



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Metamorphosen und Laborexperimente in den Filmen
von François Ozon und Alain Resnais“

verfasst von

Carmelina Cafaro

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 344 347

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Englisch UF Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Beachtung von Urheberrechten

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	6
2.	Etymologie und Begriffserklärung	10
2.1	Kriterien für die Begriffsdefinition	11
2.2	Definitionsversuch für literarische Verwandlungen	12
3.	Der Ursprung des Verwandlungsmotivs	14
3.1	Die Anfänge zwischen Tier und Mensch	14
3.1.1	Das Tier als Totem	16
3.2	Die Rolle des Tiers in Erzählungen: Die Tiergatten-Märchen	18
4.	Das Verwandlungsmotiv in der Antike	21
4.1.	Das Verhältnis zwischen Mensch, Natur, Tier und Göttern in der Antike ...	21
4.1.1	Leben und Eigenschaften der antiken Götter: Die Fähigkeit der Verwandlung	23
4.2	Publius Ovidius Naso: Metamorphoseon Libri XV	27
4.2.1	Gattung, Aufbau, Besonderheiten der Metamorphosen	28
4.2.2	Der verwandelte Mensch: Verschiedene Ergebnisse	33
4.2.2.1	Die ersten Ergebnisse: Wolf, Kuh, Bär, Schlange, Hirsch etc.	36
4.2.2.2	Ungeheuer oder Mischwesen.	52
5.	Franz Kafka: <i>Die Verwandlung</i>: Der Mensch als Käfer	58
5.1	Inhalt	58
5.2	Die Figuren / Charaktere	59
5.2.1	Die Mutter	61
5.2.2	Der Vater	61
5.2.3	Die Schwester Grete	63
5.2.4	Gregor	64
5.3.	Die Funktion der Metamorphose für die Familie Samsa	65
6.	Alain Resnais: <i>Mon oncle d'Amérique</i>	67
6.1	Inhalt / Synopsis	67
6.2	Die Figuren und ihre Konstellation	69
6.2.1	Jean Le Gall	72
6.2.2	Janine Garnier	73
6.2.3	René Ragueneau	74
6.2.4	Professor Henri Laborit	75
6.3	<i>Mon oncle d'Amérique</i> : ein Dokumentarfilm?	76
6.4	Die Ratte als Versuchstier	81
7.	François Ozon: <i>Sitcom</i>	93
7.1.	Inhalt / Synopsis	93
7.2.	Die Figuren und ihre Konstellation	95

7.2.1	Die Mutter Hélène	97
7.2.2	Der Vater Jean.....	102
7.2.3	Der Sohn Nicolas	105
7.2.4	Die Tochter Sophie	109
7.3	Bedeutung des Begriffs Sitcom für den Film	114
7.4	Die Ratte als Eindringling	115
8.	Zusammenfassung.....	119
9.	Literaturverzeichnis	122
10.	Anhang	130
10.1	Conclusion en français	130
10.2	Filmrelevante Daten.....	140
10.3	Abbildungsverzeichnis	141
10.4	Curriculum Vitae	145

1 Einleitung

Friedmann Harzer befasst sich in der Einleitung zu seinem Werk *Erzählte Verwandlung: eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)* mit dem sehr beliebten und komplexen Thema der Verwandlung. Zahlreiche Regisseure, Autoren, wie Ovid, Kafka und andere Künstler, fasziniert das Spiel mit der Verwandlung immer wieder. Harzer meint, dass „Metamorphosen [...], so scheint es, [haben] Konjunktur, und das nicht nur in der traditionsbewussten Gegenwartsliteratur.“ (Harzer 2000: I). Egal ob zuhause, im Fernsehen, auf der Kinoleinwand, oder in einem Buch, Veränderung und Wandel üben auf uns eine gewisse Magie aus. Es ist ein Phänomen, das nie aus der Mode zu kommen scheint. Diesen Hype hat Hollywood in letzten Jahren gekonnt ausgelöst und genutzt. Filme wie *Twilight*, *Wolverine*, *Spider-Man* oder *Black Swan* unterstreichen diese Tatsache. Darsteller verwandeln sich im Laufe der Handlung in Vampire, Werwölfe, Spinnen oder auch in Schwäne. Auch nicht zu vergessen sind zahlreiche Charaktere in den Verfilmungen der *Harry Potter* Bücherreihe. Sie verlieren durch einen bestimmten Zauber ihr Menschsein, um in ein Tier verwandelt zu werden. Das Phänomen scheint derart spannend zu sein, dass meistens ein zweiter und dritter Teil in der Traumfabrik Hollywood gedreht und produziert werden muss. All diese Verwandlungen haben eines gemeinsam: in den meisten Fällen sind es Menschen, die diese Veränderung miterleben und durchleben müssen. Der menschliche Körper wird verändert, gleicht sehr oft dem eines Tieres. Die Bewegungsabläufe werden animalischer, die Sinne schärfer und meistens ist die verwandelte Person mit einer zusätzlichen Gabe ausgestattet.

Das Äußere von ‚Spider-Man‘ Peter Parker wird jedoch nicht komplett spinnenartig, er besitzt eher die körperlichen Fähigkeiten einer Spinne. Er ist daher in der Lage ein Netz zu spinnen, Gebäude zu erklimmen und seine Beweglichkeit ist mit der eines Menschen nicht mehr zu vergleichen.¹ Jacob Black, beispielsweise, verwandelt sich im Laufe der *Twilight Saga* immer wieder in einen Werwolf, um mit seinem Rudel und der Familie Cullen gegen die einflussreichen und ältesten Vampire, die Volturi, zu kämpfen.

Einer Metamorphose der anderen Art unterzieht sich Nina Sayers, eine Ballerina, die in New York im bekannten Stück Schwanensee eine Doppelrolle spielen und tanzen

¹ vgl. [http://marvel.com/universe/Spider-Man_\(Peter_Parker\)#The_Boy.2C_the_Bite.2C_and_the_Burglar](http://marvel.com/universe/Spider-Man_(Peter_Parker)#The_Boy.2C_the_Bite.2C_and_the_Burglar) [3.6.2014]

muss. Im Laufe der Inszenierung geht die junge Frau immer weiter an ihre körperlichen, psychischen, aber auch künstlerischen Grenzen. Dank der Metamorphose ist sie im Stande, ganz eins zu werden mit ihrer Rolle. Gegen Ende des Balletts brilliert sie sichtlich als böser, schwarzer Schwan Odile. Der jungen Tänzerin wachsen Schwimmhäute zwischen den Zehen und ihr Blick verändert sich, denn er wird aggressiver, verführerischer und dämonischer. Die Verwandlung setzt in der Ballerina etwas frei. Auch die Bewegungen, wenngleich noch immer anmutig und grazil, entsprechen denen eines Schwans. Obwohl sie letztendlich stirbt, hat der körperliche Wandel ihr geholfen, etwas für sie noch nie Dagewesenes zu entdecken und dies in vollen Zügen auszuleben (vgl. Bignall 2013: 121-122). Sie verwandelt sich auf schauspielerischem und auf tänzerischem Niveau.

Also geben nicht alle Verwandlungskünstler ihr Menschsein komplett auf, viele können trotz Tiergestalt noch sprechen. Sie können ihren Mitmenschen daher auch ihre Gefühle mitteilen. Häufig bleiben gewisse Charaktereigenschaften erhalten oder werden sogar noch verstärkt. Kafkas Protagonist, der in einen Käfer verwandelte Gregor Samsa, ist trotz ekelregender Ungeziefergestalt noch immer fähig menschliche Emotionen zu empfinden.

Viele Filme zeigen die positiven und negativen Aspekte einer Mensch-Tier-Verwandlung. Der erste Teil der vorliegenden Arbeit, welcher ein theoretischer sein soll, stützt sich daher auf das Prinzip der Metamorphose selbst. Gründe, die zu einer solchen Gestaltänderung führen, werden untersucht und analysiert. Oftmals wird die Transformation von Mensch zu Tier durch ein bestimmtes Ereignis oder ein Zusammentreffen mit einer anderen Person ausgelöst. Die Sinne des Menschen können derart gereizt werden - sogar überreizt, die Charaktere werden somit an die Grenzen ihres menschlichen Seins gebracht. Die Verwandlung selbst kann als Neuanfang gesehen werden. Die Figuren können nur ein Stadium oder mehrere durchlaufen. Man könnte die Transformation sogar als eine Form der Wiedergeburt zu bezeichnen. Eine neues Wesen oder Geschöpf, welches meist auch eine gewisse Mission zu erfüllen hat, tritt nun in Erscheinung. Die oben angeführten Charaktere erleben ihren neuen Körperzustand und ihre neue Körperbeschaffenheit als etwas Positives. Die Metamorphose hat sie aus ihrer ursprünglichen menschlichen Haut herauskommen lassen, und sie können daher komplett neue Seiten an sich entdecken.

Wie bereits erwähnt, nähert sich der erste Teil der vorliegenden Arbeit dem Thema Metamorphosen aus theoretischer und literarischer Sicht. Der Arbeit werden ein Definitionsversuch, die Klärung der Geschichte und der Herkunft des Begriffs, vorangestellt. Ein Versuch, den äußerst komplexen Begriff zu erläutern, und eine Diskussion leiten diesen ersten Teil sozusagen ein. Außerdem wird in diesen ersten Kapiteln geklärt, welche Bedeutung der Begriff in der Literatur hat und welche Rolle der Begriff ‚Zeit‘ bei Verwandlungen spielt. Ein weiteres großes Kapitel ist das Verwandlungsmotiv in der Literatur, zwei bedeutende Werke werden dahingehend auf den Sinn und den Hintergrund der Metamorphose untersucht.

Theorie bedeutet auch, dass sich die Arbeit mit der Geschichte, dem Ursprung der Beziehung zwischen Tier und Mensch, auseinandersetzt. Es wird geklärt, wie diese Beziehung sich im Laufe der Zeit verändert hat. Des Weiteren soll auch erläutert werden, wie es beispielsweise zu gewissen Riten, bei denen sich die ersten Menschen als Tiere verkleideten, kommen konnte. Die Beziehung zwischen Tier und Mensch war schon damals eine spezielle, denn das Tier galt als ‚das Andere‘ oder ‚das Fremde‘, das auf viele eine gewisse Faszination ausübte.

Das Verwandlungsmotiv war auch in der Antike ein faszinierendes Thema, die Rolle der Götter und ihre speziellen Fähigkeiten, beispielsweise die Fähigkeit der Selbstverwandlung und der Fremdverwandlung, werden erklärt. Außerdem wird wieder näher auf die Beziehung zwischen Mensch und den zahlreichen Göttern im Sinne der Antike eingegangen, da diese und die Götter selbst sehr oft auch der Auslöser für zahlreiche Verwandlungen in Tiere waren.

Das vierte Kapitel konzentriert sich außerdem sehr stark auf Ovids *Metamorphosen*, denn kein Werk beschäftigt sich besser und ausführlicher mit der Verwandlung des Menschen in zahlreiche Tiere, Bäume, Steine und Ungeheuer - als das von Ovid. Zahlreiche Sagen und Mythen werden erläutert, um die verschiedenen Funktionen und Hintergründe der Tier-Mensch- Metamorphose zu verstehen.

Auch das fünfte Kapitel hat daher seinen Schwerpunkt auf dem beliebten Verwandlungsmotiv in der Literatur, wobei Franz Kafkas *Die Verwandlung* eingehend- auf das Metamorphosenmotiv untersucht wird.

Den zweiten Teil der Arbeit, bilden Kapitel Sechs und Sieben, denn sie dienen in erster Linie dazu, sich der zentralen Forschungsfrage zu nähern. Die

Forschungsfrage lautet: Wie werden die Funktionen von Metamorphosen und Laborexperimenten in den Filmen von François Ozon (*Sitcom*) und Alain Resnais (*Mon oncle d'Amérique*) in Szene gesetzt?

Da beide Regisseure mit dem Motiv der Verwandlung und des Laborexperiments spielen, werden beide Filme dahingehend untersucht. Einige ausgewählte Sequenzen und deren Protokolle sollen Aufschluss darüber geben, welche Funktion die angedeutete und in Szene gesetzte Verwandlung eines Menschen in ein Tier für die einzelnen Figuren wie für die Gesellschaft, hat. Da beide Regisseure sich hierfür auch immer wieder mit einem speziellen Tier, einer Ratte, auseinandersetzen, wird in beiden Kapiteln auch die Rolle der Ratte als Versuchstier im Film und im realen Leben analysiert. Zusätzlich werfen beide Filme die Frage auf, welchem Genre man sie aufgrund der verwendeten Thematik zuordnen kann. Am Ende des jeweiligen Kapitels wird versucht, auch auf diese Frage kurz einzugehen.

Das letzte Kapitel ist eine Zusammenfassung, eine Conclusio, welche versucht die wichtigsten Punkte und Aspekte dieser Arbeit zusammenzufassen. Beide Filme werden hinsichtlich ihrer Parallelen und Unterschiede verglichen, um den Metamorphosenbegriff in seiner Komplexität nochmals zu verdeutlichen.

Der Anhang der vorliegenden Arbeit umfasst eine zehnsseitige Zusammenfassung in französischer Sprache, alle relevanten Informationen zu den beiden Filmen selbst und ein Abbildungsverzeichnis.

2 Etymologie und Begriffserklärung

Aus etymologischer Sicht hat der Begriff ‚Metamorphose‘ seinen Ursprung in der griechischen, aber auch in der altgriechischen Sprache. Laut der Onlineausgabe des Standardnachsschlagewerks *Duden*, steht der Ausdruck ‚Metamorphose‘ für „[...] Umgestaltung, Verwandlung.“² Gleichzusetzen ist er daher mit Begriffen wie „Formveränderung, Gestaltwechsel, Umbildung [und] Umformung.“³

Wenn man das Wort ‚Metamorphose‘ in zwei Teile aufspaltet, bedeutet das griechische Präfix ‚Meta‘ wortwörtlich „[...] in Bildungen mit Adjektiven oder Substantiven zwischen, inmitten, nach, nachher, später, ver... (im Sinne der Umwandlung, des Wechsels).“⁴ ‚Morphosis‘, auf der anderen Seite, steht für Etwas, das sich im Wandel befindet. Damit kann eine Gestalt oder ein Zustand gemeint sein.

Die Metamorphose kann daher als Prozess verstanden werden, bei dem eine erkennbare Veränderung einer Materie abläuft. Etwas befindet sich im Wandel, etwas Neues kann daher entstehen. Wie komplex dieser Prozess sein, und auf wie vielen Ebenen er ablaufen kann, zeigt die Benutzung und Anwendung des Begriffs in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen. Vor allem in den Naturwissenschaften, wie beispielsweise der Zoologie, Geologie oder Botanik, wird dieser Ausdruck sehr oft verwendet, wenn es sich um die Beschreibung einer Verwandlung handelt. Doch Metamorphosen sind nicht nur in den Naturwissenschaften vorherrschend. Seit der Antike wird das Verwandlungsmotiv in der Literatur verwendet und noch heute ist es in literarischen Werken zu finden. Laut Harzer werde dieses Motiv „[...] in mythologischen, philosophischen, theologischen oder auch naturgeschichtlichen Texten konkretisiert, in denen Verwandlungen verschiedene Prozesse veranschaulichen.“ (Harzer 2000: 2). Die Geschichte und die Bedeutung des Motivs lassen sich daher relativ konkret und genau erforschen. Das Prinzip oder Phänomen ‚Metamorphose‘ in einem einzigen Satz zusammenzufassen oder gar zu definieren, ist und bleibt für zahlreiche Forscher eine Herausforderung. Um sie konkret definieren und beschreiben zu können, müssen einige Fragen zum Verwandlungsablauf per se untersucht werden.

² vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Metamorphose> [Stichwort Metamorphose 10.6.2014]

³ vgl. *ibid.* [Stichwort Metamorphose 10.6.2014]

⁴ vgl. *ibid.* [Stichwort Metamorphose 10.6.2014]

2.1 Kriterien für die Begriffsdefinition

Zgoll analysiert diese und bezieht sich dabei immer wieder auf Texte der augusteischen Dichtung (vgl. Zgoll 2004: 40-44). Seine Vorgehensweise und Untersuchungen können jedoch nicht nur an den Versen der antiken Autoren Vergil und Ovid festgemacht werden, sondern auch an anderen Textsorten oder Medien, wie beispielsweise an Filmen, welche dieses Motiv in Szene setzen. Abbildung 1 zeigt diese acht Kriterien oder Fragestellungen. An diesen kann auch eine Definition des Begriffs ‚Metamorphose‘ festgemacht werden.

Texte	[Text X]
Abschnitt des Mythos und Modus	
Wer wird verwandelt?	
In was wird verwandelt?	
Konstante davor – danach	
Wer verwandelt?	
Lexeme für den Verwandlungsvorgang bzw. –ergebnis	
Reaktionen; Auswirkungen/ Folgen der Verwandlung	
Funktion der Verwandlung im Kontext	

Abb.1 (Zgoll 2004: 42)

Der erste Schritt kann wie folgt beschrieben werden:

Innerhalb der augusteischen Dichtung werden alle Stellen erfaßt, die zum untersuchten Phänomen in irgendeiner Beziehung stehen, also auch offene oder versteckte Anspielungen, die sich auf einen Verwandlungsstoff beziehen, ohne daß explizit von einer Verwandlung die Rede wäre. (Zgoll 2004: 40)

Wie bereits oben erwähnt, liegt Zgolls Hauptaugenmerk auf der Analyse von Versen, die den Verwandlungsmythos oder Stoff zum Inhalt haben. Wenn es sich nun um eine Filmanalyse handelt, können zuerst Sequenzen gesammelt und notiert werden, denn „Diese Vorgehensweise ermöglicht eine strukturelle Analyse der einzelnen Stellen, da sich so der Stoff in seinen verschiedenen Phasen (vor, während und nach der Verwandlung) darbietet.“ (Zgoll 2004: 40).

Wenn man nun die in Frage kommenden Sequenzen - die natürlich von unterschiedlicher Länge sein können, gesammelt hat, kann man sich auf das Phänomen der Verwandlung konzentrieren. Die Fragen „Wer wird verwandelt?“ (Zgoll 2004: 42) und „In was wird verwandelt?“ (Zgoll 2004: 42) können sehr hilfreich sein, um den Prozess besser verstehen und analysieren zu können. Natürlich darf hier die Frage nach dem Wesen - welches die Metamorphose eigentlich vollzieht

oder auslöst, nicht außer Acht gelassen werden. Ein Verwandlungsvorgang, der in der augusteischen Dichtung thematisiert wird, ist die Mensch-Tier-Verwandlung. Sie wird meist von Göttern vollzogen.

Interessant sind auch die letzten beiden Kriterien, die sehr viel mit dem zeitlichen Aspekt gemeinsam haben. „Reaktionen; Auswirkungen/Folgen der Verwandlung“ (Zgoll 2004: 42) und „Funktion der Verwandlung im Kontext“ (Zgoll 2004: 42) können besser untersucht werden, wenn man die Metamorphose in drei ‚Zeitfenster‘ unterteilt, denn:

Jeder Metamorphosenmythos kann in drei Abschnitte unterteilt werden: in die Situation vor der Verwandlung, in den Verwandlungsvorgang selbst, und in die Ereignisse nach der Verwandlung; entsprechend erfolgen die Einträge „davor“ (d.h. vor der Metamorphose) bzw. „danach“, oder der Eintrag „Vorgang“ (für den Vorgang der Verwandlung). (Zgoll 2004: 42)

Manchmal thematisiert nur ein einziger Vers oder auch mehrere zusammen eine bestimmte Phase der Verwandlung. Diese genaue Unterteilung führt aber auch dazu, dass man mehr über die eigentlichen Hintergründe und die eigentliche Funktion herausfinden kann, denn „In einigen Fällen ersehnt eine Person die Verwandlung nur oder stellt sie als möglich hin, weswegen in diesen Fällen der Wirklichkeitsmodus eigens mit entsprechenden Hinweisen gekennzeichnet wird („gewünscht“ bzw. „hypothetisch“). (Zgoll 2004: 43)

2.2 Definitionsversuch für literarische Verwandlungen

Harzer, welcher das Verwandlungsmotiv in den Texten von Ovid, Kafka und Ransmayr untersucht, geht davon aus, dass „[...] epische Texte ein für die Darstellung von Metamorphosen privilegierter Ort sind [...]“. (Harzer 2000: 2). Er definiert die Metamorphose wie folgt: „Metamorphosen wollen imaginieren, was sich nicht beobachten lässt, wie etwas wird nämlich.“ (Harzer 2000: 15).

Ganz genau beobachten lassen sich Metamorphosen daher, wenn man die im vorherigen Kapitel genannten Kriterien näher untersucht.

Verwandlungen beschreiben also eine oder mehrere Zustandsformen, welche zu einem bestimmten Zeitpunkt (davor, während und nach der eigentlichen Verwandlung) vorherrschend sind. Diese Idee ähnelt daher auch Harzers zweiter Definition für diesen Begriff.

Harzer stützt seine zweite Erklärung auch auf Erläuterungen des Philosophen Kant, der wiederum auch einen engen Zusammenhang zwischen Verwandlung und

verschiedenen Zeitspannen sieht. Kants Ideen lassen sich jedoch nur oberflächlich und teilweise im literarischen Verwandlungsmotiv wiedererkennen (vgl. Harzer 2000: 26).

Nach einer eingehenden Analyse mehrerer Metamorphosen Konzepte, gelangt Harzer zu folgender Schlussfolgerung und aufschlussreicher Definition:

Die Metamorphose ist a r t i k u l i e r t e [sic] Zeit im doppelten Wortsinn: Zum einen >zergliedert< sie jene abstrakte Zeit, die zwischen zwei Zuständen liegt Zum anderen >drückt < sie diese mit den Verfahren der Literatur >aus<. (Harzer 2000: 26)

Diese deckt sich weitgehend mit Zgolls Erklärung, nämlich der, dass die Metamorphose in drei ‚Zeitfenster‘ unterteilt werden kann (vgl. Zgoll 2004: 42). Diese Beobachtungen werden in diversen Textsorten niedergeschrieben, um zu erläutern, „[...] wie etwas wird.“ (Harzer 2000: 15).

Nachdem nun in diesem Kapitel die Herkunft des Wortes ‚Metamorphose‘ und mehrere Kriterien für eine genaue Begriffsdefinition diskutiert wurden, behandelt das nächste Kapitel einige Aspekte der Entstehungsgeschichte des Verwandlungsmotivs in der Literatur. Der Ursprung dieses Motivs ist sehr stark in der Geschichte der Menschheit eingebettet. Dieser hat sich daher auch im Laufe der Jahrhunderte weiterentwickelt. Ein weiteres Thema, welches kurz angeschnitten wird, ist die Beziehung zwischen Tier und Mensch. Sie kann als Grundlage für die Mensch-Tier-Metamorphose gesehen werden kann. Außerdem soll erklärt werden, wie das Verwandlungsmotiv in einer Art ersten literarischen Gattung verarbeitet wurde.

3 Der Ursprung des Verwandlungsmotivs

Brunner Ungricht setzt sich in ihrem Werk *Die Mensch-Tier-Verwandlung: Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* intensiv mit dem historischen Hintergrund des Verwandlungsmotivs auseinander. Obwohl das Hauptaugenmerk ihrer Untersuchungen eher auf der literarischen Gattung des deutschen Märchens und der Verwendung dieses Motivs liegt, stellt sie gleich zu Beginn folgende Behauptung auf:

Die Verwandlung eines Menschen von der menschlichen in eine andere Form erscheint nach logisch-empirischen Gesetzen absurd. Trotzdem spielt das Verwandlungsmotiv von der frühesten Menschheitsgeschichte an bis zur Moderne eine wichtige Rolle in der Kultur-, Kunst,- und Gedankenwelt des Menschen. Denn ganz offensichtlich spricht es fundamentale und essentielle menschliche Emotionen an. (Brunner Ungricht 1998: 13)

Zusätzlich möchte sie Ergebnisse und Antworten auf die Fragestellungen „[...] was die rätselhafte Macht und Faszination dieses Motivs ausmacht, was für eine Vorstellungswelt und tiefere Bedeutung dahintersteckt.“ (Brunner Ungricht 1998: 13), finden.

Bevor das Verwandlungsmotiv in zahlreichen Mythen, Märchen und Sagen verarbeitet werden konnte, war es bereits fester Bestandteil der Menschheitsgeschichte. In verschiedenen Kulturen war das Phänomen der Mensch-Tier-Verwandlung allgegenwärtig, denn es wurde auch von zahlreichen Riten beeinflusst. Außerdem hatte die enge Bindung zwischen Tier und Mensch einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklung und Veränderung dieses Motivs (vgl. Brunner Ungricht 1998: 15).

In der heutigen Zeit jedoch, erwecken erzählte Verwandlungen den Eindruck, dass sie unwirklich und „[...] rein phantastisch [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 13) sind.

3.1 Die Anfänge zwischen Tier und Mensch

Die Beziehung zwischen Tier und Mensch durchlief im Laufe der Jahrhunderte viele bemerkenswerte Veränderungen, denn sie war von unterschiedlicher Intensität geprägt. Die Nähe und Distanz zwischen Tier und Mensch gestaltete sich unterschiedlich. Um überhaupt eine Beziehung zu einem anderen Lebewesen aufbauen zu können, muss der Mensch das andere Geschöpf bewusst wahrnehmen und verstehen, dass es erhebliche Unterschiede (allen voran die körperlichen) zwischen ihm und dem anderen Wesen gibt. Bevor die ersten Menschen das Tier als

‚das Andere‘ klassifizieren und überhaupt entscheiden konnten, ob das Tier eine Bedrohung oder etwas Nützliches für ihr Leben darstellte, mussten sie selbst gewisse Entwicklungsstufen durchlaufen.

Brunner Ungricht fasst die ersten Annäherungsversuche und die daraus resultierenden Anfänge für die Beziehung zwischen Mensch und Tier wie folgt zusammen:

Für den Naturmenschen besteht noch kein grundlegender psychischer Unterschied zwischen Mensch und Tier; denn die dem modernen Bewusstsein geläufige scharfe Trennung ist Ergebnis einer langen Entwicklung. Schon immer hat sich der Mensch ein Bild vom Tier gemacht, ein Bild, das sich sowohl aus objektiven Beobachtungen als auch aus subjektiven Erlebnisweisen zusammensetzt. Die subjektive Einstellung ist aber stark an das sich wandelnde Selbstverständnis des Menschen geknüpft, und deshalb ist mit dem wachsenden menschlichen Selbstbewusstsein auch die Distanz zum Tier grösser geworden. (Brunner Ungricht 1998: 15)

Die ersten Menschen oder „[...] Naturmenschen [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 15) hatten eine sehr innige Beziehung zum Tier, da es unweigerlich eine Nahrungsquelle für sie war. Doch gerade durch das Jagen kamen sich Mensch und Tier so nahe, sodass ihnen auch sehr wohl bewusst wurde, dass das ‚Animalische‘ für sie gefährlich werden konnte. Findeisen beschreibt als Erster die positiven Aspekte der frühen Tier-Mensch-Beziehung:

Der Jäger der vorwissenschaftlichen Zeit erlebt das Tier, mit dem er auf das engste verbunden ist, auf zwei Weisen. Einerseits sieht er sich ihm wesensverwandt, er identifiziert sich mit ihm und betrachtet es als ein dem eigenen Ich analoges personales Sein von gleicher geistiger Substanz. (Brunner Ungricht 1998: 16, u. vgl. Findeisen 1956b, 46f)

Daraus lässt sich schließen, dass die ersten Menschen sich sehr wohl im Tier in einer gewissen Weise wieder erkennen konnten, doch Sälzle und Brunner Ungricht unterstreichen die deutliche Weiterentwicklung der Beziehung zwischen Mensch und Tier. Wie oben bereits erwähnt wurde, spielte die Jagd eine wesentliche Rolle, denn sie führte dazu, dass der Mensch das Tier Schritt für Schritt anders wahrnahm und sich nicht mehr mit ihm auf einer Ebene sah. Brunner Ungricht stellt daher folgende Behauptung auf:

Andererseits erfährt er [der Mensch] die oft so imponierende Erscheinung und Überlegenheit des Tieres und die Schwäche und Unvollkommenheit des eigenen Körpers. Was der Mensch selbst nicht vermag, gelingt dem Tier oft mühelos. Bär und Stier sind viel stärker als er, der Fisch kann schwimmen, der Vogel kann fliegen. Aufgrund dieser Fähigkeiten akzeptiert der Mensch das Tier von Anfang an als höheres Wesen mit übernatürlichen Kräften. Es wird

für ihn zu etwas Unerreichbarem und Verehrungswürdigem, zugleich auch Furchteinflössendem. (Brunner Ungricht 1998: 16)

Sälzle schließt sich dieser Behauptung an, denn auch er kann eine deutliche Veränderung erkennen. Das Tier ist nicht nur ein Wesen, zu dem man aufschauen kann, sondern der Mensch erklärt „[...] es aber wie selbstverständlich zu einem geheimnisvollen, in seiner Unfassbarkeit irgendwie schon göttlichen Wesen. Von hier aus [ist] es nur noch ein Schritt zur Sphäre religiöser Empfindung.“ (Sälzle 1965: 34 zitiert in Brunner Ungricht 1998: 16)

Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass der Mensch auf das Tier angewiesen war, da es nicht nur eine Nahrungsquelle war- sobald es erlegt worden war-, sondern es sicherte noch auf andere Art und Weise das Überleben der ersten Menschen. Es hatte sicherlich auch eine Beschützerfunktion. Im Gegensatz zum Menschen, kann das Tier von einer besseren körperlichen Beschaffenheit oder ‚Ausstattung‘ profitieren, denn seine Sinne sind schärfer und es besitzt einige Fähigkeiten, die das Überleben alleine leichter machen. Der Mensch wurde sich dieser deutlichen Unterschiede durchaus bewusst und sah es nun mit anderen Augen. Man kann sogar davon sprechen, dass das Tier einen anderen Stellenwert eingenommen hatte, denn es wurde wertgeschätzt und möglicherweise auch vergöttert (vgl. Brunner Ungricht 1998: 16).

3.1.1 Das Tier als Totem

Um die spezielle Beziehung zwischen Tier und Mensch noch besser beschreiben zu können, ist es wichtig das Phänomen des Totemismus genauer zu untersuchen. Da die ersten Völker das Tier vergötterten und es als heilig ansahen, gehen viele Forscher davon aus, dass Tiere als Totem fungierten. Die Verehrung der Tiere kann daher wie eine Art Religion gesehen werden. Brock befasst sich mit diesem Phänomen, da auch er der Meinung ist, dass der Totemismus in „[...] einfachen Stammesgesellschaften [...]“ (Brock 2006: 172), also „[...] bei den extrem traditionalistischen Jäger- und Sammlerinnen Stammesgesellschaften [...]“ (Brock 2006: 172) vorzufinden war und ist. Die Bezeichnung „[...] ‚einfach‘ [...]“ (Brock 2006: 173) rechtfertigt er mit folgender Erklärung:

Über diese Gesichtspunkte hinausgehend sehe ich die in diesem Kapitel behandelten Typen von Stammesgesellschaften als „einfach“ an, weil hier die

in dem Zusammenspiel zwischen Weltverständnis, Sozialstruktur und ritualisiertem Handeln enthaltenen Möglichkeiten erst ansatzweise entfaltet werden. Das zeigt sich sowohl an der eminenten Statik dieser Gesellschaften, wie an ihrer gering ausgeprägten Tendenz die „Welt“ aktiv zu verändern und umzukrempeln. Da ich in der Entfaltung der in dem Zusammenspiel von Weltverständnis, Sozialstruktur und Ritualordnung enthaltenen Möglichkeiten eher einen immanenten, in gewisser Weise zwangsläufigen Mechanismus sehe, der zugleich auch Alternativen verbaut, sind mit dem Etikett „einfach“ auch nicht die altherwürdigen Assoziationen einer alternativlosen Fortschrittlichkeit verknüpft. (Brock 2006: 173)

Der Totemismus und die damit verbundenen speziellen Riten werden noch heute von diversen Naturvölkern praktiziert, denn Brock glaubt, dass:

Wenn unter den heute existierenden Gesellschaften noch Merkmale zu finden sind, die an den Übergang auf ein Leben in Gesellschaften erinnern, dann müssen sie bei den extrem traditionalistischen Jäger- und Sammlerinnen Stammesgesellschaften wie z.B. den Buschmännern, Pygmäen, Inuit, den australischen Ureinwohnern oder den Stämmen des südostasiatischen oder südamerikanischen Regenwalds und der Tundren des Nordens gesucht werden. (Brock 2006: 172)

Den Begriff ‚Totem‘ und seine spezielle Funktion erklärt Brock nun wie folgt:

Totems sind Symbole, die als heilig angesehen werden und die die Zusammengehörigkeit des Clans mit einer Tierart, Pflanzengattung oder anderen Elementen der Umwelt ausdrücken. Diese Zusammengehörigkeit wird auf eine gemeinsame Herkunft und auf die Gründung eines Clans durch einen mythischen Urahn zurückgeführt, der sich von dem den Clan bezeichnenden Tier oder der entsprechenden Pflanze in den ersten Menschen dieses Clans verwandelt habe. (Brock 2006: 187)

Der Verwandlungsgedanke spielt daher im Totemismus eine tragende Rolle, da vor allem Tiere die ursprünglichen ‚Gründer‘ einer Gesellschaft waren. Somit hatten die Mitglieder solcher Stämme oder Gesellschaften bestimmte Regeln zu respektieren. Bestimmte Tiere durften keinesfalls getötet und verzehrt werden, da sie eine schützende Funktion hatten. Außerdem konnte der Clan seine Geschichte oder den Ursprung des Lebens auf dieses Tier zurückführen (vgl. Brock 2006: 187).

Auch Brunner Ungricht sieht einen engen Zusammenhang zwischen dem Phänomen des Totemismus und dem Verwandlungsmythos, denn Tiere waren weit mehr als die Beschützer ihres Clans. Sie spielten auch eine zentrale Rolle, wenn es um die Vorstellung von einem Leben nach dem Tod ging (vgl. Brunner Ungricht 1998: 22-23). Es kann daher von einer „[...] dualistische[n] Vorstellung einer Seele im Leib.“

(Brunner Ungricht 1998: 23) gesprochen werden. Da die ersten Stämme den Ursprung ihres Seins ohnehin in einem Tier sahen, und somit Eins mit ihm waren, bestand diese Verbundenheit auch nach dem Tod. Ihre Seele ‚wanderte‘ sozusagen in den Körper eines Tiers. Brunner Ungricht erklärt diese Idee folgendermaßen:

Wir begegnen hier der Seele als Trägerin der geistigen Tätigkeit. Als vom Leib unabhängige Ursache der Lebendigkeit kann sie denselben verlassen und z.B. im Schlaf oder nach dem Tode in ein Tier oder eine Pflanze eingehen und dort weiterleben. Vor allem Schlangen, Vögel, Katzen und Mäuse treten als Seelentiere auf. Diese Tiergestaltigkeit der Seele entwickelte sich später zur Menschengestaltigkeit und schließlich zum Geist. (Brunner Ungricht 1998: 23)

Sie verehrten daher ihre tierischen „[...] Uhrahn[en] [...]“ (Brock 2006: 187), daher spricht Brunner Ungricht auch von einem „[...] Verwandlungserlebnis [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 20) und von „[...] Riten [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 20), die für die Menschen einen ganz hohen Stellenwert hatten:

Dabei dachte man sich den Vorgang nicht als ein Verkleiden ins Totemtier, sondern als einen fundamentalen Verwandlungsritus, bei dem die Masken und Kostüme die „Haut“ bilden, die ins Tier verwandelt. Die Haut ist ja identisch mit dem Körper, und im Wesen besteht kein grundlegender Unterschied zwischen Tier und Mensch. (Brunner Ungricht 1998: 20)

Das nächste Unterkapitel beschäftigt sich mit einem weiteren Aspekt der sehr engen prähistorischen Tier-Mensch Beziehung. Die Verwandlungsidee wird nun erstmals weitergegeben, denn sie wird anderen Menschen erzählt. Wenn man so möchte, wird sie zum ersten Mal in einem ‚Medium‘ verarbeitet. Parallelen können möglicherweise auch zur Höhlenmalerei gezogen werden. Der Grundstein für die ersten Märchen und die darin thematisierten Verwandlungen wurde somit gelegt.

3.2 Die Rolle des Tieres in Erzählungen: Die Tiergatten-Märchen

Der Mensch sah sich nun nicht mehr auf ein und derselben Stufe mit dem Tier, da auch sein Geist und seine Art zu Denken sich entwickelten und sich anpassten. Boesebeck beschreibt die geistige Entwicklung des Menschen als noch nicht sehr fortgeschritten, da die Weise, wie er sich die Wirklichkeit vorstellte, sehr naiv und eher infantil war (vgl. Boesebeck 1928: 90f.). Diese starke Bindung wollte der Mensch in irgendeiner Weise dokumentieren oder sie anderen auf eine bestimmte Weise weitervermitteln. Brunner Ungricht befasst sich mit dem Phänomen dieser ersten Erzählungen und beschreibt ihre Hintergründe wie folgt:

Die zentrale Stellung, die das Tier im Leben, Denken und Empfinden der von der Jagdkultur bestimmten Naturvölker einnimmt, spiegelt sich natürlich auch in ihrer Kunst. Mythische Tiergeschichten sind unter diesen Völkern weitverbreitet. Tiere sind dort die bevorzugten Träger der Handlung. Diese Geschichten bilden meist ernst genommene Glaubenswirklichkeiten ab, und die Macht des erzählten Vorgangs soll auf Erzähler und Hörer übergehen. Solche Zaubererzählungen sind oft an bestimmte Gelegenheiten, Zeiten oder an einen genauen Wortlaut gebunden, manchmal gehören sie auch zu Kulthandlungen, z.B. zu solchen, die das Jagdglück fördern sollen. Sie können aber auch nur der Unterhaltung dienen. (Brunner Ungricht 1998: 18)

Obwohl in diesen Erzählungen oder „[...] Naturvölkermärchen [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 18) Tiere eine ganz besondere Stellung einnahmen, und die Hauptakteure waren, waren sie dies nicht immer, denn Brunner Ungricht spricht von einer „[...] ursprünglichen Dämonisierung des Tiers [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 18) und „[...] vom ursprünglichen Glauben an die irrationale Mächtigkeit des Tiers [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 18), die „[...] auch im europäischen Märchen und [in] seinen primitiven Vorformen [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 19) noch immer zu finden sind.

Brunner Ungricht stellt auch fest, dass der erste Verwandlungsgedanke und das möglicherweise älteste literarische Verwandlungsmotiv in den sogenannten „[...] Tiergatten-Märchen [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 19) zu finden sind. Desweiteren erklärt sie, wie es überhaupt zu der Entstehung solcher Erzählungen kam:

Da im Weltbild der Naturvölker keine Grenze zwischen Tier- und Menschenwelt besteht, beide Welten also ineinander übergehen, ist die Tierehe in ihren Märchen etwas Selbstverständliches und Unbedenkliches. Diese Tierheiraten stehen auch oft in engem Zusammenhang mit dem Jagdzauber. (Brunner Ungricht 1998: 19)

Findeisen und Röhrich beschäftigen sich mit dem Verwandlungsmotiv an sich und erklären, wie es überhaupt zu einer solchen Metamorphose kommen kann, und wer (Tier oder Mensch) verwandelt wird. Wichtig zu erwähnen ist hier, dass von einer Selbstverwandlung die Rede ist. Der Mensch verwandelt sich also selbst Schritt für Schritt in ein Tier, da er ständig Kontakt zu dem Tier hat (vgl. Findeisen 1956b: 16f). Dies kann sogar als „[...] tier-menschliches Liebesverhältnis [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 19, vgl. Findeisen 1956b: 16f) bezeichnet werden und dazu führen, dass Nachkommen entstehen. Diese können auch Mischwesen sein.

Abschließend spricht Brunner Ungricht von einigen positiven Aspekten von den ersten primitiven Märchen, da sie die Verwandlung eines Menschen in ein Tier- oder auch umgekehrt-, als etwas Gutes darstellen, denn „Die Tierwerdung, die für uns eine Degradation bedeuten würde, gilt hier als Bereicherung menschlicher Erlebnismöglichkeiten oder als Befreiung vom Menschen.“ (Brunner Ungricht 1998: 20). Vielmehr handle sich es „[...] um eine symbiotische Lebensbeziehung.“ (Brunner Ungricht 1998: 21).

Im Mittelpunkt von Kapitel Drei standen nun Erläuterungen, die verdeutlichen sollen, wie die ersten Völker oder Stämme zu der Vorstellung gelangen konnten, dass die Verwandlung eines Menschen in ein Tier überhaupt möglich sein kann. Denn rein theoretisch gesehen, scheint eine solche Veränderung oder ein solcher Gestaltwechsel eher absurd (vgl. Brunner Ungricht 1998: 13). Um die Hintergründe dieser Vorstellungen und der noch sehr primitiven Metamorphosen Ideen nachvollziehen zu können, untersuchten die Unterkapitel auch die zahlreichen Facetten der ursprünglichen Tier-Mensch-Beziehung. Es wurde auch geklärt, auf welche Arten den Tieren gehuldigt wurde.

Die erwähnten Tiergatten-Märchen bilden aber nur den Anfang der festgehaltenen und weitergegebenen Verwandlungen, denn im nächsten Kapitel stehen Ovids *Metamorphosen* und das Zeitalter der Antike im Vordergrund. Kapitel Vier analysiert daher sehr detailliert eines der berühmtesten Werke mit Verwandlungsthematik. Aufbau und Struktur der *Metamorphosen*, sowie die Analyse von Selbst- und Fremdverwandlungen werden in den Unterkapiteln behandelt.

4 Das Verwandlungsmotiv in der Antike

In Kapitel Drei wurde das Phänomen des Totemismus erklärt. Es lässt sich auf die enge Beziehung zwischen Tier und Mensch zurückführen. Der Totemismus ist daher als eine Art Religion zu sehen. Der Glaube, dass Tiere etwas sehr Außergewöhnliches waren, wurde in der Antike in nicht genau demselben Sinne weitergeführt, denn er wurde durch den Glaube an Götter ersetzt. Wenn vom Zeitalter der Antike gesprochen wird, assoziiert man mit dem Begriff ‚Antike‘ auch den Glauben der alten Griechen an ihre zahlreichen Götter.

Anfangs ist die Frage nach der Beziehung der antiken Menschen zu ihrer Umwelt und zu den Tieren zu klären. Der Glaube an die Götter und die Verwandlungsidee sind eng miteinander verbunden.

