universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Erzählprozess im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* (Colombani, 2002)“

Aufmerksamkeitslenkung und Informationsvergabe an einem Filmbeispiel von "Amour fou"

Verfasserin

Barbara Hitzel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 190 347 35
Studienrichtung lt. Studienblatt:	UF Französisch UF Spanisch
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

<< Jeder Mensch träumt von der großen Liebe. Und ich habe diesen Traum eben etwas heftiger geträumt als die anderen. >>

Angélique im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* (Colombani, 2002.)

Danksagungen

MERCI: Univ.-Prof. Dr. Türschmann, für seine konstruktiven Vorschläge und Ideen, ohne die diese Arbeit nicht gelungen wäre.

MERCI: Einen Dank an meine Eltern, die mich auf all meinen Wegen unterstützt haben und mir dank ihrer Unterstützung das Studium überhaupt ermöglicht haben. Besonderen Dank an meinen Vater fürs Korrekturlesen meiner Arbeiten während des Studiums.

MERCI: Melanie Backer, die mir stets zur Seite gestanden ist und die mich bei meinem Studium begleitet hat.

MERCI: Lisa Berger für ihre Hilfsbereitschaft und ihre Genauigkeit beim Korrekturlesen.

MERCI: Sophie pour m'avoir corrigé mon résumé en français.

MERCI: An meine Oma, meine Verwandten und meine Freunde, die diesen Lebensabschnitt unvergesslich gemacht haben und auf die ich mich immer verlassen konnte.

MERCI: An meine Freunde der Romanistik, allen voran Melanie und Petra, die mich hoffentlich auch in meinem neuen Lebensabschnitt begleiten werden.

MERCI BEAUCOUP!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 4

2. Definition von Wahnsinn und Normalität 6

2.1 Jürgen Links Diskurstheorie 6

2.2 Doch was gilt denn nun als „normal“? - Definition von Normalität 10

2.3 Wahnsinn – Das Gegenteil von Normalität? - Definition von Wahnsinn 13

3. Normalität und Wahnsinn im Film 18

3.1 Halluzinationen im Film 21

3.2 Exkurs: Erotomanie 24

3.2.1 Erklärungsmodelle von Erotomanie 25

3.2.2 Liebeswahn in Bezug auf *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* 26

4. Amour fou – Wahnsinnige Liebe 30

4.1 Der Liebesbegriff der Amour fou und dessen Kommunikation 30

4.2 Amour fou im Kino 32

5. Wahnsinnige Frau im Film 35

6. Das Spiel mit den Genres – Liebesfilm vs. Thriller 41

6.1. Einleitung – Genres 41

6.2 *À LA FOLIE* – ein Liebesfilm? 41

6.2.1 Einfluss des Liebesfilms auf die Wahrnehmung des Zuschauers 44

6.2.2 Lenkung des Rezipienten durch die Anfangsszene 47

6.2.3 Empathie-Entwicklung für Angélique 48

6.3 *À LA FOLIE* – Ein Thriller? 51

6.3.1 Mit welchen Mitteln wird nun das Genre „Thriller“ im Film umgesetzt? 55

6.3.2 Skizze über den Spannungsaufbau im Film 58

6.3.3 Einstellungsprotokoll und Analyse der Sequenz 103 – Loïc erkennt die Wahrheit 60

7. Unzuverlässiges Erzählen und doppelte Fokalisierung im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* 64

7.1 Unzuverlässiges Erzählen – Das Spiel mit dem Publikum 65

7. 2 Unzuverlässiges Erzählen im Film *À LA FOLIE* 69

7.2.1 Die Anfangsszene des Films *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* – Eine Analyse 71

7.2.2 Einstellungsprotokoll – Angélique auf der Toilette – Die unvollständige Version 72

7.2.3 Einstellungsprotokoll – Toilette – Aus Loïcs Sicht 74

7.3 Die Frage der Fokalisierung im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* 76
7.4 Zusammenfassung 80
8. Exkurs: Stereotype im Film 83
8.1 Definition des Begriffs Stereotyp in der Sozialwissenschaft 84
8.2 Auswirkungen von Stereotypen auf das Filmerlebnis 85
8.3 Stereotyp und Figur im Film 85
8.4 Handlung und Stereotyp 87
8.5 Stereotype Figurenkonstellation im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* 87
8.5.1 Inszenierung der Figur Angélique 88
8.5.2 Inszenierung des Paars Loïc und Rachel 89
8.5.3 Darstellung des „Paars“ Angélique und Loïc 90
8.5.4 Inszenierung der geschlossenen Anstalt im Film 91
8.6 Einfluss der Figur Amélie Poulen auf die Figur Angélique 92
9. Farben, Symbole und Musik im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* 94
9.1 Einsatz und Wirkung von Farben im Film 94
9.1.1 Die Farbe Rot – Die Welt von Angélique 96
9.1.2 Wirkung der Farbe Rot in der Welt von Angélique 97
9.1.3 Die Farbe Weiß – die Welt von Loïc 98
9.2 Symbole im Film – Die Bedeutung von Herz, Rose und der Wüstenblume 99
9.3 Musik im Film 102
10. Conclusio 103
11. Résumé en langue française 107
12. Bibliographie 117
Internetquellen 121
Lexika 121
Abbildungsverzeichnis 121
Sequenzprotokoll – *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* 122
Abstract 133
Curriculum Vitae 134

1. Einleitung

Das Publikum mit Hilfe von filmischen Mitteln und Erzähltechniken in die Irre zu führen, war schon immer ein Aspekt der Medienwissenschaft der mich fasziniert hat. Noch spannender erscheinen diese Effekte, wenn sich das Publikum dieser Taktik nicht bewusst ist und es gegen Ende des Films zur großen Enthüllung kommt. So müssen die Zuschauer manches Mal mit Entsetzen feststellen, dass das bisher Vermittelte des Films nur Schein und Trug waren.

Auch ich persönlich war überrascht über die plötzliche, unvorhergesehene Wende im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*. Wie war es möglich, dass auch ich mich durch diese außergewöhnliche Erzähltechnik habe täuschen lassen? Wie hat es die Regisseurin zu Stande gebracht mich und meine Kolleginnen so in die Irre zu führen und vor allem, welche Mittel hat sie eingesetzt, um dies zu erreichen.

Diese persönliche Rezeptionserfahrung war der ausschlaggebende Grund, warum ich mich für diesen Film entschieden habe. Deshalb wird in folgender Arbeit der Erzählprozess des Films *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* (2002, Frankreich) behandelt und analysiert. Die Arbeit stützt sich auf die Frage, mit welchen Effekten und Techniken der Film arbeitet, um beim Publikum diese besondere Art der Rezeption, nämlich die des Überraschungseffekts, auszulösen. Somit werden im Laufe der Arbeit die verschiedenen Erzähltechniken behandelt und definiert. Einstellungsprotokolle und Screenshots werden zu deren Veranschaulichung dienen und dem Leser dieser Arbeit die vorgestellten Filmbeispiele näher bringen.

Ein weiterer wesentlicher Punkt dieser Arbeit ist die Gegenüberstellung von Wahnsinn und Normalität. Da in diesem Film die Grenzen zwischen diesen beiden Begriffen immer mehr verschwimmen, dient dieser theoretische Teil dazu sie dem Lektor der vorliegenden Arbeit näher zu bringen. Ihre Wichtigkeit wird gegen Ende des Films noch offensichtlicher, wenn bekannt wird, dass die Protagonistin Angélique an einer psychischen Erkrankung namens Erotomanie leidet. Ein knapper Exkurs über Erotomanie soll den Lesern einen kurzen Einblick in den Verlauf der Krankheit geben und somit das Verständnis gegenüber der Protagonistin steigern. Außerdem sollen durch diesen kurzen Exkurs die Handlungen von Angélique plausibler erscheinen und im Kontext der Krankheit betrachtet werden können.

Den Anfang der Arbeit stellt ein theoretischer Teil dar, der Wahnsinn und Normalität mit Hilfe von Links Diskurstheorie und Michel Foucaults Theorien behandelt. Anschließend wird auf die Frage eingegangen, wie der Wahnsinn Einzug im Film gefunden hat und dieses mit Filmbeispielen untermauert. Der wahnsinnigen Liebe, der wohl wesentlichste Aspekt des

Wahnsinns im Hinblick auf den behandelten Film, wird ein eigenes Kapitel gewidmet. Jahraus behandelt in seinem Werk den Ursprung von Amour fou und deren Verwendung in Literatur, Film und Oper.

Im Zuge dieser Arbeit werde ich mich nun auf die verschiedenen Komponenten konzentrieren, die diesem Film diesen besonderen Erzählprozess ermöglichen lässt. So wird nicht nur auf Normalität und Wahnsinn eingegangen, sondern ebenso auf die Symbolik und die Farben, die in diesem Film eine wichtige Rolle spielen. Ein kurzer Exkurs über Stereotypen soll den Rezipienten dieser Arbeit über deren omnipräsente Rolle bei der Filmrezeption zeigen. Ein weiterer Punkt der gekonnt zu diesem Verwirrspiel beiträgt, ist das Wechselspiel der Genres. In dem behandelten Film steht nicht nur einzig und allein ein Genre, nämlich der Liebesfilm, im Zentrum, sondern jenes Genre wird durch den Thriller quasi nahtlos abgelöst. Dies trägt zu einem Effekt der Verwirrung beim Zuschauer bei, da dieser in der ersten Hälfte auf das Genre Liebesfilm vorbereitet worden ist und durch den Einsatz des zweiten Genres überrascht wird.

Mit Hilfe dieser verschiedener Ansätze wird nun der zentralen Frage nachgegangen, auf welche Art und Weise der Erzählprozess im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* gelenkt und inszeniert worden ist. Ziel dieser Arbeit ist es die verschiedenen Techniken näher zu beleuchten und sich deren Zusammenspiel im Film bewusst zu werden. Durch die anfängliche theoretische Erklärung der verschiedenen Techniken, sowie den Definitionen von Normalität und Wahnsinn ist der Leser im Stande sein erworbenes Wissen auch auf andere Filme umzulegen. Das Spiel mit den Farben, der Genres, der Personen und deren unterschiedlichen Perspektiven machen diesen Film einzigartig und spannend zu analysieren.

2. Definition von Wahnsinn und Normalität

Um den Begriff von Wahnsinn wirklich verstehen zu können, muss dieser dem Begriff der Normalität gegenübergestellt werden. Es gibt verschiedene Theoretiker, wie zum Beispiel Jürgen Link und Michel Foucault die Wahnsinn und Normalität thematisieren. In diesem Abschnitt werden ihre Ansätze behandelt, analysiert und der Zusammenhang zur Diskurs-Theorie wird hergestellt. Ziel ist es, an Hand der vorgestellten Theorien Normalität und Wahnsinn (im Sinne von psychischer Störung) besser zu verstehen und voneinander differenzieren zu können.

2.1 Jürgen Links Diskurstheorie

Der Umgang mit psychisch Kranken und deren Bild sind abhängig von den Vorstellungen, die wir von ihnen haben und beeinflussen dementsprechend unser Zusammenleben mit jenen. (vgl. Grunst 2009: 26.) Das heißt, dass das Bild des psychisch Kranken im ständigen Wandel ist, Einfluss auf unsere Wahrnehmung hat und somit auch ausschlaggebend ist, um mit ihnen in Gemeinschaft zu leben.

Zur Erklärung des Begriffs „psychisch krank“ und in diesem Zusammenhang auch des Begriffs „Wahnsinn“ sowie deren Stellenwert in unserer Gesellschaft eignet sich die Diskurstheorie von Jürgen Link. In seinem Modell werden die verschiedenen Diskurs-Arten aufgegriffen und jede auf ihre Funktion hin untersucht. Verbindungen werden so erkenntlich gemacht und Zusammenhänge besser verstanden.

> *"[…]Der Begriff des Diskurses bezieht sich auf gesellschaftlich strukturierte, normative, sprachliche sowie handlungspraktische und letztlich ideologische Momente, die in Zusammenhang mit spezifischen Subjektbegriffen ein Bild von der Realität vermitteln."* (Fellner 2005: 27.)

Dies zeigt schon sehr stark, dass für eine Vermittlung eines Bildes wesentliche Faktoren, wie Norm, Ideologie, etc. ausschlaggebend sind und unsere Wahrnehmung maßgeblich beeinflussen. Einfach ausgedrückt kann ein Begriff verschiedene Konnotationen aufweisen, je nachdem aus welchem Blickwinkel er betrachtet wird. Das gleiche geschieht auch mit dem Begriff von „Wahnsinn“ oder auch von „psychisch krank“, deren Bedeutung sich je nach Perspektive ändert.

Zum Beispiel wird das Wort „Wahnsinn“ als psychische Krankheit in der Medizin definiert, anderseits finden sich „nicht- spezialisierte“ Definitionen von „Wahnsinn“ in unserer Alltagssprache, welche durch weitere Erläuterungen von Medien, wie Zeitung und Fernsehen komplettiert und gesteuert werden. (vgl. Grunst 2009: 27.) Die Diskurstheorie von Link ist

besonders hilfreich, da sie das gefestigte Wissen jeder Gesellschaft in der Analyse respektiert. In Links Diskurstheorie wird offensichtlich, dass dieses Wissen als Leitfaden für die Gesellschaft dient. Laut Fellner (2005: 27.) wird durch Diskurse Wahrheit konstruiert. Einfacher ausgedrückt: Unser Vorwissen leitet uns, wir komplettieren, unbewusst und bewusst, jedes neue Wissen mit Hilfe unseres Vorwissens und gestalten mit Hilfe dieses Wissens unsere Realität.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten sich an den Begriff „psychische Krankheit“ und, in diesem Zusammenhang, an Wahnsinn heranzutasten. Dies zeigt schon die Vielschichtigkeit dieses Begriffs. (ebd.)

Der Diskurstheoretiker Jürgen Link unterscheidet vier formale Typen von Diskursen, welche hier skizziert wiedergegeben werden:

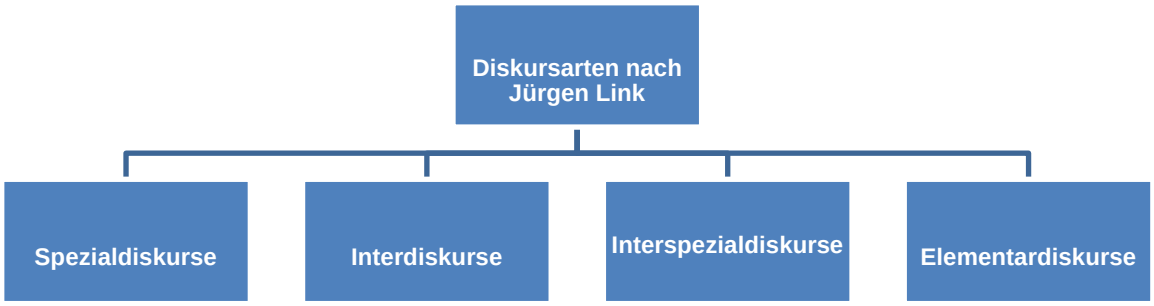


Abb.1: Diskursarten nach Link (vgl. Grunst 2009: 29ff und Fellner 2005: 25ff.)

Spezialdiskurse

Spezialdiskurse bezeichnen Objekte und Subjekte die innerhalb eines „speziellen Wissens“ definiert und behandelt werden. Die Benennung dieser Objekte und Subjekte zeichnet sich durch eine klare und eindeutige Definition aus, sowie durch eine „Dominanz *der Denotation*“ (Grunst 2009: 29.) Konnotationen sollen wenn möglich verhindert werden, um so die wirkliche Klarheit des Begriffes gewährleisten zu können. (vgl. ebd.)

Interdiskurse

Diese Diskurse zeichnen sich durch „*ihre Offenheit und die Vielzahl an möglichen Anschlüsse an andere Diskurse [...]*“ aus. (ebd.). Ziel dieser Interdiskurse ist es, Wissensstände aus Spezialdiskursen und Elementardiskursen miteinander zu verbinden und sie so für eine breite Masse zugänglich zu machen. Ein Beispiel hierfür könnten divulgative Texte sein, deren Ziel es ist, Wissen aus einem Spezialbereich so aufzubereiten, um sie auch Nicht-Spezialisten näher zu bringen. (vgl. ebd.)

In diesem Zusammenhang betont Jürgen Link die Wichtigkeit von Kollektivsymbolen[1] welche das Verständnis erleichtern und in vielen Diskursen kursieren. (vgl. Fellner 2005: 28.)

Interspezialdiskurse

Bei Interspezialdiskursen geht es ebenfalls wieder um einer Verbindung mehrerer Diskurse, diesmal jedoch nur innerhalb des Bereichs der Spezialdiskurse. Das heißt, diese Ebene wird nicht verlassen. Ein Beispiel der Interspezialdiskurse das in seinem Buch erwähnt wird, ist das der Medizin, da dort verschiedene Spezialgebiete, wie Chemie, Biologie, etc. aufeinander treffen und diese im Interspezialdiskurs „Medizin“ miteinander verbunden werden. (vgl. ebd.)

Elementardiskurse

Dieser Diskurs wird auch als „Alltagsdiskurs“ bezeichnet und ist eine Verknüpfung von „anthropologischen“ sowie auch „interdiskursiven“ Konstanten. Link unterstreicht in diesem Zusammenhang den stetigen Einfluss von Spezial- sowie auch Interdiskursen auf Elementardiskurse. Kollektivsymbole spielen auch hier eine große Rolle, da diese „*eine Vielfalt von Erfahrungen zusammenfassen [...]*“ (ebd.) und somit den Diskurs langfristig prägen. Diese Symbole finden sich nicht nur in einem Bereich sondern sind auch bereichsübergreifend aufzufinden. (vgl. ebd.) Neben Link hat auch Foucault eine Diskurstheorie entwickelt, die „*sich als eine Theorie der Normalität und der Normalisierung lesen*“ lässt.

Er unterscheidet zwischen zwei Ebenen des Diskurses:

---

[1]Bei Kollektivsymbolen handelt es sich um “kulturelle Stereotypen”, das heißt, jede Gesellschaft hat einen Fundus an Bildern, die allgemein bekannt und gültig sind. Diese Bilder variieren von Gesellschaft zu Gesellschaft. Zu diesen Kollektivsymbolen zählen unter anderen Metaphern, Allegorien, Analogien, etc. (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Kollektivsymbolik (letzter Zugriff am 5.8.2011).

- der Diskurs des Alltages und
- die speziellen Diskurse.

Unter Diskurs des Alltags versteht man „*die Modalitäten und Verhältnisse des Redens und des Schweigens*." (Willems 2003: 53.) Um diese zu beherrschen und berücksichtigen zu können bedarf es „praktischen Bewusstseins" (ebd.). Auch ist man sich bewusst, dass im alltäglichen Diskurs „Normalitätsvorstellungen" wie Moral oder Benehmen nicht mehr bestätigt werden, sondern in diesem Kontext vorausgesetzt werden, was auf Medieneinfluss und Sozialkultur zurückzuführen ist. (ebd.) Wie schon anfänglich erwähnt, finden sich in diesem Alltagsdiskurs stets Ausdrücke und Aussagen die sich auf den Begriff „Normalität" beziehen. Der entscheidende Unterschied zwischen „Normativität" und „Normalität" liegt darin, dass Normativität das Problem der Toleranz als solches in den Raum legt, während bei „Normalität" mit Toleranz bewusst gearbeitet wird. Das heißt, um Normalität zu erlangen bedarf es anfänglicher „Toleranz", bis man bei der „goldenen Mitte" angelangt ist. (ebd.: 54.) Die Spezialdiskurse sind das Gebiet, auf das sich Foucault speziell konzentriert. Den Alltagsdiskurs definiert er nur, um diese gezielt von den Spezialdiskursen abzugrenzen, die als „Fortsetzung" von Alltagsdiskursen gesehen werden können. Bei Foucault geht es aber in erster Linie nicht darum, die differenzierten Auffassungsmöglichkeiten aufzuzeigen, sondern darum, Machtverhältnisse zu definieren und ihren Einfluss auf den jeweiligen Diskurs zu erläutern. Mit anderen Worten, dort wo „Macht" herrscht dort wird auch kontrolliert und dort wo kontrolliert wird, herrschen „Grenzen" die den Diskurs beeinflussen. Somit wird dieser Diskurs „normalisiert", er verliert an Spontanität, an „Ideenreichtum", da dieser nicht aus „der Reihe fallen" darf. Somit herrschen auch im Feld des Spezialdiskurses Regeln, die es unbedingt einzuhalten gilt. (vgl. ebd.) Das heißt, Aussagen ändern sich je nachdem in welchem Zusammenhang sie aufkommen und das ist der wesentliche Punkt von Diskursen, da sie „[...] *Gegenstände, wie auch Subjektivität – kategorial durch Aussagen bis in die Regulierung von institutionellen Praktiken* [hervorbringt Anmerkung von Autorin] „. (Bublitz 1999: 23.). Laut Bublitz (ebd.: 24.) ist es demnach wichtig, sobald man Begriffe im Zuge der Diskurstheorie analysiert, immer die geschichtlichen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Komponenten mit in Betracht zieht. Die Diskurstheorie ist für das Verständnis verschiedener Bedeutungen, Konnotationen und Denotationen eines Begriffes wesentlich. Sie ist daher wichtig, wenn die Begriffe „Wahnsinn" und „Normalität" definiert und voneinander abgegrenzt werden sollen, da die Erläuterung des Grundprinzips von Diskursen hilft, die Verknüpfung eben dieser zu verstehen. Wahnsinn spielt in jeder der genannten Diskurse eine wichtige Rolle. In medizinischer Sicht spricht man von „Wahnsinn" als psychische Erkrankung. Dieser Begriff ist determiniert, die Symptome sind genau definiert und Konnotationen

werden vermieden. Wenn aus medizinischer Sicht von Wahnsinn als Krankheit gesprochen wird, so wird dies nur aus professioneller Sicht getan.

