



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Film in meinem Kopf.
Darstellungsmethoden des inneren Monologs im Film
anhand von Figurenanalysen und ihrer Funktionen.“

verfasst von / submitted by

Pia-Maria Harr, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Joachim Schätz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theorie.....	4
2.1. Der innere Monolog	4
2.1.1. Definition und Verortung in der Literatur	4
2.1.2. Bisherige Verortung in Film und Fernsehen	6
2.2. Unterschied: Buch und Film	7
2.3. Beziehung zum Publikum	9
2.3.1. Der Vertrag mit dem Publikum	10
2.3.1.1. Der Publikumsvertrag und Drehbuch-Ratgeber	10
2.3.1.2. Publikumsvertrag aus filmwissenschaftlicher Sicht	12
2.3.2. Empathie im Film	15
2.3.2.1. „Human Factor“	15
2.3.2.2. Empathie aus filmwissenschaftlicher Sicht	16
2.4. Vom Dialog zum Monolog	19
2.4.1. Blickwinkel der Drehbuchautor*innen	19
2.4.2. Der Dialog aus filmwissenschaftlicher Perspektive	22
2.5. Die vierte Wand	23
2.6. Die Figur im Film.....	25
2.6.1. Was sind Figuren?	26
2.6.2. Wie entstehen Figuren?	27
2.6.3. Wie werden Figuren rezipiert?	28
2.6.4. Wie werden Figuren analysiert?	30
2.6.5. Analyseansätze	31
2.6.5.1. Der strukturalistisch-semiotisch Ansatz	32
2.6.5.2. Der kognitivistische Ansatz	33
3. Die Analyse	34
3.1. Kategorie eins: Der Kommentator in meinem Kopf	35
3.1.1. <i>You</i>	35
3.1.2. Figurenprofil Joe Goldberg	36
3.1.3. Folgenbeschreibung.....	37
3.1.4. Analyse anhand der Funktionen	38

3.1.4.1. Der gelenkte Blick.....	39
3.1.4.2. Tiefere Ebene des Figurenverständnisses.....	40
3.1.4.3. Wertung	45
3.2. Kategorie zwei: Der unsichtbare Freund oder die unsichtbare Freundin.....	51
3.2.1. <i>Fleabag</i>	51
3.2.2. Figurenprofil.....	53
3.2.3. Folgenbeschreibung.....	53
3.2.4. Analyse anhand der Funktionen	55
3.2.4.1. Der gelenkte Blick	55
3.2.4.2. Tiefere Ebene des Figurenverständnisses.....	58
3.2.4.3. Wertung	65
3.3. Vergleich und Bezug auf Theorie	71
3.3.1. Der Vergleich	71
3.3.1.1. Unterschiede	71
3.3.1.2. Gemeinsamkeiten	74
3.3.1.3. Vor- und Nachteile der Darstellungsweisen.....	76
3.3.2. Theoriebezug	77
3.3.2.1. Bezug zur Literatur.....	77
3.3.2.2. Bezug zur bisherigen Verortung.....	78
3.3.2.3. Bezug zur Beziehung mit dem Publikum.....	78
3.3.2.4. Bezug zum Monolog	80
3.3.2.5. Bezug zur vierten Wand	81
3.3.2.6. Bezug zur Figur	81
4. Resümee.....	83
Literatur- und Quellenverzeichnis	87
Abstract	91

1. Einleitung

Kennen Sie diese Momente, in welchen Sie das gerade stattfindende Geschehen in Ihrem Kopf mitkommentieren wie eine Art Moderator ihres eigenen Lebens? Momente, in denen Streitgespräche oder hitzige Diskussionen im Kopf mit sich selbst weitergeführt werden, oder Situationen, in welchen ein kleiner Trigger ausreicht, um in Tagträumen zu verschwinden? Wie oft haben Sie schon unbekannte Situationen vorweg im Kopf auf unterschiedlichste Art und Weise mit jeglichen Eventualitäten durchgespielt, ohne zu wissen, was tatsächlich auf Sie zukommen wird, und diese womöglich wesentlich dramatischer dargestellt und ausgeschmückt, als es nötig wäre?

Der innere Monolog ist das erste und eines der wichtigsten Gespräche, die ein Mensch führt, und er begleitet uns ein Leben lang. Jeden Tag werden Gespräche in den eigenen Gedanken geführt, der Alltag kommentiert, Tagebuch geschrieben, Instagram Stories gemacht oder Posts verfasst. Selbst in der Schule gibt es Schularbeiten zum inneren Monolog und auch in der Literatur ist jeder zweite Roman aus der Ich-Perspektive verfasst. Der innere Monolog ist schlichtweg der effizienteste Weg, Gedanken eine Stimme zu verleihen und gerade in Bezug auf die Literatur die direkteste Möglichkeit, um das Innere des Protagonisten beziehungsweise der Protagonistin nachzuempfinden. Neben der Literatur sind auch Film und Fernsehen zwei stetig präsente Medien, welche viele Menschen tagtäglich begleiten.

Nichtsdestotrotz ist der innerer Monolog gerade in der darstellenden Kunst wie etwa Film und Fernsehen wenig üblich. Wenn Sie ein filmisches Stilmittel oder Verfahren jeglicher Art in die Suchmaschine Google eingeben, werden Sie die unterschiedlichsten Suchergebnisse und Definitionen auffinden. Anders jedoch beim inneren Monolog. Zu finden sind zwar kleinere Klarlegungen, worum es sich dabei handelt, beziehungsweise sehr allgemeine Erklärungen, wie das Stilmittel verwendet werden könnte, jedoch wird nicht genauer definiert, wie der innere Monolog im Film und Fernsehen im Genauen ausgeführt beziehungsweise dargestellt wird. Vor allem fehlt es an konkreten Beispielen. Meiner Ansicht nach ist es wichtig und hilfreich, den abstrakten Worten auch Farbe zu verleihen und durch Bilder greifbarer zu machen. Denn durch Bilder wird Gesagtes oftmals klarer und nachvollziehbarer.

Ich möchte mit dieser Masterarbeit einen Versuch wagen, dies zu ändern und unterschiedliche Darstellungsmethoden darzulegen und aufweisen, weshalb dieses Stilmittel öfter

verwendet werden sollte. Des Weiteren möchte ich den Versuch wagen, eine eigene Definition aufzustellen, die Harr'sche Definition des inneren Monologs im Film.

Doch wie geht man diesbezüglich am besten vor? Nun, um sich mit dem inneren Monolog im audiovisuellen Medium beschäftigen zu können, bedarf es zunächst einer Begriffserklärung. Diese wird den Anfang dieser Arbeit bilden. Worum handelt es sich beim inneren Monolog beziehungsweise was ist denn eigentlich unter dem Terminus zu verstehen und wo ist dieser ursprünglich in der Literatur verortet. Von dort ausgehend, wird das Grundgerüst weiter aufgebaut. Kapitel, welche ebendieses Gerüst bilden, sind die Relevanz der Beziehung zu Zuschauer*innen, die Position und Relevanz des Vertrags mit dem Publikum und des Human Factors beziehungsweise der Empathie im Film, die Unterscheidung von Monolog und Dialog hin zu den filmwissenschaftlichen Termini wie der vierten Wand, der Figur im Film, mit all ihren Facetten, etwa wie diese aufgebaut und rezipiert werden und den verschiedenen Ansätzen der Figurenanalyse.

Mit diesem Grundgerüst geht es weiter zum Höhepunkt dieser Arbeit, der Analyse. Vorab ist wichtig zu erwähnen, dass – obgleich sich diese Arbeit mit der Frage nach der Darstellungsweise im Film beschäftigt – zur Analyse Serienmaterial herangezogen wurde. Diese Entscheidung liegt darin, da die Darstellungsweisen und Funktionen des inneren Monologs sich anhand der ausgewählten Serien am erkenntlichsten aufweisen lassen und ohne Probleme auf Filme umsetzen lassen, da der einzig wesentliche Unterschied zwischen Serie und Film im Faktor der Zeit liegt. Dazu aber später mehr.

Im Fokus der Analyse wird vor allem die Figur im Film stehen, also der Protagonist beziehungsweise die Protagonistin, welcher/welche den inneren Monolog führt. Dafür werden spezifische Figuren aus spezifischen Serien ausgewählt, analysiert und Elemente beziehungsweise Funktionen des inneren Monologs herausgefiltert. Weiters wird untersucht, wie durch den inneren Monolog beziehungsweise den Blick in die Kamera, eine Art Beziehung zu den Rezipienten und Rezipientinnen aufgebaut wird. Wichtig dabei ist die Unterschiedlichkeit der Darstellungsweisen, um die verschiedenen Möglichkeiten aufzuweisen, was vor allem durch die Konzentration auf Einzelpersonen bei der Analyse erkennbar wird. Dabei werden die Darstellungsmethoden in zwei Kategorien aufgeteilt und anhand der drei Funktionen des inneren Monologs im Detail analysiert.

Die analysierten Szenen und Figuren werden anschließend mit der Theorie, aber auch untereinander in Verbindung gebracht und schließlich im Resümee zusammengetragen.

Für die filmwissenschaftlichen Begrifflichkeiten und Termini der Analyse werden David Bordwells und Kristin Thompsons *Film Art*, Daniel Arijons *Grammatik der Filmsprache* sowie Jens Eders *Die Figur im Film* verwendet.

2. Theorie

Im folgenden Kapitel handelt es sich, wie der Name schon sagt, um den theoretischen Teil dieser Arbeit. Dazu gehört zunächst eine allgemeine Betrachtung des Begriffs „innerer Monolog“ und seine Rolle in der Literatur. Des Weiteren werden seine spätere Verortung in Film und Fernsehen, die Beziehung zum/zur Betrachter*in, der Publikumsvertrag, Human Factor, sowohl aus filmwissenschaftlicher Sicht als auch aus der Perspektive von Drehbuchratgebern, die Unterscheidung von Dialog und Monolog, die vierte Wand, die Figur im Film und seine Analyseansätze eine wichtige Rolle spielen.

2.1. Der innere Monolog

Um den inneren Monolog im Film beziehungsweise in Serien zu untersuchen, ist es vorab wichtig zu klären, was grundsätzlich unter dem Begriff des inneren Monologs verstanden wird. Hierbei spielt jedoch nicht nur die allgemeine Definition eine Rolle, sondern auch welche Position das Stilmittel in der Literatur einnimmt. Dies ist vor allem notwendig, um im späteren Kapitel des Vergleichs die Unterschiede zwischen dem inneren Monolog in der Literatur und dem inneren Monolog im Film ziehen zu können und aufzuweisen, ob es potenzielle Vor- beziehungsweise Nachteile gegenüber einem Medium gibt.

2.1.1. Definition und Verortung in der Literatur

Beim inneren Monolog handelt es sich um eine in der Jahrhundertwende neu entwickelte Erzählkunsttechnik, welche es ermöglichte, „[...] der direkten Wiedergabe der stummen, den Innenraum des Bewußtseins einer Person nicht transzendierenden Gedanken- und Gefühlsprozesse in der 1. Person Singular und der Gegenwart unter totaler Eliminierung der vermittelnden Instanz eines Erzählers“¹ eine Stimme zu geben. Es gilt hier unbedingt von der Form des „Selbstgesprächs“ zu unterscheiden, welches „[...] durch die Einbettung in einen auktorialen Kontext und die auktorial[!] Vermittlung anzeigende inquit-Formel sowie durch seine rhetorische Prägung und rationaler Argumentationsstruktur in der Form des Dialogs“² zum Ausdruck gebracht wird.³ Weiters ist von der freien direkten Gedankenwiedergabe, auch bekannt unter *erlebte Rede*, *style indirect libre*, *free indirect*

¹ Wolfgang G. Müller, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. [hg. v. Dieter Brochmeyer/Viktor Zmegac] Tübingen: Max Niemeyer Verlag², neu bearbeitete Auflage 1994, S.208.

² Müller, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, S.208.

³ Vgl. ebd. S.208.

style, zu unterscheiden, welche in Tempus und Person dem Erzählbericht angeglichen wird. Dadurch fällt die Erzählperson als eine vermittelnde Instanz weg, jedoch wird die innere Stimme des dargestellten Charakters präsent.⁴

„Historisch ist die im 19. Jahrhundert besonders bei J. Austen und Flaubert und später bei H. James intensiv benutzte Form der freien indirekten Gedankenwiedergabe die erste große Innovation in der erzählerischen Darstellung von Bewußtsein.“⁵

Erst nach der freien indirekten Gedankenwiedergabe kam es zur Weiterentwicklung zum inneren Monolog, welcher es schlussendlich ermöglichte, das unmittelbar Innerste zu repräsentieren, und alleinig die Intimsphäre des Charakters mit all seinen Bewusstseinsabläufen unzensuriert in der 1. Person rezipieren lässt.⁶

„In beiden Techniken zeigt sich die Tendenz der modernen Erzählkunst zur Innenweltdarstellung und zu einer subjektivistischen und relativistischen Epistemologie, die die Möglichkeit einer objektiven Wirklichkeitserkenntnis und die Identität des Subjekts radikal in Frage stellt.“⁷

Die Abgrenzung zwischen den Termini innerer Monolog und Bewusstseinsstrom, stellte sich terminologisch als problematisch heraus. Bewusstseinsstrom lässt sich unter Theoretiker*innen als *Rohmaterial des Bewusstseins* verstehen und wurde 1890 vom Psychologen W. James geprägt. Laut Theoretiker*innen ließen sich unter seiner literarischen Transkription etliche andere Techniken finden, wie etwa der Gedankenbericht (Original: omniscient description), die freie direkte Gedankenwiedergabe (Original: indirect interior monologue), das Selbstgespräch (Original: soliloquy) oder der innere Monolog (Original: direct interior monologue).⁸ Vereinfacht gesagt, lässt sich in der Literaturwissenschaft unter einem Bewusstseinsstrom eine schnelle Aneinanderreihung von Bewusstseinsströmen und Gedanken verstehen. Diese zeichnen sich meist durch abgehackte, sprunghafte oder gar unvollendete Sätze aus. Der Hauptunterschied zum inneren Monolog besteht hier in der Tatsache, dass es sich beim Bewusstseinsstrom um die Gedankengänge mehrerer agierender Personen handeln kann,⁹ während es sich beim inneren Monolog um das Gedankenspiel nur einer einzelnen Person, des Protagonisten beziehungsweise der Protagonistin handelt.

⁴ Vgl. Müller, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, S.208-209.

⁵ Ebd. S.209.

⁶ Vgl. ebd. S.209.

⁷ Ebd. S.209.

⁸ Vgl. ebd. S.209.

⁹ Vgl. N. N. „Bewusstseinsstrom“, *dwds*, <https://www.dwds.de/wb/Bewusstseinsstrom>, 05.09.2022.

Den inneren Monolog in die darstellende Kunst zu bringen, wurde erstmals im 20. Jahrhundert versucht, wobei es zu einem Widerspruch mit den Konventionen der klassischen Erzählkunst kam. Doch erhielt der innere Monolog, welcher die stumme Stimme repräsentieren sollte, erstmals eine Stimme.¹⁰ Oftmals wird er mit dem Satz „er sagt sich selbst“ eingeleitet, inquit-Formel genannt. So wird vom eingeleiteten Gedankenzeit, in seiner extensivsten Form das Gedankengespräch mit sich selbst und Fixbestand der traditionellen Epik, differenziert.¹¹

2.1.2. Bisherige Verortung in Film und Fernsehen

Vom germanistischen Standpunkt aus geht es nun weiter in die Richtung der eigentlichen Thematik dieser Arbeit: der Verortung des inneren Monologs in Film und Fernsehen.

Der deutsche Philosoph und Soziologe Theodor W. Adorno wies in seinem Essay *Filmtransparente* auf das Potenzial der Filmästhetik hin und meinte, dass ihre Stärke darin bestünde, die Fähigkeit zu besitzen, die Erfahrung eines inneren Monologs jenseits jeglicher „schlechten“ Mimesis wiederherzustellen.¹²

„Die Ästhetik des Film wird eher auf eine subjektive Erfahrung rekurren müssen, der er, gleichgültig gegen seine technologische Entstehung, ähnelt und die das Kunsthafte an ihm ausmacht. [...] Diesem Innehalten in der Bewegung verdanken die Bilder der inneren Monologs ihre Ähnlichkeit mit der Schrift: nicht anders ist auch diese ein unterm Auge sich Bewegendes und zugleich in ihren einzelnen Zeichen Stillgestelltes. Solcher Zug der Bilder dürfte zum Film sich verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik.“¹³

Weiters ist Adorno der Ansicht, dass der innere Monolog als „[...] eine intime und flüchtige Erfahrung, in der sich äußere und innere Welten überlagern können“,¹⁴ zu betrachten ist.¹⁵ Dieser Satz von Cecilia Valenti erscheint nur schlüssig. Der innere Monolog eines jeden Menschen ist geprägt von Außeneinflüssen, welche meist flüchtig vonstattengehen. Weiters ist nichts so intim wie die innere Stimme. Sie verarbeitet das Gesehene oder Gehörte im Inneren, während die Außenwelt weitergeht, wodurch es zu einer Überlagerung der beiden Perspektiven kommt. Hierbei „[...] werden die Bilder in der Natur in

¹⁰ Vgl. Müller, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, S.210.

¹¹ Vgl. ebd. S.208.

¹² Vgl. Cecilia Valenti, *Das Amorphe im Medialen. Zur politischen Fernsehästhetik im italienischen Sendeformat „Blob“*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S.135.

¹³ Theodor W. Adorno, *Filmtransparente*. Frankfurt a. M.: 1977, S.355, in: Cecilia Valenti, *Das Amorphe im Medialen*, S.135.

¹⁴ Valenti, *Das Amorphe im Medialen*, S.136.

¹⁵ Vgl. ebd. S.136.

die Welt des Imaginären übernommen, während die mentalen Bilder in einem mimetischen Prozess in die andere Richtung, nach außen projiziert werden.“¹⁶

Zusammengefasst betrachtet Adorno den inneren Monolog als eine Art der Verschmelzung von innen und außen. Cecilia Valenti schreibt, dass ebendiese Annäherungsbewegung, diesen Moment des verschmolzen Seins, das Medium Film seiner Ansicht nach versuchen müsste ebenfalls herzustellen.¹⁷ Spannend dabei, die individuellen Eigenschaften, wie ein Individuum abgebildet wird, also jene Eigenschaften, welche sich nicht beeinflussen lassen, fallen für Adorno mehr ins Gewicht als der eigentliche Inhalt. Denn auch wenn diese Bilder natürlich von der Realität geprägt wurden, ist es dennoch jener Prozess, welcher die subjektiven Vorstellungsprozesse erzeugt.¹⁸

Nach Ansicht von Cecilia Valenti, auf welche sich meine Adorno-Lektüre stützt, habe sich Adorno in vielerlei Hinsicht von Alexander Kluge beeinflussen lassen. So auch hier, wenn Adorno meint, dass sich die filmische Erfahrung an die „[...] *Produktion von inneren, unbewussten Bildern koppelt*“.¹⁹ Doch lässt sich dieser Einfluss auch erkennen, indem er Leerstellen zwischen Bildern hervorhebt, dadurch dass er schreibt, dass sich filmische audiovisuelle Bilder gleichermaßen kontinuierlich und voneinander abgesetzt bewegen wie die Bilder aus der Erinnerung in einem inneren Monolog.²⁰

Adorno beschreibt den inneren Monolog weiters als einen *Zug der Bilder*, wodurch er den Moment der Entsubjektivierung betont. „*Die Bilder des inneren Monologs ziehen ‚an uns vorüber‘ oder ‚durch uns hindurch‘, durch eine nicht intentionale Bewegung, die zwar im Subjekt geschieht, aber von diesem nicht völlig gesteuert werden kann.*“²¹

Hierbei wird die Frage gestellt, ob es dem Medium Film schlussendlich überhaupt möglich ist, mit seinen ästhetischen Mitteln die Bilder des inneren Monologs zu objektivieren und darzustellen beziehungsweise darzulegen.²²

2.2. Unterschied: Buch und Film

Ein wesentlicher Unterschied ist, dass in Bezug auf die inneren Bedürfnisse und Gedankenprozesse der Figuren die Literatur mehr Möglichkeiten besitzt, diese dem Leser bezie-

¹⁶ Valenti, *Das Amorphe im Medialen*, S.136.

¹⁷ Vgl. ebd. S.136.

¹⁸ Vgl. ebd. S.138.

¹⁹ Ebd. S.136.

²⁰ Vgl. ebd. S.136.

²¹ Ebd. S.137.

²² Vgl. ebd. S.137.

ungsweise der Leserin darzulegen. Geschehnisse in der Gesellschaft, soziale Prozesse und Vorkommnisse, welche in der Realität als inakzeptabel oder gar asozial bezeichnet werden würden, können in der Welt der literarischen Fiktion durch ihren Subtext und ihre Vorgeschichten verständlich erklärt werden. Bücher besitzen die Fähigkeit, innerste Prozesse der Protagonist*innen darzulegen, welche dem Film oftmals missglücken zu übernehmen.²³

„Generell hat eine Romanfigur die Möglichkeit, nahezu jedes Verhalten seiner Figuren zu motivieren und Empathie für deren Verhalten zu erzeugen. Drehbuchautoren haben weniger Möglichkeiten, die inneren Befindlichkeiten von Figuren erkennbar werden zu lassen. Daher entwickeln oft Figuren, die auf literarischen Vorlagen beruhen, weniger Empathiewerte – es sei denn, die Autoren steuern bewusst und systematisch dagegen.“²⁴

In seinem Werk *Narration in the Film Fiction* bezog sich der Filmtheoretiker David Bordwell auf Aristoteles. Auch wenn Aristoteles fernab unserer heutigen audiovisuellen Medienmöglichkeiten lebte, unterschied bereits er bei schriftlichen oder verbalen Erzählformen zwischen der Bedeutung der Sprache, seiner Imitation und seiner Nachahmung.²⁵ Zu seiner Zeit handelte es sich demnach um eine Unterscheidung zwischen Literatur und darstellender Kunst in Form von Theaterspiel.

Auch Film ist eine Form der darstellenden Künste. Bordwell schreibt:

„Im fiktionalen Filmschaffen hat sich eine bestimmte Erzählweise durchgesetzt. Egal ob wir es Mainstream, dominantes oder klassisches Kino nennen, wir erkennen intuitiv einen gewöhnlichen, leicht verständlichen Film, wenn wir ihn sehen [Übers. P.-M. H.].“²⁶

Die Filmwissenschaftlerin Sarah Kozloff äußerte sich ebenfalls zu diesem Thema und schreibt in ihrem Buch *Overhearing Film Dialogue*, dass der Unterschied zwischen einem Dialog im Film und einem Dialog im Buch darin besteht, dass bei ersterem ein literarischer Erzähler fehlt, welcher das Gesprochene und die Innenansichten von Figuren konkret zusammenfasst und wiedergibt. Doch vor allem bestünde die größte Unterscheidung ihrer Ansicht nach darin, dass die Rezeption, etwas abgedruckt in einem in einem Buch zu lesen und sich selbst die Bilder dazu vorzustellen oder die Worte tatsächlich von Schauspieler*innen, welche die Figuren verkörpern, auch zu hören und dargestellt zu sehen, eine andere ist. Weiters sei laut Kozloff auch die Menge an Informationen und

²³ Vgl. Roland Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*. Praxis Film Bd. 64: Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek, München: TR-Verlagsunion GmbH 2010, S.168.

²⁴ Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd.64, S.169.

²⁵ Vgl. David Bordwell, *Narration in the Film Fiction*. USA: The University of Wisconsin Press 1985, S.3.

²⁶ Bordwell, *Narration in the Film Fiction*, S.156.

Details entscheidend, da die Interaktion zwischen verbal und visuell eine komplizierte sei und vom Material abhängig, auf welches es sich bezieht.²⁷

2.3. Beziehung zum Publikum

Gerade wenn versucht wird herauszufinden, worin die Ursachen liegen, weshalb ein filmisches Mittel verwendet oder nicht verwendet wird, ist es wichtig, die Beziehung zum Publikum miteinzubeziehen.²⁸

Doch was ist es, was das Medium Film so interessant macht? Diese sehr allgemeine Frage wird und wurde jeher von Expert*innen versucht zu beantworten. Doch es scheint keine befriedigende Antwort darauf zu geben.²⁹ Aus einer marketingspezifischen Perspektive haben sich einzelne Erfolgskomponenten, wie das Verwenden von seriellen Produktionen wie etwa Prequels oder Sequels, das Anteaern von spektakulären Effekten, Soundtracks, die vorab schon zu hören sind und dadurch das Publikum in den Film locken oder auch das Einsetzen von prominenten Persönlichkeiten zur erfolgreichen und äußerst kostenintensiven Vermarktung, bewährt. Aus einer empathisch-zwischenmenschlichen Perspektive spielt es eine wichtige Rolle, den/die Zuschauer*in auf einer viel tieferen Ebene berühren zu können. Dies ist möglich durch Emotionen, die sie selbst nachvollziehen können, wie etwa Ängste und Sorgen durch Charakterzüge, mit welchen sich die Rezipient*innen identifizieren können und durch zeitaktuelle Inhalte und Thematiken, welche die Masse beschäftigen.³⁰

Bereits Aristoteles befasste sich in seinem Werk der *Poetik* mit der Beziehung zur Zuschauerschaft und war damit der Erste, welcher nicht nur die Reaktionen des Publikums als wichtig empfand, sondern auch die Beziehung zwischen den Zuschauer*innen und dem Drama miteinbezog.³¹

Wenn von der Beziehung zu den Zuschauer*innen die Rede ist, ist es unentbehrlich, zwei weitere Punkte miteinzubeziehen: den Vertrag mit dem Publikum und die Empathie im Film.

²⁷ Vgl. Sarah Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley and Los Angeles: Regents of the University of California 2000, S.17.

²⁸ Vgl. Jens Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehpraxis und Filmtheorie*. Bd. 7: Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, [hg. v. Knut Hickethier,] Hamburg: LIT Verlag 1999, S.5.

²⁹ Vgl. Eder, *Dramaturgie des populären Films*, Bd. 7, S.6.

³⁰ Vgl. ebd. S.7.

³¹ Vgl. Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd.64, S.19.

2.3.1. Der Vertrag mit dem Publikum

Das ganze menschliche Leben ist geprägt von Regeln, Vorschriften und Gesetzen. Auch in der Filmindustrie ist dies nicht anders. Hier spricht man von „Publikumsvertrag“. Natürlich ist dieser Ausdruck mehr bildhaft zu betrachten als ein tatsächlich physisch existierendes Konstrukt. Beim Publikumsvertrag handelt es sich um eine Abmachung zwischen den Filmemacher*innen und Zuschauer*innen. Hierbei ist es sehr wichtig, zwischen zwei Ansätzen beziehungsweise Herangehensweisen zu unterscheiden: der filmwissenschaftlichen und der, der Drehbuchschreiber.

Auch wenn es sich hier um eine filmwissenschaftliche Masterarbeit handelt, ist es trotzdem wichtig, auch die Perspektive der Drehbuchautor*innen miteinzubeziehen. Nicht nur um mehrere Perspektiven zu beleuchten, sondern auch weil diese in Bezug auf die späteren Szenenanalysen eine gefestigte Ausgangsposition erzeugt.

2.3.1.1. Der Publikumsvertrag und Drehbuch-Ratgeber

Laut dem Drehbuchratgeber *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“* von Roland Zag, wird und wurde der Vertrag nie explizit zwischen den Parteien vereinbart und trotzdem nehmen bereits Kinder ihn protestlos an.³²

„Es entsteht zwischen der Geschichte und dem Publikum eine ungeschriebene Vereinbarung, eine Art imaginäres Geben und Nehmen. Das Publikum hat seine ‚vertragliche Verpflichtung‘ in dem Moment erfüllt, in dem es ins Kino geht oder Film zu Hause sieht. Es investiert Geld, Neugier, Interesse und Lebenszeit. Dafür konfrontieren sich die Zuschauer mit Begebenheiten und Schicksalen [...]. Um diesen eigenen Einsatz zu rechtfertigen, erwarten Zuschauer als Gegenleistung, dass die erzählte Geschichte und ihre Protagonisten elementare seelische Bedürfnisse befriedigen. [...] Dass es sich hierbei bei jedem Einzelfall auch je nach Genre und Intention um ein unglaublich differenziertes, komplexes Verhältnis handelt, darf man nie aus dem Blickfeld verlieren.“³³

Das Erzählen von Geschichten war schon immer fixer Bestandteil des menschlichen Beisammenseins. Sei es zum Austausch elementarer Erfahrungen, zwischenmenschlichem Kontaktaufbau oder zur Unterhaltung. Nicht umsonst bedeutet der Ausdruck Kommunikation, welchem das lateinische „commun“ zu Grunde liegt, übersetzt menschlicher Kontakt und Gemeinsamkeit.³⁴ Dieses Erzählen von Geschichten findet sich heutzutage oftmals beim Medium Film. Zuschauer*innen sollen diesen als ein immersives Erlebnis

³² Vgl. Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd. 64, S.14.

³³ Ebd. S.14.

³⁴ Vgl. ebd. S.16.

empfinden und in die Narrative, vor allem auf einer emotionalen Ebene eintauchen. Dies wird in erster Linie durch Empathie mit den Figuren versucht herzustellen. Doch ist es wichtig, da Spielfilme in unterschiedlichen Genres auch fantastische Wesen, Kreaturen und Welten beinhalten, die Sprache stets zugänglich und verständlich zu gestalten, um der Narrative folgen zu können, egal wie surreal die Inszenierung zu sein vermag.³⁵ „Um im Publikum emotionale Resonanz auf diese Dynamik zu erzeugen, muss sie wiederkennbar sein. [...] [D]enn die sozialen Regeln bestimmen unsere Wahrnehmung.“³⁶

Um es etwas bildlicher zu veranschaulichen: Wenn in einem animierten Kinderfilm, in welchem die Protagonist*innen unter anderem oder auch ausschließlich aus animierten Tieren oder Fantasiewesen bestehen, wie es beispielsweise bei Disney häufig der Fall ist, müssen Sprache und Codes so gestaltet und gesetzt sein und dahingehend jenen Regeln folgen, wie es auch in der vertrauten sozialen Realität der Fall wäre. Um es noch konkreter zu machen: Nehmen Sie als Beispiel den Klassiker *Der König der Löwen* aus dem Jahr 1994.³⁷ In der Szene um Minute 37, als Mufasa stirbt und sein Sohn, der kleine Simba, daraufhin verzweifelt versucht, ihn wieder aufzuwecken, und um seinen Vater trauert, löst dies starke Emotionen aus. Es sind dieselben Codes, welche bei einem nicht gezeichneten Menschenkind ausgelöst werden würden, wenn dieses um seinen Vater trauert. Dadurch ist es möglich, dass mit einer Zeichentrickfigur Empathie empfunden wird.³⁸

Ein weiterer wichtiger Begriff, welcher in diesem Kontext kurz geklärt werden sollte, ist der der „Emotion“. Die Betonung bei der Aussprache liegt im Lateinischen wie im Englischen vor allem auf der zweiten Silbe des Wortes „Motion“, welches sich mit Erregung und Bewegung übersetzen lässt. Beim Rezipieren sind Zuschauer*innen mit unterschiedlichsten Ebenen konfrontiert, die es unbedingt zu unterscheiden gilt. Rational-kognitive Bedürfnisse werden durch den Zusammenhang befriedigt. Sprich, der Rezipient beziehungsweise die Rezipientin versteht, wie das Narrativ, seine Handlung und das Raum-Zeit-Verhältnis aufgebaut sind. Dies lässt sich zusammengefasst auch als Plot bezeichnen.³⁹ Vereinfacht gesagt, die Geschichte die in einem Film erzählt wird, ist immer länger als der Plot, der zu sehen ist. In einem zweistündigen Film kann durch Zeitsprünge beispielsweise eine Geschichte erzählt und gezeigt werden, welche mehrere Jahrzehnte beinhaltet. Auch hier kann erneut *Der König der Löwen* als Beispiel herangezogen werden. In

³⁵ Vgl. Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd. 64, S.16.

³⁶ Ebd. S.16.

