



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eineiige Zwillinge in Spielfilmen“
„Bestimmung von drei Klischeekategorien durch
filmanalytische Szenenbeschreibungen und Darlegung von
vier Möglichkeiten der Visualisierung eines Zwillingspaares“

Verfasserin

Pia Grün

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Gabriele Christine Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Klischeekategorie Eins: Gleiche (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken	
1.1. <i>Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten</i>	3
Wie wird im Film dargestellt?	4
Den Film/ Den Filmemacher/ Die Filmemacherin verstehen	6
1.1.1. Inhalt <i>Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten</i>	10
1.1.2. Stichwort „Genremix“ oder „hybrider Film“	11
1.1.3. Filmanalytische Beschreibung – Gleiche (Schmerz-) Empfindungen	
1.1.3.1. Finger I: Aubrey Fleming	12
1.1.3.2. Eingangsszene	17
<i>Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten</i>	
1.1.3.3. Rückblende: Fingerszene II: Dakota Moss	18
1.1.3.4. Operationssaal	28
1.1.3.5. Verletzung der Armbeuge	33
1.1.3.6. Niedergeschlagen Werden	36
1.1.3.7. Verlust des Unterschenkels	40
1.1.3.8. Atemnot I: Aubrey Fleming	41
1.1.3.9. Atemnot II: Dakota Moss	44
Schneewittchen- Exkurs	45
1.2. Vergleich mit Szenen aus <i>Julia's Eyes</i>	47
1.2.1. Inhalt <i>Julia's Eyes</i>	48
1.2.2. Filmanalytische Beschreibung – Gleiche (Schmerz-) Empfindungen	
1.2.2.1. Eingangsszene <i>Julia's Eyes</i>	49
1.2.2.2. „Wiederholung“ der Eingangsszene	56
Atmung im Horror-Genre- und seelischer sowie körperlicher Schmerz als Bestandteil filmischer Affekttechniken	58

2. Klischeekategorie Zwei: Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?	
2.1. <i>Ein verrückter Tag in New York</i>	61
2.1.1. Inhalt <i>Ein verrückter Tag in New York</i>	61
2.1.2. Stichwort „Komödie“	62
2.1.3. Eingangsszene <i>Ein verrückter Tag in New York</i>	63
2.1.4. Sexualisierung von Zwillingen in <i>Ein verrückter Tag in New York</i>	83
3. Klischeekategorie Drei:	84
Gleiches Aussehen oder die Angleichung an den anderen Zwilling?	
3.1. <i>Ein Zwilling kommt selten allein</i>	
3.1.1. Inhalt <i>Ein Zwilling kommt selten allein</i>	86
3.1.2. Aus Annie wird Hallie	87
3.1.3. <i>Ein Zwilling kommt selten allein</i> – Visuelle Effekte	94
3.1.3.1. Einsatz eines Doubles	94
3.1.3.1.1. Treffen der Mutter im Hotelflur (TC: 01:19:04 bis 01:19:13)	94
3.1.3.1.2. Abschied in Kalifornien (TC: 01:53:40 bis 01:53:47)	96
3.1.3.2. Bluescreen-Verfahren:	96
Hallie vor und Annie hinter einem Fliegengitter (TC: 00:18:20 bis 00:18:33)	
3.1.3.3. Bearbeitung am Computer: „Das ist mein Dad“- Szene (TC: 00:22:03 bis 00:22:08)	98
3.1.3.4. Motion-Control-Camera	98
3.2. Rollen-/ Platztausch von eineiigen Zwillingen	99
3.2.1. Rollen-/ Platztausch in <i>Ein verrückter Tag in New York</i>	100
3.2.2. Rollen-/ Platztausch in <i>Ich weiss, wer mich getötet hat</i>	100
3.3. Verwechslung von eineiigen Zwillingen	100
3.3.1. Verwechslung I in <i>Julia's Eyes</i>	101
3.3.2. Verwechslung II in <i>Julia's Eyes</i>	101
3.3.3. Verwechslung in <i>Ein verrückter Tag in New York</i>	102
Resümee	103
Bibliografie und Quellenangabe	109
Anhang	111

Einleitung

„Wissenschaftler[beschäftigen] sich professionell mit dem Film [...]. Sie systematisieren dieses Nachdenken, sie reflektieren möglichst gezielt, interessegeleitet, rational, logisch, intersubjektiv nachvollziehbar, sie analysieren.“

Werner Faulstich ¹

Für gewöhnlich ist sich der Zuschauer/ die Zuschauerin während der Betrachtung eines Films den Gestaltungs- und Vermittlungsformen einer cineastischen Erfahrung nicht bewusst, ² daher sieht diese Arbeit ihre wissenschaftliche Funktion darin, ebendiese aufzuzeigen. Es werden drei Klischeekategorien bezüglich eineiiger Zwillinge in Form filmanalytischer Beschreibungen einzelner Szenen ausgewählter Filmbeispiele bestimmt. Gleichzeitig werden vier unterschiedliche Formen zur Darstellung eines solchen Geschwisterpaares in Spielfilmen dargelegt.

Die drei Klischeekategorien, welche zugleich die Kapitel dieser Arbeit bilden, sind erstens „Gleiche (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken“, zweitens „Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?“ und drittens „Gleiches Aussehen oder die Angleichung an den anderen Zwilling?“

Die vier Beispielfilme und die jeweils eingesetzte Art der Visualisierung eines Zwillingspaars sind: erstens der US-amerikanische Horror-Fantasy-Thriller *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* (Originaltitel *I Know Who Killed Me*) aus dem Jahr 2007 (Regie Chris Sivertson, Drehbuch Jeffrey Hammond). Dabei übernimmt ein Schauspieler/ eine Schauspielerin eine Doppelrolle, wobei ein Zwilling als „Lücke“ – Abwesenheit durch beispielsweise eine Entführung – in die Handlung des Films eingeführt wird und kaum filmische Tricks zum Einsatz kommen.

Als zweites Exempel wird der spanische Horror-Mystery-Thriller *Julia's Eyes* (Originaltitel *Los ojos de Julia*) aus dem Jahr 2011 (Regie Guillem Morales, Drehbuch Guillem Morales und Oriol Paulo) filmanalytisch beschrieben. Hierbei agiert erneut ein Schauspieler/ eine Schauspielerin in einer Doppelrolle, wobei der Tod eines Zwillings gleich zu Beginn der Handlung eintritt und damit keine filmischen Tricks bei der Produktion erforderlich sind.

¹ Alle verwendeten Eingangszitate werden im Anhang nachgewiesen.

² vgl.: Faulstich, W. (2008). *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 20.

Der dritte Beispielfilm ist die US-amerikanische Komödie *Ein verrückter Tag in New York* (Originaltitel *New York Minute*) aus dem Jahr 2004 (Regie Dennie Gordon, Drehbuch Emily Fox, Adam Cooper und Bill Collage). Bei ebendiesem sind die Schauspieler/ Schauspielerinnen Zwillinge.

Zuletzt wird die US-amerikanische Verwechslungskomödie *Ein Zwilling kommt selten allein* (Originaltitel *The Parent Trap*) aus dem Jahr 1998 (Regie Nancy Meyers, Buch Erich Kästner, Drehbuch David Swift, Nancy Meyers und Charles Shyer) zum Gegenstand der filmanalytischen Beschreibung. Ein Schauspieler/ Eine Schauspielerin ist abermals in einer Doppelrolle zu sehen, zusätzlich gab es bei der Produktion ebendieses vierten Filmbeispiels einen enormen Aufwand an unterschiedlichen filmischen Tricks.

Zu Beginn werden die verwendeten filmanalytischen Begrifflichkeiten genannt. Daraufhin werden die Effekte der einzelnen Einstellungsgrößen und -perspektiven, jene des Schnitts sowie jene der Dialoge auf einen Betrachter/ eine Betrachterin eines Films erörtert. Ferner folgen in der oben genannten Reihenfolge der Filmbeispiele die einzelnen Szenenbeschreibungen – der Inhalt aller vier Spielfilme wird dabei vor der jeweiligen Deskription der ersten Szene eines Beispielfilms wiedergegeben, da dessen Kenntnis in Bezug auf die Zwillingsthematik für notwendig erachtet wird. Überdies werden Anmerkungen über das Märchen „Schneewittchen“, über den Begriff „Genremix“/ „hybrider Film“, über die „Atmung im Horror-Genre“ und über den „seelischen sowie körperlichen Schmerz als Bestandteil filmischer Affekttechniken“ gemacht. Auch wird die Zwillingsthematik um dieselbe Wortwahl, ein ähnliches/ dasselbe Schicksal, die Sexualisierung, den Rollen-/ Platztausch und die Verwechslung von eineiigen Zwillingen erweitert. Den Abschluss der Arbeit bilden die Bibliografie und Quellenangabe sowie ein Nachweis der verwendeten Eingangszitate.

1. Klischeekategorie Eins: Gleiche (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken

1.1. *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten*

Einzelne Filmszenen des US-amerikanischen Horror-Fantasy-Thrillers *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* (Originaltitel *I Know Who Killed Me*) aus dem Jahr 2007 (Regie Chris Sivertson, Drehbuch Jeffrey Hammond), welche einen Bezug zur Thematik gleicher (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken bei eineiigen Zwillingen haben, werden im Folgenden – wie auch jene für die Arbeit relevanten Szenen der drei anderen Beispielfilme – im Sinne des deutschen Medienwissenschaftlers Werner Faulstich anhand einer Analyse ihrer (spielfilmischen) Bauformen beschrieben.

„Der Film als audiovisuelles Medium ‚spielt‘ sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene. Als filmanalytisch ergiebige Kategorien haben sich bei den Bauformen vor allem die Einstellungen und ihre Montage sowie die Musik erwiesen, in Einzelfällen auch Raum, Licht und Farbe. [...] Als hilfreich erweist sich auch die gezielte Fragmentierung der Wahrnehmung: Die Bildanalyse wird befördert durch die Ausschaltung des Tons, die Musik- und Geräuschanalyse durch die Abdeckung oder Schwärzung des Monitors. [...] Grundkategorie dabei ist die Einstellung [...]. [Diese] kann nach unterschiedlichsten Gesichtspunkten bestimmt werden: insbesondere nach Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung und Objektbewegung sowie den Achsenverhältnissen.“³

Die Ausführungen bezüglich der einzelnen Filmbeispiele beschränken sich auf eine Bestimmung der Einstellung – einen Film, welchen man analysieren will, muss man zuerst einmal anhalten, um ebendiesen für eine entsprechende Analyse greifbar zu machen, man muss diesen Film, welcher transitorisch, als ein Prozess, aufzufassen ist, fixieren⁴ – und eine Geräuschanalyse bezüglich dreier Tonebenen: handlungsfunktionale Geräusche, Sprache sowie Musik. Auf eine Beschreibung der zahlreichen Funktionen der Filmmusik –

„Musik im Film kann [beispielsweise] unsichtbar handeln, indem ihr Rhythmus und ihr Klang die Geschichte begleiten und vorantreiben [, sie kann] die Funktion von ‚unsichtbaren Schauspielern [/ Schauspielerinnen]‘ [, welche „als immaterielle Rollenträger mit den Bildern der Leinwand harmonieren [oder] zu ihnen in Kontrast stehen“, ⁵ übernehmen oder] stellvertretend für die Figur deren Gefühle ausdrücken [...]“.“⁶

– sowie der der Farb- und Lichtverhältnisse –

„[der Zuschauer/ die Zuschauerin] ist gewohnt, daß das Licht ihn [/ sie] im Alltag begleitet, daß es sich im Tagesverlauf und mit dem Jahresrhythmus ändert [, bis] auf die Einrichtung seiner [/ ihrer] Wohn- und eventuell auch Arbeitsräume hat er [/ sie] keinen Einfluß auf Dauer, Richtung und Intensität des Lichts das von der Sonne kommt [...] die Bildgestalter des Films [hingegen konstruieren] die Lichtflächen und -linien mit all den modulierbaren Intensitäten und Variationen [...]“.“⁷

³ Faulstich 2008, S. 115.

⁴ vgl.: ebenda, S. 63.

⁵ Dech, U.C. (2011). *Der Weg in den Film. Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 228.

⁶ ebenda, S. 227.

⁷ ebenda, S. 213.

– wird bei einer Erwähnung ebendieser verzichtet. Ebenso werden keine genaueren Ausführungen bezüglich Erzählzeit und erzählter Zeit gemacht, wenn diese genannt werden – sei es als Zeitdehnung mittels „flashback“/ Rückblende oder als Zeitsprung in der Handlung – obwohl Werner Faulstich schreibt:

„Der Film erzählt eine Geschichte – das kann eher handlungsbezogen sein ebenso wie eher figurenbezogen –, und die erzählte Zeit unterscheidet sich fast immer erheblich von der Erzählzeit. Insofern spielt die Kategorie *Zeit* eine wichtige Rolle bei der Filmanalyse.“⁸

Wie wird im Film dargestellt?

„Wie alle literarischen Produkte in allen Medien transportieren auch Spielfilme ihre Informationen nicht möglichst eindeutig, sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional, polyvalent und das heißt: interpretierbar.“

Werner Faulstich

Die verwendeten filmanalytischen Begrifflichkeiten in Form einer Fußnote bei deren erstmaliger Erwähnung anzuführen – der Leser/ die Leserin müsste bei einer neuerlichen Nennung ebendieser ziellos im Text zurückblättern – oder ein Stichwortverzeichnis im Anhang anzulegen – ebendieser ist dem Nachweis der Eingangszitate gewidmet – schien nicht zweckmäßig, daher werden diese in Folge in der Form von Zitaten aufgelistet.

„[Eine] Einstellungsgröße [kann] dann als solche gewertet und gezählt werden, wenn sie mindestens eine Sekunde lang gegeben ist.

Die [...] acht Einstellungsgrößen sind skaliert, exemplarisch am Normalfall eines Menschen im Raum.

Die Detailaufnahme („extreme close-up“) zeigt z.B. die Nase im Gesicht.

Die Großaufnahme („close-up“) zeigt das ganze Gesicht.

Die Nahaufnahme („close shot“) zeigt den Kopf und den Oberkörper des Menschen bis zur Gürtellinie.⁹

Die Amerikanische Einstellung („medium shot“) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, wo im Western der Colt zu hängen pflegt.

Die Halbnahaufnahme („full shot“) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Füßen.¹⁰

Die Halbtotale („medium long shot“) zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich der Mensch oder mehrere Menschen aufhalten.

Die Totale („long shot“) zeigt den gesamten Raum mit allen Menschen.

Die Weitaufnahme („extreme long shot“) schließlich zeigt z.B. eine weit ausgedehnte Landschaft im Western oder eine Galaxie im Science-Fiction-Film.

Man kann Detail-, Groß-, Nah- und Amerikanische Einstellung als ‚kleinere‘ und Halbnah, Halbtotale, Totale und Weit als ‚größere‘ Einstellungsgrößen zusammenfassen und damit etwa die wechselnde Nähe des Zuschauers [/ der Zuschauerin] zur Filmwelt messen. [...] Auch die Einstellungsperspektiven [Herv. gestr.] lassen sich skalieren, üblicherweise in fünf Kategorien.

⁸ Faulstich 2008, S. 83.

⁹ Da Werner Faulstich keine weitere Unterteilung bei den Einstellungsgrößen vornimmt, wird dieser Begriff in der Regel auch bei jenen Einstellungen verwendet werden, welche einen Handlungsträger vom Scheitel bis ober- oder unterhalb des Brustansatzes – vergleichbar mit einer klassischen Portrait-Fotografie – oder vom Scheitel bis zur Hüfte zeigen. Erscheint es notwendig, werden Anmerkungen gemacht, wie „nah“ eine Figur aufgenommen wurde. Ferner werden die Umschreibungen „nahe Einstellung“ oder „nahe Aufnahme“ für die Beschreibung ebendieser Einstellungsgröße verwendet.

¹⁰ Im Vergleich zu anderen Autoren/ Autorinnen meint Werner Faulstich mit diesem Begriff nicht, dass eine Figur vom Scheitel bis zur Hüfte gezeigt wird, sondern nimmt auf eine besondere Form einer halbtotalen Einstellung Bezug, welche lediglich den Handlungsträger und wenig oder kaum von dessen Umgebung zeigt.

Die extreme Untersicht oder Froschperspektive („extreme low camera“) zeigt das Objekt vom Boden aus aufgenommen.

Die Bauchsicht („low shot“) zeigt das Objekt aus leichter Untersicht.

Die Normalsicht („normal camera height“) zeigt das Objekt in Augenhöhe.

Die Aufsicht („high shot“) zeigt das Objekt leicht von oben.

Und die extreme Aufsicht oder Vogelperspektive („extreme high shot“) zeigt das Objekt senkrecht von oben. [...] Perspektiven können [...] auch zur Charakterisierung von Figuren eingesetzt sein [...]. Ein besonderer Fall ist die „subjektive Kamera“ [auch Ich-Perspektive oder „first-person-perspective“ bezeichnet], die [dem Zuschauer/ der Zuschauerin] die Sicht eines Protagonisten aufzwingt und damit [dessen/ deren] Parteilichkeit stimuliert. [...] Bei der Protokollierung der Kamerabewegung [Herv. gestr.] („camera movement“) haben sich die Kategorien Schwenk, Parallelfahrt, Aufzugsfahrt, Verfolgungsfahrt und Handkamera bewährt. Ansonsten verhält sich die Kamera statisch. An Bewegungsrichtungen lassen sich hier unterscheiden: nach oben, nach unten, nach links, nach rechts oder Zoom, das heißt eine Änderung der Brennweite bei feststehender Kamera, so dass man den Eindruck gewinnt, die Kamera nähere sich dem Objekt [– ebendieses wird auf der Leinwand größer –] (Zoom nach vorne) oder entferne sich von ihm [– ebendieses wird auf der Leinwand kleiner –] (Zoom zurück) wie bei einer Fahrt. Bei der Protokollierung der Objektbewegung [Herv. gestr.] („subject movement“) kann man die Haupt- und Nebenbewegung unterscheiden, im Vordergrund oder im Hintergrund, aus dem Bild heraus, in das Bild hinein oder entlang des Bildes.

Die Achsenverhältnisse [Herv. gestr.] schließlich bezeichnen das Verhältnis von Handlungsachse und Wahrnehmungsachse. Die Kategorie ist enorm wichtig für die Rezeption und Identifikation. Sind Handlungs- und Wahrnehmungsachse parallel, so sieht entweder die Figur dem Zuschauer [/ der Zuschauerin] direkt ins Gesicht [...], so dass eine größtmögliche emotionale Betroffenheit hervorgerufen wird; oder die Figur bewegt sich weg vom Zuschauer [/ von der Zuschauerin] in den Bildhintergrund [...], so dass Distanz geschaffen wird. Stehen die Achsen in einem rechten Winkel zueinander, zum Beispiel wenn zwei Menschen beide im Profil gezeigt werden, so bleibt der Zuschauer [/ die Zuschauerin] eher „draußen“ und wird zum externen Beobachter [/ zur externen Beobachterin] bestimmt. Um den Zuschauer [/ die Zuschauerin] stärker in ein Gespräch einzubinden, wird deshalb oft ein Winkel um die 45 Grad gewählt, wobei konventionellerweise der jeweilige Sprecher [/ die jeweilige Sprecherin] schräg von vorne über die Schulter des Gegenübers gefilmt wird, und umgekehrt bei dessen Replik. [An dieser Stelle wird von einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren gesprochen.] [...] In der Regel bezieht sich die Montage [...] auf die Konjunktion verschiedener Einstellungen. Der Normalfall ist der unsichtbare Schnitt, das heißt das „harte“ [, nahtlose] Aneinanderfügen von einzelnen Einstellungen zum Bilderkontinuum. Besonderheiten [oder als „weicher“ Schnitt zu verstehen] sind die Abblende, die Auflende und die Überblende, die Klappblende und die Jalousieblende, die Rauch-, Zerreiß- und Unschärfeblende oder auch die Fettblende und die Fernrohr- oder Schlüssellochblende.“¹¹

„Geräusche sind in der Regel handlungsfunktional und häufig auch ideologierelevant. Sie gehören [...] gewissermaßen zur Realität der bildhaft vorgestellten Wirklichkeit und vervollständigen insofern oft nur die visuell übermittelten Informationen. [...] Bei der Musik muss man grundsätzlich unterscheiden in ‚Musik im Film‘ und ‚Filmmusik‘: Beim ersten handelt es sich um Musik im On [der Ton kommt von einer im Bild sichtbaren Quelle (On screen)], man sieht die Musiker [/ Musikerinnen] musizieren und die Sänger [/ Sängerinnen] singen, die Musik ist Teil der Handlung [...]. Beim zweiten dagegen handelt es sich um Musik im Off [der Ton von einer Quelle außerhalb des Sichtfeldes der Einstellung (off-screen)]: Filmmusik ist dramaturgisches Element, eine Bauform des Erzählens.“¹²

„[Bei Dialogen gilt es zu unterscheiden] ob ein Dialogsatz *während* einer Handlung fällt, also das Geschehen parallel begleitet, ob er einer Handlung vorausgeht bzw. ihr folgt, also *vorher* oder *nachher* kommt, oder ob er eine Handlung unterbricht, also *zwischen* zwei Handlungsteilen gesprochen wird.“¹³

„[In Bezug auf den filmischen Raum] kann man Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterscheiden. [...] in verschiedenen Genres werden Räume unterschiedlich eingesetzt – [...] beim Horrorfilm [beispielsweise] als Raum der eigenen unterdrückten Ängste [...].“¹⁴

¹¹ Faulstich 2008, S. 117-125.

¹² ebenda, S. 139f.

¹³ ebenda, S. 71.

¹⁴ ebenda, S. 146.

Den Film/ Den Filmemacher/ Die Filmemacherin verstehen

„Sobald man ein Bild in einer Bewegung stoppt [...] wird einem klar, daß es in einer gerade gefilmten Einstellung, je nachdem wie man sie stoppt, plötzlich eine Unzahl von Möglichkeiten gibt.“

Jean-Luc Godard

An dieser Stelle soll darauf eingegangen werden, zu welchem Zweck bestimmte Einstellungsgrößen und -perspektiven, der Schnitt sowie Dialoge von einem Filmemacher/ einer Filmemacherin eingesetzt werden. Immerhin gilt, dass durch einen Film dem Zuschauer/ der Zuschauerin, der/ die in seiner/ ihrer Aufnahmefähigkeit nicht überlastet werden soll, „mit viel Aufwand und teuren Mitteln von professionellen Machern etwas vorgespielt wird [...]“¹⁵ Ferner soll der Zuschauer/ die Zuschauerin – Stichwort „Hollywood als Traumfabrik“ – in das Geschehen auf der Leinwand, welches er/ sie durch das „Kamera-Auge“ wahrnimmt, hineingezogen werden. „Mit den technischen Veränderungen werden auch Kamerablicke möglich, die kaum noch Entsprechungen in der außerfilmischen Realität des Betrachters [/ der Betrachterin] haben [...]“¹⁶ und ferner übernimmt „[der] technische Apparat [...] fortan das Gesetz der Bewegung [...]“,¹⁷ wodurch die „[...] vermeintlich eigene Wahrnehmungsleistung [...] das Produkt der Kamerabewegung [...]“¹⁸ wird. Dieses Hineingezogen-Werden gelingt mittels Zentralperspektive, welche eine „[räumliche] Wirkung des flächig Abgebildeten [...]“¹⁹ erzeugt. „[Der] im Bildhintergrund gelegene Fluchtpunkt [...] ist es, von dem die Sogwirkung auf den Zuschauer [/ die Zuschauerin] ausgeht.“²⁰ Die filmische Erzählung – deren Ereignisse, Figuren, Vorstellungsbilder, Rhythmus, Ort, Licht, Sprache, Musik – soll für ihn/ sie Wirklichkeitsstatus erlangen, damit er/ sie von seinem/ ihrem Alltagsleben Abstand gewinnen und Vergnügen an einer sinnvoll vermittelten Geschichte empfinden kann – welche im Falle der für die Arbeit ausgewählten Filmbeispiele Tugenden wie Hoffnung, Glaube, Offenheit, Gerechtigkeit oder Liebe transportiert.

„Man kann das Milieu des Kinosaals [auch] aus weiteren Gründen aufsuchen: Man wünscht sich Ablenkung von den gewohnten Wohn- oder Arbeitsräumen, visuelle Bereicherung [...] und erfrischende Stimulation von Gedanken und Gefühlen [...]. Schließlich kann man mit dem aufgeklärten Bewußtsein in den Kinosaal hineingehen, die gebotene Illusion der Leinwand als bloßes Schauspiel zu genießen [...]“²¹

¹⁵ Dech 2011, S. 191.

¹⁶ Hickethier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag, S. 67.

¹⁷ Dech 2011, S. 131.

¹⁸ ebenda.

¹⁹ Hickethier 2007, S. 69.

²⁰ Dech 2011, S. 132.

²¹ ebenda, S. 209f.

Überdies sind drei wesentliche Kennzeichen bei der Unterscheidung zwischen alltäglichen und filmischen Realitäten festzuhalten: ²² „erstens die Begrenztheit des Blickfeldes der Leinwand, zweitens die Zweidimensionalität des Filmbildes und drittens die Fragmentierung raumzeitlicher Kontinuität durch die Montage [...]“. ²³ Letztere „[...] ist die Kunst, Bilder mit [ihren] Inhalten und jeweiligen Zeitdauern [...] in eine solche Reihenfolge zu fügen, daß ihr Zusammenschnitt [...] unbemerkt bleibt.“ ²⁴

An dieser Stelle gilt es darauf hinzuweisen, dass das Publikum im Kino, wo die projizierten Bilder als Symbole wahrgenommen, mit der alltäglichen sowie der biographischen Erfahrung verbunden und mit Bedeutung aufgeladen werden ²⁵ sowie die phantasierende Aktivität und die Filmwirklichkeit des Zuschauers/ der Zuschauerin ²⁶ zusammenwirken, niemals ohne jegliche Vorprägungen einen Film betrachtet. ²⁷

„Schon bevor [es] den verdunkelten Vorführungsraum [betritt], hat [es] die Filmwerbung in der Regel in Form von Plakaten in [seiner] Wahrnehmung vorherbestimmt. Solche visuellen Leitmotive bilden den ersten Einfluß, der den Zuschauer [/ die Zuschauerin] auf seinen [/ ihren] ‚Weg in den Film‘ erfaßt.“ ²⁸

Um das Risiko eines Misserfolgs „zu minimieren, wird [demnach] ein beträchtlicher Teil der Gesamtkosten für die Werbung eines Films eingesetzt.“ ²⁹ Außerdem legen bereits die Filmproduzenten/ die Filmproduzentinnen ihr Augenmerk darauf, dass ihre Werke den durchschnittlichen moralischen Ansprüchen des Publikums nicht allzu sehr zuwiderlaufen. ³⁰ „Als kommerzielles Produkt muß der Film ‚in Ordnung‘, d.h. dem Sittlichkeitsniveau der Gesellschaft in etwa angepaßt sein.“ ³¹ Verletzungen sittlicher Werte etwa können durch den gezielten Einsatz von Erotik legitimiert werden, durch eine bestimmte Lichtgebung kann einer Vergewaltigungsszene der Schrecken genommen werden und durch Zuhilfenahme von Sprache können Gewalttaten – wie ein Faustschlag in das Gesicht einer Filmfigur – durch zusätzliche Worte des Verbrechers/ der Verbrecherin aufgezeigt werden. ³²

Ferner umfasst ein Kinobesuch bestimmte Handlungsformen: den Erwerb eines Kinotickets, das Aufsuchen und das Einnehmen eines Sitzplatzes in einem verdunkelten Raum sowie das Einhalten bestimmter Verhaltensregeln während der Filmvorführung.

²² vgl.: Dech 2011, S. 78.

²³ ebenda, S. 78f.

²⁴ ebenda, S. 199.

²⁵ vgl.: ebenda, S. 26.

²⁶ vgl.: ebenda, S. 47.

²⁷ vgl.: ebenda, S. 19.

²⁸ ebenda.

²⁹ ebenda, S. 243.

³⁰ vgl.: ebenda, S. 246.

³¹ ebenda.

³² vgl.: ebenda, S. 247.

Nicht zuletzt ist sich der Kinobesucher/ die Kinobesucherin schematisch bewusst, dass es sich um einen Film handelt, welchen er/ sie betrachtet und dass er/ sie ebendiesen als einen solchen aufzufassen hat.³³ Mit dem Kauf einer Eintrittskarte geht der Betrachter/ die Betrachterin sozusagen einen Vertrag ein, welcher ihn/ sie den Absichten eines Filmproduzenten/ einer Filmproduzentin „ausliefert“.³⁴

In diesem Zusammenhang sei zuerst darauf hingewiesen, dass ohne bestimmte Rahmungen keine Informationswerte entstehen können, welche festlegen könnten, welche für die Bilder die konstitutiven Elemente wären.³⁵ „Was [schließlich] von einer Person oder einem Objekt im Bild zu sehen ist, ist entscheidend für die Wirkung der Bildaussage.“³⁶ Ferner kann das Funktionieren eines Films als eine Vermittlung von Hinweisen (cues) – etwa durch bestimmte Einstellungsgrößen und -perspektiven – an den Zuschauer/ die Zuschauerin aufgefasst werden.³⁷

Die Detailaufnahme greift Einzelheiten format- beziehungsweise leinwandfüllend heraus und der Betrachter/ die Betrachterin wird von der Handlung des gezeigten Subjekts abgeschnitten. Ebendiese Einstellungsgröße weckt in ihm/ ihr das Empfinden, die Schwelle einer persönlichen Intimität übertreten zu haben und setzt die dargestellte Person seinen/ ihren Blicken schonungslos aus.³⁸ Überdies entsteht für den Zuschauer/ die Zuschauerin der Eindruck, das Gezeigte berühren zu können, wenn sich die Kamera bis auf eine Entfernung, welche nahezu seiner/ ihrer Armlänge entspricht, einer Figur, deren Haut, deren Hand, deren Augen oder deren Mund annähert.³⁹

„Zur Verdeutlichung seelischer Regungen und des am Gesicht ablesbaren Ausdrucks innerer Regungen [Herv. gestr.] eignen sich Nah- und Großeinstellung [Herv. gestr.] [...], bei denen die Gestikulation der Hände weitgehend abgeschnitten wird (Brustbild- Kopfbild). Was in den Personen vorgeht, übermittelt sich durch eine Bewegung der Augen, das Zucken eines Muskels. Im Gegensatz zum Theater liegen hier die Stärken von Film und Fernsehen.“⁴⁰

³³ vgl.: Dech 2011, S. 71.

³⁴ vgl.: ebenda, S. 243.

³⁵ vgl.: ebenda, S. 147.

³⁶ <http://www.kusem.de/> [Anmerkung: > U-Einheiten > Kriterien der Filmregie/ Filmanalyse] (Zugriff am 19.04.2012).

³⁷ vgl.: Bordwell, D. (1992). Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in Mild Red Pierce. *Montage/ AV*, 1/1, S. 5-24. Zugriff am 19.05.2012 unter http://www.montage-av.de/pdf/011_1992/01_1_David_Bordwell_Kognition_und_Verstehen.pdf, S. 8.

³⁸ vgl.: <http://www.kusem.de/> [Anmerkung: > U-Einheiten > Kriterien der Filmregie/ Filmanalyse] (Zugriff am 19.04.2012).

³⁹ vgl.: Dech 2011, S. 36f.

⁴⁰ <http://www.kusem.de/> [Anmerkung: > U-Einheiten > Kriterien der Filmregie/ Filmanalyse] (Zugriff am 19.04.2012).

Die Amerikanische oder die halbnaher Einstellung reduziert die Aktion auf den mimischen und den gestischen Ausdruck. Die Halbtotale „[...] legt [...] den Bedeutungsakzent auf die Aktion, also die ganze Figur“⁴¹ und die Totale vermittelt dem Betrachter/ der Betrachterin einen Überblick über den Handlungsort und das Handlungsgeschehen.⁴²

Die Untersicht suggeriert Bedauern, Erniedrigung, aber auch Unterlegenheit und die Aufsicht lässt den Zuschauer/ die Zuschauerin über einer Sache stehen beziehungsweise schafft sachliche Distanz bis Überlegenheit.⁴³

„Perspektive und Kamerabewegung weisen dem Betrachter [/ der Betrachterin demnach] eine Position zum Handlungsgeschehen zu. Sie beziehen ihn [/ sie] ein, z.B. als Ansprechpartner [/ Ansprechpartnerin], sie distanzieren ihn [/ sie] zum Zuschauer [/ zur Zuschauerin], Beobachter [/ Beobachterin], Mitwisser [/ Mitwisserin], Vorauswisser [/ Vorauswiserin] etc., sie lassen ihn [/ sie] über seine [/ ihre] Position im [Unklaren], spielen mit seinen [/ ihren] Gefühlen.“⁴⁴

Unterschiedlich lange Einstellungen eines Films geben dem Film seinen Rhythmus: durch viele beziehungsweise kürzere aufeinanderfolgende Einstellungen wirkt ein Film für das menschliche Auge, physiologisch, „schneller“ und durch wenige beziehungsweise längere aneinander anschließende Einstellungen erscheint ebendieser „langsamer“. ⁴⁵ Anders formuliert: „Wird das Tempo des Bilderflusses durch eine schnelle Schnittfolge erhöht, beschleunigt sich die Abfolge der mit ihm transportierten Gedanken, und die Gefühle werden intensiver. Verlangsamen sich die Bilder, tritt die gegenteilige Bewegung ein.“⁴⁶

Ähnliches lässt sich auch mittels kontrastierender Einstellungsgrößen erzielen. Werden ebendiese verringert – beispielsweise von einer Totalen hin zu einer Detailaufnahme – folgt eine Beschleunigung. Eine umgekehrte Reihenfolge, welche häufig bei einem Einstieg in eine Handlungseinheit oder bei einem Ausklang einer ebensolchen Verwendung findet, führt zu einer Verlangsamung.⁴⁷

An dieser Stelle sei kurz angemerkt, dass durch den Schnitt die Bewegungen der Kamera begrenzt werden und dadurch auch die Wahrnehmungen des Kinobesuchers/ der Kinobesucherin:⁴⁸

„Nach dem Schnitt entsteht ein neues Bild, das eine neue Adaption notwendig macht, insofern jetzt eine eigenständige Erfassungsleistung verlangt wird. Zudem bewirkt die sprunghafte Positionsänderung des Kamerablicks ein verändertes Zeitgefühl beim Zuschauer [/ bei der Zuschauerin].

⁴¹ <http://www.kusem.de/> [Anmerkung: > U-Einheiten > Kriterien der Filmregie/ Filmanalyse] (Zugriff am 19.04.2012).

⁴² vgl.: ebenda.

⁴³ vgl.: ebenda.

⁴⁴ ebenda.

⁴⁵ vgl.: Faulstich 2008, S. 128.

⁴⁶ Dech 2011, S. 203.

⁴⁷ vgl.: <http://www.kusem.de/> [Anmerkung: > U-Einheiten > Kriterien der Filmregie/ Filmanalyse] (Zugriff am 19.04.2012).

⁴⁸ vgl.: Dech 2011, S. 141.

Dieser [/ Diese] registriert den neuen Standort als Resultat einer Bewegung, die er [/ sie] selbst nicht vollzogen hat [...]. Mit der ‚Filmwahrnehmung‘ ausgestattet [...] gelingt es ihm [/ ihr trotzdem] mühelos, die Handlung zu konstruieren [...].“⁴⁹

Abschließend sei erwähnt, dass die Absicht eines Spielfilms darin zu sehen ist, anhand seiner Dialoge präzise Aussagen bezüglich des Innenlebens seiner Protagonisten/ Protagonistinnen hörbar zu machen.⁵⁰

„Mit Worten erklären die Handelnden [schließlich], warum und wofür sie agieren, und die Geschichte soll dies zeigen. [...] Das Wort belegt das Bild. [...] Die Tendenz der gesprochenen Sprache, Eindeutigkeit zu schaffen, reduziert den immer vorhandenen Bedeutungsüberschuß des Bildlichen. [...] Es ist ein ganzes Repertoire von Gefühlen wie Angst, Ärger, Scham, Schmerz, Haß oder Liebe, die in ihrer Intensität den Zuschauer [/ die Zuschauerin] viel besser erreichen können, wenn sie nicht nur gezeigt, sondern auch verbalisiert werden.“⁵¹

1.1.1. Inhalt *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten*

„Eine Person kann von einer anderen Person wissen oder sagen, welche Qualität das Erlebnis des anderen hat. Dennoch sind sie in dem Sinne subjektiv, daß diese objektive Zuschreibung von Erlebnissen nur für jemanden möglich ist, der dem Objekt der Zuschreibung ähnlich genug ist, um dessen Perspektive einnehmen zu können – um sozusagen die Zuschreibung in der ersten Person ebenso gut zu verstehen wie die in der dritten.“

Thomas Nagel

Die clevere, neunzehnjährige High-School-Schülerin Aubrey Fleming (Lindsay Lohan) hat eine viel versprechende Zukunft vor sich. Sie führt ein behütetes Kleinstadt-Leben in New Salem (Illinois), ist beliebt, hat einen festen Freund (Brian Geraghty als Jerrod Pointer) und eine gute Beziehung zu ihren Eltern. Eines Nachts fällt sie jedoch einem brutalen Serienkiller (Theo Kypri als „The Blue Man“) in die Hände und verschwindet spurlos. Nach zwei Wochen wird Aubrey schwerverletzt am Straßenrand aufgefunden. Sie scheint ihrem Peiniger entkommen zu sein und wird in ein Krankenhaus gebracht. Dort wird die junge Frau von den FBI-Agenten Julie Bascome (Garcelle Beauvais) und Phil Lazarus (Spencer Garrett) verhört. Ihre Eltern Daniel (Neal McDonough) und Susan (Julia Ormond), die Ermittler des FBI sowie ihr Freundeskreis müssen allerdings einsehen, dass Aubrey ihre wahre Identität leugnet und das, was sich bisher in ihrem Leben ereignet hat, scheinbar vergessen hat. Die junge Frau behauptet, sie sei die Stripperin Dakota Moss (Lindsay Lohan in einer Doppelrolle). Die Ermittlungen der FBI-Agenten ergeben, dass ebendiese eine Figur in einem Schulaufsatz ist, welchen Aubrey einmal verfasst hat. Die Ärzte erklären den Zustand der jungen Frau damit, dass sie an einem post-traumatischem Stress-Syndrom leidet und sich aus diesem Grund ein temporäres „alter Ego“ erschaffen hat.

⁴⁹ Dech 2011, S. 141.

⁵⁰ vgl.: ebenda, S. 217.

⁵¹ ebenda, S. 217ff.

Im Verlauf des Films stellt sich jedoch heraus, dass es sich bei der (wieder-) aufgetauchten jungen Frau tatsächlich um Dakota und nicht um Aubrey handelt. Dakota Moss und Aubrey Fleming sind eineiige Zwillinge, welche nach ihrer Geburt getrennt worden waren. Susan Flemings Baby verstarb ohne deren Wissen im Brutkasten. Aus diesem Grund kaufte Daniel Fleming der drogensüchtigen Virginia Sue Moss (Tracey Evans) eines ihrer neugeborenen Zwillingmädchen ab und brachte dieses seiner Frau als das ihrige an das Krankenbett. Mit Hilfe einer Art telepathischen Kraft, welche die beiden Zwillingsschwestern zu verbinden scheint, findet Dakota ihre Schwester und befreit diese aus den Händen des Entführers, welcher sich als Aubreys ehemaliger Klavierlehrer Douglas Norquist (Thomas Tofel) entpuppt.

1.1.2. Stichwort „Genremix“ oder „hybrider Film“

Chris Sivertsons Film *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* wurde als „Horror-Fantasy-Thriller“ klassifiziert.

„Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar. Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können). [Ferner kommt es kommt zur Ausbildung von Subgenres.] [...] [Auch] werden [...] verschiedene Genres verstärkt und programmatisch miteinander verknüpft – man spricht vom Genremix oder vom hybriden Film.“⁵²

Ein kurzer Exkurs wird nun klären, warum dieser Film als „Genremix“ beziehungsweise als „hybrider Film“ zu bezeichnen ist. Ferner werden die genannten Details auch in den filmanalytischen Beschreibungen der einzelnen Szenen Verwendung finden.

Abenteuer innerer Art werden in einem Horrorfilm wie in einem Thriller dargestellt. Im Folgenden werden ebendiese beiden Genres voneinander unterschieden, auch wenn sich beide unter den Aspekten „Spannung“ und „suspense“ zusammenfassen ließen.

„Der Horrorfilm [Herv. gestr.] visualisiert den Horror. [Es gibt] die Begegnung mit dem Fremden [und] die Dramaturgie der Beziehung zwischen dem Selbst und dem Andern besteht im Leiden, in der Katharsis. Das Fremde ist Fremdes als Konstrukt unserer eigenen Psyche. Das Monster im Horrorfilm ist die Vergegenständlichung, die Entäußerung unserer eigenen Ängste, Wünsche, Sehnsüchte. Das Fremde ist nicht weit entfernt und muss nicht erst gesucht werden, sondern es ist hautnah und bricht ins Wohlbekannte, Vertraute ein. Es bedroht das alte Ich, es stört die gewohnte Identität, es zerschlägt die wohlige Geborgenheit. Der Horrorfilm gestaltet den Spielfilm-Traum als Alptraum. [Zum] Horrorfilm [gehört] die Nacht. [...] Schlächter kommen aus dem Verborgenen, dem Dunklen. [Das] Böse ist drastisch bis zum äußersten und verletzt alle Regeln von Menschlichkeit und Moral. [...] [Die] Destabilisierung, die den Eindruck von Irrealität und Halluzination erzeugt, liegt nicht nur in Themen und Motiven, sondern wird auch filmästhetisch befördert.

⁵² Faulstich 2008, S. 29f.

[Bei] den Bauformen des Horrorfilms [dominieren] die Nah-, Halbnah- und Großaufnahmen, die uns nur Fragmente von Welt sehen lassen und den Blick aufs Ganze verweigern. Die Handlungsräume verengen sich immer wieder und werden zunehmend bestimmt von subjektiven Aufnahmen aus der Sicht des potentiellen Opfers, das heißt des Zuschauers [/ der Zuschauerin] selbst. Häufig finden sich [...] Schatten, ein diffuses Licht, Abfolgen von Einstellungen, die teilweise nur für Bruchteile von Sekunden aufblitzen – allesamt Strategien der Verunsicherung, der Irritation, der Verhüllung. Zum Horrorfilm gehört das Nicht-Sehen als Strategie, um den Zuschauer [/ die Zuschauerin] aus der Balance zu bringen und zu verstören.“⁵³

„Der Thriller [Herv. gestr.] [...] verlegt den Horror stärker in den Zuschauer [/ die Zuschauerin] selbst – er visualisiert ihn nicht, sondern induziert ihn. Das Grauen wird nicht mehr im Monster vergegenständlicht, sondern bleibt in der eigenen Phantasie jedes individuellen Zuschauers [/ jeder individuellen Zuschauerin] eingeschlossen. Der Triller ist stärker als jedes andere Genre rezeptions- und wirkungsdefiniert: Ein ‚thrill‘ soll beim Zuschauer [/ bei der Zuschauerin] erzeugt werden. [...] Seinen Ausgangspunkt nimmt der Thriller aus der Verwandlung des Alltäglichen, Normalen, Freundlich-Gewohnten, der etablierten Beziehungen, der Freundschaft oder Liebe ins Kalt-Gefühllose, ins Doppelbödige, in Verrat, in die ‚wahren‘ Hintergründe und Motive, ins Absurde, in das fassungslose ‚Das kann doch nicht wahr sein‘ [– der Klavierlehrer der Tochter entpuppt sich als deren Entführer und Folterer]. [...] [Im] Thriller aber [wird] die Gefahr nicht gesucht, sondern sie nähert sich dem Helden [/ der Heldin], zieht ihn [/ sie] in den Sog des ungreifbar Anderen [...]. Held und Heldin sind sozial-rollenspezifisch gut situiert, um überzeugendes Alter ego für den Zuschauer [/ die Zuschauerin] zu sein. Vor allem wird die Handlungsstruktur des Thrillers zur Rezeptionssteuerung eingesetzt. Daraus folgt ein narratives Grundmuster aus Informationsdefiziten, Vorabinformationen, Vor- oder Rückblenden, Handlungsverzögerungen, Konfliktvariationen, das elaborierte Spiel mit Angst und Hoffnung, die Differenz zwischen dem kognitiven Informationsstand des Zuschauers [/ der Zuschauerin] und der Konfliktbeherrschung durch den Helden [/ die Heldin]. [...] Im Zentrum des Thrillers steht weniger die Angst als die eigene Erregung [...]. Im Thriller ist die Identität selbst gefährdet. [...] Im Horrorfilm wird das entäußerte Böse eliminiert, im Thriller dagegen bleibt es als ewige Möglichkeit mental für immer präsent.“⁵⁴

1.1.3. Filmanalytische Beschreibung – Gleiche (Schmerz-) Empfindungen

1.1.3.1. Finger I: Aubrey Fleming

Eine erste für diese Arbeit relevante Szene in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* wird „Finger I: Aubrey Fleming“ genannt. Ferner sei darauf hingewiesen, dass in diesem ersten Filmbeispiel ein Schauspieler/ eine Schauspielerin in einer Doppelrolle auftritt, wobei ein Zwilling als „Lücke“ – Abwesenheit durch eine Entführung – behandelt wird und kaum filmische Tricks Anwendung finden. Jene Szene, welche eine tricktechnische Bearbeitung erfahren hat, wird in Bezug auf die Thematik gleicher (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken bei eineiigen Zwillingen nicht filmanalytisch beschrieben, aber in Bezug auf die Visualisierungsmöglichkeiten an dieser Stelle kurz genannt. Es handelt sich dabei um das Ende des Films.

