



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die dramaturgische Funktion der Katze im Film“

Verfasserin

Julia Schwarzingen, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. A Cat's Tale.....	4
2.1. Vom Allgemeinen... oder: Ist das Filmtier ein spezifisches Tier?.....	6
2.1.1. „Tierische Archäologie des Kinos“ ¹ – Tiere und das frühe Kino mediengeschichtlich betrachtet.....	6
2.1.2. Tier(filme) und Emotion(slauslöser): Mitgefühl im Kino.....	10
2.1.3. Die Tier-Mensch-Differenz.....	13
2.1.4. Tiere als Einbruch des ‚Realen‘ in die Fiktion.....	17
2.2. ... zum Spezifischen: Warum gerade die Katze?.....	19
2.2.1. „Mythos“ Katze.....	20
2.2.2. Feliden in Filmen - Filme mit Katzen.....	23
2.2.3. Exkurs: Die Katze in der Populärkultur.....	26
3. Begrifflichkeiten.....	26
3.1. Dramaturgie.....	27
3.2. Dichotomien.....	29
3.2.1. Dramaturgie vs. Narration.....	29
3.2.2. Plot & Story versus Fabel & Sujet.....	31
3.3. Literatur.....	32
3.3.1. Filmmanuale und filmtheoretische Texte im Wechselspiel.....	32
3.3.2. Exkurs: Verfallsdatum? Sind ‚alte‘ Werke heute immer noch gültig?.....	34
4. Die vielen Leben der Katze: Ausgewählte dramaturgische Funktionen der Katze dargestellt anhand von vier Filmbeispielen.....	35
4.1. Howard Hawks' <i>Bringing Up Baby</i> (1938).....	35
4.1.1. Allgemeine Informationen zum Film.....	35

¹ Müllner/Schweigler, „Vom Käfig zum Kader“, S. 84.

4.1.2. Dramaturgischer Aufbau des Films.....	36
4.1.3. Die dramaturgische Funktion der Nebenfigur im Film.....	40
4.1.4. Szenenanalyse: Beispiel 1: Die katzenartige Frau.....	42
Beispiel 2: ...und die anthropomorphisierte Wildkatze.....	44
4.2. Carol Reeds <i>The Third Man</i> (1949).....	48
4.2.1. Allgemeine Informationen zum Film.....	48
4.2.2. Dramaturgischer Aufbau des Films.....	50
4.2.3. Die dramaturgische Funktion des Wendepunktes.....	50
4.2.4. Szenenanalyse: Die Katze als Wendepunkt.....	51
4.3. Miranda Julys <i>The Future</i> (2011).....	56
4.3.1. Allgemeine Informationen zum Film.....	56
4.3.2. Dramaturgischer Aufbau des Films.....	58
4.3.3. Die dramaturgische Funktion der Erzählerin.....	59
4.3.4. Szenenanalyse: Paw Paw, die erzählende Katze.....	61
4.4. Joel und Ethan Coens <i>Inside Llewyn Davis</i> (2013).....	64
4.4.1. Allgemeine Informationen zum Film.....	64
4.4.2. Dramaturgischer Aufbau des Films.....	66
4.4.3. Voglers Reise des Helden, oder: Die Katze und die Odyssee.....	68
4.4.4. Vogler 2.0.	75
5. Ein Vergleich.....	78
6. Schlusswort.....	81
Literaturverzeichnis.....	83
Filmverzeichnis.....	88
Abbildungsverzeichnis.....	88
Zusammenfassung/Abstract.....	90
Lebenslauf.....	91

1. Einleitung

Seit der Frühzeit des Kinos scheint von der Begegnung mit Tieren im Film eine gewisse Faszination auszugehen. Die ersten filmischen Darstellungen von Tieren finden sich im 19. Jahrhundert in den wissenschaftlichen Bewegungsstudien Étienne-Jules Mareys and Eadweard Muybridges.² Auf der Kinoleinwand können die Zuschauer die selbstverständlich wirkende Begegnung zwischen Schauspieler/innen und (häufig exotischen) Tieren beobachten (Bsp. Jean Durand, *Onésim, Calino et la Panthère*, 1912).³ Obwohl also die beiden Elemente, das Tier und der Film, bereits von den Anfängen der Kinematografie eng miteinander verwoben sind und ihre Beziehung bis heute nicht unterbrochen, oder sogar noch mehr gefestigt wurde, scheint es so, als wäre dieses Thema in der Filmwissenschaft doch ein Randgebiet geblieben, das kaum beziehungsweise erst seit wenigen Jahren in der Literatur behandelt wird. Trotzdem, oder möglicherweise gerade deshalb, fasziniert mich die Thematik ‚Tier im Film‘ im Allgemeinen, und ‚Katzen im Film‘ im Besonderen.

Die Frage nach der dramaturgischen Funktion der Katze hat sich aus meiner Beobachtung heraus entwickelt, dass dieses Tier in vielen Filmen zum Einsatz kommt, um die Story voranzutreiben und/ oder einen Spannungsbogen aufzubauen.

Wie wird das aber nun bewerkstelligt? Welche dramaturgischen Funktionen werden der Katze zugeschrieben, um dem Film etwas zu geben, das ‚nur‘ mit menschlichen Charakteren vielleicht nicht möglich wäre? Warum hat sich der/die Drehbuchautor/in für die Katze entschieden? Könnte die Katze durch ein anderes Tier ersetzt werden? Und am wichtigsten: Würde der Film auch ohne Katze funktionieren?

Bevor diese Fragen beantwortet werden können, ist es womöglich nötig, weiter ‚auszuholen‘ - um sich einen Überblick davon zu verschaffen, was es überhaupt bedeutet, wenn Tiere im Film dargestellt werden und Teil der Geschichte werden. Als Startpunkt dafür erscheint es mir logisch kurz die Verbindung zwischen dem Tier und dem Kino (mediengeschichtlich, historisch) zu beleuchten.

² Vgl. Nessel, *Der Film und das Tier*, S. 7.

³ Ebenda.

Da Dramaturgie - ein Konzept, das im zweiten Part dieser Arbeit, im Fokus stehen wird - als „Art und Weise, wie [eine] Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im [...] Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen“⁴ definiert werden kann, wird sich das darauf folgende Kapitel mit dem Thema Tiere als ‚Emotionsauslöser‘ befassen.

Ein, meiner Meinung nach, sehr interessanter Gedanke wird in dem Werk *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne* (2009) angesprochen: „Mit dem Tier scheint das Reale in den Film einzubrechen. Es bildet eine Ökonomie des Realen, die weder auf der Sprache noch auf den Bildern aufbaut.“⁵ Baudrillard zufolge gehören Tiere aufgrund ihrer Stummheit nicht dem Bereich der Sprache an.⁶ Deshalb muss nach einem anderen Berührungspunkt gesucht werden – dieser Kontakt wird von Gertrud Koch ‚sensomotorische Affizierung‘ bezeichnet.⁷

Ein weiterer zentraler Aspekt, der eine andere Art der Abgrenzung, und zwar die Abgrenzung zum Menschlichen, bespricht, geht u.a. zurück auf einen Begriff in der Lacan’schen Psychoanalyse: Es handelt sich hierbei um das Tier als ‚the Other‘ beziehungsweise ‚der große Andere‘ (‚A‘), ein „Konzept der Alterität und Andersheit“.⁸

Wodurch unterscheidet sich die Katze von anderen Tieren? Sie ist eine Mischung aus Domestiziertem und Wildem; sie ist ein vom Menschen unabhängiges Tier. Sie hat auch in unserer Gesellschaft gemeinhin den Ruf, ihren eigenen Kopf zu haben. Katzen können nur in Maßen dressiert werden – macht sie das noch interessanter für den Film?

Um das herausfinden zu können, müssen die Filme anhand ihres Aufbaus und ihrer Dramaturgie analysiert werden. Um das wiederum machen zu können, muss zuerst einmal erklärt werden, was gemeinhin unter dem Begriff ‚Dramaturgie‘ (auch in Abgrenzung zu ‚Narration‘) verstanden wird. In diesem Zuge werden Literatur und wichtige Vertreter dieser Forschung angeführt.

Bei allen gewählten Filmen handelt es sich um Werke, in denen das Tier nicht Protagonist ist, sondern eine andere Rolle erfüllt – die eben dann anhand jedes einzelnen Filmes besprochen

⁴ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 47.

⁵ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme und Filmtiere“, S. 8.

⁶ Vgl. Baudrillard, *Simulation and Simulacrum*, 1994.

⁷ Vgl. Koch, „Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung“.

⁸ Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*.

wird. Essentiell hierbei ist es, dass es sich um Filme handelt, in denen nicht Tiere, sondern Menschen im Mittelpunkt stehen - und eben diese Menschen in Interaktion mit Katzen. Die Katze ist zwar ein – manchmal mehr, manchmal weniger – wichtiges Element in der Geschichte, ist jedoch nie HauptträgerIn beziehungsweise der Held oder die Heldin, was die Ausführungen im Kapitel über die Mensch-Tier-Differenz vielleicht umso wichtiger für diese Arbeit macht.

Idealerweise handelt es sich dabei nicht nur um verschiedene Funktionen, sondern auch die Filme selber sollten eine bestimmte Vielfalt aufweisen – mit anderen Worten, die Filme sollten, wenn möglich, verschiedenen Genres angehören und aus unterschiedlichen (filmischen) Zeitepochen stammen.

In Carol Reeds *The Third Man* (1949, Film Noir, Mystery Thriller) spielt die Katze zwar eine kleine Rolle in der Geschichte des Films, dafür aber ist ihr Auftreten gegen Ende des Films – dramaturgisch gesehen- umso wichtiger. Meiner Meinung nach, fungiert sie als Wendepunkt (‚Plot Point‘): Der Protagonist kann den Verbrecher Harry Lime nur deshalb im Schatten ausmachen, nachdem ihm eine Katze, die um die Beine des Verbrechers streicht, ein akustisches ‚Signal‘ gegeben hat.

Howard Hawks’ *Bringing up Baby*, eine Screwball-Komödie aus dem Jahr 1938, zeigt eine exotische Wildkatze, das ‚Andere‘, das die Schaulust des/der Zuschauers/in fördert. Die Katze repräsentiert in dieser Figurenkonstellation die Nebenfigur, welche die beiden Hauptcharaktere verbindet. Ich würde womöglich so weit gehen und behaupten, dass Baby durch die Rolle, die ihr durch die zwei Protagonisten zugeteilt wird (Vater-Mutter-Kind-Schema) in gewisser Weise anthropomorphisiert wird.

In Miranda Julys *The Future* (2011, Independent Film, Drama) übernimmt die Katze die Funktion des Erzählers. Dieser Film sticht heraus, da sich die Katze in einer Art Meta-Ebene befindet. Diese Rahmenhandlung trägt dazu bei, die Spannung aufrecht zu erhalten: Wird die Katze nach den 30 Tagen abgeholt? Was verändert sich während dieser Zeit?

Die Katze in Ethan und Joel Coens *Inside Llewyn Davis* (2013, [Musik-]Drama) ist eine Nebenfigur und der (beinahe) ununterbrochene Begleiter des Protagonisten. Ihr Name, Ulysses, verweist nicht nur auf die griechische Mythologie und die Geschichte des Irrfahrers

Odysseus, sondern stellt auch auf der Analyseebene eine Verbindung zu den Filmtheorien Voglers, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers* (basierend auf Campbells Werk *Der Heros in tausend Gestalten*), her.

Was wäre nun, wenn die Katze keine Katze wäre? Die Katze ist das einzige Tier, das sich frei zwischen der ‚wilden‘ und ‚häuslichen‘ Welt bewegen kann – und zwar ohne dabei aufzufallen. Im Gegensatz zum Hund lässt sie sich kaum zähmen und nur bis zu einem gewissen Grad konditionieren. Dadurch, dass die Katze das ‚Andere‘ ist, das Reale, das in den Film eingreift, das Unerwartete (ähnlich zu Naturkatastrophen, ‚Deus ex Machina‘-Elementen), kann sie als ‚Antriebskraft‘ der Geschichte funktionieren – manchmal auch aus einer Metaebene heraus. Sie repräsentiert ein Element, das zwar außerhalb der Geschichte steht, aber auch die Charaktere reflektiert.

Schlussendlich habe ich mir Frage gestellt, ob die ‚Wichtigkeit‘ der Figur der Katze bezüglich der Dramaturgie und der Story im jeweiligen Film auch übertragbar ist auf den ‚metaphorischen‘ Wert des Tieres. Anders gesagt, steht die Katze auch für bestimmte Werte, für bestimmte Stimmungen der Protagonisten? Wie ist das Verhältnis zwischen ‚metaphorischem‘ Wert und dramaturgischer ‚Notwendigkeit‘? Meine Hypothese, die hier zu untersuchen wäre, lautet: Umso wichtiger die Katze für den Fortschritt der Geschichte ist (Extrembeispiel: Wendepunkt), desto geringer ist ihr ‚symbolischer‘, ‚metaphorischer‘ Wert.

2. A Cat's Tale

„Das Kino ist ein Tier.“⁹

In frühen filmtheoretischen Überlegungen darüber, was das Wesen der neuen Kunstform Film sei, findet sich vor allem die Idee, dass der Film „das physiognomische Medium schlechthin“¹⁰ sei. So sieht Béla Balázs in seinem Werk *Der sichtbare Mensch* (1924) die Innovation beziehungsweise das Besondere dieses neuen Mediums darin, dass es „dem Gesicht eine Ausdrucksmacht verleihe“¹¹, die es in diesem Ausmaß nie zuvor hatte. Doch der Film gibt nicht nur dem menschlichen Gesicht eine neue Kraft, sondern unterstreicht ebenfalls die Physiognomie der Dinge: So steht, Balázs Meinung nach, die Qualität der

⁹ Lippit zitiert in Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 3.

¹⁰ Hediger, „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz“, S. 15.

¹¹ Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 70.

Ausdrucksbewegung einer Lokomotive mit hoher Geschwindigkeit der eines Gesichtes auf der Leinwand um nichts nach.¹² In einem größeren Rahmen gesehen, deutet das bereits auf seine Annahme hin, dass „[für den Film] *alle* Dinge, ohne Ausnahme, notwendigerweise symbolisch sind. Denn alle Dinge machen auf uns, ob es uns nun bewusst wird oder nicht, einen physiognomischen Eindruck.“¹³ In der Folge wird dem/der RegisseurIn nicht die Wahl gelassen „zwischen einer sachlich-objektiven und einer physiognomisch-bedeutsamen Darstellung, sondern nur zwischen einer Physiognomik, die er [/sie] beherrscht und bewusst nach seinen [/ihren] Absichten benützt, oder einer, die dem Zufall überlassen, ihm wider alle Striche läuft.“¹⁴ Hediger zufolge entwickelt sich aus dem ‚physiognomischen Eindruck‘ eine Art ‚Dressurproblem‘ – genauer gesagt: die Physiognomie der Dinge, die auf der Leinwand zum Ausdruck kommt, ist eine ‚Bestie‘, die gezähmt werden muss¹⁵ und „der erfolgreiche Regisseur ist ihr Dompteur.“¹⁶

2.1. Vom Allgemeinen... oder: Ist das Filmtier ein spezifisches Tier?

Was Hedigers Theorie für die vorliegende Arbeit so interessant macht, wird klarer, wenn man versucht das Konzept, also die „Zähmung des physiognomischen Eindrucks durch das Dressurmittel des Films“¹⁷, auf Tiere im Film anzuwenden. So stößt man nämlich auf einen Spezialfall: Genau wie Menschen haben Tiere laut Hediger natürlich grundsätzlich eine Physiognomie, eine Mimik und ein Gesicht, doch sie ‚spielen‘ vor der Kamera nicht.¹⁸ Tiere können in diesem Zusammenhang mit Kindern verglichen werden, meint Balázs.¹⁹ SchauspielerInnen versuchen zumeist mithilfe ihres Ausdrucks, also ihrer Mimik, die Illusion von „wirklich gegenwärtige[m] Gefühl“²⁰ zu erschaffen. Im Gegensatz dazu müssen Tiere keine Bemühungen anstellen um dem Publikum Emotionen zu vermitteln, denn „[b]ei diesen ist es keine Illusion, sondern echtste Tatsache. Es ist keine Kunst, sondern belauschte Natur.“²¹

¹² Vgl. Ebenda.

¹³ Hediger, „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz“, S. 15.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Vgl. ebenda.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Vgl. ebenda. Hier streife ich bereits an einem Konzept, das in der Literatur immer wieder (meistens jedoch nur nebensächlich) auftaucht, auf das ich später kurz näher eingehen werde: der Einbruch des Realen.

¹⁹ Vgl. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 70.

²⁰ Ebenda.

²¹ Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 77.

Da Balázs dies zu einem Zeitpunkt schreibt (also in den frühen zwanziger Jahren), als der Film noch keine auditiven, sondern ausschließlich visuelle Eindrücke wiedergeben konnte²², hatte dieser Umstand zur Folge, dass dem wortlosen Mienenspiel der Tiere „eine viel geringere Reduktion“²³ widerfuhr „als das der Menschen“.²⁴ Daher kann sogar behauptet werden, „Tiere sind [...] die besseren Filmschauspieler, weil ihr Ausdruck stets authentisch ist und weil ihre Performance dem Medium besser entspricht“²⁵; außerdem kann durch das Fehlen der „Ebene des sprachlichen Ausdrucks [ebendiese] im Prozess der Aufzeichnung der Performance auch nicht verloren gehen.“²⁶ Förster vermutet, dass hier vielleicht auch die Antwort auf die Frage begraben liegt, warum Tieren in Stummfilmen (Filme, die noch nicht an ein fixes Regelwerk bezüglich Psychologie und Erzählstruktur gebunden waren,) selbstständigere und individuellere Rollen zugeschrieben wurden, als das später (besonders während der Zeit der ersten Screwball-Comedies) der Fall war.²⁷

Um die, meiner Meinung nach, durchaus bemerkenswerte Beziehung zwischen Tier und Kino und somit auch Tier und Mensch noch besser verstehen zu können, möchte ich auch die Ursprünge dieser Beziehung beleuchten. Diese liegen noch ein Stück weiter zurück in der Vergangenheit.

2.1.1. „Tierische Archäologie des Kinos“²⁸: Tiere und das frühe Kino mediengeschichtlich betrachtet

„Ich habe im Cinema Tierbilder, leider nur zu selten gesehen, die für sich allein schon mit dem Cinema befreundeten würden. Wie eine afrikanische Großkatze in den schleunigsten Schlangenwindungen über einen mit Nippsachen überfüllten Spiegelsims rennt, ohne auch nur das kleinste Ding zu berühren, [...] wo bekommen wir denn dergleichen zu sehen? Bitte mehr Tierbilder.“²⁹

²² Vgl. Hediger, „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz“, S. 15f.

²³ Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 77.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Hediger, „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz“, S. 15f.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Vgl. Förster, *CineZoo*, S. 47. Förster nennt hier als Beispiele, die besonders hervorstechen, *Hara Kiri* und *Back to God's Country* – zwei Filme die den darin vorkommenden Tieren „auf spielerische Art und Weise eine eigene Position in der Geschichte“ zuweisen. (Ebenda.)

²⁸ Müllner/Schweigler, „Vom Käfig zum Kader“, S. 84.

²⁹ Spitteler, „Meine Bekehrung zum Cinema“, Luzerner Tagblatt (22.03.1916) zitiert in: Förster, *CineZoo*, S. 7.

Um zu den Anfängen von Tier/Mensch-Beziehungen auf der Leinwand zu kommen, muss weit ausgeholt werden: Medien, die sich bereits vor dem Kino etabliert hatten, waren Müllner/Schweigler zufolge ohne Zweifel maßgeblich an der Entwicklung und Etablierung des neuen Mediums beteiligt. Aber es gab auch noch andere Faktoren, abgesehen von Institutionen wie dem Panorama oder dem Theater, die den frühen Film stark beeinflusst haben³⁰: Retrospektiv kann das 19. Jahrhundert als „eine Hochphase der Zurschaustellung von Fremdheit“³¹, des ‚Anderen‘, beschrieben werden. Besonders deutlich manifestierte sich die Faszination am ‚Zurschaustellen‘ wilder und exotischer Tiere an der stark steigenden Anzahl neuer Entwicklungen im Bereich der Unterhaltungskunst: So erfreute sich zum Beispiel die Inszenierung eines dramaturgisch aufgebauten Schauraumes, in dem die Besucher Cadragan mit Tier-Tableaux bestaunen konnten, großer Beliebtheit.³²

Des Weiteren könnte man sagen, dass im 19. Jahrhundert außerdem der Zoo die Menschen auf die bevorstehende Neuentwicklung Film vorbereitete: Da durch die meisten zoologische Anlagen nur ein einziger, schon vorgeplanter Weg führte, konnte auf diese Weise der Besucher oder die Besucherin die Blickrichtung nicht frei wählen, sondern wurde bereits in bestimmte Bahnen gelenkt.³³ Diese ‚Blicklenkung‘ der BeobachterInnen war laut Müllner/Schweigler „als eingeübte Praxis des Schauens dem frühen Kino von Nutzen.“³⁴

Das Interesse, Tiere in Bildern ‚einzufangen‘, wird auffällig, wenn man einen Blick auf die Versuche von Fotografinnen wirft, die Ende des 19. Jahrhunderts Bewegungen mithilfe von Serienaufnahmen veranschaulichen wollten. Die bekanntesten Werke, die durch diese Vorgehensweise entstanden sind, sind jene wissenschaftlichen Studien von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey.³⁵ Die chronofotografischen Darstellungen von Tieren (und Menschen) waren Jonathan Burt zufolge essentiell für die wissenschaftliche Erforschung tierischer als auch menschlicher Körper und waren daher eng verknüpft mit der zunehmend wichtiger werdenden Disziplinierung des Körpers (während der Zeit der Industrialisierung).³⁶

³⁰ Vgl. Müllner/Schweigler, „Vom Käfig zum Kader“, S. 84.

³¹ Müllner/Schweigler, „Vom Käfig“, S. 84.

³² Vgl. ebenda S. 84f.

³³ Vgl. Sattelmacher, *Zoo-Schauen*, S. 99.

³⁴ Müllner/Schweigler, „Vom Käfig“, S. 84.

³⁵ Vgl. Nessel, *Der Film und das Tier*, S. 7.

³⁶ Vgl. Burt, *Animals in Film*, S. 113. (Anm.: eine interessante Diskussion über die Motivation der beiden Fotografen und die Wichtigkeit deren Werke für den Film bzw. den Tierfilm sind zu finden in Burt S. 101-113)

Die ersten Fotoserien von Tieren in Bewegung konnten in den dafür vorgesehenen Kinematoskopen als ‚Bewegtbilder‘ angesehen werden.³⁷

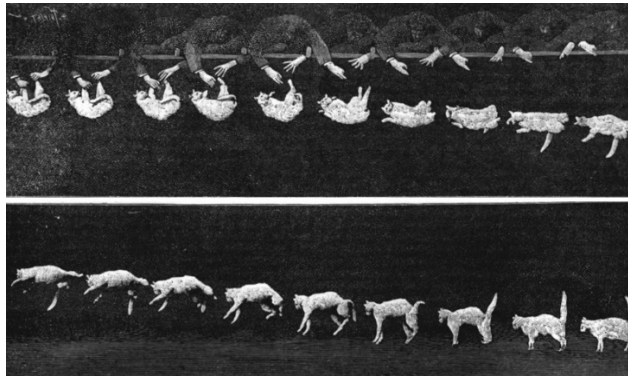


Abb. 1

Da diese Fotostrecken jedoch solche waren, „die sich in vorher festgelegten Bahnen abspielten“³⁸, wurden die darin abgelichteten Tiere „zu den kalt registrierten Objekten des aufzeichnenden Kamerablicks und seiner experimentellen Anordnungen.“³⁹ Sobald die Fotografen versuchten, ungezähmte und deshalb vorhersehbarere Bewegungen, die dem Wesen von (wilden) Tieren eher entsprechen, in Bildern festzuhalten, scheiterten sie, da die damalige Technik das noch nicht bewerkstelligen konnte⁴⁰: „Sie musste sich dem Tier in seiner Resistenz, in seiner *agency* anpassen.“⁴¹

Erst mit der Entwicklung der schnellen Abfolge von Bildern konnten die freien Bewegungen der Tiere zugleich ‚eingefangen‘ und somit auch technisch nachgeahmt werden. Die Erfindung der ersten freibeweglichen Kamera bot später auch die Möglichkeit, die Aufnahmegeschwindigkeit zu verändern und das Bildmaterial der fertigen Filmaufnahmen willkürlich zu manipulieren.⁴² Somit entsprach nicht nur das „laufende Filmband [...] der Bewegung ihrer aufzunehmenden Gegenübers“, sondern die Filmemacher konnten auch „die undressierte Bewegung [...] synchron wie [...] diachron wiedergegeben und das Leben selbst in seiner technischen Animation verdoppelt werden. [...] Das Tier war das erste Modell des Kinos.“⁴³

³⁷ Vgl. Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 7.

³⁸ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 7.

³⁹ Koch, „Von der Tierwerdung“, S. 50.

⁴⁰ Vgl. Burt, *Animals in Film*, S. 110f.

⁴¹ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 7.

⁴² Vgl. ebenda, S. 8.

⁴³ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 8.

Da also die ‚Geschichte‘ der Tiere parallel mit den Anfängen des Kinos einhergeht, könnte man sagen, dass hier die Voraussetzungen für die bis heute anhaltende Bedeutungskarriere des Tieres gefunden werden können. Wie bereits oben erwähnt, stellt Béla Balázs bereits 1924 fest, dass das Tier im Gegensatz zum Menschen nicht vor der Kamera spielt; es verändert sich in seinem Wesen nicht, sondern bleibt immer ‚nur‘ das Tier. Weiter ausgeführt wird diese Idee 1951 von André Bazin. Dieser argumentiert, dass dem Menschen im Film kein Vorrang vor dem Tier gegeben wird; mit anderen Worten: Im Gegensatz zum Theater, wo der Schauspieler oder die Schauspielerin die Hauptrolle des Dramas übernimmt, ist es im Film möglich, das Tier ins Zentrum der Erzählung zu stellen. Für das Verhältnis zwischen Mensch und Tier bedeutet das also, dass diese Innovation, das neue Medium Film, die Möglichkeit bot, im 20. Jahrhundert eben diese Beziehung neu zu definieren und zu gestalten.⁴⁴

Die Arbeit mit (wilden) Tieren gilt im frühen Kino demnach als Kennzeichen, mit dessen Hilfe sich der Film nicht nur vom Theater, sondern auch vom Variété abgrenzt. Annette Förster macht außerdem die Beobachtung, dass – obwohl der Umgang mit wilden Tieren wie zum Beispiel Panther, Löwen und anderen Raubkatzen natürlich nicht risikolos ist und diese Werke deshalb von abenteuerlichen Anekdoten begleitet werden – vor allem das Verhältnis der Schauspielerinnen zu ihren animalischen Co-Stars häufig als innig und vertraut beschrieben werden kann und stellt fest, dass die Texte über diese Beziehung zwischen Schauspielerinnen und ihren Tieren nicht unwesentlich für das Interesse an den Filmen verantwortlich sind.⁴⁵ In diesem Zusammenhang sprechen Nessel und Pauleit davon, dass die Filmarbeit (vor allem mit wilden) Tieren sogar „einen Fluchtpunkt weiblicher Identität in den 1910er Jahren [markiere]“. ⁴⁶

Nicht nur in der Anfangsphase des Kinos stehen (weibliche) Stars mit (wilden) Tieren gemeinsam vor der Kamera, sondern auch in Screwball-Comedies des klassischen Hollywoodfilms.⁴⁷ Im gegenwärtigen Kino scheint, meiner Recherche nach zu urteilen, das Interesse beziehungsweise der Reiz am ‚Spiel‘ zwischen Schauspielerinnen und Wildkatzen lang nicht mehr ganz so groß zu sein wie im frühen Kino oder im (Hollywood)Kino der 50er Jahre (ich beziehe mich hier ausschließlich auf Spielfilme im Mainstream). An die Stelle der

⁴⁴ Vgl. Nessel, *Der Film und das Tier*, S. 7f.

⁴⁵ Vgl. Förster, „Das Zusammenspiel von Schauspielerinnen und Tieren im Stummfilm“, 61f.

⁴⁶ Nessel, *Der Film und das Tier*, S. 9.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 9.

Wildkatzen sind scheinbar ihre ‚häuslicheren Verwandten‘ getreten, deren hoher Stellenwert, den sie im Alltagsleben unserer westlichen Kultur genießen, sich oftmals in den Rollen widerspiegelt, die wiederum häufig sehr eng verwoben sind mit den ‚Geschichten‘ der ProtagonistInnen. Mehr zu diesem Thema findet sich im Abschnitt ‚Feliden in Filmen‘.

2.1.2. Tier(filme) und Emotion(slauslöser): Mitgefühl im Kino

Was macht Filmtiere für so viele Menschen so attraktiv? Im Zitat zu Beginn des vorigen Kapitels beschreibt (der spätere Literaturnobelpreisträger) Carl Spitteler bereits sehr anschaulich die Faszination, die von Tieren auf der Leinwand (bereits 1916) ausgeht.⁴⁸ Doch diese Anziehungskraft geht nicht nur von der ‚Exotik‘ dieser Tiere aus. Es kommt ein weiterer Faktor, der jedoch selten in der Literatur besprochen wird, zum Einsatz: Tiere sind Auslöser von Emotion und Empathie.⁴⁹ Solange es die Dramaturgie eines Film zulässt, kann uns die Erzählung von ihrem Schicksal im Film wahrscheinlich genauso ‚packen‘ und in ihren Bann ziehen wie die eines Menschen (man braucht dafür nur einen Blick auf den Erfolg von großen Blockbustern wie *King Kong*, *Free Willy*, unzähliger Disneyfilme wie *Bambi*, *The Lion King*, *Babe* etc. werfen). Gertrud Koch beschreibt diese Beobachtung in ihrem Artikel „Von der Tierwerdung des Menschen – zur sensomotorischen Affizierung“ sehr ähnlich, indem sie meint:

„die Bewegungsbilder des Films [eignen] unabhängig vom Genre [...] in besonderer Weise [als] Trägermedium der Tierdarstellung und Beobachtung. [...] Durch die formaltechnischen Möglichkeiten von Großaufnahmen und Bewegungsabläufen wird eine ästhetische, sinnlich-somatische Einfühlung/Übertragung ermöglicht. Daher die Attraktivität des Tierfilms in all ihren Varianten.“⁵⁰

Als Beispiel für Literatur, welche die Beziehung zwischen Mensch und Tier in den Fokus stellt und der Thematik der Empathie nachgeht, kann folgender Text angeführt werden: Vinzenz Hedigers Artikel *Tiere ohne Gefühle*. Um seine Argumente veranschaulichen zu können, zieht der Autor Steven Spielbergs *Jaws* aus dem Jahr 1975 heran. Als Ausgangspunkt seiner These nennt Hediger ein Merkmal, das viele Lesarten des Filmes gemein haben und miteinander verbindet: ihr Anthropozentrismus.⁵¹ Im Falle von *Jaws* bedeutet das: „Alle Interpreten fragen ausschliesslich [sic!] danach, was die Fantasie vom hungrigen weissen

⁴⁸ Vgl. Müllner/Schweigler, „Vom Käfig“, S. 84.

