

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit:

Die Disziplinarmacht der Massenmedien im Film

Eine soziologische Filmanalyse zur Darstellung von Medienmacht
am Beispiel ‚Gone Girl‘

Verfasser:

Christoph Nothdurft, BA

angestrebter akademischer Grad:

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt: Soziologie

Betreuerin: Ao.Univ.-Prof. Dr. Eva Flicker

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 02.11.2015

Danksagung

Ich möchte mich sehr herzlich bei all jenen bedanken, die mich über die Jahre bei meinem Studium und im Besonderen bei dieser Arbeit unterstützt haben, Nervenstärke bewiesen und als KorrekturleserInnen herhalten mussten

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
1.1 Forschungsinteresse	8
1.2 Forschungsfrage	9
1.3 Operationalisierung Massenmedien	10
1.4 Forschungsdesign	11
2. THEORIE	12
2.1 Foucault und die Macht	12
2.1.1 Diskurs und Dispositiv	13
2.1.2 Elemente der Macht	15
2.1.3 Disziplinarmacht	17
2.1.4 Das Panopticon	20
2.1.5 Das postpanoptische Dispositiv und die Massenmedien	21
2.1.6 Foucaults Erweiterungen zu Macht und Kritik	23
2.2 Die Bedeutung von Film für Soziologie	24
2.2.1 Film und Fernsehen	26
2.2.2 Medien im Film	27
2.2.3 Beobachtung als zentrales Motiv für Soziologie und Film	28
2.2.4 Beobachtung als Thema im Film	29
2.2.5 Identität und Selbstdarstellung in den Massenmedien	30
2.3 Filmrezeption: Encoding/ Decoding von Stuart Hall	30
2.4 Elemente des Films	32
3. METHODIK	37
3.1 Annäherung an die Methodik	37
3.2 Hermeneutisches Verfahren und theoretical sampling	38
3.3 Soziologische Filminterpretation	39
3.4 Konkrete Vorgehensweise	39
3.4.1 Filmauswahl	40
3.4.2 Ersteindruck - Erinnerungsarbeit	40
3.4.3 Sequenz- und Szenenprotokoll/ Zeitlinie	41
3.4.4 Einstellungsprotokoll	42
3.4.5 Figurenanalyse	42

4. DER FILM ‚GONE GIRL‘	45
4.1 Aspekte der Produktion	45
4.2 Genre	46
4.3 Die Handlung	47
4.4 Struktur des Films: Sequenzen, Szenen und Zeitlinie	48
4.4.1 Generelle Inszenierung	51
4.4.2 Massenmedien im Film	53
5. ANALYSE	55
5.1 Analyse der Figuren und der Berichterstattung	55
5.2 Die Berichterstattung	56
5.2.1 Die Ellen Abbott Show	56
5.2.2 Die Sharon Schieber Show	60
5.2.3 Weitere Berichterstattung in den Massenmedien	61
5.3 Nick Dunne	62
5.3.1 Nick, die Medien und die Öffentlichkeit	64
5.4 Margo Dunne	67
5.5 Officer James Gilpin (Polizeikollege)	69
5.6 Detektivin Rhonda Boney (Ermittlerin)	70
5.7 Greta	72
5.8 Desi Collins	73
6. INTERPRETATION	75
6.1 Massenmedien als Disziplinarmacht	75
6.3 Die Rezeption der Massenmedien	78
6.3 Reflexivität des Mediums	80
6.4 Schlussbemerkung	83
7. LITERATURVERZEICHNIS	85
7.1 Internetquellen	90
8. ANHANG	92
8.1 Sequenz und Szenenprotokoll	92
8.2 Einstellungsprotokoll	126
9. ZUSAMMENFASSUNG/ ABSTRACT	132
10. LEBENS LAUF	133

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.1: Panopticum nach Bentham, in: Foucault, 1977: 266	20
Abb.2: Encoding und Decding nach Hall, 1980c: 130; in Hepp, 2010: 116	31
Abb.3: Die Uhr der Figur in Eder, 2008:141, nach Karner, 2014: 63	43
Abb.4: Filmposter, Quelle: blackfilm.com	45
Abb.5: Zeitlinie, eigene Grafik	51
Abb.6: Reklametafel, Szene 45	52
Abb.7: Reklametafel, Szene 47	52
Abb.8: Die Presse, Szene 119	53
Abb.9: Bericht im Fernsehen, Szene 89	53
Abb.10: Nick vor der Presse, Szene 25	54
Abb.11: Vor Nicks Haus, Szene 83	54
Abb.12: Ellen Abbott Show, Szene 37	56
Abb.13: Gast 1 bei Ellen Abbott, Szene 46	58
Abb.14: Gast 2 bei Ellen Abbott, Szene 71	58
Abb.15: Ellen Abbott Show, Szene 127	60
Abb.16: Ellen Abbott Show, Szene 127	60
Abb.17: Sharon Schieber, Szene 96	61
Abb.18: Sharon Schieber Show, Szene 96	61
Abb.19: Nick Dunne, Szene 5	62
Abb.20: Nick Dunne läuft vor der Presse weg, Szene 49	65
Abb.21: Margo, Szene 10	67
Abb.22: James Giplin, Szene 15	69
Abb.23: Rhonda Boney, Szene 15	70
Abb.24: Greta, Szene 63	72
Abb.25: Desi Collins, Szene 94	73
Abb.26: Cover des Magazins Entertainment Weekly, Quelle: ew.com	82
Abb.27: Amy als Leiche im Wasser, Szene 59	82

TABELLENVERZEICHNIS

Tab.1: Vorgehensweise, eigene Tabelle	39
---------------------------------------	----

1. EINLEITUNG

Dass heutzutage eine soziologische Auseinandersetzung mit Filmen und in weiterer Folge mit Massenmedien notwendig ist, mag in Anbetracht der mittlerweile starken Einbindung von popkulturellen Elementen in unseren Alltag oder sogar in die Politik kaum noch verwundern. Unzählige Beispiele lassen sich hierfür finden: Etwa die Bestrafung einer Gestik aus dem Film ‚The Hunger Games‘, die zu einem Symbol des Protests wurde nach dem Militärcoup in Thailand im Jahr 2014 (vgl. newyorktimes.com), die Mobilisierung von Protest gegen einen Film aufgrund der falschen Darstellung geschichtlicher Ereignisse (vgl. fivethirtyeight.com), oder die erst kürzliche Ernennung der Filmfigur ‚Godzilla‘ zum offiziellen Tourismusbotschafter für Tokyo (vgl. theguardian.com). Gut zu erkennen ist vor allem hier der gesellschaftliche Stellenwert der - allgemein gesprochen- Massenmedien. Denn sie thematisieren einerseits die unterschiedlichsten Bereiche unseres Lebens und sind andererseits auch selbst Akteur. Gerade aber durch die Thematisierung oder vor allem durch die Darstellung beeinflussen sie unser Denken, nicht nur in der Unterhaltungsindustrie sondern vor allem in der öffentlichen Berichterstattung.

2012 startete eine ältere Dame aus Spanien den Versuch, ein altes Porträt Jesu zu restaurieren. Unter Absprache des dort ansässigen Priesters begann sie ihre Arbeit, musste aber schon nach einigen Pinselstrichen aufgrund von Beschwerden abbrechen. Das bis dahin gezeichnete Bild wurde entdeckt und verbreitete sich rasch in den Medien, wobei sich die Berichterstattung von den tatsächlichen Ereignissen stark unterschied. So wurde der Frau Vandalismus und Zerstörung vorgeworfen, sie wurde aufgrund ihres Handwerks stark kritisiert. Die Darstellung der Ereignisse wirkte sich stark auf die Frau aus, so weigerte sie sich nach der Veröffentlichung zu essen, weinte und bekam Angstattacken. (vgl. newyorktimes.com bzw. theguardian.com) Auch andere Beispiele lassen sich hierfür finden. Am 20. Dezember 2013 twitterte Justin Sacco einen sarkastischen Witz, der - unglücklich in der Wortwahl, wie sich später herausstellen sollte - von einem Angestellten eines Onlinemagazins aufgegriffen und so im größerem Ausmaße verbreitet wurde. Die daraufhin erzeugte Hetzkampagne führte zum Verlust ihres Arbeitsplatzes und einer schlechten Reputation. Nur Monate später konnte sie sich von diesem Vorfall erholen. (vgl. newyorktimes.com) Massenmedien haben also einen Einfluss auf unser Leben, dieser kann für bestimmte Personen sowohl positiv als auch negativ sein, abhängig von der Situation. In dieser Arbeit möchte ich mich mit einer Analyse des Films ‚Gone Girl‘ von David Fincher beschäftigen, der auch Anregung für dieses Thema war und exemplarisch für die Auseinandersetzung mit den Medien steht. Der Film handelt, wie man bereits am Filmtitel errahnen kann, vom Verschwinden einer Ehefrau und die daraus resultierenden Konsequenzen für den Mann.

1.1 FORSCHUNGSINTERESSE

Bei der erstmaligen Betrachtung des Films ‚Gone Girl‘ und schlussendlich beim weiteren Lesen der oben erwähnten Artikel stellte sich immer mehr die Frage, welchen Einfluss die Massenmedien auf unsere Denkweisen und unser Handeln haben. Wie werden Wahrheiten medial konstruiert und welche Auswirkungen haben diese? Im weiteren Sinne deshalb auch: Welche Macht haben die Massenmedien? Die soziologische Forschung stand den Massenmedien seit jeher schon kritisch gegenüber. So betont Bourdieu die banalisierende Kraft des Fernsehens, die den Durchschnittsgeschmacks der Masse bedient. Die Moderatoren des Fernsehens seien Moralaposteln, die sich in Anspruch nehmen entscheiden zu können, wo die ‚Probleme der Gesellschaft‘ liegen (vgl. Bourdieu, 1998: 60). Auch die Vertreter der kritischen Medientheorie kommen zum Schluss, dass Massenmedien „Instanzen des Massenbetrugs sind, die die Träume und Sehnsüchte der Menschen durch kommerzielle Angebote zu befriedigen versuchen, jedoch faktisch zur Entmündigung der Konsumenten beitragen“ (Schicha, 2010: 105f). Obwohl die Kritik und das Interesse an den Medien bzw. der Medienwirkung groß ist, zeichnen sich durchgeführte Forschungen dennoch eher mangelhaft aus. Gründe dafür sind im Gegenstand der Wirkungsforschung selbst zu finden: unter anderem durch die schwierige Erfassung von direkter und indirekter Wirkung, fehlenden Kausalnachweisen, mangelnde repräsentative Stichproben in der Bevölkerung, die Komplexität des Forschungsfeldes, etc. (vgl. Preiser, 2009: 145). Damit verbunden ist auch das Problem, dass es in der Wirkungsforschung keine einheitliche Auffassung gibt, was unter dem Begriff ‚Medienwirkung‘ zu verstehen sei (vgl. Merten, 2007: 339). In dieser Arbeit verfolge ich zwar einen darauf aufbauenden, wenngleich anderen Ansatz. Die Konstruktion von Nachrichten und in weiterer Folge die Wirkung auf RezipientInnen sollen als Elemente der Macht von Massenmedien verstanden werden, die Meinungen, Realitäten und Verhaltensweisen formen. Im Vordergrund steht dabei die Macht der Disziplinierung, also der Einfluss auf Denk- und Verhaltensänderungen durch die Massenmedien, die auch durch ständige Beobachtung erzielt wird. Interessant ist dieser Umstand vor allem in Anbetracht einer reflexiven Betrachtungsweise, das heisst im Rahmen einer Thematisierung von einem Massenmedium selbst, hier konkret vom Film ‚Gone Girl‘. Dementsprechend zeigt sich auch eine soziologische Filmanalyse als geeigneter Untersuchungsgegenstand, weil es sich nicht um eine tatsächliche Abbildung der Realität handelt, sondern um eine Positionierung gegenüber der Massenmedien im Feld selbst. Den theoretischen Rahmen dieser Arbeit, wie bereits an der Formulierung ersichtlich, bilden Foucaults Überlegungen zur Disziplinarmacht, in diesem Sinne soll also der Frage nachgegangen werden, wie die Disziplinarmacht bzw. die Wirkung der Macht von Massenmedien in ‚Gone Girl‘ dargestellt wird und wie sich der Film reflexiv zu diesem Thema verhält.

1.2 FORSCHUNGSFRAGE

Die allgemeine Fragestellung in dieser Arbeit lautet also:

Wie wird die Disziplinarmacht bzw. die Wirkung der Macht von Massenmedien im Film ‚Gone Girl‘ dargestellt?

Diese Formulierung bedarf einer gewissen Operationalisierung, denn sie impliziert, dass eine gewisse Macht der Medien vorhanden ist. Wie bereits kurz erwähnt und später ausführlich erklärt wird, bildet vor allem Foucault den theoretischen Rahmen für diese Arbeit. Er geht von der Annahme aus, dass Macht allgegenwärtig ist, vielmehr noch, dass Macht als ein vielschichtiges, multi- dimensionales Kräfteverhältnis mit einer Pluralität von Manövern, Techniken, Verfahrensweisen und Taktiken begriffen werden muss (vgl. Kneer, 2012: 268). Des weiteren möchte ich mich konkret mit der Macht der Medien auseinandersetzen, eine generelle Machtstruktur innerhalb des Films wird nicht behandelt. Da aber laut Foucault über ein Kräfteverhältnis gesprochen wird, ist in diesem Fall dennoch zu hinterfragen, wo die Grenzen der Medienmacht zu finden sind. Die Problematik einer Analyse von Macht liegt laut Imbusch darin, dass sie „nichts Gegenständliches, unmittelbar Sichtbares, sondern weithin unsichtbare Eigenschaft sozialer Beziehungen ist“ (Imbusch, 2012: 10). Sie ist somit ein rational und attributionales Phänomen (ebd.) Es muss daher gefragt werden, auf welche Art und Weise sich die Macht ausdrückt. Deshalb formuliere ich, bezogen auf den ausgewählten Film, folgende konkrete Forschungsfragen:

- 1) **Welchen Einfluss haben die Massenmedien auf das Verhalten und Handeln des männlichen Hauptprotagonisten?**
- 2) **Wie wird die Berichterstattung im Film inszeniert?**
- 3) **Wie wirkt die Berichterstattung über (die Hauptprotagonisten) Amy und Nick Dunne auf gewisse Figuren im Film?**
- 4) **Wie steht der Film ‚Gone Girl‘ reflexiv zum Thema Medienmacht?**

Die erste Forschungsfrage fragt nach den Ausprägungen der Macht auf Entscheidungen und Handlungsalternativen des männlichen Protagonisten. Im Vordergrund steht hier vor allem der Vergleich zu Foucaults Theorie der Disziplinarmacht, in diesem Sinne soll beantwortet werden, wie der Hauptdarsteller in seinem Verhalten diszipliniert wird. Die zweite Frage geht der diskursiven Konstruktion der Wirklichkeit nach, wobei die Darstellung von Nick und Amy - die Hauptfiguren im Film - in der Medienberichterstattung ein entscheidendes Kriterium ist. Hier beziehe ich mich auch wieder auf Foucault und seinen theoretischen Überlegungen, dass Wissen und Macht

zusammenhängen. Die dritte Forschungsfrage dient anschliessend dazu, Fragen nach dem Einfluss zu beantworten. Wie wirkt das ausgestrahlte Material auf gewisse Figuren im Film? Können genaue Angaben gemacht werden, wie die Berichterstattung auf gewisse Figuren wirkt? Die Auswahl der Personen wird im späteren Verlauf genau und nachvollziehbar erklärt, prinzipiell sollen aber damit alle Figuren im Film gemeint sein, die die Berichterstattung der Medien verfolgen, sich mit ihr auseinandersetzen oder über sie Informationen erhalten. Wichtig ist hier vor allem der Rückgriff auf Stuart Halls Modell des encoding/ decoding, das in der Tradition der Cultural Studies verortet ist. Mit Forschungsfrage vier verweise ich auf die Inszenierung bzw. auf die filmische Umsetzung des Materials und was sich dadurch über die Macht der Medien aussagen lässt. Auch hier beziehe ich mich wieder auf das Verhältnis von Wissen und Macht von Foucault, denn auch hier muss untersucht werden, inwiefern die Inszenierung Einfluss auf unsere Betrachtungsweise über die Figuren nimmt. Alle vier Forschungsfragen bilden damit eine Ausgangslage, die Darstellung der Medienmacht mit Bezug auf soziologische Theorien, kritisch zu betrachten. Durch die Figuren und vor allem deren Verhältnis zueinander soll die Macht der Massenmedien veranschaulicht werden.

1.3 OPERATIONALISIERUNG MASSEN MEDIEN

Bis jetzt wurde der Begriff ‚Medien‘ sehr freizügig und in seiner Definition sehr wage genutzt. Schließlich handelt es sich um einen Begriff, der zwar jedem Menschen bekannt ist, aber sich im wissenschaftlichen Kontext vom Alltagsgebrauch dennoch absetzt. So verweist Faulstich darauf, dass Medium im Sinne von ‚Mittel‘ alles bezeichnen könnte, in der Medienwissenschaft aber als Bestandteil zwischenmenschlicher Kommunikation zu verstehen ist (vgl. Faulstich, 2000: 11).

Für meine Forschungsfragen orientiere ich mich an der Definition nach Maletzke. Für ihn sind Massenmedien „Organisationen/ Institutionen, die sich mit der Herstellung bzw. Produktion von Botschaften/ Aussagen und deren Verbreitung mit Hilfe technischer Mittel befassen. Massenmedien werden als Einrichtungen bezeichnet, mit denen Aussagen/ Botschaften öffentlich, technisch vermittelt, also indirekt, und einseitig an ein disperses Publikum verbreitet werden“ (Maletzke, nach Endruweit; Trommsdorff, 2002: 343). Im Unterschied zu vielen anderen Einteilungsmöglichkeiten der Medien, wie etwa historischer Wandel, Leistungsvermögen oder Arten des Kommunikationskanals (vgl. Faulstich, 2000) war es mir wichtig die Institution als solche hervor zu streichen, besonders weil im Film sehr oft mit VertreterInnen der Medienbranche interagiert wird. Wichtig ist auch die Gegenüberstellung Organisation - Akteur. Gerade in diesem Spannungsfeld ergeben sich Machtkonstellationen, die es zu untersuchen gilt. Zu beachten ist, dass das Medium Internet nicht Teil der Analyse ist, gerade weil es sich um eine Untersuchung von einseitiger Kommunikation handelt.

1.4 FORSCHUNGSDESIGN

Diese Arbeit handelt von einer qualitativ deskriptiven Fallanalyse des Films ‚Gone Girl‘. Ich gehe dabei wie Mai/Winter von der Annahme aus, dass Filme - auch wenn sie kein Abbild der Realität sind - „als Element der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft aktuelle Diskurse artikulieren, in gesellschaftliche Konflikte und Auseinandersetzungen eingebunden sind und deshalb mit sozialen Bedeutungen gesättigt sind“ (2006: 10f). In diesem Sinne soll ‚Gone Girl‘ als ein Artefakt der modernen Gesellschaft betrachtet werden, das einen vorherrschenden Diskurs über Medienmacht beziehungsweise Medienwirkung thematisiert. Von besonderem Interesse ist dabei der Umstand, dass es sich um eine Thematisierung der eigenen gesellschaftlichen Position handelt und es gilt, anhand der Darstellung herauszufinden, *wie* der Film selbst die Macht der Massenmedien inszeniert und dadurch ihr gegenüber Stellung bezieht. Gerade diese Selbstreflexivität ist es auch, die dann zur Medienkompetenz beiträgt (vgl. Mikos, 2008b; siehe Kapitel 2.2.2)

Den theoretischen Rahmen bilden für diese Arbeit wie bereits erwähnt Foucaults Überlegungen zur (Disziplinär)macht. Prinzipiell unterscheidet er zwischen verschiedenen Techniken beziehungsweise Praktiken der Macht, die zur Disziplinierung beitragen und einen gelehrigen Körper/Geist schaffen. Er selbst lehnt sich dabei für seine Analyse an das Gefängnismodell von Bentham, das Panopticon, an, welches er als Metapher für eine moderne Gesellschaft sieht. Ergänzt wird Foucaults Gedankengut mit dem postpanoptischen Machtdispositiv nach Eckoldt (2007), der das Konstrukt des Panopticons expliziter auf moderne Medien überträgt. Entsprechend dieser von Foucault und Eckoldt besprochenen Techniken wird die Darstellung der Macht im Film analysiert, wodurch Rückschlüsse gezogen werden können. Um weiters auch der Wirkungsanalyse einen theoretischen Rahmen zu verleihen, beziehe ich mich auf das Modell des encoding/decoding von Stuart Hall. Bezüglich der Methodik handelt es sich um eine soziologische Filmanalyse, die auf den Verfahren der Hermeneutik und der Grounded Theory, genauer des theoretical sampling, beruht. Durch die Anwendung dieser zyklischen Verfahren können weitere, tiefere Bedeutungsebenen (vgl. Hickethier, 2007) des Films erschlossen werden. ‚Gone Girl‘ wird zuerst schriftlich festgehalten und dessen Struktur systematisch erfasst. Dazu werden Schritt für Schritt Transkripte angefertigt, die in unterschiedlichem Maße den Inhalt detailliert wiedergeben: vom reinen Festhalten des Ersteindrucks bis zum Einstellungsprotokoll. Macht drückt sich in Verhältnissen von Personen zueinander aus, weshalb ausserdem die Figurenanalyse von Eder Anwendung findet. Schlussendlich wird auf Basis dieser Kenntnisse das Material interpretiert. Näheres zur Theorie, Methodik und Vorgehensweise wird in den zugehörigen Unterkapiteln erklärt.

2. THEORIE

2.1 FOUCAULT UND DIE MACHT

Die Frage danach, was Macht ist, wie sie wirkt und wer sie besitzt, kann auf eine lange Tradition in den Sozialwissenschaften zurückgreifen. Viele Theoretiker haben sich ihrer angenommen und versucht sie beispielsweise in einem ökonomischen Kontext (Marx), politischen Kontext (Hobbes), oder als Teil einer umfassenden Systemtheorie (Luhmann) zu beantworten.¹

Einer der bedeutendsten Theoretiker im Bezug auf den Machtbegriff ist Foucault. Er wird meist der Denkrichtung des Poststrukturalismus untergeordnet und gilt als Klassiker der Cultural Studies, wenngleich er sich selbst nicht gerne etikettiert und eher als Suchenden bezeichnet, der neue Denkmöglichkeiten experimentell erprobt (vgl. Kneer, 2012: 266). Dies spiegelt sich vor allem in seinen Theorien und Konzeptionen der Macht wieder, die immer wieder aus neuen Blickwinkeln betrachtet und über die Jahre angepasst wurden. In seiner Spätphase rückte dabei immer mehr das Subjekt und die Techniken der Subjektkonstituierung in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Im Gegensatz zu anderen Theoretikern versucht Foucault aber nicht, eine allgemeingültige Analyse der Macht zu erstellen, sondern er ist darum bemüht, sie zu verstehen und eine „machttheoretisch angeleitete Diagnose der modernen Gesellschaft zu formulieren“ (Kneer, 2012: 269). Eine weitere Unterscheidung zu anderen Theoretikern liegt darin, dass Foucault nicht von einem Machtzentrum ausgeht. Er wendet sich von vertragstheoretischen Machtkonzepten wie bei Hobbes ab und fragt danach, „welche Unterwerfungstechnologien überhaupt erst Subjekte hervorbringen“ (Eckoldt, 2007: 150). Tatsächlich basiert Foucault seine Überlegungen auf der Kritik, dass Macht in ihrer konkreten Funktions- und Wirkungsweise noch gar nicht untersucht wurde, und wenn, dann nur im Rahmen einer juristischen oder ökonomischen Kategorie: „Man vermag nicht zu sehen, auf welche Seite - rechts oder links - das Problem der Macht hätte gestellt werden können. Rechts wurde es unter dem Aspekt von Verfassung, Souveränität, Freiheit angegangen, also in juristischen Kategorien gefasst. Und auf Seiten der Marxisten bezogen auf den Staatsapparat. Doch die Art und Weise, in der sie konkret und im einzelnen, mit der ihr eigenen Spezifität, ihren Techniken und Taktiken ausgeübt wird, wurde (...) nicht erforscht“ (Foucault; zit. nach Seier, 2001: 91). Foucault begann Anfang der 70er Jahre, sich dem Thema Macht zu verschreiben und den Machtbegriff ausserhalb einer traditionellen Sichtweise zu erforschen. Über die Jahre griff er dabei auf unterschiedliche Phänomene, Institutionen und Herrschaftsformen zurück, um exemplarisch seinen Gedankengang aufzuzeigen. Die Sekundärliteratur zu Foucault respektive die Auseinandersetzung

¹ Es werden hier nur kurze Beispiele für Machtkonzeptionen genannt. Für einen guten Überblick und eine genauere Nachlese sei hier das Buch von Peter Imbusch (2012) *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*, Wiesbaden: Springer Verlag zu empfehlen

mit seinen Theorien ist kaum noch überschaubar. Dies ist nicht nur auf seine wichtige Stellung in der sozialwissenschaftlichen Forschung zurückzuführen, sondern auch auf den Umstand, dass einige seiner Begriffe ambivalent und aufgrund seines Todesfalls, Arbeiten zu Technologien des Selbst und der Gouvernmentalität unvollständig blieben. Foucault selbst ging es aber nie so sehr um Theorie-Rekonstruktionen, als vielmehr um Praktiken, also den Beziehungen zwischen Wahrheit, Mensch und Selbst (vgl. Post, 2000). Bevor nun auf die Spezifikationen seiner Disziplinarmacht eingegangen werden kann, müssen zuvor noch begriffliche Konzepte für ein besseres Verständnis erklärt werden. Konkret handelt es sich dabei um die Begriffe des ‚Diskurs‘ und des ‚Dispositiv‘. Danach werden auf die generellen Elemente seines Machtbegriffes verwiesen und zur Ergänzung die Erweiterungen und die Kritik an seiner Machttheorie.

2.1.1 DISKURS UND DISPOSITIV

In der Alltagssprache und in den Wissenschaften wird unter dem Wort Diskurs etwas anderes verstanden. Assoziiert man den Begriff im alltäglichen Gebrauch etwa mit Gespräch, Unterhaltung oder Rede, so wird er in den Wissenschaften meist als ein Zusammenhang von Sprache und Denken gesehen. Gerade Foucault hat in der neuzeitlichen Auffassung den Begriff des Diskurses mitgeprägt. Vor seiner Auseinandersetzung mit Macht hatte er sich in den 60er Jahren vor allem mit dem Gedanken auseinandergesetzt, wie Wissen zu bestimmten Zeiten erschienen ist und dieses zirkulierte. In seinem Werken ‚Wahnsinn und Gesellschaft‘ und in weiterer Folge ‚Die Geburt der Klinik‘ befasste er sich mit der Entdeckung von neuen Krankheitsbildern und Therapieformen. Als Beispiel greift er dabei auf die historische Behandlung des Wahnsinns zurück, dass für ihn weniger ein wissenschaftlich medizinischer Prozess ist, sondern vielmehr eine Form der „normativen Ausgrenzung bestimmter Verhaltensweisen und deren ‚Entsorgung‘ in bestimmte gesellschaftliche Institutionen wie Krankenhäuser und Sanatorien“ (Pundt, 2008: 24).

Gerade durch den Ausschluss des Wahnsinns entsteht dessen eigenständige Geschichte. Die räumliche Abtrennung, wie sie früher im Mittelalter auch die Leprakranken und Häretiker erfuhren, führt zu einer Differenzierung mit der normalen, vernünftigen Gesellschaft. Auch auf sprachlicher Ebene entsteht der Gegenstand erst durch seine Benennung, dass heisst seiner Herstellung im Wissenssystem. Foucault verweist deswegen auf den Umstand, dass Normen und Praktiken des gesellschaftlichen Zusammenlebens einer kulturellen Konstruktion unterliegen, die auf verschiedenen Variablen beruhen. (ebd.) Wirklichkeit entsteht, indem wir Dingen Bedeutungen zuschreiben. Diskursen kommt daher eine prägende und gestalterische Funktion von Wahrheiten zu, sie sind „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault, 1981: 74; zit. nach. Ruoff, 2007: 92). Dabei ist es keineswegs das einzelne

Individuum, das den Diskurs formt, auch wenn dieses sich in ihrer Formation beteiligt. Diskurse sind überindividuell, sie haben sich als Resultate historischer Prozesse herausgebildet und transportieren ein Mehr an Wissen, dass dem Einzelnen nicht bewusst ist (vgl. Jäger, 2006: 88). In diesem Sinne verabschiedet sich Foucault vom konstituierenden Subjekt und fragt nach der Konstitution des Subjekts im geschichtlichen Zusammenhang (vgl. Foucault, 1978: 32, nach Jäger, 2006: 88). Es wird ersichtlich, dass in den Diskursen ein Machtpotential innewohnt. Sie transportieren Wissen und rufen dadurch gewisses Verhalten und Handeln hervor; sie gestalten die Wirklichkeit und strukturieren Machtverhältnisse. Wie Keller darauf verweist, sind Diskurse mit Ermächtigungs- und Ausschlusskriterien verkoppelt, da sie unterschiedlichen Verknappungsprozessen unterworfen sind. Auch die menschliche Geschichte kann bei Foucault „als Reihung kontingenter Weltinterpretationen, deren vorübergehende Stabilisierung als Resultat von ‚Verknappungen‘ in Machtkämpfen“ gelesen werden (vgl. Keller, 2011: 137). Für Foucault sind Diskursphänomene mehr als nur sprachliche Akte, sie sind strategische Spiele aus Handlungen und Reaktionen. „Der Diskurs ist jenes regelmäßige Ensemble, das auf einer Ebene aus sprachlichen Phänomenen und auf einer anderen aus Polemik und Strategien besteht“ (Foucault, 2002: 670f; zit. nach. Keller, 2011: 137f). Zu einem späteren Zeitpunkt wendet er sich von der Untersuchung rein diskursiver Praktiken ab und weitet seine Überlegungen auch auf nicht-diskursive Praktiken aus. Mit dem Versuch, die historische und aktuelle Wirklichkeit besser deuten zu können, erfand er den Begriff des Dispositivs. Obwohl anfangs in seiner Definition sehr vage, beschreibt Foucault ihn schlussendlich als „eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, das sind die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann“ (Foucault, 2003: 392; zit. nach Pundt, 2008: 46).

Foucault konzentriert sich nicht mehr so sehr auf das gesagte oder aufgeschriebene Wissen, vielmehr ist nun der ganze Wissensapparat, der sich aus Handlungen, Institutionen und Gegenständen zusammensetzt, im Fokus seiner Analyse. „Es geht also um das Wechselspiel von Sichtbaren (Materialitäten) und Diskursen“ (Keller, 2011: 138). Das Dispositiv ist dabei weniger die Summe seiner Einzelteile, sondern kann als Netz verstanden werden, das zwischen Diskursen, Gegenständen und Wirklichkeiten gespannt ist und die Elemente verbindet. Die Funktionen und Verbindungen des Netzes sind aber nicht stabil, vielmehr können sie innerhalb der Gesamtheit des Dispositivs wechseln. Als Beispiel wird hier bei Foucault das Element des Diskurses genannt, dass „als Programm einer Institution“ oder als Rechtfertigungsgrund einer Praktik erscheinen kann (Foucault, nach Ruoff, 2007: 101). Die Funktion des Dispositivs ist vorwiegend strategischer Natur.

Foucault verstehe unter dem Begriff eine Art „Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu reagieren“ (Foucault, 1978: 120, zit. nach Jäger, 2006: 91).

Aufbauend auf seinen Überlegungen zu Diskurs und Dispositiv rückte das Thema Macht bei Foucault immer mehr in den Vordergrund, wenngleich bei beiden Begriffen die Macht als Thema schon inbegriffen ist. Auch deswegen hat die Wichtigkeit der Begriffe bis jetzt noch nicht an Wirkung verloren, werden sie doch bis jetzt in der Medienanalyse verwendet. Die neue Themenakzentuierung zu Macht erfolgte schrittweise und überkreuzend, Foucaults Werke lassen sich deswegen nicht thematisch klar voneinander trennen. So findet sich das Dispositiv auch in seinen Überlegungen zur Disziplinarmacht wieder.

2.1.2 ELEMENTE DER MACHT

Wie bereits erwähnt gründet Foucault seine Theorie der Macht auf der Kritik von traditionellen Denkformen. Besonders das Freud'sche Schema von Trieb und Triebunterdrückung versucht er mit seinem Ansatz zu umgehen, welches er als unzulänglich erachtet, weil es als etwas naturgegebenes betrachtet wird. Macht in diesem Sinne tritt als reines Gesetz beziehungsweise Verbot in Erscheinung. „Für sie ist Macht ihrem Wesen nach die Instanz die ‚du darfst nicht‘ sagt“ (Foucault, 2005: 221). Damit folgt die Analyse einer rein juristischen, negativen Konzeption von Macht. Diese Problematik führt sich in der Ethnologie weiter, bei der Regel- und Machtsysteme im Rahmen von Verboten, vor allem Inzestverboten in fremden Gesellschaften aufgegriffen wird. Inzestverbote galten demnach als Matrix oder als Kern, von denen her man die Funktionsweise des gesamten Systems zu verstehen versuchte (vgl. ebd.: 222). Foucault hinterfragt diese negative, restriktive Denkweise und verortet die Wurzeln dieser Wahrnehmung von Macht in zwei Phänomenen: Erstens im Einfluss Kants und seinem ‚Sittengesetz‘, also dem Handeln um der Pflicht willen und autonom vom Subjekt (vgl. Vorländer, 1903); und zweitens in den großen Systemen, die seit dem Mittelalter in Europa entstanden sind. Ganz konkret bezieht sich Foucault dabei auf den Kampf zwischen der monarchischen Macht und der feudalen Mächte, bei dem das „Recht stets als Instrument der monarchischen Macht diente gegen die Institutionen, Sitten, Regelungen, Bindungen und Zugehörigkeiten, die für die Feudalgesellschaft typisch waren“ (Foucault, 2005: 222). Unterstützung bei der Entwicklung dieses Rechtssystems erhielten die Monarchen von der Bourgeoisie, die ebenfalls Nutzen aus der Schwächung der Feudalmacht zogen. Als sie sich später selbst von der monarchischen Macht entledigen, taten sie dies wiederum auch über das juristische System, das doch „eigentlich der Diskurs der Monarchie war und den sie nun gegen die Monarchie selbst verwendete“ (ebd.: 223). Sich abwendend von dieser juristisch negativen Auffassung von

Macht versuchte Foucault eine positive Analyse der Machtmechanismen zu erstellen. Er griff dabei auf Überlegungen von Bentham, Nietzsche und Marx zurück, die schon in ihren Arbeiten Elemente dieser Denkrichtung erarbeiteten. So betont Foucault mit Rückgriff auf Marx, dass es keine singuläre Macht gebe, sondern vielmehr verschiedene Formen von Herrschaft und Unterdrückung, die auf lokaler Ebene wirken und eigene Verfahren, Techniken und Funktionsweisen besitzen. Es handle sich um ein heterogenes, mehrdimensionales Netz von Machtverhältnissen, das nicht erst von einer zentralen Macht abgeleitet wurde, sondern im Gegenteil, große Staatsapparate erst entstehen ließ. „Der Staat ist Überbau in Bezug auf eine ganze Serie von Machtnetzen, die die Körper, die Sexualität, die Familie, die Verhaltensweisen, das Wissen, die Techniken usw. durchdringen“ (Foucault, 1978: 39, zit.n. Kneer, 2012: 268). Macht wirkt also nicht nur von oben nach unten, sondern auch von unten nach oben. Wie sich an der Formulierung bereits erkennen lässt, durchdringen Machtverhältnisse all unsere Bereiche des Lebens. Macht ist omnipräsent, es gibt laut Foucault keinen Macht-leeren Raum. Dadurch verlagert sich sein Interesse auch weg von einer Makroebene hin zu einer ‚Mikrophysik der Macht‘ (ebd.). Foucault verabschiedet sich weiters von dem Gedanken, dass Macht als eine Substanz aufzufassen ist, die ein Subjekt oder eine Gruppe besitzt respektive weitergeben oder tauschen kann. Vielmehr weisen Machtbeziehungen paradoxerweise nicht-subjektive und intentionale Eigenschaften auf. Nicht-subjektiv, da sie weder das Eigentum von Akteuren sind noch in den intentionalen Absichten eines Subjekts oder Mehrzahl von Subjekten aufgehen; Intentional, weil sie vielschichtige Felder von Strategien und Kalkülen, von Plänen, Bestrebungen und Zielsetzungen bilden (ebd.). Mensch kann diesen Umstand am Beispiel der lokalen Politik verdeutlichen. So kann den PolitikerInnen durchaus ein interessengeleitetes Handeln, Planen und Koordinieren unterstellt werden; das bedeutet aber nicht, dass die weiteren Konsequenzen dieser lokalen Aktionen koordiniert sind oder dass die Gesamtausrichtung von Machtverhältnissen in einer Gesellschaft ein Subjekt impliziert (vgl. Dreyfuß/ Rabinow, 1987: 219). Daraus folgt, dass es eine Logik in den Praktiken gibt. „Es gibt einen Schub in Richtung auf ein strategischen Ziels, doch niemand schiebt. Das Ziel hat sich historisch ergeben, bestimmte Formen angenommen und spezifische Hindernisse, Bedingungen und Widerstände angetroffen. Wille und Berechnung waren daran beteiligt. Der Gesamteffekt entzog sich jedoch den Intentionen des Handelnden - wie auch denen jenes anderen“ (ebd.). In diesem Zusammenhang muss auch über das Verhältnis von Wissen und Macht gesprochen werden. Denn beide bedingen sich gegenseitig und existieren nicht ohne das jeweilige Andere. Die Ausübung der Macht setzt Wissen voraus und generiert dieses, umgekehrt geht Wissen mit bestimmten Machtwirkungen einher (vgl. Kneer, 2012: 269). Als letzten und vielleicht wichtigsten Punkt von Foucaults Auffassung muss die Produktivität der Macht herausgestrichen werden. Oppositionell zu der Behauptung, die Hauptfunktion der Macht liege im Verboten oder Verhindern, sieht Foucault

die Funktion der Macht in der Herstellung von Effizienz und von Fähigkeiten. Als Beispiel dafür nennt er die Entwicklung der Armee Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. In dieser Phase ereigneten sich grundlegende Veränderungen in der Struktur, ausgelöst durch die Erfindung des Gewehrs. Bestand die Armee bis dahin aus kleinen Einheiten mit austauschbaren Individuen, zentriert um einen Führer, wurden sie durch große pyramidenförmig aufgebaute Einheiten mit einer Vielzahl an Unterführern und Unteroffizieren ersetzt. Der Umgang und der Einsatz des Gewehres musste angelernt werden, weswegen jeder Einzelne eine spezifische Ausbildung erhielt. Durch die Besonderheit der Stellung - von niederen bis höheren Dienstgraden - konnten komplexe hierarchische Einheiten gebildet und die größtmögliche Wirkung entfaltet werden. Dies wurde bedingt durch neue Techniken der Macht (vgl. Foucault, 2005: 225).

Auch in den Fabriken des 17. und 18. Jahrhunderts lässt sich dieses Phänomen erkennen, als man mit teilweise mehreren hundert Angestellten eine neue Arbeitsdisziplin erfinden musste, um zu überwachen oder zu koordinieren. „Ohne diese Arbeitsdisziplin, also ohne Hierarchie, ohne Überwachung, ohne Vorarbeiter, ohne die zeitliche Kontrolle der Arbeitsvorgänge wäre es nicht möglich gewesen, eine solche Arbeitsteilung zu entwickeln“ (ebd: 226). In diesem Sinne sind Machtmechanismen als Techniken zu verstehen, die gewisse Verfahren verbessern oder weiterentwickeln. Zusammengefasst kann also folgendes über die Macht bei Foucault festgehalten werden:

- Es existiert keine singuläre Macht, sondern ein mehrdimensionales Netz an Machtverhältnissen
- Diese Machtverhältnisse haben eigene Verfahren, Techniken und Strategien
- Macht ist produktiv
- Macht ist in einem reziproken Verhältnis zu Wissen
- In der Gesellschaft existiert kein machtfreier Raum
- Machtverhältnisse sind Nicht-subjektiv und Intentional

2.1.3 DISZIPLINARMACHT

Mit seinem, im Jahr 1977 erschienenen Buch ‚Überwachen und Strafen‘ behandelte Foucault das Thema Macht aus einer disziplinarischen und normativen Sichtweise. Dabei ging es weniger um die Geburt des Gefängnisses, wie es der Untertitel suggeriert, sondern um eine Diagnose der Machtmechanismen und der grundlegende Wandel der Machtbeziehungen im Prozess der

gesellschaftlichen Modernisierung (vgl. Kneer, 2012: 270). Das Gefängnis mit dem Vollzug von Haftstrafen diene dabei als Paradigma für ein Verständnis der Gegenwartskultur.

Das Gefängnis als Repressionssystem, das heisst als umerzieherische Anstalt wie man es in der Moderne kennt, entstand erst Ende des 18. Jahrhunderts. Davor diene es als Aufenthaltsort von mit dem Gesetz in Konflikt geratenen Personen, um sie bis zu ihrem Prozess festzuhalten (vgl. Foucault, 2005: 232f). Bis auf wenige Ausnahmen ging es also nicht um Strafe. Nach dem neuen Verständnis dient das Gefängnis zur Produktion gehorsamer Individuen und dieses System ist bis jetzt geblieben, obwohl sich schon von Anfang an gezeigt hat, dass das Gefängnis den gegenteiligen Effekt hatte. „Je länger ein Mensch im Gefängnis blieb, desto geringer der Umerziehungserfolg und desto stärker seine Kriminalisierung. Die Produktivität war nicht gleich null, sie war negativ“ (ebd.: 233). Warum das Gefängnis trotzdem geblieben ist, begründet Foucault im ökonomischen und politischen Nutzen von Kriminellen. So ist das System der polizeilichen Kontrolle wünschenswerter, je mehr Angst und Verbrechen es in der Gesellschaft gebe. Diese Existenz der permanenten Gefahr, forciert durch Radio, Fernsehen und Presse, „gehört zu den Voraussetzungen für die Akzeptanz des Kontrollsystems“ (ebd.). Die Gefängnisstrafe weitete sich im 19. Jahrhundert noch weiter aus, weil die Gesellschaft selbst zu einer Disziplinargesellschaft wurde. Das Gefängnis entpuppt sich dabei als Kopie eines Machtmechanismus, der sich in allen anderen Lebensbereichen durchsetzt und seine Wirkung zeigt, bevor eine Bestrafung überhaupt stattfindet (vgl. Kneer, 2012: 270). Die Anwendung von Disziplinartechniken wie man sie aus den Haftanstalten kennt gab es aber schon vor dem Gefängnis. So verweist Foucault auf einen historischen Prozess der Disziplinierung, der bis ins Mittelalter zurückreicht - wenngleich in einer vereinzelten und unsystematischen Art und Weise - und im Wandel der Zeit immer detaillierter und intensiver wurde. Die Prozeduren und Praktiken zur Disziplinierung lassen sich dabei in drei Grundtypen unterordnen (ebd.: 271):

Die erste Gruppe von Praktiken zielt darauf ab, die **motorischen Bewegungen** des Menschen in durchrationalisierte Verhaltensabläufe zu gliedern. Dazu zählen die Techniken der *räumlichen Aufteilung*, die nicht unbedingt auf architektonische Modelle respektive Gebäude zu reduzieren sind. Foucault verweist unter anderem auf die Quarantäne als Pestkontrolle im 17. Jahrhundert, bei der die Stadt in Verwaltungspartellen aufgeteilt wurde und es nur Beamten gestattet war, sich auf den Straßen zu bewegen. Sowohl die BewohnerInnen als auch die ärztliche Pflege wurden ständig überwacht, alle Bewegungen wurden reguliert (vgl. Dreyfuß/Rabinow, 1987: 222). Damit sei auch gleich auf die Praktiken hingewiesen, die auf die *Kontrolle der Tätigkeiten* abzielen. Dazu zählen die zeitliche Durchrationalisierung von Verhaltensweisen als auch die reglementierte Gesten- und Körperkontrolle, wie sie etwa in Klöstern vorzufinden waren. Auch die Anbindung des menschlichen Körpers an Instrumente und Objekte des Produktionsapparates sei darunter zu

verstehen (vgl. Kneer, 2012: 271). Hinzukommt die *Organisation von Entwicklungen*, mit der eine Technik gemeint ist zur „Erfassung der Zeit der Einzelexistenzen“ (Foucault, 1994: 202). Foucault sieht darin eine Strukturierung und Aufteilung der Zeit, dessen Ausschnitte auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet sind und Fortschritt beim Individuum durch stetige Übung beziehungsweise Arbeitsroutinen erzielt wird. Schlussendlich zählt zu dieser Gruppe der Praktiken auch noch die *Zusammensetzung der Kräfte*, das heisst die Organisation der abgerichteten Körper zu einem größeren Produktions- und Funktionszusammenhang. Durch Einschärfungen (wie zum Beispiel in der Schule) werden Tätigkeiten des Individuums diszipliniert. Dabei geht es weniger um das Verstehen des Befehls, sondern um die Wahrnehmung des Signals und die alsbaldige Reaktion darauf (vgl. ebd.: 214). Dadurch wird eine effiziente Verknüpfung von Körper und Aktivität geschaffen.

Die zweite Gruppe von Praktiken bildet sich aus Prozeduren der **Kontrolle und fortlaufenden Überprüfung der antrainierten Verhaltensweisen** (Kneer, 2012: 271). Dazu zählt die *hierarchische Überwachung*, die sich durch die Komplexität von Kontrollaufgaben ergab. Die Produktion, die Zahl der ArbeiterInnen und die Arbeitsteilung in den Betrieben steigerte sich, sodass die Kontrolle schwieriger wurde. Aus diesem Grund spezialisierte sich nun die Überwachung, ihr wurde eine ökonomische Funktion zu Teil. Sie wurde hierarchisiert und wirkte wie ein Beziehungsnetz, die Disziplinargewalt wurde autonom und anonym (vgl. Foucault, 1994: 226ff). Weiters in dieser Gruppe sind auch die Strategien der *normierenden Sanktion*, die abweichendes Verhalten bestraft und normalisierend auf Individuen wirkt. In der Schule, in der Werkstatt oder in der Armee ergab sich eine „Mikro-Justiz“ (ebd.: 230) sowohl der Zeit (Verspätungen, Abwesenheiten), der Tätigkeit (Faulheit, Unaufmerksamkeit), des Körpers (Unsauberkeit, falsche Gesten) als auch der Sexualität (Unanständigkeit, Schamlosigkeit). Kleinste Fehlverhalten wurden durch Züchtigung und Demütigung abgestraft (ebd.). Die *Prüfung* ist schlussendlich diejenige Machttechnik, die die Praktiken der überwachenden Hierarchie mit denjenigen der normierenden Sanktionen zusammenführt. „Sie ist ein normierender Blick, eine qualifizierende, klassifizierende und bestrafende Überwachung. Sie errichtet über den Individuen eine Sichtbarkeit, in der man sie differenzierend behandelt.“ (ebd.: 238). Hervorzuheben ist hier der Umstand, dass die teilnehmenden Personen (SchülerInnen) individuell voneinander betrachtet werden. Denn durch die Gleichheit der Prüfungsanforderungen wird Ungleichheit, die trotzdem normiert ist, als Bewertung erzeugt. „Die Individuen werden (...) durch einen ritualisierten Mechanismus, der im Wesentlichen der Überwachung dient, konstituiert. Das heisst, im Prozess der Individuation selbst ist Überwachung als wesentliches Element bereits eingeschrieben“ (Eckoldt, 2007: 158).