⁵³ Faulstich 2008, S. 43-46.

⁵⁴ ebenda, S. 46-49.

Dakota Moss hat ihre Zwillingschwester Aubrey Fleming aus dem gläsernen Sarg befreit und legt sich nach all den Anstrengungen neben ebendiese auf den Waldboden (TC: 01:37:19 bis 01:37:47).⁵⁵

Bei der Bezeichnung einer Person als „Hauptfigur“ oder „Protagonist“/ „Protagonistin“ gilt es festzuhalten, dass in Bezug auf diesen Film von einem Hauptfiguren- und Protagonistinnenpaar (Aubrey Fleming und Dakota Moss) auszugehen ist.

„Sinnvollerweise unterscheidet man die Figuren in Haupt- und Nebenfiguren [Herv. gestr.], wobei der Protagonist bzw. die Protagonistin zentrale Wichtigkeit beansprucht. [Der] Protagonist [/ Die Protagonistin] [Herv. gestr.] [ist] das Wahrnehmungszentrum im Film, die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält. Der Protagonist [/ Die Protagonistin] ist nicht unbedingt zugleich auch ein Held [/ eine Heldin] [Herv. gestr.]. [...] Der Protagonist [/ Die Protagonistin] fungiert auch häufig als eine Art Leerstelle, [...] eine Art ‚alter ego‘ des Zuschauers [/ der Zuschauerin], das an Stelle des Zuschauers [/ der Zuschauerin] agiert und [dessen/ deren Fragen stellt].“⁵⁶

Die Szene „Finger I: Aubrey Fleming“ beginnt bei 00:19:04 und endet bei 00:20:46 auf der Zeitanzeige. In der ersten Einstellung wird mit einer „first-person-perspective“ gearbeitet. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin weiß allerdings (noch) nicht, wessen Sicht er/ sie gerade teilt. Die Person aus deren Blickwinkel die Einstellung erfolgt, scheint gerade erst zu Bewusstsein zu kommen. Aus einer Bauchsicht heraus sind undeutlich von oben herabhängende Ketten und scheinbar puppenähnliche Körperteile in Detailaufnahme zu sehen.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass Gegenstände, welche aus unterschiedlichen Positionen des Raumes gezeigt werden, bei dem Betrachter/ bei der Betrachterin besondere Aufmerksamkeit hervorrufen – er/ sie ist lediglich daran gewöhnt die in einem Film agierenden Figuren aus unterschiedlichen Positionen heraus zu betrachten – denn diese leblosen Dinge erscheinen ihm/ ihr wie beseelt.⁵⁷

Ab der Zeitanzeige 00:19:09 bewegt sich die Kamera in einem unruhigen, am menschlichen Blick orientierten Rechtsschwenk über eine Feuerstelle und unscharfe Gegenstände, welche sich in einem kellerartigen Raum mit steinernen Wänden befinden. Diesbezüglich sei vermerkt, dass bei einem Schwenk im figurenleeren Raum die Position des Aufnahmeapparates nicht verändert wird, über einzelne Gegenstände streift die Kamera hinweg.

⁵⁵ Alle Timecode-Angaben zu diesem Filmbeispiel beziehen sich auf folgende Quelle: Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH.

⁵⁶ Faulstich 2008, S. 97.

⁵⁷ vgl.: Dech 2011, S. 142.

Diese Praxis ist dem Zuschauer/ der Zuschauerin von seinen/ ihren alltäglichen Erfahrungen her bekannt, da er/ sie durch eine bewusste Drehung des eigenen Kopfes sein/ ihr Umfeld erkundet.⁵⁸ Als Einstellungsgröße wurde bei dieser Kamerabewegung die Großaufnahme gewählt. Von 00:19:16 bis 00:19:23 auf der Zeitanzeige findet in einer nahen Einstellung ein abwärts gerichteter Schwenk auf die rechte Hand einer auf einem weißen, rechteckigen Tisch liegenden und nur teilweise rechts im Bild erkennbaren Person statt. Diese Figur ist offensichtlich weiblich und trägt ein blaues, kurzärmeliges, seidiges Kleidungsstück. Am linken Bildrand ist unscharf unter anderem ein blutverschmierter Bottich erkennbar. Das oben erwähnte rechte menschliche Körperglied ist zwischen zwei Eisblöcken mittels eines Schraubstocks fixiert – die Finger dieser Hand sind bereits blau angelaufen. Bis 00:19:26 laut Zeitstempel schwenkt die Kamera nach rechts über eine blaue, kristalline Substanz in Großaufnahme und bis zur Zeitangabe 00:19:29 über die Kante eines blutverschmierten, eisernen Tisches in Detailaufnahme. Dem Betrachter/ Der Betrachterin wird dadurch erneut der Eindruck vermittelt, die am Tisch liegende Person sehe sich in dem Raum um. Im darauf folgenden „close shot“ bewegt sich die Kamera bis 00:19:41 laut Zeitstempel vom unteren Bildrand kommend zuerst auf die mit blauen Gummihandschuhen bekleideten Hände einer Person im Zentrum des Bildes zu. Ebendiese Figur ist im linken Bildrand erkennbar und trägt ein langärmeliges, dunkles Kleidungsstück und löst den oben erwähnten Schraubstock von dem Eis. Schließlich findet ein leicht abwärts gerichteter Schwenk auf die blau angelaufene Hand des Opfers statt. Ebendessen rechte Oberkörperhälfte ist in dieser Einstellung am rechten Bildrand unscharf zu erkennen. Bis zur Zeitanzeige 00:19:44 ist die nun als „Entführer“ oder „The Blue Man“ zu identifizierende Figur – ebendiese trägt eine dunkle Baseballkappe auf dem Kopf – in Großaufnahme aus der verschwommenen Ich-Perspektive ihres auf einem Tisch liegenden Opfers – vermittelt durch eine Bauchsicht – im Bild. Die nächste Einstellung dauert fünf Sekunden lang an und zeigt eine Aufsicht auf Aubrey Flemings schmerzverzerrtes Gesicht, genauer gesagt, ihre tränenunterlaufenen Augen und ihren mit einem blauen Band geknebelten Mund in Detailaufnahme – sind beide Augen oder der Mund einer Figur im Bild, wird Nähe zum Betrachter/ zur Betrachterin evoziert und ihm/ ihr wird so viel Privates und Intimes offenbart, dass er/ sie meint, ebendiese Person schon länger zu kennen.⁵⁹ Ferner wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin mittels dieser Einstellung vermittelt, dass jene auf dem Tisch liegende Figur die verschwundene Hauptperson ist, welche ihren Kopf unruhig nach links und rechts bewegt.

⁵⁸ vgl.: Dech 2011, S. 142f.

⁵⁹ vgl.: ebenda, S. 172.

Bis 00:19:54 laut Zeitstempel sind die Finger des Mädchens in Großaufnahme im Bild. Der Betrachter/ Die Betrachterin – er /sie befindet sich auf Augenhöhe mit den Fingerspitzen der aufgenommenen Gliedmaße – erkennt ferner, wie der Geiselnnehmer den oberen Eisblock vom Handrücken seines Opfers löst und dabei Hautfetzen auf dem Eis kleben bleiben. Es folgt erneut eine drei-sekündige Aufsicht auf ein „extreme close-up“ von Aubreys Augen- und Mundpartie, welcher ihre Schmerzen verdeutlicht – dem Zuschauer/ der Zuschauerin wurde auf Ebene des Plots bereits in der Szene zuvor vermittelt, dass das entführte Mädchen aufgrund von Amphetaminen bei vollem Bewusstsein ist. Die nächste Einstellung dauert bis 00:20:00 auf der Zeitanzeige und zeigt wiederholt den Kidnapper aus der verschwommenen „first-person-perspective“ des Mädchens – vermittelt durch eine Bauchsicht – in Großaufnahme. Die nächste drei Sekunden lange Einstellung bringt den Betrachter/ die Betrachterin abermals auf Augenhöhe mit der verletzten rechten Hand der entführten Hauptfigur. Die gravierenden Verletzungen ebendieses Körperteils werden in Detailaufnahme verdeutlicht – ein Schockbild. An dieser Stelle sei vermerkt, dass Filme nicht durch Worte berühren, sondern durch ihre Bilder.⁶⁰ Demnach dient dieses Schockbild dazu, die Schmerzen der Protagonistin „erlebbar“ zu machen – der Zuschauer/ die Zuschauerin wird auf sein/ ihr eigenes Schmerzempfinden hin angesprochen.

„Wichtige Voraussetzung für diese interpersonale Spiegelung ist jedoch, daß [der Betrachter/ die Betrachterin] das Verhalten, in das [er/ sie sich] empathisch [einfühlt], als authentisch [erlebt], d.h. als nicht überzogen oder für den Kontext der Situation als deplatziert [...]“⁶¹

Die folgende Einstellung bis 00:20:06 laut Zeitstempel ist erneut eine Aufsicht auf Aubreys Gesicht. Auch diesmal werden ihre Augen- und Mundpartie in einem „extreme close-up“ in das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin gerückt. Bis zur Zeitanzeige 00:20:10 handelt es sich um eine extreme Aufsicht auf den fixierten rechten Arm des Mädchens und den rechten, behandschuhten Arm des Entführers in einer nahen Aufnahme. Durch die gewählte Perspektive ist diese Einstellung als „first-person-perspective“ des Geiselnnehmers zu deuten. Es wird gezeigt, dass der Kidnapper eine blaue (Desinfektions-) Flüssigkeit über die verletzte Hand seiner Geisel leert. Daran schließt eine drei Sekunden lange Aufsicht auf Aubreys schmerzverzerrtes Gesicht in Detailaufnahme an – ihre Augen und ihr Mund werden abermals in das Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin gerückt. Bis 00:20:16 laut Zeitangabe vermittelt eine Bauchsicht die verschwommene Ich-Perspektive des Opfers.

⁶⁰ vgl.: Dech 2011, S. 74.

⁶¹ ebenda, S. 176.

Der Entführer ist unscharf im Bildhintergrund und ein blaues, glasartiges Werkzeug, welches sich in einer blau behandschuhten Hand befindet, ist in einem „extreme close-up“ im Bildvordergrund zu erkennen. Es folgt bis 00:20:28 laut Zeitstempel eine Aufsicht auf Aubreys Gesicht – sie ist vom Scheitel bis unterhalb des Kinns im Bild. Dabei zoomt die Kamera soweit an dieses heran, sodass es am Ende der Einstellung in einem „extreme close-up“ im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin ist. Ferner erscheint die Waffe aus blauem Glas von links her im Bildvordergrund und wird vor dem Gesicht des Opfers hin und her bewegt – die Protagonistin versucht ihren Kopf immer wieder von dem scharfen Gegenstand wegzudrehen. Schließlich fixiert die linke Hand des Entführers das Haupt des Mädchens, sodass es seinen Blick nicht mehr von dem bedrohlichen Utensil abwenden kann. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird damit vermittelt, dass „The Blue Man“ mit dieser Geste beabsichtigt, seinem Opfer bewusst zu machen, dass dieses mit dem spitzen Gegenstand noch schlimmer, als bisher verletzt werden wird. In einer Bauchsicht bis zur Zeitangabe 00:20:31 wird dem Betrachter/ der Betrachterin erneut in einer Großaufnahme des Entführers die verschwommene Ich-Perspektive der Geisel nähergebracht. Die nächsten drei Sekunden zeigen in einer nahen Einstellung eine extreme Aufsicht darauf, dass der Geiselnehmer, genauer gesagt, dessen Hände den rechten Mittelfingers seines Opfers abzusägen beginnen. Durch die gewählte Perspektive ist diese Aufnahme als neuerliche „first-person-perspective“ des Kidnappers zu verstehen. Bis 00:20:42 auf dem Zeitstempel wechselt die Einstellung von einer zwei-sekündigen Aufsicht auf Aubreys Gesicht in Detailaufnahme – sie wird von der unteren Stirnhälfte abwärts bis fast zum Kinn in das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin gerückt – hin zu einer zwei Sekunden langen Einstellung in Bauchsicht auf den Entführer in Großaufnahme im Bildvordergrund und auf grelle Lichtpunkte im Bildhintergrund – erneut als verschwommenen Ich-Perspektive des Mädchens zu verstehen – und zurück zur selben Einstellung der Protagonistin wie zuvor. Die Szene endet mit folgender Großaufnahme. Eine Aufsicht auf fließendes Blut – der Zuschauer/ die Zuschauerin muss annehmen, es handelt sich dabei um das der Hauptfigur – zeigt, wie ebendieses vermischt mit der oben erwähnten blauen (Desinfektions-) Flüssigkeit in den Abfluss eines weißen (Operations-) Tisches rinnt. Ferner zoomt die Kamera das Abflussloch leicht heran. Bei der Montage der Bildeinheiten in „Finger I: Aubrey Fleming“ wurde durchgehend mit einem unsichtbaren oder harten Schnitt gearbeitet.

Während dieser Szene sind Schritte, das Aneinanderschlagen von hängenden (aus Holz oder Plastik gefertigten) Gegenstände, ein prasselndes Feuer, das Schmelzen des Eises, der beim Öffnen quietschende Schraubstock, Aubreys von dem Knebel in ihrem Mund unterdrückte Atmungs-, Angst- und Schmerzlaute, das Loslösen des Eisblocks von der Haut der rechten Hand, das Fließen der (Desinfektions-) Flüssigkeit aus der Flasche, das Schneiden am Finger/ Fleisch und das Brechen des (Mittelfinger-) Knochens als handlungsfunktionale Geräusche wahrnehmbar. Begleitet werden ebendiese von einem gespenstischen, unverständlichen Flüstern und einer genretypischen unheimlichen Filmmusik.

Der Betrachter/ Die Betrachterin hat in dieser Szene erfahren, dass Aubrey Fleming noch am Leben ist. Der Entführer hat dem Mädchen allerdings erhebliche Erfrierungen an der rechten Hand zugefügt und ihr schließlich den Mittelfinger ebendieser abgeschnitten.

1.1.3.2. Eingangsszene *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten*

Ab einer bestimmten Einstellung am Ende der erste Szene von *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten*, welche eine Aktionsszene ohne Dialog ist, wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin ein Ausblick auf die kommenden Geschehnisse gegeben.

Es wird bei 00:03:04 laut Zeitstempel ein mit einem weit über das Handgelenk reichenden, roten Handschuh bekleideter (Frauen-) Arm an einer Stripteasestange in Großaufnahme am linken Bildrand gezeigt. Dabei erkennt der Betrachter/ die Betrachterin am oberen Bildrand blutige Schlieren an der Tanzstange. Diese Blutspur setzt sich auch über den abwärts gleitenden Arm beziehungsweise über den Handschuh fort – vermittelt durch eine nach unten schwenkende Kamera. Im Anschluss daran ist der Aufnahmeapparat statisch auf einen Teil der Stange gerichtet, an welchem noch mehr Blut hinabrinnt. Die eben filmanalytisch beschriebene Einstellung endet nach 00:03:19 auf der Zeitanzeige mit einer Überblendung.

In diesem Zusammenhang sei nun darauf hingewiesen, dass Blut – um es mit Worten aus dem Goethe'schen Faust auszudrücken – ein „ganz besonderer Saft“ ist, welcher symbolisch und reell – sowohl in der Kunstgeschichte, in der Literatur und im Kino als auch in einem lebenden Körper – niemals aufhört zu fließen.⁶²

⁶² vgl.: Stiegler, C. (2008). The trick is to keep breathing. Try not to breath. Die Bedeutung und ästhetische Stilistik der Atmung im Horror als performativer Akt. In C. Biedermann, & C. Stiegler (Hg.), *Horror und Ästhetik* (S. 72-85). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 53.

„Der Film ist *das* Medium zur Visualisierung des Blutes. [...] Der Grund für die filmischen Repräsentationsweisen des Blutes in allen Konsistenten, Formen und Rotfarbschattierungen ist vermutlich nicht nur seine Farbe und Spektakularität, sondern auch seine symbolische Beweglichkeit, die im Hinblick auf die jeweilige Dramatik unterschiedlich und widersprüchlich aufgeladen sein kann. [...] Blutauftritte [sollen] die Grenzen der Medialität vergessen machen.“⁶³

Über die Dauer der eben behandelten Aufnahme hinweg ist der auf- und abschwellende Ton eines einzelnen Instruments wahrzunehmen und die visuelle Ebene wird erneut von dem bereits zuvor erwähnten gespenstischen, unverständlichen Flüstern begleitet. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin wird dadurch in eine „Ich bin im Kopf drinnen und sehe auf den Kopf darauf“- (Wahrnehmungs-) Situation gebracht – er/ sie kann vernehmen, was die Figur in ihrem Kopf hört.

1.1.3.3. Rückblende: Fingerszene II: Dakota Moss

Die als „Rückblende: Finger II: Dakota Moss“ bezeichnete Sequenz wird in der Folge analysiert.

„Die Einteilung in Sequenzen richtet sich [...] nach einem oder mehreren der folgenden Kriterien: Einheit/ Wechsel des Ortes, Einheit/ Wechsel der Zeit (z.B. Tag versus Nacht), Einheit/ Wechsel der beteiligten Figur(en) bzw. Figurenkonstellationen, Einheit/ Wechsel eines (inhaltlichen) Handlungsstrangs, Einheit/ Wechsel im Stil/ Ton (z.B. statisch versus dramatisch, farbspezifisch, Handlung versus Dialog).“⁶⁴

Die „Rückblende“ enthält die zuvor filmanalytisch beschriebene Einstellung der Eingangsszene und darin wird erklärt, warum ebendiese als „Ausblick auf die kommenden Geschehnisse“ aufgefasst werden muss. Diese Sequenz beginnt bei 00:55:23 laut Zeitstempel und wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin auf Ebene der Handlung als eine Erinnerung von Dakota Moss vermittelt. „Rückblende: Finger II: Dakota Moss“ ist eine Mischung aus mehreren Aktionsszenen ohne Dialog und zweier Dialogszenen mit geringer Aktion und bringt die beiden oben analysierten Handlungssegmente des Films miteinander in Verbindung.

Die erste Einstellung zeigt die junge Frau im Profil beim Duschen beziehungsweise beim Waschen ihres Haares in Nahaufnahme. Es folgt ein harter Schnitt und von 00:55:33 bis 00:55:36 auf der Zeitanzeige wechselt die Einstellungsgröße zu einer Detailaufnahme. Der Betrachter/ Die Betrachterin sieht die Protagonistin beziehungsweise deren Hände, wie sie ihre Finger durch ihr Haar gleiten lässt.

⁶³ Stiegler 2008, S. 53f.

⁶⁴ Faulstich 2008, S. 76.

Nach einem weiteren harten Schnitt zurück in eine nahe Aufnahme wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin gezeigt, dass die Hauptfigur einen Schmerzreiz in ihrer rechten Hand verspürt. Nach 00:55:37 laut Zeitstempel folgt der nächste „straight cut“ und aus einer „first-person-perspective“ – vermittelt durch eine Aufsicht – werden die Finger und Teile der Handfläche ebendieser Hand in Detailaufnahme gezeigt. In der Folge ist in einer sechs Sekunden langen Einstellung sichtbar, wie Dakotas Mittelfinger allmählich blau anläuft und schließlich der Länge nach in der Mitte aufreißt. Nach einem weiteren harten Schnitt zoomt die Kamera langsam an das Gesicht der jungen Frau heran, um ihre Reaktion auf die Veränderungen an ihrer Hand einzufangen. Es folgt nach 00:55:48 laut Zeitanzeige ein erneuter harter Schnitt und dem Betrachter/ der Betrachterin wird in der gleichen Einstellungsperspektive und -größe wie zuvor vermittelt, was weiter mit dem Mittelfinger der Protagonistin geschieht. In dieser Detailaufnahme werden allerdings hauptsächlich die fünf Finger der Protagonistin in das Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin gerückt – die zuvor noch sichtbare Handfläche und Teile des Daumens werden vom unteren Bildrand abgeschnitten. Ferner beginnt die Protagonistin bei 00:55:51 laut Zeitangabe ihre Hand derart zu drehen, dass am Ende der Bewegung deren Rückseite in das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin gerückt wird. Bei 00:55:56 laut Zeitstempel findet ein letzter harter Schnitt in dieser Szene statt und Dakotas entsetztes Gesicht wird im Profil und in Detailaufnahme gezeigt. Dabei sind die untere Hälfte ihrer Stirn sowie Teile ihrer linken Hand, welche sie vor den Mund geschlagen hat, im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin.

Über die Dauer dieser Szene werden als handlungsfunktionales Geräusch ein laufender Wasserhahn sowie eine anschwellende, unheimliche Filmmusik eingesetzt. Bei jener Aufsicht auf die Hand der jungen Frau mit dem sich blau verfärbenden und aufreißenden Mittelfinger in Detailaufnahme ist zusätzlich das bereits in den vorherigen Analysen erwähnte gespenstische, unverständliche Flüstern wahrnehmbar. Ferner gibt die Hauptfigur Laute von sich – etwa ein Stöhnen und Schluchzen – welche für einen Menschen, der Schmerzen empfindet, typisch sind.

In der sechsundfünfzigsten Minute erfolgen in Dakotas Erinnerung ein Zeitsprung sowie ein Ortswechsel. In dieser Szene wird die Hauptfigur in einer nahen Einstellung in einer Garderobe für Tänzerinnen eines Clubs vor einem leicht beschädigten Spiegel sitzend dabei gezeigt, wie sie eine Haarsträhne aus ihrem Gesicht streicht. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin kann das Spiegelbild der jungen Frau – dank einer Verschiebung der Wahrnehmungsachse – in einer Art und Weise betrachten, als würde er/ sie sich rechts von ihr befinden.

Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass Dakota neben einem schulterfreien Oberteil auch die roten Handschuhe trägt, welche ihr bis über die Ellenbogen reichen und einen Verweis auf die Eingangsszene liefern. Von 00:56:03 bis 00:56:05 laut Zeitanzeige werden die behandschuhten Hände der Protagonistin in Großaufnahme gezeigt. Im linken Bildvordergrund ist überdies noch ein Teil der rechten Schulter der jungen Frau zu sehen – dem Betrachter/ der Betrachterin wird erneut der Eindruck vermittelt, er/ sie stehe rechts hinter der Hauptfigur. Im Zentrum des Bildes sind diverse Kosmetikartikel auf einer Tischplatte wahrnehmbar und im „Bildhintergrund“ ist die Spiegelung der Gliedmaßen der Protagonistin zu erkennen. Die junge Frau schüttelt eine (Schmerz-) Tablette aus einer – typisch amerikanischen – orangen Pillendose. Ebendieses Medikament nimmt sie im nächsten „close shot“ zusammen mit Alkohol – an der Form der Flasche ersichtlich – ein. Der Betrachter/ Die Betrachterin hat nun – dank einer erneuten Verschiebung der Wahrnehmungsachse – den Eindruck er/ sie stehe links von Dakota vor dem Spiegel. Ab 00:56:08 laut Zeitstempel ändern sich die Achsenverhältnisse erneut – der Zuschauer/ die Zuschauerin gewinnt abermals den Eindruck rechts neben der Protagonistin zu stehen.

Die Kameraführung in diesen Einstellungen vor dem Spiegel ist unruhig, fast verwackelt, um dem Betrachter/ der Betrachterin zu vermitteln, dass die junge Frau aufgrund von Schmerzen, von Alkohol und später auch von dem Schmerzmittel eine veränderte Wahrnehmung hat. Ferner findet zwischen den einzelnen Einstellungen ein harter Schnitt statt.

Als handlungsfunktionale Geräusche sind das Öffnen der Pillendose, das Herausschütteln der Tablette aus deren Verpackung und das Aus-der-Flasche-Trinken der Hauptfigur zu nennen.

Die Zeitspanne 00:56:16 bis 00:56:19 laut Zeitanzeige lässt sich als eine Art Übergangsszene beschreiben. Mittels eines „first-person-shot“ wird dem Betrachter/ der Betrachterin der tatsächlich getrübte Blick der jungen Frau, genauer gesagt, deren verschwommene Wahrnehmung vermittelt – es wird mit Unschärfe gearbeitet.

Die darauf folgende Einstellung leitet eine neue Szene ein und dauert drei Sekunden lang an. In einer nahen Aufnahme wird gezeigt, dass Dakota die Bühne eines in rotes Licht getauchten Stripclubs durch einen schweren, samtenen Vorhang betritt. Ferner ist im Bildhintergrund ein roter Perlenvorhang zu erkennen. An dieser Stelle erklärt sich die vorherige Einstellung, denn die Hauptfigur war offensichtlich auf dem Weg von der Garderobe zu der Plattform. Bis 00:56:36 laut Zeitstempel betrachtet der Zuschauer/ die Zuschauerin die Protagonistin aus der Sicht eines (männlichen, voyeuristischen) Clubbesuchers – vermittelt durch eine Bauchsicht.

Dakota erscheint rechts im Bild und wird in einer Amerikanischen Einstellung dabei gezeigt, wie sie auf eine Stripteasestange zugeht beziehungsweise zuwankt, sich an ebendieser festhält und zu tanzen beginnt. Die obere Hälfte ihres Kopfes sowie ihre Knie werden durch ihre Bewegungen – in dieser Einstellung ist die Kamera statisch – vom oberen beziehungsweise vom unteren Bildrand immer wieder abgeschnitten. Sie trägt zu ihrem offen getragenen, dunklen Haar eine rot-blau gemusterte Corsage, dunkelblaue Hotpants mit Strapsen und rote, knielange Strümpfe – ihr Tanzoutfit. Überdies ist im linken Bildhintergrund eine Diskokugel zu erkennen. Es knüpft eine Großaufnahme der jungen Frau an, welche sich um die Tanzstange bewegt, wobei ihr die Kamera folgt. Von 00:56:41 bis 00:56:44 auf der Zeitanzeige wird erneut ein „first-person-shot“ genutzt, um eine Aufsicht auf einen der Clubbesucher in Großaufnahme aus Dakotas verschwommenen Blick zu vermitteln. Es folgt erneut eine Bauchsicht auf eine Nahaufnahme der Protagonistin beim Stangentanz und dem Zuschauer/ der Zuschauerin wird abermals der (männliche, voyeuristische) Blick eines der Clubbesucher suggeriert. Überdies ist die oben erwähnte Diskokugel am linken Bildhintergrund erkennbar. Von 00:56:48 bis 00:56:53 laut Zeitstempel wird Dakotas Kopf im Profil und in Großaufnahme gezeigt. Abermals ist die Spiegelkugel im linken Bildhintergrund wahrnehmbar – aufgrund der gewählten Einstellungsgröße diesmal nur teilweise. Ferner folgt die Kamera in dieser Einstellung erneut den Bewegungen der Protagonistin. Daraufhin folgt bis 00:56:57 auf der Zeitanzeige eine Bauchsicht auf die junge Frau beim Tanz an der Stange – es handelt sich abermals um die Perspektive eines Besuchers des Clubs für Männer. Die Tänzerin hält sich mit ihrer rechten Hand an dem Tanzutensil fest und beginnt sich nach hinten zu beugen. Zuerst wurde für die Einstellungsgröße eine Amerikanische Einstellung – die Protagonistin ist vom Scheitel bis oberhalb ihres Kniegelenks im Bild – und ab 00:56:55 eine nahe Aufnahme – die Hauptfigur ist vom Haaransatz bis zum Bauchnabel im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – gewählt. Auch in diesen beiden Einstellungen ist die für den Beleuchtungseffekt eingesetzte Kugel im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. In einem weiteren „low shot“ ist Dakota bis 00:56:59 in Großaufnahme – erneut folgt die Kamera ihren Bewegungen – und bis 00:57:02 in einer Amerikanischen Einstellung – sie hält sich noch immer mit ihrer rechten Hand an der Stange fest und beugt sich diesmal schon so weit zurück, dass sowohl ihr Kopf als auch die obere Hälfte ihrer Unterschenkel noch im Bild sind – zu sehen. In der zuletzt genannten Einstellungsgröße ist zum wiederholten Mal die Diskokugel am linken Bildrand wahrzunehmen.

Es folgen – immer noch in Bauchsicht – eine drei Sekunden lange Nahaufnahme und bis 00:57:07 am Zeitstempel eine Amerikanische Einstellung der zurückgebeugten jungen Frau. In beiden Einstellungsgrößen ist die Spiegelkugel ebenfalls im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Eine Aufsicht bis 00:57:09 laut Zeitanzeige vermittelt dem Betrachter/ der Betrachterin erneut einen verschwommenen „first-person-shot“ Dakotas auf einen Clubbesucher in Großaufnahme. Daran knüpft eine zwei Sekunden lange Nahaufnahme der an der Stange zurückgebeugten Tänzerin an. Ferner folgt die Kamera in dieser Einstellung der abwärts gerichteten Bewegung der Protagonistin – die junge Frau gleitet an der Stange hinab. Zur Ebene des Tons gilt es anzumerken, dass eine für einen Stripclub (vermutlich) typische musikalische Rahmung bereits in den Einstellungen der Garderobenszene leise zu vernehmen und als Musik im Film zu verstehen ist. Ebendiese schwillt auf Dakotas Weg zur Bühne – in der Übergangsszene – solange an, bis die Hauptfigur schließlich dazu an der Stange tanzt. Ferner ist erneut eine Art gespenstisches, unverständliches Flüstern wahrzunehmen, wenn sich die Protagonistin von der Garderobe zu der Plattform begibt. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin befindet sich demnach abermals in einer „Ich bin im Kopf drinnen und sehe auf den Kopf darauf“- (Wahrnehmungs-) Situation.

Bis 00:57:15 auf der Zeitanzeige schließt ein Ausschnitt der oben analysierten Einstellung der Eingangsszene – Stichwort „Ausblick auf die kommenden Geschehnisse“ – mit der blutigen, an der Stripteasestange herabgleitenden, rot behandschuhten Hand und der bereits beschriebenen Tonspur an.

Es erfolgen erneut ein Zeitsprung und ein Ortswechsel zurück in die Garderobe. In Nahaufnahme wird Dakotas Spiegelbild im linken Bildhintergrund und ihre linke Schulter im rechten Bildvordergrund gezeigt. Der Betrachter/ Die Betrachterin beobachtet die Hauptfigur – dank einer Verschiebung der Wahrnehmungsachse – erneut in einer Art und Weise, als würde er/ sie sich links von ihr befinden. Ferner zoomt die Kamera in dieser Einstellung soweit an den zersprungenen Spiegel und damit an die Figur selbst heran, dass am Ende der Aufnahme die linke Schulter der Protagonistin nicht mehr im rechten Bildvordergrund erscheint. Gezeigt wird, dass Dakota das von ihr verdiente Geld auf den Tisch legt, ihre roten Handschuhe auszieht und dabei kurz schmerzbedingt innehält sowie sich Schweißperlen von der Stirn wischt, bevor sie die rechte Hand vollständig entkleidet.

Ab 00:57:45 laut Zeitstempel handelt es sich um eine extrem kurze Aufsicht auf den Schminktisch vor dem Spiegel – dem Zuschauer/ der Zuschauerin wird wiederholt eine „first-person-perspective“ der Protagonistin vermittelt. In Detailaufnahme landet der rechte Mittelfinger der Hauptfigur zusammen mit dicken Blutstropfen auf der Tischplatte. Überdies sind am rechten Bildrand zerknüllte Geldscheine zu erkennen. Bis 00:57:47 auf der Zeitanzeige wird Dakotas entsetztes Gesicht gezeigt. Daran knüpft bis 00:57:49 laut Zeitangabe eine Detailaufnahme von Dakotas rechter Hand an. Teilweise sind ihre verbliebenen vier Finger, ihre Handfläche sowie eine blutende Wunde anstelle des Mittelfingers im Bildvordergrund zu erkennen. Im Bildhintergrund kann der Betrachter/ die Betrachterin zerknitterte Fünf-Dollar-Scheine wahrnehmen. Eine Nahaufnahme bis 00:57:52 laut Zeitanzeige lässt Dakotas Spiegelbild am linken Bildrand und ihren Hinterkopf sowie ihre linke Schulter am rechten Bildvordergrund erkennen. Dank einer neuerlichen Verschiebung der Wahrnehmungsachse ist die junge Frau für den Zuschauer/ die Zuschauerin in einer Art und Weise zu sehen, als würde er/ sie sich links von ebendieser befinden. In dieser Einstellung wird gezeigt, dass die weibliche Hauptfigur entsetzt auf ihre Hand starrt und mit ihrer gesunden linken Hand nach einem weißen Handtuch zum Verbinden ihrer Wunde greift. Bis 00:57:57 am Zeitstempel knüpft eine Großaufnahme von Dakotas Spiegelbild an. Im Bildvordergrund ist in dieser Einstellung ein Arm unscharf zu erkennen. Die Protagonistin wickelt ihre rechte Hand in das von ihr ergriffene Handtuch ein. Es folgt eine vier Sekunden lange Nahaufnahme der Protagonistin vor dem Spiegel. Abermals ist deren Spiegelung links im Bild und ihr Hinterkopf sowie ihre linke Schulter sind am rechten Bildvordergrund zu erkennen. Im Anschluss wird bis 00:58:16 laut Zeitangabe mittels einer Unschärfeblende – bei einer solchen Blende wird die erste Einstellung nach und nach unscharf und aus dem gänzlich verschwommenen Bild entwickelt sich die zweite Einstellung hin zu einer absoluten Bildschärfe – gezeigt, wie die Hauptfigur aus Schmerz und/ oder Entsetzten ohnmächtig wird und kurz darauf das Bewusstsein wiedererlangt. Ferner ist die Protagonistin bis 00:58:04 in Großaufnahme von vorne und bis 00:58:06 in einem „close-up“ im Profil am rechten Bildrand unscharf zu erkennen. Die zuletzt genannte Einstellung zeigt, wie die junge Frau versucht, sich aufzurichten, dann jedoch umkippt und deshalb am unteren Bildrand verschwindet. In der darauffolgenden Sekunde wird der Spiegel „ausgeblendet“ und ebenso lang ist der Hintergrund danach schwarz.

Der Betrachter/ Die Betrachterin nimmt ab 00:58:08 auf der Zeitanzeige aus Dakotas „first-person-perspective“ – vermittelt durch eine Bauchsicht – zwei Frauen in einer nahen Aufnahme wahr. Eine etwas ältere, weibliche Person mit einer Zigarette im Mund ⁶⁵ ist rechts und eine andere von afroamerikanischer Abstammung ⁶⁶ ist links im Bild. Durch die zum Einsatz kommende Perspektive entsteht für den Betrachter/ die Betrachterin der Eindruck, dass die beiden Frauen sich über die Hauptfigur beugen, da diese offenbar auf dem Boden der Garderobe liegt. „Fat Teena“ trägt ein schwarzes, ledernes, weit ausgeschnittenes Top und eine aus dunkelblauen Perlenfäden bestehende, breite Halskette mit dazu passenden großen Ohrsteckern zu ihrem streng hochgesteckten, braunen Haar und viel Makeup. „Jazmin“ ist mit einem weit dekolletierten, getigerten Kleidungsstück ausgestattet, ebenfalls auffällig geschminkt und hinter ihrem offenen, schwarzen, lockigen Haar sind große, goldene Ohrringe erkennbar. Bis 00:58:20 am Zeitstempel erfolgen eine Aufsicht auf die sich in einer liegenden Position befindliche Dakota in Nahaufnahme – es handelt sich um die Perspektive von „Fat Teena“ und/ oder „Jazmin“ – und eine nahe, unscharfe Einstellung in Bauchsicht bis 00:58:23 laut Zeitanzeige – der Blick der Protagonistin auf die beiden Frauen. In einer Halbtotale bis 00:58:32 laut Zeitstempel werden die sich am Boden befindende und langsam aufstehende Dakota im Zentrum des Bildes, die bei ihr kniende „Fat Teena“ links im Bild und „Jazmin“ rechts im Bild in Aufsicht gezeigt – sie ist von den Schultern bis oberhalb ihres Kniegelenks im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Die beiden Nebenfiguren wenden der Kamera jeweils den Rücken zu. Im Anschluss daran wechseln die Einstellungen einander in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren ab. Bis 00:58:34 auf der Zeitanzeige handelt es sich um eine Bauchsicht auf die ältere Frau im Profil und in Nahaufnahme – diese ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Im linken Bildhintergrund ist dabei „Jazmins“ Spiegelbild zu erkennen. Der Gegenschuss bis 00:58:36 laut Zeitstempel besteht aus einer leichten Aufsicht auf Dakota – ebenfalls im Profil und in einem „close shot“. Das Montageverfahren endet bei der Zeitangabe 00:58:42 mit einer Bauchsicht auf „Fat Teena“ im Profil und in Nahaufnahme – erneut ist die Spiegelung der afroamerikanischen Stripperin im linken Bildhintergrund erkennbar.

⁶⁵ Eine Recherche auf der Website „The Internet Movie Database (IMDb)“ unter dem Link <http://www.imdb.de/title/tt0897361/fullcredits#cast> (Zugriff am 06.04.2012) hat ergeben, dass diese Figur „Fat Teena“ (Bonnie Aarons) genannt wird.

⁶⁶ Diese Figur trägt den Namen „Jazmin“ (Kenya Moore), was die Nachforschung auf „The Internet Movie Database (IMDb)“ unter dem Link <http://www.imdb.de/title/tt0897361/fullcredits#cast> (Zugriff am 06.04.2012) als Ergebnis brachte.

Daran schließen in derselben Methode eine Bauchsicht auf „Jazmin“ in einer nahen Aufnahme – sie ist vom Scheitel bis unterhalb ihrer Brust im Bild – bis 00:58:43 auf der Zeitanzeige, eine bekannte Nahaufnahme von „Fat Teena“ im Profil in einem „low shot“ mit dem Spiegelbild der zuvor gezeigten Figur im linken Bildhintergrund bis 00:58:45, eine erneute Bauchsicht auf die Tänzerin in einer nahen Aufnahme bis 00:58:51, die ältere Frau in einem „close shot“ bis 00:58:55 und wieder die Afroamerikanerin in einer nahen Einstellung bis 00:58:59 an. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird dadurch der Eindruck vermittelt, einen Dialog zwischen „Fat Teena“ und „Jazmin“ aus Dakotas Perspektive heraus mitzuverfolgen. Bis 00:59:17 laut Zeitstempel handelt es sich um eine Halbtotale. Dem Betrachter/ Der Betrachterin wird eine Aufsicht auf die noch immer am Boden sitzende Hauptfigur im Zentrum des Bildes, die bei ihr kniende „Fat Teena“ links im Bild und „Jazmin“ rechts im Bild vermittelt. Letztere verlässt zu Beginn der Einstellung nach rechts hin das Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin und bis 00:59:07 auf der Zeitanzeige zoomt die Kamera die übrigen Figuren soweit heran, dass die Lücke rechts im Bild – verursacht durch die nun abwesende afroamerikanische Tänzerin – geschlossen wird. Die Kamerabewegung endet bei einer nahen Aufnahme. Es handelt sich dabei um eine Aufsicht auf den Rücken der Zuhälterin links im Bildvordergrund und auf Dakota rechts im Bildhintergrund. In der Folge wechselt die Einstellung von einer Bauchsicht auf „Fat Teena“ in Nahaufnahme – sie ist links im Bild vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin und ihr Spiegelbild ist am rechten Bildrand erkennbar – bis 00:59:20, in die zuvor beschriebene nahe Einstellung mit den beiden Figuren bis 00:59:27 und wieder zurück zu der älteren Frau bis 00:59:32. In der zuletzt genannten Aufnahme reicht die Nebenfigur ein weißes Handtuch an die Protagonistin weiter, welche selbst nicht im Bild erkennbar ist.

In diesen Einstellungen nimmt der Zuschauer/ die Zuschauerin als handlungsfunktionale Geräusche die Schmerzlaute der Hauptfigur und das Abstreifen zuerst des linken und kurz darauf des rechten Handschuhs wahr. Darüber hinaus gilt es eine nach und nach lauter werdende, unheimliche „Filmmusik“ anzuführen, welche ihren Höhepunkt findet, sobald der rechte Mittelfinger in Detailaufnahme auf dem Schminktisch landet – jenes dem Auftreffen des Körperteils auf der Tischplatte entsprechende Geräusch ist dabei deutlich vernehmbar. Nach der mittels einer Unschärfeblende ausgedrückten Ohnmacht der Protagonistin kann der Betrachter/ die Betrachterin Folgendes wahrnehmen:

die leise „(Club-) Musik im Film“, die undeutlichen, hallenden Stimmen von „Fat Teena“ und „Jazmin“, die diversen Kleidergeräusche bei den Bewegungen der Figuren, das Ziehen an einer Zigarette sowie das Weiterreichen des Handtuchs von der älteren Frau an die Protagonistin. Überdies ist ein Dialog darüber zu hören, was mit Dakotas Hand geschehen ist. Durch ebendiesen erfährt der Zuschauer/ die Zuschauerin außerdem, dass die Hauptfigur kein Geld dafür zur Verfügung hätte, eine Notaufnahme aufzusuchen. Während dieses Gesprächs verlässt „Jazmin“ den Raum durch einen Perlenvorhang. Dies wird auf der bildlichen Ebene nicht gezeigt, aber ab 00:59:04 laut Zeitanzeige kann der Zuschauer/ die Zuschauerin Schritte und das entsprechende Geräusch des Vorhangs vernehmen.

Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass der Betrachter/ die Betrachterin erfahren hat, dass Dakota *nachts* arbeitet und daher tagsüber schlafen und nicht mitverfolgen wird, wie in den Medien (Fernsehen, Zeitung) über eine verstümmelte, ermordete junge Frau berichtet wird. Ferner wird sie das Bild der vermissten Aubrey Fleming nicht kennen.

Auch die Tatsache, dass Dakota kein Krankenhaus aufsuchen will/ kann ist ebenso relevant für das Verständnis des Films. Würde sie mit einem abgetrennten Finger in einer Notaufnahme erscheinen – wo sie wahrscheinlich bald auch den rechten Unterschenkel und die rechte Hand verlieren würde – wäre es für das Krankenhauspersonal möglich, eine Verbindung zu den Verletzungen der ermordeten Jennifer Toland herzustellen. Diesbezüglich lautet ein Auszug aus einem Dialog im Film: „Das Muster ihrer Verletzungen ist *identisch*, nicht *ähnlich*. Identisch mit dem einer anderen jungen Frau. Einem Mädchen aus New Salem, das ermordet wurde.“⁶⁷ Für die Entwicklung der Handlung ist es demnach notwendig, dass Dakota nicht in einem Krankenhaus aufgenommen und stationär behandelt wird, da sie es ist, die ihre Zwillingschwester Aubrey aus deren vermeintlichen Grab befreit.

Ein erneuter Orts- und Zeitwechsel leitet einen neuen Abschnitt in der Rückblende ein. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt in einer Aufsicht, dass Blut in Großaufnahme auf eine gerillte Oberfläche tropft – die gesamte Einstellung ist in Blau gehalten. Bis 00:59:38 laut Zeitstempel schwenkt die Kamera aufwärts an Dakotas, an ihrem Bein herabhängenden, verletzten und in ein weißes, blutiges Handtuch gehüllten Arm entlang. Die Kamerabewegung endet bei einer Nahaufnahme der Hauptfigur – sie ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin.

⁶⁷ Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 00:30:56 bis 00:31:04.