⁴⁹ Hier sollte angemerkt werden, dass der Stärkegrad des Einfühlens und der Emotionen (bzw. ob das visuelle Bild überhaupt Empathie auslöst) individuell sicherlich sehr unterschiedlich ist. Leider gibt es hierzu, meiner Recherche nach zu urteilen, jedoch keine (umfangreicheren) empirischen Untersuchungen.

⁵⁰ Koch, „Von der Tierwerdung des Menschen“, S. 52.

⁵¹ Vgl. Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 311.

[sic!] Fisch für uns Menschen zu bedeuten hat, was wir uns selbst damit mitteilen wollen.“ Aber, laut Hediger, wird hier sehr selten der Frage behandelt, „was es für den weissen Hai bedeutet, einen Menschen zu fressen.“⁵² Diese Problematik ist womöglich naheliegender, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Mentalitätshistorischer Untersuchungen⁵³ zufolge dürfte das „moderne Mitgefühl mit Tieren eine Erfindung der Engländer aus frühmoderner Zeit“⁵⁴ sein, „eine Erfindung, die sich im Zuge der Industrialisierung sehr schnell auch über den Rest der westlichen Welt ausbreitete.“⁵⁵ Beginnend also in der viktorianischen Periode, in einer Zeit als der Faktor der Einfühlung in der Mensch-Tier-Beziehung immer deutlicher wird, ist heute dieser psychische „Akt [...] längst zur allgemeinen Kultursache geworden“. ⁵⁶ Unterstützt wird diese Aussage unter anderem durch den berühmten Aufsatz „What is it like to be a bat?“ des amerikanischen Philosophen Thomas Nagel, der darin, wie der Titel bereits suggeriert, die logische Möglichkeit eines menschlichen Verständnisses für Tiere erläutert.⁵⁷ Hediger zufolge würde es sich also für den „aufgeklärten, westlichen Intellektuellen [...] durchaus gehören, sich auch für die Gemütslage des weissen (sic!) Hais zu interessieren.“⁵⁸

Des Weiteren argumentiert Hediger, dass die „audiovisuelle Darstellung von Tieren in Fiktionsformaten üblicherweise darauf ab[zielt], Tiere als vollauf gefühls- und denkfähige Teilnehmer der Handlung erscheinen zu lassen“ ⁵⁹. Das geschieht meistens in Filmen, in denen hauptsächlich das Tier die Handlung trägt, wie zum Beispiel in *King Kong* (USA 1933, Remake 1976 und 2005), *Lassie Come Home* (Fred M. Wilcox, USA 1943), *Flipper* (James B. Clark, USA 1963) etc..

Menschliche Gefühle für tierische Charaktere in audiovisuellen Formaten sind nicht weniger weit gefächert und unterschiedlich als Emotionen, die durch ‚echte‘ Tiere hervorgerufen werden. So können zum Beispiel bestimmte Reptilien bei vielen ZuschauerInnen Ekel auslösen, manche verspüren Angst, wenn im Kino ein Hai auf sie zukommt oder empfinden

⁵² Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 311f.

⁵³ Siehe Keith Thomas, *Man in the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800*, New York 1984. zitiert in Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 312.

⁵⁴ Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 312.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 312.

⁵⁷ Vgl. Nagel, Thomas, „What Is it Like to Be a Bat?“, S. 435-451.

⁵⁸ Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 312.

⁵⁹ Ebenda. (Anm.: Meine Filmuntersuchungen werden zeigen, dass sich diese Aussage bezüglich meiner Filmbeispiele nur begingt bewahrheitet- bei *The Future* – aber auch da mit Abstrichen – keine ‚reale‘ Katze)

sogar tiefe Zuneigung zu den gezeigten (Haus)tieren wie Katzen und Hunden.⁶⁰ Gestützt auf die Untersuchungen des belgischen Psychologen Albert Michotte, der bereits 1948 seine Beobachtung beschreibt, dass der ‚Realitätseindruck‘ während des Filmschauens parallel zu einem „Eindruck der psychologischen Distanz“⁶¹ ablaufe, stellt Hediger die Behauptung auf, dass Gefühle, die der/die ZuschauerIn für Tiere, die auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm beobachtet werden können, spüren, im Grunde ident seien mit denen, die das Publikum für ‚wirkliche‘ Tiere empfindet⁶² – abgesehen von dem Eindruck oder dem „zusätzliche[n] Gefühl der Distanz, das uns unter anderem davon abhält, uns zu den Tieren auf der Leinwand zu verhalten wie zu realen.“⁶³

Der niederländische Psychologe Ed Tan bezeichnet diesen Vorgang des Empfindens, also diese Gefühle, die der/die ZuschauerIn während des Filmschauens erlebt, als ‚witness emotions‘.⁶⁴ Hediger argumentiert in diesem Zusammenhang, dass Emotionen immer situationsbezogen sind, da sie im Grunde ‚action readiness changes‘ sind – also Handlungsdispositionen, die sich aus einer Einschätzung der Situation und dem Vergleich mit den Bedürfnissen und Anliegen („concerns“) des Zuschauers oder der Zuschauerin ergeben. Des Weiteren stellt er die These auf, dass mithilfe von gezielt eingesetzten dramaturgischen Kniffen es der Film schafft, diese ‚witness emotions‘ dem Publikum nicht weniger ‚echt‘ erscheinen zu lassen als Gefühle, die einem in Situationen widerfahren, an denen wir ‚direkt‘ beziehungsweise ‚physisch‘ teilhaben. Im Gegensatz zum ‚realen Leben‘ empfindet das Publikum Gefühle, die an Situationen, an Handlungen geknüpft sind, die nicht mehr verändert werden können.⁶⁵ Zusammenfassend könnte man sagen, dass Emotionen, ausgelöst von Tieren auf der Leinwand oder dem Bildschirm, als Handlungsdispositionen beschrieben werden können, die (um hier das Konzept von Michotte wieder aufzugreifen) durch „einen Eindruck der Distanz temporär suspendiert sind.“⁶⁶

Trotz unserer Empathie wird die Distanz zwischen Mensch und Tier nicht nur (physisch) durch die Leinwand an sich ‚verkörpert‘: im folgenden Kapitel möchte ich eben diese andere

⁶⁰ Vgl. Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 314.

⁶¹ Michotte, Albert. „Der Realitätseindruck der filmischen Projektion“, S. 110f.

⁶² Vgl. Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, 314f.

⁶³ Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, 314f.

⁶⁴ Vgl. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 82.

⁶⁵ Vgl. Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 314f.

⁶⁶ Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, 315.

Art von ‚Distanz‘ besprechen; im Anschluss geht es um die Tier-Mensch-Differenz und um einen Aspekt beziehungsweise eine ‚Strategie‘ dieser Idee – der Prozess des ‚Othering‘.

2.1.3. Die Tier-Mensch-Differenz

„Der Löwe spricht, aber wir können ihn nicht verstehen.“⁶⁷

Es gibt, abgesehen von der Exotik von wilden Tieren und dem Faktor der ‚Empathie‘ mit Tieren auf dem Bildschirm, eine weitere These, den Tierfilme, meiner Meinung nach, so interessant und durchaus relevant für (nicht nur filmwissenschaftliche) Analysen macht. John Berger fasst diese in seinem Essay *Warum sehen wir Tiere an?* kurz und prägnant zusammen: „im Anblick des Tiers wird sich der Mensch seiner selbst bewusst.“⁶⁸

Diese Aussage reiht sich ein in die vielen Konzepte der Geisteswissenschaften, die besagen, dass die Selbstdefinition des Menschen immer die Anwesenheit eines Gegenübers brauche. Die essentielle ‚Ergründung‘ der menschlichen Identität zieht somit auch die Frage mit sich, worin der Mensch sich vom Tier unterscheidet – wobei während dieses Prozesses das Tier zu einer Art Vexierbild wird. Sobald also nun Überlegungen darüber angestellt werden, ‚was‘ das Tier repräsentiert, wird nicht zuletzt auch darüber entschieden, was der Mensch selber ist.⁶⁹ Dieses Reflektieren setzt eine „dritte Kraft“ ins Verhältnis von ‚Tier‘ und ‚Mensch‘ - ‚Sprechen-über‘, also die Aufschreibung seines Denkens, die symbolische Niederlegung von Bedeutung“⁷⁰ und in diesem Fall ist diese ‚dritte Kraft‘, von der Rolf Nohr spricht, das Kino und der Film.⁷¹ Diese Abgrenzung und Differenz zum Tier ist laut Möhring ein grundlegendes Moment in der Suche nach der eigenen Identität und unterliegt gegenwärtig grundlegenden Transformationen.⁷²

Aktuelle (biopolitische) Diskussionen um Tierrechte unterstreichen besonders den Umstand, dass die Grenze zwischen Tier und Mensch gegenwärtig stark umkämpft ist und ihre Veränderungen im Laufe der Entwicklungen des letzten Jahrhunderts, die Hand in Hand gingen mit anderen sozialen Differenzierungen, nicht oft genug Gegenstand

⁶⁷ Ludwig Wittgenstein, zitiert in Hediger, „Das Abenteuer des physiognomischen Differenz“, S. 15.

⁶⁸ Berger zitiert in Nessel, *Der Film und das Tier*, S. 7.

⁶⁹ Vgl. Bodenburg, *Tier und Mensch*, S. 9.

⁷⁰ Nohr, „Tarzans Gesicht und die ‚letzte Differenz‘“, S. 29.

⁷¹ Vgl. ebenda.

⁷² Vgl. Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 4.

wissenschaftlicher Studien und Diskussionen geworden ist.⁷³ Obwohl die „Autobiografie des Menschengeschlechts“⁷⁴, wie bereits mehrmals erwähnt, eng an die Grenzziehung zwischen Mensch und Tier gebunden ist, setzt sich die (vor allem deutschsprachige) Geschichtswissenschaft erst seit wenigen Jahren mit der Mensch-Tier-Differenz auseinander.⁷⁵ Genauer gesagt, erst mithilfe der Umwelt-, Körper- und Geschlechtergeschichte hat man angefangen, sich mit jenen Gebieten, die bis dahin als ‚von Natur gesetzt‘ und in der Folge als ‚unveränderlich‘ angesehen wurden, auseinanderzusetzen.⁷⁶ Möhring plädiert dafür, dass eine „Aufarbeitung der sich wandelnden Beziehungen zum Tier, das durchgängig als Statthalter für „Natur“ fungiert hat, [...] notwendig [...] ist, will man die veränderten Konzeptionen vom Menschen und damit auch von der menschlichen Gesellschaft verstehen.“⁷⁷

Aktuell sind die heutigen westlichen Gesellschaften geprägt von einem ambivalenten Verhältnis zwischen Tier und Mensch, in dem besonders die verschiedenen Umgangsformen mit Tieren extreme Gegenpositionen einnehmen: einerseits leiden hohe Zahlen an ‚Nutztvieh‘ in Massentierhaltungen und werden industriell verwertet und auf der anderen Seite werden Tiere, hauptsächlich Haustiere wie Hunde und Katzen, anthropomorphisiert und bekommen häufig den Status eines Familienmitglieds verliehen.⁷⁸

„Die BSE-Krise und die auf sie folgenden Massentötungen von Schlachtvieh machten schlagartig die institutionalisierte Brutalität und hochgradige Verletzlichkeit unserer Lebensweise sichtbar. Auf der anderen Seite erhellen die spektakulären Erfolge der Mikrobiologie und der Genetik die Durchlässigkeit der Artenschanke und die zuweilen bedrohliche Nähe von Mensch und Tier [...]. Die Art und Weise, in der man jetzt über das Tier nachdenkt, unterscheidet sich grundlegend von der bisher üblichen Sichtweise. [...] Der Kern des Verhältnisses von Mensch und Tier liegt [...] in der prekär gewordenen Grenze.“⁷⁹

Menschen und Tiere führen also eine paradoxe Beziehung. Angela Nowak bringt diese Ambivalenz mit einfachen Worten auf den Punkt, wenn sie schreibt: „Menschen essen Tiere

⁷³ Vgl. Agamben, *Das Offene*, zitiert in Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 4.

⁷⁴ Derrida, „Das Tier, welch ein Wort!“, S. 205.

⁷⁵ Vgl. Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 4. (Anm.: Möhring, Perinelli und Stieglitz führen hier Beispiele für Studien an, die sich mit diesem Thema beschäftigen.)

⁷⁶ Vgl. Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 6.

⁷⁷ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 6.

⁷⁸ Vgl. Bodenburg, *Tier und Mensch. Zur Disposition des Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*, S. 11.

⁷⁹ Zitiert in Bodenburg, *Tier und Mensch*, S. 11.

und erziehen sie. Menschen quälen Tiere und lieblosen sie. Schweine werden geschlachtet [...], während *Ein Schweinchen namens Babe* die Kinobesucher zu Tränen rührt.“⁸⁰

Nicht zuletzt aufgrund dieser Vielfältigkeit und Ambiguität im Umgang und Interaktion mit dem Tier sollte die Mensch-Tier-Differenzierung wissenschaftlich untersucht und diskutiert werden, sondern auch in Hinblick auf den Umstand, dass diese Grenzziehung, die als Basisunterscheidung definiert werden kann, für eine Vielzahl anderer gesellschaftlicher Unterscheidungen einen Berührungspunkt bietet.⁸¹ Fudge argumentiert, dass die Tier-Mensch-Differenz als Anschlussstelle für Unterscheidungen wie ‚Rasse‘, Geschlecht und Klasse bezeichnet werden kann und folglich selbst von diesen Differenzierungen mitstrukturiert wird. Daraus zieht er die Schlussfolgerung, dass die Geschichte der Differenzierung zwischen Tier und Mensch einhergeht mit einer Geschichte von gesellschaftlicher Ein- und Ausgrenzung.⁸² Diese binäre Einteilung, dieser Prozess von Inklusion und Exklusion und besonders das Dekonstruieren (daraus folgender) metaphysischer Ordnungen (Geist/Körper, Mann/Frau, Kultur/Natur etc.) erweckten laut Bodenbun in den letzten Jahren erneute Diskussionen über die bis dahin als ‚natürlich‘ und somit als stabil geglaubte Grenze zwischen Mensch und Tier.⁸³

Ein häufig verwendeter Terminus, der in der Literatur zu finden ist und eine ‚Strategie‘ des Prozesses von Inklusion und Exklusion beschreibt, ist ‚Othering‘. Dieses Konzept geht u.a. zurück auf einen Begriff in der Lacan’schen Psychoanalyse: Es handelt sich hierbei um das Tier als ‚the Other‘ beziehungsweise ‚der große Andere‘ (‚A‘), ein „Konzept der Alterität und Andersheit“. ⁸⁴ Sune Borkfelt beschreibt in seinem Artikel *Non-Human Otherness: Animals as Others and Devices for Othering* ‚Non-human Animals‘⁸⁵ folgendermaßen:

Non-human animals are arguably placed in a constant, almost irredeemable state of alterity and are unable to speak for themselves from this othered position, which distinguishes their otherness from that of humans. Their otherness is somehow seen as something very basic, because we continue to think of it as a natural, rather than a cultural, phenomenon.⁸⁶

⁸⁰ Nowak, *Die Mensch-Tier-Beziehung als interpersonale Kommunikation*, S. 68.

⁸¹ Vgl. Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 6.

⁸² Vgl. Fudge, „A left-handed blow. Writing the history of animals“, S. 14.

⁸³ Vgl. Bodenbun, *Tier und Mensch*, S. 9.

⁸⁴ Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*.

⁸⁵ Hier sollte womöglich angemerkt werden: Borkfelt verwendet diesen Begriff „to signify those beings we commonly refer to simply as *animals*. This is in order to clarify that the exclusion of humans from the generic term *animal* is misleading in a post-Darwinian worldview.“ Borkfelt, „Non-Human Otherness: Animals as Others and Devices for Othering“, S. 137.

⁸⁶ Borkfelt, „Non-Human Otherness“, S. 137.

Borkfelt spricht hier zwei wichtige Aspekte an: Einerseits das ‚Problem‘, dass eine Veränderung dieser Sichtweise und des ‚Othering‘ schwierig ist zu bewerkstelligen, da – wie oben bereits besprochen – ‚Otherness‘ allgemein als etwas ‚von der Natur festgelegtes‘ und nicht als ein kulturelles Konstrukt des Menschen angesehen wird. Der zweite zentrale Aspekt ist die ‚Stummheit‘ der Tiere, die ihre ‚Andersheit‘ ausmacht - ein Charakteristikum das im folgenden Kapitel im Zusammenhang mit Tieren als Realitätseinbruch nochmal zur Sprache kommen wird.

Für das gegenwärtige Tier-Mensch-Verhältnis ist Möhrings Ansicht nach außerdem entscheidend, dass seit Beginn der westlichen Moderne eine religiös definierte Differenz immer mehr abnimmt und an ihre Stelle eine Anschauung tritt, die naturwissenschaftlich begründet und graduellen Veränderungen unterworfen ist. Im Gegensatz zu Theorien, die in der Religion ihren Ursprung fanden, wird heute das (wissenschaftliche) Sehen als zentraler Modus einer Klassifizierung herangezogen. Das, was nicht nur das Wesen den Menschen, sondern auch das des Tieres charakterisiert, wird also zunehmend visuell bestimmt.⁸⁷ Für die Medienwissenschaft bedeutet das: Während (wie zu Beginn dieser Arbeit erläutert) im 19. Jahrhundert die Fotografie die wichtigste Visualisierungsinstanz gewesen ist, ist es im 20. Jahrhundert der Film, der zum zentralen Werkzeug für die Darstellung von (nicht nur physiologischen) Unterschieden und Ähnlichkeiten von Menschen und Tieren wird.⁸⁸ Folglich könnte man sagen, dass die „Virulenz einer Neubestimmung des Mensch-Tier-Verhältnisses [...] primär in dem Bereich [manifestiert], der oftmals seismographisch gesellschaftliche Umbrüche antizipiert: [in der] Kunst.“⁸⁹

Wie könnte man nun an diese ‚Problematik‘ herangehen und diese Mensch-Tier-Beziehung Gegenstand (historischer und) kulturwissenschaftlicher Analysen machen? Eine Möglichkeit bietet der Film: Denn geht man davon aus, dass für die Grenzziehung zwischen Tier und Mensch eben ‚das Register des Visuellen‘ von essentieller Bedeutung ist, so könnte insbesondere eine intensive Beschäftigung mit dem Medium Film grundlegende Erkenntnisse in diesem Gebiet bringen.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 6.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 6f.

⁸⁹ Bodenburg, *Tier und Mensch*, S. 14. (Anm.: hier sei im Besonderen der Science Fiction Film erwähnt- da es sich um ein „erprobtes Medium, das Verhältnis von Tier und Mensch (und Maschine) sowie deren Grenzüberschreitung in Szene [setzt]; man denke etwa an die *Alien*-Filme.“ Bodenburg, S. 14.)

⁹⁰ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 4f.

Akzeptiert man darüber hinaus auch die Annahme, dass „in unserer Kultur“ eine *anthropologische Maschine* am Werk⁹¹ ist, also eine diskursive Vorrichtung, die ununterbrochen an der Produktion des ‚Konzepts Mensch‘ arbeitet⁹², dann kann daraus der Schluss gezogen werden, dass „populäre Formen wie der Blockbuster-Film konzeptuelle Arbeit leisten können“.⁹³ Demnach kann also der Tierfilm als eine Apparatur bezeichnet werden, die nicht nur den Menschen ‚produziert‘, sondern auch eine Differenz zwischen Mensch und Tier, und dessen Aufgabe oder Funktion nicht darin liegt, dieses Verhältnis unumstößlich zu fixieren, sondern es immer wieder zu verändern und neu zu definieren – um gewährleisten zu können, dass diese Mensch-Tier-Differenz auch fortan als ein philosophisches Problem bestehen bleibt.⁹⁴

Die Konstruktion des ‚Anderen‘, des ‚Fremden‘, konstatiert Hickethier, „stellt ein Grundmuster filmischen Erzählens dar. Kaum ein Film kommt ohne die Darstellung von Fremdheit aus“⁹⁵, denn, so argumentiert er, „[d]ie medialen Dramaturgien leben geradezu davon, daß [sic!] sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren. Daraus entsteht eine dramatische Spannung“⁹⁶. Die Faszination für Filme, in denen Tiere eine nicht unwichtige Funktion übernehmen, erklärt sich demnach aus der Spannung, die im Zusammenspiel zwischen dem Bekannten und dem Fremden, zwischen dem Anerkannten und dem Unergründlichen entsteht.⁹⁷

2.1.4. Tiere als Einbruch des ‚Realen‘ in die Fiktion

„Das Tier im Film ist mehr als Kunst: belauschte Natur. Der Film ist mehr als eine neue Kunstform: ein wirkungsvolles Aufnahmegerät.“⁹⁸

Dieses Zitat von Hediger, der sich hier wiederum auf Béla Balász bezieht, verweist in gewisser Weise auf die Annahme, dass der Film Realitäts- und Authentizitätsansprüchen gerecht wird, indem er oder obwohl er Tiere auf der Leinwand zeigt, die zuvor gefangen,

⁹¹ Agamben, *Das Offene*, S. 42.

⁹² Vgl. ebenda.

⁹³ Hediger, *Tiere ohne Gefühle*, S. 327.

⁹⁴ Vgl. Hediger, „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz“, S. 18.

⁹⁵ Hickethier, *Zwischen Abwehr und Umarmung*, S. 21.

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Vgl. Gehrman, *Katzenfrauen*, 15f.

⁹⁸ Hediger, „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz“, S. 29.

trainiert oder anders am Filmset gehalten wurden.⁹⁹ Wie im Kapitel über die Anfänge des Tierfilms bereits suggeriert wird, wurden in den 1910er Jahren lebendige Tiere und der enge Umgang zwischen SchauspielerIn und Tier unter anderem (oder vielleicht sogar vor allem) deshalb gezeigt um einen Realismus ‚herzustellen‘ oder zu vermitteln, mit dessen Hilfe das Kino versuchte, eine Grenze zum Theater zu ziehen.¹⁰⁰ Während der Produktion eines Films wird dem/der RegisseurIn die Möglichkeit geboten, die Dressur des Tieres zu verstecken und unsichtbar zu machen und eine Szene zum Beispiel so lange zu wiederholen, bis sie perfekt ist. Diese Eigenheiten des Mediums Film können in der Folge eine gesteigerte Realitätssuggestion garantieren, da das Tier auf das Publikum (besonders im Umgang mit den SchauspielerInnen) umso natürlicher wirkt, je besser es trainiert und auf die Szene vorbereitet wird.¹⁰¹

Die Fähigkeit des Films, etwas zu zeigen, das nicht Teil unserer gängigen, eigenen Grammatik ist und jenseits des Symbolischen steht, wird besonders transparent, wenn Tiere auf der Leinwand erscheinen. Tiere repräsentieren nicht nur das ‚Andere‘ – sie sind auch Träger des Realen, das mit ihrem Auftauchen auf der Leinwand in den Film, in die Fiktion, einbricht.¹⁰² Film ist daher womöglich nicht nur eine Quelle aussagekräftiger Darstellung von Mensch und Tier, sondern verweist auch auf ein wechselseitiges und weit grundsätzlicheres Verhältnis zwischen Mensch und Tier.¹⁰³ Nochmal zurückgegriffen auf die bereits besprochene Historiografie dieser Verbindung könnte man sagen, dass der Film nicht nur als Repräsentationsmedium verstanden werden sollte, sondern als „historisch wirkende Kraft in die Analyse [einbezogen] und nach seinem transformativen Potenzial für die Tier-Mensch-Beziehung“¹⁰⁴ gefragt werden sollte.

Angelehnt an Überlegungen von Lippit macht Möhring die interessante Bemerkung, dass der Satz „No animal was harmed in the making of this film“, der seit den 1940ern in den USA als ‚Qualitätssiegel‘ von der AHA (American Human Association) eingeführt wurde, auf ein Realitätsprinzip verweist, das durch die Tiere in den Film gebracht wird.¹⁰⁵ “[’No animal was harmed’] thus divides the film’s interior and exterior dimensions, distinguishing the worlds

⁹⁹ Vgl. Stieglitz, „Citizen Lassie. Tiere als bessere Staatsbürger im US-Fernsehen der 1950er Jahre“, S. 226f.

¹⁰⁰ Vgl. Förster, „Das Zusammenspiel von Schauspielerinnen und Tieren im Stummfilm“, S. 62f und S. 65.

¹⁰¹ Vgl. Stieglitz, „Citizen Lassie“, S. 226f. (Anm.: Katze kann nur in Maßen trainiert werden!)

¹⁰² Vgl. Lippit, „The Death of an Animal“, S. 10

¹⁰³ Vgl. ebenda.

¹⁰⁴ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 5.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 8.

within and without the film, fiction from fact“.¹⁰⁶ Offensichtlich sah man die Notwendigkeit, den Zuschauern zu versichern, dass keinem Tier ‚wirklich‘ Schaden zugefügt wurde und, allgemeiner gesehen, dass die Welt, die auf der Leinwand dargestellt wurde, also die Welt *im* Film, nicht ident ist mit der Welt *außerhalb* des Films.¹⁰⁷ Das Wissen, dass es sich dabei um Fiktion handelte, um eine Geschichte, die sich nur auf der Leinwand abspielte, schien nicht auf die gesehenen Tiere übertragbar zu sein und unterstreicht somit noch einmal die These, dass mit „dem Tier [...] das Reale in den Film einzubrechen [scheint]. Es bildet eine Ökonomie des Realen, die weder auf der Sprache noch auf den Bildern aufbaut.“¹⁰⁸

Eine sehr ähnliche Theorie über das Tier im Film kann bei Baudrillard gefunden werden. Dieser beschreibt in seinem Werk *Simulacra and Simulation* Tiere folgendermaßen:

„They, the animals, do not speak. In a universe of increasing speech, of the constraint to confess and to speak, only they remain mute, and for this reason they seem to retreat far from us, behind the horizon of truth. But it is what makes us intimate with them. It is not the ecological problem of their survival that is important, but still and always that of their silence. In a world bent on doing nothing but making one speak, in a world assembled under the hegemony of signs and discourse, their silence weighs more and more heavily on our organization of meaning.“¹⁰⁹

Baudrillard zufolge gehören Tiere also nicht ‚unserem Universum‘ an, das sich zunehmend durch Sprache definiert, sondern befinden sich aufgrund ihrer Stummheit außerhalb dieser Welt. Dieses Schweigen hat zur Folge, dass eine andere Form des Kontakts benötigt wird – eben diese Art von Kontakt steht im Mittelpunkt von Gertrud Kochs Artikel *Von der Tierwerdung des Menschen*. Darin unternimmt die Autorin den Versuch, dieses Konzept mithilfe des Begriffs ‚sensomotorische Affizierung‘ zu definieren.¹¹⁰

2.2. ... zum Spezifischen: Warum gerade die Katze?

Im vorhergehenden Kapitel ist es um Filmtiere im Allgemeinen gegangen. Dieser Abschnitt richtet seinen Fokus nun auf die Spezifika der Katze. Anders als die meisten Tiere ist die Katze weder domestiziert noch wild. Eine BBC-Dokumentation, die Sozial- und Revierverhalten untersucht hat, zeigt außerdem sehr gut, dass sich die Katze mühelos und

¹⁰⁶ Lippit, „The Death of an Animal“, S. 10

¹⁰⁷ Vgl. ebenda.

¹⁰⁸ Möhring/ Perinelli/ Stieglitz, „Tierfilme“, S. 8.

¹⁰⁹ Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, S. 137.

¹¹⁰ Vgl. Koch, „Von der Tierwerdung“, S. 44.

unbemerkt zwischen der Welt des Menschen, also seinem Zuhause und der freien Natur bewegen kann. Sie dringt in die Häuser der Menschen ein, wann immer sie Lust dazu hat. Oder wann immer sie hungrig ist.¹¹¹ Wie hat sich ihr freiheitsliebender Charakter im Volksglauben, in Kunst und Kultur manifestiert?

2.2.1. ‚Mythos‘ Katze

Um die Figur der Katze ranken sich unzählige Mythen und Legenden. Sie ist tief verwurzelt in Religionen und Kulturen. Was diese Kulturen (interessanterweise global) gemein haben: Oftmals ist ihre Bedeutung zweischneidig. Auch heute werden der Katze sowohl positive als auch negative Eigenschaften nachgesagt (vgl. Hund!). Sie scheint also etwas Geheimnisvolles in ihrem Wesen zu haben. Da eine genauere Besprechung der unterschiedlichen Mythen hier aufgrund des Umfangs und des Schwerpunkts dieser Arbeit deplatziert wäre, werde ich nur auf ausgewählte ‚Geschichten‘, die meines Erachtens nach interessant im Zusammenhang der folgenden Kapitel und der „Konstruktion der Figur ‚Katze‘“ sein könnten, eingehen.

Das Wort ‚Katze‘ hat sich etymologisch aus dem indogermanischen Wortstamm ‚Ghad‘ entwickelt. Das gleiche gilt für den französischen, griechischen, arabischen und französischen Ausdruck. ‚Ghad‘ wird im Deutschen übersetzt als ‚fangen, packen‘.¹¹² Die Katze wurde also nach ihrem ‚größten Talent‘ – dem Jagen – benannt. Der Grund, warum es für sie ein Leichtes ist, sich an ihre Beute heranzuschleichen, liegt an ihrem leisen Gang und ebendieser ist wahrscheinlich maßgeblich dafür verantwortlich, dass die Katze in vielen Kulturkreisen einen ambivalenten Ruf hat. Auf der einen Seite wird sie wegen ihrer Agilität und ihrer Samtpfoten oftmals bewundert, andererseits jedoch verbirgt sich hinter dem heimlichen, leisen Anschleichen laut dem Volksglauben vieler Kulturkreise etwas Unheimliches und Bedrohliches.¹¹³

Eine kurze Zusammenfassung der Beziehung zwischen Katze und Mensch durch die Kulturen und Epochen wird zeigen, dass ihr ‚Image‘ in der heutigen (westlichen) Gesellschaft eine lange (Leidens)geschichte hinter sich hat. Im Gegensatz zum alten Ägypten, wo die Katze bereits als Hauskatze im Alltag integriert wurde und als Verkörperung der Göttin angesehen und verehrt wurde, wurde sie in Europa aufgrund ihrer angeblichen dämonischen Kräfte, die sie als Abgesandte des Teufels und Helferinnen von Hexen, jahrhundertlang nicht nur mit

¹¹¹ Vgl. *The Secret Life of the Cat*, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b02xcvhw>.

¹¹² Vgl. Caras, *Mythos Katze*, 106.

¹¹³ Vgl. ebenda, S. 116.