> *„Diagnosen dienen der Reduktion von Komplexität und lassen immer auch Rückschlüsse ziehen auf den aktuellen Zustand der Gesellschaft zu, die die Diagnosen mitträgt, denn Aussagepraktiken werden immer auch institutionell reguliert und üben Macht aus, die sich festsetzt. Interdiskurse sowie elementardiskursive Konstruktionen von psychischer Krankheit im Speziellen und Krankheit im Allgemeinen lassen wiederum in Form von Kollektivsymbolen identifizieren.“* (Grunst 2009: 30.)

Das heißt im Elementardiskurs werden Symptome vereinfacht definiert und mit Hilfe von Kollektivsymbolen für eine breite Masse greifbar gemacht. Auch wird der Begriff oft ausgeschmückt und häufig finden sich Konnotationen, wie zum Beispiel von negativer Form, wieder. Um dies besser zu veranschaulichen hier ein Exempel: Oft wird in der Alltagssprache folgender Ausdruck: „Der hat doch nicht alle Tassen im Schrank“ verwendet, um eine psychische Störung zu bezeichnen. Hier wird gezeigt, dass mit einem einfachen Bild eine Assoziation zu einer psychischen Störung hergestellt werden kann. In diesem Fall stellen die Kollektivsymbole eine große Wichtigkeit dar. Dieser Ausdruck ist als gängiger Begriff bekannt und in unserer Alltagssprache fest verankert. Auch der Begriff „psychische Störung“ hat den Alltagsdiskurs maßgeblich geprägt. Laut Fellner (2005: 29.) kann

> *„im Hinblick auf die Diskursivierung von Normalitätskategorien […] interdiskursive Konstruktion des Störungsbegriff nun im Rahmen zweier Dimensionen verortet werden: Die eine beinhaltet die [...] Verbindungen zwischen klinischem Spezialdiskurs und Alltagsdiskurs. Dabei handelt es sich gewissermaßen um einen Diskurs der psychischen Krankheit im engeren Sinne. Die andere umfasst den zwischen unterschiedlichen Diskursen und über den Störungsbegriff laufenden Transport von Normalitätskonstruktion.”*

Mit anderen Worten ausgedrückt werden durch den „diskursiven Transport“ des Störungsbegriffs, Bereiche wie Gesellschaft, Soziabilität, etc. geprägt und beeinflusst. In Filmen kann man diese Verbindung zwischen Spezialdiskurs und Alltagsdiskurs sehr gut zeigen, da sie einerseits sehr alltagsnah sind und andererseits spezialdiskursive Elemente zu verfremden vermögen. (vgl. ebd.)

2.2 Doch was gilt denn nun als „normal“? - Definition von Normalität

Der Begriff „normal“ findet seinen Ursprung im Lateinischen und wird oft und gern mit „durchschnittlich, gebräuchlich“[2], übersetzt. Interessant ist es, dass diese Wortgruppe erst im 20. Jahrhundert gebildet worden ist, das heißt, es handelt sich um einen sehr aktuellen

[2] Definition online verfügbar unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/normal (letzter Zugriff am 31.8.2011).

Begriff. (vgl. Sohn/Mehrtens 1999: 47f.) Wichtig ist zu unterstreichen, dass *„[...] das Normale […] stets das Normale eines bestimmten und bestimmenden Kontextes“* (Willems 2003: 52.) ist. Das heißt, „Normalität“ kann nur in Zusammenhang mit ihrer zusammenhängenden Kultur definiert werden. Das Verständnis von „Normalität“ variiert nämlich von Kultur zu Kultur und was in einer Gesellschaft als „normal“ angesehen wird ist es noch lange nicht in der anderen. (vgl. ebd.) Statistiker, wie zum Beispiel Quételet, waren der Annahme dass etwas „normal“ sei, wenn es – laut statistischen Durchschnitt - häufig vorkommt. Das heißt, man orientiert sich an der breiten Masse. Auf einmal wurde alles „durchschnittlich“ berechnet. Es fanden sich durchschnittliche Lebensdauern, sowie auch Körpergrößen, Arbeitszeiten, etc. und somit wurden neue Richtwerte „geboren“. (vgl. Bohn 2003: 45.) Dank dieser Richtwerte entsteht so etwas wie „kommunikative Anschlussfähigkeit“. Anders ausgedrückt heißt dies, dass sich Kulturen leichter fortsetzen können ohne unterbrochen zu werden. Die einzige Voraussetzung ist, dass sich die Akteure flexibel, offen und lernbereit verhalten. (vgl. Willems 2003: 52.)

> *„Zu dieser Normalität gehört auch eine spezifische Subjektivität der Selbstbeobachtung, Selbstüberwachung und Selbststeuerung, die wesentlich Maß nimmt an dem, was die moderne Gesellschaft und ihre Subsysteme bei gleichzeitigem materialem Orientierungsverlust immer mehr als Orientierung bieten, nämlich Durchschnittswerte, statische und quasi-statistische Begriffe des Normalen.“ (*vgl. ebd.: 52.)

An diesem Zitat lässt sich sehr deutlich erkennen, dass unsere Kulturen diese Werte zur Orientierung benötigen, dies jedoch auch als eine Form von Kontrolle angesehen werden kann, da man sich nur noch nach diesen Werten richtet und somit auch ein Teil der Individualität verloren gehen kann. Link hat nun all diese Faktoren miteinander verbunden und den flexiblen Normalismus geprägt.

> „*Jürgen Link hat nun die Idee der Darstellung gesellschaftlicher Normalität im statistischen Durchschnitt mit Foucaults Idee der normenden, normierenden und normalisierenden Kraft, die zunächst der Disziplinaranstalten bedurfte, schließlich aber als Selbstkontrolle und Selbstüberwachung des modernen Individuums wirksam wird, verbunden und zum Paradigma des flexiblen Normalismus weiterentwickelt*.“ (vgl. Bohn 2003: 45.)

Das hat zum Ergebnis, dass durch die „Verdatung“, die Berechnung der „Durchschnittswerte, etc. die „normalistische Subjektivität“ beeinträchtigt wird. (vgl. ebd.: 46.) Das Wort „normal“ hat laut Duden folgende Bedeutung: „*Der Norm entsprechend; vorschriftsgemäß; so [beschaffen, geartet], wie es sich die allgemeine Meinung als das Übliche, Richtige vorstellt.“* (Fremdwörterbuch Duden, 2007: 710.) Diese Definition zeigt schon sehr gut auf, dass es sich bei dem Begriff „Normalität“ um einen in der Gesellschaft definierten Begriff handelt. Es wird in einer Gruppe von Menschen definiert, was nun als normal bzw. anormal angesehen wird. Im Alltagsdiskurs wird dieser Begriff häufig und oft auch wenig reflektiert

angewendet, was laut Link die „*Diffusität der alltäglichen […] Verwendung*“ von Normalität aufzeigt. (vgl. Link/Loer/Neuendorff 2003: 7.) Doch allein schon wegen seiner „Allgegenwärtigkeit“ erweckt dies oft den Eindruck, dass dieser Begriff als einfache Floskel verwendet wird und seine Anwendung stetig variiert. (vgl. Link 2006: 19.) Links Diskurstheorie kann auf den Begriff „normal“ angewendet werden. Im Alltagsdiskurs wird dieser Begriff sehr oft „*umgangssprachlich*“(ebd.) verwendet. (Zum Beispiel: „Der normale Wahnsinn, eine ganz normale Situation, etc.). Im Spezialdiskurs, wie etwa in der Medizin, wird versucht, den Begriff von „Normalität“ zu determinieren und somit klar abzugrenzen. (ebd.: 19.) Allgemein gesehen lässt sich der Diskurs „Normalität“ nur schwer inhaltlich als auch formal abgrenzen. Link hat darum den Begriff „Normalismus“ geprägt, welcher sich „*[...] in erster Linie auf die Untersuchung der Verbindungslinien zwischen Spezialdiskursen und gesellschaftlich verallgemeinerten Diskursen der Normalität*“ bezieht. (Fellner 2005: 29.) Laut Hahn ist „normal“, „[...]*was in der Öffentlichkeit per Konsens in den Hintergrund tritt, langweilig wird. Der Dissens hingegen, die Abweichung von der <<Normalität>> also, wofür sich zu interessieren seinerseits als <<normal>> gilt, sichert Aufmerksamkeit.“* (Hahn 2003: 12.) Dies zeigt sehr deutlich, dass die Bedeutung von „Normalität“ in den Hintergrund gedrängt wird. Was auffällt sind Akte, Aussagen die gezielt „anders“ sind. In Hahns Beitrag *Aufmerksamkeit und Normalität* wird ein Beispiel genannt, das diese Dichotomie von Normalität und Anomalität noch verstärkt zur Geltung bringt. Bleiben wir doch gleich im Bereich Gesundheit. Auch hier sind Werte definiert, die als „normal“ gelten. Unterzieht man sich einer Untersuchung werden von einem Arzt selten die positiven Parameter aufgezeigt, sondern nur den negativen Werten wird Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Werte zu überwachen ist heutzutage kein großes Unterfangen mehr, da die Methoden und Institutionen die sich mit diesen Überwachungen beschäftigen an ihrer Zahl zugenommen haben. Foucault versteht diese Überwachungen als „Fremdenüberwachungen“, also als ein Organ, das „*Überwacht um dann zu bestrafen*“. (Hahn 2003: 28f.) Link verzeichnet in diesem Zusammenhang ein anderes Phänomen. Er ist der Annahme, dass die Gesellschaft sich einer „flexiblen Selbstnormalisierung“ bedient. Die in der Gesellschaft vorherrschenden Normen sind bekannt und die Individuen nehmen selbst Bezug auf diese Werte und orientieren sich an diesen. Ziel ist eben nicht aus der Reihe zu fallen sondern sich noch mehr an die Normalitätsvorstellungen heranzutasten. (ebd.) Keupp spricht von einer „Identitätsarbeit“ die als Ziel hat, eine Balance zwischen „*subjektiver Innenwelt*“ und „*äußerer Lebenswelt*“ zu konzipieren. (vgl. Fellner 2005: 30.) Interessant zu sehen ist, dass diese Werte unser Denken schon so sehr bestimmen, dass wir unser Leben damit verbringen uns in diesen Grenzen zu bewegen und falls dies missglückt, professionelle Hilfe suchen und uns notfalls sogar einer Therapie unterziehen. Vor einer Zeit der Statistik, den Beobachtungen und dem durch die Medien vertretenen Bild von „Normalität“, wäre es nicht zu diesem Zwang gekommen. Das heißt, es

handelt sich auch um ein Phänomen der Mediengesellschaft. (vgl. Hahn 2003: 29f.) Im Gegensatz zum „flexiblen Normalismus“ steht das Prinzip des „Protonormalismus“, welches sich durch stark fixierte Grenzen und Normalitätsvorstellungen auszeichnet, während bei der „flexiblen-normalistischen“ Theorie die Grenzen zwar gegeben sind, jedoch verschwimmen. (vgl. Fellner 2005: 30f.) Um auch wirklich den engeren Sinn von der psychischen Krankheit zu verstehen bedient man sich oft, wie schon erwähnt, Kollektivsymbolen, um das Verständnis zu erleichtern.

2.3 Wahnsinn – Das Gegenteil von Normalität? - Definition von Wahnsinn

Nun zum eigentlich Thema des Films nämlich dem Wahnsinn, auf den schon im Titel eindeutig angespielt wird. *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* auf Französisch, der auf Deutsch als „Wahnsinnig verliebt“ übersetzt worden ist. In beiden Versionen wird eindeutig das Wort „Wahnsinn“ verwendet und somit wird der Zuschauer, wenn anfänglich auch nur „zweideutig“, auf dieses Thema vorbereitet. Im vorherigen Kapitel ist versucht worden „Normalität“ zu definieren und diese in die verschiedenen Diskurse einzubetten. Es ist aber auch notwendig die andere, „anormale“ Seite zu betrachten und, falls überhaupt möglich, zu definieren. Anne Waldschmidt hebt dies durch ein Bild sehr gut hervor und vergleicht Normalität und Wahnsinn mit einer Medaille. Die zwei Seiten, Normalität und Wahnsinn, stehen sich stets gegenüber, so wie auch eine Medaille zwei verschiedene Seiten hat. (vgl. Waldschmidt 2003: 93.) Um „Wahnsinn“ als Gegenstück von Normalität zu untersuchen, war es notwendig zu unterstreichen, dass Normalität ein Phänomen unserer Neuzeit ist und deren Vorstellungen von Gesellschaft zu Gesellschaft variieren. Wenn man Wahnsinn als Gegenteil von Normalität betrachtet, so zählt dazu alles was nicht der Norm entspricht. Der Normalitätsbegriff, der eine Form der Orientierung innehat, ist eine Erfindung unserer Gesellschaft, wo er auch seinen Ursprung findet. Laut Wulff (1985a) ist Wahnsinn „*was aus den Berechenbarkeiten und unterstellbaren Vernünftigkeiten des Alltagslebens herausfällt.“* Man könnte, wie auch schon bei der Normalität von einer Form der Willkür sprechen. Diese „Willkürlichkeit“ findet sich auch in Bezug auf den Wahnsinn wieder, welche ein Zitat von Felman gekonnt unterstreicht: *„Kein Diskurs über den Wahnsinn kann wissen, ob er sich innerhalb oder außerhalb des von ihm selbst diskutierten Wahnsinns befindet.“* (Felman 1985: 12f., zit. nach Schlichter 2000: 63.) Auch hier zeigt sich erneut, dass Faktoren wie Umfeld, den Diskurs in dem er sich befindet, die Betrachtungsweise, etc. großen Einfluss auf dessen Definition hat. Interessant ist es auch, den geschichtlichen Hintergrund der Vor-

stellungen von Wahnsinnigen näher zu beleuchten, wobei der Medizinhistoriker Sigerist der Annahme ist, dass der Ursprung schon in der frühen Hexenverfolgung zu suchen ist. Er ist der Meinung, dass die Frauen, die damals für Hexen gehalten wurden, in Wahrheit „wahnsinnig“ waren und eigentlich psychiatrisch behandelt gehört hätten anstatt verfolgt zu werden. Der Psychiater Szazs stimmt ihm in gewisser Weise zu, fügt jedoch bei, dass sich die „religiöse Ideologie“ zu einer „wissenschaftlichen“ weiterentwickelt hat. Ihr Dasein als Hexe oder Hexenmeister wurde ihnen von außen zugeschrieben, genauso wie heutzutage Wahnsinnige von äußeren Instanzen definiert werden. (vgl. Szazs 1974: 18f.) Bis heute finden die Vorstellungen des Wahnsinns im alltäglichen Leben ihre Bedeutung und so ist es nicht verwunderlich, dass Wahnsinn auch im Alltagsdiskurs einen wichtigen Platz hat und sich so in vielen Konstruktionen wie: „Er hat keinen Verstand“, „Er ist ein Irrer“, „Sie ist wirklich paranoid“, „Der absolute Wahnsinn“, etc. wiederfindet. (vgl. Kaufmann 1990: 23.) Aber es gibt auch nicht wertende Redewendungen, wo der „Wahnsinn“ seine negative Konnotation verloren hat. So finden sich in der Alltagssprache Begriffe wie „Das ist irre“, „Das war der Wahnsinn“, um auszudrücken, dass etwas ausgesprochen toll war. Dies hat damit zu tun, dass sich diese Begrifflichkeiten im ständigen Wandel befinden, so wie auch die Kulturen selbst sich stets wandeln. Somit werden Begriffe immer wieder verändert, neu dennotiert und, auf gewisse Art und Weise, auch wieder neu erfunden. Außerdem werden diesen Begriffen auch *„neue Eigenschaften und Attribute“* (Wulff, 1985a) zugewiesen. (vgl. ebd.) Man könnte daher auch sagen, dass der Sinn des Wahnsinns variabel ist und somit als das Gegenstück der ebenso variablen Normalität gelten kann. *"Innerhalb der Sozialpsychologie ist der Begriff psychische Störung ein prominenter Gegenstand, um gesellschaftliche Konstruktionen des Verhältnisses von Normalität und Abweichung untersuchen zu können."* (Fellner 2005: 19.) Die psychische Krankheit dient daher aus sozialpsychologischer Sicht dazu genau diese Abweichung näher zu untersuchen und zu beleuchten.

Durch die Setzung von Grenzen hat der Mensch schon früh angefangen, alles „zurückzuweisen“ was außerhalb dieser „selbst-definierten“ Grenzen liegt. (vgl. Foucault 1961: 9.) Dies spricht für „(...)*die Entwicklung einer 'Normalisierungsgesellschaft', wie sie in den vergangenen zweihundertfünzig Jahren in vielen europäischen Ländern geprägt wurde“*. (Zirden 2003: 28.) Außerdem spricht Foucault davon, dass der Wahnsinn zum Schweigen gebracht worden sei, als man begonnen hat die Betroffenen auszugrenzen. Dieses Schweigen fand seine Vollendung in der Psychiatrie. (vgl. Rovatti 2004: 17.) Foucault kritisiert somit den Aspekt der Ausschließung, ein Thema mit dem er sich schon in anderen Werken beschäftigt hat, welche eine Überwachung und Selbstkontrolle zur Folge hat. (vgl. ebd.: 18.) Diese Tendenz wurde von der Errichtung von Institutionen wie zum Beispiel von Schulen, aber auch durch die Gründung von Krankenhäusern und geschlossenen Anstalten ver-

stärkt. (vgl. Zirden 2003: 28.) Jaques Derrida, einst Schüler von Foucault, negiert dessen Einstellung gegenüber dem Wahnsinn und kritisiert sie in seinem Werk „*Die Schrift und die Differenz".* Derrida ist der Meinung, dass Foucault sich nicht wirklich mit dem Wahnsinn auseinandergesetzt hat, sondern vielmehr die Philosophie verurteile, indem er Descartes Ideen als „ideologisch" darstelle. Es gibt keine klare Grenze zwischen normal/anormal und zwischen Vernunft/Wahnsinn und es ist gerade die Philosophie die sich mit den Fragen um deren Trennung beschäftigt und dies hinterfragt. Die von Descartes immer erwähnte „cogito", also die Vernunft, lebt im ständigen Zweifel. (vgl. Rovatti 2004: 20.) Somit ist sich Derrida sicher, dass

> „*wenn der Wahnsinn ein Sprechen ist, wie uneigentlich es auch immer sein mag – und zwar ein Sprechen, das auf den Ort des Unsinns verweist -, dann hat jeder Akt des Philosophierens und des Denkens mit dem Wahnsinn zu tun, jenen Akt eingeschlossen, den Foucault vollführt (…)*." (ebd.)

Das heißt, Derrida und Foucault sind sich bezüglich des Wahnsinns nicht einig, während Foucault der Ansicht ist, dass der Wahnsinn durch einen Diskurs bereits neutralisiert wurde. Das heißt, obwohl es praktisch keinen Diskurs über Wahnsinn geben kann, ist Derrida dennoch der Meinung, dass eine Reflexion über den Wahnsinn möglich ist. (ebd.: 23f.) Laut Rovatti (2004:37.) ist „*die Angst vor dem Anderssein*" der eigentliche Wahnsinn. Er hebt hervor, dass der Mensch Angst hat eben anders zu sein, als die Norm es vorgibt und so verteidigen wir uns „*indem wir Grenzen ziehen und schützende Mauern um uns aufbauen."* (ebd.: 37.) Auch in der Psychiatrie findet man nach wie vor die Unterscheidung „normal/anormal". Man könnte auch sagen, dass die Normalität vom Wahnsinn „bedroht" wird. Laut Maria Kux stört Wahnsinn die Normalität auf zwei Ebenen: „(...) *Er verneint sie, stellt die Ordnung in Frage und führt ihr die eigenen Mängel vor Augen*." (Kux 2006: 36.)