³⁷ Vgl. „The Lion King“, R.: Roger Allers/Rob Minkoff, Walt-Disney-Studios 1994, Disney+, 08.05.2023.

³⁸ Vgl. „The Lion King“, 0:37:00.

³⁹ Vgl. Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd. 64, S.23.

der Szene, in welcher Simba, Timon und Pumba über einen Baumstumpf gehen, ist zu sehen, wie Simba innerhalb von Sekunden von einem Löwenjungen zu einem ausgewachsenen Löwen heranwächst, ohne dass die Zeit, in welcher er erwachsen wird, tatsächlich zu sehen ist.⁴⁰

Als audiovisuelle Medien leben Film und Fernsehen, wie der Name schon sagt, primär von Bild und Ton. Die erste wichtige Wahrnehmung bei der Rezeption bildet die Diegese, also alles, was zur erzählten Welt gehört. In weiterer Folge fließen erst weitere, für die menschliche Wahrnehmung prägnanteste Eigenschaften mit in die Bewertung ein, welche auf die Nervenregung aufbauen. Zu diesen Eigenschaften gehören etwa das Schauspiel, Kameraführung, Inszenierung, Licht, Schnitt oder die grundsätzliche Qualität.⁴¹

Natürlich darf auch die emotionale Ebene nicht fehlen, welche beim Film eine wesentliche Rolle spielt, da diese am engsten mit dem Publikum zusammenhängt. Man spricht hier auch von einer „sozial bedingten Emotion“. Wie der Name vermuten lässt, handelt es sich dabei um Emotionen, welche mit sozialen Aktionen einhergehen, wie etwa Liebe, das soziale Umfeld oder das Gefühl von Zugehörigkeit. Emotionale Reize sind schwieriger herzustellen als sinnliche oder audiovisuelle Reize. Sie sind jedoch durch die dadurch entstehende Empathie oder Antipathie effektiver und intensiver.⁴²

2.3.1.2. Publikumsvertrag aus filmwissenschaftlicher Sicht

In seinem Artikel *Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen – Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie* in der Zeitschrift „Montage AV“ schreibt Hans J. Wulff, „[...] dass die affektuellen Reaktionen des Publikums auf kognitive Prozesse zurückgehen, die wiederum im Zusammenhang mit einer präzisen Informationsvergabe stehen.“⁴³ Sprich: Die Zuschauerschaft reagiert automatisch auf gewisse Dinge, weil sie jahrelang durch beispielsweise Erziehung und äußere Einflüsse gelernt hat, wie man reagieren muss beziehungsweise soll. Darunter fallen unter anderem Rollen- oder Kommunikationskonstellationen.⁴⁴ Die Beziehung zwischen Zuschauer*innen und Theater, Film und Fernsehen interagiert jedoch nicht miteinander, sondern befindet sich in einem *ökonomischen Tauschverhältnis*. In der pragmatischen Theorie des Films spricht man dabei von einem kommunikativen

⁴⁰ Vgl. „The Lion King“, 0:47:19-0:47:28,

⁴¹ Vgl. Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd. 64, S.25.

⁴² Vgl. ebd. S.27.

⁴³ Hans J. Wulff, „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie“, *Montage AV*/10,2, 2001, S.131.

⁴⁴ Vgl. Wulff, „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen“, S.131-132.

Kontrakt, sprich einem Vertrag.⁴⁵ Dieser soll die ersten Rahmenbedingungen schaffen, welche es den Zuschauer*innen leichter machen soll, das Rezipierte zu verstehen.⁴⁶

„In einem ersten Sinne liegt ein ökonomischer und juristischer Leistungsvertrag vor, den man *Verpflichtung zur technisch perfekten Durchführung* des Stücks oder Films nennen könnte. Dass hier ein Vertrag in einem engeren Sinn besteht, ist an der Tatsache ablesbar, dass er ins Spiel gerät, wenn Störungen und Konflikte auftreten. Diese sind gerade insofern interessant, weil sie unmittelbar ökonomisch-juristische Implikationen haben. Auf dieser Ebene ist der ‚Vertrag‘ zwischen Anbieter und Zuschauer tatsächlich ein Vertrag und kann eingelöst werden oder nicht.“⁴⁷

Hierbei gilt es als offensichtlich, dass eine gemeinsame Wissensbasis vorausgesetzt wird, um die Erfüllungsbedingungen des Vertrags auch einzulösen, weshalb Charakteristiken von unterschiedlichen Genres und Gattungen essenziell sind. Diese Charakteristiken legen fest, was von Text und Gratifikation bereitgestellt und geleistet werden muss, welche Grenzen für den Spielraum eines Textes gegeben sein müssen, und setzen die zu erbringenden Voraussetzungen fest, welche die Rezipierenden zu leisten haben.⁴⁸

Film und Theater stehen in einer komplexen Bindung mit dem fiktional-dramatischen Text. In dieser Bindung sind mehrere verschiedene modale Ebenen der kommunikativen Rahmung enthalten.⁴⁹

„Die These ist, dass dramaturgisch kontrollierte Kommunikation *in einer theatralen resp. einer medialen Konstellation* hervorgebracht ist, die die phatischen Bezüge der Interaktion zwischen Drama und Zuschauer formal konstituiert und gegenüber den Formen der Alltagskommunikation moduliert und als Wissenstatsache immer bewusst bleibt“⁵⁰

Vereinfacht gesagt, meint die These, dass den Erzeuger*innen des Inhalts des konsumierten Mediums bewusst ist, dass dieser konsumiert wird und dementsprechend konstruiert wird. Autor*innen schreiben beispielweise Drehbücher in dem Wissen, dass diese verfilmt und von Zuschauer*innen gesehen werden und geben ihnen dahingehend die Bedeutung beziehungsweise die Botschaft, welche sie vermitteln möchten. „*Audiovisuell-mediale und theatrale Texte sind nicht nur in einem substanziellen, sondern auch in einem formalen Sinne selbstreflexiv.*“⁵¹

⁴⁵ Vgl. Wulff, „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen“, S.134.

⁴⁶ Vgl. Hans J. Wulff, „kommunikativer Vertrag“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kommunikativervertrag-7627>, 17.03.2023.

⁴⁷ Wulff, „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen“, S.134.

⁴⁸ Vgl. Wulff, „kommunikativer Vertrag“, 17.03.2023.

⁴⁹ Vgl. Wulff, „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen“, S.132.

⁵⁰ Ebd. S.132.

⁵¹ Ebd. S.132.

Wichtig ist dabei auch zu beachten, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen mit- einbezogen wird. Sie sind es schließlich, welche sich in den Theaterraum oder Kinosaal setzten, um die Vorstellung zu rezipieren.⁵² Demnach „[...] sind es unterschiedliche kommunikative und semantische Beziehungen, die zwischen Sender und Empfänger installiert werden müssen, um Texte angemessen [...] interpretieren zu können“.⁵³ Um diese Beziehungen zu vereindeutigen, gibt es verschiedenste Wege und Methoden. Beispielsweise wird der Schulterblick oder das Beiseitesprechen einer Figur hin zum Publikum im Film oder Theater oft gerne als Mittel der Verbundenheit oder des Spannungsaufbaus verwendet. Auf der einen Seite entsteht eine Art der Beziehung zum/zur Rezipient*in. Der Protagonist beziehungsweise die Protagonistin vermittelt durch den Schulterblick eine Form der Aufforderung, mit in das Geschehen einzutauchen. Auf der anderen Seite können Blicke auch nonverbale Botschaften ausdrücken, beispielsweise wenn der Bösewicht hinterhältig ins Publikum grinst.⁵⁴

„Ist der dominierende Akt das ‚Erzählen‘, bildet die Erzählung den Kern des Textes, und das Verhältnis zwischen Erzähler und Zuhörer bzw. Zuschauer artikuliert sich in der Art und Weise, wie die Erzählung gebaut ist. Ist der dominierende Akt die ‚Einladung‘ oder die ‚Kommentierung‘ eines Geschehens, ist die Adressierung unumgänglich.“⁵⁵

Natürlich ist jedoch auch eine Form von Vertrauen der Zuschauer*innen notwendig. Der Soziologe Anthony Giddens war der Ansicht, dass „[...] Vertrauen und ontologische Sicherheit das Produkt einer aktiven Bindung an die Realität, einer Bindung in die Ereignisse, stereotypen Muster, Beziehungen und Institutionen des Alltagslebens“⁵⁶ sind. Bei diesem kommunikativen Vertrauen, welches unterschiedlichste Arten von Bindungen beinhaltet, handelt es sich um ein äußerst fragiles Verhältnis.⁵⁷ Grundsätzlich gilt, dass zwischen den Leser*innen und Autor*innen stillschweigende Vereinbarungen getroffen werden, welche

„[...] Fiktionalitätsgrad, Stimmigkeit und Affektivitätsform und -intensität von Geschichte und erzählter Welt festlegen und die darum gelegentlich durch den Text nicht eingelöst werden – Erwartungen basieren genau auf derartigen Übereinkünften, sind nicht allein schemagesteuert [...], sondern haben eben auch eine pragmatisch-institutionelle Grundlage.“⁵⁸

⁵² Vgl. Wulff, „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen“, S.132-133.

⁵³ Ebd. S.133.

⁵⁴ Vgl. ebd. S.133.

⁵⁵ Ebd. S.133-134.

⁵⁶ Ebd. S.140.

⁵⁷ Vgl. ebd. S.140-141.

⁵⁸ Wulff, „kommunikativer Vertrag“, 17.03.2023.

2.3.2. Empathie im Film

Wie auch beim Publikumsvertrag gilt es auch bei der Empathie im Film zwischen dem Sektor der Drehbuch-Ratgeber und dem der Filmwissenschaft zu unterscheiden.

2.3.2.1. „Human Factor“

Wenn vom Publikumsvertrag die Rede ist, ist es unumgänglich, den „Human Factor“ miteinzubeziehen. Unter dem „Human Factor“ ist eines jener – und eines vieler – Denkmodelle zu verstehen, welches erklärt, weshalb Zuschauer*innen emotional auf Filme und Serien reagieren, und welches sich auf zwischenmenschliche Beziehungen konzentriert. Dieses von Drehbuchautor*innen geprägte Denkmodell ist im Hinblick auf die Figurenanalyse insofern wesentlich, als dass es ein Ziel dieser Arbeit ist, aufzuweisen, inwiefern durch unterschiedliche Darstellungsweisen des inneren Monologs Empathie beziehungsweise Antipathie bei den Zuschauern und Zuschauerinnen versucht wird zu erzeugen, um diese dadurch zu einer Positionierung zu zwingen. Der innere Monolog ist ein sehr privates und intimes Mittel und daher in erster Linie emotional. Durch das Miterleben des inneren Monologs der Protagonist*innen reagieren diese ebenfalls emotional, weshalb es essenziell ist, ein Denkmodell wie den „Human Factor“ miteinzubeziehen, welcher eben diese emotionalen Reaktionen erklärt.

„Der Begriff beschreibt [...] also zum einen einen theoretischen Ansatz, mit dem praktisch gearbeitet werden kann. Zum anderen meint der Begriff ‚human factor‘ aber auch jenen zwischenmenschlichen Kern jeder Geschichte, der deren Emotionalität wesentlich bestimmt. Der ‚human factor‘ eines Film ist ein konkreter (wenngleich schwer messbarer) Wert, der die emotionale Grundspannung beschreibt, die sich beim Betrachten eines Films aufbaut.“⁵⁹

Dabei sind laut Roland Zag, das Drama und die Komödie die zwei wesentlichsten Genres, in welchen der „Human Factor“ zu finden ist, da diese in den Zuschauer*innen die größten Emotionen auslösen, und für diese Arbeit am relevantesten Genregattungen.^{60/61}

⁵⁹ Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd. 64, S.14.

⁶⁰ Vgl. ebd. S.163.

⁶¹ Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass bewusst nicht weiter auf die Genrethematik eingegangen wird, da dies wohl den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Weiters ist vorauszusetzen, dass ein gewisses Grundverständnis der unterschiedlichen Genres beim/bei der Lesenden vorhanden ist und auf dies nicht tiefer eingegangen werden muss.

Ein wesentlicher Punkt, welcher an dieser Stelle noch wichtig ist zu erwähnen, ist die Unterscheidung zwischen einem Film und einer Serie. Wie bereits in der Einleitung angekündigt, ist es Ziel dieser Arbeit, Darstellungsweisen des inneren Monologs im Film aufzuweisen, wobei als Analysematerial Serien ausgewählt wurden. Wie erwähnt ist der einzig wesentliche Unterschied zwischen Film und Serie der Faktor der Zeit. Während die Narrative eines Films maximal durch Sequels und Prequels in die Länge gezogen werden kann, sind einer Serie diesbezüglich weniger die Hände gebunden. Die Rolle des Publikums ist aufgrund dessen in den unterschiedlichen Gattungen auch eine andere. Während bei einem Film alles recht verdichtet vonstattengeht, entwickeln sich Figuren beispielsweise in einer Serie hingegen langsamer.⁶²

„Die Protagonisten von Serien brauchen in der Regel lange, um mit ihren Problemen fertig zu werden. Es fällt ihnen nicht leicht, sich zu entscheiden, zu binden, zu lösen oder einen Entwicklungsschritt zu absolvieren. So wird der Betrachter fast zu einer Art visuellem Mitglied der sozialen Gesellschaft. Im Vordergrund steht nicht das fertige Lösungsmodell. Wichtig ist die Auseinandersetzung mit den vielen kleinen, mühseligen Hindernissen und Steinen, die einem das realen Leben in der Regel in den Weg legt.“⁶³

Des Weiteren ist in puncto Zeit auch die Frage der Positionierung beziehungsweise der Verpflichtung bei einer Serie eine andere als bei einem Film. Da Serien meist über eine längere Zeitperiode verlaufen, durch wöchentliches Erscheinen oder Fortsetzungen in Form von mehreren Staffeln oder Spin-off Serien, gehen Zuschauer*innen hier auch eine größere Verpflichtung ein, als es bei einem Film womöglich der Fall ist. Ausnahmen sind hier filmische Fortsetzungen wie etwa Sequels.

2.3.2.2. Empathie aus filmwissenschaftlicher Sicht

Das Befassen mit dem Thema Empathie liegt dem Bedürfnis zu Grunde, fremde Psychen besser verstehen und erklären zu können. Gleichzeitig verstärkte sich das Interesse, inwiefern bei fiktiven Figuren im Film Empathie dargestellt und transportiert werden könnte, wodurch es zu zahlreichen Publikationen mit unterschiedlichsten Auseinandersetzungen zu diesem Thema kam.⁶⁴ Der Autor und Philosoph Berys N. Gaut meinte, dass man sich mit verschiedenen Aspekten, wie den Gefühlen, Wünschen, Wahrnehmungen und Überzeugungen einer Figur identifizieren kann und diese Identifikation entsteht, wenn

⁶² Vgl. Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd. 64, S.166.

⁶³ Ebd. S.167.

⁶⁴ Vgl. Malte Hagener, *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, [Hg. v. Ingrid Vendrell Ferran] Bielefeld: transcript^{1.Auflage}2017, S.8-9.

Rezipient*innen sich in die Figur hineinfühlen und sich vorstellen, wie sie selbst in bestimmten beziehungsweise jenen Situationen, in welchen der Protagonist oder die Protagonistin sich befindet, reagieren würden. Wichtig ist jedoch zu unterscheiden, dass es sich bei Empathie nicht um das Identifizieren mit der Person handelt, sondern mit ihrer Emotionalität, sprich mit den Gefühlen, welche sie in jener besagten Situationen empfindet.⁶⁵

„Sich die Perspektive einer Figur vorzustellen, gilt als Voraussetzung für entwickelte Formen der Anteilnahme wie im Fall der Empathie. Damit ich die Perspektive der Figur teile, muss ich mir zunächst diese Perspektive vorstellen können. [...] Das Empathisieren mit filmischen Figuren vermittelt uns nicht nur einen internen Zugang zum inneren Leben der filmischen Figuren, sondern auch einen Einblick in die Psychen unserer Mitmenschen [...].“⁶⁶

Im Laufe der Geschichte gab es, was den Begriff der Empathie betrifft, immer wieder unterschiedliche Verwendungsweisen, Übersetzungen und Herangehensweisen. Doch was genau bedeutet nun Empathie aus filmwissenschaftlicher Perspektive? Zunächst scheint es im ersten Moment fraglich, inwiefern Zuschauer*innen Erfahrungen einer filmischen Figur tatsächlich erfassen können. Schließlich sind es, sehr salopp ausgedrückt, lediglich Schauspieler*innen, welche durch technische Möglichkeiten wie Licht, Ton, Montage und weiteres eine Situation beziehungsweise Emotionen übermitteln.⁶⁷ Wie können sich Rezipient*innen also sicher sein, dass die Empathie, welche beim Beobachten fiktiver Figuren ausgelöst wird, nicht allein an der spezifischen ästhetischen Gestaltung des audiovisuellen Medium liegt?⁶⁸

In Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferrans Sammelband *Empathie im Film* werden verschiedene Ansätze vorgelegt, wie etwa der einer eigenen „Film-Empathie“. Diese Arbeit wird jedoch von jenem Standpunkt aus verfasst, dass es sich bei der Empathie im Film „[...] um dasselbe Phänomen wie die Empathie im intersubjektiven Kontext unseres täglichen Lebens [...]“⁶⁹ handelt.⁷⁰

Diesen Standpunkt vertritt auch die Philosophin Lisa Schmalzried. Sie ist der Ansicht, dass „[...] fiktionale Filme psychologisch verlässliches empathisches Wissen vermitteln können, also Wissen, wie es in emotionaler Hinsicht für eine andere Person ist, eine be-

⁶⁵ Vgl. Hagener, *Empathie im Film*, S.9-10.

⁶⁶ Ebd. S.10.

⁶⁷ Vgl. ebd. S.21-22.

⁶⁸ Vgl. ebd. S.22.

⁶⁹ Ebd. S.23.

⁷⁰ Vgl. ebd. S.23.

stimmte Situation zu erleben.“⁷¹ Dieses Wissen erhalten Menschen durch emotionale Identifikation.^{72/73}

Das Kino beziehungsweise das Medium Film im Allgemeinen verkauft Zuschauer*innen einen Ort der Zuflucht, eine andere Welt, in welcher sie sich anderen Gefühlserlebnissen hingeben und wohin sie flüchten können. Ein Teil der Filmwissenschaft geht bis heute davon aus, dass im puncto Empathie der Protagonist beziehungsweise die Protagonistin im Zentrum steht und nicht der Inhalt oder die Narration, in welcher er/sie sich befindet.⁷⁴ „Die Emotion der Figur entsteht nach dieser vereinfachten Sicht eins zu eins auch beim Zuschauer, so als ob allein durch das Zeigen einer Gefühlsregung immer die gleiche Emotion ausgelöst würde.“⁷⁵ Weiters wurde angenommen, dass sich der Fokus der Zuschauer*innen dabei lediglich auf die Hauptfigur konzentriert. Dabei wird jedoch nicht zwischen Gefühlsübernahme und Gefühlsverständnis unterschieden, sprich dem tatsächlichen Hineinversetzen *an den Ort* und dem reinen Verständnis für die Figur und ihre Situation. Doch obgleich es zu einer Verschmelzung kommt, sind die affektiven Reaktionen der Zuschauer*innen davon zu differenzieren. Dies liegt der Tatsache zu Grunde, dass Rezipient*innen meist mehr wissen als die Figur im Film.⁷⁶ Wenn also beispielsweise die Protagonistin beschwingt darüber ist, dass sie endlich ihren Schwarm küssen konnte, die Zuschauer*innen jedoch zuvor von einer anderen Figur aus einer vorigen Szene erfahren haben, dass der Schwarm der Bruder der Protagonistin ist, können die Rezipient*innen nicht ebenfalls beschwingt sein und sich nicht mit der Protagonistin freuen, sondern empfinden die Zuseher*innen Abneigung oder Irritation.

„Erst der Horizont von Erzählungen und Sinn, den die Geschichte den Figuren bietet, wirkt sich auf die Reaktionen der Zuschauer aus. Bestimmte Perspektiven auf die Figuren oder Konflikte, bestimmte Konstellationen oder Motivbögen vermögen die Empathie zu verstärken oder zu vermindern. Nicht zuletzt kann zum Beispiel die Filmmusik dazu beitragen, die Gefühlslagen vorzubereiten und das Geschehen emotional zu interpretieren.“⁷⁷

⁷¹ Hagener, *Empathie im Film*, S.24.

⁷² Vgl. ebd. S.24.

⁷³ An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, dass es möglich wäre eine ganze Arbeit über Empathie im Film zu schreiben. Da sich auf das Wesentlichste im Sinne der Arbeit fokussiert wird, findet eine weitere Ausführung der Thematik hier keinen Platz.

⁷⁴ Vgl. Hans J. Wulff, *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*, 2003, https://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_Hans_J_Wulff_Empathie_und_Filmverstehen.pdf, 22.03.2023, S.136-137.

⁷⁵ Wulff, *Empathie als Dimension des Filmverstehens*, S.137.

⁷⁶ Vgl. ebd. S.137.

⁷⁷ Ebd. S.138.

Zusammengefasst handelt es sich bei der Empathie im Film um ein Zusammenspiel aus mehreren verschiedenen Komponenten und Faktoren:

Der Art der Beziehung zwischen den Zuschauer*innen und den Figuren, der Tagesverfassung der Rezipient*innen, dem Sympathiefaktor der Figur – mit unsympathischen Charakteren wird sich weniger identifiziert als mit sympathischen – den sozialen Normen – sprich inwiefern es angebracht ist, für eine Figur Empathie zu empfinden beziehungsweise diese nicht zu empfinden – dem Setting, in welchem sich der Protagonist oder die Protagonistin befindet, der Narration, der Perspektive, in welcher die Erzählung zu betrachten ist, und natürlich den technischen Mitteln, wie etwa Montage, Schnitt, musikalische Untermalung und weitere.⁷⁸

2.4. Vom Dialog zum Monolog

Um herauszufinden, wie der innere Monolog im Film als eine Erzählstrategie beziehungsweise Darstellungsstrategie funktionieren kann, ist es vorab wichtig, kurz zu erläutern, was unter einem Dialog beziehungsweise Monolog grundsätzlich zu verstehen ist. Wie auch schon in den vorigen Kapiteln, ist auch hier die Thematik aus zwei verschiedenen Blickpunkten zu betrachten, dem Drehbuchautor*innen und dem der filmwissenschaftlichen Perspektive.

2.4.1. Blickwinkel der Drehbuchautor*innen

Das Wort *Dialog* setzt sich zusammen aus dem griechischen „dia“, welches sich mit „durch“, „zwischen“ oder „über“ übersetzen lässt, und dem griechischen Wort „logos“, welches „Diskurs“ und „sprechen“ bedeutet.⁷⁹

„Die Idee, durch etwas hindurch, mit oder über etwas zu sprechen, entspricht unserer grundlegenden biologischen Entität, die mit und durch ihre Umwelt kommuniziert. [...] Dialog ist, wie Charaktere sich verbal mit der Welt engagieren [Übers. P.-M. H.].“⁸⁰

Wie die Musik, welche für die Zuseher*innen in einem Film oder einer Serie zu hören ist, ist auch der Dialog ein fixer Bestandteil der Diegese. Die sichtbaren Dinge regen die Fan-

⁷⁸ Vgl. Wulff, *Empathie als Dimension des Filmverstehens*, S.138-159.

⁷⁹ Vgl. Loren-Paul Caplin, *Writing Compelling Dialogue for Film and TV. The Art & Craft of Raising Your Voice on Screen*, A Focal Press Book, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2022, S.8.

⁸⁰ Caplin, *Writing and Compelling Dialogue for Film and TV*, S.8.

tasie an, aber die zu Hörenden liefern den wichtigen Subtext.⁸¹ Die Aufgabe eines Dialogs ist es, die Narration auf einer tieferen Ebene zu verstehen, als es allein durch den visuellen Aspekt möglich wäre. Es ist dabei jedoch nicht nur wichtig, dass ein Dialog entsteht, sondern auch, was dieser beinhaltet. Nicht umsonst existieren unzählige Analysen von Theoretiker*innen und Wissenschaftler*innen, welche sich ausführlich mit den Inhalten und Essenzen von Dialogen, Monologen, Voice-Overs und dergleichen beschäftigen.⁸²

Der Drehbuchautor Loren-Paul Caplin ist kurz gefasst der Ansicht, dass die Kernessenz eines Dialogs darin besteht

„[...] die Geschichte voranzutreiben, Charaktere zu beleuchten und/oder zu unterhalten. Die Domäne, eine Geschichte oder einen Plot aufzubauen, liegt darin, den Prozess, eine Geschichte zu schreiben, auch zu verstehen. [...] Wenn wir an den Begriff Dialog denken, denken wir an Kommunikation. Normalerweise beinhaltet dies zwei oder mehrere Pole oder Parteien: den Sender und den Empfänger [Übers. P.-M. H.].“⁸³

Dabei ist es aber nicht relevant, ob der Sender – im Fall dieser Arbeit, der Protagonist oder die Protagonistin – mit einem menschlichen Wesen, einem Tier oder einem Objekt, wie beispielweise dem Grab eines Angehörigen, spricht. Wesentlich ist allerdings, dass der Sender als ein unabhängiges Medium fungiert, auch wenn der geschriebene Dialog Voice-Over und Monologe beinhaltet, bedeutet der Dialog im Film und Fernsehen immer eine Interaktion mit anderen Charakteren und der Welt.⁸⁴

Doch was ist unter einem guten Drehbuch-Dialog zu verstehen? In der Realität beinhalten die Pfeiler einer guten Unterhaltung im Idealfall gegenseitiges Verständnis, Wissen, Unterhaltung, Vergnügen und Voneinanderlernen, gewürzt mit einer Prise Humor, wodurch ein freudiges energetisches Befinden erzeugt wird. Natürlich empfindet manch einer beziehungsweise eine hitzige Auseinandersetzungen ebenfalls als anregend. Was gut ist und was nicht, ist wie in vielen anderen Fällen auch in der Kommunikation subjektiv.

„Sprich, bei einem großartigen Dialog geht es im Gegensatz zu einer Unterhaltung in der Realität also möglicherweise nicht darum, verstanden zu werden, sondern um die Frustration und um den Kampf, verstanden zu werden. Meistens ist es dieser Kampf, der einen guten Dialog, aber auch eine beunruhigende Realität ausmacht [Übers. P.-M. H.].“⁸⁵

⁸¹ Vgl. Caplin, *Writing and Compelling Dialogue for Film and TV*, S.1.

⁸² Vgl. ebd. S.5.

⁸³ Ebd. S.8.

⁸⁴ Vgl. ebd. S.8.

⁸⁵ Ebd. S.9.

Die Informationen, welche Zuschauer*innen durch den Dialog erhalten, können unterschiedlichste Ebenen erreichen und ermöglichen es, tiefere Einblicke von allgemeinen Informationen bis hin zu den tiefsten seelischen Abgründen zu erhalten. Und ebendiese Erklärungen, Hinweise und dergleichen können sowohl die Intention als auch die Bedeutung der Narration verändern. Der Dialog macht es möglich, Charakteren unterschiedliche Facetten aufzuerlegen.⁸⁶ Beispielsweise werden dadurch Brüche möglich, wie etwa wenn ein unschuldiges kleines Kind zu sehen ist und dieses plötzlich deinen morgigen Tod prophezeit, wie es in etlichen Horrorfilmen der Fall sein könnte.

Weiters ist der Dialog eine der wichtigsten Parallelen zum realen Leben, denn auch hier sind die Auswirkungen von Körpersprache, die Art und Weise, wie gesprochen wird, was gesagt wird und welche Geräusche von sich gegeben werden, auf das jeweilige Gegenüber massiv.

Zu verstehen, wie der Verstand des Protagonisten/der Protagonistin funktioniert, ist direkt proportional dazu, seine/ihre Ambitionen und Entscheidungen nachzuvollziehen.⁸⁷

Mit diesem Grundverständnis eines Dialogs ziehen wir weiter zum Monolog. Kurz gefasst handelt es sich bei einem Monolog um eine etwas längere Rede, welche zu jemandem gesprochen wird, meist gewisse Intentionen beinhaltet und mehr in Film, Theater und Literatur zu erleben ist als in der Realität.⁸⁸

Spezifisch in Film und Fernsehen werden Monologe häufig auch durch Voice-Over in die Diegese miteingebaut.

„Mit einem voice-over wird die zu sehende Handlung, während wir entweder die Stimme eines in der Szene zu sehenden Charakters, die Stimme eines nicht zu sehenden Charakters oder eines Körperlosen wahrnehmen, kaum unterbrochen [Übers. P.-M. H.].“⁸⁹

Voice-Over meint also, dass der Zuschauer oder die Zuschauerin eine Stimme sprechen hört, ohne die Person, welcher die Stimme gehört, physisch zu sehen. Die zu hörende Stimme kann, muss aber nicht dieselbe Stimme sein, wie die eines/einer bereits in der Diegese vorgekommenen Protagonisten oder Protagonistin. Es kann sich dementsprechend auch um eine vollkommen neue Stimme handeln, die nie physisch in der Narration in Erscheinung tritt.⁹⁰

⁸⁶ Vgl. Caplin, *Writing and Compelling Dialogue for Film and TV*, S.36.

⁸⁷ Vgl. ebd. S.39.

⁸⁸ Vgl. ebd. S.66.

⁸⁹ Ebd. S.73.

⁹⁰ Vgl. ebd. S.86.

„Manchmal erfahren wir, dass das voice over einen bestimmten Zweck erfüllt und/oder den Dialog beinhaltet, welcher erst in einer späteren Szene aufkommen wird. [...] Obwohl konventionelle Weisheiten es vorschlagen, dass der Inhalt eines voice over etwas zu einer Szene hinzufügen soll, was wir nicht sehen können, dies ist aber nicht immer der Fall [...]. Aber am meisten sollte voice over/Narration unser Verständnis für den Charakter, die Geschichte, oder beides beleuchten – jenseits von dem, was wir von der Szene alleine sehen oder lernen [...] und am wichtigsten, was wir davon erhalten, nicht nur die Informationen, sondern auch emotional [Übers. P.-M. H.].“⁹¹

2.4.2. Der Dialog aus filmwissenschaftlicher Perspektive

Die ehemalige Professorin für Filmwissenschaft und Autorin Sarah Kozloff schreibt in ihrem Buch *Overhearing Film Dialogue*, dass seit die Tonspur von der Filmwissenschaft Ende der Siebziger *wiederentdeckt* wurde, es zu etlichen Studien über Filmmusik, Toneffekten, Theorien und Techniken kam. Der Dialog, als ein wesentliches Mittel des Filmtons und ausschlaggebend für die Erfahrung der Zuschauer*innen, wurde dabei nur spärlich behandelt. Als Grund dafür nennt Kozloff, dass Filmwissenschaftler*innen und Analytiker*innen den Dialog als zu simpel und transparent betrachten, als dass man ihm größere Aufmerksamkeit schenken müsse.⁹² Auch die ehemalige Regisseurin und Professorin für Filmwissenschaften Jennifer O’Meara schreibt in ihrem Buch *Engaging Dialogue*, dass das Kino auch heute noch tendenziell mehr als ein visuelles Medium betrachtet wird als ein verbales.⁹³

Der Dialog wurde von etlichen Theoretiker*innen mit der Begründung, Sprache würde die Montage zerstören und von der Kamera und deren natürlichen Blick auf die Welt ablenken, stark kritisiert. Durch technische Verbesserungen, wie beispielweise durch bessere Tonbearbeitung und Mikrofone, und einem Auftrieb durch das Verbessern der Synchronisationen und Untertitel im internationalen Vertrieb konnte diese Kritik entschärft werden. Jedoch konnten die Zweifel, dass das Medium Film sich durch das Verwenden von Dialogen dem Theater zu sehr ähnelt, nicht gänzlich aus der Welt geschafft werden.⁹⁴ Ephraim Katz beispielweise schreibt in seiner Filmenzyklopädie, dass der Dialog im Film sparsamer verwendet werden sollte als im Theater und seine Handlung lediglich ergänzen sollte, anstelle sie zu ersetzen und dass der Film in erster Linie ein visuelles Medium sei.⁹⁵

⁹¹ Caplin, *Writing and Compelling Dialogue for Film and TV*, S.86

⁹² Vgl. Sarah Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley and Los Angeles: Regents of the University of California 2000, S.6.