Argwohn beobachtet, sondern teilweise sogar grausam gefoltert. Erst im 19. Jahrhundert kam der Umschwung in ihrem Ansehen und sie wurde verkitscht, anthropomorphisiert und für weite Teile der Bevölkerung zum Ideal eines idyllischen Zuhauses. In der westlichen Kultur der Gegenwart hingegen darf die Katze gemeinhin das sein, was sie wirklich ist – d.h. ihr wird ihr ‚animalischer‘ Charakter zugesprochen, ohne sie als Abgesandte des Teufels etc. zu verdammen. Die Katze ist heute (mit dem Hund) eines der beliebtesten Haustiere.¹¹⁴ Ich möchte an dieser Stelle Roger Caras bis zu einem gewissen Grad widersprechen: Der Autor des Buches *Mythos Katze* ist der Meinung, dass „[u]nser Bild von der Katze [...] bis heute eine Collage aus Mythos und Mummenschanz, aus Verehrung und Verachtung, aus Angst und Anbetung geblieben [sei].“¹¹⁵ Meiner Ansicht nach darf die Katze der Gegenwart Katze sein; ihre dämonischen Eigenschaften, die ihr in der Vergangenheit anhafteten, sind heute nicht mehr gültig.

Rogers beschreibt sehr anschaulich die lange Geschichte der Ambivalenz gegenüber der Katze in der westlichen Kultur. Ich möchte hier die wichtigsten Eckpunkte zusammenfassen: Der Autor sieht die Gründe eben dieser Ambivalenz im durchaus eigensinnigen und sprunghaften Charakter der Katze. Man könnte behaupten, sie hätte zwei verschiedene Gesichter: einerseits ein ausgeglichenes und friedliches, wenn sie schläft und andererseits ein aggressives, sobald sie auf die Jagd geht. Eben dieser ambivalente Charakter hat sie wahrscheinlich im westlichen Kulturkreis in der Vergangenheit zu einem Symbol für Hinterlist und Heuchelei gemacht. Betrachtet man nun Texte und andere (künstlerische) Darstellungen der Katze des letzten Jahrhunderts, lässt sich beobachten, dass sie nicht nur als gewöhnliches Tier, das abgesehen von der nützlichen Mäusejagd keinen hohen Stellenwert verdient hat, gesehen wurde, sondern, dass sie sich dann auf der anderen Seite doch von anderen Haus- und vor allem Nutztieren absetzte. Diese ‚Aura‘, die ihr zugeschrieben wurde und immer noch wird, kommt mit Sicherheit daher, dass ihre tierischen Sinne denen des Menschen überlegen sind: Mithilfe der flinken und geräuschlosen Bewegungen eines Raubtieres kann sie genauso schnell verschwinden, wie sie aufgetaucht ist. Dabei hat sie auch die Fähigkeit, sich im Dunkel der Nacht mühelos zurecht zu finden. Sie kann Laute hören, die das menschliche Ohr unmöglich vernehmen kann. Darüber hinaus sagt man ihr die Fähigkeit nach, bevorstehende Unwetter und Erdbeben wahrnehmen zu können. Doch es sind nicht nur ihre Talente, die viele Künstler zu ihren Werken inspiriert haben: die meisten Katzen haben

¹¹⁴ Vgl. ebenda.

¹¹⁵ Caras, *Mythos Katze*, S. 116.

die ungewöhnliche Eigenheit, den Menschen unverfroren, ohne lesbarem Ausdruck oder Emotion im Gesicht mit ihren Augen zu fixieren. Manche empfinden diesen Blick mit den weit geöffneten und regungslosen Augen als unheimlich und mysteriös.¹¹⁶ Manchmal wirkt es fast so, als würde das Tier „auf den Grund unserer Seele schauen oder uns zu etwas herausfordern“¹¹⁷ wollen.

Ihr Charakter kann auch mithilfe von Kontrasten besprochen werden. Ihr tierisches Vexierbild ist der Hund. Stieglitz bespricht in einem seiner Artikel die TV-Serie *Lassie* und eine bestimmte Folge, in der eine Katze eine nicht unwichtige Rolle spielt. Darin beschreibt das ‚Wesen‘, das komplexe Bild der Katze in der westlichen Kultur, folgendermaßen:

„Im Gegensatz zum eher leicht zu dressierenden und ‚treuen‘ Ordnungstier Hund bleibt [sie] unkalkulierbar, undomestiziert¹¹⁸ und verschlagen; sie steht für die Natur schlechthin – obwohl sie zugleich so ‚kultiviert‘ ist, dass sie zur Täuschung fähig ist. [...] Nie selbstlos ist die Katze stets das weniger verlässliche *companion animal*“.¹¹⁹

Katzen sind neben Hunden in vielen Familien zu einem fixen Bestandteil des Zuhauses geworden und gehören somit zu den wichtigsten Vertrauten des Menschen. Einer der grundlegendsten Unterschiede zwischen den beiden ist in ihrem jeweiligen Verhalten zu finden. Hunde brauchen einen Rudelführer, klare Regeln und Grenzen, innerhalb derer sie sich entfalten können. Katzen hingegen sind Einzelgänger. Es scheint fast so, als würden sie in ihrer eigenen Welt leben; sie sind grundsätzlich nicht angewiesen auf die Hilfe des Menschen; sie sind von Natur aus freiheitsliebend und wirken dadurch auf den Menschen häufig unnahbar.

Zusammenfassend kann also gesagt werden: Egal in welcher Legende oder Kultur - die Figur der Katze hat immer etwas, das nicht vorhersehbar ist. Nicht letztlich aufgrund der Tatsache, dass sich die Katze nur in Maßen dressieren lässt und sich somit immer ein großes Stück an Selbstständigkeit bewahrt. Hinzu kommt, dass sie sich wie kein anderes Tier bis heute die Fähigkeit bewahrt hat, sich mühelos und oft unentdeckt zwischen innerer (Haus) und äußerer Welt (Natur) des Menschen hin- und herzubewegen.

¹¹⁶ Vgl. Rogers, *Katze*, S. 31ff.

¹¹⁷ Rogers, *Katze*, S. 49f.

¹¹⁸ Auch Katzen lassen sich ‚gefügig machen‘, aber nur unter extremen Umständen und nur zu einem geringen Level: Edward L. Thorndikes (1874-1949) machte Lernversuche mit einer Katze im Käfig. (Vgl. Bühler/Rieger, *Vom Übertier*, S. 127.)

¹¹⁹ Stieglitz, „Citizen Lassie“, S. 234.

Alle diese Eigenschaften machen sie für den Film beziehungsweise für den Drehbuchautor umso spannender. Der Drehbuchautor kann die Katze als ‚Tool‘ verwenden um die Geschichte in Bahnen zu lenken, die nicht vorhersehbar sind - ganz im Gegensatz zum Hund, der nicht zuletzt aufgrund der berühmten Versuche vom Physiologen Iwan Pawlow, zum „Inbegriff der Reflexmaschine“¹²⁰ geworden ist.

2.2.2. Feliden in Filmen - Filme mit Katzen

Tiere scheinen, wie bereits mehrfach erwähnt, auf viele Arten und Weisen mit der Frühzeit des Kinos verbunden zu sein. Symbolisch dafür, so könnte man sagen, steht ausgerechnet eine Katze – ein Löwe - das Aushängeschild der Metro-Goldwyn-Mayer-Studios, das oft als das Emblem des (klassischem Hollywood)Kinos schlechthin angesehen wird.

In den nächsten Absätzen würde ich gerne einige Filme teilweise nur erwähnen, teilweise kurz erläutern, in denen Katzen eine mehr oder weniger wichtige Rolle spielen, aber nicht den Weg in den zweiten Teil dieser Arbeit gefunden haben. Wie schon zu Beginn besprochen, sind Tiere und der Ursprung des Films eng miteinander verwoben. So gibt es bereits in der Frühzeit des Kinos nicht wenige Werke, in denen – wahrscheinlich um dem Publikum die Möglichkeiten des Films ‚vor Augen zu führen‘ – Wildkatzen eine nicht unbedeutende Rolle spielen (Vgl. Jean Durand, *Onésim, Calino et la Panthère*, 1912).

Interessanterweise entstand bereits wenige Jahre zuvor, also 1903, ein Film, der einen feliden ‚Star‘ hatte und wahrscheinlich somit vielleicht der erste (bekannte und heute noch erhaltene) Kurzfilm mit einer Katze ist: *The Sick Kitten*¹²¹ (1903) vom Regisseur George Albert Smith, einem Pionier der Filmnarration. Es handelt sich dabei um ein sehr frühes Beispiel der Technik, Einstellungsgrößen wie Großaufnahmen (‚point-of-view close-ups‘) dafür zu verwenden um eine kohärente filmische Erzählung zu kreieren. In Retrospektive kann gesagt werden, dass Smiths Arbeit seiner Zeit voraus war und u.a. seine Werke den Grundbaustein für filmische Grammatik, wie wir sie heute verstehen, gelegt hat.¹²²

¹²⁰ Bühler/Rieger, *Vom Übertier*, S. 127.

¹²¹ Zu finden auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=T33INsnVFbI>.

¹²² Vgl. Brooke, „*Sick Kitten*“, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444530/> und „*As Seen Through A Telescope*“, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/443164/>.



Abb. 2

Als weiteres besonderes Beispiel kann Jacques Tourneurs *Cat People* (1942) genannt werden. Dieser Film setzt sich deshalb von anderen (hier besprochenen) ab, da es sich darin um die Verwandlung eines Menschen (Irena gespielt von Simone Simon) in eine Raubkatze handelt¹²³ und dadurch eher an das Konzept ‚Devenir Animal‘ von Deleuze erinnert und damit nicht in den Fokus dieser Arbeit passt. Trotzdem ist der Film hier erwähnenswert, da er ein interessantes Beispiel dafür ist, wie Mensch und Tier repräsentiert werden und wie ihre Unterschiede dargestellt werden.¹²⁴

Eine der bekanntesten Filmkatzen, die jedoch keine dramaturgische Funktion übernimmt, hat beinahe gleichermaßen zur Prägung eines filmikonischen Bildes beigetragen wie ihr menschliches Gegenüber: die Katze in *The Godfather* (Coppola 1972). Interessanterweise war es nie geplant, dem Mafiaboss Vito Corleone ein Tier auf den Schoß zu setzen.¹²⁵ Das Streicheln der Katze und ihr natürliches, ruhiges Verhalten unterstreicht die Unheimlichkeit, die von Vito Corleones stiller Brutalität, während er Mordbefehle gibt, ausgeht. Die Katze ist die ständige Begleiterin eines weiteren ikonischen Antagonisten: die weiße Perserkatze Blofelds in den James-Bond-Filmen genießt heute einen ähnlichen Kultstatus.¹²⁶

Ein Jahr nach dem Release von *Godfather* erschien Robert Altmans *The Long Goodbye* (1973). Darin übernimmt die Katze dramaturgisch gesehen keine unwichtige Rolle. Der Film handelt von dem Privatdetektiv Philip Marlowe und beginnt damit, dass eine Katze auf die Brust des Mannes springt und ihn aufweckt. Die Katze hat Hunger und enttäuscht über das Futter, das ihr Marlowe mitten in der Nacht besorgt hat, verschwindet sie durch ein geöffnetes Fenster. Sie ist den Rest des Filmes nicht mehr zu sehen. Die Suche des Detektivs nach ihr

¹²³ Vgl. Koch, „Von der Tierwerdung“, S. 53.

¹²⁴ Vgl. ebenda.

¹²⁵ Vgl. *The Godfather*, „Audio-Kommentar“.

¹²⁶ Vgl. Rogers, *Katze*, S. 172. Anm.: Eine ironisierte Darstellung des Schurken mit der Katze wird in Wes Andersons *Grand Budapest Hotel* (2014) von Willem Defoes Charakter verkörpert.

wird sich wie ein roter Faden durch den Rest des Werks ziehen.¹²⁷ Der letzte Satz, der im Film fallen wird, lautet: „Ja, ich habe sogar meine Katze verloren.“¹²⁸ Der Regisseur meinte 1974 in einem Interview: „Man könnte sagen, das eigentliche Rätsel von *The Long Goodbye* ist die Frage, wohin Marlowes Katze verschwunden ist. Ich baute den Film in Sequenzen auf, und ich bin der Ansicht, das Wichtigste in diesem Film war, mit der Katzenszene zu beginnen.“¹²⁹

Robert Altman erkannte also früh das Potenzial der Katze. Jahre später (1991) sagte er in einem Interview über *The Long Goodbye*: „Die Katze ist gut, was? Aber wissen Sie, wenn diese Szene im Drehbuch stehen würde – „er [Marlow] kümmert sich zehn Minuten um die Katze“ –, wenn das in einem Drehbuch stehen, einem Produzenten gezeigt und gesagt würde: ‚Das ist die erste Szene‘, würde man sofort rausfliegen, denn so etwas gilt nicht als umsetzbar.“¹³⁰

Die Katze hat natürlich auch weitere Genres erobert: Nicht nur Komödien (sogar Klassiker wie z.B. *Breakfast at Tiffany's* [Edwards 1961], *La Dolce Vita* [Fellini 1960] oder die später besprochene Screwball Comedy *Bringing Up Baby* [Hawks 1938]), sondern auch – oder vor allem – Animationsfilme verzichten nicht auf die Katze. Allen voran können hier wohl Disneyfilme wie *Aristocats* (Reitherman 1970; hier sind die Katzen ausschließlich positiv besetzt) und *The Lion King* oder *Garfield* genannt werden. Hier übernehmen die Feliden sogar die Hauptrollen. Anders verhält sich das in den Verfilmungen von Lewis Carolls *Alice in Wonderland*, in der die berühmte Figur der Cheshire Cat vorkommt. Zwar bei weitem nicht so mysteriös, aber doch auch ambivalent (zumindest in seinen Charakterzügen) tritt der gestiefelte Kater in *Shrek 2* (Adamson/ Asbury/ Vernon 2004) auf.

Wirft man einen Blick auf die Art und Weise, wie der Film damals beworben wurde, könnte man behaupten, dass die Filmmacher den gestiefelten Kater gezielt als Publikumsmagnet konzipiert haben um sich den Erfolg der Serie sichern zu können. Es gelang ihnen auch: *Shrek 2* wurde erst 2009 von *Ice Age 3* (Saldanha/ Thurmeier) als erfolgreichster Animationsfilm abgelöst.¹³¹ Könnte man vielleicht so weit gehen und sagen, dass das erst durch den Einsatz

¹²⁷ Vgl. Purtschert, „I even lost my cat“, 49ff.

¹²⁸ Zitiert in Purtschert, „I even lost my cat“, S. 51.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Purtschert, „I even lost my cat“, S. 49.

¹³¹ Vgl. Rogers, *Katze*, S. 172.

der Katze möglich wurde? Sicherlich war dafür nicht nur der Kater verantwortlich, doch vielleicht hat er doch ein Stück weit dazu beigetragen. Dank groß angelegter Printwerbekampagnen, die ihn mit seinem Kulleraugen-Blick gezeigt haben und sicherlich auch aufgrund dessen, dass es sich hierbei um einen neu eingeführten und dadurch spannenden Charakter im Shrek-Universum gehandelt hat, ist Puss in Boots schnell zu einem Publikumsliebbling geworden.

Fängt man nun also an, darauf zu achten, in welchen Filmen eine Katze zu finden ist, stößt man auf unzählige Werke. Ich denke zurück an die Aussage Altmans im Interview von 1991: Wäre/Ist das heute anders? Gibt es eine ‚Erfolgsgeschichte‘ der Katze? Ist man/ die Filmindustrie heute der Katze im Film gegenüber toleranter? Diese Überlegungen werden noch interessanter, wenn man sie nicht nur vor dem Hintergrund der Vielzahl der Filmkatzen, sondern auch Blake Snyders (in Hollywood) beliebten Drehbuchmanuals *Save the Cat!* von 2005 (, das womöglich von Sigourney Weavers Figur in dem Science-Fiction-Horrorfilm *Alien* [Scott 1979] inspiriert wurde) bespricht. Das wirft die Frage dann erneut (und erst recht) auf, warum die das Thema noch nicht Eingang in der Wissenschaft gefunden hat, z.B. in Texte zur Populärkultur.

2.2.3. Exkurs: Die Katze in der Populärkultur

Was die Bedeutsamkeit und die Häufigkeit der Präsenz der Katze betrifft, herrscht ein großes Ungleichgewicht, wenn man die ‚Wissenschaft‘ und gegenwärtige Populärkultur betrachtet. Was in der Literatur weitgehend noch nicht behandelt wurde, hat in der Populärkultur einen ganz anderen Stellenwert: Katzen haben nicht nur große Blockbuster, sondern auch die Welt des Internets erobert. Denkt man nur an die unzähligen Clips auf YouTube, die teilweise sogar (dank der sozialen Medien?) viral gegangen sind (,Simon’s Cat‘ etc.), oder (und vielleicht allen voran) das Internet-Phänomen oder ‚Meme‘: ‚Crumpy Cat‘. Die Katze hat auch nicht Halt gemacht, vor ‚analytischeren‘ Bereichen des Internets: zahlreiche Websites, die sich ausschließlich mit dem Thema ‚Katze‘ auseinandersetzen (darunter auch einige auf Film spezialisierte Seiten), unzählige ‚Top-Ten-Listen‘ von Filmen mit Katzen auf den verschiedensten Online-Zeitschriften, etc..

Nicht nur die Katze ist ein Marginalbereich in der Filmtheorie, sondern auch der - zwar oft verwendete, aber (im Gegensatz zur Literatur der Drehbuchratgeber) in der Filmtheorie eher selten untersuchte - Begriff der Dramaturgie. Um begriffliche Unsicherheiten und

Ambivalenzen klären zu können, widmet sich das folgende Kapitel den Termini ‚Dramaturgie‘ und ‚Narration‘ und wird diese einander gegenüberstellen mit dem Ziel ihnen mehr Klarheit zu verschaffen.

3. Begrifflichkeiten

„Analyse ohne Theorie ist [...] sinnlos, selbst dann, wenn sie die Eigenständigkeit des Beispiels gegen die Theorie zu verteidigen sucht.“¹³²

3.1. Dramaturgie

Der Grund, warum ich mich dazu entschieden habe, dieses Kapitel vor allem dem Begriff ‚Dramaturgie‘ zu widmen, geht darauf zurück, dass eben genau dieser Terminus nicht unproblematisch ist. Man könnte sagen, dass Dramaturgie eine Art Subkategorie von Narration darstellt beziehungsweise ein Teilgebiet davon ist. Doch um zum Beispiel diese beiden Begriffe voneinander abgrenzen zu können, ist es wichtig, zuerst einmal festzulegen, was ‚Dramaturgie‘ überhaupt bedeutet (beziehungsweise in welcher Bedeutung Dramaturgie in dieser Arbeit verwendet wird). Dramaturgie ist bereits seit den Anfängen der Theaterwissenschaft ein zentraler Aspekt; ebenso ist das der Fall, wenn man sich mit der ‚praktischen‘ Seite der Filmindustrie, also der Filmproduktion beschäftigt. Meinen Recherchen zufolge, bleibt die theoretische Diskussion dieses Begriffes eher ein Marginalgebiet - nicht nur in der frühen sondern bis hin zur gegenwärtigen Filmwissenschaft.¹³³ Jens Eder setzt sich in seinem Werk *Dramaturgie des populären Films* für eine „filmtheoretische Aufwertung des Konzepts der Dramaturgie“¹³⁴ ein, denn

„[d]as Konzept ermöglicht einen Brückenschlag sowohl zur früheren Dramentheorie als auch zwischen dem Diskurs der Filmpraktiker und dem der Filmtheoretiker.“¹³⁵ Es enthält implizite Bezüge zu jedem Teil des Kommunikationszusammenhangs Produzenten-Werk-Rezipienten. Dadurch wird die Fixierung auf einen einzelnen dieser Aspekte vermieden.“¹³⁶

¹³² Hans J. Wulff zitiert in Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 41.

¹³³ Vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S.3-8 und vgl. Beil, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 193.

¹³⁴ Eder, *Dramaturgie*, S. 8.

¹³⁵ Deshalb werde ich später sowohl auf Drehbuchratgeber als auch Filmtheoriewerke eingehen.

¹³⁶ Eder, *Dramaturgie*, S. 8.

Den Grund dafür, dass ‚Dramaturgie‘ immer noch ein eher selten analysiertes Feld in der Filmtheorie darstellt, sieht Eder in der Problematik der Definition des Begriffes und der damit verbundenen Äquivokation des Konzepts.¹³⁷ Was jedoch in jeder dieser unterschiedlichen ‚Auffassungen‘ zu finden ist, ist der ‚strukturelle Charakter‘ von Dramaturgie.¹³⁸

Recherchiert man den Begriff Dramaturgie, wird schnell klar, dass dieses Konzept grundsätzlich auf drei verschiedenen (Bedeutungs)ebenen verstanden werden kann, die zwar alle durch den ‚Strukturcharakter‘ miteinander verbunden sind, aber sich durch unterschiedlichen Fokus voneinander unterscheiden.¹³⁹ Erstens: Dramaturgie wird im Bereich der Filmproduktion verwendet, wenn der/die DramaturgIn die Rolle der RedakteurInnen und ProduzentInnen übernimmt – hier wird also ein Film (oder eine Fernsehsendung) durch den Prozess des Anordnens, Auswählens etc. strukturiert. Dramaturgie bezeichnet außerdem auch – auf der Ebene des Werkes (= Film) – die Struktur der Handlung.¹⁴⁰ Drittens findet sich der Begriff auch auf der ‚Ebene der Rezeption und Reflektion als Theorie‘¹⁴¹ – als „analysierende Rekonstruktion der dramaturgischen Struktur“.¹⁴² Für die vorliegende Arbeit sind ausschließlich die beiden letzten Gebiete von Bedeutung.

Erstmal konzentriere ich mich auf die zweite dieser drei Ebenen. Zusammenfassend bricht Eder den Begriff ‚Dramaturgie‘ auf folgende Definition herunter: „Dramaturgie ist eine strukturelle Eigenschaft von Erzählungen“¹⁴³, anders formuliert: „sie liegt dem Aufbau des Werkes zugrunde.“¹⁴⁴ Eder stützt sich bei seiner Definition auf die Aussage Bordwells: „The syuzet ...(sic!) is the dramaturgy of the fiction film, the organized set of cues prompting us to infer and assemble story information.“¹⁴⁵

Die Wurzeln der Dramaturgie finden sich in der (dramatischen) Gestaltung der Narration, der Erzählung. Peter Rabenalt beschreibt „das grundlegende Prinzip der Filmdramaturgie [als] die

¹³⁷ Eine eindeutige Klärung des Begriffs wird zusätzlich davon erschwert, dass es im englisch- und französischsprachigem Raum, der die Filmwissenschaft dominiert, kein deckungsgleiches Äquivalent gibt; hier spricht man hauptsächlich von ‚narration‘. (Vgl. ebenda, S. 8.)

¹³⁸ Vgl. Eder, *Dramaturgie*, S. 9.

¹³⁹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 117 und vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 9.

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 117.

¹⁴² Eder, *Dramaturgie*, S. 9.

¹⁴³ Ebenda, S. 10.

¹⁴⁴ Eick, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, S. 37.

¹⁴⁵ Bordwell zitiert in Eder, *Dramaturgie*, S. 10.

sichtbare Erzählung in zeitlichem Verlauf, bildliche Narration“¹⁴⁶. Einfach ausgedrückt könnte man sagen, dass in diesem Begriff das zusammengefasst wird, was am Bildschirm oder auf der Leinwand zu sehen ist. Aber die Funktionen und Wirkungen der dramaturgischen Struktur eines Films gehen viel tiefer. Dramaturgie lässt sich nicht beschränken auf die Beschreibung als ein „System des Handlungsaufbaus einer Erzählung“¹⁴⁷, das sich aus Ereignissen der Narration zusammensetzt¹⁴⁸. Eine vielleicht noch treffendere Charakterisierung kann in Rabenalts Text gefunden werden. Darin beschreibt der Autor Dramaturgie als „die Strukturierung der Ereignisabläufe, das heißt der Handlungen und Begebenheiten in der Fabel oder der Story zu dem Zweck, beim Zuschauer ein Interesse auf den Ausgang und das Ergebnis der Handlungen zu erregen“¹⁴⁹.

Um nun der Frage nach der oben genannten ‚Eigenschaft‘ nachgehen zu können, muss ein wenig weiter ausgeholt werden und zuerst geklärt werden, was unter Narration (im Gegensatz zu Dramaturgie) verstanden werden kann und welche Rolle dabei die Gegensatzpaare ‚story‘ und ‚plot‘ beziehungsweise ‚syuzhet und fabula‘ spielen.

3.2. Dichotomien

„Narrative Filme sind Bestandteile einer populären Mythologie, deren Geschichten Millionen Menschen faszinieren und beeinflussen.“¹⁵⁰

3.2.1. Dramaturgie vs. Narration

Eder definiert Dramaturgie nun als „strukturelle Eigenschaft von Erzählungen“¹⁵¹. Es ist womöglich nötig, diese beiden Begriffe - Dramaturgie und Erzählung/Narration, die immer wieder gemeinsam in der Literatur auftauchen - näher zu erläutern und voneinander abzugrenzen. (Das war zumindest im Laufe meiner Recherche-Arbeit auch ein Aspekt, mit dem ich mich auseinandersetzen musste und sicher zu gehen, dass ich – besonders in Hinblick auf die Analyse – in die richtige Richtung gehe.)

Der Großteil der Filmtexte handelt von Geschichten. Da das Erzählen von Geschichten sich durch alle Arten der Medien zieht und oftmals im Fokus steht, differenziert sich dieses

¹⁴⁶ Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 17.

¹⁴⁷ Eder, *Dramaturgie*, S. 12.

¹⁴⁸ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 46.

¹⁴⁹ Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 25.

¹⁵⁰ Eder, *Dramaturgie*, S. 5.

¹⁵¹ Ebenda, S. 10.

oftmals durch die Eigenheiten des jeweiligen Mediums – denn es ist nicht nur wichtig, wovon etwas handelt, sondern auch die unterschiedlichen ästhetischen Möglichkeiten, die jedem Medium zur Verfügung stehen, um die Geschichte zum Leben zu erwecken.¹⁵² Was ist nun also unter den Begriffen ‚Narration‘ und ‚Dramaturgie‘ im Zusammenhang mit dem Medium Film zu verstehen?

Lothar Mikos zufolge „besteht [Narration oder Erzählung] in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte“¹⁵³, während Dramaturgie „die Art und Weise [ist], wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.“¹⁵⁴ Einfach ausgedrückt ist eine Erzählung eine Art der ‚kommunikativen Mitteilung‘ und kann näher beschrieben werden, indem man zwischen den verschiedenen Arten differenziert (wie zum Beispiel von der Argumentation, der Beschreibung etc.).¹⁵⁵ Da Narration immer das Resultat einer kommunikativen Situation zwischen Akteur/ Aktrice (ErzählerIn) und AdressatInnen (Publikum) ist, wird die Geschichte immer aus einer festgelegten Perspektive und Positionierung des Erzählers oder der Erzählerin erzählt. Um das Publikum in das Geschehen zu involvieren, macht er oder sie Gebrauch von verschiedenen Strategien der Narration¹⁵⁶:

„Narration ist folglich nicht substantiell, sondern prozessural zu verstehen, als kommunikativer Akt, in dem eine Geschichte entfaltet wird, deren Erschließung Aufgabe eines interpretierenden Zuschauers ist. Narration ist damit zugleich eine Aktivität, die das Wissen des Rezipienten und seine Eingeweihtheit in das Geschehen reguliert“¹⁵⁷

Kurz: Bei der Erzählung handelt es sich um den Prozess des Aufbaus und der Entfaltung einer Geschichte in einem zeitlichen Rahmen- und genau das kann als die zentrale Funktion vom Medium Film bezeichnet/beschrieben werden.¹⁵⁸ Da es sich dabei also um einen Prozess handelt, gibt es hier auch eine zeitliche Komponente (eben dieser zeitliche Rahmen, den ich oben angesprochen habe), die einerseits die Dauer der Filmvorführung (‚Erzählzeit‘) und auf der anderen Seite die Dauer des im Film Erzählten (‚Erzählte Zeit‘) beschreibt.¹⁵⁹ Gleichzeitig muss eine weitere, womöglich noch wichtigere Unterscheidung getroffen werden – und zwar zwischen der erzählten Geschichte (‚Story‘ beziehungsweise ‚Fabel‘), die erst in den Köpfen

¹⁵² Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 129.

¹⁵³ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 47.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Vgl. Chatman, *Coming to terms*, S. 6ff.

¹⁵⁶ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 47.

¹⁵⁷ Vgl. Bordwell, *Film art*, S. XI.

¹⁵⁸ Vgl. Rowe zitiert in Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 129.

¹⁵⁹ Vgl. Chatman, *Coming to terms*, S. 9.

der ZuschauerInnen Form annimmt und dem, was im Film tatsächlich gezeigt wird (‚Plot‘ beziehungsweise ‚Sujet‘).¹⁶⁰

3.2.2. Plot & Story versus Fabel & Sujet

Dieser Unterscheidung liegt also eine (durch die gesamte Literatur zur neueren Erzähltheorie gängige) Zweiteilung zu Grunde, deren Grenzen jedoch oftmals nicht genau beziehungsweise eindeutig definiert werden.¹⁶¹ Darüber hinaus herrscht in der Fachliteratur eine „heillose terminologische Verwirrung“.¹⁶² Die im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit relevantesten Gegensatzpaare sind ‚story‘/ ‚plot‘ und ‚Fabel‘/ ‚Sujet‘. Mikos zufolge ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Begriffskreisen notwendig, um parallel auch die narrativen und dramaturgischen Strukturen eines Films darlegen zu können,

„[d]a die erzählte Geschichte eines Films [...] erst mit Hilfe der kognitiven und emotionalen Aktivitäten der Zuschauer [in ihren Köpfen] entsteht. In der Film[...]analyse müssen die Strukturen des Films [...] herausgearbeitet werden, die zusammen mit dem Wissen, den Emotionen und dem praktischen Sinn der Zuschauer die Geschichte ergeben. Dazu bedarf es einer Unterscheidung zwischen Plot bzw. Sujet und Story bzw. Fabel.“¹⁶³

Der Plot, so Mikos, umfasst aber weit mehr, als das, was der Zuschauer oder die Zuschauerin auf dem Bildschirm und auf der Leinwand sehen kann¹⁶⁴ - anders ausgedrückt: „Der Plot stellt nicht nur etwas vor, sondern auch etwas dar“¹⁶⁵, er ist vielmehr „ein System, in dem [nicht nur inhaltliche und handlungsrelevante, sondern auch ästhetische und formale] Elemente [...] nach bestimmten Prinzipien zusammengestellt werden.“¹⁶⁶

Was hat nun Dramaturgie mit Plot zu tun und warum ist die Unterscheidung zwischen Story und Plot überhaupt relevant? Dramaturgie ist die Art und Weise, wie der Plot angeordnet wird. Die Abgrenzung dieser Begriffe voneinander ist deshalb von Bedeutung, da aufgrund unterschiedlicher Erzählweisen von Geschichten auch unterschiedliche Arten der Publikumsbeteiligung ermöglicht werden. Es ist die Story, die in den Köpfen der ZuschauerInnen entsteht und somit ihre Partizipation herbeiführt.¹⁶⁷

¹⁶⁰ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 48.

