹² Kognition, Empathie und Filmverstehen hängen somit eng zusammen. Es stellt sich dabei die Frage, ob man ohne empirische Forschung Aussagen über eine Figur treffen kann, denn „wer Figuren untersucht, muss wissen, wie sie wahrgenommen, erkannt, verstanden und erlebt werden“.²¹³ Erregt die Figur der Martine (LES SOEURS FÂCHÈES) bei den Zuschauern/Zuschauerinnen Mitleid, obwohl sie so grausam zu ihrer Schwester Louise ist? Wie wird Louise von den Zuschauern wahrgenommen? Wird sie als anstrengend empfunden? Empathie bezieht sich, lt. Wulff, jedoch nicht auf eine Figur im Film, sondern ist

eine Aktivität, die sich auf das ganze Feld der Figuren und der Handlung richtet. [...] Zur Empathie gehört die Konterempathie, zur Sympathie die Antipathie. Gerade in dieser Eigenschaft zeigen sich Empathie und Sympathie als zwei verschiedene Beziehungen von [...] Rezipienten zu den Figuren [...].²¹⁴

Die Sympathie sorgt für eine imaginierte Nähe zu einer Figur und der Sorge um sie und einer daraus folgenden Erwartungshaltung, wobei Empathie-Konterempathie dafür zuständig ist, auch antagonistische Figuren in die Erwartungshaltung aufzunehmen und sie als den Beziehungstyp „Antagonist“ zu kategorisieren. Diese Vorstellung aus Empathie und Konterempathie nennt Wulff das *empathische Feld*, dessen Aufbau das Verstehen eines

²¹⁰ Vgl. Eder (2008), S. 80

²¹¹ Ebd., S. 81.

²¹² Vgl. Wulff, Hans J.: Das empathische Feld. IN: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hg.): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren. 2002. S. 109.

²¹³ Eder (2008), S. 81.

²¹⁴ Wulff (2002), S. 119.

Filmes umfasst.²¹⁵ Empathie ist demnach auf mehrere Personen ausgerichtet. Vor allem durch Konfliktsituationen entstehen vermehrt Emotionen beim Zuschauer.

4.5.1 Charakter(e)

Personen zu erkennen, ihre Emotionen zu lesen und ihre Absichten intuitiv zu erkennen, ist ein grundlegender Bestandteil unseres Lebens. Joseph D. Anderson teilt den Bereich des Film-Charakters in *Recognition*, *Attribution* und *Identification*. Er verweist darauf, dass Recognition bereits beim Lernen im Kindesalter beginnt. Gesichtsausdrücke sind für Kinder wie für Erwachsene gleichermaßen wichtig beim Einschätzen von Emotionen. Wir beurteilen die inneren Gefühle einer Person anhand äußerer Anzeichen und wir tun das sowohl im realen Leben, als auch beim Ansehen eines Filmes, Fotos oder Videos.²¹⁶ Im Film sehen wir nicht nur Gesichter und Gesichtsausdrücke von Emotionen, wir sehen ganze Ereignisse und Sequenzen/Abfolgen von Ereignissen. Wir nutzen einen mentalen „Short-Cut“, um diese Handlungen einer Person zu beurteilen und aufgrund deren auf einen Charakterzug zu schließen. Der Zuseher/die Zuseherin sucht nicht nach vielen verschiedenen Gründen und Auslösern für eine Handlung. Stattdessen sucht er/sie nach einem Grund, der zur Attribution ausreicht, um die Aktionen einer Person plausibel zu erklären. Anhand dieser Aktionen wird der Charakter einer Person erschlossen und beurteilt. Als Zuseher sind wir auch gezwungen so zu handeln. Es gibt also eine direkte Analogie zur Beurteilung eines Charakters im Film. Das erste Mal, wenn wir einen Charakter sehen, verhält er/sie sich auf eine bestimmte Weise und aufgrund dieses Verhaltens kategorisieren wir den Charakter. Für eine solche Kategorisierung scheint der Prototyp oder Stereotyp der schnellstmögliche Weg zu sein. Erst ordnet der Zuseher/die Zuseherin den Film-Charakter einem Prototyp zu und mit fortlaufender Handlung wird diese Kategorisierung modifiziert und komplexer ausgearbeitet.²¹⁷ Das Publikum kann die Bedeutung nicht an sich aus den Geschehnissen des Films wahrnehmen/erkennen, es muss die Bedeutungen in Relation zu jemandem – einem Charakter im Film, welcher die fiktionale Welt innerhalb der Geschichte bewohnt, welcher ihren Grenzen und ihren Möglichkeiten (*affordances*) unterworfen ist – setzen. Der main character des Films ist

²¹⁵ Vgl. Wulff (2002), S. 120.

²¹⁶ Vgl. Anderson, Joseph D.: Character. IN: Ds.: The Reality of Illusion. An ecological approach to cognitive film theory. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1996, S. 130ff.

²¹⁷ Vgl. Anderson (1996), S. 134f. Vgl. auch Wulff (2002), S. 116. Und Zimbardo (1995), S. 700.

für das Publikum die Referenz zur Interpretation von Bedeutung. Man sieht die Handlung durch ihre/seine Augen, ihr/sein Schicksal, und es ist sie/er, um die man sich Sorgen macht.²¹⁸

Figuren werden im Spielfilm grundsätzlich auf drei verschiedene Arten charakterisiert:²¹⁹

- *Selbstcharakterisierung*: Eine Figur charakterisiert sich als die, die sie ist oder zu sein vorgibt durch ihr Reden, Handeln, ihre Mimik, Gestik, Kleidung – wie Menschen im Alltag auch.
- *Fremdcharakterisierung*: durch eine andere Figur im Film, die über die erste spricht, sie beurteilt (ev. im Kontrast zu einer dritten).
- *Erzählcharakterisierung*: durch filmische Mittel wie Einstellungsgröße oder Einstellungsperspektive, durch die Musik, die sie begleitet; durch Beleuchtung etc.

Ein Charakter in einem Spielfilm oder Theaterstück wird am ehesten dadurch definiert, was sie/er sagt oder durch das, was über sie/ihn gesagt wird. Weitere Bereiche, die eine Rolle bei Filmcharakteren spielen, sind: Der Star-Status, Typologie, der Schauspielstil und die Mise-en-scène.²²⁰ Das Publikum verbindet Charaktereigenschaften mit einem bestimmten Schauspieler und hat bestimmte Erwartungen in Bezug auf die Persönlichkeitseigenschaften der gespielten Rolle.²²¹ (Manchmal ist es schwer für einen Darsteller diese Publikums-Erwartungen abzuschütteln.) Die traditionelle theatrale Darstellung hat im Kino, wie bereits erwähnt wurde, eine Vielzahl von Stereotypen hervorgebracht, die es den Zusehern ermöglichen, schnell und „zuverlässig“ den Platz einer Figur in der Narration einzuordnen. Ein weiterer wichtiger Punkt zur Definition einer Figur ist ihre Umgebung; beispielsweise ihre Wohnung, Kleidung, Besitztümer.²²² Wie teilweise das Kostüm zur Charakterisierung verwendet wird, wurde bereits im Kapitel „Stereotype“ besprochen. Die mentale Zuordnung eines Kleidungsstücks zu einer Figur wird von der Zuseherin/dem Zuseher zum Beispiel in *IN HER SHOES* in einer Szene gefordert, als Rose einen langen lila Schal aus dem Sofa hervorzieht, den Maggie getragen hat. Mit dem Zeigen dieses Gegenstands schwenkt sowohl Rose‘ als auch der Gedanke der Zuseherinnen und Zuseher auf Maggie.

²¹⁸ Vgl. Anderson (1996), S. 137.

²¹⁹ Vgl. Faulstich (2002), S. 98ff.

²²⁰ Vgl. Michaels, Lloyd: *The Phantom of the Cinema. Character in modern film*. Albany: State University of New York Press. 1998. S. 9.

²²¹ Der Schauspielstil eines Darstellers und seine gestalterische Interpretation tragen wesentlich zur Charakterisierung einer Figur bei. (Vgl. Faulstich (2002), S. 100.)

²²² Vgl. Michaels (1998), S. 10f.

4.5.2 Emotionen und Affekte

Die mentalen Prozesse, die der Zuschauer während der Rezeption erlebt, gruppiert Eder folgendermaßen:

- *Perzeptuelle Prozesse*: „die Figur selbst“ bzw. Figurendarstellung wahrnehmen; etwas wahrnehmen, das mit der Figur zusammenhängt (Gegenstände, musikalische Leitmotive); dasselbe wie sie wahrnehmen.
- *Höhere Kognitive (epistemische) Prozesse*: eine Vorstellung von der Figur entwickeln, ihr Eigenschaften zuschreiben; äußere Erlebnisse und Innenleben der Figur erfassen; ihr Verhalten und ihre Beweggründe verstehen; ihre Meinungen oder Gedanken teilen; etwas über sie denken; etwas mit ihr assoziieren; ihre Symbolik oder ihren thematischen Gehalt erkennen; sie als Gegenüber einer Interaktion auffassen; Ähnlichkeiten zwischen ihr und realen Personen entdecken; sich mit ihr vergleichen; ihren Aufbau und ihre Darstellungsweise analysieren.
- *Affektive Prozesse*: Gefühle in Bezug auf die Figur entwickeln; für sie hoffen und fürchten; ähnliche Emotionen wie sie empfinden, mit ihr fühlen, sich in sie einfühlen. [...] ²²³

Der Zuseher/die Zuseherin reagiert auf Darstellungen des Films mit Affekten und Stimmungen. Er/Sie bildet ein geistiges Modell der dargestellten Welt und der Personen darin. Diese rufen weitere Gefühle hervor. Dadurch formen die Zuseher/Zuseherinnen Bedeutungen und „entschlüsseln“ die Metaphern und beziehen den Inhalt des Films möglicherweise auf ihre eigene Situation. Im Mainstream-Kino ist die Aufmerksamkeit des Zusehers/der Zuseherin eher auf die dargestellte fiktive Welt zentriert, doch es gibt immer wieder Raum für thematische Sinnsuche und Verarbeitung während der Rezeption.²²⁴ Für den Film ist es schwerer (als beispielsweise in der Literatur) Figuren ausführlich und differenziert zu charakterisieren. Da er ein audiovisuelles Medium ist, tendiert er „zum Sichtbaren, zum Äußerlichen und muss einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten.“²²⁵ Bei der Wahrnehmung einer Figur haben, wie bereits oben erwähnt, mehrere Faktoren Bedeutung. Der Zuschauer/die Zuschauerin bildet durch audio-visuelle Darstellung ein Modell einer Figur, das bereits affektgeladen ist, noch bevor die Figur in eine „Kategorie“ eingeteilt wird (basale Wahrnehmung). Daraufhin nutzen die Zuseher/die Zuseherinnen ihre bisherigen Erfahrungen, um ein mentales Modell der Figur

²²³ Eder (2008), S. 82.

²²⁴ Vgl. Eder (2008), S. 100f.

²²⁵ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink. 2002. S. 95.

zu erstellen und die Informationen, die bis zu dem Zeitpunkt im Film gezeigt wurden, durch kulturelle Modelle und Stereotype zu ergänzen. Wenn das Figurenmodell gebildet und die Filmhandlung verstanden wurde ist es dem Zuschauer/der Zuschauerin möglich, darüber nachzudenken, ob die Handlung/die Figuren eventuell weitere, übergeordnete Bedeutungen haben und für etwas anderes (Allegorien, Metaphern) stehen. Dem Zuschauer/der Zuschauerin ist es demnach möglich, über diese Ebenen zu sprechen, d.h. wie er die Figuren erlebt/versteht hat, welche Wirkung sie auf ihn haben und wie er sie interpretiert.²²⁶

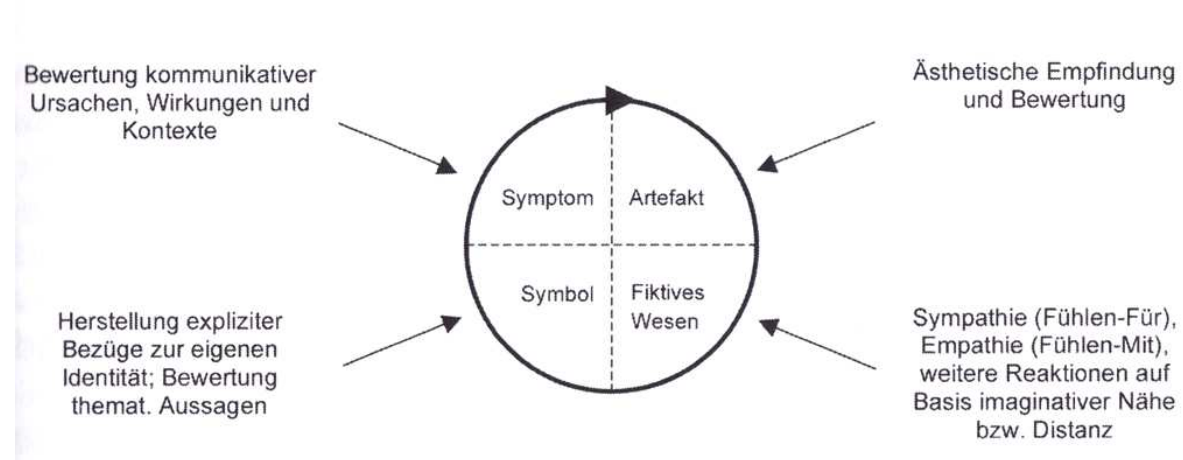


Abb. 4 Emotionale Wirkungsformen der Figur. (Eder 2008, S. 149.)