⁹³ Vgl. Jennifer O’Meara, *Engaging Dialogue. Cinematic Verbalism in American Independent Cinema*, Edinburgh: University Press 2018, S.1.

⁹⁴ Vgl. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, S.7.

⁹⁵ Vgl. ebd. S.8.

Doch während Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts Film und Theater noch im Konkurrenzkampf standen, hat sich die Filmfangemeinde zum Sieger durchgesetzt. Gleichzeitig entstand in der Literatur und im Drama der Wunsch dem Dialog weniger Aufmerksamkeit zu schenken.⁹⁶ Kozloff ist der Ansicht, die „[...] *Feindseligkeit gegenüber filmischer (und theatraler und literarischer) Sprache sollte nur als Teil anhaltender Verunglimpfung aller Sprache betrachtet werden* [Übers. P.-M. H.]“.⁹⁷ Als Grund nennt sie dafür beispielsweise alte Sprichwörter, welche den Menschen unter anderem weismachen wollten, dass beispielsweise Schweigen wertvoller sei als zu sprechen.⁹⁸ Weiters ist Kozloff der Ansicht, dass der Dialog im Film mit Weiblichkeit assoziiert wurde und deshalb auf derart Widerstand stieß, und nennt als Bestätigung dafür unter anderem ein Zitat von Alfred Hitchcock,⁹⁹ welcher meinte:

„[...] Filmtitel sollten wie Frauen, einprägsam ohne bekannt zu sein, faszinierend, aber niemals offensichtlich. ... Eine geheimnisvolle Frau ist eine, die auch eine gewisse Reife hat und deren Taten lauter sind als Worte. Jede Frau kann eine sein, wenn sie diese zwei Punkte im Kopf behält. Sie sollte erwachsen werden – und den Mund halten [Übers. P.-M. H.]“.¹⁰⁰

Kozloff schreibt, dass diese Abneigung gegenüber dem Dialog dazu führte, dass der Film fehlinterpretiert und die Fähigkeit der Zuschauer*innen überschätzt wurde. Denn tatsächlich sind es die gesprochenen Worte, welche den Rezipient*innen die notwendigen Informationen liefern.¹⁰¹ Allerdings ist das Wissen der Zuschauer*innen meist größer als das der Figuren, weshalb alles, was sie tun, vom Publikum anders aufgefasst wird, wodurch es zu unterschiedlichen Dialoginterpretation kommt.¹⁰²

Durch das Verwenden des inneren Monologs im Film ist es möglich, diese unterschiedlichen Auffassungen zu beseitigen, da das Innenleben der Figuren preisgegeben wird und es keiner weiteren Interpretation verlangt.

2.5. Die vierte Wand

An dieser Stelle kommt noch eine weitere Komponente beziehungsweise ein weiteres Stilmittel mit ins Spiel: das Durchbrechen der vierten Wand. Darunter ist jenes Verfahren

⁹⁶ Vgl. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, S.8.

⁹⁷ Ebd. S.9.

⁹⁸ Vgl. ebd. S.9.

⁹⁹ Vgl. ebd. S.13.

¹⁰⁰ Ebd. S.13.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S.14.

¹⁰² Vgl. ebd. S.16.

zu verstehen, in welcher sich der Protagonist oder die Protagonistin direkt an das Publikum im Zuschauerraum wendet, beziehungsweise im Falle eines Films oder einer Serie direkt in die Kamera blickt und die Zuschauer*innen dahinter anspricht.¹⁰³ Diese Methode „[...] kreiert eine distanzierende Wirkung, welche uns fordert, unseren Unglauben auszusetzen [Übers. P.-M. H.]“¹⁰⁴ und betrachtet alles, was im Film passiert als „real“. Damit dieser Bruch ohne Irritation funktioniert, müssen laut Wulff zwei Dinge gegeben sein: Die Figur, welche die vierte Wand bricht, muss sich so verhalten, als wäre dies vollkommen normal, als hätte sich der Raum nie geöffnet, und zum anderen

„[...] sind diegetische und äußere Realität scharf gegeneinander abgesetzt; der Blick ins Publikum (in die Kamera) ist diesem Stil ebenso verpönt wie die unmittelbare Ansprache des Publikums, metadiegetische Seitenbemerkungen oder auch der ans Publikum gewendete innere Monolog, weil damit die Illusion der geschlossenen Diegese aufgehoben würde.“¹⁰⁵

Wulff meint, obwohl die Situation gespielt wird, als wären Zuschauer*innen nicht vorhanden, bleibt der Raum jedoch offen, um genau das zu zeigen, was rezipiert werden soll.¹⁰⁶

Vereinfacht gesagt, es wird so getan, als wäre das Durchbrechen der vierten Wand und das direkte Adressieren normal und Zuschauer*innen nicht vorhanden, jedoch mit der Intention trotzdem so viel preiszugeben, dass Rezipient*innen der Handlung folgen können. Wobei letzteres Raum zur Diskussion gibt und die Frage aufstellt, wenn der Zweck des Durchbrechens der vierten Wand jener ist, die Zuschauer und Zuschauerinnen direkt zu adressieren, warum sollen sich Figuren dann gegenteilig verhalten und vorgeben, die Rezipierenden wären nicht vorhanden? Im Hinblick auf die später folgende Analyse, in welcher dies ein wesentlicher Faktor sein wird, stellt diese Arbeit hiermit die These auf, dass die Protagonisten, welche die vierte Wand brechen, dies bewusst tun, gerade weil sie die Zuschauer*innen behandeln wollen, als wären sie Teil des Geschehens.

Eine typische Darstellungsweise des Durchbrechen der vierten Wand ist das Beiseitesprechen, bei welcher Spieler*innen ihre Gedanken laut an Zuschauer*innen gerichtet aussprechen, dabei aber in der Diegese bleiben und die anderen Figuren vorgeben, es nicht zu hören. Eine Technik, welche schon seit der Antike besteht. Durch das Beiseitesprechen

¹⁰³ Vgl. Hans J. Wulff, „Vierte Wand“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:viertewand-2999>, 27.03.2023.

¹⁰⁴ Caplin, *Writing and Compelling Dialogue for Film and TV*, S.75.

¹⁰⁵ Wulff, „Vierte Wand“, 27.03.2023.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. 27.03.2023.

wird versucht, eine Art der Verbindung zwischen dem darstellenden und dem zusehenden Raum zu erzeugen, beispielsweise um moralische Positionen zu klären¹⁰⁷ „[...] und gegen andere Positionen des Dramas abzuschirmen oder zu immunisieren. Beiseitesprechen kann aber auch Teil einer Spannungsstrategie sein“.¹⁰⁸ Eine Situation, wie sie in Kapitel 2.3.1.2. „Publikumsvertrag aus filmwissenschaftlicher Sicht“ ebenfalls erkennbar war.

Claus Tieber konkretisierte in seinem Lexikoneintrag die Direktadressierung in Bezug auf Hollywood noch etwas genauer. Er schreibt, dass auf Grund seiner Umstrittenheit, weil das Stilmittel die Illusion zerstöre, das Durchbrechen der vierten Wand im klassischen Hollywood und dem kommerziellen Film nur in den Genres Musical und Komödie Platz findet und dass es außerhalb dieser Settings als Regelverstoß angesehen werden würde. In Bezug auf die Komödie, welche im Blick auf die Analyse eine Rolle spielen wird, schreibt er, dass die Komik durch das Brechen der vierten Wand und damit der Regel, Komik erzeugt wird.¹⁰⁹

2.6. Die Figur im Film

Nachdem nun die Theorie bezüglich des inneren Monologs und dergleichen geklärt ist, kommt nun ein weiterer wichtiger Theoriepunkt: die Figur im Film und ihre Analyseansätze. Zur Klärung des Begriffs der Figur im Film bezieht sich diese Arbeit in erster Linie auf Jens Eders Werk mit dem Titel *Die Figur im Film - Grundlagen der Figurenanalyse* und Marc Vernets Schriftstück mit dem gleichnamigen Titel *Die Figur im Film* (orig. *Cinéma et Narration*).

Doch bevor sich der Figur im Film gewidmet wird, ist zunächst die Frage zu klären, was denn grundsätzlich unter einer Figur zu verstehen ist. Denn obgleich fast jeder/jede der Meinung ist, zu wissen, worum es sich handelt, könnten spekulativ gesprochen, viele nicht in einem Satz beschreiben, was eine Figur ist.

Die folgenden Punkte beziehungsweise Fragen rund um die Figur sind insofern relevant, als dass sie während der Analyse unbedingt im Hinterkopf zu behalten sind und davon ausgegangen wird, dass mit ebendiesem Wissen im Hinterkopf auch das Analysematerial gesichtet wird.

¹⁰⁷ Vgl. Hans J. Wulff, „Beiseitesprechen“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:beiseitesprechen-5224>, 04.04.2023.

¹⁰⁸ Wulff, „Beiseitesprechen“, 04.04.2023.

¹⁰⁹ Vgl. Claus Tieber, „Direktadressierung: Hollywood“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:direktadressierunghollywood-3062>, 04.04.2023.

2.6.1. Was sind Figuren?

Diese Frage scheint zunächst schwer fassbar. Der Terminus „Figur“ beinhaltet jegliche fiktive Wesen, menschlich oder nicht menschlich. Auch sprechende Tiere und Pflanzen fallen darunter. Gemeinsamer Nenner ist ihr *intentionales Innenleben*, welches ihre Gefühle, Wahrnehmungen, Motive und Gedanken umfasst.¹¹⁰ Das Bestimmungswort Film zu Filmfigur, ist dabei nicht unwesentlich. Schließlich unterscheidet sich beispielsweise eine Filmfigur von der in einem Brettspiel oder einer Figur aus Ton.

Wenn das Wort Figur auf das Wesentlichste heruntergebrochen wird, lässt sich dieses Folgendes sagen:

„Figuren gibt es, wenn auch nicht in der materiellen Realität. Man kann sie sich vorstellen, und man kann sie darstellen [...]. Jeder kann eigene Figuren erfinden, sollte also mit ihnen unmittelbar vertraut sein.“¹¹¹

Doch sind Figuren viel komplexer und egal, welche Fragen auftreten, wie sie sich beispielsweise definieren lassen oder welche Merkmale sie besitzen, jede Antwort ist davon abhängig, wie die Figuren analysiert werden.¹¹²

Jens Eder stellt in seinem Werk die Arbeitsdefinition auf, dass es sich bei Figuren um *wiedererkennbare fiktive Wesen* handelt, welche ein Innenleben besitzen beziehungsweise welche die *Fähigkeit zu mentaler Intentionalität* besitzen.¹¹³ Er schreibt, dass Figuren weder „[...] Zeichen im <<Text>> noch mentale Repräsentationen <<im Kopf>>, sondern kollektive Konstrukte mit einer normativen Komponente[.]“¹¹⁴ sind.

Wichtig ist auch, zu unterscheiden zwischen den Vorstellungen einer Figur, bei welchen es sich um die mentalen Vorstellungen fiktiver Figuren handelt, gegenüber der Darstellung einer Figur. Letzteres beinhaltet alle Elemente, welche die Vorstellung beeinflussen, wie etwa beschriebene Charaktereigenschaften, körperliche Attribute oder bestimmte Melodien, welche sofort an die Figur erinnern. Für die Entstehung einer Figur sind beide Punkte essenziell.¹¹⁵

Mit dieser Definition wird in dieser Masterarbeit versucht, ebenjenes Innenleben der Protagonist*innen zu analysieren. Dafür sind noch kurz zwei wichtige Fragen zu klären, be-

¹¹⁰ Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren^{2.Auflage}2008, S.707.

¹¹¹ Eder, *Die Figur im Film*, S.61.

¹¹² Vgl. ebd. S.61.

¹¹³ Vgl. ebd. S.64.

¹¹⁴ Ebd. S.708.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S.67.

vor sich konkret der Figur im Film gewidmet wird, nämlich wie Figuren entstehen und wie diese rezipiert werden.

2.6.2. Wie entstehen Figuren?

Figuren sind durch Kommunikation erschaffene Konstrukte „[...] um mentale zu Zustände zu beeinflussen – Gedanken, Gefühle und darüber meist auch Verhalten.“¹¹⁶ und kommen in zwei spezifischen Formen vor: der fiktionalen Kommunikation, welche (für den Film) vor allem durch Spielfilme bekannt ist und als Werkzeug dient, mit der Imagination, den Gefühlen und Träumen der/des Rezipierenden zu arbeiten, und der metafiktionalen Kommunikation, welche sich mit dem Prozess dahinter beschäftigt. Dadurch erhalten Figuren eine Plattform, auf welcher sie durch Gespräche mit Rezipient*innen, Kritiken, Analysen oder Werbung interpretiert werden.¹¹⁷ „[...] Figuren werden durch fiktionale Kommunikation konstruiert und durch metafiktionale Kommunikation thematisiert.“¹¹⁸ Der Entstehungsprozess erfolgt folgendermaßen: Zunächst entwickeln die Filmemacher*innen, meist in Zusammenarbeit mit Schauspieler*innen und Autor*innen eine Idee für die fiktive Figur. Parallel dazu wird ein Konzept für den Film entwickelt, in welchem sich die Figur bewegt, um Zuschauer*innen eine ähnliche Rezeption und Vorstellung der Figur zu ermöglichen. Ebendiese Vorstellungen und Rezeptionen werden durch das Hinzufügen von Dialogen und dem Spiel der Akteure und Akteurinnen ergänzt. Anschließend werden mögliche Dialogänderungen vorgenommen, Szenen verändert, gestrichen und vieles anderes.¹¹⁹ Sehr salopp ausgedrückt könnte dementsprechend eine Formel zur Entstehung einer Figur lauten: Idee + Konzept + Aktion – Korrektur = Figur

Natürlich ist es in der Praxis nicht so einfach. Bei der Figurenentstehung spielen neben der Ideen- und Konzeptumsetzung unterschiedlichste Faktoren eine Rolle. Beispielsweise die intersubjektive Wirkung von Figuren:

„Wenn Zuschauer auf einen Film reagieren und Filmemacher ihre Reaktionen vorwegzunehmen suchen, tun sie das unter körperlichen und psychischen Voraussetzungen, die individuell verschieden sind, zugleich aber Gemeinsamkeit in Form biologischer Grundlagen, kultureller Prägung, gemeinsamer Erfahrung und ähnlicher Rezeptionssituation auf-

¹¹⁶ Eder, *Die Figur im Film*, S.69.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S.69.

¹¹⁸ Ebd. S.69.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S.70.

weisen. Für die Figurenrezeption sind manche dieser Dispositionen, etwa alltagspsychologisches Wissen, besonders relevant.“¹²⁰

Figuren sind der mitunter wichtigste Bestandteil der fiktiven Welt, in welcher sie sich bewegen und damit auch untrennbar verbunden, wodurch Figurentheorie mit Narratologie und Erzähltheorie miteinander verschmolzen sind.¹²¹

2.6.3. Wie werden Figuren rezipiert?

Diese Frage ist vor allem in Hinsicht auf die später folgende Figurenanalyse besonders wichtig. Jens Eder nennt für die Bedeutung der Figuren zwei wesentliche Gründe für die Relevanz der Rezeption. Sowohl in Bezug auf das Eigeninteresse als auch auf das Verständnis der Eigenschaften der Figur ist die Rezension essenziell.¹²²

„Schon die einfachsten Eigenschaften von Figuren können letztlich nur im Rückgriff auf ideale Rezeptionsprozesse systematisch ermittelt werden [...] Figuren werden durch das Imaginationsspiel der fiktionalen Kommunikation erschaffen: Einen Film zu sehen, löst bei Zuschauern Vorstellungen einer Welt und ihrer Bewohner aus. Aussagen über Figuren verweisen letztlich auf solche Vorstellungen und auf normative Annahmen über ihre intersubjektive Gültigkeit. [...] Daher setzt jede systematische Figurenanalyse als Grundlage ein Rezeptionsmodell voraus. Wer Figuren untersucht, muss wissen, wie sie wahrgenommen, erkannt, verstanden und erlebt werden.“¹²³

Der letzte Satz dieses Zitates ist Stichwort für das weitere Vorgehen dieser Arbeit.

„Figur“, welches dem lateinischen Wort „figura“ entstammt und sich mit „Gebilde“ übersetzen lässt, beinhaltet die unterschiedlichsten Bedeutungen. Es muss sich dabei beispielsweise nicht nur um die Figurine, also die plastische Nachbildung handeln, sondern kann auch als eine Art Spielstein wie die Figuren beim Schach fungieren. Doch egal, wie sich der Ausdruck Figur interpretieren lässt, allen Interpretationen ist eines gemein.¹²⁴ Sie „[...] verweisen auf eine wahrnehmbare Form, die sich von einem Hintergrund abhebt (Figur-Grund-Phänomen), und auf die menschliche Fähigkeit, etwas zu formen, zu erschaffen und zu gestalten.“¹²⁵ Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass Menschen soziale Wesen mit sozialen Bedürfnissen und Empfindungen sind und diese ebenfalls in die Figurengestaltung miteinfließen müssen.¹²⁶

¹²⁰ Eder, *Die Figur im Film*, S.70.

¹²¹ Vgl. ebd. S.79.

¹²² Vgl. ebd. S.80.

¹²³ Ebd. S.80-81.

¹²⁴ Vgl. ebd. S.12.

¹²⁵ Ebd. S.12.

¹²⁶ Vgl. ebd. S.12-13.

„Die Geschichten fiktionaler Erzählungen sind immer Geschichten von jemandem, ihre Handlung setzt Handelnde voraus. Oft sind diese Handelnden Charaktere, *characters*, wiedererkennbare Gestalten mit differenziert dargestellter Persönlichkeit. So stehen im Mittelpunkt von Spielfilmen Figuren verschiedenster Art [...] Sie bilden Zentren der Identifikation und Kristallisationspunkte der Gefühle, fungieren als Vorbilder und abschreckende Beispiele, vermitteln neue Perspektiven oder bestätigen alte Vorurteile.“¹²⁷

Vernet unterscheidet unterdessen die filmische Figur in vier weiteren Kategorien. Er differenziert zwischen Archetypen, also konkreten Rollen- und Stereotypen beziehungsweise auch gesellschaftlichen Gruppen, Monographien, welche „[...] *aus dem Schauspieler eine Figur machen und dessen rekonstruierte Persönlichkeit mit den Eigenschaften der Filmfigur verwechseln [...] bis der wiederholte Einsatz eines bestimmten Schauspieler schließlich selbst eine Figur erzeugt [...]*“¹²⁸, der Figur als reine Erzähldistanz, welche sich rein theoretisch und allgemein begreifen lässt und zu guter Letzt der vierten Kategorie, der Figur im Film, welche angesichts ihrer Verteilung als Funktion des Akteurs analysiert wird.¹²⁹

Die Figur wurde lange Zeit sowohl im Film wie im Theater als auch in der Literatur von der Theorie vernachlässigt. Der Handlung hingegen schenkte man mehr Aufmerksamkeit. Diese Bevorzugung ist bis auf Aristoteles zurückzuführen.¹³⁰ Dabei funktioniert das eine ohne das andere gar nicht und ist eng miteinander verbunden. Es benötigt eine Figur, welche die Handlung erzählt, zeigt und durchlebt, und es braucht genauso eine Handlung, welche durchlebt werden kann. Doch was ist eigentlich unter dem Terminus „Handlung“ zu verstehen? Eder unterscheidet in vier Kategorien. Erstens versteht er darunter die gesamten Ereigniszusammenhänge der Narration, welche durch Zufälle, Gewalten der Natur und Ereignisse außerhalb des Einflusses der Figur zu Stande kommen. Zweitens, differenziert er davon das generelle Verhalten der Figur mit all ihren Konsequenzen und psychischen Prozessen. Drittens schreibt er von den Intentionen wie dem Tun und den Worten der Figur und zu guter Letzt bilden die rein körperlichen Aktionen die letzte Kategorie.¹³¹

„Die Darstellung von Figuren ist auf Handlungsdarstellungen nicht prinzipiell angewiesen, bei Erzählungen besteht eine wechselseitige Abhängigkeit. Dabei gehen viele Figureneigenschaften über die Handlung hinaus, und die Frage, ob Figuren oder Handlung aus

¹²⁷ Eder, *Die Figur im Film*, S.13.

¹²⁸ Marc Vernet, *Die Figur im Film*. (Orig.: *Cinéma et Narration*) Paris 1986, S.11.

¹²⁹ Vgl. Vernet, *Die Figur im Film*, S.11-12.

¹³⁰ Vgl. ebd. S.15-16.

¹³¹ Vgl. ebd. S.16.

produktions- oder rezeptionsästhetischer Sicht wichtiger sind, lässt sich pauschal nicht beantworten.“¹³²

Doch warum bedienen sich Filmwissenschaftler*innen und Filmtheoretiker*innen bei der Untersuchung eines Films eigentlich der Figurenanalyse? Gerade um Figuren zu verstehen, ihr Inneres zu verstehen und ihre Charakterzüge und Entscheidungen nachvollziehen zu können, ist eine detaillierte Betrachtung notwendig. Gerade auch Fragen aus Rezipient*innensicht sind dabei spannend. Warum mag man einen gewissen Charakter und warum andere nicht? Findet man Kontroversen spannend oder anstrengend und warum? Auch lassen sich durch Figurenanalysen gesellschaftliche Veränderungen herausfinden, wie beispielsweise die Rolle der Frau. Gerade in Bezug auf diese Arbeit stellt sich die Figurenanalyse als das wichtigste Werkzeug dar.

„Bei der Figurenanalyse konzentriert man sich also auf einzelne Charaktere in konkreten Filmen oder auf spezifische Typen und Aspekte von Figuren. In der Regel durchläuft der Analyseprozess dabei bestimmte Schritte. Man sieht den Film oder liest das Drehbuch mehrfach, konzentriert sich auf seine figurenbezogenen Aspekte und ergänzt die so gewonnenen Eindrücke durch zusätzliche Informationen, z.B. über Zuschauer oder historische Kontexte. Auf dieser Grundlage macht man sprachliche Aussagen über die Figuren und mit ihnen verbundene Aspekte des Films [...] Mit dem Analyseprozess sind deshalb typische Aufgaben und Probleme verbunden.“¹³³

Diese Problematiken können unter anderem die Relevanz der Beobachtungen, deren Angemessenheit und filmanalytische Begründungen beinhalten.¹³⁴

Zusammengefasst geht es bei der Figurenanalyse darum, sich eine bestimmte Figur aus einem bestimmten Film oder aus einer Serie innerhalb eines bestimmten Genres auszusuchen, ihre wichtigsten Eigenschaften und Eigenheiten zu filtern, ihre Darstellungsweisen aufzuweisen und verdichtet darzulegen.¹³⁵

2.6.4. Wie werden Figuren analysiert?

Nachdem der Begriff der „Figur“ festgelegt ist, bedarf es nun einer Erklärung, worum es sich konkret bei einer Figurenanalyse handelt. Wie der Name schon sagt, handelt es sich dabei sehr vereinfacht gesagt um die Analyse von Figuren.¹³⁶ Genauer gesagt, um „[...] die systematische Untersuchung einzelner Figuren sowie aller vorwiegend auf sie bezo-

¹³² Eder, *Die Figur im Film*, S.20.

¹³³ Ebd. S.23.

¹³⁴ Vgl. ebd. S.23.

¹³⁵ Vgl. ebd. S.24-25.

¹³⁶ Vgl. ebd. S.107.

genen Aspekte fiktionaler Texte, Rezeptions- und Kommunikationsvorgänge.“¹³⁷ Diese Untersuchung sollte nach Jens Eder gewisse Punkte beinhalten, muss jedoch innerhalb der Analyse nicht konstant bleiben.¹³⁸

- Wie die Figuren dargestellt werden, beispielsweise welche Einstellungsgrößen verwendet wurden.¹³⁹
- Die dargestellte Figur und ihre Eigenschaften. Sprich es muss unterschieden werden, ob die Figur menschlich oder nicht menschlich ist und ob es sich um Körper oder Geist handelt.¹⁴⁰
- Wie die Figuren rezipiert werden. Darunter fallen zum Beispiel Emotionen, Reflexionen und Wahrnehmungen.¹⁴¹
- Der Gebrauch von Rezipient*innen und Produzent*innen. Sprich ob sich beispielsweise um Schemata und Prototypen von Figuren oder um *universelle kognitive und affektive Fähigkeiten* handelt.¹⁴²
- Und zu guter Letzt, welche Regeln und kommunikative Kontexte stattfinden.¹⁴³

Eine Figurenanalyse kann unterschiedlichste Beweggründe haben, weshalb es nicht möglich ist, einer stringenten Verwendungstheorie beziehungsweise einem generellen Analysemodell zu folgen.¹⁴⁴ „Die Verfahren der Figurenanalyse hängen von deren praktischen Zielen ab.“¹⁴⁵ In Bezug auf diese Arbeit besteht das konkrete Ziel darin, welche unterschiedlichen Darstellungsweisen es gibt, einen inneren Monolog anhand einer Figurenanalyse darzulegen.

2.6.5. Analyseansätze

Um eine Figurenanalyse durchzuführen, bedarf es konkreter Ansätze. Für diese Arbeit kristallisierten sich vor allem zwei Analyseansätze beziehungsweise Theorien als beson-

¹³⁷ Eder, *Die Figur im Film*, S.108.

¹³⁸ Vgl. ebd. S.108-109.

¹³⁹ Vgl. ebd. S.108.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S.108.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S.108.

¹⁴² Vgl. ebd. S.108.

¹⁴³ Vgl. ebd. S.108.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S.109.

¹⁴⁵ Ebd. S.109.

ders effektiv heraus: zum einen der strukturalistisch-semiotische Theorieansatz und zum anderen der kognitivistische Ansatz.

2.6.5.1. Der strukturalistisch-semiotische Ansatz

Der strukturalistisch-semiotische Analyseansatz konzentriert sich in erster Linie auf die Textebene und die dabei herauszulesenden Codes und Zeichen. Also, was wird gesagt, wie wird es gesagt und was könnte das Gesagte bedeuten.

„Dem Strukturalismus geht es darum, allgemeine Oberflächen- und Tiefenstrukturen in Texten oder Textgruppen aufzufinden. Die Semiotik untersucht Prozesse der Zeichenverwendung und Bedeutungskonstitution. Häufig sind beide Herangehensweisen miteinander verbunden [...]“¹⁴⁶

Im Zentrum stehen hier weniger die Figurenkonzeptionen, ihre soziale oder moralische Situation oder ihre Weiterentwicklung, sondern die Figur als Zeichenkomplex und Textstruktur. Auf Grund der Fokussierung auf die Handlungsfunktion werden Figuren nicht als menschliche Repräsentation betrachtet und dementsprechend nicht als intentionales Wesen. Vielmehr seien Figuren Strukturen in einem Text. Dies scheint auf der ersten Blick als Widerspruch, wurde oben noch beschrieben, dass Figuren intentionale Wesen sind. Doch in Bezug auf die Analyse und den inneren Monolog ist hier nur das Gesagte relevant, nicht die Intentionalität, also das Wie, das Was und das Warum.¹⁴⁷

Dabei unterscheidet Jens Eder erneut drei Schwerpunkte: „1) *Seinsweise und Definition der Figur*, 2) *die Beziehung zwischen Figur und Handlung* und 3) *die Arten der Verwendungsweisen von Zeichen, mit deren Hilfe die Figur konstruiert und charakterisiert wird*.“¹⁴⁸

Ersteres bezieht sich vor allem auf die Lehre vom Sein und innere und textuelle Strukturen und Konstruktionen. Kurz gesagt, es handelt sich dabei darum, was Figuren sind. Zweiteres dreht sich um ihr Tun und um die Rolle, die sie einnehmen. Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass ein und dieselbe Figur innerhalb einer Narration unterschiedliche Rollen einnehmen kann. Letzteres ist dadurch gekennzeichnet, welche semiotische Verfahren notwendig sind, um eine Figur zu konstruieren.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Eder, *Die Figur im Film*, S.48.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.48.

¹⁴⁸ Ebd. S.48.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S.48-50.

Zusammengefasst befasst sich der strukturalistisch-semiotische Ansatz mit der Frage nach Konstitution und Definition der Figur, ohne dabei die Reaktionen der Rezipientin/des Rezipienten miteinzubeziehen.¹⁵⁰ „Wichtig ist nun nicht mehr das sentimentale Zusammenspiel der Figuren oder die chronologische Abfolge von Funktionen, sondern die logische Beziehung zwischen ihren Elementen. [...]“¹⁵¹

2.6.5.2. Der kognitivistische Ansatz

Der kognitivistische Theorieansatz zur Analyse von Figuren, welcher im Kontrast zum strukturalistisch-semiotischen Ansatz die Wahrnehmung und das Verständnis von Zuschauer*innen miteinbezieht, entwickelt sich seit den Achtzigern.¹⁵² Philosoph Gregory Currie betrachtet die kognitive Filmwissenschaft von zwei Grundhypothesen geprägt. Zum einen ist er der Auffassung, dass die Rezeption eines Films, also von der Wahrnehmung über das Verständnis hin zur Rekonstruktion, „[...] ein rational motivierter und kognitiv geleiteter Prozess ist.“¹⁵³ Zum anderen sind die kognitiven Fähigkeiten bei der Filmrezeption seiner Ansicht nach dieselben, wie die kognitiven Fähigkeiten, welche Zuschauer*innen im Alltag benötigen. Mit Rückgriff auf mentale Vorgänge, Analogien zur Alltagswahrnehmung und Informationsbewältigung, werden narrative Verstehensprozesse somit verstanden.¹⁵⁴ Dabei wird zwischen drei funktionalen Ebenen unterschieden: Die Figuren werden von den Zuschauer*innen erkannt, ihre Erlebnisse verfolgt und sie erlangen emotionale Anteilnahme.¹⁵⁵ Jedoch gilt:

„Bei aller Unterschiedlichkeit besitzen kognitive Theorien gemeinsame Prinzipien. Sie betrachten mentale Vorgänge, also auch die Produktion und Rezeption von Texten, als Formen der Informationsverarbeitung, die möglichst präzise, lückenlos und in empirisch überprüfbarer Weise beschrieben werden sollen.“¹⁵⁶

In Bezug auf die gleich folgende Analyse ist die kognitive Theorie interessant, da es ja unter anderem herauszufinden gilt, inwiefern beispielsweise das Durchbrechen der vierten Wand als Darstellungsform des inneren Monologs auf Zuschauer*innen wirkt.

¹⁵⁰ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 31.

¹⁵¹ Ebd. S.17.

¹⁵² Vgl. ebd. S.31.

¹⁵³ Ebd. S.54.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S.54.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S.56.

¹⁵⁶ Ebd. S.84.

3. Die Analyse

Mit dem gelegtem Fundament und den gesetzten Theoriepfeilern, geht es nun an die Analyse. Hier wird die Theorie an konkreten Beispielen angewendet, um sie besser zu veranschaulichen. Dafür wurden zwei Serien des 21. Jahrhunderts unter dem Schwerpunkt der Darstellungsweisen des inneren Monologs gesichtet, spezielle Szenen und Sequenzen ausgewählt, in welchen jene unterschiedlichen Darstellungen besonders erkennbar sind, und dahingehend die Protagonist*innen unter den Bedingungen der Figurenanalyse analysiert. Bei den ausgewählten Beispielen handelt es sich um die amerikanische Serie *You* und die britische Serie *Fleabag*.

