



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das utopische Potenzial des Hollywood Happy Ends.  
Eine Untersuchung am Genre der Romantic Comedy.“

Verfasserin

Isabella Vedernjak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Mag. Dr. Claus Tieber



## **Danksagung**

Danke an Claus Tieber für die unzähligen Antworten auf alle meine Fragen und die fachliche wie moralische Unterstützung und Motivation über den ganzen Prozess der Diplomarbeit hinweg.

Danke an meine Eltern, die mich seit ich denken kann darin bestärken das zu tun was mir Spaß macht und mich dabei mental und finanziell immer unterstützt haben.

Danke an meine Schwester und Lektorin meiner Arbeit für die konstruktive Kritik und die Stunden an Zeit, die sie meiner Diplomarbeit gewidmet hat.

Danke an meine Kollegen und Freunde, die mit mir gelitten und geschwitzt haben und mit denen ich mich jetzt freuen kann, dass wir es geschafft haben.



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                        |           |
|------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Einleitung</b>                                                   | <b>7</b>  |
| <b>2. Cultural Studies</b>                                             | <b>9</b>  |
| 2.1. Der Versuch einer Erklärung der Cultural Studies                  | 9         |
| 2.2. Kulturbegriff (nach Ramond Williams)                              | 13        |
| 2.3. Textbegriff (nach Roland Barthes)                                 | 14        |
| <b>3. Populärkultur</b>                                                | <b>15</b> |
| 3.1. Populärkultur (nach John Fiske)                                   | 15        |
| 3.2. Kodierung und Dekodierung von populären Texten (nach Stuart Hall) | 20        |
| 3.3. „Aneignung“ in der Populärkultur (nach Michel de Certeau)         | 22        |
| <b>4. Utopie als popkulturelles Phänomen</b>                           | <b>23</b> |
| 4.1. Utopie im Wandel                                                  | 23        |
| 4.2. Affektstruktur – Gefühle beim Film schauen                        | 26        |
| 4.3. Entertainment, Gefühle und Utopie (nach Richard Dyer)             | 29        |
| 4.4. Symbole und Emotionen (nach Susanne K. Langer)                    | 32        |
| 4.5. Ideologie, Manipulation und Utopie (nach Frederic Jameson)        | 33        |
| 4.6. Starimages                                                        | 35        |
| <b>5. Das Ende im Film</b>                                             | <b>38</b> |
| 5.1. Abgrenzung                                                        | 38        |
| 5.1.1. „retrostatic three-act form“                                    | 38        |
| 5.1.2. Narratologische Ebene vom Film-Ende                             | 39        |
| 5.2. Das Happy End                                                     | 40        |
| 5.2.1. Finale Situation                                                | 43        |
| 5.2.2. Epilog (nach Bordwell)                                          | 44        |
| <b>6. Filmanalyse</b>                                                  | <b>45</b> |
| 6.1. Vorgehensweise und Filmauswahl                                    | 45        |
| 6.2. Raumsemantik (nach Jurij M. Lotman)                               | 46        |

|                                                                |           |
|----------------------------------------------------------------|-----------|
| 6.3. Richard Curtis und seine Filme                            | 47        |
| 6.4. NOTTING HILL (1999)                                       | 48        |
| 6.4.1. Produktion                                              | 48        |
| 6.4.2. Inhalt                                                  | 49        |
| 6.4.3. Narration                                               | 51        |
| 6.4.4. Figuren                                                 | 52        |
| 6.4.5. Starimage                                               | 53        |
| 6.4.6. Formelle Erkenntnisse der Analyse                       | 54        |
| 6.5. Andere Filmbeispiele in Bezug auf NOTTING HILL            | 70        |
| 6.5.1. FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL (1994)                      | 70        |
| 6.5.2. LOVE ACTUALLY (2003)                                    | 73        |
| <b>7. Interpretation</b>                                       | <b>79</b> |
| 7.1. Wahrnehmungsfeld des Rezipienten außerhalb des Kinos      | 79        |
| 7.2. Repräsentative Zeichen als Identifikationsplattform       | 80        |
| 7.3. Nicht repräsentative Zeichen als Identifikationsplattform | 82        |
| <b>8. Fazit</b>                                                | <b>87</b> |
| <b>9. Quellenverzeichnis</b>                                   | <b>89</b> |
| 9.1. Bibliographie                                             | 89        |
| 9.2. Internetquellen                                           | 94        |
| 9.3. Filmverzeichnis                                           | 95        |
| 9.4. Abbildungsverzeichnis                                     | 97        |
| <b>10. Anhang</b>                                              | <b>99</b> |
| 10.1. Abstract                                                 | 99        |
| 10.2. Abstract (English)                                       | 100       |
| 10.3. Lebenslauf                                               | 101       |

# 1. Einleitung

„Das Leben aller Menschen ist von Tagträumen durchzogen, darin ist ein Teil lediglich schale, auch entnervende Flucht, auch Beute für Betrüger, aber ein anderer Teil reizt auf, lässt mit dem schlecht Vorhandenen sich nicht abfinden, lässt eben nicht entsagen. Dieser andere Teil hat das Hoffen im Kern, und er ist lehrbar.“<sup>1</sup>

Utopie muss nicht zwingend das Konzept einer idealen Gesellschaftsordnung sein, das behaupten einige Wissenschaftler der Populärkultur. Sie kann auch im Sinne der Wunschvorstellung einzelner Individuen verstanden werden. Dabei wird der Utopiebegriff von den Wissenschaftlern der Cultural Studies, wie Jameson oder Dyer auf das Potenzial der Wunscherfüllung oder der Realitätsflucht des Rezipienten beim Konsum von Massenmedien untersucht.

In meiner Arbeit zum utopischen Potenzial von Happy Ends in Hollywood Romantic Comedies möchte ich, bereits vorhandene Thesen hinterfragen und überprüfen und mich dafür folgenden Fragen nähern:

*Beinhalten Happy Ends in Romantic Comedies utopisches Potenzial und mit welchen filmischen Mitteln wird es erzeugt? Gehen diese Happy Ends in unwirkliche traumhafte Szenarien über und wenn ja, wann passiert das und wie ist dieser Übergang gekennzeichnet? Werden über die Erzeugung von Gefühlen beim Rezipienten Ideologien der Produzenten vermittelt?*

Ich möchte also einerseits herausfinden ob die Happy Ends tatsächlich utopisches Potenzial innehaben und wenn ja, auf welcher Ebene diese Utopie produziert wird. Dabei sind für mich zum einen die filmischen Mittel interessant mit denen eine solche Utopie erzeugt wird, also die Erzeugung der Utopie auf der Produzentenseite und andererseits interessiert mich inwiefern der Rezipient an der Entstehung einer solchen Utopie mitwirkt und inwiefern seine persönliche Interpretation und die Verknüpfung mit seiner eigenen Erfahrungswelt des Gesehenen für die Entstehung einer Utopie eine Rolle spielt. Für die Beantwortung meiner Frage möchte ich daher Thesen einiger Wissenschaftler der Populärkultur aufgreifen und versuchen sie am Beispiel der Hollywood Romantic Comedy zu beweisen oder zu widerlegen.

---

<sup>1</sup> Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, 7. Auflage; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980; S. 1.

Ziel ist es, die Einflüsse des filmischen Materials auf den Rezipienten, zur Erzeugung dieser Utopie zu erkennen, zu untersuchen und dabei herauszufinden welche filmischen Mittel maßgeblich dazu beitragen, dass der Zuschauer seine eigene Wunschvorstellung in das Happy End projiziert und so emotional beteiligt ist als wäre er selbst Teil des Films.

Die Arbeit gliedert sich dabei in drei Teile. In den Kapiteln 2, 3, 4 und 5 werde ich versuchen, die Theorie, von den Cultural Studies ausgehend bis zu den populärkulturellen Ansätzen, hinsichtlich dem Utopiebegriff zu erörtern und einen Einblick in die Theorie des Endes im Film geben.

Kapitel 6 wird den zweiten großen Teil meiner Arbeit markieren und sich mit der Analyse von drei Hollywood Romantic Comedies beschäftigen. Dabei steht die Analyse auf formaler Ebene und damit die Betrachtung von Kameraarbeit, Musik und Ton sowie dem Einsatz von Symbolen im Mittelpunkt meines Erkenntnisinteresses. Meine Filmanalyse wird sich aus der Hauptanalyse des Films NOTTING HILL und zwei darauf bezugnehmenden Analysen (FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL und LOVE ACTUALLY) zusammensetzen.

Im letzten Teil meiner Arbeit (Kapitel 7) möchte ich meine im Analysekapitel dargestellten Forschungsergebnisse zusammenfassen und sie im Zusammenhang mit der Theorie diskutieren. Diese Verknüpfung von Theorie und Praxis soll mir Aspekte aufzeigen, die für das utopische Potenzial am Ende des Films verantwortlich sind und im ersten Teil meiner Arbeit ausgewiesene Theorien belegen oder widerlegen. In einem abschließenden Fazit werde ich meine These kompakt darstellen und versuchen die eingangs gestellten Forschungsfragen zu beantworten.

## 2. Cultural Studies

Für meine Arbeit zur Frage nach dem utopischen Potenzial von Happy Ends im Hollywood-Liebesfilm ist es von Bedeutung den Hollywoodfilm in seine „Analysedisziplin“ einzubetten. Da der Hollywoodfilm als populärkulturelles Medium in den Cultural Studies verortet ist, scheint es mir wichtig eine Definition für die Cultural Studies zu finden und ihre Entstehung und Entwicklung in diesem Kapitel zu kurz erläutern um eine Basis für mein weiteres Vorgehen zu schaffen.

### 2.1. Versuch einer Definition der Cultural Studies

Die Cultural Studies sind ein in den 1950er Jahren entstandener „theoretisch fundierter, interdisziplinärer Ansatz der Kulturanalyse“<sup>2</sup>, der sich für eine kritische Analyse der gegenwärtigen Kultur und Macht, in Bezug auf alltägliche kulturelle Konflikte und Fragen nach soziokultureller Macht, interessiert.<sup>3</sup> Die Entstehung der Cultural Studies entsprang „dem Verlangen nach einer demokratisierten Bildungskultur“<sup>4</sup> und wird am häufigsten auf die Wissenschaftler Richard Hoggart, Raymond Williams zurückgeführt.<sup>5</sup> Ziel der Verfasser erster Texte zu den Cultural Studies war es, historischen Entwicklungen oder Erzählungen, die auf der Universität und unter damaliger „Herrschaft“ der Frankfurter Schule keinen Platz hatten, ein Forschungsfeld zu schaffen. Diese Erkenntnis macht die Cultural Studies auch zu einem politischen Projekt der „gründlichen Auseinandersetzung mit Tradition, Klasse, Arbeitswelt und Freizeit“<sup>6</sup>.

Die Cultural Studies können nicht als einfache Disziplin verstanden werden, sondern stellen viel mehr ein Gedankengebilde zur Untersuchung von Forschungsfragen dar, dass je nach Thematik durch unterschiedliche Disziplinen wie die

---

<sup>2</sup> Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 10.

<sup>3</sup> Vgl. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 7.

<sup>4</sup> Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. In: Bromley, Roger/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen Verlag 1999, S. 10.

<sup>5</sup> Vgl. Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 9.

<sup>6</sup> Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S.10.

Sprachwissenschaften, Anthropologie, Soziologie, usw. analysiert werden kann. Obwohl die Cultural Studies einen sehr vielseitigen Charakter und keinen „simplen Ursprung“<sup>7</sup> haben, gibt es einige Grundpositionen. Cultural Studies befinden sich in einem stetigen Prozess der Erneuerung und Neudefinierung, um aktuelle kulturell-gesellschaftliche Entwicklungen analysieren zu können. Diese Analyse kann durch verschiedene universitäre Disziplinen geschehen, unterliegt aber einem gewissen Grundverständnis. Hepp, Krotz und Thomas haben in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Schlüsselwerke der Cultural Studies* fünf Schlagwörter definiert, mit Hilfe derer dieses Grundverständnis von Cultural Studies zusammengefasst werden kann.<sup>8</sup>

### Radikale Kontextualität

Die Cultural Studies sehen das zu analysierende kulturelle Produkt oder die kulturelle Praxis nur innerhalb des Kontexts, in dem sie stehen und nicht abgelöst von den Bedingungen, der Zeit oder anderer Bezüge, in denen sie entstanden sind.<sup>9</sup>

### Theorieverständnis

Jede durch Cultural Studies geleitete Forschung ist theoretisch organisiert. Das gilt auch für empirische Forschungen, denen immer ein theoretischer Ansatz vorausgehen muss.

„Theorie ist immer die Antwort auf spezifische Fragen in spezifischen Kontexten und ihr Wert misst sich daran, inwieweit sie geeignet ist, das Verständnis von bestimmten Kontexten zu verbessern. [...] Sie ist [...] eine Art „Leitfaden“ für empirische Forschungsarbeit.“<sup>10</sup>

### Interventionistischer Charakter

Die Intention der Cultural Studies ist es mit dem durch die Forschung zu bestimmten Themen erlangten Wissen gegenwärtige soziokulturelle Probleme zu lösen. Durch das Ziel mittels Forschung kulturelle Konflikte lösen zu können werden die Cultural Studies auch zu einem Einflussfaktor in der Politik. So gibt es Studien der Cultural

---

<sup>7</sup> Hall, Stuart: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*. Ausgewählte Schriften 3. Hamburg: Argument 2000, S. 35.

<sup>8</sup> Vgl. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 8.

<sup>9</sup> Vgl. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 9.

<sup>10</sup> Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 9.

Studies wie zum Beispiel die der „Women’s Group“, die durch ihre feministische Orientierung unmissverständlich politisch orientiert sind.<sup>11</sup> Diese politische Orientierung muss aber kritisch gesehen werden und darf nicht in Zusammenhang mit dem politischen Tagesgeschehen gesetzt werden. Vielmehr geht es darum „Wissen zu produzieren, das Interventionen und Veränderungen ermöglicht.“<sup>12</sup>

### Inter- und Transdisziplinarität

Die Cultural Studies müssen inter- und transdisziplinaritätär arbeiten, da sich der Forschungsgegenstand *Kultur* nicht mittels einer einzigen Disziplin analysieren lässt. Forscher sind dazu angehalten sich entsprechend in den Informations- und Diskussionsstand eines Diskurses einzuarbeiten um die Forschungsfrage mit dem Blick auf alle betroffenen Disziplinen wahrzunehmen. Auch die erkennbaren Disziplingrenzen können für die Arbeit relevante Aspekte beinhalten.<sup>13</sup>

### Selbstreflexion

Selbstreflexion ist Grundsatz für viele wissenschaftliche Ansätze. In Bezug auf die Cultural Studies ergibt sich diese aber im Zusammenhang mit dem radikalen Kontextualismus. Versteht man die Theorie, auf die man sich bezieht, als eine in einen Kontext eingebettete Antwort, so muss der Forschende, der sich der Theorie bedient, sich mit dessen Theorieverständnis positionieren, indem er auch die theoretische Begründung für seine Fragestellung niederschreibt.

Diese fünf Punkte bleiben solange eine unvollständig Basis für ein fundamentales Grundverständnis der Cultural Studies, bis man sich mit dem Forschungsgegenstand – *Kultur* - an sich auseinandersetzt. Gleich zu welchem Grundgedanken von Kultur die Forschenden neigen, ist klar, dass Kultur nicht als homogenes Ganzes zu sehen ist, sondern vielmehr als strittiger Prozess gedacht werden muss.<sup>14</sup>

Ziel der CCCS war es, um auf den Unterschied zwischen „Masse“ und „Populärem“ zu kommen, „eine am Menschen orientierte, aktive und auf Erfahrungen beruhende

---

<sup>11</sup> Vgl. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 10.

<sup>12</sup> Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 10.

<sup>13</sup> Vgl. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 10.

<sup>14</sup> Vgl. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. S. 11.

Kultur vor der unpersönlichen, nationalen und auf Passivität angelegten „Massenkultur“ zu retten“<sup>15</sup> und obwohl die Grundlagentexte der Cultural Studies für die Arbeiterklasse verfasst wurden, richten sie sich auch an die herrschende Klasse, „die ihre Werte im Namen von Objektivität und Universalität privilegiert und ihre Parteilichkeit sowie ihr Klasseninteresse durch die Unterdrückung aller abweichenden Stimmen und oppositionellen Werte durchsetzt oder sie gar nicht erst zur Kenntnis nimmt.“<sup>16</sup>

Den Grundstein für die politische Verortung von Themen wie Jugend, Kriminalität und Rasse legte Stuart Hall mit seinem Text *Policing the Crisis* (1978), der zu einer wichtigen Arbeit des CCCS wurde. Obwohl die Cultural Studies in der akademischen Welt Großbritanniens anfänglich nur am Rande existierten, übten sie einen gewaltigen Einfluss aus. So konnten zum Beispiel die damals aufkommenden Debatten rund um die „Krise“ zu Themen wie Schulsystem, Verhaltenstypologien oder Jugendsubkulturen auf ihre Arbeiten Bezug nehmen und beeinflussten deren Meinungsbildung stark. Hall gehört dadurch seit den 1970er Jahren zu den bedeutendsten Personen der Cultural Studies, dessen thematisch breit gefächerte Arbeiten die Verbreitung der Cultural Studies auch außerhalb von Großbritannien stark gefördert haben.<sup>17</sup>

In den 1980ern zur Zeit des Thatcherismus wurde es ruhig um die britischen Cultural Studies, da sich keine Machttheorie entwickeln lies, die dieser Gesellschaftspolitik angemessen gewesen wäre. Erst in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren verbreiteten sich die Cultural Studies in den akademischen Institutionen. Dennoch wurde weiterhin starke Kritik an der Überbewertung der Semiotik und des Textes als vorrangigem Bedeutungsort geübt. Auch wurde kritisiert, dass teilweise versucht wurde alle Kulturphänomene als Texte zu verstehen, gleich ob sie analytisch von Bedeutung sind oder nicht, was zu einer „Entkontextualisierung und einer Entpolitisierung der Kulturanalyse“<sup>18</sup> führt, die die Rolle des Verbrauchers beziehungsweise die Macht des Publikums überbewertet.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 15.

<sup>16</sup> Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 15.

<sup>17</sup> Vgl. Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 19ff..

<sup>18</sup> Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 21.

<sup>19</sup> Vgl. Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 20ff.

In den 1990ern bis heute haben sich die Cultural Studies auf einige Regionen ausgebreitet und das Forschungsinteresse ist je nach Region von anderen Traditionen abhängig. So befasst sich die Forschung in den USA besonders mit der Identitätsthematik in Bezug auf Geschlecht, Rasse und Sexualität, während man sich in Asien mit der Globalisierung und politischen Ökonomie auseinandersetzt. Die Erkenntnis, dass bei der Forschung über Ethnizitäten und Identitäten immer deutlicher wird, dass traditionelle Ethnizitäten, Identitäten, Werte, usw. vergänglich sind, führt dazu, den Hegemoniebegriff zu hinterfragen und stellt die Cultural Studies vor die Aufgabe einen neuen Begriff von Hegemonialität zu definieren. Beispiele wie dieses zeigen, dass die Cultural Studies ein Feld sind, das niemals abgeschlossen ist und in dem immer wieder neue Fragen, aber auch Theorien aufkommen können.<sup>20</sup>

## 2.2. Kulturbegriff (nach Raymond Williams)

Williams schreibt in seinem Artikel *Culture and Society* vom Kulturbegriff, den er als „Gesamtheit einer Lebensweise“<sup>21</sup> versteht und dem Fokus auf ihn durch die Industrialisierung und Demokratisierung. Kultur wird von ihm als Bühne für die Wandlung des sozialen Seins des Menschen verstanden und er versucht mit seinem Ansatz die lange Tradition der Frankfurter Schule zu brechen, welche Kultur reaktionär und undemokratisch sieht und sich gegen die Arbeiterklasse und Volksbildung positioniert.<sup>22</sup> Er versucht die Wertvorstellungen gegenüber populärer Texte zu verändern und diese nicht mehr als geringschätzigste Produkte der Arbeiterklasse abzugelten.<sup>23</sup> William versucht die vorangegangenen Konzepte der elitären Hochkultur aufzubrechen, innerhalb derer die kulturellen Leistungen vieler Gruppen und Bevölkerungsschichten unwürdigt bleiben und meint, die gesellschaftliche Bestimmung der Kultur drücke sich nicht nur durch Kunst und Erziehung aus, sondern besonders auch durch Institutionen und im ganz normalen Verhalten der Menschen.<sup>24</sup> In seinem Buch *Culture* etwa 20 Jahre nach der Veröffentlichung der Texte *Culture and Society* und *The Long Revolution* reformiert

---

<sup>20</sup> Vgl. Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 22ff.

<sup>21</sup> Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 41.

<sup>22</sup> Vgl. Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 16.

<sup>23</sup> Vgl. Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. S. 16.

<sup>24</sup> Vgl. Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 41.

er seinen eigenen, sehr breiten Kulturbegriff und definiert Kultur als Bedeutungssystem „realized signifying system“ in dem neben der Analyse bedeutungsstiftender Institutionen, Praktiken und Werke auch die Analyse der Verbindung zwischen eben diesen und anderen Institutionen, Praktiken und Werken Bestandteil ist.<sup>25</sup> Dadurch formuliert Williams ein faktischeres theoretisches Konzept für den Kulturbegriff und fügt seiner ersten anthropologischen Definition die fehlende begriffliche Schärfe hinzu.

Beide kulturellen Begriffe Williams wurden später erweitert, da Kultur als „konfliktäres Feld“<sup>26</sup> aufgefasst wird, was eine bestimmte Offenheit des Begriffs voraussetzt, nachdem sich das Umfeld der Begrifflichkeit stetig verändert und der Kontext in dem Kultur steht immer neu reflektiert werden muss.

### **2.3. Textbegriff (nach Roland Barthes)**

Barthes analysierte schon sehr früh Texte in ihrer Bedeutung auch anhand von Zeichen und Zeichensystemen, deren Art der Funktion in der Struktur der Sprache begründet ist. Diesen strukturalistisch-semiotischen Analyseansatz übernehmen die Cultural Studies für die Analyse der Medialität von Texten und deren Bedeutung.<sup>27</sup>

Barthes Forschung zum Mythos als Zeichenträger, zur Literaturtheorie und –kritik und der Beschäftigung mit Intertextualität sind unter anderem Basis für die Auseinandersetzung mit medialen Texten unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Kommunikationsprozesse, in die sie integriert sind. Vertreter der Cultural Studies wie Fiske und Hall beziehen sich später auf seinen strukturalistisch-semiotischen Ansatz, der Bedeutung als etwas Flexibles, gesellschaftlich Konstruiertes ausweist.<sup>28</sup>

Barthes Textbegriff ist bis heute in den Cultural Studies relevant. Er versteht ein Werk erst als Text, wenn es gelesen wird, es bedarf also des Rezipienten und dessen

---

<sup>25</sup> Vgl. Williams, Raymond: *Culture*. Glasgow: Fontana 1981, S. 207ff.

<sup>26</sup> Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 44.

<sup>27</sup> Vgl. Grabbe, Lars/Patrick Kruse: *Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos*. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 21.

<sup>28</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Über mich selbst*. München: Matthes und Seitz 1978, S. 73f.

„immanente Verständnisstrukturen innerhalb seiner kulturellen Gruppe“<sup>29</sup> um Text zu generieren. Barthes definiert außerdem fünf Codes – sprachlicher Code, rhetorischer Code, hermeneutischer Code, Handlungscode und symbolischer Code – die den Text mit allen ihm vorausgehenden geschriebenen oder gelesenen Texten verbindet.<sup>30</sup>

Barthes unterscheidet außerdem in lesbare und schreibbare Tendenzen von Texten. Unter lesbaren Texten versteht er solche, welche mit ihrem vorgefertigten „Bedeutungspaket“ an den passiven Leser gerichtet sind, der diese Bedeutungen als vorgegeben annimmt. Ein solcher Text steht im Gegensatz zu einem schreibbaren Text, der dazu auffordert vom Leser immer wieder neu interpretiert zu werden beziehungsweise neue Bedeutungen beigemessen zu bekommen. Barthes kommt zu dem Entschluss, dass Popkultur sich vor allem aus lesbaren Texten zusammensetzt, da sie leichter zugänglich und leichter zu erfassen sind.<sup>31</sup>

### **3. Populärkultur**

Populärkultur bezeichnet gesamtgesellschaftliche Phänomene und unterscheidet sich dadurch klar von der Hochkultur der Frankfurter Schule, die nur für eine elitäre Gruppe Intellektueller vorgesehen ist.

Im Kapitel zur Populärkultur möchte ich das Forschungsfeld noch einmal kurz abstecken und erste, für meine Arbeit relevante, Thesen und Ansätze zusammenfassen, anhand derer ich das utopische Potenzial in meiner Filmanalyse später festmachen werde.

#### **3.1. Populärkultur (nach John Fiske)**

Das Forschungsfeld aller Werke Fiskes im Bereich der Populärkultur ist die Produktion von Bedeutung von Subjektivität wie auch gesellschaftlicher Macht durch populäre Medien. Er geht dabei davon aus, dass die Popularität von Texten

---

<sup>29</sup> Grabbe, Lars/Patrick Kruse: *Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos*. S. 29.

<sup>30</sup> Vgl. Barthes, Roland: *S/Z*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 25f.

<sup>31</sup> Vgl. Barthes, Roland: *S/Z*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 25ff.

unmittelbar damit zusammenhängt, ob sich selbige in den sozialen Kreislauf von Amüsement und Bedeutung eingliedern können.<sup>32</sup>

Fiske versteht Kultur als „konstante[n] Prozess“<sup>33</sup>, der sich durch soziale Erfahrungen eines Individuums mit personenspezifischer Bedeutung füllen kann, dabei lösen sich die Unterschiede zwischen Subjekt und Objekt auf und stehen im Bezug zueinander. Die Rezeption gelesener Texte, das Schaffen von Bedeutungen und das daraus resultierende Entstehen von Kultur als sozialer Prozess bereitet dem Subjekt Freude. Zur Verfügung gestellt werden die Ressourcen (zum Beispiel Fernsehen, Videospiele, Sprache, usw.), aus denen Bedeutung produziert wird, von den ökonomisch und ideologisch Herrschenden, die sie auch fördern sollen und im Sinne dieser arbeiten sollen. Dennoch müssen die Texte oder Waren Ressourcen enthalten, die für die „entmachteten“<sup>34</sup> Menschen – entmachteter, weil sie die Ressourcen der Popkultur nicht selbst herstellen können - die Möglichkeit transportieren, ihre eigenen Bedeutungen schaffen zu können, damit sie auf dem Markt bestehen und populär werden.<sup>35</sup>

Populärkultur ist also das was mit den zur Verfügung gestellten Ressourcen passiert, wenn sie von einem Individuum der Arbeiterklasse gelesen werden, sie beinhalten daher immer Elemente, die nicht von der machthabenden Ebene prognostiziert werden können und liegen damit zu bestimmten Teilen außerhalb ihrer sozialen Kontrolle. Stetig wird versucht Bedeutung zu erzeugen, die im Interesse der Unterdrückten liegt und nicht in dem der Machthaber. Die Erfolge in diesem Interessenskonflikt erzeugen diese populäre Lust.<sup>36</sup>

Populärkultur ist also nicht der Text selbst, sondern das was bei dem Rezipieren des selbigen passiert.