Jedoch muss hervorgehoben werden, dass nicht „*alle psychischen Krankheiten (…) unter den Alltagsbegriff „Wahnsinn" fallen.*"(Wulff, 1985a) So würde man zum Beispiel eine Depression nicht als „Wahnsinn" klassifizieren. Aber auch umgekehrt würde man, das was wir in der Alltagssprache als „Wahnsinn" definieren, nicht unbedingt als psychische Krankheit bezeichnen. (vgl. ebd.) Dies unterstreicht wieder sehr stark die Diskrepanz zwischen Alltags- und Spezialdiskurs. Selbst wenn die Begrifflichkeiten wie „Wahnsinn" etc. im Alltagswesen Platz gefunden haben, so werden sie oft nicht gleichwertig wie im Spezialdiskurs verwendet, was zu Verständnisschwierigkeiten führen kann. Es zeigt sich sehr deutlich, dass auch hier Definitionsversuche scheitern. Jedoch muss man erneut unterstreichen, dass es ein „(...) *gesellschaftliches Bewusstsein für 'normales' (d.h. gesundes) im Gegensatz zu 'geistig gestörten' (d.h. kranken) Verhalten„* gibt. (Kaufmann 1990: 24.) Durch die bewusst gesetzten Grenzen wird alles was außerhalb dieser Grenzen liegt, stigmatisiert

und sichtbar gemacht. Brockhaus definiert „Wahn“ als „*inhaltliche Denkstörung, die als Symptom von Psychosen auftritt und durch subjektive Gewissheit [sic.] des Betroffenen, Unkorrigierbarkeit durch widerlegende Argumente und meist durch den Widerspruch zum objektiven Sachverhalt gekennzeichnet ist.“* (Brockhaus 1994: 510.) Weiter wird auch das Wort „Wahnsinn“ definiert als „*umgangsprachl. [sic.], früher auch fachsprachl. [sic.] Bez. [sic.] für die durch Wahnvorstellungen und Veränderungen der Wahrnehmung gekennzeichneten Psychosen.“.* (ebd.) Bei dieser Definition liegt der Grund für den Wahnsinn in einer psychischen Erkrankung. Einfacher ausgedrückt liegt hinter dem Begriff „Irre“, „geistesgestört“ oder „wahnsinnig“ „(...) *die Vorstellung von menschlichem Verhalten, das aufgrund eines geistigen Defektes extrem – das heißt 'krankhaft' – von geltenden Normen abweicht.* (Kaufmann 1990: 25.) Aus medizinischer Sicht kann der Begriff „krank“ in verschiedene Aspekte „ausgedehnt“ und definiert werden.

- Der Leidensaspekt spricht von „krank sein“ im herkömmlichen Sinne, das heißt, krank ist die Person die im überdurchschnittlichem Maße (qualitativ sowie auch quantitativ) leidet.
- Ein weiterer Aspekt ist der des Versagens, wobei der Patient mit einer Lebenssituation überfordert ist oder dieser nicht gerecht geworden ist.
- Der Beziehungsaspekt der besagt, inwieweit die psychische Erkrankung den Patienten daran hindert eine zwischenmenschliche Beziehung zu führen oder generell Kontakt mit ihren Mitmenschen aufrecht zu erhalten. (vgl. Grunst 2009: 53.)

Dieser letzte Aspekt scheint der Wesentlichste zu sein, da zwischenmenschliche Beziehungen durch die Krankheit bedroht werden und darunter leiden können. Natürlich sind die heutigen Vorstellungen von „psychisch Kranken“ sehr verallgemeinert worden und Stereotypen dominieren unser Denken. Somit zeigt sich in Studien, dass das vorherrschende Denken über psychisch Kranke ist, dass sie „unberechenbar“, „gefährlich“, „selbst schuld an ihrer Erkrankung“ sind. (vgl. Grunst 2009: 45.) Auch sind es diese Stereotypen, die uns daran hindern uns wirklich mit den Betroffenen auseinanderzusetzen. Laut Rovatti (2004: 37.) wurde das Wort „Wahnsinn“ dank des medizinischen Kontext „neutralisiert“ und somit auf „eine Krankheit reduziert“, jedoch ist die Angst des Anderssein nach wie vor allgegenwärtig. Foucault schreibt in diesem Zusammenhang, dass man eine Gesellschaft danach „beurteilen“ kann, wie sie nun mit diesem Anderssein umgeht,

> *„als hätte jede Gesellschaft es nötig, sich eine Realität und ein Phantasma des Anderssein zu konstruieren, um die eigene Identität zu konstruieren und aufrechtzuhalten.“ (*ebd.) "*Maßgebliche Thesen sind die, dass psychopathologische Begrifflichkeiten und institutionelle Effekte der Psychiatrie dazu dienen, das Ver-*

> *hältnis von Normalität und Abweichung ideologisch und praktisch zu regulieren."*
> (Fellner 2002: 116.)

Dies zeigt erneut Foucaults Kritik auf, denn einerseits werden die „Wahnsinnigen“ stigmatisiert, aber andererseits werden sie benötigt um sich „normal“ zu fühlen.

3. Normalität und Wahnsinn im Film

Mit diesem Vorwissen soll nun untersucht werden, wie Normalität und Wahnsinn sich allgemein im Film wiederfinden bevor auf das konkrete Filmbeispiel *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* in Form einer Analyse eingegangen wird. Bei Normalität im Film handelt es sich fast schon um einen Widerspruch in sich, denn in Filmen werden generell nicht alltägliche Geschehnisse gezeigt um Zuseher anzuziehen und somit die Einnahmen zu steigern. (vgl. Kaufmann 1990: 26.)

> „*Film operiert (…) mit einem anderen Normalitäts-Begriff als die außerfilmische Realität: die Filmhandlung ist prinzipiell außergewöhnlich; die Figuren agieren in ereignisreichen Situationen und werden mit außerordentlichen Vorfällen konfrontiert – das gilt sowohl für das Gefühlsleben als auch für die Handlung (…)*. (ebd.)

Filme die psychische Krankheiten thematisieren entsprechen nur sehr selten der Realität. Weiters wird kritisiert, dass bei den meisten dieser Filme der Psychopath als schlichtweg „*irre und absolut gefährlich*“ (Fellner 2002: 114.) dargestellt wird. Die Gründe für das psychische Leiden des Betroffenen werden oft kaum hinterfragt. Abgesehen davon wird das Verhältnis von „Normalität und Abweichung“ nicht reflektiert und einfach nur als ein solches hingenommen. (vgl. ebd.) Außerdem haben Spielfilme durch ihre auditiven und visuellen Eigenschaften eine so große Wirkung, dass „*sie eine maßgebliche Rolle in der Konstruktion von Vorstellungen über psychische Krankheit*“ haben. (Fellner 2005: 10.) Kein anderes Medium der Kunst war jemals in der Lage dem Zuschauer den Anschein zu geben die „Realität unmittelbar“ wiedergegeben zu haben. Natürlich wird dies durch die Sinneswahrnehmung der visuellen, auditiven Kanäle erleichtert und der Zuseher nimmt somit leichter am Geschehen teil. (vgl. ebd.: 42.) Laut Link haben Filme sogar die Stärke „Realität zu determinieren“, das heißt, unsere Vorstellung von Realität wird von den Filmen maßgeblich beeinflusst. Dies zeigt sich vor allem im Vorstellungsbereich von Liebe und Sexualität, wo das Publikum zum Nachahmen animiert wird, da die Filmwelt mit der realen Welt gleichgestellt wird. Diese Ideen dominieren unser Denken. Wir erfahren wie eine „perfekte“ Beziehung auszusehen hat, wie oft Geschlechtsverkehr zu haben nun als „normal“ gilt und wie wir uns zu kleiden haben. All diese Vorstellungen werden auch von den Medien, somit auch von der Filmwelt, maßgeblich beeinflusst und vermittelt. (vgl. Grunst 2009: 35.)

Das heißt, selbst Filme mit einer erfundenen und überspitzten Handlung haben enormen Einfluss auf uns. Jedoch ändert diese eigens geschaffene Filmrealität unseren „Bewertungsmaßstab“ bezüglich der Normalität im Alltag. *„Verhalten, das in der Realität bereits als krankhaft abweichend gelten würde, wird im Film noch als skurril, überspannt, exzentrisch akzeptiert*“. (Kaufmann 1990: 27.) Ein bekanntes Beispiel hierfür wäre der Film *BESSER*

GEHTS NICHT (USA, 1997) mit Jack Nichelson, wo Malvin, der Protagonist, unter Zwangsstörungen leidet. Er kann nicht schlafen, wenn er nicht oft genug kontrolliert hat ob die Tür abgesperrt ist oder kann nicht mit fremden Besteck essen, so nimmt er immer sein eigens abgepacktes mit ins Restaurant. Dieses Verhalten würden wir in der Realität als störend, „anormal" empfinden, wenn nicht schon als extrem krankhaft. In der Filmrealität jedoch empfindet der Zuschauer dies als exzentrisch, wir amüsieren uns und lachen darüber. Der Bewertungsmaßstab hat sich eindeutig verschoben und die Grenzen zwischen Normalität/Wahnsinn ebenso. Der Wahnsinn selbst ist meist nicht das eigentliche Thema des Filmes, sondern hat eine „[...]*erzählerische, handlungsauslösende oder handlungsunterstützende Funktion.*" (Kaufmann 1990: 27.) Die Gründe hierfür sind laut Link, dass das Wiedergeben von medizinischen Diskursen im Film oft mehr Verwirrung stiftet als Tatsachen vermittelt. Das heißt, dass zum Beispiel die Psychiatrie oft nur ein Punkt des Kennenlernens ist oder „*den Rahmen für ergreifende Liebesgeschichten*" darstellt. Weiter finden sich das Thema „Psychiatrie" und damit das Thema des Wahnsinns in den verschiedensten Genres wieder, obwohl man, laut Fellner (2002: 113.) sogar schon von einen eigenen „Psychiatrie-Film-Genre" sprechen kann. (vgl. ebd.) Wahnsinn in Filmen, vor allem aber auch Filme wo „Psychopathen" eine tragende Rolle spielen, haben vor allem nach dem Film *THE SILENCE OF THE LAMBS* (USA, 1991) enorm an ihrer Zahl auf dem Markt zugenommen da eine „*starke Faszination auf das Kinopublikum*" (Golde 2002: 11.) ausgelöst wurde. Trotz des Verzichts auf Gewalt in der Neuzeit ist nach wie vor ein Gewaltpotenzial vorhanden, welches in den Filmen medial kompensiert wird. „*Die reale Gewalt wird unterdrückt und durch ihre fiktive Inszenierung und Darstellung ersetzt.*" (vgl. ebd.: 11f.) Auch in der Darstellungsform von psychisch Kranken im Film ist eine Entwicklung zu vermerken. Anfangs wurde die stereotype Darstellung des Irren ausgenützt, um so im Film Spannung zu erzeugen. Die Darstellungsform des Irren war eine gegen die Vernunft handelnde Person und die Ängste der Bevölkerung vor diesem gefährlichen Geschöpf wurden schlichtweg ausgenützt. Des Weiteren findet sich die Repräsentation des geistig Kranken als "Der Böse". Was diese Form von Inszenierung ausmacht ist, dass es keinerlei Erklärung für sein Handeln braucht. Das Stigma "wahnsinnig" reicht vollkommen aus, um seine Handlungen zu "rechtfertigen". Die Folgen einer solchen Inszenierung sind, dass sich der Zuseher in einer schier unvorhersehbaren Situation findet, da nichts berechenbar ist. Es gibt viele überraschende Situationen, mit denen der Rezipient nicht gerechnet hat. Genau diese Faktoren machen in diesem Fall den Nervenkitzel aus. (vgl. Wulff, 1990) Wie wird der Wahnsinn nun aber ästhetisch dargestellt? Ästhetik von Wahnsinn entsteht dank einer Kombination von "d*arstellerischer und technischer Mittel. - Der Film nützt Kamera, Ton, Licht und Schnitt um den Wahnsinn in Szene zu setzen. Es erfolgt auch eine bewusste Betonung des Kopfes - das heißt - Groß- und Nahaufnahmen - da der Kopf als ‚Sitz des kranken Geistes'*

gilt“. (Kaufmann 1990: 18f.) Um den Wahnsinn in Szene zu setzen hat Kaufmann (1990: 15f.) eine kurze Aufstellung gemacht, wie und mit welchen Mitteln er dargestellt werden kann:

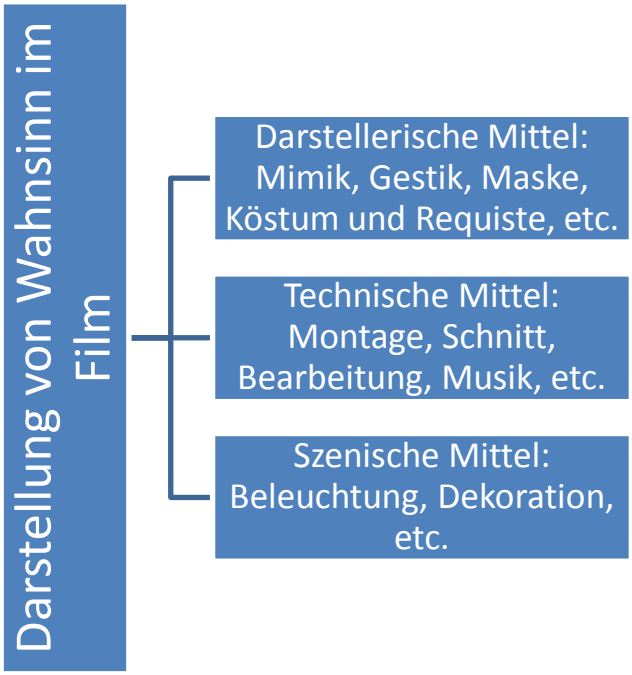


Abbildung 2: Darstellung von Wahnsinn im Film nach Kaufmann 1990: 15f.

All diese drei Faktoren sind für die Inszenierung von „Wahnsinn“ im Film ausschlaggebend und ergänzen sich gegenseitig. Die Mimik der Schauspieler ist verzerrt, die Requisiten deuten auf Institutionen wie geschlossene Anstalten hin und die Sprache ist oft wirr und unverständlich. Im Film *KURUTTA IPPEUI* (Japan, 1926) werden, um ein weiteres Beispiel von ästhetischer Darstellung von Wahnsinn zu geben, „*subjektive Kamera, surrealistische Spiegeleffekt und expressionistische Dekors dazu verwendet, den Blick der Kranken (…) zu visualisieren.“* (Wulff, 1985b)

Das Herz jedes Films ist jedoch der Schauspieler, denn er ist in der Lage durch seine Mimik und sein Handeln dem Zuschauer sein anormales Verhalten zu vermitteln. Die technischen, sowie szenischen Mittel dienen rein zur Unterstützung und Verstärkung der Dramaturgie. Kaufmann (1990: 19.) zeigt durch ein simples Beispiel, wie technische Mittel erst in Kombination mit dem Schauspieler ihren Effekt erzielen:

> *„Eine seitlich gekippte Kamera bedeutet nichts; im Zusammenhang mit einer Figur, die dem Zuschauer aufgrund ihres Verhaltens als psychisch gestört bekannt ist, kann (…) die aus dem horizontalen Gleichgewicht gebrachte Kameraachse als Metapher für deren ungleichgewichtige Psyche verstanden werden.“*

Jedoch wird von den klinischen Ärzten nach wie vor kritisiert, dass in den Filmen die „psychische Krankheit“ 'falsch' dargestellt werde und es nur sehr fern etwas mit der Realität zu tun hätte. Dies hat damit zu tun, dass der Krankheitsbegriff stets *„vereinfacht, romantisiert und (…) für ästhetische Zwecke instrumentalisiert*“ wird. (vgl. Fellner 2005: 9.) Fellner (2002: 114f.) untermalt jedoch auch, dass es Filme gibt, die sich bewusst davon distanzieren psychisch Kranke mit dem Stempel gefährlich zu stigmatisieren. Dies findet sich auch in biographischen Filmen wieder und es wird versucht die Krankheit aus „biologischer“ wie auch aus „psychologischer“ Sicht zu begreifen und somit zu erkennen, warum die Betroffenen aus dem Bereich der „Normalität“ herausfallen. Das heißt, die Krankheit wird als solche verstanden und für den Rezipienten ist es nachvollziehbar, warum sich der Patient „anders“ verhält. Des Weiteren gibt es Filme die als Thema die „Psychiatrie“ haben und die eigentlichen Hauptdarsteller sind jedoch gesund. Fellner zitiert in diesem Zusammenhang den berühmten Film, wieder mit Jack Nichelson als Hauptdarsteller, namens *EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST* (USA, 1975). Dank dieser Präsentation der Psychiatrie wird dem Rezipienten ermöglicht, dieses Thema gesellschaftskritisch zu hinterfragen und zu reflektieren. Ferner gibt es die Möglichkeit die eigentliche Krankheit zwar psychologisch im Film zu definieren, aber zu den Gründen für die psychische Krankheit werden auch die „Mechanismen der Psychiatrisierung“ addiert. „*In diesen Filmen wird dadurch die Lesart ermöglicht, individuelles Leiden bis hin zum Wahnsinn im Verhältnis mit einem objektiven, gesellschaftlichen Wahnsinn zu sehen.*“ (ebd.: 115.)

3.1 Halluzinationen im Film

Es besteht die Möglichkeit den Wahnsinn auch „bewusst“ durch Träume oder Halluzinationen zu gestalten. „*Träume zur Charakterisierung des Innenlebens zu benutzen, ist ein altes Verfahren der Gegenüberstellung von Innen- und Außenwelt.*“ (Wulff, 1985b) Dieses, laut Wulff, alte Verfahren erleichtert den Regisseuren die Rezipienten ins Innenleben des Protagonisten vordringen zu lassen und geheime Gedanken, Wünsche aber auch Wahnvorstellungen filmisch zu inszenieren. Denn wenn man das "Innenleben" der Protagonisten weiter kennenlernen möchte, so könnte sich dies aus filmischer Sicht als oft schwierig und problematisch erweisen. Die Figur, welche an einer psychischen Störung leidet, kann ihre Empfindungen oft nur schwer artikulieren. Eine Möglichkeit Gedanken, Gefühle, etc. "sinnlich erlebbar" zu machen, ist diese zu visualisieren und zwar an Hand von Träumen, Tagträume oder Assoziationen. (vgl. Kaufmann 1990: 194ff.)

Diese Form von Visualisierung findet man in zahlreichen Filmen, wie zum Beispiel in *THE SHINING* (USA 1979) von Stanley Kubrick, wo man sieht „*wie aus den Ritzen des Aufzugs im Hotel Blut quillt. (...*)“ (Wulff, 1985b). Oder auch in *CARRIE* (USA 1979) von Brian de Palma, wo ebenfalls Blut, in dem Fall Menstruationsblut, „schmutziges Blut“ (ebd.), generell Blut in allen möglichen Formen, zu sehen ist. (vgl. ebd.) Aber auch Wahnvorstellungen von Personen, von denen man sich zum Beispiel bedroht fühlt, ist eine Form, den Wahnsinn auszudrücken. Somit wird das Innere von den Protagonisten den Rezipienten offenbart und realisiert. Laut Kaufmann (1990: 194.) lässt sich diese Visualisierung in drei Darstellungs-Bereiche aufteilen:

- *"Träume: Der Träumende hat sich aus der Realität 'ausgeklinkt", das heißt er nimmt seine Umwelt nicht bewusst war.*
- *Tagträume und Assoziationen: Tagträume sind Ausdruck des 'Ich stelle mir vor:..' Der Tagträume […] besitzt stärkere Lenkungs-Möglichkeiten als der Schlafende. Noch unmittelbarer mit der Realität verknüpft sind Assoziationen, deren 'Produzent' auf aktuelle Sinnes- oder Gedankenreize reagiert.*
- *Halluzinationen und Wahnvorstellungen: Der Halluzinierende hält seine Wahrnehmung für (physische Realität und reagiert - im Extremfall - auf die halluzinierten Inhalte, als seien sie materiell vorhanden.“*

Diese Differenzierung markiert die verschiedenen Ebenen und deren Kennzeichen. Orientiert man sich nach diesem Modell, so würde man in Angéliques Fall von einer Mischung aus Halluzination und Tagtraum bzw. Assoziation sprechen. Als sie die schwangere Frau von Loïc, ihrem Geliebten, sieht, so ist ihr sehr wohl bewusst, dass es sich um ein Konstrukt ihrer Gedanken handelt. Jedoch, so nehme ich an, wurde das Bild der für sie bedrohliche Frau, unbewusst aktiviert. Dadurch verliert diese Vorstellung an Selbstlenkung und Angélique fühlt sich demnach sogar so bedroht und verängstigt, dass sie sich die Augen zu hält. Immerhin ist die Loïcs Frau die personifizierte Bedrohung für sie und somit wird ihre größte Angst visualisiert, ihren Geliebten endgültig an seine schwangere Frau zu verlieren. Genussvoll streichelt Rachel über ihren Bauch und lächelt Angélique an, womit eine gewisse Überlegenheit ihrerseits demonstriert wird. (vgl. Sequenz 32.) Sie erwartet ein Kind von Loïc und nicht Angélique. Diese „Halluzination“ bringt das Fass zum Überlaufen. Angélique greift ein und verursacht einen Unfall mit Rachel, der zu einer Fehlgeburt des Babys führt.