4.1 Das Verhältnis zwischen Mensch, Natur, Tier und Göttern in der Antike

Thommen erläutert das antike Verhältnis zwischen dem Menschen und seinem Lebensraum wie folgt:

Im Zusammenhang mit dem Umweltverhalten stellt sich generell die Frage nach den Auffassungen und Bildern der antiken Menschen von der Natur. Dabei zeigt sich, dass das Verhältnis der Griechen zur Natur grundsätzlich zwiespältig war. Einerseits gab es die freundliche Seite der Natur, zu der etwa hilfsbereite Nymphen in Wäldern, Quellen und Wiesen sowie ein fröhliches, unbeschwertes Landleben gehörten. Andererseits herrschten in der Natur unheimliche Mächte – dunkle Wälder, reißende Gewässer, wogende Meere und wilde Tiere riefen Angst und Schrecken hervor. Göttliche Mächte und Dämonen, die hier walteten, sollten durch rituelle Praktiken besänftigt werden. (Thommen 2009: 30)

Natürlich mussten die Menschen der Antike, ebenso wie ihre Vorfahren, ihren Hunger stillen. Die Natur und der Ackerbau waren daher ihre einzigen Möglichkeiten, dem entgegenzuwirken. Außerdem bot der Anbau von gewissen Produkten noch weitere Möglichkeiten. Es konnte Handel mit den geernteten Produkten betrieben werden (vgl. Thommen 2009: 35-39).

Daher begannen die Menschen die Natur- ihren Lebensraum-, anders wahrzunehmen.

Thommen hebt diese wandelnde Einstellung oder „Die beiden divergierenden Grundhaltungen [...]“ (Thommen 2009: 32) zur Natur auf zwei Arten hervor:

Mit dem ambivalenten Verhältnis des Menschen zur Natur als freundlicher bzw. bedrohlicher Erscheinung verbinden sich zwei weitere Grundhaltungen: einerseits ein Inferioritätsgefühl, das von der Dominanz der Umwelt über den

Menschen ausgeht, andererseits ein Superioritätsgefühl, das die Überlegenheit des Menschen über die Natur voraussetzt – der Mensch kann sich der Natur bemächtigen. (Thommen 2009: 32)

Parallelen können daher auch zu dem Tier-Mensch-Verhältnis der ersten Naturvölker gezogen werden. Dieses war genauso dualistisch und zwiespältig.⁵ Dennoch gab es längerfristig keine andere Möglichkeit, als „[...] sich der Natur [zu] bemächtigen.“ (Thommen 2009: 32).

In diesem Zusammenhang erwähnt Thommen auch sogenannte „[...] Entsöhnungsriten [...]“ (Thommen 2009: 30), die die Ehrfurcht vor der Natur und vor den Göttern verdeutlichen sollen. Denn die Menschen fürchteten die Rache der Götter, denn die Natur war auch ihr Lebensraum.

Die antike Beziehung zwischen Tier und Mensch war von ebenso großer Bedeutung wie die zur Natur. Tiere galten als besondere Wesen, denn „Abbildungen von Tieren treten in Griechenland früher auf als Menschendarstellungen.“ (Thommen 2009: 49). Außerdem verband man mit jedem Tier einen gewissen Charakterzug oder auch mehrere, denn „Sie [die Tiere] sind der Maßstab für menschliches Verhalten und ethische Orientierung.“ (Thommen 2009: 49).

Kleine bronzene Pferde gibt es seit dem 10.Jh. v. Chr., wobei ihr walzenförmiger Körper und die breiten Schenkel die Schnelligkeit der Beine betonen. Das Pferd, das schon in mykenischer Zeit (16.-11.Jh. v. Chr.) verwendet wurde, war ein Prestigeobjekt und verkörperte Reichtum und Adel. Es konnte für Feldzüge und für die Jagd eingesetzt werden. Wagengespanne dienten sowohl für den Krieg als auch für den Sport. Hirsche und Vögel treten seit dem 8. Jh. v. Chr. auf, anschließend folgen auch Tierkampfbilder. Der Widder dient als Wächter und symbolisiert zugleich Angriffslust und Widerstand. (Thommen 2009: 49)

Doch die Vorstellung, dass Tiere einen spezifischen menschlichen Wesenszug repräsentieren, ist eine altbekannte, denn Thommen führt weitere Beispiele an. Er geht auch auf die historischen Aspekte dieser Vorstellung ein:

Tiere wie Löwe, Eber, Stier, Wolf sowie Bienen und Vögel treten schon seit Homer in Gleichnissen auf und sind seit dem 6. Jh. v. Chr. in Fabeln – v.a. des Äsop – mit den ihnen zugeschriebenen menschlichen Eigenschaften präsent: als störrischer Esel, verschlagener Fuchs, feiger Hase, treuer und dreister Hund, mutiger Löwe, dummes Schaf, heimtückische Schlange, schmutziges Schwein, gefährlicher Wolf. (Thommen 2009: 49-50)

⁵ s. Kap. 3

Diese Aufzählung unterstreicht daher auch die Annahme, dass in der griechischen Mythologie zahlreiche Götter mit bestimmten Tieren in Verbindung gebracht wurden. Zahlreiche Sagen und Mythen ranken sich um das Erscheinungsbild und um die Taten (vor allem die der Selbstverwandlung und der Verwandlung anderer Menschen) der griechischen Götter.

Seemann beschäftigt sich in seinem Werk *Die Mythologie der Griechen und Römer unter stetem Hinweis auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten*, mit der Beziehung der antiken Menschen zu ihren Gottheiten. Er stellt zu Beginn fest, dass diese Beziehung sich im Laufe der Zeit verändert hatte:

Als jedoch die Menschen aus den einfachen Zuständen der patriarchalischen Urzeit heraustraten und in geordneten staatlichen Verbänden zu leben anfangen, da hörten auch die Götter allmählich auf, ihnen bloß personifizierte Naturmächte zu sein, man gestaltete sie zu freien, nach unwandelbaren sittlichen Gesetzen handelnden Persönlichkeiten und gab ihnen nun auch eine der menschlichen Gestalt ähnliche Leiblichkeit (Anthropomorphismus). Hierauf setzte man die Götter durch zum Teil künstlich ersonnene Genealogien untereinander in Verbindung und ließ ein großes Staatswesen bilden, das in dem Vater der Götter und Menschen Zeus seinen Mittelpunkt hat. (Seemann 2012: 22)

Anhand dieses Zitats wird klar, dass die griechischen Götter den Menschen anscheinend doch ein wenig ähnlich waren. Wie ähnlich waren sie einander wirklich?

4.1.1. Leben und Eigenschaften der antiken Götter: Die Fähigkeit zur Verwandlung

Um diese Frage besser beantworten zu können, empfiehlt Seemann sich mit griechischen und römischen Autoren der Antike zu befassen. Diese brachten die damaligen Vorstellungen und Annahmen über die Gottheiten zu Papier (vgl. Seemann 2012: 2). Seemann bezeichnet den Autor Homer als „[...] de[n] ehrwürdige[n] Vater Homer, in dessen Werken uns schon das ganze System des Götterstaates mit dem obersten Lenker und Herrscher Zeus an der Spitze fertig entgegentritt.“ (Seemann 2012: 2).

Doch nicht nur Homer beschäftigte sich mit dem Leben der Götter und deren Besonderheiten, sondern auch Ovids *Metamorphosen* handeln und erzählen von den zahlreichen Taten in mehreren Büchern. Diese werden in einem weiteren Unterkapitel untersucht.

Von diesen zahlreichen antiken Texten ausgehend, beschreibt Seemann die physische Erscheinung- die besonderen Fähigkeiten und Bedürfnisse- , sowie das ‚Alltagsleben‘ der wichtigsten und wohl bekanntesten Gottheiten (vgl. Seemann 2012: 3-13).

In erster Linie lässt sich das physische ‚Ausstattung‘ wie folgt zusammenfassen:

Hiernach sind die Götter, was zunächst ihre äußere Erscheinung betrifft, mit einem vollständig menschlichen Leibe begabt, nur dachte man sich ihre Gestalt größer, schöner und majestätischer, als die menschliche, ohne sie jedoch in das Ungeheuerliche und Phantastische zu vergrößern.

Wie an Schönheit und Größe, so übertreffen die Götter die Menschen natürlich auch an Kraft und Stärke. (Seemann 2012: 3)

Ebenso wie bei Tieren, waren die Sinne der Götter um einiges intensiver ausgeprägt, somit ergab sich der Vorteil „[...] daß die Götter aus einer weiteren Entfernung hören und sehen können, als die Menschen.“ (Seemann 2012: 3).

Da ihr Körper aber dem eines Menschen glich, hatten sie fast exakt dieselben Grundbedürfnisse. Sie mussten schlafen, Nahrung zu sich nehmen und sich fortpflanzen, dennoch bestanden feine Unterschiede zwischen Mensch und Gottheit:

Dagegen sind sie auch denselben leiblichen Bedürfnissen unterworfen, wie die Menschen, indem sie sich durch den Schlaf erquicken, sie durch Speise und Trank stärken müssen, doch ist ihre Speise nicht so gemein wie die menschliche, sondern sie nehmen nur Ambrosia und Nektar zu sich. Wie der Nahrung, so bedürfen sie natürlich auch der Kleidung, auf deren geschmackvolle Anordnung die Göttinnen sogar eine außerordentliche Sorgfalt verwenden. (Seemann 2012: 3)

Der wichtigste Vorzug der Götter vor den schwachen Sterblichen aber besteht darin, daß sie, einmal in den Vollbesitz ihrer körperlichen und geistigen Kraft gelangt, niemals altern, sondern ewig jung und ewig schön bleiben, auch niemals von Krankheiten heimgesucht werden oder gar dem Tode zur Beute werden können. Gegenüber dem von vielfacher Not und Qual heimgesuchten Menschengeschlechte sind sie die Leichtlebenden, die Seligen, die jeden ihrer Wünsche leicht befriedigen können. Doch schließt dies keineswegs aus, daß sie bisweilen auch Schmerz und Kummer empfinden. Wie ihr Leib verwundbar ist, so wird auch ihre Seele von unangenehmen Empfindungen aller Art berührt. (Seemann 2012: 4)

Rein körperlich waren die Götter nun den Menschen überlegen. Dieser Absatz macht dennoch besonders deutlich, dass sie dennoch zu menschlichen Gefühlen fähig waren. Sie konnten diese auch bewusst wahrnehmen, denn „[...] sie verabscheu[ten] alles Böse, Unreine, Ungerechte und strafen daher auch die Bosheit und die

Ungerechtigkeit der Menschen.“ (Seemann 2012: 4). Obwohl die Götter in der Antike einen besonders hohen Stellenwert hatten, machte sie ihre ‚menschliche‘ Seite zu einem übermächtigen und manchmal auch unbeherrschten Wesen. Dessen Zorn wollten sich die Menschen durch frevelhafte Taten nicht zuziehen. Brunner Ungricht erwähnt in diesem Zusammenhang auch die zwei Arten der Verwandlung, die nur Göttern zustanden:

Bei den Göttern der griechischen Mythologie ist die Selbstverwandlung ein willkürlicher und freiwilliger Gestaltwandel und so selbstverständlich und alltäglich, dass dazu keine Magie notwendig ist. (Brunner Ungricht 1998: 25)

Neben dieser freiwilligen aktiven Selbstverwandlung begegnen wir in der griechischen Mythologie aber auch schon dem unfreiwilligen, passiven Verwandeltwerden. Die Götter verwandeln die Menschen aus Rache, Mitleid oder Gunst in ein Tier. Die Fremdverwandlung scheint aus einer späteren Kulturperiode zu stammen, in der die Naturverbundenheit und die Achtung vor dem Tier bereits abgenommen hat, da den Verwandelten die aufgezwungene Gestalt meist als Strafe und Qual erscheint, die Verwandlung in ein Tier nicht mehr Erhöhung, sondern Degradation ist. (Brunner Ungricht 1998: 25)

Auch Jünger untersucht diese detaillierter als Brunner Ungricht. Er führt einige konkrete Beispiele und Begründungen für beide Arten an, indem er zunächst auch festhält:

Eine Mythe ohne Verwandlung gibt es nicht, bei keinem Volk der Erde; sie ist undenkbar. Die Götter haben eine verwandelnde Kraft, die in zweifacher Weise sich zeigt, als Fähigkeit zur Selbstverwandlung und als Fähigkeit, Menschen in andere Gestalt sich zu verwandeln. So lassen sich aktive und passive Verwandlungen unterscheiden. Die Selbstverwandlung ist eine vorübergehende und wird oft geübt, stets aber dem Menschen gegenüber, denn gegenüber Göttern ist sie nicht wirksam, weil diese sich erkennen und die Verwandlung durchschauen. Die Götter zeigen sich dem Menschen nicht immer, wie sie sind, sei es, weil der Mensch ihren Anblick schwer erträgt, sei es, weil sie ihm diesen Anblick nicht gönnen. Sie verwirklichen ihre Absichten, indem sie in Verwandlungen kommen. Sie bedienen sich dazu der Menschengestalt, schaffen sich eine eigene für ihre Zwecke oder nehmen die eines lebenden Menschen an [...]. (Jünger 2001: 229)

Doch nicht nur die Metamorphose in einen anderen Menschen war unter Göttern sehr beliebt, die Verwandlung in ein Tier war auch eine Option. Sie konnten sich auch so den Sterblichen präsentieren. Die Verwandlung von einem Gott oder einer Göttin in ein bestimmtes Tier, erfüllte auch hier wieder eine bestimmte Funktion, denn „Nehmen die Götter die Gestalt von Tieren an, so liegen darin andere Beziehungen zum Menschen.“ (Jünger 2001: 230). Damit ist gemeint, dass die Verführungskunst der Götter- insbesondere die des Gottesvater Zeus-, oft

angewandt wurde, um junge sterbliche Frauen zu betören. Jünger beschreibt Zeus wie er „[...] als Stier oder Schwan [...]“ (Jünger 2001: 230), Poseidon „[...] als Hengst [...]“ (Jünger 2001: 230) und Pan „[...] als Bock [...]“ (Jünger 2001: 230) Jungfrauen in ihren Bann zogen, denn eben solche Tiere verkörperten Virilität und Stärke. Neben den Göttern Zeus und Poseidon, führt Jünger auch die Göttin Athene an. Sie nahm häufig die Gestalt eines Tieres, um so den Menschen zu begegnen. Die Tiere, die die Götter für ihre Verwandlung und ihre neue Gestalt wählten, repräsentierten dennoch ihre Erhabenheit und ihre Stärke. Sie ermöglichten ihnen auch ein majestätisches Auftreten (vgl. Jünger 2001: 230-232).

Doch die Götter erschienen den Menschen nicht nur in Tierform, sondern auch in ganz anderen Formen. Sie wählten auch die Verwandlung in ein Naturelement, denn davor fürchteten sich die Menschen möglicherweise weniger.

Jünger erläutert die Verwandlung in ein Naturelement und den Unterschied zur bewussten Gott-Tier-Verwandlung wie folgt:

Endlich gibt es Verwandlungen in Pflanzengestalt, in fließendes Wasser, in goldenen Regen. Der Gott, der sich verwandelt, schlüpft nicht in ein vorhandenes Wesen, sondern schafft diese Gestalt eigens für sich, hüllt sich in sie, wobei die Frage entsteht, ob die Verwandlung nicht, von seiten des Menschen her gesehen, eine Augentäuschung ist, wenn auch eine unvermeidliche, nicht zu umgehende. Der Gott in der Verwandlung erweckt einen Schein; er erscheint und scheint zugleich etwas zu sein [...]. (Jünger 2001: 230)

Die Verwandlung in ein Naturelement könnte daher auch als optische Täuschung gesehen werden. Es ist denkbar, dass die göttliche Erscheinung als Naturelement, eine Rettung, Erlösung (Regen nach einer langen Dürreperiode) oder Strafe (Unwetter, Gewitter, welche die Ernte zerstören oder Menschenopfer fordern) sein konnte. Die Gott-Tier-Verwandlung hingegen, erfüllte eine sehr präzise Funktion. Dies ist in zahlreichen Sagen und Mythen nachzulesen. Diese Form der Verwandlung erfüllte immer einen gewissen Zweck: Lust, Erotik und Balzverhalten standen im Vordergrund.

Neben der Eigenschaft zur Selbstverwandlung, besaßen die Götter einen sehr menschlichen Wesenszug, denn sie hatten- in gewisser Weise- einen Gerechtigkeitssinn. Sie duldeten keine frevelhaften Taten der Sterblichen. Falls sie Zeuge einer solchen Tat wurden, bekamen diejenigen den Zorn der Götter umgehend zu spüren. Dies geschah in Form einer Fremdverwandlung. Anders als

die Selbstverwandlung, kommt diese Art der Metamorphose einer Bestrafung und Erniedrigung eines Menschen gleich. Um mehr über die Hintergründe und Absichten von göttlichen Fremdverwandlungen zu erfahren, empfiehlt Brunner Ungricht folgendes:

Wer versucht, die Verwandlungsvorstellungen historisch zurückzuverfolgen, kommt nicht an einem Werk vorbei: Ovids episches Sagengedicht „Metamorphoseon Libri XV“, im ersten Jahrzehnt n. Chr. geschrieben, hat Modellcharakter. Nicht nur finden hier die griechische und römische Mythologie noch einmal ihren Niederschlag, dieses Werk gilt auch als Bibel einer langen Tradition. (Brunner Ungricht 1998: 25)

4.2 Publius Ovidius Naso: *Metamorphoseon Libri XV*

Schmitzer versucht in seinem Werk *Ovid* den Leser über den Dichter selbst, dessen Leben, Schaffen und Wirken zu informieren. Er stellt zunächst in seinem Vorwort fest, „Daß Ovid obendrein seit längerer Zeit zu einem Lieblingsgegenstand der Forschung geworden ist, ist an sich höchst erfreulich, macht aber die Aufgabe, diese Einführung auf aktuellem Stand der Wissenschaft zu schreiben, nicht leichter.“ (Schmitzer 2001: 5). Darüber hinaus, spricht er auch davon, dass es schwierig und eine Herausforderung sei, „[...] de[n] ganze[n] Ovid [...]“ [Hervorhebung im Original] (Schmitzer 2001: 5), in diesem Werk zu analysieren.

Dieses Kapitel konzentriert sich daher hauptsächlich auf die *Metamorphosen*, obwohl Ovid auch andere und weitere bedeutende Texte verfasst hat. Schmitzer hält dazu fest:

Dem Leser neuzeitlicher Literaturgeschichten mag es überraschend erscheinen, daß Ovid nach antikem Verständnis nicht primär der Dichter der *Metamorphosen* oder der *Fasti* ist, sondern der *tenerorum lusor amorum* (trist. 4, 10, 1), der Verfasser von Liebeslegien. [Hervorhebung im Original] (Schmitzer 2001: 23)

Auch Holzberg, den der Dichter Ovid und insbesondere die *Metamorphosen* faszinieren, teilt Schmitzers Meinung. Er erwähnt auch, dass das Leben des Dichters und sein Werk zahlreiche Menschen noch immer in seinen Bann zieht, obwohl „[...] Ovid [...] ein unorigineller und überdies frivoler Autor [...]“ (Holzberg 2007: 7) gewesen sein mag.

Er erklärt diesen ‚Hype‘ folgendermaßen:

Seit etwa der Mitte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts hat sich diese Situation grundlegend geändert, ja in ihr Gegenteil verkehrt: Ovid gehört heute zu den von klassischen Philologen am häufigsten erforschten antiken Autoren und erfreut sich besonders bei denjenigen, die Texte mit den Methoden der

modernen Literaturwissenschaft analysieren, höchster Wertschätzung. Jährlich erscheinen mehrere Monographien über den Dichter, in kaum einem neuen von Altphilologen edierten Zeitschriftenfaszikel fehlt ein Aufsatz über ihn, und Ovid-Tagungen erleben enormen Zulauf. (Holzberg 2007: 9)

Ovids Werk erfreut sich also noch immer großer Beliebtheit. Daher besteht auch kein Zweifel, dass das Schicksal zahlreicher Charaktere, die in den *Metamorphosen* verwandelt werden, noch heute in „[...] Film, Oper oder Musical, Theater oder Hörspiel, Kunstgalerien [...]“ (Pridik 2011: 4) künstlerisch verarbeitet und präsentiert wird. Schmitzer untersucht daher auch den Einfluss und das Weiterwirken von Ovids bekanntem Werk- in weiteren Epochen bis in die Neunzigerjahre. Klar ist, dass jeder Forscher dieses sehr komplexe Werk von einem anderen Blickwinkel betrachtet und den Fokus immer neu bestimmen muss, um „[...] sich den *Metamorphosen* in Teilaspekten oder *in toto* zu nähern.“ [Hervorhebung im Original] (Schmitzer 2001: 94). Doch nicht nur zahlreiche Philologen, Maler, Musiker und Regisseure sind von den Verwandlungsgeschichten zahlreicher antiker Charaktere derart fasziniert, sondern auch Menschen, die sich dem Gedanken an immerwährende Veränderung beschäftigen, setzen sich mit dem Werk auseinander. Aus psychologischer und philosophischer Sicht, bleibt das Verwandlungsthema spannend denn, „Zwischen Identitätssuche und –verlust wandelt sich der Mensch ständig und verwandelt seine Umwelt. Das Prinzip Metamorphose bestimmt Städte, Reiche, Götter, Religionen, ja das Erscheinungsbild der Erde.“⁶ Pridik erwähnt in diesem Zusammenhang auch „Philemon und Baucis, Pyramus und Thisbe, Pygmalion, Orpheus, Ikarus, Narziß [...]“ (Pridik 2011: 4). Sie sind Charaktere, deren Geschichte die *Metamorphosen* so berühmt und beliebt gemacht haben. Doch bevor näher auf die erwähnten „[...] mythischen Gestalten [...]“ (Pridik 2011: 4) eingegangen werden kann, muss zuerst geklärt werden, was die *Metamorphosen* genau sind.

4.2.1. Gattung, Aufbau und Besonderheiten der Metamorphosen

Was die Definition der *Metamorphosen* anbelangt, sind sich die meisten klassischen Philologen und Forscher, die sich mit der antiken Verwandlungsidee auseinandersetzen, einig:

Ovids ‚*Metamorphosen*‘ sind ein mythologisches Epos, eine Dichtung also, in der Mythen („Sagen“) im Versmaß des Hexameters erzählt werden; denn

⁶ http://www.winter-verlag.de/de/detail/978-3-8253-6320-8/von_Albrecht_Ovids_Metamorphosen/
[6.10.2014]

Epos – das bedeutet für die ganze Antike eine lange erzählende Dichtung in Hexametern, nach dem Vorbild Homers, der mit seinen erzählenden Hexameterdichtungen ‚Ilias‘ (dem „Kampf um Troja“) und ‚Odyssee‘ (den „Irrfahrten des Odysseus“) die verbindliche Form des Epos geschaffen hatte [Hervorhebung im Original]. (Pridik 2011: 5)

Auch Brunner Ungricht bezeichnet die *Metamorphosen* als „[...] Epos [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 25) und als „[...] Sammelgedicht [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 25).

Da es sich nun um eine besondere Art von Gedicht handelt, ist auch die Sprache eine spezielle. Diese beschreibt Pridik genauer, indem er zusätzlich auf den Begriff ‚Hexameter‘ eingeht :

Die Sprache der griechischen und - ihnen folgend – der lateinischen Dichter ist durch Versmaße geregelt. Versmaße schreiben vor, in welchem Rhythmus im Vers lange und kurze Silben wechseln sollen; sie regeln also nicht die Betonung der Silben und Wörter. (Pridik 2011: 10)

Abgesehen von dem oben erwähnten Versmaß und den zahlreichen Stilmitteln, die in dem Epos zum Einsatz kommen, muss nun die Struktur oder der Aufbau des Werks näher erklärt werden. Schmitz-Emans fasst die Struktur und die Grundidee der *Metamorphosen*, wie folgt zusammen:

Ovid's *Metamorphoses* tell about 250 sagas of change from Greek and Roman-Italian mythology. The history of the world and their human inhabitants appear as a metamorphic process; Ovid not simply strings his sagas of change together but makes them fit into a schema of a course of world history. The leading idea of a unifying principle in the multi-faceted corresponds with the meaning of the form into which the diverse and diverging stories are put; the reflexion on change and on the polymorphous which is worked into the narration also has an integrative effect. (Schmitz-Emans 2010: 8)

Schmitzer beschreibt und erklärt den Inhalt der *Metamorphosen* auf eine Art und Weise, die der Beschreibung von Schmitz-Emans sehr ähnelt. Er hält dazu fest:

Setzt man diese Mosaiksteine zusammen, so ergibt sich aus Ovids eigenen Worten, daß er ein recht langes, aber ohne Schlußredaktion gebliebenes Gedicht verfaßt hat, dessen Inhalt Verwandlungssagen sind und dessen zeitlicher Rahmen vom Anbeginn der Welt bis in die eigene Gegenwart reicht – mit anderen Worten: eine mythologische Weltgeschichte unter dem Leitmotiv des Wandels. (Schmitzer 2001: 92)

Außerdem sind sich Schmitzer und Brunner Ungricht einig, dass diese 250 Sagen in insgesamt fünfzehn Büchern Platz finden (vgl. Schmitzer 2001: 94 u. Brunner Ungricht 1998: 25). Die Gesamtanzahl der Verse beläuft sich auf 12 000 (vgl. Schmitzer 2001: 94).

Schmitzer und Holzberg beschäftigen sich mit der Frage nach der Struktur und des genauen Aufbaus des Werks. Sie kommen beide zu dem Ergebnis, dass sich darauf keine eindeutige und klare Antwort finden lässt. Schmitzer spricht auch von „[...] [einer] Suche nach anderen Ordnungsmerkmalen [...]“ (Schmitzer 2001: 96), an welchen man möglicherweise ein bestimmtes Schema festmachen kann. Holzberg ist hier ähnlicher Auffassung, denn er beantwortet die Frage nach der Struktur, und dem Aufbau jedoch schon ziemlich konkret, indem er zunächst feststellt:

Als *carmen perpetuum*, das einen Mythos an den anderen reiht und mehrfach kurz vor einem Buchende eine neue Geschichte beginnen lässt, entziehen sich die *Metamorphosen* auf den ersten Blick jeder Strukturierung. Um so mehr haben sich Philologen immer wieder dazu herausgefordert gefühlt, ein wenigstens bei näherem Hinsehen erkennbares Gliederungssystem nachzuweisen. Von den zahlreichen Vorschlägen, die gemacht wurden, vermag freilich nur einer zu überzeugen: Innerhalb der 15 Bücher kann man drei Blöcke von je fünf Büchern, also drei Pentaden, voneinander abgrenzen; Ovid selbst gibt uns vielleicht einen Hinweis auf diese Einteilung, indem er zweimal in seiner Exilpoesie von *ter quinque volumina* (dreimal fünf Buchrollen) spricht [...]. [Hervorhebung im Original] (Holzberg 2007: 24)

Laut Holzberg dienen diese drei großen Einheiten als eine Art Orientierungshilfe, denn er erklärt, dass dieser besondere Aufbau und noch andere Besonderheiten einen bestimmten Sinn haben:

Die Pentadenstruktur liefert freilich nicht mehr als ein Grobraster, das überdies nur bei wiederholter Lektüre die größeren Geschehenszusammenhänge erkennen lässt. Liest man das Werk erstmals linear von Anfang bis Ende, bemerkt man in erster Linie, daß der Erzähler beim Aneinanderreihen seiner Mythen um Variation der Verknüpfungsmethoden bemüht ist. Meist bewirkt einfach irgendeine Assoziation die Fortsetzung, oder Personen des fortlaufenden Geschehens übernehmen vorübergehend die Rolle des Erzählers, wobei auch sie weitere Erzähler zu Wort kommen lassen. Ovid legt offenbar viel Wert darauf, auch mit den Übergängen von Mythos zu Mythos sein amüsantes Spiel zu treiben [...]. (Holzberg 2007: 25)

Nicht nur die Rolle des Erzählers schafft beim Lesen der vielen Mythen für Abwechslung und für eine andere Sichtweise, sondern auch die Art und Weise, wie Ovid diese ganzen Mythen aneinanderreihet. Somit entsteht eine Art fließender Übergang von Pentade zu Pentade (vgl. Holzberg 2007: 26-27).

Dies war eigentlich nichts Neues und Ungewöhnliches für antike Autoren, denn erstens „[...] hatte Ovid zwei berühmte Vorbilder [...]“ (Holzberg 2007: 27) und zweitens:

Zwei Bücher dadurch zu verknüpfen, daß eine Reise unternommen wird, bot sich für Ovid deswegen an, weil in poetischen Werken der Antike, in denen die Leser von Ich-Sagenden direkt angesprochen werden - zum Beispiel in einem Lehrgedicht -, dieser für den Fortgang seiner Ausführungen die Metapher von einer Fahrt zur See oder mit einem Wagen verwenden kann. (Holzberg 2007: 27)

Trotzdem Schmitzer geht auf diese Besonderheiten nicht ein, und erwähnt- im Gegenzug- zusätzlich noch einige andere Forscher. E.A. Schmidt oder Von Albrecht widersprechen einander bei der Strukturfrage stark (vgl. Schmitzer 2001: 96, vgl. Schmidt 1991: 79-86 zitiert in Schmitzer 2001: 96). Wie oben bereits erwähnt wurde, ist die Frage nach dem Inhalt wichtiger, als die genauen Nachforschungen und Resultate über die Struktur des Werks, denn durch die Auseinandersetzung mit dem Inhalt, begreife man die Gliederung der *Metamorphosen* eher. Schmitzer gelangt daher zu folgendem Entschluss:

Angesichts dessen werden wir uns hier mit der weniger anspruchsvollen, aber vielleicht heuristisch brauchbaren Formel zufrieden geben: Die *Metamorphosen* sind ein durchgängig komponiertes Epos, das die kallimacheischen Kunstprinzipien integriert. Sie stellen eine Geschichte des gesamten Kosmos dar unter spezieller, leitmotivischer Benützung von Verwandlungssagen. [Hervorhebung im Original] (Schmitzer 2001: 97)

Als mythologische Weltgeschichte bekommen die *Metamorphosen* zugleich eine politische Dimension, da die Kosmologie in all ihren Facetten auch Thema antiker Herrschaftsideologie ist. [Hervorhebung im Original] (Schmitzer 2001: 97)

Wie jeder Autor, brauchte auch Ovid eine gewisse Inspirationsquelle für das Verfassen seines Sammelbands. Ovid war daher nicht der Erste, den Verwandlungen faszinierten, denn Brunner Ungricht nennt in diesem Zusammenhang „de[n] Dichter[...] Boios, der die Verwandlung von Menschen in Vögel behandelt.“ (Brunner Ungricht 1998: 26) und „Als stoffliche Hauptquellen dienten ausserdem Homer, die alten Tragiker und Vergil.“ (Brunner Ungricht 1998: 26). Boios Werk, „[...] „Ornithogonia“ [...] kann „[als] das älteste bekannte hellenistische Beispiel [...].“ (Brunner Ungricht 1998: 26) gesehen werden.

Fletcher, der sich genauer mit der *Ornithogonia* auseinandersetzt, hält fest, dass die Verwandlung in Vögel eine gewisse Funktion erfüllt. Die Metamorphose der Menschen in die verschiedensten Vogelarten steht einerseits für Belohnung, und andererseits für Bestrafung durch die allmächtigen Götter. Fletcher ist auch der Meinung, dass diese beiden Gründe für eine Verwandlung von Mensch in Tier, als

Appell an die Menschheit gesehen werden können. Falsches und sittenloses menschliches Verhalten kann daher zu einer unerwünschten Verwandlung führen.⁷ Die *Ornithogonia* sind „[...] Kataloge ätiologischer Sagen, in denen die Herkunft von Tieren, Pflanzen und ungewöhnlichen Naturformen erklärt wurden [...].“ (Brunner Ungricht 1998: 25). Das heißt, dass sie nicht nur Information über verschiedene Vögel liefern, sondern auch die richtigen Werte und Tugenden anhand dieser Informationen vermitteln sollen. Dies war wiederum ein wesentliches inhaltliches Merkmal von Ovids Vorgängern- wie Hesiod.⁸

Inhaltlich gesehen, waren Schilderungen von Verwandlungen nichts Bahnbrechendes oder absolut Neues, dennoch unterscheiden sich Ovids erzählte *Metamorphosen* deutlich von denen, die bereits existierten. Ovid beschreibt das Motiv von verschiedenen Seiten, denn:

Denn sein freies Umgehen mit der Tradition wirkt sich auf die Behandlung der Stoffe aus. Um einzelne Personen hatte sich ein Irrgarten von Mythen gebildet. Ovid spielt auf einige Versionen an, fasst andere zusammen und erweitert die, die ihm am besten passen, wobei der Stoff häufig auch den Impuls für eigene Erfindungen gibt. Eine weitere Modernisierung oder Säkularisierung des Mythos wird erreicht durch die Verschiebung des Interesses vom Göttlich-Religiösen und Heroischen auf das Menschliche, insbesondere die menschliche Psyche, auch auf diejenige der vermenschlichten Götter. (Brunner Ungricht 1998: 26)⁹

Es ist klar, dass „[...] die sogenannten Götterverwandlungen einen beträchtlichen Teil der Metamorphosenstoffe [...]“ (Zgoll 2004: 35) ausmachen, daher „[...] lassen sich im Mythos Menschenwelt und Götterwelt kaum klar voneinander scheiden, sondern fließen vielfältig ineinander.“ (Zgoll 2004: 35).

Ovid schildert einige Verwandlungsvorgänge von Menschen in Tiere besonders detailliert- nahezu grausam-, aber dies mag sogar dazu führen, dass der Leser sich besonders gut in die verwandelte Person hineinversetzen, und ihre Verzweiflung nachspüren kann. Ovid zeigt Menschen und Götter von ihrer schwachen und verletzbaren Seite, aber dies wäre nicht möglich, wenn sich der Dichter nicht eines besonderen Stils bedienen würde.

⁷ vgl. <https://camws.org/meeting/2009/program/abstracts/10F3.Fletcher.pdf> [14.01.2015]

⁸ vgl. <https://camws.org/meeting/2009/program/abstracts/10F3.Fletcher.pdf> [14.01.2015]

⁹ s. Kap. 4.1.1., vgl. Seemann 2012: 4

4.2.2. Der verwandelte Mensch: Verschiedene Ergebnisse und Funktionen

Wenn man sich mit den in den drei Pentaden vorkommenden Verwandlungen näher auseinandersetzt, wird schnell klar, dass nicht jede Verwandlung durch die Götter zum selben Ergebnis führen kann. Es besteht daher die Möglichkeit, die verschiedenen Sagen nach einem bestimmten Muster einzuteilen. Hier spielt die Verwandlungsart oder mehr das Ergebnis (Verwandlung in ein bestimmtes Tier oder beispielsweise Verwandlung in einen Baum) eine wichtige Rolle. Zgoll erklärt und begründet diese Vorgehensweise deshalb auch so:

Der Übersichtlichkeit halber werden deshalb diese Stoffe in bestimmte Kategorien eingeteilt, die sich nach dem „Endprodukt“ des Verwandlungsvorgangs richten. Die gewählte Einteilungsform ist daher keineswegs die einzig mögliche, legt sich aber aufgrund des untersuchten Materials nahe. Denn während das „Endprodukt“ einer Metamorphose in vielen verschiedenen möglichen Erscheinungsformen besteht, ist das „Ausgangsprodukt“ in der überwiegenden Anzahl der Stoffe gleichbleibend. (Zgoll 2004: 36)

Daher müsse man die Frage „[...] „Wer oder was wird in wen oder was verwandelt?“ [...]“ (Zgoll 2004: 36) umformulieren, nämlich in „[...] „In wen oder was wird *der Mensch* verwandelt?“ [Hervorhebung im Original]. (Zgoll 2004: 36)

Der Mensch ist nun „[...] das „Ausgangsprodukt“ [...]“ (Zgoll 2004: 36), daher bezeichnet man solche Metamorphosen auch als „[...] mythische Metamorphose [...]“ (Zgoll 2004: 37), die Zgoll nochmals zusammenfassend wie folgt charakterisiert:

Es handelt sich dabei um einen Vorgang, der in erster Linie den Menschen zum Ausgangspunkt hat und in dessen Verlauf sich die äußere Erscheinungsform des Menschen in die von Pflanzen, Tieren oder Materie verwandelt. In der augusteischen Dichtung außerhalb der *Metamorphosen* Ovids finden sich fast ausschließlich solche mythischen Metamorphosen, bei denen der Mensch Ausgangspunkt der Verwandlung ist; die einzige Ausnahme sind Stellen, in denen materielle Stoffe als Ausgangspunkt gedacht erscheinen. [Hervorhebung im Original] (Zgoll 2004: 37)

Wenn man die fünfzehn Bücher der *Metamorphosen* liest, können die Ergebnisse einer jeweils bestimmten Verwandlungsart zugeordnet werden. Zgoll hält diese Analysen, die sich auch noch auf die Werke von den Dichtern Properz, Vergil und Horaz beziehen können, in tabellarischer Form fest. Seine Resultate treffen auch auf die anderen drei augusteischen Autoren zu, da bestimmte Sagen auch von ihnen bereits verfasst wurden. Dennoch wurden gewisse Stellen anders geschildert. Trotzdem kann man insgesamt sechs verschiedene Kategorien unterscheiden, wobei

für diese Arbeit, die Verwandlungen in zahlreiche Tiere (undefinierbare Kreaturen und Ungeheuer) am wichtigsten sind (vgl. Zgoll 2004: 45-98).

3. Verteilung der bezeugten Metamorphosenmythen auf die einzelnen Dichter

Tibull	1	(in Vogel) ²²⁶
Horaz	4	(1 in Stein, 2 in Landtier, 1 in Vogel) ²²⁷
Propertius	11	(1 in Stein, 3 in Baum, 1 in Fabelwesen, 2 in Landtier, 4 in Vogel)
Vergil	14	(3 in Baum, 1 in Fabelwesen, 2 in Landtier, 7 in Vogel, 1 Geschlecht)
Ovid (ohne <i>met.</i>)	24	(3 in Stein, 4 in Baum, 1 in Fabelwesen, 1 in Wassertier, 6 in Landtier, 9 in Vogel)

Abb. 2 (Zgoll 2004: 125)

Abbildung 2 zeigt eine Auflistung der verschiedenen Verwandlungsergebnisse und wie oft sie von den verschiedenen Autoren in ihren Werken behandelt wurden. Außerdem wird aus dieser Abbildung auch ersichtlich, dass Ovid neben Propertius, der Dichter ist, den das Verwandlungsmotiv anscheinend am meisten beschäftigt und fasziniert hat.

Da im ersten Buch der *Metamorphosen* mit einer klassischen Mensch-Tier-Verwandlung nahezu der Anfang gemacht wird, ist dieses Schicksal kein seltenes. Den verschiedenen Charakteren widerfahren in den *Metamorphosen* sehr häufig diese Verwandlungen, denn „Am zweithäufigsten nach den Vögeln finden sich in der augusteischen Dichtung Verwandlungen in Landtiere.“ (Zgoll 2004: 78). Auch dieses Ergebnis zeigt Abbildung 2, denn in den gesamten fünfzehn Büchern werden Menschen mindestens neun Mal in einen Vogel (Eisvogel, Adler, Tauchervogel etc.) verwandelt. Doch nicht alle Verwandlungen sind von gleicher Bedeutung, denn manche erweisen sich als einprägsamer und wichtiger, da die Metamorphose besonders detailliert geschildert wird. Zgoll hält auch dazu fest:

Der beliebteste Mythos war die Verwandlung der Io in eine Kuh. Erst mit einem deutlichen Abstand folgen die übrigen Stoffe mit jeweils nicht mehr als drei Belegen: Kallisto in eine Bärin, Aktäon in einen Hirsch, Atlante und Hippomenes in Löwen, Kadmos in eine Schlange und Pasiphaë in eine Kuh. (Zgoll 2004: 78).