„Populärkultur ist immer im Werden, ihre Bedeutungen können niemals in einem Text identifiziert werden, denn Texte werden immer nur in sozialen und intertextuellen Beziehungen aktiviert oder bedeutungsvoll gemacht.“<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Vgl. Fiske, John: *Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske*. In: montage/av, 2, 1, 1993, S. 13.

<sup>33</sup> Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I.*, Wien: Löcker 2003, S. 15

<sup>34</sup> Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I.*, S. 15.

<sup>35</sup> Vgl. Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I.*, S. 15.

<sup>36</sup> Vgl. Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I.*, S. 15ff.

<sup>37</sup> Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I.*, S. 16.

Fiske versteht jede Industrie zu einem größeren oder kleineren Ausmaß als Kulturindustrie, denn alle Waren werden von den Konsumenten beziehungsweise Rezipienten nicht nur aufgrund ihrer materiellen Funktion sondern ebenso aufgrund der Bedeutung, die sie inne haben oder der Identität, die sie vermitteln. So ist, laut Fiske, auch eine Jeans ein Medium innerhalb der Kulturindustrie, die durch die Einbettung in ihren kulturellen und gesellschaftlichen Kontext dem Konsumenten gewisse Attribute vermittelt und ihn unter Umständen in ein neues kulturelles Umfeld stellt.<sup>38</sup>

Populärkultur entsteht, erzeugt durch den Menschen, dort wo sich das alltägliche Leben und der Konsum von Produkten der Kulturindustrie kreuzen. Fiske verweist hier auf Halls Ansatz, der Populärkultur als ein Konstrukt zwischen „power-bloc“ und „the people“ verortet.<sup>39</sup> Dort sieht Fiske auch den Kampf um Bedeutung zwischen Produzenten und Konsumenten und das Zusammenspiel von „Macht und Widerstand, Disziplin und Undiszipliniertheit, Ordnung und Unordnung“<sup>40</sup>, welches die Popkultur, als Kampfschauplatz, auszugleichen vermag. Um populär zu sein, müssen Texte für den Rezipienten und seinen Lebensalltag relevant sein, um die Abweichungen zwischen Text und Leben so gering wie möglich zu halten. Populärkultur kann daher auch kurzlebig sein, weil sie abhängig von einem sich wandelnden Lebensalltag, mit seinen sozialen Bedingungen, ist.<sup>41</sup>

### Populäre Texte

Lothar Mikos fasst in seinem Text „John Fiske: Populäre Texte und Diskurs“ die sechs, von Fiske genannten Aspekte, die kennzeichnend für populäre Texte sind, zusammen:

„Die Textualität von Produkten der Populärkultur wie dem Fernsehen zeigt sich u.a. darin, dass sie nicht nur produzierte, sondern (1) produzierbare Texte (producerly texts) sind, die eine besondere Eigenschaft aufweisen, (2) die Polysemie. Diese polysemen Texte der Populärkultur werden von ‚den Leuten‘ (the people) als (3) aktive Rezipierende bzw. aktives Publikum angeeignet vor dem Hintergrund der sozialen Auseinandersetzungen des

---

<sup>38</sup> Vgl. Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I*, S. 17.

<sup>39</sup> Vgl. Hall, Stuart: *Notes on Deconstructing „The Popular“*. In: Samuel, R. (Hrsg.): *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul 1981, S. 227-240.

<sup>40</sup> Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I*, S. 18.

<sup>41</sup> Vgl. Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I*, S. 18.

Alltags. In diesem Aneignungsprozess spielen (4) ‚Vergnügen‘ (pleasure) und (5) Intertextualität eine große Rolle. Die Aneignung populärer Texte ist daher auf der mikropolitischen Ebene eingebunden in den (6) gesellschaftlichen Kampf um Bedeutungen.“<sup>42</sup>

Damit sich ein populärer Text, nach Fiske, bilden kann, müssen die Rezipierenden beteiligt werden. So handelt es sich für Fiske bei einem produzierbaren Text, beispielsweise einer Fernsehsendung, um eine offene Einheit, deren Rezipienten als „semiotische Ressource“<sup>43</sup> gesehen werden können, die die Aufgabe haben den Text mit Bedeutung zu füllen. Unter einem produzierbaren Text versteht Fiske also einen schreibbaren Text nach Barthes (siehe Kapitel 2.3.). Dieser muss aber nicht zwangsläufig schwer zu lesen sein, viel mehr ist der produzierbare Text in der Populärkultur nach Fiske leicht zu rezipieren und beinhaltet immer die dominante Ideologie, ist aber gleichzeitig so offen wie ein schreibbarer Text und unterliegt keinen Regeln, die die Auseinandersetzung der Leser mit dem Text kontrolliert.

„Aber sie vermitteln nicht, wie der schreibbare Text, ein ‚Gefühl der Fremdheit‘, ihre Disziplinlosigkeit ist die Disziplinlosigkeit des Alltagslebens, die vertraut wirkt, da sie ist ein unvermeidliches Element der populären Erfahrung innerhalb einer hierarchischen, durch Machtverhältnisse strukturierten Gesellschaft darstellt.“<sup>44</sup>

Der Text ist schreibbar, benötigt die Schreibbarkeit aber nicht, so Fiske. Der soziale Kontext in dem sich der Leser befindet legt fest, wie der Text vom Leser ausgelegt wird.

Dabei entstehen zwei Deutungsweisen – zum einen die soziale Deutung (Subjektivität der Zuseher) und zum anderen die textuelle Deutung (Textualität des Fernsehens). Die Produzierbarkeit im Zusammenhang mit der Polysemie unterscheidet populäre Texte von Texten der Hochkultur, da sie nicht wie letztere einen einzigen erklärten Sinn haben, sondern durch ihre Mehrdeutigkeit auch

---

<sup>42</sup> Mikos, Lothar: *John Fiske: Populäre Texte und Diskurs*. In: Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 157.

<sup>43</sup> Fiske, John: *Power Plays Power Works*. London: Verso 1993, S. 12.

<sup>44</sup> Hepp, Andreas/Rainer Winter: *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*; 4. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 42.

widersprüchlich sein können.<sup>45</sup> Fiske behauptet, dass sich diese Polysemie des Fernsehens darin manifestiert, „wie sozial unterschiedlich verortete Zuschauer sein Bedeutungspotenzial in unterschiedlicher Weise aktivieren“.<sup>46</sup> Diese Vieldeutigkeit darf jedoch nicht fälschlicherweise als Beliebigkeit verstanden werden, polyseme Texte haben durchaus favorisierte Bedeutungen eingeschrieben und können Bedeutungsgrenzen ziehen.<sup>47</sup> Diese Grenzen entstehen durch „die Verortung der populären Texte im Feld sozialer Auseinandersetzungen“<sup>48</sup>, in welchem sich die Interpreten (oder Zuseher) bewegen, deren Bewertungsgrundlagen ihre eigenen sozialen Erfahrungen im Alltag sind. Fiske geht sogar so weit zu behaupten, dass die Erlebnisse und Erfahrungen im Alltag der Rezipienten so stark sein können, dass sie die des Fernsehens in den Hintergrund drängen. Populäre Texte, die sich dieser Möglichkeit der Interpretation für den Zuseher verwehren, indem sie keinen Raum dafür lassen, sind von weit weniger Interesse beim Zuseher, meint Winter.<sup>49</sup> Das Phänomen des Vergnügens der Rezipienten entsteht durch die Macht bei der Produktion von Bedeutung durch die Rezeption populärer Texte und ist, laut Fiske, das wesentlichste Vergnügen beim Fernsehen.<sup>50</sup>

Für die Rezeption und Bedeutungsproduktion populärer Texte bedarf es der Bezugnahme auf und Beziehung zu andere/n Texte/n. Diese Intertextualität ist genauso wie die Texte und ihre Rezipierenden im Feld der sozialen Auseinandersetzung angesiedelt. Fiske unterscheidet bei Intertextualität zwischen horizontaler (Bezüge zu Genres) und vertikaler Intertextualität (Bezüge zu Texten).<sup>51</sup> Durch die Verknüpfung vertikalen Wissens und Erfahrungen und horizontalen Verweisen mit dem zu rezipierenden Text entsteht ein riesiger Raum an Bedeutungen, der sich aus dem Wissen der Rezipierenden ergibt und ein wesentlicher Beitrag zum Vergnügen beim Zuseher hervorruft.<sup>52</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Mikos, Lothar: *John Fiske: Populäre Texte und Diskurs*. In: Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 158.

<sup>46</sup> Fiske, John: *Fernsehen: Polysemie und Popularität*. In: Winter, Reiner/Mikos, L. (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: Transcript 2001, S. 89.

<sup>47</sup> Vgl. Fiske, John: *Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske*. In: *montage/av*, 2, 1, 1993, S. 12f.

<sup>48</sup> Mikos, Lothar: *John Fiske: Populäre Texte und Diskurs*. S. 158.

<sup>49</sup> Vgl. Winter, Rainer: *Kritik und Engagement. John Fiske und die Tradition der Cultural Studies*. In: Winter, Reiner/Mikos, L. (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: Transcript 2001; S. 191.

<sup>50</sup> Vgl. Fiske, John: *Television Culture*. London: Methuen 1987, S. 239.

<sup>51</sup> Vgl. Fiske, John: *Television Culture*. S. 109f.

<sup>52</sup> Vgl. Mikos, Lothar: *John Fiske: Populäre Texte und Diskurs*. S. 161.

Durch die differenzielle Auffassung und Interpretation populärer Texte entsteht ein Kampf um Bedeutung, Mikos meint, dass dieser Kampf um Bedeutung ein symbolischer Kampf um die Durchsetzung von Interessen ist, der dem Fernsehen eine besondere Rolle zuschreibt. Das Fernsehen muss möglichst viele Interessen vertreten beziehungsweise die Möglichkeit zu vielen unterschiedlichen Rezeptionen schaffen, um dem Zwang als Medium der Populärkultur kommerziell erfolgreich zu sein gerecht zu werden.<sup>53</sup>

Für die Analyse populärer Texte unterscheidet Fiske zwei Richtungen. Einerseits verlangt er die Erforschung der Struktur der Texte in ihrer Tiefe, also auf ideologische, psychoanalytische und semiotische Weise. Andererseits findet er es unerlässlich sich auch damit zu befassen wie die Menschen auf das ihnen vorgegebene System Texte zu lesen reagieren und wie sie mit dieser Ressource umgehen und sie einsetzen. Fiske meint, dass der großflächige Konsum im Zusammenhang mit einer ebenso stark verbreiteten Abneigung das beste Anzeichen für einen populären Text ist.<sup>54</sup>

### **3.2. Kodierung und Dekodierung von populären Texten (nach Stuart Hall)**

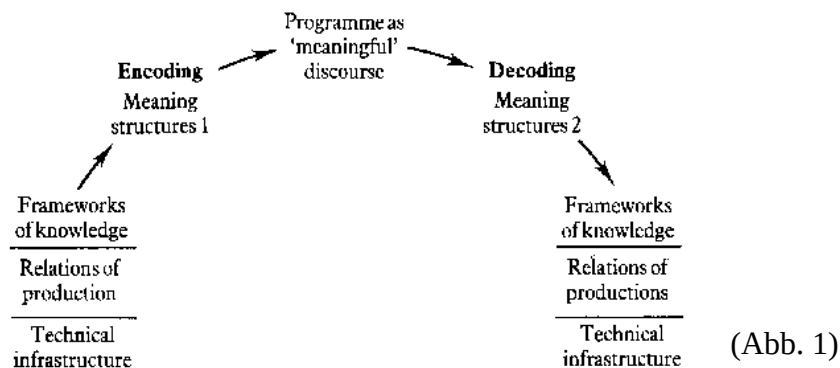
Hall kritisiert in seinem Text *Encoding/Decoding* die seit den 1950er Jahren vorherrschende Position Kommunikation als linearen Transport (Sender – Nachricht - Empfänger) von Informationen zu verstehen und dabei den Kontext und die strukturelle Verbindung, in dem die Nachricht sowie Sender und Empfänger stehen, auszublenden. Hall versucht anhand seines Encoding-Decoding-Modells klar zu machen, wie die Übermittlung von Nachrichten sich in ihrem Inhalt verändern kann, je nachdem unter welchen äußeren Einflüssen der Text produziert wurde, wen diese Nachricht erreicht, in welchem Kontext der Rezipient sie liest und dekodiert, usw.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Mikos, Lothar: *John Fiske: Populäre Texte und Diskurs*. S. 161.

<sup>54</sup> Vgl. Hepp, Andreas/Rainer Winter: *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. S. 43.

<sup>55</sup> Vgl. Krotz, Friedrich: *Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität*. In: Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 214.



Hall geht davon aus, dass die vom Sender produzierte Nachricht durch dessen Wissenskontext und unter gewissen Produktionsverhältnissen sowie einer ideologischen Absicht entsteht. All diese Strukturen nehmen, nach Hall, Einfluss auf die Entstehung des zu vermittelnden Textes und werden mit dieser Information kodiert und damit in ihre Bedeutungsstrukturen eingebettet. Diese entstandene Nachricht wird dann mittels eines Mediums (zum Beispiel dem Fernsehen) an den Empfänger vermittelt, der nach seinem Wissensrahmen und unter bestimmten Produktionsverhältnissen sowie seiner persönlichen Sozialstruktur diese Nachricht durch seine Rezeption dekodiert und sie in eine möglicherweise differente Bedeutungsstruktur einordnet.

In seinem Konzept versteht Hall die Rezipierenden nicht mehr nur als Ausführende von Regeln, die an ihren sozialen Standpunkt geknüpft sind, sondern auch als kreative Teilnehmer im Prozess.<sup>56</sup>

### 3.3. „Aneignung“ in der Populärkultur (nach Michel de Certeau)

Auch Michel de Certeau unterteilt die Populärkultur in zwei Lager: Zum einen die produzierende Macht der Texte und ihre Strukturen und zum anderen, die Konsumenten. Im Gegensatz zu den Ansätzen der Frankfurter Schule, sieht de Certeau die Rezipienten der Kulturindustrie nicht als passiv ausgelieferte Beteiligte im Prozess der Entstehung von Populärkultur. Er schreibt ihnen sogar eine „Kunstfertigkeit“ zu, die fremdproduzierten Ressourcen in ihrer eigenen populären

<sup>56</sup> Vgl. Krotz, Friedrich: *Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität*. S. 217.

Weltanschauung zu ihren eigenen Zwecken zu nutzen. Seine Basis kulturellen und sozialen Seins nennt er „Alltagsleben“, ein Begriff, der in den Cultural Studies mittlerweile ein selbstverständlicher ist. Populärkultur bietet nach de Certeau die Möglichkeit für den Rezipienten innerhalb einer gegebenen Ordnungsstruktur Freiräume für eigensinnige Freude zu schaffen. Er spricht von „Aneignungspraktiken“ der einzelnen Individuen und meint damit den aktiven und individuellen Prozess des Umdeutens von durch die Produzenten vorgegebenen Produkten, um sie in ihr „Alltagsleben“ integrieren zu können. Wie Produkte umgedeutet werden hängt unmittelbar mit der Erfahrungswelt des einzelnen Konsumenten zusammen. Die Konsumenten entziehen sich den „Kontrollversuche[n] der disziplinierenden Kräfte in den vielen kleinen Momenten sinnlichen Vergnügens“<sup>57</sup>, indem sie sich das Produkt zu Eigen machen.<sup>58</sup>

Während es Fiske vor allem um den emanzipatorischen Charakter der Machtspiele in der Populärkultur gegenüber der dominanten Ideologie geht<sup>59</sup>, versucht de Certeau vor allem die Struktur hinter dem Widerstand der Konsumenten gegenüber den produzierenden Mächten zu erforschen. Seine Theorie macht klar, dass medien- und populärkulturelle Phänomene in ihrer Bedeutung für das Alltagsleben nur verstanden werden können, wenn sie im Kontext mit dem emotionalen und körperlichen Umfang des medial vermittelten Erlebens verstanden werden.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Krönert, Veronika: *Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand*. In: Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 50.

<sup>58</sup> Vgl. Krönert, Veronika: *Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand*. S. 49ff.

<sup>59</sup> Vgl. Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman 1989, S. 23ff.

<sup>60</sup> Vgl. Krönert, Veronika: *Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand*. S. 55f.

## 4. Utopie als popkulturelles Phänomen

Für meine Analyse und Interpretation verstehe ich den Begriff der Utopie als Begriff im Sinne der Hoffnung in der Gefühlswelt der Zuseher, nicht als politischen Begriff zur Definition einer idealen Gesellschaft oder des Idealstaates. Mir scheint es dennoch wichtig, den Begriff in seiner Entstehung, Entwicklung und mit seinen unterschiedlichen Bedeutungen kurz zu erfassen, im Anschluss auf den psychologischen Aspekt der Affektstruktur der Rezipienten einzugehen und danach einen Überblick über die, für meine Arbeit relevanten, Theorien zur Utopie in der Populärkultur zu schaffen.

### 4.1. Utopiebegriff im Wandel

Der Utopiebegriff setzt sich aus den griechischen Vokabeln „ou“ (= nicht) und „tópos“ (= Ort) zusammen und bedeutet daher wörtlich übersetzt Nichtort, also so viel wie Nirgendwo oder Nirgendland.

Eine Definition des Begriffes *Utopie* scheint, wenn man den Begriff als ganzheitliches Phänomen annehmen will, schier unmöglich zu sein. Ich habe mich zur Herausarbeitung der Entstehung und Entwicklung des Begriffes als Einleitung zum Thema, für die Arbeit mit dem Buch *Geschichte der Utopie* von Thomas Schölderle, einem deutschen Politikwissenschaftler, entschieden, da er einen kompakten aber sehr weitreichenden Überblick über die unterschiedlichen Strömungen gibt.

Schölderle führt zunächst drei wissenschaftliche Utopiebegriffe an: Zum einen den *klassischen* Utopiebegriff, wie er von Robert von Mohl im Jahr 1845 geprägt wurde, der sich hauptsächlich an Morus' *Utopia* orientiert und die Idee des Idealstaats als Grundlage hat. Der zweite Begriff ist der *sozialpsychologische* Utopiebegriff, der hauptsächlich durch Gustav Landauer mit seinem Werk *Die Revolution* (1907) angefacht wurde und als dessen wichtigste Vertreter Karl Mannheim und Ernst Bloch zu sehen sind. Utopie wird von ihnen als Bewusstseinsform oder Intention gesehen, was dazu führt, dass der Begriff sehr breit verwendet wird. Der dritte Begriff, der

*totalitarismustheoretische* Utopiebegriff, der von Karl Popper initiiert wurde, beschreibt Utopie als vorrausgehendes Gedankengebilde späterer totalitärer Herrschaftsformen.<sup>61</sup>

Der Traum von einer besseren Welt war schon in der Antike existent, zum Beispiel in Form des Mythos vom Goldenen Zeitalter oder der griechischen Atlantis-Sage. Als „Vater der Utopie“<sup>62</sup> gilt aber für viele Platon, aufgrund seines Werkes *Politeia*. Platon entwickelt in seinem Werk einen fiktiven Staat, wobei sich sein utopisches Modell fast völlig in der Darstellung ständischer Ordnungsstruktur erschöpft. Der, von Platon beschriebene, gerechte Staat soll eine Vorbildwirkung haben, wird aber als unerreichbares, surreales Konstrukt dargestellt an dem sich reale bereits vorhandene oder zukünftige Ordnungen beziehungsweise deren Sinn für Gerechtigkeit messen lassen. Als weitere wichtige Werke der Antike lassen sich neben Platons *Politeia* auch Imabulos‘ *Sonnenstaat* und Plutarchs *Leben des Lykurgos* nennen.<sup>63</sup> Durch die Entstehung des Christentums als geistige Kraft im Mittelalter wird das Verständnis von unzerstörbarem Glück im überirdische Jenseits verortet und der Begriff der Utopie wird damit unpassend. Einige Verbindungen zum Utopiebegriff finden sich in dieser Epoche durch Aufkommen der Eschatologie und seinem Erwartungsdenken und der chiliastischen Revolution.<sup>64</sup> Morus‘ Abfassung der *Utopia* 1516 ist ein weiterer häufig zitierter Ursprung eines Utopie-Begriffs. Morus reflektiert in seinem zweiteiligen Werk über die Problematik in einer verfügbaren Realität politische Verantwortung zu übernehmen, ohne dabei die moralischen Richtlinien eines christlichen Humanismus zu vernachlässigen. Er schreibt von der Insel „Utopia“, ohne dass es ihm darum geht, diese Welt in die Wirklichkeit zu transformieren. Vielmehr soll die Insel, die Defizite in der realen Gesellschaft erkennbar machen.<sup>65</sup> Gemeinsam mit Platons *Politeia* und Morus‘ *Utopia* gilt Campanellas *Civitas Solis* (1. Fassung 1623) als eine der besonders einflussreichen Utopien in der abendländischen Tradition. Auch hier handelt es sich um eine Art Reisebericht in eine Welt fern der Realität, in der man Anlehnungen an die Werke Platons und Morus‘ nicht verleugnen kann. Die klassische Fortsetzung dieser Utopie ist *Christianopolis* von Johann Valentin Andreae, der einen großen

---

<sup>61</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. Köln: Böhlau Verlag 2012, S. 12f.

<sup>62</sup> Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*, Stuttgart : Metzler, 1974, S. 14.

<sup>63</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. S. 54ff.

<sup>64</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. S. 57-65.

<sup>65</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. S. 19-53.

Teil seiner Utopie der Pädagogik zuschreibt. Ebenso prägt die *Nova Atlantis* von Francis Bacon den Utopiebegriff der Renaissance und frühen Neuzeit, wobei letztere mit besonderer Konzentration auf die Wissenschaften teilweise als früher Vorläufer von Science-Fiction gesehen werden kann.<sup>66</sup> Durch Schriften wie *The Law of Freedom* von Gerrard Winstanley, *Terra Australe* von Grabiell de Foigny, *Insel Felsenburg* von Johann Gottfried Schnabel sowie *L'An 2440* von Louis-Sébastien Mercier wurde das Verständnis von Utopie während des Absolutismus und der Aufklärung geprägt. Im Gegensatz zu vorangegangenen Arbeiten zur Utopie war Winstanley der erste Autor, der auf die Verwirklichung der Utopie pochte und diese als konkrete Handlungsanweisung verstand. Im 18. Jahrhundert und durch Mercier findet Utopie zum ersten Mal in der Zukunft statt, verlässt damit die räumliche Gegenwart und erschließt eine neue Perspektive der Utopie. Außerdem hebt Mercier das individuelle Schicksal und seine Gestaltungsgabe hervor.<sup>67</sup> Im Industriezeitalter des 19. Jahrhunderts ist der Utopiebegriff fast ausschließlich mit Fortschritt, Technik aber auch der sich entwickelnden sozialistischen Bewegung in Verbindung zu bringen. Die Arbeit wird zur sinnstiftenden Handlung in der Gesellschaft und soll in der Selbstverwirklichung neu begründet werden. Obgleich der Marxismus und die klassische-literarische Utopie in Bezug auf einige Inhalte und die Abneigung von Antagonismus viel gemein haben, sträuben sich die marxistischen Denker vehement dagegen ihre Ideale und die Wissenschaft des Marxismus mit einer Utopie zu vergleichen. Ihre Utopiekritik richtet sich vor allem an den absoluten Anspruch von Vernunft und den friedlichen Willen zu Veränderung.<sup>68</sup> Im 20. Jahrhundert liegt der Schwerpunkt des Ansatzes, Utopie als die Vorstellung einer idealen Gesellschaftsform zu sehen, wie zum Beispiel in der dazu am häufigsten rezipierten Schrift seiner Zeit, der Dystopie Orwells *1984*, oder *Woman on the Edge of Time* von Marge Piercy, nicht mehr zwingend auf der Euphorie nach technischem Fortschritt, sondern speziell die linken, ökologischen und auch feministischen Konzepte werden lauter.<sup>69</sup>

Im 20. Jahrhundert entwickeln sich neue Denkansätze, während bis dahin Utopie als klassische Tradition alternativer Gesellschaftsformen verstanden wurde, werden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erste Theorien niedergeschrieben, die Utopie

---

<sup>66</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. S. 67-83.

<sup>67</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. S. 85-111.

<sup>68</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. S. 112-129.

<sup>69</sup> Vgl. Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. S. 131-138.

ganz klar in der Dimension der Wunschvorstellung, der Gefühle und Hoffnungen einzelner Individuen verstehen. Besonders im Bereich der Populärkultur und durch Entstehung der Cultural Studies als breites Fach der Wissenschaft befassen sich Theoretiker wie Fiske, Jameson oder Dyer mit der Utopie im Sinne der Wunschvorstellung als Phänomen der Massenmedien.

#### **4.2. Affektstruktur - Gefühle beim Film schauen (ein medienpsychologisches Phänomen)**

„Filme produzieren neben spezifischen, verbal meßbaren Gefühlsreaktionen, die in ihrer Art direkt vom Kommunikationsinhalt abhängen, physiologische Erregung und eine länger andauernde emotionale Aktivierung [...], die sich nicht auf den Filminhalt bezieht – obwohl sie unter anderem auch durch ihn entstanden ist [...].“<sup>70</sup>

Film und Fernsehen sind Medien, die von den Emotionen der Rezipienten leben, da sie vor allem durch das Erwecken von Emotionen beim Zuseher dessen Aufmerksamkeit erlangen und dadurch populär sein können. Die Gefühle, die der Rezipient beim Sehen eines Films empfindet beinhalten utopisches Potenzial, weil sie ihn berühren, obwohl es sich nicht um eine für den Betroffenen reale Situation handelt.