Eder meint in dem Aufsatz „Noch einmal mit Gefühl“ (2002), dass oft vorausgesetzt wird, dass Gefühle im Spielfilm nur durch Figuren und Handlung erzeugt würden. Man müsse aber zwischen den *dargestellten* Emotionen (die den Figuren zugeschrieben werden können) und den *erzeugten* Emotionen (welche beim Zuschauer hervorgerufen werden bzw. hervorgerufen werden sollen) unterscheiden.²²⁷ Denn wie sich in vielen Filmen zeigt, empfindet der Zuschauer etwas anderes als die Figur. (Beispielsweise bricht ein Mann am Ende des Films 28 DAYS in Tränen aus, weil er seine Pflanze vertrocknen ließ, das Publikum kann darüber aber nur amüsiert lachen.)

²²⁶ Vgl. Eder (2008), S. 101ff. Die mentale Modellbildung beschreibt auch Murray Smith. Vgl. Smith, Murray: Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford: Claredon Press, 1995. S. 19.

²²⁷ Vgl. Eder, Jens: Noch einmal mit Gefühl. Zu Figur und Affekt im Spielfilm. IN: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hg.): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren. 2002. S. 95.

Jedoch haben sich kognitive Filmtheoretiker auf Emotionen konzentriert, da bei diesem Affekt ein unmittelbares Anknüpfen an kognitive Prozesse des Filmverstehens möglich ist. Greg Smith untersucht „Stimmungen“ im Film, da die seiner Meinung nach leichter zu erzeugen seien als Emotionen. Eder meint, Emotionen seien eher kurzlebig und enger an die Figuren gebunden.²²⁸ Die generelle Stimmung eines Films und das Gefühl das man durch die Rezeption „mitnimmt“ bleiben länger erhalten. Das Publikum versucht dadurch auch einen Bezug zur eigenen Situation herzustellen und über die Aussagen des Films zu bewerten (Figur als Symbol).

²²⁸ Vgl. Eder (2002), S. 103.

4.6 FIGURENKONSTELLATION

„Der Charakter einer Figur ist mehr oder weniger ausgearbeitet, je nach dem, welchen Platz sie in der Hierarchie des Beziehungsgeflechts von Haupt- und Nebenfiguren einnimmt.“²²⁹ Eder schlägt vor, dass die Aufmerksamkeit, die der Zuschauer/die Zuschauerin einer Figur widmet (oder widmen sollte), entscheidend dafür sein sollte, ob es sich innerhalb der Figurenkonstellation um eine Haupt-, Neben- oder Randfigur handelt. Wie oft die Figur zu sehen ist und wie viel Text sie zu sprechen hat, sind dafür von wesentlicher Bedeutung, aber nicht ausschließlich ausschlaggebend. So ist z.B. die emotionale Anteilnahme der Zuschauer/Zuschauerinnen einer der wesentlichen Punkte, um die Aufmerksamkeit auf eine Figur zu fokussieren. Filmische Techniken, wie Hervorhebung der Figur durch Kameraeinstellung, Licht, Farbe und Schärfe spielen ebenfalls eine Rolle. Genauso wie der Fokus, den andere Figuren der Handlung auf sie richten.²³⁰ Der Protagonist/die Protagonistin ist im Regelfall das Wahrnehmungszentrum. Er/sie ist am ehesten dadurch zu erkennen, dass er/sie eine gewisse Dominanz im gesamten Film hat, häufig auftritt oder kontinuierlich präsent ist.²³¹ Über Hauptfiguren erhält die Fiktion den nötigen Zusammenhalt, sie „bewirkt die Perspektivierung der Darstellung und Erzählung“ und die Hauptfigur organisiert „das Netz der anderen Figuren, die sich in ihren Positionen und Handlungen auf sie beziehen“.²³²

In den Filmen *IN HER SHOES* und *LES SOEURS FÂCHÈES* werden die Figuren Maggie bzw. Louise als die Protagonistinnen definiert, da sie, wie Eder es formuliert, das „zentrale Ziel innerhalb des Films“ verfolgen und „der wesentliche Motor der Kausalkette der Handlung“ sind.²³³ Jedoch sind auch Filme mit zwei Protagonisten möglich. Für den Mainstreamfilm eher typisch ist auch, dass sich die Protagonisten verändern und am Ende des Films nicht mehr die sind, die sie am Anfang waren; was meist passiert, indem sie eine persönliche Schwäche überwinden, sich weiterentwickeln oder ein Bedürfnis stillen. Daher sind diese Figuren auch *dynamische Figuren*.²³⁴

²²⁹ Taylor/Tröhler (1999), S.142.

²³⁰ Vgl. Eder (2008), S. 468f.

²³¹ Vgl. Faulstich (2002), S. 95f.

²³² Taylor, Henry M./Tröhler, Margrit: Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm. In: Heller, Heinz B./Prümm, Karl/Peulings Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. GFF – Schriften 7. Marburg: Schüren. 1999. S. 143.

²³³ Eder (2008), S. 470.

²³⁴ Faulstich (2002), S. 99.

4.6.1 Ähnlichkeit und Kontraste

Um die Eigenschaften einer Figur feststellen zu können, wird sie vom Publikum nicht nur analysiert (und einer groben sozialen Gruppe zugeordnet) sondern auch mit anderen Figuren verglichen und in Kontrast zu ihnen gestellt. Der Vergleich und die Differenzierung zu anderen Figuren dienen der Charakterisierung und vertiefen die Handlung, die Konflikte und die Thematik des Films. Figuren werden als fiktive Wesen (mit gewissen körperlichen, psychischen und sozialen Eigenschaften) und als Artefakte (mit verschiedenen Gestaltungsweisen) wahrgenommen.²³⁵ Auf der Ebene der fiktionalen Welt können grundsätzlich alle körperlichen, mentalen und sozialen Eigenschaften von Figuren einander gegenübergestellt oder parallel zueinander gesehen werden. Zu diesen zählen beispielsweise das Aussehen, die Statuspositionen, die moralische Orientierung, Fähigkeiten und Verhaltensweisen, persönliche Background-Erlebnisse usw.²³⁶ Auch der Zuschauer/die Zuschauerin versucht, zum leichteren Verständnis, Gruppen von Figuren zu bilden.²³⁷ Sozialstereotypen sind im westlichen Mainstreamkino eine gängige dramaturgische Charakterisierung.

[D]ie meisten Figuren [in Mainstreamfilmen, Anm. MS.] haben sowohl gute als auch schlechte Eigenschaften, jedoch zu so ungleichen Anteilen, dass sich eindeutige Zentren der Moral, Attraktivität usw. herausbilden und den Charakteren zugeordnet werden. Die Zuschauer können sich leicht in der Wertestruktur orientieren, und die große Bandbreite zwischen „sehr gut“ und „sehr schlecht“ erhöht das Konfliktpotenzial zwischen den Figuren sowie deren emotionale Reize.²³⁸

Weitere wichtige Bezeichnungen in der Figurenkonstellation, abgesehen von Haupt- und Nebenfiguren, Protagonisten und Antagonisten, sind so genannte Kontrast- und Parallelfiguren. Kontrastfiguren sind Gegenspieler innerhalb eines Konflikts, oder Nebenfiguren, die als Vergleich zum Protagonisten konzipiert sind – ev. dessen Wünsche und Aggressionen verkörpern. Eine Kontrastfigur macht oftmals z.B. den sozialen Aufstieg einer Figur sichtbar. Eine Person entwickelt sich weiter, während andere „zurückbleiben“. Eine Parallelfigur kann sich als fiktives Wesen von einer anderen unterscheiden, aber die gleichen Ziele/Werte haben.²³⁹ (Wenn sich z.B. sowohl die Königin als auch ihre Dienerin jeweils in einen Mann verlieben.)

²³⁵ Eder (2008), S. 473.

²³⁶ Ebd., S. 475.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 482.

²³⁸ Ebd., S. 505.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 483.

D.h. bei der Analyse der Figurenkonstellation richtet sich die Frage nach der Verteilung der Aufmerksamkeit auf die Figuren, die Verteilung der körperlichen, mentalen und sozialen Eigenschaften und die Frage nach der dramaturgischen Funktion (wer treibt beispielsweise die Handlung voran?)

4.6.2 Motivation und Informationsvergabe

Die Motivation einer Figur (im psychologischen Sinn), also *warum* sie eine bestimmte Handlung durchführt oder unterlässt, ist entscheidend für die Gefühle der Rezipientinnen/ Rezipienten der Figur gegenüber. Alle Gründe, die ein Verhalten auslösen, wie Triebe, Bedürfnisse, Gefühle, Plane, Wünsche, Entscheidungen u.v.m.²⁴⁰

Die Motivation sorgt für Kohärenz der Figuren-Eigenschaften: Sie stellt einen Zusammenhang her zwischen Körperlichkeit, Psyche, Sozialität und Verhalten [...]. Sie definiert außerdem häufig den Persönlichkeitskern der Figur, ihre dauerhaften Charakterzüge und Verhaltenstendenzen. [...] Wir erklären uns das Verhalten von Figuren, indem wir ihnen eine bestimmte Motivation zuschreiben, und erwarten umgekehrt bestimmte Verhaltensweisen, wenn wir ihre Motive kennen.²⁴¹

Bei *IN HER SHOES* stellt sich beispielsweise die Frage, warum Maggie mit Jim schläft, der mit Rose liiert ist. Maggie scheint es einerseits zu wollen, da sie gerne „Spaß“ mit Männern hat (und es wie eine „Gewohnheit“ zu sein scheint), andererseits wird bewusst, dass sie in keinsten Weise an die Konsequenzen ihrer Handlung denkt und hier sehr unreif handelt. Ein möglicher dritter Punkt ist auch, dass sie vieles tut, um an Geld zu kommen. Sie wird von Jim zum Bahnhof gefahren und verlangt von ihm 200 Dollar als „Entschädigung“.

In einem großen Teil der Spielfilme geht es darum, dass die Hauptfigur ein Problem lösen oder einen Konflikt bewältigen muss. Der „Classical Hollywood Style“ macht es dem Zuseher/der Zuseherin meist leicht, der Geschichte zu folgen. Die Information über Figuren und Inhalt des Filmes wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin „häppchenweise“ gegeben, sodass diese/r nie verwirrt oder unwissend ist. Der Hollywood Style wird manchmal auch „invisible style“ genannt, da Beleuchtung, Ton und Schnitt wenig Aufmerksamkeit auf sich ziehen und der Zuschauer/die Zuschauerin sich ganz auf die

²⁴⁰ Vgl. Zimbardo Philip G.; Gerrig, Richard J.: Psychologie. München: Pearson. 2008, S. 420ff. Vgl. Auch Eder (2008), S. 428.

²⁴¹ Eder (2008), S. 428.

Geschichte und Charaktere konzentrieren kann. Normalerweise haben Hollywood-Filme eine lineare Narration, d.h. einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss. Die Figuren sind vereinfacht und dem Zuschauer/der Zuschauerin fällt es nicht schwer, festzustellen, wer der Protagonist bzw. der Antagonist ist. Auch andere (Neben-) Figuren werden schnell verständlich dargestellt – oftmals durch soziale und kulturelle Stereotypen.²⁴² Filme mit Fokus auf den männlichen Hauptdarsteller behandeln meist eine heterosexuelle Liebesgeschichte. Filme mit weiblichen Protagonisten („woman’s films“) drehen sich ebenfalls um das Interesse des weiblichen Charakters an einem Mann, und besitzen daher ebenso die patriarchale Struktur (= weiß, männlich, heterosexuell).²⁴³

²⁴² Vgl. Benshoff, Harry M; Griffin, Sean: *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Oxford: Blackwell. 2004. S. 26f.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 29.

4.7 ZUSAMMENFASSUNG

Figuren tragen in heutigen Filmen eine immense Bedeutung für das Filmverständnis und sind nicht nur für die Filmanalyse wichtig, sondern erfordern auch eine gesonderte Analyse für sich. Zentral sind vor allem die Fragen: Was sind Figuren, wie entstehen sie und wie werden sie erlebt? Figuren haben ein psychisches Innenleben, ihre eigenen Erfahrungen, Gedanken und Wahrnehmungen. Sie sind nicht subjektiv, jedoch ihre Rezeption bildet den Kern der Analyse, die daher nicht nur objektiv sein kann.