Die folgende Auflistung verdeutlicht das Vorkommen der Stoffe, die eine Verwandlung eines Menschen in ein bestimmtes am Land lebendes Tier, (ausgenommen Vogel oder ähnliches) zum Thema haben:

Belegte Verwandlungen:

1. Io in Kuh: 13x (2 Vergil, 1 Horaz, 4 Properz, 6 Ovid)
2. Kallisto in Bärin: 3x (1 Properz, 2 Ovid)
3. Aktäon in Hirsch: 2x (Ovid)
4. Atalante und
5. Hippomenes in Löwen: 2x (1 Vergil, 1 Ovid)
6. Kadmos in Schlange: 1x (Horaz)
7. Pasiphaë in Kuh: 1x (Ovid)

Abb. 3 (Zgoll 2004: 78)

Diese sind in den fünfzehn Büchern zu finden. Ios Verwandlung in eine Kuh scheint die bekannteste zu sein. Es ist wichtig, dass bei jeder Metamorphose der Zustand vor und nach der Verwandlung analysiert wird.¹⁰ Dadurch ergibt sich eine gewisse Zeitspanne, die wiederum dem Leser einen besseren Einblick in das Erleben des Verwandlungsvorgangsgangs gibt. Möglicherweise lässt diese auch auf einige Funktionen oder Absichten der Verwandlung schließen. Galinsky beschäftigt sich mit den Funktionen, die hinter einem solchen Vorgang stehen, und stellt fest, dass „Regardless of the way they are brought about, such transformations often are not capricious but turn out to be very meaningful because they set relief the true and lasting character of the persons involved.“ (Galinsky 1975: 45). Eine Verwandlung eines Menschen in ein Tier, hat daher auch einen maßgebenden Einfluss auf die Persönlichkeit, denn durch die Verwandlung, können die wahren Wesenszüge erst richtig zum Vorschein kommen. Die Persönlichkeit verändert sich nicht komplett, denn sie bleibt natürlich bestehen, dennoch treten gewisse Charaktereigenschaften verstärkt oder nun klarer und offensichtlicher hervor. Um diesen Ansatz besser verstehen zu können, erläutert Galinsky einen philosophischen Grundgedanken, der das Zusammenspiel zwischen Verwandlung und Auswirkung auf die menschliche Psyche und den Charakter am besten beschreibt. Diesen philosophischen Ansatz fasst Galinsky wie folgt zusammen:

Posidonius, who had quite a following in Rome, stated that neither man's physical quality nor his soul constituted his real character but that his actual substance was lying behind his present human appearance. According to Posidonius, man has two actual existences. One is corporeal and material; it is the manifestation of human existence immediately visible and apparent. The other is that of his disposition and character. The corporeal existence is fleeting, whereas disposition and character are the lasting existence. (Galinsky 1975: 47)

¹⁰ s. Kapitel 2.2, vgl. Harzer 2000: 26

In diesem Zusammenhang erwähnt Galinsky noch andere bedeutende Denker, weil „Aristotle [...] speculated on it and so did the Stoics before Posidonius.“ (Galinsky 1975: 47). Dennoch ist er der Überzeugung, dass „[...] Posidonius seems to have been the first to differentiate between these two natures of man, and Ovid enlarged on such ideas by making the condition into which many of his characters are changed a meaningful reflection of their true and lasting nature.“ (Galinsky 1975: 47-48)

Dieser Aspekt ist sicherlich in einigen Sagen zu finden, dennoch kann noch ein weiteres philosophisches Konzept in Ovids Werk analysiert werden. Ähnlich wie bei Posidonius' Annahme, handelt es sich weiterhin um bestimmte Charaktereigenschaften des Menschen. Diese ändern sich auch nach dem Tod nicht. Gewisse Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen seien vorbestimmt, daher versucht Galinsky diese etwas andere Sichtweise, wie folgt zu erläutern:

The philosophy that provides a link between Posidonius and Ovid is that of the Pythagoreans. They believed that men's souls were reincarnated not in a haphazard fashion, but that each soul would enter into a body to whose *ethos* they had become most similar during their previous existence. A man who behaves like a vulture or an ass in his present life will inexorably be a vulture or an ass in his next life. This is an extension into the afterlife of the notion that was proclaimed by the philosopher Heraclitus in the sixth century B.C., i.e. that man's character was his fate. [Hervorhebung im Original] (Galinsky 1975: 47)

4.2.2.1 Die ersten Ergebnisse: Wolf, Kuh, Bär, Schlange, Hirsch etc.

Dass der Charakter eines Menschen sich auch nach einer Verwandlung in ein Landtier nicht ändert, zeigt die erste Mensch-Tier Verwandlung. Mit dieser wird in der ersten Pentade (Buch 1-5) nahezu der Anfang gemacht. Doch bevor der Leser mehr über Lykaons Metamorphose in einen Wolf erfährt, geben die ersten Zeilen von Buch Eins Aufschluss darüber, dass das Thema Verwandlung auch die Natur und deren Entstehungsgeschichte betrifft. Denn in den ersten Zeilen schreibt Ovid dazu:

Von den Gestalten zu künden, die einst sich verwandelt in neue
Körper, so treibt mich der Geist. Ihr Götter, da ihr sie
gewandelt,
Fördert mein Werk und lasset mein Lied in dauerndem Flusse
Von den Beginne der Welt bis auf meine Zeiten gelangen!
Ehe das Meer und die Erde bestand und der Himmel, der
alles
Deckt, da besaß die Natur im All nur ein einziges Antlitz,
Chaos genannt, eine rohe und ungegliederte Masse,
Nichts als träges Gewicht, und geballt am nämlichen Orte
Disharmonierende Samen nur lose vereinigter Dinge.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.1-9 in Breitenbach 2011: 23)

Noch bevor es zur ersten Verwandlung in ein Landtier kommen kann, die Holzberg als „[...] «eigentliche Handlung» [und] als eine Episodenreihe, in der man während der Lektüre von Buch 1-5 die Sagen über Götter, die Sterbliche entweder lieben oder bestrafen, dominieren sieht.“ (Holzberg 2007: 29), bezeichnet, widmet sich Ovid ausführlich der Entstehung der Welt. Bei dieser waren auch die Götter beteiligt. Für Holzberg beginnt die erste Pentade erst richtig mit Daphnes Metamorphose in einen Baum (vgl. Holzberg 2007: 32-33). Lykaons Verwandlung in ein Tier, ist für dieses Kapitel von größerer Bedeutung, da sie auch aufschlussreicher ist.

Lykaons Verwandlung ist natürlich in die Geschichte rund um die Entstehung der Welt und der Natur eingebettet, die Holzberg als ein göttlicher „Vom Chaos zum Kosmos [...]“ (Holzberg 2007: 30) Vorgang beschreibt. Die näheren Umstände rund um die Metamorphose in ein Tier in dieser ‚neuen‘ Welt schildert Holzberg auch folgendermaßen:

Freilich wird bereits zu Beginn des Werkes der gerade geschaffene Kosmos wieder zerstört: Die Menschen degenerieren moralisch während der Abfolge der vier Weltzeitalter, Giganten bedrohen die Himmelsordnung, und als Jupiter auf die Kunde von den schlechten Sitten der Menschen einmal in Gestalt eines Sterblichen auf Erden weilt, versucht der Tyrann Lykaon, ihn zu ermorden, weshalb der diesen in einen Wolf verwandelt. (Holzberg 2007: 31)

Im Vergleich dazu, heißt es in der deutschen Übersetzung des Originaltextes der *Metamorphosen*:

Kunde, wie schlimm es stehe, war mir zu Ohren gedrungen.
Wünschend, sie sei nicht wahr, so gleit ich vom höchsten
Olympus
Und durchwandre, ein Gott, in Gestalt eines Menschen die
Länder.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.211-2 in Breitenbach 2011: 30)

Brunner Ungricht erwähnt Lykaons Verwandlung im Zusammenhang mit der Macht der Götter über den Menschen. Sie bezeichnet seine Metamorphose als „[...] häufig[e] Strafe für die Impietät gegen die Götter.“ (Brunner Ungricht 1998: 29). Außerdem gehört seine Verwandlung zu den „[...] Fremdverwandlungen [...]“ (Brunner Ungricht 1998: 29). Brunner Ungricht charakterisiert diese so:

Die Fremdverwandlung, die zweite Kategorie der Verwandlungsarten bei Ovid neben der zyklischen, verläuft in der Regel nur in eine Richtung und führt zu einem bleibendem Ergebnis. Zu dieser Gruppe gehört die Hauptmasse der Metamorphosen-Geschichten. (Brunner Ungricht 1998: 29)

Lykaons Bestrafung, „Hier geschieht auch die Fremdverwandlung durch einen blossen Willensakt des Gottes.“ (Brunner Ungricht 1998: 29), lässt nicht lange auf sich warten, denn „Es wird nicht näher darauf eingegangen, wie sie zustande kommt, aber es sind offenbar keine besonderen Anstalten oder Hilfsmittel dazu notwendig.“ (Brunner Ungricht 1998: 29). Fest steht allerdings, dass Lykaon sich am Ende des Vorgangs in der Tierform wiederfindet, die am besten zu ihm passt, denn „Die Verwandlung ergibt sich wie von selbst aus dem wölfischen Charakter des Lykaon: der Tierkörper veräusserlicht nur sein Inneres. So liegt denn auch die Betonung auf der Kontinuität der Wesenheit in der sich wandelnden Form.“ (Brunner Ungricht 1998: 29).

Das Bestehen seiner negativen Charaktereigenschaften und seine Metamorphose in einen Wolf, werden bei Ovid und bei Brunner Ungricht daher wie folgt geschildert:

Heult er hinaus und versucht vergeblich zu reden; im Maule
Sammelt die frühere Wut sich, und seine gewöhnliche Mordgier
Richtet sich jetzt gegen Schafe: er freut sich noch immer am
Blute.

Zotteln werden die Kleider und Schenkel die Arme: ein Wolf ist
Jetzt er geworden, und dennoch bewahrt er die früheren Züge;
Noch ist er grau, von Gewalttat kündigt die Miene wie vorher,
Ebenso glühen die Augen; er bleibt ein Bildnis der Wildheit.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.232-239 in Breitenbach 2011: 31 u. Brunner Ungricht 1998: 29)

Diese Zeilen zeigen mehr als deutlich, wie Bestrafungen oder Racheakte der Götter vor sich gehen und zu welchem Ergebnis sie führen können. Auffällig ist jedoch folgendes:

Das allmähliche Hinübergleiten von einer Gestalt in die andere vollzieht sich meist in mehreren Stufen. Schrittweise gehen die einzelnen Gliedmassen des Menschen in die des Tieres über. Dabei verwandeln sich auch Gewand, Schmuck und Waffen mit. Sie werden zu Fell, Gefieder oder anderen Merkmalen des Tiers. (Brunner Ungricht 1998: 30)

Die körperliche Verwandlung ist ein Prozess, dennoch erscheint das Tier, der Wolf Lykaon, in gewisser Weise ‚menschlich‘. Bei Ovids Sagen steht nun der Mensch im Zentrum, daher sieht Galinsky eine enge Verbindung zwischen dem Verwandlungsakt und der wahren Identität des Verwandelten. Galinsky begründet diesen Zusammenhang folgendermaßen:

Similarly, the subject of the metamorphosis, as we have seen, naturally bears on the question of the identity of the persons involved. Untragic nature and

psychological interest, especially in the question of identity, thus are the characteristics associated with the metamorphosis theme. (Galinsky 1975: 61)

Wie auch bereits erwähnt wurde, ließ sich Ovid möglicherweise von philosophischen Ansätzen inspirieren, denn fast alle Fremdverwandlungen in Landtiere, machen Ovids mögliches Interesse für das Untersuchen der menschlichen Psyche deutlich. Es ist möglicherweise genau dieser wichtiger Aspekt- das Offenlegen menschlicher Regungen, das Umgehen mit einer ‚Extremsituation‘-, welcher zeigt, dass sich die äußere Hülle eines Menschen beliebig ändern kann. Seine Eigenschaften bleiben jedoch bestehen. Dies mag auch der Grund sein, weshalb Ovids Werk noch heute aktuell ist. Auch Galinsky findet dafür diese passende Erklärung:

The psychological aspect of metamorphosis is perhaps the most engaging for the modern reader. The *Metamorphoses* are a veritable anthology of human conflicts, and the depiction of the whole range of human nature – love and hatred, fear and anxiety, and the fluctuations of jealousy, shame, pride, and recklessness – is vivid and refined. This emphasis on human psychology is related to the metamorphosis theme. [Hervorhebung im Original] (Galinsky 1975: 45)

Nachdem im ersten Buch Lykaon in einen Wolf verwandelt wurde, beschreibt Ovid im ersten Buch das Schicksal von Io. Auch hier trägt Jupiter wieder wesentlich dazu bei, dass Io ihr Äußeres ändert. Zentrale Themen sind: Betrug, Verführung durch einen Gott, Vergewaltigung und Rache (vgl. Zgoll 2004: 82 u. vgl. Gärtner 2008: 260). Ovids Variante ist detaillierter und länger, da es sich auch um Ios Umgehen mit der neuen Lebenssituation handelt (vgl. Gärtner 2008: 263). Doch wie kommt es zu Ios Metamorphose? Folgende Zeilen geben Aufschluss darüber:

Jupiter hatte das Mädchen erblickt: vom Vater, dem Strome,
Kehrte es heim. «O Jungfrau», so sprach er, «die du einen
Menschen
Liebend beseligen wirst und bist doch Jupiters würdig,
Geh in die hohen, die schattigen Wälder!» [...]
(Ovid *Metamorphosen*, 1.587-591 in Breitenbach 2011: 45)

Doch Io lässt sich von Jupiter anfangs nicht beeindrucken, im Gegenteil, sie läuft vor ihm davon, „Doch sie floh. Schon hat sie die Weiden / von Lerna / Und die Iyrceischen Fluren verlassen, die baumübersäten.“ (Ovid *Metamorphosen*, 1.595-597 in Breitenbach 2011: 46), dennoch wird sie von ihm überlistet. Denn „[...] der Gott überzog und verdeckte die Lande mit breitem / Dunkel: er hemmte die Flucht des Mädchens und wurde ihr / Gatte.“ (Ovid *Metamorphosen*, 1.598-600 in Breitenbach

2011: 46). Der Gott Jupiter hat eine Schwäche für hübsche, junge sterbliche Mädchen, daher betrügt er desöfteren seine Göttergattin Juno. Er nimmt an, seine Frau bemerke diese frevelhaften Taten nicht. Doch er täuscht sich in Juno, denn:

Nach dem Gemahle spähte sie aus: sie wußte, wie oft schon
Sie ihn ertappt bei heimlicher Liebe; und als sie im Himmel
Ihn nicht fand, da sagte sie: »Entweder bin ich im Irrtum,
Oder ich werde beleidigt.« Sie glitt vom himmlischen Aether
Nieder und stand auf der Erde: den Nebeln gebot sie zu weichen.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.605-610 in Breitenbach 2011: 46)

Als Juno nun ihrem Gatten auf der Erde begegnet, hat er folgendes Problem: er muss Io ‚verschwinden‘ lassen, bevor ihn seine Frau der Untreue bezichtigen kann. Io könnte ihr auch von der Vergewaltigung berichten, daher muss er sie ‚verschwinden‘ lassen. Der einzige Ausweg ist daher Ios Verwandlung in eine Kuh, die aber nicht Schritt für Schritt geschildert wird. Ovid konfrontiert den Leser mit Ios neuer Gestalt. Man liest nicht darüber, wie sich ihre Gliedmaßen langsam in die einer Kuh verwandeln. Ihre Metamorphose und das Zusammentreffen zwischen Jupiter und Juno wird wie folgt beschrieben:

Jupiter hatte ihr Kommen gemerkt, und des Inachus Tochter
Hat er verwandelt: sie war zur strahlenden Färse geworden.
Auch als Rind ist sie schön: Saturnia lobte die schmucke
Kuh, wenn auch ungern; sie fragt nach Besitzer und Herkunft,
zu welcher
Herde sie etwa gehöre, als ob sie die Wahrheit nicht wüßte.
Jupiter lügt, sie entstamme der Erde, damit man nach
Herkunft
Weiter nicht frage: da wünscht sich Saturnia, sie zu besitzen.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.610-616 in Breitenbach 2011: 46)

Jupiter befindet sich nun in einer Zwickmühle, widerwillig schenkt er seiner Frau die Kuh. Diese hat aber bereits anderes im Sinn mit ihr: Io muss bestraft werden. Ständig an ihrer Seite ist nun Argus, der eine ganz bestimmte Aufgabe zu erfüllen hat. Außerdem macht er Io ihr neues Leben sehr schwer und beinahe unerträglich:

Hundert Augen bedeckten das Haupt des Argus: von
diesen
Pflegten im Wechsel nur zwei zu Schlaf sich zu schließen, die
andern
Blieben ihm offen und standen so immer getreulich auf Posten.
Mochte er so oder so sich stellen, er schaute auf Io,
Kehrte er ihr den Rücken, es blieb ihm Io vor Augen.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.624-629 in Breitenbach 2011: 47)

Nach dieser Schilderung kommt nun das Besondere an der Io Sage, das bei anderen zahlreichen Autoren, und auch in Ovids anderen Sagen nicht zu finden ist. Es ist das Umgehen Ios mit ihrer neuen Situation, denn sie muss sich letztendlich eingestehen, dass sie zur Kuh geworden ist (vgl. Gärtner 2008: 257). Die Sage endet nicht mit ihrer Verwandlung. Im Gegenteil, sie wird weitererzählt, indem der Leser zunächst mehr über sie erfährt:

Weiden darf sie bei Tag; ist unter der Erde die Sonne,
Schließt er sie ein und legt um den Hals ihr schmähhliche Fesseln.
Blätter von Bäumen genießt sie und bitteres Gras, statt auf
weichen
Polstern ruht sie auf hartem und nicht immer grasigem Boden
Und muß schlammiges Wasser aus Flüssen trinken, die Arme.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.630-635 in Breitenbach 2011: 47)

Diese Zeilen betonen, wie sehr sich das Leben der jungen Io gewandelt hat und im Anschluss an diese, schildert Ovid auch, wie sehr Io darunter leidet:

Manchmal wollte sie flehend zu Argus die Arme erheben,
Ach, es fehlen ihr die Arme, so konnte sie keine erheben.
Wenn sie zu klagen begann, entfuhr ein Brüllen dem Munde;
Schaudernd vernahm sie den Ton und erschrak ob der eigenen
Stimme.
Auch an die Ufer gelangte sie einst, wo sie früher zu spielen
Pflegte, des Inachus Ufer, und wie sie im Wasser die
Fremden
Hörner erblickt, da bebt sie zurück, entsetzt vor sich selber.
(Ovid *Metamorphosen*, 1.635-641 in Breitenbach 2011: 47)

Gärtner beschäftigt sich intensiv mit dieser Szene, die sehr aufschlussreich für den Leser ist, denn sie zeigt „[...] Io nach ihrer „Verkuhung“ [und] die Eigenschaften [welche sie] [...] eben nicht mehr besitzt.“ (Gärtner 2008: 260). Weiters spielen gerade diese Zeilen eine wichtige Rolle, weil:

In der Inachus-Szene erkennt Io zunächst ihr Äußeres, dann ihre Stimme; diese schmerzliche Selbsterkenntnis wird durch die folgende Apostrophe zunächst reflektiv vertieft in Hinsicht auf den Statusverlust einer ehemaligen Geliebten des Götterkönigs; im Schlußteil der Apostrophe wird dann eine räumliche Flucht der Io vor ihrem veränderten Selbst mimetisch nachvollzogen, die sich bis nach Ägypten, dem Ort ihrer Rückverwandlung, erstreckt. (Gärtner 2008: 260)

Trotz ihrer neuen Gestalt versucht Io mehrere Male mit ihren Mitmenschen zu kommunizieren, denn sie möchte ihre Verzweiflung mitteilen. Dies auf eine

menschliche Art und Weise zu machen, ist ihr unmöglich. Ovid gibt ihr dennoch andere Möglichkeiten und diese beschreibt Gärtner wie folgt:

Das Motiv des Nicht-Sprechen-Könnens, welches [...] in einer monologischen Situation die Selbsterkenntnis der verwandelten Io verdeutlicht, in den *Metamorphosen* nicht weniger als viermal in dialogischen Situationen variiert: 1. bei Ios aussichtslosem Versuch einer Klagerede vor Argus, 2. beim Versuch einer Verständigung mit ihrem Vater Inachus (die dann schließlich auf nicht-sprachliche Weise gelingt, nämlich durch Schriftzeichen in den Sand), 3. beim erfolgreichen Versuch einer Klagebekundung von Jupiter und 4. nach der Rückverwandlung, als sich Io noch unsicher in der menschlichen Sprache fühlt [...]. [Hervorhebung im Original] (Gärtner 2008: 265)

Der zeitliche Aspekt des Metamorphosen Motivs lässt sich auch hier wieder deutlich herauslesen, denn Ios Leben kann zeitlich in zwei Abschnitte gegliedert werden. Der zweite Abschnitt ist deutlich schwerer zu ertragen, denn er beeinflusst stark „[...] Ios Selbstwert [und ihren] mindernde[n] Statusverlust [...]“. (Gärtner 2008: 260). Ähnlich wie bei Lykaon, bleibt Io dennoch ein Mensch in Tiergestalt, denn:

Diese Io behält offenbar ihr menschliches Empfinden bei und kommt deshalb nicht mit dem niedrigeren „Lebensstandard“ einer Kuh zurecht (Typisches Merkmal der ovidischen Io-Geschichte gegenüber vielen anderen Tierverwandlungen der *Metamorphosen* ist das erhaltengebliebene menschliche Bewußtsein der Io). Die neuen animalischen Lebensbedingungen sind nicht objektive Indizien einer Wertminderung, sondern werden von Io subjektiv als unangenehm empfunden. [Hervorhebung im Original] (Gärtner 2008: 263)

Außerdem behält sie noch eine weitere Eigenschaft, die Io auch noch als Tier besonders macht: sie bleibt eine „[...] unverminderte[...] Schönheit [...]“ (Gärtner 2008: 262) und eben diese verbessert ihr Verhältnis zu Juno auch nach ihrer Verwandlung nicht. Ovids Io-Sage ist nicht nur wegen der oben analysierten Szenen eine besondere, sondern auch wegen Ios zweiter Metamorphose. Sie bekommt ihre menschliche und wunderschöne Gestalt zurück. Jupiter und Juno haben sich ausgesöhnt, der Betrug scheint vergessen zu sein, denn Io wird schlussendlich erlöst:

Endlich hemmtest du, Nil, der Flucht unermeßliche Mühsal:
Als sie den Strom erreichte, da sank sie am Rande des Ufers
Vorn in die Knie; den Hals zurückgebogen, erhob sie
-Anders vermochte sie's nicht – den Blick hoch auf zu den
Sternen,
Und man sah sie mit Stöhnen, mit Tränen, mit jammervollem
Brüllen zu Jupiter klagen, das Ende des Leides erflehend.
Und jetzt legte der Gott um den Hals der Gemahlin die Arme;

Daß sie doch endlich die Buße beende, so bat er und sagte:
 »Laß inskünftig die Angst! Sie wird dir nimmermehr solche
 Kränkung bereiten!« [...]

Da ist die Göttin besänftigt, und Io empfängt nun ihr altes
 Aussehn wieder; sie wird, was sie war: die tierischen Haare
 Schwinden, es wachsen die Hörner zurück, die Kreise der
 Augen

Engen sich ein, der Mund wird kleiner, die Schultern und Hände
 Kehren zurück, zu fünf Zehen entspreizen sich wieder die Hufe.
 Nichts bleibt übrig vom Rind als die weiße, die strahlende
 Schönheit.

(Ovid *Metamorphosen*, 1.728-744 in Breitenbach 2011: 51)

Wenn man nun die beiden Verwandlungsvorgänge miteinander vergleicht, erfolgt die Rückverwandlung in einen Menschen schrittweise. Der Leser kann somit nachvollziehen oder sich gar bildlich vorstellen, wie Io ihre Gestalt wieder zurück erlangt. Bei der ersten hingegen, wird der Leser allerdings nur mit dem ‚Endresultat‘ konfrontiert. Der Vorgang wird nicht detailliert beschrieben. Erst an der Szene am Fluss, präsentiert Ovid das Resultat der ersten Verwandlung. Io muss sich langsam eingestehen, dass sie zur Kuh geworden ist (vgl. Gärtner 2008: 263). Laut Gärtner machen genau die Abschnitte kurz nach dem ersten Gestaltwechsel und noch eine weitere Besonderheit diese Sage besonders lesenswert:

Der größere Personalbestand in der Metamorphosen-Version führt nicht nur dazu, daß die Interaktion der Io mit anderen Personen in den Mittelpunkt rückt, sondern bewirkt auch die relative Kompliziertheit der Erzählung [...]. Gerade in der scheinbar fugenlosen Glätte dieses Kumulationsprodukts zeigt sich die sprachliche Meisterschaft des reifen Ovids. [Hervorhebung im Original] (Gärtner 2008: 267)

Neben Gärtner widmet auch Zgoll sich eingehend dem Schicksal der schönen Io. Die wichtigsten Resultate fasst die untenstehende Abbildung zusammen:

Tabelle Verwandlungen in Landtiere 3

Texte	Ov. am. 2,19,29 f	Ov. epist. 14,85-108	Ov. fast. 5,619 f
Abschnitt des Mythos und Modus	Vorgang	Vorgang und danach	Vorgang
Wer wird verwandelt?	Io	Io	(Io)
In was wird verwandelt?	(Kuh)	Kuh	Kuh
Konstante davor – danach			
Wer verwandelt?			
Lexeme für den Verwandlungsvorgang bzw. -ergebnis	<i>mutata cornibus Io</i>	<i>facta est bos ex homine; mugire; nova vacca; nova membra</i>	<i>facta est bos ex homine</i>
Reaktionen/ Auswirkungen/ Folgen der Verwandlung		Schrecken vor sich selbst	
Funktion der Verwandlung im Kontext	Beleg für den besonderen Reiz verbotener Liebe	Beleg für geschlechterübergreifenden Zorn der Juno	Alternatives Aition für die Entstehung des Sternbildes „Stier“

Abb. 4 (Zgoll 2004: 80)

Im zweiten Buch der ersten Pentade beschreibt Ovid nun das Zusammentreffen zwischen Jupiter und Kallisto, welches gewisse Parallelen zu der Io-Sage aufweist, aber „Sehr viel weniger als die Metamorphose der Io ist die der Kallisto bezeugt.“ (Zgoll 2004: 90). Nach Io, verliebt sich Jupiter in Kallisto, „[...] (von griech. *kállistos*, «sehr schön»)." [Hervorhebung im Original] (Holzberg 2007: 40). Diese Szene zwischen Kallisto und dem mächtigsten Gott beschreibt Ovid im zweiten Buch wie folgt:

Wie er den Vorrang erhielt vor sich selbst; dann küßt' er das
Mädchen,
Aber nicht richtig mit Maß, nicht so, wie Mädchen sich küssen.
Wie sie versucht zu berichten, in welchem Gehölze sie jagte,
Hindert sie eine Umarmung: den Täter enthüllt das Vergehen.
Allerdings rang sie dagegen, soweit ein Weib es vermochte,
- Wärest du doch Zeugin gewesen, Saturnia! Milderer Urteil
Würdest du fällen! – Doch freilich, wen könnte eine Mädchen
bezwingen?
(Ovid *Metamorphosen*, 2.429-436 in Breitenbach 2011: 70-71)

Da die Götter sich selbst in andere Personen oder Tiere verwandeln konnten, nähert er sich der jungen Schönheit klarerweise in einer anderen Gestalt, denn „sie dachte / Ängstlich zuerst, daß Jupiter sich in der Göttin verberge.“ (Ovid *Metamorphosen*, 2.443-444 in Breitenbach 2011: 71). Die Vergewaltigung Kallistos und ihre Folgen (vgl. Zgoll 2004: 90) bleiben nicht lange unentdeckt. Folglich muss sie von Jupiters Frau, welche rasend vor Eifersucht ist, bestraft werden. Diese Bestrafung wird durch eine Verwandlung deutlich gemacht:

Zornig blickte die Göttin auf ihn, voll grimmer Gedanken.
»Das hat gerade gefehlt, du Ehebrecherin«, sprach sie,
»Daß du noch Mutter geworden, daß du so die Beleidigung offen
Würde, die Schmach sie enthüllt, die mein Jupiter auf sich
geladen!
Strafe, die sollst du erleiden: ich nehme dir deine Gestalt weg,
Die dir gefällt, du Freche, und die meinen Gatten bedrückt
hat.«
Also sprach sie und packte sie vorn an den Haaren, zur Erde
Warf sie sie hin aufs Gesicht – da erhob sie flehend die Arme:
Aber die Arme begannen von schwärzlichen Zotteln zu starren
Und sich zu krümmen die Hände – es wuchsen gebogene
Krallen -,
Um ihr als Füße zu dienen [...].
(Ovid *Metamorphosen*, 2.470-479 in Breitenbach 2011: 72)

Nicht nur Kallistos Gliedmaßen verändern sich, denn sie bekommt wie Io keinen menschlichen Ton mehr heraus, weil „Nur durch dauerndes Brummen bezeugt sie die Schmerzen, / die Arme [...]. (Ovid *Metamorphosen*, 2.486-487 in Breitenbach 2011: 72). Beim Lesen dieser Szene sind zwei wesentliche Aspekte anders als bei Ios Verwandlung: Der Leser erfährt erstmals, dass Jupiters Frau vor Ort erscheint und es zu einer Art körperlichen Auseinandersetzung zwischen der beleidigten Göttin und Kallisto kommt. Ihre Verwandlung wird nicht nur durch Junos göttliche Fähigkeiten vollzogen, sondern wird auch explizit geschildert, indem sie von der Göttin berührt wird. Außerdem beschreibt Ovid, wie Kallisto sich körperlich nach einer solchen Metamorphose fühlt, denn sie empfindet Schmerzen, die bei Ios Verwandlung beispielsweise nicht vorkommen. Erwähnenswert ist auch, dass Juno ihre Nebenbuhlerin zusätzlich beleidigt, obwohl diese versucht hat sich gegen Jupiter zu wehren. Obwohl Kallisto unschuldig ist und eindeutig einer Vergewaltigung zum Opfer gefallen ist, wird sie von der uneinsichtigen Göttin bestraft. Fraglich ist, was Ovid mit der Schilderung von Kallistos bedauernswertem Leben als Bärin und ihren körperlichen Leiden bezwecken wollte. Auch Holzberg interpretiert die Sage von Kallisto und zeigt, dass Ovid nicht sehr empathisch gewesen sein mag:

Das bedeutet aber nicht, daß Ovid die Vergewaltigung als solche verurteilt oder sich gar in die Seele der Frau versetzt. Die römische Ordnung für das Miteinander der beiden Geschlechter wies dem Mann die aktive, beherrschende und der Frau die passive, untergeordnete Rolle zu und duldete daher durchaus, daß die Frau zum Koitus gezwungen wurde; gesetzeswidrig war lediglich, wenn bei einer Vergewaltigung insofern gegen Besitzrecht verstoßen wurde, als das Opfer Tochter, Gattin oder Witwe eines freien Mannes war. An einen solchen Fall dachte aber zu Ovids Zeiten wohl niemand, der einen der Mythen von sexuellen Affären der Götter mit sterblichen Frauen las. Was hier erzählt wird, konnte sogar als ein erotisch stimulierender Vorgang rezipiert werden. Mag modernes Empfinden auch schwerlich bereit sein, dies nachzuvollziehen, so müssen wir doch einfach zur Kenntnis nehmen: Ovid gestattet seinem Erzähler-Ich mehrfach, Vergewaltigungen mit voyeuristischem Behagen zu schildern. (Holzberg 2007: 40-41)

Dass Metamorphosen nicht nur Frauen treffen können, zeigen die nächsten Sagen. Diese sind in Buch Drei und Vier zu finden. Den Anfang macht „[...] Kadmus, [...] dessen Schicksal wir über eindreiviertel Bücher verfolgen.“ (Holzberg 2007: 44), denn:

Kadmus ist der erste, der etwas erblickt, wovor er die Augen verschließen sollte. Auf der Suche nach seiner Schwester Europa nach Böotien gekommen, muß er, bevor er Theben gründen kann, eine riesige Schlange töten, und als

er das verendete Tier betrachtet, verkündet ihm eine Stimme, auch ihn werde man einmal als Schlange sehen [...]. Diese Metamorphose muß er aber erst am Ende seiner Tage erleben. (Holzberg 2007: 45)

Diese Warnung beschreibt Ovid im dritten Buch wie folgt:

Während der Sieger das Maß des besiegten Feindes
betrachtet,
Hört man es plötzlich erschallen – woher, war nicht zu
erkennen,
Aber es war vernehmlich -: »Agenors Sohn, was beschaust du
Dir den vernichteten Drachen? Auch dich wird man schauen als
Drachen!«
(Ovid *Metamorphosen*, 3.94-98 in Breitenbach 2011: 92)

Diese Warnung oder dieses Versprechen wird im darauffolgenden Buch der ersten Pentade wahr (vgl. Holzberg 2007: 45), als Kadmus und Harmonia bereits älter sind, und Kadmus sich an seine heroische Tat zurück erinnert, indem er nochmal davon erzählt „»War wohl heilig der Drache gewesen«, sprach Cadmus [...]“ (Ovid *Metamorphosen*, 4.571 in Breitenbach 2011: 141). Ein besonderes Tier dürfte die getötete Schlange allerdings gewesen sein, denn seine Metamorphose in eine solche lässt nicht lange auf sich warten und tritt prompt ein:

[...] da streckt es ihn gleich einem Drachen in riesige
Länge;
Hart wird, er kann es empfinden, die Haut, es wachsen ihm
Schuppen;
Schwarz geworden, durchsetzt sich der Körper mit bläuchlichen
Tupfen.
Nieder stürzt er nach vorn auf die Brust, die Schenkel
verschmelzen
Ihm in eins und verdünnen sich mählich in rundliche
Spitzen.
(Ovid *Metamorphosen*, 4.576-580 in Breitenbach 2011: 142)

Kadmus versucht noch seine letzten Worte an seine Gemahlin zu richten, aber sie muss mitansehen, wie Kadmus an diesem Vorhaben scheitert, denn:

[...] da ist ihm plötzlich die Zunge
In zwei Teile gespalten, und während er redet, gelingen
Ihm die Worte nicht mehr, und sooft er sich anschickt zu klagen
Zischt er: das ist noch der einzige Laut, den Natur ihm gelassen.
(Ovid *Metamorphosen*, 4.586-589 in Breitenbach 2011: 142)

Völlig verzweifelt muss Harmonia feststellen, dass Kadmus nun eine Schlange geworden ist. Sie kann sich allerdings ein Leben ohne ihren Gatten nicht vorstellen

Zurück zu Buch Drei, in welchem Aktäon ein verbotenes Zusammentreffen mit der Göttin Diana zum Verhängnis wird. Außerdem verdeutlicht diese Sage nochmals die zwei wichtigsten Gründe für eine Mensch-Tier Verwandlung: „[...] «göttliche Rache» [...]“ (Holzberg 2007: 52) und „[...] Bestrafung [...]“ (Holzberg 2007: 45) für frevelhafte Taten menschlicherseits. Holzberg fasst Aktäons Schicksal wie folgt zusammen, denn „[...] Aktäon dagegen wird, als er, mit Jagdhunden einen Wald durchstreifend, unversehens die in einer Grotte badende Göttin Diana sieht, von ihr auf der Stelle in einen Hirsch verwandelt.“ (Holzberg 2007: 45). Diana vollzieht seine Metamorphose, indem sie die Gliedmaßen, die sich verwandeln sollen, direkt anfasst. Diese Szene im Wald beschreibt Ovid wie folgt:

Aktäons Metamorphose ist die erste, die einen tragischen Lauf nimmt, denn „Die Bestrafung erweist sich als besonders grausam, weil Aktäon gleich darauf in seiner neuen Gestalt von den eigenen Hunden zerrissen wird.“ (Holzberg 2007: 45) und „Erst als durch zahllose Wunden sein Leben geendet, so heißt es, / War der Zorn der Diana, der köchergeschmückten, gesättigt.“ (Ovid *Metamorphosen*, 3.251-252 in Breitenbach 2011: 98).

47

Und mit dem Saft eines Hecatekrautes bespritzte im Weggehn
Sie die Jungfrau: berührt von dem Zaubermittel, dem
düstern,
Schwand ihr sogleich das Haar, es schwanden ihr Nase und
Ohren,
Winzig wurde das Haupt, sie schrumpfte am Leibe zusammen;
Magere Fingerlein hingen an Stelle der Beine zur Seite.
Aber der Rest blieb Leib; doch siehe! sie läßt einen Faden
Ihm entquellen: die frühere Webkunst übt sie als - Spinne.
(Ovid *Metamorphosen*, 6.139-145 in Breitenbach 2011: 185)

Da sprach zu den Bauern die Göttin:
„Wie? Ihr verwehrt mir das Wasser? Das ist doch allen
gemeinsam!
Niemand gab die Natur die Sonne, die Luft und das feine
Wasser zu eigen: ich kam zu Gaben, die allen gehören!

Dennoch, ich bitte euch innig es mir zu schenken! Ich wollte
Nicht meinen Leib hier waschen noch meine ermüdeten Glieder:
Einzig den Durst will ich löschen. Es fehlt mir beim Sprechen
die Feuchte,
Mir ist die Kehle vertrocknet: kaum kann sie die Stimme
durchdringen.
(Ovid *Metamorphosen*, 6.348-355 in Breitenbach 2011: 193)

Obwohl auch die Kinder der Göttin schrecklichen Durst haben, haben die Bauern kein Mitleid, im Gegenteil, „[...] [sie] Drohen ihr, wenn sie nicht gehe, und wagen es gar, sie zu / schmähen.“ (Ovid *Metamorphosen*, 6.362-363 in Breitenbach 2011: 194) und so kommt es wie es kommen muss, denn:

Zorn übermannte den Durst: die Tochter des Coeus, sie flehte
Nimmer Unwürdige an, sie ertrug es nicht länger, in Worten
Sich zu ergehn, die die Göttin entehrten. Zum Himmel die Arme
Hob sie und rief: „So lebt denn auf ewig in eurem Teiche!“
Und es geschieht, was die Göttin gewünscht: mit großem
Vergnügen
Leben sie jetzt im Wasser.
(Ovid *Metamorphosen*, 6.366-371 in Breitenbach 2011: 194)

Die Metamorphose ist nun vollzogen und Ovid beschreibt das neue Erscheinungsbild der lykischen Bauern wie folgt:

Auch die Stimme ist rau, geschwollen sind ihnen die Hälse,
Und gerade das Schimpfen zerdehnt die geräumigen Mäuler.
Rücken und Köpfe sind nahe gerückt, die Hälse geschwunden;
Grün ist der Rücken, doch weißlich der mächtige Bauch – und
als neue
Wesen, so springen sie jetzt im schlammigen Schlund: sie sind –
Frösche!’«
(Ovid *Metamorphosen*, 6.376-382 in Breitenbach 2011: 194)

Am Ende der zweiten Leseinheit, in Buch Zehn, kommt es zur letzten Mensch-Tier Verwandlung. Es ist der Mythos rund um Atlante und Hippomenes, welcher aus der Sicht von Venus erzählt wird (vgl. Holzberg 2007: 86-87). Bevor es zur Verwandlung der beiden in Löwen kommt, erzählt Venus von der besonderen Schönheit und dem Talent Atlantes. Als Frau konnte sie derart schnell laufen, dass sie jeden Mann besiegen, und keiner mit ihr nur annähernd mithalten konnte (vgl. Ovid *Metamorphosen*, 10.560-565 in Breitenbach 2011: 338). Da die junge Frau von unbeschreiblicher Schönheit ist, werben viele um sie. Trotzdem darf nur einer Atlante zur Frau nehmen.

Auch der Jüngling Hippomenes ist unter ihnen. Er betrachtet diese Regelung als beinahe unsinnig, „Man stürzt um ein Weib sich in solche / Gefahren?“ (Ovid *Metamorphosen*, 10.576-577 in Breitenbach 2011: 339), aber er nimmt die Herausforderung dennoch an, da er von Atlante hingerissen ist. Hippomenes weiß, dass es unmöglich ist Atlante zu besiegen, daher kommt ihm Venus zur Hilfe:

Gelblich im Laub, es klirren von gelblichem Golde die Äste.
Dorther kam ich gerade und trug drei goldene Äpfel,
Die ich mit eigener Hand mir gepflückt; zu Hippomenes trat

Ich,
Sichtbar allein dem Jüngling, und lehrt' ihn der Gabe
Verwendung.

(Ovid *Metamorphosen*, 10.647-652 in Breitenbach 2011: 342)

Am Tag des Wettkampfs setzt Hippomenes die drei Äpfel geschickt ein, „Und noch weit ist das Ziel: jetzt endlich entsendet Neptunus’ / Sprößling den einen der Früchte des Baumes, den ersten von / dreien. / Staunend sieht es das Mädchen: den schimmernden Apfel / begehrend, / Biegt es zur Seite und holt sich vom Boden die rollende / Goldfrucht.“ (Ovid *Metamorphosen*, 10.663-669 in Breitenbach 2011: 342). Jedes Mal ist Atlante von den Früchten derart fasziniert, dass Hippomenes letztendlich gewinnt, „[...] überholt ist die Jungfrau: der Sieger erhielt sie zum / Lohne.“ (Ovid *Metamorphosen*, 10.679-680 in Breitenbach 2011: 343).

Da Venus ursprünglich Hippomenes zum Sieg und zur Ehe mit Atalante verholfen hatte, ist sie enttäuscht, dass sie keines Blickes mehr gewürdigt wird, und schwört Rache:

Hab ich, Adonis, nicht Dank mir verdient? Die Ehre des
Weihrauchs,
War er sie mir nicht schuldig? Den Dank, den hat er vergessen!
Weihrauch gewährt er mir nicht! Da steigt mir plötzlich der
Zorn auf;
Ob der Verachtung gekränkt, statuier ich ein Beispiel, daß
künftig
Niemand gering von mir denke: die Strafe soll beide ereilen.
(Ovid *Metamorphosen*, 10.681-685 in Breitenbach 2011: 343)

„An einem Tempel, [...] / versteckt im Gehölze des Waldes, / Gehn sie vorbei; sie sind lange gewandert und wünschen zu / ruhen.“ (Ovid *Metamorphosen*, 10.686-689 in Breitenbach 2011: 343), sie betreten diesen und „[...] er [Hippomenes] schändet den Raum durch verbotenen / Frevel.“ (Ovid *Metamorphosen*, 10.694-695 in Breitenbach 2011: 344). Diese Tat muss bestraft werden, daher werden die beiden

prompt in diesem Tempel zu Löwen verwandelt. Ovid schildert am Ende der Sage auch ihr Dasein als Raubkatzen:

[...] So umkleiden sich plötzlich mit
gelben
Mähnen die Nacken, die eben noch glatten, die Finger
verkrümmen
Sich zu Krallen, die Schultern sind vordere Büge, nach vorne
Wuchten die Leiber, und Schwänze durchfegen die Fläche des
Sandes.
Zornmut kündigt der Blick, sie brüllen, statt menschlich zu reden,
Wohnen in Wäldern anstatt in Gemächern; für andere furchtbar,
Beißen sie zahm mit den Zähnen in Cybeles Zügel – als Löwen.
(Ovid *Metamorphosen*, 10.698-703 in Breitenbach 2011: 344)

In der letzten Pentade, in Buch Elf, erzählt Ovid eine besondere Sage. Es ist die des König Midas'. Diese ist anders als die vorherigen, weil Midas als Mensch nicht vollständig in ein Tier verwandelt wird. Er ändert zwar bis zu einem gewissen Grad sein Äußeres, dennoch bleibt er vorwiegend Mensch. Seine Metamorphose ist nicht endgültig und er muss sein restliches Leben nicht als Tier fristen. Midas' Verwandlung geht eine Vorgeschichte voraus, denn schon sein erstes Zusammentreffen mit einem Gott und dessen Folgen, lassen Midas nicht zu Vernunft kommen. Da er Bacchus einen Gefallen getan hat, indem er Bacchus Freund Silenos zu ihm zurückgeleitet, „[...] da kommt der König vergnügt in der Lyder / Fluren und bringt den Silenus zurück dem Zögling, dem jungen.“ (Ovid *Metamorphosen*, 11.97-98 in Breitenbach 2011: 349), darf Midas sich etwas wünschen. „»Mache, daß alles, was ich mit dem Körper berühre, in gelbes Gold sich verwandle!« so sagt er [...]“. (Ovid *Metamorphosen*, 11.101-102 in Breitenbach 2011: 349), dennoch hat Midas nicht bedacht, dass sich wirklich alles zu Gold wird, denn „Wenn er mit gierigen Zähnen die Speisen zu kauen sich / anschickt, / Sind sie, vom Zahne berührt, von gelblichem Blech überzogen.“ (Ovid *Metamorphosen*, 11.122-124 in Breitenbach 2011: 350). Daraufhin erkennt Midas, wie unüberlegt und töricht sein Wunsch gewesen ist, und „Mild ist göttliches Wesen: es heilt den reuigen Sünder / Bacchus und löst das Geschenk von der bindenden Pflicht des / Vertrages.“ (Ovid *Metamorphosen*, 11.133-134 in Breitenbach 2011: 351).