2.1.4 DAS PANOPTICON

Die dritte Gruppe von Praktiken besteht aus einer einzigen Einrichtung, nämlich dem von Bentham ausgeliehenen Konzept des **Panopticons**, indem Foucault die passende Metapher für seine Machttheorien sieht, da sie alle zusammengeschlossen werden. Das Panopticon ist eine ringförmige Überwachungs- und Kontrollanstalt, die dank ihrer Architektur immer eine allgegenwärtige Überwachung der Insassen zulässt. Die Zellen der Gefangenen sind jederzeit sichtbar und können von einem Turm in der Mitte aus beobachtet werden. Andererseits wissen die Eingesperrten nie, wann der kontrollierende Blick auf sie gerichtet ist, denn die Scheiben des Turms selbst waren verdunkelt oder waren zum Teil verspiegelt. Dies machte das Panopticon sehr effizient, der

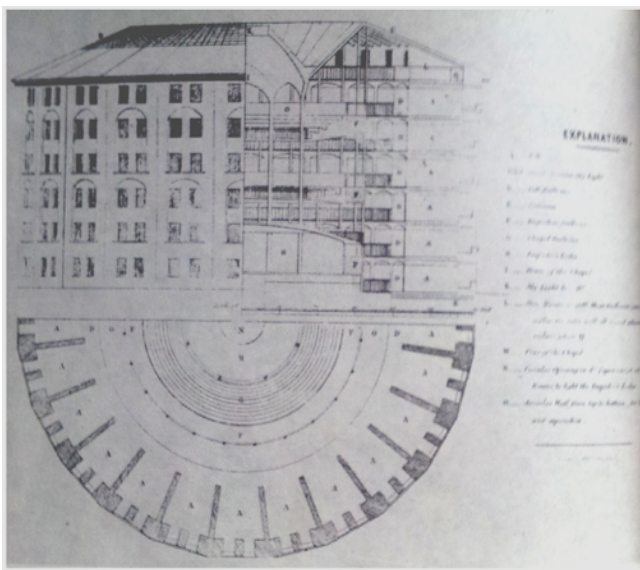


Abb.1: Panopticonum nach Bentham, in: Foucault, 1977: 266

Machtapparat wirkte auch dann, wenn kein/e WärterIn anwesend war. Die Seiten der Zellen zum Turm hin sind mit Sichtscheiben versehen, gegenüber mit Fenstern für das Licht, während ansonsten feste Mauern die Insassen voneinander trennen. Neben der vollkommenen Sichtbarkeit gesinnt sich deshalb auch der Faktor der Isolation. „Er [der Gefangene, Anm. des Verf.] ist Objekt einer Information, niemals Subjekt einer Kommunikation“ (Foucault, 1994: 257).

Durch die Isolation ließen sich auch Experimente durchführen. Neben der Kontrolle von Individuen und deren Körper, die sich aus

der wirkungsvollen Raumorganisation ergibt, fungiert das Panopticon auch als Laboratorium; Ergebnisse konnten vom Turm aus beobachtet und aufgezeichnet werden (vgl. Dreyfuß/Rabinow, 1987: 221). Dadurch, dass das Panopticon alle drei Techniken der Dressur, Kontrolle und Überwachung vereint, intensiviert es die Macht und macht sie zugleich unsichtbar, weswegen es für Foucault die „Utopie der perfekten Einsperrung“ (Foucault, 1994: 263) verkörpert. Eine Utopie allerdings, die sich immer weiter in unserer Gesellschaft ausbreitet und schon längst Realität geworden ist. Dabei hat das panoptische Schema schon längst die Grenzen eines Gebäudes verlassen und sich in den Gesellschaftsraum ausgebreitet. „Wir sind nicht auf der Bühne und nicht auf den Rängen. Sondern eingeschlossen in das Räderwerk der panoptischen Maschine, das wir selber in Gang halten - jeder ein Rädchen“ (Foucault, 1994: 279).

Rückwirkend auf die Elemente der Machtanalyse bezogen, die im vorigen Abschnitt diskutiert wurden, lassen sich nun folgende Eigenschaften der modernen Disziplinarmacht festhalten: Die Disziplinarmacht habe sich zu einem lückenlosen System zur Kontrolle und Überwachung geformt, das sich über den Individuen zusammenzieht. Die Macht wird ubiquitär, einen machtfreien Raum gibt es nicht mehr. Das Panoptische Schema bietet dafür eine immense Produktionssteigerung an, aber nur „wenn die Macht ohne Unterbrechung bis in die elementarsten und feinsten Bestandteile der Gesellschaft eindringen kann und wenn sie auf die jähren, gewalttätigen und lückenhaften Verfahren der Souveränität verzichtet“ (Foucault, 1994: 267). Die Disziplinarmacht ist in dem Sinne produktiv, als das sie durch ihr Zutun das trainierte und gelehrige Individuum erschafft. Ihr Wirken reicht bis in das innerpsychische hinein, die Kontrollinstanz ist im seelischen Gewissen verankert. Die Disziplinarmacht transformiert also sowohl innen als auch aussen. „Der Geburtsort des modernen Subjekts ist somit in jener gigantischen Apparatur der Macht zu suchen, die sich durch den Zusammenschluss der einzelnen Überwachungs-, Kontroll-, und Dressurverfahren herausgebildet hat“ (Kneer, 2012: 274). Ausserdem sind die Disziplinarprozeduren intentional und nicht-subjektiv. Intentional, weil es ihnen um die Abrichtung der Individuen geht, um sie nützlich und gefügig zu machen; Nicht-subjektiv, weil sie nicht an bestimmte Personen gebunden sind. Sie hat sich vielmehr zu einem „pluralen Feld von vielfältigen und beweglichen Kräfteverhältnissen versachlicht“ (ebd.: 273). Abschliessend muss noch erwähnt werden, dass die Disziplinarmacht den Zusammenhang zwischen Macht und Wissen intensiviert. Indem ständig beobachtet und kontrolliert wird, wird fortlaufend Wissen produziert. Dieses Wissen wiederum dient der Machtsteigerung. Foucault lässt es sich nicht nehmen, in diesem Zusammenhang auch auf die Humanwissenschaften hinzuweisen: „Es handelt sich nicht um die Behauptung, die Humanwissenschaften seien aus dem Gefängnis hervorgegangen. Aber sie konnten sich nur formieren und die bekannten Umwälzungen in der Epistemie auslösen, weil sie von einer spezifischen und neuen Spielart der Macht getragen waren (...) Das Kerkernetz bildet ein Arsenal dieses Komplexes aus Macht/Wissen, der die Humanwissenschaften geschichtlich ermöglicht hat“ (Foucault, 1997: 393f).

2.1.5 DAS POSTPANOPTISCHE DISPOSITIV UND DIE MASSEN MEDIEN

Wie lassen sich nun die Merkmale des Panopticons auf Massenmedien übertragen? Und inwiefern können Parallelitäten gezogen werden? Eckoldt (2007) verwendet den Begriff des ‚postpanoptischen Dispositivs der Selbstbeobachtung‘, um auf die Weiterentwicklungen im Rahmen von Massenmedien beziehungsweise Unterschiede zum Konzept des Panopticons aufmerksam zu machen. Eine erste Unterscheidung lässt sich in der Technik der Unterbrechung feststellen. Während im Panopticon die Kette der personalen Sichtbarkeit unterbrochen wird, wird durch das

System der Massenmedien die personale Kommunikation unterbrochen (vgl. Eckoldt, 2007: 177). Durch die Zwischenschaltung von Technik wird eine Interaktion ausgeschlossen. Es entsteht eine neue Kommunikationsstruktur, weshalb die Massenmedien in Konkurrenz mit alten Kommunikationsmodellen stehen. „Wo ferngesehen wird, wird nicht miteinander gesprochen, es sei denn über das im Fernseher Gesehene. Ebenso ist es beim Radiohören und Zeitung- oder Zeitschriftenlesen“ (ebd.: 178). Auch ändert sich die Kommunikationsrichtung. Impliziert die Interaktion noch eine wechselseitige Kommunikation, so ist sie bei den Massenmedien nach dem Sender-Empfänger Modell in einer Richtung ausgelegt. Eine weitere wesentliche Unterscheidung lässt sich in der Beobachterperspektive feststellen. Die Massenmedien sind längst nicht mehr an ein Zentrum zur Peripherie gebunden, wie es noch der Wachturm im Panopticon der Fall war. Vielmehr werden Netzwerke durch Massenmedien erzeugt, die ein Zentrum überflüssig machen. Hinzukommt, dass die Macht im postpanoptischen Dispositiv unsichtbarer wird. Zwar war es den Insassen des Gefängnisses nicht klar, wann sie tatsächlich beobachtet werden, aber der Wachturm an sich war immer sichtbar. Postpanoptisch allerdings verschwindet die Macht in einem agierenden Netzwerk, das gleichzeitig überall und nirgends ist. „Medien sind allgegenwärtig und werden daher, wie etwas, das zu allem dazugehört, in ihrem Erscheinen und Wirken nicht beachtet“ (ebd.: 193f).

Weiters gibt es keine klare Unterscheidung von WärterInnen und Eingeschlossene, da die Massenmedien nicht um die Sichtbarmachung des Gegebenen, der ersten Realität, bemüht sind. Postpanoptisch „geht es nicht mehr darum, die erste Realität der Gesellschaft zu überwachen, sondern darum, diese Realität zu ersetzen“ (ebd.: 180). Massenmedien haben die Funktion der Selbstbeobachtung der Gesellschaft in Form von Nachrichten. Dabei ist weniger der Inhalt entscheidend für die Selbstbeschreibung, sondern die Form. „Indem sich eine Gesellschaft auf Nachrichtenproduktion - also auf Massenmedien - einlässt, überlässt sie ihre Selbstbeschreibung den Massenmedien, da diese durch die Erzeugung der zweiten Realität Aktualitäten definiert, auf die in Kommunikation Bezug genommen werden muss“ (ebd.: 179). Das postpanoptische Dispositiv ist im Gegensatz zum panoptischen Dispositiv daher weit produktiver und effizienter, da es nicht mehr die Realität lückenlos versucht aufzuzeichnen, sondern eine zweite Realität selbst konstruieren kann, die sich vor die erste schiebt. Nun könnte man den Medienmachern eine bewusste Manipulation unterstellen, tatsächlich aber ist die Gestaltung des Dispositivs intentional und nicht-subjektiv. Eckoldt verweist dabei auf Sybille Krämer, die zwischen Spur und Zeichen unterscheidet. Zeichen werden dabei absichtsvoll gebraucht, um Bedeutung zu prozessieren, während hingegen Spuren selbst nichts aussagen, aber gerade deswegen etwas anzeigen (vgl. Eckoldt, 2007: 194). Intentional werden sicherlich einige Nachrichtenprogramme erstellt und mit Zeichen versehen. Da sich das postpanoptische Machtdispositiv aber nun mit der zweiten Realität konstituiert, operieren Massenmedien unbeabsichtigt als Disziplinarmacht, in der „Spur der

Apparate“ (ebd.: 196). Als letzter Punkt soll auch auf die Entstehung des neuen postpanoptischen Dispositivs eingegangen werden. Dispositive selbst entstehen nach Foucault immer als Reaktion auf einen Notstand. Wo ist dieser also in der modernen Gesellschaft gegeben? Laut Eckoldt besteht der Notstand darin, dass die Gesellschaft aufgrund ihrer komplexen Ausdifferenzierung auseinander zu brechen drohe, da die kommunikative Erreichbarkeit der Systeme untereinander dramatisch abnimmt. Massenmedien helfen mittels ihrer strukturellen Kopplung und ihrer eigenen Ausdifferenzierung diesem Notstand ab (vgl. ebd.: 206). Abschließend soll noch darauf hingewiesen werden, dass das neue postpanoptische Dispositiv der Selbstbeobachtung das alte Modell des panoptischen Dispositivs nicht ersetzt hat. Vielmehr laufen beide Kontroll- und Überwachungstechniken parallel (vgl. ebd.:187).

2.1.6 FOUCAULTS ERWEITERUNGEN ZU MACHT UND KRITIK

Mit der Fokussierung auf die Disziplinarmacht Foucaults wurde nur ein Teil seiner Arbeit behandelt. Tatsächlich ist seine Konzeption von Macht viel weitreichender und geht über den Einfluss auf das Individuum hinaus. Mit seinem Buch ‚Der Wille zu Wissen‘, das ein Jahr nach ‚Überwachen und Strafen‘ erschien, erweitert er seine moderne Zeitdiagnose und unterscheidet neben der Disziplinarmacht nun auch Maßnahmen der regulierenden Politik, die auf die Bevölkerung abzielen und nicht auf das einzelne Individuum. „Im Gegensatz zur klassischen Souveränitätsmacht, die auf den Tod abzielte, zielt die Moderne auf das Leben - das eine Mal, als Disziplinarmacht, auf das Leben in seiner individuellen Gestalt, das andere Mal, als Bio-Politik, auf das Leben in seiner gattungsmäßigen Gestalt“ (Kneer, 2012: 275). Beide Formen der Macht sind komplementär zu verstehen und verstärken sich gegenseitig. Er skizziert dadurch eine Disziplinierungs- und Normierungsgesellschaft, in der jedeR Einzelne sowie die Gesellschaft im Netz der Macht gefangen ist. Bindungsglied beider Pole ist dabei die Sexualität, mit der er sich später auseinandersetzte. Der Sex „gibt Anlass zu unendlich kleinlichen Überwachungen, zu Kontrollen aller Augenblicke, zu äußerst gewissenhaften Raumordnungen, zu endlosen medizinischen oder psychologischen Prüfungen: zu einer ganzen Mikromacht über den Körper. Er gibt aber auch Anlass zu umfassenden Maßnahmen, zu statistischen Schätzungen, zu Eingriff in ganze Gruppen oder den gesamten Gesellschaftskörper. Der Sex eröffnet den Zugang sowohl zum Leben des Körpers wie der Gattung“ (Foucault, 1983: 173f; zit.n. Kneer, 2012: 275).

Foucault blieb aber nicht ohne Kritik. Gerade die Reduktion auf Macht und Machtmechanismen als Erklärungsgrundlage für komplexe Lebenszusammenhänge der Moderne wird ihm vorgeworfen. Auch wenn er selbst nie von einer Theorie der Gesamtgesellschaft redet geschweige denn versucht, eine universale Theorie zu formulieren, so bildet Macht bei Foucault ein monistisches Prinzip: Alle

Vorgänge sind Wirkungen von Macht (vgl. Kneer, 2012: 276). In diesem Sinne ist auch das Subjekt ein reines Produkt disziplinierender Machttechniken. Kritiker werfen ihm hier Inkonsistenzen und Widersprüchlichkeiten vor. Denn das moderne Individuum nach Foucault wird in der Disziplinarmacht produziert, indem sie den menschlichen Körper unterwirft. Dies basiere aber anscheinend auf der Annahme, dass es eine Instanz gibt, die unterwirft und dass der menschliche Körper vorher frei war (vgl. ebd.). Foucault hat sich zu diesen Vorwürfen nicht geäußert, allerdings änderte er seine Auffassung des Subjekts in späteren Arbeiten. Gilt das Subjekt noch bei ‚Überwachen und Strafen‘ als Produkt disziplinierender Machttechniken, so zeichnet sich ein ganz anderes Bild in seinen Spätwerken ab, nämlich jenes der Formierung eines Subjekts durch moralische Selbstpraktiken. Ab diesem Zeitpunkt fungiert es als Gegengewicht zu starren und verfestigten Machtverhältnissen (vgl. ebd.: 278). Foucault erweitert also die Konstitution des Subjekts mit der Achse des Wissens und der Achse der Ethik (neben der bereits vorhandenen Achse der Macht). Auch wendet er sich später von der Mikrophysik der Macht ab und untersucht Formen und Elemente von Herrschaft, Regieren und Gouvernamentalität.

2.2 DIE BEDEUTUNG VON FILM FÜR SOZIOLOGIE

Dass das Verhältnis von Film und Fernsehen mit Soziologie nicht immer ein leichtes war, lässt sich anhand einer Anekdote Schroers leicht schildern. So verweist er auf das Verhalten Luhmanns, der zwar den Satz „was wir über unsere Gesellschaft, ja über Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“ (Luhmann, 1996: 9) formuliert hat, aber in seiner Abhandlung über Massenmedien nie über den Film spricht, geschweige einen Fernseher besaß und fast nie ins Kino ging. Auch Adornos Abneigung gegenüber dem Medium Film bezeichnet Schroer als legendär (vgl. Schroer, 2008a: 7f.). Tatsächlich handelt es sich beim Film um ein Massenmedium, dass in der heutigen Zeit mehr und mehr an Bedeutung gewinnt, nicht nur aufgrund der quantitativen Explosion von Bildern, das heisst der künstlich produzierten und technisch reproduzierten Bilder, durch die sich die Postmoderne auszeichnet (vgl. Prinz/ Reckwitz, 2012: 176). Vielmehr können und müssen Filme im Kontext ihrer gesellschaftlichen Entstehung betrachtet werden. Sie greifen unterschiedliche Themen auf und nehmen Positionen ein. Gleichzeitig aber unterliegen sie selbst einem Produktionsprozess, der abhängig ihrer Verbreitung und ihrem Zielpublikumsinteresse ist. Laut Peltzer nimmt Hollywood - hier in diesem Sinne zu verstehen als synonym für große Produktionsfirmen- eine besondere Funktion ein, weil durch dessen besondere Ausrichtung auf kommerziellen Gewinn, die Filme dermaßen entwickelt und erzählt werden, dass sie im Rahmen des kulturell akzeptierten und selbstverständlichen bleiben und so zur Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Muster beitragen (vgl. Peltzer, 2012: 201). Kurz gesagt können also zwei

Merkmale über Filme bereits festgehalten werden: Sie sind weder in ihrer Produktion noch in ihrer bildlichen Repräsentation der Kultur objektiv. Denzin - mit Verweis auf Mills (1963) - streicht deswegen die Wichtigkeit einer Analyse hervor: „Wir [besitzen] keinen direkten Zugang zur Wirklichkeit. Die Menschen leben in einer Welt aus Bedeutungen, einer Wirklichkeit aus zweiter Hand, die durch die meinungsbildenden Institutionen in unseren Gesellschaften geprägt ist. Das Alltagsleben und seine Wirklichkeit sind symbolisch vermittelt. Ihre Repräsentationen sind keine objektiven und neutralen kulturellen Texte. Sie sind von Ideologie, Klasse, Nation, Geschlecht und Rasse beeinflusst und verzerrt und bringen zugleich deren jeweilige Bedeutung zum Ausdruck“ (Denzin, 2013: 417). Anstatt also ein exaktes Abbild der Realität zu vermitteln, wird im Film eine eigene Wirklichkeit erzeugt. Diese steht aber im Wechselverhältnis zu der von uns wahrgenommenen, da sie auf bestimmten Mustern der jeweiligen kulturellen Praxis basieren. Um im Jargon Foucaults zu bleiben, kann der Film also als Diskurs verstanden werden, also als ein Artefakt einer bestimmten Zeit, das Aussagen über Denk- und Handlungsakte einer Gesellschaft hervorbringt. Im Film ist kulturelles Wissen verankert, wobei der Film selbst nicht die Quelle des Wissens ist, sondern als Transportmittel von selektiertem Wissen dient. Die Frage, die sich nun stellt, ist: Wie lässt sich dieses Wissen erkennen? Wie kann der/die ZuschauerIn zwischen Realität und medialer Fiktion unterscheiden? Hickethier verweist, bezogen auf die Realitätswahrnehmung, auf unsere Sinnesorgane: „Alles was wir als ‚Realität‘ wahrnehmen, ist abhängig von unseren Wahrnehmungsinstrumenten, den Sinnen. Wir können als Realität nur wahrnehmen, wofür wir ein ‚Sensorium‘ besitzen. Das Gehirn führt die verschiedenen Sinneseindrücke zusammen und erzeugt für uns einen stimmigen Gesamteindruck. Das Gehirn gleicht die Wahrnehmungseindrücke mit den bereits im Gehirn gespeicherten vergangener Situationen ab“ (Hickethier, 2003: 33). Das Individuum steht also in einem wechselseitigen Verhältnis zum Film, oder generell zu den Medien. Bereits bekannte Strukturen werden erkannt und mit einem Vorwissen abgeglichen, gleichzeitig formen die Medien aber diese Denkstrukturen neu bzw. bestätigen sie. In diesem Sinne ist es auch von Relevanz, welchen Medien und Inhalten Mensch sich aussetzt. Die Wahrnehmung und Interpretation des Gesehenen ist höchst subjektiv, was aus soziologischer Sicht eine Problematik bei der Analyse darstellt. In der Literatur wird deswegen immer wieder auf die Wichtigkeit einer Gruppenanalyse und -interpretation hingewiesen, um wissenschaftlich zu arbeiten.

Der Film steht also nicht nur in einem dualen Abhängigkeitsverhältnis mit der Gesellschaft, sondern es muss vielmehr ein reziprokes Dreiecksgefüge zwischen Medium, Individuum und Gesellschaft gedacht werden. Alle drei Faktoren bedingen sich gegenseitig und lassen soziologische Untersuchungen über den Gegenstandsbereich zu. Es wird deswegen zwischen drei Analyseverfahren unterschieden (vgl. Faulstich, 2013): Die Rezeptionsanalyse, die sich im speziellen für die Medienwirkung interessiert; die Produktionsanalyse, die den Film als Ware

untersucht und ihn im Kontext der ökonomischen Einflüsse sieht; und schlussendlich die Repräsentationsanalyse, die den Film als Artefakt einer Kultur betrachtet. Repräsentation kann hier verstanden werden als „Prozess, durch den Mitglieder einer Kultur sowohl sprachliche als auch weitere Zeichensysteme dazu benutzen, Bedeutungen zu produzieren. (...) Repräsentationen sind *unhintergebar* Teil des Prozesses der soziokulturellen Konstruktion von Wirklichkeit, sie ‘bilden‘ ihn also nicht einfach ab“ (Hall, zit. n. Hepp 2010: 38; Hervorh. i.O.). Diese drei Formen der Analyse sind nicht strikt voneinander getrennt, Mischformen können durchaus auftreten. Bei dieser Arbeit handelt es sich vorwiegend um eine Repräsentationsanalyse, wobei stellenweise durchaus Bezug auf die Produktion und Hintergrundinformation genommen wird. Ausserdem wird das Modell von Stuart Hall von Encoding-decoding verwendet, welches meist in der Rezeptionsforschung eingesetzt wird, um eine Medienwirkung innerhalb des Films zu veranschaulichen und zu analysieren. Im Speziellen wird dabei das Phänomen der Massenmedien im Film genau diskutiert. Aus diesem Grund wird im weiteren Abschnitt darauf eingegangen, wie Medien im Film repräsentiert werden.

Anmerkung: Alle Aussagen über den Film lassen sich auch allgemein auf Medien übertragen. Mit der Betonung des Films soll lediglich auf dessen Vernachlässigung in der soziologischen Auseinandersetzung aufmerksam gemacht werden. Ausserdem wird so einer Verwechslung mit der bereits genannten Definition von (Massen)Medien aus dem Weg gegangen.

2.2.1 FILM UND FERNSEHEN

Filme oder genereller Medien, wie bereits erwähnt, repräsentieren gesellschaftliche Strukturen und thematisieren diese auf unterschiedlichste Weise. Dabei wird schnell vergessen, dass auch die Medien selbst Teil dieser Strukturen sind und einen großen Beitrag zum Prozess der Modernisierung leisten. Durch die durch Medien bedingte Beschleunigung und Vermehrung von Kommunikation steigert sich auch die Anzahl an Informationen. Laut Münch/Schmidt verändert sich dadurch der Stellenwert von und der Umgang zu Wissen. „Im Verlauf der Modernisierung steigt das Wissen, das wir von der Welt haben und über Medien vermittelt erfahren, gleichzeitig werden aber auch immer Bereiche offenbar, in denen Nicht-Wissen herrscht“ (2005: 210). Die Welt wird komplexer und ausdifferenzierter, die Fülle an Information könnte für die einzelne Person erschlagend wirken, weshalb die Medien einen selektiven Charakter vorweisen. Sie treiben also nicht nur den Prozess der Ausdifferenzierung voran, sie sind auch diejenigen, die integrativ für das Individuum agieren. Denn Medien „bieten den Subjekten Orientierung, gerade weil die Massenmedien Teil der gesellschaftlichen Repräsentationsordnung sind und ihnen dadurch auch eine Thematisierungsfunktion zukommt. Die Medien bilden ein Forum der Verständigung, auf dem

die vielfältigen Lebensauffassungen und pluralen Lebensstile (Re)präsentiert werden“ (Mikos, 2008b: 149). Das Fernsehen nimmt dabei eine ganz besondere Funktion ein, denn nicht nur thematisiert es mit seinen unterschiedlichsten Programmen, Fernsehshows und Nachrichten alle Bereiche des Lebens, die zur Nutzung zur Auswahl stehen, es ist ausserdem strukturiert und folgt einem strikten Zeitplan. „Das Medium ‚Fernsehen‘ hat eine Liturgie konstituiert, welche den Tag und das Jahr gliedert. Sagten ehemals die Kirchenglocken, was die Stunde geschlagen hatte, so zeigt einem heute ein Blick ins Fernsehen nicht nur die Tageszeit, sondern auch die Jahres- und Festzeit an“ (Reichertz, 2010: 24). Zudem handelt das Fernsehen als Akteur und greift aktiv in das gesellschaftliche Leben ein. So hilft es bei der Suche nach Verbrechern, organisiert und unterstützt Hilfe bei Katastrophen, überprüft und verkauft Waren aller Art, etc. Auch ausserhalb der Sendezeit ist das Fernsehen als Sponsor von Veranstaltungen tätig. „Fernsehen verändert die Gesellschaft und die Welt darüber hinaus, weil es (bei aller Konkurrenz untereinander) eine international und auch schon global agierende Organisation mit eigenen Interessen und beachtlichen ökonomischen Ressourcen und politischen Mitteln ist“ (ebd: 26).

2.2.2 MEDIEN IM FILM

Nicht selten kommt es vor, dass sich die Mediengesellschaft im Film wiederfinden lässt. Ist dies der Fall, so „repräsentieren Filme als Medien auch die Bedingungen und Strukturen der Repräsentation der Medien“ (Reichertz, 2010: 26). Filme, die die Medien repräsentieren weisen in diesem Zusammenhang eine starke Selbstreferenzialität auf. Denn mit der Thematisierung der Medien weisen sie auch auf die eigene Entstehung hin. „Sie sind in einem Zirkel der Selbstthematisierung, Selbstreferentialität und Selbstreflexivität gefangen. Dadurch machen sie die Bedingungen ihrer Wirklichkeitskonstitution durchsichtig“ (Mikos, 2008b: 150). Filme, die Medien thematisieren, tragen so zur Medienkompetenz bei. Ein neues Ereignis sei dies laut Mikos auf keinen Fall, vielmehr lässt sich eine Auseinandersetzung mit Medien bereits zurück bis zu den Anfängen der Filmindustrie verfolgen (vgl. Mikos, 2008b: 151). Ausserdem identifiziert er 8 Arten der Thematisierung von Medien im Film, die durchaus auch vermischt vorkommen können (vgl. ebd. 152ff):

1. Die Selbstthematisierung der Medienindustrie
2. die satirische Verarbeitung von Praktiken der Medienindustrie
3. Die Thematisierung der Vermischung von sozialer und medialer Realität bzw. die Entgrenzung der Medien in die soziale Realität
4. Die Auswirkungen der Medien in der sozialen Realität

5. Die Darstellung der Mediennutzung
6. Die Medienindustrie als Kulisse für eine Liebes- oder Kriminalgeschichte
7. Die Adaption von literarischen Werken
8. Intermedialität und Intertextualität, also die Bezugnahme auf andere Medien und andere Filme

Interessanterweise lassen sich all diese Elemente in dem für diese Arbeit ausgesuchten Film wieder finden. Zuerst handelt es sich um eine Adaption eines erfolgreichen Buches der Autorin Gillian Flynn (7). Im Film selbst wird oft Bezug auf eine fiktive Kinderbuch-Reihe genommen und dessen Auswirkung auf die Darstellerin geschildert (8). Im weitesten Sinne kann auch von einer Liebes-/Kriminalgeschichte im Rahmen der Medienindustrie gesprochen werden (6). Ob es sich um eine satirische Verarbeitung handelt kann allerdings nicht beantwortet werden. Zwar sagen FilmkritikerInnen dem Film eine satirische Überspitzung nach, der Regisseur selbst bestreitet dies jedoch². Relevant für die Untersuchung des Films sind aber die Thematisierung der Auswirkung von Medienverfolgung auf den Protagonisten (4), die Vermischung von sozialer und medialer Realität (3) und im weiteren Sinne wie Medien von Figuren genutzt werden (5) und die Selbstthematisierung der Medienindustrie (1).

2.2.3 BEOBACHTUNG ALS ZENTRALES MOTIV FÜR SOZIOLOGIE UND FILM

Bis jetzt wurde der Film im Rahmen der Soziologie als Gegenstand der Analyse betrachtet, wobei es die Formen von Repräsentationen zu beobachten gilt. Interessanterweise lässt sich das Motiv des Beobachtens auch auf das Kino übertragen. Schroer verweist auf den Umstand, dass es von Beginn des Kinos an darum ging, mit Hilfe technischer Geräte Bewegungen festzuhalten, um sie im Detail studieren und kontrollieren zu können (vgl. Schroer, 2008b: 53). Die Kamera habe dabei die Funktion, Dinge, die mit freiem Auge nicht wahrnehmbar weil sie zu schnell sind, festzuhalten. Das Kino und die Soziologie haben also gemein, dass sie passive Beobachter sind, die am Geschehen nicht teilnehmen (vgl. ebd.). Um dies zu verdeutlichen, soll hier auf die Theorie Luhmanns zurückgegriffen werden. Er unterscheidet zwischen der Beobachtung erster, zweiter und dritter Ordnung, wobei Beobachten der operative Vollzug einer Unterscheidung durch Bezeichnung einer Seite ist (vgl. Luhmann, 1992: 84). Anders ausgedrückt benennt die Beobachtung im Rahmen einer Unterscheidung, ist dadurch aber stark an die Beobachterperspektive gebunden (die die Unterscheidung vornimmt). Weil ein/e BeobachterIn sich selbst zum Zeitpunkt des Beobachtens

² In einem Interview äusserte sich David Fincher dazu folgendermaßen: „A lot of people have said, \"Well, is it a satire of media?\" It's not media, you know, the — CNN and The New York Times and NPR are not in the flower beds of the Dunne house. This is tragedy vampirism, and it's a very different thing.“ Quelle: <http://www.npr.org/2014/10/02/353017242/david-fincher-talks-gone-girl-avoids-spoilers-hooray>

aber nicht beobachten kann, entsteht das Paradox des blinden Flecks. Eine Beobachtung erster Ordnung ist nun die direkte Beobachtung eines Sachverhalts (Bsp. BeobachterIn sieht Sonnenaufgang), während die B. zweiter Ordnung eine Beobachtung einer Beobachtung ist (BeobachterIn sieht BeobachterIn eines Sonnenaufgangs). Hier darf auf keinen Fall hierarchisch gedacht werden, das Paradox des blinden Flecks ist auch bei der B. zweiter Ordnung gegeben. Die Beobachtung dritter Ordnung folgt genau demselben Prinzip und soll als Beobachtung einer Beobachtung einer Beobachtung fungieren (BeobachterIn sieht eine/n BeobachterIn, die/der eine/n BeobachterIn eines Sonnenaufgangs sieht)

Wie lässt sich dies nun auf das Kino übertragen? Schroer verweist hier auf Mulvey, der drei Beobachtungsebenen/ Arten von Blicken im Kino unterscheidet: Jene der Kamera, die das profilmische Geschehen aufzeichnet; Jene des Publikums, die den Film betrachten und jene der Figuren, die innerhalb des Films agieren (vgl. Mulvey, 2003, nach Schroer, 2008b: 54). Der Blick der Figuren kann gleichgesetzt werden mit der Beobachtung erster Ordnung, der Blick der ZuschauerInnen mit der Beobachtung zweiter Ordnung. Der Blick der Kamera kann gleichgesetzt werden mit jenem der ZuschauerInnen, die nicht mehr sehen können, als die Kamera ihnen bietet. Ist man nicht an die Perspektive der Hauptfigur gebunden, so kann man von einem gewissen Wissensvorsprung der ZuseherInnen reden, wobei Spannung im Film erzeugt wird, wenn man den/ die ZuschauerIn zu einem/einer BeobachterIn erster Ordnung macht. „Die Illusionsmaschine funktioniert nur so lange, wie wir vergessen, dass wir es mit es mit einem durch eine Kamera aufgezeichneten und durch die Regie inszeniertem Geschehen zu tun haben, dem wir als Beobachter zweiter Ordnung beiwohnen“ (Schroer, 2008b: 54).

2.2.4 BEOBACHTUNG ALS THEMA IM FILM

Die Beobachtung - oder im Rahmen des Filmgenres gedacht als die Überwachung - existiert als Thema schon seit geraumer Zeit. Gesellschaftliche Entwicklungen und Ereignisse in der modernen Zeit lassen die Überwachung aber immer mehr als Normalität erscheinen. Videotechnologie ist jedem zugänglich, Überwachungskameras sind Bestandteil unseres Alltags. „Statt der Angst der Überwachung scheinen wir es mehr und mehr auch mit der Lust an der Beobachtung und dem Beobachtet werden zu tun zu bekommen“ (Schroer, 2008b: 51). Dieser Forschungsarbeit folgend können die Massenmedien, ausgestattet mit Kameras, als beobachtende beziehungsweise überwachende Akteure gedacht werden. Gerade der Film, der Massenmedien thematisiert, ermöglicht nicht nur eine Reflexion seines selbst, sondern auch eine Reflexion der Zuschauerperspektive, indem er als eine Art Vermittler zwischen dem eigentlichen Geschehen und den ZuschauerInnen fungiert. „Die Gestalt des beobachtenden Voyeurs, durch dessen optisches

Gerät der Zuseher ein Geschehen verfolgt, konfrontiert den Zuschauer mit seiner eigenen Rolle. Anders als in anderen Fällen wird der Zuseher immer wieder an seine Rolle als Beobachter zweiter Ordnung erinnert“ (ebd.: 55). Mehr noch, beobachtet der/die ZuschauerIn den Beobachter und dessen Reaktion auf das Beobachtete - somit kann von einer Beobachtung dritter Ordnung gesprochen werden (vgl. ebd.).

2.2.5 IDENTITÄT UND SELBSTDARSTELLUNG IN DEN MASSEN MEDIEN

Medien sind aber nicht nur Beobachter, sie sind auch diejenigen, die die Individuen formen. Gerade in der heutigen Gesellschaft, in der jede Person mit Techniken der Foto- und Videoaufzeichnung ausgestattet ist, werden die Medien zum Spiegel des eigenen Selbstverständnisses. So verweist eine Studie von Riesman aus den 50er Jahren auf einen neuen Menschen- und Gesellschaftstypus, nämlich auf ein Individuum, das sich ständig an seiner sozialen Umgebung ausrichtet - und sich nicht mehr an inneren Werten und Normen orientiert, wie dies im 19. Jhd der Fall war (vgl. Bublitz, 2014: 13). Durch das in den Medien kommunizierte Wissen über Werte, Mode oder Weltansichten kann sich das Individuum selbst regulieren. Medien machen diese materielle Aussenreflexion erst möglich, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass sich Individuen nicht nur in den Massenmedien inszenieren, sondern vielmehr produzieren. „Indem es sich einzeln/vereinzelt den Blicken einer anonymen, medialen Öffentlichkeit darbietet, stellt es sich als soziales Subjekt her, darin besteht die Paradoxie seiner medialen Vermittlung“ (ebd.: 14). Durch die mediale Selbstdarstellung findet sich das Subjekt in einer Matrix wieder, in der sie sich mit anderen vergleicht und abgleicht beziehungsweise sich zwischen Normalität und Abweichung positioniert (ebd.). Reinhardt verweist auf Personen im Fernsehen, aber besonders Prominente, als Orientierungspunkt. „Insbesondere zeigen uns die Personendarstellungen nämlich, wie wir nicht sind, aber sein könnten, wenn wir anders wären. So kommt es in Folge der medialen Personenthematisierung zu einer massiven Erweiterung personaler Kontingenzhorizonte und verfügbarer Personensemantiken für individuelle Selbstbeobachtungen, Selbstabgrenzungen und korrespondierende Identitätsunterstellungen“ (Reinhardt, 2005: 41).

2.3 FILMREZEPTION: ENCODING/ DECODING VON STUART HALL

Nicht nur um die Forschungsfrage zu beantworten, wie die Massenmedien Einfluss auf das Denken ausgewählter Figuren haben, sondern auch um die Position des/der ForscherIn im Bezug auf den Film zu reflektieren, muss auch über die Rezeption der Medien kurz eingegangen werden. Stuart Halls Theorie des decoding/encoding gilt in diesem Zusammenhang als Pionierarbeit und basiert

auf der Kritik von traditioneller Massenkommunikationsforschung, die Kommunikation als rein linearen Informationstransport sieht und dabei ein komplexes Verfahren vereinfacht darstellt (vgl. Krotz, 2009: 214). Hall geht nicht von einer Linearität aus, vielmehr ist der Grundgedanke seines Modells, dass „Medienkommunikation stets als ein Prozess gedacht wird, in dem der Medientext auf nicht hintergehbare Weise zwischen ‚encoding‘ (Produktion) und ‚decoding‘ (Rezeption) lokalisiert ist“ (Hepp, 2010: 115). Dabei ist nicht nur die Produktionsseite an ihren Kontext gebunden, sondern auch die Rezeptionsseite. Dieser Sachverhalt wurde bereits in einem vorherigen Kapitel diskutiert und soll hier noch einmal kurz als Grafik veranschaulicht werden.

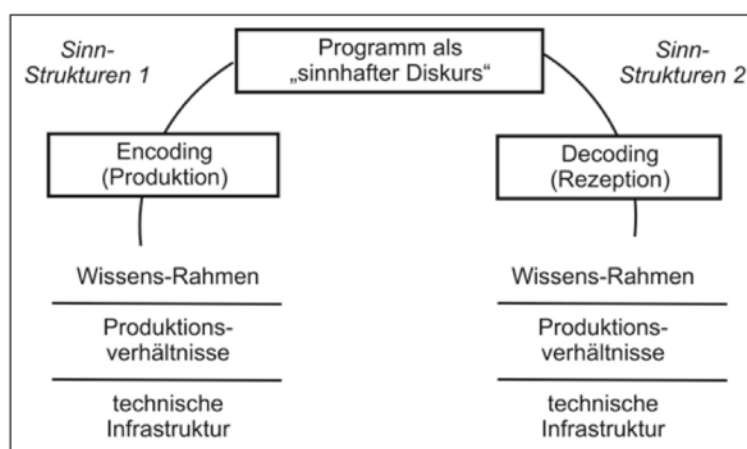


Abb.2: Encoding und Decoding nach Hall, 1980c: 130; in Hepp, 2010: 116

Durch diverse Produktionsbedingungen werden Nachrichten in audiovisuelle Zeichen übersetzt, die mit hegemonialen, diskursiv dominanten Bedeutungen aufgeladen sind. Diese müssen vom Rezipienten/der Rezipientin aufgenommen und im Kontext ihrer Bedingungen decodiert werden (vgl. Hall, 1999: 97). Die Interpretation der Bedeutungen findet autonom statt, auch der Kontextrahmen ist von Person zu Person unterschiedlich, weshalb es zu verschiedenen Lesarten kommt. Hall unterscheidet grundsätzlich drei Lesarten zur Interpretation von Medientexten:

- Dominant-hegemoniale Position/ favorisierte Lesart
- Ausgehandelte Position/ ausgehandelte Lesart
- Oppositionelle Lesart/ Position

Die dominant-hegemoniale Position wird als idealtypischer Fall einer vollkommen transparenten Kommunikation bezeichnet. Die konnotierten Bedeutungen des Senders werden voll und ganz von den ZuschauerInnen übernommen. Der professionelle Kode der Medien unterliegt der Hegemonie

des dominanten Kodes (der Elite), um Bedeutungen und Diskurse durch ihre Reproduktion zu verfestigen. Dies findet aber nicht offen, sondern eher versehentlich und unbewusst statt (vgl. Hall, 1999). Bei der ausgehandelten Lesart versteht der/die RezipientIn den hegemonialen Kode, setzt ihn aber in Bezug zu seinem/ihrer eigenen Kontext. Die Dekodierung folgt deswegen teilweise zustimmend, teilweise ablehnend oder widersprechend (ebd.: 108). Schlussendlich handelt es sich bei der oppositionellen Lesart um Jene, bei der der hegemoniale Kode zwar verstanden, aber vom/von den RezipientInnen mittels einer oppositionellen Dekodierung abgelehnt wird (ebd.).

Lesart und soziale Lage stehen bei Stuart Hall in enger Beziehung. Er suggeriert, dass Personen, die dem etablierten Mittelstand oder der Elite angehören, nahe der dominanten Lesart angesiedelt sind, oder zumindest eine moderat ausgehandelte Lesart entwickeln. Personen aus der Arbeiterklasse tendieren dagegen zur oppositionellen Lesart (Hepp, 2010:120). Halls Modell des encoding/decoding bleibt schliesslich nicht ohne Kritik. Wie Hepp darauf hinweist, wird ihm unter anderem begriffliche Unschärfe und Unklarheit bei der Lokalisation der favorisierten Lesart vorgeworfen (ebd.). Auch Pirker unterstellt Hall, dass die drei Lesarten einen klaren hegemonialen Kode implizieren, der „idealtypisch auf ein und dieselbe Weise enkodiert werden könne“ (Pirker, 2010: 156). Ausserdem wird davon ausgegangen, dass die dominant-hegemoniale Lesart und die oppositionelle Lesart nur idealtypische sind, während der Großteil der Texte sowieso entlang der ausgehandelten Lesart decodiert werden (ebd.). Vielmehr gilt es, die verschiedenen Formen und Prozesse des decodierens differenzierter zu betrachten. Trotz der Kritik erweist sich das Modell des decoding/encoding dennoch als nützlich, denn es veranschaulicht die Verknüpfung von Kontext und Medienaufnahme und lässt Interpretationen zu Medienrezeption zu. Gerade im Bezug auf eine Beobachtung dritter Ordnung ist dies ein guter Orientierungspunkt.

2.4 ELEMENTE DES FILMS

Auf seine Einzelteile zerlegt, kann der Film als eine Aneinanderreihung audiovisueller Bilder verstanden werden. Paech verwendet den Begriff des Bewegungsbildes: „Das Bewegungsbild, das sich auf der Leinwand (und nirgendwo sonst im Kino) konstituiert, ist die mechanisch bewegte, sukzessive Projektion von nahezu identischen Einzelbildern pro Sekunde, deren Differenz als dargestellte Bewegung figuriert“ (Paech, 2002: 153; zit. nach Hickethier, 2007: 40). Durch das Bild respektive die Bildfolgen wird die Bedeutung des Films übermittelt, wobei das Auditive eine wirkungssteigernde Funktion einnimmt. Im Bild selbst ereignet sich ein Zusammenwirken von unbewusst wahrgenommenen Faktoren, die aber gezielt durch den Regisseur eingesetzt und in ihrer Abfolge so bestimmt wurden, um Filminhalt und Bedeutung zu transportieren (vgl. Korte, 1999: 77). Für die Filmanalyse ist deshalb weniger interessant, welchen Inhalt der Film hat, sondern

vielmehr wie der Inhalt dargestellt wird. Nur so trägt der Film zur Produktion von Bedeutung und der sozialen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit bei (vgl. Mikos, 2008a: 44f). Es gilt daher, wenn auch nur kurz und übersichtshalber, die wichtigsten Elemente eines Films beziehungsweise eines Bildes darzustellen, die so auch bei der Analyse des untersuchten Films vorkommen. Dies soll vor allem Klarheit für die später folgende Analyse und Interpretation schaffen.

Kameraeinstellungen und -perspektiven

Die ZuseherInnen können das Geschehen im Film durch die Kamera verfolgen, dementsprechend erscheint ihnen der Kamerablick als der eigene. Dieser Kamerablick hat aber eine Ordnungsstruktur, er koordiniert den Rahmen des Bildes, den Standpunkt und das Objekt der Abbildung. Diese werden in Verhältnis zueinander gesetzt und können dadurch als Kategorie der Wahrnehmung zur Analyse herangezogen werden (vgl. Hickethier, 2007: 54).

Die Relation von Bildrahmen, Standpunkt und Objekt wird in den Kategorien der Größe der Einstellungen gefasst, wobei eine Einstellung definiert ist als „das, was sich in einem Film zwischen zwei Schnitten befindet“ (Hickethier, 2007: 52). Eine Einstellung besteht aus einzelnen Bildern zusammen, wobei in der Regel 24 pro Sekunde im Kinofilm (25 im Fernsehen) benötigt werden (ebd.) Einstellungen zu kategorisieren ist durch graduelle Unterschiede nicht einfach, zumal es in der Wissenschaft keine einheitliche Definition gibt. In dieser Arbeit orientiere ich mich nach Hickethier, der eine Kategorisierung von acht verschiedenen Einstellungen vorgenommen hat (ebd: 55f):

- *Weit (W)*: Die Landschaft wird weiträumig gezeigt, die Person erscheint verschwindend klein. Oft wird von einem erhöhten Standpunkt aus gezeigt, um Überblick über die Szenerie zu verschaffen und den/die ZuschauerIn in Stimmung zu versetzen/ vorzubereiten.
- *Totale(T)*: Ein Handlungsraum wird hier bestimmt, in der die Person untergeordnet ist. So können alle Elemente der Szene gezeigt werden.
- *Halbtotale (HT)*: Diese Einstellung ist für körperbetonte Aktionen oder Menschengruppen, die Person selbst wird von Kopf bis Fuß gezeigt.
- *Amerikanisch (A)*: Aus dem Western stammend, zeigt sie die Figur vom Kopf bis etwas unterhalb der Hüfte. Basiert auf der Idee, den Griff zum Revolver zu verfolgen.
- *Halbnah (HN)*: bezeichnet die Einstellung von der Hüfte an aufwärts. Sie lässt noch Aussagen über den Hintergrund zu, stellt aber das Situative in den Vordergrund.

- *Nah (N)*: Mimik und Gestik stehen hier im Vordergrund, weshalb die Person vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers gezeigt wird. Meist wird diese Einstellung für das Zeigen von Diskussionen und Gesprächen benutzt.
- *Gross (G)*: Hier wird der Kopf der Person gezeigt. Dies veranlasst eine genaue Darstellung und Konzentration auf Mimik und intime Regungen der Figur. Dies kann vor allem die Identifikation der ZuseherInnen mit der Person erhöhen.
- *Ganz Gross oder Detail (D)*: Hier ist nur noch ein Ausschnitt eines Gesichts zu sehen, Gegenstände werden dem/der BetrachterIn nahe vorgeführt

Was die Kategorisierung der Einstellungen veranschaulicht, ist das Verhältnis der ZuschauerInnen zum bewegten Bild in Relation von Nähe und Distanz. Der/Die ZuseherIn kann immer wieder an das Geschehen herangeführt und distanziert werden, ohne dabei nicht wirklich der Leinwand im Kino näher zu kommen. Die Filmhandlung wird dadurch beschleunigt und verlangsamt, dies versetzt den/die BetrachterIn in eine ständige Wahrnehmungserregung (Hickethier, 2007: 57). Verstärkt wird dieser Effekt durch verschiedene Kameraperspektiven, die die Figuren entweder auf Augenhöhe (,Normalsicht‘), von oben (,Aufsicht‘/ ,Vogelperspektive‘) oder unten (,Untersicht‘/ ,Froschperspektive‘) darstellt. Diese Perspektiven können je nach Kontext die Personen bedrohlicher, mächtiger oder schwächer respektive die Situationen spannender gestalten (ebd: 59). Auch Kamerabewegungen können unterschiedliche Intensitäten der filmischen Erzählung hervorrufen. Sie orientieren sich an menschlichen Blickveränderungen und werden laut Hickethier in die Kategorien ,Schwenk‘, ,Kamerafahrt‘, ,subjektive Kamera‘, ,Zoom‘ und eine ,Kombination‘ dieser eingeteilt (ebd: 60).