Das emotionale Erleben der Rezipienten wird emotionspsychologisch in Stimmungen, Gefühle und Affekte unterteilt. Während Stimmungen eher schwächere dafür länger anhaltende Auswirkung auf das Erleben haben und oft kein klarer Bezug zu dem Gesehenen besteht, sind Gefühle und Affekte deutliche und für den Rezipienten körperlich spürbare Zustände mit eindeutigem Bezug zu dem Wahrgenommenen, wie zum Beispiel Liebe, Hass oder Angst.<sup>71</sup> Ludgar Kaczmarek, ein Medienwissenschaftler, sieht Affekte als Zustände innerhalb des Subjekts, die Emotionen hervorrufen und für diese charaktergebend sind. Sie stehen in enger

---

<sup>70</sup> Huth, S.: *Emotionale Wirkungen von Film und Fernsehen. Ergebnisse aus der empirischen Forschung*. In: Fernsehen und Bildung, Ausgabe 12, 1978, S. 253.

<sup>71</sup> Vgl. Winterhoff-Spurk, Peter: *Medienpsychologie. Eine Einführung*. 2. Auflage; Stuttgart: Kohlhammer GmbH 2004; S. 70.

Verbindung mit Wunschvorstellungen oder Zielen und können Handlungen oder kognitive Vorgänge auslösen.<sup>72</sup>

Inwieweit ein Rezipient das im Film Wahrgenommene auch emotional mitfühlt, ist abhängig davon wie real die Situation für ihn selbst ist. Die Macht des Films kann die Intensität der Wahrnehmung, durch Sprache, Ton und Bild insofern steigern, als das durch die intensive mediale Stimulation, das kognitive Fassungsvermögen, welches für die Verarbeitung von nicht medialen Stimulationen benötigt wird, beim Rezipienten so reduziert wird, dass er das Gesehene als real erlebt – man spricht dann in der Psychologie auch von einem *involvement*-Effekt.<sup>73</sup>

Hermann Kappelhoff, Professor für Film- und Mediengeschichte und Medientheorie in Berlin, geht davon aus, dass das ästhetische Erleben von Filmen unmittelbar mit einer emotionalen Dimension verknüpft wird.

„Tatsächlich erfüllt die Rührung im Kino das Paradox einer passiven Aktivität. Denn einerseits setzt sie voraus, dass der Rezipient von seinem Selbst- und Wirklichkeitsbewusstsein absieht, um sich einer Illusion zu ergeben [...]; andererseits aber ist die Illusion lediglich die erste Stufe einer Umwandlung des realen Bilds in eine faktische psychische Realität. Im Idealfall dokumentiert sich diese Transformation in einem körperlichen Symptom: eben den Tränen des Publikums.“<sup>74</sup>

Der Rezipient, so Kappelhoff, nimmt dabei aber nicht die Vorspiegelung der Figur an, in deren Leid oder Glück er sich einfühlt, viel mehr verinnerlicht er die gesamte Welt des Films in sich, wodurch das „kinematographische Bild [sich] in ein Objekt seiner Innerlichkeit“ verwandelt und dadurch sein „eigenes Selbstempfinden repräsentiert“<sup>75</sup>. Die Tränen sind daher nicht Zeichen für das verminderte Bewusstsein einer Unterscheidung von Realität und Fiktion sondern das

---

<sup>72</sup> Vgl. <http://www.uni-kiel.de/medien/kacz.html>; 29.04.2014.

<sup>73</sup> Vgl. Schramm, H./T. Hartmann/C. Klimmt: *Desiderata und Perspektiven der Forschung über parasoziale Interaktionen und Beziehungen zu Medienfiguren*. In: Publizistik. Vol. 47, 2002, S. 436-459.

<sup>74</sup> Kappelhoff, Hermann: *Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino*. In: Brütsch/Hediger/von Keitz/Schneider/Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005, S. 36.

<sup>75</sup> Kappelhoff, Hermann: *Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino*. S. 37.

Verschwimmen der Unterscheidung von Objekt und Subjekt des Empfindens.<sup>76</sup> Es besteht dennoch ein Unterschied zwischen den Gefühlen der Figuren im Film und den Zuschauergefühlen, so Jens Eder, Professor für Kommunikations- und Medienforschung in Mannheim, der dies anhand des Beispiels JAWS (1974) erklärt:

„Eine junge Frau schwimmt ahnungslos und ausgelassen im Meer – die Zuschauer dagegen wissen, dass der Mörderhai sie gleich attackieren wird, und fürchten um sie.“<sup>77</sup>

Die Affekte des Rezipienten werden, so Jens Eder, durch verschiedene Faktoren, wie zum Beispiel das Aussehen der Figuren und deren Charakterisierung sowie deren Gefühlsausdruck, die Dramaturgie des Films sowie der Einsatz von audiovisuellen Mitteln gelenkt, wobei die einzelnen Ebenen und Aspekte auf einander Bezug nehmen. Durch eine gewisse Grundstimmung im Film und eine daraus resultierende Veränderung der Wahrnehmung können die Affekte der Rezipienten dabei gefärbt werden, so kann, laut Eder, eine Figur im Film immer nur im „affektiven Feld“ des gesamten Films wahrgenommen werden und nie völlig losgelöst. Das heißt, dass die Figur immer im Kontext mit ihrem Handeln, dem Umfeld, der Musik, die sie begleitet, uvm. gesehen wird.<sup>78</sup>

Durch das „Wissen um fiktionale Rahmung und narrative Konventionen, durch Star-Images, Genre und Darstellungsweise des Films“<sup>79</sup> werden die Gefühle der Rezipienten stark beeinflusst und obwohl sie sich von den alltäglichen Emotionen unterscheiden werden sie von den Zusehern angenommen. Die Tatsache, dass Rezipienten mit gewissen Gefühlen auf eine Figur im Film reagieren hängt mit der affektiven Einstellung und der sozialen Wahrnehmung zusammen. Auch wenn man weiß, dass es sich bei den Figuren um erfundene Charaktere handelt kann dieses Wissen in den Hintergrund treten, wenn es nicht auffällig deutlich gemacht wird.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Vgl. Kappelhoff, Hermann: *Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino*. S 37.

<sup>77</sup> Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*. In: Brütsch/Hediger/von Keitz/Schneider/Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005, S. 226.

<sup>78</sup> Vgl. Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*. S. 227f.

<sup>79</sup> Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*. S. 232.

<sup>80</sup> Vgl. Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*, S. 232f.

Eder fasst drei Faktoren der affektiven Bewertung von Zusehern zusammen: Zum ersten nennt er die „angeborenen Auslöser“, wie zum Beispiel Gefahren, Krankheitssignale, Feindbilder (drohende Augen), Partnerschemata (breite Schultern bei Männern, schmale Taille bei Frauen, usw.). Als zweiten Faktor nennt er „Urteile, die auf gesellschaftlichen Normen und Werten beruhen“, dieser soziokulturelle Aspekt steht für die moralische Bewertung durch die Rezipienten. Dritter Bereich ist die „individuelle Sozialisation“ und setzt sich zusammen aus Wünschen, Ängsten und Begehren der Zuseher. Dieser Bereich muss nicht mit gesellschaftlichen Normen übereinstimmen und kann durch Assoziation und Erinnerungen, zum Beispiel mit nahestehenden Personen, aktiviert werden. Die Bewertung der Figuren durch die Zuseher nach den genannten drei Faktoren haben die Folge der spontanen Emotion von Sympathie oder Antipathie gegenüber der Figur ganz generell, wobei es sich auch nur um eine situationsabhängige Zu- oder Abneigung handeln kann.<sup>81</sup> Als von der Figur unabhängige Faktoren, die Emotionen bei den Rezipienten hervorrufen nennt Eder einerseits die „autonomen Körperreaktionen“, die durch das Verhalten der Figur ausgelöst werden können, also Erschrecken, Lachen oder Anspannung der Muskeln und andererseits, hier bedient sich Eder am Konzept von Murray Smith, die „identifikatorische, affektsimulative Empathie“<sup>82</sup>, bei der vorausgesetzt wird, dass sich der Zuseher in die handelnde Figur hineinversetzt und dadurch selbst wahrnimmt was die Figur empfindet, was vielfach durch langsames Tempo, Musik und Close-ups unterstützt wird.<sup>83</sup> Die fünf von Eder genannten Faktoren stehen in der Praxis oft in Wechselwirkung zueinander und decken auch nicht alle Möglichkeiten des Empfindens beim Zuseher ab.

---

<sup>81</sup> Vgl. Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*, S. 234ff.

<sup>82</sup> Smith, Murray: *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 95-102.

<sup>83</sup> Vgl. Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*, S. 236f.

### 4.3. Entertainment, Gefühle und Utopie (nach Richard Dyer)

„Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as ‚escape‘ and as ‚wish-fulfilment‘, point to its central thrust, namely, utopianism.“<sup>84</sup>

Dyer, der Entertainment als profitorientierte Darbietung sieht, die von professionellen Schauspielern für ein allgemeines Publikum produziert wird um Vergnügen zu bereiten, versteht Utopie in Bezug auf Entertainment als Fluchtmöglichkeit für den Rezipienten oder die vermeintliche Verwirklichung seiner Hoffnungen und Wünsche. Dabei zeigt Entertainment, welches er für seine Analyse vorsieht, aber keine Modelle utopischer Welten wie einst bei Morus oder Platon, viel mehr ist die Utopie in den Gefühlen verankert, die die Bilder auslösen. Utopie im Film ist also stark charakterisiert durch die Affektstruktur der Zuseher.<sup>85</sup>

„It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized.“<sup>86</sup>

Die Auslöser von Affekten unterteilt Dyer diesbezüglich in zwei Lager, die repräsentativen Zeichen und die nicht repräsentativen Zeichen. Unter den repräsentativen Zeichen im Film versteht er die meist analysierten Details im Film, also die Stars, die Figuren, die sie spielen und die Situationen denen sie ausgesetzt sind. Unter den nicht repräsentativen Zeichen versteht er Kameraarbeit, Licht, Ton und Musik und obwohl wir diese nicht so direkt wahrnehmen versteht er sie als besonders wichtige Werkzeuge um utopisches Potenzial auszulösen.<sup>87</sup>

Dyer legt in seinem Text *Entertainment and Utopia* besonderen Wert auf die nicht repräsentativen Zeichen, da er der Meinung ist, ihnen würde in bisherigen Analysen zu wenig Bedeutung beigemessen. Er verweist, in Bezug auf Musik als Element für utopisches Potenzial, auf Susanne K. Langer, die in ihrer Arbeit *Feeling and Form* Parallelen zwischen Musik und menschlicher Emotion herausarbeitet und eine tonale Übereinstimmung zwischen Musik und Gefühlswelt der Menschen erkennt.<sup>88</sup>

Wie Langer sieht auch Dyer besonderes utopisches Potenzial in der Musik:

---

<sup>84</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. In: *Only Entertainment*. New York: Routledge 2002, S. 20.

<sup>85</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 20.

<sup>86</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 20.

<sup>87</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 20.

<sup>88</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 21.

„We are moved by music, yet it has the least obvious reference to ‚reality‘ – the intensity of our response to it can only be accounted for by the way music, abstract, formal though it is, still embodies feeling.“<sup>89</sup>

Speziell im Musical sieht Dyer einen Sprung zwischen repräsentativen und nicht repräsentativen Zeichen beim Wechsel von der Erzählung zu einem Songtitel. Die Songtitel wirken wie eine Flucht vor den Problemen und Unannehmlichkeiten.<sup>90</sup>

Dyer teilt die utopischen Empfindungen von Entertainment in fünf Kategorien ein: 1. „Energy“ (zum Beispiel Kämpfe in Western, Handkamerabeiträge in den TV-Nachrichten), 2. „Abundance“ (zum Beispiel Landschaftsaufnahmen, die endlose Weite zeigen, Reality-Dokus von reichen Familien, die im Überfluss leben), 3. „Intensity“ (zum Beispiel Spannung, Ungewissheit, Starkult, dramatische Vorfälle), 4. „Transparency“ (Beziehungen zwischen Charakteren, Liebe und Romanzen, Starkult), 5. „Community“ (zum Beispiel Zusammenhalt, Traditionen, Gemeinden in Western). Die einzelnen Kategorien entwickelte Dyer in Bezug auf die gesellschaftlichen Unzulänglichkeiten der Gegenwart, so stellt er dem Mangel den Überfluss als Utopie entgegen oder der Manipulation die Transparenz. In dieser Beziehung sieht Dyer auch das Potenzial für das Funktionieren von Entertainment. Entertainment bezieht sich auf reale Bedürfnisse der Bevölkerung, ohne dabei den Kapitalismus ernsthaft unterwandernde Probleme zu thematisieren. Damit die utopische Empfindung wirksam ist müssen dem Rezipienten also reale Erfahrungen vorgespiegelt werden, um dann die darin thematisierten Probleme zu lösen.<sup>91</sup>

„That is, while entertainment is responding to needs that are real, at the same time it is also defining and delimiting what constitute the legitimate needs of people in this society.“<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 21.

<sup>90</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 27.

<sup>91</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 22-27.

<sup>92</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 26.

#### 4.4. Symbole und Emotionen (nach Susanne K. Langer)

Eines von Langers initialen Konzepten war, dass der Mensch unentwegt danach strebt Bedeutungen zu schaffen und Symbole zu entwickeln. Dafür entwickelte Langer, in ihrem Werk „Philosophy in a New Key“, die Unterscheidung zwischen diskursiver (Sprache und Schrift) und präsentativer Symbolik (Bilder, Musik, Kunst, usw.). Die Elemente der präsentativen Symbolik haben keine festgesetzte Bedeutung, die Bedeutung generiert sich immer im Zusammenhang in den sie eingebettet sind, dadurch ist das Symbol unmittelbar mit dem Text, mit dem es verbunden ist, zu erfassen. Filme sind also, nach Langer, keine abstrakten Worte, „[...] sie vermitteln räumliche Perspektiven, sie sind unmittelbar und emotionaler, und sie sind in ihrer Bedeutung offener.“<sup>93</sup> Durch die Wahrnehmung des medialen Textes beginnt die geistige Verarbeitung beim Rezipienten, sie wird dann in Bildern, Kunst und Sprache weitergeführt. Durch das Wahrnehmen präsentativer Symboliken wird die Erfahrungswelt des Rezipienten angeregt und das Gesehene verarbeitet, sowie Verständnis erzeugt.<sup>94</sup>

In Bezug auf die Musik, als präsentative Symbolik, erkennt Langer die Parallelen zu menschlichen Gefühlen als Grund für die Identifikation des Rezipienten mit selbiger.

„The tonal structure we call ‚music‘ bear a close logical similarity tot he forms of human feeling – forms of growth and of attenuation, flowing and stowing, conflict and resolution, speed, arrest, terrific excitement, calm or subtle activation or dreamy lapses [...] the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally felt. [...] Music is a tonal analogue of emotive life.“<sup>95</sup>

Langer sieht eine formelle Übereinstimmung der tonalen Strukturen mit den menschlichen Gefühlen, welche in erster Linie dafür verantwortlich ist, dass eine Beziehung zwischen der Symbolik und der Bedeutung des Gesehenen besteht. Dabei geht sie einerseits davon aus, dass die Reaktion auf einen populären Text nicht spontan ist, sondern, dass die Emotionen, die beim Wahrnehmen bestimmter Symbole freigesetzt werden, erlernt sind. Wobei sie diesen Ansatz relativiert, da

---

<sup>93</sup> <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4416>, Zugriff: 20.09.2014.

<sup>94</sup> Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4416>, Zugriff: 20.09.2014.

<sup>95</sup> Langer, Susanne K.: *Feeling and Form*; London: Routledge & Kegan Paul 1953, S. 27.

Emotionen nicht kodiert sind und es merkwürdig wäre, wenn Emotionen gleich kodiert wären, wie die Symbole für sie.<sup>96</sup>

Sinnliche, formale Elemente wie Musik verkörpern für Langer Gefühle. Die Struktur der Symbole oder Zeichen ähneln der Struktur menschlicher Gefühle und erzeugen dadurch beim Wahrnehmen der Symbole durch den Rezipienten die damit verbundenen Gefühle.<sup>97</sup>

#### **4.5. Ideologie, Manipulation und Utopie (nach Fredric Jameson)**

In seinem Aufsatz *Reification and Utopia in Mass Culture* befasst Jameson sich nicht ausschließlich mit der Frage nach utopischem Potenzial in der Populärkultur sondern versucht diese in der ersten Hälfte des Textes zu kategorisieren. Als Schlüsselmerkmale der Populärkultur versteht er die Materialisierung von Kunst und die Wiederholung, im Sinne von Freud oder Kierkegaard, derselben als Massenphänomen der gegenwärtigen Zeit. Jameson geht davon aus, dass die Rezipienten populärer Texte Wiederholungen erwarten und sogar einfordern, so erwartet der Zuseher einer Detektivserie eine bestimmte schematische Anordnung im Ablauf der Episode und wäre enttäuscht diese nicht zu sehen.<sup>98</sup> Selbiges Schema erkennt Jameson im Hören eines Popsongs. Das Gefühl, das der Rezipient beim Hören eines Songs verspürt führt Jameson in erster Linie auf persönliche Erinnerungen und Assoziationen zurück.

Bei der Frage inwiefern utopisches Potenzial wirkungsvoller Teil der Populärkultur ist, bedarf es für ihn der Klärung der Begrifflichkeit der Manipulation in Bezug auf das Publikum durch Produkte der Massenmedien. Er verweist hier auf den Ansatz Hollands, der, in Anlehnung an den Freudschen Begriff der Verdrängung, davon ausgeht, die Funktion des Kunstwerkes wäre einerseits die Wunscherfüllung und andererseits die Einschränkung der individuellen Wünsche der Menschen auf eine

---

<sup>96</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 21

<sup>97</sup> Vgl. Dyer, Richard: *The Sound of Music*. In: *Only Entertainment*. New York: Routledge 2002, S. 47.

<sup>98</sup> Vgl. Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. In: *Social Text*, No. 1 (Winter 1979), <http://www.jstor.org/stable/466409>, Zugriff: 21.07.2014, S. 136ff.

für die Autoritäten handhabbare Dimension, womit das Kunstwerk zum Instrument der Steuerung der Rezipienten wird.<sup>99</sup>

„This model seems to me to permit a far more adequate account of the mechanisms of manipulation, diversion, degradation, which are undeniably at work in mass culture and in the media. In particular it allows us to grasp mass culture not as empty distraction or ‚mere‘ false consciousness, but rather as a transformational work on social and political anxieties and fantasies which must then have some effective presence in the mass cultural text in order subsequently to be ‚managed‘ or repressed.“<sup>100</sup>

Auch Jameson versteht die Massenkultur als Ort der Verdrängung tiefsitzender sozialer Ängste, Katastrophenvisionen und ideologischer Ungereimtheiten, die gleichzeitig ihr Ausgangsmaterial darstellen. Diese Verdrängung passiert, so Jameson, durch die narrative Konstruktion von ideologischen Lösungen für Probleme wie auch die Vorspiegelung gesellschaftlicher Harmonie.

Das utopische Potenzial, das er in seinem Text am Film JAWS beschreibt, versteht er unter der „ritual celebration of the renewal of the social order and its salvation“<sup>101</sup>. Im Film wird die Aufmerksamkeit vom weißen Hai auf die Helden umgelenkt, die die zivilisierte Welt vor dem riesigen Ungetüm befreien.

Jameson geht sogar so weit zu sagen, Werke der Massenkultur müssen utopisch sein, um ideologisch sein zu können. Damit meint er, Massenmedien können nur manipulativ sein, wenn in den beim Rezipienten dadurch erweckten Fantasien auch ein Funken Wahrheit steckt. Das Produkt der Massenkultur muss also auch zu einem gewissen Maße glaubwürdig sein.<sup>102</sup>

Im Vergleich zu Dyer steht Jameson, ausgehend von dem Gerüst der Kodierung und Dekodierung von Hall, mit seinem Ansatz eher auf der Seite der Produzenten, die das Produkt mit Ideologie kodieren um das Publikum zu manipulieren. Dyer, der auf der Seite der Rezipienten in Halls Grafik steht, geht davon aus, dass die Zuseher den

---

<sup>99</sup> Vgl. Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. S. 140.

<sup>100</sup> Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. S. 141.

<sup>101</sup> Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. S. 142.

<sup>102</sup> Vgl. Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. S. 147.

gelesenen Text vor allem mit ihren eigenen Emotionen dekodieren und dadurch nicht schlicht Marionetten der Produzenten sind, sondern dem Text ihre eigene Bedeutung einschreiben.

#### 4.6. Starimages

Besonders in Hollywood-Filmen spielt das Image der Hauptprotagonisten auch abseits vom Film eine große Rolle. So fällt auf, dass besonders bekannte Hollywoodstars immer ähnliche Charaktere spielen, dass sich in den meisten Fällen mit dem Bild, das abseits des Kinos von ihnen gezeigt wird, in einigen Bereichen deckt.

Das Image „repräsentiert [...] die Schnittmenge zwischen Person bzw. Schauspieler und Publikum – die Rezeption und die Wirkung eines Stars sind durch das Image vermittelt und wirken auf dieses zurück“.<sup>103</sup>

Im Gegensatz zur Zeit des klassischen Hollywood-Studiosystems der 1930er und danach, als die Studios die komplette Kontrolle über das Starimage der Schauspieler vertraglich sicherten und so auch ihr Privatleben mitbestimmten, sind die Images der Filmstars ab den 1950/60ern nicht mehr komplett von den Filmstudios inszeniert und die Stars haben einen weit größeren Einfluss auf ihr eigenes Image obgleich die Marktorientierung nach wie vor wichtig ist.

Für den Rezipienten sind die Schauspieler im Regelfall nur durch ihre öffentlichen Images erreichbar, nach Garncarz handelt es sich bei ihnen um „öffentliche Kunstfiguren“<sup>104</sup>.

Dyer stellt fest, dass die Analyse von Stars auf dem Starimage basiert und nicht auf ihrer wahren Identität. In seinem Buch *Stars* meint Dyer hierzu,

„analyses of stars, as images existing in films and other media texts, stress their structured polysemy, that is, the finite multiplicity of meanings and

---

<sup>103</sup> [http://www.montage-av.de/pdf/062\\_1997/06\\_2\\_Stephen\\_Lowry\\_Stars\\_und\\_Images.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Stephen_Lowry_Stars_und_Images.pdf), Zugriff: 10.10.2014.

<sup>104</sup> Garncarz, Joseph: *Die Schauspielerin wird Star: Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur*. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 1989, S. 321–344.

affects they embody and the attempt [...] to structure them [so] that some meanings and affects are foregrounded and others are masked or displaced.“<sup>105</sup>

Für ihn sind Starimages die Summe einer Vielzahl von Texten, wie zum Beispiel Filme, Kritiken, Kommentare oder jede Art der Werbung oder Öffentlichkeit. Diese „structured polysemy“ von der Dyer spricht gründet daher auf sowohl intertextueller als auch extratextueller Ebene, die unabdinglich miteinander verflochten sind.<sup>106</sup> Dadurch kann der Charakter der realen Person mit dem Charakter der Erzählung perfekt zusammenpassen, gar nicht übereinstimmen oder, wie in den meisten Fällen, der Filmcharakter betont bestimmte Eigenschaften des Stars.

In jedem Fall ist das Konstrukt des Starimage ein Mix aus unterschiedlichen medialen Texten und Teil eines großen diskursiven Systems indem die Texte produziert werden und sich bewegen, immer rezipiert im Zusammenhang mit einer bestimmten Zeit.

In seinem zweiten Buch *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (1986) zeigt Dyer am Beispiel von Marilyn Monroe wie Starimages ideologische Widersprüche aufheben, weil sie eine mythische Funktion in der Gesellschaft innehaben. So steht Monroe zum Beispiel für Sexappeal und Unschuld und verkörpert mit diesen widersprüchlichen Vorstellungen weiblicher Sexualität den Wandel der Ideologie des Sexualitätsbegriffs dieser Zeit. Die Anziehungskraft der Stars auf den Rezipienten basiert dabei auf der ideologischen Funktion selbiger, indem sie immer Lösungen für in der Realität kaum zu lösende Probleme haben.<sup>107</sup>

Judith Mayne stellt in Bezug auf die Texte Dyers fest, dass Starimages immer Inkonsistenz und Veränderungen unterworfen sind, aber dennoch ideologische Widersprüche vereinbaren.<sup>108</sup> Am Beispiel Bette Davis als extrem gegensätzliche Starfigur – sowohl on-screen als auch off-screen – beschreibt Mayne wie die widersprüchlichen Eigenschaften der Person Davis anstelle einer destruktiven

---

<sup>105</sup> Dyer, Richard: *Stars*. London: British Film Institute 1979, S. 3.

<sup>106</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Stars*. S. 68-72.

<sup>107</sup> Vgl. Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. 2. Ausgabe, London: Routledge 2004, S. 17-64.

<sup>108</sup> Vgl. Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*; New York: Routledge 2002, S. 128.

Funktion, genau das Gegenteil bewirken und sich der Auflösung der Gegensätze und Zusammenführung der sich gegenüberstehenden Merkmale beugen.

Jackie Staceys empirische Studie zur Beziehung zwischen Stars und ihrem Publikum in Bezug auf die Identifikation von Frauen mit weiblichen Hollywoodstars ergab, dass Starimages eine große Bedeutung im Alltag der Britischen Frauen in der Zeit des Krieges und der Nachkriegszeit hatten, da Hollywood Filme Wohlstand suggerierten. Hier findet sich ein weiterer Hinweis auf die These des Eskapismus des Publikums bei der Rezeption von Popkultur, bei der die Rezipienten ihrem tristen Alltag entfliehen.<sup>109</sup>

Zur Identifikation der Rezipienten mit Stars macht Gamson fünf Fan-Typen fest. Dazu unterscheidet er zwischen dem „traditionalist“ oder „believer“, der den Star mit all seinen Facetten als real anerkennt, dem „second-order believer“, der den Star als real wahrnimmt, sich der Konstruktion rund um die Person aber bewusst ist, den „postmodernist“, der Stars als Fiktion klassifiziert und sich an deren Dekonstruktion erfreut, der „gossip game-player“, der den Star als halbfiktional versteht und sich gerne mit anderen Rezipienten über ihn austauscht und zuletzt der „detective game-player“, der den Star halbfiktional wahrnimmt und Spaß daran hat, die Wahrheit über die Person herauszufinden. Wie Stacey versteht auch Gamson den Star als multiplen Funktionär für sein Publikum.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Vgl. Stacey, Jackie: *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, New York: Routledge 2003; S. 151-158.