Bei vielen Halluzinationen die im Film dargestellt sind, kann man kaum noch zwischen Halluzination und Wirklichkeit unterscheiden. Laut Kaufmann (1990: 202.) müssen, um eine wirkliche Unterscheidung zu gewährleisten, drei Voraussetzungen erfüllt werden:

> "*1. Der psychisch Kranke gilt als eindeutig krank. Es wurde zuvor deutlich gemacht, dass sich der/die Betroffene in einem Stadium psychischer Verwirrtheit befindet und beziehungsweise unter dem Einfluss von Drogen steht.*
>
> *2. Die Halluzination ist inhaltlich plausibel und weist einen logischen Zusammenhang mit vorher formulierten Gedanken, Ängsten oder Wünschen des Halluzinierenden auf.*
>
> *3. Zum Zeitpunkt der Halluzination wird die Perspektive des Halluzinierenden eingenommen. […]*"

All diese drei Faktoren müssen erfüllt werden, damit die Inszenierung einer Halluzination glücken kann. Wieder einmal mehr muss der Rezipient auf diese Wahnvorstellung vorbereitet werden, damit er diese auch als solche erkennen kann. Daher liegt es auf der Hand, dass eine Halluzination sehr selten in den ersten Szenen eines Films zu finden ist, da der Rezipient diese womöglich nicht als solche deuten könnte. (vgl. ebd.)

Dies ist bei unserem Beispiel eindeutig der Fall. Durch die gezeigte Vorgeschichte wurde beim Rezipienten ein gewisses Vorwissen aufgebaut und somit kann er genau verstehen, was durch diese Wahnvorstellung dargestellt werden soll. Ohne dieses Vorwissen würde der Rezipient nur eine schwangere Frau sehen, die ihren Bauch streichelt, jedoch könnte er nicht einordnen, wer diese Person ist und warum sie bei dieser Halluzination vorkommt. Der Rezipient könnte, wenn überhaupt, nur Mutmaßungen darüber anstellen. Dank dieses Vorwissens erkennt der Zuseher, warum Angélique Loïcs Frau als Bedrohung empfindet und kann diese ganz bewusst einordnen.

> *"Die Assimilation des Textes an die Wissenshorizonte des Lesers/Hörers/Zuschauers gelingt nur, wenn dieser selbst aktiv wird, speziell sein Wissen aktiviert und zur Verarbeitung und Interpretation des Textes benutzt. Im Prozess [sic.] der Rezeption kommen sukzessive immer neue oder immer neu modifizierte Modelle zur Anwendung, die das bis dahin Verarbeitete und das voraussichtlich noch zu Verarbeitende in einen Zusammenhang bringen." (Wulff, 1985.)*

Aber Wulff (1985b) weist in seinem Kapitel „*Die Kranken I: Schizophrenien und Psychosen*" darauf hin, dass es auch Filme gibt, die Halluzination nicht als Symptom einer Krankheit einsetzen, sondern als wirkliche Realität darstellen. Das Ziel dieser Inszenierung ist laut Wulff (ebd.) „*die Kranken in Stand zu setzen, mit ihren imaginären Realitäten zu leben*".

Bemerkenswert ist zu sehen, dass die Frau in den Filmen über psychisch Kranke einen sehr wichtigen Stellenwert einnimmt und verstärkt vertreten ist. Das gefährlichste Element der psychisch Kranken in Filmen ist jedoch, dass sie im Umfeld als ganz normal gelten. So ist es den Mitmenschen oft nicht bewusst, dass sie sich in eventueller Gefahr begeben oder, noch expliziter ausgedrückt, mit der Gefahr Tür an Tür leben. So ist dies auch der Fall

im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*, wo der Wahnsinn der Protagonisten erst im zweiten Teil des Filmes so richtig zur Geltung kommt und zur Sprache gebracht wird.

3.2 Exkurs: Erotomanie

Gegen Ende des Films wird dem Publikum klar: Die Kunststudentin Angélique leidet an einer Psychose namens „Erotomanie“. Wie schon im ersten Kapitel „Normalität und Wahnsinn“ angedeutet, ist es schwierig eine psychische Störung wirklich realitätsgetreu darzustellen und die Krankheit als solche im medizinischen Diskurs zu definieren. Im diesem folgenden Abschnitt wird dem Leser dieser Arbeit ein kurzer Einblick in diese Krankheit gegeben, um so die filmische Darstellung reflektieren und kritisch betrachten zu können.

Wenn jemand an Erotomanie erkrankt ist, so geht die Person fest davon aus, dass sie von einer anderen Person geliebt wird, auch wenn nichts für diese Liebe steht. Erst in den 80er Jahren kam der Begriff „Liebeswahn“ auf, welcher die wahnsinnige Komponente durch den Ausdruck „Wahn“ zeigt. Bei den ersten Klassifizierungsversuchen wurde Erotomanie nur im Zusammenhang mit Prominenten definiert. Sie ist nämlich die einzige psychische Krankheit, die „Stalking“ als Symptom aufweist. (vgl. Hoffmann 2006: 116.) Auch wenn bei Erotomanie „Stalking“ als pathologisches Symptom vorhanden ist, so muss man dennoch gezielt zwischen diesen beiden Begriffen unterscheiden. Denn Erotomanie zeichnet sich durch den wahnhaften Glauben aus, der andere empfände genau das Gleiche wie die betroffene Person. Bei Stalkern jedoch ist es nicht unbedingt Voraussetzung, obsessiv von der Liebe des anderen überzeugt zu sein.

Die Anfänge dieses Wahns liegen oft bei einer kurzen, nicht auffälligen Begegnung, die von der erkrankten Person jedoch als Beginn der Liebe interpretiert wird. So schreibt zum Beispiel Kraeplin von einer Erkrankten, die das Verbeugen eines Mannes im Theater, der dies aus reiner Höflichkeit tat, als Signal seiner Liebe interpretiert hatte. (vgl. Hoffmann 2006: 118.) Auch die erste Begegnung zwischen Loïc und Angélique fand auf eine ähnliche Art und Weise statt. Er schenkte ihr aus Freude über die Schwangerschaft seiner Frau eine Rose. Dies war der Ausgangspunkt der von ihr erfundenen Liebesgeschichte und wird im Film auch bewusst in einer Sequenz aufgegriffen und inszeniert. (vgl. Sequenz 104)

Das wohl bis heute bekannteste und anerkannteste Erotomaniemodell ist das von de Clérambaults, der zwischen einem primären und einem sekundären Liebeswahn unterscheidet. Bei der primären Erotomanie sind meist Frauen zwischen 40 und 60 Jahren betroffen, welche sich durch einen chronischen Verlauf auszeichnet. Der Eintritt des Wahns

verläuft plötzlich und das Objekt der Begierde bleibt konstant. Als sekundäre Erotomanie wird die Kombination des Wahns mit einer anderen Psychose, wie zum Beispiel einer affektiven Störung, genannt. Cléraumbault nennt mehrere Faktoren und Punkte von denen der oder die an Erotomanie Erkrankte überzeugt ist:

- *„Das Liebesobjekt kann ohne den Erotomanen kein Glück erreichen.*
- *Das Liebesobjekt kann seine ganze Größe nicht ohne den Erotomanen erreichen.*
- *Das Liebesobjekt ist frei. Eine eventuelle Heirat ist nichtig und ohne Bedeutung.“* (Hoffmann 2006: 121.)

Ebenfalls interessant ist es zu beobachten, dass eine an Erotomanie erkrankte Person Abweisung oder Ignoranz vom Liebesobjekt als Zeichen oder Hürde interpretiert, die es zu bewältigen gilt. So wird zum Beispiel ein Nicht-Erwidern der Liebe als Schüchternheit abgetan. (vgl. ebd.) Wird der Erotomane jedoch laufend enttäuscht und seine Liebe abgewiesen, so entwickelt er eine Phase der Wut und Aggressivität.

3.2.1 Erklärungsmodelle von Erotomanie

Der Ursprung und die wirklichen Gründe der Erotomanie sind nach wie vor nicht geklärt. Es finden sich die verschiedensten Erklärungsmodelle, die versuchen den Ursprung dieser Krankheit zu zeigen. So gibt es ein Modell von Freud das besagt, dass Erotomanie eine „*Abwehr von latenter Homosexualität*“ sei. (Hoffmann 2006: 122.) Dieses Modell scheint jedoch total überholt, allen voran, da Fälle von homosexuellen Erotomanen bekannt sind. (vgl. ebd.)

Ein anderes Modell sieht einen „ödipalen Konflikt“ als Grund. So ist es den Betroffenen nicht gelungen eine stabile Beziehung zu ihren Vätern aufzubauen. Oft wurde die Liebe gegenüber dem Vater abgewiesen oder überhaupt nicht erwidert. So flüchten sich Erotomanen in eine „naiv-kindliche“ Fantasiewelt, wo es ihnen möglich ist, eine Liebe zu einem Liebesobjekt aufzubauen, um so die fehlende väterliche Liebe zu kompensieren. (vgl. ebd.)

Andere Modelle wiederum besagen, dass die Entwicklung einer Erotomanie in Verbindung mit anderen psychischen Erkrankungen prädestiniert ist. (vgl. Hoffmann 2006: 122ff.) Die Psychiaterin Doreen Orion hat ein biografisches Erklärungsmodell entwickelt, welches auf eigenen Erfahrungen beruht, das heißt, sehr realitätsnah ist. Die Psychiaterin selbst war Opfer einer an Erotomanie erkrankten Person und hat daher ein Modell entwickelt, das soziale sowie biologische Einflussfaktoren beinhaltet. Sie sieht den Ursprung von Erotomanie

in einer nicht erfüllten Kindheit, das heißt, dass ein stets distanziertes Eltern-Kind-Verhältnis herrschte. Dies hat zur Folge, dass das Kind kein oder wenig Selbstwertgefühl aufgebaut hat und sich so in eine Fantasiewelt zurückzieht, um das Bedürfnis einer konstanten und erfüllten Beziehung zu stillen. Folglich leben die Betroffenen sehr zurückgezogen und können sich kaum auf zwischenmenschliche Beziehungen einlassen, noch weniger auf eine sexuelle Beziehung. Der Wunsch nach einer erfüllten, romantischen Beziehung bleibt jedoch immer aufrecht und so verlieren sie sich in ihrer Fantasiewelt, wo sie diese Beziehung gedanklich mit ihrem Liebesobjekt erleben. Verliebt steigern sie sich in diese „Beziehung" hinein und kontaktieren laufend ihr Liebesobjekt, da sie überzeugt sind, dass dieses auch ihre Liebe erwidert. (vgl. ebd.: 125f.) „*Dabei werden Abweisungen und Abgrenzungsversuche des Gegenübers systematisch in Äußerungen von Liebe umgedeutet.*" (ebd.) Wie hier sehr gut beschrieben, suchen diese Erklärungsversuche die Gründe der Erotomanie in der Kindheit. Im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* wird nur bedingt Einblick in die Kindheit von Angélique gewährt. In einer Szene, wo sie mit der Tochter von Héloïse spricht, erzählt sie, dass sie sich früher oft alleingelassen gefühlt hat und sich daher eine Katze namens „Monsieur Chat" gebastelt hat. Mit viel Liebe zum Detail hat sie dieser sogar Haare angeklebt, um sie noch realistischer wirken zu lassen. Dies lässt auf eine schwierige Kindheit schließen, in der sich Angélique anscheinend oft allein gelassen gefühlt hat. Auch wird im Film nur beiläufig erwähnt, dass die Mutter von Angélique erneut verschwunden sei, aber dass sie sicherlich bald wieder, wie schon davor, auftauchen würde. Bezüglich Angéliques Vater wird im Gespräch mit der Universitätsprofessorin klar, dass dieser ebenfalls ein Maler war, jedoch verstorben ist.

So versteht man im Laufe des Films die Nachrichten an Loïc besser. Angélique betont in den Briefen an Loïc, dass sie „niemanden hat" außer ihn. Mit diesen gekonnt inszenierten Bemerkungen wird laut Gerisch klar, dass Angélique schon in ihrer Jugend stets das Gefühl des Alleinseins hatte. (vgl. Gerisch 2006: 62f.)

3.2.2 Liebeswahn in Bezug auf *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*

Gerisch hat sich in ihrem Beitrag „*Ich kann nicht weiter sehen als bis zu dir - Zum Liebeswahn im Film"* in der gegenwärtigen Moderne intensiv diesem Thema gewidmet und nach einer anfänglichen allgemeinen Betrachtung den Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* analysiert. Ganz allgemein lässt sich anmerken, dass sich im Film, sowie auch in der Literatur eine Bewegung der leidenschaftlichen Liebe entwickelt hat. Diese Leidenschaft hat viele Gesichter. So zeigt sie sich in Form von obsessiver Liebe, wie es im Vergleich mit *EINE*

VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE behandelt wird. Sie zeigt sich aber auch in Form von Melodramen, wo ein Liebespaar auf Grund eines Unglücks, wie zum Beispiel dem Untergang der Titanic, voneinander getrennt wird. (vgl. Gerisch 2006: 54.)

Aber dies ist nicht der einzige neue Einfluss, der in den aktuellen Produktionen zu vermerken ist. Auch dem Thema „Stalking" wird immer mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Das kann an einer Sensibilisierung des Themas unserer Neuzeit liegen, da dieses Thema auch im Alltag an Wichtigkeit zugenommen hat. Das Phänomen „Stalking" beschränkt sich längst nicht mehr auf das Verfolgen und Belästigen von Prominenten, sondern auch ganz „normale" Personen werden immer öfter terrorisiert.

Bezüglich der Geschlechterverteilung lässt sich ganz klar erkennen, dass hauptsächlich Frauen Opfer von Stalking werden. (vgl. Gerisch 2006: 55f.) Bezüglich der Erotomanie, sind es hauptsächlich Frauen die daran erkranken und das Symptom „Stalking" ausleben, was Hoffmann als Unterkapitel seines Buches „Stalking" behandelt. (vgl. Hoffmann 2006: 126.)

Auch im Film wird die „stalkende" Frau oft als Thema eines Films herangezogen und inszeniert. Bezüglich der filmischen Inszenierung in den beiden Filmen *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* sowie auch in *EINE VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE* betont Gerisch (2006: 58.), dass

> *„(...) in der filmischen Transformation, insbesondere in <<Eine verhängnisvolle Affäre>> und <<Wahnsinnig verliebt>>, mit thrillträchtigen, klischeehaften Zuspitzungen des patriarchalisch codierten Topos der dämonisierten, Unheil bringenden Frau gearbeitet wird. Es wird das Bild einer Frau entworfen, die sich in ihrer desintegrierenden und unerwiderten Liebe sowie ungestillten Sexualität zu einer blutrünstigen, männermordenden Monstrosität verwandelt (…).*"

Dieses Zitat kritisiert, wie sehr mit einfachen Bildern und Stereotypen gearbeitet wird und wie monoton die erkrankte Person dargestellt wird, um die Spannung zu steigern. Außerdem wird der Frau selbst in diesem Zusammenhang eine stärkere sexuelle und aggressive Note zugeschrieben, obwohl dies in der medizinischen Literatur eigentlich mehr bei den Männern zu finden ist. (vgl. ebd.) Im Film, wie auch im Buch von Ewan McEwans Roman „*Liebeswahn"* wird auf die Unheilbarkeit dieser Krankheit durch das offene Ende des Films angespielt, als der Handwerker hinter Angéliques Kasten das perfekt gestaltete Abbild von Loïc findet, gestaltet von den kunterbunten Medikamenten, welche Angélique hätte einnehmen sollen.

Screenshot 1: Dies ist das Abbild von Loïc, das Angélique während ihres Klinkaufenthalts mit Hilfe ihrer Medikamente gestaltet hat.

Gerisch hat versucht an Hand des Films Parallelen zum Krankheitsbild „Erotomanie“ aufzustellen und diese zu vergleichen. Dies ist, wie schon anfänglich erwähnt, natürlich mit Vorsicht zu genießen. Jedoch möchte ich es dennoch kurz erwähnen, um das Krankheitsbild als Ganzes zu erfassen und zu verstehen.

Auch Eigenberg, Fischer und Wutka (2008: 99ff.) haben sich im Beitrag „*Wahnsinnige Liebe*“ mit dieser Art von Liebe näher auseinandergesetzt. Für Gerisch ist das erste Anzeichen, ein „ödipaler Konflikt“ symbolisiert durch die Gestaltung einer Katze in Form von einer Kollage. Durch diese Beziehung zu „Monsieur Chat“ zeigt sich bereits, dass Angélique schon im Kindesalter sehr in ihrer Phantasiewelt gelebt hat. Diese Projektion ihrer Liebesobjekte wird auch im Erwachsenenalter weitergeführt. So malt sie stets Loïc, ob im Aktmalkurs, im Park oder in einer Phase der Euphorie, auf ein Gemälde. Es ist es laut Gerisch keine Überraschung, dass der erste Knackpunkt für Angéliques immer bedrohlichere Wende, die Schwangerschaft seiner Frau ist. Somit stellt Rachel, Loïcs Frau, für Angélique eine Bedrohung dar, die es zu beseitigen gilt. Auch die Patientin, welche die Existenz von Loïc gefährdet, wird aus dem Weg geschaffen, ohne Schuldgefühle und Rücksicht auf Verluste. Auch dass diese einseitige Liebe nicht sexuell orientiert ist, ist ein Zeichen dafür, dass sich Angélique „*der Realität*“ verweigert. (vgl. ebd.: 63.) So schreibt auch Mentzos (2006: 25.) in einem Beitrag zu diesem Thema: „*Man kann vom Psychologischen und Psychoanalytischen her den Wahn als einen Modus der Abwehr und Kompensation definieren, der mit einer Veränderung der Selbst- und der Objekt- bzw. Weltrepräsentenz einhergeht (…)*“. Dieser Liebeswahn ist eine Art Selbstschutz, um sich vor der Realität zu schützen. Gerisch kritisiert an der filmischen Darstellung, dass all diese Prozesse und Probleme der Protago-

nistin nur benützt werden um Spannung zu erzeugen, jedoch kaum auf die Genesung oder Ursachen eingegangen wird. (vgl. Gerisch 2006: 64.)

4. Amour fou – Wahnsinnige Liebe

Wie schon im vorherigen Kapitel besprochen, bekommt Wahnsinn „*in diesem sozialen Funktionszusammenhang eine Funktion zugeschrieben, die insbesondere der Ausgrenzung desjenigen dient, der sich in der Gesellschaft nicht gesellschaftlich integrativ funktionalisieren lässt.*“ (Jahraus 2004: 11.) Somit braucht eine Gesellschaft, Personen die anders sind, um sich selbst als normal definieren zu können. Wird nun jemand als „wahnsinnig“ eingestuft, so wird er, im pathologischen wie auch im psychologischen Sinne, behandelt. Daher kann man trotz dieser Ausgrenzung der Wahnsinnigen sagen, dass sie einen Teil der Gesellschaft ausmachen, da sie ja ihre Funktion erfüllen. (vgl. ebd.: 11f.)

Doch nun zur Amour fou, die ebenfalls von der Gesellschaft ausgegrenzt wird. Aber so stark auch der Einfluss des Wahnsinnigen in diesem Begriff versteckt ist, es darf eine wichtige Komponente nicht vergessen, nämlich „l'amour“. Auffallend ist, dass der Begriff selbst auf den ersten Blick romantisch wirkt, denn wer möchte nicht „wahnsinnig“ geliebt werden oder selbst lieben. Laut Jahraus (2004: 12.) ist der Mensch „*Individuum, wo er wahnsinnig ist. Und der Mensch ist Individuum, wo er liebt. Und nirgendwo sonst ist der Mensch so sehr und so intensiv Individuum, wie dort, wo er wahnsinnig geliebt wird.*“ Doch warum wird hier das Individuum so stark betont? Nach diesem Zitat klingt es fast so, als müsse man sich von den sozialen Regeln und Konventionen erst trennen, bewusst alle Normen umgehen, um wirklich seine Persönlichkeit ausleben zu können. Amour fou ist deswegen wahnsinnig, da sich die Liebe selbst gegen das Individuum richtet und es dazu fähig macht sich zu verletzten oder gar umzubringen. Und das ist der Grund, warum diese wahnsinnige Liebe so gefährlich ist, weil durch dieses Loslösen von allen gesellschaftlichen Richtlinien der Mensch fähig ist, bis ans Äußerste zu gehen – auch bis zum Tod. Das wohl bekannteste Beispiel ist das der Tragödie *ROMEO UND JULIA* von William Shakespeare, wo sich die zwei Liebenden am Schluss selbst richten. Dieser Freitod wird herrlich romantisch dargestellt, ausgelöst durch eine wahnsinnige Liebe, die ihre Erlösung erst durch den Tod findet. (vgl. ebd.)