Licht und Farbe

Sowohl Licht als auch Farbe können Stimmungen erzeugen und Emotionen hervorrufen. Für die Analyse des Lichts müssen fünf Faktoren berücksichtigt werden: Lichtmenge, Lichtquelle, Lichtrichtung, Lichtkontrast und Lichtfarbe (vgl. Diekhans, 2004; nach Bienk, 2010: 68). Bei der Lichtmenge selbst unterscheidet man zwischen dem Einsatz von normal viel Licht, dem Low-Key Stil (wenig bis kaum Licht) und dem High-Key Stil (starkes Licht) (ebd: 69). Die Lichtquelle ist zu unterscheiden von der Lichtrichtung, indem hier zwischen diegetischem (in der erdachten Welt des Films verankert) und nicht diegetischem Licht (nicht in der erdachten Welt verankert) differenziert wird (ebd.). Die Lichtrichtung gibt auf horizontaler und vertikaler Ebene den Einfall des Lichts an, der Kontrast des Lichts schwankt zwischen hart und weich (ebd: 70).

Farben können Assoziationen hervorrufen, weshalb sie meist bewusst als Effekt eingesetzt werden. Im Film kann man zwischen natürlich wirkende Farbgebung und einer abstrakten Verfremdung von Farben unterscheiden. Während ersteres noch für den/die ZuschauerIn als Wirklichkeitsnahe erscheint, provoziert hingegen die Abstraktion die Distanzierung von der Illusion der Wirklichkeit (ebd: 75).

Ton

Hickethier unterscheidet drei verschiedene Ebenen des audiovisuellen Tons: *Geräusche*, *Musik* und *Sprache*, wobei jedem dieser Bereiche sowohl einzeln auch im Zusammenspiel eine besondere Bedeutung auf die Wirkung zukommt (vgl. Hickethier, 2007: 91). Geräusche haben die Funktionen, dass sie den Wirklichkeitseindruck des Bildes steigern, die Wahrnehmung der ZuschauerInnen steuern und - kontrastierend oder kongruent zum Bild - eine symbolische Dimension entfalten. Auf letzteres bezogen würde zum Beispiel ein störendes akustisches Signal ein harmonisches Bild stören (vgl. Bienk, 2010: 98). Auch die Musik steuert die Wahrnehmung der ZuschauerInnen und unterstützt das im Bild Dargestellte. Hinzukommt, dass die Musik als Ausdrucksmittel von Emotionen, Erinnerungen und Phantasievorstellungen dient und Filmhandlungen kommentieren kann (ebd: 100). Die Sprache kann in verschiedensten Formen auftreten: visualisiert durch Inserts, als im Off (,Voice Over') oder im On gesprochene Sprache, oder als Schrift. Das ,Voice Over' wird meist als Kommentar, als Erzählinstanz, oder als Erinnerungsperspektive eingesetzt, die Figurenrede im On hingegen ist Teil des Geschehens (ebd.: 98f). Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass das gesprochene Wort nicht nur durch den Text bestimmt ist, sondern zusätzliche Informationen und Bedeutungen gerade durch den Charakter der Stimme und die Art des Redens entstehen (vgl. Hickethier, 2007:101).

Dramaturgie

Mit der Dramaturgie ist die Art und Weise gemeint, wie eine Erzählung aufgebaut ist. Sie lässt in den Köpfen der ZuseherInnen eine Geschichte entstehen, indem sie durch den Aufbau der Handlung und der Verkettung von Ereignissen emotionale beziehungsweise kognitive Aktivitäten erweckt (vgl. Mikos, 2008a: 49). Die Dramaturgie hat eine Struktur, die durch das Drehbuch vorgegeben ist. Prinzipiell lässt sie sich in Akte, Szenen und Sequenzen unterteilen. Sie selbst sind aber im Kontext des Films auszumachen und können unterschiedlich aufgefasst werden. Das traditionelle Modell von Dramaturgie beginnt (nach dem Vorspann) mit einer Exposition der Figuren und der Handlungssituation, um den/die ZuschauerIn an das Geschehen heranzuführen und Interesse zu wecken (vgl. Hickethier, 2007: 117). Danach wird ein Konflikt vorbereitet: Handlungslinien werden verbunden, Spannung wird aufgebaut, es gibt erste Wendepunkte (wenn diese auch nicht gleich

erkannt werden). Der Konflikt wird schliesslich auf einen Höhepunkt getrieben, beispielsweise eine Auseinandersetzung mit einem Kontrahenten (im Western auch ‚Show Down‘ genannt), um danach zu einer Lösung beziehungsweise zu einem Schluss geführt zu werden. Der Höhepunkt muss dabei nicht der Moment der höchsten Spannungserzeugung sein, sondern ist in den klassischen Theorien der Dramaturgie dann, wenn z.B. ein besonderer Glückszustand der Figuren erreicht wird (ebd.: 119). Wenn die Handlung schließlich zu einem Schluss gekommen ist und das Ende des Films erreicht wurde, bleibt die Frage, wie und womit der/die ZuseherIn entlassen wird. Tendenziell soll ein Zustand von Stabilität, von Ruhe nach einer erlebten Störung, einem Konflikt, erreicht werden (ebd.). Ist das Ende so aufgebaut, dass der/ die ZuschauerIn alle Konflikte im Film gelöst findet, so stellt er keine weiteren Fragen, er/sie ist mit der Welt versöhnt und empfindet eine Bestätigung seines/ihres Glücksgefühls. Ein offenes Ende verlangt hingegen eine weitere Beschäftigung mit dem ungelöst gebliebenen Konflikt (ebd.). Durch die Dramaturgie kann also der/die ForscherIn erkennen, wie die Ereignisabläufe der Erzählung strukturiert sind und es kann so untersucht werden, wie die Geschichte vorstrukturiert und auf welche Art und Weise Informationen an das Publikum übermittelt wurde (vgl. Mikos, 2008a: 49).

3. METHODIK

3.1 ANNÄHERUNG AN DIE METHODIK

Die Filmanalyse zeigt sich trotz langsamer Etablierung in der Soziologie immer wieder als schwieriges Forschungsfeld. Dies ist vor allem auf ihre hohe Komplexität im Bezug auf Theorie und Methodik zurückzuführen. „Film- und Fernsehanalyse [ist] notwendigerweise inter- und transdisziplinär: interdisziplinär, weil sie theoretische Annahmen verschiedener Disziplinen in einer Analyse zusammenführt; transdisziplinär, weil sie aus dem Wechselspiel zwischen Analyse und Theorie zu einer Transformation von Disziplinärgrenzen beitragen kann“ (Mikos, 2008a: 41). Eine einheitliche Verwendung von Methodik gibt es in der Filmanalyse nicht, die Vielfalt an zu behandelnden Themen und die Anpassung an Forschungsfragen benötigt immer auch eine gewisse Flexibilität in der Ausführung. Korte verortet das Problem ausserdem in der Terminologie, genauer genommen in der unterschiedlichen Verwendung von Begriffen zur Darstellung desselben Sachverhalts. Dementsprechend hemmend ist sie in der interdisziplinären Forschung für die Vergleichbarkeit von Ergebnissen (vgl. Korte, 1988: 167). Andererseits problematisiert die Film- und Fernsehanalyse auch immer wieder ihre eigenen Ansätze, um neue theoretische Konzepte und historiographische Erkenntnisse in die analytische Praxis miteinzubeziehen (vgl. Hickethier, 2007: 26). Auf Basis dieser Überlegungen lehne ich mich in meiner Forschungsarbeit an die Methodik von Gerstmann/ Formanek an, die sie in ihrer Arbeit „Inszenierte Grenzen: Klonen, Geschlecht und Begehren in Science Fiction Filmen – soziologische Filmanalysen“ (2011) angewendet haben und auch später von Daniela Kramer für ihre Arbeit „Intersexualität im Spielfilm“ (2014) eingesetzt wurde. Gerstmann/ Formanek haben einen umfangreichen Methodenmix entwickelt, der als Pionierarbeit betrachtet und auch hier passenderweise eingesetzt werden kann.

Prinzipiell ist es die Aufgabe der Film- und Fernsehanalyse, das Bildhafte im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu versprachlichen, um ihre Strukturen darzulegen und um sie so bewusst zu machen. Gerade im Bezug auf die Komplexität der bewegten Bilder, die aus verschiedenen Elementen bestehend gleichzeitig wirken, ist ein Festhalten der Materie dringend notwendig. Versprachlichung bedeutet aber auch zugleich der Verlust respektive die Reduktion des Materials, gerade auch deswegen weil der Film auf einer nichtsprachlichen Mitteilungsebene ihren besonderen ästhetischen Ausdruck findet. Es handelt sich bei der Analyse daher um einen sekundären Text, der durch Beschreibung und Interpretation den Film nur annäherungsweise herstellen kann (vgl. Hickethier, 2007: 26). Das angefertigte Protokoll bildet dann den Rahmen der wissenschaftlichen Interpretation, wobei das Protokoll selbst nur als Hilfsmittel dienen kann, „dessen Bedeutung sich nur aus dem Wert für die wissenschaftlichen Untersuchungen

ergibt“ (Korte, 2004: 32). Anders ausgedrückt kann hier von einem mixed methods Ansatz ausgegangen werden, bei dem sowohl quantitative als auch qualitative Methoden zum Einsatz kommen, wobei auf quantitativer Seite nur ein Rahmen gebildet wird zum Festhalten der Materie. Die Analyse selbst ist rein qualitativer Natur und bezieht sich in dieser Arbeit auf eine Mischung aus dem hermeneutischen Verfahren der Bild- und Textanalyse, aus dem Vorgehen der Grounded Theory und der Methode der soziologischen Filminterpretation nach Faulstich. Diese sollen im folgenden Abschnitt kurz skizziert werden.

3.2 HERMENEUTISCHES VERFAHREN UND THEORETICAL SAMPLING

Die Film- und Fernsehanalyse knüpft an die literarische Hermeneutik und ihrem Sinnverstehen für künstlerische Texte an. Dabei ist weniger wichtig, die Geschichte verständlich zu machen, sondern dass „hinter diesem Schein des allgemein Verständlichen die Strukturen der Gestaltung hervorgehoben und die zusätzlich noch vorhandenen Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufgedeckt werden“ (Hickethier, 2007: 30). Impliziert ist hier die Vorstellung, dass der Film mehrdeutig gelesen werden kann und es gilt, diese Lesarten erkennbar zu machen. Die hermeneutische Textanalyse zeichnet sich durch ein ‚zirkuläres Verfahren‘ aus, das heisst Textstellen werden immer wieder aufs neue befragt und mit Interpretationsergebnissen konfrontiert (ebd.). Ausgangspunkt dieses Zirkels ist ein gewisses Vorverständnis des/der Forschenden, das durch die Aneignung des Textes korrigiert und erweitert wird. Dieser Prozess wird so lange fortgesetzt, bis der „Text schließlich so verstanden wird, wie dies von seinem Produzenten beabsichtigt wurde“ (Lamnek, 2010: 56).

So gesehen kann hier auf die Methodik der Grounded Theory, genauer auf das theoretical sampling, verwiesen werden. Zentraler Gedanke dabei ist, dass die Erhebung und die Auswertung der Daten gleichzeitig stattfindet. Zwischenergebnisse werden festgehalten und mit den nächsten Daten verglichen. Durch ein offenes Codieren können also viele Lesarten gebildet werden, wobei in den folgenden Schritten, der Vergleich mit neuen Daten diese Lesarten entweder bestätigen oder widerlegen. Ziel ist es also, „die hermeneutische Differenz zwischen dem Eigensinn des Textes, dem vom produzierenden Subjekt gemeinten und dem vom rezipierenden Subjekt aufgefassten Sinn zu reduzieren“ (Hickethier, 2007: 31). Dabei verweist Hickethier in Anlehnung an Schulte auf den Umstand, dass diese Differenz nie gänzlich aufgehoben werden kann, es handelt sich lediglich um eine Annäherung (vgl. Schutte 1990: 22ff, zit. nach Hickethier, 2007: 31).

3.3 SOZIOLOGISCHE FILMINTERPRETATION

Die soziologische Filminterpretation zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Gesellschaft in den Vordergrund des Erkenntnisinteresses rückt. Der Film wird in einen allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt und mit einer soziologischen ‚Brille‘ betrachtet (vgl. Faulstich, 2013: 196). Es wird der Frage nachgegangen, welchen Bezug der Film zur Gesellschaft seiner Zeit hat im Hinblick auf seine Bedeutung und seine Funktion. Vor allem, welche Haltung und Position der Film gegenüber bestimmten Themen einnimmt und wiedergibt ist von Relevanz. „Die soziologische Filminterpretation untersucht und bewertet den Film in Hinblick auf seine Wiedergabe von zeitgenössischer Wirklichkeit“ (ebd.).

3.4 KONKRETE VORGEHENSWEISE

In der folgenden Forschungsarbeit wurde nach den Analyseschritten vorgegangen, wie sich auch bei Helmut Korte (1999; 2004), Knut Hickethier (2007), Lothar Mikos (2008) und Werner Faulstich (2013) in ähnlicher Weise zu finden sind. Das bedeutet vor allem eine Einteilung des Films in Sequenzen, Szenen und Einstellungen. Das zuvor angefertigte Ersteindrucksprotokoll beruht dabei auf der Erinnerungsarbeit von Frida Haug (2005), die zum Schluss durchgeführte Figurenanalyse auf den Überlegungen von Jens Eder (2007). Wie bereits erwähnt, können Erhebungs- und Auswertungsschritte nicht eindeutig voneinander getrennt werden. Dennoch wurden zuerst mit dem Sequenz- und Szenenprotokoll die manifesten Inhalte festgehalten, um danach auf die latenten Strukturen mit der Figurenanalyse, unterstützt durch das Einstellungsprotokoll, einzugehen. Konkret lässt sich folgende Vorgehensweise festmachen:

Filmsichtung I
Filmauswahl/ Filmsichtung II
Ersteindrucksprotokoll
Entwurf erster Forschungsfragen
Sequenz- und Szenenprotokoll
Überarbeitung der Forschungsfragen
Figurenanalyse
Einstellungsprotokoll und -analyse
Interpretation
Rückbezug auf Theorie und Beantwortung der Forschungsfragen

Tab.1: Vorgehensweise, eigene Tabelle

3.4.1 FILMAUSWAHL

In Anbetracht des Umstandes, dass der Anreiz dieses Forschungsthemas erst auf Basis der Filmsichtung entstand, muss die Auswahl des Films dennoch erklärt werden. Denn obwohl sich die Forschungsfragen mit der medialen Macht auseinandersetzen, ist dies nicht zwanghaft auch Hauptthemas des Films. Ganz im Gegenteil finden sich viele andere Themen, für die der Film eine geeignete Basis für eine Analyse bieten würde. Warum ‚Gone Girl‘ sich als geeignet für dieses Thema auszeichnet ist darauf zurückzuführen, dass erstens die Massenmedien in die narrative Handlung des Films eingebaut sind und als eine Art Akteur wirken; zweitens, dass auch die Folgen einer Auseinandersetzung mit den Medien im Rahmen einer Beeinflussung dargestellt werden; und drittens, dass die Hauptprotagonisten im Film nicht selbst Teil des Medien-Apparates sind und dementsprechend das Verhältnis von Wissen und Macht genauer beleuchtet werden kann. Dadurch, dass der Film erst 2014 in die Kinos kam, kann ein aktueller Bezug auf die Gesellschaft geworfen werden. Hinzukommt, dass die Gefahr, eine bereits existierende Analyse des Films vorzufinden, sehr minimal gehalten wird. ‚Gone Girl‘, wie ich später genauer erörtere, kann vorwiegend dem Genre des ‚Thrillers‘ zugeordnet werden, dass sich stärker als jedes andere Genre mit der Wirkung und Rezeption beim Zuschauer auseinandersetzt (vgl. Faulstich, 2013). In diesem Sinne eignet sich der Film als selbstreflexives Medium, besonders in Anbetracht des Themas Macht und Machtwirkung. Abschließend sei noch erwähnt, dass sich der Regisseur des Films, David Fincher, durch einen system- und strukturkritischen Stil auszeichnet, der auch in seinen früheren Werken zu finden ist und auch in ‚Gone Girl‘ vorherrscht (vgl. Orgeron, 2011).

3.4.2 ERSTEINDRUCK - ERINNERUNGSARBEIT

Am 02.Oktober 2014 wurde der Film, im Rahmen eines Gewinnspiels bzw. einer Filmpremiere, gesponsert vom Radiosender FM4, zum ersten Mal gesichtet. Damals stand das Forschungsthema noch nicht fest, das Kinoerlebnis war rein privater Natur. Dennoch bildeten sich nach der Sichtung einige Denkanstöße, die zu einem späteren Zeitpunkt konkretisiert und in Verbindung mit soziologischen Theorien gesetzt wurden. Erst dann wurde der Film, durch den Erwerb der Dvd auf dem Portal Amazon, im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit (wieder) betrachtet. Es muss hier also zwischen zwei verschiedenen Abschnitten der Protokollierung unterschieden werden: Zum einen ein Protokoll im Sinne einer Erinnerungsarbeit, das heisst auf die Rückgesinnung der emotionalen Wirkung beim Betrachten des Films zum ersten Mal. Dies ist insbesondere erforderlich, als es zur Reflexion für Forschende für seine/ihre eigene Interpretation des Films dient. Zum anderen wurde ein Protokoll während der zweiten Sichtung angefertigt und kann als

erweiterter Ersteindrucksprotokoll, das heisst basierend auf der ersten Reflexion, verstanden werden. Spezifische Momente des Films und einhergehend die emotionalen Eindrücke, die über dem Zeitraum von der ersten bis zur zweiten Sichtung verloren gingen, ergänzten die Verschriftlichung. Unterschiede zwischen den zwei Wahrnehmungszeitpunkten ergaben sich alleine schon dadurch, dass der Film zuerst original auf englischer Sprache angesehen wurde und danach - aufgrund der einfacheren Handhabung und Analyse für diese Arbeit - auf deutsch. Dadurch fielen vor allem der Verlust unterschiedlicher amerikanischer Akzente und Ausdrucksweisen auf bzw. die teilweise, der Synchronisierung geschuldete, hölzerne deutsche Übersetzung. Das Protokoll selbst gestaltete sich im Aufbau unsystematisch. Als nächster Schritt erfolgte die Gestaltung eines Szenen- und Sequenzprotokolls.

3.4.3 SEQUENZ- UND SZENENPROTOKOLL/ ZEITLINIE

Mit der Erstellung eines Sequenz- und Szenenprotokolls kann der Film nun systematisch erfasst werden. Durch die Einteilung des Films in unterschiedlich große Einheiten, die jeweils vom Kontext, vom Forschungsinteresse und der subjektiven Wahrnehmung abhängig sind, wird der Handlungsablauf bzw. die Dramaturgie nachvollziehbar gemacht. Die verschiedenen Einteilungen des Films werden inhaltlich-formal beschrieben und zeitlich ermittelt (vgl. Korte, 2004: 51). Das Sequenzprotokoll bildet dabei die gröbere lineare Struktur des Filmes, sie dient mehr der Übersicht und der einfacheren Verortung bestimmter Handlungsabläufe. Im Szenenprotokoll werden Elemente des Films genauer festgehalten. Bezogen auf den Film ‚Gone Girl‘ wurden die Szenen nach folgenden Kriterien unterschieden: Zeit, Ort, Figur und Handlung. Überlegungen, im Szenenprotokoll auch den Dialog festzuhalten, mussten aufgrund der zeitlichen Begrenzung und der Dialoglastigkeit des Films, verworfen werden. Für die Nachvollziehbarkeit der Handlung und aufgrund des Themenschwerpunktes wurden zusätzlich auch innere Monologe und Erzählungen in Form von ‚Voice-Overs‘ festgehalten, sowie sprachliche Akte in den Massenmedien, genauer im Fernseher oder im Radio. Die einzelnen Szenenbeschreibungen wurden zur Gedächtnisstütze mittels Titeln versehen, die teilweise mit ‚in vivo codes‘, das heisst mit direkten Ausschnitten von Dialogen aus dem Film (vgl. Gerstmann/ Formanek, 2011: 109), versehen wurden.

Da es im Film ausserdem zu sehr vielen Zeitsprüngen in der Erzählung kommt, wurde eine Grafik der Zeitlinie im Film angefertigt. Diese fungierte als Hilfsmittel bei der Analyse der Erzählstruktur. Nach der Anfertigung des Sequenz- und Szenenprotokolls wurden die Forschungsfragen noch einmal überarbeitet und fehlerhafte Gedankengänge umstrukturiert. Erst nach der Überarbeitung begann die tatsächliche Interpretationsarbeit, wobei für eine Szene ein Einstellungsprotokoll angefertigt werden musste.

3.4.4 EINSTELLUNGSPROTOKOLL

Das Einstellungsprotokoll dient der Detailanalyse, sie wird dort eingesetzt, wo eine genauere Betrachtung des Filmmaterials notwendig ist. Laut Hickethier ist das Ziel eine präzise Erfassung der filmästhetischen Merkmale, wobei das Protokoll der Überprüfung gestalterischer Strategien eines zentralen Ausschnittes des Films dient (vgl. Hickethier, 2007: 36). Die kleinsten Einheiten, also einzelne Einstellungen werden neben den Merkmalen, die auch im Szenenprotokoll hervorgehoben werden - dass heisst Handlung, Ort Figur, Dialog und Zeit - auch auf kameraästhetische Merkmale untersucht. Damit sind vor allem Kameraeinstellungen, Schnitt- und Szenenwechsel sowie Licht gemeint. Diese Art der Protokollierung ist mit einem hohen Zeitaufwand verbunden, weswegen sie auch nur gezielt für Szenen eingesetzt wird, die Irritationen hervorrufen.

3.4.5 FIGURENANALYSE

Beim Thema Macht handelt es sich um ein nicht greifbares Phänomen, dass sich aber in dem Handeln, Denken und Verhalten der Figuren ausdrückt. Dementsprechend ist eine genauere Analyse der Personen im Film notwendig. In dieser Arbeit greife ich daher auf die Figurenanalyse von Hans Eder zurück. Er unterstreicht die Notwendigkeit einer genauen Untersuchung von Figuren und verweist auf die bisherige unmethodische Herangehensweise (vgl. Eder, 2008 :14). Eder unterscheidet prinzipiell drei Typen der Analyse:

- Die *dramatische Analyse*, die der Frage nachgeht, „wie eine bestimmte Wirkung der Figur auf das Publikum erreicht werden kann“ (ebd: 22). Figuren werden hier als Elemente des ökonomischen Erfolgs verstanden, der Film ist ein Produkt.
- Die *interpretative Analyse* geht der Frage nach, wie das rätselhafte Verhalten der Figur zu klären ist. Welche Symbolik steckt hinter der Figur und was trägt sie zur Bedeutung des Films bei (ebd.)
- Die *soziokulturelle Analyse*, die sich mit der Darstellung des Menschen allgemein oder bestimmter gesellschaftlicher Gruppen beschäftigt. Fragen richten sich nach der Aussagekraft und Wirkung der Darstellung (ebd.).

In Anbetracht dieser Unterteilung müssen die Figuren im Film ‚Gone Girl‘ im Rahmen einer interpretativen Analyse gedacht werden. Viel weniger geht es um die Repräsentation bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, sondern um die Frage nach ihren Gründen für ihr Verhalten und Denken. Die Figurenanalyse zielt dabei nicht nur auf bestimmte Beschreibungen von Figuren ab,

sondern es handelt sich auch um eine dichte Beschreibung im Sinne von Gilbert Ryle oder Clifford Geertz (1997, nach Eder, 2008: 25). Mit dichter Beschreibung soll dabei die Deutung eines Phänomens gemeint sein, das sich nicht nur auf äusserliche Beschreibung oder auf ein Verhalten beschränkt, sondern auch psychische und soziale Aspekte berücksichtigt (ebd.). Ein Rückgriff auf Alltagssprache ist dabei kaum vermeidbar, weshalb es Aufgabe der Analyse ist, die Balance zwischen wissenschaftlicher Nachvollziehbarkeit und Leserlichkeit zu halten.

Bezogen auf die Analyse der Figur, so führt Eder das Modell ‚die Uhr der Figur‘ ein. Damit verweist er auf vier verschiedene Ebenen, nach denen eine Figur analysiert werden kann:

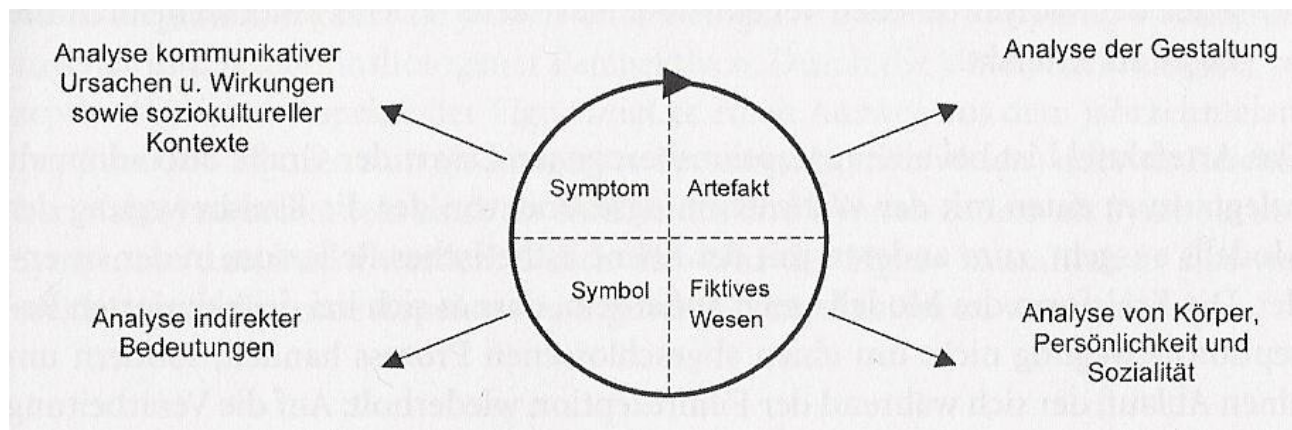


Abb.3: Die Uhr der Figur in Eder, 2008:141, nach Karner, 2014: 63

1. *Die Figur als fiktives Wesen:* Fokus liegt hier auf den psychischen, physischen und sozialen Merkmalen der Figur. Fragen richten sich danach, welches Verhalten die Person aufweist oder wie sie in Beziehung zu ihrer Umwelt steht (ebd.: 123).
2. *Die Figur als Symbol:* Der Figur werden Bedeutungen zugeschrieben, sie ist Metapher oder Personifikation eines bestimmten Themas. „Die Figur hat nicht nur bestimmte Probleme, Tugenden, Laster, usw., sondern exemplifiziert sie als abstrakte Qualität“ (ebd.:124).
3. *Die Figur als Symptom:* Im Rahmen ihrer Produktion wird die Figur hier als Kulturphänomen gesehen. Fragen richten sich danach, wieso die Figur so gestaltet wurde und welche Wirkungen sie auf ihr Publikum hat (ebd.).
4. *Die Figur als Artefakt:* Hier wird der ästhetische, textbezogene oder stilistische Aspekt der Figur besprochen. Das heisst, Figuren werden dabei Relationen zu Darstellungsmitteln zugeschrieben (ebd.: 125).

Eder erweitert ausserdem sein Modell um zwei weitere Aspekte: Einerseits um den *Kontext der Figur*, in dem sich die vier genannten Ebenen abspielen; besonderen Bezug nimmt Eder dabei auf die Handlung und die Figurenkonstellation (ebd.:147). Andererseits auf die *emotionale Wirkungsformen* der Figur. Damit ist der Zusammenhang von Figur und emotionaler Zuschauerreaktionen gemeint (ebd.: 149).

Die Ebenen sind nicht hierarchisch angeordnet, vielmehr ist es abhängig von der Fragestellung, auf welche Ebenen mehr Rücksicht genommen werden muss und auf welche nicht. Es kann auch immer wieder bei der Analyse zwischen den Ebenen hin- und hergewechselt werden (ebd: 712). Für diese Arbeit müssen zwei Arten der Analyse unterschieden werden: Die Analyse des Hauptprotagonisten und die Analyse ausgewählter Figuren. Dies ist deswegen notwendig, weil unterschiedliche Forschungsfragen beantwortet werden müssen. Bei der Analyse des Hauptprotagonisten werden alle vier Ebenen der Figurenanalyse zugezogen. Sein Handeln und seine Darstellung sind dabei genau so wichtig wie seine symbolische Bedeutung zur Beantwortung der Frage nach Medienmacht. Die Figur als Symptom soll dabei als Indikator dafür dienen, in welchem Verhältnis der Film zum Thema Medienmacht steht. Alle anderen ausgewählten Figuren werden nur auf der Ebene des fiktiven Wesens analysiert. Neben der zeitlichen Beschränkung der Forschung liegt das vor allem an der zu untersuchenden Forschungsfrage, nämlich der Rezeption von Medien im Film. Dazu genügt zu untersuchen, welche Reaktionen und Meinungsänderungen vorzufinden sind, nachdem sie der Berichterstattung ausgeliefert waren.

4. DER FILM ‚GONE GIRL‘

4.1 ASPEKTE DER PRODUKTION

‚Gone Girl‘ ist ein Film aus dem Jahre 2014 vom Regisseur David Fincher. Er basiert auf dem gleichnamigen und erfolgreichen Buch der Autorin Gillian Flynn, die auch das Drehbuch dazu verfasste und eng mit dem Regisseur zusammenarbeitete. Für David Fincher ist es bereits die dritte Buchadaption hintereinander, nach ‚The social Network‘ 2011 (basierend auf Ben Mezrich ‚The Accidental Billionaires‘) und ‚The Girl with the dragon tattoo‘ 2010 (basierend auf Stieg Larrsons ‚Män som hatar kvinnor‘). ‚Gone Girl‘ ist sein bis jetzt kommerziell erfolgreichster Film. Mit einem Budget von geschätzten 61 Millionen Dollar spielte er weltweit mehr als 338 Millionen Dollar (Stand: Dezember 2014, vgl.Imdb.com) an den Kinokassen ein. Der Film wurde insgesamt für 136 Auszeichnungen nominiert, 66 davon konnten gewonnen werden. Allerdings blieb

ein Erfolg bei den renommiertesten Auszeichnungen, dem Oscar und den Golden Globus verwehrt. 20th Century Fox sowie Regency Enterprises sind die Produktionsfirmen, gedreht wurde ab September 2013 und hauptsächlich in Missouri, USA. Am New York Film Festival am 24. September 2014 wurde der Film zum ersten Mal ausgestrahlt. Für den Soundtrack zeichnen sich Atticus Ross und Trent Raznor, der durch das Musikprojekt ‚Nine Inch Nails‘ bekannt wurde, zuständig; Beide kooperierten mit David Fincher bereits an seinen letzten beiden Filmen.

In den Hauptrollen spielen Ben Affleck als Nick und Rosamunde Pike als Amy Dunne. Rosamunde Pike wurde für ihre Performance auch für einen Oscar nominiert. In den Nebenrollen sind unter anderem Neil Patrick Harris, Tyler Perry, Carrie Coon und Kim Dickens zu sehen (vgl. imdb.com).

Bei der Vermarktung des Films wurde darauf geachtet, nicht zuviel des Inhalts zu verraten. David Fincher bestand darauf, nur bis zu einer gewissen Sequenz des Films Ausschnitte von Rosamunde Pike zu verwenden (vgl. filmcomment.com). Geheimnisvoll blieb das Marketing auch in dem



Abb.4: Filmposter, Quelle: blackfilm.com

Sinne, dass eine interaktive Homepage namens ‚River of Secrets‘ für den Film kreiert wurde, auf der BenutzerInnen anonym ihre eigenen Geheimnisse per Text oder Audio veröffentlichen konnten (vgl. movieviral.com). Ausserdem wurde die offizielle Homepage des Films so gestaltet, dass sie wie eine lokale Nachrichtenshow wirkt (siehe dazu: <http://www.findamazingamy.com/#>).

4.2 GENRE

Der Film enthält Elemente aus unterschiedlichen Genres, laut IMDB ist er unter den Begriffen Thriller, Drama und Mystery eingeordnet. Faulstich verweist in diesem Zusammenhang auf den problematischen Charakter des Genrebegriffs, der zirkulär (Kriterien nur aus sich selbst heraus gewinnend), Kategorien vermischend (nach unterschiedlichen Kriterien definiert) und sujetverhaftet ist (vgl. Faulstich, 2013: 30). Die Verwendung von Genres als Zugehörigkeitsmerkmal ist dennoch praktisch, um das Verständnis von Filmen zu fördern. Generell definiert Faulstich Genres als „kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln können“ (Faulstich, 2013: 31). Interessant für die Soziologie ist das Genre also im Verhältnis zum Rezipienten und in ihrem sozialhistorischen Kontext. Auch Hickethier sieht Genres als „Regulative der Affektsteuerung und Simulationsprogramme für die Erzeugung von Zuschaueremotionen“ (Hickethier, 2001; zit.n. Hickethier, 2007: 203).

Um in der Terminologie von Faulstich zu bleiben, der die Genres in die 10 Wichtigsten unterteilt, enthält der Film ‚Gone Girl‘ Elemente aus ‚Melodrama‘ und ‚Kriminalfilm‘, vorwiegend kann er aber in die Kategorie ‚Thriller‘ eingeteilt werden. Die Elemente des Melodramas in ‚Gone Girl‘ sind etwa die Verortung der Handlung in einer kleinbürgerlichen Ortschaft und damit auch verbunden ideologisch dominierte, kleinbürgerliche Weltansichten, die Behandlung eines Frauenschicksals und im weitesten Sinne der Kampf um die Liebe (vgl. Faulstich, 2013: 39f). Elemente des Kriminalfilms sind vor allem in der Handlung zu erkennen. So steht im Mittelpunkt ein Verbrechen bzw. Mord und dessen Aufklärung. Schuld und Unschuld sowie Gut und Böse sind Ordnungsschemata, die es zu klären gilt (vgl. Faulstich 2013: 37). Dass der Film aus meiner Sicht dennoch mehrheitlich in das Genre Thriller einzuordnen ist, liegt an der Gestaltung und am Aufbau des Films. Ausgangspunkt eines Thrillers ist die Dekonstruktion des Alltäglichen, Normalen. „Das Vordergründige wird brüchig, das Selbstverständliche fragwürdig, die Oberfläche der Ereignisse zur Maske des Bösen. Unsicherheit und Misstrauen sind die Folgen. Der gesellschaftliche Konsens, sogar die eigene soziale Rolle wird in Frage gestellt“ (Faulstich, 2013: 49). Der Thriller ist eine Form der intensiven Selbsterfahrung, da sich das ‚Grauen‘ in der Phantasie jedes individuellen Zuschauers versteckt. In diesem Sinne ist es stärker als jedes andere Genre rezeptions- und

wirkungsdefiniert. Dieser Umstand wird dadurch intensiviert, dass auch die Handlungsstruktur zur Rezeptionssteuerung eingesetzt wird, mit Informationsdefiziten, Vorabinformationen, Vor- und Rückblenden, Handlungsverzögerungen, Konfliktvariationen, etc. (vgl. Faulstich, 2013: 49f). ‚Gone Girl‘ ist ein sehr komplexer Film, mit vielen Zeitsprüngen, alternativen Handlungssträngen und atmosphärischen Änderungen. Im nächsten Abschnitt wurde die Handlung auf die wesentlichsten Punkte nacherzählt.

4.3 DIE HANDLUNG

‚Gone Girl‘ erzählt die Geschichte von Nick Dunne und dem Verschwinden seiner Ehefrau Amy Dunne. Als er am Tag ihres 5-jährigen Jubiläums nach Hause kommt, findet er Teile des Hauses verwüstet vor, seine Frau scheint verschwunden. Er ruft die Polizei und kooperiert mit ihnen, allerdings wird er selbst schnell zum Tatverdächtigen, da die Beweislage hin zu einem Mord deutet. Ausserdem zieht er die Aufmerksamkeit der Medien auf sich, unter anderem aufgrund der Tatsache, dass Amy berühmt ist. (Ihre Eltern basierten eine Kinderbuchreihe namens ‚Amazing Amy‘ auf ihrem Leben) Während der Polizeiermittlungen erfährt Mensch, dass Amy jedes Jahr an ihrem Hochzeitstag eine Schnitzeljagd veranstaltet, in dem sie Briefe mit Hinweisen für Nick versteckt, die zu seinen Geschenken führen. Auch dieses Jahr lag sie ihm eine Fährte, die Nick nun auf eigene Faust versucht zu klären. Als das Haus von Nick und Amy untersucht wird, schläft Nick bei seiner Zwillingschwester Margo. Es stellt sich dabei heraus, dass Nick seit einem Jahr eine Affäre mit einer Schülerin aus seiner Klasse hatte, seine Ehe lief schlecht. In Rückblenden in Form von Amys Tagebucheinträgen wird dabei immer wieder die Geschichte erzählt, wie sich Nick und Amy kennengelernt hatten und was innerhalb der letzten Jahre zwischen ihnen passiert ist. Auch, dass sie am Schluss ihrer Ehe Angst vor ihrem Mann hatte. Nick schafft es mit Hilfe der Hinweise das Versteck des Geschenkes zu finden. Zu diesem Zeitpunkt realisiert er, dass Amy ihr Verschwinden beziehungsweise ihren Mord inszeniert hat, um ihm aus Rache an der Affäre eine Haftstrafe bzw. die Todesstrafe anzuhängen. Der Film folgt ab diesem Zeitpunkt zwei Handlungssträngen. Zum einen, was Amy seit dem Tag ihres Verschwindens gemacht hat bzw. was ihr passiert ist und zum Anderen, wie sich die Lage für Nick zuspitzt. Amy selbst ist untergetaucht, sie hat sich mit einer neuen Nachbarin angefreundet und verbringt ihr Tage mit ihr. Dies ändert sich aber, als die Nachbarin entdeckt, dass Amy Geld hat und raubt sie aus. Mit ein paar Restmünzen ausgestattet ruft sie ihren alten Schulfreund Desi Collins an, dem sie vorlügt misshandelt worden zu sein. Er bietet ihr an, in seinem Ferienhaus solange zu wohnen, bis die Sache mit Nick geklärt ist. Nick hat sich währenddessen an einen Juristen gewendet, der ihm ratet, sein öffentliches Bild zu verbessern und ein Interview im Fernsehen zu geben. Die Aktion war erfolgreich, jedoch wird kurze Zeit später er

und seine Schwester verhaftet, da beiden Belastendes vorgeworfen werden. Nach wenigen Wochen Aufenthalt in Desi Collins Ferienhaus tötet Amy Desi und inszeniert es so, als hätte sie in Notwehr gehandelt. Sie fährt mit dem Auto zurück zu Nick, der mittlerweile auf Kautionsfrei ist, und kollabiert in seinen Armen. Im Krankenhaus erklärt sie den Polizeibeamten, dass sie von Desi Collins entführt und in seinem Ferienhaus gefangen gehalten wurde. Ihre Rückkehr wird medial gefeiert, auch die Polizei glaubt ihrer Geschichte. Nachdem Amy zurückkehrt und lebendig ist, werden alle Anklagepunkte gegen Nick fallengelassen. Zuhause unter der Dusche gesteht sie Nick, dass sie zu ihm zurückgekommen ist, weil sie genau den Nick möchte, den sie im Fernsehen gesehen hat. Nick möchte Amy verlassen, sie erpresst ihn aber indem sie sich mit seinen eingefrorenen Samen, die er vor einem Jahr in einer Samenbank abgab, befruchtet und schwanger wird. Der Film hat ein offenes Ende, Nick und die jetzt schwangere Amy bleiben zusammen.

4.4 STRUKTUR DES FILMS: SEQUENZEN, SZENEN UND ZEITLINIE

Sequenzen

- 1) Intro/ Nick und Amy (0:00:00 - 0:08:20)
- 2) Amy ist verschwunden (0:08:20 - 0:27:53)
- 3) Die Schatzsuche beginnt (0:27:53 - 0:42:01)
- 4) Nicks Geheimnis (0:42:01 - 0:54:13)
- 5) Die Situation eskaliert (0:54:13 - 1:06:05)
- 6) Die Enthüllung (1:06:05 - 1:15:13)
- 7) Amys neues Leben und Nicks Suche (1:15:13 - 1:41:28)
- 8) Amy trifft Desi und Nick trifft Sharon (1:41:28 - 2:05:34)
- 9) Amy kehrt zurück (2:05:34 - 2:14:47)
- 10) Ein neues Zusammenleben (2:14:47 - 2:24:35)
- 11) Abspann (2:24:35 - 2:29:09)

Szenen

1) Intro/ Nick und Amy

1. Vorspann/ Logos	5. „The Bar“/ Die Geschwister	8. Erster Kuss
2. Amy am Schoß	6. Kennenlernen Nick und Amy	9. Erstes Mal Sex
3. Filmtitel und Stadt	7. Im Lift	10. Schatzsuche
4. Nick auf der Straße		

2) Amy ist verschwunden

11. Amys Verschwinden	15. Befragung Nick	19. Jubiläumsgeschenk
12. Die Polizei wird gerufen	16. Nicks Vater auf der	20. Bei Margo angekommen
13. Amazing Amy	Polizeistation	21. Die Nachbarin
Buchpräsentation	17. Ankunft Altersheim	22. Erster Hinweis
14. Heiratsantrag	18. Liebesakt in der Bibliothek	

- | | | |
|--------------------------------------|---------------------------|------------------------|
| 23. Erwachen vor dem
Pressetermin | 24. Begrüßung Amys Eltern | 26. Männliche Verehrer |
| | 25. Der Pressetermin | |

3) Die Schatzsuche beginnt

- | | | |
|------------------------------|---------------------------|------------------------------|
| 27. Ersten Hinweis lösen | 32. Beim Videospielen | 36. Fehlende Sachen im Haus |
| 28. Zweiter Hinweis | 33. Die HelferInnen- | 37. Nach einem anstrengenden |
| 29. Das Haus von Nicks Vater | Versammlung | zweiten Tag |
| 30. Der dritte Hinweis | 34. Shawns Foto | 38. Abschied aus New York |
| 31. Baldige Entlassung | 35. Amys Mutter beruhigen | 39. Ankunft in Missouri |

4) Nicks Geheimnis

- | | | |
|--------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| 40. Nicks Geliebte | 43. Ermittlung im alten | 46. Nicks Foto im Fernsehen |
| 41. Begräbnis von Nicks Mutter | Einkaufszentrum | 47. Eis und Vorhang |
| 42. Gesprächs eskalation | 44. Eine Waffe zum Valentinstag | 48. Fernsehen auf der |
| zwischen Nick und Amy | 45. Margo ertappt Nick | Polizeistation |

5) Die Situation eskaliert

- | | | |
|--|--------------------------------|--------------------------|
| 49. Eine Versamlungsrede läuft
schief | 52. Scherben aufwischen | 55. Montage 2: Tagebuch, |
| 50. Tatsachenkonfrontation | 53. Untersuchungen im Haus | Hinweis lösen und |
| 51. „Du weisst ich würde dich
das nie fragen, Nick“ | 54. Montage 1: Tagebuch finden | Rückblende |
| | und Hinweis lösen | 56. Nicks Entdeckung im |
| | | Holzschuppen |

6) Die Enthüllung

- | | |
|------------------------------|-------------------------------|
| 57. Storytwist | 60. Was Amy 10 Stunden später |
| 58. Was Amy bisher machte | machte |
| 59. Was Amy 2 Stunden später | 61. Amy und der Hammer |
| machte | 62. Punching Judy Puppen |

7) Amys neues Leben und Nicks Suche

- | | | |
|---|---------------------------------|----------------------------|
| 63. Amys neue Nachbarin | 72. Die Ellen Abbott Show bei | 79. Das Haus vom Vater ist |
| 64. Amys Internetrecherche | Margo und Nick | abgeriegelt |
| 65. Am Swimmingpool | 73. Meldung komischer | 80. Wo ist Amy? |
| 66. Nick wird von Amy ertappt | Vorkommnisse | 81. Minigolf |
| 67. „Das ist das Widerlichste,
was ich je gehört habe“ | 74. Nick am Flughafen | 82. Amys Paranoia |
| 68. „Tja, wir sind im | 75. Besuch bei Desi Collins | 83. Tanner Bolts Plan |
| Hauptprogramm“ | 76. Nicks Bar ist beliebt | 84. Amy wird ausgeraubt |
| 69. Treffen mit Tanner Bolt | 77. „Die einfachste Antwort ist | 85. Montage: Nach dem |
| 70. Nick trifft Tommy | meist die richtige Antwort“ | Raub |
| 71. Die Ellen Abbott Show bei | 78. Was ist im Haus von | 86. Gummibärchen Training |
| Amy und Greta | Nicks Vater versteckt? | |

8) Amy trifft Desi und Nick trifft Sharon

- | | | |
|------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| 87. Amy trifft Desi | 91. Kurz vor dem Interview | 94. „Je früher wieder du |
| 88. Begrüßung Sharon | mit Sharon | aussiehst wie du selbst, bist |
| 89. Andie im Fernsehen | 92. Kurz nach dem Interview | du wieder du selbst“ |
| 90. Von der Offensive in die | mit Sharon | 95. Nick schleicht zu Margo |
| Defensive | 93. Desis Ferienhaus | |

96.	Interview mit Sharon Shieber	100.	Desi beschliesst mit einzuziehen	103.	„Die Kids tragens immer so“
97.	Nach dem Fernsehen 1	101.	„Die Wahrheit ist meine beste Verteidigung“	104.	Kaution
98.	Nach dem Fernsehen 2	102.	„Die Wahrheit ist: sie sind kein Handschriftenexperte“	105.	Amys Vorbereitungen
99.	Margo wird verhaftet			106.	Desis Tod

9) Amy kehrt zurück

107.	Amys Rückkehr	110.	„Seien sie doch einfach nur froh, dass ihre Frau wieder zurück ist“	113.	„Wir lieben dich Amy“
108.	Nicks Unglaube			114.	Verliebt in den Mann im Fernsehen
109.	Amys Befragung	111.	Amys Befragung 2	115.	Geständnis unter der Dusche
		112.	Das Wunder von Missouri	116.	Schlaflosigkeit 1

10) Ein neues Zusammenleben

117.	Nick auf der Straße 2	121.	„Eigentlich alles, was sie inzwischen über meine Frau wissen, ist gelogen“	125.	Treppenabgang zum Interview
118.	„Erstmal hat unsere Ehe absolute Priorität“	122.	Vorbereitung für das Interview mit Ellen Abbott	126.	Nick kann Amy nicht verlassen
119.	„Nur nichts machen, was sie übel nimmt“	123.	Ellen Abbott betritt das Haus	127.	Interview mit Ellen Abbott
120.	Schlaflosigkeit 2	124.	„Das nennt man Ehe“	128.	Amy auf dem Schoß 2

11) Abspann

129.	Outro
------	-------

Trotz zahlreichem Bemühen das Material auf weniger Szenen zu reduzieren, ergaben sich für die Analyse trotzdem 129 Szenen, die insgesamt auf 11 Sequenzen unterteilt wurden. Das ist nicht nur auf die Länge des Films zurückzuführen (149 Minuten), sondern auch auf dessen Komplexität der Inszenierung. Die Handlung wird meistens aus drei Perspektiven erzählt: Aus der Sicht von Nick Dunne, Amy Dunne und der Ermittlerin im Rahmen ihrer Nachforschungen. Diese verschiedenen Handlungsstränge führen während des Films immer aus- und zueinander, gegen Ende des Films werden sie zusammengeführt. Hinzu kommen immer wieder Rückblenden in Form von Tagebucheinträgen, die den zeitlichen Ablauf der Handlung bis zum großen Storytwist unterbrechen. Danach wechselt die Erzählperspektive abrupt und es kommt zu Rückblenden in Form von Montagen, die aus kurzen Szenen bestehen. Der Film spielt in einem zeitlichen Rahmen von fast 3 Monaten, wobei die meiste Handlung in den ersten 8 Tagen stattfindet. Danach springt die zeitliche Handlung, in größeren und kleineren Schritten. Um dies besser verständlich zu machen, wurde der Versuch unternommen, eine Zeitlinie anzufertigen, die den zeitlichen Ablauf innerhalb der filmischen Erzählung zeigt:

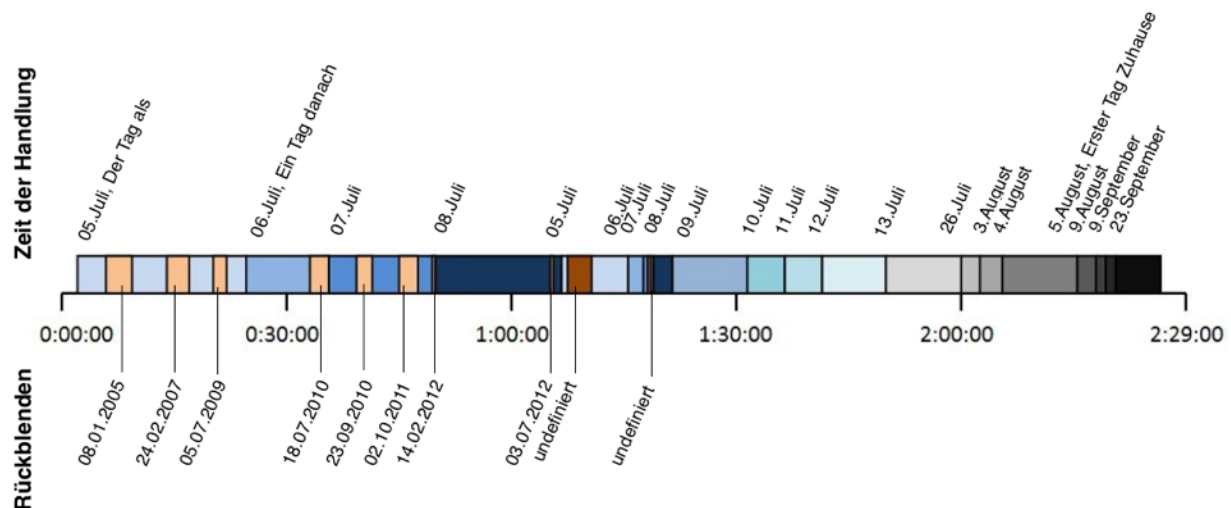


Abb.5: Zeitlinie, eigene Grafik

4.4.1 GENERELLE INSZENIERUNG

Obwohl der Film im Jahr 2014 gedreht wurde, ist der Film dennoch im Jahr 2012 - so wie es auch in der Romanvorlage von Gillian Flynn ist - verortet. Das wird zwar nicht explizit im Film erwähnt, ergibt sich aber aus dem Kontext der Handlung beziehungsweise aus den Notizen aus Amys Tagebuch. ‚Gone Girl‘ ist spezifisch nach Tagen angeordnet, das heisst jeder (neue) Tag wird mit dem Datum und einer kleinen Anmerkung versehen. So ist der erste Tag angeschrieben als „05. Juli, Der Tag als“, der zweite mit „06. Juli, Ein Tag danach“, der dritte „07. Juli, zwei Tage danach“ usw. Ab dem 5. August, als Amy zurückgekehrt ist, ändert sich die Bemerkung zu „Erster Tag Zuhause“. Dies ist vor allem hilfreich um der Erzählung zu folgen, da wie bereits erwähnt es zu sehr vielen Zeitsprüngen kommt. Neben den beiden Hauptprotagonisten Nick und Amy Dunne gibt es noch eine Vielzahl an weiteren Charakteren im Film. Diese reichen von Familienmitgliedern (Margo, Amys Eltern), Polizisten (Ermittlerin, ihr Kollege), Fernsehmoderatorinnen (Ellen Abbott, Sharon Schieber), Geliebte von Nick und Ex-Geliebte von Amy (Andie Fitzgerald, Tommy O’Hara, Desi Collins), Nachbarinnen (Noelle Hawthorne, Greta) hin zum Anwalt Tanner Bolt, um nur die Wichtigsten zu nennen. Neben den beiden Hauptprotagonisten hat aber als Einzige die Ermittlerin mit ihrem Kollegen einen eigenen Erzählstrang, in dem sie versucht dem Verschwinden von Amy Dunne auf die Spur zu kommen. Das Voice Over, also die über Szenen gelegte Stimme, ist ein essentieller Bestandteil von ‚Gone Girl‘. Es wird bei Nick am Anfang und am Ende des Films

eingesetzt, um einen inneren Monolog zu symbolisieren. Hierbei wird in die Darstellerperspektive gewechselt und so die Identifikation mit den ZuseherInnen erhöht (Hickethier, 2007: 54f). Bei Amy tritt das Voice Over als Erzählstimme auf, um in den Montagen ihr Denken zu erläutern und ihr Handeln zu beschreiben. Ausserdem werden ihre Hinweise bei der Schatzsuche nicht immer laut vorgelesen. In diesem Fall werden für die ZuseherInnen die Hinweise in Amys Stimme wiedergegeben. Dasselbe lässt sich auch über ihre Tagebucheinträge sagen. Wenn Tagebucherzählungen in Form von Rückblenden stattfinden, werden diese meistens von Amys Stimme eingeleitet mit einer Einstellung, wie Amy gerade im Tagebuch schreibt. Im späteren Verlauf, als die Szenen der Tagebuchnotizen kürzer werden, werden sie fast ganz mit dem Voice Over erzählt. Musik in Form von Liedern ist im Film kaum vorhanden, vielmehr kann man ‚Gone Girl‘ als sehr dialoglastig beschreiben. Immer wieder müssen neue Aktionen mit anderen Figuren ausgehandelt, Informationen verarbeitet und diskutiert werden. In diesem Sinne ist der Film auch sehr Figurenzentriert. Bezogen auf die Musik, so sind lediglich in drei Szenen (17, 63 und 81) Lieder in einem Radio auszumachen. Diese sind aber nur leise wahrzunehmen und werden als Hintergrund/ Geräusch-Kulisse wahrgenommen. Die Filmmusik lässt sich abhängig von der Szene als mysteriös, spannungserzeugend, ruhig oder verstörend beschreiben. Orchesterinstrumente werden dabei immer wieder mit Gitarren oder Synthesizern vermischt und teilweise verzerrt wiedergegeben. Aufgrund der Handlung kommt es im Film sehr häufig zu Ortswechseln. Dies hat zur Folge, das viele Szenen mit einem so genannten ‚establishing shot‘ anfangen, das heisst: mit Einstellungen von Landschaften, Städten, Gebäuden oder Autofahrten, die vor einem Gebäude enden. Zusätzlich dazu werden auch immer wieder Einstellungen gezeigt, die Reklametafeln mit Kontaktanzeigen für die vermisste Amy zeigen.