¹⁶¹ Vgl. Beil, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 196 und vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 10.

¹⁶² Beil, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 196.

¹⁶³ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 134.

¹⁶⁴ Vgl. ebenda.

¹⁶⁵ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 135.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 136.

Schlussendlich würde ich gerne noch zwei Faktoren kurz anschneiden. Erstens: Passen alle angesprochenen Faktoren, alle Begriffspärchen ‚gut‘ zusammen, wird durch die Narration einer Geschichte eine Welt aufgebaut, die innerhalb ihrer eigenen Grenzen als eine in ihrer Logik stabile und schlüssige Welt auftritt.¹⁶⁸ Zweitens wäre es (besonders in Hinblick auf den zweiten großen Abschnitt dieser Arbeit) noch interessant hervorzuheben, dass Eder zufolge die Ereignisse, die in der Analyse der Dramaturgie eines Films besprochen werden, Ereignisse sind, die bereits die Ergebnisse eines Interpretationsprozesses sind. Die Darstellung im Film ist eine Auslegung der Geschehnisse, die zuvor im Drehbuch beschrieben und festgelegt wurden. Für die Dramaturgie, den dramaturgischen Verlauf der Geschichte eines Films, ist in erster Linie also nicht der Regisseur/ die Regisseurin, der Kameramann/ die Kamerafrau oder der Cutter/ die Cutterin, sondern der Drehbuchautor/ die Drehbuchautorin verantwortlich.¹⁶⁹ Nicht zuletzt aus diesem Grund habe ich mich dazu entschieden, praktisch orientierte Sachbücher in die Besprechung der Literatur im nächsten Kapitel zu inkludieren.

3.3. Literatur

3.3.1. Filmmanuale und filmtheoretische Texte im Wechselspiel

Abschließend möchte ich kurz auf den Stand der Literatur eingehen. In der Sekundärliteratur, die sich mit Dramaturgie und Erzählung im Film auseinandersetzt, ist deutlich zu erkennen, dass sich die AutorInnen meistens zweier unterschiedlicher ‚Strömungen‘ bedienen. Ich finde es interessant, dass in der Filmtheorie nicht nur filmtheoretische Texte Eingang gefunden haben, sondern auch praxisorientierte Manuale. Ich würde hier gerne, die wichtigsten Vertreter beider Richtungen anführen. Leider würde es den Rahmen sprengen, alle diese Werke einzeln im Detail zu besprechen beziehungsweise in den Theoriepart dieser Arbeit einzubauen. Trotzdem halte ich es für wichtig, diese Werke (für weitere Recherchezwecke?) zumindest aufzulisten.

Auf der einen Seite stehen „Autoren und Produzenten [...] intuitive und präskriptive Konzepte der Dramaturgie“¹⁷⁰ zur Verfügung. Diese knüpfen an traditionelle Theorien an, die bei der *Poetik* von Aristoteles beginnen, die normative Techniken des neunzehnten Jahrhunderts fortsetzen und in der Gegenwart Anwendung finden.¹⁷¹ Dem gegenüber steht ein

¹⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 48.

¹⁶⁹ Vgl. Eder, *Dramaturgie*, S. 14.

¹⁷⁰ Eder, *Dramaturgie*, S. 3.

¹⁷¹ Vgl. ebenda.

Diskurs, der deskriptiv ist und in dem „die Mittel und Methoden moderner Erzähltheorie und Rezeptionspsychologie analysierend und beschreibend auf populäre Filme“¹⁷² Anwendung finden.

Im ersten der beiden Diskurse, also im Praxisbereich, wird der Fokus darauf gesetzt, dass die vorgestellten Methoden und Thesen im Film leicht anwendbar sind. In der Filmtheorie, hingegen, ist vor allem genaues, präzises Arbeiten wichtig. Jens Eder argumentiert an dieser Stelle, dass die beiden Methoden parallel bestehen, aber nicht verknüpft werden und somit keinen Nutzen voneinander ziehen können.¹⁷³ Ich bin nicht überzeugt von der Richtigkeit dieser Aussage, denn vor allem die Mehrheit der Drehbuchhandgeber (beziehen sich vielleicht nicht explizit auf filmtheoretische Werke), verwenden jedoch und besprechen die wichtigsten Begriffe und Modelle, die in der Filmtheorie gefunden werden können.¹⁷⁴ Abgesehen davon haben die Diskurse eine Gemeinsamkeit: Beide suggerieren, dass „es eine bestimmte Dramaturgie des populären Films gibt.“¹⁷⁵

Wenn man Dramaturgie und Narration analysieren will, kann man das Thema aus dem Blickpunkt unterschiedlicher Theorien beleuchten: Obwohl sprach- und literaturwissenschaftliche Erzähltheorien nur bis zu einem gewissen Grad in filmwissenschaftlichen Arbeiten angewandt werden können, können sie trotzdem wichtige Anhaltspunkte und Grundmuster (besonders im Bereich der Narratologie) bieten.¹⁷⁶ Zwei der bekanntesten und wichtigsten Vertreter dieser Kategorie sind die Arbeiten von Pfister (2001) und Genette (2010).¹⁷⁷ Interessanter in Verbindung mit dem Themengebiet dieser Arbeit sind narrationstheoretische Methoden und Konzepte, die sich im Bereich der kognitiven Filmtheorie entwickelt haben - vgl. Bordwell (1985), Chatman (1990), Thompson (2003), Elsaesser (2001) und Wuss (1999). Ebenso relevant für eine Analyse von Dramaturgie im Film können die folgenden Werke, die sich mithilfe von filmtheoretischen (und teilweise literaturwissenschaftlichen) Texten dem Themenkomplex verschreiben: vgl. Eder (2000) und Kiener (1999). Andere zwar interessante und erwähnenswerte, aber für die vorliegende Arbeit weniger relevante, Arbeiten beschäftigen sich einem ‚modernerem‘ Thema – Narration in den digitalen Medien: vgl. Monfort (2003); Murray (1998). Des Weiteren können Texte, die sich

¹⁷² Eder, *Dramaturgie*, S. 3.

¹⁷³ Vgl. ebenda.

¹⁷⁴ Vgl. Beil, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 203.

¹⁷⁵ Eder, *Dramaturgie*, S. 3.

¹⁷⁶ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 50.

¹⁷⁷ Bibliografische Angaben sind im Anhang zu finden.

vor allem mit der Dramaturgie von Filmen auseinandersetzen, essentielle Anhaltspunkte liefern: vgl. Hiltunen (2001); Krützen (2004); Mothes (2001); Rabenalt (1999). Schlussendlich erscheint es wichtig, Arbeiten außerhalb der Filmtheorie mit einzubeziehen. Die hier angeführten Werke sind zwar auf den ersten Blick als Drehbuchmanuale zu verstehen, beinhalten aber (oder gerade deshalb) wichtige und teilweise unentbehrliche Informationen zum Thema Dramaturgie im Film: vgl. Eick (2006), Field (2010), McKee (2008), Campbell (1953) und Vogler (2004).¹⁷⁸

3.3.2. Exkurs: Verfallsdatum? Sind ‚alte‘ Werke heute immer noch gültig?

Abschließend sollte womöglich nicht unkommentiert bleiben, dass die Literatur, die ich hier verwendet habe, zwar schon etwas älter ist, es jedoch von den meisten von ihnen auch neuere Ausgaben gibt. Das ist vielleicht ein Beweis dafür, dass sie immer noch gültig sind (beziehungsweise als immer noch gültig angesehen werden). Abgesehen davon sind die teilweise etwas weiter zurückliegenden Verfassungsdaten - besonders was diese Thematik (und teilweise was die Auswahl meiner gewählten Filme) betrifft - nicht zwingend ein Nachteil. Es handelt sich bei den analysierten Filmen um ‚klassische‘ Plotstrukturen, und nicht um Episodenfilme, außergewöhnliche Experimentalfilme, Dokumentarfilme etc.,

Um meinen Standpunkt beziehungsweise mein Argument, dass das ‚Alter‘ eines Konzeptes oder Methodik im Zusammenhang dieser Arbeit nicht unbedingt relevant ist, veranschaulichen zu können, würde ich gerne den Begriff ‚Classical Cinema‘ anführen. Hierbei handelt es sich um eine Erzählweise (die klassische Drei-Akt-Struktur), die Bordwells Theorie folgt. Diese ist gegenwärtig noch aktuell; viele (Hollywood)filme wenden immer noch das gleiche Muster an. Aus diesem Grund – im Rückschlusseffekt – kann eine Besprechung dieses Konzepts immer wieder in filmtheoretischen Werken, die gegenwärtige Filme analysieren, gefunden werden; als Beispiele dafür können Krützens *Dramaturgien des Films* (2010) und Rabenalts neue Auflagen von *Filmdramaturgie* angeführt werden.

¹⁷⁸ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 49f.

4. Die vielen Leben der Katze: Ausgewählte dramaturgische Funktionen der Katze dargestellt anhand von vier Filmbeispielen

4.1. Howard Hawks' *Bringing Up Baby* (1938)

“The leopard was better than any of them, but is it art?”¹⁷⁹

4.1.1. Allgemeine Informationen zum Film

Bei Howard Hawks' *Bringing Up Baby* handelt es sich um eine Screwball Comedy, ein Genre, das sich in Amerika während des Höhepunkts der ‚Great Depression‘ entwickelte und das Gegenstück zur sozialen Realität darstellte und somit zu einem Ventil und einer Möglichkeit für Eskapismus wurde.¹⁸⁰ Der Begriff ‚screwball‘ bedeutet im Englischen so viel wie: „a strange or crazy person“¹⁸¹. Führt man diesen Begriff nun zusammen mit ‚comedy‘, ist die Essenz von *Bringing Up Baby* schnell erklärt: Es geht darin humorvolle, unbeschwerte Ereignisse, in die oftmals exzentrische, unkonventionelle und teilweise launenhafte, aber charmante Charakter involviert sind. Da in Howard Hawks Film auch die romantischen Elemente im Mittelpunkt stehen, darf natürlich das Adjektiv ‚romantic‘ in der Genrezuteilung nicht fehlen.¹⁸²

Was unterscheidet Howard Hawks Screwball Comedy von anderen Filmen seiner Art? *Bringing Up Baby* ist nicht nur eine Versinnbildlichung des Genres, sondern gleichzeitig auch eine Ausnahme seiner Regeln: Der Film ist ein perfektes Beispiel, da darin Chaos mithilfe von Slapstick-Elementen, geistreichen Dialogen und Verwirrungen aufgebaut wird. Dieses Chaos wird hier vor allem von einer aktiven, selbstbewussten Heldin beherrscht, die sich nicht unterordnen lässt und Teil einer erwachsenen Beziehung wird, die durchaus im Licht der Gleichberechtigung und Gleichstellung steht. *Bringing Up Baby* stellt insofern eine Ausnahme dar, indem der Film trotz der damaligen sozial schwierigen Lage weder idealistische noch moralistische Gedanken enthält; ebenso ist er nicht interessiert an Themen wie Hochzeiten, der politischen Verantwortung eines amerikanischen Paares oder dem Zusammentreffen von Reich und Arm. Das Vergnügen beim Schauen kam (und kommt heute immer noch) daher, dass hier eine Welt kreiert wird, die völlig unterschiedlich zu der ist, die

¹⁷⁹ Ferguson, Rezension in *The New Republic*, 2. März 1938, zitiert in Swaab, *Bringing Up Baby*, S. 44.

¹⁸⁰ Vgl. Swaab, *Bringing Up Baby*, S. 9.

¹⁸¹ „screwball“, <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/screwball>.

¹⁸² Vgl. Swaab, *Bringing Up Baby*, S. 8ff.

das Publikum kennt: Perfekte Happy Endings in Komödien wie *Bringing Up Baby* erlauben es, dem Publikum die Unterschiede zum ‚echten‘ Leben wahrzunehmen und womöglich sogar zu genießen.¹⁸³

In *Bringing Up Baby* sucht vor allem die Protagonistin ihr Happy End und fokussiert ihre Anstrengungen darauf, das auch zu bekommen. Dieses Happy End ist eng geknüpft an David. Dieser weiß zu Beginn des Films noch gar nicht, dass er nicht so glücklich ist, wie er denkt. Susan muss ihm erst die Augen öffnen. Hier befindet sich ein grundlegender Konflikt (ein Schlüsselbegriff in der Dramaturgie). Weitere Probleme kommen hinzu, als Susan einen Leopard namens Baby bei sich aufnimmt, den ihr ihr Bruder geschickt hat. Susan bittet den Zoologen David, ihr dabei zu helfen, die Katze zur Ranch ihrer Tante zu bringen. Trotz seines vollen Stundenplans, also seiner Hochzeitspläne und seiner Arbeit als Zoologe, der er sich mit ganzer Seele verschrieben hat und die durch den Fund des letzten Knochens große Fortschritte macht, wird er immer mehr verstrickt in die Angelegenheiten Susans. Letztendlich findet er sich auf der Ranch von Susans Tante wieder, wo das große Chaos ausbricht: George, der Haushund, versteckt Davids Knochen, Baby entkommt aus seinem Käfig und wird mit einem halbwildem Zirkusleoparden verwechselt, woraufhin beide Wildkatzen frei herumlaufen. Wie die Heldin es bewerkstelligt, den Mann, den sie sich offensichtlich ausgesucht hat, an sich zu binden und wie die verschiedenen Situationen, die die beiden von da an durchleben, ineinander verwoben sind, werde ich im Zusammenhang mit der dramaturgischen Struktur erläutern. So viel mag gesagt werden: Ohne ‚tierische Hilfe‘ hätte Susan das nicht geschafft.

Swaabs Meinung nach wirft dieser Film die Frage auf, inwiefern wir Tiere in unserem Leben wollen, ob und bis zu welchem Ausmaß diese anthropomorphisiert werden und ob wir selber ‚Tiere‘ sind. Was könnten die Gründe sein, warum Menschen überhaupt Tiere in ihrem Haus und ihrer Familie aufnehmen? Denn ein Tier zu halten bedeutet auch, ein bisschen Chaos und Unvorhersehbares in den Alltag zu integrieren.¹⁸⁴

4.1.2. Dramaturgischer Aufbau des Films

Die Dramaturgie des (populären) Films ist immer konfliktorientiert: Konflikte und deren Lösung lassen die Filmfiguren aktiv werden, fordern sie zu Interaktionen untereinander (begrenzt durch ein vorbestimmtes Spielfeld und eingeschränkte Dauer) auf und treiben die

¹⁸³ Vgl. ebenda.

¹⁸⁴ Vgl. ebenda.

Handlung voran.¹⁸⁵ Wo findet man den Konflikt in *Bringing Up Baby*? Wo ist sein Startpunkt? Wie kann die Heldin diesen Konflikt lösen? Der Hauptkonflikt beziehungsweise die übergreifende Frage ist: Finden die beiden Protagonisten am Ende zueinander? Der Startpunkt kann, nach dem Einführen von ihnen und ihrem ersten Zusammentreffen, also zu Beginn des zweiten Aktes gefunden werden – d.h. in der Szene, in der zuerst das Publikum und dann auch David den Leopard zum ersten Mal zu sehen bekommt. Die Katze wird hier zum Werkzeug Susans um David an sie binden zu können. Dramaturgisch gesehen handelt es sich bei der Figur von Baby um ein Element im Drehbuch, das die darauffolgende Geschichte erst ins Rollen bringt. Um diese Behauptung ‚beweisen‘ zu können, folgt der allgemeineren Analyse der dramaturgischen Struktur eine genauere Beschreibung dieser Szene.

Wie viele andere Hollywood-Filme, die diesem Genre und dieser Zeit angehören, entspricht *Bringing Up Baby* einem klassischen Schema, was die Figurenentwicklung betrifft: Howard Hawks Werk ist um eine aktive Heldin, Susan, aufgebaut, die vorwiegend gegen antagonistische Kräfte, die von außen einwirken, kämpft. Sie lässt ihr Ziel nicht aus den Augen und folgt hartnäckig ihrem ‚Plan‘, während die Zeit in dieser kausalen, konsistenten Fiktion ununterbrochen verstreicht. Am Schluss der Erzählung hat sie sich irreversibel verändert.¹⁸⁶ Dieses Element der Veränderung trifft jedoch noch mehr auf den zweiten Hauptcharakter, David, zu. Er ist derjenige, der die größere Veränderung durchlebt: Er verändert sich vom Zoologen, der hauptsächlich für seine Arbeit im stillen Museum lebt und eine (leidenschaftslose?) Ehe mit einer sehr kühl wirkenden Frau eingehen wird, zu einem Mann, der sich durch die quirlige und aufgeweckte Susan in unangenehme und stürmische Situationen verwickeln lässt und am Ende erkennt, dass diese Aufregung und diese Spannung, die Susan mit sich bringt, genau das ist, was er (ohne es überhaupt zu wissen) vermisst hat und lieben gelernt hat. Hier findet sich eine weitere ‚animalische‘ Analogie: „Well there’s nothing else I can say. I’m just glad you showed before our marriage your true colours. You’re just a butterfly.” – David: “Oh, now I am a butterfly.”¹⁸⁷ Er hat sich also von seinem Kokon losgelöst und kann sich frei entfalten. Dieses geschlossene Ende (d.h. es gibt keine unbeantworteten Fragen) hat den Effekt, dass „die ZuschauerInnen das Kino mit einer abgerundeten, abgeschlossenen Erfahrung [verlassen] – nichts bleibt zweifelhaft, nichts

¹⁸⁵ Vgl. u.a. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 49, vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, S. 36ff und vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 118.

¹⁸⁶ Vgl. McKee, *Story*, S. 57.

¹⁸⁷ *Bringing Up Baby*, 01:37:37 – 01:37:47.

unbefriedigt.“¹⁸⁸ Das Happy End in *Bringing Up Baby* ist perfekt: Die beiden Wildkatzen können eingefangen werden, die Verwirrung rund um die Verwechslung der beiden Leoparden ist aufgelöst, Susan gibt David den (vom Hund vergrabenen und verloren geglaubten) Brontosaurus-Knochen zurück und – am wichtigsten – Susan hat David dazu gebracht, sich in sie zu verlieben. Der Film suggeriert, dass die Zukunft der beiden so aussehen wird, dass sie heiraten werden und ein ‚echtes‘ Baby bekommen werden – etwas, nach dem sich sowohl Susan als auch David von Beginn an zu sehnen scheinen. All diese Charakteristika fasst Robert McKee im Begriff ‚Archeplot‘ zusammen.¹⁸⁹

Dass hier ein ‚typisches Hollywood-Schema‘ angewandt wird, reflektiert in gewisser Weise auch die Wahl der Struktur beziehungsweise die Aufteilung des Plots: Der Film bedient sich eines traditionellen Schemas, eines Modells konventionellen Erzählens, das in der Literatur allgemein als ‚kanonische Geschichtenform‘¹⁹⁰, oder (als spezifischere Variante) ‚Drei-Akt-Struktur‘ (abgeleitet von Aristoteles) bezeichnet wird.¹⁹¹ Kurz zusammengefasst handelt es sich hierbei um eine Geschehensstruktur, die eine Narration in drei inhaltlich und funktional unterschiedliche Bereiche unterteilt:

„Ob es sich um eine griechische Tragödie, ein Werk in fünf Akten von Shakespeare, eine Drama-Serie in vier Akten oder ein Movie-of-the-Week in sieben Akten handelt, wir erkennen trotzdem die Grundstruktur der drei Akte: Anfang, Mitte und Ende – oder Exposition, Entwicklung und Auflösung.“¹⁹²

Einfach ausgedrückt kann man sagen, dass die Anzahl der Akte eines Films (beziehungsweise eines Drehbuchs) nicht strikt vorgegeben ist; Exposition, Entwicklung und Auflösung hingegen sind beim (populären) Film unumgänglich. Die kausalen Zusammenhänge müssen dabei immer logisch und konstant sein, um die Aufmerksamkeit des Publikums aufrecht zu erhalten.¹⁹³ Die erste dieser Komponenten hat die Aufgabe, die ZuschauerInnen an die Figuren und die Handlungssituation heranzuführen, um die Charaktere, ihre Situation, ihre (Vor)Geschichte vorzustellen. Auf die Exposition folgen die Vorbereitung und die Entwicklung des Konflikts. Die ersten Wendepunkte sind ein Indiz dafür, dass es die Aufgabe dieses Teiles ist, die Geschichte in Bewegung zu versetzen und somit Spannung zu erzeugen. Dramaturgisch gesehen erfährt in diesem Teil der Konflikt seinen (kausalen, inhaltlichen,

¹⁸⁸ McKee, *Story*, S. 58.

¹⁸⁹ Vgl. McKee, *Story*, S. 57.

¹⁹⁰ Bordwell zitiert in Eder, *Dramaturgie*, S. 25.

¹⁹¹ Vgl. Eder, *Dramaturgie*, S. 25.

¹⁹² Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 36.

¹⁹³ Vgl. Götzhaber, *Dramaturgie und Symbolik in Jane Campion's Film 'Das Piano'*, S. 91.

emotionalen oder/und sinnlichen) Höhepunkt. Im letzten Abschnitt des Films werden die Konflikte gelöst. Diese Dreiteilung stellt im Grunde eine Vereinfachung dar; Bordwell teilt das ‚kanonische‘ Sujet differenzierter auf in fünf Teile.¹⁹⁴

Besonders sichtbar werden die Grenzen der fünf Teile durch den wechselnden Rhythmus von Hell und Dunkel, Tag und Nacht. Im ersten Akt, der Einleitung, werden sowohl Figuren als auch das Setting eingeführt- hier kann das ‚erregende Moment‘ gefunden werden; oder einfach ausgedrückt: Diese Szene soll das Publikum beeindrucken, faszinieren und Neugierde auf das, was kommt, wecken. Der Zuschauer und die Zuschauerin lernen die Hauptfiguren kennen und beobachten, wie die beiden das erste Mal aufeinander treffen und wie sie miteinander umgehen. Hier wird bereits deutlich, dass eben die Gegensätzlichkeit der beiden Charaktere die Geschichte spannend und interessant machen könnte (nicht zuletzt wegen des ‚Comic Relief‘^s). Im zweiten Akt findet das Ausbauen des Konflikts, der durch die jeweiligen Probleme und Ziele der Charaktere entsteht, statt und bewirkt eine Steigerung der Handlung¹⁹⁵: Susan lässt David nicht gehen und macht ihn zur Vaterfigur, indem sie ihn in die ‚Erziehung‘ von Baby verwickelt. Im dritten Akt versuchen die Figuren den Konflikt zu lösen. Es kommt zum Höhepunkt mit dem tragischen Moment. Nachdem der Käfig offen gelassen wurde, verschwindet Baby. Außerdem kommt ein zweiter Leopard, ein Zirkustier, hinzu, stiftet Chaos und verursacht Handlungsverdoppelungen. Das Tempo wird beschleunigt.

Das Ergebnis der Lösungsversuche des Problems und dessen eigentliche Auflösung werden im vierten Akt präsentiert. Hier fällt die Handlung; es ereignet sich eine Umkehr – die Spannung wird immer noch aufrechterhalten.¹⁹⁶ Dieser Abschnitt spielt vor allem im Gefängnis. Die Leoparden werden eingefangen, das Chaos rund um Davids Identität wird gelöst und alle Beteiligten werden wieder entlassen. Der fünfte und letzte Akt zeigt die „Verfestigung der Auflösung; Ende und Ausklang der Geschichte“¹⁹⁷. Die geschlossene Form schließt den Film gegenüber dem Zuschauer ab. Die letzte Szene spiegelt den Anfang des Films. David ist zurück bei seinem Brontosaurus im Museum. Er ist wieder in ein Gespräch mit seiner (nun Ex)Verlobten verwickelt. Nachdem diese den Raum verlassen hat, kommt

¹⁹⁴ Vgl. u.a. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 121f, Eder, *Dramaturgie*, S. 26, Stutterheim/ Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S. 39f, McKee, *Story*, S. 238. Die Fünf-Akt-Struktur hat eine lange Tradition in der Theaterdramaturgie; Beschreibungen reichen von Horaz über Gottsched bis zu Freytag. (Stutterheim/ Kaiser, *Handbuch*, S. 107f).

¹⁹⁵ Vgl. Eder, *Dramaturgie*, S. 25.

¹⁹⁶ Vgl. Stutterheim/ Kaiser, *Handbuch*, S. 108.

¹⁹⁷ Bordwell zitiert in Eder, *Dramaturgie*, S. 27.

Susan herein und bringt den verloren geglaubten Knochen des Dinosauriers mit sich. David gesteht (auf seine Art) seine Liebe. Alle Fragen, die im Film aufgeworfen werden, sind nun beantwortet und die ZuschauerInnen können den Kinosaal zufrieden verlassen.

Abschließend wäre es noch interessant zu erwähnen, dass der Film auf verschiedenen Ebenen symmetrisch aufgebaut ist. Howard Hawks Werk beginnt und endet im Museum. Es handelt von zwei Hauptfiguren, die einander aufgrund ihrer gegensätzlichen Charaktereigenschaften spiegeln – genauso wie das Bindeglied zwischen den beiden, Baby und dessen ‚Gegenspieler‘, der Zirkusleopard. All diese Elemente ähneln dem ambivalenten Charakter einer Katze; die Katze hat zwei Gesichter, sie schläft bei Tag und jagt in der Nacht. Ebenso wird die Szene, in der die Protagonisten getrennt voneinander zwei andere Menschen aufwecken, wiederholt. Diese Spiegelungen unterstreichen die Gegensätzlichkeit der verschiedenen Elemente und machen den Film dadurch nicht nur abwechslungsreicher, sondern verleihen ihm meiner Meinung nach auch mehr ‚Tiefgang‘.

Baby hält die Akte zusammen – also auch wenn es sich bei der Raubkatze um eine Nebenfigur im Film handelt, spielt sie dramaturgisch gesehen eine tragende Rolle.

4.1.3. Die dramaturgische Funktion der Nebenfigur im Film

„Ohne Figuren gibt es keine Handlung; ohne Handlung keinen Konflikt; ohne Konflikt keine Geschichte, ohne Geschichte kein Drehbuch.“¹⁹⁸

Die Untersuchung der Nebenfiguren ist wichtig, da sie (unter anderem) Handlungsträger sind und somit für eine dramaturgische Analyse essentiell sind. Sie erfüllen verschiedene dramaturgische Funktionen: sie treiben die Handlung des Films voran, sie positionieren die ProtagonistInnen auf ihren Platz in der Filmwelt, kontrastieren und beschreiben die Hauptfiguren, bieten den ZuschauerInnen elementare, verständnisfördernde Informationen und verweisen auf weiterführende Elemente der Geschichte.¹⁹⁹

Die Hauptfiguren eines Films sind generell immer von Nebenfiguren umgeben, von denen manche weniger relevant und andere äußerst essentiell für die Handlung sind. Letztere stehen

¹⁹⁸ Syd Field, *Das Drehbuch*, S. 65f.

¹⁹⁹ Vgl. u.a. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 64 und vgl. Stutterheim/ Kaiser, *Handbuch*, S. 64.

in den allermeisten Fällen in einem emotionalen Verhältnis zu den ProtagonistInnen²⁰⁰ und bringen die HeldInnen dazu, über ihre Gefühle und Ziele zu reflektieren und Entscheidungen zu fällen. Häufig begleiten sie die Hauptfiguren nicht nur bei ihren Aktionen, sondern können sogar in der Funktion eines Katalysators eingesetzt werden, indem sie einen Konflikt oder eine Situation hervorrufen, die den Held oder die Heldin zu einem bestimmten Handeln zwingt.²⁰¹

Da *Bringing Up Baby* zu einem Vertreter der ‚Classical Narration‘ zählt, erscheint es beinahe logisch, dass auch der Einsatz der Nebenfigur - Baby als die wichtigste unter ihnen - den Charakteristika der Nebenfiguren der geschlossenen Dramaturgie entspricht. Das bedeutet also, dass jede Funktion und ‚Daseinsberechtigung‘ der Nebenfiguren in einem engen Bezug zu den ProtagonistInnen stehen. Baby hat vor allem auf Grund dessen, dass sich Susan der Katze angenommen hat und somit ihr Leben ‚bestimmt‘ – wie das eine Mutter mit ihrem Kind machen würde – eine enge Bindung zu der Protagonistin.

Hartmann zufolge wird die wissenschaftliche Besprechung häufig vernachlässigt. Er stellt hier einen Vergleich mit der Montageanalyse, die beinahe ausschließlich dafür angewandt wird, um den individuellen Stil eines Regisseurs oder einer Regisseurin zu untersuchen, auf und ist der Meinung, dass die Nebenfiguren eines Films in der Forschung fast ausschließlich dafür verwendet werden, um bestimmte soziale Strömungen in der Gesellschaft oder Veränderungen des Zeitgeist zu beschreiben. In der Literatur werden die Nebenfiguren Hartmanns Ansicht nach selten in Bezug auf ihre Stellung in der Struktur eines Werkes untersucht, um dann Rückschlüsse auf die Geschichte und ihre ProtagonistInnen machen zu können²⁰²:

„Eine derartige Sichtweise entschlüsselt allerdings gerade die Strukturelemente in ihrer Funktion und in der Absicht, beim Rezipienten bestimmte kognitive Schlüsse und Gefühle auszulösen. In der Tat aber tut man sich noch immer schwer damit, in dieser vergleichenden Ebene einer Analyse zu denken.“²⁰³

Es ist meine Hoffnung, so eine Analyse zumindest in ihren Ansätzen bewerkstelligen zu können. In wie weit erfüllt Baby die Funktionen der Nebenfigur? Wie und bis zu welchem Grad fügt sich Baby in die Gesamtstruktur und Dramaturgie des Films ein? Was für

²⁰⁰ Vgl. Hartmann, *Zur Dramaturgie der Nebenfigur in Theater und Film*, S. 65f.

²⁰¹ Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S. 236f.

²⁰² Vgl. Hartmann, *Dramaturgie der Nebenfigur*, S. 65f.

²⁰³ Hartmann, *Dramaturgie der Nebenfigur*, S. 65f.

Auswirkungen hat das auf den Spannungsbogen, die kausalen Verknüpfungen (der Ereignisse), das Verständnis des Films und die Emotionen der ZuschauerInnen? Szenenanalysen sollen für Klärung sorgen.