4.1 Der Liebesbegriff der Amour fou und dessen Kommunikation

Luhmann selbst bezeichnet Liebe in seinem Werk „Liebe als Passion“, als sich stets änderndes Kommunikationsmedium. Die Zeichen werden von Gesellschaft zu Gesellschaft erlernt und tradiert, und somit gültig gemacht. Ganz besonders hat sich Luhmann darauf konzentriert zu zeigen, wie sich die Vorstellung über die Liebe in der Gesellschaft kontinu-

ierlich wandelt und verändert. Um Liebe vermitteln zu können, erfordert es eben einen Code der bekannt sein muss um ihn dann anschließend kommunizieren zu können. Spricht man aber von Liebe und Kommunikation, so muss betont werden, dass es sich eigentlich um ein Paradoxon handelt, da Liebe etwas Persönliches ist und somit eigentlich nicht kommunizierbar ist. Durch solche Überlegungen über die Liebe stößt dieser Begriff an seine Grenzen, nämlich die Grenze zwischen „Kommunikation und Bewusstsein". (Jahraus 2004: 27.)

Dies ist aber nicht die einzige Grenze, an die dieser Begriff stößt. Liebe ist ebenfalls eine Gratwanderung zwischen „*Sozialität und Intimität*". (ebd.: 28.) Denn wer Liebe erfährt, möchte diese auch kommunizieren, den anderen daran teilhaben lassen. Jedoch muss man sich eingestehen, dass dies nie vollständig möglich ist. Doch selbst wenn es zur Kommunikation kommt und die drei bekannten Wörter „Ich liebe dich" fallen, ist es schwierig, sich jemals wirklich sicher sein zu können, ob der Andere dies nun wirklich so meint oder nicht. Auch sind diese Liebesäußerungen von außen medial aufgedrängt worden, so dass sie längst zum Knigge der Liebe zählen.

Amour fou und die Liebe haben einen wesentlichen Punkt gemeinsam, denn beide benötigen Individuen, die ihre Emotionen, Gefühle, etc. kommunizieren. (vgl. ebd.: 29.) Gefühle werden erst seit dem 18. Jahrhundert als solche definiert. Dies liegt nicht daran, dass sie früher nicht empfunden wurden, sondern sie wurden einfach nicht als solche kommuniziert. Natürlich findet sich auch hier die Problematik von vorhin wieder, denn Gefühle sind persönlich und gehen nicht Hand in Hand mit der Ratio. Es handelt sich um zwei ganz unterschiedliche Welten. Durch den neuen Standpunkt, dass die Gefühle dem Individuum zugeschrieben werden und so auch zulässig geworden sind, kam es in der Gesellschaft zu weitgehenden Veränderungen. Somit wurde die Vernunftehe zu einer auf Gefühlen basierenden. Natürlich bedarf es nach solchen einschlägigen Veränderungen auch Anpassungen im sozialen Raum und die neuen Gegebenheiten müssen erst nach und nach in der Gesellschaft gefestigt werden. Dank der Gefühle wird die Institution Ehe neu aufgewertet und es werden Gefühle wie Begierde, Lust, etc. auf die „*normgerechte 'Liebe' transformiert*" (Jahraus 2004: 30.) Amour fou ist laut Jahraus (ebd.) ein aus

> „*Wahnsinn gewordenes Gefühl, eine Tautologie! Wenn erst Gefühl und Vernunft entkoppelt werden, führt dies zu eben dem Wahnsinn gewordenes Gefühl. Die darauf gründende Moral wird hinfällig und mithin die Gesellschaft, die auf der Grundlage dieser Moral ihren Verkehr regelt.*" (ebd.)

Einfacher ausgedrückt, bedeutet das, dass wenn Gefühl und Vernunft einander entgleiten, der Weg für die Amour fou geebnet ist. Stellt man die Liebe der Amour fou gegenüber, so

ist diese eindeutig als wahnsinnig konnotiert. Umgekehrt würde die Amour fou die „normale“ Liebe als gefühlskalt definieren. Alles in allem kommt es erneut nur auf den richtigen Blickwinkel an. *„Die Amour fou ist die Dekonstruktion der Liebe und mithin dessen, was konstitutiv in der Liebe wirkt, nämlich die Vermittlung von Intimität und Sozialität.*“ (ebd.) Amour fou findet sich in den Extremen wieder und spielt förmlich mit ihnen. Es geht nicht darum, die Gesellschaft mit diesem Ausloten der Grenzen zu provozieren, sondern vielmehr darum, diese selbst zu erfahren. (ebd.: 31.)

Nach diesem theoretischen Input folgt nun der etwas praktischere Ansatz von Amour fou. In der Praxis kann der Amour fou quasi jede Person verfallen. Hinsichtlich sozialem Hintergrund, Alter, Beruf etc. ist alles offen. Meist sind beide Personen gleichsam von der Amour fou eingenommen, haben jedoch Schwierigkeiten diese Liebe auszuleben. Wichtig ist, dass man eigentlich erst von einer wahnsinnigen Liebe sprechen kann, wenn wirklich beide Personen von dieser betroffen sind. Natürlich gibt es auch Ausnahmen, bei denen einer total in eine andere Person verliebt ist, während diese das vollkommen kalt lässt. Aber dies dürfte laut Jahraus nur die Ausnahme sein. (vgl. ebd.: 38f.)

Ein weiteres Anzeichen für die wahnsinnige Liebe ist eine mögliche Gewalt, die zwischen den Liebenden vorherrscht. Diese gewalttätige Liebe stellt im Gegensatz zur konventionellen einen Widerspruch dar, denn normalerweise ist Gewalt eher ein Grund für Trennung als für ein Fortbestehen einer Beziehung. Doch diese Gewalt kann auch zu einer Art Sucht werden, zu einem Bestandteil dieser Beziehung. Genau dies macht diesen A-sozialen Charakter der Amour fou aus, da diese Liebe aus der Reihe fällt. (vgl. ebd.)

4.2 Amour fou im Kino

Pisano (2009: 13ff.) versucht in seinem Werk *„Amour fou au cinéma“* ein möglichst weites Spektrum der verschiedensten Inszenierungen abzudecken, welche im folgenden Kapitel kurz skizziert werden.

Als Ursprung der Amour fou können die Märchen betrachtet werden, die sich auch nach wie vor in den Filmen widerspiegeln. Das wohl bekannteste Märchen ist das von Aschenputtel, dessen sich oft und gern in Filmen bedient wird. Wenn die Geschichte auch nicht immer eins zu eins übernommen wird, so finden sich dennoch oft Anspielungen oder Zitate, die auf dieses Märchen hinweisen. Die wohl bekannteste Adaption findet sich in *PRETTY WOMAN* (USA, 1990). Eine sehr bekannte und vor allem moderne Version ist *MOULIN ROUGE* (USA, 2001) von Baz Luhrmann, das von zwei Geliebten verschiedener Klassenschichten handelt. Es dreht sich um einen Musikfilm, der die Elemente von Märchen, sowie

der Amour fou gekonnt verbindet. Außerdem finden sich ebenfalls die berühmten Opern *LA TRAVIATA* (Verdi) und *LA BOHÉME* (Puccini) wieder. Das Symbol der Mühle kommt auch nicht von ungefähr. So schreibt Pisano (2009: 13):

> *„Dans la Rome antique, le moulin symbolisait déjà un lieu de perdition et, dans les chants populaires, il est associé à l'adultère. Dans les contes traditionnels, il est utilisé pour les mises en scène de brigandages, de fantômes et surtout d'aventures érotiques. La littérature en fera une figure mythique, celle de la Belle Meunière; le cinéma l'utilisera pour les décors des passions tourmentées [...].“*

Die Liebe zwischen dem Poeten und der Tänzerin steht unter keinem guten Stern. Da der Film im wahrsten Sinne des Wortes ein Flashback ist, weiß der Zuschauer von Beginn an, dass diese Liebesgeschichte kein Happy-End finden wird. Es werden die verschiedensten Hits der vergangenen Jahre, wie zum Beispiel Elton Johns „Your song“ oder Marilyn Monroes „Diamond are a girls best friend“ aufgegriffen und neu interpretiert. Dies macht den Charme des Films aus, aber auch die Tatsache, dass diese Liebe keine Zukunft hat, fesselt den Zuschauer. Filme wie *MOULIN ROUGE*, *PRETTY WOMAN* oder auch *SABRINA* fasst Pisano unter dem Kapitel „Das Unglaubwürdige“ zusammen. (vgl. ebd.: 13f.)
In einem weiteren Kapitel spricht er von „dem Unmöglichen“, welches stark in Verbindung mit dem Genre des Melodrams steht. Die Amour fou zeigt sich durch eine Liebe ohne Ausgang und solche Aspekte finden sich nicht nur im Liebesfilm wieder, sondern im Western oder auch in historischen Filmen. Der Grund, warum das Melodram so erfolgreich ist, liegt daran, dass es auf der einen Seite von Fiktion handelt, aber auf der anderen Seite doch so vertraut ist. Themen die behandelt werden sind unter anderem die Familie, die Gesellschaft oder auch Tabus. Ein sehr bekanntes Beispiel für dieses Kapitel der Amour fou ist der Film *LOVESTORY* (USA, 1970) der in einer sehr aufwühlenden Zeit, nämlich während des Vietnamkrieges auf den Markt gekommen ist. Auf dieses Thema wird im Film sehr genau eingegangen, aber auch Rassenprobleme in Amerika werden angesprochen. Die Grundhandlung ist jedoch mehr oder weniger simpel. Oliver, ein Student reichen Hauses, verliebt sich in die aus Italien stammende Jennifer. Olivers Vater ist nicht glücklich über diese Liebe, sie können jedoch gegen diese Probleme gemeinsam ankämpfen. Auch wenn die Kritiken der Presse nicht sehr gut ausgefallen sind, spricht der Erfolg des Films für sich. Weitere Filme, die diese Problematik aufgreifen sind *TITANIC* (USA, 1997) oder *WEST SIDE STORY* (USA, 1961) bei dem sich Maria und Tony, Mitglieder aus zwei verfeindeten Gruppen, ineinander verlieben. Dieses Musical nimmt ein tragisches Ende, als Tony Marias Bruder tötet. Der Film, der in den 50iger Jahren spielt, besticht nicht nur durch seine Musik, sondern auch durch die neuen technischen Methoden die zum Einsatz gekommen sind. Bei diesem Plot findet sich auch eine Referenz zu *ROMEO UND JULIA* wieder, denn auch hier endet die Liebe zweier Personen aus zerstrittenem Hause in einem fatalen Ausgang.

Aber Amour fou findet auch ihren Ausdruck in Form von Opferbringung, wie zum Beispiel im Film *BROKEBACK MOUNTAIN* (USA, 2005), in dem zwei Männer zu ihrer Homosexualität finden. Sie beginnen eine heimliche Liebschaft, da sie, auf Grund der gesellschaftlichen Verachtung von Homosexualität, keine Chance haben ihre Liebe öffentlich auszuleben. Um der Gesellschaft gerecht zu bleiben bringen die zwei nun ein Opfer, nämlich ihre Liebe geheim zu halten. Als weiteres Beispiel der Amour fou nennt Pisano die Liebe nach dem Tod. Das bekannteste Beispiel, das auch oft und gern in anderen Filmen zitiert wird ist *GHOST-NACHRICHT VON SAM* (USA, 1990), in dem Sam nach einem Überfall stirbt, jedoch als Geist präsent bleibt. Um seine Frau vor seinem Mörder zu schützen, versucht er durch ein Medium mit ihr zu kommunizieren. Ihre Liebe geht somit sogar über den Tod hinaus. (vgl. Pisano 2009: 24ff.)

Wie man hier deutlich erkennen kann, hat die Amour fou, laut Pisano, eine Vielzahl von Gesichtern. Vergleicht man nun Pisanos Auswahl an Filmen mit der Theorie von Jahraus zeigt sich, dass bei allen Geliebten die Liebe durch äußere Einflüsse erschwert oder gar verhindert wird. Sei es durch verfeindete Banden oder auch durch den Tod, oft bleiben diese Filme ohne Happy End. Entscheidet sich ein Rezipient für solche Filme, so ist er sich von Anfang an bewusst, dass die Liebe durch etwaige Probleme auf die Probe gestellt wird. Es ist genau dieser Kampf gegen die Konventionen, der vom Zuschauer gesucht wird und der eben die Amour fou so einzigartig macht.

5. Wahnsinnige Frau im Film

Frauen werden oft und gern als „wahnsinnig“ dargestellt und es gibt ein großes Spektrum an Vorurteilen die sie mit Wahnsinn in Verbindung bringen. Der Wahnsinn als Sinnbild der weiblichen Figur findet nicht selten Platz im „Melodram“, wo eine Frau z.B. eines gebrochenen Herzens oft in den Wahnsinn getrieben wird. Der Fokus dieses Wahnsinns liegt aber auch im „Frau-Sein“ selbst, welches das „wichtig(st)e (Anmerkung: angepasst von Barbara Hitzel) Genre-Merkmal des Melodrams“ ist. (vgl. Kaufmann 1990: 142.) Die Rolle der Frau, die durch eine unglückliche Beziehung ihren Verstand verliert oder aus Eifersucht bereit ist zu morden, ist in vielen Filmen vertreten. Die Figur der obsessiven Frau ist wohl am bekanntesten seit dem Film *FATAL ATTRACTION* (USA, 1987) dessen Inhalt viele Parallelen zu dem Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* aufweist. Aber auch Filme wie *BASIC INSTINCT* (USA, 1992) oder *NINE ½ WEEKS* (USA, 1986) behandeln das Thema einer obsessiven Liebe. Das Verbindungsglied all dieser Filme ist die obsessive Liebe und der Regisseur Adrian Lyne scheint dieses Thema mit einer großen Vorliebe zu behandeln. (vgl. Kaufmann 2007: 276f.)

Kinder und Houston haben eine Unterteilung konzipiert, die die wesentlichsten Aspekte des weiblichen Wahnsinns der Filme der vierziger bis sechziger Jahre aufzeigen.

> 1. *"The woman's inherent evil, weakness, or sensitivity creates her own madness;*
> 2. *a woman-hating man tries to drive a woman crazy is aided by her own limitations;*
> 3. *the whole society exerts pressures that bring on a woman's madness, but her vulnerability is a contributing factor. In all three categories, the madness is frequently linked to motherhood, the experience which supposedly makes or breaks a woman." (Kinder, Marsha/Houston, Beverle: Madwoman in the movies: Woman under influence zitiert in Kaufmann 1990: 142.)*

Kinder und Houston haben mit dieser Unterteilung die wichtigsten Aspekte herausgegriffen und versucht Gründe anzugeben, warum gerade diese Frauen für diesen Wahnsinn prädestiniert sind, nämlich durch eine problematische Mutter-Tochter-Beziehung. Diese kann natürlich mitunter einer der Gründe sein, warum die Betroffenen anfälliger für psychische Krankheiten sind, jedoch bin ich der Annahme, dass es sich nicht nur durch einen Grund erklären lässt. Da der Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* auch von einer Form der obsessiven Liebe handelt wird im folgenden Absatz auf diese Art von „Wahn“ näher eingegangen. Laut Kaufmann (2007: 86.) zählen zu dem Bereich der obsessiven Liebe „*jene Geschichten, in den die Protagonistin von negativ übersteigerten Emotionen – wie etwa extremer (<krankhafter>) Eifersucht – vorangetrieben werden oder von <Liebeswahn> beses-*

sen sind." Dieses Thema findet schon seit Shakespeare's „*Othello*" Gefallen, bei dem die Geschichte mit dem bekannten „Crime de Passion" endet. (vgl. ebd.) In dem Bereich der obsessiven Liebe finden sich die verschiedensten Beweggründe wieder, so werden diese Beziehungen oft genutzt um sexuelle Fantasien auszuleben oder um seinem Alltag entfliehen zu können. Anfangs befinden sich die zwei Beteiligten auf gleichem Nenner, die Regeln sind meist klar definiert, doch „*sobald eine der Figuren ein größeres psychisches Nähe-Bedürfnis entwickelt – und damit die Prämisse der Beziehung einseitig verändert – nimmt das Verhängnis seinen Lauf."* (ebd.)

Während die eine Person die Nähe sucht, blockt die andere ab. Das Thema der obsessiven Liebe findet jedoch nicht nur im Melodram ihren Platz, sondern in Verbindung mit dem Verbrechen auch im Psychothriller, vor allem aber im Film Noir. (vgl. ebd.)

Die Figur Alex, Protagonist des Films *FATAL ATTRACTION*, hat die Zuschauer so sehr von ihrem krankhaften Wahn überzeugt, dass sie es durch ihre Ausschreitungen immerhin auf den Rang sieben der 50 größten Filmschurken geschafft hat. Dies zeigt, dass die Filmfigur als ausgesprochen „böse" empfunden wurde. Getoppt werden konnte Alex Forrest nur noch durch bekannte Schurken, wie zum Beispiel Norman Bates, Darth Vader oder die unbesiegbare Nummer eins, Dr. Hannibal Lector[3].

Doch wo liegen nun die Parallelen zum Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*? Auch im Film *FATAL ATTRACTION* wurde eine heile Familie durch eine Frau, in dem Fall durch Alex Forrest, gefährdet. Alex (Glenn Close) hat eine kurze Affäre mit dem Familienvater Dan Gallagher (Michael Douglas). Als dieser die Affäre so schnell wie möglich wieder beenden möchte, beginnt der Terror von Seiten Alex. Es folgen Anrufe, Säure-Anschläge, bis die Familie von Dan immer mehr und mehr in Gefahr gerät. In einem finalen Kampf findet Alex ihr Ende, jedoch nicht durch den untreuen Ehemann, sondern durch die betrogene Frau, die ihre Drohung wahr macht: „*If you ever come near my family again, I'll kill you. You understand?"*. (Kaufmann 2007: 283.) Somit kann der Film *FATAL ATTRACTION* als Warnung an die Männerwelt interpretiert werden, die zeigt, dass ein unbedachter Moment das Ende einer Beziehung darstellen kann. (vgl. ebd.)

Die Parallele liegt demnach auf der Hand – eine Frau bedroht eine scheinbar heile Familie durch ihre besessene Liebe. Auch in *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* wird das Liebesglück zwischen Loïc und Rachel auf eine harte Probe gestellt. Der entscheidende Unterschied zu

[3] Nähere Informationen online verfügbar unter: http://www.afi.com/docs/tvevents/pdf/handv100.pdf (letzter Zugriff am 14.05.2011).

dem Film *FATAL ATTRACTION* liegt jedoch an der, durch die Psychose erfundenen Beziehung von Angélique, das heißt, es kam nie zu einem Seitensprung. Auch in der Inszenierung der zwei gefährlichen Frauen gibt es einen großen Unterschied: Während Alex Forrest als „Femme Fatale“ präsentiert wird (vgl. Heinrichs 2010: 260.) sieht man in Angélique viel mehr das Mädchen von nebenan. Das heißt, Alex strahlt von Beginn an eine gewisse Gefährlichkeit aus, die durch ihre Gesten, ihre Wortwahl, etc. noch verstärkt werden. Sie ist sexy und gefährlich zugleich und somit der personifizierte Sexappeal, während Angélique viel mehr den Beschützerinstinkt erweckt, welcher durch ihre großen Kulleraugen und ihre hilflose Art noch verstärkt werden.

In dem Film *FATAL ATTRACTION* sieht man wie die Antagonistin Alex nach und nach in das Leben ihres Angebeteten vordringt. Etappenweise setzt sie ihn unter Druck, um so seine „Liebe“ zu erpressen oder ihn durch angedeutete Selbstmorde zum Bleiben zu zwingen. Zu den verschiedenen Etappen zählen laut Heinrichs unter anderem: Das Eindringen in den beruflichen und privaten Raum des Protagonisten. Anschließend wird der Protagonist selbst zum Gesetzesbrecher, der auch immer mehr und mehr an Kontrolle verliert. (vgl. Heinrichs 2010: 297ff.)