Abb.6: Reklametafel, Szene 45



Abb.7: Reklametafel, Szene 47

Die Handlung spielt generell in Missouri. Wohin Amy abgetaucht ist lässt sich allerdings nicht sagen. Im amerikanischen Original spricht nach Amys Flucht ihre Nachbarin Greta einen Südstaaten-Dialekt, Amy selbst behauptet sie wäre aus New Orleans. Es liegt also nahe zu behaupten, dass sie in den Süden gefahren ist. Der Film zeichnet sich weiters durch sehr ruhige und stoische Kamerabewegungen aus. Spannung, Dramaturgie und Bewegung wird bei ‚Gone Girl‘ eher durch schnellere Schnitte, Filmmusik und längeren Pausen zwischen den Einstellungen erzeugt. Der

Film zeichnet sich weiters durch eine dunkle, düstere Farbgebung aus. Auch Szenen, die bei Sonnenlicht im Freien spielen, wirken leicht verdunkelt, Lichtquellen von Lampen werden dafür stärker mit einem Gelbton oder einer Beige-ähnlichen Farbe akzentuiert.

4.4.2 MASSEN MEDIEN IM FILM

Dass Massenmedien einen wichtigen Teil in der Geschichte von ‚Gone Girl‘ spielen, lässt sich vor allem an dem Umstand erkennen, dass sie immer wieder in den Mittelpunkt der Erzählung gerückt werden. Das in den Medien Gesagte und Dargestellte rückt in den Fokus, Protagonisten reagieren darauf oder sind im Falle von Szene 96 fast nur gänzlich ZuschauerInnen. Demzufolge rückt meist auch der Fernseher in die Zentralperspektive der Kamera. Massenmedien fungieren ausserdem als eine Art Bindeglied von zwei verschiedenen Erzählsträngen und Szenen, da die Berichterstattung von jeweils Nick und Amy anderswo gesehen wird, allen voran in Szene 71/72 , 89/90 und 96.



Abb.8: Die Presse, Szene 119



Abb.9: Bericht im Fernsehen, Szene 89

Massenmedien, verstanden als Organisationen mit Einweg-Kommunikation, gibt es im Film unterschiedliche. Sie treten in Form von Magazinen, Radiosendungen und Fernsehshows in Erscheinung, wobei die beiden Erstgenannten nur eine untergeordnete Rolle spielen und jeweils nur einmal in Erscheinung treten (Radio in Szene 76, Magazine in Szene 119). Seinen hauptsächlichen Fokus legt ‚Gone Girl‘ allerdings auf den Fernseher, konkret auf eine Sendung, die von der Figur Ellen Abbott geführt wird. Diese tritt am Häufigsten in Erscheinung und wird von allen angesehen. Sie ist diejenige Sendung, die vorwiegend im Hintergrund läuft und die erste, die erscheint, wenn der Fernseher eingeschaltet wird (siehe Szene 93). Sie wird ausserdem auch über das Internet abgerufen (Szene 64). Schliesslich bildet Ellen Abbott mit einem Live Interview mit Nick und Amy auch den Schlusspunkt des Films (wenn auch die letzte Szene wieder ein innerer Monolog von Nick ist). Eine zweite Show, die weit weniger oft vorkommt aber dennoch essentiell für die Geschichte ist, ist die Sharon Schieber Show. In ihr gibt Nick Dunne sein erstes Fernsehinterview. Was Sharon Schieber von Ellen Abbott unterscheidet ist die Reichweite der ZuseherInnen. Eine Bemerkung Nicks („Tja, wir sind im Hauptprogramm“, Szene 68), als er die Sendung am Flughafen Fernseher sieht, eine Erklärung Tanner Bolts (Szene 83) und die Einblendung des Senders NBC während des

Interviews lässt suggerieren, dass es sich bei der Sharon Schieber Show um eine national ausgestrahlte Sendung handelt, während Ellen Abbott regional angesiedelt ist. Bei NBC handelt es sich ausserdem um den einzigen nicht-fiktiven Sender im Fernseher. Ellen Abbott wird über ‚NNL‘ ausgestrahlt, ein Interview mit Amy über ‚News4 KMOV.com‘ (Szene 119) und ein Interview mit Andie und Amys Eltern über ‚7WNF News‘ (Szene 89). Massenmedien treten ausserdem im Film nicht nur über technische Hilfsmittel zum Vorschein, sondern auch in Form von MedienvertreterInnen, das heisst JournalistInnen, BloggerInnen, FotografInnen und KameraträgerInnen. Sie sind immer in einer großen Gruppe, meist mit mehreren Firmenautos im Hintergrund und sind an öffentlichen Plätzen und Veranstaltungen respektive vor Nicks und Margos Haus vorzufinden. Auch wenn sie selbst nicht in der Szene vorhanden sind, so ist ihre Präsenz dennoch merkbar anhand des Blitzlichts der Kameras (Szene 50/51)



Abb.10: Nick vor der Presse Szene 25



Abb.11: Vor Nicks Haus Szene 83

Im Gegensatz zu MedienvertreterInnen, die schon ab Szene 14 im Rahmen einer Rückblende und in der tatsächlichen Handlung ab Szene 25 präsent sind, dauert es bis zur Szene 37, dass heisst mehr als 39 Minuten, bis auch Fernsehsendungen im Film eingeblendet werden. Dennoch sind beide Erscheinungsformen von Massenmedien ständig im Film sichtbar und in vielen Szenen vertreten.

5. ANALYSE

5.1 ANALYSE DER FIGUREN UND DER BERICHTERSTATTUNG

Um nun die Frage beantworten zu können, wie die Disziplinarmacht der Massenmedien und ihre Wirkung dargestellt wird, muss sowohl auf die Figuren im Film als auch auf die Berichterstattung eingegangen werden. Da es sich um mehr als nur eine Berichterstattung handelt, müssen deswegen Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Inszenierung herausgearbeitet werden, um in weiterer Folge auch Aussagen darüber machen zu können, wie der Diskurs über Nick und Amy geführt wird. Auf Basis dieses Diskurses und den Reaktionen ausgewählter Figuren kann dann festgemacht werden, wie die Berichterstattung rezipiert wurde. Bei den Figuren handelt es sich konkret um Nicks Schwester Margo Dunne, Amys spätere Nachbarin Greta, Ermittlerin Rhonda Boney und ihr Kollege James Gilpin, sowie Desi Collins. Die Auswahl der Figuren basierte auf den Kriterien, dass sie sich die Berichterstattung ansehen oder sich damit auseinandersetzen, aus ihr vielleicht Informationen gewinnen und die tatsächliche Wahrheit nicht kennen. Damit wurden zwei andere Hauptcharaktere aus der Analyse ausgeschlossen (sowohl Amy Dunne als auch Tanner Bolt), weil ihr Wissen durch die Berichterstattung nicht beeinflusst wurde. Die ausgewählten Charaktere werden nach Eder auf der Basis des Vier Uhren Modells als fiktive Wesen analysiert, das heisst ihrer psychischen, physischen und sozialen Merkmale (siehe Kapitel 3.4.5) Ihr generelles Verhalten wird mit der Wirkung der Medieninformation in Beziehung gesetzt. Margo Dunne nimmt dabei eine Sonderstellung ein, da ihr Charakter ab der Mitte des Films aufgeklärt wird. Ihr Verhalten spezifisch Nick wird daher nur bis zur großen Offenbarung genauer analysiert.

Die Figur von Nick Dunne wiederum wird ausführlicher auf allen vier Ebenen untersucht: sowohl als fiktives Wesen als auch als Artefakt, Symbol und Symptom. Letzteres hilft dabei über die Reflexion des Films Auskunft zu geben, da hier die Frage nach der Wirkung der Figur zu stellen ist. Mit Bezug auf das Panopticon von Bentham respektive Foucaults Disziplinarmacht und Eckoldts Erweiterung zum postpanoptischen Machtdispositiv wird Nick als Symbol eines Gefangenen betrachtet und analysiert. Die Analyse der Figur als fiktives Wesen und als Artefakt bildeten die Basis für diese Interpretationen. Die Analyse erfolgte in einer Forschungsgruppe von zwei bis drei Personen, abhängig von der zeitlichen Verfügbarkeit der Kolleginnen. Bei Irritationen oder Unklarheiten des Textes wurde ein Einstellungsprotokoll angefertigt. Dies war bei Szene 51 der Fall, das Einstellungsprotokoll ist im Anhang zu finden. Im Anschluss an die Analysen erfolgte die Interpretation, die auf drei Ebenen unterteilt wurde und Antworten auf die Forschungsfragen bildeten: Die Massenmedien als Disziplinarmacht, die Rezeption der Massenmedien und die Reflexivität des Mediums.

5.2 DIE BERICHTERSTATTUNG

5.2.1 DIE ELLEN ABBOTT SHOW



Abb.12: Ellen Abbott Show, Szene 37

Die Ellen Abbott Show weist Strukturen aus einer Mischung von Talkshow und Nachrichtensendung im amerikanischen Fernsehen auf. Sie besitzt wie jede Sendung ein Intro, in dem die Moderatorin und ihr Name, gepaart mit Grafiken erscheint; und ein Outro, bei dem alle mitwirkenden Personen in der Sendung namentlich aufgelistet und schnell über den Bildschirm von unten nach oben gezeigt werden. In der Sendung selbst sitzt die Moderatorin an einem Tisch, der von Grafiken überdeckt wird. Im Hintergrund sieht man das Studio, das aus braunen Säulen besteht und kleinen Bildschirmen. Ein großer Bildschirm ist abwechselnd links oder rechts von Ellen Abbott platziert (abhängig von der Kameraposition), der Bilder und Aufnahmen von dem Fall der verschwundenen Amy zeigt. In diesem Sinne ist die Moderatorin immer in einer Hälfte des Gezeigten zu sehen. Rechts oben befindet sich eine Grafik, die den Sender (NNL), die Zeit, die Temperatur und ‚Live HD‘ anzeigt. Abhängig von der Szene im Film ist diese Grafik eingeblendet oder auch nicht. Rechts unten ist immer ihr Name in einem gelben Rechteck eingeblendet, um den/die SeherIn daran zu erinnern, was geschaut wird. Dahinter befindet sich eine Grafikleiste, die in drei Abschnitte geteilt werden kann. 1) Eine Art Überschrift, um zu zeigen, worüber gerade gesprochen wird. Im Film ändert sich diese nie, es geht immer um ‚The Amazing Amy Case‘ 2) ein genaueres Thema mit Erklärung, das in dem Moment diskutiert wird 3) Eine kleine blaue Zeile, in der weitere Meldungen eingeblendet werden, die mit dem diskutierten Thema nichts zu tun haben. Werden Studiogäste eingeladen, so teilt sich entweder der Bildschirm und man sieht die Moderatorin und den Gast (falls dieser nicht vor Ort ist sondern zugeschaltet wird) oder die Kamera schwenkt zur Seite und man sieht beide Personen an einen Tisch sitzend. Ellen Abbott ist

leicht elegant gekleidet. Sie trägt immer eine Art Blazer, Schmuck um den Hals und Ohrringe. Sie ist geschminkt, ihr Haarstil ändert sich immer wieder, ist jedoch immer gut gepflegt und stylisch. Ihr Blick bei der Moderation richtet sich dabei immer in die Fernsehkamera.

Prinzipiell lässt sich sagen, dass die Berichterstattung sehr emotional geführt wird. Ellen Abbott verwendet dazu Mimik, Gestik und Sprachstile, um auf Standpunkte hinzuweisen. Untermuert wird dies mit den Themeneinblendungen in der Grafikleiste und Interaktionen mit Gesprächspartnern. Die erste kurze Berichterstattung, die die ZuseherInnen zu sehen bekommen ist in Szene 37, in der Nick für sein kurzes Lächeln bei der Pressekonferenz kritisiert wird.

➡ *Ellen Abbott: „Sehen Sie dieses Pfannkuchenartige Grinsen? Von einem Mann, dessen Frau vermisst wird?“*

Zu einem späteren Zeitpunkt wird dieselbe Sendung fortgesetzt (Margo hat die Sendung aufgenommen). Nun ist das Bild zu sehen, dass Shawna, eine Frau bei der Versammlung, geschossen hat, wo beide zu sehen sind.

➡ *Ellen: „Ich meine, was ist mit dem Barkeeper los? Seine Frau ist unauffindbar und wir sehen Nick Dunne wie er flirtet. Nettes Bild, Huh?“*

Untermuert wird diese Aussage mit der Einblendung der Grafik: „Nick Dunne’s Killer Smile. Suspected Murderer called flirting“ Interessanterweise gab es aus Sicht der Polizei bis zu diesem Zeitpunkt noch keine Aussage darüber, ob Nick ein Mordverdächtiger ist, dies passiert erst später in Szene 50. ‚Killer Smile‘ wird dabei als stilistisches Mittel eingesetzt, um das Thema populistisch aufzuarbeiten. Mit dem Ausdruck ‚pfannkuchenartige Grinsen‘ wird der Gesichtsausdruck von Nick bewertet, genauer deformiert und lächerlich gemacht. Ausserdem wird ein gemeinsames Foto, auf dem beide lächeln, mit flirten gleichgesetzt. Es lässt sich bereits erkennen, dass es aus Sicht der Berichterstattung einen Verhaltenskodex gibt, der eingehalten werden muss. Passiert dies nicht, so macht man sich verdächtig. Dies kann aber auch nur Ausdruck davon sein, dass die Sendung einen moralischen Standpunkt einnimmt, der nicht kritisierbar oder anfechtbar ist. Im weiteren Verlauf der Sendung wird der Strafverteidiger Tanner Bolt interviewt, der das Verhalten von Nick Dunne verteidigt. Dies führt zu dem Umstand, dass Tanner Bolt selbst in der Sendung als unglaubwürdig dargestellt wird.

➡ *Ellen: „Als Gast in der Sendung begrüßen wir Strafverteidiger Tanner Bolt, Schutzpatron der Frauenmörder überall auf der Welt. Tanner Bolt, wären sie unter Umständen bereit Nick Dunne zu verteidigen?“*

Tanner: „Vorne weg wie immer Ellen, Danke für ihre warmherzigen Worte. Aber, natürlich würde ich ihn verteidigen. Sehen Sie, nur weil Nick Dunne nicht weinend herumläuft heisst noch lange nicht dass er nicht trauert.“

Ellen: „Tanner, ganz typisch für einen Soziopathen ist doch, dass er kein Mitleid zeigt.“

Tanner: „Allerdings müssen Sie ein Soziopath sein, um sich in so einer Situation normal zu benehmen, weil es die wohl abnormalste Situation der Welt ist.“

Ellen: „Moment, entschuldige Bitte Tanner, Tanner - also erzählen sie mir, dass dieses Foto ein nur im entferntesten akzeptables Verhalten darstellt?“

Der Studiogast wird bei jedem Satz sofort von Ellen unterbrochen beziehungsweise fällt sie ihm ins Wort, als dieser für Nick Dunnes Unschuld argumentiert. Um sicher zu gehen, wird sofort Tanner Bolts Reputation in Frage gestellt und als ‚Schutzpatron der Frauenmörder‘ bezeichnet. Auch hier zeigt die Grafik wieder an: ‚Tanner Bolt. Lawyer and mouthpiece for guilty husbands‘ Anders verhält es sich mit Studiogästen, die dieselben Annahmen der Sendung bzw. der Moderatorin vertreten. In Szene 71/72 wird die Nachbarin Noelle Hawthorne zu einem Interview gebeten.



Abb.13: Gast 1 bei Ellen Abbott, Szene 46



Abb.14: Gast 2 bei Ellen Abbott, Szene 71

➔ *Ellen: „Heute Abend begrüßen wir Amys beste Freundin Noelle Hawthorne. Herzlich Willkommen in der Sendung Noelle.“*

Noelle: „Danke sehr Ellen. Und lassen sie mich sagen: Amy hätte sie geliebt. Sie und alles was Sie für Frauen machen.“

Ellen: „Oh, das ist sehr nett. Erzählen Sie uns von ihrer Freundin Noelle.“

Noelle: „Amy war so fürsorglich (...) Sie war wunderschön und freundlich“

Ellen: „ja“

Noelle: “(...) Das einzige Geheimnis war ihr Mann. Ich habe Nick nie getroffen. Hat sich niemals vorgestellt.“

Ellen: „Wieso nicht Noelle? was glauben Sie?,,

Noelle: „Naja, ich glaube wir wussten alle wieso. Er ist jähzornig und aufbrausend (...).und er wusste ich hätte ihn sofort durchschaut (...)Sie war so einsam und sie war so unschuldig.“

Ellen „Sie sind eine gute Freundin Noelle. Und eine gute Freundin von uns. Danke fürs kommen.“

Neben der freundlicheren Begrüßung und Verabschiedung, die die Verbundenheit von Ellen und Noelle unterstreicht, ist es vor allem die Möglichkeit, nicht sofort in eine Diskussion verwickelt zu werden, die den Unterschied ausmacht. Lücken in der Transkription ergaben sich lediglich dadurch, dass die Kamera weg vom Fernseher ging und das Gesprochene nicht mehr wahrnehmbar war. Positive Attribute werden Noelle (‚Sie sind eine gute Freundin‘) und Amy (‚fürsorglich,

wunderschön, freundlich‘) zugesprochen, während Nick negativ beladen wird (‚jähzornig, aufbrausend‘). Zudem wird Amy als das hilfloses Opfer dargestellt (‚einsam, unschuldig‘). Das Thema des hilflosen Opfers auf Seiten Amys und die Diffamierung und Kriminalisierung von Nick zieht sich auch durch die weitere Berichterstattung, als immer neue Details zum Fall öffentlich werden. Dabei geht es in der Sendung nicht per se um kriminelle Akte, sondern es wird versucht den schlechten Charakter von Nick darzustellen.

- ➡ *Ellen: „Nick hat seinen Vater, der an Alzheimer leidet, in einer Einrichtung. Anzahl seiner Besuche letztes Jahr: Einmal. Seine Zwillingsschwester Margo, tja, die ist auch so ein Früchtchen. Die beiden verbringen ihre Tage in der Bar, die Amy ihm gekauft hat. Spielen die beiden da, Lauren? Spielen die Doktor?“*
Lauren: „Geschwister neigen oft zur Hilfe, und Beihilfe. Ich habe weder Nick untersucht, noch seine Schwester, aber die beiden wirken sehr sehr vertraut.“
Ellen: „Beängstigend vertraut, Lauren.“

Hervorzuheben ist hier vor allem der Einsatz von so genannten ExpertInnen im Studio. In der zitierten Szene kann die Expertin zwar keine empirischen Beweise für einen Zusammenhang noch eine Diagnose herstellen, es reicht aber, um den Eindruck zu erwecken, eine professionelle Meinung abgegeben zu haben. Der Einsatz von Expertinnen zum jeweiligen Untersuchungsgebiet dient zwar dem Schein der objektiven Berichterstattung, ist aber in Wahrheit wieder eine Verfestigung des ohnehin schon vertretenen Standpunktes von Ellen Abbott. Auch in Szene 71 lässt sich ein ähnliches Verhalten der Expertin feststellen. Die Darstellung von Nick als skrupellosen Täter nimmt von Sendung zu Sendung zu. Wird er in Szene 37 und 46 noch als Tatverdächtiger betitelt und in 71 - 73 als Mörder impliziert, gibt es spätestens ab Szene 82 keine Zweifel mehr.

- ➡ *Ellen: „Wir erwarten täglich Nick Dunnes Festnahme. Wir haben Blut im Haus, einen Berg Schulden, eine ungewollte Schwangerschaft. Und vor allem haben wir Amy Elliott Dunne, seit 5 Tagen verschwunden. Und sie schreit nach Gerechtigkeit“*

Erst als Amy zurückkehrte und sich herausstellte, dass Nick nicht der Mörder ist, änderte sich die Berichterstattung für Nick. Anhand von Szene 118 lässt sich allerdings erkennen, dass sich die Art der Berichterstattung nicht verändert hat, sondern lediglich mit Desi Collins ein neuer Täter gefunden wurde. Die Emotionalisierung und Attribuierung von Amy als Opfer und generell gesprochen der Mann als Täter bleibt gleich. Bis zu diesem Zeitpunkt ist Nick nie selbst im Fernsehen aufgetreten. Er war immer nur in einem Foto oder einem kurzen Videoausschnitt zu sehen. Als die Affäre mit Andie bekannt wurde, wurden Fotos von jeweils beiden miteinander verbunden. Im Kontext des Themas wurde sein Name mit einem themenspezifischen Bild gleichgesetzt. So wird in Szene 72 im Fernseher ein Roboterhund gezeigt, gemeinsam mit der Einblendung ‚Reckless Spender. Nick Dunne racked up 1000\$ in credit card debt‘

In Ellen Abbotts letzter Szene führt sie ein exklusives Live Interview mit Nick und Amy. Dieses unterscheidet sich insofern von jener Berichterstattung zuvor, als dass sie Zuhause bei dem Paar ist und zuhört, was Nick und Amy ihr mitteilen. Amy und Nick sitzen auf einer Couch, vor ihnen ein Tisch mit weissen Rosen, Ellen sitzt ihnen gegenüber.



Abb.15: Ellen Abbott Show, Szene 127



Abb.16: Ellen Abbott Show, Szene 127

Nick trägt ein blaues Hemd mit Sweater, Amy trägt einen Pullover, darunter ein Hemd. Die Szenerie wirkt wie ein idyllisches bürgerliches Paar, auch was Nick zu sagen hat deutet darauf hin: *„Wir waren in dieser düsteren Zeit. Und haben sie überwunden, das eint uns. Wir reden viel und sind ehrlich zueinander. Wir sind zwei Komplizen.“* Nick wird nun wie guter Ehemann gezeigt, der seine Reue eingesteht und eine enge Beziehung mit seiner Ehefrau führt. Dies steht im starken Kontrast zu der Berichterstattung, die bis zu Amys Rückkehr über ihn geführt wurde.

5.2.2 DIE SHARON SCHIEBER SHOW

Auch die Sharon Schieber Show weist einige Parallelen in der Darstellung zur Ellen Abbott Show auf. Sharon ist elegant, wenn nicht sogar eleganter als Ellen, in Schwarz gekleidet. Sie trägt Schmuck, ist geschminkt und generell gepflegt. Auch bei ihr wird das Fernsehbild mit Grafiken untermalt, wenngleich nicht in so einem hohen Ausmaß wie bei Ellen. (Links oben ‚Sharon exclusive‘, rechts unten kurz der Sender ‚NBC‘) Und auch ihre Sendung besitzt ein Intro und ein Outro. Im Interview in Szene 96 sitzt sie Nick auf einem Sessel gegenüber, in der Mitte befindet sich ein kleiner Tisch mit Blumen, im Hintergrund ein weiterer Tisch und eine leuchtende Lampe. Die Kamera wechselt dabei immer zwischen einer Nahaufnahme von Nicks Gesicht bzw. Sharons Gesicht und einer Aufnahme, die beide umfasst. Nick ist ebenfalls elegant gekleidet. Er trägt einen schwarzen Anzug, dazu ein weisses Hemd und eine schwarze Krawatte. Beide haben die Beine gekreuzt und reden auf eine ruhige Art und Weise. Im Vergleich zu Ellen wird bei Sharon weniger gestikuliert und mit Mimik gearbeitet.



Abb.17: Sharon Schieber Show, Szene 96



Abb.18: Sharon Schieber Show, Szene 96

Schon in Szene 90 vermerkt Tanner Bolt, dass sich aufgrund der neuen Information über Andie die Lage geändert habe und Nick im Interview nun von der Offensive in der Defensive ist. Dies ist merklich im Interview zu erkennen. Sharon stellt ihm Fragen und tätigt Aussagen, die von Vorannahmen geprägt sind. Es wird davon ausgegangen, dass er ein Lügner ist und dementsprechend seine Antworten nicht unbedingt glaubhaft.

➔ *Sharon: Nick haben sie ihre Frau umgebracht?*

Nick: In aller Deutlichkeit, nein, ich habe sie nicht umgebracht. Ich bin kein Mörder

Sharon: Aber sie haben sie betrogen.

Nick: Ich habe sie betrogen. Und dafür schäme ich mich zutiefst.

Sharon: Es kommt verschärfend hinzu, dass sie Amys Eltern, ihre Freunde, alle Menschen ihrer Heimatstadt in dem Glauben ließen sie wären ein liebender Ehemann, der verzweifelt versucht seine Frau zu finden.

Nick: Aber das stimmt, ich versuche verzweifelt meine Frau zu finden.

Sharon: Ja, das sagen sie aber ich frage mich: erwarten sie, dass wir das glauben jetzt wo wir wissen, dass sie ein Lügner sind?

Nick: Ich habe geschwiegen über meine Affäre, weil ich wusste, in dem Moment sieht es wirklich wirklich übel aus. Aber inzwischen ist mir das egal. Ich will einfach nur meine Frau finden.

Nick Dunne stellt sich im Interview selbst als den Bösen dar, der einen Fehler begangen hat. Zur gleichen Zeit lobt er Amy in den höchsten Tönen und beschreibt sie als jemanden, der besser ist als er. Er bekundet seine Liebe zu ihr und den festen Glauben daran, dass sie noch immer lebt. Am Ende des Interviews wird er gebeten, direkt in die Kamera zu blicken und eine Botschaft an seine Frau zu schicken. Er verspricht ihr, derjenige Mann zu sein, den sie bei der Hochzeit geheiratet hat.

5.2.3 WEITERE BERICHTERSTATTUNG IN DEN MASSEN MEDIEN

Die restliche Berichterstattung im Fernsehen findet ohne eine Moderatorin statt. Sowohl in Szene 89 als auch in Szene 119 besteht die Berichterstattung aus kurzen einleitenden Worten über den Fall

und dann einer Stellungnahme von Personen. Die kurzen Sätze der MedienvertreterInnen sind dennoch emotionalisiert, sie verwenden Wörter wie „eine schockierende neue Entwicklung“ oder „das Wunder von Mississippi“, um das Geschehen interessanter wirken zu lassen. Der Bericht selbst weist dabei wieder ähnliche Grafiken auf, die auch bei Ellen Abbott und Sharon Schieber zu sehen waren. Amy selbst wird in Szene 119 interviewt, sie gestaltet darin die Darstellung beider. Unter anderem beschreibt sie Nick als jemanden, der Reue zeigt, bedankt sich bei den ReporterInnen für ihre Unterstützung und dass sie nun an ihrer Ehe arbeiten. Auf den Magazinen derselben Szene sind - zumindest auf jenem, das klar sichtbar ist - Nick und Amy lächelnd abgebildet mit dem Titel ‚A second Chance at Love!‘ Es wird nach dem Wiederauftauchen von Amy eine heile Welt inszeniert, in der sich ein liebendes Paar wiedergefunden hat.

Das Massenmedium Radio kommt nur sehr kurz im Film vor. In Szene 76 ist eine männliche Radiostimme zu hören, die darüber berichtet, dass es keine Neuigkeiten über den Fall gibt. Amy wird dabei als eine attraktive blonde Frau bezeichnet. Auch hier könnte der Grund darin liegen, dadurch mehr Interesse für die Geschichte entwickeln zu wollen, gerade weil die verschwundene Frau attraktiv ist.

5.3 NICK DUNNE



Abb.19: Nick Dunne, Szene 5

Nick Dunne ist zwischen 30 - 40 Jahre alt und der männliche Hauptprotagonist des Films. Er tritt von Anfang an im Film in Erscheinung, wenngleich auch nur die Ich-Perspektive von ihm gezeigt wird mit einem inneren Monolog. Aber selbst danach folgt die Geschichte (erstmal) seinen Handlungen. Er kann als muskulöser und gut aussehender Mann bezeichnet werden mit einem schlichten, klassischen Kleidungsstil. Er trägt blaue Jeans mit einem T-shirt und meistens immer einem (ungebügelten, offenen) Hemd darüber. Er hat einen kurzen Haarschnitt, der nicht besonders

gepflegt scheint und auch einen kleinen Bartansatz. Das Haus in dem er lebt, die Gegend und sein Auto weisen darauf hin, dass er in einer gutbürgerlichen, etwas höheren Mittelschicht angesiedelt ist. Obwohl das Szenario in den ersten Szenen als sehr durchschnittlich und normal präsentiert wird, wirkt die Figur von Nick dennoch relativ unklar. In der ersten Einstellung steht er neben den Mülltonnen vor seinem Haus und sieht sich die Wohngegend, danach sein Haus an. Als er anschliessend in die Stadt fährt, sieht er Obdachlose an, die die Straße queren und geht früh morgens in eine Bar, um Alkohol zu trinken. Er ist verschwiegen und wirkt genervt. Erst als die Kellnerin (wie sich später herausstellt seine Schwester) kurze typische Small-talk Geschichten erzählt, beginnt er zu erwähnen, dass er einen schlechten Tag hat weil heute das 5-jährige Jubiläum mit seiner Ehefrau Amy sei. Im darauffolgenden Rückblick in Form von Amys Tagebuch wird Nicks Charakter aber völlig konträr dargestellt. Er wirkt charmant, offen, witzig und wortgewandt. Ausserdem sieht er gepflegt aus, die Haare sind gekämmt, er trägt einen Sweater über einem Hemd, das in die Hose gesteckt ist. Man sieht ihn mit Amy flirten und schliesslich wie beide intim miteinander werden. Diese Rückblicke, in denen Nick und Amy als glückliches Paar gezeigt werden, kommen auch im weiteren Verlauf vor. Die Beziehung zwischen Nick und Amy rückt in den Vordergrund der Erzählung, wobei sich ein Kontrast ergibt zwischen den Szenen der Rückblenden und den Handlungen in der tatsächlichen Zeit. In der Gegenwart äußert er sich abfällig gegenüber der Tradition der Schatzsuche, die Amy jedes Jahr zum Jubiläum durchführt. Auch ab dem Zeitpunkt, als er bemerkt, dass Amy verschwunden ist und die Polizei ihn verhält, bleibt Nicks Charakter apathisch und emotionslos. Durch sein Handeln in Kontrast zu seinem Verhalten wirkt Nick für den/die ZuseherIn ambivalent. Zwar ruft er sofort die Polizei und unterstützt diese freiwillig bei ihren Ermittlungen, fällt aber immer wieder durch sein Verhalten auf. Er kann einfache Fragen bezüglich Amy nicht beantworten, er wird wütend als er mit einer Polizistin am Revier zu diskutieren anfängt, er versucht jemand unbekannten per Telefon zu kontaktieren, er unterschlägt Beweismittel und ermittelt auf eigene Faust, er kann Amys Schwangerschaft nicht erklären, etc. Auf der einen Seite versucht er sich auf Presseterminen und Veranstaltungen für Suchtrupps als besorgter Ehemann zu präsentieren, auf der anderen Seite redet er abfällig über die Beziehung mit Amy. Die Ablehnung gegenüber Amy intensiviert sich für die ZuseherInnen umso mehr, als bekannt wird, dass er eine Affäre hat und er seiner Schwester erklärt, wie er sich in der Beziehung mit Amy fühlte. Der Höhepunkt ist allerdings dann erreicht, als ihn seine Schwester auf eine Schuhbox anspricht, in der er negative Sachen über Amy aufgehoben hat und er ihr wütend antwortet „Ich weiss nicht, Go, vielleicht hasse ich sie!“ Auch die Rückblenden wandeln sich im Laufe der Erzählung. Die Beziehung zwischen Nick und Amy wird immer mehr auf die Probe gestellt, unter anderem durch den Verlust der Arbeitsplätze und den Umzug nach Missouri, da Nicks Mutter krank wurde. Aus der Sicht Amys wird dabei immer mehr Misstrauen in

Nick geäußert. Er hat sie zwecks des Umzugs nicht gefragt und er fing an sie zu ignorieren. Die Situation eskalierte, als Amy ihn mit dem Wunsch nach einem Kind konfrontierte und er sie gegen die Stiegen schubst. Ab diesem Zeitpunkt wird Nick als gewalttätig dargestellt, Amy drückt ihre Besorgnis im Tagebuch aus: *„Was mir Angst machte war nicht, dass er mich gestossen hatte. Was mir Angst machte war, dass er mir noch mehr weh tun wollte. Was mir Angst machte war, dass ich endlich begriff: Ich fürchte mich vor meinem eigenen Mann“*

Bis zur Szene 56 ist es schwer, das Verhalten von Nick zu erklären. Seine Figur bleibt ambivalent bis zur großen Handlungswende. Ab Szene 57 erfolgt ein Bruch in der Erzählung. Alle Vorgänge, die bis zu diesem Zeitpunkt ungeklärt waren oder wenig Sinn machten, werden von Amy anhand von Rückblenden und Montagen erklärt. Für die ZuseherInnen lösen sich damit Verständnisprobleme auch in Bezug auf das Verhalten von Nick. Etwa, dass er nicht wusste Amy sei schwanger oder die angebliche Freundschaft mit der Nachbarin Noelle Hawthorne. Es stellt sich ausserdem heraus, dass das Tagebuch gefälscht war und trotz tatsächlich realitätsnahen Beginn, es nie zu einem Gewaltakt seitens von Nick kam. Dadurch nimmt der Film eine ganz andere Dynamik an, sowohl für die BetrachterInnen als auch für die Figur von Nick selbst. Durch den Fund diverser Sachen im Schuppen seiner Schwester (Szene 56) hat er die Möglichkeit, das Vertrauen von Margo durch Beweise zurück zu erlangen, welches zuvor noch auf wackeligen Beinen stand. In Szene 62 gesteht Nick Margo, dass er eigentlich plante, am Tag des Bar Besuchs Amy um die Scheidung zu bitten. Auch, dass ein Teil von ihm froh war, als sie verschwunden ist. Sein Verhalten, was zuvor noch als mysteriös, verschwiegen und ambivalent interpretiert wurde, kann nun als innere Zerrissenheit betrachtet werden, die darin begründet ist, die unglückliche Beziehung mit Amy beenden zu wollen und nun gezwungen zu sein, nach ihr zu suchen. Belastend kommt für ihn nun auch die rechtliche Strafverfolgung und die Mediendarstellung hinzu.

5.3.1 NICK, DIE MEDIEN UND DIE ÖFFENTLICHKEIT

Erst mit dem Vorwissen und Auflösung seines Verhaltens kann nun auf das Verhältnis zwischen Nick, den Massenmedien und der Öffentlichkeit eingegangen werden. Schon in der Rückblende, als Amy und Nick bei einer neuen Buchpräsentation ihrer Eltern anwesend sind (Szene 13) äußert er sich kritisch darüber, dass Amys Eltern ihre Kindheit abgeschrieben und an die Öffentlichkeit vermarktet haben. Sie erklärt ihm, dass ihre Kindheitsgeschichten in den Büchern verbessert wurden. Dieses Thema der Relation zwischen tatsächlichem Geschehen und medialer Präsentation zieht sich durchgehend über den ganzen Film. Beim ersten Pressetermin wirkt Nick sehr ungeübt im Umgang mit Medien. Als er vor die Kamera tritt, berätet er sich kurz mit Amys Eltern und fasst sich danach sehr kurz in seinem Anliegen. Nach seinem Statement tritt er zur Seite und fragt seine

Schwester flüsternd, ob er seinen Namen hätte sagen sollen. Im Gegensatz dazu beschrieben ihre Eltern Amy durch ihre Tätigkeiten, Eigenschaften und durch ihre Bekanntheit. Auch hier wurde die Wahrheit wieder verschönert. Wie der/die ZuseherIn später herausfindet, hatte Amy keine aufstrebende Karriere als Journalistin, wie es ihre Mutter zu dem Zeitpunkt noch beschreibt - Nick reagierte deshalb mit einem fragenden Blick. Durch diese Ungeübtheit oder Unwissenheit Nicks sind seine Aktionen sehr fremddiktiert. Seine Schwester ratet ihm vor dem Pressetermin, nicht duschen zu gehen weil er aussehen soll, als hätte er nicht schlafen können. Ausserdem ratet sie ihm, vorsichtig zu sein, da er, wenn er aufgeregt ist verkrampft und dadurch wütend wirken kann, oder schleimig wenn er versucht, charmant zu sein. Auch während dem Pressetermin handelt er erst dann, wenn es seine Schwester ihm sagt. Aber nicht nur Margo bestimmt sein Handeln, auch reagiert er auf die Forderungen der Presse. Während seiner kurzen Ansprache ruft ein Reporter ihm zu er solle lauter sprechen, was er ab diesem Zeitpunkt tut. Als abschließende Fotos nach den Aussagen gemacht werden, kommt Nick auch einer Forderung nach, er solle lächeln, was ihm schlussendlich später zum Verhängnis wird. Bei seiner zweiten Rede (Szene 49) adressiert er den



Abb.20: Nick Dunne läuft vor der Presse weg, Szene 49

Umstand, dass er sich nicht so benimmt wie die Medien es gerne haben möchten. Er ist gezwungen zu betonen, dass er seine Frau nicht umgebracht hat, was zu diesem Zeit durch das Fernsehen schon suggeriert wird. In seiner Ansprache ist er nun emotionaler, er geht auf Amys positive Eigenschaften ein und betont seine Liebe zu ihr. Ausserdem trägt er nun einen Anzug und einen Button mit Amys Gesicht und der Aufschrift ‚Missing Amy Dunne‘. Sein Auftritt ist generell nun durchdachter, auch, weil er bereits mit Vorwürfen des Mordes durch die Medien konfrontiert ist. Wissend, dass er keine Beziehung mit dieser Frau mehr haben möchte, ist Nick dennoch gezwungen einen sorgenden Ehemann zu spielen, sogar vor den Augen seiner Geliebten. Er verliert allerdings schnell die Kontrolle über die Szenerie, als Noelle Hawthorne seine Rede mit Schreien unterbricht

und ihn fragt wo seine schwangere Frau ist. Sein Unwissen über die Schwangerschaft führt auch schnell zum Unwissen über die richtige Reaktion in der Situation, was bei ihm zu einen Rückzug aus der Öffentlichkeit führt. Er beendet schnell seine Rede, verlässt die Erhöhung und begibt sich weg von der Versammlung. Als MedienvertreterInnen ihn anfangen zu verfolgen und Fragen zu stellen, läuft er schliesslich weg und sucht Schutz durch die Polizei in Form eines Autos.

Nicks Versuch, Klarheit zu erlangen, besteht darin, den Hinweis von Amy zu lösen, was ihm schliesslich auch gelingt. Sein Nachforschen steht aber konträr zu seinem öffentlichen Rückzug, da er nun ständig unter Beobachtung von MedienvertreterInnen steht, die ab jetzt vor seinem Haus geparkt sind, später auch vor Margos Haus und schliesslich überall dort, wohin er sich begibt. Dadurch ist er genötigt, durch Hintergärten von Nachbarhäusern zu gehen, durch Seitentüren wie bei Margos Haus einzutreten oder gar im Haus zu verweilen. Hinzukommt die ständige Präsenz in der Berichterstattung, die seine Anonymität wie am Flughafen in Szene 72 auflöst. Als eine Person die Bemerkung ‚Twinzest‘ fällt, nachdem im Fernsehbericht von seiner geschwisterlichen Nähe berichtet wird, setzt er sich eine Kappe auf und geht mit gesenktem Kopf weiter.

Als Nick realisiert, dass Amy versucht ihn für ihren angeblichen Mord verantwortlich zu machen, wendet er sich an den Anwalt Tanner Bolt. Ab diesem Moment ist Nicks Handeln nach den Vorgaben Tanners ausgerichtet, dessen Verteidigung darin besteht, nicht mehr die Wahrheit über den Fall zu erzählen, sondern Nick in ein besseres Licht in der Öffentlichkeit zu rücken während Amys Darstellung diffamiert werden soll. Nick macht sich deswegen auf die Suche nach ihren Ex-Geliebten und wird später von Tanner Bolt für das Interview mit Sharon Schieber trainiert. Das kontrollierte Erlernen seiner Mimik und Gestik sowie die richtigen sprachlichen Mittel findet in Szene 86 seinen Höhepunkt. Nick wird jedes Mal mit Gummibärchen beworfen, sollte er sich falsch ausdrücken oder genervt wirken. Danach sieht man Nick vor einem Spiegel sitzen und sich einreden, dass er sowohl die Geschenke seiner Frau als auch seine Frau liebt, obwohl die ZuseherInnen längst wissen, dass dies nicht wahr ist. Nick besitzt nun das Wissen und die Möglichkeit, Massenmedien zu benutzen und die öffentliche Meinung zu formen. Seinen Interviewauftritt nützt er selbst aus, um eine Botschaft an Amy zu schicken. Nach dem Interview musste sich Nick laut Tanner Bolt bis zur Ausstrahlung der Aufzeichnung wieder zurückziehen, das Interview selbst war aber erfolgreich und löste Sympathien bei den ZuschauerInnen der Sendung aus. Ob dies allerdings Auswirkungen auf sein Handeln hatte kann nicht gesagt werden, da im weiteren Verlauf der Geschichte er und Margo aufgrund der Polizeifunde im Schuppen verhaftet werden und später Amy wieder auftaucht. Auffallend ist nun nach der Rückkehr von Amy, dass er sich der medialen Realität, wie er sie nun weiter aktiv mitgeformt hat, nicht mehr entziehen kann. So nimmt Nick Amy in die Arme als sie blutüberströmt in Szene 107 plötzlich auftaucht, flüstert ihr aber „du verlogenes Miststück“ ins Ohr. Oder bittet Amy ihn in Szene 118 sie zu küssen, er lehnt

sich aber nur nach vor und macht ein Geräusch, das einem Kuss ähnelt. In beiden Szenen sind MedienvertreterInnen anwesend. Es entsteht also ein Kontrast zwischen dem, was Nick vor den Augen der MedienvertreterInnen macht und was ZuseherInnen wahrnehmen können. Auf sein Anliegen hin, Amy zu verlassen sobald das Medieninteresse abgeflacht ist, erwidert sie nur: *„Oh hältst du das für tatsächlich klug? Verletzte und missbrauchte Frau kämpft sich qualvoll zurück zu ihrem Ehemann und er verlässt sie. Die zerreißen dich. Die Nachbarn meiden dich. Und ich sorg’ dafür, dass keiner das Leid dass du mir bereitet hast je vergisst“*

Amy hat die Möglichkeit, Druck auf Nick auszuüben, da ihre Beziehung nun ständig überwacht wird. Diese Überwachung lässt sich anhand eines Vergleichs von Szene 4 und 117 deutlich machen. Stand Nick am Anfang des Films noch alleine auf der Straße vor dem Haus, so ist nun gen Ende die Straße voll von Autos der MedienvertreterInnen. Der Bruch der medialen Realität, wie sie aufgebaut wurde, würde nun schwerwiegende Konsequenzen für Nick tragen. (Auch das Gespräch mit Tommy O’Hara in Szene 70 deutet darauf hin.) Umso mehr auch deswegen, weil durch den Fall seine ökonomische Situation verbessert wurde mit der Vermarktung der Bar, einem Buchvertrag und der Verfilmung seiner Lebensgeschichte. Drückte in Szene 119 Nick noch Sorge und Angst um sein Leben aus, das er durch Amy gefährdet sah, so gibt er sich am Ende des Films der neuen Realität hin, auch aufgrund der Tatsache, dass Amy schwanger mit einem Kind von ihm ist.