<sup>110</sup> Vgl. Gamson, Joshua; *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*, Los Angeles: University of California Press 1994, S. 142-185.

## 5. Das Ende im Film

Das Ende jedes Filmes (ebenso wie sein Anfang) weist auf die „Geschlossenheit“ in der Erzählung hin und unterscheidet sich damit von der „realen Welt“, die in dem nie endenden Strom von Geschehnissen gründet, in dem die Entstehung und das Ableben eines einzigen Individuums keinen Beginn beziehungsweise Abschluss in derselben Dimension darstellen.<sup>111</sup>

Das Filmende bedeutet für den Zuschauer also auch, die Fiktion wieder zu verlassen und in die Realität heimzukehren.<sup>112</sup>

### 5.1. Abgrenzung

Welcher Ausschnitt eines Filmes zum Ende desselben gehört liegt im Auge des Betrachters. Christian Metz sieht im Ende des Filmes, materiell betrachtet, nur sein letztes Bild.<sup>113</sup> Gerald Prince charakterisiert das Ende etwas weiter und betrachtet in seinem Buch *A dictionary of narratology* (in Bezug auf alle Medien) das letzte Geschehnis innerhalb des Plots als das Ende, wobei er sich, wie der Buchtitel vorwegnimmt, ausschließlich mit der narrativen Komponente befasst.<sup>114</sup>

#### 5.1.1. „restorative three-act form“<sup>115</sup>

Um das Ende des Films physisch abgrenzen zu können, muss der Film untergliedert werden. Ausgehend von der konventionellen Konzeption und Erzählstruktur des Mainstream-Kinos kann dieser dafür in drei Akte unterteilt werden. Dabei wird der Film mit einer ruhigen Phase eingeleitet, die durch eine Störung unterbrochen wird. Die Störung bildet den Konflikt, der zu lösen ist um zum Schluss wieder den Zustand der Ruhe zu erreichen. Der Konflikt ist das zentrale Element der Handlung. Das Ende im Film ist im dritten Akt verortet und wird durch die Auflösung des Konflikts

---

<sup>111</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren Verlag 2002; S. 15.

<sup>112</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 20.

<sup>113</sup> Vgl. Metz, Christian: *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck 1968.

<sup>114</sup> Vgl. Prince, Gerald: *A dictionary of narratology*. Aldershot: Scholar Press 1988, S. 26.

<sup>115</sup> Dancyger, Ken/Jeff Rush: *Alternative scriptwriting: writing beyond the rules*. Bosten: Focal, 1991, S.15.

charakterisiert. Charakteristisch für diese Struktur im Film ist, dass sie eine große Geschlossenheit aufweist und keine offenen Fragen oder Probleme zurückbleiben.<sup>116</sup>

### 5.1.2. Narratologische Ebene vom Film-Ende

Das Film-Ende weist aus narratologischer Sicht zwei Kernpunkte auf.

Einerseits handelt es sich - auch narrativ - um ein Element, als Teil innerhalb der in drei Akte unterteilten Handlung des Films, das am Ende steht und dennoch eine enge Verbindung zu den anderen Bestandteilen aufweist.

Andererseits ist der gewählte Erzählmodus von großem Interesse, wobei besonders zwischen klassischer und nichtklassischer Narration unterschieden wird.<sup>117</sup>

Um den Erzählmodus des Film-Endes narrativ zu charakterisieren, muss formal zwischen Story und Plot unterschieden werden. Das Ende des Films ist immer auch das Plotende, es muss allerdings nicht zwingend mit dem Storyende zusammenfallen. Hier nennt Thomas Christen drei mögliche Kombinationen:

Zum einen kann das Ende nach dem Anfang gereiht werden wobei Handlung und die einzelnen Szenen zwischen Anfang und Ende linear und chronologisch verlaufen.<sup>118</sup>

Die zweite Möglichkeit ist, die Sequenzen zwischen Anfang und Ende nicht chronologisch abzuarbeiten und dennoch Kontinuität beim Zuseher zu suggerieren.

Bei einer konventionelleren Methode dieser zweiten Variante bilden Anfang und Ende die Eckpfeiler einer „großangelegten Rückblende“<sup>119</sup> und erzeugen damit zeitlich das Ende der Story, wobei hier der Zeitsprung beim Zuseher klar erkennbar ist ohne Kontinuität zu indoktrinieren.<sup>120</sup>

Im dritten Fall, den Christen beschreibt, nimmt der Film das Ende vorweg indem er mit ebendiesem beginnt und erzählt in den darauffolgenden Szenen wie es zu diesem Ende gekommen ist, ohne dazu zurückzukehren.<sup>121</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 21-22.

<sup>117</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 27.

<sup>118</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 27

<sup>119</sup> Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 28

<sup>120</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 27-28.

<sup>121</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 28-29.

Laut David Bordwell versuchen die Zuseher eine Story aufzubauen - egal welcher Struktur der narrative Ablauf unterliegt - die chronologisch strukturiert ist, während sie dem Plot folgen.<sup>122</sup>

„Generally, the spectator comes to the film already tuned, prepared to focus energies toward story construction and to apply sets of schemata derived from context and prior experience.“<sup>123</sup>

Dem Ende des Films schreibt Thomas Christen zwei Funktionen zu. Einerseits liefert das Ende des Films den letzten Bestandteil des Plots und gibt dadurch dem Zuseher die Möglichkeit, die Story in ihrer Gesamtheit zu konstruieren. Die zweite Funktion kann aus der Terminierung der Story abgeleitet werden. Denn das Ende bringt den Vorgang der Initialisierung der Lesart zu Beginn des Films, zu einem Abschluss und lässt keine neuen Elemente für eine Interpretation mehr zu. Dadurch wird das Ende auch gleichzeitig zum „Scharnier zur Welt des Zuschauers“<sup>124</sup> – es erleichtert den Ausstieg aus der Fiktion Film und leitet über zur Interpretation des Gesehenen.<sup>125</sup> Das Ende ist aber auch der Teil, der einen neuen Anfang oder eine neue Erzählung möglich macht.<sup>126</sup>

## 5.2. Das Happy End

Das Happy End ist ein sicheres Ende, das eine Handlung mit sehr hoher Geschlossenheit abrundet und beendet. Die Eindeutigkeit desselben wird dadurch hergestellt, dass der Zustand der Zufriedenheit und des Glücks bei den Protagonisten suggeriert wird, dabei ist beabsichtigt dem Zuschauer das Gefühl der Sicherheit zu vermitteln.<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> Vgl. Bordwell, David: *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1988 (University paperback, 912), S. 35.

<sup>123</sup> Bordwell, David: *Narration in the fiction film*. S. 35.

<sup>124</sup> Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren Verlag 2002, S. 32.

<sup>125</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 31-32.

<sup>126</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 33.

<sup>127</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 37.

Das Happy End muss in seiner Funktion als glückliches Ende, laut Christen, mindestens zwei Regeln befolgen, um von den Zusehern als solches akzeptiert zu werden:

Zum einen muss sich das Happy End, damit es die Glaubwürdigkeit bei den Zusehern behält, mit einer realen Wahrscheinlichkeit aus der vorangegangenen Handlung des Films entwickeln. Fehlt es dem Happy End an Plausibilität so wird es nicht als solches anerkannt und die Zuseher werden zu zweifeln beginnen.<sup>128</sup>

Zum anderen muss das Happy End, um als solches akzeptiert zu werden, den moralischen Vorstellungen der aktuellen Zeit entsprechen und „Gutes“ und „Böses“ muss eindeutig ausgewiesen sein.<sup>129</sup> Bordwell sieht in diesem Phänomen Anomalien zu dem Konzept der „poetischen Gerechtigkeit“ bei Thomas Rhymer. Dazu zitiert er in seinem Aufsatz „Happily ever after, part two“<sup>130</sup> Frederick Palmer, der der Meinung ist, das Happy End sei nichts anderes als die Vergeltung der Schuld auf der einen Seite und die Belohnung für Anstand und Aufrichtigkeit auf der anderen, wodurch zum Ende des Films Gerechtigkeit hergestellt wird.<sup>131</sup>

Wenn man also davon ausgeht, dass das Happy End beide Regeln befolgt und daher glaubwürdig die gängigen Moralvorstellungen verkörpert, dann führt das dazu, diese Moralvorstellungen noch tiefer bei den Zusehern zu verankern. Durch die Geschlossenheit des Films aufgrund seines klaren Endes wird jedoch der deutliche Unterschied zwischen Realität und idealistische Fiktion in Bezug auf die Moral vor den Zusehern verdeckt und kann von ihnen nicht erkannt und genutzt werden.<sup>132</sup>

Wesentlich für die Glaubwürdigkeit des Endes ist, ob der Übergang von Spannung zur Erreichung des Happy Ends richtig positioniert wurde. Spannung resultiert nicht zwingend daraus, dass das Wissen zwischen den Protagonisten und den Zuschauern ungleich verteilt ist, meint Noel Carroll. Viel mehr stehen Moral beziehungsweise Wunschvorstellung und Wahrscheinlichkeit in Bezug auf den Ausgang des Films in einem Verhältnis zueinander, dass den Grad der Spannung bestimmt. Die Kombinationen „evil/likely outcome“ und „moral/unlikely outcome“ führen laut

---

<sup>128</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 38.

<sup>129</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 38.

<sup>130</sup> Bordwell, David: *Happily ever after, part two*. In: *The Velvet Light Trap*, no. 19, 1982, S. 7.

<sup>131</sup> Vgl. Palmer, Frederick: *Palmer plan handbook*. Hollywood: Palmer Photoplay Corp. 1921, S. 71.

<sup>132</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 40.

Carrolls Spannungstheorie zur Erreichung eines glaubwürdigen Happy Ends sofern die jeweilige Konstellation nicht zu früh verlassen wird und damit ihre Plausibilität wieder einbüßt.<sup>133</sup>

Unglaubwürdigkeit kann aber als filmisches Element eingesetzt werden und damit aus der Norm fallen. Der Zuseher bekommt sein Happy End, ist aber dennoch mit dem Ausgang nicht zufrieden, da sich die Sicherheit, die es eigentlich verspricht, nicht einstellt. Das Happy End schreibt sich in diesem Fall die Charakteristika des offenen Endes ein.<sup>134</sup> Diese Konstruktion ist jedoch nicht der Regelfall in der Produktion von Happy Ends.

Die Unterhaltung ist die wichtigste Funktion des Happy Ends im populären Film. Die Zuseher können mit sehr geringem Aufwand in eine Fiktion jenseits des eigenen Alltags abgleiten und es wird ihnen das Gefühl suggeriert ihren eigenen Alltag zukünftig auch leichter meistern zu können, weil die Probleme im Film vereinfachter dargestellt werden und die Lösung zugesichert wird und leichter zu erreichen scheint.<sup>135</sup>

Das Happy End setzt sich, laut Bordwell, aus zwei Handlungsphasen zusammen. Die erste Phase, die Bordwell „resolution“ nennt, ist die der Überwindung eines Konfliktes oder die Erreichung eines Ziels, wodurch die glückliche Zukunft des Protagonisten eingeleitet wird. Der zweite Teil, den Bordwell „Epilog“ nennt, zeigt den Protagonisten nach der Überwindung der letzten Hürde und versichert dem Zuseher dadurch die Stabilität seines Glücks.<sup>136</sup>

Der populäre Film mit Happy End bietet ein „Kontrastprogramm zum Lebensalltag, kommt der Rezipient doch in den seltenen Genuss, dass im Kino alle Rechnungen aufgehen und er im Hinblick auf die Problembewältigung in utopischen Kategorien denken und fühlen darf“.<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Vgl. Carroll, Noel: *Toward a theory of film suspense*. In: *Persistence of Vision: The Journal of the Film Faculty of the City University of New York*, no. 1, Summer 1984, S. 65-89.

<sup>134</sup> Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 41.

<sup>135</sup> Vgl. Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Sigma Medienwissenschaft, Bd. 15, Berlin: Sigma 1993, S. 418.

<sup>136</sup> Vgl. Bordwell, David: *Happily ever after, part two*. In: *The Velvet Light Trap*, no. 19, 1982, S. 3.

<sup>137</sup> Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. S. 420.

### 5.2.1. Finale Situationen

Da jedem Film, der mit einem Happy End schließt, ein Konflikt vorausgeht, gibt es je nach Konflikt verschiedene Möglichkeiten, wie es zu dem guten Ausgang des Films kommen kann.

Zu aller erst steht die Versöhnung, bei der das Missverständnis zwischen den Protagonisten aufgeklärt wird und der eine Liebeserklärung, ein Heiratsantrag oder ein finaler Kuss folgen kann.

Liebeserklärungen werden in den meisten Hollywoodfilmen von Männern gemacht und sollen noch einmal zum Schluss, die Sicherheit dieser Beziehung und der Gefühle zueinander beweisen. Wird damit die romantische Wunschvorstellung der Zuseher erfüllt, funktioniert das Happy End als solches. Ein Beispiel dafür, dass die Liebeserklärung sogar das Hauptziel der Handlung sein kann, ist GHOST, indem der verstorbene Sam seiner Freundin Molly noch vor dem Übertritt ins Jenseits seine Liebe erklären möchte.<sup>138</sup>

Der Liebesbeweis verfolgt dasselbe Ziel wie bereits die Liebeserklärung, ist aber von der Wertigkeit für den Zuseher noch bindender als die Liebeserklärung, da der Protagonist damit ein höheres Risiko eingeht.<sup>139</sup> In LOVE STORY bittet Oliver seinen Vater um Geld und überwindet so seinen Stolz um das Leben seiner Jenny zu retten. In HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS veröffentlicht Andie einen Artikel in der Zeitung, für die sie schreibt, über ihre Gefühle zu Benjamin nachdem sie sich aufgrund einer Wette getrennt hatten.

Wird der Film mit einem Heiratsantrag beendet erhöht das weiter die Sicherheit der Zuseher für ein „...happily ever after“ der Protagonisten. Obwohl in der Realität, die ansteigenden Scheidungsraten den Glauben an die Dauerhaftigkeit der Ehe mindern müssten, setzt der Antrag im filmischen Kontext ein Signal für die Ernsthaftigkeit von Gefühlen und Vertrauen der Protagonisten.<sup>140</sup> Der Antrag wird im amerikanischen Film fast ausschließlich vom Mann ausgeführt, es sei denn der Antrag des Mannes wurde bereits einmal abgelehnt wie in RUNAWAY BRIDE wo Maggie sich schlussendlich doch festlegen kann und den Journalisten Ike um ihre Hand anhält.

---

<sup>138</sup> Vgl. Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK Verlag 2007, S. 130.

<sup>139</sup> Vgl. Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. S. 131.

<sup>140</sup> Vgl. Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres* S. 131.

Verhältnismäßig selten wird am Ende des Films geheiratet. In den Beziehungskomödien und Liebesfilmen sind meist die vorangegangenen Situationen wie Liebeserklärung oder der finale Kuss ausreichende „Happy-End-Signale“<sup>141</sup>.

### 5.2.2. „Epilog“ (nach Bordwell)

„The character's futures are settled.“<sup>142</sup>

Bordwell nennt die finale Phase des klassischen Hollywood Films „Epilog“, der die Funktion hat die Stabilität, die zum Schluss durch die Erzählung herbeigeführt wird, zu repräsentieren.<sup>143</sup> Auch viele neuere Liebesfilme werden nach dem eigentlichen Happy End mit einem solchen Epilog fortgesetzt indem das glückliche Leben zu zweit belegt wird. Die kreativen Möglichkeiten für einen solchen Nachsatz sind groß. So wird in NOTTING HILL die Schwangerschaft gezeigt oder in RUNAWAY BRIDE die Hochzeit der Protagonisten. In FRENCH KISS sieht man das Paar die Flitterwochen genießen.

---

<sup>141</sup> Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. S. 132.

<sup>142</sup> Bordwell, David: *Happily ever after, part two*. S. 4.

<sup>143</sup> Vgl. Bordwell, David: *Happily ever after, part two*. S. 4.

## **6. Filmanalyse**

### **6.1. Vorgehensweise und Filmauswahl**

Für die Beantwortung meiner Forschungsfrage möchte ich anhand der Analyse von NOTTING HILL im Vergleich mit zwei weiteren Filmen von Richard Curtis versuchen herauszufinden, ob Happy Ends in Hollywood Romantic Comedies ihr utopisches Potenzial durch die Darstellung traumhafter Schlusszenen erzeugen oder ob es andere Mittel dafür gibt, über welche Ebene solche Momente erzeugt werden und wo und wie der Übergang in eine solche Szene stattfindet. Dafür möchte ich die Happy Ends besonders auf ihre topologischen Räume, auf den Einsatz bestimmter Symbole, auf die Beziehung der beiden Protagonisten zueinander, Montagetechniken und den Einsatz von Musik und Ton untersuchen.

Diese dokumentierten Forschungsergebnisse sollen die Grundlage für eine spätere Interpretation im Zusammenhang mit den theoretischen Ansätzen von Dyer, Jameson, Hall und Fiske darstellen und mit Unterstützung weiterer Filmbeispiele klären mit welchen formellen Mitteln das utopische Potenzial geschaffen wird.

Für die Analyse habe ich Filmbeispiele ausgewählt, die nach dem erneuten Wiederaufleben des Genres in den 1980er Jahren entstanden sind, da sich diese Filme doch durch einige Stilmittel von den älteren Screwball Comedies unterscheiden. Bei den Filmen habe ich mich ausschließlich für Filme des Drehbuchautors Richard Curtis entschieden. Dies hat zum einen den Grund, dass Richard Curtis ein im Genre Romantic Comedy sehr etablierter Autor ist und zum anderen weil die Filme besonders auf der formalen Ebene viel Potenzial bieten eine Antwort auf meine Forschungsfrage zu finden. Ich möchte mich insbesondere auf den Film NOTTING HILL konzentrieren und im Anschluss das Happy End mit weiteren Filmen von Curtis vergleichen.

Innerhalb der Filmanalysen möchte ich die Erkenntnisse meiner Analyseprotokolle darstellen. Um einen groben Überblick zu bekommen in welches Umfeld der Film eingebettet ist, halte ich es für relevant die Entstehungsbedingungen und den filmischen Hintergrund innerhalb der ersten beiden Kapitel zu erläutern und Informationen zur Produktion und zum Inhalt des gesamten Films zu geben. Im

Anschluss werde ich kurz auf die Darstellung der Figuren im Film eingehen, da sie für meine Analyseergebnisse nicht unbedeutend ist. Danach möchte ich die Ergebnisse meiner Analyse in einzelnen Themenblöcken erläutern und anhand der Beobachtung der Kameraarbeit, der Musikinszenierung, dem Ton, dem Schnitt und der Montage im Einzelnen, meine Forschungsergebnisse unterlegen und beweisen. Vorab werde ich außerdem weitere Begrifflichkeiten erläutern, die meiner Analyseergebnisse zu Grunde liegen.

## 6.2. Raumsemantik – Jurij M. Lotman

Da sich die Analyse im Film besonders auf die Verschmelzung zweier Welten oder nach Lotman – Räume – stützt, möchte ich hier eine kurze Einführung in seine Theorie geben, da ich sie im Laufe der Analyse mehrfach anwenden möchte.

Lotman, ein russischer Literaturwissenschaftler und Mitbegründer der Tartu-Moskauer Schule der Semiotik, entwickelte eine Semiotik mit kulturwissenschaftlicher Orientierung.

Unter einem semantischen Raum versteht Lotman:

„[...] ein semantisch-ideologisches Teilsystem der dargestellten Welt, charakterisiert durch eine Menge von Merkmalen, Werten, Normen, Regularitäten, die bezüglich mindestens eines seiner Charakteristika zu einem anderen semantischen Raum dieser Realität in Opposition steht, so dass die Grenze zwischen beiden als unüberschreitbar gilt und dass somit die Überschreitung, sofern sie doch stattfindet, als ein „Ereignis“ angesehen werden kann. [...]“<sup>144</sup>

Wenn also ein Protagonist im Film diese Grenzlinie zwischen zwei semantischen Räumen überschreitet, entweder innerhalb einer aktiven Handlung als Subjekt, oder passiv als Objekt, entsteht ein Konflikt. Dadurch kann die Struktur innerhalb der semantischen Räume gestört werden, es kann aber auch sein, dass semantische Räume dadurch aufgehoben werden.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4406>; Zugriff: 05.10.2014

<sup>145</sup> Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4406>; Zugriff: 05.10.2014

Im Film sind semantische Räume oft topographisch verwirklicht, also als wirkliche Räume dargestellt (zum Beispiel: Wald vs. Zivilisation, Slums vs. teure Wohngegend). Auf semantischer Raumbene kann eine Differenzierung in zwei Räume zum Beispiel auch auf der Basis von Gut vs. Böse stattfinden. Lotman unterscheidet außerdem bei den Figuren zwischen statischen Figuren und Figuren, die sich relativ frei bewegen können. Die statischen Figuren dienen zur Definierung des Raumes, sie können die Grenze in einen anderen Raum nicht übertreten, im Gegensatz zu den Helden, die von einem semantischen Raum in den anderen übertreten können. Jeder Übertritt einer Grenze durch den Protagonisten ist eine Handlung und aus der Abfolge mehrerer Handlungen entsteht das „Sujet“. Mittels des Sujets soll die komplette Struktur der Erzählung gezeigt werden.

In Bezug auf die Rezeption von Texten ist Lotman der Auffassung, dass sich durch die Grenzüberschreitung des Textes in den semiotischen Raum des Übermittlers eine weitere „Sinndimension“ ergibt, denn alle Interpretationen der Codestrukturen können nur unterschiedlich sein, obgleich eine gewisse Kompatibilität von Nöten, ist um den Grundansatz des Textes zu verstehen.

### **6.3. Richard Curtis und seine Filme**

„Curtis is one of those writers (like, say, Charlie Kaufman) who has a voice so powerful and distinctive that it shines through every one of his movies, no matter who directs them. Warm, charming, witty and moving, his films involve the pursuit of love and happiness.“<sup>146</sup>

Als Autor, der von mir vordergründig behandelten Filme möchte ich an dieser Stelle einen kurzen Überblick über seine Entwicklung und die Chronologie seiner Werke geben.

Richard Curtis, der mehrfach ausgezeichnete TV- und Filmautor, wurde am 8. November 1956 in Wellington, Neuseeland geboren. Mit 11 Jahren zog er nach England und bekam dort später ein Stipendium an der Harrow School. Danach

---

<sup>146</sup> <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/watch-richard-curtis-talk-career-about-time-bridget-jones-sequel-love-actually-atkinson-as-mr-bean-and-more>; Zugriff: 08.07.2014, 22:35.

besuchte er die Oxford University, wo er Rowan Atkinson traf und so seine ersten Kontakte knüpfte.<sup>147</sup>

Seine Filmkarriere begann 1980 als Co-Autor einer Bee Gees Parodie mit dem Namen „Meaningless Songs (In Very High Voices)“. Nach dieser ersten Arbeit schrieb er regelmäßig für „Not The Nine O’Clock News“, eine Comedy Sketch Show mit Rowan Atkinson.

Zwischen 1983 und 1989 arbeitete Curtis an der Serie BLACKADDER und in den Jahren 1990 bis 1995 an der Serie MR. BEAN, beide Projekte in Zusammenarbeit mit Atkinson. 1994 folgte die extrem erfolgreiche Sitcom THE VICAR OF DIBLEY, für die er als Co-Autor fungierte.<sup>148</sup>

Curtis erster großer Erfolg im Bereich Film war THE TALL GUY (1989). 1994 folgte sein riesiger Erfolg mit der Veröffentlichung von FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL mit Hugh Grant und Andie MacDowell. Mit NOTTING HILL schlug Curtis 1999 seinen eigenen Erfolg noch einmal und der Film wurde zum umsatzstärksten Film aller Zeiten. Es folgten der Film BRIDGET JONES‘ DIARY (2001), für den er das Screenplay schrieb und LOVE ACTUALLY (2003), wobei er in letzterem neben seiner Rolle als Autor auch als Regisseur fungierte. Seine Fähigkeiten als Regisseur bewies er auch 2009 mit THE BOAT THAT ROCKED und 2013 mit ABOUT TIME.

## **6.4. NOTTING HILL (1999)**

### **6.4.1 Produktion**

Bei NOTTING HILL handelt es sich um eine 1999 unter der Regie von Roger Michell erschienene romantische US-amerikanisch-britische Filmkomödie, deren Filmdauer 124 Minuten beträgt. Das Drehbuch wurde von Richard Curtis verfasst, der bereits das Buch für VIER HOCHZEITEN UND EIN TODESFALL (1993) geschrieben hat. Die Produktion von NOTTING HILL war eine Co-Produktion zwischen den Studios PolyGram Filmed Entertainment und Working Title Films und wurde von Duncan

---

<sup>147</sup> Vgl. <http://www.tv.com/people/richard-curtis-1/biography/>; Zugriff: 08.07.2014, 22:42.

<sup>148</sup> Vgl. [http://www.contactmusic.com/info/richard\\_curtis](http://www.contactmusic.com/info/richard_curtis); Zugriff: 08.07.2014, 23:02.

Kenworthy und Roger Michell geleitet. Trevor Jones fungierte für den Film als Komponist, wobei auch Songs von anderen Künstlern im Film verwendet wurden. Der Soundtrack wurde von Island Records veröffentlicht.

Die Dreharbeiten für den Film fanden in Großbritannien statt und die meisten der Schauplätze befanden sich in Notting Hill selbst.