Nach dem Seitensprung am Wochenende versucht Dan sein bisheriges Leben wieder normal weiterzuführen. In diesem Leben findet sich kein Platz für Alex, zu wichtig ist es ihm seine Familie aufrecht zu erhalten. Nach einem Wochenendtrip mit seiner Familie geht er ins Büro wo Alex schon auf ihn wartet. Dadurch wird das erste Eindringen in seinen Bereich vollzogen und Alex wird „unterschwellig zu Gefahr, die keine Grenzen respektiert.“(ebd.) Dan ist abweisend zu ihr und vermittelt somit Desinteresse an weiterem Kontakt mit ihr. In einer folgenden Kameraeinstellung wird der Zuseher gekonnt gelenkt, da eine Nahaufnahme von Alex folgt, die voller Tränen am Boden liegt und somit beim Zuseher Mitgefühl auslöst, da sie ja das Opfer ist, deren Liebe unerwidert ist. Zu Dan hingegen baut der Zuschauer Antipathie auf, da er zwei Menschen enttäuscht. Er hat nicht nur seine Frau betrogen, sondern auch noch einer weiteren Frau das Herz gebrochen. (vgl. ebd.)

Bei *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* kennt auch unsere Protagonistin keine Grenzen und greift in den beruflichen Raum ein. Zwar macht es Angélique auf eine viel subtilere Art als Alex, jedoch erzeugt auch diese Form von Eindringen ein unbehagliches Gefühl beim Kardiologen.

Zunächst verschickt Angélique die Rose an Loïc, um ihren Jahrestag zu feiern. Loïc, überzeugt davon, dass diese Rose von seiner Frau kommt, freut sich darüber. Doch Angélique hört nicht auf, dem Kardiologen laufend Geschenke zu machen und als sie ihm ein richtiges

Herz das mit einem Pfeil durchbohrt wurde (wahrscheinlich, um ihr gebrochenes Herz zu symbolisieren), schenkt, treibt sie es an die Spitze.

Die zweite Etappe, die sich sowohl im Film *FATAL ATTRACTION* als auch im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* findet, ist das Vordringen in den privaten Bereich. Im Film *FATAL ATTRACTION* fängt Alex an Dan mit Anrufen in den Wahnsinn zu treiben. Als Dan sie wieder in die Schranken weist, gibt Alex zu verstehen, dass er ihr doch keine andere Wahl gelassen hat. „*Es gelingt der psychopathischen Figur, in die Intimsphäre der Eheleute einzudringen. Selbst im Schlafzimmer sind sie nicht mehr vor den Nachstellungen der verbitterten Frau sicher.*“ (Heinrichs 2010: 298.)

Auch Angélique bedient sich des Kommunikationsmediums „Telefon“, um Kontakt zu ihrem Angebeteten aufzunehmen. So ruft sie zwölf Mal in Folge an, um Loïc ihr „vermeintlich“ gemeinsames Lied auf den Anrufbeantworter zu spielen. Durch diesen Akt behält sie nach wie vor ihre Anonymität, da Loïc noch immer nicht weiß, wer die Frau ist, die ihm das Leben schwer macht. Als die Ehefrau Rachel jedoch dieses Lied (L.O.V.E. von Nat King Cole) auf dem Anrufbeantworter hört, ist für sie klar, dass ihr Mann sie betrogen haben muss und es kommt erneut zum Streit. Angélique, die im Haus nebenan alles mitbekommt, ist somit ihrem Ziel einen Schritt näher. Zumindest ist sie davon überzeugt. Die obsessive Liebe der beiden Frauen geht sogar noch einen Schritt weiter. Im Beispiel *FATAL ATTRACTION* wird Dan zum Gesetzesbrecher als er in Alex Wohnung einbricht, um Beweise zu finden. (vgl. ebd.) Bei *À LA FOLIE* wird Loïc aggressiv und schlägt seine Patientin, da er überzeugt ist, dass es die Stalkerin sei, die ihm das Leben zur Hölle gemacht hat.

Der Kontrollverlust der beiden Hauptdarsteller ist ein wesentliches Merkmal der die beiden Filme verbindet. Im Film *FATAL ATTRACTION* hat Dan vollkommen die Kontrolle über die Situation verloren und wird von Alex immer mehr provoziert. Sie droht erneut seiner Frau Bescheid zu sagen, lässt es jedoch dann bleiben, da sie ansonsten „*ihr Druckmittel verlieren würde*“. (ebd.) Auch Loïc sieht sich immer mehr in einer aussichtslosen Situation.

Der große Unterschied zwischen den beiden Protagonisten ist, dass Loïc die Gefahr nicht kennt. Somit wird Angélique noch gefährlicher, denn die Person, die gerade dabei ist, sein Leben zu zerstören ist ihm unbekannt.

Der Wahnsinn nimmt weiter seinen Lauf und die beiden Frauen werden immer unberechenbarer, aber auch die Form, in der sie ihre wahnhafte Liebe ausdrücken wird immer gefährlicher, denn sie richtet sich nun auch gegen andere. Alex verübt einen Säurean-

schlag auf das Auto von Dan und durch diesen Akt nimmt die Gefahr erneut eine neue Form an. (ebd.)

Auch Angélique hinterlässt eine Widmung auf Loïcs Auto und schreibt auf dessen Scheibe: „*Ne la laisse pas nous séparer".* Dies ist eine Anspielung auf die Frau von dem Kardiologen, die für Angélique als Bedrohung wahrgenommen wird. Durch diese öffentliche Drohung auf dem Auto ist auch die Liebe von Loïc zu seiner Ehefrau in Gefahr, da diese Nachricht für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Doch die Kunststudentin Angélique geht sogar noch einen Schritt weiter und versucht alle Personen, die ihrer Liebe im Weg stehen, auszuschalten. So verursacht sie einen Unfall mit seiner schwangeren Frau, die anschließend ihr Kind verliert. Sie schreckt auch nicht zurück, die Patientin umzubringen, die Loïc mit einer Klage gedroht hat, um ihm so zu helfen. Nach und nach wird dem Zuseher bewusst, dass nicht Angélique das Opfer ist, sondern Loïc.

Screenshot 2: Hier sieht man die Nachricht, die Angélique dem Kardiologen auf sein Auto geschrieben hat.

Lediglich die Enden der zwei Filme unterscheiden sich. Es kommt zwar bei beiden zu einem Showdown, jedoch führt dieser bei *FATAL ATTRACTION* zum Tod der Antagonistin, während bei *À LA FOLIE* der Kardiologe schwer verletzt wird und Angélique wegen ihrer Unzurechnungsfähigkeit und ihrer Psychose in die psychiatrische Anstalt eingeliefert wird. Somit kommt es zwar bei beiden Filmen zu einer Gegenüberstellung mit der personifizierten Gefahr, jedoch wird unterschiedlich mit ihr abgeschlossen. Wie es in der Zukunft mit Dan und seiner Familie weitergeht, lässt sich nur erahnen. Die Gefahr ist auf alle Fälle gebannt. Beim Kardiologen hingegen sieht man in einer Parallelmontage mit Angéliques Klini-

kaufenthalt, dass er wieder auf den Beinen ist und glücklich mit seiner Frau und seinem Kind zusammenlebt. Das Ende bleibt jedoch zum Teil offen, da Angélique zwar entlassen wird, jedoch findet sich an der Wand in der Anstalt ein Bild von Loïc das mittels ihrer Medikamente angefertigt wurde. Dem Zuschauer wird sofort klar, dass sie die Medikamente nie genommen hat und zweifelt daran, ob die erhoffte Heilung überhaupt eingesetzt hat.

Wie man an diesem kurzen Filmvergleich sehr gut erkennen kann, ist die obsessive Liebe mitunter ein Grund, warum Frauen im Film „wahnsinnig“ werden. Die Frauen sind den Männern verfallen und können nicht mehr zwischen Recht und Unrecht unterscheiden. Schritt für Schritt überschreiten sie Grenzen, setzen die Männer unter Druck und versuchen so, sich deren Liebe zu „erpressen“. Beide Frauen sind sich sicher, dass ihr Gegenüber das Gleiche empfindet wie sie. Jegliches Hindernis, das sich ihnen in den Weg stellt, wird ausgeschaltet.

Vorurteile beherrschen nach wie vor die Filmindustrie, welche die Frau als äußerst leicht zu manipulieren darstellen.

> *"Frau, so scheint es, ist besonders anfällig für die Manipulation ihrer Wahrnehmung, weil das ohne nicht sehr stark ausgeprägte weibliche Selbstbewusstsein (sic.) von vornherein größeren Raum für Identitäts- und Wahrnehmungszweifel einräumt; weil Frauen stärker zu verunsichern sind; weil Frauen - auch das psychisch - schwache Geschlecht sind.“ (*Kaufmann 1990: 143.)

Die Frau wird in diesem Zitat als schwach, leicht zu manipulieren und durch ein vermindertes Selbstbewusstsein gekennzeichnet. Aber dies sind nicht die einzigen gängigen Bilder die von einer Frau existieren. Denn durch die herrschenden Vorurteile in unserer Gesellschaft, ist es nicht möglich die Frau in das Bild der „Nur-Täter“ (ebd.) einzuordnen. Eine Frau die jemanden kalt und ohne Skrupel ermordet, ist nicht gängig und findet wenn überhaupt nur im Film Noir seinen Platz. Jedoch sind die Gründe hierbei weniger durch psychische Störungen charakterisiert. Wenn eine Frau laut unseren gesellschaftlichen Vorstellungen überhaupt morden darf, dann nur im Affekt oder auf Grund einer psychischen Störung. (vgl. ebd.)

Wie man sieht, sind wahnsinnige Frauen im Film ein wichtiger Bestandteil geworden. Die Gründe für diesen Wahnsinn sind verschieden, jedoch bleiben die dominierenden nach wie vor Eifersucht, Gemütsschwankungen, nicht erwiderte Liebe oder auch, wie in unserem Beispiel, die obsessive Liebe.

6. Das Spiel mit den Genres – Liebesfilm vs. Thriller

6.1. Einleitung – Genres

Der Film *À LA FOLIE* zeichnet sich durch eine besondere Erzählstruktur aus, die in den folgenden Kapitel näher behandelt wird. Dieses unzuverlässige Erzählen führt dazu, dass der Zuseher anfangs verwirrt wird, es werden ihm Informationen unterschlagen und der Plot wird ihm unter einem falschen Licht vorgespielt.

Aber auch ein generelles Spiel mit den Genres führt zu einem Verwirrspiel im Film. Laut der Filmdatenbank[4] handelt es sich sowohl um eine Romanze als auch um einen Thriller. Der Zuseher ist anfangs überzeugt, dass es sich um eine Liebesgeschichte bzw. ein Melodram handelt, da Loïc die Liebe zu Angélique nicht in gleicher Weise erwidert. Aber auch die Farbgestaltung und die verwendeten Kollektivsymbole weisen darauf hin. Anschließend werden für den Zuseher die Umstände immer prekärer und ihm wird bewusst, dass er in die Irre geführt wurde.

Im folgenden Kapitel wird auf das Wechselspiel der Genres Romanze und Thriller eingegangen. Generell dienen Genres „*in erster Linie als Verständigungsbegriffe*“ (Felix 2007: 400.), die jedoch nicht konstant und immer wieder „*dem historischen Wandel unterworfen sind*“. (ebd.) Die Aufgabe der Genres ist demnach „*Vertrautheit mit den Wertehorizonten des Handels vertraut zu machen*“ und gleichzeitig „*eine Handlungswelt mit vielleicht besonderen Affekten zu vermitteln.*“ (vgl. Wulff, 2000) Somit liegt es auf der Hand, dass durch das anfängliche Klären des Genres, sich der Zuschauer mit einer gewissen Erwartungshaltung dem Film gegenüber auf das Erlebnis einlässt. Eine Romanze erweckt andere Erwartungen als ein Thriller. Daher könnte die Kombination von Romanze und Thriller bei *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* schon zu einer anfänglichen Verwirrung beim Rezipienten führen, da es sich um zwei komplett unterschiedliche Genres handelt.

6.2 *À LA FOLIE* – ein Liebesfilm?

Um Liebesfilme als solche zu erkennen, muss beim Zuseher ein gewisses Vorwissen vorhanden sein. Dieses Vorwissen ermöglicht die verschiedenen Filme in Genres zu klassifi-

[4] Filmdatenbank online verfügbar unter: http://www.imdb.com/title/tt0291579/ (letzter Zugriff am 31.8.2011).

zieren und es fällt dem Rezipienten sehr leicht eine Romanze und einen Western zu unterscheiden.

> „*Dieses kollektive Genre-Bewusstsein bestimmt auch die Wahrnehmung und Klassifizierung von Liebesfilmen: Aufgrund seines kulturellen Wissens ist der Zuschauer in der (sic.) Lage, einen Liebesfilm als solchen zu erkennen und ihn von Filmen anderer Genres zu unterscheiden.*“ (Kaufmann 2007: 26.)

Bordwell, Staiger und Thompson haben eine Untersuchung für das Genre Liebesfilm durchgeführt und herausgefunden, dass 85 % aller Filme (bis 1960) die Liebe als prinzipiellen Handlungsstrang beinhalten. In 95 % der Filme findet sich zumindest eine Liebesfilm-Komponente. (vgl. ebd.) Das heißt, würde man versuchen Filme als Liebesfilme zu klassifizieren und an Charakteristika wie „*Küssen, Umarmungen und sonstigen Liebesbezeugungen*“ festhalten, dann wäre fast jeder Film ein Liebesfilm. (Felix 2007: 399.)

So stellt sich natürlich die Frage, ob man überhaupt noch zwischen Liebesfilm und einem anderem Genre unterscheiden kann, da ja laut dieser Studie in 95 % aller Fälle zumindest eine romantische Komponente zu finden ist. Laut Kaufmann (2007: 26.) ist dies sehr wohl möglich, denn es kommt immer darauf an, aus welchem Blickwinkel man die Filme betrachtet. Näher untersucht stellen die romantischen Komponenten nur einen Bruchteil der Handlung dar und dienen oft auch nur dazu, um das weibliche Publikum anzusprechen sich einen Film aus Männergenres (Western, Action, etc.) anzuschauen. Einfacher ausgedrückt handelt es sich beim Liebesfilm einzig und allein um die Paarbeziehung, welche das Glück aber auch die Probleme der Betroffenen beinhaltet. Selbst wenn viele Inszenierungen als kitschig empfunden werden, so finden sich auch sehr realitätsnahe Inszenierungen, wo nicht alles „eitler Sonnenschein“ ist. (vgl. Felix 2007: 401.)

Um zu unterstreichen wie schwierig es ist, Liebesfilme als solche einzugrenzen, versucht Jürgen Felix (2007: 400.) in Reclams Sachlexikon des Films dies durch eine bildliche Erläuterung zu veranschaulichen: „*Liebesfilme lassen sich nicht als konsistentes Genre beschreiben, eher schon als ein Ensemble von Filmen, das sich um zwei Pole gruppieren lässt: die Romanze und das Melodram.*“ (ebd.) Das Happy End gilt nicht als Unterscheidungscharakteristika zwischen Melodram und Romanze, da auch das Melodram manches Mal mit solch einem endet. Zu den Klassikern des Liebesgenres zählen unter anderem *PRETTY WOMAN* (USA, 1990) *CASABLANCA* (USA, 1942) oder *GHOST-NACHRICHT VON SAM* (USA, 1990). Oft wird das „Cinderella-Schema“ aufgegriffen und interpretiert, das heißt, eine Frau aus nicht sehr guten sozialen Verhältnissen trifft auf ihren Traumprinz, der sie zu seiner Frau macht, wie es auch bei *PRETTY WOMAN* der Fall ist.

Diese Motive sind im Film *À LA FOLIE* nicht vorhanden, dennoch wird dem Rezipienten das Gefühl vermittelt, dass es sich um einen Liebesfilm handelt. Das Geheimnis liegt in dem schon vorhin erwähnten Vorwissen. Durch die dominierenden warmen rötlichen Farben, die der Rezipient mit dem Thema Liebe verbindet, wird dieser schon von Anfang an in diese Richtung gelenkt. Gleichzeitig wird bereits in der Anfangsszene klargestellt, dass die gekaufte Rose für ihren Freund bestimmt ist, um ihren gemeinsamen Jahrestag zu feiern. Der Rezipient orientiert sich an seinem Wissen und kreiert an Hand dieser Tatsachen die Basis für die Rezeption des Films. Die Szene, in der der Kardiologe die Rose von dem Blumenlieferanten erhält ist ebenfalls sehr wichtig. Sein freudiger Gesichtsausdruck unterstreicht und bekräftigt den Rezipienten bei seiner Annahme, dass Loïc eine Beziehung mit Angélique führt und somit Liebe vorhanden ist. Niklas Luhmann sieht die Liebe selbst als Code der eine Kommunikation ermöglicht. Dieser Kommunikationscode ermöglicht Signale des Gegenübers richtig zu deuten und auch angemessen zu antworten.

> *„In diesem Sinne ist das Medium Liebe selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.“* (Luhmann 1984: 23.)

Damit diese Kommunikation zustande kommt, müssen die Regeln und Konventionen bekannt sein, ansonsten werden Zeichen missinterpretiert und die Kommunikation stockt. Dieses Vorwissen wird schon seit dem Kindesalter mitgegeben und durch die Medien verstärkt. So wird einem Kind durch Märchen wie zum Beispiel „Aschenputtel“ (Gebrüder Grimm) ein gewisses Bild von Liebe überliefert, was durch spätere Filminszenierungen erneut aufgegriffen und seine Wirkung somit verstärkt wird. Genau diese Mechanismen werden auch bei der Filmrezeption aktiviert. Erlernte Denkweisen werden angewendet und an den neuen Film angeglichen, außerdem werden diese Denkweisen durch das neue Wissen komplettiert und erweitert. Luhmann (1984: 54.) vertritt die Anschauung, dass die Liebe so wie sie heute definiert wird, den Romanen nachgeahmt wurde. Er spricht in diesem Zusammenhang sogar von „kopieren“. Erst durch den Code, der bekannt sein muss, kann der Mensch Liebe als solche definieren. (vgl. Ruchatz 2009: 31.) So drängt sich die Frage auf, ob Liebe ohne diesen Code überhaupt denkbar wäre bzw. ob sie überhaupt jemals existiert hätte. Hat die „Fiktion“ Liebe unser eigentliches Wissen über diese Emotion gar schon „ersetzt“? (vgl. Ruchatz 2009: 31.) Ruchatz spinnt diesen Gedanken weiter und meint, dass eine solche Frage gar irrelevant sei, da es nicht mehr möglich ist die „tatsächliche Erfahrung“ von der „fiktional 'infizierten'“ abzugrenzen. (ebd.) Klar ist jedoch, dass der etablierte Code nachhaltig Einfluss auf unsere Liebeswahrnehmung hatte und nach wie vor hat.

Die Etablierung dieses Codes hatte ihre Anfänge im Roman, wo die romantische Liebe als Fiktion, allem voran dank des Buchdrucks, eine breite Masse erreicht hat. Als der Roman im 19. Jahrhundert als Gattung definiert wurde, wurde die Verbreitung sogar noch verstärkt. (vgl. Ruchatz 2009: 32.)

Luhmann vertritt die Meinung, dass sich die Individuen an dieser Fiktion orientieren, sich leiten lassen und diese sogar animieren selbst auszuprobieren. Auf den Roman bezogen erfordert dies jedoch eine Leseart, die ihn nicht nur auf seine „formalen" Kriterien beschränkt. Wäre dies der Fall, so würde dem Rezipienten die Möglichkeit genommen werden, sich auf das ihm vorliegende Medium einzulassen. Die weitere Entwicklung des Romans folgt, laut Luhmann, den „Massenmedien". Diese Massenmedien zeichnen sich dadurch aus, dass sie das Individuum dazu anregen, das Gesehene auf sich selbst umzulegen und sich damit identifizieren. (vgl. ebd.)

Ich bin jedoch der Ansicht, dass dieser Vorgang nicht nur einseitig geschieht, sondern der Rezipient auch unbewusst das individuelle Kinogeschehen mitgestaltet. Ein ganz banales Beispiel, das Liebesgenre betreffend, ist das Happy End am Schluss. Befindet sich der Rezipient gerade selbst in einer ähnlichen Situation wie der Protagonist, so wird er anders mit ihm mitfühlen, als jemand der gerade in einer anderen persönlichen Lage ist. Die eigene psychische Verfassung und Ausgangssituation ist somit für den Kinogenuss entscheidend. Je realitätsnaher der Plot ist, desto einfacher findet eine Identifikation mit den Protagonisten des Films statt.