5.4 MARGO DUNNE



Abb.21: Margo, Szene 10

Margo, von ihrem Bruder immer auch nur ‚Go‘ genannt, ist die Zwillingsschwester von Nick und deshalb in der selben Altersstufe, das heisst zwischen 30 und 40 Jahren zu verorten. Sie hat dunkle Haare, die bis zu den Schultern reichen, trägt eine Brille und ist geschminkt. Ihr Kleidungsstil ist sehr simpel, auch sie trägt meistens nur ein T-shirt und Jeans, sowie eine Halskette und Ringe an

den Fingern. Margo arbeitet in der Bar, die sie gemeinsam mit Nick führt und wohnt alleinstehend in seiner Nähe in ihrem eigenen Haus. Sie hat ein sehr inniges Verhältnis mit Nick, erkennbar ab der ersten Szene, als er schlecht gelaunt in die Bar kommt und sie ihm mit persönlichen, teils witzigen Alltagsgeschichten versucht zum Reden zu überreden. Auch danach hört sie ihm aufmerksam zu, als er sich über Eheprobleme beklagt. Sie lässt Nick bei sich auf der Couch schlafen, ist bei jedem öffentlichen Auftritt dabei und gibt ihm Ratschläge, da sie sein Verhalten kennt. Da sich beide sehr nahe stehen ist sie auch umso mehr enttäuscht, als sie ein persönliches Geheimnis von Nick erfährt, dass Amy, aber nicht sie selbst kannte (Szene 78). Das Verhältnis zwischen ihr und Amy kann als schlecht bezeichnet werden. In Szene 20 wird angedeutet, dass sie Amy nicht leiden kann, sie relativiert die Aussage und meint *„Nur weil ich nicht gerne mit Amy was mache ist sie mir doch nicht gleich vollkommen egal“*. Später begründet Nick allerdings sein Verschweigen des Kinderwunsches damit, dass Margo Amy gehasst hat und sie nicht wollten, dass es dadurch schlimmer wird. (Szene 51) Gerade wegen ihrer engen Beziehung zu Nick fallen ihr aber sein schweigsames Verhalten auf, was sie ihm gegenüber auch offen bekundet. So sagt sie ihm in Szene 37, dass er ‚daneben‘ wirkt, seitdem er diesen einen Tag in die Bar gekommen ist. Als er sie danach bittet ihn einfach entspannen zu lassen, willigt sie ein. Ihr Vertrauen wird allerdings bald darauf auf die Probe gestellt, als sie Nick mit seiner Freundin erwischt. Sie ist wütend, weil er ein Verhalten wie dessen Vater zeigt, aber noch mehr, weil er sie seit eineinhalb Jahren angelogen hat. Auch als sie den Fernseher einschaltet und ihn auf seine brenzliche Situation hinweist, fragt sie gleich wer die Dame auf dem Bild ist. Danach bittet sie ihn das Haus zu verlassen. Ihre Verunsicherung in Nick steigert sich in Szene 51, nachdem sie erfahren hat Amy sei schwanger. Als sie schliesslich die Sachen in der Schuhschachtel von Nick entdeckt und er sagt, dass er Amy vielleicht hasst, betont sie, dass sie ihn bedingungslos liebt, *„aber du musst es mir sagen“*. Obwohl sie es nicht ausspricht, so deutet die Szene darauf hin, dass sie das Vertrauen in Nick fast vollkommen verloren hat, trotz ihres engen Verhältnisses. Erst als Nick ihr die Umstände mit den Sachen in dem Schuppen beweist, ist ihr Vertrauen wieder hergestellt. Margo kann generell als emotionaler Charakter beschrieben werden. Sie weint, als sie erfährt, dass Nick Amy nach ihrer Rückkehr nicht verlassen will, sie beschimpft ihn wegen seiner Affäre und sie schreit ‚Fuck!‘ als Tatsachen in der Berichterstattung verdreht werden. Auffälligstes Merkmal sind aber ihre witzigen, sarkastischen Kommentare, die sie in fast jeder Szene mit Nick loslässt. Sie wird ausserdem als jemand dargestellt, der sehr viel fernsehschaut, vor allem auch die Ellen Abbott Show. Das lässt sich am aufgezeichneten Fernsehprogramm erkennen und dadurch, dass sie oft vor einem Fernseher sitzt. Bei der Konfrontation mit Nick in Szene 51 formuliert sie einen Satz so, dass Nick darauf reagiert mit *„Du guckst echt zu viel Ellen Abbott“*. Ihre Kenntnis über das Verhalten in den Massenmedien spiegelt sich auch in Szene 23 und 25 wieder, als sie Nick Tipps gibt für den Pressetermin.

Zusammengefasst kann also gesagt werden, dass sich bei Margo eine starke Diskrepanz ergibt. Sie steht Nick sehr nahe und kennt ihn, andererseits setzt sie sich auch oft mit der Berichterstattung auseinander, die ihn in kein gutes Licht rücken. Durch Nicks Verhalten kommen ihr Zweifel auf, durch das Fernsehen werden diese Zweifel verstärkt, bis sie tatsächlich die Wahrheit über alles erfährt. Ab diesem Zeitpunkt steht sie der Berichterstattung kritisch und ablehnend gegenüber.

5.5 OFFICER JAMES GILPIN (POLIZEIKOLLEGE)



Abb.22: James Gilpin, Szene 15

Officer James Gilpin ist ein ca. 30 jähriger Mann mit dunklen Haaren, die zu einem Seitenscheitel geformt sind. Er trägt immer ein weisses Tshirt und darüber ein dunkles Polo, dass mit einem aufgenähten Polizei Abzeichen versehen ist. Ausserdem trägt er manchmal eine Dienstmarke mit sich, seine Hosen und Schuhe sind schlicht. Er ist der Kollege der Ermittlerin, tritt deswegen nur gemeinsam mit ihr in Erscheinung und hält sich meistens im Hintergrund auf. Ausserdem folgt er nur den Befehlen der Ermittlerin, was suggerieren lässt, dass sie nicht auf der gleichen Rangordnung stehen, sondern vielmehr, dass er ihr untergeordnet ist. Weil er aber selber nie handelt, kann nichts genaueres über sein exaktes Aufgabengebiet gesagt werden. Die Figur selbst scheint wenig Erfahrung mit der Polizeiarbeit, genauer mit der Ermittlung von Mordfällen zu haben. Nach der Befragung Nicks in Szene 15, als die Ermittlerin Nick fragt ob er die Blutgruppe seiner Frau kennt und dieser verneint, fragt auch ihr Kollege selbst nach, ob er die Blutgruppe seiner Frau kennen müsste. Auch in Szene 53, als die Ermittlerin ihn fragt, ob er wisse wie schwer es ist einen Mordfall ohne Leiche zu argumentieren, weiss er darauf keine Antwort. James Gilpin zeichnet sich durch ein ruhiges Verhalten aus, hat aber keine Hemmnisse, seine Meinung gegenüber der Ermittlerin auszudrücken. So betont er gegenüber ihr immer wieder, dass er Nick

beziehungsweise dessen Art nicht leiden kann. Ginge es nach ihm, hätte Nick schon längst verhaftet gehört. In kurzen Einstellungen sieht man immer wieder James Gilpin mit einem fragenden, verwunderten Blick, nachdem Nick mit seinem Verhalten auffällig wurde. Auch die Sachlage wird schnell als Beweis gegen Nick interpretiert (wie es auch in der Berichterstattung vorkommt). Seine Abneigung gegenüber ihm endet auch dann nicht, als Amy zurückgekehrt ist. Dies lässt sich aus dem Dialog in Szene 110 erkennen:

James Gilpin: „Sie hat ihm die Kehle aufgeschlitzt, mit ,nem Teppichmesser“

Nick: wie kommt sie eigentlich an ein Teppichmesser, wenn sie die ganze Zeit über gefesselt war?“

James Gilpin: „Seien sie doch mal einfach froh, dass ihre Frau wieder zurück ist“

Insgesamt kann gesagt werden, dass James Giplin schnell eine eigene, negative Meinung über Nick geformt hat, basierend auf seinen Beobachtungen und dem Sachverhalt. Die Massenmedien durch ihre Berichterstattung und in weiterer Folge seine Ehefrau bestätigen ihn in seiner Überzeugung (Szene 48) Als die Ermittlerin seine Meinung kritisiert, reagiert James Giplin herablassend.

5.6 DETEKTIVIN RHONDA BONEY (ERMITTLERIN)



Abb.23: Rhonda Boney, Szene 15

Detective Rhonda Boney ist die zuständige Ermittlerin und die erste Person (gemeinsam mit ihrem Kollegen), die am Ort des Geschehens eintrifft als Nick seine Frau als vermisst gemeldet hat. Ihr äußeres Erscheinungsbild ändert sich nie und ist immer gepflegt. Zurückgebundene Haare, Perlenohrringe, wenig Make-up und ein Anzug mit Hemd zeichnen ihr Äußeres aus. Zu ihrem Aufgabengebiet zählt neben der Untersuchung auch die Koordination von PolizeikollegInnen, die im Haus von Nick und Amy eine genauere Durchsuchung durchführen. Ihr Vorgehen bei der Untersuchung ist sehr akribisch und urteilsfrei. Jeden neuen Sachverhalt gegenüber Nick hinterfragt sie und stellt keine voreiligen Schlüsse. Dementsprechend prallen alle Überzeugungsversuche ihres

Kollegen, Nick endlich zu verhaften, bei ihr ab. Die Berichterstattung von Ellen Abbott, die im Fernseher im Büro von ihrem Kollegen geschaut wird, kommentiert sie nur mit „*Wir werden nicht jemanden verhaften nur weil eine blonde Tussi das gerne hätte.*“ Sie arbeitet sehr fleissig, in Szene 77 bleibt sie bis spät nachts im Büro und geht noch einmal das Tagebuch von Amy durch. Sie bekundet dabei Zweifel an den Informationen, die bis jetzt über den Fall aufgetaucht sind und sieht keinen logischen Zusammenhang. Dementsprechend ist auch ihr Interesse an der Lösung des Falls geweckt. Ihr Verhalten ist immer ruhig, egal ob Nick sie anschreit oder ihr Vorwürfe macht. Auch die Beweismittellage gegen ihn erklärt sie ihm mit Ruhe und Sachlichkeit. Dennoch ist sie nicht gefühllos, auch sie lässt immer wieder sarkastische Sprüche ab und weist auf ihre Beziehung mit ihrem Ex-Mann hin. Als schlussendlich die Gegenstände in Margos Schuppen gefunden werden und später der Schlagstock, der zur Puppe gehört und als Mordwaffe gedient haben soll, meint auch die Ermittlerin, dass Nick schuldig ist und lässt ihn verhaften. Nach dem Auftauchen Amys ändert sie aber wieder ihre Meinung, Nick wird nun als glaubhafte Informationsquelle gesehen. Bei ihrem Versuch Amy in Szene 109 und 111 auf Ungereimtheiten in ihrer Erzählung zu befragen, stößt sie auf Widerstand von Amy und keiner Unterstützung ihrer KollegInnen, die das Gespräch beenden ohne dass Amy eine Antwort geben musste. Für Rhonda endet schlussendlich der Fall damit, dass sie ihn an das FBI abgeben muss, ihr Vorgehen, dass heisst ihre Verhaftung von Nick, wurde als falsch wahrgenommen. „*Wir standen landesweit im Rampenlicht und wir haben die Sache vergeigt. Der Fall ist beim FBI und abgeschlossen.*“ (Szene 119)

5.7 GRETA



Abb.24: Greta, Szene 63

Die Figur Greta ist jung (zw. 20-30 Jahre alt) und tritt erst sehr spät in Erscheinung. Ihr erster Auftritt ist in Szene 63, wo sie auf einem Stuhl vor ihrem Haus sitzt, eine Zigarette raucht und Hip Hop Musik hört. Sie hat eine Zeitschrift am Schoß und einen Getränkebecher in der Hand. Ihr Kleidungsstil ist immer den heißen Temperaturen angepasst, das heißt kurze Hosen, ein kurzes Shirt und Flip Flops. Sie hat lange dunkle Haare, die unterschiedlich offen oder zusammengebunden getragen werden, aber wenig gepflegt wirken. Sie trägt weiters (billigen) Schmuck und Make-up. Ihr Kleidungsstil als auch ihre Wohnungslage deuten auf arme Lebensumstände hin. Ihr Charakter wirkt sehr offen, sie fängt sofort an sich Amy vorzustellen und ladet sich selbst ein, mit Amy im Auto mitzufahren. Auch später in Szene 65 legt sie sich neben Amy an den Swimming Pool und fängt an, ihr Fragen zu stellen. Die Figur Greta scheint einiges in ihrem Leben schon durchgemacht zu haben, besonders was Gewalt und Männer betrifft. So spricht sie Amy sofort auf ihre Verletzung neben dem Auge an, versucht durch Beispiele ihre Geschichte zu entlocken und kommentiert eine scheinbare Ausrede mit *„du könntest wenigstens aufhören für ihn zu lügen“* (Szene 65). Als ihr Amy allerdings die Geschichte dazu erzählt, kommentiert sie es auf eine sarkastische Art und Weise, geht weg und schüttelt den Kopf. Es wirkt, als hätte sie schon schlimmeres erlebt. Erfahrung mit Gewalt und dessen Anwendung werden vor allem in Szene 84 deutlich, als sie Amy ausraubt und ihren Kopf gegen die Wand drückt mit dem Kommentar *„dich hat auch keiner geschlagen, nicht richtig zumindest“*. Generell kann Greta als starker Charakter bezeichnet werden, der selbstständig ist, macht was sie will und sich nicht unbedingt an Regeln hält. Dies wird nicht nur beim Golfspielen (Szene 81) angedeutet, wo sie den Ball einfach irgendwohin wegschlägt anstatt zu versuchen ins Loch zu treffen, sondern vor allem klar ersichtlich, als sie Amy in Szene 84 ausraubt. Das Ausrauben basiert auf Gretas Idee und lässt

ausserdem darauf schliessen, dass sie klug ist oder zumindest eine gute Beobachtungsgabe hat. Sie konfrontiert Amy damit, dass sie manchmal nicht auf ihren (falschen) Namen hört, ihre Haare gefärbt sind und die Brille nicht echt ist, weshalb Amy die Polizei sicher nicht anrufen werde. Diese charakterlichen Eigenschaften lassen sich auch beim Schauen der Ellen Abbott Show wiederkennen, bei der Amy und Greta vor dem Fernseher sitzen (Szene 71):

Greta: Also, für mich sieht sie wie ein reiches Arschloch aus

Amy: was meinst du? die Meisten lieben sie.

Greta: Weiss nicht, scheint hochnässig zu sein. Wie ein verwöhntes reiches Mädchen, das ein verlogenes Arschloch geheiratete. Hat ja auch dafür bezahlt.

Amy: Siehst ja ganz schön hart.

Greta: Ja, so ist das Leben, Baby. Ich meine, versteh mich nicht falsch, es ist nicht ok, dass er sie umgebracht hat. Ich will nur sagen: Alles hat Konsequenzen.

Obwohl sie Nick klar als Täter sieht, so interpretiert sie Amy nicht als das Opfer. Vielmehr gibt sie ihr eine Teilschuld an der Situation.

5.8 DESI COLLINS



Abb.25: Desi Collins, Szene 94

Desi Collins ist ein Ex-Geliebter von Amy. Seinen ersten Auftritt hat er in Szene 33, wobei er zu diesem Zeitpunkt als Person noch nicht bekannt ist. Zuvor wird er von Amys Eltern als Besessener beschrieben, der sich versuchte umzubringen, nachdem Amy in der High School mit ihm Schluss gemacht hat. Sie erstatteten gegen ihn eine einstweilige Verfügung. Auch in Szene 51, als Margo einen Brief von Desi Collins aus Nicks Schukarton zieht, beschreibt Nick ihn als „*der beschissene reiche Arsch, der immer alles für sie gemacht hat, der wie ein Damoklesschwert über mir hing*“ Im Rahmen seiner Nachforschung besucht Nick Desi Collins zuhause, wo er versucht, etwas aus seiner

Vergangenheit mit Amy zu erfahren, allerdings antwortet Desi nur kurz oder gar nicht. Er wird als schweigsamer, mysteriöser Mensch dargestellt. Prinzipiell handelt es sich bei der Figur Desi Collins um eine elegant gekleidete, gebildete Person aus reichem Elternhaus. Er trägt kurzes blondes Haar, ist ungefähr so alt wie Nick und Amy, besitzt (mindestens) zwei Häuser und schrieb Amy früher Briefe. Als Amy in Not gerät, ruft sie Desi Collins an, der sich mit ihr im Casino trifft. Seine Reaktion als er Amy sieht deutet darauf hin, dass er sie einerseits schon lange nicht mehr gesehen hat, andererseits schockiert über ihr Aussehen und ihren Zustand ist. Er wirkt positiv überrascht, dass sie seine Briefe aufgehoben hat, allerdings auch verwundert, dass sie mit ihrer Geschichte nicht zur Polizei gehen will. Amy selbst erzählt ihm die Geschichte so, dass Nick ihr gedroht hat sie umzubringen, sollte sie ihn verlassen wollen, weshalb sie untergetaucht ist; auch, dass sie ihr Kind verloren hat. Im darauffolgenden Moment bietet er ihr an, in seinem Haus neben einem See zu bleiben. Desi Collins empfindet eine starke Zuneigung zu Amy, wobei nicht klar ist, wie ihr Verhältnis zuvor ausgesehen hat. Als Amy ihm erklärt sie wäre jahrelang unter Nicks Kontrolle gestanden, fügt er hinzu, dass er genau weiss wie sich das anfühlt, darauf anspielend, dass er genauso empfunden hat, als er mit Amy zusammen war. Obwohl Desi Amy hilft und ihr Unterschlupf anbietet, scheinen seine Intentionen dennoch egoistischer Natur. Er kauft ihr Kleidung, Make-up, Kosmetik und weist auf das Fitnessstudio im Haus hin, damit sie schnell wieder so aussieht wie früher, obwohl ihrerseits nie davon die Rede war. Er versichert ihr, dass das Haus sicher ist und zeigt ihr die Überwachungskameras, sagt aber im gleichen Moment *„und ich will nicht dass du mir wieder verloren gehst“*. Das, was er sagt und das, was er tut, stehen im Widerspruch zueinander. In Szene 100 wird dies verdeutlicht. Er drängt sie dazu, ihrem Instinkt zu folgen und zu ihm zurückzukehren, da er 20 Jahre lang auf sie warten musste. Auch, dass er in das Haus zu ihr mit einziehen wird. Andererseits meint er, dass er sich ihr nicht aufdrängen wird.

Desi betont einen neuen Anfang mit Amy und will die Vergangenheit ruhen lassen. Dementsprechend verhält er sich auch zur Berichterstattung im Fernsehen. Als Amy auf den Fernseher im Casino starrt und Andies Statement verfolgt, sieht er selbst meist weg und meint zu ihr, dass das alles Vergangenheit ist. Auch angekommen an seinem Haus am See schaltet er sofort den Fernseher wieder aus, als sie ihm nicht mehr folgt und die Ellen Abbott Show schaut. Nicks Auftritt in der Sharon Schieber Show und in diesem Zusammenhang Amys starke Fokussierung auf den Fernseher veranlassen ihn, mehr Alkohol zu trinken. Er selbst schaut dabei abwechselnd auf den Fernseher und auf Amy. Aber auch hier schaltet er nach dem Interview sofort wieder den Fernseher ab und ist irritiert davon, dass Amy schnell zum Tablet greift.

6. INTERPRETATION

6.1 MASSEN MEDIEN ALS DISZIPLINARMACHT

Für die Interpretation greife ich wie schon erwähnt auf die Theorie Foucaults zurück sowie auf das postpanoptische Machtdispositiv nach Eckoldt. Anhand von verschiedenen Elementen dieser Machtmechanismen werden Parallelen zur visuellen Darstellung und zum Verhalten des Protagonisten gezogen. Auffallend ist dabei, dass sich sowohl Elemente der Disziplinarmacht nach Foucault als auch des postpanoptischen Machtdispositivs nach Eckoldt auf Nick Dunne auswirken und sich in ihrem Zutun gegenseitig bedingen. Die Massenmedien sind dabei nicht die einzigen Machtorganisationen, die im Film ‚Gone Girl‘ zu sehen sind. Vielmehr stehen sie in einem wechselseitigen Machtverhältnis mit der Staatsgewalt, sind sie doch selbst an Gesetze gebunden und müssen diese einhalten. Dies ist unter anderem sichtbar in Szene 50, als die Ermittlerin die MedienvertreterInnen darauf hinweist vom Rasen zu gehen, das heisst kein privates Grundstück zu betreten (Ein Umstand, der auch in weiteren kurzen Szenen deutlich wird, da MedienvertreterInnen auf der Straße vor Nick und Amys Haus verweilen). Andererseits üben sie auch selbst Einfluss auf VertreterInnen der Staatsgewalt aus, im Konkreten auf den Polizisten James Gilpin. Das heisst, auch wenn sie selbst keine Möglichkeit haben, Gefängnis- oder Todesstrafen zu verhängen, so können sie diese Entscheidungen zu einem gewissen Grade beeinflussen. Die Polizei steht ausserdem nicht hierarchisch über den Massenmedien. In Szene 119 erklärt die Ermittlerin, dass sie den Fall an das FBI abgeben musste, weil sie im öffentlichen Rampenlicht standen und eine nicht befriedigende Arbeit leisteten. In dieser Hinsicht können auch die Massenmedien Druck auf die Polizeiarbeit ausüben. Nick Dunne kann als eine Person betrachtet werden, die also in einem mehrdimensionalen Netz von Machtverhältnissen gefangen ist. Durch den Fall des Verschwindens seiner (prominenten) Frau ist er gezwungen, sich sowohl mit der exekutiven Staatsgewalt, sprich der Polizei, und den Massenmedien auseinanderzusetzen. In beiden Machtfeldern wird er zum Mordverdächtigen, wenngleich auch aus unterschiedlichen Gründen. Auf Seiten der Polizei sind es die Tatbestände, also der Kreditkartenbetrug, das Blut im Haus, der Fund des Tagebuchs, der Umstand, dass sich Amy angeblich eine Waffe kaufte, die Erhöhung von Amys Lebensversicherung durch Nick sowie schlussendlich auch der Fund eines Knüppels mit Amys Blut, welcher schliesslich auch ausschlaggebender Punkt für seine Verhaftung war. Auf Seiten der Massenmedien ist seine Verdächtigung des Mordes darin begründet, dass ein gewisses normiertes Verhalten von ihm vorausgesetzt wird, er dieses aber nicht erfüllt. Er widerspricht der Vorstellung eines trauernden, liebenden Ehemannes, indem er auf einem Pressefoto sowie auf einem ‚Selfie‘ einer unbekannten Dame lächelt, was auch sofort von Ellen Abbott kritisch aufgefasst wird. Auch in der Sharon

Schieber Show wird seine Glaubwürdigkeit als liebender Ehemann in Frage gestellt, nachdem seine Affäre bekannt wurde. Während nun auf Seiten der Polizei die Techniken der Disziplinierung erst nach einer Verhaftung geltend werden, so sind sie bei den Massenmedien bereits in der Berichterstattung, genauer im Diskurs über den Fall vorhanden. Wie bereits in der Analyse erwähnt, wird kein objektiver Diskurs in den Massenmedien geführt, sondern es findet eine klare Teilung respektive Verurteilung von Nick als den Täter und Amy als das Opfer statt. Dies wird im Laufe der Berichterstattung intensiviert. Nicks Charakter wird diffamiert, während Amy mit positiven Attributen ausgestattet wird. Zusätzlich werden falsche oder nicht vorhandene Zusammenhänge von Tatbeständen hergestellt. Es kann somit auf Eckoldt verwiesen werden, der die Funktion der Disziplinierung nicht mehr so sehr in der Überwachung sieht, sondern in der Erschaffung einer zweiten Realität, die sich über die erste legt (siehe Kapitel 2.1.5). Durch die Omnipräsenz der Massenmedien wird ein Mediennetz erschaffen, das unsichtbar und unabhängig eines Überwachungszentrums ist, und das gelehrige Individuen schafft, indem sie die öffentliche Meinung beeinflussen. Diese Omnipräsenz wird für den/die ZuseherIn sichtbar durch die Berichterstattung sowohl im öffentlichen Raum (Casino, Flughafen), Zuhause, durch Printmedien und durch den Radio im Auto von Nick.

Die Kontrollinstanz der Disziplinierung reicht also bis in das innerpsychische hinein. Schliesslich ist es die Art der Berichterstattung, die Nick dazu veranlasst, sein (öffentliches) Verhalten zu ändern. Strahlte er noch beim ersten Pressetermin Emotionslosigkeit und Desinteresse aus, so erfüllt er in seinem zweiten Auftritt (Szene 49) schon eher jene Vorstellung des liebenden Ehemanns, der von den Massenmedien gefordert wird, durch positive Darstellung seiner Frau und seine Betonung der Liebe. Gleichzeitig sieht er sich genötigt, sich von der Medieninszenierung, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt stattgefunden hat, zu distanzieren und darauf hinzuweisen, dass er seine Frau nicht getötet hat. Auch bezogen auf den Kleidungsstil trägt er nun ein Sakko und sieht generell gepflegter aus. Als auch jene Darstellung schiefgeht, da Noelle Hawthorne seine Rede mit Vorwürfen und neuen Informationen unterbricht, wendet er sich im nächsten Schritt an Tanner Bolt, der ihn auf das Wort genau einstudieren lässt (die Szene erinnert an eine Tierdressur, wie Margo auch im Vorhinein feststellt), was er im öffentlichen Interview sagen soll. Im Interview selbst ist sein Verhalten nun geformt, er beteuert seine Liebe zu Amy über alles. Auch widerspricht er dem Diskurs in den Massenmedien (größtenteils) nicht mehr, indem er sich als schlechten Menschen darstellt, der seine Frau betrogen hat. Nur von dem Vorwurf der Ermordung distanziert er sich. Die von den Medien erschaffene zweite Realität ändert sich, als Amy zurückkehrt, da Nick nicht mehr des Mordes verdächtigt wird, sein Verhalten wurde aber schon geändert. Mehr noch, hat die zweite Realität nun die erste ersetzt. Im finalen Interview (oder zumindest in der Besprechung zuvor) gibt Nick all die Missetaten zu, die Amy in ihrem Tagebuch geschildert hat, auch den Kreditkartenbetrug

und dass er gegen sie gewalttätig wurde. Hatte er aber zuvor Amy nur in ihrer Phantasie gestoßen (im Tagebuch), so tat er dies in Szene 124 nun tatsächlich. Auf symbolischer Ebene kann auch die letzte Einstellung, in der ZuseherInnen Nick und Amy durch einen Fernseher hindurch beobachten (Szene 127) als die neue Realität, geschaffen durch die Massenmedien, gesehen werden. Nick erlebte eine Verwandlung in der Öffentlichkeit, weil er in den Massenmedien aufgrund seiner Verhaltens als Mörder/Mordverdächtiger dargestellt wurde und er nun gezwungen war, diese Inszenierung zu ändern. Die Wahrheit, worauf Tanner Bolts Charakter immer wieder hinwies, spielte keine Rolle mehr.

Kontrolle und Überwachung des Verhaltens sind aber nicht nur auf der latenten Ebene der Berichterstattung gegeben, sie wird auch manifest anhand der Gruppe von MedienvertreterInnen, die spätestens ab Szene 50 den Eingang von Nick und Amys Haus umgeben und darauf lauern, Fotos oder Videos von Nick oder Angehörigen machen zu können. Diese Art der Beobachtung weitet sich im weiteren Verlauf aus, auch vor Margos Haus, vor der Polizeistation, als beide verhaftet wurden und generell auf öffentlichen Plätzen findet sich eine Gruppe wieder, die auch danach nicht verschwindet, nachdem die Ermittlungen abgeschlossen wurden. Zieht Mensch den Vergleich zwischen Szene 4 und 117, in denen jeweils Nick vor seinem Haus steht, so lässt sich zeigen, wie sich ein System der Kontrolle und Überwachung von seinem Leben zusammengezogen hat. Es geht schliesslich, im Sinne Foucaults, um die Kontrolle der Tätigkeiten und deren fortlaufende Überprüfung. Obwohl das Haus für Nick ein Rückzugsgebiet vor der Öffentlichkeit ist, so kann es dennoch als (panoptisches) Gefängnis betrachtet werden, gerade weil es ihn räumlich von der Öffentlichkeit abtrennt. Er wird individuell und differenziert von der Masse betrachtet. Am durchgeführten Einstellungsprotokoll der Szene 51 lassen sich ikonographische Strukturen dieses Gefängnisses wiedererkennen. Die heruntergelassenen Rolläden und die vertikalen Linien durch Fenster und Türen können als Gitter gelesen werden, das ausgeleuchtete Schlafzimmer als Zelle, das stoische Stehen von Margo im Schatten als Überwachungsturm. Anders als beim Gefängnis hat aber Nick Dunne die Möglichkeit, sich ausserhalb seines Hauses zu bewegen. Eine Trennung zur Öffentlichkeit findet trotzdem statt, gerade auch weil er sie vermeidet. So benutzt er keine Haustüren mehr oder geht auf der Straße, sondern schleicht durch Hintergärten. Der Umstand seiner Vermeidung wirkt sich auch auf seine motorischen Bewegungen aus, geht er doch gebückt und fast laufend immer durch das Grundstück der NachbarInnen. Auch am Flughafen setzt er sich eine Kappe auf und senkt den Kopf. Dass die Massenmedien überhaupt disziplinierende Maßnahmen auf Nick Dunne ausüben können, liegt an den normierenden Sanktionen, die durch den Einfluss auf die Öffentlichkeit entsteht. Nicks eigentliches Ziel, der Gefängnis- oder Todesstrafe zu entgehen, ist durch seine öffentliche Darstellung gefährdet und, wie bereits erwähnt, auch Polizisten als Personen der Öffentlichkeit von den Medien beeinflusst werden. Aber nicht nur in Bezug auf rechtliche

Konsequenzen sind seinem Leben Sanktionen ausgesetzt. In Szene 115 veranschaulicht Amy unter der Dusche Nicks Problem: *“Verletzte und missbrauchte Frau kämpft sich qualvoll zurück zu ihrem Ehemann und er verlässt sie. Die zerreißen dich. Die Nachbarn meiden dich. Und ich sorg’ dafür, dass keiner das Leid, dass du mir bereitet hast je vergisst“* Amy schafft es, Druck auf Nick auszuüben, indem sie die Möglichkeit hat, eine Realität oder Wahrheit über Nick in der Öffentlichkeit zu formen. Diese Möglichkeit wurde durch ihre Positionierung in den Massenmedien als das Opfer ermöglicht. Dass Nick auch selbst Probleme hat, zwischen tatsächlichen Gegebenheiten und Fiktion zu unterscheiden, zeigt sich in Szene 70, als er mit Tommy O’Hara über dessen negative Erfahrung mit Amy sprach, aber selbst noch einmal aufgrund seiner Unsicherheit nachfragen musste. Es sind aber auch die positiven Folgen der medialen Aufmerksamkeit, dass heisst die Vermarktung der Bar, die Veröffentlichung der Bücher und die Verfilmung ihrer Geschichte, dessen Verlust als Sanktionen gesehen werden kann. Indem ständig beobachtet und kontrolliert wird, wird fortlaufend Wissen produziert, dass einer Machtsteigerung dient. Produzierte Bilder und Videoaufnahmen der MedienvertreterInnen werden strategisch in der Berichterstattung eingesetzt, um weiter die Darstellung von Nick und Amy zu formen. Wissen als strategisches Mittel wird aber nicht nur auf Seiten der Massenmedien eingesetzt, auch Amys Vorwissen über mediales Verhalten und schliesslich über Nick nutzt sie aus, um ihn in die prekäre Situation zu versetzen. Auch Nick nutzt das Wissen, wie er sich richtig in den Massenmedien benehmen muss, um sich besser zu positionieren. In diesem Sinne wirkt die Macht der Massenmedien nicht nur von oben nach unten, sondern sie kann auch von unten nach oben benutzt werden, bedingt durch Wissen. Abschliessend sei noch auf das Machtelement der Intentionalität und Nicht-Subjektivität hingewiesen. Beides lässt sich auf die Weise beziehen, dass die Massenmedien intentional ihre Berichterstattungen formen, aber nicht-subjektiv, das heisst nicht in einem Medium als Organisation verankert, den Diskurs über Nick und Amy formen.

6.3 DIE REZEPTION DER MASSEN MEDIEN

Trotz der Darstellung der Massenmedien als verhaltensändernder Machtmechanismus lässt der Film die Wirkung auf Rezipienten/Rezipientinnen offen. Mehr noch, scheint es vom Charakter der Person und deren Intentionen abzuhängen, wie die Berichterstattung im Fernseher aufgefasst wird. Sowohl von Desi Collins als auch von der Ermittlerin Rhonda Boney wird der Inhalt abgelehnt, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Desis Absichten scheinen darin zu bestehen, mit Amy ein neues Leben anfangen zu wollen. Seine Möglichkeit sieht er darin, sie von ihrem alten Leben mit Nick zu isolieren. In diesem Sinne zeigt er sich um das Interesse von Amy für die Berichterstattung besorgt und versucht sie immer wieder vom Fernseher loszulösen. Er selbst

entzieht sich der Berichterstattung und selbst wenn er fernsieht, so ist sein Blick mehr auf Amy gerichtet als auf das Dargestellte. Die Ermittlerin Rhonda Boney wird selbst nie beim Schauen des Fernsehers dargestellt. Sie lässt es sich aber nicht nehmen, abfällig den Inhalt der Berichterstattung zu kommentieren. Ausserdem nimmt sie ihre Arbeit sehr ernst und zeigt sich als eine Person, die sich nicht beeinflussen lässt. Interessant ist die Rezeption sowohl bei Margo, Greta und dem Polizisten James Gilpin. Sie können stellvertretend für die unterschiedlichen Lesarten von Stuart Hall gesehen werden. Während der Polizist die Kodierung von Nick und Amy, dass heisst die klare Zuschreibung von Täter und Opfer, in der Sendung von Ellen Abbott als solche übernimmt (favorisierte Lesart) und Greta sie, wenn auch nur zum Teil, ablehnt (oppositionelle Lesart) so ist Margo bis zur großen Wende in der Geschichte hin- und hergerissen, was sie glauben soll (ausgehandelte Lesart). Jede Lesart scheint dabei stark von ihrem eigenen Kontext abzuhängen. Greta wird als eine Art Rebellin dargestellt, die macht was sie will und aus ärmeren Verhältnissen stammt. Schon vor der Szene, als sie die Berichterstattung verfolgt wird klar, dass sie Frauen nicht gerne in einer Opferrolle sieht, auch wenn der Mann sich falsch benommen hat. Für James Gilpin deutet die Beweislage auf Nick, auch wenn die Zusammenhänge zu den Tatbeständen noch nicht hergestellt wurden. Ob dies mit dem fehlenden Wissen der Polizeiarbeit zusammenhängt oder seinem familiären Umfeld (seine Frau ist überzeugt, dass Nick der Täter ist) kann nicht gesagt werden. Bezogen auf Stuart Hall, der eine Tendenz darin sieht, dass die Elite zu einer favorisierten Lesart neigt, so kann der Polizeikollege als elitär im Sinne einer herablassenden und anmaßenden Haltung gesehen werden. Sein korrekter Kleidungsstil und seine (Macht)position als Polizist weisen des weiteren darauf hin. Bezüglich Margo, so ist ihr Verhältnis zu Nick durch sein Verhalten gestört, was bei ihr Zweifel aufkommen lässt. Die weiteren Entdeckungen wie etwa das Verschweigen der Affäre, der Kinderwunsch oder die Schwangerschaft verstärken dieses Gefühl der Unsicherheit, obwohl sie diejenige ist, die ihrem Bruder am Nächsten steht.

In Anbetracht des Filmes haben die Massenmedien also nicht so sehr einen meinungsbildenden, als vielmehr meinungsstärkenden Einfluss. Sie bekräftigen die Personen in ihren Denkweisen, die sie schon vor der Sichtung der Berichterstattung entwickelt haben, egal in welche Richtung der Lesart sie tendieren. Dennoch muss festgehalten werden, dass bei keiner der Figuren Nick als Tatverdächtiger ausgeschlossen wurde. Auch wenn Greta sich gegen die Darstellung von Amy als Opfer wehrt, so erkennt sie Nick dennoch als Täter an. In diesem Sinne kann die Wertevermittlung, die von den Massenmedien ausgeht, nicht ganz abgelegt werden, ausser man entzieht sich ihr vollkommen, wie es die Ermittlerin und im weiteren Sinne Desi Collins taten. Die Inszenierung im Film suggeriert aber, dass dies schwer ist aufgrund der Omnipräsenz der Berichterstattung von Ellen Abbott. Sie wird nicht nur in jedem Fernseher zuhause gezeigt, sondern auch im Polizeirevier und an öffentlichen Plätzen wie am Flughafen.

6.3 REFLEXIVITÄT DES MEDIUMS

Wie sich zeigen ließ, lassen sich disziplinierende Maßnahmen und Machttechniken auf Seiten der Massenmedien erkennen. Aber als Teil dieses Machtapparates muss gerade deswegen die Frage gestellt werden, wie sich der Film selbst dazu positioniert. Denn auch er ist in seiner Darstellung nicht frei von Dispositiven, die Macht auf ZuseherInnen ausüben. Dieser Umstand ist alleine schon dadurch gegeben, dass der Blick auf das Bild vorstrukturiert ist. Es wird ein Ausschnitt aus einem Szenario gezeigt, die Kameraperspektive kontrolliert den Blick der ZuseherInnen. Diese Darstellung erscheint dem/der ZuseherIn im Zeitraum des Sehens als Realität, gerade auch durch äußere Strukturen wie das Kino, dass die Grenzen der Wahrnehmung verschwinden lässt. Nach Zahn fñgt das Kino eine technische und psychische Maschine zusammen: „den Projektor und den Zuschauer, um in der Film-Erfahrung, in der Zeit der Projektion eine filmische Welt entstehen zu lassen, die es so weder ausserhalb der Kinos (...) gibt noch in der Fantasie der zuschauenden Subjekte“ (2015: 137). Durch die Unsichtbarkeit des Projektors, das zielgerichtete Schauen und den verdunkelten Raum lässt das Kino die technischen Strukturen des Films verschwinden, die ZuseherInnen können sich in das Geschehen hineinversetzen. Machttechniken wie die räumliche Aufteilung und die Kontrolle von Tätigkeiten, sowie die normierende Sanktionen (Rauswurf bei Nicht-Befolgen der Regeln) lassen sich dementsprechend auch auf das Kino als Dispositiv übertragen. Gerade aber die (emotionalisierte) Darstellung von Personen im Film zeichnet von ihnen ein Bild, dass durch die Einweg-Kommunikation des Mediums vorgegeben wird und als Wirklichkeit erscheint. Dies mag weniger bedeutend sein bei ‚Gone Girl‘, da es sich um fiktive Charaktere handelt, Diskussionen im Bezug auf den Eingriff in die Wirklichkeit sind bei Dokumentarfilmen aber schon länger fester Bestandteil (vgl. Hickethier, 2007). Aber auch bei Hollywood Filmen, die sich seit geraumer Zeit mit Biographien von berühmten Persönlichkeiten auseinandersetzen³ oder Handlungen auf wahren Gegebenheiten basieren⁴, müssen Fragen nach dem tatsächlichen Bezug zur Wahrheit gestellt werden. Vor kurzem erst zeigte die Darstellung des Schiffskapitäns Richard Phillips im gleichnamigen Film ‚Captain Philips‘ (2013) Diskrepanzen zwischen dem tatsächlichen Geschehen und seiner Inszenierung im Film. Denn während er im Film als Held der Geschichte gefeiert wird, kommt aus Interviews seiner Crewmitglieder immer wieder hervor, dass er rücksichtslos und eigensinnig gehandelt habe (vgl. theguardian.com). Es ist schwierig nachzuweisen, inwiefern der erwähnte Film tatsächlich Einfluss auf die Meinung der RezipientInnen hatte, auch ‚Gone Girl‘ distanziert sich von der Annahme, dass die

³ Beispiele hierfür wären etwa ‚Ray‘ (2004), ‚Milk‘ (2008), ‚Walk the line‘ (2005), ‚Straight Outta Compton‘ (2015), ‚The Theory of everything‘ (2014) um nur einige zu nennen.

⁴ Um auch hier einige aufzulisten: ‚Remember the Titans‘ (2000), ‚The King’s Speech‘ (2000), ‚127 Hours‘ (2010), ‚The Bling Ring‘ (2013), ‚The Pursuit of Happyness‘ (2006), ‚Moneyball‘ (2011)

Mediendarstellung einen linearen Zusammenhang mit der Meinungsbildung von RezipientInnen vorweist. Aber gerade die spezifische Inszenierung in den Massenmedien ist es, die schlussendlich auch Nick Dunne in ‚Gone Girl‘ zum Verhängnis wurde und als Machttechnik auf ihn einwirkte.⁵

Macht wird durch Wissen erzeugt und produziert dieses gleichzeitig. Im Rahmen von Filmen wird Wissen als stilistisches Mittel verwendet, gerade das Genre des Thriller zeichnet sich durch Informationsdefiziten aus, um einerseits Spannung aufzubauen und im späteren Verlauf soziales zu dekonstruieren. (siehe dazu Kapitel 4.2) Dies wird auch in ‚Gone Girl‘ angewendet. Wie in der Figurenanalyse beschrieben, bleibt der Charakter des Nick Dunne bis zu einem gewissen Punkt ambivalent. Diese Ambivalenz zeichnet sich dadurch aus, dass sein Handeln nicht nachvollzogen werden kann, dem/ der ZuseherIn fehlt das Wissen um zu erklären, warum er so reagiert wie er reagiert. Hinzu kommen die Tagebucheinträge in Form von Rückblenden, die Nick in der Vergangenheit als gewalttätig zeigen, das heisst seine Figur wird sogar durch Falschinformationen (weil schlichtweg das Wissen für die Wahrheit fehlt) weiter als möglicher Täter aufgrund seiner aggressiven Darstellung gezeigt. Auch auf Produktionsebene findet die Zurückhaltung von Informationen beziehungsweise die Verbreitung von Fehlinformation statt. So zeigte etwa ein Titelblatt des Magazins ‚Entertainment Weekly‘ im Vorfeld des Films und gedacht als Vorschau ein Bild, dass Nick Dunne darstellt, wie er auf der Leiche Amys liegt, suggerierend dass sie gestorben ist. Auch im zugehörigen Trailer des Films wurde eine Einstellung gezeigt, in der Amy als schwimmende Leiche im Wasser zu sehen ist. Tatsächlich handelt es sich dabei im Film selbst um eine Art kurzer Traumsequenz, die mit der generell restlichen Inszenierung von ‚Gone Girl‘ nicht stimmig ist und aus der Reihe fällt. Es kann daher nahegelegt werden, dass diese Szene wahrscheinlich nur dadurch entstanden ist, um im Vorfeld des Films Unsicherheit ob ihres Verschwindens oder Sterbens zu stiften, sollte man den Trailer gesehen haben (siehe Abb. 27 und 28, Seite 82). Beide Umstände, also die Inszenierung von Nick Dunne und das Marketing des Films waren Mittel, die eingesetzt wurden um Unklarheit zu stiften, wie der Regisseur in einem Interview auch bestätigte: „But with this film, the dangling participle is – is she dead? And if she's not dead, where is she? So that's a slightly different thing, because I felt you had to be alongside him, wondering whether or not he's a monster“ (Fincher, vgl. littlewhitelies.co.uk). Erst in Szene 57, das heisst nach ein bisschen mehr als einer Stunde, kommt es zu einem Bruch in der Erzählung. Das Wissensdefizit des Publikums wird gefüllt und jeder erfolgte Vorgang aus der Sicht von Amy erzählt. Die falsche Darstellung Nicks in den Tagebüchern wird aufgelöst, es wird auch nachvollziehbar, aus welchen Gründen heraus Amy handelte.

⁵ Zusätzlich kann auch die Frage gestellt werden, ob nicht ein Film, gerade durch seine öffentliche Werbung, eine größere Wirkungsreichweite aufweist als ein Onlineartikel. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit aber nicht beantwortet werden.



Abb.26: Cover des Magazins Entertainment Weekly, Quelle: ew.com



Abb.27: Amy als Leiche, Szene 59

Ab diesem Zeitpunkt reflektiert also der Film über sein eigenes Machtdispositiv, indem er den ZuseherInnen zeigt, wie er dieses durch bewusste Informationsreduktion und falscher bildlicher Darstellung von Nick angewendet hat. Noch dazu erhalten ZuseherInnen ab jetzt einen Wissensvorsprung gegenüber den Massenmedien im Film und verfolgen nun von ihrem eigenen Wissen aus das Geschehen, das vorher noch diktiert war durch die Berichterstattung im Fernsehen, den Tagebucheinträgen von Amy und Mutmaßungen von den Figuren. Der Film zeigt sich also kritisch gegenüber der Wissensproduktion und Wahrheitsdarstellung von Massenmedien, indem diese Machttechnik in der Inszenierung bewusst eingesetzt wird, um sie nach gut einer Stunde zu brechen und den ZuseherInnen vorzuzeigen. Er lehnt sich dabei gegen die Auffassung, wie bei Eckoldt geschrieben, die Selbstbeschreibung der Gesellschaft den Medien zu überlassen. Vielmehr soll über Massenmedien reflektiert werden anstatt deren Aktionen beziehungsweise Informationen als selbstverständlich aufzufassen, gerade weil der Film selbst bewusst falsche Bilder von Nick verwendet. Auch auf inhaltlicher Ebene lässt sich dies veranschaulichen, als in Szene 25 Nick nach dem Pressetermin von einem Reporter gebeten wird, neben dem Plakat Amys zu lächeln und er dieser Bitte nachkommt. Genau dieser Ausschnitt von Nick wird im späteren Verlauf gegen ihn verwendet, obwohl die Initiative von einem Medienvertreter selbst stammt.

Die kritische Auseinandersetzung mit Medieneinfluss und Medienwirkung fand also auf mehreren Ebenen statt. Sowohl im Rahmen des Filminhalts, der generellen Filminszenierung und seiner Produktion. Dementsprechend war laut Regisseur auch die Wahl des Schauspielers für Nick Dunne, Ben Affleck, beeinträchtigt durch dessen persönliche Erfahrungen mit Medienverfolgung. “I knew what it was like to have the tabloid world paying attention to me and ascribing negative motivations to whatever I might be engaging in. I knew what it was to be cast in a soap opera I had no control over,” so Affleck in einem Interview (vgl. ew.com).

6.4 SCHLUSSBEMERKUNG

Mit der Analyse des Films ‚Gone Girl‘ habe ich versucht zu zeigen, wie sich Massenmedien als Machtapparat auf das Verhalten, Handeln und Denken von Personen auswirken können. Es lassen sich dabei Parallelen zu Machttechniken und Praktiken ziehen, die in der soziologischen Theorie fundiert sind, konkret in den Überlegungen und Erweiterungen Foucaults.