Der Film wurde mit einem geschätzten Budget von \$ 42.000.000,00 realisiert und spielte alleine am ersten Spiel-Wochenende \$ 113.700.000,00 ein.<sup>149</sup>

Die Romantik-Komödie mit der Starbesetzung durch Hugh Grant und Julia Roberts gewann einige Auszeichnungen, so unter anderem im Jahr 1999 den British Comedy Award und die Goldene Leinwand, sowie im Jahr 2000 einen Brit Award in der Kategorie *Soundtrack*, den BAFTA-Award in der Kategorie *Publikumspreis* und wurde im selben Jahr dreimal für den Golden Globe Award nominiert in den Kategorien *Beste Hauptdarstellerin* (Julia Roberts), *Bester Hauptdarsteller* (Hugh Grant) und *Beste Komödie*.<sup>150</sup>

#### 6.4.2. Inhalt

Der Buchladenbesitzer William Thacker (Hugh Grant), der in Notting Hill lebt, lernt Anna Scott (Julia Roberts), die gerade für Dreharbeiten in Notting Hill ist, kennen, als sie seinen Buchladen besucht. Ein Kunde, den William beim Versuch erwischt ein Buch zu entwenden, bittet Anna um ein Autogramm und William wird klar, wer ihm gegenüber steht. Als William später an diesem Tag für seinen Mitarbeiter und sich etwas zu trinken holt, stößt er mit Anna auf der Straße zusammen und verschüttet dabei den Orangensaft auf ihre Bluse. Er bietet ihr an, sich bei ihm umzuziehen, da er um die Ecke wohnt. Sie begleitet ihn und er versucht dort tollpatschig mit ihr ins Gespräch zu kommen. Sie zieht sich um, begegnet seinem verrückten Mitbewohner Spike, küsst ihn und verlässt sein Haus. Später lädt William Anna zum Geburtstag seiner Schwester Honey (Emma Chambers) ein, seine Familie ist sehr überrascht und sichtlich angespannt mit einer so berühmten Persönlichkeit zu Abend zu essen, empfangen sie aber sehr freudig und Anna gibt sich sehr bodenständig. Im Verlauf des Abends kommen Anna und William sich näher, steigen am Heimweg in einen abgeschlossenen Park ein und küssen sich erneut. Nachdem

---

<sup>149</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0125439/>; Zugriff: 11.06.2014, 11:50.

<sup>150</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/Notting\\_Hill\\_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/Notting_Hill_(Film)); Zugriff: 18.06.2014, 12:20.

sie einen weiteren Abend im Kino verbringen und danach gemeinsam zu Abend essen, begleitet William Anna auf ihr Hotelzimmer. Dort treffen sie jedoch Annas aktuellen Freund Jeff King (Alec Baldwin), der Anna mit seinem Besuch überraschen wollte, und William gibt sich in der Not als Hotelangestellter aus, wird von Jeff herumkommandiert und verlässt das Zimmer. Schwer enttäuscht versucht William sein Leben fortzusetzen, seine Freunde arrangieren Treffen mit anderen Frauen doch William kann mit keiner etwas anfangen und auch ihre Aufmunterungen helfen ihm nicht weiter.

Nach einiger Zeit taucht Anna vor seiner Haustür auf, in Zeitungen wurden Nacktbilder von ihr veröffentlicht und sie möchte sich vor der Presse bei ihm verstecken. Beide verbringen romantische Stunden miteinander und kommen sich wieder sehr nahe. Am nächsten Tag wird sein Haus von Paparazzi belagert, die Anna, William und seinen Mitbewohner Spike (Rhys Ifans), der am Vortag im Pub mit der Anwesenheit Annas geprahlt hat, an der Haustür fotografieren. Anna verlässt wütend das Haus.

Es vergehen einige Monate bis William seinen Liebeskummer scheinbar erneut verwunden hat, da erzählt ihm sein bester Freund Max (Tim McInnerny), dass Anna gerade in London ist. William besucht sie am Filmset und bekommt mit, wie Anna mit einem ihrer Kollegen von ihm als einem flüchtigen Bekannten spricht, woraufhin er mit erneut gebrochenem Herzen und ohne sich zu verabschieden das Set verlässt. Kurze Zeit später erscheint Anna wieder in Williams Buchladen und möchte ihm die Situation am Filmset erklären. Sie sichert ihm ihre Gefühle zu und schließt mit der berühmten Passage „I'm also just a girl, standing in front of a boy, asking him to love her.“<sup>151</sup> Sie verlässt den Buchladen nachdem William erwidert, dass er sich nicht noch einmal auf sie einlassen könne, weil er zu oft enttäuscht worden wäre.

Bei einem Gespräch mit seinen Freunden öffnet ihm sein Mitbewohner Spike die Augen, dass seine Ablehnung ein Fehler war. William lenkt ein und macht sich gemeinsam mit seinen Freunden auf den Weg zu ihrem Hotel. Dort erfährt er, dass Anna bereits auf einer Pressekonferenz ist und unmittelbar danach das Land verlassen wird. In letzter Sekunde erreicht William die Pressekonferenz und gibt sich als Reporter aus. Während der Pressekonferenz fragt er Anna in mitten aller Journalisten ob sie bleiben würde, wenn er zugeben würde, dass er ein Idiot gewesen sei. Daraufhin lässt sie sich erneut die Frage danach stellen wie lange sie bleibe und

---

<sup>151</sup> NOTTING HILL, Regie: Roger Michell, Großbritannien/USA 1999, 1:42:03.

beantwortet diese mit „Indefinitely.“<sup>152</sup> woraufhin allen klar wird, dass es sich bei dem Reporter um William handelt.

Im Epilog sieht man ihre Hochzeit, einen gemeinsamen Auftritt bei einem Event am roten Teppich und im Anschluss Anna und William auf einer Parkbank sitzen, Anna ist hochschwanger.

#### **6.4.3. Narration**

NOTTING HILL ist sukzessiv erzählt, vom Anfangs- bis zum Endpunkt wird die Handlung komplett chronologisch abgehandelt, zum Schluss folgt ein Epilog, der in drei Abschnitten ihre gemeinsame Zukunft zeigt. Der Film weist die komödientypische, klassische Dramen-Bauform in fünf Akten auf - Exposition, Entfaltung des Konflikts, Höhepunkt und Wendung, fallende Handlung, Moment der letzten Spannung. Ganz genretypisch für die Komödie - abgesehen von der finalen Spannung und dem Nexus, dem Handlungsknoten, der der Handlung ihre Struktur gibt - ist die Geschlossenheit der Handlung durch die Exposition am Anfang und die Auflösung des Konflikts am Ende des Films.

Die Erzählzeit (Filmdauer) des Films setzt sich, nach dem Modell von Genette, zusammen aus einzelnen Szenen, die isochron zur Erzählzeit sind und Ellipsen, die Zeitsprünge zwischen den Szenen ermöglichen und entspricht damit dem traditionellen Aufbau einer Hollywood Romantic Comedy.<sup>153</sup>

Der Film wird aus einer neutralen Erzählsituation erzählt, die Kamera führt das Publikum durch den Film und der Zuseher weiß nicht mehr als die Darsteller selbst. Einzig zu Beginn des Films fungiert William als Ich-Erzähler, wenn er die Stadt in der er lebt, mit all seinen kleinen Details, beschreibt, während ihn die Kamera dabei filmt, wie er über den Hauptplatz geht.<sup>154</sup> Diese Form des Erzählers dient dazu, die Zuseher an das Geschehen heranzuholen und einen persönlichen Bezug zu bekommen.

---

<sup>152</sup>NOTTING HILL, Regie: Roger Michell, Großbritannien/USA 1999, 1:52:02.

<sup>153</sup> Vgl. Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München: Wilhelm Fink GmbH 2012, S. 300ff.

<sup>154</sup> Vgl. Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*; S. 302ff.

Kamera und Montage sind ausschließliche Träger der Erzählfunktion, abgesehen von der ersten Szene mit William im Film, und durch die neutrale Erzählsituation im Film kann man, laut Genette, von einer gleichzeitigen Narration sprechen. Neben der Haupthandlung gibt es kleine Nebenhandlungen und Liebesgeschichten der Freunde, die aber nur ganz am Rande eine Rolle spielen und von keiner Bedeutung für den Ausgang des Films sind.<sup>155</sup>

Im Film kommt es größtenteils zu keinen Brüchen und die Handlung wird bis zuletzt durchgezählt. Der einzige Bruch in der Tradition einer Romantic Comedy in Hollywood ist die umgekehrte Rollenverteilung, da Anna, als erfolgreiche Schauspielerin, in der Beziehung die Führung inne hat, so trifft sie in den essentiellen Momenten die Entscheidungen und es wird suggeriert das William den Wendungen, die ihre Beziehung nimmt, ausgeliefert ist. Dies wird durch seine Charaktereigenschaften wie die Unbeholfenheit und Naivität unterstrichen.

#### **6.4.4. Figuren**

Die Handlungsträger im Film sind die Protagonisten Anna und William, sie spielen die wichtigste Rolle für die Geschichte, ihre Geschichte bietet den Hauptstrang der Handlung. Die Nebenrollen im Film dienen vor allem zur Kontrastierung und Beschreibung der Hauptakteure, die Nebenhandlungen, die durch sie entstehen, sind für den Ausgang nicht von großer Bedeutung, obwohl es auch für sie ein Happy End gibt.

Bei William (Hugh Grant) handelt es sich um einen der beiden Hauptprotagonisten im Film. Die Konzeption seiner Figur ist statisch und geschlossen und daher für den Rezipienten zur Gänze definiert. Die Figur wird hauptsächlich auf mimetische Art charakterisiert, durch Mimik, Gestik sowie Proxemik, unterstützt wird die Charakterisierung durch die filmische Diegese. Bis zum Ende des Films wird er als hoffnungsvoller Verlierer charakterisiert.

Die Konstruktion dieser Figur lädt auf unterschiedlichen Ebenen zur Empathie ein: Durch Eigenschaften wie Tollpatschigkeit, Schüchternheit oder seinen Hang zum

---

<sup>155</sup> Vgl. Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. S. 302ff.

Chaos, sowie seine Mimik gepaart mit dem leichten Stottern sobald er sich in einer Situation nicht sicher fühlt.

Bei Anna (Julia Roberts) handelt es sich um die zweite der beiden Hauptprotagonisten im Film. Wie bereits bei der Figur William handelt es sich auch bei ihrer Figur um eine statische Figurenkonzeption, die für den Rezipienten vollständig definiert, also geschlossen ist. Das Figurenkonzept folgt damit dem klassischen Hollywoodgenre. Auch die Figur der Anna wird implizit durch ihre Art der Präsentation charakterisiert: Sie hebt sich zum einen durch ihr Kostüm von den anderen Protagonisten ab, ihre Figur erschließt sich aber auch durch Charakteristika wie Selbstsicherheit und Direktheit, die sie für den Rezipienten empathisch machen. Ihrer Rolle kommt auch ihr Starimage außerhalb des Kinofilms zu Gute, da es zur Rolle passt, sie hat bereits in vorherigen Filmen starke Frauen gemimt, dadurch nehmen ihr die Rezipienten die Rolle ab.

Die Nebenrollen im Film haben hauptsächlich die Aufgabe, die Charaktere der Hauptprotagonisten William und Anna zu unterstreichen und zu beschreiben, sowie an manchen Stellen die Handlung voranzutreiben und obwohl ihnen im Laufe des Films nicht nur Gutes widerfährt, wie zum Beispiel Williams Freund Tony (Richard McCabe), der sein Restaurant schließen muss, wird keines der Probleme zum großen Thema gemacht und ist auch für den Ausgang des Films von keiner großen Bedeutung. Auch zielen diese Probleme nicht darauf ab, eine große Emotionalität bei den Zuschauern auszulösen, denn der Film und die Figurenkonstellation sind darauf ausgerichtet, dass die Rezipienten der Haupthandlung und den beiden Hauptakteuren folgen. Trotzdem gibt es beim Happy End keine unglücklichen Nebendarsteller und wie von selbst haben auch sie ihr Glück gefunden.

#### **6.4.5. Starimage**

Wie bereits im ersten Teil meiner Arbeit angeführt, spielt das Starimage der beiden Hauptprotagonisten für meine spätere Interpretation eine wichtige Rolle.

Julia Roberts mimt im Film eine starke Frau und dies zieht sich auch durch ihre Filmographie als Schauspielerin bis zur Erscheinung von NOTTING HILL und danach. In Filmen wie PRETTY WOMEN (1990), DIE AKTE (1993) oder ERIN BROCKOVICH

(2000) spielt Roberts auf unterschiedliche Weise und doch kontinuierlich eine toughe Frau, die sich in der Männerwelt behauptet.

Auch privat setzt sich dieses Image durch, so betreibt Roberts mittlerweile eine eigene Produktionsfirma namens „Red Om“, führt aber nebenbei ein harmonisches Familienleben ohne Starallüren.

Hugh Grant ist wie auch Roberts eine Hollywoodgröße mit einem sehr deutlichen Starimage. In seinen Filmen vor und nach Notting Hill spielt er fast ausnahmslos Hauptrollen in romantischen Komödien wie zum Beispiel in FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL (1994), BRIDGET JONES'S DIARY (2001), ABOUT A BOY (2002), LOVE ACTUALLY (2003) oder MUSIC AND LYRICS (2007). Dabei variieren seine Charaktere etwas mehr als bei Roberts, so mimt er in einigen Filmen den Playboy, wobei seine Rollen nie antagonistisch ausgelegt sind. So wird er auch in BRIDGET JONES'S DIARY als charismatischer Aufreißer dargestellt, der obwohl er die Hauptprotagonisten immer wieder enttäuscht, nie seinen Status als Publikumsliebbling verliert. In anderen Rollen wie in FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL oder NOTTING HILL spielt er hingegen den treuen, warmherzigen Verlierer. Dennoch gleichen sich die Rollen in Mimik, Verhalten und Gestik immer stark.

Privat wird Grant seinem Image ebenfalls gerecht, so geriet er zwar 1995 in die Schlagzeilen, weil er von Polizisten beim öffentlichen Verkehr mit einer Prostituierten erwischt und dafür zu einer Geldstrafe verurteilt wurde, dennoch ist er seit dem fast skandalfrei und mittlerweile zweifacher Familienvater.

#### **6.4.5. Formelle Erkenntnisse der Analyse**

Für meine Forschungsfrage von Relevanz ist in Bezug auf die formalen Ebenen des Films, das Ende ab dem Zeitpunkt, als William die Türen zum Saal öffnet, indem die Pressekonferenz stattfindet.

Im ersten Kapitel möchte ich kurz noch einmal die inhaltliche Ebene des Endes im Detail erläutern, auf sie sollen dann meine durch die Analyse gewonnenen Erkenntnisse aufgebaut sein.

### Inhaltliche Beschreibung – Happy End

William öffnet die Tür zum Konferenzraum, indem die Presse vor Anna versammelt ist. Ein *Establishing Shot* führt den Zuseher in das Geschehen ein und gibt einen Überblick über die Situation. Anna sitzt an einem langen Tisch, neben ihr, ihr Manager, ihr gegenüber stehen und sitzen unzählige Journalisten, die darauf warten, die erste Frage stellen zu dürfen. An ihrer Seite sind mehrere Monitore platziert, die das von den Kameras aufgenommene Material direkt live übertragen. In der nächsten Einstellung läuft William an den Bildschirmen vorbei, in denen Anna zu sehen ist und verschwindet in der Menge der Journalisten. Die Journalisten stellen erste Fragen, so wird Anna zum Beispiel nach der verbleibenden Zeit ihres Aufenthalts in Großbritannien gefragt. Sie erwidert, dass sie das Land noch am selben Tag verlassen wird. Als einer der Journalisten sie über die Fotos mit William befragt, gibt sie zur Antwort, sie wären nur Freunde, woraufhin William darum bittet eine Frage an sie richten zu dürfen. Anna blickt auf und sieht ihn, William stellt die Frage ob sie und der britische Mann (er spricht von sich selbst in der dritten Person) eventuell mehr als nur gute Freunde sein könnten. Es beginnt ein Dialog zwischen den beiden, bei dem Anna feststellt, dass William immer noch Gefühle für sie hat, innerhalb dieses Dialogs werden mittels Montage Bilder der mit Spannung lauschenden Freunde Williams eingeblendet, die den Dialog beobachten. Anna bittet ihren Manager, den Journalisten, der gefragt hat wie lange sie bleiben möchte, noch einmal dieselbe Frage zu stellen, diesmal antwortet sie mit „Indefinitely.“ In diesem Moment setzt die Musik ein („She“ von Elvis Costello) und auf der tonalen Ebene beginnt ein Blitzlichtgewitter und alle Rezensionen hören an diesem Punkt auf. Es folgt eine Schuss-Gegenschuss-Montage, in der immer wieder zwischen William und Anna aus verschiedenen Winkeln und Einstellungsgrößen gewechselt wird. Die nach wie vor bestehende räumliche Trennung der beiden und der fehlende finale Kuss werden von Williams Freunden erfüllt. So folgt eine Montage mehrerer Sequenzen aneinander, in der Williams Freunde in Stellvertretung für die beiden ihren Partner oder eine fremde Person spontan küssen.

Auf diese Sequenzen folgt eine besonders wichtige Einstellung, auf die ich später noch näher eingehen möchte. Man sieht zwei Monitore, in dem einen ist William zu sehen in dem anderen Monitor sieht man Anna, beide sind frontal gefilmt, wie sie sich gegenseitig anschauen.

Der Epilog zeigt Anna und William zuerst bei ihrer Hochzeit, immer noch begleitet von dem Song „She“, man sieht wie die beiden in einen Garten auf ihre Hochzeitsgäste zugehen, es wird getanzt, gelacht und gefeiert und Nebenakteure im Film werden noch einmal gezeigt, teilweise mit der neu gefundenen Liebe, in jedem Fall aber lachend und fröhlich.

Im zweiten Teil des Epilogs fahren William und Anna zum roten Teppich vor. Sie steigen aus einer Limousine und Anna führt William an der Hand durch eine Meute Paparazzos, während William einmal fast ausrutscht und sichtlich nervös und unbeholfen ist.

Im dritten Teil des Epilogs sieht man die beiden auf einer Bank sitzen. William liest ein Buch während Anna in seinem Schoß liegt, sie ist schwanger. Die Kamera fährt einmal um fast 360 Grad um dann mit einer Abblende zu schließen.

### Medialisierung und Medienkritik

Bezeichnend für den Film ist, dass die letzte Szene des Films (abgesehen vom Epilog) und zugleich die Szene in der das Happy End stattfindet, im Rahmen einer Pressekonferenz erfolgt, der letzte Beweis für die starke Medialisierung des Paares und ein Zeichen dafür, dass die Presse als Mittel für Wendungen im Film herangezogen wird. Über die Presse kommt William nach ihrem Besuch in seinem Buchladen mit ihr ins Gespräch, wegen der Presse flüchtet Anna später zu William, nachdem Nacktbilder von ihr veröffentlicht wurden. Genauso sind die Medien aber auch dafür verantwortlich, dass Anna wieder von William weg läuft, nachdem ihr einige Paparazzo vor seiner Haustür auflauern. Die Rolle der Presse im Film bestätigt sich jedoch auch durch ihr nicht Vorhandensein in anderen Situationen, so könnte man davon ausgehen, dass ein Star immer von Paparazzo belagert wird. Im Film kann sich Anna jedoch ganz normal bewegen und wird nur dann fotografiert, wenn es für den Fortschritt der Handlung von Belang ist.

Die Presse fungiert zum einen als Vermittler zwischen Sender und Empfänger, in Bezug auf die beiden Hauptakteure im Film. Die stellvertretenden Figuren übertragen aber nicht nur Informationen zwischen beiden Protagonisten, sondern übernehmen auch die Rolle des Informationstransportes zur Außenwelt intern sowie extern des Films. Die Medien können daher als Grenze zwischen den beiden semiotischen Räumen, in denen sich Anna und William befinden gesehen werden.

„Der Raum innerhalb dieser Grenze wird als ‚unser eigener‘, als ‚vertrauter‘, ‚kultiviert‘, ‚sicher‘, ‚harmonisch organisiert‘ usw. erklärt. Ihm steht der Raum ‚der anderen‘ gegenüber, der als ‚fremd‘, ‚feindlich‘, ‚gefährlich‘ und ‚chaotisch‘ gilt.“<sup>156</sup>

Übertritt einer der beiden Protagonisten die Grenze zum semiotischen Raum des jeweils anderen findet ein Ereignis statt. So zum Beispiel wenn William Anna auf ihr Hotelzimmer begleitet, welches als Synonym für die Darstellung Hollywoods gesehen werden kann, und dort auf Alec Baldwin – der im Film wie eine Karikatur der Hollywood-Industrie inszeniert ist –, Annas Freund, trifft, der ihn wie einen Handlanger vor die Tür komplimentiert.

Am Ende des Films wird der Aspekt der Medialisierung aber besonders verdeutlicht. Zuerst sollte man sich den Schauplatz, an dem das Happy End inszeniert wird genauer ansehen. Es handelt sich dabei um einen medial aufgeladenen Raum, der plakativer nicht dargestellt sein könnte – in dem Hotelraum findet die Pressekonferenz statt. Der Raum ist gefüllt mit Journalisten, denen Anna und ihr Manager vorsitzen. Neben den Journalisten befinden sich Fotografen und Kameramänner im Saal, welche die Pressekonferenz direkt übertragen. Auf einigen Bildschirmen sieht man Anna in Großaufnahme in einer Live-Übertragung. Die Position in der Anna leicht erhöht hinter einem langen Tisch sitzt und vor ihr dicht gedrängt die Journalisten sitzen und stehen um ihr Fragen zu stellen, ist für die mediale Inszenierung Annas als Star nicht minder wichtig, aus ihrer Position wird sie meist aus einer leichten Untersicht gezeigt, die ihren Starstatus symbolisiert. Durch die Bildschirme wird sie weiter aus der Masse von Menschen im Saal abgehoben. Auf dem Fernsehbildschirm der Zuseher wird nur sie zu sehen sein, alle anderen Figuren spielen für die Öffentlichkeit keine Rolle. Annas Semiosphäre ist auch optisch bewusst von dem semiotischen Raum der anderen Figuren im Saal abgekoppelt.

Nachdem William zu Wort kommt und Anna zu verstehen gibt, dass er einen Fehler gemacht hat und mit ihr zusammen sein möchte, folgt ein harter Schnitt und eine Naheinstellung, die seine Freunde inmitten von Journalisten zeigt, wie sie gespannt, zur Kamera gerichtet, auf Annas Antwort warten. Auch diese Einstellung unterstützt

---

<sup>156</sup> Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens*. Suhrkamp Verlag: Berlin 2010, S. 174.

meine Erkenntnis, dass Anna und ab diesem Zeitpunkt die Beziehung zu William und dieser selbst stark medialisiert werden und alle Augen auf sie gerichtet sind, da der Zuseher bei dieser Einstellung als Folge auf eine Reihe von Schuss-Gegenschuss-Einstellungen davon ausgehen kann, dass die Freunde und Journalisten in ihre Richtung blicken.

Die Montage bedient sich in dieser Sequenz einer progressiven Bewegung nach Ejchenbaum, bei der die Einstellungsgrößen sich graduell von der Totalen über mehrere Einstellungen zu einer Großaufnahme entwickeln – diese Montage holt den Zuseher ähnlich wie ein Zoom näher in die Situation hinein und soll ihm das Gefühl vermitteln selbst dabei zu sein.

Mit dem offiziellen indirekten Liebesgeständnis von Anna auf die Liebesbekundung von William wird letzterer ebenfalls zum Interesse der Paparazzo.

Kameraeinstellungen, die - aus der Perspektive der Journalisten - Anna zeigen, sowie Großaufnahmen von Williams Gesicht, der zum Teil von Kameras und Journalisten verdeckt ist, sollen beim Zuseher das Gefühl von massivem medialem Interesse bis zum Gefühl der Bedrängung suggerieren.

Eine der markantesten Einstellungen zu dieser Erkenntnis ist jene in der zwei Bildschirme nebeneinander im Bild gezeigt werden. (siehe Abb. 2)



Abb. 2

Beide Protagonisten werden frontal gefilmt, da es sich bei den Einstellungen davor um Schuss-Gegenschussaufnahmen gehandelt hat, wurde dem Zuseher das Vorwissen vermittelt, dass die beiden sich ansehen, obwohl sie im Bild nach vorne

sehen. Die Tatsache, dass William mehr Platz im Kamerabild einnimmt und den größeren der beiden Bildschirme für sich beansprucht ist ein Hinweis auf eine Grenzüberschreitung nach Lotman. Für diesen kurzen Augenblick in dem William, von den Journalisten, als Liebhaber von Anna erkannt wird, findet diese statt. William tritt aus seiner Welt heraus und betritt den semiotischen Raum Annas, der für alle anderen unzugänglich ist, da er sich nun von den anderen, statischen Personen, in der Menge heraushebt. Hier entsteht eine Aufspaltung der Figur William, da er einerseits noch in den Raum der anderen, „einfachen“ Bürger Zutritt hat und andererseits als einziger außer Anna Zutritt zum „Star“-Bereich hat.

„Die bewegliche Figur spaltet sich in ein paradigmatisches Bündel von Figuren derselben Ebene auf, und aus dem Hindernis (der Grenze), das sich ebenfalls vervielfältigt, geht eine Untergruppe von personifizierten Hindernissen hervor: an bestimmte Punkte des Sujetraums gebundene, unbewegliche Feind-Figuren [...].“<sup>157</sup>

Zugleich handelt es sich bei dieser Einstellung um die einzige Einstellung innerhalb der Pressekonferenz nach dem positiven Ausgang der Situation, in der Anna und William im selben Bild zu sehen sind. Daraus kann einerseits geschlossen werden, dass Anna und William jetzt beide ein Teil dieser medialen Inszenierung sind. Andererseits ist es erneut die bildliche Bestätigung meiner zu Anfang erwähnten These, dass die Medien im Film für die Wendung der Handlung von wesentlicher Bedeutung sind. In dieser Einstellung findet außerdem eine Verdoppelung der Medialisierung statt, wenn William im Bildschirm zu sehen ist und dabei gleichzeitig von Journalisten umringt wird und fotografiert wird.