Zur Beschreibung der Figur entwickelten sich die unterschiedlichsten Ansätze. Zu den verschiedenen Theorien der Figurenanalyse (strukturalistisch-semiotische, psychoanalytische und kognitive Theorien) kommen die vier Bereiche, in denen man eine Figur untersuchen kann: als fiktive Wesen, als Artefakte, als Symbole und als Symptome.

Als fiktive Wesen untersucht man die Körperlichkeit, die Psyche und die Sozialität der Figuren. Das Aussehen und die nonverbale Kommunikation durch Gesten und Mimik werden beschrieben, ebenso wie die Persönlichkeit und die soziale Umgebung. Die Figurenkonstellation ist dabei ebenfalls wichtig, denn die Position einer Figur in einem sozialen Netzwerk trägt zu ihrer Charakterisierung bei. Die Untersuchung im Bereich Artefakt widmet sich der Gestaltung der Figur durch die Verwendung filmischer Mittel und die Darstellungsweisen (Kamera, Licht, Kostüm, Starbesetzung etc.). Die Analyse von Figuren als Symbole und Symptome stellt Fragen nach der indirekten Bedeutung einer Figur, ob sie eine Metapher bietet oder für eine gewisse Lebenseinstellung steht. Zu hinterfragen sind auch die kulturellen und/oder sozialen Ursachen und Gedanken zur Entstehung einer Figur.

Bei der Rezeption eines Films bildet eine Zuseherin/ein Zuseher durch die Wahrnehmung der Bilder und Töne des Films ein mentales Modell der Figuren und deren Konstellation, schließt auf indirekte Bedeutungen und ist in der Lage, über die Darstellung zu reflektieren. Figuren sind meist so gestaltet, dass sich das Publikum in sie einfühlen kann, was das Verstehen der Handlung erleichtert bzw. erst möglich macht.

III. Praxisteil

Die Methode, nach der ich bei der Analyse der Filme vorgehe, ist Eders „Uhr der Figur“. Diese Analyse erhebt keinen Anspruch auf Objektivität, da jede Interpretation auf einer subjektiven Basis aufbaut.

5 LES SOEURS FÂCHÉES

Frankreich, 2004

Deutscher Titel: Zwei ungleiche Schwestern

Regie: Alexandra Leclère

Isabelle Huppert (Martine Demouthy), Catherine Frot (Louise Mollet)

Der Filmtitel lautet wörtlich übersetzt: „Die verärgerten/wütenden Schwestern“. Isabelle Huppert sagt in einem Porträt über sich und ihre Figur: „Das Wort ‚Schwestern‘ impliziert eine starke Verbindung, und man möchte wissen, warum diese Schwestern verärgert/wütend sind.“²⁴⁴ Die Regisseurin Alexandra Leclère beschreibt den Film als eine „Geschichte zweier Schwestern, von denen sich eine bewegt und die andere stillsteht.“²⁴⁵ Die Kontraste zwischen den beiden Schwestern sind in Leclères Film sehr auffällig. Dieser Film fällt in die Kategorie der Filme mit zwei parallelen Protagonistinnen, in denen die Figuren „oft stark divergierende Charakterzüge“²⁴⁶ besitzen. „Obwohl der ‚parallelen‘ Konstruktion häufig ein antagonales Prinzip zugrunde liegt, teilen sich beide Figuren oft die Protagonisten- und die Antagonisten-Position, weil beide gleichermaßen die Handlung vorantreiben.“²⁴⁷

In gewisser Weise sind die beiden auch Kontrastfiguren²⁴⁸, da man den Eindruck bekommt, Louise verkörpert, was Martine nicht ist. Die beiden Figuren sind sehr konträr

²⁴⁴ Interview mit Isabelle Huppert auf der DVD ZWEI UNGLEICHE SCHWESTERN

²⁴⁵ Interview mit Alexandra Leclère, a.a.O.

²⁴⁶ Eder (2008) S. 496f.

²⁴⁷ Ebd., S. 496.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 483.

in ihrer Persönlichkeit, was teilweise an Äußerlichkeiten (z.B. Kostüm²⁴⁹) schnell erkennbar ist. Da sie sich jedoch körperlich nicht so stark unterscheiden (wie das z.B. in dem Film *IN HER SHOES* der Fall ist), ist es nötig, die Figuren in Situationen zu zeigen, in denen ihre unterschiedliche Art deutlich wird.²⁵⁰

5.1 INHALTSANGABE

Louise, die jüngere der beiden Schwestern, hat einen Roman geschrieben und wurde nach Paris zu einem Gespräch mit einem Verleger eingeladen. Dieses findet am Montag statt und Louise reist am Samstag mit dem Zug aus Le Mans an, um ihre Schwester Martine zu besuchen und das Wochenende über bei ihr zu verbringen. In diesen Tagen geschieht einiges, was Martine nicht gefällt und sie aus der Ruhe bringt. Martines Ehe scheint nicht besonders gut zu laufen, zu ihrem 7-jährigen Sohn Alexandre hat sie ein eher distanziertes Verhältnis – die Haushälterin scheint sich mehr um ihn zu kümmern. Martine wird durch ihre jüngere Schwester wieder an ihre (gemeinsame) Vergangenheit erinnert und ist äußert wütend darüber. Sie ist augenscheinlich eifersüchtig auf die Zufriedenheit, Lebenslust und den Erfolg ihrer jüngeren Schwester. Martine weiß, dass ihr Ehemann sie betrügt, was sie dem Anschein nach akzeptiert, doch sie findet ebenfalls heraus, dass ihre beste Freundin ein Verhältnis mit ihm hat, was zu einem furchtbaren Wutausbruch ihrerseits führt. Zuvor findet ein Streit der zwei Schwestern statt, der Martine nachdenklich werden lässt. Bei Louises Abfahrt aus Paris wird allerdings deutlich, dass nichts zwischen die beiden Schwestern kommt.

²⁴⁹ Isabelle Huppert erwähnt in ihrem Portrait, dass die Charaktere zu allererst durch die Kostüme geschaffen werden. Durch die Zeichen, die am auffallendsten sind. (Interview mit Isabelle Huppert auf der DVD.)

²⁵⁰ Vgl. Eder (2008), s. 476.

5.2 FIGUREN ALS ARTEFAKTE

Die visuelle Gestaltung der Figuren ist nicht auffällig. Körperhaltung, Mimik und Gestik sind hier bessere Hinweise auf die Persönlichkeit. Die Schwestern sind in aber auch in erster Hinsicht durch die Kleidung charakterisiert. Zwar sind beide gut und ordentlich gekleidet, Louise trägt jedoch vermehrt hellere Farben, ihre Kleidung wirkt nicht so „chic“ wie die Martines. Sie soll auch „ländlich“ wirken – in einer Szene sprechen andere Figuren über Louise und sagen, sie sei „sonntagsfein“ und habe „den Charme der Provinz“. Obwohl audiovisuelle Aspekte wie Musik, Licht und Setting hier keine auffällige Wirkung haben, ist letzteres hier trotzdem ebenfalls von Bedeutung für die Charakterisierung.²⁵¹ Martines Wohnung ist groß und elegant eingerichtet. Die kühlen Farben sollen ihre „kühle“ Persönlichkeit widerspiegeln.

Beide Charaktere sind mehrdimensional und realistisch – d.h. die Kombinationen aus Eigenschaften sind sinnvoll. Beide sind transparent. Informationen über Familienstand werden beiläufig erwähnt, wodurch dem Publikum das Nötigste über die Figuren mitgeteilt wird. Über Louises Leben erfährt die Zuseherin/der Zuseher durch einen Monolog beim Essen genaueres. Die Vergangenheit der Schwestern wird durch einen Brief der Mutter, den Martine vorliest, klarer. Die anderen Figuren der Handlung (Pierre, Martines Mann; Sofie, ihre beste Freundin und Géraldine, eine Freundin von Sophie) bleiben eindimensional. Sofie sagt über sich, dass sie Sex liebt – wobei dem Publikum bereits vorher „verraten“ wurde, dass sie eine Affäre mit Pierre hat.

²⁵¹ Werner Faulstich erwähnt in seinem 2002 erschienenen Buch, dass dieser Aspekt noch nicht genügend untersucht wurde, jedoch unbestrittene Relevanz besitzt. (Vgl. Faulstich (2002), S. 100.)

5.3 FIGUREN ALS FIKTIVE WESEN

5.3.1 Martine

*Körperlichkeit*²⁵²: Martine ist um die Vierzig, groß und schlank, hat mittellanges, rotbraunes Haar, grüne Augen. Sie leidet an Rückenschmerzen. Ihr Kleidungsstil ist elegant und gepflegt.

Psyche: sie wirkt unzufrieden, unausgeglichen, böse, zeitweise eifersüchtig, ist meist pessimistisch in ihren Äußerungen, in einigen Situationen (z.B. der Affären ihres Mannes, von denen sie zu Beginn wusste) resignierend oder gleichgültig (Abb.9 visualisiert ihre Isoliertheit), sie reagiert ablehnend/wütend auf Vorschläge und Aussagen Louises.

Sozialität: Martine bewegt sich anscheinend in der oberen Klasse der Pariser Gesellschaft. Sie ist verheiratet, hat einen Sohn (Alexandre). Das Verhältnis zu ihrem Ehemann ist kalt, sie scheint das Sexualleben mit ihm nicht zu genießen. Sie wohnt mit ihrer Familie in Paris und beschäftigt eine Haushälterin (Fernanda). Sie geht keiner Arbeit nach. Ihre beste Freundin Sophie ist Besitzerin einer Galerie. Martine kam von der Provinz (Le Mans) nach Paris.

Isabelle Huppert beschreibt ihre Rolle als eine Frau, die unglaublich aufbrausende Reaktionen zeigt, mit starker Aggressivität und großer Wut. Doch sie meint, obwohl Martines Aggressionen unerträglich seien, entwickle man schnell Mitleid für die Figur.²⁵³ Martine Demouthy lässt sich keinem gängigen Stereotyp zuordnen. Sie ist wohlhabend und geht keiner Arbeit nach, jedoch ist sie auch nicht „Hausfrau und Mutter“, da sie eine Haushälterin beschäftigt, die sich auch um ihren Sohn kümmert. Martine ist (lt. Alexandra Leclère²⁵⁴) eine Frau, die wartet. Im Film macht sie nur einen kleinen Ruck vorwärts und ergreift selbst die Initiative, als sie ihre Freundin Sophie um eine Arbeitsstelle fragt.

Martine wirkt hektisch, schlecht gelaunt, genervt und streng. Beim Abendessen mit Freunden reagiert sie auf eine Erzählung von Louise mit ironischer und gespielter Freude wodurch der Zuschauerin/der Zuschauer ihre Eifersucht vermuten kann. Sie spricht ihre

²⁵² Eigenschaften der Figur in Anlehnung an Lajos Egri. Vgl. Eder (2008), S. 176f, 182.

²⁵³ Porträt von Isabelle Huppert auf der DVD ZWEI UNGLEICHE SCHWESTERN.

²⁵⁴ Interview mit Alexandre Leclère auf der DVD.

Schwester mehrmals direkt an und sagt ihr, dass sie ihre Art nicht aushält, dass sie sich „zusammenreißen“ und sich anders benehmen soll. Martine wirkt im Umgang mit allen Personen kalt, vorwurfsvoll und bevormundend/beherrschend. Ob es nun ihr Sohn ist, den sie auffordert, sie zu küssen und dann gleich sagt: „Vorsicht, mein Rücken“, oder ihr Mann, den sie beim Frühstück auffordert, etwas leiser zu atmen.

Eine Konvention des Mainstreamfilms besteht darin, dass sich die Protagonisten durch solche Einflüsse verändern, meist indem sie sich weiterentwickeln, ihr inneres Bedürfnis stillen und ihre zentrale Schwäche überwinden. Derartige Veränderungen kommen in der Regel durch andere Figuren [...] zustande. [...] In dieser Hinsicht lautet die Frage also: Welche Figuren der Konstellationen haben wie viel Macht? Und wer beeinflusst wen in welcher Hinsicht? ²⁵⁵

In *LES SOEURS FÂCHÈES* möchte Martine plötzlich eine Arbeit finden. Nach den vielen Streitereien und Diskussionen an dem Wochenende, an dem ihre Schwester zu Besuch war, scheint sie über sich nachzudenken. Da sich nicht nur die gegenwärtige, sondern auch die zukünftige Situation einer Figur durch genaue Untersuchung ihrer verbalen und nonverbalen Kommunikation sowie ihrer gegenseitigen Wertschätzung feststellen lassen, ²⁵⁶ kann man vermuten, dass sich Martine auch weiterentwickeln und etwas an ihrer Situation ändern wird. Hier hat wohl Louise mit ihrem Verhalten das Umdenken ausgelöst.

5.3.2 Louise

Körperlichkeit: Etwas jünger als Martine, ist ebenfalls groß und schlank, aber wirkt etwas „robuster“. Sie hat langes, braunes Haar und braune Augen. Ihre Gesten lassen manchmal Unsicherheit vermuten, andererseits ist sie auch überschwänglich. Ihre Kleidung ist kindlicher, weniger elegant, aber gepflegt, sie trägt hellere Farben (Abb. 5).