4.1.4. Szenenanalyse

Beispiel 1: Die katzenartige Frau... (00:22:24 – 00:24:23)

Die erste Szene, die ich näher untersuchen möchte, beginnt mit einem Telefonat zwischen Susan und David. Sie versucht ihn dazu zu überreden, zu ihr zu kommen um ihr mit Baby zu helfen. Während des Gesprächs hält David ein Paket in der Hand (in dem sich der letzte Knochen eines Dinosaurierskeletts, den er seit Jahren gesucht hat, befindet). Susan fragt ihn: „Do you want a leopard?“²⁰⁴ Woraufhin David entgegnet: „Why should I want a leopard?“²⁰⁵ „For that matter, why should I? But I have got one.“²⁰⁶ Susan erzählt, dass sie die Wildkatze von ihrem Bruder bekommen hat. Wahrscheinlich hat dieser ihn bei der Jagd in Brasilien eingefangen. David nimmt an, dass es sich um einen ausgestopften Leopard handelt (das Publikum weiß auch noch nicht mehr): „Of course it’s a stuffed leopard.“²⁰⁷ Als Susan zur Antwort ansetzt, schlendert in genau diesem Moment Baby von links ins Bild. „Of course not, why should my brother Mark be hunting stuffed leopards in Brasil, when you can find them right here in New York?“²⁰⁸ In den darauffolgenden Einstellungen können die ZuschauerInnen beobachten, wie Susan und der Leopard, die für einige Momente zusammen in einem Bild zu sehen sind, miteinander agieren. Susan sitzt an einem kleinen Tisch, den Telefonhörer in der einen Hand und streichelt Baby mit der anderen. Die Wildkatze reibt ihren Kopf entspannt an den Beinen der Schauspielerin und schnurrt. Susan, etwas genervt von Baby, bringt den Leopard mit natürlich und selbstverständlich wirkenden Bewegungen in den Nebenraum und schließt die Tür. Mit dem Satz, den sie an David richtet, “The point is, I’ve got a leopard. The question is what am I going to do with it?“²⁰⁹ formuliert sie eine der Leitfragen beziehungsweise einen der wichtigsten Konflikte des Films. Daraufhin bittet sie David um seine Hilfe, doch dieser lehnt erst einmal ab. Als sie dann über ein Kabel stolpert und David den Krach durch das Telefon hört, lässt sie ihn im Glauben, Baby würde sie gerade angreifen. David möchte sie retten und macht sich umgehend auf den Weg zu ihrem

²⁰⁴ *Bringing Up Baby*, 00:22:34.

²⁰⁵ Ebenda, 00:22:38.

²⁰⁶ Ebenda, 00:22:40.

²⁰⁷ Ebenda, 00:22:42.

²⁰⁸ Ebenda, 00:22:55.

²⁰⁹ Ebenda, 00:23:28.

Apartment. Zufrieden darüber, dass ihr Plan aufgegangen ist, legt sich Susan lächelnd auf den Boden.

Die ZuschauerInnen sehen Baby hier zum ersten Mal und sind sicherlich heute noch ein wenig überrascht (und wahrscheinlich begeisterter als David) über die Art und Weise, wie ruhig und selbstverständlich die Katze auf die Heldin zugeht und ihren Kopf schnurrend an ihren Beinen reibt. Die ‚animalische Invasion‘ der häuslichen Welt des Menschen wird an dieser Stelle besonders deutlich.²¹⁰ Die Szene beantwortet außerdem die Frage, in wie weit sich die Katze in Susan widerspiegelt. Nicht nur ihr ‚Kostüm‘ - ein Hausmantel mit großen Punkten, die an die Flecken auf einem Leopardenfell erinnern, sondern auch die Art und Weise, wie sie sich nach ihrem kleinen Triumph am Boden ‚rollt‘, ist einer Wildkatze nicht unähnlich. Susan ist schlank und elegant und – genau wie Baby später im Film – sehnt sie sich nach Liebe.



Abb. 3

Ihr ‚animalischer‘ Charakter verschiebt sich jedoch im Laufe der Geschichte: Susan entwickelt sich eher zur Jägerin als zur gejagten Raubkatze (und hat nicht diese vorgespielte Opferrolle, wie sie in vielen anderen stereotypischen Frauenrollen im Film gefunden werden kann) und David wird zum Tier, das ‚erzogen‘ werden muss. Die Nebenfigur Baby wird also nicht nur als Element eingesetzt, das die Geschichte ins Rollen bringt und für Spannung sorgt, sondern liefert auch auf einer metaphorischen Ebene einen Faktor, der die Hauptfiguren miteinander verbindet.

Diese Szene wirft darüber hinaus die Frage auf, wie es mit der Raubkatze weitergehen wird und erweckt die Neugierde des Zuschauers und der Zuschauerin auf den Ausgang der Geschichte noch mehr. Der Leopard kommt nicht bereits im ersten Akt vor. Man könnte die Vermutung anstellen, dass Baby erst dann ins Leben gerufen wird, nachdem sie sich kennen

²¹⁰ Vgl. Swaab, *Bringing Up Baby*, S. 41. Anmerkung: Der Regisseur mochte es, die ZuschauerInnen mit solchen unverfälschten Momenten zu überraschen – eines der Dinge, die wir Swaab zufolge, durch computergenerierte Bilder verloren haben; das Publikum hat keine Garantie mehr dafür, dass, das was auf der Leinwand zu sehen ist, auch sehr nahe an dem ist, was eigentlich auch dort war. (Vgl. ebenda)

gelernt haben. Erst wenn die beiden ‚Elternteile‘ – zuerst jeder für sich und dann gemeinsam - auf der Leinwand dem Publikum vorgestellt worden sind, werden sie mit der Nebenfigur zusammengeführt und übernehmen nach kurzer Zeit gemeinsam Verantwortung für Baby. Wieder wird deutlich, dass die Katze zum ‚Kitt‘ wird, der nicht nur die Charaktere, sondern auch die verschiedenen Akte zusammenhält. Besonders klar wird das in den Szenen, in denen der Leopard seinem Namen entsprechend eingesetzt wird und anthropomorphisiert wird.

Beispiel 2: ...und die anthropomorphisierte Wildkatze (00:28:30 – 00:29:34)

Folgt man Hedigers These könnte man argumentieren, dass wir den Ausdruck eines Tieres in der gleichen Weise ‚lesen‘ und interpretieren wie den eines Menschen. Dieser Vorgang, diese Analogie, kann sich auf zwei verschiedene Arten vollziehen.²¹¹ Wenn Susan in der oben beschriebenen Szene an die physischen Eigenheiten einer Katze erinnert, kann die erste dieser Analogien beobachtet werden: Die Mimik oder die Körperhaltung eines Menschen, in diesem Fall die von Susan, kann also der eines Tieres gleichen. Derselbe Prozess funktioniert natürlich auch in die andere Richtung: Da Tiere in Filmen in den meisten Fällen jedoch

„Karikaturen gewisser Menschentypen sind und dabei von unmaskierter Echtheit, wird ihr Ausdrucksverhalten auch für uns lesbar: Indem wir dem Tier die Maske des menschlichen Antlitz überstülpen, wenn wir es ansehen (es „anthropomorphisieren“), erkennen wir die Gefühle, die sich auf seinem Gesicht einschreiben so klar, als wären es menschliche.“²¹²

Die Anthropomorphisierung von Baby erfolgt hier jedoch weniger aufgrund der Mimik des Leoparden oder dessen physischen Verhaltens, sondern eher auf der Story-Ebene, auf der verbalen Ebene und auf der Ebene der Bildkomposition. Um dieser Behauptung mehr Klarheit zu verschaffen, folgt eine Szenenbeschreibung:



Abb. 4

²¹¹ Vgl. Hediger, „Physiognomische Differenz“, S. 16f.

²¹² Hediger, „Physiognomische Differenz“, S. 16f.

Susan, David und Baby befinden sich in einem Auto; Susan sitzt am Steuer, David auf dem Beifahrersitz und Baby auf der Rückbank. Die Szene wird unmittelbar eingeleitet von Susan: „No, David. All I was doing was driving along. That is all I was doing. You were standing on the sidewalk yelling and looking very silly.”²¹³ Daraufhin verteidigt sich David: “You know very well, you tricked me into this trip.”²¹⁴ Nägelkauend schildert David eine böse Vorahnung: “Oh dear... I have a feeling something horrible is going to happen.” (00:28:49) Doch Susan beruhigt ihn und sagt: “Oh no, David, everything’s going to be alright.” – „No, I don’t care any more.”²¹⁵ Diese Dialogzeilen verlaufen hauptsächlich mithilfe des Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen den beiden Hauptfiguren - bis Baby wieder ins Spiel kommt: Der Leopard richtet sich auf und platziert sich auf die Lehne der vorderen Sessel. Die Wildkatze befindet sich nun auf gleicher Höhe zwischen den Köpfen der beiden Protagonisten. David fühlt sich in seiner Position immer unwohler und will ihre Aufgabe, Baby bei der Ranch von Susans Tante abzuliefern, so schnell wie möglich hinter sich bringen. Susan jedoch genießt die Situation und David merkt an: „Susan you look at everything quite upside down. I have never known anyone quite like you.”²¹⁶ Bevor die beiden ihre (Streit)Gespräch weiterführen, meint David „I can’t discuss anything with you with Baby breathing down my neck.”²¹⁷ Daraufhin weist Susan Baby sanft in seine Schranken.

Betrachtet man die Szene anhand ihrer Bildkomposition, wird sofort deutlich, dass die drei Figuren dreieckig positioniert sind. Jeder dieser drei Punkte repräsentiert ein Element des Vater-Mutter-Kind-Triangels. Susan übernimmt die Mutterrolle, David die des Vaters und Baby sitzt als das Bindeglied, das Kind, zwischen ihnen. Diese Szene spiegelt natürlich perfekt den Titel des Films wider; also zumindest den Originaltitel (der deutsche Titel *Leoparden küsst man nicht* ist meiner Meinung nach eher unglücklich gewählt). Baby ist also mehr als ein Haustier, das von einem Ort zum nächsten gebracht werden muss. Die Wildkatze wird hier (von den Filmfiguren und dem Publikum gleichermaßen) anthropomorphisiert. Dabei handelt es sich um einen Prozess, bei dem „Ähnlichkeiten der tierischen Physiognomie mit menschlichem Ausdruck [...] zu intuitiven projektiven Zuschreibungen [führen].“²¹⁸ Das fällt besonders dann leicht, wenn der Mensch, also der Laie, die Mimik des Tieres nicht (richtig) deuten kann, da Tiere über ein anderes ‚Set‘ an Ausdrucksmöglichkeiten wie

²¹³ *Bringing Up Baby*, 00:28:32

²¹⁴ Ebenda, 00:28:37

²¹⁵ Ebenda, 00:28:51 – 00:28:53

²¹⁶ Ebenda, 00:29:16

²¹⁷ Ebenda, 00:29:27

²¹⁸ Brinckmann, „Empathie mit dem Tier“, S. 64.

Körpersprache oder Laute verfügen. Da es also den meisten in der Regel an Fähigkeiten fehlt, diese zu interpretieren, bleibt nur noch die Möglichkeit, das bereits ‚Bekannte‘, also das, was dem menschlichem Verhalten ähnlich ist, auf das Tier zu projizieren.²¹⁹ In der Folge steht einer ‚Vermenschlichung‘ nichts im Weg, „die in Verkennung der tierischen Verhältnisse über das Ziel hinausschießt und die Leerstelle mit menschlichen Emotionen füllt.“²²⁰ Dieser Prozess kommt dem fiktiven Spielfilm natürlich entgegen – er verhilft, unterstützt durch eine geschickt geschnittene Montage der Bilder und ‚Tricks‘ wie Split-Frames (wie sie in der besprochenen Szene zum Einsatz kommen), Tiere nicht nur visuell, sondern auch emotional in eine Geschichte einzubinden und Empathie für das Tier beim Publikum hervorzurufen. Vor allem dieses gemeinsame Auftreten von Mensch und Tier in einer Kameraeinstellung, zusätzlich verbunden durch soziale (vermenschlichte) Beziehungen, macht meiner Meinung nach das Besondere dieser Komödie aus.

Wie wird Baby auf der Inhaltsebene anthropomorphisiert?

Ebenso wie das bei einem Kind der Fall ist, fühlen sich beide Elternteile dazu verpflichtet, sich um das Wohlergehen Babys zu kümmern. Das begünstigt den Prozess der Anthropomorphisierung. Ein weiterer Aspekt, der die Inszenierung des Leoparden näher an die Repräsentation/ Darstellung eines ‚echten‘ Kindes rückt, kann darin gefunden werden, dass das Baby nicht nur für Freude, sondern auch für Diskussion zwischen den Eltern, zwischen den Hauptfiguren, sorgt und somit Grund dafür ist, dass die Beziehung und vor allem die Dialoge zwischen ihnen spannender und unterhaltsamer gestaltet werden können. Wie eine (stereotypisch ‚gute‘?) Ehefrau und Mutter das vielleicht auch machen würde, spricht Susan David nicht nur gut zu und umsorgt ihn, sondern übernimmt gleichzeitig auch die Erziehung des Babys, wie am Ende der Szene angedeutet wird.

In dieser Szene wird außerdem deutlich, dass Susan der treibende, aktivere Charakter ist – sie ist diejenige, die am Fahrersitz Platz genommen hat und die Richtung vorgibt. Sie schaut dem Publikum zugerichtet und mit einem selbstbewussten Lächeln im Gesicht geradeaus. David hingegen rutscht immer weiter nach unten und macht sich kleiner, während er abwechselnd zur Seite oder nach hinten sieht. Der interessanteste Blick in der Einstellung, die auf dem Screenshot oben festgehalten ist, geht jedoch von Baby aus. In manchen Momenten sieht die Wildkatze – schon fast herausfordernd – direkt in die Kamera und zieht mit seinen Augen das

²¹⁹ Vgl. ebenda.

²²⁰ Brinckmann, „Empathie“, S. 64.

Interesse des Publikums auf sich. Das wird womöglich davon unterstützt, dass Baby in dieser triangulären Struktur aus der Perspektive der Kamera/ des Publikums den Mittelpunkt bildet und somit zentral im Bild positioniert wird. Sobald der Leopard auf die Rückenlehne klettert, nimmt die Nebenfigur dieselbe Position ein wie die Hauptfiguren, ist mit ihnen auf gleicher Augenhöhe und steht ihnen somit bildkompositionell um nichts hinten nach.²²¹

Was wäre, wenn die Katze nicht da wäre?

Da es vor allem um den Aufbau einer Beziehung, also um eine Liebesgeschichte, geht, scheint die Funktion der Katze erstmal nicht so tragend zu sein. Unterstützt wird das zusätzlich davon, dass die Wildkatze weder in der Exposition, noch im finalen Akt zu sehen ist und auch indirekt keine Rolle spielt. Betrachtet man jedoch den Aufbau der Geschichte genauer, also wie die einzelnen Episoden kausal verknüpft sind, wird schnell klar, dass die Katze nicht nur inhaltlich auf der Charakterebene zum ‚Tool‘ wird (Susan ‚verwendet‘ Baby um sich Zeit mit David zu verschaffen und ihn für sich zu gewinnen), sondern auch auf der Ebene der Drehbuchstruktur doch unerlässlich ist. Der Drehbuchautor hat sich bewusst dazu entschieden, eine Katze zum Bindeglied zwischen Figuren und Akten zu machen, um die Geschichte voranzutreiben und einen Spannungsbogen aufzubauen.

Was wäre, wenn die Katze keine Katze wäre?

Der Drehbuchautor hat sich sicherlich nicht grundlos für die Katze entschieden; besonders weil sie – anders als ein Hund – dafür bekannt ist, zwei Seiten zu haben: zwei unterschiedliche Charakterzüge, die sich im ruhigen David und der aufgeweckten Susan spiegeln. Ein Leopard kann einerseits verschmust und ruhig sein, in ihm schlummert auch immer der Jäger, der jederzeit zum Vorschein kommen kann – so wie es bei dem Zirkusleoparden der Fall ist. Das weiß der Drehbuchautor und ist sich auch darüber im Klaren, dass die ZuschauerInnen eben diese Assoziationen haben. Der unberechenbare Charakter des ungezähmten Tieres und das Chaos und die Verwirrung, die der Zirkusleopard auslöst, erhöhen das Tempo und die Spannung und fesseln das Publikum an das, was auf der Leinwand geschieht. Die Tiere kommen nicht in jeder Szene zum Einsatz – so wie man eine Katze, die auf Samtpfoten läuft, nicht hören kann, wenn sie sich anschleicht, so wird auch der Leopard im Film eingesetzt. Am Anfang schlummert er noch und ist gar nicht zu sehen,

²²¹ Üblicherweise befindet sich im Spielfilm die Figur in der Mitte im ‚Loser’s Point‘. Diese Stellung wird hier jedoch durch den herausfordernden Blick Babys aufgehoben.

gegen Ende jedoch huscht er immer wieder über den Bildschirm und bringt das Publikum – wie die Figuren – dazu, ihm zu folgen.

Muss die Frage, das Zitat zu Beginn dieses Kapitel, nun bejaht oder verneint werden? Da die Wildkatze ein wichtiger Bestandteil des Filmes und der Idee hinter der Geschichte ist, wird der Leopard zu einem Teil der Kunst von *Bringing Up Baby*, nicht zuletzt weil es, so Swaab, in der Story auch um die Risiken und ‚Comedy‘ geht, die mit dem Besitzen eines Körpers und das Besetzen der physische Welt mit anderen (egal ob lebendig oder als Skelett wie Davids Dinosaurier) geht. Das Filmen von Tieren birgt immer ein Risiko und hat zur Konsequenz, dass sich die Filmemacher mit einem Element auseinandersetzen müssen, das nicht voll und ganz kontrolliert werden kann.²²²

4.2. Carol Reeds *The Third Man* (1949)

4.2.1. Allgemeine Informationen zum Film

Die ursprüngliche Idee einen Film im Wien der Nachkriegszeit zu drehen lieferte der Produzent Alexander Korda. Dieser wollte die erfolgreiche Zusammenarbeit des Autors Graham Greene mit dem Regisseur Carol Reed, die mit *The Fallen Idol* (1948) begonnen hatte, fortsetzen. Ich habe weiter oben gesagt, dass die wichtigsten Entscheidungen (die Dramaturgie eines Films betreffend) bereits in der Drehbuchphase vom Drehbuchautor getroffen werden. Interessanterweise war der Prozess der Entstehung dieses Drehbuchs ein besonderer: Graham Greenes erstes Treatment (in Prosa verfasst) war nie dafür gedacht, veröffentlicht zu werden, denn es sollte, dem Schriftsteller zufolge, lediglich die Grundbasis für den Film bilden.²²³ „[The story] was never written to be read but only to be seen... The film in fact is better than the story because it is in this case the finished case of the story.“²²⁴ Obwohl das ‚original script‘ von Greene die Basis bildete, behandelte der Drehbuchautor seine Arbeit am visuellen Werk wie eine Adaption; das bedeutet, dass der Prozess der Transformation von der Story-Version zum Filmskript vom Drehbuchautor und dem Regisseur gemeinsam erarbeitet wurde.²²⁵

²²² Vgl. Swaab, *Bringing Up Baby*, S. 44f.

²²² Ebenda.

²²³ Vgl. Gomez, „*The Third Man*: Capturing the Visual Essence of Literary Conception“, S. 332.

²²⁴ Graham Greene zitiert in Adamson/ Stratford, „Looking for the Third Man“, S. 39.

²²⁵ Vgl. Gomez, „*The Third Man*“, S. 332.

Der Thriller beginnt mit einem gesprochenen Prolog aus dem Off, der einen kurzen Überblick über Wien in der Nachkriegszeit und die verschiedenen Besatzungszonen gibt. Jede dieser Zonen – die Französische, die Amerikanische, Britische und Russische – hat ihren eigenen Kreis an zwielichtigen Beamten. In dieser Umgebung findet sich ein amerikanischer Schriftsteller billiger Western namens Holly Martins (gespielt von Joseph Cotten) wieder. Er ist auf der Suche nach seinem langjährigen Freund Harry Limes (Orson Welles), der ihm einen Job versprochen hat. Martins erfährt kurz nach seiner Ankunft in Wien, dass Limes wenige Tage zuvor in einem Autounfall ums Leben gekommen sei und nimmt an dessen Begräbnis teil. Hier erfährt Holly von dem britischen Offizier Calloway von den angeblich dubiosen und kriminellen Machenschaften Harry Limes und es wird ihm empfohlen, den nächsten Zug zurück nachhause zu nehmen. Doch Martins möchte mehr über die durchaus dubiosen Todesumstände Limes erfahren und sucht kurz darauf dessen Freundin Anna, die ebenfalls beim Begräbnis gewesen ist, auf, um Antworten auf seine Fragen zu finden. Schritt für Schritt findet Martins immer mehr über die Todesumstände Limes heraus. Die wichtigste Information liefert ein Augenzeuge (der Vermieter): Dieser ist überzeugt davon, dass sich am Unfallort drei Männer, die sich um den Mann, der von dem Auto angefahren worden ist, gekümmert haben. Die Identität des dritten Mannes ist jedoch nicht bekannt. Nun beginnt also Martins Suche nach diesem ominösen dritten Mann. Während seiner ‚Detektivarbeit‘ lernt er einige zwielichtige Menschen kennen, mit denen sich Harry umgeben hat. In der Zwischenzeit verliebt er sich auch in Anna. Als Holly eines Abends angetrunken von Annas Wohnung nachhause geht, macht ihn das Miauen einer Katze auf eine Gestalt, die sich im Schatten eines Hauseinganges versteckt, aufmerksam. Im Glauben, dass es sich dabei um einen Spion handle, der ihm gefolgt ist, spricht er die Gestalt an. Als der Lichtkegel einer Wohnungslampe plötzlich auf das Gesicht des Mannes fällt, muss Martins feststellen, dass es sich dabei nicht um einen Fremden, sondern um seinen alten Freund Harry Limes handelt. Martins versucht, den flüchtenden Limes aufzuhalten, schafft es aber nicht. Nachdem der Schriftsteller alles über die kriminellen Machenschaften Limes erfahren hat, folgt die Verbrecherjagd, die die bekannten Szenen im Riesenrad und in der Kanalisation Wiens enthält und damit endet, dass der Verbrecher Harry Lime verletzt in die Enge getrieben wird. Holly Martins zögert und erschießt seinen einstigen Freund erst, als dieser ihm die ‚Erlaubnis‘ dafür gibt. Während Limes tatsächlicher Beerdigung riskiert Holly, seinen Flug zurück nach Amerika zu verpassen, um noch ein letztes Mal mit Anna zu sprechen. Diese bewegt sich zwar in seine Richtung, ignoriert ihn jedoch und geht an ihm vorbei ohne ihn anzusprechen.

4.2.2. Dramaturgischer Aufbau des Films

Die strukturelle Rhythmus von *The Third Man* ist geradezu symmetrisch: Die Handlung wird eingerahmt von jeweils einer Beerdigung zu Beginn und einer am Ende des Films und schließt einen Kreis, der somit alle ‚klassischen‘ Stationen des Fünf-Akt-Schemas, das bereits im Zusammenhang mit *Bringing Up Baby* angesprochen wurde, durchläuft. Diese können folgendermaßen beschrieben werden:

Im ersten Akt, der Exposition, begleitet das Publikum den Helden Holly Martins bei seiner Ankunft in Wien. Zu Beginn des Films findet auch die (erste) Beerdigung Harry Limes statt. Er lernt die Nebenpersonen, unter ihnen auch die Freundin Limes kennen. Im darauffolgenden Akt tritt der Schriftsteller die Suche nach dem ‚Third Man‘, dem dritten Mann, der beim Unfallort gesehen wurde an und erfährt am Ende des Aktes, was wirklich geschehen ist. Die Spannung steigt bis zum Höhepunkt im dritten Akt, in dem Martins und Lime im Riesenrad aufeinandertreffen. Daraufhin, also im vierten Akt, lässt die Spannung wieder nach. Martins versucht sich für eine Seite zu entscheiden, die er moralisch vertreten kann. In diesem Abschnitt ereignet sich die bekannte Jagd nach dem Verbrecher durch die Kanalisation Wiens. Im finalen Akt schließt sich der Kreis: Es findet das zweite Begräbnis Limes statt. Dieses Mal liegt der richtige Mann im Sarg.²²⁶

4.2.3. Die dramaturgische Funktion des Wendepunktes

Syd Field definiert den Wendepunkt oder ‚Plot Point‘ als „an incident, or event that ‘hooks’ into the action and spins it around into another direction.“²²⁷ Folgt man Fields ‚Paradigma‘, teilt sich der Film grundsätzlich auf in drei Akte mit zwei Wendepunkten, wobei er durchaus einräumt, dass die Anzahl abhängig ist von der Story eines Films. Jeder dieser Plot Points bringt Bewegung in die Story und treibt sie voran – immer mit Hinblick auf die Auflösung am Ende.²²⁸ Laut Krützen ist Syd Fields Definition des Wendepunktes problematisch. Sie merkt an, dass sich das Field etwas später in einem seiner Werke eingestanden hat.²²⁹ Jens Eder sieht das ähnlich und schlägt deshalb folgende, detailliertere Beschreibung des Wendepunkts vor (Eder bezieht sich hier – genauso wie Field – auf den populären Film):

„1. Ein Plot Point ist ein Ereignis (oder Ereigniskomplex) des Sujets, in dem ein Teilziel der Hauptfigur endgültig erreicht oder verfehlt wird und sie ein neues Teilziel auf dem Weg zur Lösung des zentralen Problems ins Auge faßt [sic!].

²²⁶ Meine Beschreibung deckt sich mit Gomez Beobachtungen in „Capturing the Visual Essence“, S. 338.

²²⁷ Field, *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*, S. 115.

²²⁸ Vgl. ebenda.

²²⁹ Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 109f und 111f.

2. Durch dieses Ereignis wird beim Zuschauer eine Marko-Frage zweiter Ordnung (eine, die weniger umfassender ist, als die zentrale Frage des Films) beantwortet und eine neue aufgeworfen.²³⁰

Der Plot Point ist die Voraussetzung für den darauffolgenden Akt. So wie es auch das Zitat von Eder suggeriert, bezeichnen Stutterheim und Kaiser die Wendepunkte als „Dreh- und Angelpunkte der dramatischen Fabel“²³¹, an welchen der Konflikt enthüllt wird, die Richtung geändert wird und die Handlung ein Stück weiter hin zum Höhepunkt getrieben wird um in der Folge einen Stillstand der Handlung abwenden zu können. Der Begriff ‚Plot Point‘ kann gleichgesetzt werden mit der aristotelischen Peripetie (Aristoteles Bezeichnung für das Umschlagen einer Handlung in das Gegenteil). Die Wendepunkte sind wesentlich für die ‚Statik‘ und den Rhythmus eines Films verantwortlich. Laut Aristoteles ist die Unvorhersehbarkeit der Wendepunkte notwendig um eine affektive Einfühlung hervorrufen zu können. In der heutigen Filmdramaturgie ist das ebenfalls ein essentielles Element: Auch wenn das Publikum erraten kann, dass die Handlung auf einen Höhepunkt zuläuft und womöglich schon teilweise erraten kann, was sich ereignen wird, ist bei einem ‚gut‘ aufgebauten Film der tatsächliche Verlauf der Geschichte nicht eindeutig vorhersehbar. Beinhaltet der Film nun ein Element der Überraschung und löst dadurch affektive Emotionen bei den ZuschauerInnen aus, kommt er der Forderung von Aristoteles nach.²³²

4.2.4. Szenenanalyse: Die Katze als Wendepunkt

Wo (im Verlauf der Geschichte) ist der ‚Plot Point‘ positioniert? Wendet man nun die Fünf-Akt-Struktur an, die ich in einem der oberen Punkte angeführt habe, ist zu erkennen, dass sich der Wendepunkt am Ende des zweiten Aktes zuträgt und somit den dritten Akt mit dem Höhepunkt des Films einläutet und ihm ‚den nötigen Schwung‘ gibt. Im Spannungsbogen befindet sich dieser Moment kurz vor der obersten Spitze und übernimmt eine tragende Rolle für den weiteren Verlauf und somit auch für den dramaturgischen Effekt der Handlung.

In der Szene vor dem eigentlichen Wendepunkt werden die nötigen ‚Vorbereitungen‘ getroffen: Holly Martins und das Publikum lernen die Katze, die wenige Einstellungen später zu einem wichtigen Element der Handlungen werden wird, kennen. Der Amerikaner befindet sich in der Wohnung von Anna. Die Katze sitzt auf dem Bett und Martins beginnt mit ihr zu spielen. In einer Nahaufnahme sieht man sie gelangweilt gähnen. Sie springt durch das offene

²³⁰ Eder, *Dramaturgie*, S. 105f.

²³¹ Stutterheim/Kaiser, *Handbuch*, S. 75.

²³² Vgl. ebenda, S. 75ff.

Fenster hinaus. Es folgt ein kurzer Dialog zwischen Anna und Holly, währenddessen er sich vor das Fenster stellt. Als Martins sich wieder davon entfernt, folgt die Kamera nicht ihm, sondern imitiert die Blickbewegung der Katze. Die Kamera führt – aus der Perspektive, die der der Katze zuvor entsprechen müsste – das Publikum durch die Blumen am Fensterbrett und gibt die Sicht auf das frei, was sich unterhalb Annas Fenster befindet: eine unbelebte Straße Wiens, in der sich nur eine Gestalt, Annas Zimmerfenster und somit auch dem Publikum entgegengerichtet, bewegt und sich im Schatten eines Hauseingangs versteckt.



Abb. 5

Die darauffolgende Szene beginnt genau an diesem Schauplatz. Dieses Mal jedoch befindet sich die Kamera direkt in der Straße, auf Kniehöhe, neben eben diesem Hauseingang. Die Katze, die vorhin aus dem Fenster gehüpft ist, erscheint plötzlich an der Straßenecke. Sie, hier noch in der Totalen sichtbar, bemerkt offensichtlich etwas. Die Kamera wechselt in die Nahe und zeigt, worauf die Katze aufmerksam geworden ist: die Beine eines Mannes. In den nächsten Einstellungen beobachtet das Publikum, wie das Tier zielstrebig auf den uns Unbekannten zuläuft und sich mit einem lauten ‚Miau‘ an seinen Beinen reibt. Erwartungsvoll sieht sie nach oben. Ihr Spielen mit dessen Schnürsenkeln und das Lecken an seinen Schuhen suggeriert, dass sie ihn kennt und keine Scheu vor ihm hat. In diesem Moment gibt es einen Schnitt und es wird die Fortsetzung des Gesprächs zwischen Anna und Holly, die sich über Harry Lime unterhalten, gezeigt. Nachdem Martins ihr seinen Beschluss mitgeteilt hat, nicht mehr länger nach Limes Mörder zu suchen und erkennen muss, dass sich Anna Harry nicht loslassen kann, verlässt er ihre Wohnung. Der Amerikaner schlendert die

Straße entlang. In der nächsten Einstellung – interessanterweise ist das Bild schief (erinnert an die schräge Kopfhaltung, die Menschen oft annehmen, wenn sie etwas erkennen, womit sie nicht gerechnet haben) – ist klar und deutlich die Katze auf der Stiege des Hauseingangs zu erkennen. Im Schatten hinter ihr steht der Unbekannte, dessen Versteck lediglich von seinen Schuhen preisgegeben wird. Mit einem akustischen Signal wird hier der Wendepunkt eingeleitet: Als Martins das laute Miauen der Katze hört, bleibt er stehen um nach der Quelle des Geräusches Ausschau zu halten. Als er eine Gestalt in der Dunkelheit erkennt, versteckt er sich und ruft: „What kind of spy do you think you are, satchel foot? What are you tailing me for? Cat got your tongue? Come on out. Come out whoever you are! Step out in the light and let’s have a look at...“²³³ Aufgewacht durch den Lärm, schaltet eine genervte Nachbarin das Licht in ihrer Wohnung an. Der Lichtstrahl erhellt das Gesicht des Unbekannten – es folgen mehrere Shot-Reverse-Shots, in denen Holly den Fremden erkennt und dieser seinen erschrockenen Blick schalkhaft erwidert. Die Kamera zoomt hinein in das Gesicht von Harry Limes - Shot-Reverse-Shot. Im Schutze der Nacht verschwindet plötzlich nicht nur die Katze in der Dunkelheit, sondern auch Harry Limes. Holly versucht ihm zu folgen, doch in dem Moment biegt ein Auto um die Ecke und trifft ihn beinahe (diese Szene spiegelt den Autounfall Harry Limes²³⁴).