Grundsätzlich ist es an diesem Punkt wichtig zu erwähnen, dass ein Film beziehungsweise in diesem Fall eine Serie, immer als ein Ganzes zu betrachten ist. Auf Grund dessen wurden bei den Serien zwar alle Staffeln gesichtet, jedoch nur vereinzelt relevante Szenen aus einzelnen Folgen analysiert, beziehungsweise im Fall von *You* nur Folgen der ersten Staffel analysiert, da sich dort die Darstellungsweise sehr stringent hält beziehungsweise nicht verändert und dahingehend anhand der ersten Staffel ausreichend dargelegt werden kann. Dies wird in den entsprechenden Kapiteln noch genauer abgehandelt. Das Kapitel der Analyse wird dabei folgendermaßen gegliedert:

Jedem Beispiel, sprich *You* und *Fleabag*, wird ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Zunächst wird generell erklärt, worum es sich in der Serie handelt, welche Figur im Fokus steht, welche Folgen ausgewählt und welche Darstellungsweise angewendet wurde. Anschließend folgt die Analyse der konkreten Szenen. Jedes der zwei Serienbeispiele weist eine unterschiedliche Weise auf, wie der innere Monolog audiovisuell dargestellt werden kann, weshalb sich die Analyse in zwei Kategorien aufteilen wird: in „Der Kommentator in meinem Kopf“ und „Der unsichtbare Freund oder die unsichtbare Freundin“. Jede der zwei Kategorien weist verschiedene Funktionen des inneren Monologs auf: der gelenkte Blick, das tiefere Figurenverständnis und die Wertung. Diese Funktionen werden nach einem kurzen Figurenprofil, bei welchem ein besseres Bild des jeweiligen Protagonisten beziehungsweise der jeweiligen Protagonistin gegeben werden soll, und einer jeweiligen knappen Folgenbeschreibung in einem eigenen Detailanalysekapitel zusammengetragen. Am Ende der Analyse werden die drei Beispiele miteinander verglichen, um die Unterschiede beziehungsweise möglichen Gemeinsamkeiten erkenntlich zu machen, und mit der Theorie in Verbindung gebracht.

3.1. Kategorie eins: Der Kommentator in meinem Kopf¹⁵⁷

Womit wir bei der ersten Kategorie der Darstellungsweisen des inneren Monologs wären: „Dem Kommentator in meinem Kopf“ und damit auch dem ersten Beispiel des Analysekapitels.

Bei *You* findet sich jene Form, wie sie auch Zuschauer*innen nur zu gut kennen, beispielsweise jetzt gerade in diesem Moment. Sie lesen diese Arbeit und machen sich im Kopf parallel dazu Gedanken. Auch dies ist schon ein innerer Monolog. Oder sie sehen etwas und werden durch einen Reiz getriggert und sofort kommen ihnen andere Gedanken in den Kopf, welche durch ebendiesen Trigger ausgelöst wurden. Der innere Monolog ist, wie schon in obigen Kapiteln beschrieben, allgegenwärtig und so auch bei *You*. Rezipient*innen können in jeder Folge den Gedankengängen des Protagonisten zeitaktuell folgen, wodurch sich eine tiefere Ebene des Figurenverständnisses eröffnet. Durch das direkte Miterleben des Innenlebens des Protagonisten ist der Faktor der Empathie leichter zu erzeugen, wobei auch hier die soziale Norm eine tragende Rolle spielt und sich unter anderem die Frage stellt, inwiefern es gestattet ist, mit einem Mörder Empathie zu empfinden. Nichtsdestotrotz sind die Beweggründe und Verhaltensweisen durch den inneren Monolog besser ersichtlich und die Handlung leichter zu verfolgen. Durch dieses Stilmittel wird direkt eine Beziehung zu den Zuschauer*innen aufgebaut, da sie so nicht nur von außen auf das Geschehen blicken und zuschauen, sondern auch den Blick von Innen mitbekommen. Weiters werden Rezipient*innen auf diesem Weg zum stillen Komplizen beziehungsweise zur stillen Komplizin und in gewisser Weise zur/zum unsichtbaren Geliebten.

3.1.1. *You*

Die amerikanische Krimi-Drama Serie, welche von Sera Gamble und Greg Berlanti 2018 ins Leben gerufen wurde, basiert auf den gleichnamigen Romanen von Caroline Kepnes. Grundsätzlich behandelt die Serie die Frage, was jemand für die Liebe alles tun würde. Eine Frage, welche von Joe Goldberg, dem Protagonisten der Serie, sehr ernst genommen wird und Grenzen dabei mehr als nur überschreitet. Seine Antwort ist klar, er würde einfach alles dafür tun. Wenn er eine Frau gefunden hat, die sein Interesse weckt, macht er sich alle Mittel, die soziale Netzwerke und Internet anzubieten haben, zu Nutze, um jedes

¹⁵⁷ Hier wird das Wort Kommentator bewusst nicht gegendert, da es sich bei den analysierten Szenen des inneren Monologs spezifisch nur um die männliche Stimme des Protagonisten Joe Goldberg handelt.

noch so kleine und intime Detail herauszufinden. Dabei wird aus einer unschuldigen Schwärmerei sehr schnell eine Obsession, in welcher er jedes ihn störende Element entfernt, darunter auch Menschen.¹⁵⁸

Der Fokus der Analyse wird hier auf dem Protagonisten Joe Goldberg liegen. Das Besondere an der Darstellungsweise von *You*, ist wie bereits obig erwähnt, dass Zuschauer*innen dem inneren Monolog der Figur die gesamte Serie über tatsächlich zeitaktuell zuhören können. Die Narration der Serie erfolgt demnach auf zweierlei Ebenen. Der oberflächlichen, nach außen präsentierten Ebene und der kontextualen, welche vom Inneren des Protagonisten hinzugefügt wird.

Spannend ist auch die Wahl der Einstellungsgrößen. So ist der Protagonist an den Stellen, in welchen sein innerer Monolog zu hören ist, immer nah, groß oder italienisch zu sehen. Dies liegt daran, dass diese Einstellungsgrößen, insbesondere der Großen, vor allem dahingehend an Verwendung finden, wenn es darum geht, Mimik und Gefühlregungen besonders ersichtlich zu machen. Dadurch wird Empathie leichter transportiert und versucht, eine Bindung zur Zuschauerschaft aufzubauen.¹⁵⁹

3.1.2. Figurenprofil Joe Goldberg

Beim Protagonisten Joseph „Joe“ Goldberg, verkörpert von Schauspieler Penn Badgley, handelt es sich um einen jungen Mann, welcher auf Anfang dreißig geschätzt werden kann. Der unscheinbare, jedoch gut aussehende junge Mann hat dunkelbraune, beinahe schwarze leicht lockige kurze Haare, gleichfarbige Augen, schmale Lippen und ebenfalls schmale Nase, welche leicht an eine Maus erinnert. Seine recht drahtige Figur hüllt er in sportlich legere Kleidung, welche meist aus einer Jeans, einem T-Shirt und einem darüber offen getragenen Hemd aus Baumwolle besteht. Er hat markante Wangenknochen und eine stets recht versteinerte neutrale Mimik, welche nur in jenen Momenten lebendig wird, wenn sein Gegenüber es schafft, sein Interesse und seine Neugierde zu wecken.

In der ersten Staffel der Serie arbeitet Joe in einer Buchhandlung in New York als Bibliothekar und Buchrestaurator. Der charmant und introvertiert wirkende Mann ist äußerst intelligent und belesen. Doch sind es die stillen Wasser, die tief gehen, denn unter seiner ruhigen Erscheinung befindet sich ein kaltblütiger, egozentrischer, besitzergreifender

¹⁵⁸ Vgl. Internet Movie Database (IMDb) *You: Du wirst mich lieben*, *Internet Movie Database (IMDb)*. <https://www.imdb.com/title/tt7335184/>, 18.04.2023.

¹⁵⁹ Vgl. Filmpuls | Magazin für Film, Video, Videoproduktion, Storytelling, *filmpuls*, <https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt/>, 12.06.2023.

Mörder mit antisozialer Persönlichkeitsstörung.¹⁶⁰ Wie es zu dieser Persönlichkeitsentwicklung kam, lässt sich nur erahnen. In Rückblenden werden Ausschnitte aus seiner Kindheit gezeigt, aus welchen zu erfahren ist, dass sein Vater ihm und seiner Mutter gegenüber gewalttätig war. Um seine Mutter zu beschützen, erschoss Joe noch in Kinderjahren seinen Vater, woraufhin er in einem Kinderheim untergebracht wurde, da die Mutter sich ihm nicht mehr gewachsen fühlte. Nach schrecklichen Jahren in ebendieser Einrichtung wurde der Protagonist schließlich adoptiert und lernte von seinem Adoptivvater alles über Bücher, wurde jedoch auch von diesem misshandelt.

3.1.3. Folgenbeschreibung

Für die nun folgende Analyse werden Szenen aus der ersten und letzten Folge der ersten Staffel analysiert. Diese beiden Folgen wurden ausgewählt, da sie den Anfang und das Ende darstellen und dementsprechend am besten aufweisen, ob und inwiefern sich das Stilmittel des inneren Monologs verändert oder beständig bleibt. Dahingehend folgen in diesem Kapitel die Zusammenfassungen der beiden Folgen, um einen besseren Überblick für die Analyse zu geben.

In der ersten Folge *Pilot* (0:00:00-0:48:17)¹⁶¹ erhalten Zuschauer*innen einen ersten Einblick in die Figur von Joe Goldberg und seiner Geschichte. Gleich zu Beginn der Folge um Sekunde 21 mit dem Eintreten einer Frau in eine Buchhandlung erklingt aus dem Off eine männliche Stimme, bei welcher es sich, wie in der Einführung angegeben, um die des Protagonisten Joe Goldberg handelt, welcher dort arbeitet. Als er zum ersten Mal die junge Frau, die Studentin Guinevere Beck, sieht, ist es sofort um ihn geschehen. Sehr schnell entwickelt sich jedoch aus der Liebe auf den ersten Blick eine gefährliche Obsession, woraufhin der Protagonist beginnt Beck, sowohl im echten Leben als auch in jedem ihm möglichen Netzwerken zu stalken. Bald schon findet er ihre Tagesabläufe heraus, begonnen bei Uni Seminaren und Yoga-Kursen bis hin zu, welche Leute sie wann und wo

¹⁶⁰ An dieser Stelle ist anzumerken, dass es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ein eigenes Kapitel über antisoziale Persönlichkeitsstörungen zu verfassen, weshalb im Literaturverzeichnis lediglich impulsgebende Quellen angegeben werden, die natürlich zur eigenständigen Recherche dienen. Stark heruntergebrochen zum Verständnis: Menschen mit antisozialer Persönlichkeitsstörung missachten Normen und Rechte, sind manipulativ, verspüren keine Reue noch sehen sie Fehler bei sich selbst und haben eine sehr hohe Meinung von sich selbst.

Vgl. Therapie.de die Therapeutensuche von Pro Psychotherapie e.V., [therapie.de](https://www.therapie.de/psyche/info/index/diagnose/persoennlichkeitsstoerungen/antisozial/), <https://www.therapie.de/psyche/info/index/diagnose/persoennlichkeitsstoerungen/antisozial/>, 02.07.2023.

Vgl. MSD Manual Ausgabe für medizinische Fachkreise, [msmanuals](https://www.msmanuals.com/de/profi/SearchResults?query=antisoziale+pers%C3%B6nlichkeitsst%C3%B6rung), <https://www.msmanuals.com/de/profi/SearchResults?query=antisoziale+pers%C3%B6nlichkeitsst%C3%B6rung>, 02.07.2023.

¹⁶¹ Vgl. „Pilot“, *You* 1/1, R.: Lee Toland Krieger, Netflix 2018, Netflix, 12.04.2023.

trifft beziehungsweise welche Menschen sie in ihrem Leben begleiten. Er beobachtet sie durch ihre Fenster, findet alles über ihr Leben und die Leute darin heraus, verschafft sich Zugang zu ihrer Wohnung und schließlich auch zu ihrem Handy.

Im ersten Staffelfinale und damit der letzten Folge *Bluebeard's Castle* (0:00:00-0:49:51)¹⁶²

droht das Lügenschloss des Protagonisten zusammenzubrechen und all seine Taten ans Licht zu kommen. Beck kommt hinter Joes Geheimnis und findet alles über seine Morde und Besessenheit heraus, weshalb er sie im Keller der Buchhandlung in einem Glastresor, welcher eigentlich zur Restaurierung von Büchern dient, einsperrt. Um ihr Verschwinden zu verschleiern, verwendet Joe Becks Telefon, um in ihrem Namen Nachrichten und Posts zu verfassen. Nach etlichen Überredungsversuchen gelingt es Beck durch Manipulation beinahe zu entkommen, doch bevor sie die Freiheit erreichen kann, wird sie von Joe erschlagen, womit er auch ihr Leben beendet. Nach ihrem Tod veröffentlicht der Protagonist in ihrem Namen ein Buch und schafft es dadurch die gesamte Geschichte so zu drehen, dass Becks Therapeut als der verrückte Mörder und Stalker dargestellt wird.

Bevor sich nun der detaillierten Analyse und ihren Funktionen gewidmet wird, ist an dieser Stelle noch einmal wichtig anzumerken, dass immer nur gewisse Szenen der jeweiligen Folge analysiert werden. Geschehnisse dazwischen werden immer nur kurz zusammengefasst.¹⁶³ Weiters bedeutet das Wort „meint“ in der Analyse, dass der Protagonist die darauffolgenden Worte in seinen Gedanken sagt und nicht laut ausspricht. Sprich er meint in seinem Kopf und die Gedanken sind nur für die Zuschauer*innen hörbar. Grundsätzlich gilt, kursiv Geschriebenes bei *You* als Gedanken zitieren zu betrachten.

3.1.4. Analyse anhand der Funktionen

Die grundlegende Frage, welche die Analyse versucht zu beantworten, ist: Welche Funktionen hat der innere Monolog? Konkret in diesem Punkt, welche Funktionen hat der innere Monolog bei *You*?

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnt, wird durch das Miterleben der Gedankengänge des Protagonisten für Zuschauer*innen ein tieferes Verständnis suggeriert, wodurch es zu einer leichteren Erzeugung von Empathie beziehungsweise Antipathie

¹⁶² Vgl. „Bluebeard's Castle“, *You*, 1/10, R.: Marcos Siega, Netflix 2018, Netflix, 19.04.2023.

¹⁶³ Für ein besseres Verständnis empfiehlt sich natürlich, die eigene Sichtung aller Folgen. Eine genauere Zusammenfassung der Folgen ist auf Grund des Ausmaßes hier nicht machbar.

kommt und den Rezipient*innen eine Positionierung sowohl zum Protagonisten als auch zur Situation abverlangt wird.

Die Funktionen, unter welchen der innere Monolog und die Figur analysiert werden, lassen sich in drei Kategorien gliedern:

1. Der gelenkte Blick
2. Tiefere Ebene des Figurenverständnisses
3. Wertung

Natürlich sind manche Szenen und Sequenzen nicht klar einzuordnen oder ließen sich in mehreren Sparten einteilen. Die drei Kategorien gelten jedoch als Basissäulen, um einen roten Faden zu ermöglichen und um der Analyse besser folgen zu können.

3.1.4.1. Der gelenkte Blick

Hier handelt es sich nicht nur darum, dass der Blick der Rezipient*innen durch die Augen des Protagonisten in Bezug auf optische Dinge gelenkt wird, sondern auch um bestimmte Verhaltensweisen und Eigenschaften des jeweiligen Gegenübers. Die Analysen des Protagonisten verweisen dabei auf Dinge, die anders weniger beziehungsweise gar keine Beachtung erhielten oder als selbstverständlich erachtet worden wären.

Beim ersten Aufeinandertreffen in der Buchhandlung, in welcher der Protagonist arbeitet, beschreibt er das Äußere der jungen Frau, der jungen Studentin Guinevere Beck, welche die Buchhandlung betreten und sein Interesse geweckt hat, genauestens. Beispielsweise schließt er aus ihrer Kleidung und ihrer Art und Weise, wie sie durch die Buchhandlung geht und Bücher in die Hand nimmt und betrachtet, dass sie Studentin sein könnte. Er analysiert, bewertet und macht auf jedes Detail an ihr aufmerksam, während sie weiter durch den Laden schlendert. Wie etwa als ihre Armreifen klimpern, meint er, sie müsse auf Aufmerksamkeit stehen. Wer klimpernden Schmuck trägt, würde es schließlich darauf anlegen und möchte gehört und beachtet werden. Er achtet auf jede noch so kleine Information. Ohne sie oder ihren Charakter zu kennen, analysiert der Protagonist die Frau anhand ihres Verhaltens beziehungsweise ihres Auftretens und zieht seine Schlüsse. So meint er, sie sei nicht die kleine unsichere Hübsche – für die sie gehalten werden könnte – oder bezeichnet sie als unsicher, als sie in jemanden hineinrennt und sich dafür entschuldigt. Als er nach seiner ersten Begegnung mit Beck beginnt, im Internet etwas über sie

herauszufinden, wobei er in einer Großaufnahme zu sehen ist, erfreut er sich der Tatsache, dass ihr Name selten und daher leicht zu finden sei. *„Und da warst du auch schon, alle Konten öffentlich sichtbar. Du willst gesehen werden, gehört, gekannt.“*¹⁶⁴ Auch hier unterstellt er ihr auf Grund von Kleinigkeiten erneut, dass sie die Aufmerksamkeit möchte, Kleinigkeiten, auf die der Blick der Zuschauer*innen gelenkt wird. Zu erfahren, wie er ihr Verhalten genauestens analysiert, erscheint aus der Perspektive der Zuschauer*innen zunächst beeindruckend und eröffnet eine vollkommen neue Ebene der Rezeption.

Doch der Blick wird nicht nur auf Becks Verhalten gelenkt, sondern auch auf das der Menschen, welche in ihrem Leben sind und dieses auch beeinflussen. Als Joe in einer späteren Szene, in welcher er Guinevere am Universitätscampus nachspioniert, sieht, wie Becks Professor ihr über den Rücken streicht, kommentiert er die Bewegung gedanklich mit schnippischem Unterton: *„Ganz klar, der Professor will dich ficken.“*¹⁶⁵ Eine Geste, die von außen betrachtet, bestärkend wirken könnte, erhält durch den Blick des Protagonisten eine obszöne Note und wird in ein anderes Licht gerückt. Der Blick der Zuschauer*innen wird hier nicht nur gelenkt, sondern ihre Sicht auf Dinge, Menschen und Situationen dadurch auch beeinflusst.

3.1.4.2. Tiefere Ebene des Figurenverständnisses

Bei dieser Funktionskategorie geht es um die Nachvollziehbarkeit der Beweggründe und Verhaltensweisen des Protagonisten und in weiterer Folge um den Unterschied zwischen Innen und Außen. Sprich dem, was er nach außen hin sagt, beziehungsweise wie er sich verhält und dem, was er im inneren Monolog denkt. Das ist dahingehend besonders spannend, da diese Funktion deutlich aufweist, dass der Schein oftmals trügen kann.

Bereits nach neun Minuten der ersten Folge der ersten Staffel ist den Zuschauer*innen bereits möglich, sich ein Bild des Innenlebens des Protagonisten zu machen, ohne dass es zu einer aussagekräftigen Handlung kam. Weiters lassen sich dadurch Charakterzüge aufweisen, die von außen betrachtet nicht erkennbar wären. Dies zeigt, dass das Stilmittel des inneren Monologs rasch eine Bindung und Form von Verbundenheit zum Publikum aufbaut und Einblicke gewährt, wie sie anders gar nicht möglich beziehungsweise üblich wären.

¹⁶⁴ „Pilot“, *You* 1/1, 0:07:26.

¹⁶⁵ Ebd. 0:10:10.

Der Protagonist bezieht sehr vieles auf sich selbst und schließt von sich auf andere, als wäre er der Mittelpunkt allen Seins. Auch sieht er seine Fehler nicht als Fehler, sondern gibt immer anderen die Schuld. Alles Eigenschaften, die auf eine antisoziale Persönlichkeitsstörung hinweisen. Dies zeigt sich erstmals, als Beck sich um Minute 0:02:29 auf die Zehenspitzen stellt, um ein Buch von weiter oben herunterzuholen.¹⁶⁶ Dabei blickt Joe in einer Großaufnahme auf ihren Oberkörper, seine Augen weiten sich und plötzlich ist seine Gedankenstimme zu hören, die ungläubig fragt, „*Trägst du etwa keinen BH? Du willst, dass ich es merke.*“¹⁶⁷ Er deutet die Situation so, als wolle sie ihn damit wissen lassen, dass sie keinen BH trägt. An dieser Stelle wird es besonders deutlich, dass es sich bei der Stimme aus dem Off um die Stimme in seinem Kopf handelt, welche einen inneren Monolog führt, da eine direkte Reaktion zum Gedankenfluss, welche von äußeren Umständen erzeugt wurde, erkenntlich ist. Während es nämlich in seinen Gedanken darum geht, dass er es hier und jetzt zwischen den Regalen gerne mit ihr treiben würde, fragt er sie allerdings äußerlich, ob sie Romane von Paula Fox gelesen habe.

Diese Unterscheidung von Innen und Außen findet sich auch bei dem konstanten innerlichen Bewerten von Seiten des Protagonisten, wie es in jener Situation vorkommt, als ein ungehaltener Kunde seine Unterhaltung mit der Frau unterbricht und jener Kunde seine Laune an ihm auslässt. Nach außen gibt sich Joe freundlich und kundenorientiert, jedoch bewertet und kommentiert er in seinem Kopf das Verhalten des Kunden und rückt die Situation in ein anderes Licht. „*Der ist bloß sauer, weil er Salinger kaufen muss, um sich gut vorzukommen, obwohl er eigentlich Chips essen, Pornos sehen und sich einen runterholen will, bevor er den Tag mit nem reißerischen Dan Brown beendet.*“¹⁶⁸ Spannend ist hier, dass die Erklärung für Zuschauer*inne passend und logisch erscheint und so die Rezipient*innen zum Schmunzeln bringt.

Als die Frau später das ausgewählte Buch bezahlen will, analysiert er wieder ihr Handlungen und meint in seinem inneren Monolog, er wüsste, dass sie Bargeld hätte, aber sie würde wollen, dass er weiß, wie sie heißt, weshalb sie mit Karte zahlt, damit er ihren Namen erfährt. Er spricht ihren Namen laut aus, um ihr zu signalisieren, dass er ihr Spiel verstanden habe. Es sind ebenjene komplexen Gedankenstränge, welche ohne den gelieferten Subtext in Form des inneren Monologs für Zuschauer*innen nicht merklich oder schwer nachvollziehbar wären.

¹⁶⁶ Vgl. „Pilot“, *You* 1/1, 0:02:29.

¹⁶⁷ Ebd. 0:02:30.

¹⁶⁸ Ebd. 0:03:08.

Als der Protagonist sie in der darauffolgenden Szene in den sozialen Netzwerken findet, stellt er die Vermutung auf, dass ihr Onlineleben nicht der Realität entspreche und meint, die Tatsache, dass Beck ihn nicht mit ihren Follower*innen geteilt habe, würde nur die Verbindungen bestätigen, die er und sie hätten. Die Tatsache, dass er nach einer Begegnung schon von einer Verbindung spricht, kann auf Zuschauer*innen übergriffig wirken und ein Gefühl von Antipathie erzeugen. Die gesammelten Informationen am Handy oder Laptop sind dazu auch für Zuschauer*innen sichtbar, so als könnten sie bildlich seinen Gedankengang verfolgen.

Das Gefühl der Antipathie wird weiter ausgebaut, als sich herausstellt, dass die Figur bei all ihren Taten sehr besitzergreifend und herrisch agiert. Als Joe an Beck kritisiert, dass sie alle an ihrem Leben teilhaben lässt, welches er aus den öffentlich einsehbaren Konten ihrer sozialen Netzwerke schließt, erscheint dies als Indiz dafür, dass er nicht will, dass andere sie sehen. Er möchte sie für sich allein. Dadurch wird er in der letzten Szene zum Heuchler, als er Becks Freundin Peaches vorwirft, besessen von ihr gewesen zu sein und dass sie Beck besitzen wolle. Er gesteht sich seine Fehler wieder nicht ein und erkennt nicht beziehungsweise will nicht erkennen, dass er das Problem ist. Dies sind wiederum Indizien für seine antisoziale Persönlichkeitsstörung. In einer späteren Szene meint Joe, Beck unbedingt auf ihr nach Aufmerksamkeit strebendes Verhalten ansprechen zu wollen, und geht, wie selbstverständlich davon aus, dass sie sich genauer kennenlernen werden, ohne dafür ihre Meinung miteinzubeziehen.

Der Protagonist scheint grundsätzlich sehr analytisch veranlagt zu sein und beobachtet nicht nur, wie in der ersten Kategorie, optische Erscheinungen und Verhaltensweisen, sondern ganze Situationen. So schließt er beispielsweise gedankliche Fazits, wie in der ersten Szene, nachdem Beck die Buchhandlung verlassen hat und er ihr in einer Großaufnahme nachblickt. *„Du hast gelächelt, über meine Witze gelacht, mir deinen Namen verraten und nach meinem gefragt.“*¹⁶⁹

Diese Fähigkeiten kommen Joe vor allem insofern zugute, als dass er ohne weitere Mühen, ihre Sprache übernehmen kann, ohne dass es jemandem auffällt. So reicht es, lediglich ihr Handy zu besitzen, um problemlos das Weiterführen ihrer sozialen Netzwerke beziehungsweise sozialen Kontakte zu gewährleisten, was er lässig mit dem Satz *„Also ist business as usual die beste Tarnung“*¹⁷⁰, abtut.

¹⁶⁹ „Pilot“, *You* 1/1, 0:04:15.

¹⁷⁰ „Bluebeard’s Castle“, *You* 1/10, 0:05:57.

Auch sein Mord an Beck passt zu seiner antisozialen Persönlichkeitsstörung. Er stellt diesen so dar, als wäre Beck selbst schuld und als sollte sie Joe für das Veröffentlichen „ihres Buches“ dankbar sein. Und selbst hier verkauft er es sich als romantische Geschichte: *„Dank deiner harten Arbeit und meiner, war das das Letzte, was wir je gemacht haben. Zusammen.“*¹⁷¹ Er stellt Becks Tod so dar, als wäre dieser ein trauriges und zugleich schönes Ende einer Liebesgeschichte gewesen und er der arme Held mit gebrochenem Herzen, welcher zurückbleiben muss.

Zugleich wirkt die Figur jedoch auch verletztlich und gebrochen. Beispielsweise wenn Joe an Beck gerichtet denkt: *„Leute sind schon irgendwie eine Enttäuschung. Du auch Beck, du auch?“*¹⁷² Dabei filmt die Kamera von einer nahen Einstellungsgröße an seine Augen heran bis diese in einer Italienischen zu sehen sind und Beck immer noch nachblicken, so als wolle die Kamera seine Gedanken auch bildlich einfangen. Dieser Gedankengang impliziert, dass der Protagonist in seinem Leben wohl häufig enttäuscht wurde, was sich während seiner Internetrecherche noch mehr verdeutlicht, wenn er denkt, dass man in der Liebe leicht verletzt werden kann und er sichergehen muss, dass sie nicht gefährlich sei, woraus sich schließen lässt, dass der Protagonist schlechte Erfahrungen gemacht hat und deshalb vorsichtig sein möchte.

Gleichzeitig besitzt der Protagonist auch eine Art Beschützerinstinkt, welcher seiner sonstigen Persönlichkeit zu widersprechen scheint, obgleich dieser Beschützerinstinkt meist keine Grenzen zu kennen scheint. Als sich Joe in einer Szene in der erste Folge um den Nachbarsjungen Paco kümmert, meint er nach der Begegnung mit dessen Stiefvater: *„Es gibt gruselige Menschen auf der Welt Beck, deshalb ist es wichtig, vorsichtig zu sein, und deshalb muss ich tun, was ich tue.“*¹⁷³ Dabei wird ganz nah an Joes Gesicht herangefilmt, bis dieses wieder in einer großen Einstellung zu sehen ist, um seinen Ausdruck deuten zu können. Es wirkt, als würde der Protagonist womöglich den Schutz, den er selbst nie erfahren hat, überkompensieren und sein obsessives Verhalten mit der Begründung dahingehend rechtfertigen, dass er Beck vor Schlägertypen wie Ron beschützen möchte, indem er paradoxer Weise auf ganz andere Weise gefährlich wird. Dies scheint er jedoch nicht zu bemerken. In seiner Vorstellung ist er der Gute.

Das Überkompensieren wird in der darauffolgenden Szene nur noch deutlicher. Nachdem er sich Zugang zu Becks Wohnung verschaffen hat und sich in Gedanken verteidigt, in-

¹⁷¹ „Bluebeard’s Castle“, *You* 1/10, 0:45:28.

¹⁷² „Pilot“, *You* 1/1, 0:05:03.

¹⁷³ Ebd. 0:23:45.

dem er darin simpel erklärt, dass er einfach wissen müsse, wer Beck wirklich ist, durchsucht er ihre ganze Wohnung und stellt ihr dabei lauter Versprechungen auf, wie etwa, dass er dafür sorgen würde, dass sie ihre Geräte mit einem Passwort schützt. Jeder Gedankengang ist unterstützt und ausgelöst von der jeweiligen Szenerie. So meint er den Satz mit dem Passwort wörtlich, als er beginnt, ihren nicht Passwort geschützten Laptop zu durchforsten. Und auch hier stellt er es dar, als würde er das alles nur für sie tun und also wolle er damit beweisen, wie gut er doch für sie wäre und dass er der Richtige für sie ist. Er will ihr zeigen, dass er sie beschützen kann. Mit dem entscheidenden Detail, dass sie von all dem, inklusive seinen Gedanken, nichts weiß.

Sein Bedürfnis, ihr zu helfen, wird noch stärker ersichtlich am Ende der ersten Folge, nachdem Joe Becks Handy entwendet hat und er sie in Gedanken fast schon anfleht, als er meint: *„Du brauchst jemanden der dich rettet. Ich kann dir helfen Beck. Lass mich dir helfen.“*¹⁷⁴

Dieser Instinkt bleibt bis zur letzten Folge der ersten Staffel erhalten, als Joe versucht Beck zu beruhigen. Er rechtfertigt sein Verhalten gedanklich damit, dass er ihr deshalb nichts von seinen Taten erzählt habe, weil er wusste, dass sie sonst Angst gehabt hätte. Nach wie vor ist er der Meinung, sie vor der Welt beschützen zu müssen. Dass seine Methoden dabei beinhalten, sie einzusperren, erachtet der Protagonist als nebensächlich. Er ist der Auffassung, dass er Beck nur durch Beweise zeigen kann, dass er kein Irrer ist, sondern ihr Beschützer. Diese Beweise zeigt er in der darauffolgenden Szene, doch es stellt sich sicherlich nicht die Frage, ob diese Beweise tatsächlich einer Beschützerfunktion entstammen. Es zeigt sich vielmehr erneut, dass der Protagonist keine Grenzen kennt. In seinen Augen waren Peaches und Ben gefährlich und das ist alles, was für ihn von Bedeutung ist. Dass er dabei größere Schandtaten beging, indem er die beiden unter anderem umbrachte, scheint ihm nicht einsichtig.

Auch empfindet der Protagonist sehr schnell, sehr intensiv. So spricht Joe, nachdem er die Verabredung zwischen Beck und ihren Freundinnen in Greenpoint auch als seine angesehen hat, bereits davon, was er nicht alles für die Liebe machen würde. Zu diesem Zeitpunkt hatten der Protagonist und die junge Studentin lediglich die erste Begegnung in der Buchhandlung. Dass er an diesem Punkt schon von Liebe spricht, gibt einen Eindruck davon, wie schnell und intensiv er Gefühle entwickelt. Ob es sich dabei wirklich um Liebe handelt, ist dabei ein Frage der Definition der Liebe.

¹⁷⁴ „Pilot“, *You* 1/1, 0:40:16.