Psyche: Louise ist freundlich, offen, optimistisch; sie ist neugierig und aufgeregt, in Paris zu sein, sie wirkt manchmal tollpatschig, ungeschickt und unsicher. Sie sagt, dass sie sehr glücklich ist. Sie geht auf Leute zu und will Spaß haben (Abb. 10).

²⁵⁵ Eder (2008), S. 502.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 502.

Sozialität: Sie ist Kosmetikerin in Le Mans, gehört wohl eher der Mittelschicht an. Sie lebt getrennt (geschieden?) von dem Vater ihres Sohnes, hat einen Mann kennengelernt, mit dem sie jetzt zusammenlebt.

Louise wirkt in erster Linie unsicher, unbeholfen und nervös. Sie ist überschwänglich, enthusiastisch, locker, fröhlich und aufgedreht und geht damit ihrer älteren Schwester von Anfang an auf die Nerven. Sie versucht Martine zu gefallen, es ihr Recht zu machen und nimmt auch die Schuld auf sich, als Martine einen Strafzettel wegen falschen Parkens ausgestellt bekommt („Das ist meine Schuld“) und als sie sich beim Öffnen von Louises Geschenk in den Finger schneidet („Du hast dich wegen mir geschnitten!“). Diese Aussagen lassen zuerst den Eindruck von einem geringen Selbstwertgefühl entstehen. Sie nimmt aber Martines Angriffe wie gewohnt und mit Humor hin. Sie will es ihrer Schwester recht machen und zeigt eine gewisse „Verehrung“, als sie beispielsweise den Schirm über sie hält als es regnet (Abb. 7). Sie ist sehr freundlich zu allen und auch herzlich zu Alexandre. Martines Freunde reagieren durchaus positiv auf ihre Schwester und sind von deren Enthusiasmus begeistert, während Martine auf vieles, was sie sagt, äußerst heftig und ungehalten antwortet. Louise ist in Veränderung, sie ist aktiv. Sie wird von der Hoffnung auf Erfolg getragen und bekommt von anderen Personen Lob und Komplimente (was die Eifersucht ihrer Schwester schürt).



Abb. 5 Martine und Louise am Bahnhof.



Abb. 6 Martine und Louise vor dem Spiegel in der Toilette des Opernhauses.



Abb. 7 nach dem Opern-Besuch.



Abb. 8 Luise und Martine singen bei einem Lied im Fernsehen mit.



Abb. 9 Martine im Club.



Abb. 10 Louise im Club.

5.4 FIGURENKONSTELLATION UND SZENENBESCHREIBUNG

5.4.1 Figuren

Da der Film nur kurze Zeit zum Erzählen einer Geschichte zur Verfügung hat, können darin nicht beliebig viele Figuren auftreten. In *LES SOEURS FRÂCHÉES* ist die diegetische Zeitspanne, mit ca. vier Tagen, relativ kurz. Die Figurenkonstellation umfasst Martine, ihren Mann Pierre, deren Sohn Alexandre, die Haushälterin Fernanda, Sophie und ihren Lebenspartner. Die Aufmerksamkeit liegt auf den beiden Schwestern, wird jedoch auch einmal kurzzeitig in einer Szene nur auf Sophie gelenkt, um den Zusehern/Zuseherinnen die Information zu geben, dass Sophie (auch) eine Affäre mit Martines Ehemann hat.

5.4.2 Beispiele für die Charakteristik der Schwesternbeziehung

Louise holt im Auto eine Dose Bonbons hervor und verweist auf die Kindheit und dass sie diese als Kinder so gerne gegessen haben. Schon auf die Aussage: „Du wirst dich erinnern“, reagiert Martine abweisend, als ob sie nicht an früher denken wollte. Am Abend, als Louise im Vorzimmer mit der Mutter telefoniert, zieht Martine den Telefonstecker heraus und sieht sehr traurig aus. Hier wird ersichtlich, dass etwas, das mit der Mutter in Verbindung steht, sie kränkt. (Das Publikum muss hier die Gefühle der Figur anhand des Gesichtsausdrucks interpretieren, wie oben beschrieben.) Bei verschiedenen Dingen, welche die Schwestern zusammen unternehmen, behandelt Martine ihre jüngere Schwester von oben herab, sehr kritisch und meist negativ. Sie macht Louise nieder und rügt sie immer wieder. Sie will nett sein, doch verbirgt sich auch Kritik in ihren Angeboten (z.B. bietet sie Louise an, mit ihr einkaufen zu gehen: „Dein alter Mantel, der ist wirklich nichts mehr!“, „Ist das anstrengend – nichts steht dir!“). Dass sie sozial besser gestellt ist und sich um Geld keine Gedanken zu machen braucht, zeigt sich, als sie Louise ein Kleid kauft. Zwar reagiert sie kurz geschockt, als sie den Preis erfährt, bezahlt dann aber ohne weitere Kommentare. Durch ihre „Gleichgültigkeit“ entsteht nicht der Eindruck, dass sie Louise wirklich etwas schenken möchte.

Das öffentliche und das private „Ich“, von dem McConville spricht (siehe Kapitel 1.1), und die damit verbundene Furcht, dass die Schwester etwas, das sie aus der

Vergangenheit weiß, als Waffe benutzt, wird auch hier erkennbar: Martine fürchtet, dass durch die Anwesenheit ihrer Schwester Dinge über sie bekannt werden, die sie verheimlichen möchte. Da Louise frei und ungezwungen Dinge erzählt, erfährt man innerhalb der filmischen Erzählung ein wenig über die Vergangenheit der Schwestern. Als die beiden sich in einer Toilette in der Oper befinden (Abb.6), fragt Louise Martine, ob sie sich für sie schämt. Und „verrät“ dem Zuseher/der Zuseherin, was Martine auch ihren Freunden nicht erzählt hat: Dass ihre Mutter Alkoholikerin ist, dass Martine als Kind pummelig war und sie beide aus der Provinz stammen. Dem Zuschauer/der Zuschauerin wird klar, dass die Ältere versucht, diese Tatsachen zu verdrängen. Sie hat ihrer besten Freundin davon genauso wenig erzählt, wie davon, dass sie eine Schwester hat.

Die besondere Vertrautheit/Zärtlichkeit zwischen Schwestern erkennt der Zuseher/die Zuseherin an einer Szene, die in Martines Wohnzimmer stattfindet. Martine liegt am Boden, der Fernseher ist eingeschaltet. Louise schleicht durch den Flur und überrascht ihre Schwester, die erschrickt und dann erklärt, sie könne sich „vor Rückenschmerzen nicht mehr bewegen“. Louise erkennt, dass ihre Schwester geweint hat, legt sich zu ihr auf den Boden und beginnt dann sie zu massieren. Martine sagt ihr, dass die Massage gut tut und dass sie Talent dafür hat. Es scheint ein ernst gemeintes Lob von Martine für ihre jüngere Schwester zu sein. Als Louise eine Szene im Fernsehen sieht, die die beiden anscheinend aus ihrer Kindheit kennen, setzen sie sich auf, singen zu dem Lied und machen synchrone Gesten zu dem Tanz (Abb.8).²⁵⁷ Martine gibt zu, dass sie an dem Abend gemein zu Louise war. Sie sagt, es mache ihr Angst, wie sie ist und sie glaube, gemein sein zu müssen. Sie gibt zu, Angst zu haben, so zu werden wie ihre Mutter. Plötzlich meint Louise, Martine sollte die Mutter besuchen und es würde ihr guttun, mit ihr zu sprechen; womit die Stimmung der Szene sofort kippt. Martine wird böse und schreit ihre Schwester an; sie holt einen Zettel hervor, der für beide eine traumatische Erinnerung zu haben scheint, denn Louise reagiert sofort abwehrend und verängstigt. Martine liest laut und wütend den Brief der Mutter vor, welcher zur Gänze aus Beschimpfungen besteht, wobei sich Louise die Ohren zuhält und das Gelesene nicht hören will. Als die ältere Schwester daraufhin das Zimmer verlässt, bleibt Louise unglücklich am Boden kauern zurück. Martine wurde durch die wahrscheinlich

²⁵⁷ Anm.: Die Szene ist aus dem Film LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT. (Regie: Demy, Jacques; Varda, Agnès, Frankreich, 1967) der von Zwillingsschwestern handelt.

freundlich gemeinte Aufforderung der Schwester, die Mutter anzurufen, an ihre Vergangenheit erinnert und reagiert sehr heftig, verletzt, überfordert, wütend. Sie scheint ihre jüngere Schwester verletzen zu wollen – zumindest an etwas erinnern zu wollen, das sie beide verdrängen.

Während des gemeinsamen Abendessens mit Freunden ist der vorläufige Höhepunkt der unangenehmen Spannung zwischen den Schwestern erreicht. Martine fordert Louise vor dem Essen auf, sie sollte sich nicht mit dem Dienstmädchen unterhalten und nicht „immer andauernd über sich reden“. Als Louise während des Essens eine Anekdote erzählt, stichelt Martine und reagiert mit übertriebener/sarkastischer Freundlichkeit auf Komplimente, die Louise bekommt. In der Küche macht sie ihrem Ärger über ihre Schwester Luft. Am späteren Abend kritisiert Martines Ehemann sie dafür, dass sie eifersüchtig sei und dass sie es offenbar nicht ertrage, wenn jemand anders sei. Am nächsten Morgen hört Martine zufällig, wie die Haushälterin zu Louise sagt, sie habe ihr Manuskript gelesen, es habe ihr gut gefallen und sie fände es sehr gut. (Es ist schon von Beginn an zu vermuten, dass Martine das Buch ihrer Schwester nicht gelesen hat, da Louise es im Kofferraum des Autos noch in dem geöffneten Kuvert liegen sieht.) Martine platzt plötzlich in die Unterhaltung und tadelt die Haushälterin. Außerdem macht sie Louise nieder, sie solle nicht auf das Personal hören! In der darauffolgenden Szene bestätigt sich der Verdacht, dass Martine das Manuskript nicht gelesen hat. Anstatt Louise in die Stadt zu bringen, setzt sie sich ins Auto und liest das Buch. Die Spannungen zwischen den beiden Schwestern gipfeln in einem Wutausbruch Martines, jedoch am folgenden Morgen scheinen die Beleidigungen durch eine Bemerkung von Louise wieder vergessen.

6 IN HER SHOES

USA, 2005

Deutscher Titel: In den Schuhen meiner Schwester
Regie: Curtis Hanson
Toni Collette (Rose Feller), Cameron Diaz (Maggie Feller)

Der Film basiert auf dem Roman *In her shoes* von Jennifer Weiner, die sich einerseits damit auseinandergesetzt hat, wie zwei Frauen, die im selben Haus aufwachsen und dieselben Dinge erleben, sich unterschiedlich entwickeln und beinahe unterschiedliche Erinnerungen an das Erlebte haben. Andererseits ist die Verfilmung des Buches (Drehbuch von Susannah Grant, die auch schon 28 DAYS schrieb) auch die Geschichte von drei Frauen, die alle in gewisser Weise einsam sind und diese Einsamkeit überwinden.

Auch hier sind die beiden Frauen, Maggie und Rose, parallele Protagonisten, die beide aktiv eine Veränderung durchleben und sich weiterentwickeln.

6.1 INHALTSANGABE

Die Schwestern Rose und Maggie haben in jungen Jahren ihre Mutter verloren, ihr Vater hat wieder geheiratet. Rose ist in einer Anwaltskanzlei beschäftigt, während ihre jüngere Schwester (nach Meinung ihrer Familie) zu verantwortungslos und ein zu ausschweifendes „Partyleben“ lebe, um einen Job zu behalten. Sie hat (dem Anschein nach) kein Ziel im Leben. Maggie wird aufgrund ihrer Trunkenheit von der Stiefmutter aus dem Haus geworfen und übernachtet bei ihrer Schwester. Sie macht sich zwar auf die Suche nach einem Job, wie es ihre Schwester ihr rät, gerät aber in deren Abwesenheit wieder in Schwierigkeiten, was Rose sehr verärgert. Später wirft auch sie Maggie aus Wohnung, nach dem sie sie bei einem One-Night-Stand mit Rose‘ Partner Jim erwischt hat. Auf der Suche nach Geld findet Maggie im Schreibtisch ihres Vaters Briefe und Karten ihrer tot geglaubten Großmutter, Ella Hirsch. Da sie nach dem Streit mit ihrer Schwester nicht weiß, wo sie bleiben soll, reist Maggie nach Florida, um ihre Großmutter zu suchen. In der Zeit, in der die beiden Schwestern getrennt sind, verändert jede für sich die menschlichen Beziehungen um sich herum und entkommt so der Einsamkeit, an der

jede von ihnen in einer Form leidet. Rose gibt ihre Arbeit als Anwältin auf und kümmert sich stattdessen als „Dogwalker“ um fremde Hunde. Sie trifft sich regelmäßig mit ihrem ehemaligen Arbeitskollegen Simon Stein, der ihr später einen Heiratsantrag macht. Nach einiger Zeit mit Maggie, die inzwischen einen Hilfsjob im Krankenhaus bekommen hat, und auch als „Einkaufsberaterin“ arbeitet, nimmt Ella Kontakt zu Rose auf und lädt sie zu sich nach Florida ein, wo die beiden Schwestern wieder aufeinander treffen. Sie sprechen mit ihrer Großmutter über die Vergangenheit und klären einiges auf. Maggie „vermittelt“ zwischen Rose und ihrem Verlobten Simon, worauf die zuvor zerrissene Familie bei deren Hochzeit wieder zusammenfindet.