Vorsicht ist jedoch geboten, wenn man in das Medium „Kino" oder „Roman" zu viel hineininterpretiert und vor allem Flauberts Madame Bovary hat die verheerenden Folgen gezeigt. *„Die Leiden des jungen Werter wie auch in Flauberts Madame Bovary können noch als Warnung vor den fatalen Folgen gesehen werden, wenn man die eigenen Ansprüche an die Liebe anhand von Romanen gewinnt*." (ebd.: 35.)

6.2.1 Einfluss des Liebesfilms auf die Wahrnehmung des Zuschauers

Durch den stetigen Konsum von Liebesfilmen, sei es bewusst oder unbewusst, wird auch unser Bild über die Liebe mitbestimmt. Interessant ist es, wenn sogar Regisseure auf dies hinweisen möchten und bewusst Zitate anderer Liebesfilme in ihren Film einbauen oder bewusst auf diese anspielen, so wie im Film *SLEEPLESS IN SEATTLE* (USA, 1993).

> *„Filme, so kann man nach Sleepless in Seattle formulieren, wissen heute nicht nur, was Liebe ist, sondern sie wissen auch, dass wir es aus Filmen wissen*." (Ruchatz 2009: 37.)

Ruchatz bezieht sich in diesem Zusammenhang wieder auf Luhmann und geht dem Grund für diese Reaktion nach. Das Wissen auf das beim Filmschauen zugegriffen wird, wurde durch stetige Wiederholung angesammelt. Der Verlauf einer Liebesgeschichte wird in Filmen immer wieder aufgegriffen und somit im Gedächtnis des Rezipienten gespeichert. Durch diese ständige Redundanz wird quasi vorausgesetzt, dass der Empfänger dieser Codes diese auch als solche versteht. So unterliegt auch in Bezug auf Liebe ein „*einander wechselseitig (…) analoges Verständnis von Formen, Abläufen und Zielen amouröser Kommunikation.*" (ebd.: 34.)

Laut Kaufmann gibt es in allen Filmen Standardabläufe, wie eine Beziehung filmisch dargestellt werden kann. Diese werden nun kurz skizziert und erläutert. Sie werden durch die wiederholte Darstellung im Gedächtnis des Rezipienten verankert und so beim Anschauen eines Filmes aktiviert. Am Anfang jeder Beziehung steht das obligatorische Kennenlernen, dies muss in der Erzählung nicht unbedingt am Beginn stehen. Und Kaufmann bringt es auf den Punkt wenn sie sagt: „[…] *mit dem Moment der Begegnung gibt es für den mit den Konventionen vertrauten Zuschauer keinen Zweifel über die Zielrichtung der Liebesgeschichte.*" (Kaufmann 2007: 103.) Ruchatz (2009: 34.) bezeichnet das beim Zusehen aktivierte Vorwissen als „Gedächtnisbildung", während Kaufmann (2007: 103.) lieber von „Gefühls-Suspense" spricht, da beim Ansehen dieser Begegnung das altbekannte „Happy End" erhofft wird. Dieses Prinzip funktioniert auch bei Erzählungen die dann eben nicht mit einem „Und sie lebten glücklich bis an das Ende ihrer Tagen" enden. Einfach aus dem Grund, da die Erwartungshaltung des Zusehers enttäuscht wurde. Das zufällige Treffen zweier Personen wird oft als „Meet Cute" bezeichnet, wo zwei Personen buchstäblich aufeinander prallen und somit das erste Mal ins Gespräch kommen. (vgl. ebd.)

Wenn dieses erste Kennenlernen über die Bühne gegangen ist, gibt es zwei Möglichkeiten: Die zwei Personen verlieben sich Hals über Kopf ineinander oder die zwei Protagonisten empfinden Antipathie füreinander. Die „Love at the first sight"-Situation wird filmisch durch ein plötzliches Verharren dargestellt. Oft von romantischer Musik untermalt, schauen sich die zwei Protagonisten in die Augen und der Zuseher weiß ganz genau, dass sie sich verliebt haben. Die Situation, in der sich die zwei Beteiligten auf Anhieb unsympathisch sind, findet man oft in Komödien. Auch hier ist sich der Zuseher von der ersten Sekunde an sicher, dass die zwei zueinander finden werden, frei nach dem Prinzip „was sich liebt, das neckt sich". Es findet ein Wiedersehen statt, wo die anfängliche „Aversion" eventuell aufge-

löst wird oder aber sogar noch verstärkt wird. Den Zusehern ist von Anfang klar, dass dem ersten Kennenlernen eine weitere Begegnung folgen wird und so die Geschichte ihren Lauf nehmen kann. (vgl. Kaufmann 2007: 103ff.) Dieser „romantische Baukasten", wie ihn Kaufmann zu nennen pflegt, ist sozusagen das Grundkonstrukt des Liebesfilms. Wie schon erwähnt, handelt es sich hier um Sequenzen die sich im Liebesfilm stets wiederholt und sich so in unserem Gedächtnis verfestigt haben. All diese Darstellungen werden Dank der „sozialen Zirkulation" verbreitet. (vgl. Ruchatz 2009: 34.) Aber die Übermittlung dieses Bildes findet nicht nur durch das Medium Film statt, sondern wird auch durch Musik, Zeitschriften, etc. weitergegeben. Somit findet man noch mehr Zugang zu dieser „Liebessemantik" (ebd.: 37.)

SLEEPLESS IN SEATTLE (USA, 1993) zeigt dezidiert auf, wie sich diese Liebessemantik bewusst und unbewusst auf unseren Alltag auswirkt. Filmzitate werden ganz bewusst eingesetzt und selbst die Protagonistin Annie zitiert den Film *AN AFFAIR TO REMEMBER* (USA, 1957). Durch dieses Zitat, welches sie sich natürlich nur durch eine wiederholte Rezeption hat aneignen können, wird unterstrichen, dass sich dieser Film zu einem Ideal entwickelt hat. (vgl. Ruchatz 2009: 36.) Es wird nicht nur unbewusst, sondern auch bewusst auf dieses Vorwissen zurückgegriffen und den Rezipienten somit auch in Erinnerung gerufen, wie sehr filmische Erzählung doch im Gedächtnis bleibt. Außerdem wird in diesem Film sehr klar betont, dass sich dieses Phänomen der „Liebessemantik" nicht nur auf Frauen beschränkt, sondern sehr wohl auch Männer und Kinder dieses Wissen aus den Filmen miteinbeziehen. So spielt Sam sogar auf den Film A FATAL ATTRACTION an und ist der Meinung, dass diese Frau jeden Amerikaner zu Tode erschreckt haben muss. Er bezieht dieses Zitat auf das Kennenlernen unbekannter Frauen und der Zuseher nimmt an, dass er, geprägt von diesem Plot, beim Kennenlernen vorsichtiger ist, da sich ja auch eine „Alex" (sie ist die Femme fatale des Films, welche sich als gefährliche und zerstörerische Frau herausstellt) hinter dieser Unbekannten verstecken könnte. (vgl. Ruchatz 2009: 37.)

Wulff spricht beim Anschauen eines Filmes von Affekten, die gebildet werden oder denen man sich auch, zum Beispiel durch das bewusste Nicht-Anschauen eines Filmes, komplett entzieht. Der wohl bekannteste Affekt der in Zusammenhang mit den Protagonisten des Films entsteht, ist die Empathie. (vgl. Wulff, 2000a) Auch bei der Inszenierung des Films À LA FOLIE … PAS DU TOUT wird bewusst der Affekt der Empathie beim Zuseher provoziert. Die Protagonistin, die ihren Geliebten vergöttert, ihm kleine Geschenke macht, etc. erscheint dem Zuseher wesentlich sympathischer, als der Kardiologe, der sie als Draufgabe sogar noch versetzt. In der anschließenden Analyse der ersten Anfangssequenzen möchte ich auf diese Empathie-Bildung näher eingehen und untersuchen, welche Mittel dazu beigetragen haben. Laut Wulff (2000) ist das Affekt-Erlebnis des Films ein reziproker Prozess der

von beiden Seiten „Text und Adressat“ verläuft. *„Der Textverlauf versucht, den affektuellen Prozess (sic.) der Rezeption zu steuern und zu kontrollieren; und auch der Adressat kann in diesen Prozess (sic.) eingreifen – indem er ihn abbricht oder seine Postion zum Objekt verändert.“* (ebd.)

Der hier beschriebene Prozess findet auch bei der Rezeption des Films À LA FOLIE statt, wo sich anfängliche Empathie gegenüber Angélique in Empathie für den anfänglichen „Antagonisten“ verändert.

6.2.2 Lenkung des Rezipienten durch die Anfangsszene

Schon die erste Einstellung des Films ist „romantisch“ konnotiert. Im Vorspann, in dem die Farbe Rot sowie auch Herzen in jeglicher Form dominieren, wird der Zuseher schon für das erste Genre, die Romanze, regelrecht „vorbereitet“. Anschließend findet der erste bewusste Wissensaufbau statt. Die Protagonistin befindet sich im Blumenladen und sucht eine Rose aus. Sie schwebt durch den Blumenladen und riecht an den Rosen, natürlich in Rottönen gehalten, um sich anschließend eine Rose in der Farbe Flieder auszusuchen. Der Zuseher vermutet natürlich ab der ersten Sekunde, dass Angélique eine Rose für ihren Freund sucht. Somit hat die erste Antizipation schon in den ersten Filmminuten stattgefunden. Als Angélique den Blumenverkäufer aufklärt, dass diese Rose für ihren Freund ist, um ihren Jahrestag zu feiern, fühlt sich der Zuschauer bestätigt. Auch als der Kardiologe, der vermeintliche Freund von Angélique, die Rose erhält, fühlt sich der Zuschauer erneut bestätigt. Er lächelt und freut sich darüber. Obwohl man das Pärchen Loïc und Angélique kein einziges Mal Arm in Arm miteinander sieht, ist der Zuschauer nach wie vor davon überzeugt, dass die zwei zumindest eine Affäre haben. Doch wie kommt es dazu? In der ersten Hälfte deutet alles darauf hin, dass es sich um einen Liebesfilm bzw., gegen Ende des Films eher um ein Melodram handelt. Die fröhlich gestimmte Musik zu Beginn sowie die Rosen und Herzen im Überfluss aktiviert beim Zuschauer, das, laut Ruchatz durch Gedächtnisbildung entstandene Vorwissen. All die Punkte, die der Zuseher unter dem Genre „Liebesfilm“ abgelegt hat, werden mehr oder weniger in den ersten Minuten erfüllt. Diese Annahme, dass Angélique und Loïc nun eine Affäre miteinander haben, wird nie widerlegt, sondern durch bewusste Montagen sogar bestätigt.

In Folge möchte ich auf eine Szene eingehen, die dem Zuschauer bewusst vermittelt, dass Angélique und der Kardiologe sich auf der Toilette auf einem Kongress heimlich treffen. Zu Beginn sieht man Angélique wie sie mit ihrem guten Freund tanzt und währenddessen über ihre Beziehung zu Loïc spricht. Der Zuseher erfährt in der Szene, dass es sich um eine

Affäre handelt und der Kardiologe sogar verheiratet ist. Sie entschuldigt sich und geht auf die Toilette. Kurz darauf sieht man Loïc, der ebenfalls auf diesem Kongress ist, sich von seinen Kollegen kurz entfernt, um ebenfalls auf die Toilette zu gehen. Angéliques Bekanntem, der offensichtlich in sie verliebt zu sein scheint, steht die Eifersucht ins Gesicht geschrieben. Er wartet auf Angélique und da sie länger als erwartet fern bleibt, folgt er ihr auf die Toilette und sieht wie seine Angebetete mit dem Kardiologen gleichzeitig aus der Toilette kommt. Loïc verabschiedet sich und sagt „À plus tard“ und somit wird dem Zuschauer vermittelt, dass sie später nochmals treffen werden. Es kommt zu keiner innigen Verabschiedung, was den Zuseher nicht weiter verwundert, da er ja erst vor kurzem erfahren hat, dass die zwei eine heimliche Affäre miteinander haben.

Die Szene wirkt keinesfalls ungewöhnlich. Alles soll erscheinen als ob sich die zwei heimlich ein Date auf der Toilette ausgemacht hätten. Diese Annahme wird durch das gemeinsame Verlassen des Raumes bestätigt und der Zuseher wird abermals bestärkt, dass es sich nun wirklich nur um eine heimliche Affäre handelt. Um diese Szene nun als solche zu verstehen, wird das ganze Vorwissen, was bis zu diesem Zeitpunkt erarbeitet wurde, verwendet, um diese Szene auch wirklich richtig deuten zu können. Durch die spezielle Montage, welche durch romantische Musik, wie zum Beispiel Nat King Cole's L.O.V.E. untermalt wird, wird dem Zuseher das Genre „Liebesfilm“ näher gebracht und vermittelt.

All diese Faktoren spielen zusammen und bringen dem Zuseher das Genre „Liebesfilm“ bzw. „Melodram“ näher.

Nun stellt sich aber die Frage, warum der Zuseher für Angélique Empathie entwickelt und der Figur Loïc zumindest in der ersten Hälfte des Films die Täterrolle zuschreibt.

6.2.3 Empathie-Entwicklung für Angélique

Ganz allgemein ist es interessant zu beobachten, dass man für gewisse Figuren Anteilnahme empfindet, während man bei anderen Figuren lieber einen großen Bogen um sie machen würde.

> *„Ein Modell der affektiven Anteilnahme kartographiert die Wege der Gefühle im Film: Es zeigt regelhafte Verbindungen zwischen Filmstrukturen und Zuschauergefühlen auf. Eine Voraussetzung dafür besteht darin, sowohl den Bereich der filmischen Mittel als auch den Bereich der Affekte begrifflich angemessen zu erfassen.“* (Eder 2005: 225.)

So können laut Eder (2005: 225f.) Filme als „Stimulussysteme“ betrachtet werden, die Gefühle und Reaktionen induzieren und lenken. Oft überschneiden sich die Gefühle der Filmfiguren, mit denen der Zuschauer, jedoch gibt es auch hier Unterschiede. Als bekanntes Beispiel nennt Eder die Anfangsszene aus dem Weißen Hai, wo eine junge Frau im Wasser schwimmt. Sie hat noch keine Ahnung welches Unheil sie gleich überkommen wird, der Zuseher jedoch weiß schon längst, dass sie gleich vom weißen Hai angegriffen wird und „fürchtet um sie“. So empfinden Filmfigur und Zuschauer nicht die gleichen Gefühle, da dieser schon einen Schritt voraus ist. Die Lenkung der Gefühle erfolgt durch drei Ebenen: durch die Ebene der Darstellung, die Ebene der formalen Strukturen und die Ebene der filmischen Mittel. (ebd.: 226.) Figuren werden durch ihr Aussehen, ihren Charakter, ihre Mimik und Gestik schon so inszeniert, dass der Zuschauer sich mit ihnen identifizieren kann. Bewusst werden Figuren in den Vordergrund gerückt, um so die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken und dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben mit der Filmfigur Nähe aufzubauen. Es ist sehr schwierig, all die komplexen Vorgänge wirklich zu erfassen. Des Weiteren muss von Anfang an zwischen Emotionen und Stimmungen unterscheiden werden. Emotionen sind, laut Eder, immer an Objekte geknüpft und besitzen eine „kognitive Komponente“. Stimmungen sind hingegen nicht „objektbezogen und tonisch“. (vgl. Eder 2005: 227.) Diese zwei beschriebenen Komponenten, Emotion und Stimmung, gehen jedoch Hand in Hand. „*Wird eine Person von einer spezifischen Stimmung begleitet, so fallen bestimmte Emotionen ihr gegenüber leichter*.“ (ebd.) Nun ein konkretes Beispiel aus dem Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT:* Von der ersten Sekunde an wird dem Zuschauer Angélique unter einer romantischen Komponente vorgestellt. Das verträumte, verliebte Mädchen, das ihren Freund abgrundtief vergöttert. Farben, Musik und verträumtes Dekor untermalen und verstärken diese Stimmung.

Screenshot 3: Hier sieht man Angélique in der Anfangsszene, wie sie in eine Auslage schaut. Auffällig ist die Fülle an Herzen, die sie förmlich umgeben.

Es wird dem Zuseher bewusst die „Schokoladen-Seite“ von Angélique gezeigt, um mit ihr zu sympathisieren. Im Gegenteil zu Angélique, steht Loïc in einem negativen Licht. Durch das bewusst gewählte Prinzip der Auslassung, wirkt Loïc gefühlskalt und findet beim Zuseher wenig Sympathisanten. Durch die Einbettung seiner Figur in bewusst kalte Farben, wird die Stimmung noch verstärkt.

Screenshot 4: Angélique sucht in diesem Meer aus Rosen eine für ihren Geliebten.

In der Anfangsszene sieht man Angélique beim Aussuchen einer Rose für Loïc. Diese Szene wird mit einer beschwinglichen Musik untermalt. Es wird eine verliebte, fröhliche Stimmung aufgebaut und somit beginnt der Zuschauer Angélique mit diesem Gefühl zu assoziieren. Als Loïc sie nach und nach immer öfter versetzt, bekommt dieser sofort den Status des Antagonisten zugeschrieben. Die zwei Welten von Angélique und Loïc sind so kontrastreich inszeniert, dass der Zuseher ebenso dazu animiert wird, vereinfacht zwischen „Gut und Böse“ zu unterscheiden. Anders ausgedrückt, durch die Farbinszenierung lässt sich erkennen, dass „*Gefühle zu Figuren wesentlich durch deren ästhetische Gestaltung bestimmt sein können*.“ (ebd.) Oft reagiert man auf Filmfiguren ähnlich wie man realen Figuren gegenübertreten würde. Dass es sich um eine reine Fiktion handelt, tritt daher in den Hintergrund. (ebd.: 233.) Die Bewertung von den Filmfiguren findet im Laufe des Films oft unbewusst statt. Es werden verschiedene Faktoren vereint, die dazu führen, ob wir eine Person als sympathisch oder unsympathisch empfinden. Eder unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen

- *„angeborenen Auslöser und*
- *Urteile die auf gesellschaftliche Normen oder*
- *der individuellen Sozialisation basieren.“* (ebd.)

Zu den angeboren Auslösern zählen „Gefahren- und Krankheitssignale“ sowie „Fein-, Kindchen- oder Partnerschemata“. So werden zum Beispiel größere Zähne als bedrohlich empfunden. Diese Auslöser sind auf die Evolution zurückzuführen und „interkulturell verbreitet.“ (ebd.) Bei den Urteilen, die auf gesellschaftlichen Normen basieren, wird die Figur auf ihre moralische Haltung hin beurteilt. Ist das Handeln der Figur moralisch vertretbar oder bricht die Filmfigur mit allen Konventionen? Es ist jedoch auch möglich, Werte gegeneinander auszuspielen. So ist die Femme fatale optisch zwar schön, jedoch moralisch gesehen böse und gefährlich. (ebd.) Als letzten Faktor der Figurenbewertung ist die individuelle Sozialisation, das heißt, die persönlichen Ängste, Wünsche und Vorstellungen, die mit den Protagonisten des Films korrelieren, zu sehen. So kommt es zu Assoziationen, man kann mit einer Figur mitfühlen, weil man selbst die gleichen Gefühle hat. „*Ein Film interagiert demnach mit dem individuellen 'Identitätsthema' seiner Zuschauer.“* (Eder 2005: 235.) Somit überrascht es nicht, dass Angélique anfänglich die Opferrolle zugesprochen wird. Sie ist das verletzte Mädchen, das von einem Fremdgänger (da Loïc ja eigentlich verheiratet ist) hintergangen und sitzengelassen wird. Es fällt dem Zuschauer wesentlich leichter, sich mit Angélique zu identifizieren als mit Loïc.

Im Verlauf des Films kommt es aber zu einem Dilemma: Angélique ist zu immer gewalttätigeren Handlungen fähig, verhält sich demnach nicht korrekt und der Zuseher hat erste Zweifel, ob die anfängliche Empathie Angélique gegenüber tatsächlich begründet war. Bis zur großen Flashback-Szene, behält Angélique die Opferrolle, die aus Verzweiflung dazu bereit ist, alle Grenzen zu überschreiten. Nach dem Flashback werden die Karten „neu gemischt“ und der Zuseher wird mit der wahren Geschichte konfrontiert. Es erfolgt eine neue Figurenbewertung und der Zuschauer erhält die fehlenden Bruchteile der ersten Hälfte.

6.3 *À LA FOLIE* – Ein Thriller?