Die Protagonistin, welche eine rote Hose, eine ebenfalls rote Jacke und darunter ein weißes Oberteil trägt, sitzt mit einer Zigarette in ihrer gesunden linken Hand und verwischem Makeup in einem Bus. Bei 00:59:45 laut Zeitstempel beginnt ein Schuss-Gegenschuss-Montageverfahren. Bis 00:59:49 auf der Zeitanzeige wird rechts im Bildhintergrund ein junger Mann ⁶⁸ in Nahaufnahme gezeigt – er ist im Profil vom Haaransatz bis unterhalb der Brust im Bild. Sein Haar ist kurz geschoren und er trägt ein dunkelrotes Hemd und eine schwarze Lederjacke. Er deutet Dakota, die blutende Hand nicht herabhängen zu lassen. In dieser Einstellung verdeckt der Hinterkopf der Hauptfigur den linken Bildvordergrund. Ein harter Schnitt folgt und die junge Frau ist bis 00:59:57 laut Zeitstempel erneut in einem „close shot“ dabei zu sehen, wie sie den Ratschlag des Fremden befolgt und ihren rechten Arm anwinkelt. Daraufhin ist in einer zwei Sekunden dauernden Einstellung erneut Gilberto in Nahaufnahme im rechten Bildhintergrund mit Dakotas Hinterkopf im linken Bildvordergrund zu sehen. Bis 01:00:05 auf der Zeitanzeige ist die Protagonistin, dann der ihr fremde junge Mann bis 01:00:15 und schließlich wieder die Hauptfigur bis 01:00:19 in Nahaufnahme zu sehen. Der nächste harte Schnitt beendet die Rückblende beziehungsweise Dakotas Erinnerung.

Während der dargestellten nächtlichen Busfahrt ist für den Zuschauer/ die Zuschauerin auf auditiver Ebene Folgendes zu vernehmen: die für ein ebensolches Fahrzeug typischen Fahrgeräusche, das Tropfen des Blutes auf den Boden, Dakotas Auftreten auf den Untergrund beim Verlassen ihrer Sitzposition mit übereinandergeschlagenen Beinen, ihr Ziehen an der Zigarette, Gilbertos Herausziehen seiner Hand aus der Jackentasche sowie das Hupen eines Autos bei 00:59:58 auf der Zeitanzeige. Diese handlungsfunktionalen Geräusche begleiten einen Dialog zwischen Dakota und Gilberto während der Handlung. In dem Gespräch der beiden Figuren geht es darum, dass es „normal“ ist, dass Menschen verletzt werden und dass es für den Fremden deshalb nicht von Belangen ist, danach zu fragen, was mit der Hand der jungen Frau geschehen ist.

Mit den einzelnen Rückblendeszenen wird dem Betrachter/ der Betrachterin vermittelt, dass jegliche Verletzungen, welche der entführten Aubrey Fleming zugefügt werden (siehe „Finger I: Aubrey Fleming“), auch auf den Körper ihrer Zwillingsschwester Dakota Moss übertragen werden.

⁶⁸ Diese Figur trägt laut „The Internet Movie Database (IMDb)“ den Namen „Gilberto“, was eine Recherche unter dem Link <http://www.imdb.de/title/tt0897361/fullcredits#cast> (Zugriff am 06.04.2012) ergeben hat.

Deren Verletzungen entstehen folglich *ohne fremde Einwirkung* oder wie es die Protagonistin selbst ausdrückt: „Mir ist der Finger abgehackt worden, aber niemand war es.“⁶⁹

Die Analyse der letzten Szene – jene der Busfahrt – war von Relevanz, da an dieser Stelle die Nebenfigur Gilberto in den Film eingeführt wird. Ebendieser zählt in einem anderen Segment des Films, welches als Vision oder Traum von Dakota zu deuten ist und von 01:07:00 bis 01:07:56 auf der Zeitanzeige andauert, folgende Gegensatzpaare auf: gerade-ungerade, links-rechts, Bewegung-Ruhe, Frieden-Krieg sowie Liebe-Hass. Schließlich meint er: „Alles im Leben hat zwei Hälften.“⁷⁰ Diese Aussage stellt ein Verweis auf die Zwillingsthematik sowie auf die Geschichte mit dem Titel „Dakota“ dar, welche Aubrey Fleming im Film selbst verfasst hat. Darin schreibt sie „Sie starrte fassungslos auf ihre Geburtsurkunde. Das war nicht möglich, aber da stand es schwarz auf weiß. Sie hatte nicht nur eine Mutter von der sie nichts wusste, sie hatte auch eine eineiige Zwillingsschwester [...]. Wie sollte sie jemals ihre zweite Hälfte finden?“⁷¹ Es gilt nun anzumerken, dass Zwillinge im allgemeinen Verständnis oft als zwei Hälften eines Ganzen aufgefasst, aber kaum mit Gegensätzlichkeit in Verbindung gebracht werden. Ein kurzer Wortwechsel in *Ein verrückter Tag in New York* (TC: 00:22:00 bis 00:22:07) lautet diesbezüglich:

Bennie Bang: „I'll break you both in two!“

Jane Ryan: „We already are in two [...]!“

Auf eine ebensolche (mögliche) Unterschiedlichkeit seitens eines eineiigen Zwillingspaars wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit mit dem Titel „Klischeekategorie Zwei: Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?“ Bezug genommen.

1.1.3.4. Operationssaal

Eine Aktionsszene mit wenigen Dialogsätzen während der Handlung von 00:23:27 bis 00:24:06 laut Zeitstempel wird „Operationssaal“ benannt und ist in der Folge Gegenstand der filmanalytischen Beschreibung.

Die erste Einstellung dauert bis 00:23:29 laut Zeitangabe. Es handelt sich um eine Aufsicht auf Aubrey Flemings Gesicht und Hals in Großaufnahme. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird damit vermittelt, dass das Mädchen seinem Peiniger scheinbar entkommen ist.

⁶⁹ Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 01:00:28 bis 01:00:31.

⁷⁰ ebenda, TC: 01:07:28 bis 01:07:44.

⁷¹ ebenda, TC: 01:06:14 bis 01:06:34.

Die Protagonistin liegt mit geschlossenen Augen auf einer Krankenhausliege, trägt eine blaue Operationshaube und wird mittels eines Tubus beatmet, welcher an ihrem Kinn mit weißen Klebestreifen befestigt ist – Aubrey ist an ein Beatmungsgerät angeschlossen. Bis 00:23:31 laut Zeitstempel ist für den Betrachter/ die Betrachterin eher links im Bild ein Monitor in Detailaufnahme zu erkennen, welcher die Herz-Kreislauf- und Atmungsaktivität der Patientin aufzeigt. In der nächsten Einstellung bis 00:23:33 auf der Zeitangabe werden diverse Schläuche und Kabel, welche für einen Operationssaal typisch sind, in Detailaufnahme gezeigt. Damit wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin vermittelt, in welchem (schlechten) Zustand sich die Protagonistin befindet. Bis 00:23:35 laut Zeitstempel folgt erneut eine Aufsicht auf die Patientin in Großaufnahme. Die nächste zwei Sekunden lange Einstellung zeigt mittels Unschärfe in extremer Untersicht Aubreys „first-person-perspective“. Im Bildvordergrund werden zwei Personen in einer nahen Einstellung gezeigt. Es handelt sich dabei um einen Mann links und eine Frau rechts im Bild. Beide tragen eine Operationshaube sowie einen Mundschutz, wodurch der Betrachter/ die Betrachterin diese Figuren als Mitglieder eines Operationsteams identifizieren kann (und soll). Im Bildhintergrund derselben Einstellung sind zwei runde Scheinwerferlichter auszumachen, wodurch dem Zuschauer/ der Zuschauerin suggeriert wird, dass die Hauptfigur kurzzeitig das Bewusstsein wiederzuerlangen scheint und/ oder unter Medikamenteneinfluss steht. Es folgt bis 00:23:38 laut Zeitangabe abermals eine Aufsicht auf die Protagonistin in Großaufnahme – sie blinzelt mit den Augen. Bis 00:23:39 auf der Zeitanzeige handelt es sich um eine Ich-Perspektive, welche der Zuschauer/ die Zuschauerin erneut Aubrey zuordnen kann. In extremer Untersicht ist eine undeutlich erkennbare Person aus dem Krankenhauspersonal in Großaufnahme im Bild. Seitens des Plots wird demnach vermittelt, dass die Protagonistin das Bewusstsein scheinbar wieder verliert. Die nächste Einstellung dauert eine einzige Sekunden lang und zeigt in Detailaufnahme einen Bestandteil des Intensivrespirators, welcher mit einer Skala in roter Schriftfarbe versehen ist. Es folgt bis 00:23:41 auf der Zeitanzeige eine Großaufnahme eines männlichen Mitgliedes des Operationsteams im Profil rechts im Bild. Dabei verdeckt die undeutliche Silhouette einer Ärztin den linken Bildvordergrund. Daran schließt eine einsekündige Einstellung eines Ausschnitts auf dem Vitaldatenmonitor in Detailaufnahme an. Der Betrachter/ Die Betrachterin gewinnt dadurch den Eindruck, dass einer der Ärzte/ eine der Ärztinnen der vorherigen Einstellung gerade seinen/ ihren Blick auf ebendieses Anzeigegerät gerichtet hat. In der Folge knüpft bis 00:23:42 laut Zeitstempel eine Aufsicht auf Aubreys Gesicht in Detailaufnahme an – sie ist von der unteren Stirnhälfte bis oberhalb Kinns im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin.

Gezeigt wird, dass die Protagonistin ihre Augen, welche blutunterlaufen sind, abermals öffnet. Bis 00:23:43 auf der Zeitangabe schließt – diesmal extrem unscharf gehalten – eine Ich-Perspektive der Protagonistin an – vermittelt durch eine extreme Untersicht. Damit wird dem Betrachter/ der Betrachterin mitgeteilt, dass die Hauptfigur kaum mehr bei Bewusstsein ist und ihre Umgebung lediglich verschwommen wahrnehmen kann. Es erfolgt bis 00:23:44 auf der Zeitanzeige ein Wechsel hin zu derselben Aufsicht auf Aubreys Gesicht wie zuvor. Im Anschluss daran schwenkt die Kamera bis 00:23:46 laut Zeitstempel unruhig von rechts nach links über die Gesichter der behandelnden Ärzte/ Ärztinnen. Dadurch wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin jene Hektik vermittelt, in welche die Chirurgen/ Chirurginnen bei der Betrachtung der Anzeige des Vitaldatenmonitors geraten sind. Ferner gilt anzumerken, dass durch den schnellen Wechsel der Einstellungen dem Betrachter/ der Betrachterin bereits jene Stresssituation vermittelt wird, in welcher sich Mediziner/ Medizinerinnen auf einer Intensivstation befinden. Die darauf folgende Einstellung bis 00:23:47 laut Zeitangabe ist erneut eine Großaufnahme einer Ärztin, welche undeutlich im linken Bildvordergrund zu sehen ist und eines Arztes, welcher sich im rechten Bildhintergrund befindet. Die daran anschließende Aufnahme folgt noch in derselben Sekunde und zeigt in Detailaufnahme, dass eine vom rechten Bildrand her kommende mit einem blauen Gummihandschuh bekleidete Hand eines der Mitglieder des Operationsteams jenen Teil des Beatmungsgeräts berührt beziehungsweise daran dreht, welcher die teilweise erkennbare weiße Aufschrift „Halothan“ und eine Skalierung trägt – Aubrey wird ein Narkosegas verabreicht. Noch in derselben Zeiteinheit folgt eine Aufsicht auf das Gesicht und den Hals der Hauptfigur in Großaufnahme. Eine Person steht hinter dieser und hält ihren Kopf zwischen seinen/ ihren mit blauen Handschuhen bekleideten Händen und die Hand eines weiteren Mitglieds des Ärzteteams fixiert den Tubus. Dabei zoomt die Kamera rasch nach vorne an die Protagonistin heran. Bis 00:23:48 auf der Zeitanzeige folgt eine „first-person-perspective“. In extremer Untersicht sind drei Mitglieder des Operationsteams im Bildvordergrund und zwei Scheinwerferlichter im Bildhintergrund unscharf zu erkennen. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird demnach vermittelt, dass Aubrey erneut die Augen geöffnet hat. Daraufhin sind etwa eine Sekunde lang die Hauptfigur und die ihren Kopf und den Tubus fixierenden Hände der Mitglieder des Ärzteteams in Großaufnahme im Bild. Noch in derselben Zeiteinheit wechselt die Einstellung abermals zur unscharfen Ich-Perspektive des Mädchens.

Bis 00:23:50 schließen eine Aufsicht auf die Protagonistin und die Gliedmaßen der Personen aus dem Operationsteam in einem „close-up“, bis 00:23:51 Aubreys „first-person-perspective“ und bis 00:23:52 eine Aufsicht auf die Hauptfigur in Detailaufnahme – diese ist von der unteren Hälfte ihrer Stirn bis oberhalb ihres Kinns im Bild – aneinander an. Es folgt eine Einstellung aus der Ich-Perspektive der Protagonistin, in welcher erneut Unschärfe dominiert und welche mit einer extrem kurzen Überblendung in Blau vergleichbar ist. Bei 00:23:53 auf der Zeitanzeige ist erneut Aubrey in derselben Detailaufnahme wie schon zuvor im Bild. Daraufhin folgt bis 00:23:54 laut Zeitstempel erneut eine unscharfe Ich-Perspektive, welche durch eine extreme Aufsicht vermittelt wird. Der Betrachter/ Die Betrachterin teilt neuerlich die Sicht der Hauptfigur auf einen Arzt/ eine Ärztin in Großaufnahme. An dieser Stelle findet nun tatsächlich eine Überblendung in Blau statt. In Aufsicht werden Aubreys Augen- und Mundpartie in Detailaufnahme gezeigt und der Zuschauer/ die Zuschauerin erkennt einen blauen Knebel in ihrem Mund. Der Betrachter/ Die Betrachterin muss daraus den Schluss ziehen, dass die junge Frau auf dem Operationstisch eine Art Flashback erlebt. Anzumerken ist, dass der Zuschauer/ die Zuschauerin bei der erstmaligen Betrachtung von *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* an dieser Stelle der Handlung noch nicht wissen kann, dass Aubrey Flemming sich in Wahrheit noch immer in den Händen ihres Entführers befindet, ihre Zwillingsschwester Dakota Moss am Straßenrand aufgefunden wurde und dass dieser Flashback daher in Wirklichkeit für die telepathische Verbindung zwischen den Schwestern steht. Eine neuerliche Überblendung in Blau endet bei 00:23:55 auf der Zeitanzeige und führt den Betrachter/ die Betrachterin zurück in den Operationssaal. Die Augen- und Mundpartie des Mädchens, welches der Zuschauer/ die Zuschauerin für die Hauptfigur Aubrey Fleming hält, wird in Detailaufnahme gezeigt. Die Protagonistin trägt eine blaue Operationshaube, wird mittels eines Tubus beatmet und blaue behandschuhte Hände umfassen ihren Kopf. Bis 00:23:57 laut Zeitangabe schwenkt die Kamera von rechts nach links von einem Arzt, welcher im Profil in einer Großaufnahme gezeigt wird, hin zu einem weiteren Mediziner, welcher ebenfalls nur von der Seite her zu sehen ist. Es folgt erneut eine ein-sekündige Einstellung in Aufsicht auf das Gesicht der Patientin auf dem Operationstisch in Detailaufnahme – sie ist abermals von der unteren Stirnhälfte bis oberhalb des Kinns im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Die Wirkung des Narkosemittels tritt offenbar ein, denn jene den Kopf der jungen Frau stützenden Hände lösen sich sodass ebendieser auf deren rechter Körperseite zu liegen kommt. Daraufhin ist bis 00:24:00 auf der Zeitanzeige ein Mediziner in Großaufnahme rechts im Bild sichtbar.

Dieser richtet seinen Blick auf ein zweites Mitglied des Operationsteams, dessen Gesicht unscharf im linken Bildvordergrund teilweise zu erkennen ist. Die nächste Einstellung bis 00:24:02 laut Zeitstempel zeigt das Profil ebendieser offensichtlich weiblichen Person aus dem Ärzteteam in einem „close-up“. Diese steht im linken Vordergrund des Bildes und wendet sich leicht von links nach rechts einem anderen Kollegen zu. Im rechten Bildhintergrund kann der Zuschauer/ die Zuschauerin eine unscharfe weitere männliche Figur ausmachen. Die Einstellung bis 00:24:03 laut Zeitangabe zeigt ebendiesen Mediziner in Großaufnahme dabei, wie er sich nach rechts in Richtung der Frau dreht. Dabei schwenkt die Kamera ebenfalls nach rechts auf die Kollegen des Arztes zu. Bis 00:24:07 auf der Zeitanzeige sind zwei Mitglieder des Operationsteams in einer nahen Einstellung im Bild – ihre Köpfe werden vom oberen Bildrand abgeschnitten. Jene Person rechts im Bild nimmt eine Knochensäge in Betrieb – der medizinische Eingriff beginnt. Die Szene im Operationssaal endet mit einer Überblendung, welche einen Zeitsprung in der Handlung einleitet – es folgt das Erwachen der Patientin nach der chirurgischen Behandlung.

Die Tonspur enthält die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche: das Piepen, welches die Herzfrequenz der Patientin „sichtbar“ machen soll, die je nach Perspektive gedämpften oder deutlich wahrnehmbaren Stimmen der Ärzte/ Ärztinnen, die Geräusche, welche das Beatmungsgerät verursacht sowie die Inbetriebnahme der Knochensäge. Überdies wurde die Szene mit dem Geräusch eines klopfenden Herzens und einer spannungserzeugenden Filmmusik unterlegt. Ferner erfährt der Zuschauer/ die Zuschauerin durch die Dialoge des medizinischen Personals, welche vor und nach der Handlung stattfinden, dass das Mädchen während der Operation kurz zu Bewusstsein kommt, woraufhin die Dosis des Narkosemittels erhöht werden muss. In einem ebendieser Gespräche verlangt die Ärztin, dass jemand ihr die Knochensäge reichen soll. Auf diese Art und Weise wird die oben beschriebene Drehung der weiblichen Person in Richtung jenes Kollegen erklärt, welcher ihr das Werkzeug zugibt und dabei selbst – aufgrund der Einstellungsgröße – nicht im Bild zu sehen ist.

Die filmanalytische Beschreibung dieser Szene diene dem Zweck, zu verdeutlichen, wie stark eine – wenn überhaupt vorhandene – telepathische Verbindung von eineiigen Zwillingen sein kann. Ein Zwilling kann – genau dies vermittelt der Film an dieser Stelle – *seine zweite Hälfte* immer erreichen, selbst oder gerade dann, wenn das Bewusstsein getrübt ist – im ausgewählten Beispiel durch ein medizinisches Narkosemittel. Der Drang wach zu sein und *dem eigenen Anderen* zu helfen oder wenigstens in Gedanken Beistand zu leisten, scheint stärker, als alles Übrige.

1.1.3.5. Verletzung der Armbeuge

„Sie hatte sich schon immer wie ein halber Mensch gefühlt. Ein halber Mensch mit einer halben Seele.⁷² Manchmal, wenn sie sich tief in einem Traum verlor, konnte sie die beiden Hälften zusammenbringen, doch jedes Mal wachte sie mit demselben Gefühl von Verlust und Einsamkeit auf.“

Aubrey Fleming

Eine weitere Aktionsszene ohne Dialog wird im Folgenden filmanalytisch beschrieben um zu zeigen, dass Aubrey Flemings Verletzungen nicht nur *ohne fremde Einwirkung* entstehen, sondern *gleichzeitig* auch auf ihre Zwillingschwester übertragen werden.

Diese Szene wird als „Verletzung der Armbeuge“ angeführt und beginnt bei 00:44:24 auf der Zeitanzeige mit einer Aufsicht auf *Aubreys/ Dakotas* Augen- und Mundpartie in Detailaufnahme. Dabei bleibt der größte Teil des Gesichts hinter mehreren Schatten verborgen. Die Figur hält die Augen geschlossen und wendet ihren Kopf von einer Seite auf die andere. Der Betrachter/ Die Betrachterin wird im Unklaren darüber gelassen, welche der beiden Hauptfiguren hier bei einem unruhigen Schlaf gezeigt wird. Bei der Zeitangabe 00:44:30 beginnt eine vier Sekunden lange Überblendung, in welcher der Entführer in Nahaufnahme aus einer Bauchsicht heraus zu sehen ist. Er trägt einen dunklen Kapuzenpulli sowie eine ebenfalls dunkle Baseballkappe auf den Kopf und beugt sich mit der gläsernen blauen Waffe über sein Opfer beziehungsweise den Zuschauer/ die Zuschauerin. Ferner senkt der Geiselnnehmer seinen rechten Arm mit dem Werkzeug aus Glas und ebendieser Bewegung folgt die Kamera. Eine weitere drei Sekunden andauernde Überblendung zeigt eine Aufsicht auf *Aubreys* Augen- und Mundpartie in Detailaufnahme – die Figur ist durch die blaue Fessel in ihrem Mund zu identifizieren. Nach 00:44:37 laut Zeitstempel erfolgt erneut ein nicht ganz vollständiger, kontinuierlicher Übergang zwischen den Einstellungen hin zu einer Aufsicht auf die schlafende und träumende *Dakota* in Großaufnahme. Dem Betrachter/ Der Betrachterin wird an dieser Stelle im Nachhinein verdeutlicht, dass es sich bereits bei der ersten Einstellung dieser Szene um *Dakotas* Gesichtszüge gehandelt hat, da ihr Mund frei von jeglichen Knebelspuren war. Bei 00:44:39 laut Zeitanzeige findet ein letzter Einstellungswechsel mittels eines kontinuierlichen Übergangs statt und der Zuschauer/ die Zuschauerin wird zunächst wieder im Unklaren darüber gelassen, was genau er/ sie gerade in Detailaufnahme wahrnimmt.

⁷² Dazu siehe auch Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 01:19:35 bis 01:19:40.

Schließlich wird deutlich, dass die blaue Waffe des Entführers (irgendwo) in das Fleisch seines Opfers eindringt und diese Körperstelle sofort heftig zu bluten beginnt. Bei 00:44:43 laut Zeitangabe – der kontinuierliche Wechsel zwischen den Einstellungen endet – folgt eine Großaufnahme des Gesichts und des Halses der schlafenden Dakota in einem „high shot“. Auch an dieser Stelle wird die Figur durch mehrere Schatten verdeckt. Bis 00:44:53 laut Zeitstempel findet ein abwärts gerichteter Schwenk der Kamera statt, welcher sich an Dakota rechter Körperhälfte orientiert – sie liegt auf dem Rücken in einem (Krankenhaus-) Bett mit weißen Laken und trägt ein weites, dunkles (Patienten-) Oberteil. Diese Kamerabewegung endet bei ihrer rechten Armbeuge. Bis 00:45:03 laut Zeitanzeige findet ein schwacher Zoom statt und der Betrachter/ die Betrachterin erkennt, dass die Protagonistin an ebendieser Körperstelle zu bluten beginnt. Die nächsten beiden Einstellungen zeigen Dakota in Nahaufnahme – zuerst vom Scheitel bis zum Brustansatz und ab 00:45:07 auf der Zeitangabe vom Scheitel bis zum Bauchnabel. Sie schreckt aus ihrer Schlafposition auf und beginnt hysterisch über die blutende Wunde in ihrer rechten Armbeuge zu reiben. Bei 00:45:09 laut Zeitstempel wechselt die Einstellung zu einer „first-person-perspective“ der Hauptfigur. Im Bildvordergrund erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin deren nackte Beine und im Bildhintergrund stürmt Daniel Fleming – mit einem dunkelblauen Pullover und einer dunklen Hose bekleidet – in den Raum, welcher nun eindeutig als ein Krankenhauszimmer auszumachen ist. Von 00:45:11 bis 00:45:13 laut Zeitanzeige wird die aufgewühlte Dakota in einer nahen Aufnahme gezeigt. Ferner erscheint deren vermeintlicher Vater bei 00:45:12 laut Zeitangabe im linken Bildvordergrund und versucht sie zu beruhigen. Die nächste Einstellung dauert zwei Sekunden lang an und zeigt erneut eine „first-person-perspective“ der Protagonistin – es handelt sich um eine undeutliche Bauchsicht auf Daniel Fleming in Großaufnahme. Bis 00:45:17 folgen eine Nahaufnahme und bis 00:45:20 eine Großaufnahme Dakotas – sie ist rechts im Bild. Dabei verdeckt deren „Vater“, genauer gesagt, dessen Rücken den linken Bildvordergrund. Daniel Fleming versucht die um sich schlagende junge Frau festzuhalten und blickt dabei mehrmals hinter sich – er ruft nach jemandem. Bis 00:45:22 laut Zeitanzeige handelt es sich – vermittelt durch eine Bauchsicht – um eine „first-person-perspective“ der jungen Frau auf ihren „Vater“ in Großaufnahme. Ferner sind deren linke Hand und mit Blut verschmierte Finger im Vordergrund des Bildes wahrnehmbar und bei 00:45:21 laut Zeitstempel wird die Beleuchtung des Krankenzimmers eingeschaltet. Es folgt eine Sekunde lang die bereits erwähnte Großaufnahme Dakotas – sie ist abermals rechts im Bild und ihr „Vater“, genauer gesagt, dessen Rücken verdeckt erneut den linken Bildvordergrund.

Bis 00:45:24 laut Zeitangabe sind Daniel Fleming in Großaufnahme im rechten Bildvordergrund und zwei verschieden geschlechtliche FBI-Agenten im linken Bildhintergrund aus der „first-person-perspective“ der Hauptfigur – erneut durch eine Bauchsicht vermittelt – zu sehen. Der Ermittler trägt einen dunklen Anzug mit einem weißen Hemd darunter sowie eine Krawatte und seine afroamerikanische Kollegin einen schwarzen Blazer. Ferner taucht die blutverschmierte linke Hand der Hauptfigur immer wieder links im Bildvordergrund auf. Es folgt eine Nahaufnahme der sich windenden und nach einer Eisenstange mit einem Infusionsbeutel greifenden Protagonistin – diese ist vom Scheitel bis unterhalb ihrer Brust im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – welche bei 00:45:28 auf der Zeitanzeige mittels einer (blauen) Überblendung in eine Großaufnahme übergeht. Diese Aufnahme zeigt bis 00:45:35 laut Zeitstempel, wie die blaue, gläserne Waffe –im Bildvordergrund – von den blau behandschuhten Händen des Entführers – links im Bild – vor einem prasselnden Feuer – unscharf im Bildhintergrund – an einem Schleifstein – rechts im Bild – geschärft wird. Die nächste Einstellung dauert fünf Sekunden lang an und zeigt den Geiselnnehmer im Profil links im Bild in einer Halbtotale des kellerartigen Raumes, in welchem er sein Opfer gefangen hält, bei der Bearbeitung des eben erwähnten Werkzeuges. Das vorangegangene Bild lässt sich rückblickend als Zoom ebendieser Einstellung begreifen. Mit einer erneuten Überblendung ins Blaue endet diese „Verletzung der Armbeuge“ genannte Szene.

Untermalt wird diese Szene von einer unheimlichen Filmmusik in verschiedenen Ausgestaltungen. Ein Wechsel zwischen den einzelnen Formen erfolgt beispielsweise in jenem Moment, in dem die Hauptfigur aus dem Schlaf beziehungsweise aus der Vision erwacht. Ferner wird die Musik von folgenden handlungsfunktionalen Geräuschen begleitet: Dakotas Atemgeräuschen und ihrem Stöhnen, Aubreys durch den Knebel hervorgepressten Atmungs-, Angst- sowie Schmerzlauten, dem Eindringen der Waffe in das Fleisch/ die Armbeuge, dem aus der Wunde herausquellenden Blut, Dakotas Schlag mit der flachen Hand auf ihre Verletzung, einem Schlag in Daniels Gesicht, einem Ziehen an der Eisenstange mit dem Infusionsbeutel, dem Schleifen des Werkzeuges sowie einem prasselnden Feuer. Ferner kann der Zuschauer/ die Zuschauerin ein Quicken von Ratten und eine Art Gewitterdröhnen vernehmen, welche beide Aubreys Wahrnehmung zuzurechnen sind, aber dann auftreten, wenn Dakota wieder im Bild ist. Die Erklärung dafür ist wieder eine „Ich bin im Kopf drinnen und sehe auf den Kopf darauf“- (Wahrnehmungs-) Situation des Betrachters/ der Betrachterin.

Er/ Sie kann akustisch wahrnehmen, was Dakota dank der telepathischen Verbindung zu ihrer Zwillingschwester in ihrem Kopf hört, obwohl es Aubrey ist, welche sich an jenem Ort befindet, an dem die Geräuschquellen zu finden sind. Auch das bereits bekannte gespenstische, unverständliche Flüstern, welches seinen Ursprung ebenfalls „in Dakotas Kopf“ hat, wird in dieser Szene eingesetzt. Die Hauptfigur schreit ferner *Nein!* und *Verschwinde!* – daraus kann der Zuschauer/ die Zuschauerin schließen, dass Dakota Daniel nicht erkennt, also noch nicht vollständig aus ihrem Traum/ ihrer Vision erwacht ist. Daniel versucht verzweifelt herauszufinden, was mit seiner Tochter passiert ist, er will sie beruhigen und gibt den FBI-Agenten während der Handlung Anweisungen denjenigen zu finden, der seine Tochter verletzt hat.

In der Szene mit dem Titel „Verletzung der Armbeuge“ wurde mit der Montagetechnik der Überblendung gearbeitet, um dem Zuschauer/ der Zuschauerin zu vermitteln, dass das, was Aubrey Fleming geschieht, nicht nur *ohne fremde Einwirkung* – siehe Analyseergebnis der „Rückblende“ – sondern auch *gleichzeitig* ihrer Zwillingschwester Dakota Moss widerfährt. Eine Erklärung, welche im Film diesbezüglich geliefert wird, lautet: „Stigmatic Twins: A phenomenon by which bodily marks, sores, or sensations of pain of one twin correspond simultaneously in location to the wounds of the second twin.“⁷³

1.1.3.6. Niedergeschlagen Werden

„Sie hatte einen Trick drauf“. Sie konnte ihr Leben wie einen Film betrachten und zuschauen was geschieht. Als würde es nicht ihr passieren, sondern einem Mädchen, dass so aussah wie sie.“

Aubrey Fleming

Ein weiteres Exempel für eine „Stigmatic Twins“- Szene in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* wird mit „Niedergeschlagen Werden“ angegeben. Diese ist eine Aktionsszene ohne Dialog.

Die erste Einstellung bei 01:15:03 laut Zeitstempel zeigt eine Bauchsicht auf Teile des oberen Stockwerks des Hauses, welches von der Familie Fleming bewohnt wird, in einer gewittrigen Nacht. Von 01:15:06 bis 01:15:15 auf der Zeitanzeige handelt es sich um einen „medium long shot“.

⁷³ Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 01:09:55.

In extremer Aufsicht auf Dakota, welche ein weißes T-Shirt, eine rote Weste darüber, eine dunkle (Jeans-) Hose sowie ebenfalls weiße Turnschuhe trägt, wird gezeigt, dass ebendiese einen Stuhl mit ihrer gesunden linken Hand hinter sich her durch einen Wohnraum zieht – es handelt sich vermutlich um das Wohnzimmer der Flemings – und schließlich auf die Sitzfläche von ebendiesem steigt. Mit dem Näherkommen der Hauptfigur zoomt die Kamera ein Stück weit zurück. Es folgt bis 01:15:17 laut Zeitangabe eine Bauchsicht – eine „first-person-perspective“ der Protagonistin. Dakota versucht mit ihrer linken Hand einen von vielen Pokalen auf einem Regal zu erreichen. Bis 01:15:18 laut Zeitstempel handelt es sich um die bereits bekannte Halbtotale des Wohnraums. Als Einstellungsperspektive wurde erneut eine extreme Aufsicht gewählt und unter anderem sind der Kopf und der linke Arm des Mädchens im Zentrum des Bildes sowie die Oberfläche des wackelnden Regals – ebendieses ist am unteren Bildrand zu erkennen und verdeckt den restlichen Körper der Figur – im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Danach folgt bis 01:15:19 auf der Zeitanzeige eine nahe Aufnahme von Dakotas Unterschenkeln, ihren weißen Turnschuhen und dem Hocker. Ferner ist die untere Hälfte einer weißen Zimmertüre rechts im Bild. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird vermittelt, dass die Hauptfigur auf ihren Zehenspitzen auf dem Stuhl steht, um an die Trophäe auf dem Möbelstück heranzukommen. Bis zu der Zeitangabe 01:15:21 wird die oben genannte „first-person“- Einstellung wiederholt und daran schließt bis 01:15:22 erneut die extreme Aufsicht auf Dakota in Halbnahaufnahme an. Die nächste Einstellung zeigt das Mädchen bis 01:15:23 laut Zeitstempel in Großaufnahme dabei, wie es seinen Kopf ruckartig in Richtung der Kamera dreht. Daraufhin folgt eine Großaufnahme von einem Ganzkörperspiegel. Ebendieser ist teilweise im Bild, steht an einer Wand, welche links im Bild wahrzunehmen ist und spiegelt die Protagonistin wieder. An der Mauer befinden sich undeutlich aber dennoch zu erkennen eine Puppe sowie Teile eines grünen, hölzernen Rahmens. Überdies sind blau blühende Rosen am rechten Bildrand zu erkennen. Ferner ist die Hauptfigur in dieser Einstellung vom Scheitel bis zur oberen Hälfte ihres Oberschenkels im Bild zu sehen, wie sie ihren Blick auf die reflektierende Fläche richtet. Diese Spiegelung wird von 01:15:24 bis 01:15:27 auf der Zeitanzeige von Aubreys dreckverschmierten Gesicht und Hals in Großaufnahme überblendet. Das Mädchen trägt eine Art weißen, gestickten Schleier auf seinem Kopf. Diese Überblendung findet lediglich in dem Spiegel am linken Bildrand statt, der rechte Rand, welcher die Wand des Raumes zeigt, bleibt bis auf die Tatsache, dass ein Übergang von Unschärfe zu Schärfe stattfindet, unverändert. Es folgt ein „close-up“ von Dakota, welche erschrocken (in den Spiegel) blickt. Ab 01:15:29 laut Zeitstempel wird abermals ein Teil der reflektierenden Fläche in Großaufnahme gezeigt.

Ferner ist in dieser Einstellung die Wand rechts im Bild frei von jeglichen Dekorationsgegenständen – es handelt sich demnach um einen Wandabschnitt weiter unten – und der Zuschauer/ die Zuschauerin erkennt ein Tapetenmuster aus senkrecht verlaufenden, feinen Linien. Die Oberfläche des Spiegels wird selbst zu einer Art Leinwand, auf welcher ein Film abläuft. Bis 01:15:30 laut Zeitanzeige wird in einer halbtotalen Einstellung (innerhalb des Holzrahmens der reflektierenden Fläche) gezeigt, wie ein Mann, dessen Gesicht mit einer dunklen Baseballkappe verdeckt ist und der eine dunkle Jacke trägt, auf ein Mädchen, welches mit dem Rücken zum Betrachter/ zur Betrachterin auf einem von mehreren Felsen sitzt, zugeht und mit einer Schaufel in den Händen zum Schwung ausholt. Die nächste Einstellung (im Spiegel) zeigt erneut Aubreys Gesicht und Hals in Großaufnahme. Von 01:15:32 bis 01:15:32 laut Zeitangabe wird – für den Zuschauer/ die Zuschauerin kaum wahrnehmbar – in einer Halbnahaufnahme gezeigt, wie das auf dem Felsen sitzende Mädchen – am linken unteren Bildrand innerhalb der Rahmung des Spiegels – von dem Mann – am rechten Bildrand innerhalb des Spiegelrahmens – mit der Schaufel niedergeschlagen wird. Es folgen bis 01:15:33 eine Großaufnahme von Dakotas Gesicht und Hals sowie bis 01:15:34 die Halbnahaufnahme vom Beginn der Szene mit der extremen Aufsicht auf die Protagonistin. Gezeigt wird, dass die Hauptfigur von dem Stuhl fällt – so, als hätte die Schaufel auch ihren Kopf getroffen. Daraufhin wird in einer nahen Einstellung bis 01:15:35 laut Zeitstempel gezeigt, wie Dakota unsanft auf dem Fußboden aufschlägt. Diese Einstellung – offensichtlich mit einer am Boden fixierten Kamera aufgenommen – bringt den Zuschauer/ die Zuschauerin auf Augenhöhe mit der gestürzten Protagonistin. Bis 01:15:46 auf der Zeitanzeige ist die auf dem Fußboden liegende Dakota in einem „full shot“ im Bild. Ferner zoomt die Kamera soweit an die Hauptfigur heran, dass ebendiese am Ende der Aufnahme in einer Amerikanischen Einstellung im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin ist. Dakota stützt sich auf ihren linken Ellenbogen und versucht sich jenes Blut aus dem Gesicht zu wischen, welches aus ihrer Nase läuft. Die nächste Einstellung bis 01:15:49 laut Zeitangabe zeigt in dem zur Leinwand umfunktionierten Spiegel in Großaufnahme, wie der Mann beginnt das bewusstlose Mädchen wegzuschleppen. Bis 01:15:50 laut Zeitstempel zoomt die Kamera etwas nach vorne an die reflektierende Fläche heran, wobei der Kopf und die Brust einer Eule in Großaufnahme gezeigt werden. Die nächste Einstellung bis 01:15:53 laut Zeitangabe zeigt Dakotas Gesicht mit ihrer blutigen Nase in einem „close-up“. Es folgt bis 01:15:56 auf der Zeitanzeige eine Bauchsicht auf einen Strauß blauer Rosen in Nahaufnahme, wobei sich die einzelnen Blüten zu öffnen beginnen. Diese Einstellung ist aufgrund der gewählten Perspektive als Dakotas Blick zu verstehen.

Ferner erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin den Spiegel der vorherigen Einstellungen am linken Bildrand, Teile eines Lampenschirms am rechten Bildrand und die zuvor erwähnte Puppe sowie den grünen hölzernen Rahmen unscharf im Bildhintergrund. Erneut erfolgt bis 01:15:57 laut Zeitstempel eine Großaufnahme der auf dem Fußboden liegenden Hauptfigur, um zu verdeutlichen, dass sie es war, die in der vorangegangenen Aufnahme auf den Blumenstrauß geblickt hat. Überdies erkennt der Betrachter/ die Betrachterin, dass das Blut aus ihrer Nase von ihrem Kinn tropft. Bis 01:16:13 auf der Zeitanzeige wird erneut aus Dakotas „first-person-perspective“ – vermittelt durch einen „low shot“ – gezeigt, dass sich einzelne blaue Blütenblätter von den Rosenköpfen lösen und zuerst Richtung Boden und dann auf den Spiegel zu gleiten. Die Kamerabewegung orientiert sich dabei an Dakotas abwärts gerichteten Blick auf ebendiese – sie schwenkt nach unten. Anders, als erwartet, landen die Blätter der Rosenblüten nicht auf dem Fußboden, sondern scheinen in den Spiegel überzugehen. Bis 01:16:15 laut Zeitstempel wird abermals die auf dem Fußboden liegende Hauptfigur in einem „full shot“ gezeigt. Diesmal ist die Rückwand der reflektierenden Fläche links im Bildvordergrund zu erkennen und damit wird deutlich, dass das Mädchen tatsächlich in den Spiegel starrt. Ferner zoomt die Kamera ein wenig an Dakotas Gesicht heran. Die nächste Einstellung zeigt einen Teil des Spiegels in Großaufnahme, welcher erneut als eine Art Leinwand für einen Film im Film genutzt wird. Bis 01:16:46 auf der Zeitanzeige hat der Zuschauer/ die Zuschauerin den Eindruck, dass sich die Kamera in den Spiegel hinein bewegt – ab 01:16:21 laut Zeitangabe wird der Rahmen des Spiegels vollkommen von den seitlichen Bildrändern abgeschnitten – und dann den blauen Blütenblättern folgt, welche in einem steinigen kleinen Bachlauf landen und von dem fließenden Wasser davongetragen werden. Die Kamerabewegung ist demnach zuerst ein langsamer Zoom nach vorne und dann ein allmählicher Abwärtsschwenk.

Diese Szene enthält auf der Tonspur neben beinahe durchgängigen, unterschiedlichen Arten einer unheimlichen Filmmusik auch eine Reihe handlungsfunktionaler Geräusche. Ebendiese sind ein Donnergrollen, das Schleifen des Stuhls auf dem Zimmerboden, das Auftreten des Mädchens auf dem Mobiliar, das Wackeln des Regals und der Pokale darauf, wenn die Hauptfigur daran anstößt, Dakotas Fluchen („Scheiße!“), wenn sie den Pokal in dem Regal nicht erreichen kann, eine Eule, das bekannte gespenstische Flüstern „in ihrem Kopf“, welches diesmal den Namen der Hauptfigur wiedergibt, die Schaufel, welche Aubreys Kopf trifft, Dakotas Stöhnen, ein dumpfes Geräusch, wenn die Protagonistin auf dem Boden aufschlägt, Schleifgeräusche, wenn der Entführer sein bewusstloses Opfer mit sich fortzieht, eine Art Blätterrauschen als die Rosenblätter zu Boden gleiten,

fließendes Wasser in den Einstellungen mit dem Bachlauf und das Quaken von Fröschen, welche nicht im Bild zu sehen sind, aber zu der gezeigten Szenerie in der „freien Natur“ gehören.

1.1.3.7. Verlust des Unterschenkels

Eine weitere wichtige Szene, welche „Verlust des Unterschenkels“ genannt wird, steht ebenfalls im Zusammenhang mit „Stigmatic Twins“. Diese beginnt bei 01:18:55 und endet bei 01:19:33 auf der Zeitanzeige.

Die erste Aufnahme dauert bis 01:18:59 laut Zeitstempel, ist unscharf gehalten und zeigt die schlafende Dakota in einer Amerikanischen Einstellung. Die junge Frau liegt auf dem Rücken, trägt ein weißes Oberteil mit Trägern und ist bis über die Hüfte mit einem braunen Lacken zugedeckt. Das blutverschmierte Handtuch aus der Garderobe des Stripclubs ist ebenfalls zu erkennen. Ferner verdeckt in dieser Einstellung eine unscharf in das Bild gerückte Lampe den linken Bildvordergrund. Daraufhin folgt eine extrem nahe Aufnahme der unruhig schlafenden Hauptfigur bis 01:19:05 auf der Zeitangabe – ebendiese ist im Profil vom Scheitel bis unterhalb der Brust im Bild. Bis 01:19:09 laut Zeitstempel erfolgt erneut die bereits bekannte Amerikanische Einstellung vom Beginn der Szene. Dem Betrachter/ der Betrachterin wird vermittelt, dass die Protagonistin aus ihrem Schlaf aufschreckt. Ferner erscheint die Hauptfigur aufgrund ihrer Bewegung am Ende der Einstellung näher, als zu deren Beginn. Bis 01:19:15 auf der Zeitanzeige werden in Großaufnahme der Brustbereich der jungen Frau am linken Bildrand und deren mit einem braunen Laken verdeckte Oberschenkel am unteren Bildrand gezeigt. Schließlich findet in dieser Einstellung ein leichter Schwenk nach oben statt und die blutverschmierte linke Hand der Hauptfigur sowie deren Gesicht erscheinen nacheinander im Blickfeld des Zuschauer/ der Zuschauerin. Dakota hat gerade das viele Blut an ihrer Handfläche und an ihren Fingern bemerkt und dreht ebendiese in alle Richtungen. Es folgt bis 01:19:19 laut Zeitstempel eine Aufsicht auf das Bett in Nahaufnahme, in welchem sich die junge Frau befindet. Der Betrachter/ Die Betrachterin erkennt lediglich den Brustbereich der Protagonistin und einen Teil von deren zugedeckten Beinen oberhalb des Knies. Die Kamera schwenkt langsam nach oben an ebendiesen Gliedmaßen entlang. Die nächste Einstellung bis 01:19:25 laut Zeitangabe zeigt Dakotas Brust- und Bauchpartie am linken Bildrand in Großaufnahme.

Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt, dass die junge Frau mit ihrer blutverschmierten linken Hand nach dem Laken greift. Danach schwenkt die Kamera nach oben zu ihrem schmerzverzerrten Gesicht. Bis 01:19:27 auf der Zeitanzeige folgt eine Aufsicht auf eine Hälfte des Bett in Nahaufnahme – die Oberschenkel, die Unterarme und die Brust der Figur sind ebenso im Bild, wie ein weißes Handtuch, ein Glas und eine blaue Plastikflasche am Fußboden neben dem Schlaflager. Der Betrachter/ Die Betrachterin beobachtet Dakota dabei, wie sie das Laken von ihren Beinen zieht – unter der Decke ist alles voll Blut. Die nächste Einstellung dauert zwei Sekunden lang an und der Oberkörper der Protagonistin ist in Nahaufnahme vom Scheitel bis oberhalb des Bauchnabels im Bild. Es folgt bis 01:19:30 laut Zeitstempel eine Aufsicht auf das Bett in Nahaufnahme. Der Betrachter/ Die Betrachterin blickt auf Dakotas Beine, genauer gesagt, auf ihre Oberschenkel und die obere Hälfte ihrer Unterschenkel. Ihr rechter unterer Schenkel weist einen tiefen Schnitt auf und sowohl das gesamte rechte Bein als auch das Bett sind blutverschmiert. Diese Einstellung zeigt demnach, dass „The Blue Man“ an einem entfernten Ort in gerade diesem Moment Aubrey Flemings rechten Unterschenkel zu amputieren beginnt. Die Szene endet mit einer Großaufnahme des blutigen rechten Oberschenkels und einem Schwenk hinauf in Dakotas Gesicht im Profil. Ihr Mund ist aufgerissen – sie schreit aus Entsetzen, aufgrund der Schmerzen, aus Panik oder einer Mischung aus all diesen Emotionen.