6.2 FIGUREN ALS ARTEFAKTE

Die visuelle Darstellung einer Filmfigur wurde bereits oben angesprochen. Kameraführung, Mise-en-scène und Kostüm spielen eine wesentliche Rolle bei der Charakterisierung, obwohl diese Aspekte manchmal erst bei näherer Betrachtung und Analyse ersichtlich werden. Im Hollywood-Film scheint die visuelle Ebene der Figurencharakterisierung eine größere Rolle zu spielen. In *IN HER SHOES* ist dieser Punkt sehr offensichtlich. Ein Film wie *LES SOEURS FÂCHÈES*, der eine geringere diegetische Zeitspanne umfasst, bietet naturgemäß nicht so viele verschiedene filmische Räume, wie eine Handlung, die sich über mehrere Wochen ereignet und deren Figuren sich örtlich verändern. Räume und Situationen beschreiben die Sozialität von Figuren, drücken sowohl den Charakter als auch den momentanen Zustand von Figuren aus. Die Darstellungsweise lenkt die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte des Äußeren einer Figur, auf ihre Psyche, Sozialität oder ihre subjektive Perspektive. Sie kann auch als Kommentar einer übergeordneten Erzählinstanz verstanden werden.²⁵⁸ Für die Farbgestaltung in *IN HER SHOES* werden im folgenden ein paar Beispiele gegeben.

Im Unterschied zu Alexandra Leclères Film wirken hier die Charakterunterschiede der Schwestern nicht so extrem. Die Verschiedenheit der Figuren wird durch Kostüm, Kamera und Beleuchtung visualisiert. In der Darstellung der Figur durch filmische Mittel bemerkt man, dass die Farben, welche mit der Figur Rose in Verbindung gebracht werden, dunkler, unscheinbarer, dezenter sind als die ihrer Schwester Maggie. (Abb. 11 bis 13) Maggie und ihre Großmutter in Florida sind filmisch mit eher pastelligen, warmen, hellen Farben gekennzeichnet (Abb.14 und 15).

²⁵⁸ Vgl. Eder (2008), S. 345.



Abb. 11 Rose in ihrem Büro.



Abb. 12 Rose im Park als Dogwalkerin



Abb. 13 Rose als Dogwalkerin.



Abb. 14 Maggie in Ellas Apartment



Abb. 15 Maggie bei ihrer Arbeit als Aushilfe im Krankenhaus.



Abb. 16 Rose und Maggie in Ellas Badezimmer.

Die Figur Rose ist eher typisiert. Sie entspricht zu Beginn des Films dem Stereotyp „Karrierefrau“ der für unsere Gesellschaft gültig ist. Doch diese äußerlichen Anzeichen verschwinden, als sie ihre Arbeit aufgibt. Sie wird individualisiert durch ihre Beschäftigung als Dogwalker und die Aktivitäten, die sie mit Simon unternimmt. Ihre Darstellung scheint realistisch, wenn auch sehr einseitig. Dies ist vermutlich Mittel zum Zweck der Kontrastierung der beiden Schwestern. Über Figuren im Mainstream-Kino schreibt Jens Eder: „Eine Figur ist [...] *kohärent*, wenn ihre Eigenschaften eng miteinander verknüpft sind und aufeinander verweisen. Und sie ist *konsistent*, wenn sich ihre Eigenschaften zudem nicht widersprechen, sondern ‚zueinander passen‘.“²⁵⁹ In dieser Hinsicht ist Rose in ihrem Handeln logisch und nachvollziehbar. Ich ordne die Hauptfiguren den „flachen“ Charakteren zu, da sie leicht verständlich sind und ihr Handeln vorhersehbar ist. Ebenso ist Rose eine transparente Figur, da ihre Geschichte und die Gründe für ihr Verhalten dem Zuschauer/der Zuschauerin nicht verborgen bleiben.

Maggie ist eine dynamische Figur im Film. Sie entwickelt im Laufe der Handlung neue Eigenschaften und „Fähigkeiten“. Schon in der Eröffnungs-Sequenz ist durch die Kameraführung und den Fokus auf Körperteile und Gegenstände zu bemerken, dass Maggie „wankt“ und Rose „alles im Griff“ hat. Maggies Einführung in die Geschichte – im Intro des Films – passiert mithilfe fragmentierter Bilder, die sie in der Hektik eines spontanen sexuellen Abenteuers auf einer Toilette zeigen. Der erste Blick den Rose (und somit der Zuseher/die Zuseherin) auf Maggie wirft lässt an einen Fetisch denken, da er bei den Schuhen und Beinen beginnt. Curtis Hanson (2005) weist in einem Interview zu *IN HER SHOES* darauf hin, dass er Maggie in den Anfängen des Films mit einer Handkamera gefilmt hat, um ihr eine „looseness“ zu geben, welche den Zuseherinnen/Zusehern wahrscheinlich gar nicht unmittelbar bewusst wird. Da Maggie auch als „unreif“ angelegt ist, sind die Farben, die sie umgeben nachvollziehbarerweise jene, die man mit der Kindheit verbindet: pastellig, „bonbonfarben“ (siehe Abb. 6 und 7). Der Halo-Effekt sorgt dafür, dass aus dem Äußeren von Film-Figuren bereits Charakterzüge erschlossen werden und auch aus wenigen dargestellten Eigenschaften weitere vermutet werden. Auch Maggie entspricht am Anfang der filmischen Handlung äußerlich einem Typ Frau, von dem man (aufgrund sozialer Stereotypen) gewisse Handlungen und Eigenschaften erwartet. Sie ist in einer sozialen Hinsicht stilisiert und

²⁵⁹ Eder (2008), S. 391

typisiert, sie ist im Großen und Ganzen „geschlossen“, da keine Fragen zu ihr offen bleiben.

6.3 FIGUREN ALS FIKTIVE WESEN

6.3.1 Rose

Körperlichkeit: Rose ist Mitte 30, hat braunes, schulterlanges Haar, ist mittelgroß und hat eine weibliche Figur. Sie trägt in vielen Szenen eine Brille. Sie ist in der Arbeit elegant und geschäftlich gekleidet; trägt dunkle Hosenanzüge oder ein Kostüm, eher dezenten Schmuck. In ihrer Freizeit trägt sie bequeme, unauffällige Kleidung – Hosen und Pullover. Ihre Körperhaltung ist in privaten Räumen anders als in beruflichen. Sie wirkt in ihrer Freizeit zurückgezogener und nachlässiger als im Beruf. Sie findet sich selbst nicht schön und fühlt sich nicht sehr wohl in ihrer Haut. In einer Filmszene sitzt sie beispielsweise mit hängenden Schultern (vermittelt das Gefühl, dass sie wenig Selbstbewusstsein hat) auf einem Stuhl, während Maggie ihre Schuhe ausprobiert.

Sozialität: Die Figur Rose kann eher der höheren sozialen Schicht zugeordnet werden. Sie hat keine Kinder, ist nicht verheiratet. Sie ist Anwältin und arbeitet in einer Anwaltskanzlei, in der auch Jim arbeitet, mit dem sie kurz eine Liaison hat. Einen weiteren Arbeitskollegen, Simon Stein, lernt sie erst besser kennen, als sie nicht mehr in der Firma arbeitet. Sie ist dem Anschein nach erfolgreich und verdient gut. Rose hat ein recht gutes Verhältnis zu ihrem Vater, aber (wie ihre Schwester) ein weniger freundliches zu ihrer Stiefmutter.

Psyche: Rose hat Dinge gerne unter Kontrolle. Sie ist ein Workaholic, und findet Sicherheit und Halt in ihrer Arbeit und dem erfolgreichen Erledigen von Aufgaben. Sie belohnt sich mit dem Kauf von Schuhen, da, wie sie meint, nur die gut an ihr aussehen. Sie ist zurückhaltend im Kontakt mit Männern, eher abweisend Simon gegenüber. Sie ist eine starke Frau, die sich nicht gern bevormunden lässt. Sie wirkt misstrauisch. Rose gibt im Laufe der Handlung ihre erfolgreiche Arbeit auf, und erkennt, dass nicht die Arbeit sie ausmacht. Sie lernt, Dinge etwas lockerer zu sehen und Verantwortung abzugeben. (Bei einem Date bestellt zum Beispiel Simon im Restaurant für sie.) Nicht zur Gänze nachvollziehbar ist zunächst, warum Rose Simon nichts von der Sorge um ihre Schwester erzählt. Die Erklärung dafür gibt sie in einer späteren Szene Jim (und somit den Zuseherinnen und Zusehern) – sie meint, wenn sie mit ihrem Vater spräche, würde der ihr vorwerfen, nicht gut genug auf Maggie aufgepasst zu haben.

6.3.2 Maggie

Körperlichkeit: sie ist Ende 20, groß, schlank, hat blonde, mittellange Haare; entspricht dem Schönheitsideal unserer Zeit – ihre Attraktivität zeigt sich im Film dadurch, dass sie die Aufmerksamkeit der Männer auf sich zieht. Sie trägt auffälligen Schmuck und farbige, modische, aufreizende Kleidung, durch die sie ihr „Kapital“ – ihren Körper – präsentiert; als sie jedoch später in einem Job mit Verantwortung arbeitet und die Krankenhaus-Uniform trägt, durch die sie nicht mehr „auffällt“, bekommt sie Anreize, sich auf andere Fähigkeiten zu konzentrieren.

Sozialität: Sie hat keine fixe Anstellung, daher kein Einkommen; und ist immer wieder erneut auf der Suche nach Arbeit. Sie schafft es mühelos, die Aufmerksamkeit von Männern auf sich zu ziehen und sich auf diese Weise z.B. Drinks ausgeben zu lassen. Sie scheint sich diesbezüglich auf ihr Äußeres zu verlassen.

Psyche: Sie ist optimistisch, immer wieder zu Geld zu kommen; jedoch unzuverlässig und verantwortungslos, wodurch sie immer wieder ihre Anstellungen verloren hat. Sie verlässt sich auf andere und möchte scheinbar nur Spaß haben. Sie ist in vielerlei Hinsicht sehr kindlich. Die „zentrale Schwäche der Figur“, die in diesem Film überwunden werden soll, ist Maggies wortwörtliche Leseschwäche und ihr Unwissen, dass ihre Handlungen für sie selbst und auch für andere Personen Konsequenzen haben. Und wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, übt eine andere Figur Macht über diese Entwicklung aus. Maggie übernimmt Verantwortung in einem Job. Hier hat die Figur ihrer Großmutter Ella letztendlich Macht ausgeübt und ihrerseits auch einen Anreiz zu diesem Schritt geboten, doch Rose hat dazu bereits früher in der filmischen Handlung den Impuls gegeben. (Maggie machte sich bereits in Philadelphia auf Jobsuche.) Zusätzlich überwindet die Figur Maggie ihre Legasthenie, und lernt mithilfe eines alten Mannes, eines Patienten im Krankenhaus, lesen. Durch die „Aufgabe“, die der alte Mann ihr stellt und das Versprechen ihrer Großmutter, Maggies selbstverdientes Geld zu verdoppeln, lernt sie, sich auf eine Sache zu konzentrieren und dabei zu bleiben.

6.4 FIGURENKONSTELLATION UND SZENENBESCHREIBUNG

6.4.1 Figuren

Die drei Hauptfiguren von *IN HER SHOES* sind die Schwestern Rose und Maggie Feller, sowie deren Großmutter Ella Hirsch. Die männlichen Nebenrollen sind der Vater der beiden; Jim, ein Arbeitskollege von Rose, und Simon Stein, Rose' Freund und späterer Verlobter. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers/der Zuschauerin wird durch Parallelmontage immer zwischen den beiden Schwestern aufgeteilt. Der Fokus liegt etwas mehr auf Maggie, wobei jedoch beide Frauen eine Entwicklung durchmachen. Maggie ist die Hauptfigur, welche das zentrale Ziel verfolgt. Rose hingegen als Antagonist zu bezeichnen, wäre nicht korrekt. Sie scheint eher eine Kontrastfigur zu sein, die sich selbst verändert, aber auch Maggies Veränderung unterstreicht. Die Figuren entwickeln sich gewissermaßen aufeinander zu und nehmen Eigenschaften der jeweils anderen an (Verantwortung bzw. Gelassenheit). Als Beispiel für die filmtechnische Hervorhebung einer Figur (durch Kameraführung und Schärfe etc.) und deren dadurch gesteigerte Wichtigkeit in der Dramaturgie dient eine Szene, in der Maggie die Kommodenschubladen ihrer Großmutter Ella durchsucht. Sie hat sich vorher vergewissert, dass diese nicht zu Hause ist, doch plötzlich sieht man Ella unscharf im Hintergrund auftauchen. Als diese Maggie anspricht, verlagert sich der Fokus plötzlich auf Ella (00:57:40). In dieser Szene bekommt die Figur Ella auch eine wesentliche Macht in der filmischen Handlung, denn sie fordert Maggie auf, eine Arbeit zu finden.