Die Einstellung kann außerdem als Medienkritik verstanden werden. Als Grundlage dienen die beiden lachenden, scheinbar glücklichen Gesichter der Hauptprotagonisten frontal aus den Monitoren blickend – die dadurch entstehende doppelte Medialisierung, einerseits durch die Journalisten und Fotografen im Raum, andererseits durch die mediale Übertragung der beiden durch die Monitore. Dabei möchte ich kurz auf den Ansatz Adornos und Horkheimers verweisen, mit ihrem

„Anliegen, den Medienkonstruktivismus der Kulturindustrie zu decouvrieren, d.h. alle Faktoren, mit denen die Medien Wirklichkeit selektieren, inszenieren

---

<sup>157</sup> Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens*. S. 214.

und kommunizieren. Dieser realisiert sich vor allem durch die *In-Formierung* des menschlichen Bewusstseins durch Information, Unterhaltung, Begehren und Sprache.“<sup>158</sup>

Eine solche Dekonstruktion von Medien der Kulturindustrie findet in dieser Einstellung statt, wenn dem Rezipienten die mediale Inszenierung des Happy Ends innerhalb des rezipierten Textes vorgeführt wird. Diese Tatsache widerspricht damit den Thesen Adornos und Horkheimers, die nie angenommen hätten, dass es in den Produkten der Kulturindustrie selbst zu einer Decouvrierung kommen kann.

### Visuelle Trennung der Protagonisten

Unter meiner Erkenntnis der Trennung von Anna und William verstehe ich die visuelle Trennung der beiden über den gesamten Verlauf der Schlusszene auf der Pressekonferenz. Obwohl sich ihr persönlicher Status zueinander, der anfänglich zu der visuellen Trennung passt, im Verlauf der Szene verändert bleiben sie auf visueller Ebene getrennt.

Zu Beginn der Szene als William den Saal betritt ist die Existenz zweier semiotischer Räume durch die visuelle Trennung von der Starfigur Anna und dem Rest der Figuren deutlich dargestellt. (siehe Abb. 3) Sie hat eine exponierte, leicht erhöhte Sitzposition, wobei diese Art der Inszenierung Distanz beim Zuseher suggerieren soll.

Als William durch den

Raum geht, um auf die Seite der Journalisten zu kommen, bewegt er sich dabei an einem Bildschirm, auf dem Anna zu sehen ist,



Abb. 3 und 4

<sup>158</sup> Kleiner, Marcus S.: *Zur Einführung. Medienkulturindustrie und mediale Informierung*. In: Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Zur Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 241.

vorbei. (siehe Abb. 4) Dies ist eine der wenigen Situationen, in denen die beiden zusammen im Bild zu sehen sind. In diesem Fall kann man davon ausgehen, dass der Bildschirm an dem William ganz nahe vorbei geht, Anna zu ihm holt, wobei eine Verschmelzung der beiden semiotischen Räume dadurch nicht impliziert wird. Zum gleichen Zeitpunkt sitzt sie wenige Meter dahinter in leicht erhöhter Position zu ihm, was das Gefühl von Unnahbarkeit suggerieren soll, während der Bildschirm im Fokus durch eine Großaufnahme ihres Gesichts und Bildschärfe die Nähe zu William symbolisiert. Ihre Rollen sind klar voneinander getrennt. Anna ist der medialisierte Star, auf dem die gesamte Aufmerksamkeit lastet und William ist eine Privatperson, die zu diesem Zeitpunkt niemand erkennt oder wahrnimmt und die selbst Konsument des Mediums ist, wenn er Anna über den Monitor beobachtet.

Die Tatsache, dass - wie bereits in Kapitel Medialisierung/Medienkritik erwähnt - die Presse zum Teil Drahtzieher in ihrer Beziehung ist, wird hier wieder deutlich, wenn sogar in der Abschlussszene Journalisten zwischen ihnen stehen und sie voneinander trennen. Die Möglichkeit, die ihm seine Rolle als angedichteter Journalist dann aber wieder gibt, weil er andernfalls nicht mit ihr ins Gespräch kommen würde, schafft wieder den Ausgleich als positive Auswirkung ihrer Anwesenheit.

Die Einstellung, in der klar wird, dass Anna und William beide eine gemeinsame Zukunft miteinander wollen, also wenn Anna mit „Indefinitely.“, die Frage beantwortet, wie lange sie vor hat in London zu bleiben, zeigt Anna in Naheinstellung aus Normalansicht. In dem Moment, in dem sie das Wort sagt beginnt der Song „She“ von Elvis Costello, gleichzeitig zoomt die Kamera langsam auf ihr Gesicht. Durch den Zoom wird beim Zuseher die Annäherung der beiden suggeriert, ohne dass sie sich tatsächlich annähern. Es folgt eine Montage mehrerer Naheinstellungen und Großaufnahmen der beiden im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, die sie dabei zeigt, wie sie sich gegenseitig ansehen. Die Nähe der beiden zueinander wird nur durch die intensiven Blicke durch die Kamera aufeinander vermittelt.

Auch ein finaler Kuss bleibt aus, an Stelle dessen werden Williams Freunde und Familie, die der Pressekonferenz ebenfalls beigewohnt haben, dabei gezeigt, wie sie sich um den Hals fallen beziehungsweise sich küssen. Während Anna und William sich also nur intensive Blicke zuwerfen und von der Presse weiterhin einzeln

fotografiert und dadurch auf Abstand gehalten werden, führen die Freunde Williams stellvertretend den symbolischen Kuss der Wiedervereinigung aus.

Erst im Epilog ändert sich dieses Verhältnis von Körperlichkeit zueinander. So werden sie gleich nach der ersten Überblendung von der Schlusszene zum Epilog gemeinsam



Arm in Arm auf ihrer eigenen Hochzeit gezeigt, wo sie sich sogar einen flüchtigen Kuss geben (Abb. 5). Auch im zweiten Teil des Epilogs gehen sie Hand in Hand über den roten Teppich und im letzten Teil, als sie gemeinsam auf der Bank zu sehen sind, bleibt weder ein körperlicher noch semantischer Abstand mehr zwischen den beiden bestehen.

Abb. 5

### Rollenbilder und Hierarchie

Innerhalb des gesamten Films aber auch im speziellen in der Schlusszene entspricht der Film nicht der klassischen Rollenverteilung innerhalb einer Hollywood Romantic Comedy und kann dadurch als Kritik an selbigem Genre und dessen klassischem Ende verstanden werden. Die Rollenverteilung in NOTTING HILL ist genau umgekehrt und diese Gegebenheit zieht sich auch durch den gesamten Film und ist der einzige merkliche Bruch innerhalb der Erzählung.

Im gesamten Film ist Anna Scott, die erfolgreiche, selbstbewusste Frau, die in den essentiellen Momenten die Entscheidungen trifft. Das zeigt sich einerseits daran, dass sie über das Funktionieren oder Scheitern der Beziehung entscheidet, wann immer es schwierig wird. William hingegen ist der erfolglose Besitzer eines Buchladens, der nicht einmal die Fassung verliert, wenn jemand ein Buch stehlen möchte und jede Laune von Anna ohne zu hinterfragen hinnimmt und still vor sich hin leidet.

Gerade in der Schlusszene wird diese Tatsache noch einmal etwas aufgelöst. Anna war zuvor bei ihm im Buchladen und hat um Verzeihung gebeten und ihm ihre Liebe gestanden. Er hat abgelehnt, bemerkt aber kurz danach, dass das die falsche Entscheidung war und will sie doch für sich gewinnen. Allein in dieser Abfolge findet sich der erste Bruch innerhalb des Bruchs. Anna, die selbstsichere, entscheidungsstarke Frau bittet William um Verzeihung und fügt sich dadurch in das Normgefüge Hollywoods ein, wobei William nun derjenige ist, der seine männliche Rolle wahrnimmt und Härte zeigt. Dies verkehrt sich jedoch kurz danach wieder, damit ein Happy End möglich ist.

Bei der Pressekonferenz selbst ist allein durch den Setaufbau eine hierarchische Unterscheidung gegeben, da Anna erhöht sitzt und auch immer wieder leicht aus der Untersicht gefilmt wird, während auf die Journalisten und William einzelne Einstellungen leicht aus der Obersicht gezeigt werden, was dem Zuseher eine unterschiedliche Wertigkeit der beiden Parteien suggeriert. William, der sich innerhalb der Szene an sie wendet und sie indirekt um Verzeihung bittet und ihr seine Liebe gesteht, tut dies aus derselben untergeordneten Position heraus, wodurch er auf zwei Ebenen in die Rolle des hierarchisch untergeordneten Protagonisten schlüpft.

Die Einstellung, auf der die beiden nebeneinander in unterschiedlichen Bildschirmen in Großaufnahme zu sehen sind, kann als Symbol für ihre hierarchische Angleichung stehen, die mit ihrer Verbindung einhergeht, da auch er ab diesem Zeitpunkt vermehrt von öffentlichem Interesse ist, während sie sich gleichzeitig auch dazu bereit erklärt Teil seiner Welt zu werden, dieser Aspekt wird auch dadurch unterstrichen, dass sie in der Pressekonferenz sagt, sich eine einjährige Auszeit von ihrem Job als Schauspielerin nehmen zu wollen.

Im Epilog wird diese hierarchische Angleichung zelebriert, obwohl besonders in der zweiten Passage noch ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden bestehen bleibt. Im ersten Abschnitt des Epilogs sind sie in der ersten Einstellung zu zweit im Bild zu sehen, sie stehen nebeneinander und halten sich an der Hand. Ihre Position ist leicht erhöht zur Hochzeitsgesellschaft, wobei sie nach einem Kuss gemeinsam zu den anderen Gästen gehen. So unnahbar und hierarchisch abgehoben Anna in der

Schlusszene bei der Pressekonferenz von den anderen Darstellern ist, so nah und persönlich wird ihr Verhältnis mit der Hochzeitsgesellschaft inszeniert. Man sieht sie beim Begrüßen der Hochzeitsgäste und beim Tanzen mit Max (Tim McInnerny).

Im zweiten Abschnitt des Epilogs wird die hierarchische Unterscheidung zwischen dem Paar und den Journalisten deutlich. Während die Journalisten sich dicht gedrängt am Rand aufhalten mit dem einzigen Ziel ein Foto zu machen, haben Anna und William den roten Teppich für sich alleine. William ist mittlerweile in der Hierarchie aufgestiegen, zwischen ihm und Anna liegt nur noch ihre Souveränität im Umgang mit der Öffentlichkeit, die ihm fehlt und ihn dadurch etwas deplatziert wirken lässt, beziehungsweise das Gefühl suggeriert, dass er seiner neuen Rolle nicht gewachsen ist. In der letzten Szene des Epilogs ist das klassische Rollenbild wieder hergestellt. Die schwangere Anna liegt behütet im Schoß ihres Mannes William.

Grundsätzlich kann man feststellen, dass es William während der Pressekonferenz nur für einen Augenblick gelingt, die Grenze in Annas Semiosphäre zu übertreten, in der Regel ist aber Anna die Person, die sich frei über die Grenzen der unterschiedlichen Räume bewegen kann.

#### Schauplatz und Symbolik „Park“

Der Park oder Garten beinhaltet eine symbolische Mehrdeutigkeit, so kann er für den weiblichen Körper, die Weltordnung, das glückliche Jenseits, die Verwandlung oder die Poesie stehen. Für mich erschließen sich anhand der beiden Szenen, die in einem Park/Garten spielen mehrere Deutungsmöglichkeiten.

Als Symbol des weiblichen Körpers oder der Liebeslust kann der Garten insofern verstanden werden, als dass in der ersten Szene im Park die Erwartung der Liebeserfüllung beim Rezipienten gesteigert wird, beziehungsweise in der letzten Szene durch die schwangere Anna sogar Früchte trägt.<sup>159</sup> Da der Garten als ruhiger verlassener Ort, beziehungsweise in der zweiten Szene als kinderreicher und harmonischer Platz inszeniert wird, könnte man mit ihm auch die symbolische Funktion des Garten Eden in Verbindung bringen und der damit verbundenen harmonischen Weltordnung.

---

<sup>159</sup> Vgl. Ananieva, Anna: *Art. Garten*; In: Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 120-123.

Der Park als Schauplatz für Teile der Handlung im Film kommt zweimal zum Einsatz. Beim ersten Mal sind William und Anna auf dem Heimweg nach dem Essen bei Williams Freunden, William erzählt



Abb. 6

Anna, dass es in der Stadt einige dieser mysteriösen Gärten gibt. Anna will in einen Garten hinein gehen, nach einigen gescheiterten Versuchen schafft William es nach Anna den Garten zu betreten (Abb.6). An dieser Stelle möchte ich auf die Symbolik des Gartenzauns verweisen, der als „räumliche Abtrennung des Gartens [...] in alternierende Bereiche [...] [fungiert]“. <sup>160</sup> Der für die Sinnbildung und die folgende Analyse nicht unwichtige Aspekt ist die Symbolik der Grenzüberschreitung:

„Zum einen ist es die eigentliche Grenze des G[artens], die die Verwandlungen markiert. [...] Zum anderen hebt der G[arten]raum die sonst gültigen Unterschiede auf und symbolisiert damit die in ständiger Bewegung begriffene Neudefinition von Leben und Tod.“ <sup>161</sup>

Mit der ersten Einstellung der beiden im Park, als William von hinten auf Anna zukommt, die in einer Großaufnahme im Bild zu sehen ist, setzt der Song „When you say nothing at all“ von Ronan Keating ein, der bis zum Schluss der Szene andauert und auch die Dialoge untermalt. Sie küsst ihn, als er sie erreicht hat. Danach sieht man sie in zwei aneinander montierten Totalen durch den Garten gehen bis sie schließlich die Bank erreichen, auf der sie auch in der letzten Sequenz des Epilogs sitzen. Auf der Bank steht eingraviert: „For June who loved this garden – from Joseph who always set beside her.“ An dieser Stelle möchte ich auf die eingangs erwähnte These der Grenzüberschreitung durch den Übertritt des Gartenzauns zurückkommen. Die Inschrift auf der Gartenbank ist ein Indiz für die Anwendbarkeit der These, dass der Garten und die Bank eine Definition von Leben und Tod geben.

<sup>160</sup> Ananieva, Anna: *Art. Garten*. S. 120-123.

<sup>161</sup> Ananieva, Anna: *Art. Garten*. S. 120-123.

Anna setzt sich auf die Bank, nachdem sie den Schriftzug gelesen hat, während William sich seitlich weg bewegt bis sie ihn bittet sich zu ihr zu setzen, während die Kamera bis zur



Unkenntlichkeit aus der Vogelperspektive aus dem Bild zoomt. In dem Moment, in dem sich William zu ihr auf die Bank setzt, kurz nachdem Anna die Gravur auf der Bank vorgelesen hat, wird dem Zuseher suggeriert, dass William und Anna sich für den gleichen Weg wie Joseph und June entscheiden – was durch die letzte Szene des Epilogs noch deutlich unterstrichen wird. (Abb.7)

Abb. 7

Die zweite Szene, die in einem Park stattfindet, ist gleichzeitig das letzte Bild des Films (Abb. 8), welches als ein Hinweis auf die Relevanz des Ortes und der Botschaft verstanden werden kann. Wie in den beiden vorangegangenen Sequenzen des Epilogs wird der Song „She“



fortgesetzt und dauert bis zum Schluss der Szene an. Im Gegensatz zu der ersten Szene im Park, in der sie sich in der Nacht unerlaubten Zutritt verschaffen, ist es nun heller Tag und der Park ist voller Menschen. Die Szene wird mit einer Naheinstellung auf eine Rutsche eingeleitet, auf der ein Kind hinunterrutscht. Die Kamera begleitet das Kind die Rutsche hinunter und schwenkt dann mit zwei Kindern mit, die an dem rutschenden Kind vorbeilaufen. Die Kamera folgt den beiden Kindern bis sie links aus dem Bild laufen und die Kamera nach rechts auf einen Hügel filmt und eine Bank aus der Rückansicht zeigt, auf der William sitzt. Die Kamera fährt langsam um die Bank herum und gibt den Blick auf Anna frei, die mit ihrem Kopf auf Williams Schoß liegt und ihre Hand auf ihrem Bauch liegen hat, sie ist schwanger. Mit dem Wissen über die Inschrift der Bank aus

Abb. 8

der Nachtszene, wird dem Zuseher durch die erneute Darstellung, der optisch fast identen Bank in der Abschlussequenz des Epilogs, besonders als letztes Bild des Filmes, suggeriert, dass ihre Liebe bis zu ihrem Tod Bestand haben wird. Der Zutritt zu dem einst verbotenen Garten, der jetzt auch für die beiden legal ist, soll den Zuseher von der Wahrheit und Richtigkeit der beiden überzeugen. Außerdem steht das letzte Bild erneut für die Grenzüberschreitung – Anna und William sind Teil ihres gemeinsamen semiotischen Raums.

### Synchronität Bild und Musik

Die Musik im Film und speziell beim Happy End ist ausschließlich extradiegetisch. Die Einleitung des Happy Ends, also der erste Teil der Pressekonferenz sowie Williams Ankunft im Hotel kommt ohne jegliche Musik aus. Dieses nicht vorhanden sein von Musik hat besonders in den Sprechpausen im Dialog von William und Anna eine spannungssteigernde Wirkung, weil dem Zuseher dadurch keine Fluchtmöglichkeit geboten beziehungsweise kein Indiz für den Ausgang der Situation geliefert wird. So wird beispielsweise die Pause zwischen Williams Frage, ob sie ihm verzeihen würde und Annas Antwort, dass sie glaubt ihm vergeben zu können, nicht mit Musik unterlegt, stattdessen werden Williams Freunde eingeblendet, die wie gefesselt und auf eine Antwort wartend gezeigt werden.

In dem Moment, in dem sie die erneut gestellte Frage des Journalisten, wie lange sie vorhabe in Großbritannien zu bleiben, mit „Indefinitely.“ beantwortet, setzt der Song „She“ mit einem Piano Solo ein, während die Kamera minimal in das Bild zoomt. Der Rezipient wird emotional auf zwei formalen Ebenen abgeholt. Auf der einen Seite durch die Bildmontage, weil durch den Zoom-In Nähe und Persönlichkeit suggeriert wird, auf der anderen Seite durch die Musik, wobei hier die Dynamik und die klaren Töne, die ausschlaggebende Komponente sind. Die Filmmusik trägt maßgeblich zur Emotionalisierung des Zuschauers bei und intensiviert das Geschehene.

Der Übergang ist geprägt vom Wechsel von keiner Musik mit minimalen natürlichen Geräuschen auf der Tonebene, die zur Etablierung des Ortes dienlich sind, zu einem verstummen der Nebengeräusche und einem klaren Einstieg in den Song, bei dem die ersten Töne nur vom Spiel eines Pianos kommen, wobei kurz danach

Nebengeräusche wie die Geräusche von Blitzlicht im Hintergrund zu hören sind. Innerhalb weniger Sekunden folgt der Einsatz eines Streichorchesters in den Song. Ab dem Moment, indem die Stimme des Sängers mit „She [...]“<sup>162</sup> ertönt, sieht man eine Großaufnahme von Anna, wobei schon im nächsten Moment wieder die Journalisten im Bild sind.

Auf der Ebene der Montage von Bild und Ton lässt sich erkennen, dass zur Einführung einer neuen Szene, beispielsweise im Epilog, mit *crescendo* im Song gearbeitet wird beziehungsweise Schnitt und Dramaturgie daran angepasst werden. So wird die Musik allmählich lauter während die Limousine mit Anna und William vor dem roten Teppich vorfährt und erreicht seinen Höhepunkt, zusammen mit lautem Gejubel aus der Menge, als Anna aus dem Wagen steigt, diese Montage unterstützt ihre Starpräsenz.

Am Beginn des Epilogs, wo man Anna und William gemeinsam zu ihren Hochzeitsgästen gehen sieht, wird ebenfalls die Musik lauter und es setzen einige zusätzliche Instrumente ein.

Gerade in der letzten Sequenz, die ohne *crescendo* eingeleitet wird und dann bei der Kamerafahrt um die beiden Liebenden auf der Parkbank noch einmal langsam lauter wird, um dann leise zu verstummen, zeichnet auch auf tonaler Ebene noch einmal die Höhen und Tiefen der Beziehung nach, um den Zuseher dann mit dem ruhigen, verblassenden Abschluss auf Ton und Bildebene durch leises Verstummen und Abblende mit einem Happy End in die Realität zu entlassen.

Die Musik hat für das Happy End eine syntaktische Funktion, da sie einen Übergang für die inhaltlich getrennten Szenen des Epilogs durch die Kontinuität des Songs schafft.

### Distanzierung und Reduktion der Diegese

Mit dem Wort „Indefinitely“ durch Anna hören alle Rezensionen des Films auf und die filmische Diegese endet. Es folgen fast ausschließlich Schuss-Gegenschussaufnahmen aus verschiedenen Perspektiven und Einstellungsgrößen der beiden Protagonisten. Dies kann als Form der Distanzierung des Zusehers für das Ende des Films wahrgenommen werden. Die Wiederholung ähnelt hier einer

---

<sup>162</sup> NOTTING HILL, Regie: Roger Michell, Großbritannien/USA 1999, 1:52:11.

Erstarrung, denn obwohl das Bild immer noch in Bewegung ist, kommt keine neue Information hinzu, „was entsteht, ist eine zirkuläre Struktur, die ein Ende, einen Abschluss erwarten lässt“<sup>163</sup>.

Der Film bedient sich zur Endmarkierung einiger formaler Verfahren, so zum Beispiel auf ikonografischer Ebene, durch die minimale Distanzierung der Kamera vor der Abblende, als beide auf der Parkbank sitzen. Zur Reduktion der Diegese tragen die langsame Abblende und der Wechsel zu nichtdiegetischer Musik und der Einblendung der Credits nach dem Epilog bei. Ein beliebtes Mittel um den Rezipienten in die reale Welt zu entlassen.

Auffallend ist, dass der Film wortlos endet, im Gegensatz zu seinem Anfang, der nach einem kurzen Prolog sofort mit William als Erzähler anfängt, ist das Ende vor dem Epilog gekennzeichnet durch das wortlose, wenn auch nicht tonlose, Bild gekennzeichnet.

---

<sup>163</sup> Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. S. 72.

## **6.5. Andere Filmbeispiele in Bezug zu NOTTING HILL**

An dieser Stelle möchte ich Passagen einiger anderer Filme von Curtis heranziehen, um meine Erkenntnisse in der vorangegangenen Analyse zu untermauern. Dafür habe ich Beispiele aus den Filmen *Four Weddings and a Funeral* und *Love Actually* ausgewählt.

### **6.5.1. FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL (1994)**

Der Film handelt von einer Gruppe von Freunden, wobei die Geschichte aus der Sicht von Charles (Hugh Grant) erzählt wird. Charles ist schwer verliebt in Carrie (Andie MacDowell), eine hübsche Amerikanerin. Charles und Carrie treffen sich immer wieder auf Hochzeiten, verbringen die Nacht miteinander, um sich dann wieder aus den Augen zu verlieren. Auf der zweiten Hochzeit bringt Carrie ihren Verlobten mit und obwohl Charles und Carrie später die Nacht miteinander verbringen, ist die nächste Hochzeit im Film die von Carrie und ihrem Verlobten auf der auch Charles geladen ist. Wie ein schlechtes Omen stirbt auf der Hochzeit Gareth, ein lustiger Freund der beiden. Nach der Beerdigung folgt die vierte Hochzeit, diesmal die von Charles und seiner Ex-Freundin. Carrie hat sich mittlerweile getrennt und wohnt der Zeremonie bei, die Charles kurz vor seinem Ja-Wort abbricht. Später an diesem Tag sucht Carrie Charles auf, um sich für ihr Auftauchen auf der Hochzeit zu entschuldigen. Charles erzählt ihr, dass er am Altar festgestellt hat, dass die Frau, die ihm gegenübersteht nicht diejenige ist, die er liebt. Danach erklärt Charles Carrie seine Liebe und macht ihr einen „Nicht-Heiratsantrag“, welchen Carrie mit „I do.“ beantwortet. Es folgt ein Kuss, der durch einen einschlagenden Blitz am Himmel finalisiert wird.

Im Abspann werden Hochzeitsbilder von allen glücklichen Paaren gezeigt, einzig das Bild von Charles und Carrie ist auf einem Spielplatz aufgenommen, mit ihrem gemeinsamen Kind.

#### Kritik am Hollywood-Happy End

Auch in diesem Film findet sich, ähnlich wie bei NOTTING HILL, eine Kritik am Happy End des Hollywood-Kinos. Wird sie in NOTTING HILL durch die Trennung der beiden Protagonisten in der letzten Szene des Films formuliert und dann mit dem

Epilog wieder entkräftet. So ist es bei *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* vor allem die narrative Ebene, die Kritik übt. Den ganzen Film über geht es um Vermählungen bei traumhaftem Wetter, während das Happy End von Charles und Carrie auf offener Straße, bei strömendem Regen mit einem „Nicht-Heiratsantrag“ endet. Auch hier wird dieser untypische Schluss durch den Epilog, bestehend aus aneinander montierten Hochzeitsfotos aller im Film vorkommenden Protagonisten, sowie einem Bild von Charles und Carrie mit einem kleinen Kind, wieder entkräftet.

### Bild-Ton-Synchronität

Wie auch in *NOTTING HILL* ist die Synchronität von Bild und Ton im Film klar erkenntlich.

Die Schlusszene beginnt nachdem Läuten an der Tür am Haus Charles'. Als er die Tür öffnet, beginnt auf tonaler Ebene das Prasseln des Regens und leitet damit das Ende und gleichzeitig den symbolischen Neuanfang, durch das Öffnen der Türe, ein. Carrie steht völlig durchnässt vor der Türe.

Spannend ist, dass genau wie bereits in *NOTTING HILL*, die musikalische Untermalung mit dem Zeitpunkt beginnt, an dem die beiden Protagonisten zum ersten Mal kurz inne halten bevor Carrie die Hausschwelle fluchtartig wieder verlassen will. Das Einspielen der Musik unterstützt im Zusammenhang mit der narrativen Lücke die subjektive Annäherung des Zusehers an die Situation und trägt damit maßgeblich zur Erwartungshaltung des Rezipienten bezüglich der Einleitung des Happy Ends ein. Diese Erwartungshaltung kann aufgrund des Vorwissens des Rezipienten, in Hinblick auf das Genre, geschlossen werden.

Als Carrie die Hausschwelle verlässt und zurück in den Regen läuft, gefolgt von Charles, wird die Szene weiter von dem Streichorchester begleitet, während dem folgenden Dialog begleitet die Musik mit Höhen und Tiefen den narrativen Fortschritt der Erzählung.