Wichtig ist anzumerken, dass die Kamerabewegungen innerhalb dieser Szene unruhig sind, wodurch die Atemfrequenz der Hauptfigur veranschaulicht wird.

Auf Ebene des Tons sind eine unheimliche Filmmusik, das Heulen von Sirenen, welches entweder als „in Dakotas Kopf“ oder als Geräusch im Film zu deuten ist und offensichtlich von außen in den Raum dringt, in welchem sich die Figur befindet, Dakotas durch ihre ansteigende Panik verursachte Beschleunigung der Atmung sowie ihre hysterischen Schreie „Oh Nein!“ und „Oh Gott!“ zu verzeichnen.

1.1.3.8. Atemnot I: Aubrey Fleming

Die nächste für diese Arbeit relevante Aktionsszene ohne Dialog wird als „Atemnot I: Aubrey Fleming“ angeführt und dauert von 01:20:51 bis 01:21:04 auf der Zeitangabe. Deren Analyse ist für das Verständnis der daraufhin analysierten Szene mit dem Titel „Atemnot II: Dakota Moss“ erforderlich.

Die erste Einstellung dauert bis 01:20:52 laut Zeitstempel und zeigt in extremer Aufsicht den Entführer – erkennbar an den blauen Gummihandschuhen, der dunklen Baseballkappe und einer ebenfalls dunklen Jacke – wie er sich im Bildvordergrund über einen gläsernen Sarg beugt, um ebendiesen zu schließen. Die Szenerie findet offenbar spät nachts statt, denn Dunkelheit ist vorherrschend. Jene zur Beisetzung eines Leichnams verwendete Truhe erscheint in dieser Einstellung in einer Halbnahaufnahme im Bildhintergrund. Es folgt bis 01:20:54 auf der Zeitanzeige eine Untersicht auf eine Eule in Großaufnahme, welche bernsteinfarbene Augen hat und auf einem Ast sitzt. Mit dieser Aufnahme wird dem Betrachter/ der Betrachterin vermittelt, dass diese Szene in einem Wald stattfindet. Die darauf folgende zwei Sekunden lange Einstellung zeigt denselben nachtaktiven Vogel, genauer gesagt, dessen Kopf und Brust in Detailaufnahme. Bis 01:20:58 laut Zeitstempel handelt es sich erneut um eine extreme Aufsicht auf den Entführer und den Glassarg. Durch die vorangegangene Einstellung lässt sich ebendiese Aufnahme als die Perspektive der Eule auffassen. In einer etwas weiteren Einstellung als zuvor wird gezeigt, dass der Kidnapper liebevoll mit der linken Hand an jener Stelle über den gläsernen Sarg streicht, an welcher sich das Gesicht seines Opfers befindet. In der nächsten und letzten Einstellung dieser Szene werden die Hände des Entführers auf dem Deckel der Truhe in Nahaufnahme gezeigt und schließlich schwenkt die Kamera nach oben zu dessen unter einer dunklen Baseballkappe verborgenem im Profil gezeigten Gesicht. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird dadurch der Eindruck vermittelt, dass der Mann sein vollbrachtes Werk nochmals begutachtet.

Die akustische Ebene dieser kurzen Szene beinhaltet die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche: das Schließen des Sargdeckels, Donnergrollen, die Rufe der Eule sowie einen quietschenden Laut, welchen der Entführer verursacht, wenn er mit den Gummihandschuhen über die gläserne Oberfläche des Sargdeckels streicht. Die zum Einsatz kommende Filmmusik ist abermals als unheimlich zu bezeichnen.

Als Fortsetzung der oben analysierten Szene mit dem Titel „Atemnot I: Aubrey Fleming“ ist der Zeitabschnitt 01:21:35 bis 01:21:46 auf der Zeitanzeige zu betrachten. In der ersten einsekündigen Einstellung – es handelt sich bei der Einstellungsgröße um eine Großaufnahme – wird gezeigt, dass jemand mit einer Schaufel ein Loch in der freien Natur aushebt – der Boden ist mit Laub bedeckt. Der Betrachter/ Die Betrachterin befindet sich auf Augenhöhe mit dem Werkzeug. Daran knüpft bis 01:21:40 laut Zeitstempel ein „full shot“ an. Eine Aufsicht auf den Entführer zeigt, dass ebendieser mit dem oben genannten Werkzeug ein sarggroßes Loch ausgehoben hat, durch welche die Einstellungsgröße bestimmt wird.

Ferner zoomt die Kamera in dieser Einstellung leicht an den Entführer heran, welcher seine Arbeit beinahe vollendet hat. Die letzten sechs Sekunden dieser Szene zeigen eine nahe Aufnahme des gläsernen Sargs. Darin ist der Entführer im Profil, genauer gesagt, seine Arme sowie Hände an der Schaufel im linken Bildvordergrund undeutlich bei seiner grabenden Tätigkeit erkennbar.

Auf der akustischen Ebene vernimmt der Zuschauer/ die Zuschauerin das Geräusch des Grabens mit der Schaufel, Donnerrollen und abermals eine unheimliche Filmmusik.

Eine zweite und letzte Ergänzung zu „Atemnot I: Aubrey Fleming“ findet im Zeitabschnitt 01:22:33 bis 01:23:07 auf der Zeitanzeige statt. Bis 01:22:42 laut Zeitstempel folgen eine Nahaufnahme von Dakota – sie ist vom Scheitel bis oberhalb der Brust im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin – eine Überblendung in Blau hin zu einer sich in die Luft schwingenden Eule im Profil in Großaufnahme, eine weitere Überblendung in Blau hinein in einen steinigen Bachlauf – bekannt aus der Analyse der Szene „Niedergeschlagen Werden“ – und eine dritte und letzte Überblendung in Blau hin zu einer Aufsicht auf eine blaue Siegerschleife mit der goldenen Beschriftung „Y.A. 2001“ auf der Vorderseite und dem Spruch „Blue Ribbons are for winners. Never settle for the Red. Rest in Peace, Douglas“ auf der Rückseite in Detailaufnahme, welche die Hauptfigur in ihren Händen hält und umdreht – Dakotas „first-person-perspective“. Die nächste Einstellung zeigt Dakota in einem „close-up“ im Profil am linken Bildrand. Bei 01:22:45 auf der Zeitanzeige wird mittels „Split Screen“ – durch ebendiesen wird ein Bild in zwei oder mehrere Bereiche geteilt, um ebenso viele Handlungen gleichzeitig zu zeigen – ein mit einem weißen gestickten Laken verhülltes Gesicht ebenfalls im Profil am rechten Bildrand aufgeblendet – Aubrey im gläsernen Sarg. Dakota wird dabei in rotes und ihre Zwillingschwester in blaues Licht getaucht. Ab 01:22:58 laut Zeitstempel verschwindet Dakotas Bildnis mittels einer Abblende aus dem „split screen“. Es bleibt das verhüllte Gesicht am rechten Bildrand übrig. Bis 01:23:02 laut Zeitangabe wird die Kamera um neunzig Grad nach rechts gedreht. Der Betrachter/ Die Betrachterin erkennt, dass sich die verhüllte Person in dem Glassarg befindet. Ferner setzt sich die Kamerabewegung in einem Schwenk nach oben, in Richtung des Sargdeckels fort, welcher mit Erde bedeckt wird. Die nächste Einstellung folgt bei 01:23:05 laut Zeitstempel und zeigt den Kopf und die Brust einer Eule in Detailaufnahme.

Bei 01:23:07 auf der Zeitanzeige endet sowohl eine neuerliche Überblendung in Blau von dem nachtaktiven Vogel hin zu Dakota in Nahaufnahme – sie ist vom Scheitel bis oberhalb der Brust im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin – als auch die zweite und letzte Ergänzung zu „Atemnot I: Aubrey Fleming“, worin dem Betrachter/ der Betrachterin eine durch die telepathische Kraft hervorgerufene Vision vermittelt wurde. Dakota hat durch den Spruch auf dem Siegerband und durch Aubrey selbst – das gespenstische Flüstern der zuvor analysierten Szenen entpuppt sich an dieser Stelle als deren Stimme – zweierlei erfahren. Zum einen, wer Aubreys Peiniger ist – der Klavierlehrer Douglas Norquist – und zum anderen, dass ihre Zwillingsschwester gerade von diesem lebendig begraben wird. „The Blue Man“ widersetzt sich demnach der göltigen Theorie, dass der Atem „ein Zeichen für die anderen [ist], welcher Körper beerdigt werden kann und welcher nicht!“⁷⁴

Auf Ebene des Tons sind folgende handlungsfunktionale Geräusche zu verzeichnen: Aubreys (gespenstisches) Flüstern, die Rufe der Eule sowie deren Flügelschlag, das Auftreffen von Erde auf dem Sargdeckel und abermals Donnerrollen. Ferner werden unterschiedliche Arten von Filmmusik eingesetzt und die beiden Mädchen wiederholen im Kanon jenen Spruch auf der Siegerschleife. Dabei setzt Aubreys Stimme verzögert ein, wodurch der Eindruck entsteht, dass Dakotas Stimme nachhallt, da sich die Sprechweisen der beiden Mädchen dermaßen ähnlich sind – wie für eineiige Zwillinge üblich.

1.1.3.9. Atemnot II: Dakota Moss

Eine weitere kurze Szene im Zusammenhang mit „Stigmatic Twins“ dauert von 01:23:21 bis 01:23:55 laut Zeitstempel und wird in der Folge analysiert. Diese wird „Atemnot II: Dakota Moss“ betitelt. Darin werden die Auswirkung der Geschehnisse rund um Aubrey Fleming, welche in der zuvor analysierten dreiteiligen Szene bei lebendigem Leib begraben wurde und sich mit dem Tod durch Ersticken konfrontiert sieht, auf Dakota Moss behandelt.

In der ersten Einstellung bis 01:23:26 laut Zeitangabe wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin mittels einer halbtotalen Einstellung und eines Linksschwenks der Eindruck vermittelt, dass er/ sie spät nachts an einer kurvigen Straße steht und ein Auto an ihm/ ihr vorbei fährt. Es folgt bis 01:23:28 auf der Zeitanzeige eine Nahaufnahme von Dakota im Profil – sie ist vom Scheitel bis unterhalb der Brust im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin.

⁷⁴ Stiegler 2008, S. 72.

Ferner ist ein Arm des Fahrzeuglenkers undeutlich im Bildvordergrund wahrzunehmen. Die Hauptfigur befindet sich demnach auf dem Beifahrersitz des Wagens, welcher in der vorangegangenen Einstellung gezeigt wurde. Daran schließt eine ein-sekündige Großaufnahme von Daniel Flemings Gesicht und Hals an, welches ebenfalls im Profil zu sehen ist. Dieser ist demnach der Fahrer des Autos. Bis 01:23:36 laut Zeitstempel handelt es sich erneut um die zuvor beschriebene Nahaufnahme der Protagonistin. In der nächsten Einstellung bis 01:23:39 laut Zeitanzeige ist der Lenker des Wagens in Großaufnahme rechts im Bild. Ferner erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin in dieser Aufnahme das Gesicht der weiblichen Hauptfigur undeutlich am linken Bildvordergrund. Die nach Luft schnappende junge Frau ist bis 01:23:47 laut Zeitangabe abermals in der bereits genannten Nahaufnahme im Bild. Bis 01:23:56 auf der Zeitanzeige fährt das Fahrzeug auf einer steinigen Straße quasi auf den Betrachter/ die Betrachterin zu – gezeigt in einer Halbtotale. Dakota und Daniel, die Insassen des Wagens, haben ihren Zielort erreicht und damit endet auch die Beschreibung von „Atemnot II: Dakota Moss“.

Die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche kommen in dieser Szene zum Einsatz: das nächtliche Zirpen von Grillen, das Auto, welches die Straße entlang fährt, Aubreys gepresstes Flüstern „Dakota! Dakota! Ich kriege keine Luft!“, die nach Luft schnappende Protagonistin sowie das zum Stillstand kommende Fahrzeug. Begleitet werden diese von einem Dialog zwischen Daniel – er ist besorgt, da sonst niemand weiß, wohin die nächtliche Autofahrt der beiden führt – und Dakota – sie weiß, dass Aubrey und folglich ihr selbst nicht mehr viel Zeit bleibt, bevor sie dem Erstickungstod erliegen. Ferner entschuldigt sich die männliche Figur dafür, dass er dem Mädchen nicht schon viel früher Glauben geschenkt hat. Überdies ist diese Szene teilweise mit einer unheimlichen Filmmusik unterlegt.

Schneewittchen- Exkurs

„Und die Tiere kamen auch und beweinten Schneewittchen, erst eine Eule dann ein Rabe, zuletzt ein Täubchen.“

Jacob und Wilhelm Grimm

Im ersten Teil der oben analysierten Szene „Atemnot I: Aubrey Fleming“ wird neben einer Eule auch ein „Schneewittchensarg“ – ein gläserner Sarg – gezeigt. Dadurch soll bei dem Zuschauer/ bei der Zuschauerin eine Assoziation zu dem gleichnamigen Märchen hervorgerufen werden.

Aubrey Fleming und Dakota Moss lassen sich als moderne Form der „Schneewittchen“- oder der „Schneeweißchen“- Figur aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm beschreiben. Die folgenden zentralen Motive ebendieses von einer wundersamen Begebenheit berichtenden Prosatextes finden sich in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten*: der vergiftete Apfel, die Zahl Sieben, der Spiegel sowie das an diesen gerichtete „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“, kontrastierende Farben, Blut und der todesähnliche Schlaf. In welcher Art und Weise diese Symbole in Sivertsons Film ihre Umsetzung finden, sei an dieser Stelle erörtert. Die Opfer von „The Blue Man“ bei Bewusstsein haltenden Amphetamine stehen für den mit Gift versetzten Apfel. Es gibt genau *sieben* Verletzungsszenen: „Finger I: Aubrey Fleming“, „Rückblende: Finger II: Dakota Moss“, „Verletzung der Armbeuge“, „Niedergeschlagen Werden“, „Verlust des Unterschenkels“, „Atemnot I: Aubrey Fleming“ und „Atemnot II: Dakota Moss“. In den nachstehenden Handlungsmomenten kommt ein Spiegel vor: von 00:10:55 bis 00:11:17 auf der Zeitanzeige beobachtet Aubrey Fleming den jungen Gärtner ihrer Eltern im Rückspiegel ihres Autos dabei, wie er sein Oberteil (für sie) auszieht, von 01:17:50 bis 01:19:01 laut Zeitangabe wird Susan Fleming lediglich in Form ihres Spiegelbildes gezeigt, in der Szene „Rückblende: Finger II: Dakota Moss“ sitzt die Protagonistin in der Garderobe vor einem Spiegel, von 00:45:40 bis 00:46:20 laut Zeitstempel versucht sich Dakota vor einem solchen einzureden, sie wäre Aubrey und in der Szene „Niedergeschlagen Werden“ wird eine solche reflektierende Fläche selbst zu einer „Leinwand“. Ferner kontrastieren in diesem Horror-Fantasy-Thriller anstelle von Schwarz, Rot und Weiß die Farben Rot (Dakota) und Blau (Aubrey). Statt drei einzelner Blutstropfen im Schnee neben einem Rahmen aus Ebenholz als Ausgangsbild für die besondere Schönheit Schneewittchens, rinnt Blut in der Eingangsszene sowie in der oben beschriebenen Rückblende entlang einer Stripteasestange, es quillt von 00:07:36 bis 00:07:37 laut Zeitanzeige, nachdem sie sich an einem Dorn einer blauen Rose gestochen hat, ein Tropfen aus Aubreys rechtem Mittelfinger – ein (möglicher) Verweis darauf, dass sie im weiteren Verlauf des Films genau dieses Körperteil verlieren wird – Blut fließt in der Szene „Finger I: Aubrey Fleming“ einen Abfluss hinunter und es strömt gerade dann in großen Mengen, wenn Dakota abermals eine ihrer Gliedmaßen verliert. Schließlich ist Schneewittchens todesähnlicher Schlaf mit den „Visionen“ vergleichbar, welche Dakota häufig dann quälen, wenn sie schläft.

Darüber hinaus haben das Märchen und der Film die Figur einer Stiefmutter gemein. Susan Fleming stellt im Gegensatz zur bösen Königin der Gebrüder Grimm jedoch keineswegs eine néfaste Mutter dar.⁷⁵ Diese Rolle kommt in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* der leiblichen Mutter der Zwillinge zu, denn Virginia Sue Moss verkaufte eines ihrer Neugeborenen, um ihre Drogensucht weiterhin finanzieren zu können. Ferner weisen beide eine erotische Ebene auf – im Text der Brüder Grimm korrespondiert die Schönheit stets mit Liebe und in Sivertsons Werk ist Dakota Moss als Stripperin tätig. Andere für ein Märchen typische und in diesem Film auftauchende Motive sind einzelne oder zu einem Strauß gebundenen Rosen, eine (haarlose) Katze und Aubrey, das Mädchen aus der Kleinstadt, als „Bauerntochter“, „Magd“ oder „Unschuld vom Lande“. Überdies gilt es in Bezug auf das Symbol „Spiegel“ auf ein „Glasmotiv“ in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* hinzuweisen. Die Waffe des Entführers, Aubrey Flemings Sarg und die wiederkehrenden Spiegel sind als Beispiele diesbezüglich anzuführen.

1.2. Vergleich mit Szenen aus *Julia's Eyes*

Zwei Szenen des spanischen Horror-Mystery-Thrillers *Julia's Eyes* (Originaltitel *Los ojos de Julia*) aus dem Jahr 2011 (Regie Guillem Morales, Drehbuch Guillem Morales und Oriol Paulo) werden in der Folge ebenso wie die neun Szenen aus *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* in Bezug auf gleiche (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken bei eineiigen Zwillingen filmanalytisch nach Werner Faulstich beschrieben. Aufgezeigt wird ferner, dass ein Schauspieler/ eine Schauspielerin in einer Doppelrolle auftritt, wobei der Tod eines Zwillings gleich zu Beginn des Films eintritt und damit keine filmischen Tricks bei der Produktion erforderlich waren.

⁷⁵ In der von Carl Gustav Jung begründeten Analytischen oder Komplexen Psychologie steht der Mutterarchetyp hauptsächlich für die im Unbewussten eines Mannes verankerte Vorstellung einer gebärdenden, fürsorglichen Frau. Diese kann auch negative („néfaste“) Facetten aufweisen – beispielsweise in der Gestalt einer zerstörenden, verschlingenden Mutter.

1.2.1. Inhalt *Julia's Eyes*

„In [einer] scheinbar total vernetzten und kontrollierten Großstadigesellschaft passiert es, daß jemand unsichtbar ist und gerade durch seine Unsichtbarkeit das ganze System bedroht.“

Anton Kaes

Julia – ihr Nachname lautet Levin – und Sara (Belén Rueda in einer Doppelrolle) sind Zwillingsschwestern. Beide leiden an einer scheinbar unheilbaren Krankheit, welche sie nach und nach erblinden lässt. Eines Tages wird Sara erhängt im Keller ihres Hauses von Julia, deren Beruf darin besteht „unsichtbare Planeten zu beobachten“ und deren Ehemann Isaac (Lluís Homar) aufgefunden. Saras und später auch Julias Arzt Dr. Román (Daniel Grao), die Polizei und Isaac vermuten einen Suizid. Julia jedoch glaubt, dass sie ihre Zwillingsschwester und deren Probleme besser gekannt hat und versucht die Hintergründe von deren vermeintlichem Selbstmord aufzudecken, wobei sie sich ständig von einem Fremden verfolgt fühlt. In einem Zentrum für Blinde findet sie heraus, dass Sara scheinbar einen Freund hatte, mit welchem sie sich in einem Hotel getroffen hat. Dort angekommen wird Julia mit dem Problem konfrontiert, dass sich zwar alle an Sara erinnern, aber niemand den unbekannten Mann an deren Seite gesehen haben will. Julia beschließt sich daraufhin die Überwachungsbänder einer Parkgarage zu besorgen, doch ihr Ehemann kommt ihr unter einem Vorwand zuvor. Isaac, der eine sechsmonatige Affäre mit der Zwillingsschwester seiner Frau hatte, nimmt sich kurz darauf aus Reue darüber ebenfalls das Leben – auch er wählt den Tod durch Erhängen. Da Julia allmählich ihr Augenlicht verliert, unterzieht sie sich, genau wie ihre Schwester, einer Augenoperation. Sie bekommt eine Augenbinde, welche sie nicht abnehmen darf und bezieht das Haus ihrer verstorbenen Schwester. Ein Pfleger namens Iván (Pablo Derqui) kümmert sich dort um sie und die beiden beginnen Gefühle für einander zu entwickeln. Schließlich stellt sich jedoch heraus, dass er es war, der Sara umgebracht hat und sein wahrer Name Ángel lautet. Er fühlte sich zu der blinden Frau hingezogen, welche ihm das Gefühl gegeben hat, „sichtbar“ zu sein. Als Sara jedoch ihr Augenlicht durch die Operation zurückerhalten hatte, fühlte er sich von ihr abgewiesen und verabreichte ihr deshalb eine Flüssigkeit, welche ihren Sehnerv angriff und sie erneut die Fähigkeit zu sehen verlor. Trotz ihrer neuerlichen Erblindung wies Sara ihn ab und er tötete sie. Dasselbe Schicksal sollte auch Julia widerfahren, doch sie konnte sich in Sicherheit bringen und ihr Leben als blinde Frau weiterleben – ihre Augenoperation führte schlussendlich nicht zum gewünschten Ergebnis.

1.2.2. Filmanalytische Beschreibung – Gleiche (Schmerz-) Empfindungen

1.2.2.1. Eingangsszene *Julia's Eyes*

Die Eingangsszene von *Julia's Eyes* – ein als Dialogszene mit Aktion zu verstehender Abschnitt im Film – beginnt bei 00:01:17 laut Zeitstempel und endet bei 00:04:18.⁷⁶ Ebendiese wurde aus zwei Gründen für eine filmanalytische Beschreibung ausgewählt. Zum einen wird darin die Thematik der „Stigmatic Twins“ aus dem vorherigen Filmbeispiel weitergeführt und zum zweiten wird hier auf die äußere menschliche Atmung Bezug genommen.

In der ersten Einstellung bis 00:01:18 auf der Zeitanzeige wird in extremer Untersicht ein mit Gewitterwolken bedeckter Nachthimmel gezeigt. Der darauffolgende „high shot“ führt den Zuschauer/ die Zuschauerin mittels einer totalen Einstellung in eine regnerische Straße mit sechs Einfamilienhäusern. Einzelne Fenster der Gebäude – mit Ausnahme eines einzigen – sind beleuchtet, woraus der Schluss gezogen werden kann, dass ihre Bewohner/ Bewohnerinnen noch wach sind. Von 00:01:21 bis 00:01:25 laut Zeitangabe sind mehr als drei Häuser – auch jenes ohne Licht – in einer Halbtotale im Bild – wenn davon ausgegangen wird, dass die vorherige Einstellung die ganze Straße gezeigt hat. Die nächste drei Sekunden lange Einstellung zeigt eine Bauchsicht auf die obere Hälfte des Gebäudes ohne Beleuchtung im Bildhintergrund und einen Teil einer flackernden Straßenlaterne am linken Bildvordergrund. Der Betrachter/ Die Betrachterin bekommt aufgrund der verwendeten Einstellungsperspektive den Eindruck, dass er/ sie selbst vor dem Haus steht und sich in der Folge darauf zubewegt, da die Kamera etwas nach vorne zoomt. Die nächste Einstellung zeigt bis 00:01:31 auf der Zeitanzeige in Großaufnahme ein älteres Modell eines Radios in einem Holzregal. Es folgt eine Halbtotale eines unbeleuchteten, altmodisch eingerichteten Raumes, in dessen Zentrum eine zierliche, weibliche Figur – erkennbar daran, da diese ein knielanges dunkles Kleid trägt – mit dem Rücken zum Zuschauer/ zur Zuschauerin steht. Ferner hat das Zimmer zwei Fenster, welche sich jeweils aus mehreren quadratischen Glasbausteinen zusammensetzen. Am linken Bildrand steht ein Esstisch mit drei Sesseln und rechts im Bild sind ein niedriger Tisch, eine Couch, ein kleines Regal sowie an beiden Seiten der Sitzgelegenheit ein weiteres Möbelstück mit jeweils einer Stehlampe darauf erkennbar.

⁷⁶ Alle Timecode-Angaben zu diesem Filmbeispiel beziehen sich auf folgende Quelle: Morales, G. (Regie). (2011). *Julia's Eyes* [DVD-VIDEO]. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment.

Abermals zoomt die Kamera leicht nach vorne – auf die Figur zu. Es schließt eine Nahaufnahme von 00:01:35 bis 00:01:39 laut Zeitstempel von einer Frau – die Person der vorherigen Einstellung – an. Ebendiese ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild. Sie hält sich anfangs die Hände vor das Gesicht, löst diese schließlich, entblößt dadurch ihre von Blindheit gezeichneten Augen, beginnt kräftig durchzuatmen und ihre Lippen zu bewegen – sie spricht. Dem Betrachter/ Der Betrachterin wird demnach vermittelt, dass die Fenster des zuvor erwähnten Hauses nicht beleuchtet waren, da dessen Bewohnerin ohnehin unfähig ist, zu sehen. Ferner ist zu erkennen, dass die Frau braunes, fast schulterlanges Haar hat, dass ihr dunkles Kleid weit ausgeschnitten ist und dass sie eine Kette um den Hals trägt. Der darauf folgende „close shot“ zeigt den Rücken der Frau unscharf im linken Bildvordergrund und die Kamera zoomt erneut leicht nach vorne. Ab 00:01:47 laut Zeitangabe ist die weibliche Person erneut in Nahaufnahme im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Diese scheint mit jemandem zu sprechen. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird ab 00:01:49 auf der Zeitanzeige kurz – durch einen „Gewitterblitz“ ermöglicht – das erhellte Gesicht der blinden Frau vor Augen geführt. Daraufhin findet ein Einstellungswechsel statt und in einer nahen Einstellung wird die Figur bis 00:01:53 laut Zeitstempel von hinten abermals undeutlich am linken Bildvordergrund gezeigt. Daran schließt bis 00:01:57 laut Zeitangabe die Nahaufnahme der Frontansicht ebendieser Person an, welche erneut mit sich selbst zu kommunizieren scheint. Der nächste „close shot“ zeigt eine Ecke des Raumes. Dabei sind am linken wie am rechten Bildrand die Fenster aus quadratischen Glasbausteinen zu sehen. Das Zentrum des Bildes bleibt dunkel, außer wenn ein „Gewitterblitz“ den Raum kurzzeitig erhellt. Mit dieser kurzen „Beleuchtung“ der Ecke des Raumes wird dem Betrachter/ der Betrachterin vermittelt, dass sich wirklich nur eine einzige Person in ebendiesem Zimmer aufhält. Ferner soll der Zuschauer/ die Zuschauerin diese Einstellung aufgrund der vorangegangenen als (mögliche) „first-person-perspective“ der blinden Frau verstehen. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass durch einen figurenleeren Raum die Vorstellungskraft des Betrachters/ der Betrachterin stimuliert wird. Seine/ Ihre Wahrnehmung wird nicht durch eine etwaige Ereignishaftigkeit von Personen beansprucht: ⁷⁷

„Figurenleere Räume beleben den Kinogänger [/ die Kinogängerin], insofern seine [/ ihre] Phantasie für ihn [/ sie] und für die Geschichte aktiv wird. Wenn der Raum figurenleer ist, wird die Zeit langsamer und somit erfahrbare. Während dieser Dehnung der Zeit sind die Blicke des Zuschauers [/ der Zuschauerin] [...] von der Fokussierung entlastet, welche die Kamera ihm [/ ihr] vorgegeben hatte.“ ⁷⁸

⁷⁷ vgl.: Dech 2011, S. 129.

⁷⁸ ebenda, S. 136.

Bei 00:02:00 auf der Zeitanzeige schließt neuerlich eine sieben Sekunden lange Einstellung der weiblichen Person in Nahaufnahme an. Die letzten Einstellungen hatten demnach den Zweck, in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren einen Dialog zu vermitteln, der eigentlich nicht stattfinden kann, da kein Gesprächspartner in das Bild eingeführt wird. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin wird dazu gezwungen, den Schluss zu ziehen, dass die blinde Frau, ohne es zu wissen – wie bereits oben erwähnt – lediglich mit sich selbst kommuniziert. In einer nächsten Einstellung bis 00:02:10 laut Zeitstempel wird die weibliche Figur in Nahaufnahme – die Protagonistin erscheint diesmal entfernter, als in den vorherigen Einstellungen, da sie vom Scheitel bis zur Gürtellinie in das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin gerückt wird – dabei gezeigt, wie sie sich von jener Ecke des Raumes abwendet, in welcher sie ihr Gesprächsgegenüber vermutet hat. Überdies bewegt sich die Kamera in dieser Aufnahme etwas nach links – von der Kante des Zimmers weg. In der daran anschließenden bis 00:02:13 auf der Zeitanzeige dauernden Einstellung erscheint das Gesäß der Hauptfigur unscharf am linken Bildvordergrund. Der rechte Unterarm der Protagonistin sowie ein Sessel vor einem Tisch sind ferner rechts im Bild. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt, dass die Frau die Lehne eines antik wirkenden Stuhls mit ihrer Hand umfasst und schließlich daran abwärts gleiten lässt. Gezeigt wird ferner, dass die weibliche Figur aufgrund ihrer Behinderung dieses Mobiliar dazu nutzt, um sich in dem Raum zu orientieren, in welchem sie sich gerade befindet. Außerdem fährt die Kamera mit der sich vorwärtstastenden Blinden nach vorne. Gezeigt wird in dieser Einstellung überdies, dass die Hauptfigur auch die Tischplatte eines ebenfalls kostbar wirkenden Tisches dazu nutzt, um sich in dem Zimmer fortzubewegen. In der daran anschließenden Nahaufnahme bis 00:02:16 laut Zeitstempel – die weibliche Figur ist vom Scheitel bis zur Gürtellinie im Bild – fährt die Kamera zurück. Dadurch entsteht für den Betrachter/ die Betrachterin der Eindruck, dass er/ sie den ausgestreckten Armen der Hauptfigur ausweicht, welche sich mittels dieser Körperbewegung stetig auf ihn/ sie zu aus dem Raum hinaus bewegt. Es folgt eine zwei Sekunden lange Großaufnahme des rechten Abschnitts eines Stiegenaufgangs im Bildvordergrund und der sich daran von links nach rechts vorbeibewegenden Frau im Bildhintergrund. Dabei kann der Zuschauer/ die Zuschauerin ebenfalls erkennen, dass die Figur das hölzerne Stieggeländer zur Orientierung nutzt, indem sie die Finger ihrer rechten Hand an den einzelnen Streben entlang gleiten lässt. Daraufhin folgt bis 00:02:24 auf der Zeitanzeige eine Bauchsicht auf eine Großaufnahme des Bauch- und Hüftbereichs der Protagonistin im Bildvordergrund – die teilweise erkennbare Hauptfigur betritt das Bild von rechts. Im Bildhintergrund befinden sich Teile des Stiegenaufgangs.

Die Hände der weiblichen Person tasten nach dem Schlüssel einer Türe – am linken Bildrand – um deren Schloss zu öffnen und schließlich tritt die Frau durch ebendiesen nach links aufschwingenden Einlass. Es schließt eine vier Sekunden lange Einstellung einer extremen Aufsicht auf einen engen Gang einer (Keller-) Treppe an. Der Betrachter/ Die Betrachterin beobachtet die Frau dabei, wie sie im Bild erscheint und sich mit dem Rücken zur rechten Wand die einzelnen Stufen abwärts bewegt. Bis 00:02:30 laut Zeitangabe folgt eine nahe Aufnahme der letzten beiden betonierten Stufen (des Kellers). Die Frau, genauer gesagt, ihre Unterschenkel und mit Stöckelschuhen bekleideten Füße, wird dabei gezeigt, wie sie von der letzten Treppe auf den Kellerboden tritt. Die daran anschließende nahe Einstellung der weiblichen Figur – sie ist vom Scheitel bis oberhalb des Bauchnabels im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin – dauert bis 00:02:31 auf der Zeitanzeige und zeigt, dass sich die sehbehinderte Frau leicht von der betonierten Kellerwand abstößt, an welcher sie sich bisher orientiert hat. Bis 00:02:39 laut Zeitstempel knüpft die vorherige Aufnahme der Unterschenkel und Füße der Figur an. Darin wird gezeigt, dass ebendiese zuerst ihr linkes und dann ihr rechtes Bein anhebt, sich die Schuhe mit den Absätzen auszieht und diese anschließend hinter sich auf den Kellerboden fallen lässt. Ferner schwenkt die Kamera leicht nach links mit den sich vorwärts tastenden Füßen der Protagonistin mit. Es folgt bis 00:02:41 laut Zeitangabe eine nahe Einstellung der Blinden, welche sich mit der ausgestreckten rechten Hand achtsam seitlich fortbewegt. Diese Seitwärtsbewegung nach vorne, welche die Figur ausübt, erkennt der Betrachter/ die Betrachterin aufgrund der gedrehten Achsenverhältnisse zwischen Handlungs- und Wahrnehmungsachse sowie eines leichten Kameraschwenks als Bewegung vom rechten zum linken Bildrand. Bis 00:02:46 auf der Zeitanzeige schwenkt die Kamera neuerlich leicht nach links mit den sich vorwärts tastenden Beinen der Protagonistin mit. Die Kamerabewegung endet bei 00:02:44 auf der Zeitangabe, wenn die Zehen der von Blindheit gezeichneten Frau an einen Holzhocker mit einer runden Sitzfläche stoßen und sie ebendiesen daraufhin mit ihrer rechten Hand abzutasten beginnt. Die daran anknüpfende Nahaufnahme bis 00:03:00 laut Zeitstempel zeigt die Schlinge eines Seils, welches an der Kellerdecke befestigt scheint, da es von oben her in das Bild hängt. Ferner hält sich die Protagonistin – sie ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild – in dieser Einstellung mit ihrer rechten Hand an dem Strick fest, um auf den Schemel zu treten, hält kurz inne und legt sich schließlich die Schlinge um den Hals. Es folgt eine zwei Sekunden lange nahe Aufnahme des wackelnden Holzhockers mit den Füßen der Blinden darauf.

Daran knüpft bis 00:03:05 auf der Zeitanzeige erneut eine Nahaufnahme der Protagonistin mit der Schlinge um den Hals an und es wird gezeigt, dass sie einige (letzte) Male kräftig durchatmet sowie ihren Kopf plötzlich ruckartig nach links wendet. In einer daran anknüpfenden zwei-sekündigen Einstellung wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin die Vollendung der jähen Linksdrehung des weiblichen Hauptes in Großaufnahme vermittelt. Bis 00:03:10 laut Zeitangabe handelt es sich erneut um einen „close shot“ des wackelnden Schemels mit den Füßen der Blinden darauf. Der linke Fuß der Protagonistin tastet dabei die Rundungen der Sitzfläche ebendieses Möbelstücks ab. Es folgt bis 00:03:13 laut Zeitstempel eine Großaufnahme von Gesicht und Hals der blinden Frau. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt, dass die Figur spricht und gleichzeitig ihr rechtes Ohr mit der Hand bedeckt. Die nächsten vier Sekunden folgt eine Amerikanische Einstellung, welche der Betrachter/ die Betrachterin aufgrund der vorangegangenen Aufnahme als „first-person-perspective“ der auf dem Holzhocker stehenden blinden Frau verstehen soll. Zu sehen ist eine dunkle (leere) Ecke des Kellers, in welcher die Hauptfigur erneut ihren Gesprächspartner zu vermuten scheint. Die daran anknüpfende Einstellung bis 00:03:26 laut Zeitangabe zeigt das Gesicht und den Hals der (mit sich selbst) sprechenden blinden Hauptfigur in Großaufnahme, wobei ebendiese die Schlinge um ihren Hals mit beiden Händen festhält. Ferner wirkt sie durch ihre verzerrten Gesichtszüge beinahe wahnsinnig. Die nächsten drei Sekunden zeigen erneut jene Amerikanische Einstellung der dunklen (leeren) Kellerecke, welche der Zuschauer/ die Zuschauerin abermals als „first-person-perspective“ der Blinden deuten soll. Es folgen bis 00:03:36 laut Zeitstempel neuerlich Gesicht und Hals der sehbehinderten Figur in Großaufnahme. Die letzten Einstellungen dienen erneut dazu, im Schuss-Gegenschuss-Verfahren einen Dialog zu vermitteln, welcher eigentlich nicht stattfinden kann, da kein Gesprächspartner in das Bild eingeführt wird. Neuerlich folgt – kaum wahrnehmbar – der bereits bekannte „close shot“ des wackelnden Schemels mit den sich darauf befindlichen Füßen der Blinden. Diesmal wird gezeigt, wie ein fremdes Paar Füße – nur als Schatten im rechten Bildrand erkennbar – gegen den Holzhocker tritt, um diesen zu Fall zu bringen und dadurch den Todeskampf der darauf stehenden blinden Frau einzuleiten. Bis 00:03:38 laut Zeitangabe ist die sehbehinderte Protagonistin in einer nahen Einstellung zu sehen – diese ist vom Kopf bis oberhalb des Bauchnabels im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Die blinde Frau beginnt qualvoll zu ersticken, da sie – wie in der vorherigen Aufnahme gezeigt wurde – den Boden unter ihren Füßen verloren hat und sich die Schlinge um ihren Hals zusammenzieht. Im Anschluss daran werden die Unterschenkel und Füße der sich windenden, erstickenden Protagonistin in einer extrem kurzen nahen Aufnahme gezeigt.

Es folgt bis 00:03:41 auf der Zeitanzeige ein „extreme close-up“ eines aufrollbaren, ledernen Werkzeugetuis. Auf diese Art und Weise, wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin ein Ausblick auf die kommenden Geschehnisse gegeben, denn der Besitzer dieses Etuis, der Krankenpfleger, stellt sich schließlich als Saras Mörder heraus. Unterschiedlich kleine und große Spritzen sowie diverse Glasfläschchen sind zu sehen. Bis 00:03:42 laut Zeitstempel folgt die nahe Einstellung der mit dem Tod ringenden Frau und darauf bis 00:03:43 ein „long shot“ des Kellerraums mit ebendieser Figur. Bis 00:03:46 auf der Zeitanzeige zoomt die Kamera langsam nach vorne auf eine von den Schultern bis zu den Oberschenkeln im Zentrum des Bildes erkennbare (männliche) Figur zu, welche eine dunkle Jacke trägt und eine altmodische Fotokamera benutzt. Mit dem Aufblitzen des Lichtbildapparates sind kurzfristig ein verstaubter Koffer und eine Art Abflussrohr am linken Bildrand und diverse mit Staub bedeckte Flaschen am oberen rechten Bildrand erkennbar. Bei jedem neuerlichen „Kamerablitz“ rückt die Filmkamera näher an den Fotoapparat der Figur heran. Die Bewegung endet in einer Detailaufnahme des Geräts. Bei der daran anknüpfenden extrem kurzen Einstellung handelt es sich um eine Totale des Kellerraumes mit der am Seil hängenden blinden Frau. Dem Betrachter/ Der Betrachterin wird durch die zuletzt beschriebenen Einstellungen vermittelt, dass die Protagonistin doch nicht mit sich selbst kommuniziert hat. Einerseits dadurch, dass sie den hölzernen Hocker nicht selbst zu Fall bringt – es war demnach kein Suizid, sondern ein gezielter Mord – und andererseits dadurch, dass sie mit den Blitzen einer Kamera sichtbar gemacht wird, welche eine unbestimmbare (männliche) Person bedient. Es schließt bis 00:03:46 laut Zeitstempel die vom Anfang der Szene her bekannte Bauchsicht auf die obere Hälfte des Hauses ohne Beleuchtung im Bildhintergrund und den Teil einer flackernden Straßenlaterne am linken Bildvordergrund an. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin bekommt aufgrund der verwendeten Einstellungsperspektive neuerlich den Eindruck, dass er/ sie selbst vor dem Haus steht, in welchem gerade ein schrecklicher Mord geschehen ist. Bis 00:03:47 laut Zeitangabe sind – wie auch schon zu Beginn der Szene – mehr als drei Häuser – diesmal alle mit beleuchteten Fenstern – in einer halbtotale Einstellung im Bild. Gezeigt wird das plötzliche Erlöschen aller Lichter in ebendiesen Gebäuden. Der darauffolgende „high shot“ bis 00:03:51 auf der Zeitanzeige führt den Betrachter/ die Betrachterin zurück in die regnerische Straße mit den Einfamilienhäusern in einer totalen Einstellung. Einzelne Fenster der Gebäude – wieder mit Ausnahme eines einzigen – sind beleuchtet. Auch in dieser Einstellung wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin suggeriert, dass plötzlich alle Lichter aufgrund eines durch das Gewitter verursachten Stromausfalles ausgehen.

Die nächste drei Sekunden lange Einstellung leitet einen Ortswechsel ein. Zuvor wurde dem Betrachter/ der Betrachterin vermittelt, dass er/ sie sich aus dem Keller hinaus, vor das Haus und noch weiter fort stadtauswärts begibt. Bis 00:03:54 laut Zeitstempel sind die Kuppel eines Planetariums am rechten und der dunkle Nachthimmel am linken Bildrand wahrzunehmen. Es folgt ein sechs Sekunden langer „medium long shot“ von einer Art Kontrollraum innerhalb ebendieses Gebäudes. Die Einstellung besteht aus vier Ebenen. Die erste bildet ein Teleskop hinter einer Glaswand im Bildhintergrund, die zweite eine stehende, zierliche, blonde Frau im Zentrum des Bildes, welche ein dunkles, knielanges Kleid, ein Halstuch und einen Gürtel um die Hüfte trägt und die dritte vier Personen, welche mit dem Rücken zum Zuschauer/ zur Zuschauerin an Pulten mit den Steuerungsmechanismen für das Fernrohr sitzen. Die vierte und letzte Ebene enthält weitere Schreibtische sowie eine undeutliche Rückenansicht einer Person rechts im Bild und bildet den Bildvordergrund. Gezeigt wird, wie die weibliche Figur im Zentrum des Bildes zu wanken beginnt und schließlich auf den Boden sinkt. Die übrigen Personen im Raum – ein weiterer Mann tritt rechts ins Bild – erheben sich daraufhin von ihren Plätzen und eilen auf die zusammengebrochene Frau zu. Bis 00:04:12 auf der Zeitangabe zoomt die Kamera an die am Boden sitzende blonde Frau heran – die Einstellungsgröße wechselt von einer Amerikanischen Einstellung zu einer Nahaufnahme, in welcher die Protagonistin vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin ist. Die Frau hat ihr blondes Haar hochgesteckt, ihr Kleid ist weit ausgeschnitten und sie trägt ein helles Seidentuch um den Hals. Zu Beginn des Zooms befinden sich immer wieder andere Figuren – jene Personen, die helfen wollen – im Bildvordergrund und verdecken die Sicht auf jenen weiblichen Charakter, welchem diese Kamerabewegung eigentlich gilt. Dies ändert sich jedoch mit dem Fortschreiten der Zeit, denn die Blondine wird zur zentralen Figur des Bildes. Ferner wird die Protagonistin dabei gezeigt, wie sie das Seidentuch von ihrem Hals löst und nach Luft zu schnappen beginnt. Der nächste harte Schnitt beendet die Szene.

Auf Ebene des Tons nimmt der Zuschauer/ die Zuschauerin als handlungsfunktionale Geräusche das Folgende wahr: ein Donnergrollen (mit Eintritt in den Innenraum wird dieses gedämpft), Musik (Dusty Springfield's Song *The Look of Love* vorgetragen von Giulia y los Tellarini, welcher zuerst als Filmmusik zu verstehen ist, aber später zur Musik im Film wird, sobald das Radio im Bild gezeigt wird), Regenprasseln, das Flackern der Straßenlaterne, Schluchzen, die Stimme der Frau während der Handlung (unter anderem: *Du weißt, ich hasse dieses Lied.*), die Atemgeräusche der Figur,

die Schritte der Protagonistin auf ihrem Weg vorbei an einem Stiegenaufgang, das Drehen des Schlüssel im Schloss der Kellertüre, die Schritte der weiblichen Figur treppenabwärts in Verbindung mit deren Wiederhall im Keller, das Zu-Boden-Fallen der Stöckelschuhe, die Berührung des Holzhockers mit dem Fuß, das Umfassen des Seils mit einer Hand, das Wackeln des Schemels, die Drehung des Kopfes der weiblichen Figur, erneut die Frauenstimme (unter anderem: „Wenn du glaubst, dass ich mich aufhänge während du zusiehst, du verdammter Hurensohn, dann hast du dich ...“), die Würgegeräusche der mit dem Tod ringenden Frau, Glasfläschchen, welche beim Öffnen des Etuis aneinander stoßen, das Blitzen der Kamera, den Stromausfall, erneut ein Donnergerollen und abermals das Prasseln des Regens. Ab jenem Moment, in dem die blinde Frau den Keller betritt, sind das Gewitter und die Musik aus dem anderen Stockwerk für den Betrachter/ die Betrachterin – sowie für die Figuren selbst – nur mehr gedämpft wahrnehmbar. Mit dem Ortswechsel hin zu dem Planetarium nimmt der Zuschauer/ die Zuschauerin erneut das Folgende wahr: eine (scheinbar dieselbe) Frauenstimme (zuerst im Off, dann im On, wenn die Sprechende selbst im Bild gezeigt wird), das Husten und Luft holen der Frau, die besorgten Stimmen der anderen Figuren (die Blondine wird unter anderem mit „Julia.“ angesprochen) und die Worte „Es geht mir gut, es ist etwas mit meiner Schwester!“ der Hauptfigur (die Frau in der Eingangsszene ist demnach Sara). Ferner wurden die einzelnen Einstellungen mit einem Klavierstück als Filmmusik unterlegt.