Massenmedien im Film, obwohl sie differenziert in Erscheinung treten, breiten sich wie ein Netz über den Protagonisten aus und wirken disziplinierend. Durch ihre ständige Präsenz in Form von MedienvertreterInnen, Berichten im Fernsehen, im Radio oder in Magazinen ist ihre Macht ubiquitär. Sie dürfen aber nicht als alleinige Machtentität gesehen werden, der Film zeigt vielmehr ein wechselseitiges Machtverhältnis zwischen der staatlichen Gewalt und jener der Medien. Gerade durch dieses Verhältnis verstärkt sich der Druck auf den Protagonisten, indem auch die Möglichkeit einer Beeinflussung auf die Polizei besteht. Änderungen im Verhalten und Handeln des Protagonisten werden durch unterschiedliche Techniken erzeugt. Die (räumliche) Trennung zur Öffentlichkeit und die fortlaufende Kontrolle seiner Tätigkeiten erinnern an das Modell des panoptischen Gefängnisses. Normierende Sanktionen entstehen dabei durch den in der Berichterstattung geführten Diskurs über Nick Dunne und damit einhergehend den Einfluss von Massenmedien auf die Meinungsbildung beziehungsweise auf die Denkstrukturen der Menschen. Bedingt ist dieser Umstand durch das Sender-Empfänger Modell der Massenmedien, das die Richtung der Kommunikation vorgibt. Der Diskurs in der Berichterstattung selbst kann als gleichzeitig intentional und nicht-subjektiv gesehen werden. Intentional, als das die Berichterstattung einer klaren Linie folgt, aber nicht-subjektiv, weil sie an keine bestimmte Person gebunden ist. Die Inszenierung der Berichterstattung kann auch im Sinne Eckoldts als eine Formung einer zweiten Realität gesehen werden, die eine grenzenlose Überwachung obsolet macht und gerade deswegen für die Formung des disziplinierten und gelehrigen Individuums produktiver und effizienter arbeitet, da sie nicht mehr versucht die erste Realität abzubilden. Wird auf der einen Seite durch die ständige Beobachtung der MedienvertreterInnen Wissen über Nick Dunne gesammelt, so wird andererseits Wissen über ihn in der Berichterstattung erzeugt.

Machtelemente und Disziplinartechniken, die als Diskurs im Film analysiert wurden, lassen sich aber auch am Film selbst erkennen beziehungsweise auf ihn übertragen. Gerade der Umstand der Wissenserzeugung ist jenes Element, das es zu hinterfragen gilt, ist der Film doch selbst Träger von kulturellem Wissen und kann als Artefakt angesehen werden, das gesellschaftliche Strukturen reproduziert und repräsentiert. Es zeigt sich, dass der Film - als selbstreflexives Medium - durch seine Inszenierung eine kritische Position gegenüber Informationen und Darstellungsweisen in Massenmedien einnimmt. Verdeutlicht wird dies durch den Bruch in der Erzählung, der das

Wissensdefizit der ZuschauerInnen auflöst und eine Reflexion des bisher Wahrgenommenen möglich macht, sowie eine differenzierte Sichtweise der Berichterstattung im Film zulässt. Der Umgang mit Informationsdefiziten der ZuseherInnen und die ambivalente Darstellung des Protagonisten sind dabei Techniken, die selber bewusst eingesetzt wurden und sogar ein eigenes Genre definieren (bezogen auf das Genre des ‚Thrillers‘).

Obwohl der Diskurs in den Massenmedien von den Figuren im Film unterschiedlich rezipiert wird, lässt sich doch eine gewisse Tendenz hinsichtlich der Beeinflussung erkennen. Die Berichterstattung wirkt im unterschiedlichen Maße, aber sie wirkt, sobald Mensch sich damit auseinandersetzt. Eine vollkommene oppositionelle Lesart, wie sie Stuart Hall suggeriert, findet nicht statt. In Anbetracht dieser Positionierung zur Medienwirkung wäre es durchaus auch interessant, eine Rezeptionsanalyse des Films ‚Gone Girl‘, im Bezug auf die Wahrnehmung von Nick und Amy (zumindest bis zum Erzählbruch), durchzuführen. Erste Testvorführungen des Films ergaben laut dem Regisseur eine balancierte Aufteilung von Personen, die entweder mit Nick oder mit Amy sympathisierten (vgl. filmcomment.com). Auch bei der Analyse dieser Arbeit ergaben sich in der Forschungsgruppe unterschiedliche Sympathiezuschreibungen. Elemente der Produktion wurden nur kurz angeschnitten, es lässt sich aber zeigen, dass das Thema der Mediendarstellung und Medienwirkung selbst in der Wahl der Schauspieler eine Rolle spielte. Anknüpfend an diese Arbeit wären sicherlich weitere filmsoziologische Untersuchungen zum Thema Medienmacht und Medienwirkung interessant, um den Diskurs auch in einem breiteren Spektrum betrachten zu können. Was in dieser Arbeit aufgrund des Inhalts vernachlässigt wurde ist die Rolle des Internets als Zwei-Wege Kommunikationskanals. Gerade in Zeiten der viralen Verbreitung von Nachrichten wäre zu hinterfragen, inwiefern sich dieses Medium als disziplinierende und wertevermittelnde Instanz auf Menschen auswirkt beziehungsweise inwiefern es eine Rolle spielt. Die Kritik an der Wahrheitsformung von Massenmedien, wie sie im Film ‚Gone Girl‘ gelesen werden kann, muss sich nicht unbedingt auf Spielfilme oder Berichterstattungen im Fernsehen reduzieren lassen. Vielmehr handelt es sich dabei um ein Thema, dass dann auftritt, sobald ein Bild mit einer Kamera eingefangen wird. Eine filmsoziologische Analyse zeichnet sich deswegen für die unterschiedlichsten Formen des Mediums als nützlich, gerade weil sich das Medium mit sich selbst und seiner Machtposition auseinandersetzen muss.

7. LITERATURVERZEICHNIS

- Bienk, Alice (2010) **Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse**. 2.Auflage. Marburg: Schüren Verlag
- Bourdieu, Pierre (1998) **Über das Fernsehen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Bublitz, Hannelore (2014) **Im Beichtstuhl der Medien - Konstitution des Subjekts im öffentlichen Bekenntnis**. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Ausgabe 39. Wiesbaden: Springer Verlag. S.7-21
- Denzin, Norman K. (2013) **Reading Film - Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial**. In: Flick, Uwe; Von Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hrsg.) Qualitative Forschung: Ein Handbuch. 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verlag. S. 416-428
- Dreyfuß, Hubert; Rabinow, Paul (1987) **Michel Foucault: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik**. Mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michel Foucault. Frankfurt am Main: Athenäum
- Eckoldt, Matthias (2007) **Medien der Macht, Macht der Medien**, Berlin: Kulturverlag Kadmos
- Eder, Jens (2008) **Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse**. Marburg: Schüren Verlag
- Endruweit, Günther; Trommsdorff, Gisela (2002) **Wörterbuch der Soziologie**. Stuttgart: Lucius und Lucius
- Faulstich, Werner (2000) **Einführung: Zur Entwicklung der Medienwissenschaft**. In: Faulstich, Werner (Hrsg) Grundwissen Medien. München: Fink. S.11-20
- Faulstich, Werner (2013) **Grundkurs Filmanalyse**, 3.aktualisierte Auflage, Paderborn: Fink
- Formanek, Nina; Gerstmann, Katja (2011): **Inszenierte Grenzen: Klonen, Geschlecht und Begehren in Science Fiction Filmen - soziologische Filmanalysen**. Univ., Master- Arbeit. Wien. UB Wien Online Katalog.
- Foucault, Michel (1978): **Dispositive der Macht: Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit**. Berlin: Merve, zitiert nach Jäger (2006) und Kneer (2012)

Foucault, Michel (1981) **Archäologie des Wissens**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, zitiert nach Ruoff, Michael (2007)

Foucault, Michel (1983) **Sexualität und Wahrheit: Erster Band: Der Wille zum Wissen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, zitiert nach Kneer (2012)

Foucault, Michel (1994) **Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Foucault, Michel (2002) **Die Wahrheit und die juristischen Formen**. In: Defert, Daniel (Hrsg.) Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd.2: 1970-1975. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 669-792, zitiert nach Keller (2011)

Foucault, Michel (2003) **Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch)**. In: Defert, Daniel (Hrsg.) Schriften in vier Bänden. Dits et ecrits. Bd.3: 1976-1979. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 391-429, zitiert nach Pundt (2008)

Foucault, Michel (2005) **Analytik der Macht**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Geertz, Clifford (1997) **Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme**. Frankfurt amMain, zitiert nach: Eder (2008)

Hall, Stuart (1999) **Kodieren/dekodieren**. In: Bromley, Roger; Göttlich, Udo; Winter, Carsten (Hrsg.) Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg: Zu Klampen Verlag. S.92-112

Haug, Frigga (1995) **Das Projekt – Fragen, Forschungsgruppe und Methode. Anmerkung zur Methode der Erinnerungsarbeit**. In: dies.; Hipfl, Brigitte (Hg.), Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Unter Mitarbeit von: Helga Dautermann, Elke Ehlers, Barbara Eppensteiner, Michael Geistler, Laura Ippen, Larissa Krainer, Rosemarie Lederer, Petra Strohmaier. Hamburg. Argumente Verlag. S. 7-15. Zitiert nach: Formanek/ Gerstmann (2011)

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

Hickethier, Knut (2001) **Genretheorie und Genreanalyse**. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) Moderne Film Theorie. Mainz. Zitiert nach Hickethier (2007)

Hickethier, Knut (2003) **Einführung in die Medienwissenschaft**. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag

Hickethier, Knut (2007) **Film- und Fernsehanalyse**. 4.Auflage. Stuttgart: J.B Meltzer Verlag

Imbusch, Peter (2012) **Macht und Herrschaft in der wissenschaftlichen Kontroverse**. In: Imbusch, Peter (Hrsg.) Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden: Springer Verlag. S.9-36

Jäger, Siegfried (2006) **Diskurs und Wissen.Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse**. In: Keller, Reiner (Hrsg.) Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. 1.Theorien und Methoden. 2. akt. und erw. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.83-114

Karner, Daniela (2014) **Intersexualität im Spielfilm. Eine soziologische Filmanalyse zur Darstellung und Repräsentation von Intersexualität, sex, gender und desire am Fallbeispiel ‚XXY‘**; Univ., Master- Arbeit. Wien. UB Wien Online Katalog.

Keller, Reiner (2011) **Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung einer Forschungsprogramms**. 3.Auflage. Wiesbaden: VS Verlag

Kneer, Georg (2012) **Die Analytik der Macht bei Michael Foucault**. In: Imbusch, Peter (Hrsg.) Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Wiesbaden: Springer Verlag. S.265-284

Korte, Helmut (2004) **Einführung in die systematische Filmanalyse**. 3.Auflage. Berlin. Erich Schmidt Verlag

Korte, Helmut (1988) **Systematische Filmanalyse als interdisziplinäres Programm**; In: Korte, Helmut; Faulstich, Werner (Hrsg.) Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Korte, Helmut (1999) **Filminterpretation - Filmanalyse**. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) Sichtbarkeit der Macht. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft. S.76-90

Krotz, Friedrich (2009) **Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität**. In: Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich, Thomas, Tanja (Hrsg.) Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS Verlag. S. 210 - 223

Lamnek, Siegfried (2010) **Qualitative Sozialforschung**. 5. überarbeitete Auflage. Weinheim: Beltz Psychologie Verlagsunion

- Luhmann, Niklas (1992) **Die Wissenschaft der Gesellschaft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Luhmann, Niklas (1996) **Die Realität der Massenmedien**. 2.erweiterte Auflage. Opladen: Westdt. Verlag
- Mai, Manfred; Winter, Rainer (2006) **Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film**. In: Mai, Manfred; Winter, Rainer (Hrsg.) Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kino, Interdisziplinäre Positionen, Analyse und Zugänge. Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 7-23
- Merten, Klaus (2007) **Einführung in die Kommunikationswissenschaft.Bd 1: Grundlagen der Kommunikationswissenschaft**. 3. Auflage. Berlin: LIT Verlag
- Mikos, Lothar (2008a) **Film- und Fernsehanalyse**. 2.Auflage. Konstanz: UVK Verlag
- Mikos, Lothar (2008b) **Medien im Film**. In: Schroer, Markus (Hrsg.) Gesellschaft im Film; Konstanz: UVK Verlag. S.149-170
- Münch, Richard; Schmidt, Jan (2005) **Medien und sozialer Wandel**. In: Jäckel, Michael (Hrsg.) Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 201-219
- Orgeron, Devin (2011) **David Fincher**; In: Tasker, Yvonne (Hrsg.) Fifty Contemporary Film Directors, second edition, London: Routledge, S.170-177
- Paech, Joachim (2002) **Die Bewegung einer Linie folgen...Notizen zum Bewegungsbild**. In: Peach, Joachim (Hrsg.) Der Bewegung einer Linie folgen...Schriften zum Film. Berlin: Vorwerk 8. S.133-162, zitiert nach Hickethier (2007)
- Peltzer, Anja (2012) **Return to Sender? Kulturelle Adaptionenprozesse von Identität made in Hollywood**. In: Heinze, Carsten; Moebius, Stephan; Reicher, Dieter (Hrsg.) Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz und München: UVK Verlag. S.199-219
- Pirker, Bettina (2010) **Cultural Studies Theorien der Medien**. In: Weber, Stefan (Hrsg.) Theorien der Medien : von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. 2. überarb. Auflage. Konstanz: UVK Verlag. S.145-169
- Preiser, Wolfram (2009) **Allgemeine Vorstellungen über Medienwirkungen**. In: Holtz-Bacha, Christina; Reus, Gunter, Becker, Lee B. (Hrsg.) Wissenschaft mit Wirkung. Beiträge zu

Journalismus- und Medienwirkungsforschung. Festschrift für Klaus Schönbach. Wiesbaden: VS Verlag. S.143-160

Prinz, Sophie; Reckwitz, Andreas (2012) **Visual Studies**; In: Moebius, Stephan (Hrsg.) Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript Verlag.

Post, Werner (2000) **Michel Foucault: Technologien des Selbst**. Vortrag in der Karl Rahner Akademie Köln vom 24.Januar 2000 https://www.kath.de/akademie/rahner/Download/Vortraege/inhalt-online/_post-foucault.htm, letzter Zugriff am 15.08.2015

Pundt, Christian (2008) **Medien und Diskurs: zur Skandalisierung von Privatheit in der Geschichte des Fernsehens**. Bielefeld: transcript-Verlag

Reichertz, Jo (2010) **Die Macht der Worte und der Medien**. 3.Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Reinhardt, Jan D. (2005) **Medien und Identität**. In: Jäckel, Michael (Hrsg.) Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.33-46

Ruoff, Michael (2007) **Foucault-Lexikon: Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge**. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Seier, Andrea (2001) **Macht**. In: Kleiner, Marcus S.(Hrsg.) Michel Foucault: Eine Einführung in sein Denken. Frankfurt: Campus Verlag. S.90-107

Schicha, Christian (2010) **Kritische Medientheorien**. In: Weber, Stefan (Hrsg.) Theorien der Medien : von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. 2. überarb. Auflage. Konstanz: UVK Verlag. S.104 - 123

Schutte, Jürgen (1990) **Einführung in die Literaturinterpretation**. 5. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, zitiert nach Hickethier (2007)

Schroer, Markus (2008a) **Einleitung: Die Soziologie und der Film**. In: Schroer, Markus (Hrsg.) Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK Verlag. S.7-13

Schroer, Markus (2008b) **Beobachten und Überwachen im Film**. In: Schroer, Markus (Hrsg.) Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK Verlag. S.49-86

Vorländer, Karl (1903) **Geschichte der Philosophie** . <http://www.textlog.de/6509.html> letzter Zugriff am 27.07.2015

Zahn, Manuel (2015) **Das Kino als ein Dispositiv filmischer Bildung**. In: Othmer, Julius; Weich, Andreas (Hrsg.) Medien - Bildung - Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung. Wiesbaden: Springer VS. S.129-140

7.1 INTERNETQUELLEN

Blackfilm.com Filmposter: <http://www.blackfilm.com/read/wp-content/uploads/2014/08/Gone-Girl-poster-3.jpg>, letzter Zugriff am 04.06.2015

EW.com: Lee, Chris (2014) Ben Affleck says tabloid scrutiny helped 'Gone Girl' performance, <http://www.ew.com/article/2014/08/14/ben-affleck-gone-girl-tabloid-scrutiny-improved-performance>, letzter Zugriff am 20.08.2015

EW.com Titelblatt des Magazins: <http://www.ew.com/sites/default/files/i/2014/01/08/1294cover-EW.jpg>, letzter Zugriff am 20.08.2015

Filmcomment.com: Taubin, Amy (2014) Interview: David Fincher, <http://www.filmcomment.com/entry/interview-david-fincher>, letzter Zugriff am 11.06.2015

Fivethirtyeight: Goldenberg, David (2014) The story behind the worst movie on IMDB,, <http://fivethirtyeight.com/features/the-story-behind-the-worst-movie-on-imdb/>, letzter Zugriff am 02.06.2015

Gone Girl offizielle Homepage: <http://www.findamazingamy.com/#>, letzter Zugriff am 11.06.2015

IMDB Gone Girl: http://www.imdb.com/title/tt2267998/?ref_=nv_sr_1, letzter Zugriff am 11.06.2015

Littlewhitelies.co.uk: Jenkins, David (2014) David Fincher, <http://www.littlewhitelies.co.uk/features/interviews/david-fincher-27873>, letzter Zugriff am 11.06.2015

Movieviral.com: Lee, Michael (2014) 'Gone Girl' Marketing Makes Final Push With "River Of Secrets", <http://www.movieviral.com/2014/10/02/gone-girl-river-of-secrets-viral-marketing/>, letzter Zugriff am 11.06.2015

NewYorkTimes: Mydans, Seth (2014) Thai Protesters Are Detained After Using 'Hunger Games' Salute, <http://www.nytimes.com/2014/11/21/world/asia/thailand-protesters-hunger-games-salute.html>, letzter Zugriff am 02.06.2015

NewYorkTimes: Carvajal, Doreen (2014) A Town, if Not a Painting, Is Restored, http://www.nytimes.com/2014/12/15/world/a-town-if-not-a-painting-is-restored.html?_r=3, letzter Zugriff am 01.06.2015

NewYorkTimes: Ronson, Jon (2015) How One Stupid Tweet Blew Up Justine Sacco's Life, http://www.nytimes.com/2015/02/15/magazine/how-one-stupid-tweet-ruined-justine-saccos-life.html?_r=2, letzter Zugriff am 01.06.2015

TheGuardian: Godzilla recruited as tourism ambassador for Tokyo (2015), <http://www.theguardian.com/world/2015/apr/09/godzilla-recruited-as-tourism-ambassador-for-tokyo>, letzter Zugriff am 02.06.2015

TheGuardian: Hurtado, Mire (2012) Mal fresco! Botched Ecce Homo restoration woman has 'anxiety attack', <http://www.theguardian.com/world/2012/aug/24/spain-europe-news>, letzter Zugriff am 01.06.2015

TheGuardian: Child, Ben (2013) Captain Phillips 'no hero' in real life, say ship's crew, <http://www.theguardian.com/film/2013/oct/14/captain-phillips-tom-hanks-real-life-no-hero>, letzter Zugriff am 12.08.2015

8. ANHANG

8.1 SEQUENZ UND SZENENPROTOKOLL

Sequenzen

- I. Intro/ Nick und Amy (0:00:00 - 0:08:20)**
- II. Amy ist verschwunden (0:08:20 - 0:27:53)**
- III. Die Schatzsuche beginnt (0:27:53 - 0:42:01)**
- IV. Nicks Geheimnis (0:42:01 - 0:54:13)**
- V. Die Situation eskaliert (0:54:13 - 1:06:05)**
- VI. Die Enthüllung (1:06:05 - 1:15:13)**
- VII. Amys neues Leben und Nicks Suche (1:15:13 - 1:41:28)**
- VIII. Amy trifft Desi und Nick trifft Sharon (1:41:28 - 2:05:34)**
- IX. Amy kehrt zurück (2:05:34 - 2:14:47)**
- X. Ein neues Zusammenleben (2:14:47 - 2:24:35)**
- XI. Abspann (2:24:35 - 2:29:09)**

Szenen

I. Intro/ Nick und Amy

1. Vorspann/ Logos (00:00 - 00:27)

Einblendung Logos der Produktionsfirmen. Einblendung Namen des Regisseurs.

Monolog ab 00:23 bis 00:50

Monolog Nick: „Wenn ich an meine Frau denke, denke ich zuerst an ihren Kopf. Ich stelle mir vor wie ich ihren schönen Schädel einschlage, ihr Gehirn sezieren, um Antworten zu finden auf die wesentlichen Fragen in jeder Ehe. Woran denkst du gerade? Wie geht es dir? Was haben wir uns angetan?“

2. Amy am Schoß (00:27 - 00:51)

Amy Dunne liegt auf dem Schoß von einem Mann (Nick Dunne), er streichelt ihr über die Haare, sie sieht ihn an. Einstellung aus der Sicht vom Mann. Noch immer Monolog Nick.

3. Filmtitel und Stadt (00:51 - 01:36)

- Einblendung Namen der Hauptdarsteller.

- Einblendung Filmtitel

- Einblendung Namen weiterer Darsteller, während im Hintergrund immer wieder kurz verlassene Plätze einer Kleinstadt eingeblendet werden

4. Nick auf der Straße (01:36 - 02:05) -

Einblendung Schrift: „05.Juli Der Tag als“

Nick Dunne steht auf der Straße vor einem Haus, sieht nach links und rechts. Er dreht sich um sieht ein Haus an, geht anschließend in Richtung Haus.

5. **„The Bar“/ Die Geschwister** (02:05 - 03:27)

Nick Dunne fährt mit dem Auto in einer Stadt auf einer Straße, bleibt auf einem Parkplatz stehen. Er steigt aus, sieht sich um, sieht eine Gruppe von Obdachlosen und geht in eine Bar namens „The Bar“. In seiner Hand ein Brettspiel. Nick kommt in die Bar, eine Frau (Margo, seine Zwillingschwester) steht hinter dem Tresen. Er übergibt ihr das Spiel als Geschenk, sie nimmt es und stellt es zu einer Kollektion von weiteren Brettspielen. Danach bittet Nick um einen Whiskey. Sie zögert kurz und füllt zwei Gläser mit Whiskey ein. Sie versucht das anfängliche Schweigen Nicks mit eigenen Geschichten zu überbrücken, danach beginnt Nick zu erwähnen warum er keinen guten Tag hat. Er erzählt dass heute der fünfstündige Hochzeitstag mit seiner Frau Amy ist.

6. **Kennenlernen Nick und Amy** (03:27 - 05:17) - Rückblende 1 Anfang/ 08.01.2005

Kurze Einstellung eines Tagebucheintrages, Narration Amy. Danach Szene einer Party. Amy und Nick lernen sich kennen und sprechen miteinander.

Narration Amy: „Ich bin so verrückt bescheuert glücklich. ich hab jemanden getroffen. Einen tollen süßen, umwerfenden super coolen Typen.“

7. **Im Lift** (05:17 - 05:52)

Nick und Amy unterhalten sich über Nicks Job beim Männermagazin. Sie fragt spöttisch nach, was man so schreibt. Bei Nicks Beschreibung fällt sie ihm ins Wort und sagt „wie man jemanden verarscht?“ Er versichert ihr, dass er niemanden verarscht. Sie verweist ihn auf sein Kinn, dass ihr sehr verbrecherisch erscheint. Danach macht er eine Handbewegung, die das Kinn überdeckt und versichert ihr, dass er sie nicht verarscht.

8. **Erster Kuss** (05:52 - 06:41)

Beide gehen auf einer Straße entlang, während Nick redet. Plötzlich meint er „Komm mit. Das musst du dir ansehen.“ Sie gehen in eine Seitenstraße, wo in einer Bäckerei das Mehl in einen LKW eingeladen bzw. am Fließband mit offener Tür gearbeitet wird. Das Mehl erzeugt eine kleine Wolkendecke. Amy gefällt es, Nick sagt „ich muss dich jetzt leider küssen.“ er streicht ihr über die Lippen, um eine weisse Schicht darauf zu entfernen und küsst.

9. **Erstes Mal Sex** (06:42 - 06:57) - Rückblende 1 Ende

Beide sind nun im Bett. Während er sie mit dem Mund befriedigt richtet sie sich kurz auf und sagt: „Nick Dunne, ich mag dich, ehrlich.“

10. **Schatzsuche** (06:57 - 08:20)

Nick und Margo unterhalten sich darüber, ob Amy dieses Jahr wieder einer ihrer Hochzeitstag-Schatzsuchen veranstaltet. Er kommentiert es spöttisch als „Dieses erzwungene Spielchen, dass nur dazu dient zu beweisen, welches gefühlloses gleichgültiges Arschloch ihr Ehemann ist“. Er erklärt, dass er vor 2 Jahren das Rätsel nicht lösen konnte und sie sauer wurde. Ausserdem, dass es vor ein paar Jahren noch lustig war. Dieses Jahr ist Holz das große Thema (zuvor Papier und Blumen) und er nicht weiss, was er schenken soll. Der Dialog wird von einem Anruf unterbrochen. ‚Wachmann Wally‘ war am Apparat und musste mit Nick sprechen. Dieser bedankt sich für den Anruf und bricht auf.

II. **Amy ist verschwunden**

11. **Amys Verschwinden** (08:20 - 09:18)

Nick fährt mit dem Auto zurück zu seinem Haus. Vor dem Haus sieht er eine Katze, mit der er redet „Hey Kumpel, was machst du denn hier draussen“. Er blickt nach rechts, hebt seine Hand und schreit „Danke Walt“. Walt ist ein älterer Herr und sitzt in seinem Stuhl vor seinem Haus, dass gegenüber Nicks Haus ist. Walt winkt Nick zurück. Nick nimmt die Katze in die Hand und sieht, dass die Haustür offen ist. Er geht in das Haus, macht die Tür hinter sich zu, sieht sich um. Er lässt die Katze auf den Boden und sieht sich in einem anderen Raum um, während er „Amy“ ruft. Im Wohnzimmer entdeckt er einen zerstörten Glastisch mit umgefallenen Sessel. Draussen hört plötzlich Walt, während er Zeitung liest, dass Nick laut „Amy“ schreit und springt auf.

12. **Die Polizei wird gerufen** (09:18 - 11:58)

Ein Polizeiauto fährt in die Auffahrt von Nicks Haus, eine Ermittlerin und ihr Kollege steigen aus. Sie gehen in das Haus hinein und stellen sich Nick vor. Nick erklärt sofort, dass er nicht weiss, wo seine Frau ist und als er nach Hause kam, fand er den zertrümmerten Tisch vor. „Also, ich neige nicht zur Panikmache, aber es ist merkwürdig, oder?“ sagt Nick. Die Ermittlerin fragt, ob sie sich umsehen kann und fragt ihn währenddessen immer wieder einige Fragen, etwa wie lange die beiden schon hier wohnen und warum sie hierhergezogen sind. Nick beantwortet alles und zeigt die Räumlichkeiten her. Man erfährt, dass er der Besitzer der Bar ist. Nick bekräftigt, dass er überall nachgesehen hat, die Ermittlerin hinterlässt eine gelbe Markierung beim noch heissen Bügeleisen und steckt es aus. In der Küche entdeckt sie einen kleinen Blutfleck und markiert diesen ebenfalls. In Amis Arbeitszimmer sieht die Ermittlerin Universitätsauszeichnungen und kommentiert sie mit „beeindruckende Frau“. Danach sieht sie ein Poster von einem Kinderbuch namens „Amazing Amy“. Die Ermittlerin: „wow, ich habe diese Bücher verschlungen“. An einem Foto erkennt sie, dass Nicks Frau ‚Amazing Amy‘ ist.

13. **Amazing Amy Buchpräsentation** (11:58 - 13:33) - Rückblende 2 Anfang/ 24.02.2007

Kurze Einstellung eines Tagebucheintrages, Narration Amy.

Amy und Nick sind gemeinsam auf einer Buchvorstellung ihrer Eltern, die gerade ein Buch veröffentlichten, in dem die Figur ‚Amazing Amy‘ heiratet. Sie spazieren durch eine Ausstellung alter Bilder der Figur und sie erklärt, welche Unterschiede es gibt zwischen der Figur und ihrem wahren Leben. Etwa, dass Amy aus dem Volleyball team geworfen wurde, während die Figur im Buch es bis ins Colleteam schaffte. Oder, dass Amy nie einen Hund hatte, obwohl die Figur ‚Amazing Amy‘ einen Hund hatte als „Identifikationsmittel“. Während dem Gehen treffen sie auf Amys Vater, der sie daran erinnert auf Bitte der Mutter mit Bloggern/Reportern zu reden. Sie sagt sie bleiben nicht lange, woraufhin Amys Vater antwortet „Fantastisch, 15 Minuten höchstens.“ Er geht weg, Amy sagt zu Nick: „Nur deswegen habe ich mein Haus in Brooklyn, mein Aktienfond, ich kann mich nicht beschweren, ich weiss.“ Nick kritisiert die Vermarktung von Amys Kindheit. Die Mutter kommt und erinnert sie auch mit den Reportern zu sprechen. Die Szene endet mit Amy, die sagt: „ich liebe es wenn man mich Menschen zum Fraß vorwirft“

Narration Amy: „Amazing fucking Amy heiratet. So fing der Abend an. Mit mir, der normalen, fehlerhaften, mit der wahren Amy. Wie immer neidisch auf das Vorzeigekind. die perfekt brillante Amazing Amy, die heiraten würde. Leck mich“

14. **Heiratsantrag** (13:33 - 15:00) - Rückblende 2 Ende

Amy wird von ReporterInnen an einem Tisch die Frage gestellt, ob es nicht schwierig ist ‚Amazing Amy‘ heiraten zu sehen, sie antwortet darauf dass Amazing Amy ihr schon immer einen Schritt voraus war. Nick unterbricht die Interviewsituation und spielt einen Reporter, der ihr intime Fragen stellt über ihre Beziehung. Anschließend macht er ihr einen Heiratsantrag. Die Szene endet mit einer Narration Amys.

Narration Amy: „Und dann, war der Abend gar nicht mehr so schlimm.“

15. **Befragung Nick** (15:00 - 18:14)

In der Polizeistation werden Nick Speichel- und andere Proben entnommen. Die Ermittlern erklärt ihm dass sie aufgrund der neuerdings hohen Kriminalitätsrate und dem Zustand des Hauses die Situation sehr ernst nehmen. Sie fragt ihn ob er woanders schlafen kann, weil die Spurensicherung das Haus durchsucht, worauf Nick seine Schwester angibt. Auf die Information hin, dass es morgen eine Pressekonferenz gibt wirkt Nick überrascht. Die Ermittlerin fragt Nick einige Fragen über Amy (was sie macht, mit wem sie Kontakt hat, welche Blutgruppe), Nick kann diese aber nur schlecht beantworten. Als die Ermittlerin erfährt, dass Nick Amys Eltern noch nicht kontaktiert hat, schickt sie ihn telefonieren. Sobald Nick den Raum verlässt, fragt der Kollege der Ermittlerin „Müsste ich die Blutgruppe meiner Frau kennen?“ worauf hin die Ermittlern dies verneint.

16. **Nicks Vater auf der Polizeistation** (18:14 - 19:16)

Nick telefoniert mit den Eltern Amis. Die Ermittlerin nähert sich langsam. Als sie ankommt, teilt Nick ihr mit, dass seine Schwiegereltern gerne mit ihr reden würden. Sie nimmt den Hörer und

telefoniert. Währenddessen blickt Nick in einen Raum, in dem gerade die Tür aufgeht und entdeckt seinen Vater, der aus dem Seniorenheim geflohen ist. Die zuständige Polizistin sagt ihm, dass sie vergeblich versucht haben Nick anzurufen, woraufhin er laut wird und sagt er habe kein Netz in diesem Gebäude bzw. dass er die ganze Zeit im Polizeirevier war. Sein Vater steht in der Ecke und verwendet nur Schimpfwörter, was Nick zusätzlich ärgert. Die Ermittlerin sieht Nick an und meint es wäre das beste wenn Nick seinen Vater nach Hause fährt. Nick erwidert „Das wäre das Beste“

17. **Ankunft Altersheim** (19:16 - 19:57)

Nick fährt im Auto mit seinem Vater. Er sieht ihn immer wieder kurz an, nimmt dann ein Handy aus dem Handschuhfach und versucht damit zu telefonieren, was aus unerklärlichen Gründen nicht klappt. Sie kommen beim Altersheim an. Ein Betreuer kommt den zwei entgegen, der Vater sagt „Lass deine scheiss Finger von mir“, da Nick seine Hand auf seinem Rücken hat. Nick lässt ihn los, sagt Danke zum Betreuer und geht wieder zum Auto. Im Auto schaut er sich kurz um und fährt los.

18. **Liebesakt in der Bibliothek** (19:57 - 21:01) - Rückblende 3 Anfang/ 05.07.2009

Kurze Einstellung eines Tagebucheintrages, Narration Amys. Nick und Amy sind in einer Bücherei, Nick mit einem Zettel in der Hand, auf dem ein Clou für ein Versteck beschrieben ist. Er liest ihn laut vor und findet ein Buch, auf das der Hinweis geführt hat. Im Buch ist etwas geschrieben, dass Nick liest und sagt „Mein Gott du schlimmes Luder.“

Amy: „genau genommen kommt das Ficken erst beim nächsten Stopp“

Nick: „Im Sinne der Tradition“

Amy: „Aber ich wäre bereit die Regeln zu brechen“

Nick „Gott schütze Jane Austen“

Im nächsten Moment haben beide Geschlechtsverkehr in der Bibliothek.

Narration Amy: „Alle haben uns immer und immer wieder gesagt: Die Ehe ist harte Arbeit. Und ein Kompromiss. Und noch mehr Arbeit. Gebt die Hoffnung auf, ihr die sie eingeht. Das stimmt aber nicht. Nicht bei mir und Nick. Bei uns ist nach zwei Jahren alles gut“

19. **Jubiläumsgeschenk** (21:01 - 21:43) - Rückblende 3 Ende

Nick öffnet einen Glückskeks in einem Restaurant und liest ihn laut vor. Beide lachen. Ein Kellner unterbricht die Szene und kommt von hinten mit einem Paket. Amy kommentiert es mit „2.Jahr. Baumwolle“ Nick öffnet das Paket und sieht Bettwäsche. Amy versucht zu erklären was er sieht bzw. warum sie es gekauft hat, aber im selben Moment greift er in seinen Rucksack und holt dasselbe Paket der gleichen Firma aus seinem Rucksack.

Amy: „Wir sind so süß, dafür verdienen wir fast schon Prügel“

Nick: „Das ist schon genial. Ich mein das ist wirklich genial.“

20. **Bei Margo angekommen** (21:43 - 22:31)

Nick bereitet die Couch bei Margo vor, um darauf zu schlafen. Er erzählt wie es auf der Polizeistation war. Als er ihr erzählt, dass er Amy als kompliziert beschrieb weil sie keine Freunde hat, sagt Margo: „Nick! Alle Welt weiss, dass ‚kompliziert‘ ein Synonym für Biest ist“

Nick schaut auf sein Handy und setzt sich hin. Margo hat währenddessen 2 Gläser mit Alkohol gefüllt und reicht eines davon Nick. Margo erklärt ihr Gefühl, dass es Amy passieren musste weil solche Sachen sie anziehen. Nick fragt nach „Dramen? Kannst du ruhig sagen, wir sind unter uns“

Margo: „Nur weil ich nicht gerne mit Amy was mache ist sie mir doch nicht gleich vollkommen egal. Wer immer sie hat wird sie wieder loswerden wollen.“ Nick sieht sie kurz an und trinkt aus seinem Glas

21. **Die Nachbarin** (22:31 - 23:03)

Die Ermittlerin kommt am Abend mit dem Polizeiauto und ihrem Partner bei Nicks Haus an. Die Spurensuche hat bereits begonnen. Als sie aus dem Wagen steigt, stellt sich eine Nachbarin als die beste Freundin von Amy vor. Die Ermittlern sagt sie habe in einer halben Stunde Zeit und geht in das Haus.

22. **Erster Hinweis** (23:03 - 23:54)

Die Ermittlerin geht durch die verschiedenen Räume und erkundigt sich bei den bereits anwesenden Kollegen, was sie gefunden haben. Als sie die Treppe nach oben geht, bekommt ihr Partner eine Mitteilung und sagt ihr, dass das Haus, die Bar, das Auto und andere Sachen auf ihren Namen laufen. Sie gehen gemeinsam ins Schlafzimmer. Als sie den dortigen Kollegen fragt was hier ist meint er nur „Naja es liegt bei der Damenunterwäsche“. Sie geht zu einer offenen Schublade hin und entnimmt ein Briefkuvert, dreht sich zu ihren Kollegen und sagt „Wir haben unseren ersten Hinweis“. Auf dem Briefkuvert steht geschrieben ‚Clou one‘

23. **Erwachen vor dem Pressetermin** (23:54 - 24:28)

Einblendung Schrift „06.Juli Ein Tag danach“

Margo hält Nick eine Dose auf den Kopf, worauf er hin aufwacht. Sie steht neben ihm und schüttelt ein Fläschchen Aspirin. Als Nick sagt dass er gleich duschen geht meint Margo: „Nein, nicht. Du hast die ganze Nacht nicht geschlafen, ist doch besser wenn man es dir ansieht“ Margo warnt ihn nicht zu gereizt oder zu schleimig zu wirken, dass er jeweils von seiner Mutter oder Vater hat.

24. **Begrüßung Amys Eltern** (24:28 - 25:07)

Nick und Margo fahren mit dem Auto zum Pressetermin, der in einem Saal stattfindet. Als sie in das Haus hineintreten, wartet die Ermittlerin bei einem Metalldetektor auf Nick, dem sie Bescheid gibt, dass es die Schwiegereltern geschafft haben zu kommen. Die Ermittlerin stellt sich Margo vor und umgekehrt. Die Eltern Amys warten weiter hinten auf Nick. Amys Mutter beklagt, dass es ein Fehler war hierher zu ziehen, woraufhin Nick erwidert, dass sie sich das nicht ausgesucht haben.

Amys Vater meint „Wir sind alle besorgt, wir haben alle auch Angst aber wir sind alle zusammen und wir werden Amy finden, gemeinsam.“ Am Ende umarmt er alle beide.

25. **Der Pressetermin** (25:07 - 27:03)

Nick, Amys Eltern und alle anderen gehen in einen Saal, wo zwei große Schilder platziert wurden mit Amys Gesicht und dem Titel ‚missing‘ sowie einer Telefonnummer. MedienvertreterInnen warteten bereits auf alle. Nick hält eine kleine öffentliche Ansprache, dass seine Frau vermisst wird und dass Menschen mit Informationen sich bitte an sie wenden sollen. Er tritt zu Seite, die Eltern von Amy reden danach. Sie beschreiben sie als freundliche und gebildete Person. Sie richten für freiwillige eine Anlaufstelle ein sowie eine Hotline. Nick redet immer wieder kurz währenddessen mit seiner Schwester. Nach der Ansprache der Eltern fangen alle Reporter an durcheinander Fragen zu stellen. Nick stellt sich neben einem Bild von Amy und lächelt kurz. Auch die Eltern werden neben einem Bild von Amy abgelichtet. die Ermittlern beendet die Fotosession, Nick und Margo sowie die Eltern und die Ermittlerin verlassen den Saal.

26. **Männliche Verehrer** (27:03 - 27:53)

Nick und Amys Eltern sind in der Polizeistation. Sie beantworten fragen bezüglich männlicher Verehrer. Die Eltern erzählen von schlimmen Vorfällen und bringen zwei Namen ins Spiel: Desi Collins, der sich umbringen wollte weil sie mit ihm Schluss gemacht hat und sie eine einstweilige Verfügung erstatteten und Tommy O'Hara, der vor 8 Jahren gewalttätig wurde als sie ihn verlassen wollte. Genauer wissen sie nicht und Nick hat diese Information auch noch nie gehört. In jüngerer Zeit gab es aber keinen Vorfall.

III. **Die Schatzsuche beginnt**

27. **Ersten Hinweis lösen** (27:53 - 28:35)

Während die Anwesenden den Raum der Polizeistation verlassen, bittet die Ermittlerin Nick um eine Minute, um mit ihm zu reden. Sie, Nick und der Polizeikollege gehen in einen anderen Raum. Sie zeigt ihm den gefundenen Briefumschlag mit der Aufschrift ‚clue one‘. Er erklärt ihr, dass es von ihrem Hochzeitstag-Schatzsuche war. Die Ermittlerin bittet ihn das Rätsel zu lösen, Nick lest das Rätsel laut bzw. murmelnd vor, schaut auf und sagt mit einem Lächeln „Ich weiss wo das ist“

28. **Zweiter Hinweis** (28:35 - 29:35)

Nick und die Ermittlerin treten in das Büro von Nicks Schule, in der er unterrichtet, ein. Zur selben Zeit hört man mit Amys Stimme den Hinweis laut lesen. Auf dem Keyboard finden sie einen Umschlag mit der Aufschrift ‚clue two‘ Nick öffnet den Umschlag und lest ihn laut vor „Hinweis 2: Hey schöner Mann, heute mal undercover, du bist ein Spion, ich bin sein Lover. Gehen wir rüber zum kleinen braunen Haus und spielen heissblütiger Gatte und willige Maus“ Während er vorliest sieht sich die Ermittlerin im Raum um und findet einen kleinen roten Slip in einer Ecke versteckt. Sie nimmt ihn mit einem Kugelschreiber auf, zeigt ihn Nick und fragt ob es seine sind, er verneint.

Die Ermittlerin weist auf die sexuell verspielten Sätze der Hinweise hin und fragt Nick, wo das braune Haus der Beschreibung ist, doch er weiss es nicht. Sie nimmt den Brief vorsichtig in die Hand.

Hinweis Stimme Amy: „Es ist ein winziger blasser Ort, aber mein Lieblingsschriftsteller ist gerne dort. Und nach der Schule, so spät es auch sei, bring ich dir noch ein, zwei Lektionen bei“

29. **Das Haus von Nicks Vater** (29:35 - 31:32)

Nick fährt nachts im Auto und bleibt vor einem Haus (Haus von Nicks Vater) stehen. Er betretet das Haus, möchte den Alarm entschärfen und gibt zweimal den falschen Code ein. Die Sirene geht an, beim dritten gescheiterten Versuch klingelt das Telefon. Er nimmt den Hörer ab und sagt seinen Namen. Danach wird die Sirene noch lauter. Nick schreit ins Telefon „unter den Namen meines Vaters William Dunne“. Auf dem Tisch findet er plötzlich den Briefumschlag mit ‚Clue three‘ Ein Blaulicht eines Polizeiautos geht im Hintergrund los, während er mit der Person am Telefon streitet, ob sie nicht einfach den Alarm abschalten könnten. Die Ermittlerin steht plötzlich vor der Tür und sagt in ihr Funkgerät, dass alles gut ist. Sie fragt ihn, was er im Haus seines Vaters macht, er antwortet dass er einmal in der Woche vorbeikommt „um zu sehen ob das Haus noch immer steht“ Er begleitet die Polizistin nach draussen. Sie leuchtet mit ihrer Taschenlampe auf die Fassade und meint, dass sie dachte, dass dies das braune Haus des Hinweises sei. Er sagt nur „nein, ist noch blau,“ steigt ins Auto und fährt weg

30. **Der dritte Hinweis** (31:32 - 31:52)

Nick fährt in die Auffahrt eines Hauses auf. Er liest den Brief leise und sagt die letzten Wörter des Briefes laut. (Der Brief wird von Amys Stimme gesprochen) Am Ende schlägt Nick auf das Lenkrad des Autos, das ein lautes Hupen zur Folge hat und sagt „Du Sau!“

Hinweis Stimme Amy: „Stell dir vor ich bin ein böses, ein sehr böses Kind, zur Strafe musst du mich nehmen, komm zu mir geschwind, da wo verwahrt wird, was du zum fünften erstrebst, also öffne die Tür und genieß dass du lebst“

31. **Baldige Entlassung** (31:52 - 33:32) - Rückblende 4 Anfang/ 18.07.2010

Einstellung eines Tagebucheintrags, Narration Amy.

Nick und Amy sind in einem Apartment. Amy nimmt die Nadel von einer Schallplatte, dreht sich zu Nick und möchte von ihm ein Versprechen, dass sie nie so sein werden, wie all die anderen Paare die sie kennen, „diese Frauen, die ihre Männer wie Zirkusaffen behandeln“ Nick fügt hinzu „und Männer die Frauen wie ihre Radarfallen behandeln: austricksen oder umfahren“ Danach meint Nick, dass er wahrscheinlich entlassen wird, Amy erklärt, dass sie das wahrscheinlich auch bald wird aufgrund der Rezession, aber solange sie sich gegenseitig haben ist alles ok. Amy sagt nun „ich bin dran“ und erklärt, dass ihre Eltern keinen Verleger mehr haben und viele Schulden, weshalb sie Geld von Amys Aktienfond brauchen. Nick fragt wieviel, Amy sagt „knapp eine

Million“ Nick hinterfragt die Aktion kritisch, auch weil er nicht gefragt wurde, doch Amy „jetzt musst du sagen, dass das alles für uns unwichtig ist“ Er stimmt ihr zu und sagt „ Du hast recht. all das ist unwichtig für uns.“ Als er das sagt legt er zwei Finger auf sein Kinn. Sie küssen sich.

Narration Amy:“Willst du deine Ehe auf Schwachstellen testen? Nimm eine Wirtschaftskrise, zieh zwei Jobs ab. Eine erstaunlich effektive Methode“

32. **Beim Videospielen** (33:32 - 34:39) - Rückblende 4 Ende

Nick sitzt auf der Couch und spielt ein Videospiel, Amy kommt in von der Tür herein und sieht sich all die Dinge an, die rund um ihn liegen. Amy: “Noch ein Spiel?“ Nick:“Ja, ich muss ein bisschen rumballern“ sie hebt eine Laptopschachtel auf und fragt ihn wieso er ihn gekauft hat, worauf er antwortet „zum laptoppen“. Daraufhin fängt er an sie zu kritisieren, dass er ihren Eltern mehr als 800.000 Dollar gegeben hat und dass sie ihm nicht vertraut. Auch den Ehevertrag den sie eingegangen sind kritisiert er. Sie entgegnet ihm, dass sie sich gezwungen fühlt jemand zu sein der sie nicht sein will - die nörgelnde Frau. Er entschuldigt sich und meint, dass er nicht weiss wie er damit umgehen soll weil er immer einen Job hatte. Sie ermutigt ihn, dass er einen neuen Job finden werde. Plötzlich läutet das Telefon, Nick hebt ab. Er richtet sich auf und sagt „was“ fragend ins Telefon. Amy sieht ihn an, Narration beginnt.

Narration Amy:“ Und auf einmal wusste ich, dass alles noch schlimmer werden würde.“

33. **Die HelferInnen- Versammlung** (34:39 - 36:45)

Einblendung Schrift „07. Juli Zwei Tage danach“

Nick fährt mit dem Auto vor ein großes Haus und betritt es. Darin findet eine Versammlung von HelferInnen statt, die bei der Suche nach Amy helfen werden. Einige begrüßt Nick. Auch die Ermittlerin und die Eltern Amys sind anwesend. Seine Schwester bringt ihm Kaffee und sagt „Du siehst richtig beschissen aus“ Danach geht er zur Ermittlerin und befragt sie wegen einer komisch wirkenden Person. Sie sagt ihm beruhigend, dass alles hier videoüberwacht wird. Auch sie stellt ihm eine Frage bezüglich ‚Noelle Hawthorne‘, der Nachbarin und besten Freundin Amys, doch er weiss nicht wer die Person ist. Erst als sie erwähnt, dass Noelle Drillinge hat und auf der selben Straße wohnt fällt ihm ein wer sie ist, allerdings kennt er sie nicht als beste Freundin an. Er entschuldigt sich und geht einer anderen Person Essen fassen helfen. Währenddessen kritisiert der Polizeikollege Nicks Verhalten und drückt seine Verachtung gegenüber der Ermittlerin aus. Nick sieht anschliessend die komische Person den Raum verlassen und folgt ihr.