Nachdem Charles Carrie seine Liebe gestanden hat und ihr den „Nicht-Heiratsantrag“ macht, entsteht wieder eine kurze Pause auf narrativer Ebene, die begleitet durch eine leicht steigende Melodik spannungssteigernd auf den Rezipienten wirken soll. Nachdem Carrie die Frage „Do you?“ mit „I do.“ beantwortet setzt auf tonaler Ebene erneut eine melodische Steigerung an, die sowohl auf Basis der Lautstärke als auch durch den Anstieg der Intensität und Dramatik das

Ende symbolisiert und auf Ebene des Bildes den finalen Kuss vervollständigt. Auf tonaler Ebene bleibt, neben der Musik, bis zum Einschlagen des Blitzes der Regen fester Bestandteil der Montage. Es folgt die Abblende und ein neuer Song leitet den Epilog ein.

Auffallend ist also, dass, ähnlich wie bei NOTTING HILL, das Ende der diegetischen Funktion des Films nicht gleichzeitig das Ende auf tonaler oder bildlicher Ebene bedeutet. Es besteht unweigerlich eine Synchronität zwischen Bild und Ton, nicht aber zwingend zwischen Ton und Diegese des Films, da die Diegese vor dem Ton aufhört.

### Distanzierung

Auch hier findet zum Happy End des Films eine Distanzierung statt, die auf einer Bewegungsdynamik basiert. Während in NOTTING HILL, das Paar auf der Bank umkreist wird – um symbolisch den Kreis zu schließen - und danach eine Abblende folgt, die als Basistechnik bezeichnet werden kann um einen Abschluss zu signalisieren, werden in FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL die Personen vom Zuseher entfernt. Dem Zuseher wird dadurch suggeriert, dass er keine Weiterentwicklung der Situation mehr zu erwarten hat.



Abb. 9, 10, 11

### Symbolik – Blitz

Der einschlagende Blitz ist die letzte Einstellung vor der langsamen Abblende und Übergang zum Epilog. Für ihn gibt es mehrere mögliche Deutungsweisen.

Zum einen steht er in den meisten alten Kulturen als Symbol für übernatürliche Macht. Im Märchen fungiert das Gewitter oft als Faktor für eine Wandlung. In der Traumdeutung kann der Blitz Hinweis auf einen Affektstau hinweisen, durch dessen Entladung seelische Spannungen abreagiert werden können.<sup>164</sup>

In unserem Beispiel können mehrere Aspekte zutreffen, zum einen symbolisiert er die übernatürliche Macht der Liebe, die die beiden trotz großer Behinderungen am Schluss doch zusammenführt. Auch das Symbol für die Wandlung, im Sinne der Eröffnung eines neuen Kapitels, kann durch den Blitz symbolisiert werden – diese These wird durch den anschließenden Epilog unterstützt. Im Zusammenhang mit dem Kuss im Regen als traumhafte Sequenz kann auch die Entladung von Spannung angedacht werden, da für den Rezipienten keine Fragen offen bleiben und er den Kinosaal beruhigt verlassen kann.

### **6.5.2. LOVE ACTUALLY (2003)**

In dem Film geht es um mehrere Liebesgeschichten, die mittels miteinander verstrickter Episoden erzählt werden. Die Erzählung beginnt 5 Wochen vor Weihnachten und endet auf dem Flughafen wo sich unter einer großen Menge an Menschen auch die einzelnen Protagonisten befinden.

Das erste Paar sind David und Natalie, er ist ihr Vorgesetzter und verliebt in sie. Als er sie mit dem Staatsbesuch in einer verfänglichen Situation ertappt, lässt er sie versetzen, besucht sie aber, als er eine Weihnachtskarte von ihr bekommt, bei ihren Eltern, wo sie sich beim gemeinsamen Besuch eines Weihnachtsstücks hinter den Kulissen küssen.

Jamie, ein Schriftsteller, verliebt sich bei seinem Aufenthalt in Südfrankreich in die Portugiesin Aurelia. Ohne sich gegenseitig zu verstehen, verlieben sie sich

---

<sup>164</sup> Vgl. <http://www.symbolonline.de/index.php?title=Blitz>; Zugriff: 12.10.2014

ineinander. Jamie lernt zurück in England Portugiesisch und fliegt zu Weihnachten zurück nach Marseille und bittet Aurelia ihn zu heiraten.

Billi Mack, ein Rockstar dessen beste Jahre schon vorbei sind, schießt mit seinem Hit „Love Is All Around“ auf Platz 1 der Charts, und das ausgerechnet zu Weihnachten. Den Heiligen Abend verbringt er mit seinem Manager Joe, Porno schauend und Alkohol trinkend.

Peter heiratet Juliet, später stellt sich heraus, dass sein Freund Mark in Juliet verliebt ist. Zu Heiligabend besucht Mark Juliet und gesteht ihr seine Gefühle. Sie küsst ihn, bleibt aber bei ihrem Ehemann.

Sam lebt mit seinem Vater allein und verliebt sich in die Austauschschülerin Joanna, zu Weihnachten steht er mit ihr auf der Bühne. Sein Vater lernt, dabei die Mutter eines Mitschülers kennen und verliebt sich. Am Flughafen sehen sich alle wieder.

Karen und Harry sind verheiratet, Harry schenkt aber seiner Sekretärin Mia zu Weihnachten eine teure Kette, die seine Ehefrau zuvor in seiner Jackentasche entdeckt. David, ihr Bruder, der auf der Suche nach dem Haus von Natalie ist, landet vor der Haustüre Mias, die die geschenkte Kette trägt, aber alleine feiert.

Eine andere Mitarbeiterin Harrys, Sarah, ist seit sie die Stelle angenommen hat, in den Kollegen Karl, verliebt. Nach der Weihnachtsfeier der Firma kommt die Gelegenheit, sie entscheidet sich aber für ihren psychisch labilen Bruder und gegen ihr Glück.

Colin verlässt England, um sein Glück in Wisconsin zu versuchen, er lernt einige Frauen kennen, als er aus London zurückkehrt hat er die Schwester eines Freundes mit dabei.

John und Judy arbeiten gemeinsam in einer Erotikfilmproduktion und kommen sich dabei näher.

#### Verweise im Film auf andere Texte

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass innerhalb des Films einige Verweise auf andere Filme auftauchen, unter anderem auch auf *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL*. Hier wird der Musiktitel „Love Is All Around“, der ursprünglich von Wet Wet Wet performt wurde, vom Rocker Billy Mack als Cover wiedergegeben. Die Tatsache, dass sich der Titel zur damaligen Zeit 14 Wochen in den Charts hielt, gibt Auskunft über den Status Billy Macks.

### Ton – Bild – Synchronität

Zur Unterscheidung der anderen bereits genannten Filmbeispiele findet sich in LOVE ACTUALLY bei der Analyse der Filmmusik eine Szene, die mit diegetischer Musik inszeniert wird. In NOTTING HILL oder FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL werden die Schlusszenen auf musikalischer Ebene ausschließlich extradiegetisch begleitet und haben kommentativen und psychologisierenden Charakter. Im Falle von LOVE ACTUALLY erzählt die diegetische Musik innerhalb der Szene einerseits die Geschichte des unglücklich verliebten kleinen Sam zu seiner Liebe, der jungen Sängerin, Joanna, während beide gemeinsam den Song „All I Want For Christmas I You“ performen (siehe Abb. 11). Gleichzeitig ist die Musik aber auch der musikalische Motivator und Kommentator für die Kusszene hinter der Kulisse zwischen David und Natalie (siehe Abb. 12).



Abb. 12, 13

„Die bewegten Bilder von Vorgängen in der erzählten Welt, die Wiedergabe von Dialog und ‚diegetischer Musik‘ erzählen auf nachahmende, also mimetische Weise von diesen Ereignissen; sie haben große Ähnlichkeit mit Kernaspekten der Vorstellung von der erzählten Welt, die in unseren Köpfen erzeugt werden soll.“<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Fuxjäger, Anton: *Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung*. In: Montage AV, 16.02.2007; S.29.

Nach der ungeplant öffentlichen Kussszene zwischen David und Natalie, beginnt ein Marathon an Happy Ends für die restlichen Pärchen. Zu dem Zeitpunkt setzt extradiegetische Musik ein, die das Bild begleitet.

So werden parallel die beiden Happy Ends von Sam mit seiner Joanna und Jamie mit Aurelia erzählt. Die beiden Geschichten ähneln sich in ihrem Ende insofern, als dass die beiden männlichen Protagonisten einen Wettlauf mit der Zeit absolvieren müssen, um ihre Liebe rechtzeitig zu erreichen. Mittels Montage werden die beiden unterschiedlichen Geschichten ineinander verkettet und chronologisch abgehandelt. Die Musik schwillt an und ist schnell und laut, wenn Sam durch den Flughafen läuft, um vor den hinter ihm her hetzenden Flughafenwachen zu flüchten und rechtzeitig bei seiner Angebeteten anzukommen. Genauso verhält es sich bei Jamie, der vom Vater quer durch die Stadt in das Lokal gebracht wird, in dem Aurelia arbeitet, gefolgt von einigen Bewohnern der Stadt, die das Spektakel live mitverfolgen möchten. Mit erneutem Einsetzen der Narration wird die Musik *piano* ohne ganz zu verstummen, während Jamie seiner Aurelia einen Heiratsantrag macht. Mit ihrem „Yes, is being my answer.“ folgt eine gleitende Übergangsdynamik der Lautstärke der Musik zurück ins Schnelle und Laute. Mit ihrem ersten Kuss folgt ein abrupter Übergang von der Musik des Streichorchesters in den Song „God Only Knows“ von den Beach Boys. Der Song der Beach Boys leitet damit einerseits das Ende des Films ein, andererseits den Epilog, indem sich alle Protagonisten noch einmal am Flughafen einfinden und der Ausgang der Geschichte für jeden einzelnen noch einmal für den Rezipienten aufgelöst wird. Die Songpassage „God only know what it's be without you.“ unterstützt auch hier das vom Zuseher rezipierte Bild

### Symbolik – „Balkon“

In der Szene, in der Jamie Aurelia einen Heiratsantrag macht, findet sich ein offensichtlicher Verweis auf Romeo und Julia von William Shakespeare. Als Jamie mit Aurelias Vater und den Schaulustigen des Dorfes das Restaurant betritt, bedient Aurelia gerade im offen einzusehenden oberen Geschoß Gäste des Lokals. Als sie auf Jamie aufmerksam wird tritt sie an das Geländer und blickt auf ihn herab, während er ihr seine Liebeserklärung macht.



Abb. 14, 15

Der Balkon kann ähnlich wie bei Romeo und Julia einerseits als zu überwindende Grenze gesehen, sowie andererseits als Statussymbol wahrgenommen werden. In dem Moment, in dem sie von oben auf ihn herabblickt haben sich ihre Rollen vertauscht, der Schriftsteller bewundert Aurelia, die Haushälterin während sie auf ihn herabsieht. Wenn sie die Stiegen hinab geht und sich auf gleiche Ebene mit ihm begibt, wird ihre Zusammengehörigkeit eingeleitet.

Für den Rezipienten hat das Symbol des Balkons bereits die Bedeutung aus Shakespeares Romeo und Julia eingeschrieben und ist dadurch klares Mittel zur Produktion von Emotionen beim Zuseher.

#### Der Rezipient als Subjekt

Die letzten Einstellungen des Epilogs zeigen dem Rezipienten unbekannte Figuren, die sich über die Ankunft ihrer Liebsten am Flughafen freuen und sich in die Arme fallen.

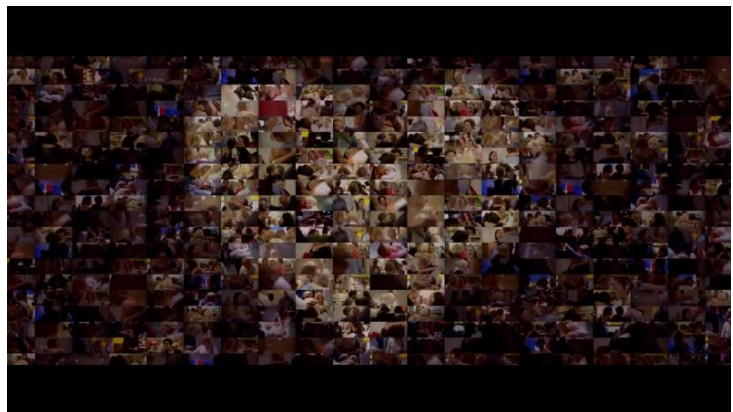


Abb. 16

Einzelne aufeinander folgende Einstellungen werden nach einigen Sekunden der Aufeinanderfolge in einem Bild zusammenmontiert. Aus vier Bildern, die gleichzeitig zu sehen sind, werden neun Bilder, zu denen immer weitere Bilder, zum Teil überlappend, eingeblendet werden, bis unzählige einzelne Bilder nicht mehr erkennbar sind. Es folgt eine Trickblende – eine Abblende, die sich vom Bildrand nach innen verdunkelt bis in der Mitte ein helles Herz erscheint, dass sich wenig später auch verdunkelt. Das ins schwarze Bild eingeblendete „The End“ und der Wechsel zum Song „The Trouble With Love Is“ von Kelly Clarkson leiten den Abspann ein.

Dem Zuseher wird, durch das Einblenden hunderter selbiger Situationen unbekannter Figuren, suggeriert, dass die Szenen, die sich bei den Protagonisten des Films ereignen jedem einzelnen passieren können. Dem Rezipienten wird dadurch suggeriert, dass er selbst Teil der Collage sein könnte.

## 7. Interpretation

Im letzten der Teil meiner, in drei Teilbereiche untergliederten, Arbeit, möchte ich die Erkenntnisse meiner Analyse in Zusammenhang mit der Theorie im ersten Teil untersuchen. Diese Gegenüberstellung und/oder Verknüpfung der theoretischen populärwissenschaftlichen Thesen mit meinen Forschungsergebnissen sollen die Resultate für die Beantwortung meiner Forschungsfrage liefern.

Dazu möchte ich in einzelnen Unterkapiteln Faktoren anlegen, die, in Zusammenhang miteinander, das utopische Potenzial in der Popkultur erzeugen und diese mit Beispielen belegen. In einem abschließenden Fazit möchte ich meine Theorie dann kompakt zusammenfassen.

### 7.1. Wahrnehmungsfeld des Rezipienten außerhalb des Kinosaals

Wie bereits im ersten Teil meiner Arbeit ausgeführt, spielt die Rolle des Umfelds des Rezipienten und seine Erfahrungswelt für die Bedeutungsgenerierung des rezipierten Textes eine enorme Rolle. Fiske stellt hier klar, dass die Rezeption des Textes für den Zuseher dann lustvoll ist, wenn die Rezeptionsgrundlage für seinen Lebensalltag relevant ist. Dieser Lebensalltag und seine persönliche Sozialstruktur sieht auch Hall als Grundlage für die Produktion von Bedeutung auf der Rezipientenseite. Auch de Certeau schließt sich dieser These an und sagt, dass die eigene populäre Weltanschauung des Rezipienten ausschlaggebend dafür ist, wie der Text von ihm verarbeitet wird. Aus psychologischer Sicht habe ich erläutert, dass ein populärer Text nur so real erlebt werden kann, soweit er der Realität des Rezipienten entspricht – wobei in diesem Fall die Machart des Films ein steigernder Faktor sein kann – in der Psychologie bekannt als *involvement*-Effekt. Dieser Effekt geht im Idealfall – also wenn der Rezipient sich vollständig der Illusion hingibt und der Film zu seiner „faktisch[...] psychische[n] Realität“<sup>166</sup> wird – soweit, dass der Rezipient körperliche Symptome spürt, wie zum Beispiel Bauchkribbeln oder den Drang zu weinen.

---

<sup>166</sup> Kappelhoff, Hermann: *Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino*. S. 36.

Das Hollywoodkino weist einige Kernbereiche auf, mit denen sich ein großer Teil der Konsumenten identifizieren kann, weil sie in das soziale Gefüge jedes einzelnen gehören, wie zum Beispiel: Familie, Liebe, Streit und Versöhnung oder Tod. Besonders das Genre der *Romantic Comedy*, wie ich anhand der analysierten Beispiele festmachen konnte, an dessen Ende immer das Happy End steht, bedient sich vordergründig dem Bereich der Liebe als Verbindungsglied und Rezeptionsgrundlage zur Außenwelt des Rezipienten. Geht man nun von dem Thema „Liebe“ als Grundlage für die Verknüpfung des sozialen Kontexts des Rezipienten mit dem Film aus, bedarf es noch einiger filmischer Manipulation durch repräsentative wie nicht repräsentative Zeichen, nach Dyer, um den Zuseher vom Beobachter zum Teilnehmer zu machen. Grundsätzlich lässt sich aber feststellen, dass die bespielten Themen der *Romantic Comedy* mit der persönlichen Erfahrungswelt der Zuseher kompatibel sind und der Rezipient, aufgrund seines Vorwissens in Bezug auf das Genre, den Text bereits mit einer gewissen Erwartungshaltung auch in Bezug auf die Entfaltung von Emotionen konsumiert und rezipiert.

## **7.2. Repräsentative Zeichen als Identifikationsplattform**

Unter repräsentativen Zeichen, nach Dyer, verstehen sich Narration und Figuren sowie Starimage. In den von mir analysierten Filmen lässt sich feststellen, dass durch sukzessive, chronologische Narration, welche ein relativ leichtes Folgen der Handlung ermöglicht, Raum für die unterbewusste Wahrnehmung der nicht repräsentativen Zeichen durch den Rezipienten bleibt. Auch der traditionelle Aufbau der Hollywood Komödie, der dem Rezipienten durch sein Vorwissen bereits bekannt ist, trägt zu einer Schwerpunktverlagerung der Manipulation auf die nicht repräsentativen Zeichen bei. Gerade am Beispiel *NOTTING HILL* sind diese Aspekte alle erfüllt und der Zuseher ist dadurch nicht damit beschäftigt Chronologie herzustellen oder mit besonderem Einsatz seines Konzentrationsvermögens der Handlung zu folgen.

Auch die Figurenkonstellation im Film bedarf keiner besonderen Anstrengung des Rezipienten, die Tatsache, dass es eine Hauptgeschichte, mit den beiden Handlungsträgern gibt, während die *Sidestories* nur zur Kontrastierung und zum

Verständnis der Haupthandlung dienen, verweist erneut auf das Konzept der Schwerpunktsetzung auf die nicht repräsentativen Zeichen nach Dyer.

Das Starimage, von dem Dyer ebenfalls als repräsentatives Zeichen spricht, ist in den von mir behandelten Beispielen und speziell im Film NOTTING HILL in keiner Weise verwirrungstiftend. Die Schauspieler werden in Rollen eingesetzt, in denen sie vom Rezipienten bereits erlebt wurden, wodurch keine Ungereimtheiten oder Zweifel an der Figur beim Zuseher aufkommen. Im Film NOTTING HILL schafft die Rolle der Anna Scott außerdem einen ähnlichen Spagat der Persönlichkeit wie bereits im Theorieteil (siehe Kapitel 4.6.) erwähnt, weil ihre Figur die starke Geschäftsfrau und das zerbrechliche Mädchen vereint, obwohl es sich dabei um gegensätzliche Merkmale handelt. Ähnliche Beispiele für den Einsatz solcher ideologischer Widersprüche finden sich auch in der weiblichen Figur von Carrie (FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL), Vivian (PRETTY WOMAN) oder Andie (HOW TO LOSE A GUY IN TEN DAYS). Ideologische Widersprüche finden sich aber auch in männlichen Rollen der Romantic Comedy, wie zum Beispiel in der Rolle des Daniel (BRIDGET JONES' DIARY) oder Joe (YOU'VE GOT MAIL). Es lässt sich dabei feststellen, dass der häufige Einsatz von Widersprüchlichkeiten dieser Art, darauf zurück zu führen ist, dass dieser Bruch innerhalb der Figur meist die Brücke zu ihrem Gegenüber und der Vereinigung mit diesem schafft. So bedarf es beispielsweise des sensiblen Auftritts der traurigen und reumütigen Anna Scott im Buchladen von William, um die Barriere aufzuheben und für William den Weg zum Liebesgeständnis in der letzten Szene möglich zu machen.

Obwohl Narration und Figurenanalyse für die Entstehung von utopischem Potenzial im Happy End nicht wegzudenkende Komponenten sind, beschränkt sich ihr Sinn im Wesentlichen darauf, den Zuseher möglichst barrierefrei durch den Film zu führen. Durch das leichte Erfassen der wenig komplexen Handlung im Film sowie der klaren Definition der Figuren beziehungsweise Figurenkonstellationen bilden sie das Fundament, auf dem sich das utopische Potenzial durch die Konfrontation mit nicht repräsentative Zeichen entfalten kann, da der Rezipient sie in einem völlig anderen Blickwinkel sieht als sich selbst:

„[...] stars are nicer than we are, characters more straightforward than people we know, situations more soluble than those we encounter.“<sup>167</sup>

Der Rezipient kann durch diese Idealisierung der Figuren das Happy End als reale Situation akzeptieren auch wenn sie für seinen eigenen Lebensalltag unrealistisch zu sein vermag.

Die Narration hat, nach Jameson, außerdem die Aufgabe der Konstruktion von ideologischen Lösungen für gesellschaftliche oder individuelle Probleme und die Darstellung gesellschaftlicher Harmonie. Diese Aspekte sind ein wesentlicher Bestandteil des Happy Ends, weil in ihm immer ein Konsens aller Parteien steckt.<sup>168</sup> In den analysierten Beispielen äußert sich dieses Phänomen zum Beispiel durch die Verbindung zweier unterschiedlicher Welten und den Übertritt der Grenze zwischen zwei semiotischen Räumen in NOTTING HILL, der klar ideologisch konstruiert ist und dadurch utopisches Potenzial erzeugt und auch in FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL bekommt der chaotische Charles die erfolgreiche Carrie.

### 7.3. Nicht repräsentative Zeichen als Identifikationsplattform

Unter nicht repräsentativen Zeichen versteht Dyer, wie bereits im Theorieteil ausführlich erläutert, den Einsatz von Kamera, Montage, Licht, Ton und Musik. Obwohl der Rezipient diese Mittel im Gegensatz zur Narration nicht bewusst wahrnimmt sind es diese Zeichen, die vordergründig für die Emotionsbildung bei selbigem sorgen.

„Was man leichthin der Identifikation und der Einfühlung mit den repräsentierten Figuren zuschreibt, erweist sich bei genauem Hinsehen als eine komplexe ästhetisch-semiotische Aktivität. Denn der Zuschauer ergibt sich keineswegs der Illusion einer lebendigen Figur, in deren Schmerz er sich einfühlt und in deren Situation er sich versetzt. Er eignet sich vielmehr die dargestellte Welt im Ganzen als einen ‚inneren Zustand‘ an.“<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 20.

<sup>168</sup> Vgl. Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*, S. 140.

<sup>169</sup> Kappelhoff, Hermann: *Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino*. S. 43.

Diese Aneignung, die de Certeau als aktiven und individuellen Prozess des Umdeutens versteht, insofern als dass das Gesehene in die Erfahrungswelt des Rezipienten passt, wird vor allem durch den Einsatz nicht repräsentativer Zeichen herbeigeführt.

Anhand der analysierten Schlusszene in NOTTING HILL lässt sich feststellen, dass erst mit dem Ende der Narration, also dem Wort „Indefinitely“ von der Figur Anna und dem Einsetzen der Musik, die Emotionen beim Rezipienten entfacht werden. Dyer schreibt in seinem Text „Entertainment and Utopia“ von einem Sprung zwischen repräsentativen und nicht repräsentativen Zeichen im Musical beim Wechsel von der Erzählung zum Songtitel. Das gleiche Phänomen findet sich auch beim Happy End in NOTTING HILL, so setzt der Schlusssong genau ein nachdem Anna durch ihre Aussage mit der Handlung schließt. Genau in diesem Wechsel finden die Flucht des Rezipienten vor seinen Problemen statt beziehungsweise die Produktion einer Wunschvorstellung des selbigen. Die utopischen Empfindungen im Genre der Romantic Comedy können dabei in Dyers‘ Kategorie der *Transparency* eingeteilt werden, die er als „a quality of relationships – between represented characters (e.g. true love), between performer and audience („sincerity“)<sup>170</sup> beschreibt. Die komödientypische Bauform der Romantic Comedy hat den Rezipienten durch Ups and Downs bereits auf das große Finale vorbereitet. Die letzten Dialoge, die das Happy End einleiten, steigern die Erwartungshaltung des vorgebildeten Rezipienten, die darauf folgenden nicht repräsentativen Zeichen sind es aber letztendendes, die den Rezipienten durch ihre Dynamik mitreißen.

Ich gehe in meiner Interpretation von der These Dyers aus, der Entertainment und Medienkonsum als Mittel zur Flucht vor der eigenen Realität sieht. Dazu teilt er die sozialen Gegebenheiten, die diesen Wunsch der Flucht verursachen, in fünf Kategorien ein: „Scarcity“, „Exhaustion“, „Dreariness“, „Manipulation“, „Fragmentation“<sup>171</sup>.

Wenn man davon ausgeht, dass diese Unzulänglichkeiten von denen Dyer spricht in der Populärkultur und hier im speziellen in der Hollywood Romantic Comedy durch die glaubwürdige Vermittlung des Happy Ends aufgehoben werden, bedarf es einer genauen Analyse der formalen Elemente innerhalb der Produktion des Happy Ends,

---

<sup>170</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 23.

<sup>171</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 26.

die diese Utopie oder traumhafte Darstellung von Zweisamkeit oder einer ganzen Gesellschaft ohne negative Randerscheinungen verkauft.

Dyers These, dass dem Mangel in der Realität der Rezipienten, der Überfluss im Film gegenüber gestellt wird, kann durch meine analysierten Filme belegt werden. Im Laufe der Filme werden Probleme dargestellt und erzeugt, die durchaus auch für den Rezipienten, wenn auch in anderer Form, subjektiv erlebbar sind. Bis zum Happy End werden diese Probleme aber entweder von den Protagonisten aktiv gelöst oder lösen sich von selbst in Luft auf. Das Happy End ist letztendlich die Darstellung der gelösten Situation aller zuerst erzeugten Probleme.