6.4.2 Beispiele für die Charakteristik der Schwesternbeziehung

Der erste Satz, den Rose zu Maggie sagt, als sie sie von einer Highschool-Reunion abholt, ist: „Those are my shoes“. Sie begegnet ihr mit einem Vorwurf und es ist zu erkennen, wie genervt Rose darüber ist, ihre Schwester immer wieder in einer solchen Situation [betrunken nach einer Party] wiederzufinden. Maggie versucht in ihrer kindischen Art, den Aufforderungen ihrer Schwester sich eine Arbeit zu suchen aus dem Weg zu gehen. Als Rose ihr einen Lebenslauf schreiben möchte – einerseits um ihr zu helfen, andererseits, um sie aus der Wohnung zu bekommen – möchte Maggie stattdessen

Kleidung und Make-Up aussuchen. Rose führt ihrer Schwester in einer Szene vor Augen, dass sie sich nicht immer auf ihr Aussehen verlassen können wird. Bei einem Gespräch im Restaurant haben die beiden augenscheinlich gemeinsam Spaß, bis Rose einmal mehr die Verantwortung für Maggie übernimmt und die Bedienung fragt, ob sie jemanden einstellen würden. Maggie ist daraufhin sichtlich beleidigt, dass ihre Schwester nicht einfach mit ihr zusammen Spaß haben und „lockerlassen“ kann. Die Jüngere erhofft sich von der älteren Schwester Unterstützung und positiven Zuspruch – z.B. als sie sich bei MTV-Auditions bewirbt und Rose anruft um davon zu erzählen. Sie erhält von Rose aber nur realistische bzw. zynische Kommentare. Zu einem späteren Zeitpunkt in der Geschichte erwähnt Rose Jim gegenüber, dass sie keine Ahnung hat, wo Maggie sich aufhält und sie sie auch nicht erreichen kann. Rose sagt, sie könne ihrem Vater nicht erzählen, dass Maggie verschwunden ist, da dieser nur böse auf sie wäre, weil sie nicht besser auf Maggie aufgepasst hätte. Auch hier zeigt die ältere Schwester das Gefühl, Verantwortung für die jüngere zu haben und auf diese aufpassen zu müssen.

7 GEGENÜBERSTELLUNG DER FILME

Viele Dinge sind in *LES SOEURS FÂCHÉES* nur „angeschnitten“. Dass Martine eine Arbeit sucht, wird zwar erwähnt, es ist aber nicht ersichtlich, wie sich das weiter entwickeln wird – ob sie eine Arbeit findet, unabhängig wird und sich von ihrem Mann scheiden lassen wird, sind Fragen, die dem Zuschauer nach diesem kurzen Einblick in das Leben der Figuren unbeantwortet bleiben und eine gewisse Unsicherheit hinterlassen. Auch wird in einer Szene in Sophies Galerie ein weiterer Mann in die Handlung eingeführt, von dem es den Anschein hat, Martine hätte eine Affäre oder einen Seitensprung mit ihm gehabt. Auch das bleibt nur der Interpretation der Zuschauer/Zuschauerinnen überlassen. Im Unterschied dazu bleiben in der Hollywood-Produktion nicht wirklich Fragen offen. Dem Zuschauer/der Zuschauerin wird durch z.B. ein Gespräch von Ella und ihrer Freundin erzählt, dass Rose und Maggies Mutter Selbstmord begangen hat, was zu einem späteren Zeitpunkt auch Maggie erfährt. Ihr Vater und ihre Großmutter söhnen sich am Ende aus, die Schwestern vertragen sich ebenso (aber in einer für das Publikum weitaus verständlicheren und nachvollziehbareren Art als Louise und Martine, bei denen nur eine „Insider-Aussage“ für Erleichterung sorgt.) Die Figuren Maggie und Rose sind grundsätzlich beide dynamisch. Sie machen beide eine persönliche Entwicklung und Veränderung durch, während, wie bereits erwähnt, Martine als eine Frau dargestellt wird, die keinen „Antrieb“ hat. Die Farbgestaltung der Filme wurde oben bereits besprochen. Gefühle bzw. Stimmungen im Groben, werden in *IN HER SHOES* viel eindeutiger erkennbar gemacht. Raum und Licht sind in diesem Film leichter zu differenzieren, da sich die Schwestern in unterschiedlichen Städten (Philadelphia bzw. Florida) aufhalten, die schon mit einer Erwartung hinsichtlich des Wetters, der Stimmung etc. aufgeladen sind. Der Film arbeitet also in der Figurencharakterisierung zu einem großen Anteil auf der visuellen Ebene, während Alexandra Leclères Film die Schwestern hauptsächlich durch ihre Aussagen und ihr Verhalten differenziert. Interessant ist die „Aufteilung“ der Moral: eine Schwester ist unglücklich verheiratet, bleibt aber (vorerst) bei ihrem Mann, die zweite hat sich getrennt und steht für die Unabhängigkeit und den Mut, einen neuen Weg einzuschlagen. In Curtis Hansons Film wählt ebenfalls eine die Ehe, die andere wird sich dem Anschein nach beruflich selbstständig machen.

7.1 FIGUREN ALS SYMPTOM

Welche soziokulturellen Einflüsse auf die Gestaltung von Figuren bestehen seitens der Filmemacher? Aus rezeptionsbezogener Perspektive wird ersichtlich, dass in *IN HER SHOES*, wie auch in anderen Filmen wie z.B. *10 THINGS I HATE ABOUT YOU* und *RACHEL GETTING MARRIED* impliziert wird, dass die ältere Schwester die vernünftigere und/oder erfolgreichere ist. (In *PRACTICAL MAGIC* ist die jüngere der beiden Schwestern Sally diejenige, die arbeitet, heiratet und eine Familie gründet, während die andere Partys feiert und sich in keinem Bereich festlegen möchte.) Filme, in denen die Schwesternbeziehung nicht per se der Inhalt des Filmes ist, wie *28 DAYS* oder *THE FAMILY STONE*, charakterisieren ebenso die ältere Schwester als „spießig“, konform und beruflich erfolgreich. Diese Form der Figurenattribution scheint eher in US-amerikanischen Produktionen auffällig.

Was kann das Publikum aus der Darstellung herauslesen? Welche Wirkungen der Figuren in der empirischen, intendierten und idealen Rezeption jeweils von den Zuschauern/ Zuschauerinnen erfasst werden, könnte mithilfe eines Fragebogens und Publikumsbefragung herausgefunden werden. Es wäre interessant zu erfragen, ob die Figurengestaltung und die Schwesternbeziehung vom (weiblichen) Publikum als realistisch empfunden werden. Eine weitere Frage bei der Analyse der Figur als Symptom ist, ob sie auf etwas verweist. Welche Folgen die Figuren in der Realität für die Zuschauerinnen und Zuschauer haben lässt sich nur vermuten. In den oben erwähnten Filmen scheint die zentrale Aussage und die intendierte/ideale Rezeption zu sein, dass die Familie das wichtigste sei, teilweise oberste Priorität habe und Schwestern zusammenhalten und zueinanderfinden, egal wie heftig mancher Streit ausfallen mag. (Letzteres ist auch in *LES SOEURS FACHÉES* der Fall.) Im Bereich der Rezeption stellt sich auch die Frage, ob die Figur Lernprozesse auslöst? Und, ob sie bestehende Vorstellungen, Werte und Normen bestärkt? Darüber kann an dieser Stelle ohne Publikumsbefragung nur spekuliert werden. Die Schwesternbeziehungen in den besprochenen Filmen sind mit einem gewissen Frust aufgeladen. Der Grundtenor ist: „Es ist immer so gewesen.“ Schwesterngeschichten thematisieren die Unterschiedlichkeit zweier Frauen, welche am Ende der Narration immer noch verschieden sind, sich aber scheinbar mit dieser Tatsache auseinandersetzen, dann besser damit abfinden und zufriedener wirken.

8 SCHLUSSFOLGERUNG UND AUSBLICK

Filme sind eine Form kultureller Dokumentation und werden dafür geschätzt, bestimmte soziale und kulturelle Phänomene und „Strömungen“ abzubilden und zu konservieren. Die Darstellung von Frauen im Film ist seit einigen Jahrzehnten ein umfassendes Gebiet der Filmforschung. Im Forschungsbereich der filmischen Wiedergabe gesellschaftlicher Strukturen überschneiden sich wissenschaftliche Gebiete wie Filmwissenschaft, Soziologie und Psychologie. Eine Interdisziplinarität ist bei der Auseinandersetzung mit der (filmischen) Darstellung menschlicher Beziehungen unumgänglich. Wie werden die Differenzen der Schwestern in den Filmen dargestellt? Die Frage nach der Charakteristik von Schwesternbeziehungen und die filmische Umsetzung der unterschiedlichen Persönlichkeiten konnte bereits im Kapitel *Schwestern* durch Literatur- und Filmverweise teilweise beantwortet werden. Die Analyse des amerikanischen und des französischen Films machte grob die verschiedenartige Herangehensweise bei der Figurendarstellung sichtbar. In der amerikanischen Produktion werden den Zuseherinnen/Zusehern die Charakter-Unterschiede mehr durch das Kostüm der Figuren ersichtlich gemacht, als durch Verbales, wie dies im französischen Film der Fall ist. Kostüm und Setting sind hier sehr dezent (aber auch merkbar) eingesetzt und die Kontraste werden durch Körperhaltung, Mimik, Gestik und verbal Geäußertes deutlich. Figuren müssen unterschiedlich sein, damit sich der Zuschauer/die Zuschauerin orientieren kann. Dass die Geschwisterforschung zu der Erkenntnis kommt, dass Schwestern verschieden sind, „erleichtert“ die Dramaturgie.

Das von mir angesehene Datenmaterial zeigt, dass in amerikanischen Filmen die Theorien über Schwestern in etwas auffälligerer Form umgesetzt werden. Wissenschaftliche Befunde, die „allgemein bekannt“ zu sein scheinen, werden in Hollywood-Produktionen eher umgesetzt. Die folgende Tabelle soll nochmals einen kurzen Überblick geben, wie die Aussagen aus dem ersten Kapitel auf die Filme interpretiert werden können:

Theorie	Film	Szenenbeispiele
Die unterschiedliche Eigenschaften, welche Geschwister entwickeln, um die Aufmerksamkeit der Eltern zu erlangen, führen zu Etikettierung und Kategorisierung (S. 12)	IN HER SHOES	Ella sagt zu Rose: „You are exactly the same. Smiley and huggable...” 1:39:40
Ältere Geschwister behandeln die jüngeren kritisch und überlegen (S. 12)	LES SOEURS FÂCHÉES	Martine tadelt Louise wegen ihrer Ambition, Schriftstellerin zu werden. 00:08:28 Sie sagt ihr im Geschäft, sie solle gerade stehen, „nicht so krumm“. 00:20:15
	IN HER SHOES	Rose sagt zu Maggie, sie würde sich nicht ewig auf ihr Aussehen verlassen können. 00:19:51
... bzw. treten gegenüber jüngeren als Ersatz-Elternteil auf. (S. 10)	LES SOEUR FÂCHÉES	Martine maßregelt Louise ständig, dass sie zu viel rede, sie in Ruhe lassen solle usw.
	IN HER SHOES	Rose sagt zu Maggie, sie solle wieder in die Schule gehen. „You have so much potential.” 00:07:31 Dass sie Maggie zudeckt, die auf der Couch liegt, erweckt einen sehr mütterlichen Eindruck... 00:08:25
	28 DAYS	In einer Erinnerung Gwens weist Lily sie darauf hin, dass der Couchtisch sich nicht als Schlitten eignet. „It’s just a table, stupid. Leave it alone.“ 00:41:14
Hassliebe zwischen Schwestern	IN HER SHOES	Rose sagt zu Simon: “You will ask me to kick her out, commit her, kill her. Anything. And I want to! But I never will. Because without her I don’t make sense.” 1:52:00
	28 DAYS	Lily sagt zu Gwen: „You make it impossible to love you.” 00:04:31 und “You make it impossible <i>not</i> to love you.” 1:27:26
	RACHEL GETTING MARRIED:	Rachel sagt über Kym: “I hate her.” 1:06:24
Ältere übernehmen Verantwortung für die kleinen Geschwister und unterstützen sie emotional. (S. 12)	IN HER SHOES	Rose: “I was protecting her, because... that’s what I do.” 1:51:30
	10 THINGS I HATE ABOUT YOU	Kat erklärt Bianca, dass sie nicht so sein muss, wie andere sie haben wollen. 00:24:27
	28 DAYS	Lily sagt zu Gwen, sie hätte besser auf sie aufpassen müssen. 1:26:16
Ältere Geschwister sind auf jüngere eifersüchtig. (S.14)	RACHEL GETTING MARRIED	Rachel beschwert sich, dass es immer nur um Kym ging, alle hätten sich um sie gekümmert. 00:44:06 Als ihr Vater Kym Aufmerksamkeit schenkt: „Can I just have the day, please? ... Why are you defending her?” 00:54:40
	28 DAYS	Lily sagt, sie hätte sich in Gwens Gegenwart immer „klein“ gefühlt; da Gwen von allen beachtet wurde. 1:25:20
Intimität und Verbindung zwischen Schwestern (S. 9)	LES SOEURS FÂCHÉES	Louise weiß, dass Martine geweint hat. Sie legt sich zu ihr und massiert sie.