Der Protagonist wird den Versuch nicht müde, seine Angebetete davon überzeugen zu wollen, dass er der Richtige für sie ist und ihr Leben mit ihm besser sein würde. Dabei wirken seine Gedankengänge beinahe verzweifelt. So verdeutlichen sich seine Hingabe und intensiven Gefühle zu ihr, gleichzeitig zeigt sich aber auch, wie verzerrt seine Wahrnehmung der Realität ist. Dies verdeutlicht sich noch mehr gegen Ende einer Szene der letzten Folge, in welcher Joes Miene aufgeweckt und energisch wirkt, als er ihr mitteilt, dass er zwar Angst habe, all das mit ihr zu teilen, aber dass man, wenn man jemanden liebt, einfach alles für diese Person tun würde. Als sie nach einem gescheiterten Versuch, Joe zu überreden, sie freizulassen, erneut bitterlich zu weinen beginnt, ihre Angst nahezu spürbar ist und sie Joe beschimpft, dieser aber immer noch nicht von seiner Sicht der Dinge abweicht, fleht er sie an, sich zu beruhigen und dass sie ihn doch verstehen müsse. Die junge Frau beschimpft ihn als Mörder, aber das will er gar nicht wahrhaben und meint stattdessen in einer Großaufnahme: „*Ich würde niemals jemanden verletzen, den ich liebe.*“¹⁷⁵ Hierbei ist anzunehmen, dass er psychischen Schmerz, ausgelöst durch sein Stalking, Obsession oder Einsperren, nicht miteinbezieht. In seiner Welt agiert er richtig. Als sie ihn als kranken Wichser beschimpft, hört er auch das nicht, sondern steht lediglich auf und geht.

3.1.4.3. Wertung

Die wohl wesentlichste Kategorie der drei Funktionen ist die der Wertung. Hierbei handelt es sich um den Kampf der Zuschauer*innen zwischen Empathie und Antipathie, ihre Positionierung und die Beurteilung des Verhaltens und Handelns des Protagonisten. Die Positionierung erschließt sich aus den Fragen der Zustimmung oder der Abweichung. Beispielsweise: Wie wird über die Taten des Protagonisten gedacht? Werden seine Gedanken abgestoßen oder angenommen? Wann weicht die Beurteilung des Protagonisten von der der Zuschauer*innen ab? Diese Fragen sind beim Lesen der Analyse im Hinterkopf zu behalten.

Joe spricht Beck in seinen Gedanken immer direkt an, egal, ob sie sich in der Nähe befindet oder nicht. Er führt ein Gespräch mit ihr, so als säße sie ihm gegenüber. Da Beck die Worte seiner Gedanken nie hört, die Zuschauer*innen hingegen schon, nehmen diese in gewisser Weise, Becks Rolle ein. Der Protagonist spricht also über die Zuschauer*innen

¹⁷⁵ „Bluebeard’s Castle“, *You* 1/10, 0:09:25.

zu Beck, wodurch Rezipient*innen nicht nur seine Verschworenen, sondern auch Bezugspersonen und Geliebte werden.

In der ersten Szene der ersten Folge erklärt Joe das Verhalten eines unfreundlichen Kunden in seinen Gedanken. Durch das Annehmen dieser Erklärung und still belustigte Beipflichten seiner unausgesprochenen Wahrheit werden Zuschauer*innen sozusagen Komplizen beziehungsweise Komplizinnen des Protagonisten. Dies zeigt sich auch in der Szene, in welcher Becks Professor ihr über den Rücken streichelt und Joe diesem unterstellt, dass dieser sie ganz klar ficken will.

Aus Perspektive der Zuschauer*innen ist das Mitverfolgen seiner akribischen Analysen beeindruckend und ermöglicht eine viel tiefere Ebene der Rezeption.

Dass Joe nach ihrer ersten Begegnung Beck im Internet recherchiert, scheint zunächst nicht verwunderlich. In Zeiten der sozialen Netzwerke ist es nahezu „normal“ geworden, Personen im Internet auf allen möglichen Plattformen zu recherchieren. Auch das Bewerten und sich Gedanken machen über Kommentare oder Bilder ist zu diesem Zeitpunkt nicht außergewöhnlich, sondern menschlich und aus heutiger Sicht nichts Neues. So wirkt das Beschriften mit Wörtern wie *Douchebags* oder *Nebenfach Vollidioten*, bei Bildern von anderen Männern mit einem imaginären roten Stift, während der Protagonist groß zu sehen ist, sogar amüsant und das Publikum erkennt sich – spekulativ gesprochen – auch darin wieder.

Jedoch ändert sich das „normale“ Nachforschen recht schnell, als der Protagonist in der darauffolgenden Szene in einer großen Einstellung tatsächlich vor Becks Wohnhaus steht. Auch hier analysiert er genauestens jedes Detail, während er Beck von einem Baum aus in ihrer Wohnung beobachtet. Dass er die, zu diesem Zeitpunkt nur im Handtuch zu sehende Beck bekrittelt und meint, sie würde viel zu fahrlässig mit ihrer Privatsphäre umgehen, da sie durch die großen Fenster leicht zu beobachten wäre, erscheint etwas ironisch. Denn durch den Schnitt entwickelt sich seine vorher noch mehr oder minder unschuldige Recherche, zu einer immer größer werdenden Obsession. In Kombination mit seinem inneren Monolog, in welchem er stets eine imaginäre Unterhaltung mit ihr führt, scheint sich der Protagonist als die Figur aus dem Horrorfilm zu entpuppen, vor der er Beck zuvor in Gedanken noch gewarnt hat. Aus Perspektive der Zuschauer*innen bahnt sich dadurch ein Gefühl der Beklemmung an. Diese Ironie ist auch bemerkbar, als Beck auf sein Fragen nur ihre Mail-Adresse, nicht aber ihre Telefonnummer preisgibt und er Beck in Gedanken positiv beipflichtet ihm nicht ihre Nummer zu geben, da er ja ein

Fremder sei, ihr gleichzeitig aber schon nachspioniert hat und in der nächsten Sequenz ihr Handy in der Hand hält, welches er ihr entwendet hat.

Joe analysiert in Gedanken Beck immer weiter durch ihr Fenster hindurch und meint, sie auf ihr Verhalten ansprechen zu wollen, sobald sie sich besser kennengelernt haben. Dass der Protagonist bereits davon ausgeht, dass sie sich besser kennenlernen, obwohl diesbezüglich gar nicht nach ihrer Meinung gefragt wird, wirkt übergriffig. Er entscheidet einfach über den Kopf der jungen Frau hinweg und möchte sie mit Dingen konfrontieren, die er gar nicht von ihr wissen sollte. Selbst im gegebenen Fall, dass die beiden künftig mehr Kontakt miteinander haben werden, stellt sich trotzdem die Frage, woher er wissen kann, wie sich die Frau verhält, wenn sie allein zu Hause ist. Hierbei wird das Unbehagen der Zuschauer*innen weiter geschürt.

Ein unschöner Charakterzug, vor allem aus der Sicht weiblich gelesener Personen, ist sein kontinuierliches Bewerten ihrer Person. So meint er während einer seiner Recherchen beispielsweise, dass er es nicht attraktiv fände, dass sie alles aus ihrem Leben im Internet posten würde. Oder als er parallel zur Beobachtung auch ihre Aktivität in den sozialen Netzwerken verfolgt und sie schließlich gedanklich fragt, während er groß zu sehen ist: „*Steckt noch mehr in dir? Finden wir es heraus.*“¹⁷⁶ Dies impliziert, dass er zum gegebenen Zeitpunkt findet, dass nicht viel in ihr steckt. Zu behaupten, dass *wir*, also sie beide, herausfinden müssen, ob mehr in ihr steckt, wirkt, als müsse sich die Frau vor ihm behaupten, was wiederum zur Vermutung seiner antisozialen Persönlichkeitsstörung passt, ein Charakterzug, welcher bei vielen Zuschauer*innen auf Missfallen stößt. Vor allem weiblich gelesene Personen können sich vom Subtext, sich jemandem beweisen zu müssen, angegriffen fühlen. Dies zeigt sich auch in einer späteren Szene, in welcher Joe sich denkt, Beck unbedingt auf ihr nach Aufmerksamkeit suchendes Verhalten ansprechen zu wollen.

Sein übergriffiges und bewertendes Verhalten zeigt sich auch in der darauffolgenden Szene, welche bereits mit den Worten „*Unser Tag beginnt verdammt früh!*“¹⁷⁷ beginnt und Joe damit bereits impliziert, dass Becks Tagesablauf auch seiner sei und sie ihn deshalb „gemeinsam“ bestreiten. Auch wenn in der Serie keine genau Zeitangabe zu erkennen ist, lässt der Schnitt vermuten, dass es sich um nicht mehr als ein paar Tage handeln kann, nach welchen der Protagonist bereits all ihr Kurse, Termine, Routinen oder auch in welche Cafés sie geht, herausgefunden hat. Als er schließlich auch mit den Worten: „*Du*

¹⁷⁶ „Pilot“, *You* 1/1, 0:09:27.

¹⁷⁷ Ebd. 0:09:39.

*hast einen fragwürdigen Geschmack, was Freundinnen angeht.*¹⁷⁸ die Wahl ihrer Freundinnen kritisiert, scheint er sich einen imaginären Platz in ihrem Leben geschaffen zu haben. Gleichzeitig stellt sich die Frage, wie er ihren Tagesablauf derart mit verfolgen kann, wenn er selbst in einer Buchhandlung bei der Arbeit sitzen sollte.

Das Verurteilen ihrer Entscheidungen geht weiter mit Becks Männerwahl. In einer späteren Folge, in welcher Beck von ihrem Ex-Freund Benji an ihrer Wohnung abgefangen wird, beobachtet der Protagonist das Geschehen erneut durchs Fenster der jungen Frau, während er mit zusammengezogenen Augen und düsterer Miene sichtlich nicht erfreut, Benji auf seinem Handy recherchiert. Dabei denkt er mit hochgezogener Augenbraue verächtliche Sätze wie: *„Gratuliere Beck, tolle Partie.“*¹⁷⁹ Unruhig wandert er vor Becks Fenster auf und ab, während sein Blick zwischen ihrer Wohnung und seinem Handy wechselt, wie auch die Einstellungsgrößen dabei zwischen Nah und Groß. Er beobachtet die beiden vollkommen unbeeindruckt beim Geschlechtsverkehr und denkt dabei verächtlich: *„Siehst du, deshalb mach ich diese Recherche. Du stehst auf die falschen Männer. Böse Männer. Du lässt sie rein. Du lässt die von ihnen wehtun. Ich bin zwar zu weit weg, um sicher zu sein, aber ich schätze, wenn er dich zum Orgasmus gebracht hätte, hättest du mit einer Show reagiert, hast du aber nicht, weil er’s nicht geschafft hat.“*¹⁸⁰ Er versucht, sich als der „Gute“ zu präsentieren, wodurch es so wirkt, als wolle er sich vor den Zuschauer*innen für sein Verhalten rechtfertigen.

Das hier wiederum eingesetzte Mittel der mitzuerlebenden Recherche auf seinem Handybildschirm fungiert darin, seinen Worten beizupflichten. Rezipient*innen sollen dadurch sehen was Joe sieht, und seine Meinung teilen. Becks Verhalten jedoch zu kritisieren, während er sie in einer derart intimen Situation beobachtet, ihre Privatsphäre derart missachtet und behauptet sie sei nicht zum Höhepunkt gekommen, erzeugt ein befremdliches Gefühl und rückt Joe und Beck ganz klar in die Rolle des Jägers und der Beute und zwingt Zuschauer*innen, obwohl seine Meinung womöglich geteilt wird, eine Form der Antipathie für den Protagonisten zu entwickeln und rückt Rezipient*innen damit in einen moralischen Zwiespalt.

Das befremdliche Gefühl wird verstärkt, nachdem Benji nach ein paar schäbigen Kommentaren und Ausreden Becks Wohnung wieder verlässt und Joe bemerkt, dass seine Angebotete beginnt, sich selbst zu befriedigen, wobei die Kamera dabei von einer großen

¹⁷⁸ „Pilot“, *You* 1/1, 0:10:37.

¹⁷⁹ Ebd. 0:15:00.

¹⁸⁰ Ebd. 0:15:45.

Einstellungsgröße zu einer Detailaufnahme an sein fassungsloses Gesicht heranfährt. Die Augen weit aufgerissen, so als könnte er sein Glück nicht glauben, dabei zusehen zu können. Bestätigend zu seinem zuvor getätigten Kommentar, dass er nicht glaubt, dass sie einen Orgasmus hatte, denkt er selbstbestätigend: „*Du bist also nicht gekommen.*“¹⁸¹ Dabei kommt es zu einem Tagtraum, in welchem er sich vorstellt, Sex mit ihr zu haben, während er sich vor der dem Haus gegenüber ihrer Wohnung, in aller Öffentlichkeit ebenfalls selbst befriedigt.

Das Beschützerverhalten des Protagonisten scheint immer wieder zwischen Empathie und Antipathie der Zuschauer*innen hin und her zu springen. Als er sich beispielsweise in einer Szene um den Nachbarsjungen kümmert, erweckt dies Empathie, welche sich jedoch in der darauffolgenden Szene wieder auflöst, als Joe Becks Wohnung und Laptop durchforstet und lauter Versprechungen von sich gibt. Dass er all die Gespräche und Versprechungen aber nicht wirklich zu Beck, sondern im inneren Monolog an sie gerichtet verlauten lässt, verleiht dem Gefühl der Antipathie an Zuspruch.

Das imaginäre Zwiegespräch zwischen Joe und Beck wird bei seinem Durchforsten ihrer Wohnung noch mehr ausgereizt, als dieser beim Durchsuchen ihrer Chatverläufe Nachrichten findet, welche von dem Tag ihres ersten Aufeinandertreffens stammen. Sie schreibt ihren Freundinnen darin, wie beeindruckt sie von ihm war, und meint, dass er ihr gut tun würde, und der Protagonist bedankt sich gedanklich. „*Danke, dass du mich wissen lässt, dass ich doch nicht völlig verrückt bin.*“¹⁸² Jedoch mit dem Kontext, dass sie es ihn nicht wirklich wissen lässt, sondern er sich die Information aus ihrem Laptop in ihrer Wohnung holt, in welcher er gerade ohne ihr Wissen sitzt. Er macht sich die Informationen, die er gerne hätte, zu eigen und dreht die Situation so, als würde sie ihm ebendiese selbst und willentlich liefern. Selbst als er sich in der darauffolgenden Sequenz im Badezimmer versteckt, weil sie früher als gedacht nach Hause kommt, stellt Joe es so dar, als wäre er der tragische Held einer romantischen Komödie. Sein Verhalten erscheint zunehmend irrationaler und trotzdem schafft er es, obwohl die Situation absurd wirkt, dass Zuschauer*innen für einen kurzen Moment Sympathie empfinden, als er die weinende Beck in Gedanken tröstet. Es ist faszinierend, wie der innere Monolog es schafft, trotz der ganzen negativen Gefühle, welche sich hier auf Grund seiner Handlungen aufbauen, trotzdem etwas wie Empathie hervorzurufen, wenn der Protagonist in seinen Gedanken aufrichtig zeigt, wie sehr er Beck helfen und nicht leiden sehen möchte. Als die Situation

¹⁸¹ „Pilot“, *You* 1/1, 0:17:56.

¹⁸² Ebd. 0:27:46.

von einem Telefonat zwischen Beck und ihren Freundinnen unterbrochen wird, in welchem sie sich in Greenpoint verabreden, fühlt er sich auch hier angesprochen und denkt voller Überzeugung: „*Schätze, wir fahren nach Greenpoint.*“¹⁸³

Als Staffelfinale wird in der letzten Folge von den Zuschauer*innen mehr als zuvor eine Positionierung abverlangt. Es beginnt mit Joes Einschätzung der Situation, in welcher er seine Angebetete in einen Glastresor im Keller seiner Buchhandlung gesperrt hat, wobei sich unweigerlich die Frage stellt, inwiefern es hätte noch schlimmer laufen können. Joe erklärt Beck in seinen Gedanken, dass er wusste, dass sie Angst haben würde und er ihr deshalb auch nicht alles gesagt habe. Noch immer meint er, sie beide vor der Welt beschützen zu müssen, bis er seiner Ansicht nach eine bessere Lösung gefunden hat, wie er dieses Ziel erreichen kann. Als Joe schließlich verzweifelt der weinenden Beck seine Beweise zeigt, um sie erkennen zu lassen, dass Peaches und Ben gefährlich waren und er deshalb etwas dagegen tun musste, ist die Entscheidung der Zuschauer*innen für wen sie an dieser Stelle Partei ergreifen sollen, eine einfache.

Auch dass er in ihrem Namen „ihr“ Buch veröffentlicht und die Frechheit besitzt, obwohl er ihr Mörder war, wehmütige Gedanken zu haben, in welchen er schmachtet, wie sehr er sie nicht vermissen würde und was er nicht alles am Ende für sie tun musste, scheint der Gipfel seines Lügenberges zu sein und ist aus Perspektive der Zuschauer*innen kaum zu fassen. Es wirkt, als würde er ihr nicht nur selbst die Schuld für seinen Mord an ihr geben, sondern als würde er fürs Spurenverwischen auch ein Danke hören wollen. Und selbst hier dreht er es noch als romantische Geschichte, als er denkt: „*Dank deiner harten Arbeit und meiner war das das Letzte, was wir je gemacht haben. Zusammen.*“¹⁸⁴ so als wäre ihr Tod das Ende einer tragischen Liebesgeschichte. Übertroffen wird diese Aussage schließlich, als er behauptet: „*Es ist traurig, dass du nicht hier bist, um das zu sehen, aber ich weiß, du wärst so glücklich.*“¹⁸⁵ Auch hier ist der Protagonist bei seinen Gedankengängen immer in einer großen Einstellung zu sehen.

Diese letzte Situation, dass er sie umgebracht und in ihrem Namen ein Buch veröffentlicht hat, behauptet, sie selbst sei schuld daran und dass sie ihm dankbar dafür sein sollte. Zu guter Letzt ist seine Überzeugung, sie wäre glücklich darüber, wäre sie doch nur nicht tot, der absolute Beleg für die antisoziale Persönlichkeitsstörung des Protagonisten und

¹⁸³ „Pilot“, *You* 1/1, 0:29:38.

¹⁸⁴ „Bluebeard’s Castle“, *You* 1/10, 0:45:28.

¹⁸⁵ Ebd. 0:46:06.

Beweis, dass all diese Informationen und Emotionen ohne den inneren Monolog niemals möglich gewesen wären.

3.2. Kategorie zwei: Der unsichtbare Freund oder die unsichtbare Freundin

Die zweite Kategorie beinhaltet die Darstellungsweise, welche sich dem Mittel des Durchbrechens der vierten Wand bedient. Dies kommt bei *Fleabag* auf zweierlei Weisen vor. Zum einen ist es das direkte Sprechen in die Kamera und zum anderen sind es kleine flüchtige Blicke ebenfalls in die Kamera, welche jedoch mehr Tragweite besitzen, wie es tausend Wörter nie könnten. Auch hier wird durch das Verwenden des Stilmittels direkt eine Beziehung zum Zuschauer oder zur Zuschauerin aufgebaut. Direkt im wortwörtlichen Sinne, denn die Worte und Blicke werden hier direkt an die Kamera gerichtet und an das Publikum weitergeleitet. Wie in 2.5. bereits erwähnt, entsteht durch dieses Stilmittel eine eigene Form der Komik. Die Protagonistin Fleabag lässt ihren Gedanken nämlich vollkommen unzensiert freien Lauf und so erfahren Rezipient*innen beispielsweise auch, welche Gedanken der Protagonistin während dem Geschlechtsverkehr durch den Kopf gehen. So sind es auch ihre verzerrten Blicke, wenn Fleabag beispielsweise als Antwort auf eine Aussage ihrer Mitmenschen übertrieben die Augen verdreht, welche Zuschauer*innen unweigerlich zum Schmunzeln bringen.

Weiters wird auch hier durch die Darstellungsweise des inneren Monologs eine tiefere Form der Empathie ermöglicht. Durch traurige Blicke die direkt an die Zuschauer*innen adressiert zu sein scheinen, wird das Mitgefühl schier verdoppelt. Auch das Hineinversetzen in die Figur wird dadurch erleichtert. Doch vor allem ist es der Sympathiefaktor und die damit einhergehenden Positionierung zur Protagonistin, welcher hier auch eine tragende Rolle spielt. Durch den Blick und das Berichten ihrer Gedanken in die Kamera bekommt die Figur etwas Menschliches und wird dadurch nahbarer und sympathischer.

3.2.1. *Fleabag*

In der 2016 von Phoebe Waller-Bridge geschriebenen Dramey Serie, in welcher sie auch die Hauptdarstellerin mimt, begleiten Zuschauer*innen die sprunghafte, unzensierte und leicht ordinäre Fleabag durch den Alltag, sehen zu, wie sie ihr Leben und ihre Liebschaften mit all ihren Eskapaden bestreitet, sich dabei von niemandem unter die Arme greifen

lassen will und mit den Geistern aus ihrer Vergangenheit zu kämpfen hat.¹⁸⁶ Auch hier liegt der Fokus der Analyse auf der Protagonistin Fleabag, welche, ähnlich wie Joe Goldberg, die Rezipienten und Rezipientinnen ebenfalls an ihren Gedanken teilhaben lässt. Anders als bei *You* wird sich hier allerdings der Darstellungsweise durch das Durchbrechen der vierten Wand angenommen und es gibt keinerlei Voice-Over Sequenzen. Dies zeigt sich wie bereits im obig genannten Punkt sowohl durch das direkte laute Aussprechen ihrer Gedanken, an die Zuschauer*innen gerichtet, als auch durch verschwörerische Blicke in die Kamera.

Da die Folgen anders als bei *You* hier kürzer und weniger informationsbeladen ausfallen beziehungsweise sich die einzelnen Funktionen viel breit gefächerter ablesen lassen, werden nicht nur zwei, sondern fünf Folgen zur Detailanalyse herangezogen, welche sich nicht nur auf die erste Staffel konzentrieren, sondern auch Szenen der zweiten Staffel miteinbeziehen.

Eine weitere Besonderheit der Serie, neben dem Stilmittel des inneren Monologs, ist, dass die meisten Charaktere keine amtlichen Namen besitzen, sondern lediglich jene Namen, welche ihnen von der Protagonistin gegeben werden. So heißt beispielsweise der Mann, den sie im Bus kennenlernt und der später ihre Begleitung zum Geburtstag ihrer Schwester wird, Bus-Nagetier (orig.: Bus Rodent), ihr Liebhaber, mit welchem sie gleich zu Beginn der Serie in der ersten Folge Analsex hat, Arschloch-Typ (orig.: Arsehole Guy) oder der Priester lediglich Priester.

Die Einstellungsgrößen konzentrieren sich hier meist auf eine halbnah, nahe oder große Kameraeinstellung. Eine Halbnah ist derselbe natürliche Blinkwinkel, welchen Menschen während eines Gesprächs mit jemand anders haben, und ist dahingehend besonders passend, da Fleabag stetig eine Unterhaltung mit den Zuschauer*innen zu führen scheint, und könnte dementsprechend als kleiner Beweis dienen, dass die Kamera als Repräsentant für jene Unterhaltungen steht. Nah- und Großaufnahmen werden hingegen, wie bereits bei *You* erwähnt, verwendet, um die Mimik und Gefühlsregungen der Figuren und demzufolge ihre emotionalen Reaktionen besonders gut erfassen zu können.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Vgl. Internet Movie Database (IMDb) Fleabag, *Internet Movie Database (IMDb)*. <https://www.imdb.com/title/tt5687612/>, 05.05.2023.

¹⁸⁷ Vgl. Filmpuls | Magazin für Film, Video, Videoproduktion, Storytelling, *filmpuls*, <https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt/>, 26.06.2023.

3.2.2. Figurenprofil

Fleabag ist eine junge Frau in ihren Dreißigern, gemimt von der britischen Schauspielerin Phoebe Waller-Bridge, welche auch für die Entwicklung der Serie verantwortlich war. Die Figur hat dunkelbraune Augen und Haare, welche sie in einem kurzen französischen Bob trägt, und besitzt ein schmales Gesicht mit einer langen spitzen Nase und recht dünnen Lippen, welche sie meist mit rotem Lippenstift betont. Die große schlanke Körperstatur wird meist von einem Kleidungsstil, welcher sich am besten als Mischung aus elegant weiblich und sportlich schick beschreiben lässt, umhüllt.

Fleabag besitzt ein aufgeweckt impulsives Naturell und nimmt kein Blatt vor den Mund, was bewirkt, dass sie manchmal recht forsch, plump und ordinär wirkt. Sie scheint ihr Herz jedoch auf dem richtigen Fleck zu haben und versucht mit ihrer größten Waffe, nämlich ihrem Humor, das Leben nicht zu ernst zu nehmen und die Leute in ihrem Umfeld zum Lächeln zu bringen.

Die Protagonistin, welche Besitzerin eines Meerschweinchen-Cafés ist, hat ihre Mutter und ihre beste Freundin Boo verloren, was kontinuierlich in ihr zu arbeiten scheint. Nachdem Boo erfuhr, dass ihr Freund sie betrügt, wollte sie einen Unfall inszenieren, um ihm ein schlechtes Gewissen zu machen. Dieser Unfall endete jedoch tödlich. Fleabag war die Frau, mit welcher der Freund Boo betrogen hatte, weshalb Fleabag sich die Schuld an Boos Tod gibt.

Auf Grund ihrer komplexen Gefühle und womöglich nicht aufgearbeiteter Traumata scheint es Fleabag nicht möglich, gesunde Beziehungen aufrecht zu erhalten, geschweige denn diese zu führen. So ist das Verhältnis zu ihrer Schwester Claire und ihrem Vater sehr angespannt und von Missgunst durchzogen, woran ihre Stiefmutter und ihr Schwager, welche sie selbst als Fotze und Arschloch bezeichnet, Mitschuld tragen.

Ihr scheinbar größte Schwäche scheint ihr Verhältnis zu Männern zu sein. So lässt sie trotz ihrer feministischen Ader viel zu viel mit sich machen, sagt zu selten „nein“, verliebt sich in die Falschen und tendiert dazu, ihre Prioritäten falsch zu setzen.

3.2.3. Folgenbeschreibung

Die Analyse behandelt drei Folgen der ersten Staffel, nämlich *Episode 1*, *Episode 3* und *Episode 6*, sowie Ausschnitte aus den Folgen *Episode 3* und *Episode 4* der zweiten Staf-

fel. Wie bereits obig erwähnt, ist das zeitliche und inhaltliche Ausmaß anders als bei *You*, weshalb es mehrerer Beispiele bedarf.

In *Episode 1* (0:00:00-0:26:49)¹⁸⁸ der ersten Staffel gibt es eine grundsätzliche Einführung in die Figur. Fleabag hat schwierige Verhältnisse zu fast allem und jedem in ihrem Leben, wie etwa ihren Liebhabern, Busbekanntschaften, ihrer schrecklichen Stiefmutter, ihrem Vater und ihrer Schwester Claire, welche ihrer Meinung nach wesentlich erfolgreicher als die Protagonistin ist.

Diese schwierigen Beziehungen ziehen sich durch die gesamte Serie und werden von Folge zu Folge mehr ausgebaut, wie etwa in *Episode 3* (0:00:00-0:26:13)¹⁸⁹ zu ihrem sexistischen Alkoholiker-Schwager oder dem grundsätzlichen Verhältnis zu sich selbst. In dieser Folge wählt Fleabag weiters das Bus-Nagetier als ihren Begleiter zur Geburtstagsüberraschungsfeier ihrer Schwester aus, welcher sich jedoch als große Enttäuschung entpuppt.

In *Episode 6* (0:00:00-0:25:56)¹⁹⁰, welche die meiste Zeit auf der Sex-Vernissage ihrer Stiefmutter, welche gleichzeitig ihre Patentante ist, spielt, bekommt Arschloch-Typ, aus *Episode 1*, die Chance, mehr als nur eine Affäre zu werden. Auf der Vernissage wird Fleabag einer Demütigung nach der anderen ausgesetzt, unter anderem einem schlimmen Streit mit Claire, welcher schlussendlich zum emotionalen Zusammenbruch und einer gezwungenen Konfrontation mit der Realität und ihrem Leben führt.

In *Episode 3* der zweiten Staffel (0:00:00-0:23:29)¹⁹¹ wird die Protagonistin von ihrer Schwester gebucht, sich um das Catering anlässlich einer Preisverleihung in ihrem Büro zu kümmern, für welche sie auch eine neue Trophäe besorgen muss, nachdem sie die erste zerstört hat. Nachdem die Veranstaltung nicht wie gewünscht verlief, kommt es zu einer erneuten Auseinandersetzung zwischen Fleabag und ihrer Schwester.

In der zweiten Staffel wird weiters eine neue Figur eingeführt, nämlich die des Priesters, welcher auf Grund der anstehenden Hochzeit ihres Vaters und ihrer Stiefmutter in ihr Leben tritt. Es ist nicht nur der einzige, welcher wirkliche Gefühle in der Protagonistin zu wecken scheint, sondern auch der einzige, welcher ihre Blicke und das Wegsprechen in die Kamera bemerkt. Dies zeigt sich erstmals ebenfalls in *Episode 3*, in welcher Fleabag

¹⁸⁸ Vgl. "Episode 1", *Fleabag* 1/1, R.: Tim Kirkby, Amazon Video 2017 (orig.: BBC Three 2016), Amazon Prime, 13.06.2023.

¹⁸⁹ Vgl. "Episode 3", *Fleabag* 1/3, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2017 (orig.: BBC Three 2016) Amazon Prime, 14.06.2023.

¹⁹⁰ "Episode 6", *Fleabag* 1/6, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2017 (orig.: BBC Three 2016) Amazon Prime, 16.06.2023.

¹⁹¹ Vgl. "Episode 3", *Fleabag* 2/3, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2019, Amazon Prime, 17.06.2023.

und er eine Unterhaltung über ihre gemeinsame Beziehung führen. Auch in *Episode 4* (0:00:00-0:27:28)¹⁹² kommt es nach einem gemeinsamen Einkaufsbummel und Schweigeseminar zu einer Situation in Fleabags Café, in welcher er ihr In-Gedanken-Abdriften bemerkt.

3.2.4. Analyse anhand der Funktionen

Auch hier unterteilt sich die Analyse anhand der obig vorgestellten Funktionen des inneren Monologs in den gelenkten Blick, die tiefere Ebene des Figurenverständnisses und die Wertung. Auch hier gelten dieselben Voraussetzungen und Bestimmungen wie oben angeführt.

3.2.4.1. Der gelenkte Blick

Wie bei *You* handelt es sich auch hier um Blicke und Sichtweisen auf andere, welche durch die Protagonistin geführt werden, sei es auf optische Merkmale oder auf ihre Verhaltensweisen. Spannend sind hierbei vor allem jene Szenen, in welchen durch den inneren Monolog der Protagonistin die potenziellen Gedanken anderer zu erfahren sind. Die Hauptfigur lenkt grundsätzlich in allen Folgen der Serie durch ihre Gedanken die Sicht der Zuschauer*innen auf ihr Mitmenschen und rückt diese dadurch in ein anderes Licht, beispielsweise in der ersten Folge, nachdem Fleabag nach einem kleinen moralischen Zusammenbruch ihren Vater besucht. Als sie dort auf ihr Stiefmutter trifft, dreht sie sich in einer großen Einstellung zur Kamera und sagt: „*Man muss fairerweise sagen, sie ist keine böse Stiefmutter. Sie ist einfach eine Fotze.*“¹⁹³ Daraufhin dreht sie den Kopf wieder zurück zu ihrer Stiefmutter, welche im Hintergrund verschwommen zu erkennen ist. Durch die Information, wie die Protagonistin über ihre Stiefmutter denkt, ändert sich schlagartig die Sichtweise der Zuschauer*innen auf diese Person. So ist sofort die Spannung merkbar, welche durch die verkniffenen Gesichter noch mehr an Bedeutung erlangt, obwohl sie äußerlich betrachtet eine recht höfliche Konversation führen. Nachdem ihre Stiefmutter meinte, sie findet es am Abend in der Regel so friedlich, schaut Fleabag über ihre Schulter zurück in die Kamera und meint: „*Oh sie läuft sich warm*“¹⁹⁴ und dreht sich wieder zurück. Ohne Fleabags Kommentar wäre an der Aussage kein sarkastischer Unter-

¹⁹² Vgl. „Episode 4“, *Fleabag* 2/4, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2019, Amazon Prime, 17.06.2023.