Das utopische Potenzial entsteht dort, wo die Narration aufhört – die Probleme gelöst sind - und von Musik und anderen nicht repräsentativen Zeichen abgelöst wird. Im Beispiel NOTTING HILL ist das der Fall nachdem klar ist, dass Anna und William ihre Liebe füreinander erwidern. Zu diesem Zeitpunkt hört die Narration auf, die Geschichte ist fertig erzählt und die Musik setzt ein. Im Epilog werden traumhafte Szenen von Harmonie und Glück, begleitet von dem Abschlusssong, gezeigt. Für die Romantic Comedy kann man in diesem Fall also Dyers Konzept des Aufbaus von Musicals, in Bezug auf ihr utopisches Potenzial anwenden:

„Thus the representational elements, which bespeak manipulation of romance, contradict the non-representational which bespeak its transparency.“<sup>172</sup>

Neben der Musik, die wie bereits im Theorieteil erläutert, ein starker Indikator dafür ist, dass Rezipienten emotional erfasst werden, ist im Analyseteil auch klar geworden, dass die Kameraarbeit und die Montage wesentlich dazu beitragen den Rezipienten zu fesseln. Durch den Einsatz von Close-ups und Schuss-Gegenschuss-Einstellungen im Zusammenhang mit Musik werden Bilder der Protagonisten so eingefangen und montiert, dass sie sich mit den Erwartungen der Zuseher auf einer emotionalen Schnittstelle treffen und auf den Rezipienten übergehen.

Geht man im Film NOTTING HILL also von der Darstellung einer Utopie aus, bei der es keine gesellschaftlichen Barrieren für die Liebe gibt, so wie es auf anderer Ebene auch in PRETTY WOMAN dargestellt wird, so wird der Rezipient emotional dort mitgenommen, wo er in seiner subjektiven Realität in diesem Bereich Defizite

---

<sup>172</sup> Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. S. 30.

aufweist. Das können in besagtem Fall unerfüllte Liebe oder Klassenunterschiede innerhalb der Gesellschaft sein. Diese Utopie wird zuerst narrativ erfüllt, indem die beiden Hauptprotagonisten sich zueinander bekennen und in weiterer Folge ein harmonisches Bild ihrer Verbindung erzählt wird. Das Gefühl losgelöst von der eigenen subjektiven Problemsituation zu sein, zumindest für den Moment der Sichtung des Films im Kinosaal, wird aber auf die Reize zurückgeführt, die von den nicht repräsentativen Zeichen ausgelöst werden. In den von mir analysierten Filmen des Genres der Hollywood Romantic Comedy basiert die Auslösung dieser Affekte beim Rezipienten insbesondere auf dem Einsatz von Musik. Warum Musik in so nahem Verhältnis zu menschlichen Emotionen steht, habe ich bereits im Theorieteil versucht näher zu erläutern und hängt mit der Analogie von Musik und menschlichen Gefühlen zusammen – hier sei auf die Isomorphiehypothese verwiesen, die unterschiedlich diskutiert wird, aber grundsätzlich Parallelen zwischen Eigenschaften der Musik und Formen der Mimik und Gestik zieht. Unterstützt wird diese musikalische Emotionalisierung im Film durch die Montage. So werden Annas und Williams Gesichter in Naheinstellungen gezeigt, die Mimik und Gestik der Protagonisten ohne Ablenkung einfangen und auf den Bildschirm zum Rezipienten transportieren. Die Montage von Bildern, in denen man mitfiebernde Freunde von William oder gespannte Journalisten sieht, wird ab dem Zeitpunkt des Endes der Narration weggelassen und es erfolgt eine Verdichtung der Montage auf die beiden Hauptprotagonisten, um dem Rezipienten auf die beiden zu fokussieren. Diese Montage löst im Zusammenhang mit der Musik jedwede Zweifel, die zuvor bestanden haben auf, vermittelt durch Tempo, Rhythmus und Bewegungsdichte des Songs im Zusammenhang mit den beim Rezipienten eingeschriebenen Assoziationen mit selbigen Aspekten. Das ungleiche Verhältnis der beiden Protagonisten auf gesellschaftlicher wie persönlicher Ebene wird durch den Epilog komplett aufgehoben und indem ihre Gemeinsamkeit in allen Lebensbereichen zelebriert wird, sollen beim Rezipienten alle Zweifel beseitigt werden.

Der Epilog dient in vielen Romantic Comedies als Verbildlichung des utopischen Gefühls in der Schlusszene des Films. Wird in NOTTING HILL mit den Bildern und der Montage von Vereinbarkeit von Hollywood und Familienglück durch musikalische Begleitung des Songs, der den Rezipienten bereits in der Schlusszene emotionalisiert hat, gezeigt, sieht man in FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL im Epilog

eine Fotomontage aus diversen Hochzeitsfotos aller Protagonisten als Beweis für das gefundene Glück. Im Unterschied zu NOTTING HILL, in dem der Epilog die Aufgabe der Emotionalisierung des Rezipienten inne hat, wird der Epilog in FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL mit einer anderen Musik unterlegt als die Schlusszene, weil er losgelöst von der Schlusszene zu rezipieren ist. Auch in LOVE ACTUALLY wechselt die Musik im Epilog von einer dramatischen Nummer zu einer fröhlichen Nummer, wodurch genauso, aber auf anderer Ebene als bei NOTTING HILL die Lösung aller Probleme symbolisiert wird. In jedem Fall wird aber das Happy End für die Hauptprotagonisten sowie die Nebenfiguren ausformuliert und somit das utopische Gefühl, dass durch die Schlusszenen mittels Kombination von Bild, Montage und Ton beziehungsweise Musik erzeugt wird, bewiesen.

Symbole, die sowohl in den Schlusszenen sowie im Epilog zum Einsatz kommen, wie zum Beispiel der Park und die Parkbank in NOTTING HILL oder der Einsatz von Regen in FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL, erzeugen beim Rezipienten zusätzlich Verknüpfungen mit bereits eingeschriebenen Informationen durch Erfahrungswerte mit selbigen Zeichen und Symbolen. Die eingeschriebenen Bedeutungen dieser Symbole beim Rezipienten erwecken bereits erfahrene Emotionen und können durch die daraus resultierende Erwartungshaltung beim Zuseher, die unmittelbar mit dem jeweiligen Symbol verknüpft ist, zur Emotionsbildung des Rezipienten am Ende des Films beitragen.

## 8. Fazit

Für die Beantwortung meiner Forschungsfrage nach dem utopischen Potenzial des Happy Ends im Hollywoodfilm am Genre der Romantic Comedy lässt sich feststellen, dass traumhafte Sequenzen ein immer vorhandener Bestandteil für das Happy End sind. Diese utopischen Momente entstehen im Übergang vom Ende der Narration und dem damit verbundenen positiven Ausgang der Handlung ohne Risiko auf nachträgliche Veränderungen und dem Beginn des letzten Musiktitels im Film. Dieser Übergang erfolgt meistens schleichend und so können die ersten Töne des Songs noch in den Abschlussdialog einfließen, um mit dessen Ende an Lautstärke oder Volumen zuzunehmen und dadurch den Übergang zu schaffen, wie zum Beispiel in *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL*, *LOVE ACTUALLY*. Der Einsatz der Musik kann aber auch völlig abrupt mit dem Ende der Narration einsetzen, wie zum Beispiel in *NOTTING HILL*. Der Epilog spielt für das Happy End eine eher nachgeordnete Rolle, so belegt er in der Regel die durch filmische Zeichen erzeugte Utopie, ist aber kein notwendiger Bestandteil für die emotionale Einbindung des Rezipienten.

Neben der Musik, die hauptsächlich für die Emotionalisierung und die Identifikation des Rezipienten mit dem Happy End verantwortlich ist, spielen Montage und Kameraarbeit eine wichtige Rolle für die Entstehung utopischen Potenzials, weil sie den Ausschnitt und die Entfernung festlegen, mit der der Rezipient in die Situation Einblick hat. So können Close-ups oder Naheinstellungen, sowie Schuss-Gegenschussaufnahmen vor oder während des Happy Ends den Rezipienten „zwingen“ bestimmte Handlungen oder Ausschnitte wahrzunehmen oder andere auszublenden. Im Zusammenspiel mit der Musik, die im Regelfall auf die Montage abgestimmt ist, versteht sich das Happy End als sicherer Vermittler von Utopie. Die Musik verursacht, wird sie als Analogie zur menschlichen Emotion verstanden, durch das Ab- und Anschwellen der Töne sowie das Lauter werden, die Verstärkung der Emotionen analog zur Musik.

Starimage sowie narrative Anlage der Charaktere im Film müssen nicht unmittelbar verantwortlich für die Entstehung utopischen Potenzials sein, obwohl sie unterstützend dazu beitragen können.

Für die Aufnahme dieser traumhaften Sequenz der Populärkultur bedarf es dennoch dem Vorwissen und der eigenen Erfahrungswelt des Rezipienten, der aus dem von ihm konsumierten Produkt die Lösung für sein eigenes Problem innerhalb seiner realen Welt sucht. Wenn es gelingt, dass die nicht-repräsentativen Zeichen dafür sorgen, dass der Zuseher seine eigene Realität für den Moment des Films verleugnet, dann nimmt er den Film und das Happy End als Lösung für seine eigenen Probleme wahr. In diesem Moment des Erlebens beim Rezipienten besteht das utopische Potenzial im Happy End der Hollywood Romantic Comedy.

## 9. Quellenverzeichnis

### 9.1. Bibliographie

Ananieva, Anna: *Art. Garten*; In: Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2008.

Barthes, Roland: *S/Z*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Barthes, Roland: *Über mich selbst*. München: Matthes und Seitz 1978.

Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München: Wilhelm Fink GmbH 2012.

Beyersdorff, Marius: *Wer definiert Wissen? Wissensaushandlungsprozesse bei kontrovers diskutierten Themen in „Wikipedia – Die freie Enzyklopädie“ – Eine Diskursanalyse am Beispiel der Homöopathie*. Berlin: LIT Verlag 2011.

Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*, Stuttgart : Metzler, 1974.

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. 7. Auflage; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Bordwell, David: *Happily ever after, part two*. In: *The Velvet Light Trap*, no. 19, 1982.

Bordwell, David: *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1988 (University paperback, 912).

Bromley, Roger/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen Verlag 1999.

Bromley, Roger: *Cultural Studies gestern und heute*. In: Bromley, Roger/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen Verlag 1999.

Brütsch, Matthias/Vinzenz Hediger/Ursula von Keitz/Alexandra Schneider/Margrit Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005.

Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2008.

Carroll, Noel: *Toward a theory of film suspense*. In: Persistence of Vision: The Journal of the Film Faculty of the City University of New York, no. 1, Summer 1984.

Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren Verlag 2002.

Dancyger, Ken/Jeff Rush: *Alternative scriptwriting: writing beyond the rules*. Bosten: Focal, 1991.

Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. In: *Only Entertainment*. New York: Routledge 2002.

Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. 2. Ausgabe, New York: Routledge 2004.

Dyer, Richard: *Only Entertainment*. New York: Routledge 2002.

Eder, Jens: *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren*. In: Brütsch/Hediger/von Keitz/Schneider/Tröhler (Hrsg.): *Kinogeühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005.

Fiske, John: *Lesarten des Populären. Cultural Studies Band I.*, Wien: Löcker 2003.

Fiske, John: *Populärkultur: Erfahrungshorizon im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske*. In: montage/av, 2, 1, 1993.

Fiske, John: *Fernsehen: Polysemie und Popularität*. In: Winter, Reiner/Mikos, L. (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: Transcript 2001.

Fiske, John: *Power Plays Power Works*. London: Verso 1993.

Fiske, John: *Television Culture*. London: Methuen 1987.

Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman 1989.

Fröhlich, Gerhard/Boike Rehbein (Hrsg.): *Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2009.

Fuxjäger, Anton: *Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung*. In: Montage AV, 16.02.2007.

Gamson, Joshua; *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*, Los Angeles: University of California Press 1994.

Garncarz, Joseph: *Die Schauspielerin wird Star: Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur*. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1989.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: ? 1994.

Grabbe, Lars/Patrick Kruse: *Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos*. Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Guins, Raiford/Omayra Zaragoza Cruz (Hrsg.): *Popular Culture. A Reader*. London: Sage Publications Ltd. 2005.

Hall, Stuart/Hobson, D. (Hrsg.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972-1979)*, London: ? 1980

Hall, Stuart: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*. Ausgewählte Schriften 3. Hamburg: Argument 2000.

Hall, Stuart: *Notes on Deconstructing „The Popular“*. In: Samuel, R. (Hrsg.): *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul 1981.

Hecken, Thomas: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript Verlag 2007.

Hepp, Andreas (Hrsg.): *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft 2010.

Hepp, Andreas/Rainer Winter (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 4. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft 2008.

Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Huth, S.: *Emotionale Wirkungen von Film und Fernsehen. Ergebnisse aus der empirischen Forschung*. In: *Fernsehen und Bildung*, Ausgabe 12, 1978.

Jäckel, Michael/Manfred Mai (Hrsg.): *Medienmacht und Gesellschaft. Zum Wandel öffentlicher Kommunikation*. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH 2008.

Kappelhoff, Hermann: *Tränenseligkeit: Das sentimentale Geniessen und das melodramatische Kino*. In: Brütsch/Hediger/von Keitz/Schneider/Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005.

Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK Verlag 2007.

Keller, Katrin: *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Kleiner, Marcus S.: *Zur Einführung. Medienkulturindustrie und mediale Informierung*. In: Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Zur Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Krotz, Friedrich: Stuart Hall: *Encoding/Decoding und Identität*. In: Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Krönert, Veronika: *Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand*. In: Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Langer, Susanne K.: *Feeling and Form*, London: Routledge & Kegan Paul 1953.

Lotman, Juri M.: *Die Innenwelt des Denkens*. Suhrkamp Verlag: Berlin 2010.

Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*; New York: Routledge 2002.

Metz, Christian: *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck 1968.

Mikos, Lothar: *John Fiske: Populäre Texte und Diskurs*. In: Hepp, Andreas/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1989.

Neupert, Richard: *The end: narration and closure in the cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

Palmer, Frederick: *Palmer plan handbook*. Hollywood: Palmer Photoplay Corp. 1921.

Prince, Gerald: *A dictionary of narratology*. Aldershot: Scholar Press 1988.

Samuel, R. (Hrsg.): *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul 1981.

Schramm, H./T. Hartmann/C. Klimmt: *Desiderata und Perspektiven der Forschung über parasoziale Interaktionen und Beziehungen zu Medienfiguren*. In: Publizistik. Vol. 47, 2002.

Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie*. Köln: Böhlau Verlag 2012.

Schröter, Jens/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hrsg.): *Media Marx. Ein Handbuch*; Bielefeld: Transcript 2006.

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

Stacey, Jackie: *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, New York: Routledge 2003.

The Journal of the Film Faculty of the City University of New York, no. 1, Summer 1984.

The Velvet Light Trap, no. 19, 1982.

Weischenberg, Siegfried; *Max Weber und die Entzauberung der Medienwelt. Theorien und Querelen – eine andere Fachgeschichte*. Wiesbaden: Springer VS 2012.

Williams, Raymond: *Culture*. Glasgow: Fontana 1981.

Winter, Reiner/Mikos, L. (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: Transcript 2001.

Winter, Rainer: *Kritik und Engagement. John Fiske und die Tradition der Cultural Studies*. In: Winter, Reiner/Mikos, L. (Hrsg.): *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: Transcript 2001.

Winterhoff-Spurk, Peter: *Medienpsychologie. Eine Einführung*. 2. Auflage; Stuttgart: Kohlhammer GmbH 2004.

Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Sigma Medienwissenschaft, Bd. 15, Berlin: Sigma 1993.

## 9.2. Internetquellen

Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. In: *Social Text*, No. 1 (Winter 1979), <http://www.jstor.org/stable/466409>, Zugriff: 21.07.2014.

Kaczmarek, Ludger: *Affektuelle Steuerung der Rezeption von TV-Spielfilmen: Begriffserklärungen und theoretische Grundlance*. Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere 5, Kiel: Insitut für NDL und Medien 1999. <http://www.uni-kiel.de/medien/kacz.html>; 29.04.2014.

Lowry, Stephen: *Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*. [http://www.montage-av.de/pdf/062\\_1997/06\\_2\\_Stephen\\_Lowry\\_Stars\\_und\\_Images.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Stephen_Lowry_Stars_und_Images.pdf), Zugriff: 10.10.2014.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4406>; Zugriff: 05.10.2014

Interview: Richard Curtis: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/watch-richard-curtis-talk-career-about-time-bridget-jones-sequel-love-actually-atkinson-as-mr-bean-and-more>; Zugriff: 08.07.2014.

<http://www.tv.com/people/richard-curtis-1/biography/>; Zugriff: 08.07.2014.

[http://www.contactmusic.com/info/richard\\_curtis](http://www.contactmusic.com/info/richard_curtis); Zugriff: 08.07.2014.

<http://www.imdb.com/title/tt0125439/>; Zugriff: 11.06.2014.

de.wikipedia.org/Notting\_Hill\_(Film); Zugriff: 18.06.2014.

<http://www.symbolonline.de/index.php?title=Blitz>; Zugriff: 12.10.2014.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4416>, Zugriff: 20.09.2014.

### 9.3. Filmverzeichnis:

FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL, Regie: Mike Newell, Drehbuch: Richard Curtis, Produktion: Duncan Kenworthy, DVD, Twentieth Century Fox 2004 (Orig. Großbritannien 1994).

NOTTING HILL, Regie: Roger Michell, Drehbuch: Richard Curtis, Produktion: Tim Bevan, Richard Curtis, Eric Fellner, Duncan Kenworthy, DVD, Universal Pictures Germany GmbH 2010 (Orig. Großbritannien/USA 1999).

LOVE ACTUALLY, Regie: Richard Curtis, Drehbuch: Richard Curtis, Produktion: Duncan Kenworthy, Tim Bevan, Eric Fellner, DVD, Universal 2005 (Orig. Großbritannien/USA 2003).

(500) DAYS OF SUMMER, Regie: Marc Webb, USA 2009.

10 Things I Hate About You, Regie: Gil Junger, USA 1999.

ABOUT A BOY, Regie: Chris Weitz, Paul Weitz, GB/Frankreich/USA, 2002.

ABOUT TIME, Regie: Richard Curtis, Großbritannien/USA 2013.

A LOT LIKE LOVE, Regie: Nigel Cole, USA 2005.

AS GOOD AS IT GETS, Regie: James L. Brooks, USA 1997.

BREAKFAST AT TIFFANY'S, Regie: Blake Edwards, USA 1961.

BRIDGET JONES'S DIARY, Regie: Sharon Maguire, Screenplay: Richard Curtis, Produktion: Tim Bevan, Eric Fellner, Jonathan Cavendish, Großbritannien 2001.

BRIDGET JONES: THE EDGE OF REASON, Regie: Beeban Kidron, Screenplay: Richard Curtis, Produktion: Tim Bevan, Eric Fellner, Jonathan Cavendish, Großbritannien 2004.

DEFINITELY, MAYBE, Regie: Adam Brooks, Produktion: Tim Bevan, Eric Fellner, USA 2008.

FRIENDS WITH BENEFITS, Regie: Will Gluck, USA 2011.

FUNNY FACE, Regie: Stanley Donen, USA 1957.

FRENCH KISS, Regie: Lawrence Kasdan, Großbritannien/USA, 1995.

GHOST, Regie: Jerry Zucker, USA, 1990.

GROUNDHOG DAY, Regie: Harold Ramis, USA 1993.

HAROLD AND MAUDE, Regie: Hal Ashby, USA 1971.

HIGH FIDELITY, Regie: Stephen Frears, Großbritannien/USA 2000.

HITCH, Regie: Andy Tennant, USA 2005.

HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS, Regie: Donald Petrie, USA 2003.

JAWS, Regie: Steven Spielberg, USA 1975.

JUST MARRIED, Regie: Shawn Levy, USA 2003.

KNOCKED UP, Regie: Judd Apatow, USA 2007.

LARS AND THE REAL GIRL, Regie: Craig Gillespie, USA/Kanada 2007.

LEGALLY BLONDE, Regie: Robert Luketic, USA 2001.

LOVE STORY, Regie: Arthur Hiller, USA, 1970.

MADE OF HONOR, Regie: Paul Weiland, Großbritannien/USA 2008.

MEET THE PARENTS, Regie: Jay Roach, USA 2000.

MY BEST FRIEND'S WEDDING, Regie: P.J. Hogan, USA 1997.

MY BIG FAT GREEK WEDDING, Regie: Joel Zwick, USA/Kanada 2002.

NEVER BEEN KISSED, Regie: Raja Gosnell, USA 1999.

PRETTY WOMAN, Regie: Garry Marshall, USA 1990.

PUNCH-DRUNK LOVE, Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2002.

RUNAWAY BRIDE, Regie: Garry Marshall, USA, 1999.

SAY ANYTHING, Regie: Cameron Crowe, USA 1989.

SERENDIPITY, Regie: Peter Chelsom, USA 2001.

SLEEPLESS IN SEATTLE, Regie: Nora Ephron, USA 1993.

SOME LIKE IT HOT, Regie: Billy Wilder, USA 1959.

SWEET HOME ALABAMA, Regie: Andy Tennant, USA 2002.

THE BOAT THAT ROCKED, Regie: Richard Curtis, Großbritannien, 2009.

THERE'S SOMETHING ABOUT MARY, Regie: Peter Farrelly, Robert Farrelly, USA 1998.

THE WEDDING SINGER, Regie: Frank Coraci, USA 1998.

WHEN HARRY MET SALLY, Regie: Rob Reiner, USA 1989.

YOU'VE GOT MAIL, Regie: Nora Ephron, USA 1998.

## 9.4. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Skizze Stuart Halls Enoding/Decoding Modell.

<http://rhetoricallyprattling.files.wordpress.com/2013/08/20130819-2010301.jpg>

Abbildung 2: Screenshot aus NOTTING HILL, 1:52:46.

Abbildung 3: Screenshot aus NOTTING HILL, 1:49:04

Abbildung 4: Screenshot aus NOTTING HILL, 1:49:10

Abbildung 5: Screenshot aus NOTTING HILL, 1:53:11

Abbildung 6: Screenshot aus NOTTING HILL, 0:46:37

Abbildung 7: Screenshot aus NOTTING HILL, 0:47:35

Abbildung 8: Screenshot aus NOTTING HILL, 1:54:48

Abbildung 9: Screenshot aus FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL, 1:53:15

Abbildung 10: Screenshot aus FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL, 1:53:20

Abbildung 11: Screenshot aus FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL, 1:53:21

Abbildung 12: Screenshot aus LOVE ACTUALLY, 1:53:17

Abbildung 13: Screenshot aus LOVE ACTUALLY, 1:53:26

Abbildung 14: Screenshot aus LOVE ACTUALLY, 2:03:55

Abbildung 15: Screenshot aus LOVE ACTUALLY, 2:04:04

Abbildung 16: Screenshot aus LOVE ACTUALLY, 2:09:52



## **10. Anhang**

### **10.1. Abstract**

Ausgehend von der Forschungsfrage, ob Happy Ends in Hollywood Romantic Comedies utopisches Potenzial beinhalten und inwiefern dieses produziert sowie rezipiert wird, konzentriert sich die Arbeit auf die Analyse des Happy Ends anhand von drei Beispielen aus dem Hollywood-Kino der 1990er beziehungsweise 2000er Jahre. Dabei sollen die Filme mit genauem Augenmerk auf ihre nicht repräsentativen Zeichen, nach Dyer, untersucht werden. Die Narration und Figurenanalyse spielt bei meiner Analyse eine untergeordnete Rolle.

Im ersten Teil der Arbeit werden Begrifflichkeiten der Cultural Studies und der Populärkultur geklärt, um ausgehend von ihnen die Ansätze von Theoretikern wie Jameson, Dyer oder Langer zur Utopie in der Populärkultur zu erfassen.

Im Analyseteil der Arbeit, dem zweiten großen Teil, wird anhand einer Filmanalyse am Film NOTTING HILL sowie vergleichenden Analysen der Happy Ends von FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL und LOVE ACTUALLY versucht, neben der narrativen Analyse und der Analyse der Figuren, vor allem die filmischen Mittel zur Erzeugung von Utopie zu erkennen. Dabei stehen formale Zeichen wie Musik, Ton, Licht, Kameraarbeit und Montage im Vordergrund meines Erkenntnisinteresses. Anhand theoretischer Ansätze zur Raumtheorie von Lotman sollen dann die Dimensionen innerhalb des Films aufgebrochen werden.

Im letzten Teil der Arbeit, der Interpretation, werden die Forschungsergebnisse im Zusammenhang mit der Theorie erörtert und sollen erstere be- oder widerlegen und schließlich die eingangs gestellten Forschungsfragen beantworten.

Die Erkenntnisse der Arbeit beweisen das Vorhandensein utopischen Potenzials im Happy End und stellen dar inwiefern Produzent sowie Rezipient des populären Textes als Produktionsfaktor einer solchen Utopie agieren.

## **10.2. Abstract (English)**

This work is based on the question, whether happy endings in Hollywood romantic comedies include utopian potential and how this potential is produced and adapted by the consumer. Therefore the work focuses on the analysis of the happy endings based on three Hollywood romantic comedies of the 1990s or 2000s. The analysis is made with precise attention to their non representative signs, according to Dyer. Narration and character design play a minor role in my analysis.

In the first part of the work I will try to explain the concepts of cultural studies and popular culture to be clarified in order for them to understand the approaches of theorists such as Jameson or Dyer about utopia in popular culture.

The second part of my work is focused on the film analysis of NOTTING HILL and comparative analyzes of the happy endings of FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL and LOVE ACTUALLY to find out the genesis of utopia in happy endings.

The final part of my work, the interpretation, will show the results of my analysis in connection with the theory in the first part.

The work will prove the existence of utopian potential in happy endings and represent how producer and recipient act as production factors of such an utopia.

## **10.3. Lebenslauf**

**Isabella Vedernjak**

---

### **Akademischer Werdegang**

- 2012 - 2014 Bachelorstudium Soziologie an der Universität Wien
- 2009 - 2014 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
- 2008 – 2009 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
- 2008 Reifeprüfung an der Vienna Business School, HAK/HAS Mödling
- 

### **Beruflicher Werdegang**

- 2014 – heute Teamwork Service GmbH – Film Service
- 2011 – 2014 Projektassistenz der Abteilung Innovation und Mobilität im ÖAMTC
- 2012 Kostümassistenz – UNSER LIED, Regie: Catalina Molina
- 2011 Szenographie-Assistenz – EIN KLEINER AUGENBLICK DES GLÜCKS, Regie: Thomas Moritz
-