34. **Shawnas Foto** (36:45 - 37:51)

Draussen am Flur läutet Nicks Telefon, als er abhebt scheint aber niemand am anderen Ende der Leitung zu sein. Eine Frau namens Shawna Kelly nähert sich ihm und stellt sich vor. Sie ratet ihm, genügend zu essen um bei Kräften zu bleiben. Auch, dass sie für ihn ihr berühmtes ‚Chicken freedo pie‘ machen kann. Plötzlich nimmt sie ihre Kamera heraus und macht ein Selfie mit ihm. Er lächelt

auf dem Foto, bittet sie aber kurz danach, ob sie das Bild löschen könnte. Sie entgegnet, dass es ein schönes Foto ist. Seine Bitte wird dringlicher, dass sie bitte das Bild nicht rumzeige und einfach lösche. Seine Hand bewegt sich zu ihrem Handy. Sie: „Ich habe das recht das Foto zu zeigen wenimmer ich will“ und geht weg. Nick geht zurück in den Festsaal, wo Margo auf ihn zukommt und sagt dass Amys Mutter sauer ist.

35. **Amys Mutter beruhigen** (37:51 - 38:33)

Amys Mutter spaziert an einem Sandstrand neben einem Fluss entlang, Nick kommt von hinten angelaufen und schliesst zu ihr auf. „Du führst dich wie ein verdammter Platzhirsch auf“ entgegnet sie ihm. Er erklärt ihr, dass es seiner Mutter wichtig war, dass er höflich und zuvorkommend ist, sie meine aber, dass es so wirke als mache es ihm Spaß. Darauf hin betone er, dass es ein Alptraum für ihn sei und nur freundlich zu den Menschen ist, die helfen Amy zu finden. Sie entschuldigt sich. Die Szene endet mit Amys Mutter sagend: „Mein Gott, hier stinkts buchstäblich nach Fäkalien“

36. **Fehlende Sachen im Haus** (38:33 - 39:35)

Die Ermittlerin ist im Haus von Nick und Amy und geht eine Liste von Sachen durch, die sie in einer Mappe hat. Sie fragt dabei immer wieder, ob sie bestimmte Sachen im Haus gefunden haben, aber der dort zuständige Polizist verneint es immer wieder. Plötzlich steht die Nachbarin Noelle Hawthorne vor der Tür und klingelt. Die Ermittlerin gibt per Funk durch, die Dame abzuführen und sie daran zu erinnern, dass dies ein möglicher Tatort ist.

37. **Nach einem anstrengenden zweiten Tag** (39:35 - 40:51)

Margo sitzt zuhause und schaut sich eine Show von Ellen Abbott an, Nick tritt durch die Tür. Sie fragt, wie es ihm und Amys Mutter geht, er antwortet nur kurz. Daraufhin fragt sie ihn, ob er ihr wirklich alles erzählt hat, weil seitdem er an jenem Tag in die Bar gekommen ist wirkt er daneben. Er erklärt, dass durch die Situation er fertig ist und nicht kritisiert werden möchte. Er setzt sich danach neben seine Schwester auf die Couch. Danach reden sie darüber, dass sie beide wünschten ihre Mutter wäre hier. Margo steht anschließend auf und geht schlafen.

Ellen Abbott im Fernsehen (berichtet über Nick Dunne): „Sehen sie dieses Pfannkuchenartige Grinsen? Von einem Mann, dessen Frau vermisst wird?“

38. **Abschied aus New York** (40:51 - 41:30) - Rückblende 5 Anfang/ 23.09.2010

Narration Amy. Nick und Amy verabschieden sich von Amys Eltern, steigen in das Auto ein und fahren los.

Narration Amy: „Eine merkwürdige und neue Erkenntnis: Ich bin eine Missouriarin. Kein Geld, keine Arbeit, keine Perspektive. Und dann die Nachricht von ‚Go‘. Mama Moureen hat Brustkrebs

im letzten Stadium. Also ziehen wir nach Missouri. Es macht mir nichts aus. Ich hätte mir nur gewünscht, dass er mich gefragt hätte.“

39. **Ankunft in Missouri** (41:30 - 42:01) - Rückblende 5 Ende

Nick und Amy kommen beim Haus an, wo Nicks Mutter und Margo warten. Er steigt aus dem Auto, läuft zu den beiden und winkt Amy. Später sind alle im Haus, Amy geht durch den Flur und blickt sich um.

Narration Amy: „Nick ist glücklich zuhause zu sein. Aber ich weiss nicht ob er glücklich ist mich dabeizuhaben. ich fühl mich als etwas dass er aus Versehen eingepackt hat. Etwas dass man wegwirft wenn man es nicht mehr braucht. Etwas, dass man entsorgt. Ich fürchte es gibt mich bald nicht mehr.“

IV. **Nicks Geheimnis**

40. **Nicks Geliebte** (42:01 - 44:37)

Nick sitzt auf der Couch und bekommt eine Nachricht auf seinem Handy: „I’m outside“. Er springt auf, öffnet die Tür und sieht sich um, allerdings ist niemand dort. Er geht im Haus herum und hört ein Geräusch, öffnet eine andere Tür (Hintertür), wo eine Frau (Andie, seine Geliebte) hereintritt und ihn sofort zu küssen anfängt. Sie sagt, sie habe sich Sorgen gemacht und dass die Situation verrückt ist, er hingegen versucht sie darauf aufmerksam zu machen leise zu sein. Er nimmt sie an der Hand zur Couch und fragt sie, ob sie irgendjemanden von ihnen erzählt habe und ob der rote Slipper in der Schule ihrer war. Sie verneint es und spricht ihn auf sein Scheidungsvorhaben an, er erwidert sofort „Sag das nie, nie in der Öffentlichkeit“. Sie entschuldigt sich und fängt ihn wieder zu küssen an. Sie fängt sich an auszuziehen, er schaltet das Licht ab.

41. **Begräbnis von Nicks Mutter** (44:37 - 45:19) - Rückblende 6 Anfang/ 02.10.2011

Narration Amy. Kurze Zusammenschnitte:

- Amy geht durch das Haus nach dem Begräbnis von Nicks Mutter
- Amy und Nick besprechen etwas in einem Büro
- Nick und Amy haben Geschlechtsverkehr in einem Raum vor einen Spiegel. Als Nick fertig ist geht er weg und schlägt ein Fortgehen fort.

Narration Amy: „Mein Mann verändert sich. Wir sind nach Missouri gezogen um Maurin zu retten, aber wie sich herausstellte konnten wir’s nicht. Das Haus in Brooklyn haben wir verkauft und mit dem Rest meines Aktienfonds kaufte ich ihm eine Bar. Bisher kostet sie nur Geld. Nick benutzt mich für Sex wenn ihm danach ist. Ansonsten existiere ich nicht.“

42. **Gesprächseskalation zwischen Nick und Amy** (45:19 - 46:58) - Rückblende 6 Ende

Narration Amy. Nick macht sich fertig um auszugehen, Amy schlägt ihm vor Zuhause zu bleiben. Als er verneint möchte sie mitgehen, er meint aber sie würde keinen Spaß haben weil es alte Schulfreunde von ihm sind. Als Amy Nick vorschlägt ein Kind zu machen, eskaliert das Gespräch. Sie schubst ihn kurz, er packt sie und wirft sie gegen das Stiegengelände. Danach nähert er sich ihr und legt ihr die Hand auf das Gesicht. Narration 2 Amy

Narration Amy: „Gestern wurde aus meiner Verzweiflung Erbärmlichkeit. Ich bin jemand geworden, den ich selbst nicht leiden kann. Der Typ Frau über den ich mich lustig gemacht habe.“

Narration 2 Amy: „Was mir Angst machte war nicht, dass er mich gestossen hatte. Was mir Angst machte war, dass er mir noch mehr weh tun wollte. Was mir Angst machte war, dass ich endlich begriff: Ich fürchte mich vor meinem eigenen Mann“

43. **Ermittlung im alten Einkaufszentrum** (46:58 - 48:34)

Die Ermittlerin und ihr Kollege fahren nachts vor ein nicht mehr intaktes Einkaufszentrum mit dem Auto vor. Sie schalten kurz die Sirene ein, eine Mann flüchtet. Der Polizist fragt, ob sie Verstärkung rufen sollen aber die Ermittlerin meint, sie werde ihn beschützen. Beide steigen aus. Die Ermittlerin und ihr Kollege gehen mit Taschenlampen die Treppen hinunter. Man sieht obdachlose Menschen im Gebäude. Sie gehen zu einer Person hin, die an einem Pfosten steht. Die Ermittlerin und er begrüßen sich mit Vornamen. Sie zeigt ihm ein Bild von Amy und ob er sie gesehen habe, weil sie verschwunden ist. Er sagt er erinnere sich an sie und dass sie eine Waffe kaufen wollte. Er aber verkaufe keine Waffen, hatte aber trotzdem Mitleid mit ihr weil sie verzweifelt wirkte.

44. **Eine Waffe zum Valentinstag** (48:34 - 49:17) - Rückblende 7/ 14.02.2012

Narration Amy. 2 kurze Szenen:

- Amy liegt in der Badewanne und badet. Nick geht vorbei, sie sieht ihm nach.
- Amy liegt im Bett, Nick wäscht sich währenddessen die Zähne.

Narration Amy: „Zum Valentinstag kaufte ich eine Waffe. So verrückt bin ich schon geworden. Nick will mich loswerden, aber er bittet nicht um die Scheidung. Nach seiner Logik bin ich die Besitzerin seiner Bar, seine einzige Kreditgeberin, das Biest mit dem Ehevertrag. Ich könnte nach Hause zu meinen Eltern, aber ich müsste ihnen die Wahrheit sagen und ich weiss nicht mal, ob ich die Wahrheit glauben kann. Glaube ich wirklich Nick könnte mir weh tun? Ich bin paranoid, verrückt. Aber mit einer Waffe würde ich besser schlafen.“

45. **Margo ertappt Nick** (49:17 - 51:32)

Einblendung Schrift „08.Juli Drei Tage danach“

Nick und die Geliebte Andie liegen nackt auf der Couch. Als er merkt wie spät es ist, drängt er sie sich anzuziehen und das Haus zu verlassen. Dabei entschuldigt er sich. Als die Geliebte die Tür hinaus ist, hört man die Schwester sagen „Du schwanzgesteuerter Idiot. Du blödes Arschloch, lügst

mir ins Gesicht ohne mit der Wimper zu zucken“ Es beginnt ein Streitgespräch wo sie ihn nach den Details fragt. Er erkläre ihr Name ist Andy, sie sind seit mehr als einem Jahr zusammen, sie ist Studentin bei ihm in der Klasse. Er verteidigt sich, indem er beschreibt wie schlecht ihn Amy hat fühlen lassen zuhause. Die Schwester weist auf die Situation hin, dass sie heute eine Veranstaltung für seine vermisste Frau haben und dass die Medien über ihn berichten. Sie geht zum Fernseher und schaltet ihn ein.

46. **Nicks Foto im Fernsehen** (51:32 - 52: 36)

Nick und Margo schauen Fern, man sieht eine Berichtersattung von Ellen Abbott über ihn und dem Foto, das die Dame (Shawna) einen Tag zuvor mit ihm gemacht hat. Ausserdem wird Tanner Bolt, ein Strafverteidiger interviewt. Margo rät Nick, Tanner Bolt als Anwalt anzuheuern, woraufhin er meint :“das habe ich nicht verdient“ Margo: Das ist genau was du verdient hast.“

Ellen Abbott Show im Fernsehen:

Ellen: „Ich meine, was ist mit dem Barkeeper los? Seine Frau ist unauffindbar und wir sehen Nick Dunne wie er flirtet. Nettes Bild, Huh?“ ... „Als Gast in der Sendung begrüßen wir Strafverteidiger Tanner Bolt. Schutzpatron der Frauenmörder, überall auf der Welt. Tanner Bolt, wären sie unter Umständen bereit Nick Dunne zu verteidigen?“

Tanner: „Vorne weg wie immer Ellen , Danke für ihre warmherzigen Worte. Aber, natürlich würde ich ihn verteidigen. Sehen sie, nur weil Nick Dunne nicht weinend herumläuft heisst noch lange nicht dass er nicht trauert.“

Ellen: „Tanner, ganz typisch für einen Soziopathen ist doch, dass er kein Mitleid zeigt.“

Tanner: „Allerdings müssen Sie ein Soziopath sein, um sich in so einer Situation normal zu benehmen, weil es die Wohl abnormalste Situation der Welt ist.“

Ellen: „Moment, entschuldige Bitte Tanner, Tanner - also erzählen sie mir, dass dieses Foto ein nur im entferntesten akzeptables Verhalten darstellt?“

....

Tanner : “Schnapschuss nicht überbewerten“

Ellen: „Ein Bild sagt mehr als Tausend Worte. Kennen Sie das Sprichwort?“

Tanner: „Unschuldig, bis zum Beweis des Gegenteils“

47. **Eis und Vorhang** (52:36 - 53:19)

Nick kehrt zu seinem Haus zurück. Er öffnet den Kühlschrank und nimmt Eis heraus. Er füttert seine Katze, danach isst er das Eis. Als ihm von draussen ein Polizist, der gerade seinen Müll durchsucht zuwinkt, zieht er die Vorhänge des Fensters zu.

48. **Fernsehen auf der Polizeistation** (53:19 - 54:13)

Der Polizeikollege sieht fern und fragt die Ermittlerin warum sie Nick noch nicht verhaftet haben. Sie entgegnet ihm, dass die Beweislage nicht ausreicht. Nach kurzer Zeit betritt ein anderer Polizist das Büro mit Fotos, die zeigen, dass Blut im Haus gefunden wurde und dass es von Amy stammt.

V. Die Situation eskaliert

49. Eine Versamlungsrede läuft schief (54:13 - 57:14)

Nick verlässt abends seine Bar und bewegt sich zu einem freien Gelände, wo Menschen mit Kerzen versammelt sind. Er begrüßt seine Schwester, die Ermittlerin und Amys Eltern, die auf einer Erhöhung stehen. Neben den beiden steht ein Mikrofon. Nick beginnt eine Rede. Er bedankt sich für das Erscheinen der zahlreichen Personen, betont, dass er nichts mit dem Verschwinden seiner Frau zu tun hat und bittet die Medien, nicht Helfer durch den Dreck zu ziehen. Seine Rede wird unterbrochen von der Nachbarin Noelle Hawthorne, die laut schreit „Wo ist deine Frau Nick? Musste sie weg, weil sie schwanger war? Gibs zu Nick, Amy war in der sechsten Woche schwanger“ Ein Murmeln in der Gruppe beginnt, Nick beendet schnell seine Rede und fängt an sich schnell von der Erhöhung wegzubewegen. Er wird immer schneller und läuft schliesslich zu einem Polizeiauto, wo er sich hineinsetzt. MedienvertreterInnen folgen ihm.

50. Tatsachenkonfrontation (57:14 - 1:00:00)

Die Ermittlerin fährt mit dem Auto zu Nicks Haus und steigt aus. Sie warnt die davor versammelten Medienvertreterinnen vom Rasen zu gehen und geht zur Haustür. Die Ermittlerin tritt ein und fängt an, Nick mit den Beweisen zu konfrontieren. Fotos, die beweisen, dass die Nachbarin und Amy gute Freunde sind, Kreditkartenbetrug, ein ärztliches Attest, das bezeugt Amy war schwanger, Erhöhung ihrer Lebensversicherung kurz vor dem Verschwinden, Blut in der Wohnung und ein gefälschter Tatort. Am Ende des Gesprächs wird Nick wütend, schmeisst sein Glas auf den Boden und verlangt ab jetzt einen Anwalt. Die Ermittlerin nimmt ihre Sachen und geht.

51. „Du weisst ich würde dich das nie fragen, Nick“ (1:00:00 - 1:02:47)

Margo betritt unter Blitzlichtgewitter das Haus, nimmt die Katze und nähert sich Nick, der auf dem Bett sitzt und mit Amys Eltern über ihre Schwangerschaft diskutiert. Als Nick sagt, dass Amy keine Kinder haben wollte, wird das Telefongespräch beendet und mit Margo fortgesetzt. Sie konfrontiert ihn nichts gesagt zu haben, er entgegnet dass es ein Grund mehr für sie gewesen wäre, Amy zu hassen. Er betont, selbst Kinder haben zu wollen und extra zu einer Kinderwunschklinik gegangen ist, aber Amy wollte keine Kinder mehr. Als sie nach Beweisen fragt holt er eine Schuhschachtel mit unter anderem einen Brief der Klinik hervor. Als Margo weitere Dinge in der Schachtel entdeckt und ihn darauf anspricht, sagt er „wer weiss, vielleicht hasse ich sie.“ Margo verlangt die Wahrheit, Nick meint darauf „Was fragst du mich? Fragst du mich ob ich meine Frau umgebracht habe?“ Margo: „Du weisst Ich würde dich das nie fragen, Nick“ Margo verlässt anschliessend das Haus.

52. **Scherben aufwischen** (1:02:47 - 1:03:20)

Nick wischt zuhause die Scherben seines Glases auf, das er zuvor zerbrochen hat. er bleibt plötzlich stehen und nimmt den Brief mit der Aufschrift ‚clue 3‘ aus der Schublade

53. **Untersuchungen im Haus von Nicks Vater** (1:03:20 - 1:03:44)

Die Ermittlerin und der Kollege sind im Haus von Nicks Vater. Der Polizeikollege versucht die Ermittlerin zu überreden, Nick endlich zu verhaften. Sie meint, sie möchte vorher eine Leiche finden. Sie durchstöbern das Haus, die Ermittlerin geht in den Keller.

54. **Montage1: Tagebuch finden und Hinweis lösen** (1:03:44 - 1:04:55)

Montage von zwei Szenen, die sich schnell abwechseln, dazu Hinweis Stimme Amy:

- Nick nimmt einen Notizblock und einen Stift in die Hand. Er greift sich auf die Stirn.
- Nick schreibt Wörter auf den Notizzettel
- Nick reisst einen Zettel vom Notizblock und wirft ihn weg
- Nick schreibt wieder Wörter auf den Notizblock und lispelt leise vor sich hin
- Nick spricht ein zwei Wörter laut vor, plötzlich springt er vom Sessel
- Nick geht schnell zu einem Sessel, wo eine Jacke darüber liegt. Er nimmt die Jacke und geht schnell in die andere Richtung, Richtung Tür.
- Nick schliesst die Tür hinter sich und bewegt sich weg vom Haus
- Nick läuft in einem kleinen buschigen Weg entlang

- Die Ermittlerin und der Polizist gehen die Treppen in den Keller des Hauses von Nick Dunnes Vater hinunter. Es ist dunkel, sie haben Taschenlampen eingeschaltet.
- Die Ermittlerin und Polizist schauen sich im Keller um
- Die Ermittlerin leuchtet mit ihrer Taschenlampe auf einen Heizofen
- Die Ermittlerin nähert sich dem Ofen
- Die Ermittlerin öffnet den Ofen und findet ein Buch
- Die Ermittlerin greift nach dem Buch und nimmt es aus dem Ofen
- Die Ermittlerin hat das Buch und sieht es an

Hinweis Stimme Amy: „Stell dir vor, ich bin ein böses, ein sehr böses Kind. Zur Strafe musst du mich nehmen. Komm zu mir, geschwind. Da wo verwahrt wird, was du zum fünften erstrebst. Also öffne die Tür und genieß dass du lebst“

55. **Montage 2: Tagebuch, Hinweis lösen und Rückblende** (1:04:55 - 1:05:44)

Montage von 3 verschiedenen Szenen, die sich schnell abwechseln, dazu Narration Amy:

- Die Ermittlerin öffnet das Buch
- Die Ermittlerin blättert durch das Buch
- Die Ermittlerin blättert durch das Buch und schliesst es. Der Kollege sagt „Er ist“

Rückblende 8, Narration Amy, 3.07.2012:

- Einstellung Amy schreibt in ein Buch
- Amy sitzt auf einem Stuhl und sieht sich einen Stift an
- Amy geht von einem Zimmer in ein anderes Zimmer
- Amy schliesst eine Tür
- Amy legt sich ins Bett
- Amy deckt sich in eine Bettdecke ein und schaut Richtung Tür

- Nick läuft durch den garten eines Hauses
- Nick hört auf zu laufen und steht vor dem Schuppen hinter Margos Haus
- Nick nähert sich dem Schuppen
- Nick nähert sich weiter dem Schuppen

Narration Amy: „Ich werde versuchen zu glauben, dass mein Mann mich liebt und das Baby lieben wird. Dass dieses Kind wirklich unsere Ehe rettet. Aber vielleicht irre ich mich. Weil ich manchmal, wenn er mich so ansieht, denke, mein Traummann, Vater meines Kindes, dieser Mann könnte mich umbringen. Er könnte mich wirklich umbringen.“

56. **Nicks Entdeckung im Holzschuppen** (1:05:44 - 1:06:05)

Nick öffnet die Schuppentür und schaltet das Licht ein. Er sieht verschiedene, noch eingepackte Pakete/Utensilien. In der Mitte steht ein Paket in einer Geschenkschnur eingewickelt.

VI. **Die Enthüllung**

57. **Storytwist** (1:06:05 - 1:06:44)

Einblendung Schrift „05. Juli Der Tag als“

Amy fährt mit dem Auto eine Straße entlang. Monolog Amy.

Monolog Amy: „Ich bin so viel glücklicher, jetzt wo ich Tod bin. Genauer, vermisst. Und demnächst, mutmaßlich Tod. Verschwunden. Und mein fauler, verlogener, mich betrügender vergesslicher Mann kommt ins Gefängnis weil er mich ermordet hat. Nick Dunne hat mir meinen Stolz genommen, meine Würde und meine Hoffnung. Und mein Geld. Er hat immer nur von mir genommen bis ich nicht mehr da war. Das ist Mord. Entsprechend hoch muss die Strafe sein“

58. **Was Amy bisher machte** (1:06:44 - 1:09:51) - Rückblende 9/ Zeit undefiniert

Montage von verschiedenen kurzen Szenen, Monolog Amy:

- Amy liest Bücher und sieht im Internet Videos
- Sie grüßt und redet mit der Nachbarin Noelle Hawthorne
- Amy sitzt im Büro und hält eine Kreditkarte in der Hand während sie am Laptop arbeitet
- Nick sitzt auf der Couch, Amy reicht ihm ein Bier und die Lebensversicherung

- Amy kauft ein Auto
- Amy geht mit Frauen spazieren
- Amy legt die Toilette trocken und stiehlt den Urin der Nachbarin
- Nick betretet das Haus, Amy steht in der Küche
- Nick steigt ins Auto und fährt los, Amy fängt an den Tisch und Stühle umzuschmeissen
- Amy zapft sich Blut ab und verteilt es auf dem Boden
- Sie legt einen Schläger in den Kamin und zündet es ein bisschen an
- Amy schreibt an einem (Tage)buch
- Amy legt das Buch in einen Ofen und verbrennt es ein bisschen
- Amy hinterlässt einen Brief im Haus von Nicks Vater
- Amy platziert Sachen in der Garage von Margos Haus

Monolog Amy: „Um glaubhaft einen Mord vorzutäuschen, musst du Disziplin haben. Befreunde dich mit der Idiotin von Nebenan. Sammle Details ihres Langweiligen Lebens und füttere sie über die gewalttätige Seite deines Mannes. Schaffe unbemerkt finanzielle Probleme: Kreditkartenkäufe, vielleicht Onlineglücksspiel. Mit der Hilfe des Ahnungslosen erhöhst du deine Lebensversicherung. Kauf ein Fluchtauto im Internet. Massenware. Billig. Zahl Bar. Erschaffe ein Gesamtpaket damit die Leute wirklich um dich trauern. Und Amerika liebt schwangere Frauen. Als wäre es so schwer die Beine breit zu machen. Wirklich schwer ist es, eine Schwangerschaft vorzutäuschen. Zuerst lass dein Klo ablaufen. Lade die Schwangere Idiotin zu dir ein und füll sie mit Limonade ab. Stehle den Urin der Schwangeren Idiotin. Voila. Eine Schwangerschaft ist nun offiziell Teil deiner offiziellen Patientenakte.“

„Schönen Hochzeitstag. Warte bis dein ahnungsloser Mann zur Arbeit fährt. Weg ist er. und die Uhr tickt. Inszeniere den Tatort sorgfältig. Mit gerade so vielen Ungereimtheiten, dass Zweifel aufkommen. Du musst Blut verlieren. Viel. Sehr viel Blut. Eine Blutlache wie von einer Kopfverletzung. Der Schauplatz eines Verbrechens. Du musst aufwischen. Oberflächlich, so wie er es tun würde. Wischen und Bluten, Bluten und Wischen. Lass noch etwas liegen. Ein Kaminfeuer im Juli? und weil du so bist wie du bist, hörst du da nicht auf. Du brauchst ein Tagebuch. Mindestens 300 Einträge zur Nick und Amy Story. Beginne mit der märchenhaften Anfangszeit. Das ist wahr und das ist wichtig. Du willst dass man Nick und Amy mag. Danach kannst du frei erfinden, die Ausgaben, den Missbrauch, die Angst, die drohende Gewalt. Und Nick dachte er sei der Schriftsteller.“

„Verbrenne es, im genau richtigen Maß. Stell sicher dass die Polizei es findet. Und zum Schluss, zu Ehren der Tradition, eine ganz besondere Schatzsuche.

59. Was Amy 2 Stunden später machte (1:09:51 - 1:11:45)

Einblendung Schrift „05.Juli Zwei Stunden danach“

Montage von verschiedenen Szenen, Monolog Amy:

- Amy fährt auf der Straße

- Traumsequenz? Amy schwimmt als Leiche im Wasser
- Amy steht im Badezimmer einer Raststation, schneidet und färbt sich die Haare, raucht und putzt danach.
- Amy fährt auf der Straße und isst Burger mit Pommes.
- Sie fährt zu einem Supermarkt und wirft Sachen in den Einkaufswagen, die sie später kauft. Unter anderem auch eine Brille
- Amy wieder im Auto essend
- Sie erreicht eine Art Hotel, bezahlt Bar an der Theke und bekommt einen Schlüssel

Monolog Amy: „Und wenn ich alls richtig mache, wird jeder nick hassen, weil er seine schöne schwangere Frau umgebracht hat. und wenn sich die Entrüstung gelegt hat und ich soweit bin, fahr ich aufs Wasser raus mit einer Hand voll Pillen und den Taschen voller Steine. Und wenn sie meine Leiche finden werden sie wissen dass Nick Dunne seine Liebste abgeladen hat wie Müll. Und sie trieb vorbei an all den anderen misshandelten unerwünschten lästigen Ehefrauen. Dann wird Nick auch sterben. Nick und Amy gibt es nicht mehr. Aber uns hat es auch nie richtig gegeben. Nick hat die Frau geliebt die ich ihm vorgespielt habe. Die coole. Das sagen doch Männer immer, oder? Als ultimatives Kompliment. ‚Die ist echt cool‘ Die Coole ist heiss, die Coole spielt mit, die coole macht Spaß, die Coole ist nie wütend auf ihren Typen, sie lächelt immer, in ihren ernidrichten, liebenden Art und öffnet den Mund für den Blowjob. Sie mag was er mag. Und natürlich ist er ein Typ der Vinyl mag und Fetischmangas. Wenn er auf Pornos steht, ist sie das Püppchen das Football mag und bei Hooters Buffalowings ist. Als ich Nick Dunne traf wusste ich er will die coole. Und für ihn, das gebe ich zu, habe ich es versucht. Ich hab mir die Muschi wundgewachst. Hab Dosenbier getrunken und Adam Sandler Filme geguckt. Ich habe kalte Pizza gegessen und trotzdem meine Figur gehalten. Ich hab ihm einene geblasen, ziemlich regelmäßig. Ich hab im Augenblick gelebt. Ich machte alles mit. Einiges hat auch Spaß gemacht. Nick hat neue Seiten an mir rausgekitzelt. Eine Leichtigkeit, Humor, Heiterkeit. Aber sein Verstand hab erst ich geschärft. Ich hab ihn angeregt auf mein Niveau zu kommen. Ich hab mir den Mann meiner Träume geformt.

60. Was Amy 10 Stunden später machte (1:11:45 - 1:12:27)

Einblendung Schrift „05.Juli Zehn Stunden danach“

Montage von verschiedenen Szenen, Monolog Amy:

- Amy trägt gefüllte Plastiksäcke zu ihrer neuen Wohnung, öffnet die Tür und schaltet das Licht ein
- Amy kontrolliert die Wohnung und fängt an sie zu putzen
- Amy wechselt die Bettwäsche
- Sie kontrolliert das Geld in ihrem Hüftgürtel

Monolog Amy: „Wir waren glücklich damit so zu tun als wären wir jemand anderes. Wir waren das glücklichste Paar das wir kannten. Und wozu ist man zusammen um nicht glücklich zu sein? Aber Nick wurde faul. Er wurde ein anderer als den den ich geheiratet hatte. Er hat tatsächlich erwartet dass ich ihn vorbehaltlos liebe. und dann hat er mich mittellos an den Nabel dieses Landes

geschleppt. Und hat sich eine neue, jüngere, willigere Coole genommen. Sollte ich zulassen dass er mich zerstört und glücklicher ist als je zuvor? Kommt nicht in frage. Ich lass ihn nicht gewinnen.“

61. **Amy und der Hammer** (1:12:27 - 1:12:57)

Monolog Amy. Amy steht im Badezimmer und putzt sich die Zähne. Sie holt einen kleinen Werkzeugkasten aus dem Schrank unter dem Waschbecken hervor. Sie nimmt einen Hammer heraus und schlägt sich damit ins Gesicht.

Monolog Amy: „Mein süßer, charmanter, bodenständiger Missouri Junge. Er brauchte eine Lektion. Erwachsene erarbeiten sich Dinge. Erwachsene bezahlen. Erwachsene tragen die Konsequenz.“

62. **Punch and Judy Puppen** (1:12:57 - 1:15:13)

Nick bittet Margo bei ihrer Hintertür ihm kurz zu vertrauen und ihm zu folgen. Sie gehen zum Schuppen hinter dem Haus und erkennen, dass all die Sachen im Schuppen jene der Kreditkartenrechnung sind, die Nick angeblich gekauft hat. Margo fragt was in der Schachtel mit der Geschenksschleife ist. Nick nimmt das Paket mit ins Haus, Margo nimmt den Brief, der am Paket liegt und liest ihn laut vor: “Liebster Ehemann. Ich weiss dass du denkst was du machst unentdeckt ist, das glaub aber keine Sekunde, ich weiss wo du bist und ich weiss, wohin du gehst. Für diesen Hochzeitstag habe ich eine Reise organisiert immer stromaufwärts auf deinen geliebten Fluss. Lehn dich zurück, entspann dich, denn du bist erledigt“ Beide entdecken, dass Amy alles organisiert hat. Nick erklärt, am morgen als er in die Bar ging wollte er Amy um die Scheidung bitten. Im Paket befinden sich Punching Judy Puppen. Beide realisieren, dass Missouri die Todesstrafe hat.

VII. **Amys neues Leben und Nicks Suche**

63. **Amys neue Nachbarin** (1:15:13 - 1:16:17)

Einblendung Schrift „06.Juli Ein Tag danach“

Amy blättert durch einen Kalender, an dem sie Notizzettel befestigt hat. Auf den Notizzetteln ist ihr Vorgehen aufgezeichnet, unter anderem wann sie sich umbringen soll und wann sie das Auto loswerden muss. Sie verlässt ihre neue Wohnung und will zum Auto, ihre neue Nachbarin Greta sitzt draussen auf einem Stuhl und stellt sich vor. Als Greta mit Amy (jetzt unter dem falschen Namen Nancy) mitfahren will sagt Amy sie kann leider nicht mit, weil sie habe Arbeit zu tun. Am Ende der Szene sieht man Amy auf einer Luftmatraze in einem Pool liegend Chips essen.

64. **Amys Internetrecherche** (1:16:17 - 1:17:14)

Einblendung Schrift „07.Juli Zwei Tage danach“

Amy geht in einem Gebäude (Bibliothek?) und setzt sich vor einen Computer. Sie sucht die Homepage von „Ellen Abbott“ (Berichterstatterin) und sieht sich ein Video von Nick an, als er bei

einer Pressekonferenz lächelt. Danach wechselt sie auf eine Seite, die online bei der Suche nach Amy hilft. Danach lehnt sie sich zurück und lacht.

65. Am Swimmingpool (1:17:14 - 1:18:35)

Einblendung Schrift „08.Juli Drei Tage danach“

Amy liegt auf einer Liege neben einem Swimmingpool. Greta kommt, liegt sich neben ihr hin und fängt an zu Fragen woher sie kommt. Ein Mann von der Ferne ruft ihnen zu, er könne beim eincremen helfen. Nach eine kurzen Hin und Her zwischen Greta und ihm geht er weg. Greta spielt auf die Verletzung Amys unter ihrem Auge an. Amy meint sie habe sich zuhause wehgetan aber Greta meint es ist von einem Mann. Sie ratet woher sie Verletzung hat, Amy beginnt eine Geschichte zu erzählen.

66. Nick wird von Amy ertappt (1:18:35 - 1:19:18) - Rückblende 10/ Zeit undefiniert

Amy geht an einem Abend spazieren und sieht Nick und Andy die Bar verlassen. Von der Ferne sieht sie wie Nick Andie küsst.

67. „Das ist das Widerlichste, was ich je gehört habe“ (1:19:18 - 1:19:43)

„Das ist das Widerlichste was ich je gehört habe“ kommentiert Greta die Geschichte, rollt ihre Augen und geht weg.

68. „Tja, wir sind im Hauptprogramm“ (1:19:43 - 1:19:59)

Einblendung Schrift „09.Juli Vier Tage danach“

Nick ist am Flughafen und holt sich sein Flugticket ab. Er geht danach am Gang entlang wo er eine Berichterstattung über Amy sieht und sagt „tja, wir sind im Hauptprogramm“

69. Treffen mit Tanner Bolt (1:19:59 - 1:21:56)

Nick kommt mit einem Taxi an einem Gebäude an. Drinnen sieht er sich Tafeln an. Tanner Bolt geht mit Personen in einer Gruppe vorbei. Nick spricht ihn an und schüttelt ihm die Hand. Tanner sagt „Nick Dunne, und ich warte sehnsüchtig neben dem Telefon mein Freund.“ (Nick erzählt ihm die Geschichte, der Zuseher weiss das aber nur aus dem Zusammenhang) Nick und Tanner Bolt sitzen auf einer Bank, Tanner Bolt lacht und meint, dass es die verrückteste Geschichte ist, die er je gehört habe. Er willigt ein Nick zu vertreten, verlangt 100.000 Dollar Vorschuss und meint sie müssen jetzt damit anfangen, Nick zu verteidigen. Sie einigen sich darauf, dass Nick die Ex-Geliebten von Amy, Tommy O'Hara und Desi Collins ausfindig macht und mit ihnen redet, während Tanner Bolt den Vertrag aufsetzt.

70. Nick trifft Tommy (1:21:56 - 1:24:22)

Nick trifft sich mit Tommy O'Hara in einem Kaffee. Tommy erzählt ihm im Detail die Geschichte, dass Amy behauptete er habe sie vergewaltigt und dass sie die Spuren so geschickt legte, dass ihr die Polizei glaubte. Seitdem findet er keinen Job, keine Arbeit und keine Freundin mehr, weil er als Sexualtäter registriert ist.

71. Die Ellen Abbott Show bei Amy und Greta (1:24:22 - 1:26:01)

Amy und Greta sitzen zuhause und schauen die Show von Ellen Abbott. Greta gibt zu erkennen, dass sie Amy (im Fernsehen) für nicht sympathisch hält und geht auf die Toilette. Amy steht auf und spuckt ihr heimlich ins Getränk.

Fernsehshow Ellen Abbott:

Ellen: „Amy Elliott war tatsächlich schwanger zum Zeitpunkt ihres Verschwindens. Kelly Capitano, da wird einem doch schlecht. Was hat eine schwangere Frau, eine Frau die neues Leben in sich trägt, an sich, dass Männern zu Tieren werden lässt?“

Kelly: „Ellen, es ist eine Epidemie. Die dritthäufigste Ursache bei Schwangeren ist mittlerweile Mord, begangen durch den Ehemann oder den Lebenspartner.“

Ellen: „Im Mittelpunkt steht die Frau, niemals vergessen. Heute Abend begrüßen wir Amys beste Freundin Noelle Hawthorne. Herzlich Willkommen in der Sendung Noelle.“

Noelle: „Danke sehr Ellen. Und lassen sie mich sagen: Amy hätte sie geliebt. Sie und alles was sie für Frauen machen.“

Ellen: „Oh, das ist sehr nett. Erzählen Sie uns von ihrer Freundin Noelle.“

Noelle: „Amy war so fürsorglich sie war wunderschön und freundlich“

Ellen: „ja“

Noelle: „....Das einzige Geheimnis war ihr Mann. Ich habe Nick nie getroffen. Hat sich niemals vorgestellt.“

Ellen: „Wieso nicht Noelle? was glauben Sie?“,

Noelle: „Naja, ich glaube wir wussten alle wieso. Er ist Jähzornig und aufbrausend und er wusste ich hätte ihn sofort durchschaut. Sie war so einsam und sie war so unschuldig.“

72. Die Ellen Abbott Show bei Margo und Nick (1:26:01 - 1:27:07)

Margo sitzt zuhause und sieht die gleiche Show. Das Telefon läutet. Sie telefoniert mit Nick, der ihr von den 100.000 Dollars erzählt. Sie sagt sie unterstütze ihn mit dem Geld. Nick sitzt am Flughafen und sieht, wie eine große Gruppe von Personen die selbe Sendung sieht. Als ein Mann eine Bemerkung zu der Show macht, setzt Nick sich eine Kappe auf und geht weg.

Fernsehshow Ellen Abbott:

Ellen: „Sie sind eine gute Freundin Noelle. Und eine gute Freundin von uns. Danke fürs kommen. ...Roboterhund. ja, sie hören richtig...“

Nick hat seinen Vater, der an Alzheimer leidet, in einer Einrichtung. Anzahl seiner Besuche letztes Jahr: Einmal. Seine Zwillingsschwester Margo, tja, die ist auch so ein Früchtchen. Die beiden

verbringen ihre Tage in der Bar, die Amy ihm gekauft hat. Spielen die beiden da, Lauren? Spielen die Doktor?“

Lauren: „Geschwister neigen oft zur Hilfe, und Beihilfe. Ich habe weder Nick untersucht, noch seine Schwester, aber die beiden wirken sehr sehr vertraut.“

Ellen: „Beängstigend vertraut, Lauren.“

73. **Meldung komischer Vorkommnisse** (1:27:07 - 1:28:08)

Als die Berichterstattung zu Ende ist, verlässt Amy die Wohnung, raucht draussen eine Zigarette und springt in die Luft. Danach geht sie zu einem Telefon und meldet seltsame Vorkommnisse am Grundstück von Margo Dunne. Anschliessend geht sie zu ihrem Kalender und entfernt Markierungen, die mit ihrem Plan zu tun haben. Die letzte Markierung, die sie entfernt, ist „Kill self?“

Fernsehsow Ellen Abbott:

Ellen: „Wir enden heute mit der Frage: Wie verkommen ist unsere Welt, das eine schöne, begabte, kluge, freundliche, liebende Mutter verschwindet, ohne dass der Himmel unsere Schreie der Empörung hört. Amy Elliot Dunne, wir Sorgen uns um dich und wir vergessen dich niemals und wir vergessen auch nicht: Missouri hat die Todesstrafe.,,

74. **Nick am Flughafen** (1:28:08 - 1:28:13)

Nick geht mit dem Kopf gesenkt am Flughafen entlang

75. **Besuch bei Desi Collins** (1:28:13 - 1:29:46)

Nick fährt mit dem Auto und bleibt stehen. Er geht zu einer Haustür und klingelt. Desi Collins, auch ein früherer Geliebter von Amy, öffnet die Tür. Nick erkennt, dass es die komische Person von der HelferInnen-Versammlung war. Er versucht, Informationen über seine Vorgeschichte mit Amy zu bekommen, aber es gelingt ihm nicht. Desi schliesst schlussendlich schweigend die Tür vor ihm.

76. **Nicks Bar ist beliebt** (1:29:46 - 1:30:07)

Nick fährt mit dem Auto und hört Radio. Er fährt bei seiner Bar vorbei und sieht plötzlich eine große Menschenmasse

Radiostimme: „Keine Neuigkeiten im Fall der vermissten Amy Elliott Dunne. Die attraktive blonde Frau war das Vorbild für die bekannte Kinderbuchreihe Amazing Amy.“

77. **„Die einfachste Antwort ist meist die richtige Antwort“** (1:30:07 - 1:30:51)

Die Ermittlerin sitzt in ihrem Büro und liest sich das Tagebuch von Amy durch. Der Kollege kommt ins Büro und fragt warum sie es wieder liest, sie meint für sie mache die ganze Geschichte keinen Sinn. Auch die Beweise sind für sie unschlüssig. Der Kollege versucht sie von Nicks Schuld zu

überzeugen. „Kennst du den Spruch die einfachste Antwort ist meist die richtige Antwort?“ Daraufhin die Ermittlerin: „Ja, nur glaub ich nicht, dass das stimmt, weisst du?“. Er verabschiedet sich und verlässt das Büro.

78. **Was ist im Haus von Nicks Vater versteckt?** (1:30:51 - 1:32:18)

Einblendung Schrift „10.Juli Fünf Tage danach“

Tanner Bolt besucht Nick und Margo in Missouri. Nick erzählt ihm über das typische Verhalten von Amy und wie es zur jetzigen Lage führte. Es stellt sich heraus, dass Amy gerne Lektionen erteilt und weil sie ihn mit Andie erwischt hat, ihn dafür bestrafen will. Alle Orte der Schatzsuche sind Orte, an denen Nick mit Andie Sex hatte. Amy hinterlies dort jeweils Spuren für die Polizei. War es in der Schule der Slip und im Schuppen Margos die gekauften Utensilien, wissen sie aber nicht was im Haus von Nicks Vater versteckt war.

79. **Das Haus vom Vater ist abgeriegelt** (1:32:18 - 1:32:33)

Alle drei stehen vor dem Haus von Nicks Vater, das mittlerweile mit gelben Polizeitape abgesichert wurde. Tanner Bolt sagt „Naja, was immer sie gefunden haben, man darf wohl annehmen dass es was ziemlich schlimmes ist“ Alle drei steigen ins Auto und fahren weg.

80. **Wo ist Amy?** (1:32:33 - 1:33:28)

Tanner Bolt beredet die Strategie, wie sie ab jetzt fortfahren müssen. Er erklärt auch, dass Andie demnächst mit der Affäre publik gehen wird. Nick verneint das aber Tanner ist sich sicher. Es sagt auch, dass sie der Polizei von den Sachen im Schuppen erzählen müssen aber dass wahrscheinlich die Polizei danach hinter Margo her ist zwecks Komplizin. Ziel ist es aber, Amy zu finden. Tanner fragt Nick wo Amy hingegangen sein könnte, aber Nick hat keine Ahnung.

81. **Minigolf** (1:33:28 - 1:34:58)

Amy, Greta und der Mann vom Swimmingpool spielen gemeinsam Minigolf und reden über ihre ehemaligen Partnerschaften. Amy trifft dabei beim ersten Schlag ins Loch und springt hoch. Bei der Landung verliert sie ihren Hüftbeutel, indem sie ihr Geld versteckt hat. Sie greift sofort nach ihm und will ihn verstecken. Greta und der Mann sehen dies und wundern sich warum sie soviel Geld hat. Amy entgegnet nur dass das alles nur 1-Dollar Scheine sind.

82. **Amys Paranoia** (1:34:58 - 1:35:40)

Amy sitzt zuhause und zählt ihr Geld. Sie hört die Türklinke, packt sofort ihr Geld unter die Bettmatratze und geht zur Tür. Sie öffnet diese, aber niemand ist draussen. Danach schliesst sie sie wieder und riegelt sie ab.

Fernsehshow Ellen Abbott:

Ellen: „Wir erwarten täglich Nick Dunnes Festnahme. Wir haben Blut im Haus, einen Berg Schulden, eine ungewollte Schwangerschaft. Und vor allem haben wir Amy Elliott Dunne, seit 5 Tagen verschwunden. Und sie schreit nach Gerechtigkeit“....

83. **Tanner Bolts Plan** (1:35:40 - 1:36:58)

Einblendung Schrift „11.Juli Sechs Tage danach“

Margo und Tanner Bolt kommen mit dem Auto bei Nicks Haus an, das mittlerweile von MedienvertreterInnen umgeben ist. Nick öffnet ihnen die Tür und schliesst sie hinter ihnen. Tanner Bolt schlägt vor, in eine Fernsehshow zu gehen (von Sharon Schieber) und öffentlich über die Affäre mit Andie zu reden, da sie von ihr schon seit 3 Tagen nichts gehört haben und das eine tickende Zeitbombe ist. Nick und Margo halten das für keine gute Idee, weil sie befürchten, dass Leute Nick dadurch hassen. Tanner Bolt meint aber, dass Leute das sympathisch finden und es notwendig ist, Leute auf seiner Seite zu haben bzw. zu erreichen. Nick meint, es gibt nur eine Person, die er erreichen müsse.

84. **Amy wird ausgeraubt** (1:36:58 - 1:39:05)

Amy putzt gründlich die Wohnung als es an der Tür klopft. Greta und der Mann stehen draussen. Sie kommen mit dem Vorwand in die Wohnung sich verabschieden zu wollen und beim putzen zu helfen. Während Greta an der Tür steht fängt der Mann an, Sachen zu durchstöbern, bis er sich schliesslich auf das Bett setzt und fragt wo das Geld ist. Als Amy Greta damit konfrontiert, ob er sie angestiftet hat, meint sie, dass sie es war, die den Mann angestiftet hat. Amy sagt sie ruft die Polizei, doch Greta betont, dass Amys Brille gefälscht ist und sie auf ihren falschen Namen meist nicht reagiert. Die Polizei werde sie also sicher nicht rufen. Greta drückt Amy gegen die Wand, der Mann nimmt ihr die Hüfttasche ab. Als sie sehen wie viel Geld drinnen ist betonen sie, dass sie das Geld notwendiger brauchen und dass es schlimmere Menschen als sie gibt. Danach verlassen sie die Wohnung. Amy nimmt einen Kopfpolster und schreit hinein.

85. **Montage: Nach dem Raub** (1:39:05 - 1:39:54)

3 kurze Szenen:

- Amy trägt Sachen in Plastiksäcken zu ihrem Auto. und verstaut sie im Kofferraum.
- Später, als es dunkel ist, sieht man einen Wachmann, der ihr zu ihrem Wagen geht. Er klopft an die Scheibe und weckt Amy, die im Fahrersitz schläft, auf um ihr mitzuteilen, dass das verboten ist. Sie reagiert sofort und startet den Motor.
- Amy steht vor einem Telefon an einer Tankstelle und telefoniert

86. **Gummibärchen Training** (1:39:54 - 1:41:28)

Einblendung Schrift „12.Juli Sieben Tage danach“

Nick, Margo und Tanner Bolt sind in einem Hotelzimmer. Nick trainiert für das Fernsehinterview Sätze, Tanner Bolt bewirft ihn jedes Mal mit einem Gummibärchen wenn er arrogant, verärgert oder

angespannt wirkt. Tanner stellt eine Frage, Nick antwortet, wird aber immer wieder korrigiert. Erst als Nick sagt „Ich habe meine Frau nicht respektiert, ich hab meine Ehe nicht mehr respektiert, das werd ich immer bereuen“ hört Tanner Bolt auf ihn zu bewerfen. Margo wirft ihm anschliessend ein Gummibärchen zu, dass er mit dem Mund fängt. Am Ende bindet er sich eine Armbanduhr und eine Krawatte um, die er von Amy bekommen hat. Margo meint er hasst diese Dinge, doch Nick sagt „ich liebe diese Armbanduhr, ich liebe diese Krawatte und ich liebe meine Frau.“

VIII. Amy trifft Desi und Nick trifft Sharon

87. Amy trifft Desi (1:41:28 - 1:43:14)

Amy putzt ihr Auto von innen und von außen und geht in Richtung eines Casinos. Amy sitzt kurze Zeit später an der Theke im Casino und trinkt etwas, Desi Collins nähert sich. Nach kurzer Begrüßung erzählt sie ihm die Geschichte, dass Nick sie bedroht habe umzubringen und dass sie ihr Baby verloren hat. Sie traut es nicht ihren Eltern zu sagen und dass sie sich schämt. Sie kann auch nicht zur Polizei gehen weil sie meint alle würden sie dafür hassen. Desi Collins bietet ihr an in seinem Haus am See unterzukommen.