¹⁹³ „Episode 1“ *Fleabag* 1/1, 0:21:47.

¹⁹⁴ Ebd. 0:22:21.

ton zu vernehmen, welcher bedeuten soll, dass sie nicht erfreut über Fleabags spontanen Besuch sei. Jedoch durch Fleabags Subtext rückt sie die Stiefmutter in ein anderes Licht. Nach weiterem Smalltalk und einer steifen Umarmung zum Abschied meint die Stiefmutter, Fleabag solle besser auf sich aufpassen, da sie findet, sie sehe schrecklich aus. Daraufhin blickt diese mit einem vielsagenden Blick zur Kamera, welcher eindeutig ihre Aussage, dass ihre Stiefmutter eine Fotze ist, bestätigen soll. Ohne den Blick könnten Zuschauer*innen meinen, die Stiefmutter würde sich tatsächlich um sie sorgen, doch so ist der zynische Unterton klar herauszuhören.

In der dritten Folge der ersten Staffel wird die Protagonistin von ihrem verzweiferten Schwager aufgesucht und auf forschende Weise aufgefordert, ihm bei der Auswahl für ein Geburtstagsgeschenk für Claire, ihre Schwester und seine Frau, zu helfen. Als dieser beteuert, er sei nicht betrunken, blickt sie über ihre Schulter hin zur Kamera und sagt: *„Ist er dauernd.“*¹⁹⁵ Als hätte er dies gehört, beteuert er erneut energisch, nicht betrunken zu sein, und wirft dabei ein Glas zu Boden. Als Reaktion darauf meint die Protagonistin an ihrem Schwager vorbei in einer Nahaufnahme zur Kamera: *„Uh, und das obwohl Claire so spießig ist.“*¹⁹⁶ Während der Mann betrunken vor sich hin murmelt, dreht sich die Frau wieder über ihre Schulter zurück zur Kamera und meint: *„Ich mein, der hat ein Problem.“*¹⁹⁷ und blickt dabei in einer Mischung aus Verachtung und Mitleid zu ihrem Schwager. Sie fährt fort: *„Aber niemand redet darüber, weil man dann abends nicht mehr lustig losziehen könnte mit dem besoffenen Spaß-Martin“*¹⁹⁸ und ignoriert dabei, dass dieser ihre gesamte Essensvitrine durcheinanderbringt. Stattdessen schaut sie ihn nur an und beendet ihren inneren Monolog zur Kamera mit den Worten: *„Er ist so ein Mann, der dauernd brutal sexistische, unangebrachte Sprüche bringen muss. Aber wenn du dich aufregst, macht er dir gleich ein schlechtes Gewissen, weil es ja bloß ein Witz war. Ernsthaft.“*¹⁹⁹ Obwohl für Zuschauer*innen erkenntlich ist, dass der Mann betrunken ist, sind es die Zusatzinformationen der Protagonistin, welche ihn anders beleuchten. Mit oder ohne Gedankenstimme erscheint er als volltrunkener Sexist, jedoch erhält er durch Fleabags Worte eine jämmerliche und beinahe traurige Note.

Im ersten Staffelfinale *Episode 6*, als Fleabag erneut mit ihrer Liebschaft aus der ersten Folge die Nacht verbringt, verliert dieser während dem Geschlechtsverkehr seine Erekti-

¹⁹⁵ „Episode 3“, *Fleabag* 1/3, 0:05:24.

¹⁹⁶ Ebd. 0:05:26.

¹⁹⁷ Ebd. 0:05:44.

¹⁹⁸ Ebd. 0:05:49.

¹⁹⁹ Ebd. 0:05:55.

on. Dabei spricht die Protagonistin in einer Halbnahen zur Kamera: „*Oh Gott. Es kommt immer die Phase, in der sie sich in dich verlieben und ihre Erektion verlieren. Sie werden verwirrt, kriegen Panik. Die Sache wird ihnen zu ernst. Ihr Blut läuft aus ihrem Schwanz in ihr Herz und damit ist alles voll im Arsch.*“²⁰⁰ Während die Protagonistin vollkommen gelassen und unbeeindruckt ihren inneren Monolog in die Kamera führt und der Sex sozusagen parallel dazu weiter läuft, versucht Arschloch-Typ sein schwindendes Glied wieder bereit zu machen, wobei zu hören ist, wie er stark atmet, bevor er schließlich mit Fleabags letztem Satz aufgibt und sich frustriert ins Bett fallen lässt. Ihre Worte scheinen sich zu bewahrheiten und die Panik, von der sie zuvor sprach, ist durch das schnelle Atmen und die frustrierten Laute des Mannes ableitbar.

Besonders ersichtlich ist diese Funktion des gelenkten Blickes in der Form, dass die Protagonistin den Zuschauer*innen die Gedanken anderer mitteilt, in der zweiten Staffel erkenntlich. Nachdem Fleabag bei einem Event ihrer Schwester in *Episode 3*, bei welchem sie das Catering machte, Claire stolz die ersetzte Trophäe präsentiert, wirkt diese nach außen glücklich und beteuert, wie großartig nicht alles wäre. Fleabag meint daraufhin an die Kamera gewandt: „*Sie kocht vor Wut.*“²⁰¹ und blickt direkt zurück zu Claire. Immer wieder schaut sie für minimale Augenblicke während ihrer Unterhaltung in die Kamera, als wolle sie sichergehen, dass die Zuschauer*innen alles mitbekommen und sehen, was sie sieht. Erneut fragt die Protagonistin, ob alles in Ordnung sein würde und ihre Schwester beteuert erneut, dass alles großartig sei und ihre Häppchen wunderbar ankamen. Fleabag wirkt an Claire gewandt erfreut, doch wendet sich mit düsterer Miene zu Kamera: „*Sie wird mich umbringen.*“²⁰², um schnell wieder zu Claire zu blicken. Fleabag hakt noch einmal nach, doch ihre Schwester beharrt darauf, dass der Abend ganz *toll* gewesen sei, woraufhin die Protagonistin zur Kamera meint: „*Sie wird explodieren.*“²⁰³ Ihre Miene wechselt in dieser Szene schnell zwischen erfreut, skeptisch und besorgt hin und her, ohne dass es an Wirkung verliert. Diese Szene ist das perfekte Beispiel dafür, wie diese Funktion funktioniert. Zuschauer*innen erfahren in der Regel nur das, was nach außen hin offensichtlich gezeigt wird. Hier erfahren sie jedoch wichtigen Subtext, welcher die Szene anders erfahren lässt. Durch den inneren Monolog der Figur erhalten Rezipient*innen mehr Wissen als die oberflächliche Standardinformationen, wie sie normalerweise in Film und Serie gegeben sind.

²⁰⁰ „Episode 6“, *Fleabag* 1/6, 0:00:40.

²⁰¹ „Episode 3“, *Fleabag* 2/3, 0:15:30.

²⁰² Ebd. 0:15:40.

²⁰³ Ebd. 0:15:46.

3.2.4.2. Tiefere Ebene des Figurenverständnisses

Die Nachvollziehbarkeit spielt auch bei *Fleabag* eine wichtige Rolle, ebenso wie das Außen und Innen. Auch hier wird durch das Stilmittel des inneren Monologs verdeutlicht, dass das, was nach außen hin gezeigt und gesagt wird, nicht zwingend beziehungsweise oftmals nicht dem entspricht, was eigentlich gedacht wird. Weiters fungiert diese Funktion am Beispiel von *Fleabag* auch als Rechtfertigung für bestimmte Verhaltensweisen.

Eine Szene, in welcher das Innen versus das Außen besonders gut ersichtlich ist und Zuschauer*innen besonders gut ablesen können, wie diese Funktion aussehen kann, findet sich in der ersten Folge der ersten Staffel *Episode 1*, nachdem die Protagonistin eine wilde Nacht mit einer ihrer Liebschaften, hier dem Arschloch-Typ, verbracht hatte. Nachdem dieser anal in sie eindringen durfte, liegt die Frau am Morgen danach in ihrem Bett und sagt mit einer in Falten gelegten Stirn in einer nahen Aufnahme zur Kamera: „*Und am nächsten Morgen wachst du auf und er ist schon vollständig angezogen. Er sitzt auf deiner Bettkante und starrt dich an.*“²⁰⁴ Sie sieht von der Kamera weg nach links und im gleichen Moment springt die Kamera in eine Halbnähe heran und der Mann, mit welchem sie die Nacht verbracht hat, ist auf der Bettkante sitzend zu sehen, wie er sie anstarrt. Sie wendet sich ihm zu und es folgt eine Schuss-Gegenschuss-Montage, zwischen dem, was er zu ihr sagt und dem, wie sie in die Kamera reagiert:²⁰⁵

Fleabag: „*Er sagt zu dir...*“

Er: „*Letzte Nacht war unglaublich*“

Fleabag: „*Was du für eine Übertreibung hältst, aber er redet weiter und sagt...*“

Er: „*Es war etwas ganz Besonderes für mich. Ich hab ihn zum ersten Mal in den Po geschoben. Das hab ich noch nie geschafft.*“

Fleabag: „*Sind wir ehrlich, er hat einen großen Penis.*“

Er: „*Und obwohl das immer eine Fantasie von mir war, hab ich nie jemanden gefunden, der sie mir erfüllt hat.*“

Fleabag: „*Dann streicht er dir übers Haar und dankt dir mit aufrichtigem Ernst.*“

Er: „*Danke.*“

Fleabag: „*Es ist irgendwie rührend. Dann küsst er dich zärtlich und dann geht er weg.*“

²⁰⁴ „Episode 1“, *Fleabag* 1/1, 0:01:29.

²⁰⁵ Ebd. 0:01:50-0:02:43.

Beim letzten Satz wirkt ihre Miene wie eine Mischung aus wütend und traurig, als wäre sie enttäuscht darüber, dass er sie verlässt oder als würde sie sich auf eine Art benutzt fühlen. Dies scheint sich zu bestätigen, als sie nachdenklich zur Kamera sagt: „*Und du verbringst den Rest des Tages damit dich zu fragen...*“²⁰⁶. Dabei kommt es zu einem Szenenwechsel, in welchem die Protagonistin in einer Nahaufnahme mit einer Tasse in der Hand in ihrem Café sitzt und gedankenverloren ins Nichts blickt. Doch kurz bevor sich ein Gefühl des Mitgefühls in den Zuschauer*innen ausbreiten kann, blickt sie zur Kamera und beendet den zuvor begonnenen Gedankengang wider Erwarten mit den Worten: „*Hab´ ich ein besonders großes Arschloch?*“²⁰⁷ Wodurch sich erneut zeigt, dass der äußere Schein trügen und fehlinterpretiert werden kann und es zu einem Bruch kommt, welcher Rezipient*innen unvermeidlich zum Lachen bringt.

Der Gedankenaustausch mit den Zuschauer*innen durch das Durchbrechen der vierten Wand funktioniert auch nonverbal. Die Protagonistin sitzt in der ersten Folge, *Episode 1*, im Bus und liest Zeitung, als sie Blicke auf sich spürt. Sie dreht sich um und bemerkt, dass ein Mann sie über seine Zeitung hinweg beobachtet. Sie dreht sich zur Kamera und hebt mit einem vielsagenden Blick die Augenbrauen, bevor sie sich wieder zu dem Mann zurückdreht. Als er sie anlächelt und seine recht großen Schneidezähne entblößt, dreht sie sich wieder von ihm weg und verzieht dabei angewidert ihr Gesicht. Die Protagonistin ist dabei stets in einer nahen oder großen Einstellung zu sehen. Hier sind es ihre Blicke und Mimik, die ihre Gedanken deutlich preisgeben, ohne dass es der Worte bedarf. Allein durch ein verschwörerisches Augenbrauenzucken wird den Zuschauer*innen klar, dass sie bereit ist zu flirten, und durch ihren verzerrten Gesichtsausdruck, dass sie dies doch nicht mehr möchte, da ihr seine Schneidezähne offensichtlich missfallen.

In dieser Folge zeigt sich, als die beiden gleichzeitig aufstehen um auszusteigen, dass der Gedankenaustausch mit der Kamera beziehungsweise den Zuschauer*innen und damit die Funktion von außen versus innen stets schnell und meist während der Unterhaltung passiert. Der Mann, das Bus-Nagetier, lacht und meint, dass so etwas – damit meint er, eine Flirtbekanntschaft im Bus zu haben, ohne dass ein Handy involviert ist – nicht sehr oft passieren würde, woraufhin Fleabag ebenfalls lacht und ihm zustimmt. An die Kamera gewandt sagt sie jedoch: „*Ich hasse mich dafür.*“²⁰⁸ Ihre Mimik wechselt dabei von Lachen sehr schnell zu Ernst und nach dem letzten Wort ihres inneren Monologs sofort wie-

²⁰⁶ „Episode 1“, *Fleabag* 1/1, 0:02:51.

²⁰⁷ Ebd. 0:02:57.

²⁰⁸ Ebd. 0:03:47.

der zurück in Lachen. Nach einer kurzen Rückblende und Smalltalk, welcher darauf hinausläuft, dass er ihre Nummer und sich mit ihr verabreden möchte, sind beide in der Zwischenzeit aus dem Bus gestiegen. Während sie ihre Nummer in sein Handy tippt und er plötzlich witzelt, er würde sie wie eine kleine ungezogene Schlampe behandeln, blickt die Protagonistin als Reaktion verstört in die Kamera, ringt sich ihm gegenüber ein falsches Lachen ab und verzieht erneut ihr Gesicht in die Kamera, wodurch zu erkennen ist, dass sie ihre Entscheidung ihm ihre Nummer zu geben, gerade sehr bereut.²⁰⁹ Außen und Innen zeigen bei Fleabag deutlich, dass sie selten das sagt, was sie eigentlich denkt.

Besonders gut ersichtlich sind das Innen und Außen ihrer Gedankengänge in *Episode 4* der zweiten Staffel, in welcher Fleabag und der Priester nach einem Einkaufsbummel eine Straße entlanggehen:

Außen: Im Gespräch zeigt der Priester auf seinen Arm, um zu demonstrieren, dass etwas sehr gut passt, und spannt dabei den Arm an. Fleabag stimmt ihm zu und lächelt.

Innen: Die Protagonistin schmachtet mit verzweifelter Miene in die Kamera und seufzt: „*Seine Arme*.“²¹⁰

Außen: Der Priester redet weiter und fragt sie, ob ihr Hochzeiten oder Begräbnisse lieber wären, und sie antwortet ihm mit Hochzeiten.

Innen: Sie schaut wieder auf seine Arme und meint erneut schmachkend in die Kamera: „*Seine Arme*.“²¹¹

Er redet weiter, ohne etwas zu bemerken, während die Protagonistin sichtlich Probleme hat, sich auf seine Worte zu konzentrieren, und ihn immer wieder anschmachtet oder verzweifelt in die Kamera blickt. Sie sprechen weiter über Beerdigungen, als Fleabag sich wieder zur Kamera dreht und meint: „*Sein Nacken*.“²¹² Dies wiederholt sich kurz darauf ein weiteres Mal. Als der Priester sie fragt, ob sie nie das Gefühl haben würde, dass Verstorbene irgendwohin gehen würden, antwortet sie in die Kamera: „*Die waren schon gegangen*“²¹³ und ihm: „*Sein perfekter Nacken*.“²¹⁴ Während er sie irritiert fragt, was sie damit meinen würde, wird ihr klar, dass sie ihre Gedanken laut ausgesprochen hat. Sie versucht sich herauszureden und blickt dabei immer wieder schmachkend und Hilfe suchend zur Kamera, als würde sie Zuschauer*innen zeigen wollen, wie verzweifelt sie ist,

²⁰⁹ Vgl. „Episode 1“, *Fleabag* 1/1, 0:03:05-0:06:50.

²¹⁰ „Episode 4“, *Fleabag* 2/4, 0:00:40.

²¹¹ Ebd. 0:00:43.

²¹² Ebd. 0:00:56.

²¹³ Ebd. 0:01:12.

²¹⁴ Ebd. 0:01:13.

und darum flehen, ihr zu helfen, wie sie mit der Situation am besten umgehen kann. Hier wird wie bereits oben beschrieben, dass die Kamera beziehungsweise die Zuschauer*innen eine fixe Rolle im Leben der Protagonistin einnehmen, wie die einer besten Freundin oder eines besten Freundes. Der Priester wirkt nicht überzeugt, belässt es aber dabei. Als er sie schließlich am Arm berührt, hält sie den Atem an und blickt verliebt in die Kamera. Daraufhin tritt er aus dem Bild und bevor sie ihm folgen kann, wendet sie sich noch einmal schmachmend zur Kamera und seufzt: „*Ach, sein perfekter Nacken.*“²¹⁵

Ein weiteres Beispiel für Innen versus Außen zeigt sich, als die Geburtstagsfeier ihrer Schwester in *Episode 3* der ersten Staffel immer näher rückt und die Protagonistin aus lauter Verzweiflung ihre Busbekanntschaft fragt, ob er sie begleiten möchte. Als sie sich nebeneinandergehend auf den Weg machen und er einen schlechten Witz macht, ringt sie sich ein falsches Lachen ab und meint mit ernster Miene zur Kamera: „*Schnauze!*“²¹⁶, nur um sich lachend wieder ihrer Begleitung zu widmen. Jedoch schaut sie immer wieder ernst und verzweifelt zur Kamera mit einem Blick, welcher eindeutig die Bitte mit sich trägt, dass die Zuschauer*innen sie bitte nicht verurteilen sollen. Kurz bevor die beiden die Party betreten, eröffnet ihre Begleitung Fleabag, dass er möchte, dass sie am Ende des Abends *voll* in ihn verliebt ist. Schockiert und angeekelt blickt sie daraufhin prompt in die Kamera, ihm jedoch schenkt sie ein nervöses Lächeln. Hier zeigt sich auch deutlich die Bedeutung der Zuschauer*innen in ihrer Rolle als Freund*innen der Protagonistin. Wie diese sich in der Realität nicht verurteilen, wenn eine Dummheit gemacht wird, wünscht sich die Protagonistin dies auch von ihren unsichtbaren Komplizen und Komplizinnen.

Solch eine Szene findet sich ebenfalls in dieser Folge, nachdem Fleabag Claires Geburtstagsfeier verlassen hat. Nachdem ihre Busbekanntschaft sie eingeholt hat, fragt er sie mit vielsagendem Blick, ob sie verschwinden sollen. Als Reaktion blickt sie verkniffen in die Kamera, so als fürchte sie sich davor, was als Nächstes passieren wird.²¹⁷ In der nächsten Szene kommt es zum Geschlechtsverkehr, wobei beide noch beinahe ihre gesamte Kleidung tragen, und die Busbekanntschaft versucht, die Frau von hinten zu penetrieren. Die gesamte Situation wirkt äußerst verkrampft und angespannt, was sich in ihrem inneren Monolog hin zur Kamera verdeutlicht als sie sagt: „*Ich spür’ überraschend viel Knochen.*“²¹⁸ Dabei verzieht sie ihr Gesicht und es ist beinahe schmerzhaft mitanzusehen. Nachdem er ihr mehrmals mitteilt, dass er *fast fertig* sei, wendet sie sich erneut zur Ka-

²¹⁵ „Episode 4“, *Fleabag* 2/4, 0:01:38.

²¹⁶ „Episode 3“, *Fleabag* 1/3, 0:12:52.

²¹⁷ Vgl. ebd. 0:22:37.

²¹⁸ Ebd. 0:22:40.

mera: „*Das ist wie Sex mit einem Geodreieck.*“²¹⁹ Nachdem der Mann sichtlich glücklich zum Höhepunkt gekommen ist, schaut er stolz zur Protagonistin, welche nur verzweifelt in die Kamera schaut.

Die Protagonistin versucht oftmals, ihre Gefühle zu unterdrücken und überspielt diese meist mit Humor. Dies zeigt sich unter anderem in *Episode 3* der ersten Staffel, in welcher Fleabag gemeinsam mit ihrer Schwester vor dem Grab ihrer Mutter sitzt und sie sich unterhalten. Als ihr Gespräch durch das Klingeln von Claires Handy unterbrochen wird und diese aus dem Bild verschwindet, um zu telefonieren, wendet sich die Protagonistin probt in einer Halbnahen zur Kamera, so als hätte sie nur darauf gewartet. „*Mum ist vor drei Jahren gestorben. Ihr wurden beide Brüste abgenommen, aber sie hat's nicht geschafft. Das war besonders hart, denn sie hatte mördergroße Möpse. Sie sagte immer zu mir, ich kann froh sein, dass meine nie im Weg sein werden, aber sie [Claire] hat alles Gute von Mum geerbt.*“²²⁰ Auch wenn die Protagonistin versucht, es sich nicht anmerken zu lassen, schwingt ein eifersüchtiger Ton mit. Es wirkt, als würde sie durch das Sprechen zum Publikum versuchen, gewisse Dinge aufzuarbeiten und ihre unsichtbare Freundin beziehungsweise ihren unsichtbaren Freund ständig an ihrem Leben teilhabenzulassen.

Diese unterdrückten Emotionen kommen auch in *Episode 6* der ersten Staffel stark zum Vorschein. Nach einem heftigen Streit mit ihrer Schwester auf der Sex-Vernissage ihrer Stiefmutter, wirft Claire Fleabag vor, dass sie Schuld am Selbstmord ihrer besten Freundin Boo haben würde. Die Protagonistin blickt daraufhin fassungslos mit offenem Mund in einer großen Einstellung in die Kamera, als wäre sie gerade angeschossen worden. Nach einer Rückblende, in welcher die weinende Boo zu sehen ist, wie sie erzählt, dass sie betrogen wurde, dreht sich die Protagonistin weg und beginnt zu weinen, schaut kurz halbnah in die Kamera und dreht sich wieder zurück zu Claire. Doch sie bringt kein Wort heraus. Stattdessen schaut sie immer wieder in einer großen Einstellung hilfesuchend und beschämt in die Kamera, wobei ihr Blick pures Unbehagen widerspiegelt. Als wäre es ihr unangenehm, dass ihre unsichtbaren Freund*innen die Situation mitbekommen, und gleichzeitig, als wolle sie sie um Hilfe bitten. Es kommt erneut zu einer Rückblende, in welcher die Zuschauer*innen erfahren, dass Fleabag mit Boos Freund geschlafen hat. Daraufhin folgt eine schnelle Schuss-Gegenschuss-Montage zwischen Fleabags Blicken zu Claire und Fleabags Blicken zur Kamera. Die Protagonistin sagt noch immer nichts, dreht sich fassungslos wieder von Claire weg, wo die Kamera bereits auf sie wartet und

²¹⁹ „Episode 3“, *Fleabag* 1/3, 0:22:46.

²²⁰ Ebd. 0:02:11.

nah an sie heranfilmt. Weinend versucht sie zurückzuweichen, doch die Kamera verfolgt jeden ihrer Schritte. An dieser Stelle wird zum ersten Mal klar, dass die Kamera nicht nur die Rolle der unsichtbaren Freundin beziehungsweise des unsichtbaren Freundes symbolisiert, sondern ebenfalls als eine Art Repräsentation ihrer Gedanken fungiert. Und wie sie auch ihren Gedanken nicht entkommen kann, kann sie auch der Kamera nicht entkommen. Hilflos versucht sie, aus der Situation zu fliehen, woraufhin eine Kollisionsmontage zwischen ihrem Gesicht, ihrer Flucht vor der Kamera und den Rückblenden folgt, bis sie schließlich schwer atmend aus dem Gebäude hinaus auf die leere Straße tritt und somit der Situation ein Ende setzt.²²¹

Die Protagonistin scheint mit dem Preisgeben ihres inneren Monologs oft bestimmte Verhaltensweisen rechtfertigen zu wollen. Die zeigt sich etwas später in *Episode 3* der ersten Staffel, als die Protagonistin in ihrem Café, auf einen Stuhl gestützt, Bilder von ihrer Vagina macht. Sie dreht ihren Kopf in einer Halbnahen zur Kamera um, hebt kurz flirtend die rechte Augenbraue nach oben und beginnt zu erzählen: „*Meinem Freund, den ich vor Harry hatte, sollte ich immer Fotos von meiner Vagina schicken. Egal, wo ich war. Zehn oder elfmal am Tag. Ich hab´ mal in ´nem Büro gejobbt und er hat mich gebeten...*“²²². Doch der Gedankengang wird unterbrochen von der tatsächlichen Szene in Form einer Rückblende. Als diese zu Ende ist, befindet sich das Szenenbild wieder im Café, wo sie erneut ein Foto macht, ihr Handy angrinst und in die Kamera sagt: „*Und jetzt werf´ ich das Netz aus.*“²²³ Woraufhin sie die Bilder abschickt. Sie rechtfertigt ihr recht offenes Verhalten damit, dass sie in der Vergangenheit oftmals zu ebendiesem gezwungen wurde. Die verdeutlicht nur mehr, dass die Protagonistin sichtlich vieles aufzuarbeiten hätte.

Dies wird unter anderem deutlich in ihrem Verhalten, wenn sie in Situationen gerät, in welchen eindeutig ihre Grenzen überschritten werden. Nachdem Fleabags volltrunkener Schwager um Minute 20 von *Episode 3* der ersten Staffel versucht, sie auf Claires Geburtstagsfeier zu küssen und sie, da sie nicht auf den Kuss eingeht, als Drecksau beschimpft und allein stehen lässt, starrt Fleabag tobend vor Wut in die Kamera. Es wirkt, als wäre ihr diese Situation bekannt und für einen kurzen Augenblick scheint es, als würde sie gleich ihre Fassung verlieren. Stattdessen sagt sie nichts und verlässt daraufhin die

²²¹ Vgl. „Episode 6“, *Fleabag* 1/6, 0:15:13-0:16:31.

²²² „Episode 3“, *Fleabag* 1/3, 0:04:26.

²²³ Ebd. 0:05:11.

Feier.²²⁴ Die Protagonistin hat sichtlich Schwierigkeiten ihre Meinung laut kundzutun, weshalb das Durchbrechen der vierten Wand als Mechanismus fungiert, ebendiesen Stress und diese unterdrückten Emotionen abzufangen.

Eine ähnliche Situation findet sich in *Episode 6* der ersten Staffel, als ihre Stiefmutter Fleabag auf der Sex-Vernissage rüpelhaft auffordert, sich um die Sektgläser zu kümmern. Dabei dreht sich die Protagonistin in einer großen Einstellung mit einem Blick in die Kamera, welcher nichts Gutes verheißt, an der Kamera vorbei.²²⁵ Dies bewahrheitet sich kurz darauf, als sie beginnt, sich um die Sektgläser zu kümmern, indem sie alle austrinkt und in einem dramatischen Auftritt, alle Gläser zu Boden wirft. Zwar hat sie hier auch wieder nicht ihre Meinung gesagt, jedoch Taten für sich sprechen lassen.

Im ersten Staffelfinale zeigt sich, wie sehr die Protagonistin auf die Meinung anderer bedacht ist. Genauer gesagt, auf die Meinung von Männern. Als sie erneut den Liebhaber aus der ersten Folge bei sich zu Hause hat und dieser sie während dem Geschlechtsakt aufs Bett wirft, richtet sie sich schnell ihre Haare und meint zur Kamera in einer nahen Einstellung: „*Sexy, immer schön sexy sein.*“²²⁶

Diese Unsicherheit zeigt sich auch später in derselben Folge, als Arschloch-Typ ihr eröffnet in eine andere verliebt zu sein, obwohl sie der festen Überzeugung war, dass er in sie verliebt sei. Nachdem er meinte, er müsse sofort zu der anderen Frau, tut sie so als wäre es ihr egal, lacht und gibt vor, cool damit zu sein, jedoch blickt sie kurz beschämt in die Kamera und streicht sich mit einem nervösen Lachen eine Haarsträhne hinters Ohr.²²⁷ Durch den Blick wirkt es, als würde sich die Protagonistin nicht wohl fühlen bei dem Gedanken, dass Zuschauer*innen sie so sehen beziehungsweise diese Szene mitbekommen, da sie ja zuvor zuversichtlich an diese gerichtet gemeint hatte, sie wäre überzeugt, dass Arschloch-Typ in sie verliebt sei.

Der Einzige, der die inneren Monologe der Protagonistin mitzubekommen scheint, ist der Priester, welcher in der zweiten Staffel in das Leben der Frau tritt. Nachdem Fleabag nach einem Streit mit Claire in *Episode 3* der zweiten Staffel abends zum Priester fährt, für welchen sie zum ersten Mal tiefere Gefühle entwickelt hat, diskutieren die beiden lange über die Kirche und das damit verbundene Zölibat. Als er schließlich zu ihr meint, dass sie auf keinen Fall Sex miteinander haben werden, er aber gerne mit ihr befreundet wäre, erwidert sie diesen Wunsch. Daraufhin dreht sie sich jedoch über ihre Schulter nach hin-

²²⁴ Vgl. „Episode 3“, *Fleabag* 1/3, 0:20:30-0:20:58.

²²⁵ Vgl. „Episode 6“, *Fleabag* 1/6, 0:12:10.

²²⁶ Ebd. 0:00:17.

²²⁷ Vgl. ebd. 0:08:58.

ten zur Kamera und sagt: „*Das halten wir eine Woche durch.*“²²⁸ Anders als normalerweise bemerkt der Mann jedoch dies und fragt sie, was das gerade war. Sie wirkt verwirrt und gibt vor, nicht zu wissen, wovon er spricht. Als sie sich erneut zur Kamera umdrehen möchte, schreit er sie fast an: „*Da! Wo warst du gerade?*“²²⁹ Sie beteuert erneut, dass sie nirgends war und lächelt nervös, als fühle sie sich ertappt. Als er sich, nicht ganz überzeugt, schließlich von ihr wegdreht, ändert sich ihre ruhige Miene schlagartig mit einem schockierten Blick in die Kamera, welcher groß zu sehen ist.²³⁰ Sichtlich entsetzt darüber, was soeben passiert ist. Es wirkt, als wäre er der Erste, der ihr genug Aufmerksamkeit gibt, um zu bemerken, wie oft sie abdriftet.

3.2.4.3. Wertung

Die Funktion der Wertung und ihr Spiel mit der Empathie ist auch hier relevant. Jedoch anders als bei *You* ist hier die Frage der Positionierung recht schnell geklärt. Zuschauer*innen müssen zwar auch hier zur Protagonistin Stellung beziehen, jedoch wird hier kein moralischer Kompass abverlangt, in Form von Fragen wie: Kann ich mit einem Mörder Empathie empfinden? Zwar wird auch hier gefordert, dass das Publikum Situationen bewertet, jedoch mehr in der Rolle einer besten Freundin beziehungsweise eines besten Freundes, eine Rolle, welche bereits im obigen Punkt der zweiten Funktion des inneren Monologs eine wichtige Rolle gespielt hat. Durch diese den Zuschauer*innen aufgetragene Rolle ist es für das Publikum wiederum leichter, eine Bindung zur Figur aufzubauen und sich dementsprechend näher und verbunden zu fühlen.

Gleich zu Beginn der ersten Folge ist Fleabag zu sehen, wie sie laut und schwer atmend auf eine verschlossene Tür blickt. Als sie in einer Großaufnahme gefilmt wird, dreht sie sich immer noch schwer atmend zur Kamera und sagt: „*Ihr kennt das Gefühl, wenn ein Kerl, den ihr süß findet, dienstagnachts um zwei eine Nachricht schickt, ob er noch vorbeikommen kann. Und du tust so, als ob du selbst grad nach Hause gekommen wärst, und du quälst dich aus dem Bett, trinkst ´ne halbe Flasche Wein, duschst dich, rasierst dich überall, wühlst dich durch einen Stapel scharfer Unterwäsche, Strumpfhalter und so weiter und wartest vor der Tür, bis es klingelt.*“²³¹ Durch das direkte Ansprechen mit „*Ihr kennt das.*“, werden Zuschauer*innen schon in den ersten Sekunden in die Serie hinein-

²²⁸ „Episode 3“, *Fleabag* 2/3, 0:21:33.

²²⁹ Ebd. 0:21:50.

²³⁰ Vgl. ebd. 0:22:05.