In Bezug auf die Beleidigung „Hurensohn“ sei erwähnt, dass *beide* Zwillingsschwestern – zuerst Sara zu Beginn des Films, dann Julia in den letzten Szenen – diese zur Beschimpfung desselben Gegenspielers wählen.

Julia (TC: 01:35:12 bis 01:35:17): „Niemand ist fähig, sich daran [gemeint ist der Verlust des Augenlichts] zu gewöhnen du Hurensohn!“

Julia (TC: 01:38:19 bis 01:38:28): „Fass mich nicht an, du Hurensohn. Ich werde dich nie lieben. Nie. Lieber sterbe ich!“

Die Zwillingsthematik dieser Arbeit wird demnach um die Ebene derselben Wortwahl erweitert.

1.2.2.2. „Wiederholung“ der Eingangsszene

Als zweites Beispiel aus *Julia's Eyes* werden nun einzelnen Einstellungen einer Dialogszene mit Aktion erörtert, welche als wiederholte Elemente der Eingangsszene zu betrachten sind.

Durch diese – und durch die Auswahl des Films selbst – wird die Zwillingsthematik dahingehend erweitert, dass eineiige Zwillingsschwestern und Zwillingsbrüder oftmals ein *ähnliches*, oder sogar *dasselbe Schicksal* zu ereilen scheint.

Von 01:38:58 bis 01:39:00 laut Zeitangabe (zuvor greift Julia nach dem Seil, welches an der Kellerdecke – der Raum ist *derselbe* wie in der Eingangsszene – befestigt ist) werden der Holzhocker und Julias Beine vom Knie abwärts links von ebendiesem im Bildvordergrund, Ángel vom Bauchnabel abwärts im Zentrum des Bildes und ein Teil der Betontreppe des Kellers in Saras Haus im Bildhintergrund in einer nahen Aufnahme gezeigt. Die daran anschließende Bauchsicht bis 01:39:06 auf der Zeitanzeige vermittelt dem Betrachter/ der Betrachterin, wie Julia von unten im Bild erscheint – sie tritt demnach auf die Sitzfläche des Schemels – und sich die Schlinge des Seils um den Hals legt. Als Einstellungsgröße wurde dabei eine Nahaufnahme gewählt – die Protagonistin ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild. Daran knüpft eine zwei Sekunden lange Einstellung von Ángel in derselben Einstellungsdimension an. Die männliche Figur blickt zu Julia hoch. Es erfolgt bis 01:39:10 laut Zeitstempel abermals ein Wechsel zurück zu einem „close shot“ der verzweifelt blickenden Frau. Als Perspektive wurde erneut eine Bauchsicht gewählt. Es handelt sich dabei nicht direkt um Ángels „first-person-perspective“, aber dem Zuschauer/ der Zuschauerin wird der Eindruck vermittelt, dass er/ sie dessen Blick auf Julia teilt. Die nächste zwei Sekunden lange nahe Aufnahme zeigt erneut den Holzhocker mit Julias Füßen darauf im Bildvordergrund, den männlichen Körper im Zentrum des Bildes und einen Teil des betonierten Treppenabganges im Bildhintergrund. Es erfolgt bis 01:39:13 laut Zeitangabe ein Wechsel hin zu einer neuerlichen Nahaufnahme von Ángel. Daran schließt bis 01:39:15 auf der Zeitanzeige die vorherige Einstellung an und der Zuschauer/ die Zuschauerin erkennt, dass die männliche Figur an den Schemel, an Julia, herantritt. In der nächsten vier Sekunden langen Aufnahme werden Julias Kinn, Brustbereich und teilweise auch ihr Bauch im Profil links im Bild und das Gesicht sowie die Schultern des Mannes – ebenfalls beinahe im Profil – rechts im Bild in Nahaufnahme gezeigt. Daran schließt in Bauchsicht ein Bild der verzweifelten weiblichen Hauptfigur in Nahaufnahme an. Wiederum handelt es sich dabei nicht um Ángels „first-person-perspective“, sondern – wie bereits oben ausgeführt – um einen mit dem des Antagonisten vergleichbaren Blick auf die Protagonistin. Von 01:39:21 bis 01:39:22 laut Zeitstempel werden erneut Julias Brustbereich und Bauch im Profil links im Bild und das Gesicht sowie die Schultern der männlichen Figur rechts im Bild in einem „close shot“ gezeigt.

Eine drei Sekunden lange Bauchsicht auf Julia in Nahaufnahme schließt daran an und der Zuschauer/ die Zuschauerin erkennt, dass sie die Schlinge um ihren Hals zu lösen beginnt. Bei der darauffolgenden extrem kurzen Einstellung handelt es sich um eine nahe Aufnahme des Holzhockers mit den Füßen der weiblichen Hauptfigur darauf links im Bild und den Beinen der männlichen Person rechts im Bild. Gezeigt wird, dass Ángel den Schemel mit einem gezielten Fußtritt zu Fall bringt. Daran knüpft bis 01:39:26 laut Zeitangabe neuerlich die Nahaufnahme von Julias Brustbereich und Bauch sowie dem Gesicht des Antagonisten an. Zu sehen ist, dass Ángel die fallende Frau mit den Armen auffängt. Bis 01:39:30 auf der Zeitanzeige wird in einer ebenfalls nahen Einstellung gezeigt, wie die beiden Figuren auf dem Fußboden des Kellers aufkommen – Ángel entlässt Julia aus seinem Griff. Diesmal hat die weibliche Hauptfigur – im Vergleich zur ersten Szene mit ähnlichen Einstellungen – den fremdverschuldeten Sturz von einem Hocker überstanden, ohne, dass sich die Schlinge um ihren Hals zugezogen hat. Sie hat *überlebt*.

Auf Ebene des Tons nimmt der Zuschauer/ die Zuschauerin neben dem aus der ersten Szene bekannten Musikstück (Dusty Springfield's Song *The Look of Love* vorgetragen von Giulia y los Tellarini – dieses ist als Klang aus dem On zu verstehen und scheint erneut von einem oberen Stockwerk des Hauses in den Keller zu den Figuren zu dringen – die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche wahr: Julias Tritt auf den Holzschemel, das Umfassen des Seils, das Wackeln des Schemels, sobald sich die Protagonistin darauf bewegt, das Atmen und das Schluchzen der Hauptfigur, die Schritte des Mannes auf den Hocker, die Frau, zu, Ángels Drängen „Tu es! Los tu es! Verdammt noch mal, du Miststück, tu es endlich! Tu es!“, das Schluchzen der weiblichen Figur „Ich schaff es nicht. Ich schaff es nicht.“, das Umfallen des Schemels und ein erschrockenes Einatmen der Protagonistin als ihr der Boden unter den Füßen entzogen wird.

Atmung im Horror-Genre- und seelischer sowie körperlicher Schmerz als Bestandteil filmischer Affekttechniken

„Das Lichtspiel erzählt uns die Geschichte von Menschen, indem es die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität überwindet und das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion anpaßt.“

Hugo Münsterberg

Menschen achten in ihrem Alltag nur dann auf eigene und fremde Atemgeräusche, wenn ebendiese sich von einer gesellschaftlich-konventionellen Norm abheben ⁷⁹ – solange beispielsweise ein Kinogänger/ eine Kinogängerin sich seiner/ ihrer Atmung nicht bewusst ist, geschieht diese heteronorm, fremdgesteuert, mittels der Montagerhythmik des Films. ⁸⁰ Eine unwillentliche Beschleunigung des Atemholens, die Hyperventilation – siehe Analysen „Finger I: Aubrey Fleming“, „Operationssaal“, „Verletzung der Armbeuge“, „Verlust des Unterschenkels“, „Atemnot I“, „Atemnot II“, „Eingangsszene *Julia's Eyes*“ und „Wiederholung‘ der Eingangsszene“ – ist ein Beispiel einer pathologischen, abnormalen Atmung. ⁸¹ Diese wird bemerkt, da sie „[...] Rückschlüsse auf einen verstörten Organismus und eine instabile Psyche eines Individuums ermöglicht und somit auch [...] [den menschlichen] voyeuristischen Drang nach Einblick in die Abgründe des anderen stillt.“ ⁸²

Im Horror – demnach auch in den einzelnen Szenen des Horror-Fantasy-Thrillers *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* und des Horror-Mystery-Thrillers *Julia's Eyes* – ist ein Gefühl der Angst, welches auf einer kontrolliert flachen Einatmung beruht, immer präsent und genrekonstruierend. Das deutliche Wahrnehmen der Atmung ist eine gewollte Einstellung auf der Ebene des Tons und soll die Darstellung unterstützen. ⁸³

„Bei einer rein auditiven medialen Wahrnehmung muss das Ziel sein, Atemprozesse außerhalb der restlichen kontextverbundenen Wahrnehmungsmöglichkeiten (also vor allem der visuellen) zu verstehen. [...] Man muss sich schließlich vergegenwärtigen, wann Atmung in der medialen Ausformung von Horror überhaupt präsent zu rezipieren ist: bei Opferrollen [– Aubrey Fleming wird entführt, gefoltert und schließlich lebendig begraben –], in Extremsituationen [– Dakota Moss leidet unter den Konsequenzen ihres „Stigmatic Twin“- Daseins und gleichzeitig verbleibt ihr nur wenig Zeit, um ihre Schwester zu finden, um deren sowie ihr eigenes Leben zu retten –], in Schockzuständen, kurz vor dem Tod [– Aubrey Fleming ist lebendig begraben]. [...] Atmung präsentiert sich also als erkennbarer Faktor einer vom Körper ausgehenden Veränderung des Gemütszustandes.“ ⁸⁴

Des Weiteren ist der Einsatz von seelischem, aber vor allem von körperlichem Schmerz als Affekttechnik in den bisher filmanalytisch beschriebenen Szenen nicht zu vernachlässigen.

„Im populären Film wird seelischer Schmerz in Handlung umgesetzt, wohingegen körperlicher Schmerz ein Mittel zur physischen Adressierung des Zuschauers ist [– siehe Analysen der Verletzungsszenen aus *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten*].“ ⁸⁵

„[Es] lassen sich unterschiedliche Szenarien affektiver Felder aufzeigen, in denen körperlicher Schmerz zwar präsent ist, er jedoch [...] austauschbar bleibt, weil seine Wirkung auch durch andere Inhalte erreicht werden kann. Drei von ihnen [...], die relativ häufig zum Einsatz kommen [, sind die Folgenden]:

⁷⁹ vgl.: Stiegler 2008, S. 72.

⁸⁰ vgl.: Dech 2011, S. 203.

⁸¹ vgl.: Stiegler 2008, S. 72.

⁸² ebenda.

⁸³ vgl. ebenda, S. 75.

⁸⁴ ebenda, S. 75f.

⁸⁵ Scheuermann, A. (2005). Schmerz und Affekttechnik. Versuch über die dramaturgischen Bedingungen von Schmerz im populären Film. In R. Borgards (Hg.), *Schmerz und Erinnerung* (S. 245-257). München: Wilhelm Fink Verlag, S. 247.

körperlicher Schmerz als reine Begleiterscheinung anderer Handlung, als Mittel zur physischen Affektadressierung des Zuschauers und als Metapher für seelischen Schmerz. Allen drei Bereichen ist eigen, dass der körperliche Schmerz in ihnen nicht selbst ‚Thema‘ ist [...].

Zum ersten: Körperlicher Schmerz taucht immer dann beiläufig im populären [Spiel-] Film auf, wenn Unfälle passieren, erstochen, operiert und gestorben wird. [...] Röcheln, Ausrufen und Stöhnen ebenso wie das Halten der Wunde, der Fall von der Leiter oder das Delirieren im Todeskampf sind [...] weniger eigenständig filmgestalterische Mittel, als vielmehr visuelle und auditive Begleiterscheinungen von Gewalt-, Unfall- oder Operationsszenen. [...] Körperlicher Schmerz ist in ihnen präsent, aber es wird im eigentlichen Sinne nicht von ihm berichtet – der körperliche Schmerz ist in diesen Szenen nicht das Thema [– siehe unter anderem in den Analysen von „Rückblende: Finger II: Dakota Moss“, „Operationssaal“, „Verletzung der Armbeuge“, „Niedergeschlagen Werden“ und „Verlust des Unterschenkels“].

[Zum zweiten:] Hier [hat man] es mit einer Affekttechnik zu tun, die stark an die Eigenschaften des Schmerzes geknüpft ist. [Körperlicher] Schmerz [ist] dem Schmerzempfinden eigen und kann, von den ausgebildeten Zeichen des Schmerzempfindens abgesehen, nicht sichtbar entäußert werden. [...] Unterschiedliche Darstellungskategorien [sind dennoch die Folgenden]: die ausgebildeten Schmerzzeichen am Körper des Schmerzempfindenden (Wunde, Haltung), die Entäußerung des Schmerzes (Mimik, Gestik, Schmerzlaute) [sowie] Schmerzmetaphern (grelle Farben, dissonante Tonfolgen) [...].“⁸⁶

„[Zum Dritten:] Hier ist der [körperliche] Schmerz [ein] Hinweis auf die ‚seelische Wunde‘. Es wird mittels des körperlichen Schmerzes vom seelischen erzählt.“⁸⁷

Nach der Thematisierung des Klischees der „gleichen (Schmerz-) Empfindungen“ anhand des Horror-Fantasy-Thriller *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* und des Horror-Mystery-Thriller *Julia's Eyes* wird in der Folge jenes der „gleichen Gedanken“ kurz erörtert. Dieses wird ebenfalls in den beiden Filmen aufgegriffen. Etwa in jener Szene des zuerst genannten, in welcher eine junge Frau – bevor sie die verletzte Dakota Moss am Straßenrand auffindet – am Steuer eines Autos sitzt, eine Unterhaltung mittels eines Mobiltelefons führt und ihrem Gesprächspartner/ ihrer Gesprächspartnerin das Folgende erzählt: „[Wenn] einer von uns anfängt, spricht der andere den Satz zu Ende. Nein, wir denken sogar gegenseitig die Gedanken zu Ende.“⁸⁸ In Bezug auf ebendiese Aussage gilt es einen kurzen Wortwechsel zwischen Jane und Roxanne „Roxy“ Ryan aus der Komödie *Ein verrückter Tag in New York*, welche im nächsten Kapitel der Arbeit behandelt wird, anzuführen. Jane erschrickt beim Anblick eines Nackthundes als sie die Türe eines Hotelbadezimmers öffnet, woraufhin ihre Zwillingschwester an ihre Seite eilt. Die Worte der Protagonistinnen sind die Folgenden (TC: 00:29:41 bis 00:29:49):⁸⁹

Roxy: „Was denn?“

Jane (versucht die passenden Worte zu finden): „Das ist ein ...?“

Roxy (beendet unsicher den Satz für Jane): „Hund? [Pause] Würde ich sagen.“

⁸⁶ Scheuermann 2005, S. 250f.

⁸⁷ ebenda, S. 253.

⁸⁸ Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 00:22:21 bis 00:22:34.

⁸⁹ Alle Timecode-Angaben zu diesem Filmbeispiel beziehen sich auf folgende Quelle: Gordon, D. (Regie). (2004). *Ein verrückter Tag in New York* [DVD-VIDEO]. Hamburg: Warner Home Video Germany.

2. Klischeekategorie Zwei: Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?

2.1. *Ein verrückter Tag in New York*

Eine dreiteilige Sequenz der US-amerikanischen Komödie *Ein verrückter Tag in New York* (Originaltitel *New York Minute*) aus dem Jahr 2004 (Regie Dennie Gordon, Drehbuch Emily Fox, Adam Cooper und Bill Collage) wird in der Folge in Bezug auf die Klischeekategorie „Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?“ filmanalytisch beschrieben. Diesbezüglich gilt es auf die Visualisierungsmöglichkeit von Zwillingen in Spielfilmen mittels eines echten Zwillingspaars als Schauspieler/ Schauspielerinnen hinzuweisen.

2.1.1. Inhalt *Ein verrückter Tag in New York*

„Sich selber mit den Augen vom anderen sehen, das sagt man so leicht. Nicht nur immer mit der eigenen Perspektive, auch einmal aus den Augen vom lieben Nächsten hinausschauen, das ist sogar für die menschliche Dings das Wichtigste.“

Wolf Haas

Die Zwillingsschwestern Jane Ryan (Ashley Olsen) und Roxanne „Roxy“ Ryan (Mary-Kate Olsen) sind ungemein verschieden. Jane ist die Vorbildliche, die Musterschülerin, die um Versorgung von Vater (Drew Pinsky als Dr. Ryan) und Schwester Bemühte. Roxy hingegen schwänzt immer wieder die Schule und steht daher unter der Beobachtung eines Vertreters der Schulaufsichtsbehörde namens Max Lomax (Eugene Levy). Beide Schwestern wollen am selben Tag nach New York. Jane soll eine Rede vortragen, um ein Stipendium an der Oxford University zu erhalten und Roxy will zu einem „Simple-Plan“- Videodreh, um dem Manager der Musiker ein Demo ihrer Band „zenRIOT“ zukommen zulassen. Im Zug Richtung „Big Apple“ treffen die Zwillinge aufeinander. Die Schwestern werden jedoch aus dem Verkehrsmittel geworfen, da Roxy keine Fahrkarte besitzt und der Schaffner Jane mit dieser verwechselt und sie „ein zweites Mal“ aus der Bahn verweist. Jane trifft auf den Fahrradkurier Jim (Riley Smith). Roxy begegnet indes dem Fahrer einer Limousine (Andy Richter als Bennie Bang), welcher beiden Schwestern (nicht ohne Hintergedanken) eine Mitfahrgelegenheit anbietet. Er will an einen Computer-Chip in Roxys Handtasche gelangen, welcher dieser unbemerkt zugesteckt wurde. In New York angekommen erweist sich der großzügige Chauffeur als Mitglied einer Schmuggler-Bande und versucht die Zwillinge gegen ihren Willen in dem Fahrzeug festzuhalten.

Den beiden Mädchen gelingt die Flucht, wobei Jane unbeabsichtigt ihren Terminkalender in der Limousine zurücklässt, welcher ihr gesamtes Bargeld sowie die für ihre Rede notwendigen Aufzeichnungen enthält. Die Zwillinge brechen in die Suite eines Hotels ein, in welcher sie telefonisch mit dem Limousinen-Fahrer einen Austausch von Notizbuch und Computer-Chip vereinbaren. Der Hund der eigentlichen Bewohner/ Bewohnerinnen des luxuriösen Hotelzimmers – Senator Anne Lipton (Andrea Martin) und deren Sohn Trey (Jared Padalecki) – frisst allerdings den Mikrochip auf und die Schwestern sehen sich gezwungen, das Tier zu „entführen“. Die Wege der Mädchen trennen sich für kurze Zeit, da Jane ihren Terminkalender abholen und die Rede halten und Roxy den Videodreh besuchen will. Von dem Chauffeur und Officer Lomax verfolgt, treffen sie einander bei der Musikveranstaltung wieder und können diesen gemeinsam durch die Kanalisation entkommen. Nach einem Streit gehen sie erneut getrennte Wege. Jane wird daraufhin von Bennie Bang entführt, kann sich aber bald wieder befreien und wird von dem Fahrradkurier Jim zu der Universität gebracht, wo sie längst ihren Vortrag halten sollte. Roxy stößt währenddessen auf die Limousine mit dem Terminkalender ihrer Schwester auf der Rückbank. Sie beschließt die Rede an Stelle ihres nicht rechtzeitig erscheinenden Zwillings vorzutragen. Die Notizen für ebendiese verliert Roxy allerdings auf dem Weg zur Bühne und deshalb muss sie improvisieren. Jane kann die Situation aufklären, ihren Vortrag allerdings nicht mehr halten. Sie erhält das Stipendium dennoch, da der Vorsitzende der Jury (Darrell Hammond als Hudson McGill) ihre Aufzeichnungen gefunden und gelesen hat. Am Ende werden Jane und Jim sowie Roxy und Trey ein Paar und letztere bekommt den von ihr erhofften Plattenvertrag.

2.1.2. Stichwort „Komödie“

Da *Ein verrückter Tag in New York* und in einem folgenden Kapitel *Ein Zwilling kommt selten allein* als „Komödien“ ausgewiesen werden, schließt eine Definition dieses Genres an.

„Die Bühne der Komödie ist das Alltagsleben der bürgerlichen Gesellschaft, mit seinen Widerwärtigkeiten und kleinen Menschlichkeiten, seinen unterdrückten und verdrängten Wünschen und Problemen, den immergleichen Versatzstücken: Verkleidung, Verstellung, Belauschung, Verwechslung, Überraschung, unerwartete Entdeckung, aber auch Prügeleien, Verfolgungsjagden [...]. Jede Gelegenheit wird genutzt, dem anderen ein Bein zu stellen. [...] Autoritäten werden zur Zielscheibe von Spott und tätlichen Angriffen. Und jede Komödie schließt mit dem immergleichen Happy End. Das Gute triumphiert, das Lasterhafte wird bestraft [...] das Hochmütige blamiert. Meistens [– wie auch in *Ein Zwilling kommt selten allein* –] endet eine Komödie mit einer Hochzeit. [...] [In der Tonfilmkomödie] geht [es] zentral um die Familie, um Freundschaft, um die Geschlechterproblematik [...]. Lachen und Vergnügen sind die angestrebten Rezeptionsweisen [...].“

Das Vergnügen [...] beruht auf Empathie; man fühlt sich in menschliche Schwächen ein, identifiziert sich mit den Protagonisten und freut sich mit ihnen über den glücklichen Ausgang. [Das Lachen bei der Rezeption einer Komödie ist eine] Form der Bewältigung des Lebens.“⁹⁰

2.1.3. Eingangsszene *Ein verrückter Tag in New York*

Die filmanalytische Beschreibung der folgenden dreiteiligen Sequenz, welche eine Mischung aus einer Aktionsszene mit kaum Dialog, einer Aktionsszene ohne Dialog und einer Dialogszenen mit geringer Aktion ist, wird zeigen, wie der unterschiedliche Charakter von Jane Ryan und Roxanne „Roxy“ Ryan dem Betrachter/ der Betrachterin gleich zu *Beginn* des Films vor Augen geführt wird.

„Jeder Filmanfang macht seinen Zuschauer [/ seine Zuschauerin] mit den Gegebenheiten und Eigenheiten des Films bekannt und stellt so ein spezifisches und umfassendes *initiatorisches Programm* dar. Dieses bezieht sich nicht allein auf die Einführung und Etablierung der narrativen Substanzen – der Figuren und Figurenkonstellationen, der erzählten Welt und der sich darin entwickelnden Geschichte –, sondern zielt auf die Initialisierung sämtlicher Elemente, Dimensionen, Schichten und Register der Narration [...]“⁹¹

Bei der Bezeichnung einer Person als „Hauptfigur“ oder „Protagonist“/ „Protagonistin“ gilt es festzuhalten, dass in Bezug auf diesen Film – wie auch schon bei den filmanalytischen Beschreibungen der einzelnen Szenen aus *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* – von einem Hauptfiguren- und Protagonistinnenpaar (Jane und Roxy Ryan) auszugehen ist.

Die erste Szene der zur filmanalytischen Beschreibung herangezogenen dreiteiligen Sequenz ist eine Aktionsszene mit kaum Dialog und beginnt mit einer Großaufnahme von Jane Ryans Gesicht und Hals. Diese Einstellung dauert von 00:01:40 bis 00:01:45 auf der Zeitangabe und vermittelt dem Zuschauer/ der Zuschauerin, dass die Protagonistin gerade aus einem Alptraum erwacht ist. Ihren hellen Kopfpolsterüberzug zieren kleine Blüten und auch ihr kurzärmeliges Schlafgewand weist ein blumenartiges Muster auf. Die Kamera folgt zuerst dem Kopf der Protagonistin, sobald sie sich von dem Kissen erhebt – sie trägt ihr Haar offen – und schließlich deren linken Hand. Mit ebendieser dreht Jane einen weißen Radiowecker neben einer kristallinen Nachttischlampe ab – es ist sieben Uhr morgens. Ferner greift Jane nach einer Brille auf ebendiesem. In der darauffolgenden leichten Aufsicht bis 00:01:48 laut Zeitstempel wird ein Teil von Janes Zimmer in einer halbtotalen Einstellung ins Bild gerückt.

⁹⁰ Faulstich 2008, S. 50ff.

⁹¹ Hartmann, B. (2003). «Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?» Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang. *Montage/ AV*, 12/2, S. 19-38. Zugriff am 19.05.2012 unter http://www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Britta_Hartmann_Gestatten_Sie_dass_ich_mich_vorstelle.pdf, S. 20.

Der Betrachter/ Die Betrachterin erkennt eine rosafarbene Zimmerwand, zwei mit Spitzenvorhängen verzierte Fenster jeweils links und rechts des Bettes, welches im Zentrum des Bildausschnitts liegt und ein niedriges, weißes Möbelstück mit fünf Fächern links sowie ein ebensolches, diesmal in braun gehaltenes, rechts der Schlafstelle. Die Nachttische sind jeweils mit einer Stehlampe und ferner mit einer Vase beziehungsweise mehreren gerahmten Fotos dekoriert. Über dem Ruhelager hängen zwei Bilder mit Blumenmotiven und der Raum ist mit hellem Parkettboden ausgelegt. Jane setzt ihre Brille auf, erhebt sich aus der liegenden Position und versucht nach ihrem Alptraum wieder etwas ruhiger zu atmen. Die nächste Einstellung bis 00:01:51 laut Zeitangabe zeigt das Mädchen, wie es in seinem Bett sitzt in einer nahen Aufnahme – es ist vom Scheitel bis zum Bauchnabel im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Die Protagonistin wird sich bewusst, dass der Grund für ihr Aufgewühlt-Sein nur ein schlechter Traum war. Es folgt eine drei Sekunden lange Großaufnahme einer Kaffeekanne in einer weißen Kaffeemaschine. Letztere hat – wie schon der erwähnte Radiowecker – ein Zeitdisplay und beginnt automatisch Punkt sieben Uhr und eine Minute mit dem Aufbrühen von Kaffee. Die nächste Einstellung dauert bis 00:02:09 auf der Zeitanzeige. Dabei schwenkt die Kamera bis 00:02:04 laut Zeitstempel von rechts nach links eine Reihe von Familienfotos in Nahaufnahme entlang, welche einen Stiegenabgang zieren und die Zwillinge beim Heranwachsen zeigen. Es gilt anzumerken, dass es sich bei ebendiesen um echte Aufnahmen der jungen Schauspielerinnen handelt, in welche zusätzlich die „Filmmutter“ und der „Filmvater“ am Computer eingefügt wurden.⁹² Die Kamerabewegung endet bei einem Portraitfoto der (verstorbenen) Mutter. Jane – ihr Profil ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild – bewegt sich in dieser Einstellung von 00:02:00 bis 00:02:04 auf der Zeitangabe im Bildvordergrund an ebendiesen Familienfotos die Treppe abwärts gehend vorbei – vom rechten zum linken Bildrand. Ferner kehrt sie bei 00:02:06 laut Zeitstempel von links her mit einer Kaffeetasse in der rechten Hand in das Bild zurück, gibt ihrer (verstorbenen) Mutter symbolisch einen Kuss – sie berührt deren Bildnis sanft mit ihren Fingern – und beginnt die Stufen wieder empor zu steigen.

⁹² Solche Fotomontagen kommen auch im vierten und letzten Filmbeispiel zum Einsatz, wo die Schlusssequenz (die Hochzeit der Eltern) allein mittels solcher Fotografien „erzählt“ wird. Es gilt anzumerken, dass in der außerfilmischen Realität nur ein Mädchen/ eine Schauspielerin existiert, welche für die später bearbeiteten Aufnahmen Modell stand.

Bis 00:02:16 auf der Zeitanzeige tritt Jane von links in die Aufnahme und wird – aufgrund ihrer Bewegung auf die rückwärtsfahrende Kamera zu – zuerst in einer Amerikanischen und dann in einer nahen Einstellung – sie ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – gezeigt, wie sie um zwei Ecken eines Flurs biegt und ebendiesen zum Schlafzimmer ihres Vaters entlang geht. Die Protagonistin reicht der an der Türe auf sie wartenden männlichen Figur die Kaffeetasse und tritt rechts aus dem Bild. Die nächste Einstellung beginnt mit einer Nahaufnahme von Roxy, welche mit einem dunklen Shirt bekleidet und offen getragenen Haaren in ihrem Bett liegt, welches mit dunklen Laken bezogen ist. Sie trägt Kopfhörer und ihre linke Hand mit rot lackierten Fingernägeln ruht auf einer aufgeschlagenen Zeitschrift auf ihrem Kissen – als wäre sie beim Lesen ebendieser eingeschlafen. Bis 00:02:19 auf der Zeitangabe zoomt die Kamera zu einer Amerikanischen Einstellung der im Bett liegenden Roxy zurück. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin nimmt einem kaum beleuchteten und mit Postern „tapezierten“ Raum wahr, in dessen Bildhintergrund Jane von rechts in das Bild tritt. Sie dreht ein Radio auf, um auf diese Art und Weise ihre Zwillingsschwester unsanft aus dem Schlaf zu reißen. Bis 00:02:24 laut Zeitstempel wird gezeigt, dass Jane das Zimmer im Bildhintergrund wieder verlässt – sie tritt rechts aus dem Bild. Gleichzeitig zoomt die Kamera etwas an den unteren Bildrand zu, wodurch weitere auf dem Bett ausgebreitete aufgeschlagene Zeitschriften ins Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin gelangen. Roxy wischt sich indes etwas Spucke von der Wange und nimmt die Kopfhörer ab. Das Aufstehen fällt ihr deutlich schwerer, als ihrer Schwester zuvor. Bis 00:02:26 auf der Zeitanzeige wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin in einer nahen Aufnahme vermittelt, dass Jane die beiden Hälften ihrer Schranktüre öffnet. Dem Betrachter/ Der Betrachterin wird dabei suggeriert, dass er/ sie seinen/ ihren Blick auf die Protagonistin – sie ist vom Scheitel bis unterhalb der Brust im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin – aus dem Möbelstück heraus wirft – zu Beginn ist dieser noch von den Luftschlitzen der Türe versperrt. Ferner ist im Bildhintergrund ein (weiterer) Teil des Schlafzimmers auszumachen. Jene Wand, die in einer der ersten Einstellungen dieser beschriebenen Szene gezeigt wurde, bildet nun den rechten Bildrand. Am linken Bildrand sowie hinter der Protagonistin, an der dem Schrank gegenüberliegenden ebenfalls in rosa gestrichenen Wand, sind ein Stehtisch, ein heller, gepolsterter Fernsehsessel und eine niedrige Fensterbank erkennbar. Bis 00:02:28 laut Zeitstempel wird dem Betrachter/ der Betrachterin nun Janes Blick in den Schrank vermittelt – eingeleitet wird diese „first-person-perspective“ durch die Einstellung davor.

Ordentlich an einzelnen Kleiderbügeln aufgehängt, sind kurzärmelige Oberteile, wollene Westen, seidige Blusen, vornehme Blazer sowie ärmellose Kleider in pastellen Farbtönen und die dazu passenden, darüber aufgereihten Handtaschen in Nahaufnahme im Bild. Dieses Schuss-Gegenschuss-Verfahren (Jane-Schrankinhalt-Jane) endet bei 00:02:31 auf der Zeitangabe mit einer neuerlichen nahen Aufnahme – diesmal sind lediglich Janes Gesicht und ihr Dekolleté im Bild. Die Hauptfigur nimmt gezielt ein Oberteil und einen Blazer aus dem Kasten und wirft einen prüfenden Blick darauf, ehe sie sich von dem Möbelstück abwendet. Bis 00:02:42 laut Zeitangabe wird erneut in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren dieselbe Szenerie wie in den Einstellungen zuvor gezeigt, allerdings handelt es sich bei der Protagonistin diesmal um Roxy und nicht um Jane. Bis 00:02:33 auf der Zeitanzeige wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin in einer nahen Aufnahme von Roxy – sie ist vom Scheitel bis unterhalb der Brust im Bild – vermittelt, dass diese die beiden Hälften ihrer Schranktüre öffnet. Der Blick des Betrachters/ der Betrachterin auf die Hauptfigur ist dabei neuerlich als „aus dem Möbelstück heraus“ zu beschreiben und abermals anfangs noch von den Luftschlitzen der Türe versperrt. Ferner ist auch hier im Bildhintergrund ein (weiterer) Teil des Schlafzimmers zu erkennen. Jene Wand, die auch in den ersten Einstellungen innerhalb dieses Raums gezeigt wurde, bildet nun – im Gegensatz zu den Einstellungen in Janes Zimmer – erneut den Bildhintergrund. Am linken Rand der Aufnahme ist das Bett und am rechten ein dunkles, kastenartiges Möbelstück mit Schubladen zu erkennen. Ferner ist im Bildhintergrund das in diesem dunkel gehaltenen Raum vorherrschende Chaos ansatzweise auszumachen. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin kann lose am Boden herumliegende Kleidungsstücke und diverse andere Habseligkeiten der Protagonistin erkennen. Bis 00:02:35 laut Zeitstempel wird dem Betrachter/ der Betrachterin nun Roxys Blick in den Schrank vermittelt – eingeleitet wird diese „first-person-perspective“ abermals durch die Einstellung davor. Scheinbar achtlos hineingeworfen sind einzelne Unterwäschestücke, Strümpfe, lose Socken sowie ärmellose Oberteile in allen möglichen Farben, aber auch Schuhe, ein Regenschirm, Chips- und Müsliverpackungen in Nahaufnahme zu sehen. Dieses wiederholt zum Einsatz gekommene Schuss-Gegenschuss-Verfahren (Roxy-Schrankinhalt-Roxy) endet bei 00:02:42 auf der Zeitangabe mit einer neuerlichen nahen Aufnahme von Roxy – sie ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Die Hauptfigur bückt sich kurz, um (offenbar) eine Jean und ein weiteres weißes Kleidungsstück aufzuheben. Da die Kamera dabei statisch ist, verschwindet die Figur kurzzeitig nach unten hin aus dem Bild und ein Schlagzeug wird im Bildhintergrund sichtbar.

Ferner prüft die Protagonistin, nachdem sie sich wieder aufgerichtet hat und von unten her im Bildvordergrund erschienen ist, den Geruch jenes dunklen T-Shirts, in welchem sie schon geschlafen hat. Sie scheint ebendiesen als noch nicht unangenehm zu empfinden und wendet sich daraufhin von dem Möbelstück ab. Bis 00:02:50 auf der Zeitanzeige handelt es sich um eine Aufsicht auf einen beigen, ledrigen Terminkalender in Großaufnahme. Dem Betrachter/ Der Betrachterin wird dabei vermittelt, dass er/ sie sich rechts von der Protagonistin (Jane) befindet. Erkennbar sind außerdem die vorbildlich manikürten Fingernägel und die gepflegten Hände der Hauptfigur, mit welchen sie den Planer öffnet und gezielt durchblättert. Ferner dreht die Protagonistin von 00:02:46 bis 00:02:48 laut Zeitstempel den Kalender leicht nach links, wodurch der seitliche Blick auf ebendiesen zu einem zentralen Blick darauf wird und einzelne Einträge lesbar werden. Bei 00:02:49 auf der Zeitanzeige nimmt das Mädchen überdies mehrere Karteikarten zur Hand, wodurch der Planer weiter in den Bildhintergrund gerückt wird. Es folgen drei nahe Aufnahmen, in welchen die Protagonistin – ihr genauer Wortlaut wird in der anschließenden Beschreibung der Ebene des Tons genannt – den Beginn einer Rede probt: bis 00:02:54 Janes Gesicht und ihr Oberkörper oberhalb der Brust von vorne zentral im Bild, bis 00:02:55 ebendieser Körperabschnitt im Profil am linken Bildrand und bis 00:02:57 Janes Hinterkopf unscharf am linken Bildvordergrund sowie gleichzeitig ihr Spiegelbild in der Bildmitte. In Bezug auf die eben beschriebenen Einstellungen gilt es das Folgende anzumerken: „Verweilt die Kamera zuerst vor einem Gegenstand [oder einer Person] und zeigt ihn [oder sie] dann erst aus verschiedenen Positionen des umgebenden Raumes, so wird das Interesse an ihm [oder an ihr] verstärkt.“⁹³

Die darauffolgende ein-sekündige Einstellung ist eine Großaufnahme der grafischen Benutzeroberfläche eines eingeschalteten Computers. Das Hintergrundbild des Desktops zeigt die gezeichnete Skyline einer Großstadt. Am Bildschirm erscheint eine E-Mail-Nachricht. Die nächste zwei Sekunden lange Einstellung zeigt Roxys Gesicht und Hals in Großaufnahme, wodurch der Eindruck vermittelt wird, dass der Zuschauer/ die Zuschauerin aus dem Computer heraus auf die Hauptfigur blickt. Der Betrachter/ die Betrachterin wechselt daraufhin in die Ich-Perspektive der Protagonistin, es wird bis 00:03:02 laut Zeitstempel in Detailaufnahme für den Zuschauer/ die Zuschauerin (und für Roxy) die folgende Nachricht auf dem Desktop lesbar:

„Justin 007: LIFE CHANGING EXPERIENCE
Justin 007: Just got a tip. Simple Plan video shoot at noon.
NYC / 59th & 9th.“

⁹³ Dech 2011, S. 140.

Die nächste drei Sekunden lange Einstellung zeigt erneut Roxy in Großaufnahme „aus dem Computer heraus“. Es folgt eine ein-sekündige Einstellung, welche den Vater der Zwillingsschwestern beim Öffnen von Roxys Schlafzimmertüre in einer nahen Aufnahme zeigt – er ist vom Scheitel bis unterhalb der Brust im Bild. Noch in derselben Sekunde folgt die nächste Einstellung. Es handelt sich dabei um eine Halbtotale von Roxys oben beschriebenem Zimmer. Im rechten Bildvordergrund ist ein Drucker, in der Bildmitte das erschrockene Mädchen im Profil vor seinem Computer und im linken Bildhintergrund ein Schlagzeug zu erkennen. Bis 00:03:07 auf der Zeitangabe handelt es sich um eine leichte Bauchsicht auf Mr. Ryan in Nahaufnahme – er ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Er lehnt in Roxys Türrahmen und blickt auf seine Tochter. Die darauffolgende nahe Aufnahme bis 00:03:09 laut Zeitstempel zeigt die Protagonistin vom Scheitel bis oberhalb ihres Bauchnabels im Profil. Sie sitzt vor ihrem Computer und unterhält sich mit ihrem Vater – ihr Blick bleibt dabei zumeist auf den Bildschirm gerichtet. Bis 00:03:11 handelt es sich erneut um eine leichte Untersicht auf Mr. Ryan in Nahaufnahme und bis 00:03:13 ist Roxy im Profil in einer nahen Einstellung im Bild. Es folgt bis 00:03:15 auf der Zeitangabe eine leichte Bauchsicht auf einen „close shot“ des männlichen Familienoberhauptes. Daran anknüpfend ist bis 00:03:16 auf der Zeitanzeige abermals in einer nahen Einstellung die Hauptfigur im Profil im Bild. Dieses Schuss-Gegenschuss-Verfahren von Vater und Tochter endet bei 00:03:17 laut Zeitangabe mit einer neuerlichen Nahaufnahme von Mr. Ryan, welcher den Raum verlässt und dabei die Zimmertüre hinter sich schließt. Die nächste vier Sekunden lange Einstellung zeigt erneut Roxy in Großaufnahme „aus dem Computer heraus“. Bis 00:03:24 auf der Zeitanzeige findet ein Ortswechsel statt. Abermals sind Janes Hinterkopf unscharf am linken Bildvordergrund sowie gleichzeitig ihr Spiegelbild in der Bildmitte in einer nahen Einstellung zu sehen. Bis 00:03:27 auf der Zeitangabe ist Jane in einer anderen – ebenfalls bereits bekannten – nahen Aufnahme im Bild. Sie arbeitet noch immer an der Rede, genauer gesagt, an ihrer Aussprache und hustet gekünstelt in ihre Faust – als würde sie ein imaginäres Publikum auf sich aufmerksam machen wollen. Die darauffolgende Amerikanische Einstellung bis 00:03:31 laut Zeitstempel ist als Zeitsprung in der Handlung zu verstehen. Jane – in der vorherigen Aufnahme saß sie noch vor dem Spiegel – verlässt im Nachthemd ihr Zimmer und betritt einen anderen Raum, ein Badezimmer. Die Kamera folgt ihr in einem Linksschwenk. Das Nähe-Verhältnis zu der Protagonistin verändert sich für den Zuschauer/ die Zuschauerin, da sich diese auf die Kamera zubewegt – die Hauptfigur erscheint am Ende der Einstellung näher als zu deren Beginn.

Gezeigt wird, dass die Protagonistin im Profil am linken Bildrand – ihr Kopf und ihre Beine werden vom oberen beziehungsweise vom unteren Bildrand abgeschnitten – eine Toiletten-Hygiene-Auflage aus einer weißen Box nimmt. Bis 00:03:37 auf der Zeitanzeige ist der WC-Sitz in Großaufnahme im Bild, auf dessen Oberfläche die Protagonistin den oben erwähnten papierenen Toilettenbrillenüberzug mit äußerster Sorgfalt anbringt. Bis 00:03:39 laut Zeitangabe wird Jane in einem „close shot“ – sie ist vom Scheitel bis zur Hüfte im Bild – gezeigt, wie sie ein weiteres Tuch aus der Box nimmt und ebenfalls auf die Sitzfläche legt. Die daran anschließende drei Sekunden lange nahe Aufnahme – die Protagonistin ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – zeigt in einer leichten Aufsicht, dass Jane noch einen letzten prüfenden Blick auf den Toilettensitz wirft. Bis 00:03:43 laut Zeitstempel folgt eine Detailaufnahme von Roxys E-Mail-Nachricht auf dem Desktop. Die nächste zwei Sekunden lange Einstellung zeigt die bekannte Großaufnahme von Roxy „aus dem Computer heraus“, wobei die Protagonistin ihren Kopf nach rechts, zum linken Bildrand hin, dreht. Daran knüpft bis 00:03:46 auf der Zeitanzeige eine Nahaufnahme eines Terrariums mit rötlicher Beleuchtung an – es handelt sich (offensichtlich) um Roxys Ich-Perspektive. Bis 00:03:47 laut Zeitangabe folgt eine Großaufnahme des Bodens ebendieses Behältnisses. Eine leichte Aufsicht zeigt hölzerne Einstreu, eine Art steinernes Becken und einen blätterlosen Ast. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird dadurch die darin vorherrschende Abwesenheit eines noch unbestimmten exotischen Haustieres verdeutlicht. Es folgt eine bereits bekannte Halbtotale von Roxys Schlafzimmer. Vier Sekunden lang ist im rechten Bildvordergrund der Drucker, in der Bildmitte die suchend um sich blickende Protagonistin im Profil vor ihrem Computer und im linken Bildhintergrund das Schlagzeug zu erkennen. Die nächste zwei-sekündige Detailaufnahme zeigt den Computerbildschirm mit „ROXY’S database“, einer Sammlung von Dokumenten mit diversen Entschuldigungen für das Fernbleiben vom Schulunterricht. Der Betrachter/ Die Betrachterin erkennt, dass ebendiese tabellarisch in folgende Kategorien unterteilt ist: „Problem“, „Excuse Type“, „Times Used“, „Last Used“. Ferner bewegt sich im linken Bildvordergrund der linke Zeigefinger der Hauptfigur die Liste auf dem Bildschirm absuchend entlang. Es folgen bis 00:03:58 ein „close-up“ der Protagonistin „aus dem Computers heraus“ und bis 00:04:03 die Detailaufnahme von „ROXY’S database“. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt, dass die Hauptfigur per Mausklick eine bestimmte Krankheit, „Chicken Pox“ (zu Deutsch „Windpocken“) auswählt und sich die Druckvorschau eines Dokuments bei 00:04:01 öffnet. Eine leichte Aufsicht auf die Computerhardware in Großaufnahme schließt bis 00:04:06 laut Zeitstempel an.