	IN HER SHOES	Gespräch zwischen Rose und Maggie im Restaurant, als sie über eine andere Frau lästern; bzw. in Ellas Badezimmer.
	PRACTICAL MAGIC	Sally spürt (durch ihre „magische Verbindung“), dass etwas mit Gillian nicht stimmt.
	RACHEL GETTING MARRIED	Rachel wäscht Kym. 1:19:40
Bei zwei Schwestern ist eine die eher „männliche“ (instrumentelle) und die andere „weiblicher“ (expressive).	IN HER SHOES, 10 THINGS I HATE ABOUT YOU	In vielen Filmen ist eine Schwester männlich konnotiert (trägt z.B. eher keine Kleider; unauffälligere Kleidung etc.) und die andere weiblich.

Hat sich die Repräsentation von Weiblichkeit verändert? In der frühen feministischen Literatur ist oftmals von richtiggehenden „Kategorien“ von Frauenrollen im Film die Sprache.²⁶⁰ Der Vamp, die Femme fatale, das „Girl next door“ und zahlreiche mehr. Diese Rollentypen, die in den 40er und 50er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Bezeichnung für den Schauspielstil und das Aussehen einer Schauspielerin waren, existieren heute in dieser Form nicht mehr.²⁶¹ Die Analyse zeigt aber auch, dass Frauen heute im Film immer noch häufig fragmentiert dargestellt, und nach wie vor des Öfteren als Objekt der Begierde für den männlichen Blick präsentiert werden. Die Repräsentation sozialer Beziehungen und Ordnungen im Film dient zu einem Teil der *Dokumentation*, zu einem anderen Teil aber auch, wie viele Forscher meinen, der *Erhaltung* gewisser Strukturen. Eine Form dieser Erhaltung sind Stereotype, die eine wesentliche Rolle für das Filmverstehen spielen. In der Forschung hat sich gezeigt, dass Stereotype zwar veränderbar sind, aber immer noch ein äußerst beliebtes (weil nahezu unvermeidbares) Mittel zur Figurengestaltung sind. Nicht nur die Stereotypisierung von einzelnen Personen oder Personengruppen ist populär, sondern ebenso der schemenhafte Ablauf der Narration.²⁶² Der Handlungsablauf steuert zum Beispiel in vielen Fällen ein „Happy End“ an, welches darin besteht, dass ein heterosexuelles Paar zueinander findet und die Beziehung durch einen Heiratsantrag oder die Heirat an sich fixiert wird. Die Filmfiguren

²⁶⁰ Z.B. in Molly Haskells *From reverence to rape*.

²⁶¹ Man liest immer wieder in Pressemeldungen, dass eine Schauspielerin sich bemüht, sich aus ihren „typischen“ Besetzungen zu emanzipieren. Das Starwesen ist von großer Bedeutung für die Besetzung eines Films, doch ist es bei weitem nicht mehr so bindend wie es in früherer Zeit der Fall gewesen zu sein scheint.

²⁶² Dies ist ein Kritikpunkt an Hollywood-Produktionen, die mit dem „invisible style“ und dem bekannten „closure“ dafür sorgen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer größtenteils aufgeklärt und nie ratlos über die Handlungen der Figuren sind.

werden in den besprochenen Filmen auf den ersten Blick, bzw. *für* den ersten Blick (der Zuschauerinnen/Zuschauer) stereotyp präsentiert; durch Kostüm, Setting, Farben etc., im Laufe der Handlung jedoch individualisiert und facettenreicher gemacht. In der Geschichte des Films hat sich der US-amerikanische Film zu einem Vorreiter entwickelt. Familiengeschichten sind in Hollywoodfilmen ein beliebtes Thema. Angefangen bei dem *Women's Film*, dem Melodrama der 1940er Jahre, über die starken Frauen der 90er bis hin zu heutigen Stories, die andere „heikle“ Themen ansprechen. Die Hochzeit einer weißen Frau und eines schwarzen Mannes (RACHEL GETTING MARRIED), die künstliche Zeugung eines Kindes als „Back-Up“ für ein krankes Kind (MY SISTERS KEEPER). Bereits in diesen Filmen zeichnet sich eine neue Entwicklung in der Frauendarstellung ab.

Ein Thema wie die Darstellung von Schwesternbeziehungen im Film im Rahmen einer Diplomarbeit zu behandeln war mit vielen Einschränkungen verbunden. Es konnte nur auf einen sehr kleinen Teil dieses Gebietes eingegangen werden. Viele mögliche (Schwestern-)Konstellationen mussten ausgeklammert werden, um die genauere Auseinandersetzung mit zumindest einem Aspekt der verschiedensten Beziehungen zu ermöglichen. Künftige Forschung auf diesem Gebiet könnte dieses Thema breiter anlegen und beispielsweise auch auf Zwillingsschwestern, größere Schwesterngruppen oder auf sogenannte „Patchworkfamilien“ eingehen. Eine verstärkte Auseinandersetzung mit „moderner“ Familienkonstellationen im Film könnte nützlich zum Verifizieren bzw. Falsifizieren der These sein, dass die Figurencharakterisierung im Film von populärwissenschaftlich veröffentlichten Theorien der Geschwisterforschung determiniert wird.

Welche Bedeutung haben diese Erkenntnisse aus der Analyse für die (feministische) Filmforschung? Eine Frage, die sich aus der Auseinandersetzung mit der Darstellung von Schwestern im Film ergibt, ist, ob die Repräsentation von Frauen bzw. von Schwesternbeziehungen in Filmen eine „Wirklichkeit“ erzeugt, die nicht hinterfragt zu werden scheint? Was bedeutet es für unsere Gesellschaft und Sozialisation, dass die ältere Schwester in Filmen auf die jüngere aufpassen muss und als „Zusatzelternteil“ fungiert? Offenbar gibt es etwas wie ein allgemein gültiges Wissen über Geschwisterbeziehungen und wie sie in soziokultureller Hinsicht funktionieren sollen, nämlich, dass ältere Geschwister dazu da sind, eine Leitfigur/ein Vorbild für die jüngeren zu sein.

Es ist nicht möglich zu beantworten, ob die Filme einen Anspruch darauf erheben, die Realität abzubilden, oder ob diese von Filmen beeinflusst wird. Über Wechselwirkungen und Kausalität kann an dieser Stelle keine Aussage gemacht werden.

Die Darstellung der Charaktere im Film ist meist überzeichnet, um dem Publikum die Differenzierung zu erleichtern, doch führt diese Repräsentation ev. zu einer wahr geglaubten sozialen Situation. Dies betrifft sowohl die Schwesternbeziehung als auch das Frauenbild unserer Zeit.

9 LITERATURVERZEICHNIS

Anderson, Joseph D.: *Character*. IN: Ds.: *The reality of Illusion. An ecological approach to cognitive film theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1996. S. 127 – 143.

Ansbacher, Heinz L. (Hg.); Adler, Alfred: *Alfred Adlers Individualpsychologie. Eine systematische Darstellung seiner Lehre in Auszügen aus seinen Schriften*. München: Reinhardt, 1995.

Auderlitzky, Christa: *Vom netten Mariandl zur schamlosen Annabella. Eine feministische Analyse der Frauenbilder im österreichischen Spielfilm der Sechzigerjahre*. Universität Wien, unveröffentlichte Diplomarbeit, 1992.

Bank, Stephen P.; Kahn, Michael D.: *The sibling bond*. New York: Basic Books, 1982.

Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean: *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Oxford [u.a.]: Blackwell. 2004.

Bierhoff, Hans W.: *Personenwahrnehmung. Vom ersten Eindruck zur sozialen Interaktion*. Berlin [u.a.]: Springer. 1986.

Braidt, Andrea B.; Jutz, Gabriele: *Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie*. IN: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 2002. S. 292 – 306.

Burger, Rosa: *Contemporary Costume Design. Dress Codes und weibliche Stereotype im Hollywood-Film*. Wien: WUV, 2002.

Butler, Alison: *Womens cinema. The contested screen*. London [u.a.]: Wallflower. 2002.

De Lauretis, Teresa: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London, Macmillan, 1984.

Dunn, Judy; Plomin, Robert: *Warum Geschwister so verschieden sind*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1996.

Dyer, Richard: *Stars*. London: British Film Institute, 1998.

Dyer, Richard: *The matter of images. Essays on representations*. London/New York: Routledge, 2002.

Eckes, Thomas: *Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht*. Pfaffenweiler: Centaurus. Band 5. 1997.

Eckes, Thomas: *Geschlechterstereotype. Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*. IN: Becker, Ruth (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 2004. S. 171 – 179.

Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008.

Eder, Jens: *Noch einmal mit Gefühl. Zu Figur und Affekt im Spielfilm*. IN: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren. (2002) S. 93 – 107.

Estor, Julia: *Schwester sein dagegen sehr. Geschwisterbeziehung und weibliche Identität*. Marburg: Tectum. 2007.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink. 2002.

Fishel, Elisabeth: *Schwestern. Liebe und Rivalität innerhalb und außerhalb der Familie*. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein, 1980.

Foglar-Deinhardstein, Barbara: *Ehrgeizige Erstgeborene und verwöhnte Letzgeborene. Stereotype über den Einfluss von Geschwisterkonstellation*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien, 2008.

Friedrich, Katrin: *Perspektivverschiebungen. Eine post-feministische Filmtheorie?* IN: Ds.: *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Tectum. S. 40 - 55.

Hapworth, William E; Hapworth, Magda: *Einer ist immer Mamas Liebling. Geschwisterbeziehungen bestimmen unser ganzes Leben*. München: Droemer/Knaur, 1996.

Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The treatment of women in the movies*. Chicago/London: Chicago University Press, 1987.

- Hayward, Susan: *Key concepts in cinema studies*. London [u.a.]: Routledge, 1996.
- Hediger, Vinzenz: *Des einen Fetisch ist des anderen Cue*. IN: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren. 2002. S. 41 – 58.
- Hill, John (Hg.): *American cinema and Hollywood. Critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Hort, Rüdiger: *Vorurteile und Stereotype. Soziale und dynamische Konstrukte*. Saarbrücken: VDM. 2007.
- Humm, Maggie: *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1997.
- Kaplan, Ann (Hg.): *Psychoanalysis & Cinema*. New York/London: Routledge, 1990.
- Kaplan, E. Ann: *Is the Gaze Male?* IN: Ds. (Hg.): *Feminism and Film*. Oxford/New York: Oxford University Press. 2000. S. 119 – 138.
- Kasten, Hartmut: *Die Geschwisterbeziehung*. Göttingen [u.a.]: Hogrefe. 1993.
- Kasten, Hartmut: *Männlich – Weiblich. Geschlechterrollen durchschauen*. München: Reinhardt, 2003.
- Kessler, Frank: *Lesbare Körper*. In: KINtop 7. *Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Frankfurt a.M: Stroemfeld, 1998. S. 15 – 28.
- Kuhn, Anette: *The power of the image. Essays on representation and sexuality*. New York: Routledge. 1985. *Introduction (s.1-8)*
- Lieberg, Carolyn: *Kleine Schwestern. Unschuldseengel und Satansbraten*. München: Econ & List, 1999.
- Macrae, Neil C. ((u.a.): *Stereotypes and Stereotyping*. New York/London: The Guilford Press, 1996.
- Mautner, Melanie: *Sistering. Power and Change in Female Relationships*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2005.
- McConville, Brigid: *Schwwestern zwischen Hass und Liebe*. München: Knaur, 1987.

McFarland, Margaret B.: *Relationships between young sisters as revealed in their overt responses*. New York: Bureau of Publications Teachers College, Columbia University, 1938.

Michaels, Lloyd: *The Phantom of the Cinema. Character in modern film*. Albany: State University of New York Press. 1998.

Mitchell, Juliet: *Women. The longest revolution*. New York: Pantheon Books, 1984.

Mitchell, Juliet; Oakley, Ann (Hg.): *What is feminism? A re-examination*. New York: Pantheon Books, 1986.

Mulvey, Laura: *Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre*. IN: Bernold, Monika; Braidt, Andrea A.; Preschl, Claudia: *Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus*. Marburg: Schüren. 2004. S. 17 – 27.

Mulvey, Laura: *Visual and other pleasures*. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press, 1996.