²³¹ „Episode 1“, *Fleabag* 1/1, 0:00:22.

gezogen und Teil davon. Dadurch wird sehr schnell eine Beziehung aufgebaut, weshalb dementsprechend bald begonnen wird Empathie zu empfinden, als die Protagonistin sichtlich nervös – was sich an ihrem schnellen Sprechen und Atmen und ihrer angespannten Mimik ablesen lässt – zur Türklinke greift. Bevor sie die Klinke betätigt, schaut sie erneut zur Kamera: „*Und dann öffnest du die Tür, als ob du fast vergessen hast, dass er kommen will.*“²³², wobei sie die Tür öffnet und tatsächlich vorgibt, vergessen zu haben, dass er kommen wollte. Nach einer etwas unbeholfen wirkenden Begrüßung dreht sie sich ein weiteres Mal zur Kamera und sagt: „*Und dann legt ihr auf der Stelle los.*“²³³ Fleabag hat den Satz noch nicht zu Ende gesprochen, als der Mann hinter der Tür sich schon auf sie stürzt, um sie zu küssen. Es folgt eine Sexszene, bei welcher sie die Zuschauer*innen trotzdem weiter an ihren Gedanken teilhaben lässt. Während sie in der Reiterstellung auf ihm sitzt und zuerst nur von hinten zu sehen ist, dreht sie sich für ein kurzes „*Huh!*“²³⁴, zur Kamera um. Als sie nach einem Stellungswechsel in die Löffelchen Position, nun auf der Seite liegend, in die Kamera schauend, zu sehen ist, berichtet sie in einer Nahaufnahme, während sie weiter Sex haben: „*Nach ziemlich durchschnittlichem Rumvögeln, wird dir klar, dass er in Richtung deines Arschlochs unterwegs ist. Aber du hast geöffnet und immerhin ist er ziemlich weit gefahren, also lässt du ihn. Er findet’s geil.*“²³⁵ Dabei zieht sie ihre Augen zu Schlitzen zusammen, rümpft die Nase und wirkt nicht sonderlich begeistert darüber. Als er schließlich sein Ziel gefunden zu haben scheint, verzieht sie schmerzverzerrt ihr Gesicht. Als der Mann laut ihren Gedanken bestätigt, indem er das Gleiche sagt wie sie, schaut sie mit einem Blick, der „Ich habe es euch doch gesagt.“ sagen soll, in die Kamera. Dass Zuschauer*innen ihrem inneren Monolog, während dem Geschlechtsverkehr folgen können, erzeugt eine gewisse Form der Komik, obgleich es zunächst etwas befremdlich erscheinen mag.

Diese Form von Humor wird auch in *Episode 6* der ersten Staffel angewendet, als die Protagonistin von ihrer Stiefmutter während deren Sex-Vernissage gefragt wird, als sie gemeinsam vor einem ihrer Werke stehen, welche gänzlich aus Abbildungen von Penis-
sen aus Marmor bestehen, ob Fleabag ihren Vater darunter schon entdeckt habe. Ohne zu zögern, zeigt Fleabag auf eines der Modelle, welches sich als korrekt herausstellt. Als sich ihre Stiefmutter verdutzt von ihr abwendet, da sie offensichtlich nicht mit dieser Reaktion gerechnet hatte, sondern eigentlich beabsichtigte, Fleabag damit in Verlegenheit zu

²³² „Episode 1“, *Fleabag* 1/1, 0:00:43.

²³³ Ebd. 0:00:58.

²³⁴ Ebd. 0:01:03.

²³⁵ Ebd. 0:01:10.

bringen, dreht diese ihren Kopf in einer Großaufnahme nach links in die Kamera und meint mit verschmitzter Miene: „*Oops!*“²³⁶, so als hätte sie die Intentionen der Stiefmutter durchschaut und wäre sichtlich zufrieden mit ihrem Konterangriff.

Die Protagonistin bezieht die Rezipient*innen in jegliches Geschehen mit ein, als wären sie ebenfalls vor Ort, wodurch diese nicht nur konstant in eine Art Beziehung treten, sondern, wie bereits erwähnt, die Rolle eines Komplizen beziehungsweise einer Komplizin erhalten.

Dies zeigt sich später in der ersten Folge, als Fleabag mit ihrer Schwester zu einem Vortrag geht und beim Ausziehen ihres Mantels bemerkt, dass sie deren Pullover trägt, welchen sie eigentlich gar nicht haben sollte. Daraufhin flüstert sie ihre Gedanken, so als wolle sie sichergehen, dass Claire sie nicht hören kann, über ihre Schulter nach hinten in die Kamera. An dieser Stelle wirkt es so, als würden die Zuschauer*innen mittels der Kamera hinter ihr sitzen. „*Shit. Ich hab´ blöderweise den roten Pulli an, den sie vor Jahren verloren hat, also, könnte ungemütlich werden.*“²³⁷ Und damit dreht sie sich wieder nach vorne. Nach einem Austausch giftiger Kommentare beugt sich Claire nach vorne, um etwas aus ihrer Tasche zu holen. Dabei lehnt sich Fleabag über sie in Richtung Kamera, welche nun einen Platz neben den beiden Frauen einnimmt und meint: „*Das Einzige was noch schwerer ist, als deiner reichen super erfolgreichen magersüchtigen Weltklasse Schwester gegenüber zu sagen, dass du pleite bist, ist, sie zu fragen, ob du sie anpumpen kannst.*“²³⁸ Mit dem letzten Wort richtet sich ihre Schwester wieder auf und die Protagonistin starrt sie lange mit angespanntem Kiefer an, so als würde sie mit sich hadern, ob sie sie um Geld bitten soll oder nicht. Sie schaut wieder in die Kamera und meint mit entschlossenem Ton: „*Ich frag sie einfach.*“²³⁹ und schaut wieder zu Claire, macht es jedoch nicht. Dies wiederholt sich ein weiteres Mal um 0:10:54, doch dieses Mal ist ihr Blick weniger entschlossen und ihre Stirn in tiefe Falten gelegt. Als sie erneut denselben Satz beginnt, wird ihr innerer Monolog von Claire unterbrochen, welche sie fragt, ob sie Geld brauchen würde, so als wüsste sie, dass ihre Schwester die ganze Zeit mit ebendiesem Gedanken hadert. Fleabag verneint dies jedoch schnell und wendet ihren Kopf wieder zur Kamera: „*Ich kann´s nicht. Ich kann´s nicht. Ich kann´s nicht. Ich kann´s nicht.*“²⁴⁰ Dabei schüttelt sie energisch den Kopf, als hätte sie sich mit dem Gedanken abgefunden und

²³⁶ „Episode 6“, *Fleabag* 1/6, 0:06:56.

²³⁷ „Episode 1“, *Fleabag* 1/1, 0:09:57.

²³⁸ Ebd. 0:10:33.

²³⁹ Ebd. 0:10:49.

²⁴⁰ Ebd. 0:10:59.

möchte sich damit vor dem Publikum rechtfertigen, und wendet mit dem letzten „*Ich kann's nicht.*“, ihr Gesicht wieder nach vorne.

Diese Rolle der Komplizen beziehungsweise Komplizinnen zeigt sich auch in *Episode 6* der ersten Staffel während der Ansprache ihre Stiefmutter auf deren Sex-Vernissage, als diese den Verlust einer ihrer Skulpturen bedauert. Bei der Skulptur handelt es sich um jene Figur, welche Fleabag in der ersten Folge bereits aus ihrer Skulpturensammlung entwendet hat. Als sie also verschwörerisch in einer Nahaufnahme in die Kamera grinst und daraufhin angestrengt zu Boden blickt, um nicht zu lachen, werden Zuschauer*innen damit zu Zeug*innen ihrer Tat.

Dies findet sich noch ein weiteres Mal in *Episode 3* der ersten Staffel, als Fleabag mit ihrer Busbekanntschaft, welche sie als Begleitung zu Claires Geburtstagsfeier auserkoren hat, in einen Sexshop geht, um ihrer Schwester ein Geschenk zu besorgen. Als das Bus-Nagetier überrascht darüber ist, dass es auch Fake-Vaginen gibt, erwidert die Protagonistin, dass sie auch eine habe und diese immer und überallhin mitnehmen würde. Was offensichtlich als Scherz gedacht war, erhält jedoch einen verdutzten Blick und stotternde Sätze des Mannes. Als Reaktion dreht sie sich zur Kamera um und meint: „*Das wird er im Leben nicht checken.*“²⁴¹ Nachdem er nach mehrmaligen Fragen den Scherz noch immer nicht versteht, lacht sie mitfühlend mit ihm und meint mit ernster Miene hin zur Kamera in einer nahen Einstellung: „*Er hat's nicht gecheckt.*“²⁴², wobei sie misstrauisch ihre Lippen kräuselt. Die scheinbare Belustigung und Frustration über seine Naivität, welche sie nur den Rezipient*innen zeigt, führt jedoch nicht nur zur Mittäterschaft, sondern auch dazu, dass die Zuschauer*innen sich zu ihrem Verhalten positionieren müssen, indem sie entweder belustigt oder enttäuscht von ihrer Schadenfreude sind.

Durch die Verbindung, welche durch den inneren Monolog durch das Durchbrechen der vierten Wand entsteht, reichen oftmals nur flüchtige Blicke aus, um zu verstehen, was die Protagonistin den Zuschauer*innen mitteilen möchte. Beispielsweise als Claire Fleabag in *Episode 3* der ersten Staffel eröffnet, dass ihr Mann ein Problem mit seinem Penis hat, schenkt Fleabag der Kamera lediglich einen vielsagenden Blick mit hochgezogenen Augenbrauen und verschmitzt verschwörerischem Grinsen und sofort wissen Rezipient*innen, dass die Protagonistin sich innerlich scheinheilig darüber freut, dass ihr sexis-

²⁴¹ „Episode 3“, *Fleabag* 1/3, 0:14:50.

²⁴² Ebd. 0:15:07.

tischer Schwager Probleme mit seiner Potenz hat, was sie natürlich vor ihrer Schwester verbirgt.²⁴³

Die Funktion der unsichtbaren Freundin beziehungsweise des unsichtbaren Freundes zeigt sich abermals, als die Geburtstagsfeier von Claire immer näher rückt und Fleabag auf Grund dessen in ihrer Verzweiflung ihre Bekanntschaft aus dem Bus fragt, ob er ihre Begleitung sein möchte. Als sie, wie bereits im obigen Punkt beschrieben, nebeneinander zu Feier gehen und ihre Begleitung einen dummen Witz macht und sie daraufhin gezwungen lacht, wendet sie sich mit ernster Miene zur Kamera und faucht „*Schnauze!*“²⁴⁴ und wendet sich wieder lachend zu ihm. Immer wieder schaut sie kurz in die Kamera mit einem Blick, der bedeuten soll, dass sie selbst wüsste, dass es sich um eine dumme Idee handeln würde, aber keine Belehrung haben möchte, und Zuschauer*innen sie bitte nicht verurteilen mögen.

Durch das konstante Teilnehmen am Leben der Protagonistin besitzen Zuschauer*innen daher auch eine moralische Position. Als die Protagonistin nach dem Treffen mit ihrer Schwester beim Grab der Mutter am Nachhauseweg an einem alten Paar vorbeigeht, welches auf einer Bank sitzt, entwickelt sie Augenkontakt mit dessen Hund, welcher am Boden neben ihnen sitzt. Sie hält den Blickkontakt auch noch nach dem Vorbeigehen und dreht sich verlegen von ihm weg, wobei sie sich in den Nacken greift. Für einen kurzen Augenblick ist nicht sicher, ob die Verlegenheit vom Hund rührt oder vom alten Pärchen. Als die Protagonistin jedoch, sich ertappt fühlend, in einer Halbnahen zur Kamera blickt und meint „*Ich fang nichts mit ´nem Hund an.*“²⁴⁵, scheint sich erstere Vermutung zu bestätigen. Auch wenn sie es verneint, ihrem Blick zu urteilen, scheint der Gedanke kurz vorhanden gewesen zu sein, wodurch Zuschauer*Innen in die Position kommen, zu entscheiden, ob sie die Situation mit Humor nehmen oder bedenklich finden sollen.

Eine Szene, in welcher es beinahe unmöglich ist, keine Empathie zu empfinden, ist, als der Arschloch-Typ am Ende von *Episode 6* der ersten Staffel einen neuen Versuch startet, darüber zu sprechen, warum er in der einen Nacht seine Erektion verloren hat. Fleabag, welche zuvor die Theorie aufgestellt hat, dass er in sie verliebt sei und deshalb das Blut aus seinem Penis in sein Herz geflossen ist, meint daraufhin mit zuckender Augenbraue in einer Großaufnahme in die Kamera: „*Oh, jetzt kommt´s gleich.*“²⁴⁶ Als er ihr jedoch wider Erwarten eröffnet, dass er in jemand anders verliebt sei, nämlich in seine Freundin, und er

²⁴³ Vgl. „Episode 3“, *Fleabag* 1/3, 0:02:57.

²⁴⁴ Ebd. 0:12:52.

²⁴⁵ Ebd. 0:04:10.

²⁴⁶ „Episode 6“, *Fleabag* 1/6, 0:07:06.

eigentlich nur mit der Protagonistin schlafen würde, weil sie und vor allem ihre kleinen Brüste ihm optisch besser entsprechen, gibt sie vor, dass alles cool und ihr egal wäre, und zwingt sich zu einem Lachen. Jedoch blickt sie kurz beschämt in die Kamera und streicht verlegen eine Haarsträhne hinter ihr Ohr, während ihr Lachen mehr zu einem nervösen Kichern wird.²⁴⁷

Diese Empathie wird ebenfalls äußerst stark spürbar, in der obig im zweiten Funktionspunkt beschriebenen Szene in *Episode 6* der zweiten Staffel, in welcher es zu der großen Auseinandersetzung zwischen Claire und Fleabag auf der Sex-Vernissage kommt. Obwohl Zuschauer*innen wissen, dass Claire mit ihren Vorwürfen Fleabag gegenüber recht hat und sich diese dementsprechend der Wahrheit stellen muss, weshalb die Kamera nie von ihr weicht, ist es aus Perspektive der Zuschauer*inne jedoch zunehmend schwer mitanzusehen, wie sie mit sich und der Situation zu kämpfen hat.

In *Episode 3* der zweiten Staffel, nachdem Claire sich nach ihrem verpatzten Event mit ihrer Schwester darüber unterhält und mehrmals meint, nicht wütend zu sein, Fleabag jedoch der Ansicht ist, dass diese innerlich toben würde vor Wut, platzt Claire schließlich. Sie schreit die Protagonistin an, dass sie selbst witzig sein würde und nicht auf die Witze von Fleabag angewiesen sei und dass sie auch interessant ist und Fleabag nicht hätte mitnehmen sollen, woraufhin die Protagonistin verwirrt dasteht. Claire gibt im Streit zu, dass sie leicht eifersüchtig auf ihre Schwester sei, weil sie findet, dass es ihr ja immer gut gehen würde und sie ihr das Gefühl gibt, versagt zu haben. Die immer noch verwirrte Fleabag dreht sich demonstrativ in Claires großem Büro umher, um demonstrativ zu zeigen, dass diese offensichtlich nicht versagt habe. Claire bemerkt ihren Blick und meint zu ihrer Schwester, wenn sie es auch nur wagen sollte, das zu sagen, würde sie schreien wie am Spieß. Daraufhin flüstert die Protagonistin „*Es [das Büro] ist riesig.*“²⁴⁸ in die Kamera, als würde sie so verhindern wollen, dass Claire sie hören kann, wie zuvor schon einmal in *Episode 1* der ersten Staffel, als sie gemeinsam einen Vortrag besuchten und Fleabag Claires Pullover trug. Als Claire schließlich behauptet sie beide wären keine Freundinnen, sondern nur Schwestern, verlässt Fleabag sichtlich verletzt mit trauriger Miene und mit den Tränen kämpfend den Raum und bewirkt Mitgefühl im Zuschauer beziehungsweise in der Zuschauerin.

²⁴⁷ „Episode 6“, *Fleabag* 1/6, 0:08:58.

²⁴⁸ „Episode 3“, *Fleabag* 2/3, 0:16:28.

3.3. Vergleich und Bezug auf Theorie

Nachdem das Material gesichtet und ausführlich anhand der Funktionen des inneren Monologs analysiert wurde, wird sich nun dem Vergleich, welcher Unterschiede und Gemeinsamkeiten feststellen soll, und dem Bezug auf die Theorie gewidmet. Auch hier wird in zwei Unterkapitel gegliedert, um einen roten Faden weiterhin zu gewähren.

3.3.1. Der Vergleich

Der innere Monolog ist, wie bereits in obigen Kapiteln mehrmals erwähnt, allgegenwärtig. Der Vergleich dient zur Darlegung der Unterschiede beziehungsweise Gemeinsamkeiten der zwei verschiedenen Darstellungsmethoden und stellt die Frage, welches Stilmittel potenzielle Vor- oder Nachteile gegenüber dem anderen hat. Dabei wurden die konkreten und wichtigsten Punkte aus der Analyse herausgefiltert, hier zusammengefasst und miteinander verglichen.

3.3.1.1. Unterschiede

Der Hauptunterschied zwischen den beiden Serien liegt offensichtlich in ihrer Darstellungsweise. Während *You* das Stilmittel des inneren Monologs durch eine Gedankenstimme aus dem Off in Form eines Voice-Over erfahren lässt, ist ebendiese Gedankenstimme bei *Fleabag* durch den Bruch der vierten Wand erkennbar, in welchem sie ihren inneren Monolog direkt in die Kamera, an die Zuschauer*innen gewandt, mitteilt. Zusätzlich sind es hier auch die Blicke der Protagonistin, welche sich von der verbalen zur non-verbalen Ebene abheben.

Dahingehend ist auch die Adressierung und Rolle des Publikums eine andere. Zwar führen beide Protagonisten den inneren Monolog an jemanden gerichtet, jedoch sind die Empfänger*innen unterschiedlich. Joe Goldberg richtet seinen inneren Monolog an seine Auserwählte Guinevere Beck und spricht in Gedanken direkt zu ihr beziehungsweise führt ganze Konversationen mit ihr in seinem Kopf, ohne sie je daran teilhaben zu lassen. Zuschauer*innen sind jedoch kontinuierlich Teil seiner Gedanken, wodurch die Zuschauer*innen in gewisser Weise als eine Art Ersatzrepräsentation für Beck fungieren.

Bei *Fleabag* hingegen werden Rezipient*innen kontinuierlich bewusst angesprochen beziehungsweise angeschaut und mit den Gedankengängen der Protagonistin konfrontiert. Durch den Blick in die Kamera, welcher oftmals zu gewisser Komik führt, nehmen Zu-

schauer*innen bei *Fleabag* die Rolle einer unsichtbaren Freundin beziehungsweise eines unsichtbaren Freundes ein und werden als fixer Bestandteil ihres Lebens angesehen. Gleichzeitig repräsentiert die Kamera und dahingehend die Zuschauer*innen unterdrückte Gedanken, welche die Protagonistin nicht wahrnehmen möchte, denen sie jedoch nicht entkommen kann.

Selbstverständlich gibt es grundlegende Unterschiede wie die der Genregattung, des Formats und der Figuren an sich. Während es sich bei *You* um eine Krimi-Drama-Serie handelt, deren Inhalt und Aufbau sehr komplex in zehn Folgen pro Staffel mit je fast einer Stunde Laufzeit erzählt werden, handelt es sich bei *Fleabag* um eine Dramedy-Serie, welche kompakt und leicht in sechs kurzen Folgen pro Staffel mit Humor an die Zuschauer*innen herangebracht wird. Die Protagonisten könnten dabei nicht unterschiedlicher sein. Zwar sind sie optisch recht ähnlich, beispielweise sind beide von großer drahtiger Figur mit dunkelbraunen Augen, lockigen Haaren und markanten Gesichtszügen und kämpfen beide mit den Geistern und Traumata aus ihrer Vergangenheit, jedoch sind die Charakterzüge beziehungsweise ihre Wesen grundverschieden. Joe Goldberg ist ein manipulativer, gefährlicher Krimineller mit antisozialer Persönlichkeitsstörung, während die quirlige, unzensierte Fleabag, Besitzerin eines Meerschweinchen-Cafés, geprägt von Männerproblemen und Familienkomplexen, keiner Fliege etwas zu Leide tun würde.

Weiters gibt es bei *Fleabag* die Besonderheit der Namensgebung gewisser Charaktere durch bestimmte Eigenschaften oder Merkmale, wie etwa dem Arschloch-Typ oder dem Priester. Ein Mittel, welches mancher Zuschauer beziehungsweise manche Zuschauerin aus der eigenen Realität kennt oder gar selbst verwendet und welches für zusätzliche Verbundenheit sorgt.

Das Hauptaugenmerk der Unterschiede liegt aber natürlich auf den Funktionen der Darstellungsmethoden. Beim gelenkten Blick, welcher dazu dient, das Augenmerk der Zuschauer*innen dahingehend zu leiten, auf Dinge zu achten, die ohne den inneren Monolog keine Beachtung erhalten hätten, unterscheiden sich *You* und *Fleabag* vor allem darin, dass diese Funktion bei Joe Goldberg mehr der Analyse und Bewertung seines Gegenübers dient. Er bewertet und bemerkt jede noch so kleine Eigenschaft beziehungsweise jedes Detail und obgleich dies interessant wirken mag und eine andere Form der Rezeption ermöglicht, wirkt er dabei meist herablassend oder konnotiert die Dinge negativ. So zieht Joe in den ersten Minuten seines Aufeinandertreffens mit Beck bereits Schlüsse anhand ihres Verhaltens, ohne sie zu kennen, und wirft ihr beispielsweise auf Grund ihres Tragens von klimpernden Armreifen vor, ein Aufmerksamkeitsbedürfnis zu haben. Bei

Fleabag hingegen wird durch den gelenkten Blick vor allem versucht, Komik zu erzeugen und Verhältnisse zu ändern, indem sie die potenziellen Gedankengänge ihrer Mitmenschen mitteilt oder die Sichtweise auf diese verändert, indem sie wichtigen Subtext liefert. Beispielsweise als Zuschauer*innen sie das erste Mal mit ihrer Stiefmutter interagieren sehen. Objektiv betrachtet, wäre an dieser Szene nichts Sonderbares zu bemerken, doch durch Fleabags inneren Monolog in die Kamera werden die Spannung zwischen den beiden, die sarkastischen Untertöne merkbar und die augenscheinlich freundlich wirkende Stiefmutter wird zu einem Stiefmonster.

Beim Punkt des tieferen Figurenverständnisses zeigt sich, dass während sich bei *You* dieser Faktor vor allem auf die Charaktereigenschaften des Protagonisten anwenden ließ, bei *Fleabag* der Fokus vor allem auf dem Außen versus Innen lag. Zwar ist beides bei beiden Serien gegeben, jedoch war die unterschiedliche Gewichtung klar ersichtlich. Wie schon im Kapitel zu *You* beschrieben, ließ sich bereits nach wenigen Minuten ein Bild des Innenlebens des Protagonisten skizzieren. Seine persönlichen Eigenschaften konnten Szene für Szene anhand seiner Gedankengänge, welche meist direkt auf Reize reagierten, erörtert und so seine Handlungen leichter verfolgt werden. Dabei zeigte sich vor allem, dass Joe seine Umgebung und die Menschen darin kontinuierlich bewertet und analysiert. Zwar war auch hier das Innen versus Außen präsent, beispielsweise in einer Szene in der ersten Folge, als er sich äußerlich mit Beck über Paula Fox-Romane unterhält, sich innerlich aber vorstellt, mit ihr Sex zu haben, jedoch nicht derart präsent wie es bei *Fleabag* der Fall ist. Hier erfolgt vieles nonverbal und kurze Blicke oder ein Augenbrauenzucken in die Kamera reichen oftmals aus, um die Figur und ihre Beweggründe oder Gefühlslage verstehen zu können. Beispielsweise als die Protagonistin sich in der allerersten Folge nach einem kurzen Augenflirt mit der Busbekanntschaft mit vielsagendem Blick, welcher ihren Ekel ausstrahlte, von ihm wegdreht, als sie seine Schneidezähne sah. Zwar sind auch hier ebenfalls Charaktereigenschaften analysierbar und erkennbar, jedoch konzentriert sich die Funktion hier mehr auf den Unterschied von Innen und Außen. Dadurch zeigt sich sehr oft, dass die Protagonistin selten das sagt oder macht, was sie sich eigentlich zur Situation oder zu einer Person denkt.

Zu guter Letzt kommen wir zum Faktor Wertung. Wie bereits erwähnt, liegt ein großer Unterschied in der Adressierung des inneren Monologs an das Publikum. Dies spielt bei der Wertung eine wesentliche Rolle. Während Joe in Gedanken immer zu Beck spricht und damit Zuschauer*innen in die Position kommen, seine intimen Gedanken kontinuierlich bewerten zu müssen und sich dazu zu positionieren, richtet sich *Fleabag* immer direkt

ans Publikum. Dementsprechend ist die Rolle, von welcher aus Stellung genommen beziehungsweise das Verhalten der Protagonist*innen bewertet werden muss, eine andere. Dabei wird ebenjenes Bewerten bei *You* mehr in Anspruch genommen, indem Joe durch sein Verhalten und seine Taten die Zuschauer*innen dazu zwingt, sich dazu zu positionieren, während bei *Fleabag* mehr das Gefühl erzeugt wird, mit der Protagonistin unter einer Decke zu stecken.

3.3.1.2. Gemeinsamkeiten

Auf den ersten Blick scheint es nicht viele Gemeinsamkeiten zwischen den Serien zu geben. Bei genauerer Betrachtung erschließen sich hier jedoch mehr Punkte als bei den Unterschieden.

Zunächst die offensichtlichen Gemeinsamkeiten der Rahmenbedingungen: Bei beiden Analysebeispielen handelt es sich um das Format einer Serie, in welcher der Protagonist beziehungsweise die Protagonistin eine Person in seinen/ihren Dreißigern ist. Auch werden sowohl bei *You* als auch bei *Fleabag* ähnliche Einstellungsgrößen verwendet, welche in beiden Fällen den Zweck erfüllen, die Mimik und Gefühlsregungen der Figuren einzufangen.

Für diese Arbeit relevanter jedoch ist, dass die inneren Monologe sowohl bei Joe Goldberg als auch bei *Fleabag* zeitaktuell mitzuverfolgen sind und beide Protagonisten, wie zuvor erwähnt, auf unterschiedliche Weisen direkt an das Publikum gerichtet adressieren. Dies ermöglicht eine stetige zweite unzensurierte Ebene der Narration und bewirkt, dass Zuschauer*innen von Anfang an in die Narration miteinbezogen werden, wodurch der Faktor der Empathie leichter erzeugt, und eine Beziehung aufgebaut wird.²⁴⁹ Letzteres findet bei *Fleabag* mehr Verwendung als bei *You*. Diese zweite Ebene der Narration beziehungsweise des Figurenerlebnisses ermöglicht, dass der Handlung und den Beweggründen des Verhaltens der Protagonisten leichter gefolgt werden kann. Demnach führen die inneren Monologe Zuschauer*innen wie ein roter Faden durch die Folgen hindurch.

Die meisten Gemeinsamkeiten fanden sich jedoch in Bezug auf die drei Funktionen des inneren Monologs. Beim ersten Punkt, dem gelenkten Blick, werden bei beiden Beispielen die Sichtweisen auf andere, deren Verhaltensweisen und optische Merkmale gelenkt und durch den Protagonisten beziehungsweise die Protagonistin geleitet. Rezipierende

²⁴⁹ „Unzensuriert“ dahingehend, dass Gedanken nicht gefiltert werden, sondern frei gedacht.

erhalten durch diese Funktion in beiden Analysebeispielen mehr Information, als es ohne den inneren Monolog der Fall wäre.

Auch der zweiten Punkt, das tiefere Figurenverständnis, findet sich in beiden Serien wieder. In beiden Beispielen finden sich viele Szenen, in welchen diese Funktion genutzt wird, um die Nachvollziehbarkeit aufzuweisen, warum die Protagonistin beziehungsweise der Protagonist agiert, wie er oder sie agiert und um in weiterer Folge darzulegen, dass nicht alles ist, wie es äußerlich scheinen mag. Es wird verdeutlicht, dass viele Dinge und Situationen ohne das Stilmittel des inneren Monologs fehlinterpretiert werden könnten. Beide Figuren machen sich diese Funktion zu Nutze, um ihr Verhalten zu rechtfertigen, wodurch nicht nur die Handlung für Zuschauer*innen leichter zu verstehen beziehungsweise zu verfolgen ist, sondern weiters der Narration durch den dadurch entstehenden Subtext eine neue Farbe verliehen wird, wie es ohne den inneren Monolog nicht der Fall gewesen wäre. Wobei hier anzumerken ist, dass es *Fleabag* meist nicht nur um eine Rechtfertigung geht, sondern darum, ein Bündnis zur Zuschauerschaft aufzubauen und sie in alles in ihrem Leben einzuweihen. Wodurch, wie erwähnt, Zuschauer*innen zur besten Freundin oder zum besten Freund werden und in gewisser Weise der Aufarbeitung ihrer Gedanken und ihrer Vergangenheit dienen.

Zuletzt finden sich Gemeinsamkeiten auch im Faktor der Wertung, bei welcher vor allem die Frage nach Empathie und Positionierung der Zuschauer*innen in beiden Fällen eine tragende Rolle spielt. Sowohl bei *You* als auch bei *Fleabag* wird durch das Teilhaben am inneren Monolog des Protagonisten und der Protagonistin von den Rezipient*innen gefordert, sich zur Figur und ihrem beziehungsweise seinem Verhalten zu positionieren. Gewiss ist der Kontext, in welchem die Positionierungen abverlangt werden, sehr verschieden. Handelt es sich bei *You* schließlich um den Kontext, dass der Protagonist Menschen ermordet. Vergleichsweise ist die Frage, ob *Fleabags* Handlungen in Ordnung sind, harmloser zu klären. Jedoch bleibt der Ausgangspunkt, welcher den moralischen Kompass der Zuschauer*innen auf die Probe stellt, derselbe.

Weiters bauen beide Serien sehr schnell eine Beziehung zu den Rezipierenden auf. Dies rührt daher, dass beide von Anfang an durch das Mitteilen ihrer Gedanken beziehungsweise ihr direktes Ansprechen die Zuschauer*innen mit in die Narration miteinbeziehen und dahingehend dafür sorgen, dass diese sich als Teil davon fühlen. So werden sie zu Kamerad*innen und Komplizen beziehungsweise Komplizinnen und während dies bei Joe Goldberg ein Gefühl des Unwohlseins hervorrufen kann, entsteht bei *Fleabag* Komik und Verbundenheit.

3.3.1.3. Vor- und Nachteile der Darstellungsweisen

Nun stellt sich die Frage, ob und inwiefern es Vorteile oder Nachteile gegenüber einer der Darstellungsweisen gibt. Diese Frage lässt sich wohl am besten damit beantworten, dass es ganz davon abhängig ist, worin der Fokus der Darstellung oder der Analyse beziehungsweise der Untersuchung liegt.

Die Darstellungsweise „Der Kommentator in meinem Kopf“, wie sie bei *You* zu sehen ist, besitzt den Vorteil, dass es zu keinerlei Brüchen oder möglichen Irritationen während der Narration kommt, da der innere Monolog über Voice-Over funktioniert und parallel zur Narration rezipiert werden kann. Hier ist klar möglich beziehungsweise ersichtlich, dass die Gedankengänge des Protagonisten und die Handlungen außerhalb des inneren Monologs gleichzeitig ablaufen können, ohne einander zu stören. Weiteres liefert diese Darstellungsweise durch das klare Mitverfolgen der Gedankengänge die Möglichkeit, tiefere Einblicke in den Charakter und das Innenleben des Protagonisten zu geben.

Hingegen ist die Adressierung hier klar im Nachteil. Zwar sind Zuschauer*innen Teil des inneren Monologs, jedoch werden sie hier nie direkt adressiert. Sie fungieren mehr als stille Teilnehmer*innen oder als Repräsentant*innen der Person, zu welcher in Gedanken gesprochen wird, als eine tatsächlich aktive Rolle einzunehmen. Dadurch ist wesentlich schwieriger, eine Beziehung zu den Rezipient*innen aufzubauen.