Die Kamera zoomt in dieser Einstellung an das Gerät heran, wodurch dem Betrachter/ der Betrachterin ein Blick auf das sich gerade im Druck befindliche Dokument ermöglicht wird. Bis 00:04:09 auf der Zeitanzeige werden in einem „split screen“-Verfahren – um dem Zuschauer/ der Zuschauerin die Gleichzeitigkeit der Ereignisse zu simulieren – Roxy vor ihrem Computerbildschirm links im Bild und Jane vor ihrem Spiegel rechts im Bild in Nahaufnahme gezeigt – die Zwillinge sind vom Scheitel bis zum Brustansatz im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Bis 00:04:12 laut Zeitangabe ist Roxy in einer Amerikanischen Einstellung beim Spielen ihres Schlagzeugs zu sehen. Das Instrument ist im Bildvordergrund erkennbar, die Hauptfigur, welche kurze, rote Shorts sowie das dunkle (Fan-) T-Shirt, in welchem sie bereits geschlafen hat, zu ihrem offenen, unfrisiertem Haar trägt, befindet sich in der Bildmitte und ein Fenster, welches mit einem roten Stoff verhangen ist, sodass kaum Licht in den Raum dringen kann, ergibt den Bildhintergrund. Über die Dauer dieser Einstellung findet ein Linksschwenk statt. Bis 00:04:13 laut Zeitstempel schwenkt die Kamera von rechts nach links an einer Seite der Floortom des Schlagzeugs entlang. Das Musikinstrument selbst erscheint dabei in Großaufnahme im linken Bildvordergrund. Ferner sind im rechten Bildhintergrund unscharf ein Oberschenkel der Protagonistin sowie ein Teil einer kleinen Trommel im Bild. Die daran anknüpfende ein-sekündige Nahaufnahme zeigt die Protagonistin beim Spielen des Schlagzeugs. Ferner findet erneut ein Kameraschwenk von rechts nach links statt. In einer nahen Einstellung bis 00:04:15 auf der Zeitanzeige wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin suggeriert, er/ sie steht links von dem Mädchen und blickt – vermittelt durch eine leichte Aufsicht – auf das Schlaginstrument und die darauf spielende Figur. Abermals wird die Kamera vom rechten zum linken Bildrand hin bewegt. Es folgt in derselben Zeiteinheit ein „close-up“ von Roxys Gesicht und Hals. Daran knüpft eine ein-sekündige Großaufnahme an. Die Floortom ist unscharf im Bildvordergrund, Roxys Oberschenkel in der Bildmitte und die kleine Trommel sowie ein Tom Tom im Bildhintergrund für den Betrachter/ die Betrachterin zu erkennen. Ferner findet in beiden Einstellungen die bereits zuvor genannte Kamerabewegung statt. Der schnelle, harte Schnitt zwischen den einzelnen Einstellungen vermittelt dem Zuschauer/ der Zuschauerin zusätzlich zur Ebene des Tons, auf welche am Ende der filmanalytischen Beschreibung eingegangen wird, den Rhythmus des von der Protagonistin gespielten Songs. Eine Halbtotale bis 00:04:18 laut Zeitstempel zeigt eine gerahmte Fläche mit drei Siegerschleifen, einer Urkunde sowie zwei Bildern an einer rosafarbenen Wand – es handelt sich demnach um Janes Schlafzimmer – und den oberen Teil eines Holzschreibtisches, welcher mit einem passenden Stuhl unter ebendieser platziert ist.

Auf dem Tisch befinden sich links diverse Habseligkeiten der Protagonistin sowie eine Stehlampe und rechts ein weißer Computerbildschirm sowie eine weiße Tastatur. An beiden Bildrändern sind weiße Türen mit jeweils einem goldenen Knauf erkennbar. Die gesamte Wand vibriert und der Betrachter/ die Betrachterin führt dies auf das Spielen des Schlagzeuges zurück, welches in den vorangegangenen Einstellungen gezeigt wurde. Bis 00:04:20 auf der Zeitanzeige wird ein Ausschnitt der oben erwähnten gerahmten und aufgrund des „Lärms“ bebenden Fläche in Detailaufnahme in das Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin gerückt. Eine rot-blaue Siegerschleife eines Debattierwettkampfes, eine Fotografie, welche Jane Ryan an der Seite von Arnold Schwarzenegger zeigt, eine Teilnahmebestätigung an einer „Teen Republican Party“-Veranstaltung und ein Button der „Young Republicans“ sind im Bild. Eine Detailaufnahme der linken, ebenfalls wackelnden Seite der Schreibtischoberfläche zeigt bis 00:04:22 laut Zeitstempel unter anderem ein gerahmtes Lichtbild der Zwillinge mit ihrem Vater, eine (Wackelkopf-) Figur von George W. Bush, einen runden Behälter für diverse Schreibstifte und den Fuß einer Stehlampe. In der nächsten Einstellung bis 00:04:26 auf der Zeitanzeige wird Jane mit hochgestecktem Haar in einer Nahaufnahme dabei gezeigt, wie sie ein Badetuch über eine Seite einer Duschkabine – zwei Wände sind mit Fliesen bedeckt und die beiden anderen sind Glasschiebeelemente – hängt, diese vom rechten Bildrand her betritt und gleichzeitig ihren Bademantel auszieht. Die Kamera schwenkt in dieser Aufnahme leicht von links nach rechts und folgt demnach den Bewegungen der Protagonistin. Roxy wird bis 00:04:27 in einem „close shot“ und bis 00:04:28 in einer Amerikanischen Einstellung beim Spielen des Schlagzeuges in das Blickfeld des Betrachter/ der Betrachterin gerückt, wobei die Kamera zuerst leicht nach links und nach einem harten Schnitt nach rechts schwenkt. Bis 00:04:36 auf der Zeitangabe findet eine abwärts gerichtete, genauer gesagt, fließendem Wasser folgende Kamerabewegung statt. Diese führt von der Großaufnahme eines Duschkopfes und dreier Seifenfläschchen, welche im linken Bildhintergrund zu erkennen sind – am linken Bildvordergrund ist für den Zuschauer/ die Zuschauerin ein Teil eines pastellfarbenen Duschvorhangs zu erkennen – hin zu einem „close-up“ von Janes Gesicht und Hals im Profil. Die Protagonistin wird in dieser Einstellungsgröße bis 00:04:36 laut Zeitstempel dabei gezeigt, wie sie sich ihren Hals mit einem rosafarbenen Schwamm wäscht. Eine daran anknüpfende Großaufnahme bis 00:04:39 auf der Zeitanzeige vermittelt dem Betrachter/ der Betrachterin, dass eine braune Python – Teile ihres Körpers werden aufgrund der Einstellungsgröße vom linken Bildrand abgeschnitten – über den Rand des Einstiegs in die Dusche hinein gleitet. Der Kopf der Schlange verschwindet im Spalt zwischen zwei leicht geöffneten Glasschiebeelementen.

Ferner zoomt die Kamera in dieser Einstellung leicht an das Tier und die Duschwanne heran. Bis 00:04:40 laut Zeitstempel sind Roxys Gesicht und Hals in einem „close shot“ im Bild. Am linken Bildvordergrund ist unscharf das Crash-Becken des Schlagzeugs auszumachen. Die daran anschließende Einstellung bis 00:04:42 auf der Zeitangabe zeigt die Wanne der Dusche in Nahaufnahme. Am linken Bildhintergrund erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin Janes Beine hinter einem mit Wassertropfen bedeckten und mit Dampf beschlagenen Glasschiebeelement – die Protagonistin duscht demnach noch immer. Am rechten Bildrand ist der Körper der Python teils in der Dusche und teils außerhalb zu erkennen – das Reptil kriecht in die Duschkabine hinein und dabei wird dessen Körperende vom unteren Bildrand abgeschnitten. Die nächste ein-sekündige Einstellung zeigt Janes Gesicht und Hals in Großaufnahme. Eine daran anknüpfende drei Sekunden lange leichte Aufsicht auf die Schlange und die Füße der Protagonistin hinter dem von Wassertropfen und Dampf benetzten Glasschiebelement in Nahaufnahme vermitteln dem Betrachter/ der Betrachterin, dass das Tier in einer Ecke der Duschkabine – jener am linken Bildrand – empor zu gleiten beginnt. Ferner folgt die Kamera in dieser Einstellung der Aufwärtsbewegung des Reptils. Daran schließt bis 00:04:48 auf der Zeitanzeige eine nahe Einstellung von Jane in der Dusche an. Ihr Brustbereich ist dabei durch den Sichtschutz – das Glas ist an dieser Stelle undurchsichtig – eines der Glasschiebelemente verdeckt. Offensichtlich entdeckt die Hauptfigur die Python, denn sie beginnt zu schreien. Bis 00:04:50 laut Zeitstempel wird Roxy in einer Amerikanischen Einstellung gezeigt. Sie beendet ihr Schlagzeugspiel und wirft die Arme in die Luft, um sich bei einem fiktiven Publikum zu bedanken – in den Händen hält sie dabei die Drumsticks. Ferner gilt es in ebendieser Aufnahme einen Rechtschwenk als Bewegung der Kamera zu nennen. Daran knüpft bis 00:04:54 auf der Zeitanzeige die vorangegangene nahe Einstellung der hysterischen und verängstigten Jane in der Dusche an. Bis 00:05:00 laut Zeitangabe handelt es sich um eine Nahaufnahme von Roxy. Sie hebt ihr aus dem Terrarium entkommenes exotisches Haustier hoch, legt es sich liebevoll um die Schultern und wendet sich von der Duschkabine (und ihrer Zwillingsschwester) ab. Für den Betrachter/ die Betrachterin ändert sich in dieser Einstellung das Nähe-Verhältnis zu der Hauptfigur. Durch ihre Bewegungen erscheint die Protagonistin am Ende der Aufnahme entfernter, als zu deren Beginn. An dieser Stelle endet nun die erste Szene der für die Thematik „Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?“ herangezogenen Sequenz aus *Ein verrückter Tag in New York*. Über die Dauer dieser Aktionsszene mit kaum Dialog kommen die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche, Filmmusiken und Monologe zum Einsatz: das Läuten des Weckers, Hundegebell (im Off), Janes Griff nach der Brille,

ein einzelnes Musikinstrument als Filmmusik, eine Art Flügelrauschen (erneut im Off), Janes „Es war nur ein Traum.“, die Kaffeemaschine, mehrere Instrumente als fröhliche Filmmusik, Janes Schritte treppenabwärts, Janes „Morgen Mom. [Kuss-Geräusch] Du fehlst mir.“, das Öffnen einer Türe, Mr. Ryans „Morgen.“, Janes „Morgen Dad.“, das Öffnen einer Türe, die Inbetriebnahme des Radios in Roxys Zimmer, welche einen Wechsel der Filmmusik zur Folge hat, denn auf- und abschwelend wird ab diesem Zeitpunkt der Song *Tear Off Your Own Head* von „The Bangles“ als Filmmusik eingesetzt, Roxys Erschrecken und ihr müdes „Ich bin wach. [Pause] Hellwach.“, das Öffnen von Janes Schranktüre, deren nachdenkliches „Hm.“, Geräusche von Kleiderbügeln, das Öffnen von Roxys Schranktüre, Roxys Griff nach einzelnen Kleidungsstücken, deren Schnuppern an ihrem T-Shirt, Roxys fröhliches „Hm.“, das Öffnen des Terminplaners und das Blättern darin, Janes Durchatmen und ihr „Sehr geehrte Zuhörer, mein Name ist Jane Ryan. Mein Name ist JANE RYAN. Mein Name IST Jane Ryan.“, das Erscheinen der E-Mail-Nachricht, Roxys „Guten Morgen Justin.“, erneut das Erscheinen der E-Mail-Nachricht, Roxys „Simple Plan Videodreh, Neunundfünfzigste Ecke Neunte, New York City.“, ein Türklopfen sowie das Öffnen einer Türe. Es knüpft der folgende kurze Dialog an:

Mr. Ryan: „Roxy, du bist auch auf?!“

Roxy (erschrickt und meint zögerlich): „Ja. Ich schreibe nur noch einen Aufsatz zu Ende.“

Mr. Ryan: „Drei Wochen Schule und du hast nicht einmal geschwänzt. Das gefällt mir.“

[Roxy kichert]

Mr. Ryan: „Vielleicht muss ich dich ja doch nicht auf die Klosterschule schicken.“

Roxy: „Mhm.“

Daran schließen die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche, Filmmusiken und Monologe an: das Schließen einer Türe, Roxys „Schule oder ein Simple Plan Videodreh?“, Janes „Ich bin einer der Finalisten für das McGill Stipendium.“, Janes Husten und Durchatmen, das Rascheln beim Herausziehen der Toilettensitzauflage, Janes Zupfen an dieser, das Herausziehen der zweiten Toiletten-Hygiene-Auflage, Roxys „Welche Entschuldigung nehmen wir heute Ringo? Ringo? Ringo, wo steckst du? [Pause] Tod eines Haustieres, religiöser Feiertag, Unterleibsprobleme? [Pause] Hatte ich letzte Woche.“, ein nachdenklich „Hm?“ der Protagonistin, ein Mausklick, Roxys bestimmtes „Krankheiten. Windpocken.“, ein Doppelklick auf der Computermaus, Roxys abermals bestimmtes „Drucken.“, ein Mausklick, der arbeitende Drucker, zuerst Roxys „Perfekt.“ und dann Janes gekichertes „Perfekt.“ während der „split screen“-Einstellung, das Wackeln der Wand und der Gegenstände auf dem Schreibtisch, das Öffnen der Duschkabine, der Wasserstrahl in der Dusche, Janes Summen zusätzlich zum Geräusch des fließenden Wassers, Janes erschrockenes hysterisches Quietschen, Roxys „Danke New York City!“,

(der Song *Tear Off Your Own Head* von „The Bangles“ endet), erneut Janes erschrockenes hysterisches Quietschen, Roxys liebevolles „Ringo da bist du ja. Hat die kleine böse Hexe dir einen Schrecken eingejagt? Ja. Das hat sie. Nicht wahr? Ja.“ und schließlich das Trommeln zu Beginn des Songs *War* von Edwin Starr.

Der zweite Abschnitt der für die filmanalytische Beschreibung ausgewählten Sequenz ist eine Aktionsszene ohne Dialog und schließt bei 00:05:00 laut Zeitangabe an die zuvor behandelte Szene an. In einer zwei-sekündigen Einstellung erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin, dass eine Tür geöffnet wird und die fertig angezogene Jane in einer Amerikanischen Einstellung aus ihrem Zimmer tritt – in Bezug auf die vorangegangene Szene wird dem Betrachter/ der Betrachterin ein Zeitsprung in der Handlung vermittelt. Die Protagonistin hat ihr Haar hochgesteckt und trägt eine weiße, dekolletierte Bluse, einen rosafarbenen Blazer darüber, einen beigen, bis über das Knie reichenden Rock, ein goldenes Armkettchen sowie eine Uhr. In derselben Einstellungsgröße folgt bis 00:05:03 laut Zeitstempel dieselbe Szenerie – diesmal tritt Roxy mit offenen Haaren aus ihrem Schlafzimmer. Sie trägt zerrissene, blaue Jeans, ein langärmeliges, weißes Oberteil, ein schwarzes (Fan-) T-Shirt darüber und diverse Armbänder. Diese Aufnahme ist für den Zuschauer/ die Zuschauerin als Janes Ich-Perspektive zu deuten. Die folgende Amerikanische Einstellung bis 00:05:05 auf der Zeitangabe zeigt erneut Jane, wie sie von ihrer Zimmertür aus den Blick ihrer Schwester erwidert und sich in Richtung des rechten Bildrandes in Bewegung setzt. Ferner ist diese Einstellung als Roxys „first-person-perspective“ zu verstehen. Das Schuss-Gegenschussverfahren (Jane-Roxy-Jane) endet bei 00:05:07 laut Zeitstempel damit, dass Roxy eine Positionsänderung in Richtung des linken Bildrandes vollzieht. Die daran anschließende Einstellung bis 00:05:15 auf der Zeitangabe zeigt das gemeinsame Badezimmer der Protagonistinnen in einer Halbtotale. Jane ist dabei am linken und Roxy am rechten Bildrand im Profil zu sehen. Unverkennbar ist eine Symmetrie in der Einrichtung des Waschraumes: beide Schwestern verfügen über einen rechteckigen, weiß gerahmten Spiegel, ein Waschbecken aus weißem Porzellan mit silbernen Armaturen und einen ebenfalls weißen Badezimmerschrank. Die Art, wie die Zwillinge ihren jeweiligen Bereich gestaltet haben, könnte kaum unterschiedlicher sein – Erinnerungen an die in den vorherigen Einstellungen gezeigten Schlafzimmer der Schwestern werden beim Anblick dieses Raumes wach. Janes Badezimmerhälfte ist ordentlich aufgeräumt: die Handtücher sind zusammengelegt, der Mistkübel ist ausgeleert und diverse Kosmetika sind (offenbar) in dem Schrank untergebracht. In Roxys Hälfte hingegen herrscht – wie auch schon in ihrem Schlafzimmer – das pure Chaos:

die Handtücher fallen beinahe auf den Boden, der übervolle Mistkübel ist mit einem rötlichen Tuch bedeckt, diverse Tuben und Fläschchen lassen kaum Platz neben dem Waschbecken, Fotos kleben am Spiegel und Poster hängen an der Wand. Ferner werden die Zwillingsschwestern dabei gezeigt, wie sie parallel nebeneinander an ihren Spiegel herantreten und einen Blick in ebendiesen werfen beziehungsweise sich ihren Frisuren widmen. Kurz darauf wenden sie sich gleichzeitig wieder von ebendiesem ab und gehen parallel nebeneinander auf die Kamera, auf den Betrachter/ die Betrachterin zu. Jane wendet sich zum linken und Roxy zum rechten Bildrand hin ab. In der darauf folgenden einsekündigen Einstellung wird Jane in einer Amerikanischen Einstellung dabei gezeigt, wie sie durch die offene Türe in ihr Schlafzimmer tritt und sich nochmals umdreht. Die nächste Einstellung bis 00:05:19 laut Zeitstempel zeigt Roxy ebenfalls in einer Amerikanischen Einstellung. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt, dass diese Hauptfigur sich ebenfalls kurz in Richtung ihrer Schwester wendet, bevor sie ihrerseits in ihr Schlafzimmer eintritt und die Türe hinter sich schließt. Bis 00:05:21 auf der Zeitanzeige erkennt der Betrachter/ die Betrachterin, dass auch Janes Zimmertüre zu schwingt.

Der nächste Einstellungswechsel leitet einen neuerlichen Zeitsprung in der Handlung ein. An dieser Stelle gilt es daher darauf hinzuweisen, dass in den beiden bisher filmanalytisch beschriebenen Szenen aus *Ein verrückter Tag in New York* neben einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren auch mit Parallelmontage gearbeitet wurde.

„Bei einer Parallelmontage werden zwei oder mehr unterschiedliche Situationen oder Geschichten gegeneinander geschnitten, also abwechselnd gezeigt, um den Eindruck zu vermitteln, dass beide Situationen zur selben Zeit geschehen. Es besteht auch die Möglichkeit, keinen zeitlichen, sondern einen inhaltlichen Zusammenhang herzustellen.“⁹⁴

Ferner wird der Beginn des Songs *War* von Edwin Starr in der zuletzt beschriebenen Szene als Filmmusik eingesetzt und jeweils zwei Mal finden das Öffnen sowie das Ins-Schloss-Fallen einer Türe ihre Verwendung als handlungsfunktionale Geräusche.

Überdies endet bei 00:05:13 laut Zeitstempel der in Gelb gehaltene Eröffnungscredit.

Der dritte Teil der für die filmanalytische Beschreibung ausgewählten Sequenz ist eine Dialogszenen mit geringer Aktion und schließt bei 00:05:21 auf der Zeitanzeige genau an die zuvor erörterte Szene an.

Bis 00:05:27 laut Zeitangabe ist eine der Figuren des Films in einer nahen Einstellung zu sehen.

⁹⁴ <http://www.film-connexion.de/lexikon/Filmconnexion-Lexikon-1/P/Parallelmontage-159/> (Zugriff am 15.05.2012).

Ebendiese sitzt an einer Küchentheke und ihr Gesicht wird von einem aufgeschlagenen „Rolling Stone“-Magazin mit Ozzy Osbourne auf der Titelseite verdeckt – daher die Bezeichnung „Figur“ anstatt der namentlichen Nennung. Erst auf den zweiten Blick erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin rot lackierte Fingernägel und kann die gezeigte Person als Roxy identifizieren. Ferner erkennt der Betrachter/ die Betrachterin auf einer Küchentheke aus Marmor eine Milchkanne aus weißem Porzellan, eine geöffnete „Red Bull Energy Drink“-Dose, einen auf einer pastellfarbenen Stoffunterlage stehenden und mit einer Zeitung bedeckten weißen Teller sowie einen Esslöffel auf einer Stoffserviette. Überdies sind zwei weiße Holzstühle sowie eine Pflanze unscharf im rechten Bildhintergrund und mehrere gerahmte Fotografien im linken Bildhintergrund wahrnehmbar. Ab 00:05:23 laut Zeitstempel wird Roxys Gesicht gezeigt, da ebendiese das Magazin zusammenklappt, es neben sich auf einen Stuhl legt und mit der rechten Hand nach der Getränkedose greift. Eine Halbtotale bis 00:05:28 auf der Zeitangabe zeigt Jane, welche den Blazer gegen eine Schürze ausgetauscht hat, wie sie in einer weiß gehaltenen, ordentlich aufgeräumten Küche hinter einer Arbeitsfläche steht und zwei Spiegeleier auf einem Teller anrichtet. Bis 00:05:33 auf der Zeitanzeige wird erneut Roxy in einer nahen Aufnahme in das Bild gerückt – sie ist vom Scheitel bis unterhalb der Brust im Bild und ihr restlicher Oberkörper wird von der Theke im Bildvordergrund verdeckt. Die Protagonistin unterhält sich mit ihrer Schwester und trinkt einen Schluck des Energy-Getränks. Die daran anknüpfende Halbtotale bis 00:05:36 laut Zeitstempel zeigt Jane in der Küche – (offensichtlich) Roxys Ich-Perspektive. Jane tritt hinter der Arbeitsfläche hervor und bewegt sich zum linken Bildrand hin, wo sich ein Kühlschrank aus Edelstahl befindet. Die Kamera folgt der Hauptfigur in einem Linksschwenk. Ferner werden aufgrund der Kamerabewegung im Bildhintergrund ein schmaler Flur zu einer Garderobe hin sowie ein Stiegenabgang – der Vater der Zwillingsschwestern kommt diesen herunter – am linken Bildrand in das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin gerückt. Überdies erscheint die Protagonistin dem Betrachter/ der Betrachterin aufgrund ihrer Bewegung am Ende der Einstellung näher, als noch zu deren Beginn. Bis 00:05:38 laut Zeitangabe handelt es sich um eine Großaufnahme des Kühlschrankinhalts. Gezeigt werden mit „Monday“, „Tuesday“, „Wednesday“ und „Thursday“ beschriftete Plastikbehälter in einem oberen Fach des Kühlgeräts und Saftpackungen, Getränkedosen, ein Bund Petersilie sowie Puddingbecher weiter unten in ebendiesem. Ferner erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin, dass eine enorme Anzahl an bunten Klebezetteln mit diversen Hinweisen an den einzelnen Behältnissen und Lebensmitteln angebracht ist.

Die Verweise lauten etwa „best before Sept 26“, „dads breakfast“, „parsley“ oder in Bezug auf die Saftkartons „3 days old“ und „2 days old“. Außerdem sind auf den Plastikbehältern, welche die Beschriftung eines bestimmten Wochentages tragen, ganze Nährwertangaben aufgelistet. Überdies erscheint Janes rechter Arm ab 00:05:37 auf der Zeitanzeige im Bildvordergrund – sie greift nach einem Petersilienstängel. Die daran anknüpfende Halbtotale bis 00:05:43 laut Zeitstempel zeigt Mr. Ryan und Jane in der Küche. Das Mädchen dekoriert den Teller mit den Kräutern, schließt die Kühlschranktür, geht auf die Küchentheke zu, an welcher ihre Schwester sitzt und platziert das Essgeschirr auf einem freien Platz neben ihrem Zwilling. Die Kamera folgt erneut ihren Bewegungen – diesmal in einem Schwenk von links nach rechts – und zoomt schließlich so weit zurück, dass auch Roxy vollständig im rechten Bildvordergrund vor der Küchentheke sitzend im Bild erscheint. Ferner tritt ihr Vater von hinten an Jane heran, welche dem Betrachter/ der Betrachterin entfernter erscheint, als zu Beginn der Einstellung. Bis 00:05:47 auf der Zeitangabe werden dem Zuschauer/ der Zuschauerin in Nahaufnahme die männliche Nebenfigur links und Jane rechts im Bild jeweils im Profil gezeigt. Der Vater ist von der Stirn bis unterhalb der Brust und die Tochter, da sie kleiner ist, nur bis zum Schulteransatz zu sehen. Das Mädchen richtet die Krawatte ihres Vaters und wendet sich dann einem noch nicht erkennbaren Gegenstand auf der Küchentheke zu. Ferner schwenkt die Kamera ab 00:05:45 laut Zeitanzeige auf die Protagonistin hinunter, wodurch das Gesicht des Vaters abgeschnitten wird und lediglich dessen linke Schulter im linken Bildrand für den Betrachter/ die Betrachterin erkennbar bleibt. Die Hauptfigur selbst ist nun vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild. Bis 00:05:49 laut Zeitstempel knüpft eine Aufsicht auf Janes aufgeschlagenen Terminkalender in Großaufnahme an, welcher sich auf der Küchentheke befindet. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird dadurch vermittelt, dass es sich bei dieser Einstellung um die „first-person-perspective“ der zuvor gezeigten Figur handelt. Die Protagonistin blättert mit ihrer rechten Hand eine Seite ihres Planers um und ein Klebezettel mit der Aufschrift „Remove stick from butt!“ kommt zum Vorschein. Es folgt bis 00:05:51 auf der Zeitanzeige eine Nahaufnahme von Jane – sie ist erneut vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild – wodurch dem Zuschauer/ der Zuschauerin deren Reaktion auf die vorgefundene Notiz vermittelt wird. Das Mädchen nimmt den Klebezettel aus dem Terminplaner, hält ebendiesen hoch und schaut mit anklagender Miene auf. An wen sich ihr Blick richtet, erfährt der Betrachter/ die Betrachterin durch die bis 00:05:52 auf der Zeitangabe anschließende bereits bekannte nahe Einstellung von Roxy, welche hinter der Küchentheke sitzt, eine Zeitung in ihren Händen hält und verschmitzt lächelt.

Bis 00:05:53 laut Zeitstempel wird Jane erneut in Nahaufnahme gezeigt und im Bildhintergrund ist dabei undeutlich der Vater der beiden Zwillingsschwestern erkennbar. Ferner zerknüllt die Protagonistin in dieser Einstellung den Klebezettel und wirft ihn von sich. In einer bis 00:05:57 auf der Zeitanzeige anknüpfenden nahen Aufnahme von Roxy erkennt der Zuschauer/ die Zuschauerin, dass ebendiese das zerknüllte Papierstück abfängt und sich mit ihrer Schwester unterhält. Daraufhin ist Jane bis 00:05:58 auf der Zeitangabe erneut in Nahaufnahme im Bild. Es folgt ein ein-sekündiger „close shot“ von Roxy. Erstmals wird die Protagonistin genauso nah gezeigt, wie ihre Zwillingsschwester in den Einstellungen in der Küche – lediglich ihr Kopf sowie ihr Oberkörper oberhalb ihrer Brust sind im Bild und die Theke ist zum ersten Mal vollkommen vom unteren Bildrand abgeschnitten. Bis 00:06:00 auf der Zeitanzeige handelt es sich um eine Nahaufnahme von Jane. Dieses Schuss-Gegenschuss-Verfahren (Jane-Roxy-Wechsel) wird mit einer nahen Aufnahme bis 00:06:01 laut Zeitstempel von Mr. Ryan beendet, welcher beim Telefonieren gezeigt wird – er ist vom Scheitel bis zur Hüfte im Bild. Bis 00:06:06 auf der Zeitanzeige sind Jane in Nahaufnahme im Bildvordergrund und Mr. Ryan unscharf, von rechts nach links gehend, im Bildhintergrund zu erkennen. Das Mädchen blickt dabei zweimal über ihre rechte Schulter hinweg in die Richtung ihres Vaters. Ferner schwenkt die Kamera in dieser Einstellung leicht nach links, um dem Betrachter/ der Betrachterin zu verdeutlichen, auf wen die Protagonistin ihren Blick richtet. Es folgt eine rund zwei Sekunden lange nahe Einstellung der männlichen Nebenfigur. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird vermittelt, dass ebendieser Handlungsträger ein Telefonat beendet, indem er einen schnurlosen Hörer auflegt. Daran knüpft eine zwei-sekündige Nahaufnahme von Jane an, welche über ihre rechte Schulter blickt. Eine ebensolche Einstellungsgröße des Vaters bis 00:06:13 auf der Zeitangabe verdeutlicht dem Betrachter/ der Betrachterin, wen Jane in der vorangegangenen Einstellung über ihre rechte Schulter hinweg angeblickt hat. Dieses Schuss-Gegenschuss-Verfahren (Jane-Vater-Wechsel) endet mit einem „close shot“ von Jane bei 00:06:15 laut Zeitstempel. Eine ein-sekündige bereits bekannte Nahaufnahme von Roxy schließt daran an. Bis 00:06:19 auf der Zeitanzeige handelt es sich erneut um einen „close shot“ von Jane. Die nächste drei Sekunden lange Einstellung leitet erneut ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren ein und zeigt Roxy in einer nahen Einstellung, welche hinter der Küchentheke sitzt. Es folgen eine zwei-sekündige Nahaufnahme von Mr. Ryan, eine drei Sekunden lange nahe Aufnahme von Roxy hinter der Theke sitzend – sie reicht ihrem Gegenüber einen Zettel – und bis 00:06:29 auf der Zeitangabe neuerlich ein „close shot“ des Vaters.

Dieses Montage-Verfahren (Roxy-Mr. Ryan-Wechsel) beendet eine bekannte Nahaufnahme von Jane, welche bis 00:06:30 laut Zeitstempel im Bild ist. Die nächste nahe Einstellung bis 00:06:35 auf der Zeitangabe zeigt abermals Roxy, welche hinter der Küchentheke sitzt. Daran schließt eine zwei Sekunden lange bekannte Nahaufnahme von Jane an. In der Folge wird bis 00:06:39 auf der Zeitanzeige Roxy in einer nahen Aufnahme hinter der Theke gezeigt. Noch in derselben Zeiteinheit sind Mr. Ryan links und Jane rechts in einer Amerikanischen Einstellung im Bild. Beide stehen hinter der Küchentheke und schauen irritiert auf Roxy – wohin sich ihre Blicke richten, wurde dem Zuschauer/ der Zuschauerin durch die vorangegangene Einstellung bereits vermittelt. Die nächste drei Sekunden lange Nahaufnahme zeigt erneut Roxy. Aufgrund der Einstellungsgröße wird die Theke vom unteren Bildrand abgeschnitten und lediglich der Kopf und der Oberkörper der Protagonistin oberhalb ihrer Brust erscheinen im Bild. Es knüpft ein ein-sekündiger „close shot“ des Vaters daran an – er ist vom Scheitel bis unterhalb der Brust zu erkennen. Bis 00:06:45 wird Roxys in einer nahen Aufnahme hinter der Küchentheke sitzend in das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin gerückt, bis 00:06:46 ist abermals die männliche Nebenfigur in Nahaufnahme im Bild und bis 00:06:48 wird das Mädchen in einer bereits bekannten nahen Aufnahme gezeigt – die Küchentheke wird aufgrund der gewählten Einstellungsgröße erneut vom unteren Bildrand abgeschnitten. Daran knüpft ein ein-sekündiger „close shot“ von Jane an, welcher ihre Reaktion auf das verdeutlicht, was ihre Schwester gerade gesagt hat. Sie rollt mit den Augen und kritisiert mit ebendieser Geste die Worte ihres Zwillings, spricht ihre Missbilligung jedoch nicht offen aus. Bis 00:06:51 laut Zeitstempel sind in einer bereits beschriebenen Amerikanischen Einstellung Mr. Ryan links und Jane rechts im Bild. Sie stehen hinter der Küchentheke. Der männliche Handlungsträger unterschreibt auf jenem Zettel, welchen er in einer der vorangegangenen Einstellungen von Roxy gereicht bekommen hat und gibt ihn ebendieser Tochter zurück. Bis 00:06:54 auf der Zeitanzeige handelt es sich um eine nahe Einstellung der hinter der Küchentheke sitzenden Roxy. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt, dass die Protagonistin das unterzeichnete Papier entgegennimmt. Es knüpfen zwei Nahaufnahmen an: eine ein-sekündige von Mr. Ryan und eine zwei Sekunden lange von Jane. Bis 00:06:58 auf der Zeitangabe wird Roxy in einem „close shot“ gezeigt – die Küchentheke wird abermals vom unteren Bildrand abgeschnitten. Bis 00:07:00 laut Zeitstempel sind in einer bereits mehrmals zuvor beschriebenen Aufnahme Mr. Ryan links und Jane rechts in einer Amerikanischen Einstellung im Bild. Daran knüpft bis 00:07:03 auf der Zeitanzeige eine nahe Einstellung von der hinter der Küchentheke sitzenden Roxy an.

Bis 00:07:06 laut Zeitangabe handelt es sich um eine Aufsicht auf einen Abschnitt von jenem Stück Papier in Detailaufnahme, welches Roxy auf ihrem Computer ausgewählt und ausgedruckt hat. Diese Einstellungsperspektive wurde ausgewählt, um dem Zuschauer/ der Zuschauerin Roxys „first-person-perspective“ zu vermitteln. Mit einem roten Stift wird die Unterschrift des Vaters auf das gefälschte Entschuldigungsschreiben übertragen. Bis 00:07:08 laut Zeitstempel sind abermals Mr. Ryan links – er wendet sich von der Küchentheke ab – und Jane rechts in einer Amerikanischen Einstellung im Bild. Daran schließt bis 00:07:09 auf der Zeitanzeige eine nahe Einstellung von Roxy hinter der Küchentheke an. Die Protagonistin vergleicht die Unterschriften auf den beiden Zetteln und erhebt sich schwungvoll aus ihrer sitzenden Position. Bis 00:07:11 auf der Zeitangabe wird eine Halbtotale der Küche gezeigt. Roxy eilt darin auf ein Faxgerät zu, wobei ihr die Kamera mittels eines Linksschwenks folgt. Bis 00:07:13 laut Zeitstempel wird Jane (eher) am rechten Bildrand in einer Amerikanischen Einstellung gezeigt, wobei erneut die Küchentheke im Bildvordergrund erkennbar ist. Die Protagonistin blickt in jene Richtung, in welche ihre Zwillingsschwester davongeeilt ist. Bis 00:07:16 auf der Zeitanzeige wird Roxy in Nahaufnahme – sie, genauer gesagt, ihr Rücken ist vom Scheitel bis „oberhalb des Bauchnabels“ im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – dabei gezeigt, wie sie über ihre linke Schulter hinweg mit ihrer Zwillingsschwester kommuniziert – verdeutlicht durch die vorangegangene Aufnahme – und gleichzeitig das gefälschte Entschuldigungsschreiben per Fax (an ihre Schule) versendet. Da die beiden Schwestern in der nächsten Einstellung das Haus Seite an Seite verlassen – es hat erneut ein Zeitsprung in der Handlung stattgefunden – wird die filmanalytische Beschreibung der Eingangsszene der Komödie *Ein verrückter Tag in New York* an ebendieser Stelle beendet.

In Bezug auf die Ebene des Tons gilt anzumerken, dass der Beginn des Songs *War* von Edwin Starr als Filmmusik ausklingt. Ferner enthält die Tonspur den folgenden Dialog während der Handlung und die nachstehenden handlungsfunktionalen Geräusche, welche die Worte der Protagonisten ergänzen und in eckigen Klammern angeführt werden:

[Das Braten der Spiegeleier in der Pfanne, der Klang von Geschirr, das Zuschlagen des Magazins, Roxys Stöhnen, das Aufklatschen des Magazins auf einem Sessel, Roxys Berührung der Geträndedose, der Pfannenwender und dessen Berühren des Tellers.]

Roxy (vorwurfsvoll): „Jane, sag musst du hier jeden Tag Mommy spielen? Zum Frühstück kommt Dad sowieso nicht mehr!“

Jane (mehr zu sich selbst): „Ich hör gar nicht hin.“

[Janes Schritte zum Kühlschrank und ihr Summen, die Schritte des Vaters beim Herunterkommen der Treppe, das Öffnen der Kühlschranktür und das Streifen an einem Klebezettel im Kühlschrank.]

Mr. Ryan: „Alles klar Mädchen?!“

Roxy (im Off): „Nah.“

Jane: „Morgen.“

[Die Schritte von Mr. Ryan und Jane und das Abstellen des Tellers auf der Küchentheke.]

Jane (an ihren Vater gewandt): „Dein Frühstück wird gerade serviert.“

Mr. Ryan: „Mhm. Das duftet ja köstlich.“
Jane: „Warte.“
[Das Läuten eines Telefons und das Aufstöhnen des Vaters.]
Jane: „Fertig.“
Mr. Ryan: „Danke.“
Jane (abwesend): „Bitte.“
[Erneut der Telefonapparat.]
Jane (in ihrem Kopf): „Nimm den Stock aus deinem Hintern?“
[Abermals das Telefon.]
Jane (bestimmt): „Fass ja. Nie wieder. Meinen Terminkalender an.“
[Gleichzeitig ist das Zerknüllen und dann das Auffangen des Klebezettels hörbar.]
Mr. Ryan (leise im Bildhintergrund): „Hallo. Hier Dr. Ryan.“
Roxy: „Jetzt krieg‘ dich mal wieder ein mit deinem Streberbuch, okay. [Pause] Du übertreibst.“
[Janes abwertendes Schnaufen.]
Mr. Ryan (am Telefon): „Gut und in welchen Abständen kommen die Wehen? [Pause] Sagen Sie ihnen sie sollen ins Krankenhaus fahren, ich komme auch dorthin. Ja.“
[Gleichzeitig sind dessen Schritte und das Auflegen des Hörers akustisch wahrnehmbar.]
Mr. Ryan: „Jane?“
Jane (traurig): „Nein. Schon klar. Verstehe ich.“
Mr. Ryan: „Nein das ist blöd. Das ist dein großer Tag. Das weiß ich. Ich werde alles dafür tun, dass ich rechtzeitig in der Universität bin und mir deine Rede anhöre.“
Jane (weinerlich): „Das weiß ich.“
Roxy: „Ach, Entschuldigung. Ähm. Klar heute ist der wichtigste Tag deiner Hochschulzeit, aber trotzdem, hier ist die Erlaubnis für unseren Klassenausflug. Unterschreib die bitte.“
Mr. Ryan (begeistert): „Shakespeare im Park! Fantastisch! Was spielen sie?“
Roxy (unsicher): „Oh. Mhm. Naja. Das Stück mit den beiden [kurze Pause] jungen Leuten. Ein Junge, ein Mädchen, Liebe, Strumpfhosen. [Ein unsicheres Lachen.] [Sie deutet auf ihr Haar.] Solche Haare.“
Mr. Ryan: „Romeo und Julia?“
Roxy: „Stimmt, ja! Ich hatte gerade totale Sendepause.“
Mr. Ryan: „Das ist eines meiner Lieblingsstücke.“
Roxy: „Wirklich?! Für mich auch.“
Mr. Ryan: „Deine Mutter wäre so stolz auf dich.“
[Roxys Lachen, der Ton eines einzelnen Musikinstruments, welcher Janes Augenrollen unterstreicht, das Kratzen des Stiftes auf dem Papier, wenn der Vater darauf unterschreibt sowie das Hinlegen des Stifts.]
Mr. Ryan: „Bringst du deine Schwester noch zum Bahnhof?“
[Gleichzeitig ist das Rascheln von Papier hörbar.]
Roxy (verschmitzt): „Hm. Na gerne doch.“
[Erneut das Rascheln des Papiers.]
Mr. Ryan: „Es würde euch nicht schaden, wenn ihr mal etwas Zeit miteinander verbringt.“
[Ein einzelnes Musikinstrument setzt ein.]
Mr. Ryan: „So ein leckeres Frühstück, aber ich muss los. Tut mir leid.“
Jane (im Off): „Gut, dann nimm wenigstens das mit.“
[Das Rascheln von Papier.]
Mr. Ryan (im Off): „Danke.“
Jane (im Off): „Lass es dir schmecken. Hab‘ dich lieb.“
[Das Kratzen des Stifts am Papier und lauter werdende Musik.]
Mr. Ryan: „[im Off] Ich dich auch. [im On] Viel Glück.“
Jane: „Mhm.“
Mr. Ryan: „Bis dann.“
[Roxys Herunterhopsen von dem Sessel.]
Jane (sarkastisch): „Ich hoffe du wirst nicht erwischt.“
Roxy (ebenfalls sarkastisch): „Ich werd‘ nie erwischt.“
[Das Tippen auf dem Faxgerät.]

Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wurden in diesen ersten Minuten des Films vermittelt, wie verschieden eineiige Zwillinge in ihrem Charakter und auch in ihrem äußerlichen Erscheinungsbild sein können.

Das Klischee, dass ein solches Geschwisterpaar nur Ähnlichkeiten und keine oder kaum Differenzen aufweist, wurde mit der filmanalytischen Beschreibung der Eingangsszene der Komödie *Ein verrückter Tag in New York* widerlegt. Janes Zimmer sowie ihre Badezimmerhälfte sind ordentlich aufgeräumt, sie ist sehr auf ihre Körperpflege sowie auf ihr äußeres Erscheinungsbild bedacht und sie probt und plant all ihre Handlungen im Voraus – siehe in den filmanalytischen Beschreibungen der Einstellungen vor dem Spiegel und den Großaufnahmen des Terminplaners sowie des Kühlschranksinhalts. Ferner ist sie um die Versorgung ihres Vater und ihrer Zwillingschwester bemüht – wie schon bei der Wiedergabe des Inhalts dieses filmischen Werks erwähnt wurde und wie der Deskription des dritten und letzten Abschnitts zu entnehmen ist. Roxy hingegen repräsentiert das „Bad Girl“ – in einer bestimmten Szene (TC: 00:18:52 bis 00:19:04) textet Max Lomax eine Zeile des Songs *Bad Boys* von Bob Marley zu „Bad girl, bad girl, whatcha gonna do, whatcha gonna do when I come for you?“ um. Sie liebt das Chaos in ihrem Zimmer sowie in ihrer Badezimmerhälfte, hat eine Liste möglicher Entschuldigungen für das Fernbleiben vom Schulunterricht auf ihrem Computer gespeichert, belügt ihren Vater mehrmals und fälscht sogar dessen Unterschrift – unter anderem zur Verdeutlichung dieser beiden zuletzt genannten Tatsachen wurden die Dialoge herausgeschrieben. Ferner liebt sie Rockmusik sowie exotische Tiere, spielt (ohne Rücksicht auf andere) Schlagzeug und es scheint ihr egal zu sein, ob sie unangenehmen Körpergeruch hat oder nicht.

In diesem Kontext kann eine Parallele zu *Ich weiss, wer mich getötet hat* gezogen werden. In ebendiesem Spielfilm wird das oben genannte Klischee ebenfalls ad absurdum geführt. Die eineiigen Zwillinge werden als „Good Girl“ (die clevere neunzehnjährige High-School-Schülerin Aubrey Fleming) und als „Bad Girl“ (die Stripperin Dakota Moss) ausgewiesen. Allerdings resultiert der unterschiedliche Charakter der beiden Schwestern in diesem Filmbeispiel vor allem aus deren verschiedenartigen Sozialisationsprozessen.

„Sozialisation bezeichnet [...] den Prozess, durch den das Individuum in eine soziale Gruppe eingegliedert wird, indem es die in der Gruppe geltenden sozialen Normen, insbesondere die an das Individuum als Inhaber bestimmter Positionen gerichteten Rollenerwartungen, die zur Erfüllung dieser Normen und Erwartungen erforderlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie die zur Kultur der Gruppe gehörenden Werte, Überzeugungen usw. erlernt und in sich aufnimmt.“⁹⁵

⁹⁵ Mühler, K. (2008). *Sozialisation. Eine soziologische Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 42.