Midas, nun erlöst, scheint aber nicht aus seinen Fehlern zu lernen, denn Ovid kündigt bereits an: „Aber der Fürst blieb töricht, und nochmals sollte der Herrscher, / Wie schon früher, durch läppische Torheit Schaden erleiden.“ (Ovid *Metamorphosen*, 11.147-148 in Breitenbach 2011: 351). Er verhält sich wie Arachne, und möchte sich

mit einem Gott messen, „Ja, er wagt es, Apollos Gesang zu verachten, und stellt sich / Keck dem Gegner zum ungleichen Wettkampf: Tmolus soll / richten!“ (Ovid *Metamorphosen*, 11.155-157 in Breitenbach 2011: 351). Nach dem Wettkampf, welchen Midas verliert, „[...] klagt [er] an: falsch nennt er das Urteil und wider- / Rechtlich gefällt.“ (Ovid *Metamorphosen*, 11.173-174 in Breitenbach 2011: 352). Doch Midas rechnet offensichtlich nicht mit einer Bestrafung, die aber sofort eintritt:

Da duldet der delische Gott es nicht länger,
Daß so läppische Ohren sie menschlichen Formen behalten,
Sondern er zieht sie empor, er füllt sie mit weißlichen Zotteln,
Macht sie unten gelenkig und gibt ihnen flinke Bewegung.
Menschlich bleibt er im ganzen, nur hier wirkt seine
Verdammung:
Denn jetzt trägt er die Ohren des langsam schreitenden Esels.
(Ovid *Metamorphosen*, 11.174-178 in Breitenbach 2011: 352)

Gegen Ende der Sage kommt es noch zu einer nahezu komischen Wendung, die Holzberg wie folgt zusammenfasst:

Der Friseur des Königs, der als einziger bemerkt, daß sein Herr unter der Tiara Eselsohren verbirgt, aber nicht wagt, dies zu verraten, vertraut sein Wissen einem Erdloch an, woraufhin ein daraus hervorstachsendes Gebüsch der Welt das Geheimnis zuflüstert [...].
(Holzberg 2007: 90 u. vgl. Ovid *Metamorphosen*, 11.180-193 in Breitenbach 2011: 352- 353)

4.2.2.2 Weitere Ergebnisse: Ungeheuer oder Mischwesen

Die Geschichte rund um Skylla liefert ein weiteres Ergebnis. Es beschreibt nämlich die Verwandlung eines Menschen in ein Ungeheuer. Sie verwandelt sich in eine Art Mischwesen, welches nicht näher bestimmt werden kann, da es aus zwei Kreaturen besteht.

Über den Ursprung dieser Verwandlungsgeschichte ist nicht viel belegt, fest steht aber, dass

Von den 9 in der Antike belegbaren Stoffen, welche die Metamorphose eines Menschen in ein Fabelwesen beschreiben, dürfte heute die Verwandlung des Mädchens Syklla in das bekannte, schon bei Homer erwähnte Meeresungeheuer kaum sehr geläufig sein; die Figur der schiffebedrohenden Skylla selbst hingegen ist allein schon durch die Redewendung „zwischen Skylla und Charybdis“ weitgehend vor dem Vergessen bewahrt. (Zgoll 2004: 71).

Über das Aussehen der Skylla gehen die Meinungen auseinander, denn Autoren wie Vergil oder Homer beschreiben sie auf eine unterschiedliche Art und Weise (vgl.

Zgoll 2004: 72). Bei Ovid ist diese Sage in Buch Vierzehn zu finden. Er beschreibt die neue Gestalt der Skylla wie folgt:

Scylla erscheint und steigt mit der Hälfte des Leibes in Wasser.
Plötzlich sieht sie die eigenen Leisten durch bellende grause
Wesen entstellt; erst glaubt sie es nicht, daß das Schrecknis zu
ihrem
Körper gehört; sie flieht, sie verscheucht es, sie fürchtet die
frechen
Mäuler der Hunde – doch welche sie flieht, die schleppt sie am
Leibe!
Während die Schenkel sie sucht, die vertrauten, die Beine und
Füße,
Muß sie statt ihrer die Cerberusrachen erblicken: auf
Hunden
Steht sie, auf rasenden, muß mit dem Rande des Bauchs, den
verkürzten
Leisten die Rücken der wütenden Tiere darunter umfassen.
(Ovid *Metamorphosen*, 14.59-69 in Breitenbach 2011: 446)

Zgoll stellt fest, dass Homer sich dieses Mischwesen anders vorstellt, denn „Bei Homer [...] ist es noch ein Ungeheuer mit sechs Köpfen und Hälsen auf zwölf Stummelfüßen.“ (Zgoll 2004: 72). Von mehreren Köpfen kann bei Ovid und Vergil nicht die Rede sein, denn ihre Beschreibungen der Skylla sind beinahe identisch, denn „Vergil selbst schreibt hingegen [...] Skylla sei am Unterleib, umgürtet von bellenden Ungeheuern.“ (Zgoll 2004: 72).



Abb. 5 (Zgoll 2004: 73)

Abbildung 5 zeigt, wie sich möglicherweise Ovid und Vergil das junge Mädchen nach ihrer Verwandlung vorgestellt haben. Diese unterstreicht auch eindeutig Ovids

Schilderungen und beides lässt darauf schließen „[...] daß sie einmal zur Gänze eine Frau war.“ (Zgoll 2004: 73). Doch was steckt hinter der Gestaltänderung? Holzberg fasst dazu folgendes zu Skyllas Vorgeschichte zusammen:

Skylla ist in Buch 13 der *Metamorphosen* noch ein von vielen Männern umworbenes Mädchen, das gern an den Strand geht, um den Meernymphen zu erzählen, wie sie ihre Freier zum Narren hält. Eine ihrer Zuhörerinnen, Galatea, schildert ihr im Gegenzug das Verhalten eines zugunsten des schönen Jünglings Akis von ihr abgewiesenen häßlichen Verehrers: des Zyklopen Polyphem. Nachdem Skylla Galateas Geschichte [...] angehört hat, bleibt sie am Strand und wird dort von Glaukus erblickt, der sich sofort in sie verliebt. Er erzählt ihr, daß er, einst ein sterblicher Fischer, sich nach dem Genuß eines wundersamen Krautes in einen Meergott verwandelte. Skylla, davon offenbar gar nicht beeindruckt, läßt Glaukus allein, worauf dieser, verärgert über die Zurückweisung, sich auf den Weg zu der Zauberin Kirke macht. (Holzberg 2007: 102).

Zur Verwandlung in das im Wasser lebende Mischwesen (Mensch und Hund gleichzeitig) kommt es, weil Kirke Skylla beneidet, und sie aber auch gleichzeitig bestrafen möchte. Skylla ignoriert Glaukus noch immer und dies läßt ihn noch mehr verzweifeln, somit bittet er Kirke das Dilemma für ihn zu lösen:

Was ich versprach, wie ich schmeichelte, bat, und – wie ich
Verschmäht ward!
Hast du jedoch einen lenkenden Spruch, so sage mit heil'gem
Munde den Spruch! Kann aber ein Kraut noch besser erobern,
Brauche die dir so vertraute Gewalt eines wirkenden Krautes!
(Ovid *Metamorphosen*, 14.18-22 in Breitenbach 2011: 444)

Doch Glaukus rechnet nicht damit, dass Kirke ihn bereits für sich beanspruchen möchte, „[...] Dein will ich sein, ich gelob' es! Verschmähe sie, die dich / verschmäht hat, / Schenke der Liebenden Liebe!“ (Ovid *Metamorphosen*, 14.34-36 in Breitenbach 2011: 445) spricht sie, und muss einsehen, dass Glaukus nur Augen für Skylla hat. Die Geschmähte fasst einen Entschluss, welcher letztendlich zu Skyllas Verwandlung in dieses monströse Mischwesen führt:

Zorn erfaßte die Göttin, und da sie ihn selbst nicht
verletzen
Konnte – auch wollte sie nicht, denn sie liebte! –, so ward sie
dem Mädchen
Gram, das den Vorrang gewonnen! Gekränkt ob der Liebe
Verschmähung,
Reibt sie sogleich entsetzliche Kräuter mit schaurigen Säften,
Murmelt dazu in ihr Werk der Hecate Sprüche.
(Ovid *Metamorphosen*, 14.39-44 in Breitenbach 2011: 445)

Skylla wird in ihrem späteren Lebensraum, dem Wasser, von Kirke verwandelt, denn „Dieses Becken verderbt und besudelt die Göttin mit unheilbar- / Wirkenden Giften [...]“. (Ovid *Metamorphosen*, 14.55-56 in Breitenbach 2011: 446). Sie muss nun ihr Dasein im Wasser fristen, und wird zu allem Überfluss nochmals verwandelt. Die zweite Verwandlung in ein Gestein, wählte Ovid, um zu zeigen, wie sehr Skylla nun von allen Männern ignoriert wird- so wie sie es früher mit ihnen tat:

Scylla verblieb, wo sie war, und sobald es ihr möglich,
enttraffte
Sie auf der Fahrt des Ulixes Gefährten aus Haß gegen Circe.
Alsdann wollte sie auch die Schiffe der Teucrer versenken,
Aber sie wurde zuvor zur Klippe verwandelt, die jetzt noch
Steinern entragt: noch immer vermeidet der Schiffer den Felsen.
(Ovid *Metamorphosen*, 14.69-74 in Breitenbach 2011: 446)

Zusammenfassend lässt sich nun über dieses Kapitel sagen, dass bei der Untersuchung der zahlreichen Sagen, das Hauptaugenmerk auf den verschiedenen Charakteren liegt. Ihre Verwandlung kann von vielen Faktoren beeinflusst und ausgelöst werden. In einigen Sagen kommt es zu einem Zusammentreffen mit einem Gott oder einer Göttin. Vor allem in der ersten Pentade, liest man daher oft Sagen „[...] des Erzähltyps «Gott liebt Sterbliche» [...]“ (Holzberg 2007: 58), welche auch noch die Kunst der Selbstverwandlung des Jupiter hervorhebt. In der ersten Pentade sind daher die Geschichte der Io und ihre Verwandlung in eine Kuh besonders wichtig, da sie Einblick in das Erleben einer solchen Metamorphose gibt. Alle Mensch-Tier-Verwandlungen werden von Göttern beschlossen. Die Gründe dafür können vielfältig sein: Mitleid, Verachtung, Hochmut und menschliche Schönheit, welche bei Göttinnen Neid auslösen konnten. Die Verwandlung in Vögel kann in diesem Kapitel nicht erläutert werden, da ein solches Verwandlungsergebnis in den beiden Filmen nicht thematisiert wird. Interessant zu erwähnen ist jedoch, dass man bei Ovid nicht nur über verwandelte Menschen liest, sondern auch über solche, die in keine Tierkategorie passen. Sie müssen eine Metamorphose der anderen Art durchmachen, da sie durch gewisse Krisen oder Extremsituationen verursacht wird. Holzberg bezieht sich hier auf die Sage von Dädalus und Ikarus, in welcher Dädalus seinen Sohn verliert, weil er die Anweisungen des Vaters ignoriert (vgl. Holzberg 2007: 72). Eine typische Verwandlung, wie sie der Leser aus den anderen Büchern kennt, beschreibt Ovid nicht, obwohl „[...] der Vergleich des Dädalus mit einem Vogel

weckt Assoziationen von der Metamorphose in einen solchen.“ (Holzberg 2007: 73).
Durch den Tod des geliebten Sohnes, macht Dädalus daher eine andere Art der Verwandlung durch, die Holzberg wie folgt beschreibt:

Ovid aber möchte offenbar erneut das Verwandlungsmotiv in seine Version des Dädalus-Mythos einbringen, deutet also, indem er das Wort <Vater> spielerisch «beim Wort nimmt», eine erneute Metamorphose des Dädalus an. (Holzberg 2007: 73)

In der deutschen Übersetzung des Originals ist dieses Wortspiel und die durch den Verlust eines geliebten Menschen ausgelöste Verwandlung, in Buch Acht zu finden:

Doch der unselige Vater – nicht Vater mehr - »Icarus!« ruft er,
»Icarus!« ruft er, »wo bist du? Wo muß ich dich suchen, du
Lieber?
Icarus!« ruft er und ruft er. Da sieht auf den Wellen er Federn;
Und er verflucht seine Kunst und birgt im Grabe des Sohnes
Leiche. Das Land, wo er ruht, ist benannt nach dem Namen des
Toten.
(Ovid *Metamorphosen*, 8.231-235 in Breitenbach 2011: 253)

Im darauffolgenden Buch findet man noch eine weitere solche Verwandlung, die sich nicht einordnen lässt, da es sich wieder nicht um Tiere handelt, sondern um ein Mädchen, das in das andere Geschlecht verwandelt wird. Es ist die Geschichte der Iphis, die Holzberg so zusammenfasst:

Iphis, die Tochter des Ligdus, der sich einen Knaben gewünscht und erklärt hat, ein Mädchen müsse gleich nach der Geburt sterben, wird von ihrer Mutter Telethusa als Knabe aufgezogen und im Alter von dreizehn Jahren vom Vater mit einem Mädchen namens Ianthe verlobt. Zu allem Unglück verliebt sich Iphis in Ianthe. Als die Mutter, die immer wieder eine Verschiebung der Hochzeit erreichen kann, keinen Vorwand mehr dafür findet, bittet sie Isis um Hilfe, und die ägyptische Göttin bewirkt, daß Iphis, die Telethusa in den Isis-Tempel mitgenommen hat, sich in einen Knaben verwandelt. (Holzberg 2007: 83).

Abschließend und bezugnehmend auf die zahlreichen Ergebnisse, die in Ovids Werk zu finden sind, kann man daher behaupten, dass Ovids *Metamorphosen* zu einem der bedeutendsten Werke zählen. Sie behandeln das literarische Verwandlungsmotiv in seiner Ursprungsform und die zahlreichen Sagen repräsentieren die Definition des Metamorphosenbegriffs sehr eindeutig.

Das nächste Kapitel untersucht zum letzten Mal das literarische Verwandlungsmotiv. Es handelt sich hier um Kafkas *Die Verwandlung*, in welcher ein junger Mann

namens Gregor Samsa miterleben muss, wie sich der Rest seiner Familie gegen ihn verschwört.

5 Franz Kafka: *Die Verwandlung*: Der Mensch als Käfer

Das literarische Verwandlungsmotiv und der Metamorphosenaspekt werden auch in Kafkas *Die Verwandlung* behandelt. *Die Verwandlung* ist ein fixer Bestandteil eines jeden Lehrplans in Österreich, Deutschland und der Schweiz, da- abgesehen vom Verwandlungsmotiv-, Gregors neue Gestalt, auch noch einzelne weitere sehr wichtige Themen behandelt werden. Familienstrukturen, das Reagieren und Agieren, wenn ein Familienmitglied Chaos und Unordnung in bisher erfolgreich und lang bestehende Strukturen bringt, werden thematisiert. Erwähnenswert ist auch der oft diskutierte Vater-Sohn-Konflikt, der in Kafkas zahlreichen Werken immer wieder deutlich durchscheint.

Dieses Kapitel untersucht die wichtigsten Aspekte der Erzählung. Diese werden kompakt geschildert, da dieses Kapitel der letzte theoretische Abschnitt sein soll. Außerdem soll dieses Kapitel auch den ersten und den zweiten Teil gut miteinander verbinden. Dieses Kapitel soll daher der Übergang von Theorie zur Filmanalyse sein. *Die Verwandlung* wurde deswegen für die Arbeit ausgesucht, da sich Ozon möglicherweise in gewissen Sequenzen seines Films *Sitcom* an Kafkas Werk orientiert. Einige Gemeinsamkeiten sind auszumachen. Die Vater-Mutter-Kind-Struktur wäre eine davon, aber auch die Tatsache, dass ein Ungeziefer (Käfer und Ratte) die scheinbar perfekten bürgerlichen Verhältnisse aufmischt. Eine weitere Gemeinsamkeit wäre, die Tatsache, dass Jean- der Vater in *Sitcom*- in einer der letzten Sequenzen im Bett als lebendige Ratte vorgefunden wird. Er wird letztendlich von den restlichen Familienmitgliedern getötet und auf diese Weise ‚entsorgt‘.

Das erste Kapitel fasst den Inhalt der Erzählung kurz zusammen. Danach werden die Figuren und ihre Entwicklung vorgestellt. Dazu gehört auch eine kurze Beschreibung, wie die Familienmitglieder auf Gregors neue Gestalt reagieren. Den Abschluss bildet die Interpretation des Verwandlungsmotivs. Es soll auch geklärt werden, welche Auswirkungen es auf die Familie Samsa hat.

5.1 Inhalt

Kafkas Erzählung beginnt mit der Verwandlung Gregor Samsas, welcher mit einem „[...] panzerartig[en] harten Rücken [...]“ (Kafka 2006: 5) „[...] in seinem Bett [...]“ (Kafka 2006: 5) „[...] aus unruhigen Träumen erwachte [...]“ (Kafka 2006: 5). Für den Ort des Geschehens wählt Kafka eine Wohnung. Gregors Zimmer, der Flur und das

Wohnzimmer gehören zu den wichtigsten Handlungsräumen. Beim Lesen der Erzählung fällt auf, dass diese aus drei Kapiteln besteht. Das erste beschäftigt sich mit Gregors neuer Gestalt, denn der Leser erfährt mehr über sein Leben vor der Verwandlung. Außerdem schildert es auch die ersten Reaktionen der Familienmitglieder auf seine neue äußerliche Erscheinung. Im zweiten Kapitel werden die üblen Vermögensverhältnisse der Familie Samsa aufgedeckt, somit werden auch die ersten Machtverschiebungen innerhalb der Familie deutlich. Höhepunkt des zweiten Kapitels ist eindeutig die Szene, in welcher der Vater Gregor mit einem Apfel attackiert. Diese böswillige Attacke führt zu einer Verschlechterung von Gregors gesundheitlichem Zustand. Er ist verletzt und zur gleichen Zeit beginnen die restlichen Familienmitglieder ihr Leben neu zu ordnen. Der dritte und letzte Teil schildert, wie die Familie Samsa den Käfer in seinem Zimmer bewusst ignoriert und verkommen lässt, um ihn letztendlich so loszuwerden. Gregor selbst- noch immer geschwächt vom Angriff des Vaters-, isoliert sich immer mehr. Er verweigert jegliche Nahrung und gibt sich auf. Letztendlich stirbt er in seinem Zimmer. Die Erzählung endet mit Gregors Tod. Die restlichen Familienmitglieder fassenden Entschluss, das Haus zu verlassen und ihr neugewonnenes Leben mit einem Spaziergang „[...] ins Freie vor die Stadt.“ (Kafka 2006: 63) zu feiern.

5.2 Die Figuren / Charaktere

Da die Samsas eine Familie sind, ist die Konstellation der Figuren anfangs leicht zu beschreiben. Vor der Verwandlung Gregors sind die Rollen und Aufgaben innerhalb der Familie streng verteilt. Gregor arbeitet, obwohl er von seinem Beruf alles andere als begeistert ist, um die Familie zu ernähren. Er ist vor der Verwandlung der Versorger, der das Geld nach Hause bringt. Der Vater kann aufgrund seines gesundheitlichen Zustands keiner Arbeit nachgehen. Er und seine Frau verbringen die meiste Zeit zu Hause. Auch nach der Verwandlung bleibt Gregor der Protagonist, denn er steht im Zentrum der Handlung. Allerdings wird nach seiner Verwandlung mehr als deutlich, dass sich die Rollen und Aufgaben zwischen Vater und Sohn in das jeweilige Gegenteil verwandelt haben. Der Vater konkurriert nun mit dem Sohn, denn er muss die Familie versorgen und er hat wieder mehr Macht als Gregor. Aufgrund der Verwandlung ist die finanzielle Situation prekärer geworden, und die restlichen Familienmitglieder sind nun gezwungen, sich der Realität zu stellen.

Man kann daher behaupten, dass sie mehrdimensionale Charaktere sind, da sie aufgrund Gregors Verwandlung zu einer Weiterentwicklung gezwungen sind.

Als Gregor ein Mensch war, bestand ein Abhängigkeitsverhältnis aller Familienmitglieder gegenüber Gregor. Dadurch konnte auch eine rigide Hierarchie in der Familie entstehen. Diese Struktur wird nun aufgrund der Verwandlung gelockert und verändert, denn sie lässt den anderen mehr Spielraum, ihr Verhältnis zu Gregor neu zu gestalten. Also wird die Figurenkonstellation eine andere. Die Rollen, welche die Figuren vorher inne hatten, werden neu definiert und zugeordnet (vgl. Abraham 1993: 50). Abraham fasst die Figurenkonstellation vor und nach der Verwandlung wie folgt nochmals zusammen:

Die Versuchsanordnung, die der Autor der *Verwandlung* aufbaut, führt unweigerlich in ein Geflecht gegenseitiger Abhängigkeiten, auf die die einzelnen Figuren (Familienmitglieder) mit versteckter Aggression oder offenem Haß, schließlich mit verdrängter und sich entladender Haßliebe reagieren. Sie sind Opfer gegenseitigen Mißbrauchs, und zwar nicht aufgrund irgendwelcher charakterlicher Dispositionen, sondern aufgrund objektiv gegebener Widersprüche ökonomischer wie psychologischer Natur. [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 56-57)

Kafka definiert für jede Figur eine neue Rolle, die Abbildung soll diese neue Figurenkonstellation und den Zwiespalt verdeutlichen:

Fig. 1: Die drei Rollenkonflikte Gregors

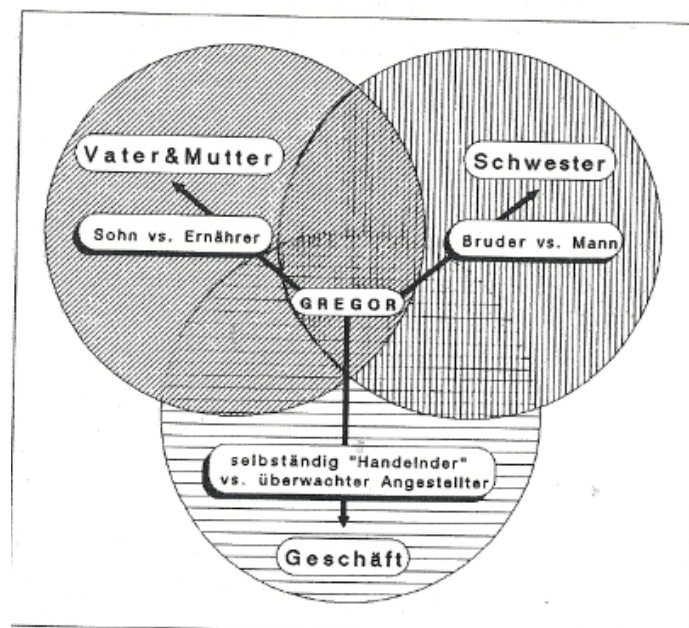


Abb. 6 (Abraham 1993: 58)

Abraham zeigt mit dieser Abbildung Gregors Realität vor und nach der Verwandlung. Er befasst sich außerdem, mit der Frage, welche Rolle Gregor und seine Verwandlung innerhalb der Familie spielen:

Diese hier nochmals schematisch dargestellte Versuchsanordnung zwingt alle Beteiligten (bis auf die Mutter) in einen Machtkampf hinein, der mit der (Wieder-) Besetzung einfacherer, nicht doppelbindender Sozialrollen endet (daher der relativ klischeehafte Schluß) und für Gregor in einer Fluchtlinie, die versuchsshalber eine real unpassierbare Grenze überschreitet: die Grenze der menschlichen Gemeinschaft. Er *entfernt* sich aus ihr – oder wird er entfernt? [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 58)

5.2.1 Die Mutter

Gregors Mutter, deren Name und ihr genaues Alter unbekannt sind, spielt eine nicht sehr tragende Rolle für die Erzählung. „Sie als einzige macht keine erkennbare Verwandlung durch [...]“ (Abraham 1993: 32), konkretisiert Abraham die Weiterentwicklung der Mutter. Sie begegnet dem Ungeziefer Gregor immer nur, wenn ihre Tochter Grete sie unterstützt, da sie Gregors Anblick nicht ertragen kann. Als sie Gregor erblickt, verliert sie die Fassung. Sie schreit und muss von anderen Familienmitgliedern beruhigt werden (vgl. Kafka 2006: 21 u. 41). Sie kann daher nicht alleine handeln und ist meist von den anderen Figuren (Vater und Schwester) abhängig. Man kann sogar soweit gehen und behaupten, dass der Vater, die Schwester Grete und die Mutter, eine Art Handlungs-dreieck gegen Gregor bilden. Sie ist eher eine ‚Mitläuferin‘ und ist sehr bestürzt über den Tod Gregors. Abraham fasst ihr Verhalten und ihre Reaktionsmuster zusammen und ist daher der Meinung, dass Kafka mit ihrer Figur ein zu damaligen Zeiten weitverbreitetes Frauenbild zeichne:

Die Mutter ist generell Reagierende; die Reaktionsmuster, denen sie dabei gehorcht, sind die typische bürgerlichen des späten 19. Jahrhunderts: Von ihrem Mann erwartet sie in kritischen Situationen Tatkraft und schnelle Entscheidungen. Sie selber fällt in Ohnmacht. Dieses In-Ohnmacht-Fallen, schon in den Novellen und Dramen Kleists regelmäßig Zeichen für die *Machtlosigkeit* einer Figur in der sie bedrängenden Situationen, wird von Kafka gezielt – und deutlich stilisiert – eingesetzt, um die Begrenztheit dieser Figur zu signalisieren; sie ist, im Gegensatz etwa zu Grete, nicht entwicklungsfähig. [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 32-33)

5.2.2 Der Vater

Gregors Vater spielt eine sehr wesentliche Rolle für die Erzählung, denn seine Verwandlung ist deutlich erkennbar und nachvollziehbar. Bereits im ersten Teil der

Erzählung wird klar, wie angespannt das Verhältnis zwischen Vater und Sohn eigentlich ist.

Obwohl der Vater hier noch körperlich scheinbar nicht in der Lage ist, einer Arbeit nachzugehen, „[...] klopfte [er] an der einen Seitentür [...] schwach, aber mit der Faust.“ (Kafka 2006: 8). Auch Abraham bezieht sich auf diese sehr wichtige Passage (vgl. Abraham 1993: 31), denn „[...] Besser als durch diese vordergründig natürlich technisch gemeinte Formulierung ließen sich Rolle und »Standort« des alten Samsa in der Familie zu *Beginn* der Erzählung nicht charakterisieren.“ [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 31-32). Abbildung 7 zeigt, wie Gregors Vater vor und nach der Verwandlung in der Erzählung beschrieben wird. Daraus lässt sich auch auf die wahren und eher negativen Persönlichkeitsmerkmale des Vaters schließen. Diese kommen im zweiten Teil der Erzählung klar zum Vorschein.

„Äußeres Erscheinungsbild, äußeres Verhalten des Vaters“

(Frizen 2008: 7-8)

„Vor der Verwandlung:“ (ibid.)	„Nach der Verwandlung:“ (ibid.)
„Schlafrock, alter Mantel, Krücke“ (ibid.)	„straffe Uniform, steifer Kragen, Stiefel“ (ibid.)
„sitzend, stehend, gebückt“ (ibid.)	„hoch aufgerichtet, stark, Riesengröße“ (ibid.)
„beinahe unfähig aufzustehen“ (ibid.)	„großer Bewegungsradius“ (ibid.)
„farblos, veraltet“ (ibid.)	„schwarz, gold, blau, peinlich sauber“ (ibid.)
„schlurfen“ (ibid.)	„Riesenschritte“ (ibid.)

„Charakterzüge“

(Frizen 2008: 7-8)

„Fassaden-Ich (vorher):“ (ibid.)	„eigentliches Ich (nachher):“ (ibid.)
„schwach, matt, träge, energielos“ (ibid.)	„männlich, vital, selbstbewusst“ (ibid.)
„passiv“ (ibid.)	„aggressiv“ (ibid.)

„greisenhaft, kränklich“ (ibid.)	„verjüngt“ (ibid.)
„bankrott“ (ibid.)	„soldatisch, gewalttätig, barbarisch, brutal“ (ibid.)
„inferior, machtlos“ (ibid.)	„dominant, autoritär“ (ibid.)

Abb. 7 (Frizen 2008: 7-8, vgl. Kafka 2006: 42)

Vor der Verwandlung in ein Ungeziefer hatte Gregor die Versorgerrolle inne, daher war das Verhältnis zwischen Vater und Sohn von jeher gestört und konfliktbeladen. Dies wird in der Apfelwurfszene mehr als deutlich. Diese ist als Höhepunkt der gestörten Kommunikation zwischen Vater und Sohn zu sehen (vgl. Kafka 2006: 42-44). Frizen interpretiert diese äußerst wichtige Passage wie folgt:

Mit dem **Apfelwurf** wird Gregor endgültig aus dem ‚Paradies‘ der Familie vertrieben. Der übergroße (Gott-)Vater verdammt den Sohn, ohne dass diesen eine spezielle Schuld träfe. Der vom Vater geworfene Apfel bleibt in der Wunde stecken. [Hervorhebung im Original] (Frizen 2008: 8)

5.2.3 Die Schwester Grete

Gegen Ende der Erzählung zeigt Grete Samsa ihr wahres Gesicht, denn sie hat sich mit den Eltern gegen Gregor verbündet (vgl. Abraham 1993: 39):

„»Weg muss es«, rief die Schwester, »das ist das einzige Mittel, Vater. Du musst bloß den Gedanken loszuwerden suchen, dass es Gregor ist. [...] So aber verfolgt uns dieses Tier, vertreibt die Zimmerherren, will offenbar die ganze Wohnung einnehmen und uns auf der Gasse übernachten lassen. Sie nur, Vater«, schrie sie plötzlich auf, »er fängt schon wieder an!«“ (Kafka 2006: 57)

Zwischen Grete Samsa und dem Vater gibt es durchaus Parallelen. Ihr Verhalten und ihre Charakterzüge nach der Verwandlung sind sehr ähnlich. Beide bringen im Laufe der Erzählung eine versteckte Aggression- Gregor gegenüber-, immer mehr zum Ausdruck. Diese Entwicklung ist schleichend, denn anfangs lernt der Leser Grete Samsa noch so kennen:

Und die Schwester sollte Geld verdienen, die noch ein Kind war mit ihren siebzehn Jahren, und der ihre bisherige Lebensweise so sehr zu gönnen war, die daraus bestanden hatte, sich nett zu kleiden, lange zu schlafen, in der Wirtschaft mitzuhelfen, an ein paar bescheidenen Vergnügungen sich zu beteiligen und vor allem Violine zu spielen? (Kafka 2006: 32)

Wenn man diese Beschreibung nun näher analysiert, kommt man zu dem Entschluss, dass Grete Samsa, Gregors Arbeitskraft ebenfalls ungeniert ausgenutzt hat, denn ihre Aktivitäten sind das genaue Gegenteil von Gregors. Auch die Eltern sind von dem Verhalten der Tochter nur mäßig begeistert, „[...] weil sie ihnen als ein etwas nutzloses Mädchen erschienen war.“ (Kafka 2006: 34). Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Bruder und Schwester wandelt sich, denn Grete wird im zweiten Teil immer mehr zu Ernährerin Gregors. Sie entscheidet über seine Essensration und über seinen Lebensraum, aus welchem sie gemeinsam mit der Mutter seine Möbel entfernen möchte (vgl. Kafka 2006: 38-40). In genau dieser Szene zeigt sie bereits eine gewisse Aggression gegenüber Gregor, denn sie kommuniziert „[...] mit erhobener Faust und eindringlichen Blicken.“ (Kafka 2006: 40). Letztendlich ist es sie, die den Käfer Gregor seelisch ‚verhungern‘ lässt, um ihn letztendlich aus der Familie komplett auszuschließen.

5.2.4 Gregor

Kafka schildert dem Leser, wie Gregors Leben vor seiner Verwandlung ausgesehen hat, indem er den Käfer Gregor sich wie ein Mensch, an sein ‚altes Leben‘ erinnern lässt (vgl. Kafka 2006: 6). Der Leser kann somit an Gregors Schicksal besser mitverfolgen. Gregor arbeitet als Handelsreisender, aber sein Beruf ist ihm zur Plage geworden. Trotzdem übt er ihn- aus Pflichtgefühl seiner Familie gegenüber-, noch aus. Um Gregors triste Situation und das Dilemma zu schildern, stellt Kafka auch noch die Frage „Warum war nur Gregor dazu verurteilt, bei einer Firma zu dienen, wo man bei der kleinsten Versäumnis gleich den größten Verdacht fasste?“ (Kafka 2006: 11). Gregors Leben vor der Verwandlung gleicht dem eines isolierten Junggesellen, denn er wohnt noch zu Hause und anspruchsvolle Hobbies hat er auch keine (vgl. Kafka 2006: 13). Laut Abraham bringt auch die Metamorphose, deren Akt an sich, von Kafka überhaupt nicht geschildert wird, Gregors früheren wahren Charakter zum Vorschein, denn:

[...] Er war introvertiert und kontaktarm, ängstlich und autoritätsgläubig, dabei aber von einer verdrängten, niedergehaltenen Aggressivität den Vorgesetzten gegenüber. Er neidete anderen Berufskollegen ihre vermeintliche oder wirkliche Besserstellung und kultivierte ihnen gegenüber offenbar die Ressentiments des Zukurzgekommenen. (Abraham 1993: 30)

Kafka zeichnet daher das Bild eines mäßig sympathischen Gregor Samsas, denn mit der Versorgerrolle hatte er auch Einfluss auf die Zukunft der anderen

Familienmitglieder. Diese Tatsache bringt zwei negative Eigenschaften von Gregor zum Vorschein: „[...] der *autoritäre Charakter* [...]“ [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 31) und „[...] [die] *Herrschaft*.“ [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 31). Die Verwandlung bezweckt nun die Spiegelung dieser negativen Eigenschaften in den restlichen Familienmitgliedern und „Was sich eigentlich wandelt, das ist Gregors *Verhältnis zur Verantwortung*. Er überlässt sie einfach den anderen.“ [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 37). Die anderen müssen für Gregor Verantwortung übernehmen. Dies bedeutet aber, dass Gregor als Mensch für die Familie ausgedient hat, folglich muss man ihn loswerden (vgl. Kafka 2006: 56).

5.3 Die Funktion der Metamorphose für die Familie Samsa

Bezüglich Gregors Metamorphose, sind in der Literaturwissenschaft zahlreiche und sehr unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zu finden. Der Interpretationsansatz, der auch später auf *Sitcom* zutrifft, ist der, welcher Gregors Verwandlung als eine Änderung der vorherrschenden Verhältnisse beschreibt. Abraham benutzt hier den Ausdruck „[...] Gestörte Routine [...]“ (Abraham 1993: 34), da der Mensch Gregor sein Leben von routinierten Handlungen dominieren ließ. Das Aufwachen in einer neuen Gestalt bringt diesen Kreislauf nun gehörig durcheinander. In diesem Zusammenhang ist auch Gregor als Käfer, „[...] der *Gestörte, der zum Störer wird* [...]“ [Hervorhebung im Original] (Abraham 1993: 35). Durch die Verwandlung kommt es nun zu Störungen im Getriebe Samsa. In dieses ist er als Käfer nun unerwünscht und unerwartet eingedrungen.

Die zweite Möglichkeit- welche psychoanalytisch geprägt ist-, hebt Gregors Existenz als Junggeselle hervor. Die Verwandlung bedeutet eigentlich, dass er als Mensch in seiner Entwicklung einen Schritt zurück macht (vgl. Abraham 1993: 45). Eine Verwandlung hat einige positive Aspekte, denn sie ist für viele Persönlichkeiten ein Befreiungsschlag. Sie können nun endlich ihr wahres Ich zeigen. Sie kann auch als eine Art Wiedergeburt verstanden werden.¹¹ Bei Gregor ist die Verwandlung eher im ovidianischen Sinne zu verstehen. Sie ist eine Bestrafung, eine Art „[...] Ausweg, den es nicht gibt“ (Abraham 1993: 43). Als verwandelter Mensch leidet er noch mehr, als zuvor, denn er wird durch seine Käfergestalt in ein Abhängigkeitsverhältnis gepresst, welches letztendlich zu seinem Tod führt.

¹¹ s. Kap. 1

Der letzte Ansatz, ist der, der sich auf seine gesamte Existenz bezieht. Wenn man diese mit heutigen Verhältnissen vergleichen würde, käme man zu dem Entschluss, dass Gregor Samsa das Leben eines ziemlichen Versagers führt. Er wird ausgebeutet oder lässt sich anscheinend freiwillig ausbeuten. Desweiteren lebt er isoliert, denn von Freunden oder einer Lebenspartnerin ist nicht die Rede. Als Käfer zeigt Gregor nun diese Seiten „Von »verfehlter Existenz« [...]“ (Abraham 1993: 53). Laut Abraham ist dieses Gefühl des Hin und Her Gerissen-Seins typisch für die männlichen Protagonisten Kafkas. Daher verkörpert Gregor Samsa auch noch als Käfer, den „[...] gehemmte[n], schuldbewusste[n] Neurotiker [...]“ (Abraham 1993: 55), welcher „[...] sich [nicht] (rechtzeitig) zur Wehr zu setzen [...]“ (Abraham 1993: 55), weiß.

6 Alain Resnais: *Mon oncle d'Amérique*

Dieses Kapitel untersucht Alain Resnais Film *Mon oncle d'Amérique*, um der Forschungsfrage auf den Grund zu gehen. Das Kapitel ist in mehrere Unterkapitel unterteilt. Der Inhaltsangabe folgt die Charakterisierungen der vier Hauptfiguren. Einen besonders wichtigen Teil bilden auch einige Sequenzprotokolle, die eine oder mehrere Schlüsselszenen und Einstellungen analysieren. Die Frage nach der Funktion der in Szene gesetzten Metamorphosen und Laborexperimenten mit Menschen und Tieren, soll mithilfe dieser Protokolle beantwortet werden. Während des Films versucht Alain Resnais auf die Ähnlichkeiten zwischen Tier und Mensch hinzuweisen. Dafür wählt der Regisseur eine Person, die für die Handlung und Entwicklung des Films sehr wichtig ist. Diese Figur oder Charakter existierte auch im realen Leben. Es ist Professor Henri Laborit. Die Wahl dieser Figur für den Film, ist auch eng mit der Frage nach dem Genre des Films verbunden. Kann man den Film als Dokumentarfilm klassifizieren? Die ausgewählten Sequenzen und Einstellungen, in welchen Professor Henri Laborit dem Zuseher die Grundprinzipien tierischen und menschlichen Verhaltens- anhand von gefilmten Laborversuchen mit Ratten erläutert-, erinnern sehr an das Genre Dokumentarfilm.

Außerdem ist das Zeigen von Laborversuchen mit Ratten und deren Reaktion auf bestimmte Versuche, eine vereinfachte und leicht nachvollziehbare Art darzustellen, wie Menschen im ‚System Gesellschaft‘ miteinander agieren. Sie zeigen auch, welche Motivation oder Intention hinter gewissen Aktionen steht. Man kann daher behaupten, dass Menschen- je nach Situation und gesellschaftlichen Konventionen-, selbst zum Versuchsleiter und zum Versuchstier, zur Ratte, der anderen werden. Mechanismen wie Manipulation, Dominanz und die Abhängigkeit von anderen, sollen anhand von tierischen und menschlichen Laborversuchen und Experimenten erklärt, und nachvollzogen werden.

6.1 Inhalt / Synopsis

Mon oncle d'Amérique verwebt drei sehr unterschiedliche Einzelschicksale miteinander. Der Fokus des Films liegt auf den Personen Jean Le Gall (Roger-Pierre), Janine Garnier (Nicole Garcia) und René Ragueneau (Gérard Depardieu). Zu Beginn des Films, in den ersten Minuten, vernimmt man eine Art Hämmern, das einem Herzschlag gleich zu setzen wäre. Gleich darauf, erscheint das Bild eines roten blinkenden Herzens, welches aber eher verzerrt wirkt und einem Röntgenbild

ähnelt. Nahezu gleichzeitig hört man die Stimme von Professor Laborit, der zu sprechen und zu erklären beginnt. Im fortschreitenden Film verfährt Resnais auf ähnliche Weise. Laborit ist im Bild zu sehen und wendet sich direkt an den Zuseher, mal kommentiert und erklärt er das Geschehen aus dem Off.