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. IN: Ds.: *Visual and other pleasures*. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press, 1996. S. 14 – 27.

Ohler, Peter: *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: Moks Publikationen. 1994.

Onnen-Isemann, Corinna; Rösch, Gertrud M. (Hg.): *Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung*. Frankfurt/New York: Campus, 2005.

Petri, Horst: *Geschwister – Liebe und Rivalität. Die längste Beziehung unseres Lebens*. Zürich: Kreuz, 1994.

Prekop, Jirina: *Erstgeborene. Über eine besondere Geschwisterposition*. München: Kösel, 2000.

Rich Harris, Judith: *Ist Erziehung sinnlos? Die Ohnmacht der Eltern*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

Rosen, Marjorie: *Popcorn Venus or How the movies have made women smaller than life*. IN Erens, Patricia (Hg.): *Sexual Stratagems. The world of women in film*. New York [u.a.]: Horizon Press. 1979. S. 19.

Rueschmann, Eva: *Sisters on screen. Siblings in contemporary cinema*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 2000.

Rufo, Marcel: *Geschwisterliebe – Geschwisterhass. Die prägendste Beziehung unserer Kindheit*. München/Zürich: Piper, 2004.

Schick, Thomas; Ebbrecht, Tobias (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas, 2008.

Schmitz, Bettina: *Der dritte Feminismus. Denkwege jenseits der Geschlechtergrenzen*. Aachen: Ein-Fach-Verlag, 2007.

Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Stacey, Jackie: *Stargazing. Hollywood Cinema and Female spectatorship*. London/New York: Routledge, 2003.

Sulloway, Frank J.: *Der Rebell der Familie. Geschwisterrivalität, kreatives Denken und Geschichte*. Berlin: Siedler, 1997.

Taylor, Henry/Tröhler, Margrit: *Ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm*. IN: Heller, Heinz B./Prümm, Karl/Peulings Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. GFF – Schriften 7. Marburg: Schüren. 1999. S. 137 – 151.

Vitouch, Peter: *Stereotyp*. IN: Ds.: *In Medias Res. Gedanken hinter einer Kolumne*. Wien: Holzhausen. 1998, S. 103 – 120.

Wright, Elizabeth (Hg.): *Feminism and Psychoanalysis. A critical dictionary*. Oxford (u.a.): Blackwell, 1992.

Wulff, Hans J.: *Das empathische Feld*. IN: Sellmer, Jan; Wulff, Hans J. (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren. 2002. S. 109 – 121.

Wulff, Hans Jürgen: *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*. IN: *Montage/av*. 12/1, Marburg: Schüren. 2003. S. 136 – 161.

Zimbardo, Philip G.: *Psychologie*. Berlin [u.a.]: Springer. 1995.

Zimbardo, Philip G.; Gerrig, Richard J.: *Psychologie*. München: Pearson. 2008.

ONLINEQUELLEN

Speyrer, John A. (Buchrezension): <http://primal-page.com/separate.htm>, Zugriff am 8.7.2010

Martin, Brian (Buchrezension): <http://www.bmartin.cc/pubs/97BRfreedom.html>, Zugriff am 8.7.2010

Kasten, Hartmut: *Der aktuelle Stand der Geschwisterforschung*. S. 1 – 14. Online: <http://www.familienhandbuch.at/cms/Familienforschung-Geschwister.pdf>, Zugriff am 9.7. 2010

Interview mit Hartmut Kasten: http://www.planet-wissen.de/alltag_gesundheit/familie/schwestern/interview_schwesterbeziehungen.jsp
Zugriff am 2.10.2009.

Zitate (wenn nicht anders ausgewiesen): <http://www.quotegarden.com/sisters.html>

Definition „Mainstream“: <http://www.dyden.de/definition/Mainstream>

FILMOGRAFIE

Manche der hier angeführten Filme werden in der Arbeit nicht ausführlich besprochen.

Allen, Woody: *Hanna and her sisters*. (Hanna und ihre Schwestern) USA: Orion Pictures Corporation, 1986, 103 min Farbe.

Bezucha, Thomas: *The family stone*. (Die Familie Stone – Verloben verboten) USA, 2005

Breillat, Catherine: *À ma soeur!* (Fat girl), Frankreich/Italien: CB Films, 2001, 83 (?)/93 min Farbe.

Chadwick, Justin: *The other Boleyn Girl*. (Die Schwester der Königin) USA/GB: BBC Films, 2008, 115 min Farbe.

Demme, Jonathan: *Rachel getting married*. (Rachels Hochzeit), USA: Clinica Estetico, 2008, 113 min Farbe.

Dunne, Griffin: *Practical Magic*. (Zauberhafte Schwestern) USA/Australien: DiNovi Pictures, 1998, 103 min Farbe.

Hanson, Curtis: *In her shoes*. (In den Schuhen meiner Schwester) USA: Fox 2000 Pictures, 2005, 130 min Farbe.

Junger, Gil: *10 things I hate about you*. (10 Dinge, die ich an dir hasse), USA: Touchstone Pichtures, 1999, 97 min Farbe.

Leclère, Alexandra: *Les soeurs fâchées*. (Zwei ungleiche Schwestern), Frankreich: Pan Européenne Production, 2004, 93 min Farbe.

Thomas, Betty: *28 days*. (28 Tage) USA: Columbia Pictures Corporation, 2000, 103 min Farbe.

Tucker, Anand: *Hilary and Jackie*. (Hilary und Jackie) UK: Arts Council of England u.a. 1998/99, 121 min Farbe.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1. Maggie nach ihrer Highschool-Reunion-Feier.	39
Abb. 2 Die Uhr der Figur. (Eder 2008, S. 141.)	52
Abb. 3 Martine bei der Ankunft am Bahnhof.	55
Abb. 4 Emotionale Wirkungsformen der Figur. (Eder 2008, S. 149.).....	62
Abb. 5 Martine und Louise am Bahnhof.	75
Abb. 6 Martine und Louise vor dem Spiegel in der Toilette des Opernhauses.	75
Abb. 7 nach dem Opern-Besuch.	75
Abb. 8 Luise und Martine singen bei einem Lied im Fernsehen mit.....	76
Abb. 9 Martine im Club.	76
Abb. 10 Louise im Club.....	76
Abb. 11 Rose in ihrem Büro.	83
Abb. 12 Rose im Park als Dogwalkerin.....	83
Abb. 13 Rose als Dogwalkerin.	83
Abb. 14 Maggie in Ellas Apartment	84
Abb. 15 Maggie bei ihrer Arbeit als Aushilfe im Krankenhaus.	84
Abb. 16 Rose und Maggie in Ellas Badezimmer.	84

Die Screenshots stammen aus den Filmen IN DEN SCHUHEN MEINER SCHWESTER bzw. ZWEI UNGLEICHE SCHWESTERN (wie in der Filmografie ausgewiesen).

ABSTRACT

Diese Diplomarbeit mit dem Titel „Die Darstellung von Schwesternbeziehungen im Film“ beschäftigt sich mit dem Thema der filmischen Umsetzung der (vermuteten) charakterlichen Unterschiede eines Schwesterpaares. Als Beispiele dienen Filme, die dem Mainstreamkino zuzuordnen sind. Die These zur Entstehung dieser Arbeit war, dass Theorien der Geschwisterforschung, welche (populärwissenschaftlich) publiziert wurden, einen Einfluss auf die Gestaltung der Figuren haben.

Das Ziel der Arbeit war die Beschreibung der Schwesternbeziehung in Filmen des neuen Jahrtausends und die Beantwortung der Frage, wie die filmische Darstellung der Frau heutzutage aussieht. Da es sehr viele mögliche Schwesternkonstellationen gibt, musste das Gebiet eingegrenzt werden. In dieser Arbeit wurde nur auf die filmische Darstellung der charakterlichen Differenzen von einem Schwesternpaar eingegangen. Es handelt sich in den Filmen um erwachsene Frauen, deren Beziehung zu einander sich verändert. Konkret wurde eine französische und eine Hollywood-Produktion untersucht. Während es in der Literaturwissenschaft eine vermehrte Auseinandersetzung mit Geschwisterbeziehungen in Romanen gab, hat sich die Filmforschung diesem Thema noch nicht ausführlich gewidmet. Vor allem zu zeitgenössischem Film gibt es noch keine umfangreiche Forschung.

Im Theorieteil dieser Arbeit wurde die Theorie zu Schwesternbeziehungen, wie sie von der populärwissenschaftlichen Psychologie gesehen werden; ein Rückblick auf die feministische Filmforschung und die Erklärung von Sozial- und Geschlechterstereotypen, die in der Figurengestaltung eine große Rolle spielen, erarbeitet. Den Hauptteil des Theorie-Gebietes bildet das Kapitel *Figuren*, welches sich mit der Figurenanalyse und der „Uhr der Figur“ beschäftigt – ein Analysemodell von Jens Eder, welches die Figur in Artefakte, fiktive Wesen, Symbole und Symptome unterteilt und eine differenzierte Betrachtung möglich macht. Die Figurenbeschreibung im Praxisteil erfolgte anhand dieses Modells.

Die Ergebnisse der Analyse ergaben, dass im amerikanischen Kino mehr mit oberflächlichen Zeichen – Kostüm, Setting, Farben – gearbeitet wird. Es werden immer noch mit Stereotypen eingesetzt, die dem Zuschauer ein leichteres „Einordnen“ der Figur ermöglichen, was Charakter, soziale Stellung oder Psyche betrifft. Des Weiteren war zu erkennen, dass interdisziplinäre Forschung aufgrund eines Mangels an Literatur im filmwissenschaftlichen Bereich nötig ist und eine tiefergehende filmwissenschaftliche

Auseinandersetzung mit dem Thema Geschwister im Film von Interesse für die feministische Filmforschung sein kann.

This diploma thesis with the title “The representation of sister-relationships in film“ deals with the audio-visual representation of sisters in Mainstream-films. This analysis was mainly based on the assumption that findings and theories in and about sibling-research do have an impact on the creation of film characters.

The aim of this thesis was the description of sister relationships in modern time-films and to answer the question about the composition of the current picture of women in films. Because of the fact that there are a lot of possible sibling-combinations within different family-formations, the research field had to be limited. In this diploma thesis, attention was only paid to the representation and the dissimilar characters of a pair of sisters. The research was based on a French film and a Hollywood production. In literature, an examination of this topic has already been conducted, mainly in novels, but this is not the case within the field of film studies and particularly not in consideration of contemporary films. The theoretical chapter of this thesis consists of outlining the theory concerning sister-relationships as seen in psychology based on popular science, retrospection on the feminist film analysis and the explanation of social and gender stereotypes, which play a pivotal role in designing film characters. The main part of the theory is the chapter *Figuren* (characters), which deals with character-analysis and the “Uhr der Figur” (Clock of a character) – a model by Jens Eder which divides film characters in artefacts, fictional beings, symbols and symptoms and allows a differentiated look on them. The analysis described in the practical part was conducted following this model.

The outcomes of the analysis showed, that American cinema uses superficial signs – costume, setting, colours – much more frequently. Stereotypes are still used commonly, because they facilitate the audience's classification of a character, concerning social rank/situation or mentality. Furthermore the fact arose, that interdisciplinary research is necessary because of the lack of publications in film specific analysis. A deeper examination with this topic can be of interest for the feminist film research.

LEBENS LAUF

Marlen Sabetzer

Geb. am 29.05.1985 (Deutschlandsberg)

Eltern: Vater, Walter Sabetzer (AHS-Lehrer); Mutter, Karin Sabetzer (HS-Lehrerin)

Ausbildung

2010	Abschluss des Studiums Diplomstudiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2005	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien Wahlfächer: Anglistik, Kunstgeschichte, Nederlandistik
Aug 2004 – Feb 2005	Auslands-Aufenthalt in Australien
1999 – 2004	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Deutschlandsberg Fachprüfung Service/Küche im 4. Jahrgang Matura in den Gegenständen: Deutsch, Englisch, Italienisch, Rechnungswesen, Betriebswirtschaft und Politische Bildung, Kulturtouristik
1995 – 1999	Hauptschule Schwanberg
1991 – 1995	Volksschule St. Peter i. S.

Berufserfahrung

ab November 2009	Billeteurin in der Wiener Stadthalle
Juni 2009	Produktionsassistentin bei Kurzfilm von AmourFou und Compagnie d'Avril
März 2009	Mitwirkende bei der Oper „Mea Culpa“ im Burgtheater
August 2009	Kostümhospitantin „Der Goldene Drache“ am Akademietheater
April 2009	Mitarbeit bei der Messe „MODEPALAST“
Februar/März 2007	Praktikum bei Ausstellung „sound:frame“ (Künstlerhaus)
Dezember 2006	Ausstattungs-Assistentin bei Musikvideoproduktion
November 2005	Kostümassistentin bei einem Filmprojekt der Filmakademie Wien
Winter 2004	Volunteer Teaching in einer Volksschule in Lithgow, Australien
Sommer 2004	Kostümassistentin bei Opernaufführung
Sommer 2003	Kostümassistentin bei Operette im Schloss Frauental