2.1.4. Sexualisierung von Zwillingen in *Ein verrückter Tag in New York*

Ein weiterer Grund, warum gerade die Komödie *Ein verrückter Tag in New York* zur filmanalytischen Beschreibung herangezogen wurde, ist, dass in einer Szene die Zwillingsthematik dahingehend erweitert wird, dass vor allem weibliche eineiige Zwillingspaare auf den Status eines Objekts der (männlichen) sexuellen Begierde reduziert werden. Es sei angemerkt, dass unter anderem Zwillingspaare wie Erica „Rikki“ und Victoria „Vikki“ Mongeon – besser bekannt als „The Ikki Twins“ der US-amerikanischen Reality-Dating-Show „MTV’s A Double Shot at Love - Worlds Hottest Twins“ – in jüngster Vergangenheit ihren Beitrag diesbezüglich geleistet haben.

Die erste relevante Einstellung der betreffenden Szene aus *Ein verrückter Tag in New York* beginnt bei 00:31:20 und endet bei 00:31:24 laut Zeitstempel. Der Betrachter/ Die Betrachterin erkennt, wie eine Türe geöffnet wird und Trey Lipton mit entblößtem Oberkörper in einer nahen Aufnahme einen Raum betritt – er ist bis unterhalb des Bauchnabels im Bild. Ferner zoomt die Kamera innerhalb dieser ersten Einstellung soweit an den jungen Mann heran – sein Mund steht (vor lauter Verwunderung) offen – sodass ebendieser am Ende der Aufnahme nur mehr bis unterhalb der nackten Brust zu sehen ist. Die daran anknüpfende nahe Aufnahme bis 00:31:30 auf der Zeitangabe zeigt Roxy Ryan im Profil. Die Protagonistin – vom Scheitel bis zum Bauchnabel im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin – sitzt lediglich mit einem weißen Hotelbademantel bekleidet auf einem Bett und wirft ihren Kopf, ihr offenes Haar (verführerisch) in den Nacken. Ferner zoomt die Kamera in dieser Einstellung bis 00:31:28 laut Zeitstempel an diese Figur heran – sie ist nun vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild. Roxy richtet ihren Blick in Richtung der Kamera – demnach in Richtung der aufgehenden Schlafzimmertüre. Darüber hinaus wird mit Zeitlupe gearbeitet. Daran knüpft bis 00:31:31 auf der Zeitanzeige eine Nahaufnahme von Trey an – er ist vom Scheitel bis zur Brust im Bild. Ebendieser steht mit entblößtem Oberkörper in der Türe und auf seinem Gesicht kann der Betrachter/ die Betrachterin Freude und Begeisterung ablesen. Überdies zoomt die Kamera erneut an ihn heran. Bis 00:31:33 laut Zeitstempel handelt es sich um eine Amerikanische Einstellung von Roxy. Die Protagonistin wird im Profil gezeigt, wie sie erschrocken in Richtung der Kamera blickt – demnach in Richtung des jungen Mannes – und rücklings von dem Bett herunterfällt auf dessen Kante sie gesessen hat. Die Kamera folgt deren Bewegung mittels eines Rechtsschwenks. Daran schließt bis 00:31:36 laut Zeitangabe eine nahe Aufnahme von Jane Ryan an.

Die Protagonistin hat lediglich ein weißes Badetuch um ihren Körper gewickelt, ihre Schultern sind nackt. Jane tritt in das Zimmer – demnach auf die Kamera beziehungsweise den Zuschauer/ die Zuschauerin zu – und wirft ihr offenes Haar nach links, aus ihrem Gesicht. Darüber hinaus wird in dieser Einstellung erneut mit Zeitlupe gearbeitet. Daran schließt bis 00:31:37 auf der Zeitanzeige eine Nahaufnahme von Trey an. Für den Betrachter/ die Betrachterin sind dessen Kopf und sein nackter Oberkörper bis oberhalb der Brust erkennbar. Ferner ist sein Mund abermals vor lauter Verwunderung und gleichzeitiger Begeisterung geöffnet. Bis 00:31:39 laut Zeitstempel ist Jane in Nahaufnahme – sie ist vom Scheitel bis zum Brustansatz im Bild und das weiße Badetuch, welches ihre Brust bedeckt, ist Teil des unteren Bildrandes – dabei zu sehen, wie sie ihren Kopf und ihr offenes Haar nach hinten wirft und dann erschrocken in Richtung der Kamera blickt – demnach in Richtung der männlichen Figur. Die daran anschließende nahe Aufnahme bis 00:31:41 auf der Zeitangabe zeigt Jane in der Mitte des Bildes bis etwa unterhalb ihres Bauchnabels und Roxy taucht von unten her – sie steht vom Fußboden auf – rechts im Bild auf. Auf den Gesichtern der Zwillinge zeichnet sich Erschrecken über das plötzliche Auftauchen des jungen Mannes ab. Die letzte relevante Einstellung der Szene dauert bis 00:31:43 auf der Zeitanzeige und es handelt sich dabei um eine Nahaufnahme von Trey – er ist vom Scheitel bis oberhalb der Brust im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin.

Die Ebene des Tons enthält die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche und Monologe neben dem Anfang des Songs *Hey Baby* von „No Doubt“, welcher als Filmmusik eingesetzt wird: das Öffnen der Türe, Treys „Äh?“ und „Hi!“, Roxys „Hallo!“, Roxys erschrockener Aufschrei, wenn sie von der Bettkante fällt, Treys „Wow!“, Janes erschrockenes Einatmen sowie Treys „Ist heute. [Pause] Ist heute mein Geburtstag?!“

3. Klischeekategorie Drei: Gleiches Aussehen oder die Angleichung an den anderen Zwilling?

Der Klappentext der 148. Auflage des Kinderromans *Das doppelte Lottchen* von Erich Kästner aus dem Jahr 1949, welcher eigentlich als Film treatment entstanden ist, lautet:

„Es ist schon merkwürdig, wenn sich zwei kleine Mädchen, die nichts voneinander wussten, plötzlich in einem Ferienheim [im fiktiven Ort Seebühl am Buhlsee] gegenüberstehen und feststellen müssen, dass sie sich gleichen wie ein Ei dem anderen.“

[Die freche neunjährige] Luise Palfy aus Wien [, deren Vater Komponist ist,] hat zwar lange Locken und [die ebenfalls neunjährige, aber höfliche und bescheidene] Lotte Körner aus München zwei streng geflochtene Zöpfe – das ist aber auch wirklich der einzige Unterschied. Luise und Lotte beschließen, dem Geheimnis ihrer Ähnlichkeit auf den Grund zu gehen: Louise fährt als Lotte nach München zurück und Lotte als Luise nach Wien.“⁹⁶

Die Geschichte setzt sich wie folgt fort: Da Luise und Lotte unterschiedliche Charaktereigenschaften und Fähigkeiten besitzen, sind ihre von dem Austausch nichts ahnenden Eltern gelegentlich irritiert, was das Verhalten ihrer aus dem Freizeitlager zurückgekehrten Tochter betrifft. Aus Kummer darüber, dass sich der Vater in eine neue Beziehung begibt wird Lotte schließlich krank. Die Mutter erfährt zufällig von der Begegnung der Zwillinge im Ferienheim und auch von der Krankheit ihres Kindes. Aus diesem Grund reist sie mit Luise nach Wien und die Familie findet wieder zusammen.

Dieser Stoff wurde bereits mehrmals verfilmt, daher sei angemerkt, dass als Literaturverfilmung jene „[...] Filme [zu verstehen sind], die bewusst und explizit auf den Medientransfer (z.B. vom Buchroman oder vom Theaterstück in den Spielfilm) abheben und die Frage der ‚Adäquatheit‘ der ‚Verfilmung‘ in den Vordergrund stellen.“⁹⁷

„[Aber die Frage,] was [...] diesen ungebrochenen Bann [ausmacht], ein Thema zu verfilmen, in dem sich zwei Menschen, die sich bis dahin unbekannt waren, begegnen und bemerken, dass ihrer beider Leben eng miteinander verknüpft sind und die dieses nicht weiter hinnehmen wollen [bleibt.] Ist es die Möglichkeit aus dem eigenen Alltag auszubrechen und in einen anderen zu schauen, ohne durch äußerliche Unterschiede aufzufallen, die gewohnte Rolle und Umgebung zu verlassen und [ein] Abenteuer zu wagen [...]“⁹⁸

Als Beispiel gilt es die US-amerikanische Komödie *Die Vermählung ihrer Eltern geben bekannt* (Originaltitel *The Parent Trap*) aus dem Jahr 1961 (Regie und Drehbuch David Swift) zu nennen. Die Handlung wurde amerikanischen Verhältnissen angepasst: die Zwillinge sind dreizehn Jahre alt, sie tragen die Namen Hedy (im Original Sharon) McKendrick und Susan „Susi“ Evers, ein Zwilling (Susi) lebt mit dem Vater in Monterey, Kalifornien und der andere (Hedy) mit der Mutter in Boston. Hayley Mills verkörpere die Zwillingsschwester in einer Doppelrolle.

Die US-amerikanische Verwechslungskomödie *Ein Zwilling kommt selten allein* (Originaltitel *The Parent Trap*) aus dem Jahr 1998 (Regie Nancy Meyers, Buch Erich Kästner, Drehbuch David Swift, Nancy Meyers und Charles Shyer) ist als Neuverfilmung von *Die Vermählung ihrer Eltern geben bekannt* aufzufassen.

⁹⁶ Kästner, E. (1997). *Das doppelte Lottchen*. 148. Auflage. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag, Klappentext.

⁹⁷ Faulstich 2008, S. 61.

⁹⁸ Stein, M. (2007). „*Das Doppelte Lottchen*“ von Erich Kästner. *Die Darstellung des Rollentausches der Zwillinge im der Buch- und Filmvorlage mit Hilfe der „Theory of Mind“*. Norderstedt: Grin Verlag. Zugriff am 22.05.2012 unter http://books.google.at/books?id=sngxQ6TL40EC&printsec=frontcover&dq=Mandy+Stein&hl=de&sa=X&ei=JW6-T_T6LoiZOoTe3Do&ved=0CDcQ6AEwAA#v=onepage&q=Mandy%20Stein&f=false, S. 2.

Eine kurze Sequenz aus ebendiesem Film wird in der Folge im Zusammenhang mit der Klischeekategorie „Gleiches Aussehen oder die Angleichung an den anderen Zwilling?“ filmanalytisch beschrieben. Ferner wird auf vier weitere Szenen eingegangen, deren Produktion den aufwendigen Einsatz unterschiedlichster filmischer Tricks erfordert hat, da eine Schauspielerin in einer Doppelrolle auftritt.

3.1. *Ein Zwilling kommt selten allein*

3.1.1. Inhalt *Ein Zwilling kommt selten allein*

„Das Geheimnis wurde von der Gesellschaft erfunden, es ist ein sozialer oder soziologischer Begriff. Jedes Geheimnis ist ein kollektives Gefüge. Das Geheimnis ist durchaus kein statischer oder bewegungsunfähiger Begriff, nur die Arten des Werdens sind geheim, das Geheimnis hat ein Werden.“

Gilles Deleuze/ Félix Guattari

Die elf Jahre alte Hallie Parker (Lindsay Lohan) aus Kalifornien und die gleichaltrige Annie James (ebenfalls Lindsay Lohan) aus London treffen in einem Feriencamp aufeinander. Außer ihrer auffallenden äußeren Ähnlichkeit haben sie nur noch eines gemein, sie mögen einander nicht. Erst eine Bestrafung der Camp-Leiterin bringt die beiden zusammen. Hallie und Annie entdecken, dass sie eineiige Zwillinge sind, deren Eltern sich kurz nach ihrer Geburt getrennt und die Zwillingsschwestern untereinander „aufgeteilt“ haben. Entschlossen, ihre Eltern Nick Parker (Dennis Quaid) und Elizabeth „Liz“ James (Natasha Richardson) wieder zu vereinen, schmieden sie den Plan, nach dem Freizeitlager den Platz der jeweils anderen einzunehmen. Hallie reist als Annie nach London, um ihre Mutter kennenzulernen und umgekehrt reist Annie als Hallie nach Kalifornien zurück, um erstmals ihrem Vater zu begegnen. Da Nick während der Abwesenheit seiner Tochter beschlossen hat, die blutjunge, biestige Meredith Blake (Elaine Hendrix) zu ehelichen, müssen die Zwillinge rasch handeln. Sie klären Liz, Grandpa Charles James (Ronnie Stevens), den Butler Martin (Simon Kunz) sowie Hallies „Kindermädchen“ Chessy (Lisa Ann Walter) über den Rollentausch auf. Die Erwachsenen beschließen die Kinder zurückzutauschen – in der Annahme, dass auch Nick bereits über den Platztausch der Zwillinge informiert wurde. Der Wechsel soll in einem Hotel erfolgen, in welchem auch ein vorhochzeitliches Treffen zwischen Nick und seinen künftigen Schwiegereltern stattfindet. Nachdem der Vater tatsächlich über den Rollentausch informiert wurde, organisieren die Kinder ein romantisches Abendessen auf einem Schiff, wodurch sie sich erhoffen, ihre Eltern wieder zusammenzubringen, doch ihr Plan geht nicht auf.

Nach einem gemeinsamen Campingausflug in Kalifornien sollen beide in ihr eigentliches Zuhause zurückkehren. Kurzfristig nimmt jedoch Meredith statt der Mutter an der kurzen Reise teil. Die beiden Mädchen spielen ihrer Stiefmutter in Spe Streiche und als ebendiese Nick vor die Wahl stellt, sich für sie *oder* die Töchter zu entscheiden, wählt dieser seine Kinder und trennt sich von seiner Verlobten. Das Happy End bilden die neuerliche Hochzeit von Liz und Nick sowie eine romantische Beziehung zwischen Chessy und Martin.

3.1.2. Aus Annie wird Hallie

Die Sequenz „Aus Annie wird Hallie“ dauert von 00:29:08 bis 00:31:41 laut Zeitstempel und enthält drei Dialogszenen mit kaum Aktion.⁹⁹ Darin wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin die „Angleichung an den anderen Zwilling“ vermittelt. Annie muss sich von ihrer Zwillingsschwester die Haare abschneiden und die Ohrlöcher durchstechen lassen, um später deren Platz einnehmen zu können.

Bei der Bezeichnung einer Person als „Hauptfigur“ oder „Protagonist“/ „Protagonistin“ gilt es festzuhalten, dass in Bezug auf diesen Film – wie auch schon bei den filmanalytischen Beschreibungen der einzelnen Szenen aus *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* sowie aus *Ein verrückter Tag in New York* – von einem Hauptfiguren- und Protagonistinnenpaar (Annie James und Hallie Parker) auszugehen ist.

Die erste Einstellung dauert von 00:29:08 bis 00:29:18 auf der Zeitanzeige. Darin findet ein Rückwärtszoom der Kamera statt. In Nahaufnahme erscheinen ein Plakat von „The Parker Family“ – es enthält Fotografien, welche die Beschriftungen „living room“, „my kitchen“, „Chessy“ oder „Chessy and me“ tragen – eine Zeichnung von „Annies House“ und ein selbstgemachtes Poster von „The James Residence“ – darauf kleben jeweils eine Fotografie von „Grandfather“ sowie eine von „Martin“ und eine Zeichnung von Elizabeth James Brautmodengeschäft. Die Kamerabewegung endet bei einem „close shot“ von Annie. Die Protagonistin – sie ist vom Scheitel bis oberhalb des Bauchnabels im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – ist mit einem weißen Oberteil mit dunkelgrünem Kragen bekleidet, hat eine goldene Kette mit einem Herzanhänger um den Hals und trägt ihr rötliches Haar offen.

⁹⁹ Alle Timecode-Angaben zu diesem Filmbeispiel beziehen sich auf folgende Quelle: Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment.

Ferner sitzt Annie etwas entfernt von jener Wand mit den genannten Aushängen, welche nur noch unscharf im Bildhintergrund zu erkennen sind. Die daran anknüpfende Einstellung dauert bis 00:29:28 laut Zeitangabe. Zu Beginn wird eine Schublade in Großaufnahme gezeigt. Der Zuschauer/ Die Zuschauerin erkennt, wie ebendiese von der rechten Hand eines Mädchens geöffnet und eine Schwere aus dem Fach herausgenommen wird. Überdies sind am oberen Bildrand – auf dem Schubfach – die linke Hand eines sich abstützenden Mädchens – es hat blau lackierte Fingernägel – drei verschiedenfarbige Filzstifte sowie ein Teil eines Tennisschlägers zu erkennen. In der Schublade selbst befinden sich unter anderem Reißnägel, ein Ringbuch und ein Kamm. Ferner findet in dieser Einstellung ein Kameraschwenk nach oben statt, wobei der Betrachter/ die Betrachterin zuerst sieht, dass die oben genannte Schere geöffnet und wieder geschlossen wird, dann ist Hallie, die ein weißes T-Shirt mit einem Logo mit dem Schriftzug „Camp Walden“, eine goldene Kette mit einem Herzenhänger sowie eine Armbanduhr trägt und tief Luft holt, in leichter Bauchsicht in Nahaufnahme im Bild – sie ist vom Scheitel bis zur Brust aufgenommen – und schließlich schwenkt die Kamera etwas nach links, um der Bewegung der Protagonistin zu folgen. Bis 00:29:33 laut Zeitstempel sind Annie, welche zu dem weißen T-Shirt mit dunkelgrünem Kragen eine kurze, dunkelgrüne Hose sowie eine Uhr um ihr Handgelenk trägt und auf einer Art Kiste aus geflochtenem Stroh sitzt, in einer Amerikanischen Einstellung im linken Bildhintergrund und Hallies Rücken sowie ihre erhobene linke Hand mit dem Schneidewerkzeug unscharf im rechten Bildvordergrund zu sehen. Die Kamera heftet sich in dieser Aufnahme sozusagen an Hallie, denn sie folgt deren Vorwärtsbewegung in Richtung ihrer Zwillingsschwester. Aufgrund dieser Positionsänderung der Kamera und der zweiten Protagonistin ist Annie am Ende der Einstellung in Nahaufnahme – von der Stirn bis zur Brust – zu erkennen. Bis 00:29:37 auf der Zeitanzeige folgt eine leichte Bauchsicht auf Hallie in einem „close shot“ – sie ist vom Scheitel bis oberhalb der Brust zu sehen. Ferner ist Annies Kopf am linken Bildrand unscharf wahrzunehmen. Für den Zuschauer/ die Zuschauerin entsteht dadurch der Eindruck, er/ sie würde rechts von ebendieser sitzen und deren Blick auf Hallie teilen, welche die Länge einer ihrer Haarsträhnen an ihrer linken Wange abmisst. Daran knüpft eine zwei Sekunden lange leichte Aufsicht auf Annies Stirn und Hals in Großaufnahme an. Der Betrachter/ Die Betrachterin bekommt dadurch den Eindruck vermittelt, dass er/ sie links von Hallie und demnach vor Annie stehen würde. Gezeigt wird, dass die Finger einer Hand (offenbar Hallies) eine Haarsträhne der Protagonistin ergreifen. Noch in derselben Zeiteinheit sind Hallies Stirn und Hals in Großaufnahme im Bild. Sie holt tief Luft und schließt die Augen.

Daran schließt bis 00:29:40 die zuvor beschriebene Aufnahme von Annie an und es folgt bis 00:29:41 das bereits bekannte „close-up“ von Hallie. Bis 00:29:42 laut Zeitangabe wird erneut eine leichte Aufsicht auf Annie in Großaufnahme gezeigt. Diesmal lassen die Finger (offenbar Hallies) die Haarsträhne wieder los. Es folgt bis 00:29:45 laut Zeitstempel eine Großaufnahme der unsicher wirkenden Hallie. Bis 00:29:47 auf der Zeitanzeige handelt es sich um ein „close-up“ der schockiert blickenden Annie. Es folgt erneut eine zwei-sekündige leichte Bauchsicht auf Hallie in Nahaufnahme – sie ist vom Scheitel bis zur Brust im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Ferner ist wieder Annies Kopf unscharf am linken Bildrand wahrzunehmen. Bis 00:29:53 laut Zeitangabe schließt eine Großaufnahme von Annie an. Daraufhin ist Hallie zwei Sekunden lang in einem „close-up“ im Bild. Bis 00:29:56 laut Zeitstempel handelt es sich um eine Detailaufnahme von Annies linker Wange am linken und Hallies Fingern sowie einem Teil der Schere am rechten Bildrand. Der Betrachter/ Die Betrachterin sieht, wie Hallie ihrer Zwillingschwester eine Haarsträhne abschneidet. Noch in derselben Zeiteinheit knüpft eine Großaufnahme von Hallie an. Bis 00:29:57 auf der Zeitanzeige handelt es sich um eine extreme Aufsicht auf den Fußboden, genauer gesagt, auf Teile von abgenutzten Holzbrettern sowie von einem schäbigen Teppich und jene einzelne Haarsträhne, welche in einer der vorangegangenen Einstellung abgeschnitten wurde, fällt in Detailaufnahme zu Boden. Daran knüpft eine zwei Sekunden lange Großaufnahme von Hallie an. Bis 00:30:02 laut Zeitangabe schwenkt die Kamera von Annies Gesicht in Detailaufnahme – sie ist unterhalb ihrer Augenbrauen bis zum Kinn im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – hin zu ihrer linken Schulter. Im Bildvordergrund ist gegen Ende der Einstellung zu sehen, dass Hallie, genauer gesagt, ihre Hände eine weitere Strähne vom Haar ihrer Zwillingschwester abschneiden. Bis 00:30:04 laut Zeitstempel handelt es sich um eine Großaufnahme von Hallies Gesicht und Hals, wobei ihr Scheitel vom oberen Bildrand abgeschnitten wird. Das Mädchen hat einen begeisterten Gesichtsausdruck. Die daran anknüpfende zwei-sekündige Einstellung zeigt einen Teil von Annies Rücken, welcher teilweise noch von langen Haaren bedeckt wird, (eher) rechts und Hallies linken Arm links im Bild in Großaufnahme – es kann an dieser Stelle von Hallies Ich-Perspektive gesprochen werden. Bis 00:30:07 auf der Zeitanzeige wird erneut Hallie in einem „close-up“ in das Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin gerückt. Es folgt eine bereits bekannte, diesmal zwei Sekunden lange, extreme Aufsicht auf Teile des Fußbodens. Der Betrachter/ Die Betrachterin erkennt, dass bereits drei Haarsträhnen darauf liegen und eine weitere gerade zu Boden fällt. Ferner schwenkt die Kamera in dieser kurzen Aufnahme leicht nach rechts. Bis 00:30:11 laut Zeitangabe folgt eine Großaufnahme von Hallie.

Diese Einstellung endet mit einer Überblendung und leitet einen Zeitsprung in der Handlung ein. Die nächste Aufnahme dauert bis 00:30:51 laut Zeitstempel und beginnt mit der Spiegelung einer Oberfläche eines Möbelstücks in Großaufnahme, worauf sich drei bunte Blätter, eine Haarbürste, diverse Stifte und weitere Habseligkeiten der Protagonistinnen befinden. Ferner kommt die rechte Hand eines Mädchens von rechts her in das Bild und es werden einige Haarsträhnen und die Schwere auf das färbige Papier gelegt. In der Folge wird der Spiegel nach oben gekippt und zuerst werden nur ihre Beine darin reflektiert und bei 00:30:15 auf der Zeitangabe Annie selbst in Nahaufnahme. Ferner verlässt die Hand den rechten Bildrand und Hallie erscheint bei 00:30:17 auf der Zeitanzeige rechts neben ihrer Zwillingsschwester. Die beiden Mädchen betrachten demnach das Resultat des Haareschneidens im Spiegel und scheinen damit zufrieden. Überdies tritt Hallie bei 00:30:21 laut Zeitstempel näher an den Spiegel heran – ihr Spiegelbild erscheint dem Zuschauer/ der Zuschauerin dadurch näher, als das von Annie. Auf dem Gesicht der Protagonistin zeichnet sich leichtes Entsetzen ab. Hallie tritt bei 00:30:24 wieder von der reflektierenden Fläche zurück und deutet bei 00:30:28 auf ihr linkes Ohr. Annie scheint ebenfalls nicht begeistert von der Feststellung ihrer Zwillingsschwester, sie blickt verunsichert und die beiden Mädchen beginnen zu diskutieren. Bei 00:30:35 geht Annie nach links aus dem Bild – sie steht demnach nicht mehr neben ihrer Schwester vor dem Spiegel – kehrt jedoch bei 00:30:40 von links kommend dorthin zurück. Bei 00:30:46 auf der Zeitangabe verlässt schließlich Hallie ihre Position vor dem Spiegel, indem sie nach rechts aus dem Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin tritt. Bis zum Ende der Einstellung wird lediglich Annies Spiegelung (eher) links im Bild gezeigt. Die Protagonistin fasst sich mit beiden Händen an die Ohrläppchen und wirkt verzweifelt. Die daran anknüpfende Einstellung bis 00:31:05 auf der Zeitanzeige leitet einen Zeitsprung in der Handlung ein und beginnt mit der Großaufnahme einer Zündholzschachtel in der linken Hand eines Mädchens. Dem Zuschauer/ Der Zuschauerin wird ferner gezeigt, wie ein Streichholz angezündet wird. Nachdem die Hand mit dem Zünder-Päckchen das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin nach unten hin verlässt, ist ab 00:30:52 laut Zeitstempel lediglich das brennende Hölzchen im Bildvordergrund zu erkennen und im Bildhintergrund ist schemenhaft eine Figur auszumachen. Bei 00:30:53 auf der Zeitanzeige kommen erneut die Hände eines Mädchens in das Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Diesmal hält die Figur eine Nadel über das brennende Streichholz und schließlich erlischt bei 00:30:58 auf der Zeitangabe das kleine Feuer. Bei 00:31:00 laut Zeitstempel ändert sich die Schärfeeinstellung.

Die Hände verlassen das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin – demnach gibt es keinen Bildvordergrund mehr – und die zuerst nur schemenhaft erkennbare Figur wird in voller Schärfe in das Bild gerückt. Es handelt sich um Annie, welche in leichter Aufsicht in einer nahen Aufnahme – sie ist vom Scheitel bis zur Hüfte im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin – mit einem weißen Nachthemd bekleidet auf einem Bett liegend gezeigt wird. Die Einstellung endet damit, dass sich eine andere Figur unscharf im Bildvordergrund an der Kamera beziehungsweise dem Betrachter/ der Betrachterin vorbei bewegt. Bis 00:31:09 laut Zeitangabe handelt es sich um eine leichte Bauchsicht auf Hallies Gesicht und Hals in Großaufnahme. Die Protagonistin trägt ein graues T-Shirt und setzt sich (auf das Bett). Bis 00:31:12 laut Zeitstempel handelt es sich um eine Aufsicht auf die im Bett liegende Annie in Nahaufnahme – (offensichtlich) Hallies „first-person-perspective“. Das Mädchen – es ist vom Scheitel bis zur Brust im Blickfeld des Zuschauer/ der Zuschauerin – hält einen Eiswürfel unter ihr linkes Ohr, scheint verängstigt zu sein und hat Tränen in den Augen. Bis 00:31:14 auf der Zeitanzeige knüpft eine leichte Bauchsicht auf Hallie in Großaufnahme an – (offensichtlich) Annies Ich-Perspektive. Es folgt bis 00:31:15 die bereits genannte Nahaufnahme von Annie und bis 00:31:16 das oben beschriebene „close-up“ von Hallie. Bis 00:31:20 laut Zeitangabe handelt es sich um eine Aufsicht auf Annie in Nahaufnahme. Die Protagonistin hält einen Ohrring in der rechten Hand, schließt die Augen und überreicht dann das Schmuckstück sowie eine Apfelspalte der im Bildvordergrund erscheinenden linken Hand ihrer Schwester. Bis 00:31:24 laut Zeitstempel handelt es sich erneut um eine Großaufnahme von Hallie. Die daran anknüpfende Einstellung zeigt drei Sekunden lang Annies Gesicht in Detailaufnahme – sie ist von den Augenbrauen bis zum Kinn zu sehen. Bis 00:31:30 auf der Zeitanzeige ist Hallie in einem „close-up“ im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Das Mädchen wird dabei gezeigt, wie es tief Luft holt, um ruhiger zu werden. Bis 00:31:32 laut Zeitangabe handelt es sich um eine Nahaufnahme von Annie – sie ist von der Stirn bis oberhalb der Brust im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Die Protagonistin nimmt den Eiswürfel von der Unterseite ihres linken Ohrläppchens und wirft diesen von sich. Die nächste Aufnahme bis 00:31:33 laut Zeitstempel zeigt Hallies Gesicht in Detailaufnahme – sie ist von der unteren Hälfte ihrer Stirn bis zum Kinn im Bild. Daran knüpft eine ein-sekündige Detailaufnahme von Annies linker Wange und ihrem Ohr an. Noch in derselben Zeiteinheit wird ein „extreme close-up“ von der rechten Hand eines Mädchens mit einer Nadel zwischen Daumen und Zeigefinger gezeigt. Dem Betrachter/ der Betrachterin wurde in den vorangegangenen Einstellungen bereits vermittelt, dass es sich dabei um Hallies Gliedmaße handelt, welche das spitze Nähwerkzeug in Richtung des unteren Bildrandes hin bewegt.

Die daran anknüpfende Aufnahme bis 00:31:35 laut Zeitangabe zeigt Annies Augen und ihre sommersprossige Nase im Detail. Bis 00:31:36 laut Zeitstempel erscheint abermals die sich senkende Hand mit der Nadel in Detailaufnahme im Bild. Noch in derselben Zeiteinheit wird Hallies Gesicht in einem „extreme close-up“ gezeigt – sie ist von der unteren Hälfte ihrer Stirn bis zum Kinn im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin. Die Miene des Mädchens lässt darauf schließen, dass es sich bei seiner Tätigkeit sehr konzentrieren muss. Bis 00:31:38 auf der Zeitanzeige handelt es sich um eine Detailaufnahme von Annies linker Wange sowie ihrem Ohr. Von unten wird die Apfelspalte gegen das Ohrfläppchen gehalten. Ferner kommt die Nadel von rechts in das Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin und durchbohrt ebendieses. Die daran anknüpfende ein-sekündige Einstellung zeigt Annie in Detailaufnahme – sie ist von der unteren Hälfte der Stirn abwärts bis zum Kinn im Bild. Die Protagonistin hat in ebendieser Aufnahme ihren Mund zu einem Schrei geöffnet. Ferner ist die Hand ihrer Zwillingsschwester rechts im Bild und die Nadel wird in das Ohrfläppchen gestochen. Bis 00:31:39 laut Zeitangabe ist Hallie in einem „close-up“ im Bild und wird dabei gezeigt, wie auch sie zu schreien beginnt. Noch in derselben Zeiteinheit folgen eine Detailaufnahme von Annies und gleich darauf von Hallies Augen und Nase sowie ein „extreme close-up“ von Annies und daran anschließend von Hallies zu einem Schrei geöffnetem Mund. Bei 00:31:41 laut Zeitstempel endet diese für die filmanalytische Beschreibung ausgewählte Sequenz.

Auf der Tonspur ist das Ausklingen der Filmmusik, des Songs *Do You believe In Magic* von „The Lovin‘ Spoonful“ zu vernehmen. Ferner enthält die auditive Ebene neben einer bei 00:29:20 auf der Zeitanzeige einsetzende fröhlichen Filmmusik den folgenden Dialog während der Handlung und die nachstehenden handlungsfunktionalen Geräusche, welche die Worte der Protagonisten ergänzen und in eckigen Klammern angeführt werden:

[Vogelzwitschern (im Off).]

Annie: „Okay. Ich bin so weit.“

[Das Herausziehen der Schublade, das Ausprobieren der Schere, Hallies Luftholen, immer wieder das Ausprobieren der Schere sowie Annies verzweifelte Laute.]

Annie: „Hey, mach‘ sofort die Augen wieder auf!“

Hallie: „Okay! Schon gut. T‘ schuldige. War nur etwas nervös.“

Annie: „Du bist nervös?! Eine Elfjährige schnippelt mir die Haare ab.“

Hallie (lachend): „Hey, jetzt klingst du genau wie ich!“

Annie: „Na, das muss ich doch auch, nicht?! [Pause] Na los, fang schon an.“

[Hallies Luftholen, Annies verzweifelte Laute und der erste Schnitt mit der Schere.]

Hallie: „Keine Panik. Du siehst toll aus.“

[Erneut ein Schnitt mit der Schere, Hallies Lachen, zwei weitere Schnitte mit der Schere, Annies verzweifelte Laute (im Off), Hallies Lachen und das Hinlegen der Schere vor den Spiegel.]

Hallie: „Sieht echt gut aus.“

[Ein Quietschen, wenn der Spiegel hochgeklappt wird.]

Annie (begeistert): „Oh, das ist echt irre.“

Hallie: „Ehrlich, du hast noch nie besser ausgesehen. [Pause] Huch. Oh mein Gott.“

[Hallies verunsicherte Laute.]
 Annie: „Was ist?“
 Hallie: „Ich hab Löcher in den Ohr läppchen.“
 Annie: „Och. Nein! [Pause] Nein. Nein und nein. Kommt nicht in Frage. Entschuldigung, falsch verbunden. Ist nicht drin“. Abgelehnt.“
 Hallie: „Dann war’s auch falsch dir die Haare abzuschneiden, denn ich kann unmöglich mit durchstochenen Ohren ins Ferienlager fahren und ohne sie zurückkommen! Ich meine, komm schon, es muss sein.“
 [Hallies Schritte, wenn sie sich von dem Spiegel abwendet, das Anzünden des Streichholzes und das Auspusten des brennenden Streichholzes.]
 Hallie: „Nadel sterilisiert.“
 Annie (verängstigt stotternd): „Und du du du bist sicher, du weißt, was du tust?“
 Hallie: „Keine Panik. Ich war bei allen meinen Freundinnen dabei, als sie sich die Ohren durchstechen ließen. Das ist Kinderkram. Mach einfach die Augen zu. Bevor du was merkst, ist es schon vorbei. [kurze Pause] Hast du den Ohrring?“
 Annie (ängstlich): „Ja.“
 Hallie: „Gut. Gib mir den Apfel.“
 [Annies Angstlaut und die Übergabe der Apfelspalte.]
 Hallie: „Vielen Dank! [Luft holen] Und jetzt bleib cool. Glaub mir, das ist echt n’ Spaziergang. Ich zähl bis drei, dann nimmst du das Eis weg. [Luft holen] Eins. Zwei. Drei.“
 [Annies Angstlaut, das Auftreffen des Eiswürfels (im Off), Annies Schmerzensschrei und kurz darauf auch Hallies erschrockener Schrei.]

Achtet der Zuschauer/ die Zuschauerin in einer bestimmten Einstellung der eben filmanalytisch beschriebenen Sequenz (TC: 00:30:11 bis 00:30:51) auf die den Spiegel hockklappende Hand, ist für ihn/ sie nicht ersichtlich, dass ebendiese in Wirklichkeit von einem Double stammt. Aus diesem Grund konnte die Gliedmaße im Bild bleiben und es musste keine Nachbearbeitung am Computer stattfinden. Der Betrachter/ Die Betrachterin sieht die Hand des Doubles, welche den Spiegel zurechtrückt und das Bild verlässt, bevor die Schauspielerin hinzukommt. Die Produzenten von *Ein Zwilling kommt selten allein* nannten dies einen „Switcheroo“. Ferner wurde diese vierzig-sekündige Einstellung mittels eines Bluescreen-Verfahrens gedreht und es war von Vorteil, dass auch die blaue Leinwand im Spiegel reflektiert wurde sowie überdies die Spiegelungen im Rahmen eingefangen werden konnten.¹⁰⁰

Neben den beiden eben genannten visuellen Effekten (Einsatz eines Doubles, Bluescreen-Verfahren) gilt es im nächsten Kapitel genauer auf ebensolche einzugehen. Es werden dabei einzelnen Einstellungen aus *Ein Zwilling kommt selten allein* als Beispiele angeführt.

¹⁰⁰ vgl.: Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

3.1.3. *Ein Zwilling kommt selten allein* – Visuelle Effekte

„Wenn man eine Person zu Zwillingen macht, muss man sehr aufs Detail achten. Man muss sorgfältig sein. Man kümmert sich um Dinge, die die meisten Leute nicht sehen. Da man auf DVDs jedes Einzelbild sehen kann, dürfen wir absolut nichts durchgehen lassen. Einige meiner Freunde sagten mir, dass ihre Kinder steif und fest glaubten, dass [Zwillinge gecastet wurden]. Sie konnten nicht glauben, dass ein Mädchen beide Rollen spielte.“

Dr. Ken Jones¹⁰¹

3.1.3.1. Einsatz eines Doubles

Ein Double erlaubt es einem Schauspieler/ einer Schauspielerin, mit jemandem zu interagieren, was ihm/ ihr enorm bei seiner/ ihrer Darstellung helfen kann.¹⁰² Bei der Produktion von *Ein Zwilling kommt selten allein* kamen etwa sechs Mädchen als Doubles zum Einsatz. Ebendiese waren alle gleich groß, hatten die gleiche Haarfarbe und ähnelten Lindsay Lohan von hinten oder von der Seite sehr.¹⁰³ Der Augenkontakt mit dem Double – „Lindsay sieht dann genau in die richtige Richtung.“¹⁰⁴ – lässt die „Gespräche der Zwillinge“ besonders glaubwürdig erscheinen. Überdies reflektiert ein Double Licht und wirft Schatten, was realistischer wirkt, als deren Erzeugung am Computer.¹⁰⁵

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass bei der Produktion von *Julia's Eyes* ebenfalls ein Double zum Einsatz gekommen ist. Dieses und Belén Rueda übernehmen in der folgenden Szenerie von 00:56:36 bis 00:56:59 laut Zeitstempel, einem Albtraum der Protagonistin abwechselnd einen Part der Doppelrolle: Julia wird von ihrem verstorbenen Ehemann Isaac und ihrer toten Zwillingsschwester Sara auf einem Bett festgehalten und die beiden versuchen ihr eine nach der Augenoperation notwendige Augenbinde gewaltsam vom Kopf zu reißen.

3.1.3.1.1. Treffen der Mutter im Hotelflur (TC: 01:19:04 bis 01:19:13)

Eine Halbtotale zeigt Elizabeth „Liz“ James in einem edlen, in Weiß und Gold gehaltenen Hotelflur, wie sie diesen entlanggeht – auf die Kamera beziehungsweise den Zuschauers/ die Zuschauerin zu. Die Protagonistin ist vollständig in Weiß gekleidet.

¹⁰¹ Dr. Ken Jones war Leiter für visuelle Effekte (Visual Effects Supervisor) bei der Produktion von *Ein Zwilling kommt selten allein*.

¹⁰² vgl.: Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

¹⁰³ vgl.: ebenda.

¹⁰⁴ ebenda.

¹⁰⁵ vgl.: ebenda.

Sie trägt einen Blazer, ein hüftlanges Oberteil, einen knielangen Rock sowie Halbschuhe und hält eine Jacke in ihrer rechten Hand. In dieser Aufnahme fährt die Kamera bis 01:19:07 laut Zeitstempel langsamer zurück als die Frau näher kommt. Bei 01:19:06 auf der Zeitanzeige öffnen sich nach einander zwei Türen, zuerst eine am linken und kurz darauf eine am rechten Bildrand. Hallie, welche eine blass-gelbe Weste, einen gelben, oberhalb des Knies endenden Rock sowie gelbe Halbschuhe trägt und Annie, welche mit einem weißen Blazer, einer weißen Hose sowie gelb-weißen Halbschuhen bekleidet ist, treten rechts und links aus den Hotelzimmern in den Flur.

In Bezug auf die Ebene des Tons gilt es eine fröhliche Instrumentalmusik als Filmmusik sowie den folgenden Dialog anzuführen – handlungsfunktionale Geräusche, welche die Worte der Protagonisten ergänzen, werden erneut in eckigen Klammern ergänzt:

Elizabeth James (wütend): „Hallie Parker!“

[Schritte und zwei Mal das Öffnen einer Türe.]

Elizabeth James: „Oh, tut mir das nicht an, ich seh‘ sowieso schon alles doppelt!“

Annie: „Ich bin’s Mom, Annie.“

Elizabeth James (liebervoll): „Oh, Engel.“

Die Aufnahme dieser Szene erfolgte in zwei Schritten. Lindsay Lohan verkörperte zuerst einen Part ihrer Doppelrolle, ein Double den anderen. Dabei wurde über die Schulter der Doppelgängerin gedreht, sodass die eigentliche Schauspielerin im Bild war. Nachdem Lindsay Lohan umgezogen und eine andere Frisur bekommen hatte, wurde die Gegenaufnahme aufgenommen – dafür wurde die Position der beiden Akteurinnen vertauscht. Um die Illusion von zwei Lindsays zu erzeugen, wurde die junge Schauspielerin in dieser Szene demnach zweimal aufgenommen. Einmal von rechts und einmal von links. Dann wurde die rechte Hälfte von einem der beiden Filmclips abgeschnitten und mit der linken Hälfte des anderen verbunden. Ferner trug Lindsay Lohans, damit ihr Timing stimmte, bei der zweiten Aufnahme ebendieser Szene einen speziell dafür angefertigten Ohrhörer, aus welchem sie ihre eigene Stimme vernahm. Bei diesem handelte es sich um einen winzigen drahtlosen Lautsprecher. Überdies trugen alle Schauspieler/ Schauspielerinnen einen solchen, sobald sie mit dem Mädchen eine Szene drehten. Außerdem kam das Audioprogramm „Pro Tools“ bei der Produktion von *Ein Zwilling kommt selten allein* zum Einsatz. Nach der Aufnahme des ersten Teils eines Dialogs, wurden der jungen Schauspielerin zur Aufzeichnung des zweiten neben ihrer eigenen Stimme auch Pieptöne ins Ohr geschickt, wodurch sie zeitlich korrekt in ein solches Gespräch einsteigen konnte.¹⁰⁶ Lindsay Lohan meinte diesbezüglich:

¹⁰⁶ vgl.: Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

„Eine Aufnahme im Camp war sehr schwer, weil wir beide ... ich und ich mussten gleichzeitig Essen nehmen. Das Timing musste perfekt sein. Das war schwierig, weil ich nicht wusste ... ich orientiere mich sonst an meinem Text oder am Text der anderen ... wenn man sich daran gewöhnt hat, ist es einfach.“¹⁰⁷

3.1.3.1.2. Abschied in Kalifornien (TC: 01:53:40 bis 01:53:47)

In einer nahen Aufnahme wird gezeigt, wie Hallie nach einem dunklen Regenschirm greift und diesen für ihre Zwillingschwester und sich selbst aufspannt. Die Mädchen, welche eine weiße beziehungsweise eine dunkle Jacke tragen, sind bis zum Brustansatz im Bildvordergrund zu sehen. Deren Vater, welcher mit einem weißen Hemd bekleidet und vom Scheitel – dieser markiert den oberen Bildrand der Einstellung – bis zur Hüfte im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin ist und deren Mutter, welche einen grauen Mantel trägt und an ihren Exmann herantritt befinden sich im Bildhintergrund. Ferner verlassen die Zwillinge das Bild nach rechts unten hin.

Die Tonspur enthält Auszüge des Songs *Everytime We Say Goodbye* von Ray Charles sowie die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche: Regenprasseln, das Ergreifen und das Aufspannen des Regenschirms sowie die Schritte der beiden Mädchen.

Bei der Aufzeichnung dieser Einstellung traten einige Schwierigkeiten auf, da das Double beim Verlassen des Bildes vor der eigentlichen Schauspielerin herging. Ein großes Loch entstand dort, wo die Doppelgängerin herausgeschnitten wurde. Ebendieser Teil musste durch eine Nachbearbeitung am Computer wiederhergestellt werden, indem zwei Teile der Jacke der Mutter zusammengefügt wurden.¹⁰⁸

3.1.3.2. Bluescreen-Verfahren: Hallie vor und Annie hinter einem Fliegengitter

(TC: 00:18:20 bis 00:18:33)

Diese nahe Einstellung beginnt mit Annie, welche sich auf dem Fensterbrett eines mit einem Fliegengitter versehenen Fensters abstützt. Sie ist vom Scheitel bis unterhalb der Brust im Blickfeld des Zuschauers/ der Zuschauerin und trägt ein kurzärmeliges, weißes Kleidungsstück mit einem feinen Muster sowie eine goldene Kette um den Hals.

¹⁰⁷ Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

¹⁰⁸ vgl.: ebenda.