Zur Stimme aus dem Off, und die damit mögliche verbundene Wirkung und Aufgabe, die Professor Laborit im Film hat, hält Bienk fest:

Der **Off-Ton** behauptet gegenüber dem Bild eine größere Eigenständigkeit. So wie die Filmmusik die Wahrnehmung einer Szene beeinflusst [...], kann auch ein im Off gesprochener Text einzelne Szenen kommentieren und den Zuschauer dahingehend beeinflussen, diese auf eine bestimmte Art und Weise wahrzunehmen. [Hervorhebung im Original] (Bienk 2006: 83)

Kurz darauf, in der nächsten Sequenz, hat man den Eindruck, dass eine Art ‚suchender‘ Scheinwerfer, wie er im Theater eingesetzt wird, nach den drei Figuren sucht. Ein Mosaik bildet die Masse der Gesellschaft, aus welcher die drei Charaktere hervorstechen sollen. Gleichzeitig vernimmt man wieder aus dem Off drei unterschiedliche Stimmen (1 weibliche, 2 männliche), die wiederholend Auskunft über ihre ‚Entstehung‘ geben. Der Anfang des Films konzentriert sich auf die Hintergründe des Entstehens und des am Leben bleiben. Man erfährt wie dies in der Natur vor sich geht, und welche Prozesse dafür notwendig sind. Bevor es zur Einführung- des Vorstellens der drei Figuren kommt-, sind einige Bilder von Tieren zu sehen. Laborit stellt bereits hier gewisse Ähnlichkeiten zwischen Tier und Mensch fest. Nacheinander werden nun Jean Le Gall, Janine Garnier und René Ragueneau vorgestellt. Man wird über ihre Herkunft, Kindheit, erste Probleme und Rebellionen während der Pubertät, informiert. Dies wird in einer Art Rückblende erzählt, denn die Stimmen stammen jeweils von den jeweiligen Charakteren aus dem Off. Zusätzlich sind Fotos oder Diaaufnahmen zu sehen, die sie zu einem gewissen Zeitpunkt und zu wichtigen Anlässen in ihrem Leben zeigen. Am Ende ist eine Aufnahme, welche wieder einem Foto gleicht, von der beschriebenen Person zu sehen. Diese Aufnahme zeigt die Figuren, wie sie im Laufe des Films und nach dem ‚offiziellen Vorstellen‘ nun endgültig als Erwachsene aussehen. Man kann die Entwicklung der drei Menschen mitverfolgen und man bekommt diese erzählt, nachdem Laborit dem Zuseher erklärt, wie die Versuchsperson ‚Mensch‘ funktioniert und welche Prozesse sich in ihrem Körper und in bestimmten Arealen abspielen. Die Schlüsselszene, in welcher Laborit- an seinem Schreibtisch sitzend-, direkt in die Kamera spricht und dem Zuseher vier typisch menschliche Verhaltensmuster erklärt, kann als klare

Trennlinie gesehen werden, da der Film nun mit dem eigentlichen Geschehen beginnt. Er beginnt sich nun auf den eigentlichen Lebensabschnitt der Figuren zu konzentrieren. In diesem Lebensabschnitt, welcher ungefähr zwei Jahre beträgt, erleben alle drei Personen Höhen und Tiefen und müssen gewisse Herausforderungen und Lebenskrisen meistern. Diese Herausforderungen sind: Ehebruch, Lügen, Konkurrenzdenken, berufliche Schwierigkeiten und Krankheiten. Einige dieser Probleme lösen bei Janine und René Ohnmachtsgefühle aus, denn sie sind kaum auszuhalten. Währenddessen liegt der Fokus auch auf dem Zeigen einer Versuchsreihe. Es handelt sich um ein Laborexperiment mit Ratten. Diese Versuchsreihe verdeutlicht, wie Jean, Janine und René- als Tiere- auf gewisse Situationen und Verhaltensmuster anderer reagieren würden.

Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass *Mon oncle d'Amérique* die Lebensabschnitte oder Etappen von Jean Le Gall, Janine Garnier und René Ragueneau als wissenschaftliche Fallbeispiele in Szene setzt, um erlernte verhaltensbiologische Prozesse und Mechanismen vereinfacht darzustellen. Der Versuchsort ist die Gesellschaft, welche von einem Wertesystem und von gewissen Regeln, bestimmt wird.

6.2 Die Figuren und ihre Konstellation

Die Figurenkonstellation in *Mon oncle d'Amérique* ist eine spezielle, da man diese erst im Laufe des Films verstehen lernt und sie klar erkennen kann. Es wird ersichtlich, dass sie einander beeinflussen und voneinander abhängig sind. Diese Abhängigkeit äußert sich in erster Linie auf emotionaler Ebene, aber auch auf professioneller. Die emotionale Verstrickung der Figuren ist besonders wichtig. Sie bietet die Basis für Laborits wissenschaftliche Thesen und Erläuterungen. Somit ist die Einführung der vierten Person, die des kommentierenden und erklärenden Wissenschaftlers, von großer Bedeutung für die restlichen drei. Professor Laborit fungiert als Bindeglied zwischen den drei Personen, denn er braucht oder ‚benutzt‘ sie, um seine Tierversuche auf Menschen umzulegen und, um diese diese zu veranschaulichen. Man kann sogar soweit gehen und behaupten, dass Resnais bewusst die Rolle des Verhaltensbiologen und Versuchsleiters für den Film konzipiert hat, um zu zeigen, dass das Verhalten der drei restlichen Protagonisten alltäglich und real ist. Genauso real ist die Tatsache, dass Professor Laborit wirklich existiert, und Forschung und Versuche zu diesen Themen betrieben hat.

Da nur die wichtigsten Meilensteine im Leben der drei Protagonisten gezeigt werden, kann der Zuseher nicht alle Facetten ihres Charakters erfassen, aber er kann einen Einblick in ihr Innerstes bekommen. Die Versuchsreihe hilft ihm dabei. Möglicherweise kann er sich mit jedem der drei- bis zu einem gewissen Grad identifizieren, da sie Probleme lösen müssen, die zum Mensch sein, und zur ständigen Entwicklung eines jeden dazu gehören. Zu weiteren Charakterisierungsmerkmalen gehören noch andere Aspekte, denn „Außerdem ist wichtig, wie Personen handeln und in bestimmten Situationen reagieren, wie sie sprechen, wie ihre Mimik und Gestik ist und was sie denken – oftmals werden Gedanken durch eine Stimme aus dem **Off** deutlich [...]“ [Hervorhebung im Original] (Bienk 2006: 31).

Die Sequenzprotokolle geben auch Aufschluss darüber, wie die Personen in der jeweiligen Szene positioniert sind. Dies lässt auch noch einiges Wissenswertes über sie erschließen:

Auch die **Figurenkonfiguration** im Filmbild ist wichtig für die Charakterisierung. Ob die im Bild dargestellten Personen einander zugewandt oder voneinander abgewandt sind, großen oder geringen Abstand einhalten, zu gleichen oder verschiedenen Teilen zu sehen sind, kann nicht nur das Verhältnis der dargestellten Personen zueinander, sondern auch die Person selbst charakterisieren. So kann eine Person, die den räumlichen Abstand zu einer anderen Person verringert, je nach Situation als zudringlich oder als einfühlsam dargestellt werden. Figuren im Bildvordergrund können dominanter, Figuren im Bildhintergrund schwächer, gleichsam aus dem Bild gedrängt erscheinen. [Hervorhebung im Original] (Bienk 2006: 31)

Da diese drei Menschen so stark mit einander verbunden, und die Handlung des Films ausmachen und vorantreiben, bekommt der Zuseher auch Einblick in ihre Persönlichkeit und ihre Denkweise. Er bekommt einen Einblick in die verschiedenen Lebensstationen von den drei Personen und durch Laborits zusätzliche Erklärungen, wird der Zuseher Teil dieser „[...] sozialen Realität [...]“ (Bienk 2006:13), die er möglicherweise wieder mit seiner vergleicht. Er kann daraus Schlüsse für sich selbst ziehen. Bienk konkretisiert diesen Prozess folgendermaßen:

Auf der Leinwand finden sich daher sowohl Jugendliche als auch Erwachsene in ihren Lebensproblemen wieder. Sie entdecken Anknüpfungspunkte zwischen dem Schicksal der vorgeführten Personen und der eigenen Realität bzw. ihrer individuellen Träume und Vorstellungen. (Bienk 2006: 13)

Da *Mon oncle d'Amérique* durchaus alltägliche Probleme und Konfliktsituationen zeigt, werden die drei Figuren häufig über ihre eigenen Handlungen und Äußerungen direkt charakterisiert. Vor allem werden sie am Anfang des Films von einer

Frauenstimme nacheinander vorgestellt und danach erzählen sie dem Zuseher selbst mehr über sich. Da sie aber durch den Plot emotional miteinander verbunden sind, kommt es zu zahlreichen Dialogen. So entstehen beispielsweise mehrere Streitgespräche zwischen Jean und Janine, in denen sie übereinander, und über sich selbst urteilen. Aber da sich die drei Figuren mit ‚gesellschaftlichen Laborsituationen‘ konfrontiert sehen, rücken somit ihr erlerntes oder antrainiertes Verhalten und gewisse Reaktionen wieder in den Vordergrund. Genau diese geben wieder indirekt Aufschluss auf ihren Charakter. Es kann daher von einer Art indirekten Charakterisierung die Rede sein, da sie ihre Reaktionen und ihr Verhalten nicht direkt und wörtlich kommentieren. Diese Aufgabe übernimmt Professor Laborit. Er fungiert in diesem Fall- wenn man so möchte-, als Erzähler, welcher uns die Persönlichkeit und die Handlungsweisen der drei Versuchspersonen indirekt näher bringt.

Man lernt daher zahlreiche Dimensionen eines Charakters kennen und kann auch verstehen, aus welchen Gründen die Person sich für gewisse Handlungen entscheidet. Was die detaillierte Charakterisierung anbelangt, sind bei der literarischen Analyse meistens zwei Charaktertypen vorherrschend. Diese werden in Forsters Werk, *Aspects of the Novel*, genauer erläutert. Forster unterscheidet zwischen „Flat and round characters [...]“ (Griffith 2011: 60). Angelehnt an Forsters Erläuterungen, erklärt Griffith die Merkmale dieser komplexen Charaktertypen:

Round characters have multiple personality traits and are thus more like real people. They are harder to understand and more intriguing than flat characters. No single description or interpretation can fully contain them. But round characters have many more traits than just those associated with their general type. Because it takes time to develop round characters convincingly, they are more often found in longer works than in shorter ones. (Griffith 2011: 61)

Wenn man nun die oben angeführten Punkte und die Definition in Betracht zieht, kommt man zu dem Ergebnis, dass die drei Figuren bei Resnais durchaus als dieser Typ bezeichnet werden können. Sie sind dynamisch und sie machen eine Entwicklung ihrer Persönlichkeit durch. Solche Charaktere werden im Laufe der Handlung nun mit einem, oder mehreren Problemen konfrontiert. Diese müssen nun gelöst werden. Typisch für diesen Charaktertyp, ist auch das Wachsen an solchen Situationen, das heißt, sie gehen aus diesen gestärkt hervor (vgl. Griffith 2011: 61). Ein weiteres wichtiges Merkmal, ist die Tatsache, dass ‚round characters‘ bei dem Zuseher eine gewisse Erwartungshaltung auslösen. Wenn eine Figur gewisse

Eigenschaften an den Tag legt, wird sie in gewissen Situationen dementsprechend agieren. Davon geht der Zuseher aus, doch manchmal verhalten sich ‚round characters‘ absolut gegenteilig (vgl. Forster 2010: 118). Tatsache ist, dass alle drei Personen Krisen zu bewältigen haben, Resnais lässt aber gegen Ende dennoch offen, ob sie daran letztendlich wirklich wachsen, oder daran zerbrechen.

6.2.1 Jean Le Gall

Jean Le Gall wird 1929 auf einer Insel in dem Département Le Morbihan in eine großbürgerliche und sehr wohlhabende Familie hineingeboren, denn über seinen Vater und seinen Großvater erfährt der Zuseher folgendes: „[...] grand-père: médecin, père: ingénieur [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:04:34-00:04:38). Dies geht aus kurzen aufeinanderfolgenden Sequenzen hervor. Sie zeigen Jean als kleines Kind. Auf diesen ist auch zu sehen, daß Jean seine Kindheit vorwiegend in schlossähnlichen Häusern, und an anderen zahlreichen idyllischen Orten verbracht hat. Geschwister scheint er keine zu haben. Eine weibliche Stimme aus dem Off informiert über Jeans schulischen und beruflichen Werdegang. Sein Werdegang entspricht dem einer Person, die in solche bildungsbürglichen Verhältnisse hineingeboren wurde, „[...] lycée, école normale supérieure, agrégé d’histoire, professeur dans un lycée parisien [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:04:39-00:04:43). Danach folgt ein weiterer beruflicher Aufstieg, Jean Le Gall wird ins Unterrichtsministerium berufen und wird danach zum „[...] directeur de l’information de diffusion à la radio [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:04:49-00:04:53) befördert. Weitere persönliche Details und Vorlieben werden über Jean Le Gall bekannt: er ist verheiratet, hat zwei Kinder, raucht offenbar Pfeife (vgl. *Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:05:12-00:05:15). Gesundheitlich machen ihm immer wieder „[...] coliques néphrétiques [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:05:11) zu schaffen. Außerdem hat er eine Vorliebe für kulturelle Aktivitäten (Theaterbesuche, lesen) und ist „[...] officier dans l’ordre des palmes académiques [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:05:20). Seine äußere Erscheinung entspricht seinen biographischen Details und seiner Herkunft. Jean Le Gall ist ein großer, schlanker Mann mit dunklem Haar und markanten dunklen Augen. Seine Gesichtszüge wirken ernst und passen zu einem Mann, welcher beruflich viel Verantwortung tragen muss. Jean Le Gall ist sehr geschmackvoll gekleidet- immer dem gesellschaftlichem Anlass entsprechend-, da er

sich seiner hohen sozialen und gesellschaftlichen Stellung durchaus bewusst ist, und dies auch nach außen zeigen möchte.

Im Laufe der Handlung kommen jedoch Fakten zum Vorschein, welche nicht unbedingt in Jeans lupenreinen und gutbürgerlichen Lebenslauf passen, denn privat verhält er sich nicht so, wie ihn seine Kollegen und Jagdfreunde kennen. Was seine berufliche Laufbahn angeht, kann man von Willensstärke, Ehrgeiz und Konsequenz sprechen. Im Privaten lebt er jedoch eine Art Doppelmoral, denn er verlässt für die junge Schauspielerin Janine Garnier, Hals über Kopf seine Familie. Letzendlich kehrt er wieder zu seiner Frau zurück, um den gutbürgerlichen Schein von Perfektion und Familienidylle zu wahren. Während eines nächtlichen Streitgesprächs mit seiner Frau, zeigt Jean, dass er temperamentvoll, cholerisch und launenhaft sein kann. Außerdem fordert er auf eine gewisse infantile Art und Weise die Aufmerksamkeit seiner Geliebten Janine ein. Sie soll ihm Bewunderung und viel Verständnis beim Schreiben seines Buches entgegenbringen. Seinem Intellekt und seiner Kultiviertheit stehen seine Untreue, Charakterlosigkeit und Eifersucht gegenüber. Gegen Ende des Films ist Jean Le Gall ein Mann mittleren Alters.

6.2.2 Janine Garnier

Janine Garnier wird als zweite Figur von derselben Frauenstimme vorgestellt. Gleich zu Beginn wird offensichtlich, dass Janine aus ziemlich bescheidenen Verhältnissen stammt. Das Vorstellen ihrer biografischen Eckdaten verläuft nach demselben Muster: „[...] née à Paris, le 13 janvier en 1948 dans le vingtième arrondissement [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:05:46-00:05:52). Janine scheint als Einzelkind aufgewachsen zu sein. Als Jugendliche ist Janine ein aktiver und aufgeweckter Teenager, der voller Tatendrang steckt. Regelmäßig ist sie in der „[...] maison des jeunes [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:05:58-00:05:59) anzutreffen, und interessiert sich für die kommunistische Partei. Schon als junges Mädchen scheint sie gerne im Rampenlicht zu stehen (vgl. *Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:06:00). Janine ist auch als Erwachsene aktiv, lebenslustig und steckt voller Energie. Eine weitere Eigenschaft, die sie mit Jean gemeinsam hat, ist ihre Zielstrebigkeit und ihr Ehrgeiz, welcher sie bei ihrer künstlerischen Tätigkeit als Schauspielerin vorantreibt. Janines große Leidenschaft ist das Schauspielen. Daher kann auch eine gewisse rebellische Ader und eine Wildheit mit ihr assoziiert werden, da sie gegen die Eltern als Teenager ankämpft, um diesen Traum leben zu können. Dennoch stößt sie

anfangs auf großes Missverständnis seitens der Eltern. Ihnen scheint der Berufswunsch der Tochter zu außergewöhnlich. Sie würden die Tochter lieber in einem soliden, sicheren und bodenständigeren Beruf sehen. Janine hat auch ein gewisses Gespür, Situationen und Menschen für sich zu nutzen, damit sie beruflich vorankommt. Man kann daher behaupten, dass sie sehr oft nur an ihren eigenen beruflichen und privaten Vorteil denkt. Sie wartet während einer Theaterprobe auf den Eklat zwischen einer Kollegin und dem Regisseur, um ihn dann von ihrem Können zu überzeugen, und um schlussendlich in dieser Produktion als Hauptdarstellerin aufzutreten. Ihre Beziehung zu Jean, „[...] liaison avec un haut fonctionnaire de la radio de diffusion [...]“ (*Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:06:17), welcher auch wesentlich älter als sie zu sein scheint, bringt sie beruflich weiter. Sie kann Karriere im Fernsehen machen. Der gemeinsame Alltag stellt ihre Beziehung zu Jean auf eine harte Probe, denn Arlette, Jeans Frau, taucht unerwartet bei den beiden auf. Sie möchte die Beziehung der beiden zerstören. Sie manipuliert Janine, indem sie ihr klar macht, sie habe nicht mehr lang zu leben. Von Gewissensbissen geplagt, beendet Janine die Beziehung. Nach einer kurzzeitigen Versöhnung, und einer Aussprache mit Jean, wird ein weiterer Charakterzug Janines sichtbar: sie ist was ihre Beziehung angeht- romantisch, hilfsbereit und wohlwollend. Doch dies ändert sich schnell, als sie die Wahrheit über Arlettes angebliche Krankheit erfährt. Sie wird von ihren Gefühlen übermannt, denn sie fühlt sich hilflos, verzweifelt und hintergangen. Gegen Ende des Films, stellt sie Arlette und Jean zur Rede. Diese Sequenzen zeigen eine Janine, die durchaus aggressiv und wütend sein kann, denn sie lässt ihren Gefühlen freien Lauf. Sie ist eine sehr attraktive Frau mit blonden schulterlangen Haaren. Außerdem ist sie sich ihrer Attraktivität durchaus bewusst, und weiß diese auch einzusetzen.

6.2.3 René Ragueneau

Die dritte Figur heißt René Ragueneau. Er wird in sehr einfache Verhältnisse hineingeboren. Bilder oder Aufnahmen, die seine Kindheit beschreiben sollen, zeigen immer wieder sehr einfache Räumlichkeiten. Diese Aufnahmen stammen von einem Bauernhof. Als die weibliche Stimme aus dem Off zu sprechen beginnt, sieht man Renés Geburtshaus, ein nahezu heruntergekommener Bauernhof, welcher sich in einer ziemlich trostlosen Gegend befindet. Dieselbe weibliche Stimme präsentiert folgende Eckdaten der Figur René Ragueneau:

René Ragueneau, né le vingt-sept décembre en 1941[...], parents agriculteurs, école libre, action catholique, certificat de type primaire. Après avoir travaillé jusqu'à dix-neuf ans dans l'exploitation familiale, entre dans un établissement textile [...]. (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:07:14-00:07:31)

Seine Kindheit wird außerdem von der Strenge des Vaters geprägt. Er duldet keinerlei Kreativität oder Interesse an neuen Ideen. René ist praktizierender Katholik, denn der Glaube hilft ihm und seiner Familie durch schwere Zeiten. In späteren Sequenzen sieht man René ein Abendgebet vor dem Zubettgehen sprechen. Dennoch erweist sich seine Spiritualität nicht als große Stütze in Krisensituationen. René fühlt sich beruflich und privat überfordert, und sieht einen Selbstmordversuch als einzigen Ausweg für seine verzwickte Situation. René scheint in Situationen, die Konfliktpotential haben, zu unüberlegten und überstürzten Handlungen, zu neigen. Beispiel dafür wären der Selbstmordversuch oder der plötzliche Aufbruch nach einem Streitgespräch mit seiner Familie. In Extremsituationen scheint er ein Choleriker zu sein, aber seine positiven Eigenschaften überwiegen. Zu diesen zählen: Ausdauer, Beharrlichkeit, Fleiß, Ehrgeiz, Demut und eine gewisse Portion Gutmütigkeit. Der Zuseher kann diese in gewissen Szenen durchaus beobachten. Sie kommen sehr deutlich zum Vorschein, als René mit seinem Kollegen, Léon Veestrade, um seinen Arbeitsplatz kämpft und wetteifert (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:33:46-00:34:40). Außerdem ist er bei seinen Mitarbeitern beliebt, denn er tauscht sich gerne mit ihnen über seine Kochleidenschaft aus (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:32:41-00:32:57). Ausdauer und Beharrlichkeit verhelfen ihm zu seiner Stelle in diesem Unternehmen. Sie führen zu einem „[...] ascension rapide [...]“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:07:36). Mit seiner Frau hat René zwei Kinder, das dritte Kind wird erwartet (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:07:43). Zu seinen Hobbies und zu seiner Gesundheit hält die weibliche Stimme aus dem Off folgendes fest: „Loisirs: foot, cuisine, opérette, cinéma, mais uniquement pour Jean Gabin [...], ne fait pas la politique, ulcère à l'estomac.“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:07:43-00:07:59). René Ragueneau ist ein kräftig gebauter Mann, mit dunklen Haaren und ernstem Gesichtsausdruck.

6.2.4 Professor Henri Laborit

Professor Henri Laborit ist die letzte Figur, die von der weiblichen Stimme vorgestellt wird. Er unterscheidet sich von den anderen Figuren. Außerdem ist er emotional nicht mit den Schicksalen der anderen verbunden, da sie ihm im Laufe des Films als

eigenständige Figur niemals begegnen. Der Zuseher lernt Laborit in seiner Arbeitsumgebung- in einem Labor-, kennen. Dieselbe weibliche Stimme gibt einiges über Laborits Leben preis:

Professeur Henri Laborit né le 21 novembre 1914 à Hanoi, Indochine, père médecin des troupes coloniales, lycée Carnot à Paris, [...] doctor en médecine, [...] chirurgien aux hôpitaux [...], introduit [...] la chlorpromazine, le premier tranquillisant ainsi d'autres drogues d'action psychotrope, travaux sur la réaction de l'organisme aux agressions, [...] nouvelles à l'anesthésie et à la réanimation, [...] auteur des nombreux ouvrages sur la biologie de comportement, marié, cinq enfants, prix d'Albert Lasker, [...] sport: équitation, voile [...]. (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:08:06-00:08:59)

Die Aufzählungen dieser beruflichen Meilensteine werden mit schwarz-weiß Aufnahmen belegt. Man sieht Laborit mit Studienkollegen, in Krankenhäusern oder bei einer Ehrung für besondere Leistungen. Die Auflistung seiner vielen Auszeichnungen und Ehrungen, werden zusätzlich von einer Einstellung unterstrichen. Sie zeigt seinen Forschungsort oder Arbeitsplatz- einen Labortisch mit Mikroskop (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:08:50). Als es zu Laborits privaten Details kommt, sieht man seinen Arbeitsplatz, einen Schreibtisch, auf welchem auch eines seiner Werke liegt (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:08:47). Gegen Ende sieht der Zuseher Laborit in einer Nahaufnahme. Er sitzt an seinem Schreibtisch. Laborit blickt direkt in die Kamera und beginnt mit ruhiger Stimme zu sprechen. Man kann ihn als etwas fünfzigjährigen Mann beschreiben, welcher sportlich elegant gekleidet zu sein scheint. Sein Gesicht zeigt deutliche Falten, seine Stimme ist rau und klingt verträumt (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:09:01-00:09:25).

Über seine Charaktereigenschaften kann man nur mutmaßen, da meist nur seine Stimme im Hintergrund zu hören ist. Der Zuseher erlebt Laborit auch nicht in verschiedenen Lebenssituationen, daher kann auch nicht mehr über seine Persönlichkeit gesagt werden.

6.3 *Mon oncle d'Amérique*: ein Dokumentarfilm?

Dieses Kapitel untersucht nun die Frage, ob es sich bei dem Film um einen Dokumentarfilm handeln könnte. Außerdem werden hier einige Schlüsselsequenzen protokolliert, denn sie sollen aus filmanalytischer Perspektive auf die Merkmale eines Dokumentarfilms aufmerksam machen.

Filmanalytisch bedeutet hier, dass längere Sequenzen- bestehend aus einer oder mehreren Einstellungen-, aus dem Film gewählt, und zerlegt werden. Einzelheiten,

die auch bereits Aufschluss über den Metamorphosenbegriff geben, werden protokolliert und interpretiert.

In Hinblick auf die zentrale Forschungsfrage (Wie werden die Funktionen von Metamorphosen und Laborexperimenten in *Mon oncle d'Amérique* in Szene gesetzt?) dieser Arbeit, werden sämtliche Sequenzen protokolliert. Sie sollen sich auf die tierischen und ‚menschlichen‘ Laborversuche konzentrieren, und das im Film nicht ganz ersichtliche Verwandlungsmotiv zu Tage bringen. Bevor nun die einzelnen Sequenzen dahingehend analysiert werden können, müssen zuerst der Begriff ‚Einstellung‘ und die verschiedenen Aufgaben der Kamera geklärt werden:

Einstellung: ein audiovisuelles Informationssyntagma, das in spezifischer Raum-Zeit-Relation (Motivwahl und –bewegung, Kamerahandlung, Ablaufzeit) visuell kontinuierlich und singulär organisiert ist und das sich von den jeweils angrenzenden Syntagmen durch das Diskontinuum der visuellen Organisation und in der Motiv-Abbildung durch die modifizierte Raum-Zeit-Relation unterscheidet. (Schaudig 1997: 163)

Die zweite und sehr aufschlussreiche Definition, die den Begriff ‚Einstellung‘ noch klarer für die Bearbeitung und Beantwortung der Forschungsfrage erscheinen lässt, ist die folgende:

Einstellung (engl.: shot) bezeichnet den **kleinsten Baustein der Bilderzählung**. Man versteht darunter ein aufgenommenes Stück Film (oder Video) ohne Unterbrechung. Das ist bei der Aufnahme oder im Rohmaterial: vom Einschalten der Kamera bis zum Ausschalten. Im fertigen Film: von Schnitt zu Schnitt. Aus einer aufgenommenen Einstellung können durch Zerteilen auch mehrere Einstellungen im Film entstehen. Wenn von einer Einstellung mehrere Varianten gedreht werden, verwendet man dafür das englische **Take** [...]. [Hervorhebung im Original]¹²

Außerdem muss man noch anmerken, dass dieses kleinste bedeutungstragende Element, eine „[...] medial realisierte Abbildung eines Motivs der außerfilmischen Realität (>Außenwelt<) [ist] [...]“ (Schaudig 1997: 163).

Da ein Film, als ein in sich geschlossenes Ganzes gesehen werden kann, ist die Einstellung also ein kleines Unit. Diese kann nun eine ganze Sequenz zusammenhalten, oder sogar ausmachen. Im Gegensatz zur Einstellung wird die Sequenz wie folgt definiert:

Sequenz (auch Montagesequenz, Montage, Bildfolge) wird im deutschsprachigen Raum oft gleichbedeutend mit Szene verwendet. Die Unterscheidung liegt darin, dass in der Handlungseinheit “Sequenz“ die

¹²http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/grundelemente/sprache_des_films/film_einheit01.php [14.4.2015]

Abfolge der Ereignisse in Ort und / oder Zeit nicht kontinuierlich ist. Die Einstellungen stehen in einem gedanklichen Zusammenhang. [Hervorhebung im Original]¹³

Sequenzen und Einstellungen müssen von der Kamera festgehalten, und eingefangen werden, denn diese ergeben auch eine „[...] >audiovisuelle Organisation> [...]“ [Hervorhebung im Original] (Schaudig 1997: 164), die Schaudig wieder definiert und erklärt:

Audiovisuelle Organisation: die Gesamtheit der produktionstechnischen Realisation von optischem und akustischem Kanal in spezifischer, singulärer Gestaltung; ihre Elemente sind klassifizierbar, formalisierbar und quantifizierbar. [Hervorhebung im Original] (Schaudig 1997: 164)

Die Elemente der audiovisuellen Organisation betreffen dabei die Einstellungsgrenzen sowie Länge/Dauer von Einstellungen, die Kamerabewegung etc. Bei der Deskription kann größtenteils auf ein konventionalisiertes terminologisches Inventar zurückgegriffen werden, wie es etwa in fachkundlichen Lehrbüchern oder auch filmwissenschaftlichen Publikationen – wenn auch mit z.T. größeren Varianten – Anwendung findet. (Schaudig 1997: 164)

Da das untersuchte Medium, *Mon oncle d'Amérique*, nun ein Film ist, ergeben sich für das Erstellen der Einstellungsprotokolle folgende Kategorien oder Parameter (vgl. Schaudig 1997: 164-183):

1. Die Einstellungsnummer
2. Die Dauer dieser Einstellungen (Wie lange ist was/wer und wo zu sehen?)
3. Die Handlung(en) (Wer/was ist wo zu sehen?)
4. Die Kamera (Wie ist die Kamera jeweils positioniert?, Wie fängt sie das Abzubildende ein, wird sie bewegt?, Welche Einstellungsgröße wird verwendet?)
5. Das Bild an sich (Welches Licht, welche Farben werden verwendet?)
6. Der Ton (Was ist zu hören?, On/Off Stimme, Geräusche?, Dialoge?)

Nach mehrmaligem Ansehen gewisser aussagekräftiger Sequenzen, stellt der Zuseher sich also die Frage, welchem Genre der Film zugeordnet werden könnte. Professor Laborit stellt eindeutig einen Bezug zur Wissenschaft (Biologie und Verhaltensbiologie) her, denn er erklärt und kommentiert das Geschehen. Ein weiteres Merkmal, ist das direkte Aufeinanderfolgen von längeren Sequenzen. Sie

¹³http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/grundelemente/sprache_des_films/film_einheit01.php [14.4.2015]

zeigen verschiedene Tiere (Schildkröten, Wildschweine, Hundewelpen und letztendlich Laborratten) und die drei Hauptfiguren beim Interagieren mit anderen Menschen (Familienmitglieder, Arbeitskollegen, Partner). Die Sequenzen, die Tiere zeigen, werden meist mit Kommentaren von Professor Laborit unterlegt. Diese Kommentare sollen auf die Ähnlichkeit zwischen tierischem und menschlichem Verhalten hinweisen. Diese Ähnlichkeit wird nochmals durch die gezeigten Versuchsreihen mit Laborratten, veranschaulicht. Ein weiteres und wesentliches Merkmal, das für das Genre Dokumentarfilm spricht, ist die bewusste Ankündigung und das Einblenden folgender Informationen: „avec la participation du Professeur HENRI LABORIT.“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:00:29) und „[...] inspiré par les travaux du Professeur HENRI LABORIT“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:02:00) im Vorspann.

Doch wie wird das Genre ‚Dokumentarfilm‘ nun definiert? Die Frage ist auch, ob die im Film beobachteten Merkmale auch auf die Definition zutreffen.

Hoffmann, der sich mit diesem Genre genau auseinandersetzt, zählt einige wichtige Eigenschaften auf:

Zum anderen hat der Dokumentarfilm sich lange Zeit dadurch verkauft, dass er vermeintlich wahre Bilder vom wirklichen Leben lieferte, d.h. er rühmte sich mit solchen Etiketten wie authentisch, glaubwürdig, wahrhaft usw. Dieser Anspruch ist natürlich schon lange zu hinterfragen und den Machern ist durchaus bewusst, dass auch die Produktion von Dokumentarfilmen ein künstlerischer Prozess ist, bei dem sie sowohl bei der Planung, dem Drehen und dem Schnitt ihren Gestaltungswillen verwirklichen. (Hoffmann 1999: 1)¹⁴

Die Einstellungsprotokolle sollen nun zeigen und beweisen, ob und dass, es sich tatsächlich um einen Dokumentarfilm handelt. Gleich zu Beginn wird eine Sequenz bestehend aus zwei Einstellungen-, gezeigt. In dieser hört der Zuseher Laborit sprechen, denn er erklärt seine erste These:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:02:09- 00:02:11	Nur ein schwarzer Hintergrund ist zu sehen.	Eingliedrige Einstellung, Totale, Normalposition stationäre Positionierung	Low-Key-Stil: schwarz	Off: Herzklopfen asyntop/asynchron

¹⁴ https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/hoffmann_dokumentarfilm/hoffmann_dokumentarfilm.pdf [19.5.2015]

2	00:02:12- 00:02:28	Schwarzer Hintergrund:, verzerrtes Bild, mehrmaliges rhythmisches Herzklopfen (Vordergrund scharf)	Eingliedrige Einstellung, Totale/Long shot, stationäre Positionierung	Low-Key-Stil (unausgeglichen): schwarz, rot	On: Herzschlag syntop/synchron Off: Laborit spricht: „La seule raison d’être d’un être c’est d’ETRE. C’est-à-dire de maintenir sa structure. C’est se maintenir en vie, sans cela il n’y aurait pas d’être.“
---	-----------------------	--	--	---	---

Abb. 8: Protokoll 1: La raison d’être (eigens erstellt, vgl. *Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:02:09-00:02:28, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Diese Eröffnungssequenz, obwohl sie nur aus zwei Einstellungen besteht, beginnt bereits mit Laborits erster Annahme: Man benötigt also eine gewisse Struktur, um sich am Leben zu erhalten. Laborits nächste Thesen folgen. Sie haben wieder einen gewissen Wahrheitsgehalt. Dieser wird durch kurz aufeinander folgende Aufnahmen von Pflanzen und Gesteinen verdeutlicht (Totale, Nahaufnahme und stationär) (vgl. *Mon oncle d’Amérique* 1980: 00:03:13-00:03:30).

Bezugnehmend auf diese Grundannahme, erläutert Laborit nun, wie Mensch und Tier, ihre Struktur erhalten können. Zwischenzeitlich folgt das Vorstellen der drei Figuren. Sie sind die Versuchspersonen oder Fallbeispiele. Sie sind authentisch und dies unterstreicht wieder die Tatsache, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt.

Gemessen an den Definitionen und den Kriterien für das Dokumentarfilmgenre, bilden diese statischen Kamerabilder die Wirklichkeit ab.

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:04:11- 00:04:24	Ein Frosch in einem Gewässer ist zu sehen.	Eingliedrige Einstellung, Nahaufnahme/ Zoom stationäre Positionierung	Normalstil	Off: Laborit spricht: „Les animaux, eux, donc l’homme qui est un animal, ne peuvent se maintenir en vie qu’en consommant cette énergie solaire déjà transformée par les plantes; et cela exige de se déplacer.“

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	00:04:27- 00:04:31	Ein Fisch in einem Gewässer ist zu sehen.	Eingliedrige Einstellung, Nahaufnahme/ Zoom stationäre Positionierung	Normalstil	Off: Laborit spricht: „Ils sont forcés d’agir à l’intérieur d’un espace.“

Abb. 9: Protokoll 2: L’homme est un animal (eigens erstellt, vgl. Mon oncle d’Amérique 1980:

00:04:11-00:04:31, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

6.4 Die Ratte als Versuchstier

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, muss von Laborits wichtigster Grundthese ausgegangen werden. Sie besagt, dass der Mensch seine Grundbedürfnisse stillen möchte, und von diesen gelenkt wird. Er muss flüchten, kämpfen und möglicherweise auch aufgeben, um diese zu stillen. Dieses Protokoll hält Laborits wichtigste These fest:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:06:37- 00:07:12	Ein Wildschwein ist in seiner natürlichen Umgebung zu sehen. Es gräbt im Boden nach Nahrung.	Totale stationäre Positionierung	Normalstil	Off: Laborit spricht: „Ainsi, une pulsion pousse les êtres vivants à maintenir leur équilibre biologique, leur structure vivante à se maintenir en vie, et cette pulsion va s’exprimer dans quatre comportements de base: Un comportement de CONSOMMATION, c’est le plus simple, le plus banal, il assouvit un besoin fondamental: BOIRE, MANGER, COPULER, Un comportement de FUIE Un comportement de LUTTE Un comportement de INHIBITION.“

Abb. 10: Protokoll 3: Quatre comportements (eigens erstellt, vgl. Mon oncle d’Amérique 1980:

00:06:37-00:07:12, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Diese Verhaltensarten- Flucht, Kampf und Hemmung, Sperre oder Verlust-, werden nun mit der Ratte in seiner Versuchsreihe vereinfacht dargestellt. Später soll gezeigt werden, dass der Versuch beim Menschen zu einem ähnlichen Ergebnis führt.

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	01:08:31- 01:08:41	Eine Albinoratte befindet sich auf der linken Seite in einem Käfig, mit einer Tür, durch welche sie flüchten kann. Die Ratte wird unter dem Boden einen Stromschlag verspüren. Dieser zwingt sie zur Flucht durch die Türe.	Nahaufnahme Vogelperspektive: hochliegende Position stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Normalstil	Off: Laborit erklärt die Versuchsanordnung.
2	01:08:42- 01:08:45	Ein Signal ertönt, welches die Ratte vor dem Stromschlag schützen soll. Es soll sie animieren, davor zu flüchten. Sie kennt den Stromschlag noch nicht, und ist in Panik. Sie flüchtet durch die Tür auf die andere Seite des Käfigs. Gegen Ende richtet sich die Ratte auf.	Nahaufnahme Vogelperspektive: hochliegende Position (Ratte blickt am Ende direkt beim Aufrichten in die Kamera) stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Normalstil	Off: Laborit erklärt warum die Ratte Panik bekommt und flüchtet. Off: Signalton

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
3	01:08:51- 01:08:57	Die Ratte befindet sich nun auf der rechten Seite des Käfigs. Selber Vorgang: Die Ratte reagiert schneller, sie flüchtet wieder auf die andere Seite.	Nahaufnahme, eingliedrige Einstellung, neutrale Innenperspektive, Positionierung leicht schräg links verkantet, auf die Seite der einen Versuchskammer. Am Ende steht die Ratte mit dem Rücken zur Kamera.	Normalstil	Off: Laborit erklärt, dass die Ratte nun dasselbe erwartet, sie aber schneller reagieren wird. Sie hat sich gemerkt, dass ein Stromschlag kommt.
4	01:09:00- 01:09:07	Die Ratte flüchtet ein letztes Mal.	Nahaufnahme, eingliedrige Einstellung, neutrale Innenperspektive, Positionierung leicht schräg rechts verkantet, auf anderer Seite der einen Versuchskammer. Am Ende blickt sie wieder direkt in die Kamera.	Normalstil	Off: Laborit erklärt, dass nun gelernt hat, wie sie dem Stromschlag entkommen kann, sie flüchtet ein letztes Mal.

Abb. 11: Protokoll 4: Comportement de fuite, rat (eigens erstellt, vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980:

01:08:31-01:09:07, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Das Ergebnis des Versuchs zeigt nun, dass das Tier „[...] en parfait état [...]“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:09:22) ist, und es gelernt hat, mit dem Fluchtverhalten dem Stromschlag zu entgehen. Es kann eine Bestrafung vermeiden. Es hat daher auch gelernt, dass das rechtzeitige Fluchtverhalten, seine Struktur aufrecht hält (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:09:13-01:09: 24).

Laborit erklärt nun, wie ein solcher Versuch bei Menschen (Jean) vor sich geht, denn dieser er führt zu einem ähnlichen Ergebnis. Jean möchte mit Janine zusammen

sein, daher verlässt er in der Nacht seine Frau Arlette. Andere Einstellungsgrößen werden benutzt, denn es muss eine gewisse Distanz beibehalten werden. Desweiteren muss auch der Manipulationscharakter des Menschen hervorgehoben werden. Es wird nun eine andere Art der Wirklichkeit abgebildet. Außerdem ist Jean, der Kamera mit dem Rücken zugewandt, und seine Frau ist von der Seite zu sehen.

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	01:09:27-01:09:28	Jean hat einen Rattenkopf umgestülpt und er bewegt sich mit einem Koffer in der Hand zur Tür. Arlette steht weit von ihm entfernt und beobachtet das Geschehen.	Halbtotale (beide), eingliedrige Einstellung, Neutralisierte Figurenperspektive: Jean und Arlette hintereinander	Normalstil	Off: Signalton, wie im Labor zu hören Off: Laborit erklärt: „Par la fuite, il a évité la punition et a maintenu son intégrité biologique.“
Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	01:09:31-01:09:32	Jean hat noch immer einen Rattenkopf umgestülpt. Er dreht sich in der Tür um, und schließt diese. Er verlässt Arlette.	Halbtotale (beide), eingliedrige Einstellung, Neutralisierte Figurenperspektive: Jean und Arlette hintereinander	Normalstil	Off: Signalton, wie im Labor zu hören Off: Laborit erklärt: „Par la fuite, il a évité la punition et a maintenu son intégrité biologique.“

Abb. 12: Protokoll 5: Comportement de fuite, homme (eigens erstellt, vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:09:27-01:09:32, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Zu Janine geflüchtet, sind die Kameraeinstellungen in der anderen Wohnung beinahe identisch: Resnais wählt hierfür eine einzige Einstellung. Janine und Jean sind wieder in der Halbtotale zu sehen, allerdings stehen sie nicht mit Blick zur Kamera – sondern seitlich. Also blicken beide nicht frontal in die Kamera (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:09:33-01:09:39).

Der Mensch ist von Kindheit an in ein gesellschaftliches System eingebunden (Familie, Partner, Arbeitskollegen etc.), doch auch in diesem System möchte er seine Grundbedürfnisse stillen. Laborit erklärt, dass „[...] la survie du groupe est lié à l'apprentissage [...]“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:16:32-01:16:37) und fügt hinzu, dass „[...] on lui apprend comment il doit se comporter pour que la cohésion du groupe puisse exister.“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:16:52-01:16:57). Notfalls muss er flüchten und diese Situation erkämpfen. Er muss aber auch andere dominieren, um sein Ziel zu erreichen. Wenn dies nicht der Fall ist, ist er gezwungen aufzugeben, wobei hier eine gewisse Aggression entstehen kann, die er- im Extremfall- gegen sich selbst richtet.

Passend zu dieser These, wird wieder eine Ratte in demselben Käfig gezeigt, allerdings wird sie nun dem Stromschlag ausgesetzt und somit sie kann nicht flüchten. Wieder wird hier nur eine einzige Einstellung gezeigt: eine Nahaufnahme, die eine nervöse Ratte zeigt, welche versucht vergeblich zu flüchten. Die Kamera ist wieder auf Augenhöhe mit dem Motiv, denn es handelt sich um eine eingliedrige Einstellung und die Kamera ist leicht nach links verkantet (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:21:38-01:21:39). Passend dazu, hört man als Off-Ton den Signalton für den Stromschlag.

Diese Protokoll zeigt, wie die Kamera Phase Zwei des Versuchs filmt:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	01:23:31-01:09:33	Der Käfig ist zu sehen. Die Kamera nähert sich dem Käfig.	Nah, Kamera im horizontalen Bereich: frontale Abbildung des Käfigs Kamerabewegung: heteronom, Verfolgungsfahrt (vor dem Motiv)	Normalstil	Off: Signalton
Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	01:23:34-01:23:48	Die Ratte befindet sich auf der linken Seite des Käfigs, sie kann nicht flüchten, sie richtet sich auf.	Nah, Kamera vertikal, hochliegende Position: Vogelperspektive	Normalstil	Off: Signalton Off: Das Wälzen der Ratte am Boden, Rattern der Gitterstäbe/des Bodens. Off: Laborit erklärt: „Dans la seconde situation sur le rat, la

					porte de communication entre les deux compartiments est fermée. Le rat ne peut pas fuir, il va donc être soumis à la punition à laquelle il ne peut pas échapper.“
--	--	--	--	--	--

Abb. 13: Protokoll 6: Comportement d'inhibition, rat (eigens erstellt, vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:23:31-01:23:48), vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Später sieht man in einer Aufnahme, die nahe und groß ist, eine sichtlich mitgenommene Ratte. Sie weist aber noch einen absolut passablen Gesundheitszustand auf (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:24:01-01:24:09).