Abb. 6

Der Plot Point soll überraschen. Das vollzieht sich hier ganz im Sinne einer aristotelischen Wiedererkennung oder ‚Anagnorisis‘, bei der vor einer ‚Erkennung‘, die der Figur vor Augen führt, dass ein anderer Charakter in Wirklichkeit nicht der ist, der er zu sein scheint, eine

²³³ *The Third Man* 01:05:43.

²³⁴ Vgl. Gomez, „*The Third Man*“, S. 337.

‚Verkennung‘ stattfindet.²³⁵ Das ist nur mit Hilfe der Katze möglich, denn diese lenkt Martins‘ Aufmerksamkeit auf die Gestalt, die sich im Schatten versteckt. Holly Martins erkennt seinen alten Freund zwar wieder, muss aber gleichzeitig feststellen, dass dieser nicht der ist, der er vorgegeben hat zu sein. Die Situation schlägt also um – von der Suche nach dem dritten Mann und den wahren Todesumständen von Harry Lime in die Erkenntnis, dass eben dieser gesuchte Mann Harry Lime selbst ist. Obwohl sich nun dessen Charakterisierung – er wird vom Unfallopfer zum Kriminellen - und der Grund, warum er gesucht wird, ändert, bleibt die Metafrage, der Motor der Geschichte, immer noch die gleiche beziehungsweise wird umso wichtiger: Wer ist Harry Lime?

Was wäre nun, wenn die Katze in der Szene nicht vorkommen würde?

Der Kater ist ja, wie oben bereits erwähnt, erst im Drehbuch hinzugefügt worden. Das liegt sicherlich einerseits daran, dass der Film andere Möglichkeiten hat – ein schlichtes ‚Miau‘ würde in einem Buch vielleicht etwas lächerlich wirken. Andererseits ist ja das Drehbuch die „durchdachtere, raffiniertere Version des Buches, mit dem Greene selber nicht zufrieden war. Von dieser Sicht aus gesehen, macht es durchaus Sinn, ein Element hinzuzufügen, das die Spannung erhöht und das dem Zuschauer eine weitere Möglichkeit bietet, mit zu fiebern und mitzuraten – ausgelöst von der eher beiläufig wirkenden Aussage, dass er nur Harry möge. Das Filmpublikum hat natürlich gelernt, dass in einem Film (meistens) nichts ohne Grund geschieht und gesagt wird und stellt sich in dem Moment, in dem die Katze auf jemanden auf der Straße reagiert, die Frage: Kann es wirklich Lime sein? Kann es sein, dass Lime doch noch am Leben ist? In Verbindung mit Annas Aussage aus dem vorhergehenden Dialog mit Holly Martins, errahnt der Zuschauer oder die Zuschauerin womöglich schon vorher, um wen es sich bei dem Mann, der sich vor Annas Haus in der Dunkelheit versteckt, handelt. Die Auflösung des Rätsels und somit der Höhepunkt dieses Wendepunktes wird visuell durch den Lichtschein, der plötzlich direkt auf das Gesicht Harry Limes gerichtet wird, unterstrichen.

In dieser Szene wird besonders deutlich, dass das Wesen der Katze und die Persönlichkeit Harry Limes vergleichbar sind. Wie bereits einige Male besprochen, könnte man sagen, dass die Katze zwei Gesichter hat – einerseits kann sie zahm und zutraulich sein, im nächsten Moment wird sie zur wilden Jägerin, die das Schleichen perfektioniert. Genauso geschickt und unbemerkt bewegt sich Harry Lime zwischen Licht und Schatten. Sein Charakter ist ähnlich unberechenbar – er ist sanft (Anna gegenüber) und skrupellos zugleich. Diese

²³⁵ Vgl. Stutterheim/Kaiser, *Handbuch*, S. 47f.

Parallelen machen die Figur der Katze abgesehen von ihrer dramaturgischen Funktion noch interessanter.

Nun zurück zur ursprünglichen Frage: Was wäre nun, wenn die Katze nicht im Film vorkommen würde? Was würde das mit der Dramaturgie, dem Spannungsbogen des Films machen und welche unterschiedlichen Auswirkungen könnte das auf die Publikumsemotionen haben? Ich denke, es wäre weniger spannend. Und gewöhnlicher. Und die Szene hätte heute womöglich ohne der Katze nicht so eine ‚filmikonische‘ Bedeutung. Eine Möglichkeit wäre natürlich gewesen, dass Lime unabsichtlich ein Geräusch macht, das ihn verrät. Das wäre nichts Außergewöhnliches und würde abgesehen von der audiovisuellen Ebene keine weitere Bedeutung haben beziehungsweise weder zu der vorhergehenden Handlung oder – auf einer metaphorischen Ebene – noch zu einer der Figuren in Verbindung stehen. Der Umstand, dass ihn ein ‚vertrautes‘ Tier verrät, verleiht dieser Szene weit mehr Tiefe. Die Katze verbindet nicht nur die Innenwelt mit der Außenwelt, sondern sie übernimmt in dieser Szene auch die Rolle eines ‚roten Fadens‘ – gleichzeitig stellt sie eine Verbindung zwischen den Charakteren her und hält außerdem die Szene zusammen – inhaltlich und räumlich, indem sie von Annas Zimmer, durch das Fenster, in die Straße, in der sich Lime befindet, springt und somit auch ein bisschen den Zuschauer (schon vor Holly) mit in den neuen Schauplatz bringt.

Was wäre, wenn die Katze keine Katze wäre?

Erst die Eigenheiten der Katze, eben dass sie das Domestizierte mit dem Wilden verbindet, machen es möglich, dass die Szene ‚funktioniert‘ und sich nahtlos nicht nur in die Handlung, sondern auch in das Setting einfügt. Auf das Ausbüchsen eines Hundes durch das Fenster würden die Figuren anders reagieren: Sie würden ihm vielleicht nachrufen und ihm nachgehen. Der Hund selber wäre durch lautes Bellen womöglich viel zu auffällig – besonders da es ja mitten in der Nacht ist. Der Kater jedoch ist ‚sein eigener Herr‘. Er ist leise und unauffällig und bewegt sich ohne Mühe zwischen Licht und Schatten. Das leise Miauen unterstreicht die Stimmung der Szene – es ist hörbar genug, aber nicht störend. Der Klang seiner Stimme unterstreicht die etwas unheimliche, schummrige Atmosphäre dieser Szene. Die Szene passt perfekt zum stereotypischen Verhalten und Charakter einer Katze.

Trotz der Verbindungen, welche die Katze zwischen den Szenen, den Charakteren und den Schauplätzen herstellt, ist sie ein Element in der Geschichte, das ähnlich zu einem ‚Deus-ex-

Machina-Moment²³⁶ funktioniert. Ich möchte hier aber betonen, dass diese Stelle im Film dem eben angesprochenen Prinzip nur ähnelt, denn obwohl die Katze hier ein Element ist, das nur kurz und plötzlich auftaucht, in die Geschichte von außen eingreift und die Schicksale der Charaktere mit einem ‚Miau‘ verändert, ist ihre Daseinsberechtigung doch logisch und plausibel erklärt. Sie repräsentiert das Fremde, das von der äußeren Realität eindringt – ohne jedoch ein Störfaktor zu sein: auf der Ebene des Films bedeutet das, dass sie sich zwischen der Welt des Wiens der Nachkriegszeit und der Welt der darin spielenden Figuren bewegt. Auf der Ebene der Filmwahrnehmung könnte man sagen: Aufgrund dessen, dass die Katze nicht ‚schauspielt‘, repräsentiert sie das Andere, das Reale, das in die fiktive Welt eindringt.

4.3. Miranda Julys *The Future* (2011)

4.3.1. Allgemeine Informationen zum Film

The Future ist ein Independent Film, der – zumindest Roger Ebert zufolge – keinem bekannten Genre angehört.²³⁷ Ich würde den Film grundsätzlich der Kategorie Drama zuordnen, doch mit der Anmerkung, dass der durchaus andere Elemente mit sich bringt – “[t]he anti-literal aspects of *The Future* might be described as surrealism, magic realism or Jabberwockian nonsense, but none of these terms quite capture her ability to blend whimsy and difficult emotion.”²³⁸ Miranda July hat nicht nur das Skript geschrieben, sondern ist auch Regisseurin und Hauptdarstellerin des Films.

The Future handelt von zwei Menschen, Sophie (Miranda July) und Jason (Hamish Linklater), die sowohl emotional als auch beruflich in einer Krise stecken und nun nach einer jahrelangen gemeinsamen Beziehung versuchen, zuerst gemeinsam und dann jeder für sich ihren Alltag zu verändern.

Die beiden Hauptfiguren sind zwei Mitt-Dreißiger, die in Los Angeles leben. Sie sind warmherzige, eigenwillige und zugleich melancholisch ernste Charaktere, die sich in einer kindlich wirkenden Art und Weise in ihre eigenen Fantasien flüchten um der Erwachsenenwelt und den damit verbundenen Zukunftsängsten zumindest für kurze Momente entkommen zu können. Sie sind smart und gebildet, doch sie haben Jobs, die sie weder

²³⁶ Mehr zum Thema ‚Deus ex Machina‘: vgl. Pfister *Das Drama. Theorie und Analyse*.

²³⁷ Ebert, „The Future“.

²³⁸ Scott, „Is There All There Is?“.

intellektuell herausfordern noch glücklich machen: Sophie ist Tanzlehrerin für Kleinkinder und Jason arbeitet von zuhause für eine technische Supporthotline für Computerangelegenheiten. Spontan entscheiden sie sich dazu, nicht länger warten zu wollen und ein gemeinsames Projekt in Angriff zu nehmen: Dieses Projekt kommt in der Gestalt einer kranken Katze namens Paw Paw daher, die sich nun in einem Tierkrankenhaus befindet, weil sie sich ihre Pfote verletzt hat. Um wieder gesund zu werden, muss sie dort dreißig Tage gepflegt werden, bevor sie von Sophie und Jackson adoptiert und mit nachhause genommen werden kann. Der Umstand, dass die Pflege der Katze ihre ganze Zeit und Hingabe in Anspruch nehmen wird und die Lebenserwartung von Paw Paw begrenzt ist, scheint geradezu eine Voraussetzung zu sein, wie es Roger Ebert in seiner Rezension ausdrückt: „its illness is almost a requirement; seeking something to committ to, they prefer a sick cat to a well one.“²³⁹ Sophie und Jason werden sich um die Katze kümmern müssen bis sie ungefähr 40 sind. Diese ‚Erkenntnis‘ lässt die beiden langsam aber doch in eine Panik und Angst vor der Zukunft und davor, die falschen Lebensentscheidungen getroffen zu haben, verfallen. Der Film zeigt nun, wie sie sich in diesen dreißig Tagen verändern: Jason kündigt, nimmt eine gemeinnützige Arbeit als Tür-zu-Tür-Verkäufer einer Umweltorganisation an. Sophie beginnt sogar eine Affäre mit einem älteren Mann, der für die Handlung nicht mehr Bedeutung hat, als zu zeigen, dass sie, wenn sie möchte, eine Affäre haben kann. Stück für Stück rückt der von Paw Paw lang ersehnte Tag heran. Doch in der Zwischenzeit haben sich Jason und Sophie so sehr in ihre Probleme verwickelt, dass jeder für sich den Abholtermin verpasst und die Nachricht übermittelt bekommt, dass die Katze eingeschläfert worden ist. Der Film endet mit Jasons Versprechen, dass Sophie noch eine Nacht in seinem Apartment bleiben darf.

In einem Review wird die Wirkung des Films, mit der der Zuschauer und die Zuschauerin am Ende entlassen wird, treffend formuliert: „It is a very bizarre and pessimistic film, in many ways, whose cutesy idiom deliberately cloys an idiom that refocuses your attention on our emotions and feelings, and questions their banality.“²⁴⁰ In Miranda Julys Welt ist Magie möglich. So wird *The Future* teilweise aus der Sicht der Katze erzählt. Paw Paw befindet sich auf einer Metaebene, die immer wieder die Handlung des Films unterbricht.

4.3.2. Dramaturgischer Aufbau des Films

Anders als *Bringing Up Baby* und *The Third Man* fügt sich dieser Film nicht ein in die traditionelle Erzählstruktur eines Hollywoodfilms, der aus fünf Akten besteht, wie sie

²³⁹ Ebert, „The Future“.

²⁴⁰ Bradshaw, „The Future – review“.

Bordwell beschrieben hat. Trotzdem sind die drei Elemente – Exposition, Konflikt und Auflösung – immer noch klar erkennbar. Was den Aufbau und die Dramaturgie von *The Future* jedoch interessant und besonders macht, ist die Art und Weise, wie er umrahmt und immer wieder unterbrochen wird. Der Film kann in neun Teile gegliedert werden. Acht dieser Abschnitte werden eingeleitet durch Szenen, die in einer Metaebene spielen. Diese Metaebene wird ausschließlich von der Katze dominiert, da sie die Erzählerin der Rahmengeschichte ist. Es handelt sich bei Paw Paw um eine direkte, diegetische Erzählerin, die „als Voice-Over-Stimme präsent ist.“²⁴¹ Doch die Katze ist nur in sieben dieser acht Abschnitte noch am Leben, also auch physisch präsent. Im letzten dieser acht Teile verweilt das Bild in der Ebene der Hauptfiguren. Ob sich Miranda July hier zufällig oder beabsichtigt für sieben Szenen entschieden hat, ist ungewiss. Doch interessant ist ihre Wahl trotzdem, da ja die Katze im Volksglauben sieben Leben besitzt. Die finale Szene, in der Paw Paw keinen Part mehr spielt, wirkt wie ein Epilog beziehungsweise wie eine Vorausschau auf das, was in der Zukunft passieren könnte, also wie es mit den beiden Hauptcharakteren weitergehen könnte.

Dieser Aufbau – mit der Katze als Einstieg in den Film – ist von großer dramaturgischer Bedeutung, denn dieser Anfang erzeugt Neugierde beim den ZuschauerInnen. Hier wird auch die Makro-Frage, die sich über den gesamten Film erstreckt, aufgeworfen: Wie sieht die Zukunft der Katze aus? Die Zukunft der Katze hängt ausschließlich von den Entscheidungen der Figuren und dem weiteren Verlauf der Geschichte ab. Nach der damit verbundenen Erwartungshaltung des Publikums, die an den emotionalen Zustand Paw Paws geknüpft ist, richtet sich auch der Verlauf des Spannungsbogens, denn gleichzeitig mit den Veränderungen, die die beiden Hauptfiguren durchleben und ihrer zunehmend schlechter werdenden Beziehung zueinander, verdunkelt sich auch die Stimmung der Katze. Da die Kamera teilweise ihren Blick übernimmt, sieht das Publikum die Szenerie mit den Augen des Tieres. Die Gitterstäbe, die in manchen der Einstellungen zu sehen sind, unterstützen die bedrückende Stimmung zusätzlich.

Damit möchte ich sagen, dass sich meiner Meinung nach das Interesse und die Emotionen des Publikums parallel auf die Entwicklung und Zukunft des Pärchens und auf das Schicksal der Katze richten – und das in gleichen Maßen. Nicht nur die Geschichte der beiden Protagonisten, sondern auch die damit verbundene Zukunft der Katze macht den Film so spannend. Die Frage nach der Zukunft betrifft also nicht nur die Hauptfiguren. Das Publikum

²⁴¹ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 130.

empfindet Empathie für die Katze; dieser dramaturgische Aufbau, der sich hier entwickelt, wird zum „wichtigste[n] Mittel filmischer Emotionssteuerung.“²⁴² Das bedrückende Gefühl, das durch die geschickt eingesetzte Dramaturgie und den Verlauf des Spannungsbogens entsteht, so würde ich argumentieren, tritt besonders dann ein, wenn die Katze in der Meta-Ebene die Erzählung übernimmt. Auf diesen Punkt werde ich später in dieser Arbeit noch einmal zurückkommen.

Gibt es einen Höhepunkt? Werden am Ende alle Fragen beantwortet? Die Katze ist gestorben. Es gibt also kein Zusammenfinden der Erzählerin mit den Charakteren – eine Szene, die (wäre die Geschichte anders verlaufen) durchaus einen Höhepunkt darstellen hätte können. Selbst am Ende schafft es die Figur von Paw Paw durch ihren Tod die Verbindung zwischen Sophie und Jason aufrecht zu erhalten. Beide werden noch eine letzte Nacht miteinander verbringen. Werden sie dadurch wieder zusammenfinden? Oder machen sie das nur, um ihre gemeinsame Trauer über den Tod der Katze und über das Ende ihrer Beziehung zu teilen? Ich denke, dass die erste Alternative durchaus möglich ist. Die Geschichte von Paw Paw findet hier zwar ein geschlossenes Ende, doch die Zukunft von Sophie und Jason ist immer noch offen.

4.3.3. Die dramaturgische Funktion der Erzählerin

„Tieren menschliche Stimmen zu verleihen, ist eine erzählerische Technik, die spätestens seit der Antike aus der Fabelliteratur²⁴³ bekannt ist.“²⁴⁴ Im Film handelt es sich bei sprechenden Tieren eigentlich um Menschen, die sich als Tiere ‚verkleidet‘ haben. In *The Future* leiht die Hauptdarstellerin und Filmemacherin Miranda July Paw Paw ihre Stimme. Das kann womöglich als Hinweis darauf gesehen werden, dass es sich bei diesen Passagen, die in der Metaebene stattfinden, um die Gedankenwelt der Protagonistin handelt – wir sehen, wie sich Sophie die Gedankenwelt einer Katze vorstellt. Aber das ist natürlich nur eine der möglichen Interpretationen.

Diese Leseart würde aber auch zu Hedigers Annahme passen, dass hinter den Tieren im Film, hinter ihren tierischen Masken, am Ende immer Menschen stecken. Wenn Paw Paw die Situation, in der sie sich befindet, beschreibt und somit auch das Verhalten von den Figuren dokumentiert, stellt der Film indirekt auch die Frage, welche Lebenseinstellungen hinterfragt

²⁴² Eder, *Dramaturgie*, S. 17.

²⁴³ Der Bezug zur Fabelliteratur zu Beginn dieses Kapitel passt in dem Sinn, dass der Film auch surrealistische Elemente enthält; Elemente, die an alte Märchen erinnern: so wie der sprechende Mond, Jasons Wunsch, die Zeit anhalten zu können, ein zum Leben erwecktes T-Shirt und eben die sprechende Katze.

²⁴⁴ Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 316.

werden und welche unangenehmen Wahrheiten durch den Schutz der Maske eines Tieres preisgegeben werden. Die Frage ‚Was will mir mein Tier sagen?‘ wirkt auf den ersten Blick banal, doch ist aufgrund ihres emotionalen Moments doch essentiell.²⁴⁵ Im Film bringt das damit verbundene Reflektieren des Tieres über die Menschen und folglich über die eigene Situation die Möglichkeit für das Publikum mit sich, sich in einem noch höheren Maße empathisch und emotional einfühlen zu können.

Hediger beschreibt die Stimme als ein Hilfsmittel für den Ausdruck von Emotionen, denn der Tonfall, der Klang oder auch die Modulation einer Stimme kann Auskunft darüber geben, in was für einem Gefühlszustand, in was für einer Stimmung sich ihr Sprecher oder ihre Sprecherin befindet. Für dieses Medium ist das Verleihen der Stimme eine gute Möglichkeit, Figuren Emotionen ausdrücken zu lassen. Das klingt erst einmal wie eine einfache und logische Gleichung, ist aber alles andere als trivial, da das Vergeben einer Stimme an ein Tier tiefergehende Bedeutung hat als vielleicht angenommen. Hediger zitiert in diesem Zusammenhang Derrida, der die These aufgestellt hat, dass die Stimme eines Lebewesens untrennbar und dauerhaft in Verbindung mit dem Bewusstsein steht und zieht daraus die Schlussfolgerung, dass jedes Tier, jedes Lebewesen bewusst Entscheidungen trifft, sich bewusst verhält und interagiert und folglich auch Emotionen entwickeln und empfinden kann.²⁴⁶ „Gerade deshalb also, weil und insofern Stimmfähigkeit notwendigerweise mit Bewusstsein verknüpft ist, ist die Stimme auch das Vehikel der Emotion.“²⁴⁷ Wenn Filme wie *The Future* Tieren eine Stimme geben, wird dem Menschen klar vor Augen geführt, dass zum Beispiel diese sprechende Katze ein Bewusstsein hat, dass sie Hoffnung und Freude verspüren kann und dass sie auch die Gefühle Angst und Enttäuschung kennt. Eben dieses Bewusstsein und ihre Fähigkeit eine Situation verstehen und darüber reflektieren zu können, macht sie als Erzählerfigur so interessant und spielt keine unwesentliche Rolle im Aufbau des Spannungsbogens.

4.3.4. Szenenanalyse: Paw Paw, die erzählende Katze

Die folgenden Screenshots und der jeweils zugehörige Kommentar beschreiben die einzelnen Stationen, die Paw Paw während ihrer Erzählung durchlebt. Es wird sich herausstellen, dass es in der Meta-Ebene ebenfalls einen Spannungsbogen gibt, der die innere Gefühlslage der

²⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 316ff.

²⁴⁶ Ebenda.

²⁴⁷ Hediger, „Tiere ohne Gefühle“, S. 319f.

Katze widerspiegelt. Bis auf die erste und die letzte Szene werden Paw Paws Pfoten in allen Bildern in der Großaufnahme gezeigt.



Abb. 7

In dieser ersten, einleitenden Szene sieht der Zuschauer nur ein schwarzes Bild, kommentiert von einer Stimme aus dem Off. Nicht nur die Figur der Katze wird hier langsam konstruiert, sondern auch die beiden Protagonisten, die durch die Erzählung Paw Paws hier indirekt charakterisiert werden. Das Tier stellt ihre eigene Geschichte vor und die Emotionen, die damit verbunden sind. Diese Szene ist bereits stimmunggebend für den gesamten Film und soll die ZuschauerInnen neugierig auf das machen, was noch kommen wird. Atmosphärisch unterstützend ist hier nicht nur die Stimmfarbe der Katze, sondern auch die etwas psychedelisch und unheimlich wirkende Musik, die diese Szene - sowie den Rest der Erzählung in der Metaebene - untermalt.



Abb. 8

Paw Paws Stimme und ihr Körper erscheinen hier zum ersten Mal gemeinsam auf der Leinwand. Die Pfoten bewegen sich langsam in Richtung Kamera und somit auch in die Richtung der ZuschauerInnen. Die Katze scheint also das Publikum direkt anzusprechen. In ihrer Stimme ist zu hören, dass sie ihre Zukunft im neuen Zuhause kaum erwarten kann.



Abb. 9-10

In diesen Einstellungen sieht man Paw Paw – erst aus der Perspektive eines oder einer Außenstehenden – hinter den Gitterstäben ihres Käfigs. Ihres Tonfalls nach zu urteilen, klingt sie zwar immer noch fröhlich, doch es mischen sich auch Anzeichen von Ungeduld in ihre Gemütslage, die an ihrer Körpersprache und besonders dann, wenn man – dieses Mal mit den Augen des Tieres – die Uhr an der Wand gegenüber ihres Käfigs beobachtet, abgelesen werden können. Gemeinsam mit dem Warten Paw Paws steigt auch die Spannung.

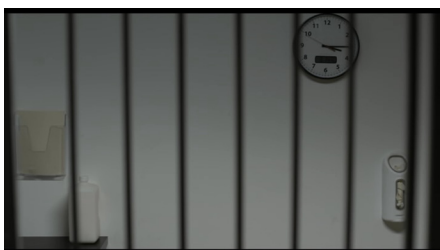




Abb. 11-13

Es sind wieder ein paar Tage verstrichen. Paw Paw wird melancholisch und richtet sich mithilfe eines nicht realen Briefes an Sophie und Jason.



Wieder einige Zeit später kommen Zweifel auf. Die Katze erinnert sich zurück an die kalten Nächte, die sie alleine und verängstigt draußen im Freien verbracht hat. Nur die Sonnenstrahlen, die jeden Tag kurz in ihren Käfig scheinen, können sie aufheitern. Schatten und Licht, Angst und Hoffnung, wechseln sich nun ununterbrochen ab.



Abb. 14-15

Paw Paw sehnt sich das versprochene Zuhause so sehr herbei, dass sie sich in einer Traumsequenz ihre Zukunft in der Wohnung des Paares ausmalt. Sie stellt sie sich warm und gemütlich vor.

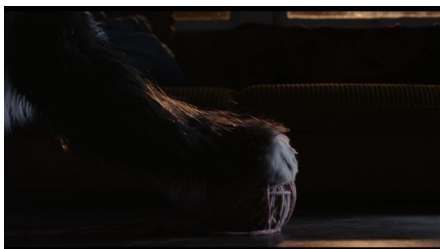




Abb. 16

Kurz vor Ende, tritt eine Wendung ein: Paw Paws Käfig ist leer. Sophie und Jason haben sie nicht rechtzeitig abgeholt. Paw Paw ist eingeschláfert worden. Doch sie wartet immer noch. Ihre fragile Stimme ist jedoch immer noch aus dem Off zu hören. Sie erzählt, dass sie auch nach ihrem Tod immer noch wartet.



Abb. 17-19

Es folgt nun eine Sequenz, die man womöglich ‚Epilog‘ der Metageschichte nennen könnte. In dieser letzten Szene, die von Paw Paw erzählt wird, ist die Metaebene visuell ‚verschwunden‘. Die Katze spricht aus dem Off, während die ‚reale‘ Welt der Hauptfiguren zu sehen ist. Die Stimme begleitet Sophie, während sie (vielleicht ein letztes Mal?) die Stiegen zum ehemals gemeinsamen Apartment hoch geht. Die Kamera tritt jedoch nicht durch die Eingangstür, sondern verweilt länger als Sophie in diesem Stiegenhaus. Kommentiert von Paw Paws Stimme, macht sie einen Schwenk hin zu einem Fenster an der Decke. Während der letzten Worte der Katze fllt sich der Bildschirm langsam mit hellweiem Licht. Hier findet ihre Geschichte ein Ende und lässt den Zuschauer vielleicht nicht mit einem zufriedenen, doch mit einem Gefühl von Abgeschlossenheit zurück.



Am Ende fühlen der Zuschauer und die Zuschauerin mit der Katze. Diese Empathie wird nicht nur durch ihre Stimme vermittelt, sondern vor allem mithilfe des dramaturgischen Aufbaus der Geschichte. Unterstützt durch den unerbittlichen Countdown der dreißig Tage wird Stück für Stück dieses Bauchgefühl, das Gefühl von Spannung, aber auch Unbehagen immer intensiver – und zwar zeitgleich mit der Freude der Katze und ihrem Vertrauen in die beiden Menschen, die im Laufe des Films in Furcht vor der Zukunft und Misstrauen umschlagen.

Abschließend habe ich mir die Frage gestellt: Lebt die (Stimme und somit das Bewusstsein der) Katze nur in den Gedanken der Protagonistin? Auch wenn die erzählende Katze womöglich nur im Kopf von Miranda Julys Hauptcharakter existiert (was ich durchaus für

möglich halte, da Paw Paw ja auch synchronisiert worden ist), schmälert dieser Umstand meiner Meinung nach die emotionale Wirkung auf das Publikum nicht im Geringsten. Was also die Dramaturgie des Films betrifft, ist das nicht von Relevanz.

Würde die Dramaturgie des Films auch ohne Katze „funktionieren“?

Paw Paw ist ein Versuch der beiden Protagonisten, Veränderung in ihr Leben zu bringen. Mit dem Eintreten der Katze in ihr Leben, beginnt auch eine Deadline, in der sie es schaffen müssen, herauszufinden, wer sie selber sind und wie sie sich ihre Zukunft vorstellen, denn danach – sobald sie die Katze zu sich nehmen – stehen die Zukunftspläne der nächsten fünf Jahre unerschütterlich fest. Die Figur der Katze repräsentiert somit Anfangs- und Endpunkt der Geschichte. Vielleicht ist ihre Rolle nicht zwingend nötig, da die kausalen Verknüpfungen in der Binnengeschichte auch ohne sie funktionieren würden, doch die Rahmengeschichte erhält vor allem die Spannung und bietet dem Film die Möglichkeit einer Metafrage, die sich über die gesamte Handlung erstreckt.

Was wäre, wenn die Katze keine Katze wäre? Dieser Film stellt in meiner Auswahl eine Ausnahme dar. Denn hier macht es nicht unbedingt einen Unterschied, ob es sich bei Paw Paw um eine Katze, oder zum Beispiel einen Hund handelt. Essentiell ist, dass Paw Paw krank ist und den beiden (und der erzählten Zeit) somit ein Zeitlimit gegeben wird. Auch wenn es vielleicht nicht zwingend nötig ist, dass es sich hierbei um eine Katze handelt, kann ich mir trotzdem kein anderes Tier in dieser Rolle vorstellen.