Der Insektenschutz ist im Bildvordergrund und die Figur, eine Cola-Dose vor ihr (in der Bildmitte) sowie unscharfe Ausschnitte des Innenraumes einer Feriencamp-Hütte ergeben den Bildhintergrund. Von 00:18:21 bis 00:18:24 auf der Zeitangabe schwenkt die Kamera nach rechts und zoomt leicht zurück. Damit folgt sie der Bewegung der Protagonistin vom Fenster weg – das Mädchen ist eine Sekunde lang nicht im Bild – hin zur Türe der Hütte, welche ebenfalls mit einem Fliegengitter ausgestattet ist. Überdies erscheint Hallie bei 00:18:22 laut Zeitstempel ebenfalls im Blickfeld des Betrachters/ der Betrachterin. Sie ist vom Kopf bis zur Brust zu sehen und trägt eine dunkle Weste über einem Camp-T-Shirt, eine goldene Kette mit einem Anhänger und eine Armbanduhr. Ihr Haar ist zu einem kurzen Zopf zusammengebunden. Ebendiese Handlungsträgerin hat beide Arme von sich gestreckt und will mit dieser Geste (offensichtlich) die Camp-Leiterin, welche in dieser Einstellung der Szene nicht sichtbar ist, davon abhalten, die Hütte zu betreten. Hallie bildet den Bildvordergrund, Annie sowie das Fliegengitter die Bildmitte und die nur leicht geöffnete Türe den Bildhintergrund. Von 00:18:29 bis 00:18:31 auf der Zeitanzeige wird diese Einstellung von einer Untersicht auf einen weißen, oberhalb des Eingangs befestigten Eimer in Großaufnahme unterbrochen.

Die Ebene des Tons enthält die folgenden handlungsfunktionalen Geräusche, welche von einer sehr kurzen Filmmusik begleitet werden: Annies Schritte, Hallies erschrockene und unsichere Laute, Vogelzwitschern (im Off) sowie die Bewegungen des an einem Seil über der Türe hängenden Eimers. Überdies sind die folgenden Worte Annies zu vernehmen: *Eigentlich geht es uns hier drinnen sehr gut. Es sei denn, Hallie Parker weiß etwas, was wir nicht wissen.* [Sie macht eine Pause als der Eimer im Bild ist.] *Wirklich, ich bestehe darauf. Öffnen Sie die Tür und sehen Sie selbst nach Ma'am.*

Diese Szene ist ein Beispiel dafür, dass bei der Produktion einzelner Szenen von *Ein Zwilling kommt selten allein* das sogenannte Bluescreen-Verfahren eingesetzt wurde. Dabei wird ein Schauspieler/ eine Schauspielerin vor einer speziellen Leinwand aufgenommen. Auf dem Computer entsteht anschließend aus dem Farb- ein Schwarz-Weiß-Bild – alles Blaue wird weiß. Dadurch kann ein Akteur/ eine Akteurin aus einer Aufnahme geschnitten und in eine gewünschte Komposition eingesetzt werden – sobald sich die Bilder bewegen, entsteht eine überzeugende Wirkung.¹⁰⁹

¹⁰⁹ vgl.: Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

3.1.3.3. Bearbeitung am Computer: „Das ist mein Dad“- Szene

(TC: 00:22:03 bis 00:22:08)

In dieser Einstellung werden die beiden Mädchen in einem „full shot“ am Boden der Feriencamp-Hütte sitzen gezeigt. Hallie ist links und Annie rechts im Bild. Erstere hat blau lackierte Fingernägel und trägt eine dunkelgrüne Weste über einem violetten Oberteil, eine rot-schwarz karierte Hose sowie Ohrstecker zu ihrem offenen, schulterlangen, rötlichen Haar. Das zweite Mädchen hat sein langes, ebenfalls rötliches Haar zusammengebunden und einen schwarzen Haarreifen am Kopf. Es ist mit einem Jogginganzug, genauer gesagt, einem hellgrauen Pullover und einer hellgrauen Hose über einem Oberteil mit Kragen bekleidet. Ferner hält Hallie ein weißes Plüschtier und Annie eine Fotografie, auf welche Hallie kurz zeigt, in den Händen. Überdies zoomt die Kamera leicht an die Protagonistinnen heran.

Die Tonspur enthält als handlungsfunktionale Geräusche Regenprasseln (im Off) sowie das Deuten auf das Foto und die folgenden Worte der beiden Mädchen:

Annie: „Wer, wer ist das?“

Hallie (fröhlich): „Oh, das ist mein Dad! Er hat nicht gewusst, dass ich das Foto mache, sonst hätt‘ er sich bestimmt umgedreht.“

In dieser Aufnahme musste Lindsay Lohans Hand umpositioniert werden, denn als sie auf der linken Seite saß, hielt niemand die Fotografie am richtigen Platz. Sie deutete daher auf einen für diese Einstellung zu weit entfernten Punkt. Ihre Hand wurde in der Nachbearbeitung am Computer etwas nach hinten gezogen, sodass sie im fertigen Film auf das Foto und nicht auf das Handgelenk zeigt.¹¹⁰

3.1.3.4. Motion-Control-Camera

Im Zusammenhang mit visuellen Effekten fällt häufig der Begriff „Motion-Control-Camera“. Dabei handelt es sich im Prinzip um eine computergesteuerte Kamera. Bei der Produktion einzelner Szenen von *Ein Zwilling kommt selten allein* wurde die junge Schauspielerin zunächst in einem Part ihrer Doppelrolle mit einer von Hand geführten Kamera, deren Bewegung gespeichert wurde, aufgenommen. Als die entsprechenden Szenen zur Erzeugung der Zwillingsillusion ein zweites Mal abgefilmt wurden, steuerte ein Computer den Aufzeichnungsapparat, wodurch exakt dieselben Bewegungen wie beim ersten Dreh erzielt werden konnten.

¹¹⁰ vgl.: Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

Ferner wurde vor der Komposition der beiden Aufnahmen ein Umriss der jungen Schauspielerin gemacht und derart animiert, dass er der Akteurin folgte. Aus ebendiesem entstand in einem nächsten Schritt eine Schablone, welche es den Filmemachern ermöglichte, die Figur in eine beliebige andere Szene zu übertragen. Überdies wurde die Motion-Control-Camera bei der Produktion von *Ein Zwilling kommt selten allein*, auch dazu verwendet, um von Lindsay als Annie zu Lindsay als Hallie zu schwenken.¹¹¹ Lindsay Lohan meinte bezüglich eines zuerst getesteten, anderen Aufnahmeverfahrens: „Sie nahmen mich mit einer [...] Videokamera auf. Dann sah ich mich auf einem Bildschirm neben der Kamera. Das war aber sehr schwer.“¹¹² Ebendiese Aussage begründete mitunter den späteren Einsatz einer „Motion-Control-Camera“.

3.2. Rollen-/ Platztausch von eineiigen Zwillingen

In *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* und in *Ein Zwilling kommt selten allein* ist der Rollen-/ Platztausch der Zwillingsschwestern Teil der Handlung. Mit ebendiesem wird jedoch auf zwei unterschiedliche Arten umgegangen.

Dakota Moss nimmt den „freien“ Platz ihrer Zwillingsschwester Aubrey Fleming ein. Sie ersetzt sozusagen das andere Mädchen und lebt fortan deren Leben. Die junge Frau wird zu einem Mitglied von Aubreys Familie, bezieht deren Zimmer, setzt deren Liebesbeziehung fort und übernimmt deren Freundeskreis. In diesem Beispiel bleibt der Zuschauer/ die Zuschauerin allerdings im Unklaren darüber, was in der Zwischenzeit im wahren Alltag der eigentlichen Stripperin vor sich geht. Wird die junge Frau von niemandem vermisst? Sucht irgendjemand (eine ihrer Kolleginnen oder ihre Chefin) nach ihr? Ist es noch zu früh, ihr Verschwinden überhaupt zu bemerken?

Im Unterschied dazu tauschen Hallie Parker und Annie James ihre Leben (für eine bestimmte Zeit). Beide existieren weiter, keine muss ihre Existenz zugunsten der anderen aufgeben und keine hinterlässt eine Lücke im Alltag von anderen, ihr nahestehenden Personen.

Im Folgenden werden zwei kurze Beispiele für einen unbeabsichtigten, spontanen Rollen-/ Platztausch in *Ein verrückter Tag in New York* und in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* angeführt.

¹¹¹ vgl.: Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

¹¹² ebenda.

3.2.1. Rollen-/ Platztausch in *Ein verrückter Tag in New York*

In jener Szene, in welcher eigentlich Jane Ryan eine Rede halten soll, um ein Stipendium an der Oxford University zu erhalten, gibt sich ihre Zwillingsschwester Roxanne „Roxy“ Ryan für ebendiese aus. Der Schwindel beginnt mit dem folgenden kurzen Dialog (TC: 01:07:56 bis 01:07:59):

Mitarbeiter: „Jane Ryan?“

Roxanne „Roxy“ Ryan (verunsichert): „Ja?!“

3.2.2. Rollen-/ Platztausch in *Ich weiss, wer mich getötet hat*

Der Horror-Fantasy-Thriller *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* behandelt gegen Ende ebenfalls einen situationsbedingten Rollentausch. Das folgende Beispiel könnte allerdings auch als eine „Verwechslung“ – siehe im folgenden Kapitel – aufgefasst werden. Von Bedeutung ist dabei, wessen Standpunkt reflektiert wird. In einigen kurzen Einstellungen von 01:30:08 bis 01:30:45 laut Zeitstempel gibt sich Dakota Moss vor dem tödlich verletzten Daniel Fleming als ihre Zwillingsschwester Aubrey aus (*Rollentausch*), damit der Sterbende seine letzte Ruhe in dem Glauben finden kann, seine „Tochter“ wäre bereits gerettet worden. Die männliche Figur hingegen erkennt die beiden jungen Frauen (*Verwechslung*). Der kurze Dialog der beiden Handlungsträger lautet wie folgt:

Dakota: „Oh, mein Gott. Daniel, komm‘ schon wach auf. Na komm schon.“

Daniel (flüstert): „Aubrey?“

Dakota (haucht): „Ja.“

Daniel (flüstert): „Es tut mir leid.“

Dakota: „Nein! Komm‘ schon. Komm‘ schon. Ich brauche dich doch. Lass‘ mich jetzt nicht im Stich.“

3.3. Verwechslung von eineiigen Zwillingen

Eineiige Zwillinge werden aufgrund ihres gleichen Erscheinungsbildes und ihrer ähnlich klingenden Stimmen nicht nur von Personen, welche sie kaum oder nur flüchtig kennen, sondern auch von Verwandten und gemeinsamen Bekannten sowie Freunden/ Freundinnen oftmals verwechselt. Zwei solcher Verwechslungen aus *Julia's Eyes* und eine aus *Ein verrückter Tag in New York* werden in der Folge kurz genannt.

3.3.1. Verwechslung I in *Julia's Eyes*

In einem Zentrum für Blinde belauscht Julia vier sehbehinderte Frauen und wird mit ihrer Schwester verwechselt, wenn sie von ebendiesen dabei erwischt wird. Der folgende Dialog (TC: 00:17:27 bis 00:17:59) verdeutlicht, dass die Zwillingsschwestern in diesem Filmbeispiel nicht nur das Aussehen, sondern offenbar auch ihren Körpergeruch gemein hatten:

[Mehrerer Frauen kichern.]

Frau 1: „Seid still! [sie schnuppert] Ist ja seltsam. Scheiße!“

Frau 2: „Was ist?“

Frau 1: „Irgendjemand ist hier! Es ist Sara!“

Frau 3: „Jetzt reicht's! Ich finde das nicht komisch!“

Frau 2: „Pscht! Ich kann sie auch riechen!“

Frau 4: „Da hat sich was bewegt!“ [sie erschrickt]

Frau 2: „Ich hab' sie! Ich hab' sie! Ruft den Sicherheitsdienst!“

Julia (wird festgehalten): Ja ich bin die Schwester von Sara. Ich bin ihre Schwester.“

Frau 3: „Julia?“

Julia: „Ja.“

3.3.2. Verwechslung II in *Julia's Eyes*

In einem Restaurant wird Julia von einem Kellner abermals mit ihrer Zwillingsschwester Sara verwechselt. Mit dem folgenden Dialog (TC: 00:26:06 bis 00:27:16) wird dem Zuschauer/ der Zuschauerin – im Falle dass ihm/ ihr diese Tatsache nicht bekannt war – vermittelt, dass eineiige Zwillinge, aufgrund ihres identischen Erbguts, auch dieselbe Augenfarbe haben – insofern sie keine farbigen Kontaktlinsen tragen:

Kellner: „Schöne Veränderung. Gefällt mir, unterstreicht Ihre Augen. Ich hab' gewusst, dass sie grün sind.“

[Sein Lachen.]

Julia: „Sie verwechseln mich mit meiner Zwillingsschwester, die in der vergangenen Woche mit ihrem Freund hier war. In diesem Restaurant.“

Kellner: „Mit ... mit ihrem Freund?“

Julia: „Ja. Sie war doch mit einem Mann hier?!“

Kellner: „Äh? Ja. Ja ich glaub' schon. Ja richtig.“

Julia: „Wissen Sie zufällig wie er hieß?“

Kellner: „Ähm? Keine Ahnung. Er war sehr zurückhaltend. Sehr still.“

Julia: „Können Sie ihn mir beschreiben?“

Kellner: „Ja. Er war äh ... also ich ... ich weiß nicht. Er war gewöhnlich. Wie alle anderen.“

Julia: „Gut, aber war er groß, klein, blond, dunkelhaarig?“

Kellner: „Ähm? [ein unsicheres Lachen] Komisch, aber ich hab' ihn kaum mehr vor meinem geistigen Auge.“

Julia: „Sie erinnern sich an meine Schwester, aber über ihn können sie mir nicht das Geringste sagen?!“

Kellner: „Sie hat schon einen Eindruck hinterlassen. Wegen der Augenbinde, wissen Sie.“

[Pause]

Julia: „Der Augenbinde?“

Kellner: „Weil sie doch einen Operation hatte.“

[Pause]

Julia (unsicher): „Meine Schwester ist operiert worden?“

Kellner: „Natürlich. Deshalb habe ich doch auf die Farbe gewettet. Sie hat gesagt, wenn alles gut laufen würde, kommt sie zurück und wenn ich ihre Augenfarbe richtig geraten hätte, würde sie ...“
[Der Dialog wird von einer weiblichen Person im Off unterbrochen.]

3.3.3. Verwechslung in *Ein verrückter Tag in New York*

Auf der Zugfahrt nach New York schenkt der Schaffner Jane in Bezug auf den Besitz einer Fahrkarte keinen Glauben, da Roxy ihn diesbezüglich kurz zuvor belogen hat. Er wirft die Protagonistin zu Unrecht aus dem öffentlichen Verkehrsmittel. Der folgende Dialog (TC: 00:14:26 bis 00:15:02) zeigt, dass eine Verwechslung von eineiigen Zwillingen für alle Beteiligten zumeist unangenehme Folgen hat:

[Roxy versucht sich auf der Toilette zu verstecken.]
Schaffner: „Und. Ihre Fahrkarte?“
Roxy (verführerisch): „Hallo!“
[Die Protagonistin wird aus dem Zug geworfen.]
Roxy (beleidigt): „Ich fahr‘ nie wieder mit ihnen! Nie wieder!“
[Jane sitzt auf ihrem Platz im Zug.]
Schaffner: „Ist ja wirklich witzig.“
Jane: „Äh, wie bitte?“
Schaffner: „Keine Fahrkarte, keine Fahrt.“
Jane: „Ich hab‘ ne‘ Fahrkarte, Augenblick.“
Schaffner (ungeduldig): „Okay zeigen sie her, na los.“
Jane: „Das eben war meine Zwillingsschwester, die sie rausgeworfen haben.“
Schaffner: [er macht sich über Jane lustig] „Uh! Oh, ja ja. Die unsichtbare Zwillingsschwester. Ich hab‘ Angst. [er kichert] Ja. [er schlägt einen ernsten Tonfall an] Halten Sie mich wirklich für so dämlich?“
Jane: „Wollen Sie darauf ne ehrliche Antwort?“
[Die Protagonistin wird ebenfalls aus dem Zug gedrängt.]

Resümee

„Du weißt nicht, wie es ist Angst zu haben. Du hast nicht die geringste Ahnung, wie es ist Angst zu haben. Echte gewaltige Angst. Angst, dass man dich nie sieht, dass man dich zurückweist. Angst vor der Gleichgültigkeit. [...] Du weißt nicht, wie es ist zur Dunkelheit verurteilt zu sein und dich in eine andere Welt retten zu müssen. Eine stille Welt ohne Blicke, um zu lernen zu leben, indem du jeden deiner Schritte abmisst. Immer exakt dieselbe Kleidung tragen zu müssen. Das deine Stimme eine Stimme ist, die niemand hört.“

Ángel

Ángel, eine Figur aus *Julia's Eyes*, spricht nicht direkt von Zwillingen, dennoch gilt es auf folgende Formulierungen hinzuweisen: „dass man dich nie sieht“, „Gleichgültigkeit“, „eine (stille) Welt ohne Blicke“ und „exakt dieselbe Kleidung tragen“. Auf die Thematik dieser Arbeit umgelegt sei erwähnt, dass Zwillinge stets gesehen werden, genauer gesagt, auch dann auffallen, wenn sie keine identischen Kleidungsstücke tragen. Menschen reagieren ihnen gegenüber nicht mit Desinteresse, nein, sie starren sie unverhohlen an und/ oder hinterfragen mit „Seid ihr Zwillinge?“ das Offensichtliche. An ebendiese Frage knüpfen meist noch ein absurdes „Und wer ist älter?“ und ein lächerliches „Wie viel?“ an, als wäre es von Bedeutung, welcher Zwilling eine oder fünf Minuten „älter“ ist. Die Tatsache, dass die Verfasserin selbst eine eineiige Zwillingsschwester hat und sich immerzu mit diesen Fragen konfrontiert sieht, war ein Ausgangspunkt dieser Arbeit, in welcher die folgenden drei Klischeekategorien herausgearbeitet wurden, welche zugleich die Kapitel bilden: „Gleiche (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken“, „Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?“ und „Gleiches Aussehen oder die Angleichung an den anderen Zwilling?“. Diesbezüglich wurden einzelne Szenen der vier Filme *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten*, *Julia's Eyes*, *Ein verrückter Tag in New York* und *Ein Zwilling kommt selten allein* im Sinne des deutschen Medienwissenschaftlers Werner Faulstich anhand einer Analyse ihrer (spielfilmischen) Bauformen beschrieben. Die Ausführungen beschränkten sich dabei auf eine Bestimmung der Einstellung und eine Geräuschanalyse bezüglich dreier Tonebenen: handlungsfunktionale Geräusche, Sprache sowie Musik. Die verwendeten filmanalytischen Begrifflichkeiten wurden zu Beginn in Form von Zitaten aufgelistet, da das Anführen einer Fußnote bei deren erstmaliger Erwähnung oder ein Stichwortverzeichnis im Anhang anzulegen nicht geeignet erschien. Ferner wurde darauf eingegangen, zu welchem Zweck bestimmte Einstellungsgrößen und -perspektiven, der Schnitt sowie Dialoge von einem Filmemacher/ einer Filmemacherin eingesetzt werden. Überdies wurde stets auf die Art der Visualisierung eines Zwillingspaars in den vier Beispielfilmen hingewiesen.

In *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* und *Julia's Eyes* übernehmen Lindsay Lohan beziehungsweise Belén Rueda eine Doppelrolle, wobei ein Zwilling als „Lücke“ – Abwesenheit durch eine Entführung beziehungsweise Tod zu Beginn des Films – in die Handlung eingeführt wird und kaum filmische Tricks zum Einsatz kommen. Die Schauspielerinnen in *Ein verrückter Tag in New York* sind die Zwillinge Ashley und Mary-Kate Olsen. In *Ein Zwilling kommt selten allein* ist Lindsay Lohan abermals in einer Doppelrolle zu sehen und zusätzlich gab es bei der Produktion dieses Films einen enormen Aufwand an unterschiedlichen filmischen Tricks.

Im ersten Kapitel „Klischeekategorie Eins: Gleiche (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken“ wurden nach einer Zusammenfassung des Inhaltes und einer Thematisierung der Begriffe „Genremix“ sowie „hybrider Film“ folgende neun Filmszenen des US-amerikanischen Horror-Fantasy-Thrillers *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* filmanalytisch beschrieben: „Finger I: Aubrey Fleming“, Eingangsszene, „Rückblende: Fingerszene II: Dakota Moss“, „Operationssaal“, „Verletzung der Armbeuge“, „Niedergeschlagen Werden“, „Verlust des Unterschenkels“, „Atemnot I: Aubrey Fleming“ und „Atemnot II: Dakota Moss“. Aufgezeigt wurde, dass jegliche Verletzungen, welche der entführten Aubrey Fleming zugefügt, auch auf den Körper ihrer Zwillingsschwester Dakota Moss übertragen werden, dass deren Verletzungen folglich *ohne fremde Einwirkung* entstehen, wie stark eine – wenn überhaupt vorhandene – *telepathische Verbindung* von eineiigen Zwillingen sein kann und dass das, was Aubrey Fleming geschieht, *nicht nur ohne fremde Einwirkung, sondern auch gleichzeitig* ihrer Zwillingsschwester Dakota Moss widerfährt. Herausgearbeitet wurde folgende Erklärung, welche im Film selbst geliefert wird: „Stigmatic Twins: A phenomenon by which bodily marks, sores, or sensations of pain of one twin correspond simultaneously in location to the wounds of the second twin.“¹¹³

Ferner wurde die These aufgestellt, dass durch den in der analysierten Szene „Atemnot I: Aubrey Fleming“ gezeigten „Schneewittchensarg“ bei dem Zuschauer/ bei der Zuschauerin eine Assoziation zu dem gleichnamigen Märchen hervorgerufen werden soll. Aubrey Fleming und Dakota Moss wurden als moderne Form der „Schneewittchen“- oder der „Schneeweißchen“- Figur aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm beschrieben und auf folgende dem Film und dem Märchen gemeinsame Motive wurde eingegangen:

¹¹³ Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 01:09:55.

den vergifteten Apfel, die Zahl Sieben, den Spiegel sowie das an diesen gerichtete „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“, kontrastierende Farben, Blut und den todesähnlichen Schlaf sowie die Figur einer Stiefmutter.

Anschließend wurde ein Vergleich mit folgenden zwei Szenen des spanischen Horror-Mystery-Thrillers *Julia's Eyes* durchgeführt, da in diesen zum einen die Thematik der „Stigmatic Twins“ aus dem vorherigen Filmbeispiel weitergeführt und zum zweiten auf die äußere menschliche Atmung Bezug genommen wird: Eingangsszene und „Wiederholung“ der Eingangsszene“. In diesem Kontext wurde das Thema der Arbeit um die Ebene derselben Wortwahl erweitert, da in diesen Filmabschnitten die Beleidigung „Hurensohn“ zur Beschimpfung desselben Gegenspielers von *beiden* Zwillingschwestern gewählt wird – zuerst von Sara zu Beginn des Films, dann von Julia in den letzten Szenen. Ferner wurde durch die Auswahl des Films selbst die Zwillingsthematik dahingehend ergänzt, dass eineiige Zwillingschwestern und Zwilling Brüder oftmals ein *ähnliches*, oder sogar *dasselbe Schicksal* zu ereilen scheint. In der Folge wurde, um den Einsatz von seelischem, aber vor allem von körperlichem Schmerz als Affekttechnik in den bisher filmanalytisch beschriebenen Szenen nicht zu vernachlässigen, ein Exkurs diesbezüglich gemacht.

Nach der Thematisierung des Klischees der „gleichen (Schmerz-) Empfindungen“ anhand von *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* und *Julia's Eyes* wurde abschließend jenes der „gleichen Gedanken“ kurz erörtert.

Im zweiten Kapitel „Klischeekategorie Zwei: Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?“ wurde nach einer Zusammenfassung des Inhalts und einer Definition des Genres „Komödie“ die dreiteilige Eingangssequenz der US-amerikanischen Komödie *Ein verrückter Tag in New York* filmanalytisch beschrieben. Aufgezeigt wurde, wie verschieden eineiige Zwillinge in ihrem Charakter und auch in ihrem äußerlichen Erscheinungsbild sein können. Das Klischee, dass ein solches Geschwisterpaar nur Ähnlichkeiten und keine oder kaum Differenzen aufweist, wurde widerlegt. In diesem Kontext wurde eine Parallele zu *Ich weiss, wer mich getötet hat* gezogen, zumal darin dieses Vorurteil ebenfalls ad absurdum geführt wird: Die eineiigen Zwillinge werden aufgrund ihrer verschiedenartigen Sozialisationsprozesse als „Good Girl“ (die clevere neunzehnjährige High-School- Schülerin Aubrey Fleming) und als „Bad Girl“ (die Stripperin Dakota Moss) ausgewiesen.

Neuerlich erweitert wurde die Zwillingsthematik in Richtung einer Sexualisierung eines weiblichen eineiigen Zwillingspaars anhand der filmanalytischen Beschreibung einer Szene aus *Ein verrückter Tag in New York*, in welcher die Protagonistinnen eben auf den Status eines Objekts der (männlichen) sexuellen Begierde reduziert werden.

Im dritten Kapitel „Klischeekategorie Drei: Gleiches Aussehen oder die Angleichung an den anderen Zwilling?“ wurde nach dem Verweis auf eine Verfilmung des Kinderromans *Das doppelte Lottchen* von Erich Kästner und einer Zusammenfassung des Inhalts eine kurze Sequenz der US-amerikanischen Komödie *Ein Zwilling kommt selten allein* filmanalytisch beschrieben, welche eine „Angleichung an den anderen Zwilling“ zeigt. Ferner wurde auf die vier Szenen „Treffen der Mutter im Hotelflur“, „Abschied in Kalifornien“, „Hallie vor und Annie hinter einem Fliegengitter“ und „*Das ist mein Dad!*“ eingegangen, da bei deren Produktion – Stichwort „Schauspielerin in einer Doppelrolle“ – ein aufwendiger Einsatz unterschiedlichster filmischer Tricks erforderlich war. Folgende visuelle Effekte wurden in diesem Kontext ausgeführt: Einsatz eines Doubles, Bluescreen-Verfahren, Bearbeitung am Computer und Motion-Control-Camera.

Ferner wurde als Erweiterung der Zwillingsthematik auf den Rollen-/ Platztausch von eineiigen Zwillingen eingegangen, welcher in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* und in *Ein Zwilling kommt selten allein* Teil der Handlung ist. Diesbezüglich wurden zwei kurze Beispiele für einen *unbeabsichtigten, spontanen* Rollen-/ Platztausch in *Ein verrückter Tag in New York* und in *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* genannt. Um den Unterschied zu einer Verwechslung eineiiger Zwillinge aufzuzeigen wurden abschließend zwei Szenen aus *Julia's Eyes* und eine Szene aus *Ein verrückter Tag in New York* angeführt.

Als Fortführung dieser Arbeit bieten sich die folgenden von der Verfasserin jahrelang zusammengetragenen Filme und Fernsehserien – zu einem sehr geringen Anteil auch mit *zweieiigen* Zwillingspaaren – einer filmanalytischen Beschreibung an:

Zwillinge als Hauptdarsteller/ Hauptdarstellerinnen

Spielfilme

- *Das Chaoten-Kaff* (*Twin Town*, Kevin Allen, UK, 1997)
- *Das doppelte Lottchen* (Josef von Báky, BRD, 1950; Toby Genkel, D, 2007)
- *Der Zwilling* (*Le jumeau*, Yves Robert, F, 1984)
- *Die Zwillinge* (*De tweeling*, Ben Sombogaart, NL, 2002)
- *Die Zwillinge vom Immenhof* (Wolfgang Schleif, BRD, 1973)
- *Die Zwillingsschwestern* (*Deceptions*, Melville Shavelson & Robert Chenault, USA, 1985)
- *Double Trouble – Warte bis mein Bruder kommt* (*Double Trouble*, John Paragon, USA, 1992)
- *Ein Zwilling ist nicht genug* (Brigitte Müller, D, 2004)
- *Hanni und Nanni I & II* (Christine Hartmann, D, 2010 & Julia von Heinz, D, 2012)
- *Trau niemals einem Zwilling* (*Striking Resemblance*, Kelley Cauthen, USA, 1997)
- *Twin Falls Idaho* (Michael Polish, USA, 1999)
- *Twins – Zwillinge* (*Twins*, Ivan Reitman, USA, 1988)
- *Twisted Sisters* (Wolfgang Büld, D/ UK, 2006)
- *Zwei mal zwei* (*Big Business*, Jim Abrahams, USA, 1988)
- *Zwei Satansbraten außer Rand und Band* (*The Crazysetter*, Michael McDonald, USA, 1995)
- *Zwexies – Die Zwillingshexen I & II* (*Twitches*, Stuart Gillard, USA, 2005 & *Twitches Too*, Stuart Gillard, USA, 2007)
- *Zwillingküsse schmecken besser* (Dirk Regel, D, 2008)
- Alice und Ellen Kessler- Filme
- Ashley und Mary-Kate Olsen- Filme

Dokumentarfilme

- *Doppel-Leben: Der neue Boom der Zwillingforschung* (Martin Ehrmann, D/ FIN, 2006)
- *Ich bin wie du – Deutschlands ähnlichste Zwillinge* (RTL – Stern TV, 2004)
- *Zwillinge: Glück im Doppelpack* (Susanne Müller & Andreas Coerper, D, 2008)
- *Zwillinge – Leben im Duett I-III* (*The secret life of Twins I-III*, Diene Petterle, UK, 2009)

Fernsehserien

- *Hotel Zack und Cody* (*The Suite Life of Zack & Cody*, USA, 2004-2007)
- *Zack und Cody an Board* (*The Suite Life on Deck*, USA, 2008-2011)
- *So little time* (USA, 2001-2002)

Zwillinge als Nebendarsteller/ Nebendarstellerinnen

Spielfilme

- *Der dritte Zwilling* (*The Third Twin*, Tom McLoughlin, CDN, 1997)
- *Der Schuh des Manitu* (Michael Herbig, D/ E, 2001)
- *Harry Potter I-VIII* (Fred und George Weasley, Padma und Parvati Patil)
- *Wie ausgewechselt* (*The Change-Up*, David Dobkin, USA, 2011)

Fernsehserien

- *Bones – Die Knochenjägerin* (*Bones*, USA, seit 2005)
 - *Hereinspaziert zu Dressuren und Blessuren* (*Double Trouble in the Panhandle*, 4x12)
- *Charmed – Zauberhafte Hexen* (*Charmed*, USA, 1998-2006)
 - *Gute und böse Welt I & II* (*It's a Bad, Bad, Bad, Bad World I & II*, 6x22 & 6x23)
- *Criminal Minds* (USA, seit 2005)
 - *Spiegelzwillinge* (*Broken Mirror*, 1x05)
 - *Der böse Zwillingsbruder* (*Safe Haven*, 6x05)
- *CSI New York* (USA, seit 2004)
 - *Das letzte Spiel* (*Bad Beat*, 2x08)
- *Desperate Housewives* (USA, 2004-2012, Preston und Porter Scavo)
- *Eine himmlische Familie* (*7th Heaven*, USA, 1996-2007, Sam und David Camden)
- *Gilmore Girls* (USA, 2000-2007)
 - *Familie mit Handicap* (*Kill me now*, 1x03)
- *Immer wieder Jim* (*According to Jim*, USA, 2001-2009, Jims Söhne Jonathan und Gordon)
- *Law & Order – Verbrechen im Visier* (*Law & Order: Criminal Intent*, 2001-2011)
 - *Zwillingsmoral* (*To the Boy in the Blue Knit Cap*, 10x08)
- *Navy CIS (Navy NCIS/ NCIS)*, USA, seit 2003)
 - *Der gute Samariter* (*The Good Samaritan*, 1x14)

Zeichentrickserien

- *Die Simpsons* (*The Simpsons*, USA, seit 1989, Sherri und Terri)
- *Disneys große Pause* (*Recess*, USA, 1997-2001, Sam und Dave Buddler)
- *Kim Possible* (USA, 2002-2007, Kims Zwillingsbrüder Jim und Tim)

Aufgreifen der Zwillingsthematik

- *Avatar – Aufbruch nach Pandora*
(*Avatar*, James Cameron, USA, 2009, Ersatz des verstorbenen Zwillingsbruders)
- *Bad Company – Die Welt ist in guten Händen*
(*Bad Company*, Joel Schuhmacher, USA, 2002, Verwechslung mit bisher unbekanntem, verstorbenem Zwillingsbruder)
- *Eagle Eye – Außer Kontrolle*
(*Eagle Eye*, D.J. Caruso, USA, 2008, Verwechslung mit verstorbenem Zwillingsbruder)
- *Le Mac – Doppelt knallt besser*
(*Le Mac*, Pascal Bourdiaux, F, 2010, Ersatz des bisher unbekannten Zwillingsbruders)
- *Taking Lives – Für dein Leben würde er töten*
(*Taking Lives*, D.J. Caruso, USA/ CDN, 2004, Protagonistin erwartet am Ende Zwillinge)
- *Two much – Eine Blondine zuviel*
(*Two much*, Fernando Trueba, USA/ E, 1995, Nichtexistenz eines Zwillingsbruders)

Bibliografie und Quellenangabe

Selbstständige Literatur

Dech, U.C. (2011). *Der Weg in den Film. Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Faulstich, W. (2008). *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Hickethier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag.

Kästner, E. (1997). *Das doppelte Lottchen*. 148. Auflage. Hamburg: Cecilie Dressler Verlag.

Mühler, K. (2008). *Sozialisation. Eine soziologische Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Selbstständige Literatur-Online

Stein, M. (2007). „Das Doppelte Lottchen“ von Erich Kästner. Die Darstellung des Rollentausches der Zwillinge im der Buch- und Filmvorlage mit Hilfe der „Theory of Mind“. Norderstedt: Grin Verlag. Zugriff am 22.05.2012 unter http://books.google.at/books?id=sngxQ6TL40EC&printsec=frontcover&dq=Mandy+Stein&hl=de&sa=X&ei=JW6-T_T6LoiZOoTe3Do&ved=0CDcQ6AEwAA#v=onepage&q=Mandy%20Stein&f=false.

Filme

Gordon, D. (Regie). (2004). *Ein verrückter Tag in New York* [DVD-VIDEO]. Hamburg: Warner Home Video Germany.

Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment.

Morales, G. (Regie). (2011). *Julia's Eyes* [DVD-VIDEO]. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment.

Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH.

Unselbstständige Literatur

Scheuermann, A. (2005). Schmerz und Affekttechnik. Versuch über die dramaturgischen Bedingungen von Schmerz im populären Film. In R. Borgards (Hg.), *Schmerz und Erinnerung* (S. 245-257). München: Wilhelm Fink Verlag.

Stiegler, C. (2008). The trick is to keep breathing. Try not to breath. Die Bedeutung und ästhetische Stilistik der Atmung im Horror als performativer Akt. In C. Biedermann, & C. Stiegler (Hg.), *Horror und Ästhetik* (S. 72-85). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Unselbstständige Literatur-Online

Bordwell, D. (1992). Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in Mild Red Pierce. *Montage/ AV*, 1/1, S. 5-24. Zugriff am 19.05.2012 unter http://www.montage-av.de/pdf/011_1992/01_1_David_Bordwell_Kognition_und_Verstehen.pdf.

Hartmann, B. (2003). «Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?» Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang. *Montage/ AV*, 12/2, S. 19-38. Zugriff am 19.05.2012 unter http://www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Britta_Hartmann_Gestatten_Sie_dass_ich_mich_vorstelle.pdf.

Internetquellen

<http://www.film-connexion.de/lexikon/Filmconnexion-Lexikon-1/P/Parallelmontage-159/> (Zugriff am 15.05.2012).

<http://www.imdb.de/title/tt0897361/fullcredits#cast> (Zugriff am 06.04.2012).

<http://www.kusem.de/> [Anmerkung: > U-Einheiten > Kriterien der Filmregie/ Filmanalyse] (Zugriff am 19.04.2012).

Anhang

Nachweis der Eingangszitate

„Wissenschaftler[beschäftigen] sich professionell mit dem Film [...]. Sie systematisieren dieses Nachdenken, sie reflektieren möglichst gezielt, interessegeleitet, rational, logisch, intersubjektiv nachvollziehbar, sie analysieren.“

Werner Faulstich

Faulstich, W. (2008). *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 18.

„Wie alle literarischen Produkte in allen Medien transportieren auch Spielfilme ihre Informationen nicht möglichst eindeutig, sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional, polyvalent und das heißt: interpretierbar.“

Werner Faulstich

Faulstich 2008, S. 19.

„Sobald man ein Bild in einer Bewegung stoppt [...] wird einem klar, daß es in einer gerade gefilmten Einstellung, je nachdem wie man sie stoppt, plötzlich eine Unzahl von Möglichkeiten gibt.“

Jean-Luc Godard

Godard, J.-L. (1981). *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann. (Das Leben)*. Berlin: Merve Verlag, S. 49.

„Eine Person kann von einer anderen Person wissen oder sagen, welche Qualität das Erlebnis des anderen hat. Dennoch sind sie in dem Sinne subjektiv, daß diese objektive Zuschreibung von Erlebnissen nur für jemanden möglich ist, der dem Objekt der Zuschreibung ähnlich genug ist, um dessen Perspektive einnehmen zu können – um sozusagen die Zuschreibung in der ersten Person ebenso gut zu verstehen wie die in der dritten.“

Thomas Nagel

Nagel, T. (1994). Wie ist es, eine Fledermaus zu sein? In M. Frank (Hg.), *Analytische Theorien des Selbstbewußtseins* (S. 135-152). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 143.

„Sie hatte sich schon immer wie ein halber Mensch gefühlt. Ein halber Mensch mit einer halben Seele. Manchmal, wenn sie sich tief in einem Traum verlor konnte sie die beiden Hälften zusammenbringen, doch jedes Mal wachte sie mit demselben Gefühl von Verlust und Einsamkeit auf.“

Aubrey Fleming

Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 00:07:06 bis 00:07:18.

„Sie hatte einen Trick drauf“. Sie konnte ihr Leben wie einen Film betrachten und zuschauen was geschieht. Als würde es nicht ihr passieren, sondern einem Mädchen, dass so aussah wie sie.“

Aubrey Fleming

Sivertson, C. (Regie). (2008). *Ich weiss, wer mich getötet hat. Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* [DVD-VIDEO]. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, TC: 00:03:21 bis 00:03:33.

„Und die Tiere kamen auch und beweinten Schneewittchen, erst eine Eule dann ein Rabe, zuletzt ein Täubchen.“

Jacob und Wilhelm Grimm

http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen_deutschland/brueder_grimm/sneewittchen.html (Zugriff am 08.04.2012).

„In [einer] scheinbar total vernetzten und kontrollierten Großstadtgesellschaft passiert es, daß jemand unsichtbar ist und gerade durch seine Unsichtbarkeit das ganze System bedroht.“

Anton Kaes

Kaes, A. (2007). Das Unsichtbare im Film. Zu Fritz Langs M. In M. Franz, W. Schäffner, B. Siegert, & R. Stockhammer (Hg.), *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie* (S. 172-181). Berlin: Akademie Verlag, S. 180.

„Das Lichtspiel erzählt uns die Geschichte von Menschen, indem es die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität überwindet und das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion anpaßt.“

Hugo Münsterberg

Schweinitz, J. (Hg.) (1996). *Hugo Münsterberg. Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema Verlag, S. 84.

„Sich selber mit den Augen vom anderen sehen, das sagt man so leicht. Nicht nur immer mit der eigenen Perspektive, auch einmal aus den Augen vom lieben Nächsten hinausschauen, das ist sogar für die menschliche dings das Wichtigste.“

Wolf Haas

Haas, W. (2004). *Das ewige Leben: Roman*. 8. Auflage. München: Piper Verlag, S. 66.

„Das Geheimnis wurde von der Gesellschaft erfunden, es ist ein sozialer oder soziologischer Begriff. Jedes Geheimnis ist ein kollektives Gefüge. Das Geheimnis ist durchaus kein statischer oder bewegungsunfähiger Begriff, nur die Arten des Werdens sind geheim, das Geheimnis hat ein Werden.“

Gilles Deleuze/ Félix Guattari

Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). 1730 – Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden.... In: G. Rösch (Hg.), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (S. 317-422). Berlin: Merve Verlag, S. 391.

„Wenn man eine Person zu Zwillingen macht, muss man sehr aufs Detail achten. Man muss sorgfältig sein. Man kümmert sich um Dinge, die die meisten Leute nicht sehen. Da man auf DVDs jedes Einzelbild sehen kann, dürfen wir absolut nichts durchgehen lassen. Einige meiner Freunde sagten mir, dass ihre Kinder steif und fest glaubten, dass [Zwillinge gecastet wurden]. Sie konnten nicht glauben, dass ein Mädchen beide Rollen spielte.“

Dr. Ken Jones

Meyers, N. (Regie). (2006). *Ein Zwilling kommt selten allein. Special Edition* [DVD-VIDEO]. München [u.a.]: Buena Vista Home Entertainment, Bonus: Wie aus Hallie Annie wurde.

„Du weißt nicht, wie es ist Angst zu haben. Du hast nicht die geringste Ahnung, wie es ist Angst zu haben. Echte gewaltige Angst. Angst, dass man dich nie sieht, dass man dich zurückweist. Angst vor der Gleichgültigkeit. [...] Du weißt nicht, wie es ist zur Dunkelheit verurteilt zu sein und dich in eine andere Welt retten zu müssen. Eine stille Welt ohne Blicke, um zu lernen zu leben, indem du jeden deiner Schritte abmisst. Immer exakt dieselbe Kleidung tragen zu müssen. Das deine Stimme eine Stimme ist, die niemand hört.“

Ángel

Morales, G. (Regie). (2011). *Julia's Eyes* [DVD-VIDEO]. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment, TC: 01:29:35 bis 01:30:08.

Abstract

In dieser Arbeit werden drei Klischeekategorien bezüglich eineiiger Zwillinge in Form filmanalytischer Beschreibungen einzelner Szenen ausgewählter Filmbeispiele bestimmt. Gleichzeitig werden vier unterschiedliche Formen zur Darstellung eines solchen Geschwisterpaares in Spielfilmen dargelegt.

Die drei Klischeekategorien, welche zugleich die Kapitel bilden, sind erstens „Gleiche (Schmerz-) Empfindungen und Gedanken“, zweitens „Gleicher Charakter oder Good Girl – Bad Girl?“ und drittens „Gleiches Aussehen oder die Angleichung an den anderen Zwilling?“. Die vier Beispielfilme sind: erstens der US-amerikanische Horror-Fantasy-Thriller *Ich weiss, wer mich getötet hat – Jedes Verbrechen hat zwei Seiten* (Originaltitel *I Know Who Killed Me*) aus dem Jahr 2007 (Regie Chris Sivertson, Drehbuch Jeffrey Hammond).

Als zweites Exempel wird der spanische Horror-Mystery-Thriller *Julia's Eyes* (Originaltitel *Los ojos de Julia*) aus dem Jahr 2011 (Regie Guillem Morales, Drehbuch Guillem Morales und Oriol Paulo) filmanalytisch beschrieben.

Der dritte Beispielfilm ist die US-amerikanische Komödie *Ein verrückter Tag in New York* (Originaltitel *New York Minute*) aus dem Jahr 2004 (Regie Dennie Gordon, Drehbuch Emily Fox, Adam Cooper und Bill Collage).

Zuletzt wird die US-amerikanische Verwechslungskomödie *Ein Zwilling kommt selten allein* (Originaltitel *The Parent Trap*) aus dem Jahr 1998 (Regie Nancy Meyers, Buch Erich Kästner, Drehbuch David Swift, Nancy Meyers und Charles Shyer) zum Gegenstand der filmanalytischen Beschreibung.

Zu Beginn werden die verwendeten filmanalytischen Begrifflichkeiten genannt. Daraufhin werden die Effekte der einzelnen Einstellungsgrößen und -perspektiven, jene des Schnitts sowie jene der Dialoge auf einen Betrachter/ eine Betrachterin eines Films erörtert. Ferner folgen in der oben genannten Reihenfolge der Filmbeispiele die einzelnen Szenenbeschreibungen – der Inhalt aller vier Spielfilme wird dabei vor der jeweiligen Deskription der ersten Szene eines Beispielfilms wiedergegeben, da dessen Kenntnis in Bezug auf die Zwillingsthematik für notwendig erachtet wird. Überdies werden Anmerkungen über das Märchen „Schneewittchen“, über den Begriff „Genremix“/ „hybrider Film“, über die „Atmung im Horror-Genre“ und über den „seelischen sowie körperlichen Schmerz als Bestandteil filmischer Affekttechniken“ gemacht. Auch wird die Zwillingsthematik um dieselbe Wortwahl, ein ähnliches/ dasselbe Schicksal, die Sexualisierung, den Rollen-/ Platztausch und die Verwechslung von eineiigen Zwillingen erweitert.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 19. Jänner 1990

Geburtsort: Mistelbach

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

1996 – 2000 Volksschule Matzen-Raggendorf

2000 – 2004 Unterstufe des Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf

2004 – 2008 Oberstufe des Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf

Seit 2008 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien

Berufspraxis

Ferialpraktikum Bank Austria im Juli 2008

Ferialpraktikum HYPO NÖ Landesbank im April 2010

Ferialpraktikum HYPO NÖ Landesbank im Juli 2011

Ferialpraktikum HYPO NÖ Landesbank im August 2011

Geringfügige Beschäftigung HYPO NÖ Landesbank seit Mai 2012