Der Mensch verhält sich ein wenig anders, wenn er einer solchen Situation zu lange ausgesetzt ist. Dieses zu lange Verharren in einer Situation, die auf Dauer nicht mindestens eines der Grundbedürfnisse des Menschen deckt, führt zu psychosomatischen Krankheiten beim Menschen. Diese bezeichnet Laborit als „[...] les maladies des civilisation [...]“ (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:24:52).

Janine muss ein Gefühl des Kontrollverlusts erleben, denn sie erleidet eine Panikattacke, als sie erfährt, dass sie von Arlette als ‚Versuchsperson‘ dominiert und manipuliert wurde (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:30:07-01:30:36). Die Wahl einer anderen Einstellungsperspektive macht den Unterschied aus:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	01:30:12-01:30:13	Janine steht an ihr Auto gelehnt. Sie atmet schwer.	Halbnahe (Janine) Blick der Figur seitwärts Kamera schräg nach rechts verkantet, Kamera im horizontalen Bereich positioniert (Abbildung Janine von der Seite) mehrgliedrige Einstellung	Normalstil	On: schweres Atmen von Janine On: Janine spricht/keucht: „Je vais crever.“

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	01:30:13- 01:30:17	Janine dreht sich ruckartig um. Sie steht jetzt mit dem Rücken zum Auto. Sie lehnt sich an.	Halbnahe (Janine) Blick der Figur seitwärts Kamera schräg nach rechts verkantet, Kamera im horizontalen Bereich positioniert (Abbildung Janine von der Seite) mehrgliedrige Einstellung	Normalstil	On: schweres Atmen von Janine On: Janine spricht: „Je vais crever.“ (3x) On: Geräusch, als sie sich gegen das Auto wirft.
3	01:30:17- 01:30:25	Janine verlässt das Auto. Sie geht ein Stück Richtung Wald.	Amerikanisch (Janine)/Nah Blick der Figur seitwärts Kamera schräg nach rechts verkantet, Kamerabewegung (heteronom), Parallelfahrt neben Janine mehrgliedrige Einstellung	Normalstil	On: schweres Atmen von Janine On: Das Geräusch ihrer Schritte auf dem Boden.
4	01:30:25- 01:30:38	Janine ist beim Waldstück angekommen. Sie kniet sich hin, lässt sich auf den Boden fallen und windet sich dort. Sie liegt mit dem Gesicht am Boden.	Halbtotale (Janine) Blick der Figur seitwärts, aber nicht in die Kamera. Kamera schräg nach rechts verkantet. Eingliedrige Einstellung	Normalstil	On: schweres Atmen von Janine, Jammern, Weinen. On: Das Geräusch, als sie sich am Boden windet.

Abb. 14: Protokoll 7: Comportement d'inhibition, homme (eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 01:30:12-01:30:38), vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Der Mensch hat nun zwei Möglichkeiten: entweder er bleibt in dieser Starre und verharret, oder er kämpft um das Territorium. Doch dieses Vorhaben ist in der

menschlichen Gesellschaft schwerer als im Tierreich. Die verschiedenen Einstellungsgrößen belegen wieder den Unterschied. Dieses Mal ist René die ‚Ratte‘, die im Büro mit einem Konkurrenten um seinen Arbeitsplatz kämpft, da dieser ihn bedroht. Das Büro, beziehungsweise der Schreibtisch, wird zur Versuchsbox. Die erste Abbildung zeigt, wie der Kampf zwischen zwei Ratten im Labor festgehalten wird. Die zweite protokolliert René's ‚tierisches‘ Verhalten.

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	01:25:25- 01:25:32	Zwei Ratten sind gleichzeitig in die rechte Seite der Versuchsbox gesperrt. Sie können nicht flüchten, beide haben sich aufgestellt und kämpfen gegeneinander.	Nah/Groß (Ratten) Blick der Ratten seitwärts, in die Kamera. Kamera schräg nach rechts verkantet. Vogelperspektive Eingliedrige Einstellung	Normalstil	On: Signalton On: Professor Laborit spricht: „Le rat ne peut pas fuir, il va donc recevoir toutes les punitions mais il sera en face d'un autre rat qui lui servira d'adversaire.“
2	01:25:32- 01:25:38	Beide Ratten sind wieder aufgerichtet, sie kämpfen wieder gegeneinander.	Nah (beide Ratten) Eine blickt seitwärts in die Kamera, die andere ist mit dem Rücken zur Kamera positioniert. Eingliedrige Einstellung. Normalposition bzw. schräg rechts verkantet.	Normalstil	Off: Professor Laborit erklärt: „et dans ce cas, il va lutter. Cette lutte est absolument inefficace, elle ne lui permet pas d'éviter la punition, mais il agit.“

Abb. 15: Protokoll 8: Comportement de lutte 2, rat (eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980:

01:25:25-01:25:38), vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	01:26:23- 01:26:26	Jean und sein Konkurrent (beide mit Rattenkopf) liegen auf dem Schreibtisch aufeinander. Sie bekämpfen einander wie Tiere.	Halbtotale (beide) Eingliedrige Einstellung Normalposition Kamera horizontal positioniert: frontale Abbildung der beiden.	Normalstil	On: Quietschen einer Ratte On: Professor Laborit spricht: „Il ne peut pas lui casser la figure [...]“

Abb. 16: Protokoll 9: Comportement de lutte, homme (eigens erstellt, vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:26:23-01:26:26), vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Zusammenfassend lässt sich nun sagen, dass ‚Laborversuche‘ mit anderen Individuen notwendig sind, um die Struktur aufrecht zu halten. Mit einer Struktur sind somit die Abdeckung der menschlichen, wie tierischen Grundbedürfnisse (essen, trinken, kopulieren), gemeint (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 00:06:37-00:07:12). Um diese zu sichern, müssen beide Wesen lernen zu kämpfen und zu dominieren, da sie sonst in einen Zustand der Starre verfallen (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:24:52). Im Extremfall könnten sie daher auch sterben.

Tiere können nicht reflektieren, denn sie leben im Hier und Jetzt. Außerdem macht sie diese Tatsache authentischer als den Menschen.

Daher zeigen auch Laborits Versuche ein unverfälschtes Ergebnis, denn die Ratte ist und bleibt authentisch. Sie kann nicht manipulieren. Sie reagiert außerdem auf den Ist-Zustand (Stromschläge), der eine Bedrohung für ihr System darstellt. Sie kann sich dieser Situation nur in einem gewissen Ausmaß anpassen, aber eine reflektierte Metamorphose, ist bei ihr nicht möglich. Der Mensch ist zu dieser geistigen Weiterentwicklung fähig, denn er lernt auf kognitiver und psychologischer Ebene. Die Krisensituationen zwingen ihn, sein verhaltensbiologisches Repertoire zu erweitern.

Dennoch kann hier der Metamorphosenbegriff auf die Versuchsreihe von Laborit angewandt werden, denn ein Versuch lässt sich auch zeitlich in drei Abschnitte gliedern. Für das Filmen der Versuchsreihe wählt Resnais Nahaufnahmen und die Vogelperspektive (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:23:42). Außerdem ist die Kamera desöfteren- je nach Seite- nach links oder rechts, verkantet. Das heißt, dass mithilfe dieser Einstellungsgrößen und der bestimmten Positionierung der Kamera, dem Zuseher die Rolle des Versuchsleiters zugetan wird. In Phase Drei, der letzten

der Versuchsreihe, präsentiert Resnais die Ratte in einer eingliedrigen Einstellung. Es handelt sich meist um eine einzige Einstellung, welche den Endzustand der Ratte festhält. Die Kamera ist stationär, denn sie hält in einer Großaufnahme das Gesicht und die Mimik der Ratte fest. Dies soll auch die Einfachheit dieses Tieres zu unterstreichen (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:24:01-01:24:09).

Phase Drei zeigt also die Verwandlung der Ratte. Die Stromschläge und der Kampf mit einer rivalisierenden Ratte, zwangen sie zu einer Metamorphose. Resnais zeigt mit den gewählten Parametern das ‚Danach‘ des Versuchs, aber auch das ‚Danach‘, welches sich auf den Gesundheitszustand der Ratte bezieht. Mithilfe dieser verschiedenen Einstellungsgrößen, hat der Zuseher nun den Eindruck, er könne genauso wie Laborit-, die Ratten in der Box (Phase Zwei) beobachten. Zusätzlich entscheidet sich Resnais auch zweimal für eine Kamerabewegung. Der Zuseher ‚verfolgt‘ sozusagen Laborit, denn er kommt mit in sein Labor. Der Zuseher begleitet ihn auf den langen Fluren seiner Versuchsanstalt. Er ist somit auch bei Phase Eins des Experiments dabei.

Die Ratten dienen in erster Linie dazu, die menschlichen und gesellschaftlichen ‚Laborversuche‘, vereinfacht darzustellen. Die Versuche am Menschen gestalten sich komplexer, denn Manipulationsversuche (via Sprache und Kondition), müssen erst aufgedeckt werden.

Wenn es sich um das Stillen der Grundbedürfnisse handelt, legen Mensch und Ratte ähnliche Verhaltensweisen an den Tag. Dennoch macht die Fähigkeit zu sprechen, die Versuche schwieriger.

Laborit kommentiert diese Tatsache mit seiner Stimme aus dem Off, denn er erklärt dem Zuseher die zwei Wirklichkeiten, in denen die Versuche ablaufen (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:21:21). Dies unterstreicht auch den Dokumentarfilmcharakter von *Mon oncle d'Amérique*.

Die Rattenexperimente zeigen unverfälschte Fakten, aber die Wirklichkeit, in welcher die drei Protagonisten leben, kann manipuliert werden (vgl. Belliger 2006: 18).

Dies wird durch die Wahl einer anderen Einstellungsgröße sichtbar. Jean, René und Janine werden- ebenso wie die Ratten-, in diese Situationen gebracht: sie müssen flüchten, kämpfen oder verharren.

Der Metamorphosenaspekt und die Funktion der Metamorphose sind hier ähnlich, allerdings durchlaufen alle drei eine Veränderung, da ihre Metamorphose unter menschlichen und gesellschaftlichen Laborbedingungen verläuft. Alles läuft in einem

gewissen Rahmen ab, denn es gibt Regeln und Normen. Diese wurden ihnen in ihrer Kindheit beigebracht, denn sie mussten verinnerlicht werden (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:19:50). Obwohl es strikte Regeln und Normen gibt, können sie ihre Realität oder Wirklichkeit manipulieren und verfälschen. Dadurch können Laboversuche mit anderen Individuen eingeleitet werden.

Belliger bietet eine gute und passende Definition für die ‚menschlichen‘ Laborversuche, die in *Mon oncle d'Amérique* beobachtet werden können:

Es handelt sich dabei um Netzwerke von Artefakten, Dingen, Menschen, Zeichen, Normen, Organisationen, Texten und vielem mehr, die in Handlungsprogramme »eingebunden« und zu hybriden Akteuren geworden sind. Die Hybriden entfalten sich in einem Bereich zwischen Natur und Kultur, zwischen Objekt und Subjekt und bilden ein bis heute kaum theoretisch erfasste Form kommunikativer Ordnung, deren Erforschung neue konzeptionelle Modelle und einen radikalen methodologischen Perspektivenwechsel in der Soziologie verlangt. (Belliger 2006: 15)

Die Sprache hilft dem Menschen solche „[...] Handlungsprogramme [...]“ (Belliger 2006: 15) anderer, zu manipulieren. Die Laborversuche spielen sich auch auf sprachlicher Ebene ab. Dazu erklärt Laborit:

Le langage ne contribue ainsi qu'à cacher la cause des dominances, des mécanismes et les établissements de ces dominances et à faire croire à l'individu qu'en oeuvrant pour l'ensemble social, il va vivre son propre plaisir. Alors qu'il ne fait, en général, que maintenir des situations hiérarchiques qui se cachent sous des alibis langagiers, des alibis fournis par le langage qui lui servent, en quelque sorte, d'excuse. (*Mon oncle d'Amérique* 1980: 1:21:01-1:21:33)

Die unter Laborbedingungen stattfindenden Metamorphosen sind auch deshalb möglich, weil „Wissenschaft gleichsam ohne individuelle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler statt[findet], sofern es sich bei diesen um soziale Wesen aus Fleisch und Blut handelt.“ (Belliger 2006: 18).

Die Sequenzen zwischen Arlette und Janine, liefern den Beweis. Arlette belügt Janine, denn sie gibt vor, sterbenskrank zu sein (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:00:00-01:02:07).

Die Ordnung kann nun durch den manipulativen Charakter der Sprache durcheinander gebracht werden, denn wir setzen unser Gegenüber einem Versuch aus, welcher aus drei Phasen besteht (vgl. Belliger 2006: 21). Die Metamorphose bedeutet- in diesen Fällen-, ein Lernen aus diesen Extremsituationen, ein Wachsen

und eine Art Weiterentwicklung. Um diese Art der menschlichen Metamorphose zu überstehen, muss der Mensch kämpfen oder er scheitert. Eine Weiterentwicklung ist nicht möglich, denn es kommt zur Regression. Diese ist bei René der Fall, denn er sieht keinen Ausweg mehr, und unternimmt einen Selbstmordversuch (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:43:22).

Die ‚menschlichen‘ Laborexperimente zeichnen sich oft durch die Wahl der Halbtotale (in allen drei Phasen) aus, denn so bekommt der Zuseher eine gewisse Distanz zum Geschehen. Er ist zwar noch immer Beobachter dieser gesellschaftlichen und moralischen Versuchsreihen, allerdings sollen ihn die in dieser Einstellungsgröße gezeigten Charaktere, zum Denken anregen. Auch die Resultate der Metamorphosen (Scheitern, Weiterentwicklung und ‚Wiedergeburt‘)¹⁵ werden durch halbnah oder amerikanische Einstellungen verdeutlicht (vgl. *Mon oncle d'Amérique* 1980: 01:45:19).

Diese präzisen Beobachtungen unterstreichen die Annahme, dass es sich bei *Mon oncle d'Amérique*, um einen Dokumentarfilm handelt, denn „Die Laborstudien haben eine gegenseitige Konstruktion von Natur und Gesellschaft bei der Produktion wissenschaftlicher Wahrheit aufgezeigt.“ (Belliger 2006: 16) Die Funktion und den Zweck der in Szene gesetzten Verwandlungen und der Laborexperimente, kann man nun mit Belligers dazupassender Erklärung zusammenfassen:

Die Akteur-Netzwer-Theorie handelt offensichtlich von Akteuren und von Netzwerken. Wenn Akteure sich in Netzwerke einfügen, ergeben sich Relationen, Verbindungen und Beziehungen, die durch Prozesse verschiedener Art eingegangen, aufgelöst, transformiert und fixiert werden. Ein Akteur-Netzwerk hat demnach mindestens drei theoretische >Dimensionen<, die zwecks Analyse als Akteurebene, Netzwerkebene und Prozessebene bezeichnet werden können. (Belliger 2006: 24)

¹⁵ s. Kap.1

7 François Ozon: *Sitcom*

Kapitel Sieben befasst sich eingehend mit François Ozons Werk *Sitcom*. Zuerst wird der Inhalt des Films kurz zusammengefasst, danach stehen die Figuren und ihre Konstellation im Vordergrund. Bei der Figurenkonstellation handelt es sich um eine Familie, daher werden auch im zweiten Unterkapitel die Beziehungen der Familienmitglieder zueinander kurz analysiert und der Begriff ‚Familie‘, wie er anfangs und im Laufe des Films zu beobachten ist, definiert. Ein wichtiger Bestandteil dieses großen und letzten Kapitels ist die Analyse der verschiedenen Familienmitglieder und ihre Entwicklung. Die Forschungsfrage wird dahingehend auch untersucht. Da fast alle im Haus lebenden Personen, mit einer Laborratte in Kontakt kommen, und dadurch gravierende Veränderungen in ihrem Verhalten und in ihrem Aussehen zu beobachten sind, helfen Einstellungsprotokolle wieder die Funktion der inszenierten Metamorphosen und Laborexperimente zu untersuchen. Parameter für diese genauen Untersuchungen waren- ähnlich wie in Kapitel Sechs, Typ und Größe der Einstellung, die Perspektive der Kamera (wie ist diese für die einzelnen Einstellungen positioniert worden?), die Beleuchtung und der Ton. Da der Metamorphosenbegriff eine Zeitspanne beschreibt, die ein Geschehen in eine Zeit *vor* und *nach* der Verwandlung gliedert, sollen die verschiedenen Protokolle ein Vorher und Nachher der Figuren mithilfe dieser Parameter festhalten. Das protokollierte Nachher soll auch den Laborcharakter des Films verdeutlichen, denn die einzelnen verwandelten Familienmitglieder ‚testen‘ sozusagen ihr neues Ich an den anderen.

Der Frage nach dem Genre des Films muss auch nachgegangen werden, da schon der Titel *Sitcom* doppeldeutig ist und Ozon in seinem Werk sich auch von anderen Genres beeinflussen lässt, um so die im Film zahlreich gezeigten Tabubrüche besser und schockierender darzustellen.

Das letzte Unterkapitel beschäftigt sich daher auch in diesem Zusammenhang mit der Rolle der Laborratte, die bei der Familie einzieht und das Netzwerk der traditionellen und nuklearen Familie durcheinanderbringt.

7.1 Synopsis / Inhalt

Schon das Cover der DVD verspricht, dass *Sitcom* eine „Komödie jenseits aller Tabus“ (*Sitcom* 1998: Cover) ist. Zu Beginn hat der Zuseher den Eindruck, er befinde sich in einem Theater. In den ersten Sekunden sind Stimmen wie aus dem Zuseher

raum und das Läuten einer Glocke- die den Beginn der Vorstellung ankündigt, zu hören. Danach öffnet sich ein roter Vorhang, wie die Zuseher ihn aus dem Theater kennen und die Komödie kann beginnen (vgl. *Sitcom* 1998: 00:00:30). Die erste Sequenz zeigt ein Auto, welches die Einfahrt eines großbürgerlichen Anwesens hinauffährt. Familienvater Jean kehrt nach einem Arbeitstag zu seiner Familie nach Hause. Im Haus angekommen, erwartet ihn bereits die Familie, denn Jean hat Geburtstag. Die Familie hat sich etwas Besonderes einfallen lassen. Sie singen „Zum Geburtstag viel Glück, zum Geburtstag lieber Papa, zum Geburtstag viel Glück“ (*Sitcom* 1998: 00:01:11-00:01:33), um Jean zu überraschen. Jean reagiert anders als erwartet, denn „Er zieht eine Pistole aus seiner Tasche und schießt seine Familie kurzerhand nieder“. (Gumpelmaier 2005: 60). Bald soll der wahre Grund für Jeans Verhalten ans Licht kommen, denn „einige Monate zuvor“ (*Sitcom* 1998: 00:02:00) kommt es zu einigen gravierenden Veränderungen in der Familie:

Jean kommt eines Tages mit einer Überraschung nach Hause. In seinen Händen hält er einen Käfig mit einer weißen Ratte, die von nun an Mitglied der Familie sein soll. Seine Frau Hélène fühlt sich geekelt, seine Kinder Sophie und Nicolas finden hingegen Gefallen an dem Tier. An diesem Abend lädt Hélène die neue Haushälterin, Haushälterin Maria und ihren Ehemann Abdu zum Abendessen ein. Außerdem gesellt sich Sophie's [sic] Freund David zum abendlichen Diner. (Gumpelmaier 2005: 60)

Die weiße Laborratte scheint gleich nach ihrer Ankunft Unruhe zu stiften, denn als Nicolas sie in seinem Zimmer auf den Arm nimmt, scheint er beim Abendessen wie ausgewechselt und lässt dann plötzlich alle Anwesenden wissen: „Also, ich bin homosexuell.“ (*Sitcom* 1998: 00:12:35). Abdu, der Turnlehrer ist, soll Nicolas auf den Zahn fühlen. Doch als dieser sogar von der Ratte gebissen wird, verführt er den ahnungslosen Nicolas in seinem Zimmer. Auch Sophie, Nicolas' Schwester, ist dermaßen fasziniert von der Ratte, dass sie diese in der Nacht vor dem zu Bett gehen aus dem Käfig holt. Diese Entscheidung führt zu folgeschweren Veränderungen:

Angewidert von ihrem Freund David schleicht sich Sophie in der in der gleichen Nacht ins Wohnzimmer. Auf der Couch liegend, lässt sie die Ratte auf ihrem Körper herumwandern und findet dabei eine genugtuende sexuelle Befriedigung. Kurz darauf stürzt sie sich aus dem Fenster und ist von diesem Moment an querschnittsgelähmt. Ab diesem Zeitpunkt sucht Sophie vergeblich ihre sexuelle Erfüllung, indem sie ihren Freund David herumkommandiert und ihn zu Sado-Maso-Spielen zwingt. (Gumpelmaier 2005: 60)

Durch den Einzug der Ratte, werden das Familienleben und die einzelnen noch nicht veränderten Familienmitglieder immer mehr auf die Probe gestellt. Das gutbürgerliche Leben ist mittlerweile mehr Schein als Sein, obwohl Mutter Hélène bereits einen Psychologen aufgesucht hat. Auch sie, die anfangs mit dem Tier rein gar nichts anfangen konnte, lässt es eines Abends auf sich herumwandern und verf  hrt kurz darauf Nicolas in seinem Zimmer, und „Tatsächlich steigt sie mit ihm ins Bett und er kommt zum Orgasmus.“ (Gumpelmeier 2005: 61). Der Zuseher wird nun mit Tabuthemen, wie Inzest, das Ausleben von BDSM-Praktiken und „[...] regelmäßig[en] Orgien und „Schwulenparties“ [...]“ (Gumpelmeier 2005: 61), konfrontiert. Bevor das Familienleben komplett aus dem Ruder läuft, fahren Hélène, Sophie und Nicolas aufs Land, um eine Gruppentherapie zu machen. Dort wird auch schnell klar, wer der Unruhestifter in der Familie ist. Es ist die kleine Laborratte, welche unverzüglich aus dem Haus entfernt werden muss. Vater Jean, der auch sonst nicht in die Familienangelegenheiten involviert und aus Desinteresse zu Hause geblieben ist, nimmt sich der Sache an. Kurzerhand wird das Ungeziefer in der Mikrowelle getötet und von Vater Jean verspeist (vgl. Gumpelmeier 2005: 61). Dieser verwandelt sich nun als letzter in eine riesige Ratte, die im Ehebett, auf das Heimkommen der restlichen Familienmitglieder wartet. Als diese eintreffen, attackiert er/es zuerst Hélène, bis die drei mit vereinten Kräften es schaffen, das Riesenungeziefer zu töten (vgl. Gumpelmeier 2005: 61). Somit ist die ‚Ordnung‘ in der Familie wieder hergestellt und die Familie, dessen fixe Mitglieder nun auch Abdu und Maria sind, kann den Vater schlussendlich beerdigen.

7.2 Die Figuren und ihre Konstellation

Bei den Figuren in diesem Film handelt es sich um ein Figurengeflecht, da Ozon die Figuren in einer ganz bestimmten Beziehung zueinander stehen lässt. Zumindest wird dem Zuseher am Anfang dieser Eindruck vermittelt, als Hélène Maria die Familienmitglieder vorstellt, und diese über ihre ‚Rollen‘ in der Familie informiert. Kooijman untersucht in seinem Text das Netzwerk, das diese Familie in diesem Film bildet. Er sieht einen sehr wichtigen Zusammenhang mit der Szene, in welcher Vater Jean im Traum die Familie erschießt und mit den Portraits, die immer wieder die Familie in statischer ‚Konservierung‘ für andere zeigen (vgl. Kooijman 2005: 74). Daher wird dem Zuseher anfangs eine „[...] bourgeois nuclear family [...]“ (Kooijman 2005: 76) präsentiert, in welcher nach außen hin, alle ihre von der Gesellschaft

vordefinierten Rollen spielen. Anfangs verhalten sie sich auch so. Hélène, die fürsorgliche Ehefrau und Mutter, Jean, das Familienoberhaupt, welches die Familie ernährt, Sophie, die quirlige Tochter und Nicolas, der introvertierte Sohn. Im deutschsprachigen Raum ist diese Form von Familie eher unter dem Begriff ‚Kernfamilie‘ bekannt, denn „Unter „Familie“ wird oft die „klassische Kernfamilie“ verstanden, die sich als zwei leibliche, meist auch verheiratete Eltern zumindest eines Kindes versteht, - die ohne zusätzliche Personen – in einem Privathaushalt leben.“ (Neuwirth 2011: 11).

Das Hauptaugenmerk liegt auf der Veränderung dieses komplexen emotionalen Beziehungsgeflechts, welches im Laufe des Films aufbricht. Parallelen zu Familie Samsa sind möglicherweise zu ziehen, da die Figuren ähnlich angeordnet sind. Die Familienmitglieder sind Hauptfiguren, wobei Maria, Abdu und David Nebenfiguren sind. Sie könnte man am ehesten mit den Zimmerherren, die zur Untermiete wohnen, vergleichen.

Eine Person ist der Versorger, von dem die anderen Figuren finanziell abhängig sind. Außerdem sind eine gespannte Beziehung zwischen Mutter und Tochter, sowie zwischen Vater und Sohn, auszumachen. Eine emotionale Abhängigkeit besteht darin, dass sich Sophie und Nicolas immer wieder auf bewusste und provozierende Weise Aufmerksamkeit und Bestätigung ihrer Eltern holen. Interessant ist, dass durch den Kontakt mit der Ratte, eine sehr deutliche Entwicklung auf allen Ebenen (Charakter, Äußeres, Verhalten, Handlungen gegenüber anderen) zu beobachten ist, daher kann man in *Sitcom* auch wieder von round characters sprechen.¹⁶ Aufgrund der Verwandlungen, kommt es auch zu einer neuen Rollenverteilung und Machtverschiebung innerhalb des Netzwerks Familie. Bis zum Tod des Vaters beziehungsweise des Ungeheuers-, haben die Mitglieder mehrere Rollen inne. Diese werden erst wieder am Tag der Beerdigung klar definiert:

Rollen und Konstellationen der Figuren in <i>Sitcom</i>	
Hélène	
<i>Vor</i> der Verwandlung:	<i>Nach</i> der Verwandlung:
Mutter, Ehefrau, Vorgesetzte	Geliebte ihres eigenen Sohnes, Geliebte von Maria
Jean	
<i>Vor</i> der Verwandlung:	<i>Nach</i> der Verwandlung:

¹⁶ s. Kap. 6.2 u. vgl. Griffith 2011: 60

Familienvater, Ehemann, Ernährer Beobachter, Versuchsleiter	Ungeziefer, Gefahr
Sophie	
<i>Vor</i> der Verwandlung: Tochter, Schwester, Freundin	<i>Nach</i> der Verwandlung: Konkurrentin der Mutter, Domina
Nicolas	
<i>Vor</i> der Verwandlung: Sohn, Bruder	<i>Nach</i> der Verwandlung: Geliebter von Abdu
Abdu	
<i>Vor</i> der Verwandlung: Marias Ehemann	<i>Nach</i> der Verwandlung: Geliebter von Nicolas, Vertrauter von Hélène
Maria	
<i>Vor</i> der Verwandlung: Ehefrau, Hélènes Angestellte	<i>Nach</i> der Verwandlung: Gespielin von David, Sophies Konkurrentin, Hélènes Geliebte

Abb. 17: Rollen und Konstellationen der Figuren in *Sitcom* (eigens erstellt)

Was die genaue Charakterisierung der einzelnen Figuren betrifft, analysieren die Protokolle ihre drei Phasen oder Stadien ihrer persönliche Metamorphose.¹⁷ Sie sollen auch zeigen, wie die Figuren in den drei Zeitfenstern sich selbst wahrnehmen, denken, agieren und ihr Handeln an anderen testen.

Drei Phasen können daher unterschieden werden:

Phase 1: Der Akt der Verwandlung an sich und ihre finale Wahrnehmung der Figur selbst.

Phase 2: Das Testen der Verwandlung an anderen Familienmitglieder.

Phase 3: Der endgültige Tabubruch gesellschaftlicher und familiärer Normen, die Figuren fallen nun endgültig aus ihrer ‚Rolle‘.

7.2.1 Die Mutter Hélène

Zu Beginn lernt der Zuseher Hélène als die perfekte Mutter und Ehefrau kennen. Ihr Beruf und ihr Alter sind nicht bekannt, es ist aber anzunehmen, dass Hélène das Leben einer typischen Upper-Class Hausfrau führt. Sie muss möglicherweise nicht

¹⁷ s. Kap. 2.1

arbeiten gehen, da ihr Mann- dank einer guten Position-, genug verdient. Hélènes Leben ist aber auch mit Terminen ausgefüllt. Anfangs sieht man Hélène dem Anlass entsprechend, immer adrett gekleidet. Ihre Kleidung und ihre Frisur sitzen perfekt, als sie das neue Hausmädchen Maria einstellt und dieser das Haus zeigt. Schon beim Rundgang wird schnell klar, dass sie sehr stolz auf ihre Familie ist, und diese auch anderen Leuten gerne ‚präsentiert‘. Gegenüber Maria verhält sie sich sehr freundlich, aber sie agiert dennoch als ihre Vorgesetzte. Hélène scheint auch gerne ihre Familie um sich zu haben, denn sie legt viel Wert auf gemeinsame Abendessen und auf das Beisammensein mit ihren Kindern. Allerdings wird hier schon beim ersten Abendessen klar, dass ihr Verhältnis zu ihrer Tochter ein wenig unterkühlt und nicht von der gleichen Wertschätzung geprägt ist, wie sie diese ihrem Sohn gegenüber hat. Sie scheint sich auch nach ihrer Verwandlung mehr Sorgen um Nicolas’ ‚Zustand‘ zu machen, als um Sophie, die eigentlich ihre Aufmerksamkeit und ihre Fürsorge dringender bräuchte.

Als beim Abendessen Nicolas auch noch sein Coming-out verkündet, bricht für sie eine Welt zusammen. Sie zeigt offen ihre Gefühle und ist schlichtweg entsetzt. Die anderen Personen zeigen sich jedoch wenig überrascht (vgl. *Sitcom* 1998: 00:12:46-00:12:49). Sie kann es nicht glauben, sich so in ihrem Sohn getäuscht zu haben. Möglicherweise hat sie auch das Gefühl, als Mutter versagt zu haben. In dieser Sequenz wird auch zum ersten Mal das Verhältnis zu ihrem Mann Jean ein wenig thematisiert. Er versucht sie zu beruhigen und spielt den Vorfall herunter. Beziehungsweise kommentiert er die Sorge seiner Frau mit einem Sprichwort. Sogar während der Sitzungen beim Psychologen, redet Hélène anfangs noch alles schön und möchte sich nicht eingestehen, dass gravierende Probleme in ihrer Familie vorherrschend sind. Nach außen hin, scheint Hélène eine ziemlich stabile und gute Beziehung zu ihrem Mann zu haben. Die Verwandlungen und neuen Verhaltensweisen der Kinder beeinflussen und prägen den Familienalltag. Hélène zeigt sich besorgt und möchte die Vorkommnisse mit ihrem Mann abends besprechen. Ozon zeigt in einer Szene, wie es eigentlich wirklich um die Ehe und die Beziehung der beiden steht.

Das Verhältnis ist von gegenseitiger Gleichgültigkeit geprägt, denn Jean spielt Hélènes Zweifel und Sorgen herunter. Es bestehe kein Grund zur Panik, alles sei normal. Man hat den Eindruck, beide leben getrennt nebeneinander her, denn eigentlich haben sie einander nicht mehr wirklich zu sagen. Die Kinder sind volljährig

und die Ehe bleibt- aus Bequemlichkeit oder Gewohnheit-, aufrecht (vgl. *Sitcom* 1998: 00:44:42-00:45:11).

Gumpelmaier kommentiert die Beziehung zwischen Hélène und Jean wie folgt:

In der Figur der Mutter spiegelt sich das Thema ebenfalls, da sie sich nach dem Niedergang der Familie vom Rest ihrer Verwandten isoliert. Ihre Einsamkeit kommt in manchen Szenen am stärksten zum Vorschein etwa als sie anstatt eines „Gute Nacht“-Kuss von ihrem Mann nur ein kleines zögerliches Küsschen auf die Stirn bekommt. (Gumpelmaier 2005: 64)

Nach der Auseinandersetzung mit ihrem Mann, ist Hélène gezwungen zu handeln, denn sie kann die Augen vor der Realität nur mehr bedingt verschließen. Ihre perfekte Familie existiert nicht mehr und sie ist bereit, sich zu verwandeln. Somit kann sie sich mit den bereits Verwandelten assimilieren. Im Wohnzimmer kommt es zum lang ersehnten Verwandlungsakt:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:46:30-00:46:36	Hélène legt ihre Hände auf den Käfig und öffnet diesen.	Großaufnahme /Detail (K��figst��be): Normalposition stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On (syntop-synchron): Quietschen, ��ffnen der Käfigtür Off: Hintergrundmusik
2	00:46:36-00:46:38	Sie fasst zögerlich in den Käfig und fasst die Ratte am Kopf.	Großaufnahme /Detail (Hände): Normalposition stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On (syntop-synchron): Quietschen der Ratte, Atmen
3	00:46:39-00:46:44	Hélène versucht die Ratte zu fassen, ihre Hand ist noch im Käfig, sie ist sichtlich angeekelt.	Großaufnahme /Detail, nah (Gesicht und Ausdruck): Normalposition stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On (syntop-synchron): Quietschen der Ratte, Atmen

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
4	00:46:44- 00:46:50	H. hebt die Ratte aus dem Käfig, hält sie zwischen den Fingern. H. lässt die Hand mit Ratte langsam zum Oberkörper wandern.	Großaufnahme /Detail, nah (Ratte) Normalposition stationäre Positionierung, mehrgliedrige Einstellung (Schwenk/Neigen nach oben) Nahe: Kopf, Oberkörper von H.	Low-Key-Stil	On (syntop-synchron): Schnuppern der Ratte, Ausruf des Ekel von H.
5	00:46:51- 00:47:12	H. führt Ratte näher zum Gesicht. Sie sieht ihr direkt ins Gesicht, führt sie zur Brust und zum Hals.	Großaufnahme /Detail, nah (Gesicht, Schultern von H.) Normalposition stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On (syntop-synchron): Schnuppern der Ratte, Ausruf des Entzückens von H. Off: Musik
6	00:47:12- 00:47:36	Die Ratte wandert auf Hs. Oberkörper von einer Schulter zur anderen. H. schmiegt ihren Kopf an die Ratte und spricht mit der Ratte.	Großaufnahme /Detail, nah (Gesicht, Schultern von H.) Normalposition stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On (syntop-synchron): Schnuppern der Ratte, Sprechen/Murmeln von H.: „Liebe, Zärtlichkeit, Dialog.“ (3x) Off: Musik

Abb. 18: Protokoll 10: Hélènes Metamorphose (eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:46:30-00:47:36, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Kurz darauf geht ihre Verwandlung in Phase Zwei über. Sie testet diese an ihrem Sohn Nicolas. Hier schmelzen Phase Zwei und Drei ineinander, denn der Inzest- ein Tabubruch-, findet definitiv statt und ist kein Traum. Es kommt auch hier in diesen zwei Einstellungen zur Rollenverschiebung, denn Nicolas wird zum Liebhaber von Hélène. Er nimmt die Rolle von Jean ein.

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:48:18- 00:48:30	H. nähert sich dem im Bett aufrecht sitzenden Nicolas.	Halbnah/Amerikanisch (beide): Implizierte Figurenperspektive Normalposition stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On: H. spricht: „Nicolas, ich habe mich endlich entschieden zu handeln. Ich will dir helfen, ich will dich heilen!“ On: N. spricht: „Mich heilen? Wovon?“ On: H. spricht: „Von deinem Unglück homosexuell zu sein.“ On: N. spricht: „Aber ich bin nicht unglücklich.“ Off: Vogelgezwitscher
Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	00:48:30- 00:49:02	H. nähert sich Ns. Gesicht. Sie streichelt ihm die Wange, küsst ihn auf die Wange und sie küsst seinen Oberkörper.	Halbnah/Amerikanisch (beide): Implizierte Figurenperspektive Normalposition stationäre Positionierung, eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On: H. spricht: „Nicolas, ganz ehrlich, wie findest du mich? Bin ich noch schön und begehrenswert für mein Alter?“ On: N. spricht: „Bist du betrunken, Mama?“ On: H. spricht: „Nein, ich bin ich selbst, zum ersten Mal im Leben. Hätten wir das gleich gemacht mein Junge, dann wäre nichts von all dem passiert.“ On: N. spricht: „Was soll das werden?“ On: H. spricht: „Ich schenke meinem Sohn Liebe.“ (Kussgeräusche) Off: Musik

Abb. 19: Protokoll 11: Testen und Tabubruch von Hélène (eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:48:18-00:49:02, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Nachdem ihr ihr Vorhaben geglückt ist, ist Hélène wie ausgewechselt. Sie ist energetischer, glücklicher und weniger kontrolliert. Auch optisch hat eine Veränderung stattgefunden, denn sie trägt figurbetonte Kleider, welche auffälligere Farben und Musterungen haben.

7.2.2 Der Vater Jean

Das Familienoberhaupt, der Vater Jean, spielt in *Sitcom* eine wesentliche Rolle, denn er ist es, der für die anderen die Überraschung nach Hause bringt. Es handelt sich um eine kleine weiße Labormaus, die er mit nach Hause bringt. Er setzt somit die unter die Laborbedingungen stattfindenden Metamorphosen, in Gang. Man kann auch sagen, dass er diese sogar herbei provoziert. Alter und Beruf sind nicht bekannt, allerdings scheint er großes Interesse an Biologie und Medizin zu haben. Dies wird besonders deutlich, als Sophie ihn versucht zu verführen, um sich so- auf eine gesellschaftlich und moralisch inakzeptable Weise-, Aufmerksamkeit von ihrem eigenen Vater zu holen (vgl. *Sitcom* 1998: 00:56:30-00:57:00). Zu diesem Zeitpunkt liest er „[...] medizinische Dokumente über [...] Missbildungen Anfang des Jahrhunderts.“ (*Sitcom* 1998: 00:56:40). Ein weiteres charakteristisches Kennzeichen des Vaters ist, dass er immer der Situation entsprechend, ein Stichwort parat hat. Außerdem langweilt er die Familie mit ausführlichen wissenschaftlichen Fakten über gesellschaftlich weniger akzeptable Themen (vgl. Gumpelmaier 2005: 61). Auch was seine Gefühlslage betrifft, ist diese für die anderen nicht lesbar. Nicolas und Sophie versuchen ihn auch zu ‚testen‘. Sie provozieren ihn, um so irgendeine Art von Gefühlsregung von ihrem Vater zu Gesicht zu bekommen. Diese erhalten sie auch, aber er bleibt nüchtern und kommentiert sehr sachlich die Fakten. Er fasst lediglich die Veränderungen und Resultate der einzelnen Experimente mit der Ratte zusammen. Obwohl man daher eigentlich von einer Abwesenheit des Vaters sprechen kann, schlummert in Jean eine gewisse unterschwellige Aggression. Eigentlich kann er seine Familie in so einer Konstellation nicht mehr ertragen. Er träumt davon, seine ‚neue‘ Familie zu erschießen (vgl. *Sitcom* 1998: 01:03:37-01:03:41). Da er das aber nicht in die Realität umsetzen kann, muss er das Dilemma auf eine andere Art und Weise lösen. Nach seiner Verwandlung finden ihn die restlichen Familienmitglieder im Bett. Jean hat sich in eine riesige Ratte verwandelt und versucht so seine Familie loszuwerden.

Zur eigentlichen Verwandlung des Vaters kommt es, da er sich wie immer geweigert hat, aktiv zu handeln. Er weigert sich, an der Familientherapie teilzunehmen. Letztendlich entfernt er die Ratte, indem er sie samt Schwanz verspeist. Doch bevor er dies tut, nimmt er Kontakt mit der Ratte auf. Er handelt hier auf ähnliche Weise, wie es die anderen auch getan haben. Er befreit sie aus ihrem Käfig, liebkost sie, nimmt sie in beide Hände und lässt sie auf seinem nackten Oberkörper herumwandern. Sie nimmt auf seiner Schulter Platz, und er steckt sie in die Mikrowelle (vgl. *Sitcom* 1998: 01:07:00-01:07:28). Die Einstellungen dieser Sequenzen sind ähnlich gefilmt, wie die anderen Verwandlungen. Ozon wählt hierfür wieder hauptsächlich eine Amerikanische Einstellung oder die Halbtotale. Diese zeigen ihn in diesen Einstellungen, als er sich mit der Ratte auf den Weg in die Küche macht (vgl. *Sitcom* 1998: 01:07:00-01:07:06). Im Wohnzimmer, als auch in der Küche, sind die Lichtverhältnisse wieder besonders dunkel und hell. Kurz bevor Jean die Ratte in Mikrowelle setzt, ist er wieder in einer Nahaufnahme zu sehen. Die Ratte hält er vor sein Gesicht- so als wolle er sich verabschieden. Die Kamera selbst, ist dabei schräg nach rechts verkantet und Jean steht mit dem Rücken zur Kamera (vgl. *Sitcom* 1998: 01:07:10-01:07:28).