Die Darstellungsweise „Der unsichtbare Freund oder die unsichtbare Freundin“, wie sie anhand von *Fleabag* aufgezeigt wurde, besitzt klar den Vorteil der leicht herzustellenden Komik. Zwar ist diese bei der anderen Methode gewiss auch möglich, jedoch liegt der Vorteil eindeutig durch den Moment der Irritation beim Durchbrechen der vierten Wand. Klarer Vorteil ist hier auch die Beziehung zum Publikum, welche durch das direkte Ansprechen und Hineinziehen in die Narration deutlich stärker erzeugt wird. Zuschauer*innen nehmen bei dieser Darstellungsweise eine wesentlich aktivere Rolle ein und werden von der Protagonistin als fixer Bestandteil des Geschehens angesehen.

Hingegen sind Charaktereigenschaften im Vergleich zur Darstellungsweise „Der Kommentator in meinem Kopf“ weniger klar abzulesen und oftmals spekulativ zu deuten, da hier, so scheint es, nur jene Informationen weitergegeben werden, welche von der Protagonistin weitergegeben werden wollen. Auch wenn dieses Wissen, welches durch den inneren Monolog zu erfahren ist, wesentlich tief-greifender und mit mehr Information beladen ist als bei einer Standardnarration, so ist es bei der Darstellungsweise „Der un-

sichtbare Freund oder die unsichtbare Freundin“, nicht gleichermaßen unmittelbar, wie es bei „Der Kommentator in meinem Kopf“ der Fall ist.

Der Faktor der Empathie beziehungsweise Antipathie ist bei beiden Darstellungsweisen gleichermaßen möglich, obgleich er auf unterschiedliche Weise erzeugt, beziehungsweise hervorgerufen werden.

3.3.2. Theoriebezug

Als letzten Punkt, bevor sich diese Arbeit dem Resümee widmen wird, bedarf es, um die Ergebnisse und Erkenntnisse der Analyse zu unterstützen, einen Bezug zur Theorie herzustellen. Um auch hier den roten Faden weiterhin gewährleisten zu können, wird dieser Bezug weiterhin kapitelweise spezifisch abgearbeitet, wodurch es den Leser*innen ermöglicht wird, dem Zusammenhang zwischen der Analyse und der hier folgenden theoretischen Auseinandersetzung besser folgen zu können.

3.3.2.1. Bezug zur Literatur

Eines der ersten Kapitel war die Klärung des Begriffs des inneren Monologs in der Literatur. Dort hieß es, dass der innere Monolog ein erstes Mittel war, „[...] *der direkten Wiedergabe der stummen, den Innenraum des Bewußtseins einer Person nicht transzendierenden Gedanken- und Gefühlsprozesse in der 1. Person Singular und der Gegenwart unter totaler Eliminierung der vermittelnden Instanz eines Erzählers*“²⁵⁰ eine Stimme zu verleihen, welches später dahingehend weiterentwickelt wurde, das Innerste einer einzelnen Person zu repräsentieren und unzensierte Bewusstseinsabläufe darzulegen.²⁵¹ Beides Faktoren, die sich auch in den audiovisuellen Beispielen gezeigt haben. Durch das Stilmittel des inneren Monologs war es sowohl bei *Fleabag* als auch bei *You* möglich, einen Blick in das Innenleben und die Gedankenabläufe der Protagonist*innen zu erhalten. Weiters lässt sich das Stilmittel in allen drei Funktionen der Analyse wiederfinden. Roland Zag ist der Ansicht, dass Drehbuchautor*innen gegenüber Literaturschriftsteller*innen weniger Möglichkeiten besitzen, den Figuren ihrer Werke ein erkennbares Innenleben zu verleihen, um dieselbe Empathie zu erzeugen, wie es bei Romanfiguren möglich ist. Außer es wird systematisch versucht, dagegen vorzugehen.²⁵² Anhand der analy-

²⁵⁰ Müller, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, S.208.

²⁵¹ Vgl. ebd. S.209.

²⁵² Vgl. Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd.64, S.169.

sierten Beispiele lässt sich diese These überzeugend belegen. Durch die Darstellungsweise, wie es in den Serien *You* oder *Fleabag* der Fall ist, lässt sich durchaus sehr klar an den Gedankengängen der Figuren teilnehmen und durch die daraus entstehende Bindung auch Empathie empfinden. Eine Ausnahme könnten dabei jedoch spezifische Romanverfilmungen bilden. Dadurch dass Leser*innen – vorab durch das Sich-selbst-in-die-Geschichte-Hineinversetzen und das Erzeugen der Figuren in ihrer Fantasie – bereits eine Verbindung zu den Romancharakteren aufgebaut haben, ist es schwierig, diesen Vorstellungen auch gerecht zu werden. Faktisch ist es jedoch möglich, die literarische Ich-Figur in einem audiovisuellen Rahmen umzusetzen.

3.3.2.2. Bezug zur bisherigen Verortung

Im Kapitel der bisherigen Verortung des inneren Monologs in Film und Fernsehen und demnach dem Stand der Forschung zu Beginn dieser Arbeit wird sich auf Theodor Adorno bezogen, welcher den inneren Monolog als eine flüchtige Erfahrung, in welcher Außenwelt und Innenwelt interferieren, beschrieb.²⁵³ Diese Unterscheidung von der intimen Innenwelt und der umweltgeprägten Außenwelt zeigt sich besonders deutlich in der zweiten Funktion des inneren Monologs. Dort wird aufgewiesen, inwiefern beziehungsweise wie stark Außeneinflüsse auf das Innere einwirken können. Weiters wird im dazugehörigen Kapitel 2.1.2. anhand der Arbeit von Cecilia Valenti, welche sich darin auf Adorno bezog, die Frage aufgestellt, inwiefern es innerhalb eines audiovisuellen Mediums möglich ist, einen inneren Monolog darzustellen.²⁵⁴ Anhand der Analyse, welche in dieser Arbeit durchgeführt wurde, haben sich die zwei angeführten und ausgeführten Darstellungsmethoden als äußerst effizient dahingehend herausgestellt, diese Frage mit einem Ja zu beantworten. Sowohl durch das Brechen der vierten Wand als auch durch die Stimme aus dem Off ist es möglich, den inneren Monolog mit den ästhetischen Mitteln, die das Medium Film beziehungsweise Fernsehen anzubieten hat, darzulegen.

3.3.2.3. Bezug zur Beziehung mit dem Publikum

Das Theoriekapitel der Beziehung zum Publikum wurde unterteilt in die Punkte des Publikumsvertrags, welcher unsichtbar zwischen audiovisuellen Medien und Zuschauer*innen besteht, und der Empathie im Film. Diese Punkte wurden aus zwei unterschied-

²⁵³ Vgl. Valenti, *Das Amorphe im Medialen*, S.136.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S.137.

lichen Perspektiven beleuchtet: die der Drehbuchautoren beziehungsweise Drehbuchautorinnen und die der Filmwissenschaften. Wie bereits in jenem Kapitel beschrieben, spielt es aus einer empathisch-zwischenmenschlichen Perspektive eine wichtige Rolle, dass sich Zuschauer*innen mit gewissen Charakterzügen, wie beispielsweise Freude oder Angst, identifizieren können. Drehbuchautor*innen nennen dabei in Bezug auf die Empathie im Film den „Human Factor“, welcher „[...] zum einen einen theoretischen Ansatz [beschreibt], mit dem praktisch gearbeitet werden kann. Zum anderen meint der Begriff ‚human factor‘ aber auch jenen zwischenmenschlichen Kern jeder Geschichte, der deren Emotionalität wesentlich bestimmt. Der ‚human factor‘ eines Film ist ein konkreter (wenngleich schwer messbarer) Wert, der die emotionale Grundspannung beschreibt, die sich beim Betrachten eines Films aufbaut.“²⁵⁵ Dahingehend ist der „Human Factor“ zusammen mit dem Faktor der Zeit, welcher laut Zag gerade bei Serien eine große Rolle spielt, da diese eine längere Auseinandersetzung mit den Figuren und der Handlung abverlangen, und dem Faktor der Positionierung beziehungsweise der Verpflichtung, welche bei Serien durch ihre längere Zeitperiode verlangt wird, einer der drei wesentlichen Pfeiler.²⁵⁶ Diese Pfeiler ermöglichen, dass Zuschauer*innen durch das Mittel des inneren Monologs zu den Protagonisten Joe Goldberg und Fleabag eine Beziehung aufbauen und sich dieser Bindung zu verpflichten. Dahingehend sind die Serien *Fleabag* und *You* in Anbetracht der Tatsache, dass sie auch die relevanten Genregattungen der Komödie und des Dramas beinhalten, sozusagen die idealen Paradebeispiele.

Auch in der Filmwissenschaft, welche davon ausgeht, dass der Protagonist beziehungsweise die Protagonistin im Mittelpunkt der Empathie steht, überschneidet sich die Analyse mit der Theorie, welche besagt: „Die Emotion der Figur entsteht nach dieser vereinfachten Sicht eins zu eins auch beim Zuschauer, so als ob allein durch das Zeigen einer Gefühlsregung immer die gleiche Emotion ausgelöst würde.“²⁵⁷ Dies zeigt sich auch an den in dieser Arbeit aufgeführten Beispielen. Beispielsweise, wenn Fleabag im ersten Staffelfinale in *Episode 6*, nach dem Streit mit ihrer Schwester mit den Tränen kämpfend, in die Kamera blickt und versucht, dieser und den Blicken der Zuschauer*innen zu entkommen, wodurch sie Rezipient*innen unweigerlich dazu bringt, mit ihr mitzufühlen.²⁵⁸ Aber auch in Form von Antipathie, wenn Joe Goldberg zum Beispiel im ersten Staffelfinale am Ende von *Bluebeard’s Castle*, nachdem er Beck ermordet hat und ihrem Namen

²⁵⁵ Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*, Bd. 64, S.14.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S.166-167.

²⁵⁷ Wulff, *Empathie als Dimension des Filmverstehens*, S.137.

²⁵⁸ Vgl. „Episode 6“, *Fleabag* 1/6, 0:15:13-0:16:31.

das Buch veröffentlicht, bedauernd zu Beck in seinen Gedanken meint, wie schade er es findet, dass sie nicht dabei sein kann und wie glücklich sie sein würde, wenn sie das alles miterleben könnte, wodurch sich große Missgunst, Groll und Fassungslosigkeit in den Zuschauer*innen ausbreitet.²⁵⁹

Auf den Abschnitt des Vertrags mit dem Publikum wird nicht ein weiteres Mal genauer eingegangen, da dieser zu diesem Punkt der Arbeit als bereits geklärt und gegeben angesehen wird.

3.3.2.4. Bezug zum Monolog

Auch im Kapitel, welches den Monolog behandelte, wurde zwischen der Perspektive der Drehbuchautor*innen und der der Filmwissenschaftler*innen unterschieden. Erstere benannte das Mittel des Voice-Overs, welches bei *You* große Verwendung fand. Der innere Monolog ist durch die Gedankenstimme des Protagonisten zu hören, welche aus dem Off zu vernehmen ist, mit dem Unterschied, dass er selbst sich aber nicht im Off befindet. Er spricht seinen Gedankenmonolog demnach off-screen, während er on-screen zu sehen beziehungsweise im Dialog mit anderen zu hören ist.

Weiters hat sich die These bestätigt, dass die Verwendung des inneren Monologs es ermöglicht, die unterschiedlichen Auffassungen der Autoren und Autorinnen der Filmwissenschaft zu beseitigen. Filmwissenschaftler*innen gingen bislang davon aus, dass das Wissen der Zuschauer*innen größer sei als das der Protagonist*innen. Jedoch hat die Analyse gezeigt, dass dies nicht der Fall sein muss. Rezipierende erhalten durch die Darstellungsmethoden des inneren Monologs ganz im Gegenteil mehr neue Informationen, als sie es ohnedies getan hätten. Der innere Monolog liefert wichtigen Subtext, um Situationen und die Protagonist*innen, welche sich darin bewegen, besser verstehen zu können oder um Dinge zu beleuchten, denn die Analyse hat weiters aufgezeigt, dass das, was Zuschauer*innen glaubten zu wissen, oftmals gar nicht der Wahrheit entsprach. Beispielsweise in der ersten Folge der ersten Staffel von *Fleabag*, als die Protagonistin, nachdem Arschloch-Typ sich für den Analsex bedankt und sie allein gelassen hatte, den Anschein machte, sie wäre traurig darüber oder dass sie sich benutzt fühlen würde. Stattdessen schien sie eigentlich die Frage zu beschäftigen, ob sie ein besonders großes Arschloch haben würde, was sie aufrichtig mit ernster Miene in die Kamera hinein fragte.²⁶⁰

²⁵⁹ Vgl. „Bluebeard’s Castle”, *You* 1/10, 0:46:06.

²⁶⁰ Vgl. „Episode 1“, *Fleabag* 1/1, 0:01:50-0:03:00.

3.3.2.5. Bezug zur vierten Wand

Während sich das Voice-Over bei *You* als relevant herausstellte, war es bei *Fleabag* das Mittel des Durchbrechens der vierten Wand. Im dazugehörigen Kapitel stellte diese Arbeit die These auf, dass die Figur, welche die vierte Wand bricht, dies willentlich tut, mit der Intention, die Rezipierenden in das Geschehen miteinzubeziehen beziehungsweise miteinzubauen. Als typische Darstellungsweise wurde dafür das Beiseitesprechen, welches innerhalb der Diegese stattfindet, genannt. Eine Darstellungsweise, welche sich auch bei *Fleabag* wiederfindet. Die Protagonistin wendet sich jedes Mal, wenn sie den Zuschauer*innen ihre Gedanken mitteilen möchte, direkt der Kamera dazu, was oftmals auch durch einen kurzen Über-die-Schulter-Blick nach hinten stattfinden kann. Wulff schreibt, dass das Beiseitesprechen auch als Mittel zur Spannung verwendet werden kann.²⁶¹ Dies zeigt sich bei *Fleabag* wiederum in den verschwörerischen Blicken der Protagonistin, wenn sie nur für kurze Augenblicke in die Kamera schaut, um auf gewisse Dinge aufmerksam zu machen, beispielweise auf der Sex-Vernissage ihrer Stiefmutter in *Episode 6* der ersten Staffel, als diese Fleabag auffordert, sich um die Sektgläser zu kümmern, und die Protagonistin daraufhin nur kurz mit einem Blick, welcher als Vorahnung dient auf das, was daraufhin passiert, in die Kamera schaut.

3.3.2.6. Bezug zur Figur

Zu guter Letzt bedarf es den Bezug zur Figur, genauer gesagt, den beiden Analyseansätzen der Figurenanalyse. Wie bereits im Theoriekapitel beschrieben, handelt es sich bei den verwendeten Analyseansätzen um den des strukturalistisch-semiotischen und um den kognitivistischen, welche beide in Jens Eders Werk *Die Figur im Film*, eine der Hauptquellen dieser Arbeit, aufgeschlüsselt werden. Der strukturalistisch-semiotische Ansatz konzentriert sich auf das Wie und die beiden Was. Was wird gesagt, wie wird es gesagt und was könnte es bedeuten.²⁶² In Bezug auf *You* und *Fleabag* wurden ebendiese drei W analysiert. Was haben die Protagonisten Joe Goldberg und Fleabag während ihres inneren Monologes gesagt, wie haben sie es gesagt, sprich, wie wurde er innere Monolog dargestellt – im Falle von *You* durch Voice-Over und im Falle von *Fleabag* durch das Durchbrechen der vierten Wand – und was könnten diese inneren Monologe bedeutet? Alle drei W-Fragen wurden während der Analyse verwendet. Wichtig ist hier noch einmal zu er-

²⁶¹ Vgl. Wulff, „Beiseitesprechen“, 04.04.2023.

²⁶² Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S.48.

wählen, dass bei diesem Analyseansatz die Position, Funktion oder Stellung der Zuschauer*innen noch keine Rolle spielt, sondern sich rein auf die Konstitution konzentriert wird.²⁶³

Dies führt zum zweiten Figurenanalyseansatz, dem kognitivistischen. Dieser bezieht Wahrnehmung und Verständnis der Rezipient*innen mit ein und beansprucht laut Eder dieselben kognitiven Fähigkeiten, wie sich auch in der Realität von den Zuschauer*innen benötigt und abverlangt werden.^{264/265} Jens Eder schreibt, dass dabei in drei Ebenen unterschieden wird: „[...] Die Zuschauerin erkennt und rekonstruiert die Figur, verfolgt ihr Erlebnisse im Filmverlauf und nimmt emotional Anteil an ihr.“²⁶⁶ In Bezug auf diese Arbeit, bestand die Wichtigkeit dieses Analyseansatzes darin, herauszufinden wie bestimmte Darstellungsweisen auf die Rezipient*innen gewirkt hat beziehungsweise inwiefern dadurch in weiterer Folge eine Beziehung aufgebaut wurde, wie es beispielweise bei *Fleabag* durch das Stilmittel des Brechens der vierten Wand der Fall war.

²⁶³ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S.31.

²⁶⁴ Vgl. ebd. S.31.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S.54.

²⁶⁶ Ebd. S.56.

4. Resümee

Mit dem gelegten Fundament der Theorie und dem gebauten Haus der praktischen Analyse kommt nun der Punkt, dem Werk sein Dach aufzusetzen, womit wir beim Resümee dieser Arbeit angelangt sind.

Ziel dieser Masterarbeit war es herauszufinden, welche Darstellungsmethoden es gibt, um den inneren Monolog, welcher Menschen tagtäglich beschäftigt, im Alltag begleitet und Stoff etlicher Romane ist, auch im Medium Film und Fernsehen darzustellen, um damit aufzuweisen, weshalb dieses Stilmittel mehr an Gebrauch finden sollte. Weiters sollten mögliche Vor- oder Nachteile der Darstellungsmethoden und der ursprünglichen Verortung gegenüber der Literatur dargelegt werden.

Dafür wurde zunächst ein Theoriefundament geschaffen, welches die für diese Arbeit wesentlichen Begrifflichkeiten und Themenschwerpunkte klärte. Darunter fielen:

- der innere Monolog in der Literatur
- die Beziehung zum Publikum
- der Vertrag mit dem Publikum
- der „Human Factor“
- Empathie im Film
- Monolog und Dialog
- die vierte Wand
- die Figur im Film

Beim letzten Punkt war es unter anderem wichtig zu klären, was grundsätzlich unter einer Figur verstanden wird. Dafür hat diese Arbeit, inspiriert von Jens Eders *Die Figur im Film*, die Idee einer Formel entwickelt, welche da lautet:

Idee + Konzept – Korrektur = Figur

Obgleich diese Idee der Formel für eine Figur grundsätzlich künftig an Gebrauch finden kann, ließe sich nur mit einer eigens dafür erstellten Arbeit beantworten. Jedoch bietet sie Stoff für eine Ausgangstheorie.

Mit der Klärung all dieser Punkte und der damit geschaffenen Theoriebasis ging es an die Analyse. Dafür wurden zwei Darstellungsmethoden herausgearbeitet und erstellt und anhand zweier Beispiele dargelegt und bewiesen. Mithilfe der Figurenanalyse der zwei Se-

rien *You* und *Fleabag*, wobei die Protagonisten Fleabag und Joe Goldberg unter den Bedingungen der Figurenanalyse nach Jens Eder untersucht wurden, ließen sich ebendiese Darstellungsmethoden bildlich veranschaulichen. Auf Jens Eder und seine Werke *Die Figur im Film – Grundlagen der Figurenanalyse* und *Dramaturgie des populären Films – Drehpraxis und Filmtheorie* wurde sich in dieser Arbeit oftmals bezogen und gestützt.

Die Analyse unterlag dabei dreierlei Funktionen, unter welchen sie erfolgte: um den Blick der Zuschauer*innen zu lenken, ein tieferes Figurenverständnis zu erzeugen beziehungsweise den Unterschied zwischen Innen und Außen darzulegen und um sich zum Protagonisten oder zur Protagonistin zu positionieren, um eine Wertung seiner Gedanken und Handlungen zu ermöglichen.

Damit zurück zu den Fragen dieser Arbeit. Warum sollte das Stilmittel des inneren Monologs in Film und Fernsehen mehr Verwendung finden? Ist dafür eine Darstellungsmethode besser als die andere, sprich, welche Methode stellt den inneren Monolog besser dar beziehungsweise was sind ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten? Und was sind die potenziellen Vor- oder Nachteile des inneren Monologs im Film gegenüber dem inneren Monologs in der Literatur?

Nach einem Vergleich der Beispiele untereinander und in Bezug auf die Theorie ließen sich folgende Ergebnisse erzielen und hier zusammentragen:

In beiden Darstellungsmethoden ließen sich Vor- und Nachteile gegenüber der anderen finden, welche je nach Fokus anders ausgelegt werden können. Liegt die Konzentration auf der Beziehung zu den Zuschauer*innen ist die zweite Kategorie „Der unsichtbare Freund oder die unsichtbare Freundin“ klar im Vorteil, da diese durch das Durchbrechen der vierten Wand ab der ersten Sekunde direkten Kontakt zu den Rezipient*innen aufnimmt und in die Narration miteinbezieht, weshalb diese Darstellungsweise auch zu empfehlen ist, wenn der Fokus auf der Adressierung liegt. Zuschauer*innen werden hier kontinuierlich direkt adressiert und um stillen Zuspruch gebeten. Ein weiterer Punkt, bei welchem „Der unsichtbare Freund oder die unsichtbare Freundin“ ebenfalls vorne liegt, ist der der Komik, welche sich durch die Irritation des Durchbrechens der vierten Wand erzeugen lässt.

Hingegen leichter verständlich beziehungsweise den Gedankengängen leichter zugänglich, weil sie ohne Irritationen oder Brüche parallel zur Handlung erfolgt, ist Kategorie eins, „Der Kommentator in meinem Kopf“. Diese ist auch zu empfehlen, wenn durch den inneren Monolog Charakter- und Wesenseigenschaften herausgefunden werden beziehungsweise besonders gut ersichtlich werden sollen.

Beide Darstellungsmethoden sind gleichermaßen aussagekräftig und prägnant, um Empathie beziehungsweise Antipathie in den Zuschauer*innen auszulösen, und beide liefern eine große Menge an Zusatzinformationen, welche wichtigen Kontext zu Situationen und Personen liefern. Eine klare Antwort, ob eine Darstellungsmethode besser ist als die andere, gibt es daher nicht.

Die Frage, weshalb der innere Monolog mehr an Verwendung finden sollte, ist einfach zu beantworten. Der innere Monolog ist schlichtweg der effizienteste Weg, das Innenleben einer Figur darzustellen. Die Analyse hat gezeigt, dass durch die aufgezeigten Darstellungsmethoden eine viel intensivere Rezeption und tieferes Figurenverständnis erzeugt werden kann. Weiters ist es spannend und interessant zu verfolgen, wie komplex Figuren aufgebaut sein können, und mitzerleben, dass das, was Protagonist*innen sagen, nicht das Gleiche sein muss, wie das, was sie denken. Dadurch werden sie menschlicher und nahbarer.

Damit lässt sich auch die Frage bezüglich der Vor- oder Nachteile gegenüber des inneren Monologs in der Literatur beantworten. Gewiss ist es ein großer Vorteil eines Buches, welches aus der Ich-Perspektive verfasst wurde, dass es kontinuierlich das Innenleben der Figur beleuchtet, und zweifelsohne ist es reizvoll und Fantasie fördernd, sich ebendiese Figuren selbst vorzustellen, jedoch ist es der Überraschungsmoment eines Films oder einer Serie, wenn plötzlich der/die Protagonist*in zu den Zuschauer*innen spricht und seine/ihre Stimme zu hören. So ermöglicht der innere Monolog eine andere, viel intensivere Form der Rezeption.

Gewiss könnten die Darstellungsmethoden noch weiter ausgebaut und erforscht werden und sicherlich ließen sich noch weitere Methoden der Darstellungsweisen finden, jedoch ist diese Arbeit ein erster Schritt, sich diesem Thema mehr zu widmen beziehungsweise dieses anzunehmen.

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit war der Versuch einer eigenen Harr'schen Definition des Begriffs. Nach dem Zusammentragen aller Untersuchungen und Informationen hier der Versuch:

Der innere Monolog im Film ist eine zeitaktuelle unzensierte Wiedergabe des Innenlebens und der Gedankenwelt einer Figur und fungiert darin aufzuzeigen, dass Gedanken und Taten oftmals nicht einander entsprechen und dies auch nicht müssen, sowie eine Beziehung und die damit einhergehende Empathie oder Antipathie zum Zuschauer oder zur Zuschauerin aufzubauen.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Cecilia Valenti, *Das Amorphe im Medialen. Zur politischen Fernsehästhetik im italienischen Sendeformat „Blob“*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S.135-137.
- David Bordwell, *Narration in the Film Fiction*. USA: The University of Wisconsin Press 1985, S.3, S.156.
- Hans J. Wulff, „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie“, *Montage AV*/10,2, 2001, S.131-134, S.140-141.
- Jennifer O’Meara, *Engaging Dialogue. Cinematic Verbalism in American Independent Cinema*, Edinburgh: University Press 2018, S.1.
- Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren^{2.Auflage}2008, S.12-17, S.20, S.31, S.48-56, S.61-84, S.108-109, S.707.
- Jens Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehpraxis und Filmtheorie*. Bd. 7: Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, [hg. v. Knut Hickethier,] Hamburg: LIT Verlag 1999, S.5-7.
- Loren-Paul Caplin, *Writing Compelling Dialogue for Film and TV. The Art & Craft of Raising Your Voice on Screen*, A Focal Press Book, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2022, S.1-9, S.36-39, S.66-75, S.86.
- Malte Hagener, *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, [hg. v. Ingrid Vendrell Ferran] Bielefeld: transcript^{1.Auflage}2017, S.8-10, S.21-24.
- Marc Vernet, *Die Figur im Film*. (Orig.: *Cinéma et Narration*) Paris 1986, S.11-16.
- Roland Zag, *Der Publikumsvertrag-Drehbuch, Emotion und der „human factor“*. Praxis Film Bd. 64: Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek, München: TR-Verlagsunion GmbH 2010, S.14-19, S.23-27, S.163-169.
- Sarah Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley and Los Angeles: Regents of the University of California 2000, S.6-7, S.13-17.
- Theodor W. Adorno, *Filmtransparente*. Frankfurt a. M.: 1977, S.355, in: Cecilia Valenti, *Das Amorphe im Medialen*, S.135.
- Wolfgang G. Müller, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. [hg. v. Dieter Brochmeyer/Viktor Zmegac] Tübingen: Max Niemeyer Verlag^{2.neu bearbeitete Auflage} 1994, S.208-210.

Internetquellen:

- „Bluebeard’s Castle“, *You*, 1/10, R.: Marcos Siega, Netflix 2018, Netflix, 19.04.2023.
- Claus Tieber, „Direktadressierung: Hollywood“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:direktadressierunghollywood-3062>, 04.04.2023.
- “Episode 1”, *Fleabag* 1/1, R.: Tim Kirkby, Amazon Video 2017 (orig.: BBC Three 2016), Amazon Prime, 13.06.2023.
- “Episode 3”, *Fleabag* 1/3, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2017 (orig.: BBC Three 2016) Amazon Prime, 14.06.2023.
- “Episode 6”, *Fleabag* 1/6, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2017 (orig.: BBC Three 2016) Amazon Prime, 16.06.2023.
- “Episode 3”, *Fleabag* 2/3, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2019, Amazon Prime, 17.06.2023.
- “Episode 4”, *Fleabag* 2/4, R.: Harry Bradbeer, Amazon Video 2019, Amazon Prime, 17.06.2023.
- Filmpuls | Magazin für Film, Video, Videoproduktion, Storytelling, *filmpuls*, <https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt/>, 26.06.2023.
- Hans J. Wulff, „Beiseitesprechen“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:beiseitesprechen-5224>, 04.04.2023.
- Hans J. Wulff, *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*, 2003, https://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_Hans_J_Wulff_Empathie_und_Filmverstehen.pdf, 22.03.2023, S.136-159.
- Hans J. Wulff, „kommunikativer Vertrag“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kommunikativervertrag-7627>, 17.03.2023.
- Hans J. Wulff, „Vierte Wand“, *filmlexikon*. Uni Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:viertewand-2999>, 27.03.2023.
- Internet Movie Database (IMDb) *You: Du wirst mich lieben*, *Internet Movie Database (IMDb)*. <https://www.imdb.com/title/tt7335184/>, 18.04.2023.
- Internet Movie Database (IMDb) *Fleabag*, *Internet Movie Database (IMDb)*. <https://www.imdb.com/title/tt5687612/>, 05.05.2023.

- N. N. „Bewusstseinsstrom“, *dwds*, <https://www.dwds.de/wb/Bewusstseinsstrom>, 05.09.2022.
- „Pilot“, *You 1/1*, R.: Lee Toland Krieger, Netflix 2018, Netflix, 12.04.2023.
- „The Lion King“, R.: Roger Allers/Rob Minkoff, Walt-Disney-Studios 1994, Disney+, 08.05.2023.

Impulsgebende Quellen:

- Therapie.de die Therapeutensuche von Pro Psychotherapie e.V., *therapie.de*, <https://www.therapie.de/psyche/info/index/diagnose/persoennlichkeitsstoerungen/antisozial/>, 02.07.2023.
- MSD Manual Ausgabe für medizinische Fachkreise, *msdmanuals*, <https://www.msdmanuals.com/de/profi/SearchResults?query=antisoziale+pers%C3%B6nlichkeitsst%C3%B6rung>, 02.07.2023.

Abstract

Innere Monologe prägen das ganze menschliche Leben. Jeden Tag führen wir Gespräche in unseren Gedanken oder kommentieren geistig unseren Alltag. Doch während in der Literatur jeder zweite Roman aus der Ich-Perspektive verfasst ist, findet der innere Monolog in Film und Fernsehen nur wenig Gebrauch. Auch in der Filmwissenschaft gibt es keine befriedigende Definition und kaum genannte Beispiele für das Stilmittel.

Ziel dieser Arbeit ist es unter der Berücksichtigung der Theorie mit zwei unterschiedlichen Darstellungsmethoden des inneren Monologs im Film, welche anhand der Beispielserien *You* und *Fleabag* und ihrer Funktionen mit dem Mittel der Figurenanalyse nach Jens Eder bildlich veranschaulicht und bewiesen wurden, aufzuzeigen, weshalb dieses Stilmittel mehr an Gebrauch finden sollte, und legt Vor- und Nachteile der Darstellungsmethoden gegenübereinander und gegenüber der Literatur dar.

Die Analyse ergibt, dass beide Darstellungsmethoden gleichermaßen prägnant darin sind, das Publikum mit Zusatzinformationen zu füttern, welche wichtige Kontexte liefern. Weiters zeigen die Ergebnisse der Analyse, dass die aufgezeigten Darstellungsmethoden, ein viel tieferes Figurenverständnis und intensivere Rezeption erzeugen, womit die Frage nach der Relevanz der Verwendung des Stilmittels damit beantwortet wird, dass dieses schlichtweg der effizienteste Weg ist, um das Innenleben einer Figur darzustellen und aufzuzeigen, wie komplex Figuren aufgebaut sind. Dies zeigt sich auch bei den Vor- und Nachteilen hinsichtlich der Roman-Literatur, welche zwar klar die Fantasie fördert, jedoch in puncto der Intensität der Figurenrezeption im Nachteil ist.

Weiteres Ziel dieser Arbeit ist der Versuch, einer eigenen, Harr'schen Definition des inneren Monologs aufzustellen, welcher zu folgendem Ergebnis kommt: Der innere Monolog im Film ist eine zeitaktuelle unzensierte Wiedergabe des Innenlebens und der Gedankenwelt einer Figur und fungiert darin aufzuzeigen, dass Gedanken und Taten oftmals nicht einander entsprechen und dies auch nicht müssen, sowie eine Beziehung und die damit einhergehende Empathie oder Antipathie zum Zuschauer oder zur Zuschauerin aufzubauen.