88. Begrüßung Sharon (1:43:14 - 1:43:39)

Sharon, die Fernsehmoderatorin und ihr Assistent betreten das Hotelzimmer und stellen sich Tanner und Nick vor. Sie bietet ihnen etwas zu essen an, das Gespräch wird aber unterbrochen, als ihr Assistent ihr eine Nachricht auf dem Smartphone zeigt. Sie sagt „Was zum Teufel“ und dreht sich zu Nick um.

89. Andie im Fernsehen (1:43:39 - 1:44:42)

Amy und Desi wollen gerade das Casino verlassen, als sie plötzlich im Hintergrund einen Fernsehbericht sehen. Im Fernseher sieht man Andie, wie sie die Affäre mit Nick gesteht, Amy gibt dabei immer wieder Kommentare ab. Am Ende sind auch Amys Eltern zu sehen, die sich von Nick distanzieren. Desi Collins überzeugt Amy schliesslich zu gehen.

Fernsehsendung:

Sprecherstimme: „Eine schockierende neue Entwicklung im Fall von der vermissten Amy Elliott Dunne. Wir schalten live zu den Ereignissen.“

Andie: „Mein Name ist Andie Fitzgerald. Ich lernte damals Nickolas Dunne als meinen damaligen Lehrer für kreatives Schreiben kenne am Millvalley College. Ich schäme mich zutiefst, eine Affäre mit einem verheirateten Mann gehabt zu haben. Ich habe ehrlich geglaubt wir würden uns lieben. Ich weiss, dass das keine Entschuldigung ist, aber ich will sagen, dass ich nicht glaube, dass Nick Dunne für mich töten würde. Ich bete für all diejenigen die Amy lieben und ich entschuldige mich für den Schmerz, den ich ihnen bereitet hab.“

Amys Mutter: „Wir haben Nick Dunne wie einen Sohn geliebt. Diese Liebe ist heute erloschen.“... und er dankt es uns mit Lügen über Lügen. Wir sind jetzt fest davon überzeugt, dass Nick verantwortlich ist für das Verschwinden unserer Tochter, unserer Amazing Amy.“

90. **Von der Offensive in die Defensive (1:44:42 - 1:45:19)**

Tanner Bolt und Sharon schauen die gleiche Fernsehsendung. Sharon kommentiert es mit „tja, jetzt ist es noch viel interessanter.“ Tanner Bolt entschuldigt sich, geht zu Nick und rät ihm das Interview abzusagen. Sie seien jetzt in der Defensive statt in der Offensive und die Dynamik sei eine ganz andere. Nick besteht allerdings darauf das Interview zu machen. Tanner Bolt geht schliesslich zu Sharon und bekräftigt, dass das Interview stattfinden wird.

91. **Kurz vor dem Interview mit Sharon (1:45:19 - 1:46:00)**

Tanner Bolt, Nick und Margo gehen in den Raum, wo die Aufnahmen stattfinden. Nick setzt sich hin, Sharon macht Stimmübungen. Die Maskenbildnerin gibt Nick etwas Make-up, Nick lächelt sie an. Tanner Bolt steht im Hintergrund und sagt zu Margo, dass Nick sie nicht anlächeln soll.

92. **Kurz nach dem Interview mit Sharon (1:46:00 - 1:46:27)**

Nick, Margo und Tanner Bolt sitzen im Auto. Margo betont, wie gut die Sendung war, Nick meint er habe viel von Amy gelernt. Tanner Bolt sagt, bis die Sendung nicht ausgestrahlt wird, hasst jede Frau Nick und er solle sich deshalb auf keinen Fall irgendwo blicken lassen.

93. **Desis Haus am See (1:46:27 - 1:48:36)**

Amy und Desi erreichen mit dem Auto Desis Haus am See. Sie betreten es anschliessend. Er steuert mit einer Kontrolleinheit Dinge im Haus, schaltet das Licht und den Fernseher ein. Während er ihr weitere Teile im Haus zeigen möchte bleibt sie allerdings vor dem Fernseher sitzen und schaut die Sendung von Ellen Abbott. Er bemerkt, dass sie ihm nicht mehr folgt und schaltet den Fernseher aus. Er zeigt ihr nun weitere Teile des Hauses, bis sie schliesslich im Schlafzimmer ankommen. Dort erklärt er ihr, dass alles videoüberwacht wird und sie sich keine Sorgen machen muss. Er küsst sie zum Abschluss auf die Wange und verlässt das Zimmer.

Fernsehsendung Ellen Abbott:

Ellen: „Ein 20-jähriges Mädchen. Er war der Lehrer. Da bekomme ich Gänsehaut. Da ist ein vermeintlich erwachsener Mann, vertraut mit der Erziehung Kreativ war er nicht beim Schreiben sondern beim Verführen. Überlegen sie einmal wie sich ihre Mutter fühlen muss, ihre süße....aufs College, voller Hoffnung und Erwartung“

94. **„Je früher wieder du aussiehst wie du selbst, bist du wieder du selbst“ (1:48:36 - 1:50:23)**

Einblendung Schrift „13.Juli Acht Tage danach“

Amy geht durch das Haus und sieht sich um. Sie findet die Fernsteuerung, mit der man sich die Überwachungskameras anschauen kann. In diesem Moment betritt Desi stürmisch das Haus, woraufhin Amy erschreckt und ihm sagt er solle das nicht machen. Desi hat Amy neue Kleidung besorgt, sowie Tönung, eine Pinzette und Haarfärbemittel. „Je früher du wieder aussiehst wie du selbst, bist du wieder du selbst.“ Er schlägt ihr vor Essen für heute Abend zu besorgen um gemeinsam Sharon Schieber zu schauen. Obwohl sie gerne alleine schauen würde, besteht er darauf. Danach verlässt er den Raum.

95. **Nick schleicht zu Margo (1:50:23 - 1:50:46)**

Nick schleicht durch die Gärten von Häusern und kommt bei Margos Haus an. Er will eintreten aber die Tür ist zugesperrt. In diesem Moment werden die MedienvertreterInnen aufmerksam und beginnen Fotos zu schiessen. Margo macht die Tür auf und lässt ihn rein.

96. **Interview mit Sharon Schieber (1:50:46 - 1:53:40)**

Zwei parallel laufende Szenen:

- Nick und Margo schauen die Sharon Schieber show
- Amy und Desi schauen gemeinsam die Sharon Schieber Show. Amy ist sehr fokussiert und isst ein Dessert, Desi schenkt sich mehr Wein ein.

Der Fernseher steht im Mittelpunkt: Im Fernsehen sieht man ein Interview zwischen Nick und Sharon.

Fernsehshow Sharon Schieber, Dialog im Fernsehen:

Sharon: Nick Dunne, sie sind wahrscheinlich der meist gehasste Mann Amerikas

Nick: ja, das bin ich wahrscheinlich, und wahrscheinlich verdiene ich es auch

Sharon: Nick haben sie ihre Frau umgebracht?

Nick: In aller Deutlichkeit, nein, ich habe sie nicht umgebracht. Ich bin kein Mörder

Sharon: Aber sie haben sie betrogen

Nick: Ich habe sie betrogen. und dafür schäme ich mich zutiefst

Sharon: Es kommt verschärfend hinzu, dass sie Amys Eltern, ihre Freunde, alle Menschen ihrer Heimatstadt in dem Glauben ließen sie wären ein liebender Ehemann, der verzweifelt versucht seine Frau zu finden.

Nick: Aber das stimmt, ich versuche verzweifelt meine Frau zu finden.

Sharon: Ja, das sagen sie aber ich frage mich: erwarten sie, dass wir das glauben jetzt wo wir wissen, dass sie ein Lügner sind?

Nick: Ich habe geschwiegen über meine Affäre weil ich wusste in dem Moment sieht es wirklich wirklich übel aus. Aber inzwischen ist mir das egal. Ich will einfach nur meine Frau finden.

Sharon: Jetzt ob der Klarheit willen.

Nick: In aller Klarheit, wenn ich den Anspruch nehme, kein Mörder zu sein, heisst das nicht ich wär fehlerlos. Ich bin nicht der Gute. Ich war ein schlechter Ehemann einer wunderbaren Ehefrau. Ich hab das Versprechen ihr gegenüber gebrochen.

Sharon: Das sind schöne Worte, Nick. Aber was bedeutet das wirklich für sie?

Nick: Das bedeutet ich war nur ein Schwindler, sonst nichts. Ich meine, als ich Amy Elliot vor 7 Jahren traf, da war ich fast wie hypnotisiert. Amy kann diese Wirkung haben. Ich war nur ein Durchschnittstyp aus einer Durchschnittsstadt mit mittelmäßigen Ansprüchen und ich traf eine Frau, die mich sprachlos machte. Und ich wollte, dass sie mich liebt. Also spielte ich ihr vor besser zu sein als ich war. Bei unserer Hochzeit, da versprach ich ihr genau dieser Mann zu sein. Ein Mann der härter arbeitet, ein Mann der lebt, handelt und liebt mit so viel Leidenschaft, wie sie es tut. Aber ich habe sie enttäuscht. Anstatt zu tun was richtig ist, bin ich den einfachen Weg gegangen.

Sharon: Sie klingen wie ein Mann, der bei seiner Frau vieles wieder gut machen will; der glaubt dass seine Frau doch noch lebt.

Nick: ich weiss dass sie noch lebt.

Sharon: Sind sie so nett und sehen in die Kamera hinter mir? Würden sie direkt in die Kamera sehen und zu ihrer Frau sprechen? Wenn sie da irgendwo ist, und sie hören und sehen kann, was würden sie ihr dann gerne sagen Nick?

Nick: Amy, ich liebe dich. Du bist der beste Mensch, den ich kenne. und ich habe die Strafe bekommen, die ich verdiene, dafür wie ich dich behandelt habe. Und wenn du zurückkommst, das verspreche ich dir, bemühe ich mich jeden Tag es wieder gut zu machen. Ich will der Mann sein, den ich dir bei unserer Hochzeit versprochen habe. Ich liebe dich. Komm nach Hause.

97. **Nach dem Fernsehen 1** (1:53:40 - 1:53:55)

Desi nimmt Amy das Dessert weg und schaltet den Fernseher aus. Amy greift sofort danach zum Tablet.

98. **Nach dem Fernsehen 2** (1:53:55 - 1:54:25)

Margo greift zum Laptop, nachdem das Interview beendet ist. Sie sagt „ Mein Gott du hast voll eingeschlagen. Jetzt sind alle voll verrückt nach dir.“ Nick kommentiert es mit: „Erst mochten sie mich nicht, jetzt mögen sie mich; Erst haben sie mich gehasst, und jetzt lieben sie mich“ Eine Sirene ist plötzlich auf der Straße zu erkennen. Nick dreht sich um und schaut aus dem Fenster. Er sieht Polizeiautos mit Blaulicht eingeschaltet auf der Straße.

99. **Margo wird verhaftet** (1:54:25 - 1:55:27)

Kurz darauf klingelt die Ermittlerin an der Tür mit einem Durchsuchungsbefehl. Nick und die Ermittlerin sehen zu wie der Schuppen von Polizeibeamten geöffnet wird. Die Gegenstände werden entdeckt. Die Ermittlerin erklärt ihm, wie oft sie versucht hat ihn zu verteidigen. Im Hintergrund hört man Margo schreien. Sie wird von Polizeibeamten abgeführt.

100. **Desi beschliesst mit einzuziehen** (1:55:27 - 1:56:42)

Desi nimmt Amy das Gerät aus den Händen und sagt „Amy, du musst nach vorne blicken. Wie kann ich dir dabei helfen?“ Amy sagt sie brauche Zeit zum denken, doch Desi verneint dies und meint sie solle nun ihrem Instinkt folgen, der sie zu ihm gebracht hat. Amy fängt leicht zu weinen an und meint sie habe vergessen sich zu benehmen. Daraufhin beschliesst Desi ab morgen miteinzuziehen und ihr zu helfen, damit sie wieder ganz sie selbst werden kann.

101. **„Die Wahrheit ist meine beste Verteidigung“** (1:56:42 - 1:57:07)

Nick und Tanner Bolt gehen einen Gang in der Polizeistation entlang. Nick hat den Plan, der Polizei alles zu erzählen, damit Margo frei kommt. Tanner Bolt rät ihm davon ab, weil die Polizei weder Mordopfer noch Waffe haben. Nick meint darauf nur „Die Wahrheit ist meine beste Verteidigung“

102. **Nicks Verhaftung** (1:57:07 - 1:59:05)

Nick, Tanner Bolt und die Ermittlerin sind in einem Raum. Die Ermittlerin stellt Nick Fragen. Unter anderem, ob er die Handschrift seiner Frau erkennt und ob bestimmte Tagebucheinträge richtig sind. Die Befragung wird unterbrochen als der Polizeikollege an die Fensterscheibe klopft. Die Ermittlerin geht nach draussen und kommt kurze Zeit später wieder rein mit dem Schläger, der zur Puppe passt und im Kamin gefunden wurde. Darauf hin wird Nick verhaftet.

103. **„Die Kids tragens immer so“** (1:59:05 - 2:01:19)

Einblendung Schrift „26.Juli Einundzwanzig Tage danach“

Amy und Desi haben Frühstück und unterhalten sich. Das Essen wird allerdings unterbrochen, als Desi meint er muss losfahren. Als er bei der Tür steht hat er die Autoschlüssel vergessen, die ihm Amy bringt. Sie küsst ihn und beisst ihm in die Lippe. Danach fährt sie ihm durch die Haare und gibt sein Hemd aus der Hose. „Die Kids tragens immer so“ Danach verlässt Desi das Haus. Als Desi zum Auto geht, bindet sich Amy im Haus eine Schnur um das Bein. Sie trinkt ihr Nachtkleid in ein Rotweinglas in ihrem Schambereich. Danach geht sie zum Fenster und schreit. Es wirkt aus der Perspektive der Überwachungskamera so, als ob sie sexuell vergewaltigt wurde.

104. **Kaution** (2:01:19 - 2:02:23)

Nick liegt im Gefängnis auf einem Bett als ein Wärter die Tür aufmacht und sagt: „Dunne, sie haben nen scheiss guten Anwalt.“ Nick geht einen Flur entlang, trifft auf Margo und sie umarmen sich. Weiter hinten wartet Tanner Bolt auf ihn, der ihm mitteilt dass er auf Kaution frei ist und dass er zuhause entspannen kann während der Prozess vorbereitet wird.

Alle drei verlassen die Polizeistation und gehen zum Auto. Weiter weg hinter einem Zaun wartet eine Menschenmasse aus Medienvertretern und anderen Personen. Als der Zaun geöffnet wird stürzen sie sich auf das Auto, das nur langsam wegfahren kann. Nick sagt „Komm nach Hause Amy, ich tret’ gegen dich an.“

105. **Amys Vorbereitungen** (2:02:23 - 2:02:57)

Einblendung Schrift „3.August Neunundzwanzig Tage danach“

Amy steht im Badezimmer und schnürt sich mit einer Schnur die Handgelenke ab. Danach entfernt sie mit einem Messer den Plastikschutz eine Weinflasche und steckt die Flasche mit ruckartigen Bewegungen immer wieder in ihren Genitalbereich.

106. **Desis Tod** (2:02:57 - 2:05:34)

Desi kommt mit dem Auto abends an, tritt durch die Tür ein. Amy wartet auf ihn leichtbekleidet im Wohnzimmer und sagt: „Ich hab nachgedacht. Ein Leben ohne dich will ich nicht.“ Sie fängt an, ihn zu küssen und sein Hemd auszuziehen. Sie machen Pläne schon vor Nicks Prozess nach Griechenland zu fliegen. Danach nimmt sie ihn mit ins Schlafzimmer. Sie zieht sich bis auf die Unterwäsche aus und reißt ihm das Hemd auf. Obwohl Desi sagt nicht so stürmisch, meint sie „aber ich will es“. Sie fängt ihn an oral zu befriedigen und zerrt ihn auch gleich aufs Bett. Sie fangen an Sex zu haben. Desi nimmt währenddessen ein Messer hinter dem Kopfkissen hervor. Als er sagt „ich komme“ schlitzt sie ihm mit dem Messer seine Kehle auf. Er will sich an die Kehle greifen, aber sie hält ihm seine Hände weg. Als er ausgeblutet ist, geht sie von ihm runter und steigt vom Bett.

IX. **Amy kehrt zurück**

107. **Amys Rückkehr** (2:05:34 - 2:06:30)

Einblendung Schrift „4.August 30 Tage danach“

Nick schläft auf der Couch und wird von einem Geräusch aufgeweckt. Er geht durch das Haus zur Haustür und macht sie auf. Dort sieht er Amy im Auto weinend. Sie steigt aus, blutüberströmt und geht langsam zu ihm hin. Hinter ihr folgen ihr die MedienvertreterInnen. Amy umarmt Nick. Nick sagt ihr ins Ohr „Du verlogenes Miststück“. Danach lässt sie sich fallen, Nick fängt sie auf.

108. **Nicks Unglaube** (2:06:30 - 2:06:58)

Im Krankenhaus kommt ein Arzt zu Nick und der Ermittlerin. Er erklärt, dass ihre Wunden und der Samen auf Vergewaltigung hindeuten. Die Ermittlerin glaubt Nick jetzt wieder und fragt ob das wahr sein könnte, aber Nick verneint.

109. **Amys Befragung** (2:06:58 - 2:09:28)

Amy sitzt auf einem Rollstuhl und wird von Polizeibeamten und FBI zu den Vorfällen befragt. Sie bitten sie den Ablauf zu schildern. Sie erzählt die Geschichte, dass Desi sie seit der Highschool belästigt hat und an dem einen Tag vorbeigekommen ist. Er habe sie mit dem Knüttel bewusstlos geschlagen, sie mit in sein Ferienhaus genommen, dort gefesselt und immer wieder vergewaltigt. Die Ermittlerin ist die einzige, die sie bei der Erzählung unterbricht, allerdings bringt das nachfragen nicht viel ein.

110. „Seien sie doch einfach nur froh, dass ihre Frau wieder zurück ist“ (2:09:28 - 2:09:43)

Nick steht ausserhalb des Raumes mit dem Polizisten, der ihm erzählt sie habe ihm die Kehle mit einem Teppichmesser aufgeschlitzt. Auf die Nachfrage, wie sie überhaupt an das Messer gekommen sei wenn sie die ganze Zeit gefesselt war entgegnet der Polizist nur: „Seien sie doch einfach nur froh, dass ihre Frau wieder zurück ist.“

111. Amys Befragung 2 (2:09:43 - 2:10:39)

Die Ermittlerin spricht Amy auf das Tagebuch an und dass sie ihrem Mann vorhält, er würde sie physisch und psychisch misshandeln. Amy meint nur sie hatten Probleme zuhause aber sie liebe ihn trotzdem noch. Als die Ermittlerin fragt warum sie eine Waffe kaufen wollte, sagt Amy dass sie sich nicht gut fühle. Als die Ermittlerin erneut nachfragte wirft Amy ihr vor eine schlechte Polizeiarbeit geleistet zu haben, denn ihr Mann würde jetzt in der Todeszelle sitzen und sie gefesselt bei Desi. daraufhin bricht ein Polizeikollege das Gespräch ab und fragt Amy ob sie sich sicher fühlt mit ihrem Mann nach Hause zu fahren.

112. Das Wunder von Missouri (2:10:39 - 2:11:09)

Tanner Bolt spricht mit MedienvertreterInnen und bittet um Innehalten von Fragen. Danach biegt Nick um die Ecke, der Amy auf dem Rollstuhl schiebt. Sie gehen durch die Masse von Medienvertretern durch.

113. „Wir lieben dich Amy“ (2:11:09 - 2:11:55)

Amy und Nick erreichen mit dem Polizeiauto ihr Haus. MedienvertreterInnen folgen ihnen dabei. Sie steigen aus und gehen zu Haustür, wo beide noch einmal kurz winken. MedienvertreterInnen klatschen und schreien „Wir lieben dich Amy“

114. Verliebt in den Mann im Fernsehen (2:11:55 - 2:12:30)

Nachdem Nick die Haustür zumacht konfrontiert er Amy damit, dass sie nun zu schauspielern aufhören kann. Amy meint sie tut das gar nicht, sie habe sich in den Nick verliebt, den sie im Fernsehen gesehen hat. Auch als er zugibt, all das nur gesagt zu haben, weil er wusste was sie hören wollte, so meint sie, er kenne sie so gut. Nachdem er sie bittet, ihm alles zu erzählen, meint sie er müsse sich ausziehen, um zu sehen dass er nicht verkabelt ist.

115. Geständnis unter der Dusche (2:12:30 - 2:13:42)

Amy ist unter der Dusche, Nick gesellt sich zu ihr. Er wirft ihr vor, eine Mörderin zu sein, sie erwidert sie ist eine Kämpferin, um zu ihm zurückzukommen. Als er ihr droht, sie zu verlassen, meint sie es ist keine gute Idee: „verletzte und missbrauchte Frau kämpft sich qualvoll zurück zu

ihrem Mann und er verlässt sie. Die zerreißen dich. Die Nachbarn meiden dich. Und ich sorg dafür, dass keiner das Leid dass du mir bereitet hast vergisst.“ Sie meint er solle darüber schlafen.

116. **Schlaflosigkeit 1** (2:13:42 - 2:14:47)

Amy legt sich ins Bett, Nick deckt sie zu. Als er fragt ob es jemals ein Baby gab, meint sie nur „Das liegt bei uns“ Er wünscht ihr gute Nacht, dreht das Licht ab und schliesst die Tür. Er geht in ein anderes Zimmer und schliesst die Tür ab. Im Zimmer sitzt er auf dem Stuhl und hält die Katze in der Hand.

X. Ein neues Zusammenleben

117. **Nick auf der Straße 2** (2:14:47 - 2:15:21)

Einblendung Schrift „5.August Erster Tag Zuhause“

Nick bringt den Müll raus. er sieht auf die Straße und sieht viele Autos von MedienvertreterInnen. Er geht zurück ins Haus und sieht Amy in der Küche, wie sie gerade Crepes macht.

118. **„Erstmal hat unsere Ehe absolute Priorität“** (2:15:21 - 2:16:13)

Nick und Amy sind in einem Festsaal. Während er kurz die Berichterstattung im Fernsehen verfolgt, gibt sie Autogramme für kleine Kinder. Der Saal ist auch voll von Reportern. Nick geht zu Amys Eltern und meint „ihr müsst so stolz auf sie sein“ Danach geht er zu Amy und bekräftigt dass sie schon fast 4 Stunden hier sind. Auf die Frage einer Reporterin, welche Pläne er und Amy haben, antwortet Amy: „Erstmal hat unsere Ehe absolute Priorität. Wenn zwei Menschen sich lieben und es trotzdem nicht funktioniert, ist das die wahre Tragödie“ Danach flüstert sie ihm zu, dass er sie küssen soll. Er lehnt sich nach vor zu ihrer Wange und schmatzt mit den Lippen, so wirkend also ob er sie gerade küsst.

Fernsehshow Ellen Abbott:

Ellen: „Sie war seine Traumfrau. Aber als dieser verwöhnte, reiche, elitäre Junge sie nicht haben konnte, holte er sie sich. Es ekelt mich an“

119. **„Nur nichts machen, was sie übel nimmt“** (2:16:13 - 2:17:35)

Einblendung Schrift „9.August Fünf Tage Zuhause“

Nick, Margo, Tanner Bolt und die Ermittlerin sitzen an einem Tisch. Margo regt sich auf, dass Amy der Liebling der Presse ist und legt 2 Magazine auf den Tisch. Nick erzählt, dass Amy ihm gestanden habe dass sie Desi getötet hat. Man sieht Amy im Fernsehen. Tanner Bolt weist darauf hin, dass Nick jetzt einen Buchvertrag hat, sein Leben verfilmt wird und seine Bar vermarktet wird - er solle ihr also dankbar sein, aber nur nichts machen was sie übel nimmt. Die Ermittlerin meint sie kann nichts mehr tun. Sie sind im Rampenlicht gestanden und haben es vergeigt. Der Fall ist jetzt beim FBI.

Amy im Fernsehen:

Sprechstimme: „...Amy Dunne und dem Wunder von mississippi“

Amy: „Nick und ich hatten schlimme Phasen. Wir hatten düstere Tage. Aber wir danken allen von Herzen für die Unterstützung in unserem neuen Leben zu zweit. Dafür dass sie Nick verzeihen. Ihr Zuspruch bedeutet irrsinnig viel für uns. Wirklich. Danke sehr“

120. **Schlaflosigkeit 2** (2:17:35 - 2:18:54)

Einblendung Schrift „9.September Fünf Wochen Zuhause“

Nick schleicht nachts aus seinem Zimmer. Er geht die Treppen hinunter und blickt aus dem Fenster, wo immer noch Autos von MedienvertreterInnen rumstehen. Von hinten hört man Amy sagen „was machst du da“. Er sagt ihr er könne nicht schlafen, worauf sie ihn ins Bett bringt. Amy deckt Nick zu und bietet ihm an bei ihr zu schlafen. Sie versichert ihm, ihm nie weh zu tun aber er müsse seinen Teil erfüllen. Er greift sich mit zwei Fingern auf das Kinn. Danach verlässt sie das Zimmer.

121. **„Eigentlich alles, was sie inzwischen über meine Frau wissen, ist gelogen“** (2:18:54 - 2:19:16)

Einblendung Schrift „23.September Sieben Wochen Zuhause“

Nick steht im Badezimmer und wäscht sich sein Gesicht. Er sagt zu sich im Spiegel, dass alles was man über seine Frau weiss eine Lüge ist und frei erfunden. Und, dass sie eine Psychopathin ist. Man hört plötzlich Amy im Hintergrund, Nick reagiert sofort, dreht die Wasserhähne ab und öffnet die Tür

122. **Vorbereitung für das Interview mit Ellen Abbott** (2:19:16 - 2:19:57)

Amy steht in der Küche und schüttet sich Kaffee ein, Nick sitzt am Küchentisch. Sie proben noch einmal was sie vor der Kamera sagen sollen, wie sie es sagen und dass sie ein bisschen Hände halten. Ausserdem soll Nick zugeben, dass er die Dinge in der Scheue gekauft, versteckt und dass er Amy gestossen hat.

123. **Ellen Abbott betritt das Haus** (2:19:57 - 2:20:38)

Die Tür läutet, Nick macht die Tür auf. Die Fernsehreporterin Ellen Abbott tritt ein und bedankt sich für das bevorstehende Interview. Nick konfrontiert sie damit, sie habe landesweit behauptet, dass er seine Frau umgebracht hat; dass er angeblich ein inzestuöses Verhältnis zu seiner Schwester habe und dass sie in ihm einen Soziopathen sah. Nach kleinen Rechtfertigungen beendet sie das Gespräch mit einem Geschenk. Einem Roboterhund, wie man ihn im Schuppen gefunden hat. Daraufhin holt Nick Amy.

124. **„Das nennt man Ehe“** (2:20:38 - 2:22:23)

Nick geht in das Zimmer von Amy und gibt ihr Bescheid, dass die Reporterin da ist. Sie übergibt ihm wiederum ein Geschenk. Als er es aufmacht, sieht er einen positiven Schwangerschaftstest. Er sagt sofort, dass er sie nicht angerührt habe und er den weggeworfenen Zettel von der Samenbank

hat, doch sie meint, nur der Zettel wurde weggeworfen. Er wird wütend und betont noch einmal, dass er sie nach dem Medienrummel verlassen wird. Daraufhin erklärt sie ihm, dass sein Kind ihn bestimmt hassen wird. Daraufhin schlägt er sie mit dem Kopf gegen die Wand. Er fragt warum sie das wolle weil sie sich zwar früher liebten aber dass sie sich jetzt verabscheuen. Sie entgegnet ihm nur „Das nennt man Ehe“

125. **Treppenabgang zum Interview** (2:22:23 - 2:22:46)

Nick und Amy stehen am Treppenabgang im Haus, wo unterhalb Menschen versammelt sind. Amy streckt die Hand nach Nick aus. Nick nimmt die Hand und sie gehen gemeinsam die Treppen runter.

126. **Nick kann Amy nicht verlassen** (2:22:46 - 2:23:33)

Nick ist bei Margo, die am Boden weinend sitzt. Er erklärt ihr, dass er Amy nicht wegen dem Kind verlassen kann. Sie will es nicht wahrhaben, sagt ihm aber, dass sie ihn unterstützen wird.

127. **Interview mit Ellen Abbott** (2:23:33 - 2:24:16)

Nick und Amy geben Ellen Abbott ein Interview im ihrem Haus. Nick erklärt, dass sie viel reden und ihre Ehe funktioniert. Ausserdem kündigen sie an, dass sie bald Eltern werden. Allen Abbott steht auf und umarmt Amy.

Nick und Amy in der Ellen Abbott Show:

Nick: „Wir waren in dieser düsteren Zeit. Und haben sie überwunden, das eint uns. Wir reden viel und sind ehrlich zueinander. Wir sind zwei Komplizen.“

Amy: „Und?“

Nick: „Und, wir werden bald Eltern.“

Ellen: „Oh, wie schön. Wie Aufregend.“

Amy: „Danke“

128. **Amy auf dem Schoß 2** (2:24:16 - 2:24:35)

Amy Dunne liegt auf dem Schoß von einem Mann (Nick Dunne), er streichelt ihr über die Haare, sie sieht ihn an. Monolog Nick

Monolog Nick: „Woran denkst du grade? Wie geht es dir? Was haben wir uns angetan? Was werden wir uns noch antun?“

XI. Abspann

129.Outro

8.2 EINSTELLUNGSPROTOKOLL

SZENE 51 (teilweise, ab 1:00:21)

Manche Einstellungen enthalten mehrere Schnitte. Dies ist auf die Übersichtlichkeit zurückzuführen, aber vor allem darauf, dass es sich meistens um Schuss-Gegenschuss Einstellungen handelt.

E1 1:00:21 - 1:00:27 (6 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Halbtotale, Kamera geht mit Margo mit

Licht: normal viel Licht (durch Lampen) im Schlafzimmer, ausserhalb dunkel mit leicht bläulichen Stich/ Nick im Licht (fast ohne Schatten weil beidseitig beleuchtet) , Margo im Schatten bzw. leichtes Licht aus der Richtung vom Schlafzimmer. Das Licht selbst hat einen starken Gelbstich

Ton: leichte Geräusche von draussen wahrnehmbar (Straßenlärm, zirpende Grillen)

Ort: In Nick und Amys Haus/ im Schlafzimmer bzw. davor. Das Haus selbst ist kalt, es ist nichts persönliches (eigene Fotos) zu sehen, ein Bild steht auf dem Boden im Zimmer. Die Rolladen sind unten, Das Bett ist prepariert und weist ein Gittermuster auf sowie eine braune Decke. Neben dem Fenster steht etwas ovales, goldenes (nicht definierbar). Ausserdem ist eine Stehlampe rechts zu sehen.

Figuren: Margo, wird nur von hinten gezeigt, es ist nur ihr Rücken bzw. ihr blaue Jeansjacke zu sehen; Nick sitzt auf dem Sessel (?) vor dem Bett, seine Haltung ist gebückt.

Handlung: Margo nähert sich dem Schlafzimmer, Nick spricht am Telefon mit Amys Eltern.

Dialog/ Nick am Telefon (bis E3):

„Warte, warte ne Sekunde, lass mich ausreden. ich hör dich, ja ich hör zu.“

Ich weiss du bist aufgebracht, ich hatte keine Ahnung dass sie schwanger war. Hör zu ich hab auch gedacht aber offensichtlich war das nicht... Willst du die Wahrheit wissen? Die Wahrheit ist, Amy wollte keine Kinder...tja ich bin so überrascht wie“

E2 1:00:27 - 1:00:36 (9 Sek.)



Kamera: Amerikanisch/Halbnah (Margo) Halbtotale/Halbnah (Nick) ,Normalsicht, ab jetzt immer wieder abwechselnd Schuss-Gegenschuss

Licht, Ton, Ort: siehe E1

Figuren: Margo nun von vorne auch zu sehen, steht und lehnt sich an den Türrahmen an, Nick siehe E1

Handlung:Margo hört Nick beim telefonieren zu bzw. blickt ihn an. Nick bemerkt Margo und dreht sich mit dem Oberkörper zu ihr. Nachdem er sagt „Willst du die Wahrheit wissen? Die Wahrheit ist Amy wollte keine Kinder“ dreht er sich wieder weg von ihr.

Anmerkung: Halbnah Kamera ermöglicht Eindruck von Umgebung - vertikale Linien durch Türen als Symbol für Gefängnis/ Gitterstäbe? Öffnung und gleichzeitig bewusste Erklärung zu Margo? Kontrast zwischen hell und dunkel/ warm und kalt als Symbol für Beziehung oder wieder Gefängnis

E3 1:00:36 - 1:01:18 (42 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Amerikanisch, Halbtotale, Halbnahe

Licht,Ton,Ort: siehe E1

Figuren: Margo bleibt immer bei der Tür stehen und bewegt sich kaum. Der Blick von Nick schwenkt anfangs vom Boden zu Margo, er selbst sitzt noch am Stuhl vor dem Bett. Als er Margo vorwirft zu viel Ellen abbott zu schauen steht er auf und dreht sich verärgert um. Die Diskussion eskaliert, beide werden lauter. Nick nähert sich Margo

Handlung: Nick hört auf zu telefonieren, ein Gespräch zwischen Margo und Nick beginnt.

Dialog:

M: „Du hast mir gesagt du wolltest keine Kinder“

N: „Ich hab mir nichts anmerken lassen wollen“

M: „Und plötzlich hast du eine schwangere Frau, das ist ein Problem für dich, besonders unter Berücksichtigung deiner kleinen Teenagerfreundin.“

N: „Du kuckst echt zu viel Ellen Abbott“

M: „Red mit mir scheisse nochmal“

N: ...“Ich konnte dir damals nicht sagen, dass sie keine Kinder wollte, weil sie mich darum gebeten hatte, ok? weil das wär noch ein weiterer Grund für dich gewesen sie zu hassen und wir hatten schon genug davon und so wars viel einfacher...“

M: „Mich zu belügen, wirklich?“

N: „Hör zu als wir umgezogen sind war ich in einer Kinderwunschlinik“

M: „Hat es funktioniert?“

N: „Meinen Teil hab ich gemacht“

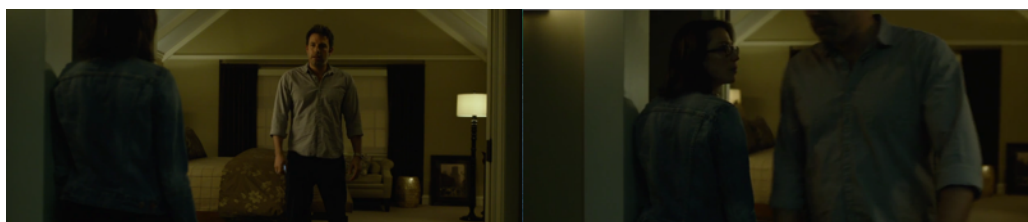
M: „Masturbiert“

N: „Und als Amy dann an der Reihe war hieß es dann auf einmal: ach ich weiss nicht, weisst du was, vielleicht nein danke.“

M: „Nur, wer glaubt dir jetzt überhaupt noch?“

Anmerkung: Kontrast zwischen Margo, die bewegungslos bleibt und Nick, der nun sich im Zimmer bewegt

E4 1:01:18 - 1:01:24 (6 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Amerikanische, danach Halbnah

Licht,Ton, Ort: Siehe E1

Figuren: Nick, plötzlich leise, bleibt kurz stehen, danach geht er bei Margo vorbei

Handlung: Nick geht aus dem Schlafzimmer

Dialog: Nick: „In Ordnung“

E5 1:01:24 - 1:01:27 (3 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Halbnah, Halbtotale

Licht: schattig, kleine Lichtquelle durch Lampe an der Wand und leichtes Licht durch Fenster

Ton: siehe E1

Ort: Im Haus, am Gang

Figuren: Nick und Margo

Handlung: Nick geht den Gang im Haus entlang, in ein anderes Zimmer

Dialog: -

E6 1:01:27 - 1:01:30 (3 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Halbnah

Licht: schattig, leichte Lichtquelle durch Lampen an der Wand

Ton: Geräusche im Hintergrund, ähneln Papier oder Schachteln. Ausserdem ein Piepen (eine Autos?)

Ort: im Haus, am Gang. auch hier sind keine Bilder oder persönliches zu sehen.

Figuren: Margo (von vorne)

Handlung: Margo wartet auf Nick

Dialog: -

E7 1:01:30 - 1:01:32 (2 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Nick von Halbnah auf Gross

Licht: schattig, leichte Lichtquelle durch Lampen an der Wand

Ton: Geräusche im Hintergrund (Piepen), das Rascheln des Papiers

Ort: im Haus, am Gang

Figuren: Nick geht zu Margo, mit einem Zettel in der Hand

Handlung: Nick gibt ihr einen Zettel in die Hand

Dialog: (bis Einstellung 9)

N: „Das ist ein Brief von der Klinik. Sie unterrichten mich, dass sie meine Probe vernichten werden, es sei denn ich melde mich. Also, gab ich ihn Amy. Am nächsten Tag, hab ich ihn im Müll gefunden“

M: „Da bist du schon mit Andie zusammengewesen oder nicht?“

N: „Ich wollte ein Baby mit Amy. Vor einem Jahr, wär' Amy da schwanger gewesen wärs das beste überhaupt gewesen.“

E8 1:01:32 - 1:01:43 (11 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Halbnah, bzw. Halbtotale

Licht, Ton: siehe E1

Ort: im Haus, am Gang beziehungsweise wieder im Schlafzimmer

Figuren: Nick geht an Margo vorbei wieder zurück ins Schlafzimmer, wo er sich wieder auf den Stuhl sitzt. Er hält nun eine Schuhbox in der Hand

Handlung: Margo liest den Zettel, den Nick ihr gegeben hat. Nick redet währenddessen weiter

E9 1:01:43 - 1:01:51 (8 Sek.)



Kamera: Amerikanische, Halbtotale, Normalsicht

Licht, Ton, Ort: siehe E1

Figuren: Margo hält Zettel in der Hand, fragt und verweist mit der Hand auf ihn. Nick, jetzt wieder am Sessel sitzend schaut nach oben zu Margo. Er erklärt sein Handeln und schmeisst die Schuhbox weg.

Handlung: Margo und Nick diskutieren wieder

E10 1:01:51 - 1:01:55 (4 Sek.)



Kamera: Amerikanische, Normalsicht

Licht, Ton, Ort: siehe E1

Figuren: Margo sieht Nick an, geht währenddessen auf ihre Knie und wendet sich schlussendlich der Schuhbox mit dem Inhalt zu. Nick von hinten, sitzt gekrümmt und mit dem Kopf gesenkt

Handlung: Margo greift zur Schuhbox

Dialog: -

E11 1:01:55 - 1:02:00 (5 Sek.)



Kamera: Normalsicht, Halbtotale, Amerikanisch

Licht, Ton, Ort: Siehe E1

Figuren: Nick von vorne, Margo nur leicht in groß von hinten

Handlung: Nick erhebt sich kurz vom Sessel und sitzt sich gleich wieder nieder. Er deutet dabei an, Margo zu helfen. Margo selbst nimmt die Box in die Hand und steht auf.

Dialog: -

E12 1:02:00 - 1:02:30 (30 Sek.)

**Kamera:** Halbnah, Amerikanisch, Normalsicht, später Nah**Licht,Ton,Ort:** siehe E1**Figuren:** Nick weiterhin auf dem Sessel in gekrümmter Haltung. Margo ein zwei Schritte näher als zuvor.**Handlung:** Margo nimmt die Gegenstände aus der Schachtel und konfrontiert Nick damit. Unter anderem ein Brief von Desi Collins und den Ehevertrag. Nick wird bei seinen Antworten (bis auf den letzten Satz) immer lauter.**Dialog:**

M: „Wenn Schnupfen Amy so sehr plagt, dann ist das Dessert - das ist das, was du nicht knacken konntest.“

N: „Ja“

M: „Ein Brief von Desi? Den üblen Exfreund von Amy?“

N: „Ja, der beschissene reiche Arsch, der immer alles für sie gemacht hat, der wie ein Damoklesschwert über mir hing, es war zum kotzen.“

M: „Der Ehevertrag? Nick, warum ist das alles hier drin, es ist wie ne Hassschachtel.“

N: „Ich weiss nicht, Go, vielleicht hasse ich sie.“

M: ... „ich liebe dich, egal was auch passiert. Aber du musst es mir sagen.“

N: „Ja und was? was fragst du mich?“

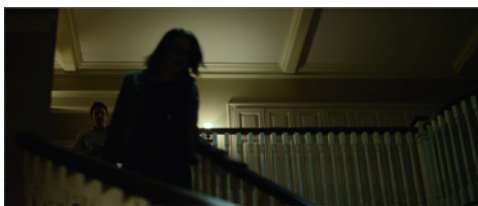
E13 1:02:30 - 1:02:34 (4 Sek.)

**Kamera:** Halbtotale, Normalsicht. Die Kamera bewegt sich ein bisschen weg/ folgt der Bewegung Margos**Licht,Ort:** siehe E1**Ton:** Zusätzlich zu vorherigen Geräuschen nun auch (Polizei)Sirenen wahrzunehmen**Figuren:** Margo wendet sich von Nick ab, Nick steht auf und hebt ein bisschen seine Arme**Handlung:** Margo stellt die Schachtel auf den Boden und geht weg. Er geht ihr hinterher.**Dialog: (bis Einstellung 15)**

N: „Fragst du mich ob ich meine Frau umgebracht habe, Go? Ist das deine Frage, ob ich meine ermordet hab?“

M: „Du weisst ich würde dich das nie fragen, Nick“

E14 1:02:34 - 1:02:37 (3 Sek.)



Kamera: Halbtotale, Kamerasicht von unten nach oben

Licht: Lichtquelle von Lampe an der Wand, generell aber dunkel

Ton: siehe E13

Ort: In Nick und Amys Haus, beim Treppengelände

Figuren/ Handlung: Margo geht die Treppen hinunter, Nick bleibt oben stehen.

E15 1:02:37 - 1:02:40 (3 Sek.)



Kamera: Halbtotale, Kamerasicht von oben auf Nicks Höhe

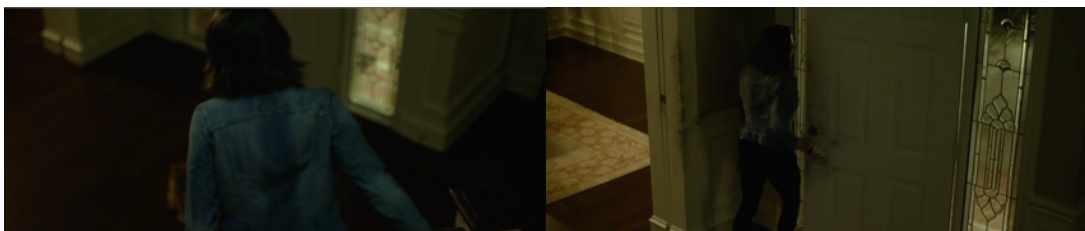
Licht: Lichtquelle ausserhalb des Hauses bzw. leicht im Haus. Bei Öffnung der Tür Blitzlichtgewitter

Ton: Gemurmel auf der Straße, wird lauter als sie die Tür aufmacht

Ort: In Nick und Amys Haus, beim Treppengelände

Figuren/ Handlung: Margo bleibt kurz stehen und dreht sich zu Nick. Sie sagt ihm, dass sie ihn niemals fragen würde, ob er seine Frau umgebracht hat. Danach dreht sie sich um und geht weiter

E16 1:02:40 - 1:02:44 (4 Sek.)



Kamera: von Halbnah zu Halbtotale, Kamerasicht von oben auf der Höhe Nicks

Licht: Lichtquelle ausserhalb des Hauses bzw. leicht im Haus. Bei Öffnung des Hauses Blitzlichtgewitter

Ton: Gemurmel auf der Straße, wird lauter als sie die Tür aufmacht, Klicken der Kameras

Ort: In Nick und Amys Haus

Figuren/ Handlung: Margo greift kurz zur Katze (streichelt sie?), öffnet die Tür und geht aus dem Haus

Dialog: -

E17 1:02:44 - 1:02:47 (3 Sek.)



Kamera: Halbtotale, Kamerasicht nun von unten

Licht: leichte Lichtquelle von Lampe hinter Nick, Blitzlichtgewitter von der Straße

Ton: Gemurmel auf der Straße, Klicken der Kameras

Ort: In Nick und Amys Haus

Figuren / Handlung: Nick steht oben vor dem Stiegenabgang und dreht sich um

Dialog: -

9. ZUSAMMENFASSUNG/ ABSTRACT

Der Film als Medium repräsentiert gesellschaftliche Strukturen und interpretiert sie gleichzeitig auf eigene Weise. In Anbetracht dieses Spannungsverhältnisses habe ich versucht der Frage nachzugehen, wie Medienmacht und Medienwirkung im Film ‚Gone Girl‘ dargestellt wird. Die Praktiken der Macht wurden dabei auf der Ebene der Erzählung als auch auf der Ebene der Inszenierung genauer untersucht, um Aussagen über die Selbstreferenzialität des Mediums tätigen zu können. Den theoretischen Rahmen bilden dazu Foucaults Theorie der Disziplinarmacht, Eckoldts Erweiterung zum postpanotischen Machtdispositiv, Stuart Halls Modell des encoding/ decoding, sowie allgemeine soziologische Film- und Kommunikationstheorien.

Die Untersuchung orientiert sich methodisch an den zwei qualitativen Paradigmen der Hermeneutik und der Grounded Theory. Für das Festhalten der Daten und die anschliessende Analyse wurden bekannte Techniken der Filmanalyse verwendet, unter anderem Protokolle des Ersteindrucks, der Szenen, Sequenzen und der Einstellungen, sowie die Figurenanalyse.

The movie as a medium represents social structures and at the same time interprets them in its own mode. In regards to this tense relationship, I tried to explore the question, how media power and media reception was portrayed in the movie ‚Gone Girl‘. The practices of power were investigated at the level of the narrative as well as at the level of production in more detail in order to be able to make statements about the self-referentiality of the medium. The theoretical framework consists of Foucault's Theory of disciplinary power, Eckoldt's extension of the postpanoptical powerdispositive, Stuart Halls model of encoding/decoding, as well as general sociological film- and communicationtheories.

Methodically this research is based on the two qualitative paradigms of hermeneutics and grounded theory. For collecting the data and analyzing it, known techniques of film analysis were used, including protocols of first impression, scenes, sequences and shot transcript, as well as figure analysis

10.LEBENS LAUF

PERSONALDATEN

Christoph Nothdurft, BA

Geb. am 22.07.1987, Wels

AKADEMISCHE AUSBILDUNG UND FORTBILDUNGEN

- Betriebswirtschaftliche Ausbildung, EBCL Level A 2014
- Masterstudium Soziologie, Universität Wien, seit 2012
- Erasmus Soziologie, Vrije Universiteit Amsterdam 2010-11
- BA Soziologie, Universität Wien 2007 - 2012
- Bakk Publizistik, Universität Wien 2006-2007
- Matura Akademischen Gymnasium Spittelwiese, 2006

Wissenschaftliche Veröffentlichung:

„Lolitas – das Leben einer Jugendkultur“

Im Rahmen der visuellen Soziologie, Schikaneder Kino, 29.11.2013

BERUFSERFAHRUNGEN

- Österreichisches Rotes Kreuz, Assistent Abteilung Int. Zusammenarbeit, Jul 2014 - Mrz 2015
- Unicef Österreich, Assistent Abteilung Fundraising, Nov 2011 - Jun 2014
- Tixado Ticketservice GmbH, Angestellter, Jun 2009 - Jun 2011

Weitere Tätigkeiten:

- Volontariat am Ludwig Boltzmann Institut für Menschenrechte, Wien 2011
- Volontariat UNICEF Österreich für Aids Konferenz, Wien 2010
- Praktikum am Institut für Wissenschaft und Kunst, Wien 2010
- Praktikum am Institut für Musiksoziologie, Wien 2009