4.4. Joel und Ethan Coens *Inside Llewyn Davis* (2013)

4.4.1. Allgemeine Informationen zum Film

Das (Musik)Drama *Inside Llewyn Davis* handelt von einem Mann (Oscar Isaac), der nach dem Selbstmord seines Musikpartners versucht, sich als Solokünstler in der Folkszene im New York der frühen 1960er Jahre zu etablieren. Da er weder eine Wohnung noch Geld noch einen Wintermantel besitzt, ist er auf Freunde angewiesen, die ihm ihre Couch zum Schlafen anbieten. Eines Morgens, nachdem er bei einem befreundeten älteren Ehepaar (die Gorfiends) übernachtet hat, entwischt ihm deren roter Kater und noch bevor ihn zurück in die Wohnung setzen kann, fällt die Eingangstür ins Schloss. David hat keinen Schlüssel und auch der Fahrstuhlführer erklärt sich nicht dazu bereit, auf das Tier aufzupassen. So werden die beiden

mehr unfreiwillig als freiwillig Reisebegleiter. Davis nimmt die Katze mit in die U-Bahn und bringt sie vorübergehend in die Wohnung einer Freundin (namens Jane, gespielt von Carey Mulligan), die zwar mit einem anderen Folksänger (Jim, gespielt von Justin Timberlake) zusammen, aber von Davis schwanger ist. Dort entwischt ihm der Kater zum zweiten Mal – dieses Mal flüchtet er durchs Fenster. Als Davis glaubt, ihn kurze Zeit später auf der Straße wieder gefunden zu haben und ihn zurück nach Hause bringt, stellt sich bald darauf heraus, dass er die Katze verwechselt hat. Er beschließt, - mit der Katze am Arm – mit befreundeten Musikern eines Bekannten nach Chicago zu fahren, um sich dort bei einem Musikproduzenten vorzustellen. Auf dem Weg dorthin wird der Fahrer des Autos verhaftet. Ohne Autoschlüssel können die drei Mitfahrer (Davis, die Katze und ein drogenabhängiger Jazz-Musiker gespielt von John Goodman) ihren Weg nicht fortsetzen. Davis steigt aus und kommt per Anhalter an sein Ziel. Die Katze lässt er im Auto zurück. Grossman, ein Musikproduzent, sieht ihn, Llewyn, nicht als Solo-akt und bietet ihm die Chance an für ein Trio vorzusingen. Davis lehnt ab.

Wieder zurück in New York bieten ihm die Gorfeinds erneut einen Schlafplatz an. An diesem Abend erfährt Davis, dass der Kater zurückgefunden hat und, dass sein Name ‚Ulysses‘ ist. Am nächsten Morgen droht sich die Situation vom Beginn des Films zu wiederholen. Dieses Mal aber entwischt ihm der Kater nicht. Llewyn Davis schubst ihn zurück in die Wohnung.

Oberflächlich gesehen handelt der Film also von einem Künstler, der auf den großen Durchbruch wartet. Näher betrachtet wird schnell klar, dass es sich hierbei nicht nur um das existentielle Überleben, sondern auch um einen emotionalen Konflikt eines introvertierten Menschen handelt, der es nicht schafft, mehr als oberflächliche Freundschaften aufzubauen und einen inneren Kampf mit den Geistern seiner Vergangenheit austrägt.

Als die beiden Drehbuchautoren und Regisseure Joel und Ethan Coen in einem Interview bei den Filmfestspielen in Cannes auf die rote, mysteriöse Katze angesprochen werden, meint einer der beiden, dass der Film nicht wirklich einen Plot habe und sie deshalb die Katze einführt hätten.²⁴⁸ Diese Aussage klingt erstmal scherzhaft, betrachtet man jedoch den Film näher, merkt man schnell, dass da doch ein Stück Wahrheit dahinter steckt. Die Katze ist ein essentieller Bestandteil des Films, denn sie hält die Abschnitte zusammen, macht die Geschichte durch Verwechslungen spannender und ist Träger eines wichtigen Twists, der

²⁴⁸ Dibdin, „Unpacking the Coen brothers‘ Inside Llewyn Davis: What does the cat mean?“.

durch ihren Namen hervorgerufen wird und der den ZuschauerIn am Ende schmunzeln lässt. Die Frage nach dem Namen der Katze ist filmübergreifend und wird erst am Ende – ganz im Sinne eines ‚Comic Relief‘ – nach Verwechslungen und Irrfahrten verraten.

4.4.2. Dramaturgischer Aufbau des Films

Der Zuschauer begleitet den Protagonisten eine Woche lang. Danach ist auch die innere Struktur des Werkes ausgerichtet. Der erste Akt gleicht einem Prolog, danach folgen vier große Hauptteile und am Ende wird der Prolog des Anfangs gespiegelt und bildet den Schluss, den finalen Akt des Films. Man könnte argumentieren, dass es sich beim ersten Akt und letzten Akt um ein und denselben Tag handelt. Ein Tag, der jedoch mit zwei verschiedenen Enden dargestellt wird. Es könnte sich jedoch auch um zwei Tage handeln, die sich anfangs ähneln, aber unterschiedlich enden – als Folge einer (inneren) Veränderung, die Llewyn Davis in dieser Woche durchlebt hat. (Ich bevorzuge die zweite Interpretationsmöglichkeit.)

Also worin liegt nun der Unterschied? Genau in der Beantwortung dieser Frage findet sich die dramaturgische Funktion der Katze. Das bedeutet: Die Rolle der Katze zu Beginn der Geschichte – nämlich als treibendes Element der Geschichte – steht im Gegensatz zu ihrer Funktion am Ende des Films, wo sie kein treibendes Element darstellt, da sie es nicht schafft, ihren Bereich, die Wohnung, zu verlassen und somit nicht zu Davis Begleiter wird. An dieser Stelle ist es womöglich nötig, nochmal einen Schritt zurück zu machen und die verschiedenen Akte des Films genauer zu besprechen. Eine Analyse dieser beiden Szenen befindet sich im nächsten Kapitel.

Man könnte durchaus behaupten, dass sich der Spannungsbogen des Films nicht nur nach dem Protagonisten, sondern auch nach der Katze richtet. Das ist natürlich abhängig davon, worauf sich die ZuschauerInnen konzentrieren beziehungsweise ob sie sich mit dem Held identifizieren können und für wen sie mehr Empathie empfinden. So kann es aber auch sein, dass sich manche emotional mehr auf die Katze konzentrieren oder auf das achten, was Llewyn für sie entscheidet, da sie als (am Ende doch nicht so) hilfloses Tier dem Helden ‚ausgesetzt‘ ist.

Der Film kann zwar in verschiedene Akte, die sich nach den Tagen richten, eingeteilt werden. Doch entspricht diese Einteilung einer klassischen Spielfilmstruktur, die sich in die drei

Elemente (Anfang, Mitte, Ende) untergliedern lässt? Der Film ähnelt mehr einem ruhigen Folksong, in dem sich Melodie und Strophen ohne große Höhepunkte repetieren. Das macht ihn aber meiner Meinung nach nicht gezwungenermaßen weniger spannend als zum Beispiel einen Action-Thriller. Hier handelt es sich mehr um ein Persönlichkeitsportrait eines Menschen, der in einer Krise steckt und versucht diese durch das Bewältigen einer Reise hinter sich zu lassen. Eben auf dieser Reise begleitet ihn die Katze, die am Ende der Held ist, weil sie Llewyn Davis entwischt, ein großes Abenteuer erlebt und es schafft, trotz ihres Daseins als Hauskatze, ihre Instinkte einzusetzen und wieder zurück in ihr Zuhause zu finden. Dementsprechend ist es auch nicht Llewyn Davis, der den Namen eines griechischen Helden trägt, sondern dessen Wegbegleiter, der Kater.

Es ist schwierig einen ‚extremen‘ Höhepunkt in der Geschichte auszumachen. Doch es gibt eine Szene, die als unumgänglicher Punkt im Spannungsbogen beschrieben werden kann: Damit ist das schicksalshafte Gespräch mit dem Musikproduzent Grossman, der Llewyn Davis einen seiner Songs im leeren Club vortragen lässt, gemeint. Denn das ist ja auch das Ziel, das Davis von Beginn an verfolgt. Es handelt sich hierbei mehr um eine essentielle Krise, als um eine Klimax. Diese Szene sticht auch visuell heraus: “The resultant scene is in stark contrast to the rest of the film, with violent highlights and deep shadows.”²⁴⁹ Das macht durchaus Sinn, denn in diesem Moment wird sich das Schicksal des Protagonisten entscheiden.

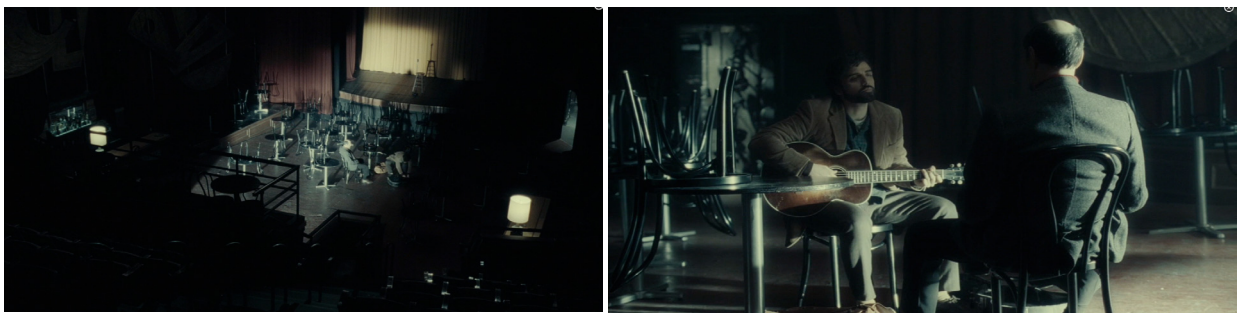


Abb. 20

Ganz im Sinne der Coen-Brüder, “We wanted to make an odyssey where the hero doesn’t go anywhere”²⁵⁰, ist das Ende offen gestaltet. Ähnlich wie bei *The Future* ist lediglich die Geschichte der Katze gänzlich abgeschlossen und entlässt somit den ZuschauerIn doch zum Teil mit einem befriedigten Neugierdegefühl zurück.

²⁴⁹ Benjamin B, „Folk Implosion“, S. 3

²⁵⁰ Ebenda, S. 1.

4.4.3. Voglers Reise des Helden, oder: Die Katze und die Odyssee

Der Name der Katze – Ulysses - verweist nicht nur auf die griechische Mythologie und die Geschichte des Irrfahrers Odysseus, sondern stellt auch auf der Analyseebene eine Verbindung zu Voglers Modell der Dramaturgie, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, her. Ich möchte die These aufstellen, dass *Inside Llewyn Davis* und die Katze als Reisebegleiter anhand Voglers Theorien analysiert werden können. Dieser Vorgang soll in einem weiteren Schritt helfen, die Funktion der Katze näher beschreiben zu können.

Christopher Voglers Filmtheorie weist zwar ebenfalls die Grundstrukturen der klassischen Dramaturgie-Modelle auf, ist aber in vieler Hinsicht modifiziert worden. Voglers *A Writer's Journey* (1998), so der Originaltitel, wurde inspiriert von Campbells Werk *The Hero with a thousand faces* (1949). Campbell stellt darin die Behauptung auf, dass jede große Geschichte der Menschheit im Grunde genommen dieselbe Struktur aufweist: Ein Held begibt sich auf eine Reise und muss dabei zwölf unterschiedliche Phasen durchleben. Campbell begründet die Allgemeingültigkeit seines Modells damit, dass jede Geschichte in ihrem Kern im Mythischen verwurzelt ist. Vogler übernimmt die Grundidee hinter Campbells (universell durchaus akzeptierten) Thesen und verarbeitet diese zu einem Filmmanual, das zukünftigen DrehbuchautorInnen eine wichtige Hilfestellung bieten soll.²⁵¹ Um einen ‚Beweis‘ für meine These zu liefern, reicht es, an dieser Stelle die Grundzüge dieses Modells vorzustellen.

Stationen der Heldenreise:

Die Stationen der Reise des Helden (die als Dramaturgie von Episoden zu denken ist, aber auch in einer Handlungsführung nach aristotelischem Muster enthalten sein kann) können nicht nur auf den Hauptstrang der Erzählung angewendet werden, sondern auch auf den Subplot – die Reise der Katze. Die folgende Analyse soll das veranschaulichen.

1. „Die gewohnte Welt ist Kontext, Ausgangspunkt und Hintergrund des Helden.“²⁵²

Das Publikum lernt Davis in seinem gewohnten Umfeld kennen: Der Künstler tritt in einer Bar, in der er offensichtlich schon seit längerem regelmäßig für etwas Geld singt, als Folksänger auf. Der nächste Morgen beginnt mit dem ersten Auftritt der Katze im Film. Hier wird sie in ihrer gewohnten Umgebung, in ihrem Zuhause gezeigt, in der sie sich ganz

²⁵¹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 122

²⁵² Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, S. 167.

„natürlich“ bewegt. Davis hat kein Zuhause. Aber die Wohnung der Gorfeinds und ihrer Katze kommt am ehesten an das heran, was man ein „elterliches Heim“ nennen könnte. Der Beginn von *Inside Llewyn Davis* erfüllt Voglers Forderung, die Vorgeschichte des Protagonisten nur andeutungsweise, nur in Bruchteilen zu zeigen um das Publikum mehr in die Geschichte hineinziehen zu können.²⁵³ Als die Katze an der Kamera vorbei zielstrebig den Gang entlangläuft, verfolgt von der Kamera und danach mit einem Sprung auf Llewyns Bettdecke landet, ist noch nicht klar, ob es sich hierbei um sein Haustier oder überhaupt um seine Wohnung handelt. Erst sein überraschter Blick verrät ein wenig mehr. Von oben herabschauend, entgegnet die Katze seinem Blick zufrieden schnurrend und vielleicht auch etwas herausfordernd. Sie ist die treibende Kraft in dieser Szene.



Abb. 21

2. Der Held empfängt einen Ruf zum Abenteuer: ein Auslöser bringt die Geschichte in Gang.²⁵⁴

Die Katze entwischt durch die Eingangstür und das ist auch der Auslöser von dem, was in der Folge passieren wird. Davis weiß davon noch nichts. Es scheint also vor allem die Katze zu sein, die den Ruf des Abenteuers hört und sich mit einem Sprung durch die Wohnungstür in eine neue Welt stürzt.

3. Der Held stellt sich die Frage, „wie er auf den Ruf zum Abenteuer reagieren soll.“ Meist folgt erstmal eine Weigerung.²⁵⁵

²⁵³ Vgl. ebenda, S. 183.

²⁵⁴ Vgl. Vogler, *Odyssee*, S. 189f.

²⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 201.

Davis möchte Katze zurückbringen, doch die Wohnungstür ist hinter ihm zugefallen und er hat keinen Schlüssel. Der Fahrstuhlführer des Hauses ist auch nicht bereit, auf die Katze aufzupassen. Es ist also ab diesem Zeitpunkt klar, dass Llewyn die Katze so bald nicht losbekommen wird.

Pause/Stopp: Szenenanalyse, Ulysses auf Reisen

Ich möchte an dieser Stelle kurz pausieren, denn als Llewyn die Katze mit in die U-Bahn nimmt, kann man hier einen der meiner Meinung nach interessantesten Momente zwischen den beiden beobachten, die ich hier gerne näher besprechen möchte. Er steigt also mit dem Haustier unter dem Arm ein und setzt sich mit gesenktem und nachdenklichem Blick. Die Katze stützt sich mit den Vorderpfoten auf seinen Schultern ab und sieht neugierig beim Fenster hinaus. Mit wachen Augen scheint sie alles ‚aufzusaugen‘; die Kameralinse imitiert ihren Blick und man sieht die Station wie in einem Karussell vorbeirauschen. Als die U-Bahn in den Tunnel einfährt, verlangsamt sich plötzlich die Bildgeschwindigkeit und zeigt die Spiegelung der beiden in der Fensterscheibe der U-Bahn. Das Bild, das dadurch auf schwarzem Hintergrund entsteht, erweckt eine optische Illusion/ Täuschung: Es sieht beinahe so aus, als würde der Kopf des Katers direkt auf dem Hals von Llewyn sitzen, wodurch beide Körper miteinander verschmelzen.



Abb. 22

Es gibt zwei Interpretationsmöglichkeiten dieser letzten Einstellung: Einerseits könnte man argumentieren, dass die Katze Mike und somit sein altes Leben, an dem er noch hängt beziehungsweise das ihn noch immer ‚verfolgt‘, symbolisiert. Er hält an ihm fest, genauso wie er die Katze nicht gehen lässt. Eine zweite Interpretationsmöglichkeit wäre, dass die Katze Ulysses metaphorisch für ihn selber steht – für den Helden, der erst über Umwege und

Irrwege zurückfindet. Gestützt wird diese zweite Theorie von einer Szene, die sich kurz vorher ereignet: Als der Protagonist bei dem Institut für Soziologie anruft, um Professor Gorfeind Bescheid zu geben, dass die Katze bei ihm ist („Tell Professor Gorfeind Llewyn has the cat.“²⁵⁶) versteht ihn die Sekretärin am Telefon und wiederholt: „Llewyn is the cat?“²⁵⁷ Hinzu kommt, dass das ‚llew‘ in seinem Namen Walisisch ist und ‚Löwe‘ bedeutet; die Endung ‚-yn‘ markiert ‚self-ness‘. Die Präsenz von ‚Kätzischen‘ in seinem eigenen Namen ist wichtig, da sie einen Bezug zu den zwei wichtigen Themen – Identität und Authentizität – herstellt.²⁵⁸

4. Ein Mentor tritt in das Leben des Helden. Auf seinen Rat hin, beginnt der Held die Reise.²⁵⁹

Jims Freund kann man vielleicht nicht unbedingt als ‚Mentor‘ bezeichnen, doch er ist auch Musiker und erfolgreicher als Davis und somit ist es wohl vielleicht gar nicht so verwunderlich, dass gerade er Llewyn indirekt dazu rät, mit zwei befreundeten Musikern von ihm nach Chicago zu fahren um dort sein Glück bei einer Plattenfirma zu versuchen. Der Kater hat wohl keinen Mentor, er folgt seinem Instinkt und entwischt Llewyn ein zweites Mal. Dieser glaubt jedoch kurze Zeit später, ihn auf der Straße wiedergefunden zu haben und nimmt die Katze ein weiteres Mal mit sich mit. Als Davis ihn zu ihren Besitzern zurückbringt, beginnt er genau an diesem Abend einen Streit mit den Gorfeinds, hervorgebracht durch Erinnerungen an den verstorbenen Mike. Während der Auseinandersetzung stellt sich außerdem heraus, dass er die falsche Katze eingefangen hat.

5. Die erste Schwelle wird überschritten; es gibt kein Zurück.²⁶⁰

Gorfeinds Katze hat also bereits schon die erste Schwelle hinter sich gebracht, von der es zunächst kein Zurück gibt. Davis macht diesen Schritt erst, als er sich mit der ‚neuen‘ Katze unter dem Arm für den Road Trip nach Chicago (den er ursprünglich – ganz im Sinne der Verweigerung – nicht unternehmen wollte) entscheidet. Diese Szene markiert einen Wendepunkt.

6. Der Held muss sich Bewährungsproben stellen; er trifft auf Freunde und Feinde.²⁶¹

²⁵⁶ *Inside Llewyn Davis*, 00:08:05.

²⁵⁷ *Inside Llewyn Davis*, 00:08:09.

²⁵⁸ Vgl. Wainright, „What’s really going on with the cat in *Inside Llewyn Davis*“.

²⁵⁹ Vgl. Vogler, *Odyssee*, S. 215f.

²⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 231.

²⁶¹ Vgl. ebenda, S. 241.

Llewyn und die Katze sind gemeinsam mit einem drogenabhängigen, mürrischen Jazzmusiker nach Chicago unterwegs und geraten immer wieder aneinander. Mit dessen ‚rechter Hand‘ jedoch versteht er sich ganz gut. Wie die Katze die Situation mit den beiden sieht, ist nicht so klar. Ob Llewyn Davis in ihren Augen ein Verbündeter ist oder zum Feind wird, ist genauso schwer zu sagen. Gewiss ist nur, dass er sie im Auto zurücklässt. In dem Moment als er bei geöffneter Autotür vor ihr steht, treffen sich ihre Blicke. Mithilfe von Shot-Reverse-Shots werden ihre Gesichtsausdrücke gezeigt. Geschichte, Montage, Analogie und Anthropomorphisierung der Katze erleichtern ein Einfühlen des Publikums. Llewyn Davis, der hier das Schicksal des Tieres bestimmt, schaut schwermütig auf sie herab; die Katze erwidert seinen Blick mit erwartungsvollen Augen.



Abb. 23

Abgesehen von seinen Schuldgefühlen, die von seiner Mimik verraten werden, wird sich Llewyn im Anblick der Katze in diesem Moment – wie es John Berger ausdrücken würde – seiner selbst bewusst.²⁶²

7. Vorbereitungen auf die Prüfung: In der tiefsten Höhle findet er seinen Gegner.²⁶³

Llewyn kämpft sich, angekommen in Chicago ohne Wintermantel und mit nassen Schuhen durch Schnee und Kälte. Er dringt bis zur ‚Höhle‘ Grossmans vor. Interessanterweise gleicht die Szenerie mit ihren dunklen Schatten und dem Eingang als einzige Lichtquelle einer Höhle.

8. Er stellt sich der schwersten Herausforderung und konfrontiert seinen Gegner.²⁶⁴

Llewyn soll für Grossman eines seiner Lieder von seiner Platte *Inside Llewyn Davis* vortragen. Mit Grossmans Urteil steht und fällt sein Schicksal. Dieser entscheiden nicht zu

²⁶² Vgl. Berger, „Warum sehen wir Tiere an“.

²⁶³ Vgl. Vogler, *Odyssee*, S. 253.

²⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 273.

seinen Gunsten – er bietet dem Musiker zwar einen Part in einem Trio an, doch er glaubt nicht daran, dass er als Solokünstler erfolgreich werden kann.

9. „Wenn er die Krise der entscheidenden Prüfung überstanden hat, erfährt der Held, welche Konsequenzen sich für ihn [...] ergeben.“²⁶⁵

Grossman ist sehr streng, doch ehrlich zu Davis. Es würden sich durch ihn zwar neue Zukunftsmöglichkeiten ergeben, aber der Held nimmt die ‚Belohnung‘ nicht an, da es nicht das ist, was er sich erhofft hat. An dieser Stelle weicht der Film von Voglers Theorie ab. Was der Grund dafür sein könnte, werde ich im nächsten Kapitel erörtern.

10. Der Held begibt sich auf den Rückweg.²⁶⁶

Auf dem Rückweg fährt er wieder per Anhalter. Er ist am Steuer. Es stürmt und für ein paar Momente scheint er abzudriften. Als ihm ein Tier vor die Motorhaube läuft, muss er eine Notbremsung machen. Es ist unklar, ob die nächsten Sekunden nur in seinem Kopf passieren oder in Wirklichkeit: Jedenfalls ist am Straßenrand – sehr unscharf – ein Tier mit rotem Fell, das sich verletzt in den Wald (um dort zu sterben?) schleppt. Davis fühlt sich zwar augenscheinlich schlecht für das, was eben passiert ist, muss aber seine Reise fortsetzen und kehrt zurück nach New York, in seine gewohnte Welt, in die Bar und schließlich auch in die Wohnung der Gorfeinds.

11. Auferstehung: „Für eine neue Welt bedarf es auch eines neuen Selbst.“²⁶⁷

Er wird von den Gorfeinds abermals in ihre Wohnung eingeladen. Was hat Davis, der Irrfahrer, aus dieser anderen Welt mitgenommen? In der Begrüßungsszene zwischen Miss Gorfeind und ihm findet eine Versöhnung statt. In diesem Moment zeigt Davis das erste Mal ‚richtige Gefühle‘ und Wärme gegenüber seinen Mitmenschen. Er scheint so, als würde er sein Verhalten mit ganzem Herzen bereuen. Als plötzlich ein lautstarkes Miau zu hören ist, denkt Llewyn anfangs, die Gorfeinds hätten sich eine neue Katze geholt. In dieser Szene werden zwei der großen Konflikte des Films aufgelöst – es wirkt wie ein Höhepunkt der Geschichte: Die Katze hat es geschafft, nach ihren Irrfahrten wieder zurückzukehren. Vielleicht hat auch sie etwas dazugelernt, vielleicht ist auch ihre Persönlichkeit gereift. Es wird hier außerdem die immer wieder vorkommende Frage beantwortet: Wie heißt der Kater?

²⁶⁵ Ebenda, S. 305.

²⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 323.

²⁶⁷ Ebenda, S. 334.



Abb. 24-25

Llewyn: „Oh that’s good. You’ve got a new cat.”

Gorfeind: „No, he came home! [...] See! It’s Ulysses!”

Llewyn: It’s... Ulysses?! [...] THAT’s his name?”²⁶⁸



Es folgt ein scharfer Schnitt: Llewyn lässt lautstark sein verdientes Geld auf den Nachttisch fallen – ‚The penny drops.‘ In diesem Moment machen der Held und die ZuschauerInnen die gleichen Assoziationen und verstehen die Ironie, die sich hinter dem Namen der Katze versteckt. Das Fokussieren auf die Namen passt zu dem übergreifenden Thema der Identitätssuche. In der Folklore und der Mythologie hat man erst dann Macht über etwas, wenn man seinen wahren Namen kennt. Gerade Katzen sind allgemein dafür bekannt, dass es beinahe unmöglich ist, sie zu kontrollieren.²⁶⁹ Oscar Isaac sagt dazu in einem Interview: „Life is hardships and that’s actually the living part of it. And there is a cosmic joke. And I think you find enlightenment, when you get the joke.“²⁷⁰ Die ‚Auferstehung‘ findet eher im Sinne einer ‚Erkenntnis‘ statt.

12. Am Ende kehrt der Held mit dem Elixier zurück.²⁷¹

Am nächsten Morgen ist er wieder dort angelangt, wo seine Reise begonnen hat. Er liegt auf der Couch der Gorfeinds und ihr Kater Ulysses weckt ihn auf. Die Katze ist nachhause zurückgekehrt und hat das Elixier mit sich gebracht – denn das ist sie selbst. Was zu Beginn wie eine Wiederholung der Szene vom Anfang des Films wirkt, wird nach wenigen Momenten widerlegt: Dieses Mal greift Davis nicht melancholisch zu der Schallplatte, die einst Mike und er aufgenommen haben; es erklingt im Hintergrund also nicht die Stimme des verstorbenen Musikpartners. Dass er dazugelernt hat, sieht man daran, dass er die Katze dieses Mal davon abhält, durch die Tür zu entweichen. Er kickt sie zurück in die Wohnung.

²⁶⁸ *Inside Llewyn Davis*, 01:29:49-01:30:03.

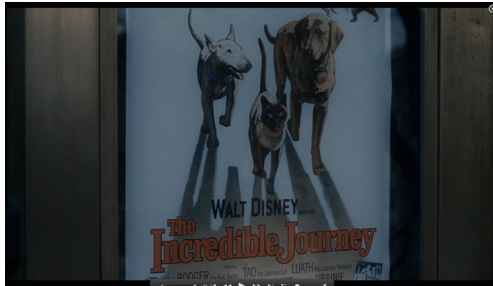
²⁶⁹ Wainwright, „What’s really going on with the cat in *Inside Llewyn Davis*: A theory”.

²⁷⁰ *Inside Llewyn Davis*, „Itunes Specials. Making of.“, 00:41:52 – 00:41:58

²⁷¹ Vgl. ebenda, S. 361.



Abb. 26-28



Wenn Ulysses den Geist seines verstorbenen Partners symbolisiert, von dem Llewyn nicht loskommen kann/ möchte, dann ist das ‚Zurückschubsen‘ der Katze der befreiende Akt. (Mike wird immer als sehr positiv dargestellt und entspricht somit mehr der Vorstellung eines Helden – daher würde es schon passen, wenn Ulysses – der Name eines Helden – den Helden widerspiegelt; den Helden, der Irrfahrten hinter sich bringen muss, um ans Ziel zu kommen.) Danach schlendert Llewyn durch die Straßen. Die Reise und die Erfahrung scheinen ihn verändert zu haben. Seine Körpersprache lässt ihn ein wenig befreiter und zufriedener wirken. Etwa so als hätte er mit einem Kapitel abgeschlossen, eine Reise angeführt von einer Katze hinter sich gebracht und würde jetzt ein neues beginnen. Unterstützt wird diese Stimmung von einem Plakat eines Disneyfilms, das er am Straßenrand entdeckt.

In der letzten Szene kehrt er in die Bar zurück. Er kehrt zurück zur Musik, in die Welt, in der er sich wohl fühlt. Seine letzten Worte (im Film!), nachdem er von einem Mann im Hinterhof der Bar, verprügelt worden ist, lauten: „Au revoir“²⁷². Währenddessen hat er fast einen zufriedenen Ausdruck im Gesicht. Vielleicht hat er sich in diesem Moment endgültig von seinem alten Leben und dem ‚Geist‘ Mikes verabschiedet. Das Elixier ist also nicht ein Elixier im ursprünglichen Sinn, sondern steht symbolisch für seine neu gewonnene Zukunft und dafür, dass er ‚zu sich selber gefunden hat‘ – The Inside of Llewyn Davis.

4.4.4. Vogler’s Journey ‚revisited‘: Vogler 2.0.

Auch wenn ich für Analysezwecke die Reise eines Helden als Vorlage verwendet habe, ist Llewyn Davis kein tapferer Held (im ursprünglichen Sinne). Hier liegt auch der Grund begraben, warum er sich nicht all diesen Aufgaben, die der Held laut Voglers Theorie durchleben muss, im ‚klassischen‘ Sinn stellen muss und warum er nicht als Sieger aus dem Kampf hervorgehen kann.

²⁷² *Inside Llewyn Davis*, 01:35:21.

Wer ist sein Gegenspieler? Der Geist seines verstorbenen Partners? Der neue Mann an der Seite der Frau, die er vielleicht mal geliebt hat? Der Mann im Hinterhof des Clubs? Trotz seiner introvertiert charmanten Art wirkt Llewyn Davis nicht wie ein ‚leicht umgänglicher‘ Mensch; er knüpft nur oberflächliche Freundschaften, von denen er profitieren kann und macht sich viele Feinde. Er ist ein ‚normaler‘ Mensch, der kein Bett, kein Zuhause, kein richtiges Ziel hat und nicht einmal einen Wintermantel besitzt – er ist also nicht der typische Held aus der griechischen Mythologie, der in die weite Welt hinauszieht, Jungfrauen rettet, Schlachten für sich gewinnt, riesige Monster erlegt und siegreich mit der Beute nach Hause zu seiner Familie zurückkehrt (auch wenn sein Bart und seine Locken an das prototypische Bild eines Helden erinnern). Sein größter Feind ist er selber; er ist ein Antiheld, der nicht perfekt ist, der sich durch seine Lebensart und seine Persönlichkeit trotz seines Charmes mehr Feinde als Freunde macht, aber mit dem sich die ZuschauerInnen jedoch vielleicht gerade deshalb identifizieren können und ihm trotz seiner Macken wünschen, endlich erfolgreich zu sein.