Der Verwandlungsakt, Phase Eins, wird folgendermaßen festgehalten:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	01:07:39-01:07:47	Die Kamera nähert sich dem Tisch, an welchem Jean sitzt. Die tote Ratte auf dem Teller steht im Vordergrund.	Nahaufnahme (Gedeck mit Ratte): Kamerabewegung (heteronom): begleitend-gleitend nach oben, Richtung Jeans Oberkörper und Gesicht Tiefliegende Position (Kamera) eingliedrige Einstellung	High-Key-Stil	Off: Musik

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	01:07:48-01:07:50	Jean sitzt nachdenklich am Tisch und betrachtet die Ratte am Teller.	Groß/Nahaufnahme (Jeans Gesicht, Oberkörper) Kamera normal positioniert, in Augenhöhe mit Jeans Gesicht eingliedrige Einstellung	High-Key-Stil	Off: Musik
3	01:07:48-01:08:15	Jean hat die Ratte verzehrt. Er führt ein Glas Wein zum Mund und spült den Rest des Abendessen damit hinunter. Er schneidet die Essensreste auseinander- darunter den Schwanz der Ratte. Er beugt seinen Kopf nach hinten und verzehrt auch den Schwanz.	Halbnahaufnahme/Großaufnahme (Oberkörper von Jean) eingliedrige Einstellung Kamera normal positioniert	High-Key-Stil	On: Kauen/Schmatzen von Jean Das Kratzen/Schneiden von einem Messer auf dem Teller Klirren von Besteck

Abb. 20: Protokoll 12: Jeans Metamorphose (eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 01:07:39-01:08:15, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Nachdem er sogar den Schwanz verzehrt hat, scheint die Verwandlung (Phase Eins) abgeschlossen zu sein. Phase Zwei entfällt hier, denn sie geht nahtlos in Phase Drei über. Jean möchte seine Familie töten und damit fällt auch er endgültig aus seiner Rolle und ein weiterer Tabubruch wird thematisiert. Für das Festhalten von Phase Drei, der Tötung der eigenen Familie, wählt Ozon Detailaufnahmen für das Maul und die Zähne der Ratte. Weiters versucht er das Ungeheuerliche und Widerliche mit einer Ganzgroßaufnahme des Schwanzes zu verdeutlichen. Die Kamera selbst ist zwar auf Augenhöhe mit dem Motiv Ratte, dennoch ist sie leicht schräg positioniert,

damit das absurde und angsteinflößende Element besser zur Geltung kommen kann. Die Lichtverhältnisse im Schlafzimmer sind wieder sehr kontrastreich, denn sie erscheinen extrem dunkel (vgl. *Sitcom* 1998: 01:09:10-01:09:13).

Warum Jean als letztes Familienmitglied verwandelt wird, und welche Rolle er noch erfüllt, wird in dem letzten Unterkapitel analysiert.

7.2.3 Der Sohn Nicolas

Nicolas ist vor seiner Verwandlung ein ganz anderer Mensch. Er ist ein sehr introvertierter, junger Mann, welcher möglicherweise Anfang Zwanzig ist. Er scheint sehr ruhig zu sein, und ist vor seiner Verwandlung unauffällig. Kooijman beschreibt Nicolas vor seiner Verwandlung als „[...] the nerdy son [...]“ (Kooijman 2005: 77), welcher verstohlen und irgendwie peinlich berührt, die Zärtlichkeiten zwischen welche Sophie und ihrem Freund David, zu Beginn verfolgt. Was sein Äußeres betrifft, könnte man behaupten, dass Nicolas ein typisches ‚Streberoutfit‘ trägt: Cordhose, gestreiftes Hemd, einen Pullover, eine große Brille und einen Mittelscheitel, der perfekt sitzt. Über Nicolas’ Studium und Hobbies ist nichts bekannt, dennoch erfährt der Zuseher, dass er gerne Gitarre spielt. Auf dieser zupft er und singt dazu. Dies geschieht kurz vor seiner Verwandlung (vgl. *Sitcom* 1998: 00:09:07). Bevor es zum eigentlichen Verwandlungsakt kommt, weiß man nicht genau, warum Nicolas so fasziniert ist von der Ratte. Allerdings ist anzunehmen,- und davon spricht auch Gumpelmaier-, dass „[...] eine Art von sexueller Unzufriedenheit [...]“ (Gumpelmaier 2005: 63) bei Nicolas vorherrscht. Alle Phasen der Verwandlung sprechen eigentlich für eine „[...] körperliche Identitätsfindung [...]“ (Gumpelmaier 2005: 63), denn als Nicolas die Ratte berührt, und sich danach im Spiegel betrachtet, weiß er anscheinend genau, was er will. Er ist sich seiner sexuellen Orientierung nun sicher. Phase Eins, der eigentliche Verwandlungsakt, ist der erste von mehreren. Das Laborexperiment startet in Nicolas’ Zimmer:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:10:15- 00:10:18	Nicolas sitzt an seinem Schreibtisch und öffnet die Tür des Rattenkäfigs.	Nahaufnahme (Nicolas) Kamera: lateral, schräg nach rechts verkantet (Nicolas von der Seite abgebildet) Eingliedrige	High-Key-Stil	On: Quietschen, das Öffnen der Käfigtür

			Einstellung		
Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	00:10:19- 00:10:29	N. greift in den Rattenkäfig, fasst die Ratte und bringt sie nahe an sein Gesicht. Er betrachtet sie.	Nahaufnahme (Nicolas) Kamera: lateral, schräg nach rechts verkantet Eingliedrige Einstellung	High-Key-Stil	On: Quietschen, das Öffnen der Käfigtür, Quietschen und Schnuppern der Ratte
Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
3	00:10:29- 00:10:34	Die Ratte beginnt auf Ns. Schulter zu klettern. Sie wandert auf seinem Oberkörper herum.	Nahaufnahme (Nicolas) Kamera: lateral, schräg nach rechts verkantet Eingliedrige Einstellung	High-Key-Stil	On: Das Tapsen der Pfoten der Ratte, Quietschen und Schnuppern der Ratte

Abb. 21: Protokoll 13: Nicolas Metamorphose (eigens erstellt, vgl. *Sitcom* 1998: 00:10:15-00:10:34, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Unterbrochen wird der Verwandlungsakt von Hélène, welche entsetzt und angeekelt mitansehen muss, wie ihr Sohn mit dem Tier spielt (vgl. *Sitcom* 1998: 00:10:35-00:10:41). Der Verwandlungsakt ist abgeschlossen, als Nicolas die Ratte wieder in den Käfig zurücksetzt (vgl. *Sitcom* 1998: 00:10:50-00:11:04). Danach schnuppert er interessiert an seiner Hand. Die Einstellungsgrößen und die Kameraposition sind hier ident mit den vorherigen Einstellungen. Der Übergang zu Phase Zwei (dem ‚Testen‘ der neuen Identität oder der neuen sexuellen Einstellung) wird noch von einer kurzen Sequenz (bestehend aus drei Einstellungen) angekündigt. Diese schließt nun Phase Eins vollkommen ab. Nicolas wäscht sich die Hände im Badezimmer. In einer Großaufnahme mit Vogelperspektive sieht man, wie Nicolas seine Hände- oder nun ‚Pfoten‘- unter den Wasserstrahl hält. Er spreizt dabei die Finger wie ein Tier. Aufgrund der Wahl der Vogelperspektive, hat der Zuseher daher auch den Eindruck,

er wäre Nicolas, der seine Hände nach der Verwandlung betrachtet (vgl. *Sitcom* 1998: 00:11:05-00:11:13).

Der Versuch geht nun in Phase Zwei über. Im Wohnzimmer, am Esstisch, ‚testet‘ er nun wie seine Familie- im speziellen die Mutter-, auf seine Verwandlung reagiert:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:12:19-00:12:23	N. sitzt am Tisch, isst nichts. Er wendet sich den anderen am Tisch zu.	Halbtotale (Familie und N. bei Tisch) Kamera: lateral, schräg nach rechts verkantet Eingliedrige Einstellung N. eher von der Seite abgebildet	High-Key-Stil	On: N. spricht: „Ich habe euch etwas Wichtiges zu sagen.“
2	00:12:23-00:12:26	N. faltet seine Serviette und steht auf.	Halbtotale (Familie und N. bei Tisch) Kamera: lateral, schräg nach rechts verkantet Eingliedrige Einstellung N. eher von der Seite abgebildet	High-Key-Stil	On: Das Klirren von Besteck und Gläsern
3	00:12:26-00:12:35	N. steht auf blickt Richtung Familie.	Großaufnahme /Nahaufnahme Kamera: normal positioniert, auf Augenhöhe mit N. Eingliedrige Einstellung	High-Key-Stil	On: N. spricht: „Also...ich bin homosexuell.“

Abb. 22: Protokoll 14: Testen von Nicolas (eigens erstellt, vgl. *Sitcom* 1998: 00:12:19-00:12:35, vgl.

Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Nicolas benimmt sich kurz nach seiner Metamorphose noch sehr verhalten. Er ist ein wenig schüchtern, aber im Laufe der Handlung, scheint die Verwandlung für ihn ein Befreiungsschlag zu sein. Rr taut vollkommen auf, denn er nun hat soziale Kontakte

(vorallem mit Abdu) und er ist lebenslustig. Außerdem scheinen sich seine Hobbies geändert zu haben. Er liebt es shoppen zu gehen, und sich modisch und figurbetont zu kleiden. Dies ist ein Merkmal, welches er mit seiner Mutter gemeinsam hat. Auch sie hat nach der Metamorphose ein verändertes Äußeres. Aus dem einst schüchternen, strebsamen und biederem jungen Mann, ist ein attraktiver, selbstbewusster Erwachsener geworden.

Phase Drei- der eigentliche Tabubruch-, bezieht sich auf mehrere Themen. Sie können mit einer Phase des sexuellen Ausprobierens oder des freien Auslebens von Phantasien, assoziiert werden.

Nicolas veranstaltet derweil regelmäßig Orgien und „Schwulenparties“ in seinem Zimmer, auf die er über eine Annonce in der Zeitung aufmerksam macht. Unter den Teilnehmern befindet sich auch Abdu und später gesellt sich sogar Nicolas' Schwester zu einem dieser Treffen, da sie neue sexuelle Herausforderungen sucht. (Gumpelmaier 2005: 61)

Es ist auch ein Tabubruch, da wirklich alle zu den Treffen eingeladen werden. Auch Minderjährige und Kinder sind mit von der Partie. Kurz davor reißt Hélène überraschend die Tür auf, und wird Zeugin des Geschehens. Festgehalten wird Phase Drei wie folgt:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:40:37- 00:40:39	Eine Gruppe von unterschiedlicher Menschen sitzt am Boden. Fast alle sind nackt. Zucchini liegen auf dem Spielbrett. Anscheinend spielen die Anwesenden Karten, Poker oder Roulette. Nicolas raucht. Alle sehen zu Hélène auf.	Halbtotale (Figurengruppe) Kamera: normal positioniert, auf Augenhöhe mit N. Eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	On: Das Rollen einer Roulettekugel.

Abb. 23: Protokoll 15: Tabubruch von Nicolas (eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:40:37-00:40:39, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Das Kartenspiel ist natürlich nur eine Täuschung, mit der Nicolas seine ahnungslose Mutter in dem Glauben lässt, es handle sich um einen netten gemeinsamen Nachmittag mit Freunden.

7.2.4 Die Tochter Sophie

Bei der Tochter Sophie ist eine besondere Metamorphose zu beobachten. Diese sticht am meisten hervor, da sie in erster Linie Sophies negative Charaktereigenschaften noch deutlicher hervorheben. Sie betont außerdem ihre Rolle und Stellung innerhalb der Familie. Man sogar behaupten, dass Sophie vor ihrer Verwandlung, möglicherweise ein glücklicheres Leben geführt hat. Sie ist aufgrund ihrer Querschnittslähmung sehr eingeschränkt, und auf die Hilfe, Aufmerksamkeit und Beachtung der anderen angewiesen. Ihre Verwandlung kann eher als Regression, und nicht als Befreiungsschlag gesehen werden, da sie sehr drastische Maßnahmen wählt, um ihr ‚neues‘ Leben zu gestalten. Eine Befreiung kann die Metamorphose für sie jedoch in sexueller Hinsicht sein, da sie endlich mit David ihre sexuellen Phantasien ausleben kann. Gumpelmaier spricht hier von einem Aspekt, der sich bei Sophie vor und nach ihrer Verwandlung am deutlichsten zeigt: „[...] eine Art von sexueller Unzufriedenheit [...]“ (Gumpelmaier 2005: 63). Anfangs lernt der Zuseher Sophie als quirlige, junge und hübsche Frau kennen, deren Leben im Großen und Ganzen in Ordnung zu sein scheint. Sie hat ein scheinbar gutes Verhältnis zu ihrem Bruder und scheint auch mit ihrem Freund David glücklich zu sein. Zumindest wird dieser Eindruck dem Zuseher und den Besuchern, Maria und Abdu, so vorgespielt. Auch von ihrem Freund David, fordert Sophie viel Aufmerksamkeit ein. Sexualität und der Austausch von Zärtlichkeiten sind für sie sehr wichtig (vgl. *Sitcom* 1998: 00:06:29-00:07:03). Dennoch kann er in dieser Hinsicht ihre Bedürfnisse nicht stillen, daher kommt es zur Verwandlung und zum Kontakt mit der Ratte. Sie ist von dieser am meisten angetan. Phase Eins, Sophies eigentlicher Verwandlungsakt, gestaltet sich intensiver als die anderen. Sie lässt das Tier nicht am Oberkörper herumwandern, sondern lässt es auch noch andere Stellen ihres Körpers erforschen. Die Ratte nimmt in der Verwandlungssequenz eigentlich Davids Rolle als Liebhaber ein. Sie gibt ihr das, wozu er nicht fähig ist. Die Sequenz oder Szene gleicht eher einer ‚scène de masturbation‘, die von David unterbrochen wird:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:20:28- 00:20:32	Sophie steht vor der Couch und hält die Ratte vorsichtig in ihrer Hand.	Halbnahaufnahme (Sophie) Kamera: lateral positioniert, rechts verkantet: S. eher von der Seite, leicht schräg abgebildet. Eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	Off: Musik
2	00:20:32- 00:20:47	Sophie setzt sich auf die Couch und lässt die Ratte auf ihrem Knie Platz nehmen. Sie wandert Richtung Oberkörper und Hals.	Halbtotale (Sophie) Kamera: lateral positioniert, rechts verkantet: S. eher von der Seite, leicht schräg abgebildet. Eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	Off: Musik

Abb. 24: Protokoll 16: Sophies Metamorphose (eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:20:28-00:20:47, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Hier wird der Metamorphosenakt- ähnlich wie bei Nicolas-, von David unterbrochen. Was der Zuseher von nun an zu sehen bekommt, wird aus der Perspektive Davids festgehalten. Er steht im Türrahmen und verfolgt das Ganze mit Neugier:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:20:54- 00:21:00	Sophie liegt auf der Couch und masturbiert, die Ratte schnuppert an ihrem Gesicht.	Halbtotale (Sophie) Kamera: lateral positioniert, rechts verkantet: S. eher von der Seite, leicht schräg abgebildet bzw. auch Vogelperspektive Eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	Off: Musik On: Schnuppen der Ratte

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
2	00:21:00- 00:21:06	Sophie liegt auf der Couch, die Ratte befindet sich zwischen ihren Schenkeln. Sie schnuppert und erforscht Sophies Intimbereich	Detailaufnahme (Schenkel, Ratte) Kamera: lateral positioniert, rechts verkantet: Ratte auf Augenhöhe mit der Kamera Eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	Off: Musik On: Schnuppern der Ratte

Abb. 25: Protokoll 17: Sophies Metamorphose (eigens erstellt, vgl. *Sitcom* 1998: 00:20:54-00:21:06, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Ein zweites Mal unterbricht David Sophies Verwandlungsakt. Danach ist sie in einer Nahaufnahme (bis zu den Schultern) zu sehen. Vollkommen in Trance, lässt sie die Ratte auf ihrem Oberkörper verweilen. Sie wandert unter ihrem Shirt Richtung Hals (vgl. *Sitcom* 1998: 00:21:11). Abgeschlossen wird der Verwandlungsakt im Badezimmer, als Sophie ihr Gesicht im Spiegel betrachtet, und es berührt. Sie scheint eine Veränderung festzustellen. Dazu steht sie mit dem Rücken zur Kamera, welche wieder leicht schräg nach rechts verkantet ist (vgl. *Sitcom* 1998: 00:21:37). Gleich darauf beginnt Phase Eins in Phase Zwei über zu gehen. Sophie ändert ihren Ton gegenüber David, als er versucht sie anzufassen. Sie herrscht ihn bereits an: „Fass mich nicht an!“ (*Sitcom* 1998: 00:21:49) und fügt hinzu: „Ich red’ mit dir wie mit einem Hund.“ (*Sitcom* 1998: 00:21:57-00:21:59).

Die zweite Phase wird fortgesetzt. Es ist für Sophie an der Zeit, sich von der ‚alten‘ Sophie zu verabschieden, und diese zu ‚beerdigen‘. Der Sprung aus dem Fenster, kann als Selbstmordversuch Sophies gesehen werden. Allerdings ‚testet‘ sie hier wieder, wie ihr neues Ich bei ihrer Mutter ankommt. Eigentlich kann diese Sequenz als ein Schrei nach Aufmerksamkeit gesehen werden, da die Mutter hauptsächlich mit Nicolas’ Anliegen beschäftigt ist. Schlafwandelnd verlässt Sophie ihr Schlafzimmer und begibt sich Richtung Fenster:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:22:40- 00:22:47	Sophie steht im Nachthemd vor dem Fenster, sie öffnet dieses, sie steigt auf das Fensterbrett.	Nahaufnahme (Sophie bis zur Hüfte) Kamera: horizontal positioniert: Sophie steht mit dem Rücken zur Kamera, Abbildung von hinten Eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	Off: Tiergeräusche, Eulen On: Quietschen, Knarren der Fensterrahmen beim Öffnen
2	00:22:47- 00:22:59	S. setzt sich auf das Fensterbrett, verharrt dort kurz und springt aus dem Fenster	Nahaufnahme (Sophie bis zur Hüfte) Kamera: horizontal positioniert: Sophie steht mit dem Rücken zur Kamera, Abbildung von hinten Eingliedrige Einstellung	Low-Key-Stil	Off: Tiergeräusche, Eulen On: Sophies Bewegungen

Abb. 26: Protokoll 18: Testen von Sophie (eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:22:40-00:22:59, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Abgeschlossen wird Phase Zwei, als Sophie von ihrer Mutter entdeckt wird. Der Zuseher nimmt nun Sophie aus dem Blickwinkel der Mutter wahr. Ozon entscheidet sich hierfür für die Vogelperspektive, um zu verdeutlichen, was Hélène aus dem ersten Stock vom Fenster aus sieht (vgl. *Sitcom* 1998: 00:23:51).

Sophie ist nach dem Unfall auf den Rollstuhl angewiesen. Sie hat den Sprung zwar überlebt, ist allerdings „[...] von diesem Moment an querschnittsgelähmt.“ (Gumpelmaier 2005: 69). Dass sie überlebt hat, und auch letztendlich aus dem Koma erwacht ist, kann als Wiedergeburt gedeutet werden. Die ‚neue‘ Sophie ist wieder zum Leben erwacht.

Leider führt diese Art Wiedergeburt nicht zu einem besseren Leben. Im Gegenteil, Sophie ist frustrierter als vor ihrer Verwandlung. Der Abschnitt ‚danach‘ gestaltet sich daher auch nicht besser, denn:

Ab diesem Zeitpunkt sucht Sophie vergeblich ihre sexuelle Erfüllung, indem sie ihren Freund David herumkommandiert und ihn zu Sado-Maso-Spielen zwingt. Aus Liebe spielt David mit, leidet aber sehr unter den neuen „Wünschen“ seiner Freundin. Er sucht Trost bei Maria, der Haushälterin, und es kommt zu einem kurzen sexuellen Zwischenfall, den Sophie mitverfolgt und mit einer Polaroid-Kamera festhält. (Gumpelmaier 2005: 61)

Phase Drei und die wachsende Unzufriedenheit werden von Ozon wie folgt festgehalten:

Nr.	Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1	00:31:05- 00:31:16	Sophie sitzt in ihrem Rollstuhl in ihrem Zimmer. David nähert sich ihr. Er krabbelt auf allen Vieren zu ihr. Er trägt Handschellen und einen Knochen zu einem Napf. Er legt diesen daneben.	Halbnahaufnahme (beide) Kamera: normal positioniert: auf Augenhöhe mit beiden Eingliedrige Einstellung	High-Key-Stil	Off: Klaviermusik On: Das Scheuern von Davids Knien auf dem Boden On: David ahmt ein Hundebellen nach. On: Sophie spricht: „Das ist brav. Du hast Mami ein Knochi mitgebracht. Dann bekommst du ein Geschenk von mir.“

Abb. 27: Protokoll 19: Sophies Tabubruch (eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:31:05-00:31:16, vgl.

Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178)

Auffällig ist auch Sophies verändertes Äußeres, denn sie trug vor ihrer Verwandlung farbenfrohe Kleidung. Nach ihrer Metamorphose ist sie hauptsächlich- von Kopf bis Fuß- in schwarz gekleidet und ihre Haare sind zu strengen Zöpfen gebunden. Die dunkle Kleidung soll ihren depressiven Gemütszustand unterstreichen. Im Allgemeinen lässt sich behaupten, dass Sophies Metamorphose eher eine Verschlechterung darstellt, denn sie ist ein „[...] Ausweg, den es nicht gibt“ (Abraham 1993: 43). Parallelen zu Gregor Samsa lassen sich hier ziehen, denn seine Verwandlung lassen ihn sein tristes Menschsein noch mehr spüren und begreifen.

7.3 Bedeutung des Begriffs Sitcom für den Film

Wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt wurde, steht der Begriff Familie als Konstrukt oder als Netzwerk auch im Fokus von *Sitcom*. Anhand der einzelnen analysierten Sequenzen und den dazugehörigen Einstellungen wird schnell klar, dass das Setting- der Ort des Geschehens-, ein Familienhaus ist. Dieter Wunderlich halt dazu und zu den Intentionen des Regisseurs folgendes fest:

François Ozon vermengt in "Sitcom" unbekümmert Elemente von Situationskomödie, Horrorfilm und Melodram. Über den Film äußerte er sich folgendermaßen: "Die Kulisse einer Sitcom, das sind drei Wände. Ich wollte aber auch Decken und Böden; ein Haus filmen wie ein Puppenhaus, indem Spielzeugfiguren leben. Ich wollte eine Geschichte erzählen wie ein Kind – diese unglaublichen Geschichten, die man sich als Kind ausdenkt – und keine Zensur auf mich ausüben, also die niedrigsten Instinkte, Vulgäres, Lächerliches, Gefühle... alles ohne läuternde Absichten zu zeigen."¹⁸

Die Figurenkonstellation und das Setting erinnern sehr an eine Sitcom, welche man aus dem Fernsehen kennt und welche sich großer Beliebtheit erfreut. Doch was genau macht eine Sitcom aus? Kooijman fasst die wichtigsten Merkmale, welche auch in Ozons Werk zu finden sind, wie folgt zusammen:

Based on plots that emphasize the providing of solutions of conflict, resulting in emotional closure sitcoms tend to showcase a realistic slice of family life. They invite viewers to mirror their own experiences to situations portrayed on the screen. SITCOM, on the contrary, is a feature film that merely takes the sitcom family, rather than the sitcom genre, as a starting point. (Kooijman 2005: 79)

Porträtiert wird daher am Anfang eine perfekte Familienidylle, wie wir sie aus solchen Serien kennen. Ozon mischt aber sehr viele einzelne Elemente anderer Filmgenres miteinander. Diese sollen die eigentlichen Konfliktthemen oder Tabubrüche zu Tage bringen (vgl. Gumpelmaier 2005: 65). Kooijman nennt diese Tabubrüche „[...] the darker side of human/family life, including murder, incest, alcoholism, homosexuality, and racism.“ (Kooijman 2005: 79). Alkoholismus scheint thematisch zwar nicht vorzukommen, dennoch werden gesellschaftliche Randthemen oder Themen, die man in solchen klassischen Familienkonstellationen nicht erahnen würde, gekonnt in Szene gesetzt, um „[...] als stete Herausforderung der heilen Familienwelt entgegen [zu] treten.“ (Gumpelmaier 2005: 63). Außerdem unterstreichen sie auch wieder das irrationale Mensch-Tier-Verwandlungsmotiv, sodass sich die Familienmitglieder nach

¹⁸ http://www.dieterwunderlich.de/Ozon_sitcom.htm [18.5.2015]

ihrer Verwandlung mit ihren vernachlässigten Grundbedürfnissen und ihrem neuen Ich auseinandersetzen müssen.

Besonders gruselig ist das Ende des Films gestaltet, denn „Dabei streift er [Ozon] mit geschickt inszenierten künstlerischen Kniffen die Welt der Horrorfilme, der Komödie des Dramas.“ (Gumpelmaier 2005: 65). Ein gutes Beispiel dafür, wären die protokollierten Phasen Zwei und Drei der Verwandlung des Familienvaters. Vater Jean wird als verwandelte Ratte- in Großaufnahmen-, und sein Schwanz in einer Nahaufnahme gezeigt. Gumpelmaier präzisiert hier:

Vor allem die Kameraeinstellungen tragen zum visuellen Gesamtkonzept bei. Um den gewünschten Effekt zu erzielen, verwendet Ozon häufig Nahaufnahmen und ungewohnte Blickwinkel, beispielsweise als die Familie versucht den Vater am Ende zu töten. Durch die Detailaufnahmen in dieser Szene ist man als Zuseher mitten im Geschehen und nimmt die Verzweiflung aller Beteiligten direkt wahr. (Gumpelmaier 2005: 66)

Zusätzlich werden solche Sequenzen, die einfach nur Ekel oder Abscheu hervorrufen sollen, mit einer angsteinflößenden Filmmusik aus dem Off unterlegt. Genau diese musikalische Untermalung taucht auch kurz vor und während der eigentlichen Verwandlungen auf, um zu zeigen wie unreal und fantasie reich der Plot einer Sitcom sein könnte. Bevor es zu den eigentlichen Metamorphosen (Phase Eins) kommt, wird auch die Ratte in ihrem Käfig immer wieder gefilmt (Nahaufnahme), und die gleiche Musik soll dieses Gefühl des Unbehagens auslösen (vgl. Gumpelmaier 2005: 66). Im Grunde genommen, sind dies zahlreiche Elemente, die eigentlich ganz und gar nicht in eine typische amerikanische Sitcom passen. Außerdem verwendet Ozon in seinem Haus- oder besser gesagt in seiner Versuchsanstalt-, zur Ausleuchtung immer wieder sehr auffällige, fast schon unnatürliche Licht- und Farbverhältnisse (Low-Key-Stil beziehungsweise High-Key-Stil). Diese man auch wieder anderen Genres zuordnen (vgl. Gumpelmaier 2005: 65).

Abschließend lässt sich dazu sagen, dass Ozon sich lediglich von den Grundelementen einer Sitcom inspirieren ließ, um seinen Plot- inklusive die Metamorphosenidee der Figuren-, und den wissenschaftlichen Laborcharakter, darin einzubetten (vgl. Kooijman 2005: 79).

7.4. Die Ratte als Eindringling

In diesem letzten Kapitel soll nun die Rolle der kleinen weißen Laborratte analysiert werden. Seit jeher werden zwei grundlegende Dinge mit diesem Nagetier in Verbindung gebracht: nämlich Ekel und die Welt der Wissenschaft. Es handelt sich

hier um die Welt der Biologie und Zoologie, wo Ratten lediglich zum Versuchstier degradiert werden. Der kleine Nager wird auch in der Literatur und in vielen verschiedenen Genres erwähnt. Man denke an zahlreiche Sagen oder Gedichte, die von einer Ratteninvasion oder Pest handeln. Schenda hält passend dazu fest:

Solche Verse evozieren Unheimliches, Nächtlich-Gespentisches, Verwesendes, Stinkendes, Gefräßiges, Schaudererregendes, Massenhaftes, Giftauchendes, Zerstörendes Solche abstoßenden Vorstellungen beruhigen auch unser Gewissen, das uns plagen sollte, weil doch täglich Tausende von Ratten zu Tierversuchen mißbraucht werden. (Schenda 1995: 275)

Genau diesen Versuchscharakter soll die Ratte unterstreichen. Allerdings wird sie nicht wie in *Mon oncle d'Amérique* in ihrer eigentlichen Rolle- als Versuchstier- mit Stromschlägen gequält. Sie darf- zwar namenlos-, die Familienidylle der französischen Vorzeigefamilie Schritt für Schritt zerstören. Wichtig ist hier die Rolle von Jean, dem Familienvater. Er setzt die eigentlichen Experimente in Gang und entfernt auch wieder das Versuchstier, da wie Hélène am Telefon feststellt: „Wir sind uns klar geworden, warum es seit einiger Zeit so schlecht läuft. Es ist wegen der Ratte! Das Tier strahlt negative Wellen auf unsere Familie aus, wir müssen es unbedingt loswerden, hörst du?“ (*Sitcom* 1998: 01:05:34-01:05:49).

Parallelen können hier zu Kafkas *Verwandlung* gezogen werden, da Gregor auch für eine Verschiebung der Macht und der Rollen innerhalb der Familie sorgt. Am Ende entledigt man sich seiner. Genau aus diesem Grund, könnte Jean, der als Versuchsleiter fungiert, sich für die Tötung der Ratte entschieden haben. Er kann das Experiment ‚Umstrukturierung der klassischen Familie‘ nicht mehr länger mitansehen. Möglicherweise ist es so absurd geworden, dass es gesellschaftlich und moralisch nicht mehr vertretbar ist. Diese Gründe sprechen für einen Versuchsabbruch seitens Jean, der im Grunde genauso wie Professor Laborit handelt und dem Zuseher zeigt, wie in dieser Versuchsanstalt ein Mensch die anderen als ‚Versuchstier Mensch‘ missbraucht. Er möchte somit seine Grundbedürfnisse (Essen, Trinken, Kopulieren) stillen. Ironischerweise, werden diese Grundbedürfnisse, nach denen fast alle Familienmitglieder förmlich lechzen, oft im Zusammenhang mit dem Thema Nahrung gezeigt. Sophie und David küssen sich in ihrem Zimmer leidenschaftlich, während David nach dem Menüplan für das Abendessen fragt (vgl. *Sitcom* 1998: 00:06:33-00:07:00). Auch Nicolas offenbart seine plötzliche Homosexualität bei Tisch. Diese bewussten Anspielungen unterstreichen Laborits These, dass der Mensch im Grunde nur aus diesen drei

Grundbedürfnissen besteht. Anscheinend mussten sie in dieser Familie lange Zeit unterdrückt werden. Oder sie wurden bewusst von anderen ignoriert, sodass der Vater seine provokative Versuchsreihe in dieser Familie starten kann. Ihm ist es dann möglich,- ganz im Sinne von Laborit-, die Veränderungen neutral zu kommentieren. Er greift somit für eine gewisse Zeit nicht aktiv in das Geschehen ein.

Die Protokolle von Kapitel Sechs unterstreichen den wissenschaftlichen Charakter von *Mon oncle d'Amérique*, da der Zuseher Laborit mithilfe von gewählten Kamerabewegungen in sein Labor ‚begleiten‘ darf. Es sind zwei getrennte Welten oder Wirklichkeiten zu beobachten. Diese verschmelzen aber in *Sitcom* nur zu einer einzigen. Folgende Frage kann nun gestellt werden: Was genau passiert in diesem Laboratorium namens Einfamilienhaus?

Tatsache ist, dass Ozon oder/und der Vater Jean einen ganz bewussten Entschluss gefasst haben, nämlich: „[...] die Konstruktion des Laboratoriums und seine Position im sozialen Milieu [Großbürgertum, perfekte Kleinfamilie] zu fokussieren.“ (Latour 2006: 105). Latour spricht in diesem Zusammenhang bewusst von zwei Welten, oder Wirklichkeiten, und „[...] dass Laboratorien genau deswegen gebaut worden sind, um den wirklichen Unterschied zwischen dem »Innerhalb« und dem »Außerhalb« sowie den Unterschied im Maßstab zwischen »Mikro«- und »Makro« Ebenen zu destabilisieren oder aufzuheben.“ (Latour 2006: 105). Im Prinzip bringt Jean mit der Ratte, welche die Außenwelt repräsentiert ins Innere. Er schafft sie in das Familienhaus. Man kann auch davon ausgehen, dass diese Familie ein festes Konstrukt ist, denn die Mitglieder haben bestimmte Regeln festgesetzt, und diese werden mithilfe der Sprache kommuniziert. Es wird hier auch wieder manipuliert, um ein fehlendes Grundbedürfnis zu decken.¹⁹ Die Ratte soll nun diese Probleme ans Licht bringen. Sie soll den Versuchspersonen auch helfen, sich diesem vorherrschenden Ungleichgewicht bewusst zu werden. Dafür bietet Latour also folgende Definition oder folgenden Erklärungsversuch. Dieser soll die Rolle des kleinen weißen Nagers als Eindringling sehr gut zusammenfassen: „Personen schenken bereitwillig jemandem ihre Aufmerksamkeit, der eine Lösung für ihre Probleme zu haben behauptet, aber sie wenden sich auch schnell wieder von ihm ab.“ (Latour 2006: 110). Passend dazu, wird die Ratte immer wieder in den

¹⁹ s. Kap. 6.4

Versuchsräumen (Kinderzimmer, Wohnzimmer und Küche) positioniert, damit sie agieren kann. Kurz vor der Verwandlung berührt die Ratte- ganz im ovidianischen Sinne-, die Versuchsperson. Um diesen Moment festzuhalten, entscheidet sich Ozon für eine „[...] Schuß/Gegenschuß-Montage [...]“ (Schaudig 1997: 174), welche sehr oft in Gesprächen zwischen zwei Personen zum Einsatz kommt. Die Versuchspersonen tauschen sich sozusagen mit der Ratte aus. ‚Das Fremde‘, ‚das Andere‘ lockt sie an, sodass eine Kommunikation zum Lösen des Problems entstehen kann.

Zusammenfassend und in Hinblick auf Latours Grundidee, ‚versetzt‘ der Versuchsleiter seine Versuchsanordnung. Es gibt keine zwei getrennten Welten mehr, denn sie verschmelzen, und durch die gewählten Kameraeinstellungen beginnen in der Versuchsanstalt „[...] Illusion und Realität [...]“ (Gumpelmaier 2005: 64) zu oszillieren.

8 Zusammenfassung

In einem Interview wird Ozon zur Rolle der Familie in seinen Filmen befragt. Seine Antwort unterstreicht die Funktion der in Szene gesetzten Metamorphosen und Laborexperimente in seinem Film *Sitcom*:

Wenn man von Familie spricht, spricht man immer auch vom Zustand der Gesellschaft. Früher hatte ich eine durchaus düstere Sicht auf die Familie. Es ging in meinen früheren Filmen darum, die Familie zu zerstören und etwas Neues daraus zu kreieren. Sie ist ein viel zu starkes Konzept, als dass man sie zerstören könnte. (Greuling 2012: 27)

Gesellschaft bedeutet nun nicht nur eine strikte Vorstellung von Familie, sondern bindet Einzelschicksale mit ein. Dies kann der Zuseher in *Mon oncle d'Amérique* miterleben. Voraussetzung für die Beantwortung der am Anfang gestellten Forschungsfrage dieser Arbeit, war:

[...] die Initiierung des «bewussten Sehens» [...], denn dieses ist die Grundlage eines vertieften Verständnisses davon, wie ein Film funktioniert – wie er Wirkung erzeugt, Meinungen beeinflusst, ob er dem jeweiligen Betrachter gefällt oder nicht. (Bienk 2006: 9)

Der intensive theoretische Teil der Arbeit untersucht das literarische Metamorphosenmotiv. Um das in den Filmen in Szene gesetzte Motiv besser verstehen zu können, war es wichtig, sich mit den historischen Anfängen der Tier-Mensch-Beziehung auseinanderzusetzen.

Das anfängliche Verhältnis zwischen Tier und Mensch war nicht immer von Eintracht geprägt, denn es war anfangs ‚das Andere‘, ‚das Fremde‘.²⁰ Erst später begannen die ersten Menschen dem Tier zu huldigen. Rund um das Tier wurden Riten veranstaltet, sodass es zum Totem erklärt werden konnte. Passend dazu, begannen die Menschen sich auch mit Körperteilen von toten Tieren zu schmücken und diese während der Riten zu tragen (vgl. Brock 2006: 187).

In der Antike war das Tier-Mensch-Verhältnis ähnlich, aber die Griechen und Römer glaubten zusätzlich an eine Vielzahl von Göttern, welche die besondere Begabung hatten, sich selbst und andere zu verwandeln (vgl. Brunner Ungricht 1998: 25). Wichtig zu erwähnen ist, dass es für eine Fremdverwandlung - sprich eine typische Mensch-Tier-Verwandlung, einen Auslöser geben musste und dieser konnte unterschiedlich sein. Ein sehr wichtiges literarisches Werk, welches zahlreiche Auslöser und Einzelschicksale miteinander verwebt, sind die *Metamorphosen* des

²⁰ s. Kap. 3.1

Dichters Ovid. Es handelt sich um eine Kollektion von Gedichten und Sagen, welche das Metamorphosenmotiv in seiner ursprünglichen Definition am besten reflektiert (vgl. Zgoll 2004: 42). Die Analyse dieses Werks führt zu verschiedenen Ergebnissen - beginnend mit der Verwandlung eines grausamen Mannes in einen Wolf - bis hin zu undefinierbaren Ungeheuern. Der Io-Mythos sollte besonders berücksichtigt werden, da er sehr eindrucksvoll von der Verwandlung einer jungen und hübschen Frau in eine Kuh erzählt. Facettenreich wird ihr Leidensweg vor und nach der Verwandlung geschildert. Als Kuh ist sie außerdem fähig, wie ein Mensch zu empfinden.²¹

Der rote Faden dieser Arbeit wurde von Einzelschicksalsalen weiter zu Familienverbänden gesponnen: Kafkas *Verwandlung* stellt Gregor Samsas bemitleidenswertes menschliches Schicksal in den Vordergrund. Nach seiner Verwandlung in ein Ungeziefer, muss er miterleben, wie sich die restliche Familie gegen ihn verschwört. Aufgrund seiner Verwandlung erhalten die restlichen Familienmitglieder neue Rollen und es kommt zur Veränderung von Machtstrukturen innerhalb der Familie. Letztendlich beschließen die restlichen Mitglieder der Familie Samsa Gregor in seinem Zimmer sterben zu lassen.

Der zeitliche Aspekt einer Metamorphose wurde auch in den beiden Filmen untersucht und analysiert. *Mon oncle d'Amérique* stellt eine klassische Mensch-Tier-Verwandlung zwar nicht in den Vordergrund, allerdings versucht der Film das ‚Davor‘ und ‚Danach‘ eines Experiments mit Ratten zu untersuchen. Der Film versucht die Entwicklung eines Tieres oder eines Menschen zu veranschaulichen. *Mon oncle d'Amérique* scheint ein Dokumentarfilm zu sein, denn es werden das Metamorphosenmotiv und die Laborexperimente in zwei von einander getrennten Wirklichkeiten gezeigt. Für die Untersuchung der Forschungsfrage wurden zahlreiche Protokolle von Sequenzen und von einzelnen Einstellungen angefertigt. Beobachtet wurden die verschiedenen Einstellungsgrößen, die Positionierung der Kamera und die jeweilige Art und Weise, wie das Motiv (Tier oder Mensch) in den drei Grundsituationen (Flucht, Kampf, Verharren) abgebildet wurde.

Im direkten Vergleich dazu, wurde- auf dieselbe Art und Weise- *Sitcom* analysiert und untersucht. In diesem Film wird der Begriff ‚Familie‘ - unter der Berücksichtigung des Genres Sitcom, neu definiert. Ozon wählt für das Festhalten des

²¹ s. Kap. 4.2.2.1

Metamorphosenmotivs Nahaufnahmen und die Kamera ist häufig so positioniert, dass sie schräg verkantet das Motiv einfangen und abbilden kann.

Das Einfamilienhaus scheint zu einer einzigen Versuchsanstalt zu werden, denn „Auf einer [...] Ebene bewegt sich der Film zwischen Illusion und Realität.“ (Gumpelmaier 2005: 64).

Mithilfe der unter Laborbedingungen stattfindenden Metamorphosen, können die Familienmitglieder ihre menschlichen Grundbedürfnisse (Essen, Trinken, Kopulieren) wieder neu entdecken und diese schamlos ausleben.

9 Literaturverzeichnis

Abraham, Ulf. *Franz Kafka: Die Verwandlung. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur*. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg, 1993.

Anonym. *Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts Band 1*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.

Asibong, Andrew. *François Ozon*. Manchester: Manchester Univ.-Press, 2008.

Aumont, Jacques, und Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2004.

Beil, Benjamin, Jürgen Kühnel, und Christian Neuhaus. *Studienhandbuch Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink, 2012.

Belliger, Andréa, und David J. Krieger (Hrsg.). *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.

----- „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. David J. Krieger. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006. 13-50.

Bienk, Alice. *Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren, 2006.

Bignall, Simone. „Black Swan, Cracked Procellain and Becoming-Animal.“ *Culture, Theory and Critique* 54.1 (2013): 121-138.

Bignell, Jonathan. *An Introduction to Television Studies*. 2. Auflage. New York: Routledge, 2008.

Boesebeck, Hilde. „Verwünschung und Erlösung des Menschen in der deutschen Volkssage der Gegenwart. Ein Beitrag zur Untersuchung der Verwandlungsvorstellungen des deutschen Volksglaubens.“ *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde* 5 (1927): 89-101, 134-164 u. 216-237.

----- „Verwünschung und Erlösung des Menschen in der deutschen Volkssage der Gegenwart. Ein Beitrag zur Untersuchung der Verwandlungsvorstellungen des deutschen Volksglaubens.“ *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde* 6 (1928): 15-29, 90-111 u. 159-178.

Bohnenkamp, Anne, und Tilman Lang. *Interpretationen: Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005.

Bredella, Nathalie. *Architekturen des Zuschauens: Imaginäre und reale Räume im Film*. Bielefeld: Transcript, 2009.

Brock, Ditmar. *Leben in Gesellschaften: von den Ursprüngen bis zu den Hochkulturen*. 1. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.

Brunner Ungricht, Gabriela. *Die Mensch-Tier-Verwandlung: eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Deutsche Sprache und Literatur I. Frankfurt am Main: Lang, 1998.

Ciné-club de Caen: Anonym. Home page. Letztes Update unbekannt. 01.03.2015 <<http://www.cineclubdecaen.com/index.html>>.

Callon, Michel. „Die Sozio-Logik der Übersetzung: Auseinandersetzungen und Verhandlungen zur Bestimmung von Problematischem und Unproblematischem.“ *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. David J. Krieger. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006. 51-73.

Coffey, Julia. „Bodies, body work and gender: Exploring a Deleuzian approach.“ *Journal of Gender Studies* 22.1 (2013): 3-16.

Duden online: *Duden online*. 2015. Die Presse. Norddeutsche Neueste Nachrichten. 16.5.2015 < <http://www.duden.de>>.

Dürr, Susanne, und Almut Steinlein (Hrsg.). *Der Raum im Film. L'espace dans le film*. Frankfurt am Main: Lang, 2002.

Elsaesser, Thomas, und Malte Hagener. *Filmtheorie zur Einführung*. 3. Auflage. Hamburg: Junius, 2011.

Faulstich, Werner, und Hans-Werner Ludwig. *Einführung in die Filmanalyse: Literaturwissenschaft im Grundstudium 1*. 3. Auflage. Tübingen: Gunter Narr, 1980.

Findeisen, Hans. *Das Tier als Gott, Dämon und Ahne. Eine Untersuchung über das Erleben des Tieres in der Altmenschheit*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1956b.

Fletcher, Kristopher, F.B.. *Boios' Ornithogonia as Hesiodic Didactic (2009)*. [Abstract]. 14.01.2015 <<https://camws.org/meeting/2009/program/abstracts/10F3.Fletcher.pdf>>.

Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. 1927. New York: RosettaBooks LLC, 2010.

Frizen, Werner, und Jansen, Peter. *deutsch.kompetent. Trainingsheft schriftliches Abitur Oberstufe*. 1. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2008.

Galinsky, G. Karl. *Ovids Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*. Oxford: Basil Blackwell, 1975.

Gallagher, Shaun. *How the body shapes the mind*. Oxford: Clarendon Press, 2006.

Gärtner, Thomas. „Untersuchungen zum Io-Mythos in der lateinischen Dichtung.“ *Prometheus* 34 2008: 257-274. 14.01.2015 <<http://www.fupress.net/index.php/prometheus/article/viewFile/13007/12321>>.

Gärtner, Thomas. „Die Bedeutung der Buchgliederung für die komposotienelle Gestaltung der Metamorphosen Ovids.“ *Studia Humanoria Tartuensia* 5.A.3. 2004: 1-68. 14.01.2015
<<http://www.ut.ee/klassik/sht/>>.

Gehrmann, Daniela. *Von Katzenfrauen, Affenmännern und Werwölfen. Das Tier im Menschen. Filmstudien*. Marburg: Tectum, 2006. 9-26.

-----. Einleitung. *Von Katzenfrauen, Affenmännern und Werwölfen. Das Tier im Menschen. Filmstudien*. Von Daniela Gehrmann. Marburg: Tectum, 2006.

Glücklich, Hans-Joachim, und Michael von Albrecht. *Interpretationen und Unterrichtsvorschläge zu Ovids Metamorphosen*. CONSILIA 7. Kommentare für den Unterricht. 3. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

Goliot-Lété, Anne, und Francis Vanoye. *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan, 2003.

Greuling, Matthias. „Nicht schon wieder ein Ozon.“ *Wiener Zeitung* 1./2. 12. 2012: 27.

Griffith, Kelly. *Writing Essays about Literature: A Guide and Style Sheet*. 8. Ausgabe. Boston: Wadsworth, 2011.

Gumpelmaier, Wolfgang. „François Ozon – Filmemacher zwischen den Traditionen?: die französische Filmgeschichte und ihre Auswirkungen am Beispiel des französischen Regisseurs.“ Diplomarbeit. Universität Wien, 2005.

Harzer, Friedmann. Einleitung. *Erzählte Verwandlung: eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)* Von Harzer. Tübingen: Niemeyer, 2000. i-ii

-----. *Erzählte Verwandlung: eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)*. Studien zur deutschen Literatur 157. Tübingen: Niemeyer, 2000.

Hoffmann, Kay. *Dokumentarfilm im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit*. Hrsg. Kay Hoffmann. Stuttgart: Haus des Dokumentarfilms, 1999. www.mediaculture-online.de. 19.5.2015
<https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/hoffmann_dokumentarfilm/hoffmann_dokumentarfilm.pdf>.

Holzberg, Niklas. *Ovid: Dichter und Werk*. München: C.H. Beck, 1997.

-----. *Ovids Metamorphosen*. München: C.H. Beck, 2007.

-----. Vorwort. *Ovids Metamorphosen*. Von Niklas Holzberg. München: C.H. Beck, 2007. 7-8.

Johnson, Jim. „Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-*

Netzwerk-Theorie. Hrsg. David J. Krieger. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006. 237-258.

Jünger, Friedrich, Georg. *Griechische Mythen*. 1947. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2001.

Kafka, Franz. *Die Verwandlung*. 4. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006.

Kikel, Claudia M. „Tier und Ritus im französischen Zaubermärchen.“ Diplomarbeit. Universität Wien, 1996.

Kooijman, Jaap. „Family Portrait: Queering the Nuclear Family in François Ozon’s SITCOM.“ *Shooting the family. Transnational Media and Intercultural Values*. Hrsg. Patricia Pisters und Wim Staat. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 73-87. 18.5.2015
<<http://www.oapen.org/download?type=document&docid=340208>>.

Korte, Helmut, und Peter Drexler. *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2010.

Larousse: *Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne*. 2015. Sponsor unbekannt. 17.5.2015
<<http://www.larousse.fr/index>>.

Latour, Bruno. „Gebt mir ein Laboratorium und ich werde die Welt aus den Angeln heben.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. David J. Krieger. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006. 103-134.

----- „Die Macht der Assoziation.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. David J. Krieger. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006. 195-212.

Law, John. „Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität.“ *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. David J. Krieger. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006. 429-446.

Lichtenstein, Christa. *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. 2. Metamorphose vom Mythos zum Prozeßdenken: Ovid-Rezeption; surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim: VCH, Acta humaniora, 1992.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. *Französische Kultur- und Medienwissenschaft: eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004.

Maennersdoerfer, Maria Christa (Hrsg.). *Märchen und Mythen von Tieren*. Aachen: Alano Verlag, 1994.

Marvel Comics: *Marvel.com: The Official Site*. 2015. Sponsor unbekannt. 3.6.2014
<<http://www.marvel.com>>.

Mediamanual.at: *mediamanual.at*. 2015. Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit-Bildungsmedien des Bundesministeriums für Bildung und Frauen. loop-media gmbh. 14.4.2015
<<http://www.mediamanual.at>>.

Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. 2.Auflage. Konstanz: UVK, 2008.

Mikunda, Christian. *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV-Univ.-Verlag, 2002.

Mitchell, P.C. *Die Kindheit der Tiere*. Stuttgart: Hoffmann, 1913.

Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der [Neuen] Medien; mit einer Einführung in Multimedia; How to read a film*. 10. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2008.

Munk, Katharina. *Taschenlehrbuch Biologie: Zoologie*. Stuttgart: Thieme, 2011.

----- *Grundstudium Biologie. 5. Zoologie*. Heidelberg: Spektrum, 2002.

Naso, P. Ovidius. *Metamorphosen: Epos in 15 Büchern*. 1971. Hrsg. Hermann Breitenbach. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2011.

----- *Metamorphosen: Teil 1: Textauswahl mit Überleitungstexten, Wort- und Sacherläuterungen*. Altsprachliche Texte. 1980. Hrsg. Karl-Heinz Pridik. Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2011.

----- *Metamorphosen: Teil 2: Arbeitskommentar*. Altsprachliche Texte. 1980. Hrsg. Karl-Heinz Pridik. Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2011.

Neuwirth, Norbert. (2011). „Familienformen in Österreich. Stand und Entwicklung von Patchwork- und Ein-Eltern-Familien in der Struktur der Familienformen in Österreich“. Forschungsbericht Nr. 7. Wien: Österreichisches Institut für Familienforschung (Universität Wien). 11.5.2015
<<http://www.univie.ac.at/oif/typo3/fileadmin/OEIF/Forschungsbericht/FB7-familienformen.pdf>>.

Nicklas, Pascal. *Die Beständigkeit des Wandels: Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*. New York: Georg Olms Verlag, 2002.

Pelster, Theodor. *Franz Kafka: Brief an den Vater/ Das Urteil*. Stuttgart: Reclam, 2008.

Petzoldt, Leander. *Märchen von Tieren*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.

Piegler, Theo. *Mit Freud im Kino: psychoanalytische Filminterpretationen*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008.

----- (Hrsg.). und Augustin Klaus. *Ich sehe, was du nicht siehst: psychoanalytische Filminterpretationen*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2010.

Pridik, Karl-Heinz. Einleitung. *Metamorphosen: Teil 1: Textauswahl mit Überleitungstexten, Wort- und Sacherläuterungen*. Altsprachliche Texte. Von P.Ovidius Naso. Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2011. 4-6.

Röhrich, Lutz. *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. Freiburg: Herder, 1976.

Rudloff, Holger. *Gregor Samsa und seine Brüder: Kafka – Sacher-Masoch – Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.

Rüpke, Jörg, und Ulrike Rüpke. *Die 101 wichtigsten Fragen-Götter und Mythen der Antike*. München: Beck, 2010.

Sälzle, Karl. *Tier und Mensch, Gottheit und Dämon. Das Tier in der Geistesgeschichte der Menschheit*. München: Bayrischer Landwirtschaftsverlag, 1965.

Schaudig, Michael. „Abbildungsvariable. Beschreibungsinventar zur Produktionstechnik von audiovisuellen Medien und ihrer Wahrnehmungsfunktion.“ *Einführung in die Filmphilologie*. Hrsg. Klaus Kanzog. München: Schaudig & Ledig, 1997.

Schenda, Rudolf. *Das ABC der Tiere: Märchen, Mythen und Geschichten*. München: Beck, 1995.

Schilt, Thibaut. *François Ozon*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 2011.

Schmidt, Ernst. *Ovids poetische Menschenwelt: die Metamorphosen als Metapher und Symphonie; vorgetragen am 3. Juni 1989*. Heidelberg: Winter, 1991.

Schmitz, Hermann. *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Stuttgart: Ed. Tertium, 1998.

Schmitzer, Ulrich. *Ovid*. Studienbücher Antike 7. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2001.

----- Vorwort. *Ovid*. Studienbücher Antike 7. Von Ulrich Schmitzer. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2001. 5-6.

Schmitz-Emans, Monika, und Manfred Schmeling (Hrsg.). *Fortgesetzte Metamorphosen: Ovid und die ästhetische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

----- Introduction. *Fortgesetzte Metamorphosen: Ovid und die ästhetische Moderne*. Von Monika Schmitz- Evans und Manfred Schmeling (Hrsg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. 7-25.

----- „Metamorphose und Metempsychose. Zwei konkurrierende Modelle von Verwandlung im Spiegel der Gegenwartsliteratur.“ *Arcadia* 40. 2 (2006): 390-413.

----- „Schreiben „nach Ovid“: Zu Thematik, Poetik und Textur der Lyrik - Anthologie „After Ovid“ (1994) im intertextuellen Zusammenhang moderner Metamorphose - Darstellungen.“ *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie* 122. 1 (2004): 109-140.

Seemann, Otto, und Richard Engelmann (Hrsg.). *Die Mythologie der Griechen und Römer: unter stetem Hinweis auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten*. 5. Auflage. 1910. Paderborn: Salzwasser Verlag, 2012.

Sondrup, Steven P., „Kafkas *Die Verwandlung* and a Change of Mind.“ *Fortgesetzte Metamorphosen: Ovid und die ästhetische Moderne*. Hrsg. Monika Schmitz- Evans und Manfred Schmeling. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2010. 27-36.

Thommen, Lukas. *Umweltgeschichte der Antike*. München: Beck, 2009.

Von Albrecht, Michael. *Ovids Metamorphosen: Texte, Themen, Illustrationen*. Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014.

Warner, Marina. *Fantastic metamorphoses, other worlds: ways of telling the self*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Wilkinson, L.P. Einleitung. *Metamorphosen: Epos in 15 Büchern*. Von P. Ovidius Naso. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2011. 3-19.

Winter Verlag/Universitätsverlag Winter GmbH.: *Winter Verlag*. 2015. Memminger MedienCentrum. Sigloch Distribution. buch'zentrum. ISD. e-public: electronic publishing + consulting. 6.10.2014. <<http://www.winter-verlag.de>>.

Wunderlich, Dieter. *Dieter Wunderlich: Buchtipps & Filmtipps*. Homepage. 2015. 18.5.2015 <<http://www.dieterwunderlich.de/index.html>>.

Wundt, Wilhelm. „Unterschiede zwischen Mythos und Dichtung.“ *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*. Wege der Forschung 20. Hrsg. Karl Kerényi. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982a. 134-142.

Wurmser, Léon. *Magische und tragische Verwandlung: die schwere Neurose – Symptom, Funktion, Persönlichkeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

----- „Die Entwicklung des Kultus.“ *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*. Wege der Forschung 20. Hrsg. Karl Kerényi. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982b. 143-160.

Zgoll, Christian. *Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und Verwandtes augusteischen Dichtung*. Tübingen: Narr, 2004.

Filme

Mon oncle d'Amérique. Drehbuch von Jean Gruault nach einer Idee von Henri Laborit. Regie. Alain Resnais. DVD. Andrea Films u. TF1, 1980

Sitcom. Drehbuch von François Ozon. Regie. François Ozon. DVD. Fidélité Productions, 1998.

10 Anhang

10.1. Conclusion en français

Le thème de ce travail est la métamorphose dans toute sa complexité. Le thème choisi est un motif très connu parce que plusieurs artistes, comme divers auteurs (particulièrement Ovide et Kafka) et aussi réalisateurs français étaient beaucoup fascinés par ce thème et motif. N'importe où, soit au cinéma ou à la maison, à la télé, la métamorphose reste fascinante pour tout le monde.

Selon Harzer, qui se planche et s'immerge intensivement dans ce sujet, la métamorphose est un motif qui prend un essor immense dans la littérature (cf. Harzer 2000: I). Mais comme déjà mentionné, ce qui concerne les métamorphoses littéraires et aussi médiatiques, il s'agit d'un véritable engouement médiatique. En particulier, dans le monde du film américain, dans le cosmos hollywoodien, beaucoup de réalisateurs internationaux ont décidé d'explorer et de travailler avec ce motif qui est très complexe: c'est-à-dire que l'usine hollywoodienne a produit et tourné des films comme *Twilight*, *Wolverine*, *Spider-Man* et aussi le film d'épouvante *Black Swan* dans les dernières années. Ces films mentionnés, *Harry Potter* ne doit pas être oublié, prennent la métamorphose pour sujet.

D'une part, ces films sont un véritable succès, et d'une autre part il y a une chose assez essentielle qu'ils ont ensemble: leurs protagonistes, leurs caractères principaux se transforment, en fait, ils se métamorphosent en un animal. Quelques exemples et résultats très connus sont: une araignée (*Spider-Man*), un loup (*Wolverine*), un loup-garou (*Twilight*) et un cygne (*Black Swan*). Dans tous ces films ou oeuvres le corps humain est transformé, le revêtement humain change, l'homme obtient un corps animal avec tous ces finesses - les oreilles deviennent plus grandes, les mains sont remplacées par quatre ou deux pattes et en général, le corps et la coordination deviennent plus habiles et plus beaux.

On peut dire qu' à cause ou grâce à une métamorphose l'homme peut entrer un nouvel univers, une nouvelle phase peut commencer, mais il ne faut pas oublier que l'homme perd et se départ de sa propre condition humaine. Plusieurs caractères reste des animaux mais est-ce que l'âme et le pouvoir, la capacité de parler et de réfléchir sur l'existence, se transforment aussi? La réponse est non, parce que dans certain cas, l'âme, les pensées, tout ce qui est totalement humaine, n'est pas transformé - au contraire, les personnes sont encore capables d'éprouver et de sentir leurs pensées. Parfois, elles sont plus fortes et ils les éprouvent d'une manière plus

intensive qu'avant. Grâce à la métamorphose, certains caractères sont plus conscients de leur existence. Finalement, ils sont capables de comprendre leurs problèmes - les conflits qui ont dominés leur vie humaine.

Parlant des films qui traitent la métamorphose comme sujet, ce travail analyse deux films français: *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais et *Sitcom* de François Ozon. Ces films montrent ce motif, qu'on peut aussi trouver dans plusieurs œuvres littéraires. Dans certains œuvres littéraires et dans ce deux films le motif est représenté avec toute sa complexité, mais aussi dans sa forme rudimentaire. Comme ce phénomène a deux aspects, c'est-à-dire que les résultats peuvent être négatifs ou positifs pour la personne transformée, le but pendant regarder et l'analyse de ces films, étaient regarder ces deux œuvres d'une manière totalement consciente. C'était nécessaire de comprendre les phases qui sont part d'une transformation d'un homme en un animal.

Il était aussi nécessaire d'observer les deux films et leurs scènes essentielles d'une manière assez précise pour réfléchir et pour formuler une question qui fonctionnait comme base ou plutôt comme un certain fil rouge pour ce travail. Cette question a eu une influence et un impact énorme sur les recherches théoriques et en effet, sur l'analyse des films choisis.

La question essentielle, posée au début du travail, peut donc être la suivante:

«Comment est-ce qu'on peut formuler et définir les fonctions de la mise en scène des métmorphoses et des expériences en laboratoire dans les films choisis?»

La question inclure aussi les expériences en labortoire, on parle d'un rapport au monde des sciences naturelles - sans aucun doute, une métamorphose est un processus - une expérience sur l'homme. Les expériences sur les animaux sont bien connues mais il faut aussi parler d'une expérience scientifique, si on pense à la tranformation humaine en un animal. Une expérience en laboratoire a besoin de deux composantes: une personne, qu'on peut appeler l'investigateur, et une deuxième personne, un objet ou un animal qui doit agir ou servir d'animal de laboratoire. Ces deux rôles restent les mêmes pendant ces expériences.

Ce qui concerne la métamorphose, traitée dans la littérature, on peut trouver ces rôles aussi: il y a la personne transformée et une deuxième personne ou objet qui déclenche le processus de la métamorphose.

Retour à la question fondamentale, une part essentielle est la théorie qui explique et analyse la signification du terme «métamorphose». La théorie comprend aussi les débuts historiques de ce motif. La relation rudimentaire entre l'homme et les animaux joue un rôle assez important dans le deuxième chapitre de ce travail. Le deuxième chapitre répond aussi à la question: «Quelle rôle jouait ce motif dans les premières formes littéraires comme contes ou récits?».

Les chapitres consécutifs se penchent sur la métamorphose littéraire, c'est-à-dire qu'on peut trouver une analyse profonde de deux œuvres très connus - *Les métamorphoses* d'Ovide (*Metamorphoseon Libri XV*) et *La métamorphose*, une nouvelle de Kafka.

Les recherches dans la science des médias étaient essentielles et déterminantes pour les chapitres finales qui analysent et examinent les deux films. La mise en scène des fonctions de la métamorphose et des expériences en laboratoire est au centre de l'analyse.

Commencant avec la définition et l'étymologie du terme «métamorphose», ce terme a ses racines dans la langue grecque: le mot peut être divisé en deux parts.²² Selon le dictionnaire Larousse, on peut trouver quatre définitions pour ce terme:

- Changement d'un être en un autre, transformation totale d'un être au point qu'il n'est plus reconnaissable [...] ²³
- Modification complète du caractère, de l'état de quelqu'un, de l'aspect ou de la forme de quelque chose [...] ²⁴
- Changement de forme d'un individu, survenant après sa sortie de l'oeuf et constituant l'une des étapes de son développement normal. ²⁵
- Transformation profonde que subit un insecte en passant de l'état larvaire à l'état nymphal et de celui-ci à l'état adulte ou imaginal. ²⁶

²² cf. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/metamorphose> [mot-clé métamorphose 16.5.2015]

²³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/metamorphose/50881> [mot-clé métamorphose 16.5.2015]

²⁴ *ibid.* [mot-clé métamorphose 17.5.2015]

²⁵ *ibid.* [mot-clé métamorphose 17.5.2015]

Ces définitions - particulièrement la quatrième, indiquent qu'on peut trouver le processus de la métamorphose aussi dans le terrain de la biologie, zoologie et la géologie. Bien qu'on puisse trouver une pluralité des définitions, l'explication d'Harzer reste la plus précise. Les transformations, décrites dans le monde littéraire, veulent montrer quelque chose, un phénomène qui est impossible à observer, mais elles nous montrent quelque chose, un résultat qui est en train de se développer (cf. Harzer 2000: 15).

La métamorphose décrit un état, qui peut être divisé en trois sections ou parties ce qui concerne l'aspect temporel (cf. Zgoll 2004: 42). Comme une métamorphose se concentre sur les résultats, ces trois sections peuvent être liées à l'aspect décrivant la situation «avant» du processus, la situation «après» du processus ou même aussi la situation «pendant» ce processus (cf. Zgoll 2004: 42 et Harzer 2000: 26).

Il faut comprendre pour quelles raisons ce motif est tellement populaire et pour cela il faut aussi enquêter la relation entre l'homme et l'animal. Cette relation était marquée par la proximité et par la distance au cours des derniers siècles. Autrement dit, la relation entre ces deux êtres vivant s'est transformée aussi: au début l'homme devait comprendre qu'il y avait une certaine différence entre l'homme et l'animal, c'est-à-dire que leurs corps - leurs sens étaient totalement distincts (cf. Brunner Ungrecht 1998: 16). Par conséquent, l'animal symbolisait simplement quelque chose dangereuse, il était «l'inconnu» ou simplement «l'autre». Cette relation était aussi marquée par une certaine dépendance parce que l'homme avait besoin de l'animal, il le chassait et il était aussi une source de nourriture (cf. Brunner Ungrecht 1998: 16 et Findeisen 1956b: 46 f).

Par la suite, l'homme observait l'animal d'une manière très intensive. Il est devenu quelque chose sacrée et adorée. Les premiers peuples adoraient les animaux parce qu'ils étaient vénérés par eux. C'était aussi la raison pour laquelle, on peut parler d'un certain culte. Cette religion s'appelait le totémisme. Un totem peut être un symbol ou un objet qui est sacré et qui souligne la sensibilité communautaire ou l'esprit collectif d'un groupe. Le groupe peut être un clan ou un peuple (cf. Brock 2006: 187). Les premières métamorphoses avaient aussi lieu dans ces clan ou groupes qui se sont costumés en animaux. Ils utilisaient la peau d'un animal mort. La

²⁶ ibid. [mot-clé métamorphose 17.5.2015]

peau était utilisée parce que l'animal et l'homme se composent de la peau. Ces groupes ont donc développé certains rites (cf. Brunner Ungricht 1998: 20).

Parlant de la relation entre l'homme et l'animal, l'homme voulait aussi conserver et montrer ses événements avec l'animal et il a inventé et fabulé des contes et des fables dans lesquels il s'est marié avec un animal ou vice versa. La relation est donc devenue une relation amoureuse et cela signifie que l'animal se trouvait au même plan que l'homme - il n'était plus dégradé (cf. Brunner Ungricht 1998: 21).

Pendant l'Antiquité, qui a fait émerger *Les métamorphoses* d'Ovide (*Metamorphoseon Libri XV*), la métamorphose était d'une importance extraordinaire parce que la religion ne concernait plus certains animaux sacrés mais plutôt la mythologie grecque et sa pluralité des dieux (cf. Thommen 2009: 30). Les Grecs honorent leurs dieux mais ils avaient aussi une peur énorme d'eux parce que les dieux étaient terrifiants et vindicatifs. Leur physique était extraordinaire mais à l'intérieur ils restaient humains, c'est-à-dire qu'ils avaient aussi quelques besoins fondamentaux (cf. Seemann 2012: 3). Rester humain veut dire qu'ils étaient capables de montrer et de remarquer leurs sentiments. Le mal et l'injustice étaient des problèmes pour eux et les personnes qui ne respectaient pas leurs règles, étaient punies (cf. Seemann 2012: 4). La punition consécutive avait la forme de la métamorphose. Parlant de la métamorphose divine – il y avait deux possibilités: la transformation d'un individu humain en un animal ou la propriété, la caractéristique des dieux de se transformer eux-mêmes (cf. Brunner Ungricht 1998: 25 et Jünger 2001: 229). Les raisons pour lesquelles les dieux transformaient un individu humain, étaient divers: punition, supplice, vengeance ou aussi pitié.

Un œuvre qui réunit et traite ces formes et des raisons d'une métamorphose divine sont *Les métamorphoses* d'Ovide (*Metamorphoseon Libri XV*). Même aujourd'hui *Les métamorphoses* sont encore un motif ou un thème qu'on peut trouver dans le monde de la musique (opéra) ou aussi dans le monde de la peinture (cf. Pridik 2011: 4). Quelques caractères populaires sont, par exemples: Pyramus et Thisbe, Orpheus ou Ikarus (cf. Pridik 2011: 4).

Les métamorphoses sont une collection des poèmes, dont la caractéristique est un certain mètre - l'hexamètre (cf. Pridik 2011: 5). En somme, on peut parler de 250 légendes ou récits, le début est marqué par les légendes qui traitent la genèse du

monde comme sujet (cf. Schmitz-Emans 2010: 8). *Les métamorphoses* se composent aussi de 15 livres dans lesquels on peut trouver ces 250 légendes (cf. Brunner Ungrecht 1998: 25). Bien sûr, ces 250 récits doivent être dans un certain ordre, ce qui concerne leur structure et leur composition. Holzberg utilise un terme précis: on appelle ces unités - des pentades. Les pentades - il y a trois pentades, sont trois unités distinctes, qui marquent la transition d'une légende à l'autre (cf. Holzberg 2007: 25).

Quand Ovide a écrit ses *Métamorphoses*, il avait besoin d'un modèle littéraire, donc l'œuvre *Ornithogonia* du poète Boio ou Boios, a servi comme inspiration pour lui parce que l'*Ornithogonia* traite aussi les métamorphoses - les transformations de l'homme en un oiseau, comme sujet (cf. Brunner Ungrecht 1998: 26).

Dans son œuvre l'homme et sa métamorphose en un animal sont centraux, c'est-à-dire qu'Ovide décrit - d'une manière très précise - comment l'homme passe et endure sa métamorphose et pour cela les légendes peuvent être classées dans quelques catégories distinctes (en ce qui concerne les résultats des métamorphoses). En général les lecteurs peuvent observer les catégories suivantes (au total il y a six catégories mais pour ce travail les résultats qui représentent des animaux, sont les plus importants): animaux terrestres (loup, vache, ours, serpent, cerf etc.) et monstre ou êtres hybrides (cf. Zgoll 2004: 78).

La première métamorphose est celle d'un jeune homme - celle de Lyakon, un homme brutal. Les dieux le transforment en un loup parce que cet animal reflète son caractère d'une manière absolument parfaite. Son intérieur devient son extérieur. Selon Galinsky, l'identité d'un homme est toujours liée à l'extérieur et beaucoup de métamorphoses ovidiennes soulignent ce fait (cf. Galinsky 1975: 61). En général on peut noter que c'est l'aspect psychologique qui est essentiel est qui est montré dans l'œuvre d'Ovide. Les personnages font l'expérience des sentiments divers - comme par exemple: de la jalousie, de l'honte, de la fierté et de la témérité (cf. Galinsky 1975: 45).

Une autre légende ovidienne qui est très connue est la légende ou le mythe d'Io. Elle rencontre Jupiter qui un dieu superpuissant. Il séduit la jeune fille qui est assez naïve. Malheureusement, la femme de Jupiter, Juno, devient jalouse et pour cacher la tromperie, il transforme Io en une vache. Cette métamorphose est extraordinaire parce qu'Io est transformée immédiatement - pas pied à pied. Comme Juno est

encore jalouse, elle décide qu'il faut punir et condamner la jeune fille transformée. La nouvelle vie d'Io est puante et vraiment insupportable. La légende reste extraordinaire parce que les lecteurs apprennent plus de détails concernant sa vie après sa métamorphose et parce que ce mythe ne se termine pas au moment de la métamorphose (cf. Gärtner 2008: 260). Io doit réfléchir sur cette nouvelle phase dans sa vie et elle comprend qu'elle a perdu son statut et son amour-propre n'existe plus parce qu'elle a perdu toute sa beauté (cf. Gärtner 2008: 263).

Dans les *Métamorphoses* on peut trouver une autre légende qui est semblable - la légende de Callisto, qui est transformée en un ours parce que la femme de Jupiter est jalouse. Elle accuse la jeune fille d'avoir détruit son mariage. Cette métamorphose est particulièrement brutale et insensible.

Beaucoup de transformations sont marquées par la brutalité et par l'ignorance d'une autre personne. La nouvelle «La Métamorphose» de Kafka traite ces aspects comme sujets. La nouvelle consiste en trois parties dont la première se concentre sur la nouvelle existence animale de Gregor Samsa. Gregor Samsa - un jeune homme est devenu un escarbot et il n'est plus capable de se lever pour s'occuper d'une manière financière de sa famille (cf. Kafka 2006: 5). Sa métamorphose présente une perturbation pour la famille Kafka (cf. Abraham 1993: 34). Par conséquent, les rôles dans cette famille doivent être définis encore une fois - leur attitude concernant la responsabilité change totalement. Finalement, Gregor se trouve dans le rôle du marginal. Il reste dans sa chambre où il est devenu incapable de se bouger. En outre, la relation entre son père et lui aggrave - le père reste une menace. Bien que Gregor Samsa soit transformé, il reste humain. Les facettes humaines de Gregor existent parce que Gregor est capable de réfléchir sur sa vieille existence. Apparemment la famille l'a exploité parce que bizarrement, le père et la sœur sont capables de travailler et de gagner de l'argent.

Ce qui concerne l'interprétation de la nouvelle, on peut noter que la métamorphose de Gregor est peut-être une métamorphose ovidienne parce qu'elle est une punition et elle démasque le vrai caractère de Gregor (cf. Abraham 1993: 43 et Abraham 1993: 55). Il est aussi important de noter que les lecteurs ne sont pas informés sur les raisons pour lesquelles Gregor est transformé. Abraham parle d'une existence ratée ou manquée qui est vraiment propre de beaucoup de protagonistes masculins qu'on peut trouver dans plusieurs œuvres de Kafka (cf. Abraham 1993: 55).

Comme la question essentielle se réfère à la mise en scène des métamorphoses et des expériences en laboratoire dans deux films, c'était nécessaire de poser quelques questions ou de déterminer quelques paramètres pour l'analyse et pour l'analyse concrète des plans. Les paramètres observés pour les deux films sont les suivants:

- l'échelle du plan
- la durée du plan
- la composition de l'image
- le mouvement de la caméra
- le décor (artificiel, les intérieurs, les extérieurs)
- l'éclairage (naturel, artificiel)

Le premier film - *Mon oncle d'Amérique* (1980) - montre trois destins humains pendant une certaine période de vie. Il faut aussi noter que ces trois caractères, personnes ou individus sont reliés d'une manière professionnelle et aussi émotionnelle. Au début du film - pendant le générique le spectateur est informé qu'il y a un quatrième caractère dans le film. Le caractère s'appelle professeur Henri Laborit qui agit comme narrateur ou commentateur du film. Le générique nous informe que le film était tourné et produit „avec la participation du Professeur HENRI LABORIT.“ (Mon oncle d'Amérique 1980: 00:00:29) et que le film était aussi „[...] inspiré par les travaux du Professeur HENRI LABORIT.“ (Mon oncle d'Amérique 1980: 00:02:00).

Son rôle et l'utilisation des très grands plans et des plans généraux quand des animaux sont montrés, sont propres à un film documentaire. Dans les scènes dans lesquelles il s'agit quelquefois d'un plan singulier, un déplacement de la caméra est rare. Autrement dit, le plan reste fixe. Laborit formule certaines thèses avec une voix off et la thèse la plus importante est que l'homme est dirigés par ces besoins fondamentaux. Les besoins fondamentaux sont: boire, manger et copuler. En outre, il y a certains comportements que l'homme et l'animal ont en communs (cf. Mon oncle d'Amérique 1980: 00:06:37-00:07:12).

Se fondant sur le genre du film documentaire, Resnais choisit d'utiliser les intérieurs. On voit beaucoup d'intérieurs comme des bureaux, des chambres d'hôtel ou le laboratoire du professeur. Ces espaces montrent une forme de réalité. La caméra fixe ce qu'on voit - la réalité qui ne change pas. Une réalité qui ne peut pas être

manipulée. Pour expliciter les expériences avec les rats et comment ils réagissent ce qui concerne les comportements fondamentaux animaux et humains, Resnais utilise la plongée et la caméra est mise à vol d'oiseau. Quand les rats sont dans leurs cages la caméra est à vol d'oiseau.

Le spectateur peut aussi accompagner Laborit quand il est dans son laboratoire et quand il observe les rats parce que la caméra est déplacée et on voit Laborit par derrière - on le regarde de dos. Les expériences soulignent le motif de la métamorphose parce qu'il s'agit d'une observation de la réalité dans laquelle il faut observer l'état ou la condition des rat avant et après les expériences. Ce qui concerne la métamorphose des trois individus, Resnais choisit de les placer dans les intérieurs et dans les extérieurs où ils sont manipulés par les autres. Ils deviennent le rat laboratoire dans la réalité des autres. Resnais dépeint leur métamorphose (développement émotionnel, grandir, renaissance, libération) dans ces espaces avec des échelles du plans qui sont différentes que celles qui étaient utilisées dans le laboratoire de Laborit. La métamorphose humaine se concentre aussi sur une certaine période de vie et Resnais filme ces périodes avec des plans moyens - des plans américains (taille). Quand les personnes se trouvent ou se mettent à l'extérieur, Resnais les montre en utilisant le plan général ou au plan large.

Le deuxième film, *Sitcom* (1998) analyse aussi le motif de la métamorphose et il offre beaucoup de réponses à la question essentielle qui eétait posée au début de ce travail.

Ozon met une famille bourgeoise au centre de son film et ce qui concerne la constellation des caractères il y a certaines parallèles entre *Sitcom* et *La Métamorphose* de Kafka. La famille dans *Sitcom* existe d'une mère, d'un père et de deux enfants. En fait, cette famille mène une vie ordinaire et banale jusqu'au moment où le père rentre à la maison et il offre un cadeau à sa famille - un petit rat laboratoire (cf. Gumpelmaier 2005: 60). Ce petit rat va devenir le petit intrus qui changera tout. Les membres de la famille se transforment pied à pied. Les métamorphoses qui sont toujours liées au contact avec le petit rat, peuvent être divisées en trois actes. Le premier est la métamorphose qui est filmé en utilisant le plan rapproché ou le très gros plan. Le deuxième se concentre sur le test de la métamorphose dans lequel les membres sont filmés au plan moyen ou plan large - dépendant d'où ils se trouvent. Le troisième acte est la rupture des tabous et il y en a beaucoup dans cette famille.

Les tabous filmés - (utilisant le champ contre champ quand il y a des dialogues) - sont par exemple: les orgies sexuelles, l'inceste, les pratiques sadomasochistes et finalement l'assassinat du père (cf. Gumpelmaier 2005: 61).

Ces tabous sont suscités par le petit rat qui est filmé au gros plan dans son cage et l'action est aussi filmé du champ visuel du rat. Le père devient l'investigateur, qui observe et commente toutes les transformations. Il a le même rôle que professeur Laborit. Les membres de la famille sont devenues des animaux de laboratoire qui habitent dans cette maison qui est aussi un laboratoire scientifique dans lequel on trouve des laboratoires plus petits - les chambres comme la salle de séjour, les chambres des enfants et la cuisine.

Comme déjà mentionné, la métamorphose et les expériences sont devenues possibles dans cette famille parce qu'il y a une certaine absence ou manque de „tendresse, amour et dialogue“ (cf. *Sitcom* 1998: 00:47:12-00:47:36). Avant le début des expériences laboratoires, le cage est mis dans une chambre et le rat couine ou ‚communique‘ avec les membres de la famille. Ozon choisit de filmer ces dialogues entre l'homme et «l'autre» en utilisant le champ contre champ et le rat au très grand plan pour souligner l'aspect irréel de la métamorphose de l'homme en un animal.

Le titre du film *Sitcom* est une allusion à un certain type d'émission - la *Sitcom* américaine, dans laquelle la vie en famille est au centre de l'action. Ozon veut détruire cette conception ou cette idée de la famille. Il choisit de montrer et filmer les ruptures des tabous pour provoquer les spectateurs et pour les faire réfléchir sur leur propre vie en famille (cf. Kooijman 2005: 79 et Gumpelmaier 2005: 65).

Concluant, le but de ce travail était d'analyser et d'investiguer le motif de la métamorphose littéraire dans deux œuvres (Ovide et Kafka) et dans deux films français. Les métamorphoses humaines et animales sont mises en scène d'une manière très complexe parce qu'au final la métamorphose d'un homme en un animal - même si, elle est accomplie dans un laboratoire, décrit souvent un processus. Il s'agit d'un phénomène qui est impossible à observer parce qu'il s'agit d'un résultat qui est en train de se développer (cf. Harzer 2000: 15).

10.2 Filmrelevante Daten

Mon oncle d'Amérique (1980)

Regie: Alain Resnais

Drehbuch: Jean Gruault nach einer Idee von Henri Laborit

Kamera: Sacha Vierny

Ton: Jacques Maumont u. Jean-Pierre Ruh

Ausstattung: Jacques Saulnier

Schnitt: Albert Jurgenson

Darsteller: Gérard Depardieu, Nicole Garcia, Roger-Pierre, Nelly Borgeaud, Pierre Arditi, Gérard Darrieu, Henri Laborit

Produktion: Philippe Dussart, eine Co-Produktion mit Andrea Films und TF1

Dauer: 121 Min.

Sitcom (1998)

Regie: François Ozon

Drehbuch: François Ozon

Kamera: Yorick Le Saux

Ton: François Guillaume

Ausstattung: N.N.

Schnitt: Dominique Petrot

Darsteller: François Marthouret, Stéphane Rideau, Marina de Van, Adrien de Van, Evelyne Dandry, Lucia Sanchez, Jules-E., Eyoum Deido

Produktion: Olivier Delbosc, Marc Missonnier, Fidélité Productions

Dauer: ca. 85 Min.

10.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildungsnummer	Titel der Abbildung	Quelle
Abbildung 1 (Abb. 1)	Titel unbekannt	Zgoll 2004: 42
Abbildung 2 (Abb. 2)	3. Verteilung der bezeugten Metamorphosenmythen auf die einzelnen Dichter	Zgoll 2004: 125
Abbildung 3 (Abb. 3)	Belegte Verwandlungen	Zgoll 2004: 78
Abbildung 4 (Abb. 4)	Tabelle Verwandlungen in Landtiere 3	Zgoll 2004: 80
Abbildung 5 (Abb. 5)	Abbildung 4: Skylla	Zgoll 2004: 73
Abbildung 6 (Abb. 6)	Fig. 1: Die drei Rollenkonflikte Gregors	Abraham 1993: 58
Abbildung 7 (Abb. 7)	Titel unbekannt	Frizen 2008: 7-8, vgl. Kafka 2006: 42
Abbildung 8 (Abb. 8)	Protokoll 1: La raison d'être	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 00:02:09-00:02:28, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 9 (Abb. 9)	Protokoll 2: L'homme est un animal	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 00:04:11-00:04:31, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 10 (Abb. 10)	Protokoll 3: Quatre comportements	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 00:06:37-00:07:12, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 11 (Abb. 11)	Protokoll 4: Comportement de fuite, rat	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 01:08:31-01:09:07, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178

Abbildung 12 (Abb. 12)	Protokoll 5: Comportement de fuite, homme	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 01:09:27- 01:09:32, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178
Abbildung 13 (Abb. 13)	Protokoll 6: Comportement d'inhibition	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 01:23:31- 01:23:48, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178
Abbildung 14 (Abb. 14)	Protokoll 7: Comportement d'inhibition, homme	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 01:30:12- 01:30:38, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178
Abbildung 15 (Abb. 15)	Protokoll 8: Comportement de lutte 2, rat	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 01:25:25- 01:25:38, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178
Abbildung 16 (Abb. 16)	Protokoll 9: Comportement de lutte homme	Eigens erstellt, vgl. Mon oncle d'Amérique 1980: 01:26:23- 01:26:26, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178
Abbildung 17 (Abb. 17)	Rollen und Konstellationen der Figuren in <i>Sitcom</i>	Eigens erstellt,
Abbildung 18 (Abb. 18)	Protokoll 10: Hélènes Metamorphose	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:46:30- 00:47:36, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178
Abbildung 19 (Abb.	Protokoll 11: Testen	Eigens erstellt,

19)	und Tabubruch von Hélène	vgl. Sitcom 1998: 00:48:18-00:49:02, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 20 (Abb. 20)	Protokoll 12: Jeans Metamorphose	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 01:07:39-01:08:15, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 21 (Abb. 21)	Protokoll 13: Nicolas' Metamorphose	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:10:15-00:10:34, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 22 (Abb. 22)	Protokoll 14: Testen von Nicolas	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:12:19-00:12:35, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 23 (Abb. 23)	Protokoll 15: Tabubruch von Nicolas	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:40:37-00:40:39, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 24 (Abb. 24)	Protokoll 16: Sophies Metamorphose	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:20:28-00:20:47, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 25 (Abb. 25)	Protokoll 17: Sophies Metamorphose	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:20:54-00:21:06, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176-178
Abbildung 26 (Abb. 26)	Protokoll 18: Testen von Sophie	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:22:40-

		00:22:59, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178
Abbildung 27 (Abb. 27)	Protokoll 19: Sophies Tabubruch	Eigens erstellt, vgl. Sitcom 1998: 00:31:05- 00:31:16, vgl. Schaudig 1997: 167-169 u. 176- 178

10.4 Curriculum Vitae

Carmelina Cafaro

Curriculum Vitae

■ **Persönliche Daten**

Name: Carmelina Cafaro
Geburtsdaten: 02.08.1985, Wien
Nationalität: Österreich

■ **Schulbildung und Werdegang**

2004 – 2015	Universität Wien: Lehramtsstudium der Fächer Englisch und Französisch
1996-2004	GRG 10, AHS Laaer Berg - Straße 25-29 (Neusprachlicher Zweig)
12.06.2004	Abschluss mit Matura

■ **Auslandsaufenthalte**

September 2009	Exkursion nach Westkanada im Rahmen der AR Literary Landscapes in the Canadian West: Workshops, Vorträge etc.
Juli 2009 - August 2009	Auslandsaufenthalt in Perpignan und Marseille
Juni 2009 – Juli 2009	Auslandsaufenthalt/Sprachreise nach Dublin
Juli 2005 - August 2005	Auslandsaufenthalt/Sprachreise nach Oxford

■ **Praktische Erfahrungen**

- Juni 2014 – Dezember 2014: Aufsicht bei Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges. m. b. H.
- Wintersemester 2011/12: Coaching einer Study Group (Anglistik)
- August 2009 – dato: Seniorlehrkraft bei Lernquadrat, Bildungsmanagement GmbH Englisch, Französisch und Lerncoaching: u.a. Kursleitung Intensivkurse)
- Mai 2007 – Juli 2009: Nachhilfelehrkraft bei Mag. Weisz Einzelunterricht KEG
- Mai 2005 – Oktober 2007: Leitung der Institutsgruppe Romanistik (aktive ÖH Mitarbeit)