In der Katze findet er einen Wegbegleiter, der nicht ganz unschuldig an der Reise ist, diese jedoch auch nicht unbedingt freiwillig antritt. Im Endeffekt ist es vielleicht sogar der Kater, der der wahre Held der Geschichte ist, denn er erreicht sein Ziel – er kann seinen Konflikt lösen und kehrt, wie der Irrfahrer Ulysses zurück in sein Zuhause. Auch der typische Charakter einer Katze, der man die Fähigkeit zur List und Überredungskunst nachsagt, passt zu dem griechischen Helden Odysseus. Doch was ist mit Llewyn Davis? Erreicht auch er seine Ziele? In gewisser Weise suggeriert das der Film. Er kann sich zwar nicht seinen großen Wunsch erfüllen – mit seiner Schallplatte ‚Inside Llewyn Davis‘ den großen Durchbruch zu schaffen und Geld mit seiner Musik zu verdienen – aber es scheint doch so, als wäre er am Ende in der Lage, Mikes Schatten – gemeinsam mit der Katze, die er zurück in die Wohnung schubst – zurückzudrängen, sich zu befreien und mit seiner Vergangenheit abzuschließen. Die Katze ist im Film – symbolisch gesehen – ein wesentlicher Bestandteil dieses Prozesses und dieser Reise. Dramaturgisch gesehen drückt sich das insofern aus, dass sie wie ein Leitmotiv in weiten Teilen des Films zu sehen ist, die einzelnen Episoden durch ihre Anwesenheit verbindet und für das Publikum ein weiteres Element ist, das für den Spannungsbogen wichtig ist – denn ihr Schicksal ist fest geknüpft an das des Protagonisten. Sie markiert nicht nur den Beginn und das Ende des Konflikts, sondern ist auch das Bindeglied zwischen den einzelnen Stationen des Helden während seiner Irrfahrt bis hin zu seiner Rückkehr an den Ausgangspunkt.

Es gibt nicht, wie es z.B. das klassische Hollywoodschema in einem Film wie *Bringing Up Baby* der Fall ist, ein klares, geschlossenes Ende, das alle Fragen klar und deutlich beantwortet und somit keinen Raum für Alternativen bietet. Der Film wirft womöglich schlussendlich mehr Fragen auf, als er beantwortet und differenziert sich somit von den beiden ersten Filmen, die in dieser Arbeit besprochen werden.

Die Reise symbolisiert die Suche nach dem Selbst, nach der eigenen Identität, nachdem das, worüber man sich bisher definiert hat, plötzlich ein Ende genommen hat. Die Katze hat Anfangs keinen Namen (was an die berühmte Szene mit Odysseus und den Zyklopen erinnert). Am Ende findet die Katze von ihren Irrfahrten nicht nur zurück in ihr Zuhause, sondern mit ihrem Namen auch ihre Identität. In dieser Hinsicht nimmt die (Katzen)Geschichte doch ein geschlossenes Ende. Ob auch Davis ‚zu sich selber gefunden‘ hat, bleibt ungewiss. Doch das Ende, das Zurückschubsen der Katze, suggeriert, dass er auch mit seiner Vergangenheit abgeschlossen hat und den Geist Mikes gemeinsam mit der Katze zurückschickt.

Voglers Vorgaben werden hier durchaus erfüllt – nur auf eine subtilere, leisere und unaufdringlichere Art und Weise, als es viele andere (Hollywood)Filme machen. Llewyn ist kein typischer Held, der eines Tages die Welt retten wird. Doch auch er hat seine guten Seiten; er schafft es, einzelne Menschen mit seiner Musik zu berühren und hat – genau wie alle Helden – das Herz am rechten Fleck. Es benötigt nicht viel (Action und Gewalt) um einen Film spannend zu erzählen; es reichen eine ‚gute‘ Story und ‚gute‘ DarstellerInnen. Und eine Katze.

Was wäre, wenn die Katze nicht da wäre?

„Explain the cat!“²⁷³

Die Katze fügt etwas Geheimnisvolles hinzu. Es ist nicht immer klar, ob sie sich unwohl fühlt, flüchten möchte und nach Hause zurückkehren möchte, oder ob sie die Reise furchtlos als ein großes Abenteuer sieht. Dramaturgisch gesehen gibt sie dem Film mehr Struktur. Mit ihr beginnt und endet die (emotionale) Reise von Llewyn Davis. Sie bietet auch weitere Möglichkeiten, die Geschichte spannender zu machen, indem sie weitere Fragen aufwirft, die

²⁷³ *Inside Llewyn Davis*, 00:12:34.

das Publikum mitraten lassen: Was wird mit ihr passieren? Wird sie nachhause zurückkehren? Wie lautet ihr Name? Auf einer metaphorischen Ebene: Wofür steht die Katze? Was symbolisiert sie?

Der Film würde auch ohne Katze funktionieren, da es grundsätzlich dabei um die Reise eines Menschen geht. All diese Fragen würden jedoch nicht gestellt werden und auch die Charakterisierung des Protagonisten, die sich durch seine Interaktion mit ihr vollzieht, würde fehlen. Der rote Faden, der durch den Film geht, würde außerdem nicht mehr durch die Katze repräsentiert werden, sondern ‚lediglich‘ durch die Handlungen der Hauptfigur. Es würde auch der ‚dramatische‘ Effekt fehlen, der durch die Verwechslung des Katers durch Llewyn Davis hervorgerufen wird. Und vor allem würde der große Twist am Ende der Erzählung fehlen. Ohne diese Elemente wäre die Erzählung zwar möglich, aber meiner Ansicht nach weit weniger spannend und mitreißend.

5. Ein Vergleich

Durch eine ‚gut‘ aufgebaute Dramaturgie wird genau das umgesetzt, was der Drehbuchautor erreichen will: ein gewisses Bauchgefühl beim Zuschauer und der Zuschauerin – ausgelöst durch eine ‚gut‘ erzählte Geschichte, durch das Platzieren von Events an den ‚richtigen‘ Stellen. Ebenso wie die Hauptfiguren können die Nebenfiguren – die vier Katzen - Affekte beim Publikum auslösen. Wenn sie aufgrund physischer oder psychischer Ursachen leiden und schlussendlich sogar sterben, empfindet der Zuschauer oder die Zuschauer häufig genauso Mitleid, Traurigkeit oder Wut, wie es der Fall wäre, wenn dem Held oder der Heldin das gleiche zustoßen würde.²⁷⁴ Das Publikum fiebert, meiner Meinung nach, genauso mit den tierischen wie mit den menschlichen Charakteren mit. Natürlich gibt es hier Abstufungen: In *The Third Man* ist die Katze keine bedeutende Nebenfigur, der Zuschauer baut keinerlei Beziehung zu ihr auf, denn sie wird hier wirklich nur als ‚Mittel zum Zweck‘ verwendet. In *Bringing Up Baby*, hingegen, bekommt das Publikum durchaus die Chance, mit der Katze mitzufühlen und Empathie zu spüren. Ich bin mir aber sicher, dass die Empfindung des Zuschauers oder der Zuschauerin ein Stück weit weniger intensiv sind, als das bei Filmen wie *The Future* oder *Inside Llewyn Davis* der Fall ist. (Das hängt vielleicht aber nicht nur an der Darstellung des Tieres, sondern auch an der allgemeinen Stimmung der Filme – was

²⁷⁴ Vgl. Hartmann, *Dramaturgie der Nebenfigur*, S. 65f.

wiederum das jeweilige Genre und deren Spezifika widerspiegelt.) Die Katzen in den beiden neueren Filmen bekommen eine ‚Background Story‘, ihre Charaktere gehen mehr in die Tiefe.

Was alle Katze gemein haben, ist, dass sie die Persönlichkeiten der HauptdarstellerInnen spiegeln. Zum Teil durchleben sie auch das gleiche wie ihre menschlichen Pendants. Baby lernt einen zweiten Leopard kennen, der charakterlich das komplette Gegenteil von ihr ist; der dritte Mann und die Katze sind beide Phantome der Nacht, Sophie und Paw Paw sind beide fragile Charaktere, die zum Teil in ihrer eigenen Fantasie leben und die beiden Irrfahrer unternehmen gemeinsam eine Reise. Das, wofür die Katzen metaphorisch stehen, richtet sich nach dem Hauptkonflikt des jeweiligen Films. So könnte man eigentlich im Umkehrschluss behaupten, dass die Katze den Konflikt widerspiegelt und somit zu einem essentiellen Element der Handlung wird. Doch ist sie auch ein unerlässliches Element, ohne das der Film nicht funktionieren würde? Wie sieht es nun mit dem Verhältnis zwischen ihrem metaphorischen Wert und der dramaturgischen ‚Dringlichkeit‘ aus?

Die Katze in *The Third Man* ist nicht nur eindeutig das Tier mit der kürzesten On-Screen-Zeit, sondern auch mit der geringsten metaphorischen Bedeutung. Man könnte zwar sagen, dass sie Lime (wie es kein anderes Tier machen könnte) spiegelt, doch ihre Funktion im Film beschränkt sich im Endeffekt doch darauf, dass sie für den Wendepunkt, einer der wichtigsten dramaturgischen Elemente, verantwortlich ist. Sie wird mehr oder weniger nur als ‚Tool‘ der Drehbuchautoren verwendet um den Umschlag einer Situation herbeiführen zu können. Ihr Gegenstück bildet wohl Paw Paw in *The Future*. Da sich u.a. die Katze fast ausschließlich in der Meta-Ebene befindet, könnte man durchaus sagen, dass der Film (durch Streichen dieser gesamten Ebene) grundsätzlich auch ohne sie funktionieren würde. Ob Julys Werk dann immer noch so interessant wäre, kann durchaus bezweifelt werden. Paw Paw verkörpert die Zukunft des Paares, ihre Hoffnung und ihre Ängste. Sie steht metaphorisch für den Beginn der Zerstörung einer Beziehung, die nun ein endgültiges Ablaufdatum zu haben scheint. Ihr Tod, wofür indirekt die Protagonisten verantwortlich sind, symbolisiert auch das Ende der Beziehung. Zwischen diesen Extrempunkten siedeln sich die beiden anderen Filme an. Baby als Nebenfigur und Verbindungsstück zwischen den Hauptcharakteren ist sowohl dramaturgisch relevant als auch auf einer Interpretationsebene. Ohne den Leopard würde die Handlung kausal nicht funktionieren, seine metaphorische Bedeutung geht jedoch nicht so sehr in die Tiefe und ist, nicht zuletzt aufgrund des Titels des Filmes, leicht zu erkennen. Ein

bisschen anders verhält es sich bei Ulysses in *Inside Llewyn Davis*. Diese Katze, die nebenbei gesagt die längste On-Screen-Zeit hat, kommt sehr nahe an *The Future* heran, was das Verhältnis zwischen Metaphorik und dramaturgischer Wichtigkeit betrifft. Das, wofür der Kater steht, macht den Film so viel tiefgründiger und interessanter und gibt ihm den ‚gewissen Kick‘, den er am Ende braucht. Dramaturgisch gesehen ist die Katze zwar zu Beginn Motor des (inneren) Konflikts (von Llewyn), doch hat im Gegensatz zu dem Kater in *Third Man* nicht so eine offensichtlich tragende dramaturgische Funktion. In den beiden neueren Filmen wird die Katze mehr symbolisch eingesetzt und ist weniger einfach nur ‚Mittel zum Zweck‘ um die Geschichte zusammenzuhalten; es werden durch ihre Präsenz Gefühlslagen und Charaktere unterstrichen und nicht erst durch sie ausgelöst.

Ob eine allgemein gültige Aussage über das Verhältnis zwischen metaphorischem Wert und dramaturgischer ‚Notwendigkeit‘ gemacht werden kann, sei dahingestellt. Meine Beispiele können jedoch ein Indikator dafür sein, dass durchaus eine Tendenz auszumachen ist: Umso wichtiger die Katze für den Fortschritt der Geschichte ist (Extrembeispiel: Wendepunkt), desto geringer ist ihr ‚symbolischer‘, ‚metaphorischer‘ Wert. ‚On-Screen-Time‘ und dramaturgische Wichtigkeit stehen in keinem relativen Verhältnis: Die Szene mit der Katze kann noch so kurz sein – und ihre Funktion in der Struktur und dem kausalen Ablauf der Handlung kann genauso wichtig (oder sogar wichtiger sein) sein wie die eines Tieres, das in weiten Teilen des Films zu sehen ist.

Eine Gemeinsamkeit haben die vier Filme: In gewisser Weise weisen sie alle eine zirkulare Struktur auf; alle Hauptcharaktere gehen aufgrund einer Katze auf eine (emotionale) Reise, erleben etwas mit ihr und kehren danach verändert und mit mehr Erfahrungen und Wissen wieder zurück zum Ursprungspunkt. Diese Erlebnisse mit den Katzen haben das Schicksal jedes einzelnen und jeder einzelnen von ihnen verändert.

6. Schlusswort

Nach einer allgemeinen Besprechung von Tieren auf der Leinwand, die unter anderem die mediengeschichtliche Verbindung zwischen Tier und Film beleuchtete und die Besprechung des Konzeptes des ‚Anderen‘ und Fremden und den Einbruch der Realität in die Fiktion durch die non-humane Figur beinhaltete, widmete sich der nächste Teil dieser Arbeit dem Spezifischen: Einerseits wurde in einem Kapitel der Mythos und die Eigenheiten der Katze erläutert und andererseits ihre Bedeutung im Film, indem prägnante und filmgeschichtlich wichtige Katzenfiguren ausgewählt und kurz besprochen wurden. Es ist schwer zu glauben, dass diesem Thema trotz der Popularität von Filmtieren bis in die jüngste Gegenwart so wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Einer Klärung der wichtigsten Begrifflichkeiten, allen voran ‚Dramaturgie‘ und Dramaturgie im Gegensatz zu ‚Narration‘, folgte im nächste Abschnitt die Analyse. Die Aufgabe dieses Parts war, vier verschiedene dramaturgische Funktionen der Katze anhand der Filme *Bringing Up Baby*, *The Third Man*, *The Future* und *Inside Llewyn Davis* im Detail zu besprechen. Die Vorgehensweise beinhaltete einerseits die theoretische Besprechung der jeweiligen Funktion (Wendepunkt, Erzähler, Nebenfigur und Voglers Begleiter des Helden) und andererseits – vor diesem theoretischen Hintergrund – eine Analyse der Szenen, die diese Elemente meiner Ansicht nach am besten veranschaulichen.

Vergleicht man die Filme, könnte man sagen, dass alle dargestellten Tiere der Story eine weitere Dimension hinzufügen. Sie sind nicht nur (mehr oder weniger) ausschlaggebend für den Verlauf der Geschichte, sondern machen die Filme auch (emotional) interessanter. Sie lösen etwas im Zuschauer aus – ob das nun Überraschung über die Identität des Dritten Manns oder Faszination über das wilde Tier auf der Leinwand, Mitleiden und Bangen um die Zukunft der Erzählerin oder die Angst um den Irrfahrer, der den Weg nachhause sucht, ist. Dieser Effekt kann nur durch eine effektiv eingesetzte Dramaturgie bewirkt werden. Es ist essentiell, den ‚richtigen Zeitpunkt‘ und Grund zu wählen, wann und warum die Katze auf der Leinwand oder dem Bildschirm auftaucht, um folglich den Rhythmus eines Films nicht zu unterbrechen, sondern – ganz im Gegenteil - wesentlich zum Aufbau des Spannungsbogen beitragen zu können. Die Katze muss in der Geschichte so positioniert werden, dass ihre Gegenwart nicht unlogisch erscheint, dass sie sich nahtlos in das Geschehen einfügen kann, dass sie auf irgendeine Weise in Verbindung zu den Hauptcharakteren steht und nicht wie ein

Element wirkt, das wie ein Fremdkörper den Film störend beeinflusst. Ebendas bewerkstelligen alle vier besprochenen Filme.

Obwohl oder gerade deshalb, weil es sich bei dem Thema der vorliegenden Arbeit um ein Randbereich in der Filmtheorie handelt, bin ich froh, mich dafür entschieden zu haben. Ich hoffe, dass meine Faszination für die Darstellung von Tieren im Film, deren dramaturgische Funktion und Funktion als Emotionsauslöser auf den Leser und Leserin übergegangen ist und womöglich sogar, Inspiration für weitere Forschungen in diesem Bereich ist.

Literaturverzeichnis

- Adamson, Judy/ Philip Stratford, „Looking for the Third Man. On the Trail in Texas, New York, Hollywood“, *Encounter*, London: Juni 1978.
- Agamben, Giorgio, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Anja Sattelmacher, *Zoo-Schauen. Vexierbilder einer frühen Kinogeschichte*, Göttingen: Optimus 2010.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Bd. 1536: Suhrkamp-Taschenbuch wiss., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Beil, Benjamin, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München: Fink 2012.
- Bellour, Raymond, „Bringing Up Baby: Monkey Business“, *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*, Hg. Sabine Nessel, Berlin: Bertz & Fischer 2012.
- Benjamin, B., „Folk Implosion“, *American Cinematographer*, http://www.theasc.com/ac_magazine/January2014/InsideLlewynDavis/page1.php, Jänner 2014, 15.3.2014.
- Berger, John, „Warum sehen wir Tiere an?“, *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, Berlin: Wagenbach 2003.
- Bordwell, David, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia UP 1985.
- Bordwell, David/ Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: University of Wisconsin 2004.
- Borkfelt, Sune, „Non-Human Otherness: Animals as Others and Devices for Othering“, *Otherness. A multilateral Perspective*, Maria Beville/ Marie Lauritzen/ Susan Yi Sencindiver (Hg.), Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.
- Bradshaw, Peter, „The Future – review“, <http://www.theguardian.com/film/2011/nov/03/the-future-film-review> 3.11.2011, 3.5.2014.
- Brinckmann, Christine N., „Empathie mit dem Tier“, *Cinema* 42, 1997.
- Brooke, Michael, „As Seen Through A Telescope“, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/443164/>, 22.9.2014.
- Brooke, Michael, „Sick Kitten“, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444530/>, 22.9.2014.

- Bühler, Benjamin/ Stefan Rieger, *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Burt, Jonathan, *Animals in Film*, London: Reaktion Books 2002.
- Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt am Main: Verlag S. Fischer 1953.
- Caras, Roger A., *Mythos Katze*, Stuttgart: Müller Rüschlikon Verlag 1991.
- Chatman, Seymour, *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca NY: Cornell UP 1990.
- Dibdin, Emma, „Unpacking the Coen brothers‘ Inside Llewyn Davis: What does the cat mean?“, <http://www.digitalspy.co.uk/movies/at-the-movies/a546092/unpacking-the-coen-brothers-inside-llewyn-davis-what-does-the-cat-mean.html> 28.1.2014, 3.5.2014.
- Dylan, Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant 2002.
- Ebert, Roger, „The Future“, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-future-2011> 3.8.2011, 3.5.2014.
- Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008.
- Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: LIT 2000.
- Eick, Dennis, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2006.
- Elsaesser, Thomas. *Studying contemporary American movies. A guide to film analysis*, London: Arnold 2001.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.
- Fay, Jennifer, „Tiere sehen/lieben“, *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*, Sabine Nessel (Hg.), Berlin: Bertz & Fischer 2012.
- Field, Syd, *Das Drehbuch: die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch, Berlin: Autorenhaus Verl. 2010.
- Förster, Annette, „What’s up dog?“, *CineZoo*, Basel: Stroemfeld/ Roter Stern 1997.
- Förster, Annette, „Das Zusammenspiel von Schauspielerinnen und Tieren im Stummfilm“, *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*, Hg. Sabine Nessel, Berlin: Bertz & Fischer 2012.
- Fudge, Erica, „A left-handed blow. Writing the history of animals“, *Representing Animals*, Nigel Rothfels (Hg.), Bloomington: Indiana UP 2002.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*, Paderborn: Fink 2010.

- Gomez, Joseph A., „*The Third Man*: Capturing the Visual Essence of Literary Conception“, *Literature Film Quarterly* 1.9.1974,
<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A726F2E6F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=4d2f22c3-5047-4386-a1f2-3d3a26d7b750%40sessionmgr113&hid=124>, 20.10.2014.
- Gordon, Joan, „Animal Studies“, *The Routledge Companion to Science Fiction*, Hg. Mark Bould, London: Routledge 2009.
- Götzhaber, Sonja I., *Dramaturgie und Symbolik in Jane Campion's Film 'Das Piano'*, Wien: 2006.
- Haraway, Donna Jeanne, *When species meet*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2008.
- Hartmann, Peter, *Zur Dramaturgie der Nebenfigur in Theater und Film*, Marburg: Tectum-Verlag, 2000.
- Hediger, Vinzenz, „Das Abenteuer der physiognomischen Differenz“, *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Petra Löffler (Hg.), Köln: DuMont-Literatur-u.-Kunst-Verl., 2004.
- Hediger, Vinzenz, „Tiere ohne Gefühle. *Jaws* und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren“, *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Matthias Brütsch (Hg.), Marburg: Schüren 2005.
- Hiltunen, Ari. *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Verlag Metzler 1993.
- Höller, Andrea/ Hanna Palmanshofer/ Stefan Schweigler (Hg.), *animalisch. Kreaturen und Kreationen*, Wien: LIT 2012.
- Kiener, Wilma. *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK-Medien 1999.
- Koch, Gertrud, „Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung“, *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Hg. Petra Löffler u. Leander Scholz, Köln: DuMont-Literatur-u.-Kunst-Verl., 2004.
- Krützen, Michaela, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004.
- Kühnel, Jürgen, *Einführung in die Filmanalyse. Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms*, Siegen: Univ.-Verl. 2004.
- Leitch, Vincent (Hg.), „Jean Baudrillard“, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: Norton & Company 2010.

- Lippit, Akira Mizuta, „Death of an Animal“, *Film Quarterly*, Fall 2002, Vol. 56, No. 1, S. 9-22, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2002.56.1.9>, 18. 6. 2014. published by University of California Press.
- McKee, Robert. Story. *Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander Verlag 2008.
- Michotte, Albert. „Der Realitätseindruck der filmischen Projektion“, http://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_vandenberck.pdf, 15.6.2014.
- Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2008.
- Milberg, Doris, *The art of screwball comedy. Madcap entertainment from the 1930s to today*. Jefferson: McFarland 2013.
- Möhring Maren/ Massimo Perinelli, „Utopia, mon amour“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Maren Möhring/ Massimo Perinelli/ Olaf Stieglitz (Hg.), Köln: Böhlar Verlag 2009.
- Möhring, Maren/ Massimo Perinelli/ Olaf Stieglitz (Hg.), *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln: Böhlar Verlag 2009.
- Möhring, Maren/ Massimo Perinelli/ Olaf Stieglitz, „Tierfilme und Filmtiere. Einleitung“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Maren Möhring/ Massimo Perinelli/ Olaf Stieglitz (Hg.), Köln: Böhlar Verlag 2009.
- Montfort, Nick. *Twisty Little Passages. An Approach to Interactive Fiction*, Cambridge: MIT Press 2003.
- Mothes, Ulla. *Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature*, Konstanz: UVK-Verl. 2001.
- Müller, Agnes/ Stefan Schweigler, „Vom Käfig zum Kader. Tierische Archäologie des Kinos“, *animalisch. Kreaturen und Kreationen*, Hg. Höller Andrea (u.a.), Wien: LIT 2012.
- Murray, Janet. *Hamlet on the holodeck. The future of narrative in cyberspace*, Cambridge: MIT Press 1998.
- Nagel, Thomas, „What Is it Like to Be a Bat?“, In: *Psychological Review*, 83, 1974, S. 435-450; <http://www.jstor.org/stable/2183914>; Accessed: 18/12/2014
- Nessel, Sabine (Hg), *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz & Fischer 2012.
- Nohr, Ralf F., „Tarzans Gesicht und die ‚letzte Differenz‘“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Maren Möhring/ Massimo Perinelli/ Olaf Stieglitz (Hg.), Köln: Böhlar Verlag 2009.

- Nowak, Angela, *Die Mensch-Tier-Beziehung als interpersonale Kommunikation. Eine empirische Analyse*, Wien: Dissertation Universität Wien 2006.
- o.A., „Screwball“, <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/screwball>, 21.4.2014.
- o.A., „The Secret Life of the Cat“, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b02xcvhw>, 13.4.2014.
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink 2001.
- Purtschert, Peter, „I even lost my cat“, *CineZoo*, Basel: Stroemfeld/ Roter Stern 1997.
- Rabenalt, Peter, *Filmdramaturgie*, Berlin: Vistas 1999.
- Rogers, Katharine M., *Katze*, Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2011.
- Sattelmacher, Anja, *Zoo-Schauen: Vexierbilder einer frühen Kinogeschichte*, Optimus Mostafa Verlag 2010.
- Scott, A. O., „Is There All There Is? Milking Life for More“, http://www.nytimes.com/2011/07/29/movies/the-future-directed-by-miranda-july-review.html?_r=0 27.7.2011, 3.5.2014.
- Seger, Linda, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, Berlin: Alexander Verlag 1997.
- Snyder, Blake, *Save the Cat! The last book on screenwriting you'll ever need*, Studio City Calif.: Wiese 2005.
- Stieglitz, Olaf, „Citizen Lassie. Tiere als bessere Staatsbürger im US-Fernsehen der 1950er Jahre“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Maren Möhring/ Massimo Perinelli/ Olaf Stieglitz (Hg.), Köln: Böhlar Verlag 2009.
- Swaab, Peter, *Bringing Up Baby*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in film and television*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 2003.
- Vogler, Christopher, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins-Verl. 2004.
- Wainwright, Tim, „What's really going on with the cat in *Inside Llewyn Davis*: A theory“, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/12/whats-really-going-on-with-the-cat-in-em-inside-llewyn-davis-em-a-theory/282583/>, 23.12.2013, 10.5.2014.
- Weidenfeld, Nathalie, *Das Drama der Identität im Film*, Marburg: Schüren 2012.
- Wuss, Peter, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma 1999.

Filmverzeichnis

Alien, Regie: Ridley Scott, USA 1979.

Bringing up Baby, Regie: Howard Hawks, USA 1938.

Cat People, Regie: Jacques Tourneur, USA 1942.

Grand Budapest Hotel, Regie: Wes Anderson, USA 2014.

Inside Llewyn Davis, Regie: Ethan und Joel Coen, USA 2013.

Shrek 2, Regie: Andrew Adamson, Kelly Asburn, Conrad Vernon, USA 2004.

The Future, Regie: Miranda July, D/USA 2011.

The Godfather, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1972.

The Long Goodbye, Regie: Robert Altman, USA 1973.

The Third Man, Regie: Carroll Reed, GB 1949.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Aufnahme von Jules-Etienne Marey; in Burt, *Animals in Film*, S. 110f.

Abb. 2: Screenshot von „The Sick Kitten (1901) | BFI”,
<https://www.youtube.com/watch?v=T33lNsnVFbI>.

Abb. 3: *Bringing Up Baby*, Collage 00:23:01.

Bringing Up Baby, 00:21:19.

Abb. 4: *Bringing Up Baby*, 00:29:02

Abb. 5: *The Third Man*, Collage, 1. Reihe 01:02:23

01:02:28

01:02:34

2. Reihe 01:02:34

01:03:23

01:03:25

Abb. 6: *The Third Man*, Collage, 1. Reihe 01:03:28

01:03:38

01:03:51

2. Reihe 01:03:56

01:07:03

Abb. 7: *The Future*, 00:00:00

Abb. 8: *The Future*, 00:09:21

Abb. 9-10: *The Future*, 00:19:30 – 00:19:57

Abb. 11-13: *The Future*, 00:36:57- 00:37:28

Abb. 14-15: *The Future*, 00:54:18 – 00:54:21

Abb. 16: *The Future*, 01:11:24

Abb. 17-19: *The Future*, 01:19:04 – 01:19:45

Abb. 20: <i>Inside Llewyn Davis</i> , Collage	Bild links	01:06:12
	Bild rechts	01:06:28
Abb. 21: <i>Inside Llewyn Davis</i> , Collage	1. Reihe	00:05:17
		00:05:30
	2. Reihe	00:05:25
		00:05:35
Abb. 22: <i>Inside Llewyn Davis</i> , Collage	1. Reihe	00:08:33
		00:08:39
	2. Reihe	00:08:45
		00:08:48
Abb. 23: <i>Inside Llewyn Davis</i> , Collage	Bild links	01:00:28
	Bild rechts	01:00:34
Abb. 24-25: <i>Inside Llewyn Davis</i> , Collage	Bild oben	01:28:56
	Bild unten	01:29:00
Abb. 26-28: <i>Inside Llewyn Davis</i> , Collage	Bild oben	01:29:48
	Bild Mitte	01:30:04
	Bild unten	01:30:14

Zusammenfassung

Kino und die Darstellung von Tieren sind seit den Anfängen der Kinematografie eng miteinander verwoben. Trotzdem ist dieses Thema bis heute ein Marginalgebiet in der Filmtheorie geblieben. Das Interesse an der dramaturgischen Funktion der Katze im Speziellen hat sich aus der Beobachtung heraus entwickelt, dass dieses Tier in vielen Filmen zum Einsatz kommt, um die Story voranzutreiben und einen Spannungsbogen aufzubauen. Die Forschungsfrage richtet sich an das Verhältnis zwischen ‚metaphorischem‘ Wert und dramaturgischer ‚Notwendigkeit‘ der Katze im Film. Nach einer allgemeineren Aufarbeitung der besonderen Verbindung zwischen Kino und Tier, die Besprechungen der Konzepte des ‚Othering‘ und des Tieres als Einbruch des ‚Realen‘ in die Fiktion beinhaltet, wird der Fokus auf die Katze und ihre (kulturelle Rezeptions-)Geschichte gerichtet. Der zweite Teil dieser Arbeit dient der Klärung der wichtigsten Begriffe – allen voran ‚Dramaturgie‘ und ‚Narration‘. Ziel des darauffolgenden Abschnitts ist es, anhand vier ausgewählter Filme die unterschiedlichen Funktionen der Katze (Nebenfigur, Wendepunkt, Erzählerin und Voglers Begleiterin des Helden) zu untersuchen, um in einem Vergleich die daraus entstandenen Ergebnisse gegenüberstellen zu können.

Abstract

Since the early beginnings of cinematography the medium film and the representation of animals are closely intertwined. In film theory, though, this discourse still seems to be only of marginal interest. My fascination of the narrative function of the cat developed as a result of my observation that this animal is frequently used as a ‘motor’ of the story in order to create suspense. My research question focuses on the relation between ‘metaphorical’ value and narrative ‘necessity’ of the cinematic feline. The first part of this diploma thesis includes a discussion of the special bond between cinema and animals in general and of the cultural history of the representation of the cat in particular. In addition, it deals with the concept of ‘Othering’ and animals as a means of transferring reality into the fictional world. In a next step the most important terms will be defined – most importantly the concepts of ‘dramaturgy/narrative’ and ‘narration’. The next part aims to describe and analyse the various narrative functions of the cat (supporting role, plot point, narrator and Vogler’s companion of the hero) in selected movies (*Bringing Up Baby* [USA 1938], *The Third Man* [GB 1949], *The Future* [D/USA 2011], *Inside Llewyn Davis* [USA 2013]) in order to enable a comparison of the results.

Lebenslauf

Name: Julia Schwarzingner

Ausbildung:

Seit Februar 2013	Universität Wien (Masterstudium Anglophone Literatures and Cultures)
Februar 2013	Bachelorabschluss (English and American Studies)
Seit Oktober 2006	Universität Wien (Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft & Diplomstudium Anglistik und Amerikanistik)
Juni 2006	Maturaabschluss
1998-2006	Bundesgymnasium Rechte Kremszeile, 3500 Krems
1994-1998	Volksschule Lengenfeld, 3552 Lengenfeld