Im Laufe des Films wird das Genre „Liebesfilm“ Schritt für Schritt mehr verlassen und der Zuschauer wird sich bewusst, dass er somit ein neues Genre betritt – den Thriller. Dieses Genre bezeichnet Filme, die sich durch einen hohen Grad an Spannung auszeichnen. Wichtig ist jedoch sie von den Suspense-Filmen zu unterscheiden, da das Publikum in einem Thriller auf dem gleichen Wissensstand steht wie der Protagonist. Bei Suspense- Filmen hat der Zuschauer einen größeren Wissenshintergrund als der Held und weiß, dass ihm gleich etwas Böses widerfahren wird. Als Beispiel für den Suspense-Effekt nennt Wulff in seinem Artikel den Film *DAS FENSTER ZUM HOF* (USA, 1954), wo der Held des Films an den Rollstuhl gefesselt ist und der Zuschauer ganz genau sieht, wie der Mörder in seine

Wohnung eindringt. Somit weiß der Zuschauer wesentlich mehr als der Protagonist des Films. Dies ist ein möglicher Effekt um Spannung zu erzeugen, da das Publikum weiß, dass eine Gefahr droht. (vgl. Wulff 2007: 705.) Das Genre Thriller inkludiert schon das Ziel dieser Filme und zwar den Zuschauern einen Thrill zu bieten, sie zum Schaudern zu bringen. Heinrich bezieht sich, um das Wort „Thrill" zu definieren, auf Roland Zag. Ein Thrill ist laut Zag mit einer sinnlichen Erregung zu vergleichen. Wenn man sich einmal auf diesen Stimulus eingelassen hat, so ist man meist schon darin gefangen. (vgl. Heinrichs 2011: 104.) Entscheidet sich der Zuschauer für einen Thriller, so erwartet er und, vor allem, sucht er diesen Kick. Das Publikum möchte an seine Grenzen gehen und je näher man sich diesen nähert, desto mehr „sinnliche" Erregung wird ausgelöst. (ebd.: 105.) *„Das Spiel mit den Tabus des realen Lebens erhöht dabei den Lustfaktor."* (ebd.) Somit werden Tabus mit Hilfe des Films ausgelebt und bieten dem Zuschauer die Möglichkeit Empfindungen, die im alltäglichen Leben keinen Platz mehr haben, auszuleben. (vgl. Munaretto 2009: 88.) Auch Rathmeyer ist dieser Meinung und besagt, dass diese Triebe bzw. die Gewaltbereitschaft in unserer Gesellschaft unterdrückt, jedoch durch eine „fiktive Inszenierung" ersetzt werden. (vgl. Golde 2002: 12.) Auch beim Thriller gibt es unterschiedliche Subgenres, die den Inhalt des Films noch näher konkretisieren. So findet man zum Beispiel „Actionthriller", in denen es sehr viele aktionsreiche Szenen gibt oder auch den bekannten „Psychothriller", bei denen meistens ein Psychopath in Erscheinung tritt. Als Vorreiter für den Psychothriller zählt eindeutig Hitchcocks Film *PSYCHO* (USA, 1960), der nach wie vor die Zuseher in den Bann zieht. Erst nach diesem Erfolg kam das Genre „Thriller" so richtig ins Rollen und befindet sich nach wie vor in einem Wandel, da sich immer wieder neue Formen der Inszenierung finden. (vgl. Heinrichs 2011: 111.) Aber auch *SILENCE OF THE LAMBS* (USA, 1991) hat einen nachhaltigen Erfolg im Genre Thriller erzielt und Bösewichte wie Hannibal Lector haben eine immer größere Faszination beim Zuschauer ausgelöst. (ebd.)

Die Geschichte des Thrillers ist auf eine Person fokussiert und es *„geht immer um die filmische Darstellung der subjektiven Wahrnehmung eines äußerst bedrohlichen Geschehens.*" (Wulff 2007: 706.) Besondere Aufmerksamkeit wird beim Thriller auf den „emotionalen Konflikt" (Heinrichs 2011: 111.) der Hauptfiguren gelenkt und deren Kampf ums Überleben wird gekonnt in Szene gesetzt. Zu den Motiven des Thrillers zählt man unter anderem Persönlichkeitsspaltung, Gedächtnisverlust und Identitätskrisen und es werden oft und gerne Elemente aus Erotik und Horror eingebaut. Aber auch von der Norm abweichendes Verhalten stellt, wie auch im Film *À LA FOLIE*, im Thriller einen wichtigen Bestandteil dar. (vgl. Golde 2002: 17.)

Die Studie von Michael Balint hat versucht die Emotion „Thrill“ näher zu untersuchen und mit einem bildlichen Vergleich zu veranschaulichen. Balint stellt einen Vergleich mit dem Karussell oder der Achterbahn des Vergnügungsparks an. Auch bei diesen Attraktionen wird eine Art Nervenkitzel ausgelöst, der sich durch den Verlust des „Gleichgewichts“ und der „Standfestigkeit“ auszeichnet. Der Vergleich zum Thriller ist nun der folgende: Der erste Zusammenhang besteht darin, dass die bevorstehende Gefahr bekannt ist. Man weiß, auf was man sich einlässt, dies gilt sowohl für den Film als auch für die Attraktion im Vergnügungspark. Des Weiteren hat man sich bewusst für diese „Gefahr“ entschieden, jedoch weiß man auch in beiden Fällen, dass diese Angst vorbei gehen und man bald wieder in Geborgenheit sein wird. Dies sind die wesentlichen Elemente, die einen Thrill ausmachen. (vgl. Wulff 2007: 706.)

> „*Die Kunst der Inszenierung des Thrillers besteht gerade darin, das Wechselspiel von Sicherheit und Unsicherheit, Kontrolle und Kontrollverlust in Gang zu bringen, das ein lustvolles Erleben von Angst und Schrecken, Horror und Ekel ermöglicht.“* (ebd.)

Um das Konstrukt „Thriller“ auch als ein solches zu verstehen, muss hier wieder ein Vorrat an Symbolen zwischen Sender und Empfänger vorhanden sein. Dieser Symbolvorrat (Shared Code) wird demnach als Minimum für die Kommunikation vorausgesetzt. Um die Wichtigkeit dieser Shared Codes zu betonen, vergleicht sie Heinrichs mit Reiseführern, die zu Beginn ihre Leser mit den anderen kulturellen Gepflogenheiten vertraut macht. Denn oft kann ein einzig falsch interpretiertes Symbol zu Verwirrung führen, da es eigentlich etwas ganz anderes bedeutet. (vgl. Heinrichs 2011: 114.) So stiftet es zum Beispiel schon Verwirrung, wenn ein Asiate um Zustimmung auszudrücken nicht mit dem Kopf nickt, sondern ihn von einer Seite zur anderen wiegt, da dies in unserem Umfeld als ein „Nein“ interpretiert werden könnte. Wenn man dies auf den Film umlegt, so heißt dies, dass durch eine bestimmte Gestik und Mimik des Protagonisten dem Zuschauer signalisiert wird, dass er Angst hat oder zum Beispiel etwas nicht mit rechten Dingen zugeht. Angst spielt generell einen wichtigen Faktor im Thriller, da diese wechselseitig also sowohl beim Protagonisten als auch beim Publikum provoziert und inszeniert wird. (vgl. Kaufmann 1990: 64.)

Auch beim Anschauen eines Films handelt es sich um eine Form von Kommunikation. Heinrichs (2011: 117.) bezieht sich auf Pfister, der zwischen einer „äußeren“ und „inneren Kommunikation“ unterscheidet. Unter der äußeren ist die zwischen dem Zuschauer und der Filmfigur zu verstehen. Die Figur, selbst wenn von einer realen Person verkörpert, ist fiktiv und der Informationsaustausch findet unbewusst statt. Bei der „inneren Kommunikation“ handelt sich um den Informationsaustausch zwischen den Figuren.

Diese Unterscheidungen können sich im Hinblick auf die Filmanalyse als wichtig herausstellen. Bei der Filmanalyse ist das 3-Akt-Modell sehr hilfreich, das schon Aristoteles vertreten hat. So ist auch Field der Meinung, dass alle Filme auf dieser Dreiteilung basieren. So wird der Anfang des Plots mit dem ersten Akt gleichgesetzt, die Mitte des Films entspricht dem 2. Akt und der Schluss dem 3. Akt. Somit kann man den 1. Akt mit der Einführung der Geschichte gleichsetzen, im 2. Akt werden die Konflikte aufgebaut und intensiviert und im letzten Akt kommt es zu einer Auflösung. (vgl. Heinrichs 2011: 119.)

Diese Dreiteilung kann man auch auf dem Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* anwenden:

1. Akt	Vorstellen der Geschichte	Der Zuschauer lernt die Protagonisten Angélique und Loïc kennen. Ihre Verbindungen miteinander werden geklärt: Der Zuschauer bekommt vermittelt, dass Angélique und Loïc eine Affäre haben.
2. Akt	Konflikte werden aufgebaut	Loïc wird immer unzuverlässiger und lässt Angélique sitzen. Unfälle und eigenartige Ereignisse vermehren sich. Nach und nach bekommt der Zuschauer die leise Ahnung, dass Angélique hinter den Unfällen steckt.
3. Akt	Auflösung der Geschichte	Der Zuschauer bekommt die wahre Geschichte aus Loïcs Perspektive präsentiert. Alle Situationen die ungeklärt erschienen, werden nun geklärt und ins wahre Licht gerückt. Es kommt zum Showdown- die anfänglich geglaubte Geliebte Angélique ist nun endgültig zur Antagonisten geworden und greift Loïc an. Es wird ein Ausblick auf die Zukunft gegeben: Loïc wird mit seiner wirklichen Frau und den Kinder gezeigt, während Angélique ihre Liebeskrankheit in einer geschlossenen Anstalt „auskuriert“.

Wichtig ist, dass diese Akte voneinander abgegrenzt werden. Dies geschieht durch „Turning Points“. Sie können alles darstellen, von einer Rede bis hin zu einem Schuss, wichtig ist, dass in der Geschichte des Protagonisten eine Wendung passiert. (vgl. Heinrichs 2011:

120f.) Beim Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* stellt der Selbstmordversuch seitens Angéliques einen offensichtlichen „Turning Point“ dar. Bei dieser Sequenz wird eine Flashback-Szene eingesetzt und der bis dahin erzählte Inhalt neu aufgerollt. Der erste „Turning Point“ des Plots könnte der Unfall mit Loïcs Frau darstellen, da Angélique die Rolle des unschuldigen Mädchens verlässt und immer skrupelloser wird. Interessant bei dieser Einteilung der Akte ist, dass ein Genre direkt ins andere übergeht. Was als anfängliche Romanze gilt, stellt sich als gefährlichen Thriller heraus. Es geht nicht mehr um das Wohl von Angélique, sondern das Publikum macht sich um den Kardiologen Sorgen, der immer mehr und mehr die Kontrolle über sein Leben verliert.

6.3.1 Mit welchen Mitteln wird nun das Genre „Thriller“ im Film umgesetzt?

Anfänglich sympathisiert der Zuschauer mit Angélique, doch als sie zu immer schlimmeren Taten fähig ist, entstehen die ersten Zweifel des Zuschauers. Die anfängliche Empathie, die für Angélique entwickelt wurde, wird immer mehr in Frage gestellt. Der Zuschauer erkennt, dass die Protagonistin eine Gefahr darstellt und nicht davor zurückschreckt „über Leichen zu gehen“. Der Wahnsinn der von der Figur Angélique ausgeht, wird durch eine punktuelle Steigerung an die Spitze getrieben. Als Angélique das Auto von Loïc beschmiert, wird diese Handlung noch als harmlos empfunden. Als sie jedoch eine Patientin von Loïc zur Rede stellen will und diese an einem Herzinfarkt stirbt, hat Angélique ihre Rolle des armen Mädchens endgültig verlassen und kann als gefährlich eingestuft werden. Auch die anschließende Erpressung ihrer Freundin zeigt, dass eine Demoralisierung von Angélique stattgefunden hat. Sie kann nicht mehr zwischen Recht und Unrecht unterscheiden, und genau das macht sie so gefährlich. Die Aufmerksamkeit wird auf Loïc gelenkt, der Zuschauer fürchtet sich um sein Wohl und realisiert, dass die Erzählung vor dem Cut das Geschehen nicht vollständig dargestellt. Hitchcock selbst hatte in Punkto Sympathie gegenüber den Protagonisten des Films eine ganze eigene Theorie: Er war der Meinung, dass man sogar mit den Antagonisten eine Form von emotionaler Anteilnahme erleben kann. Er nennt bei einem Interview mit Truffaut folgendes Beispiel: Man solle sich vorstellen, jemand durchstöbert heimlich die Laden einer Dame. Bei einer anderen Kamera-Einstellung sieht man diese Dame langsam die Treppe in Richtung des Zimmers hinaufgehen. Auch wenn die besagte Person die Laden illegal durchstöbert, so hat das Publikum quasi das Bedürfnis sie zu warnen und ihr mitzuteilen, dass sie doch aufpassen möge, da die Besitzerin kommt. Ist diese Person, eine sympathische, so will der Zuschauer sie sogar doppelt warnen. (vgl. Baroni 2007: 272.)

Die Spannung im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* wird immer größer und der Zuschauer erlebt noch dazu ein kontinuierliches „Aha-Erlebnis“. Normalerweise wird das Geschehen eines Films von A nach B erzählt, jedoch könnte man diesen Film in folgendes Schema einordnen: A (Angélique) – B (Cut durch Selbstmordversuch) und C (Loïcs Sicht). Die Teile „A“ und „C“ ergänzen sich und nur durch das Sehen dieser beiden Teile kann der Film als ein Ganzes verstanden werden. Der Zuseher nimmt nicht nur das Geschehene passiv auf, sondern nimmt quasi aktiv teil, den Teil A mit dem Teil C zu komplettieren. Somit kann man auch von einer Form von Antizipation sprechen, die zum Ziel hat, das Filmvergnügen noch zu intensivieren. Durch diese Inszenierung werden die Gefühle des Publikums bewusst gelenkt und gesteuert. Bereits gegen Ende des ersten Teils wird eine Spannung aufgebaut, die im zweiten Teil beim Showdown seinen Höhepunkt erreicht.

> *„Antizipationen haben einen kognitiven und affektiven Teil. Spannungserleben z.B. umfasst (sic.) mehrere kognitive Leistungen: Zuallererst muss der Problemraum im inneren Erleben des Verstehens aufgebaut werden; sodann müssen die möglichen Verläufe kalkuliert werden, die das Geschehen haben kann; die möglichen outcomes müssen schließlich evaluiert werden." (*Wulff, 2000)

Laut Wulff wird diese Spannung Schritt für Schritt aufgebaut. Zuerst muss das Basiskonstrukt begriffen und verinnerlicht werden um anschließend dem Zuschauer mögliche Enden und Ausgänge des Films vorzustellen. Aber um eine wirkliche Anteilnahme zu provozieren ist es wichtig, dass eine Berechenbarkeit vorhanden ist. Dies ist im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* im Zuge einer kontinuierlichen Vorarbeit der Fall, da der Zuschauer schon langsam die Unberechenbarkeit von Angélique wahrnimmt. Dieser Vorgang ist aber nicht nur an den Inhalt gebunden, sondern die Antizipation basiert auch auf Affekten, die durch das Filmerlebnis und die dadurch provozierten Bildern, verstärkt werden. Auch Baroni ist der Meinung, dass der Zuschauer eine aktive Rolle beim Filmerlebnis einnimmt.

> *„Au cours de sa progression dans le récit, l'interprète ne joue pas un rôle passif qui se limiterait à actualiser <<pas à pas>> des portions successives du texte, mais il est amené souvent à anticiper certains développments“* (Baroni 2007: 92.)

Diese Anteilnahme und die Vermutungen bezüglich der möglichen Outcomes des Films sind der erste Schritt, um „Suspense“ zu erzeugen. Baroni nimmt Bezug auf ein Beispiel von Umberto Eco, bei dem sich zwei Personen unterhalten. Die Person A sagt, dass sie kein Benzin mehr hat. Die Person B weist sie darauf hin, dass sie an der Ecke eine Tankstelle gesehen hat. Ab diesem Moment kommen sowohl auf der Seite der Protagonisten, aber auch beim Rezipienten die ersten Fragen und Vermutungen auf. Wird diese Tankstelle offen haben? Wird es Benzin geben? Diese Fragen und Mutmaßungen werden von Eco als „suspense léger“ bezeichnet, die sich durch „incertitude“ und „anticipation“ auszeichnen. (vgl. Baroni 2007: 92.) Genau diese Ungewissheit spielt eine große Rolle beim Film *À LA*

FOLIE … PAS DU TOUT, da der Zuschauer sehr verwirrt ist und nicht mehr weiß, was er für bare Münze nehmen soll und was nicht. Auch Wolfgang Iser betont, dass sich der Zuschauer durch genau diesen Effekt gezwungen sieht, mit dem Protagonisten mitzuleben und somit die Geschichte noch lebendiger wird. (Baroni 2007: 270f.)

Wahnsinn in Verbindung mit Suspense ist eine reine filmische Erzähltechnik, da das Theater nie in der Lage wäre die drohende Gefahr filmisch so in Szene zu setzen. (vgl. Kaufmann 1990: 20.)

Für Peter Wuss liegt die Aufgabe der Emotionen darin „*Defizite pragmatischer Information*" (Wulff, 1993) auszugleichen. Liegt eine Form von Normbrechung vor, so ist es dem Rezipienten regelrecht ein Bedürfnis wieder einen Normalzustand herzustellen. Auch wird die Instabilität als eindeutiger Auslöser für Spannung angesehen. Diese lässt sich schon in alten Volksmärchen finden, die ausgehen von einer außergewöhnlichen Situation in einer, den Umständen entsprechenden, Normalsituation enden. (vgl. Wulff, 1993)

In Bezug auf Affekte wird zwischen suprise, suspense und curiosity unterschieden. Wichtig ist, dass diese Affekte aber erst während der Rezeption entstehen. Sie ist ebenfalls eng an die Empathie-Bildung zum Protagonisten gebunden sind, wie schon im vorherigen Kapitel näher erläutert wurde. Diese Kommunikation die sich zwischen Film und Rezipienten erkennen lässt, wird von beiden Seiten gelenkt und gesteuert. So kann der Rezipient aktiv entscheiden, ob er sich den gewählten Film zu Ende anschauen möchte. Er kann aber auch anfänglich gebildete Empfindungen dem Protagonisten gegenüber ändern, sie widerrufen. Auch der Text lenkt die Affekte in eine gewisse Richtung und provoziert diese förmlich.

In dem behandelten Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* werden diese Affekte sowohl durch die Täuschung des Zuschauers als auch durch die der Protagonisten provoziert. Durch diesen Betrug der im Film von statten geht und den das Publikum aktiv miterlebt, da er selbst auf eine gewisse Art und Weise betrogen worden ist, wird Spannung erzeugt. Jedoch wo eine Täuschung bekannt ist, wird auch ein Wunsch nach Aufklärung seitens des Zuschauers erwartet. Wird dies nicht erfüllt, macht sich Enttäuschung breit. (vgl. Zag 2010: 111.) Anders formuliert, wird ein Konflikt oder eine komplizierte und verstrickte Handlung gegen Ende des Films nicht aufgeklärt, entsteht beim Zuschauer Unmut.

Ein weiterer entscheidender Faktor für den Spannungsaufbau ist, dass die Zuschauer mit ausreichend Informationen ausgestattet sind. Ist dies nicht der Fall, ist es laut Hitchcock gar nicht möglich Spannung aufzubauen. Er konkretisiert dies und meint, dass der Zuschauer

sogar immer mehr wissen muss, als der Betroffene im Film, denn nur so kann er sich die essentielle Frage stellen: Wie wird die Situation ihren Lauf nehmen? Doch auch wenn eine gewisse Berechenbarkeit vorausgesetzt wird, darf der Film nicht zu voraussehbar sein, sonst würde ja das eigentliche Filmvergnügen verloren gehen. (vgl. Wulff, 1993)

Nun stellt sich hier die Frage ob der Zuschauer der Films *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* nun wirklich mehr weiß, als die Protagonisten selbst? Anfänglich ist er überzeugt davon, die Ausgangssituation vollkommen durchschaut zu haben und demnach auch unter Kontrolle zu haben. Diese anfängliche Sicherheit wird widerlegt und somit ist die Berechenbarkeit auch nur noch bis zu einem gewissen Grade gegeben. Durch die neue Ausgangssituation in der zweiten Hälfte des Films muss sich der Zuschauer ein neues Bild machen und sich erneut Fragen über den weiteren Verlauf des Films stellen.

6.3.2 Skizze über den Spannungsaufbau im Film

Im Film finden sich, wie schon öfters erwähnt, verschiedene Arten von Spannung, die mit verschiedensten Affekten gekoppelt sind.

Auch der Konflikt stellt eine Möglichkeit dar, Spannung aufzubauen. So ist dies auch im Film *À LA FOLIE* der Fall. Gleich zu Beginn findet sich der bekannte Konflikt „Freund meldet sich nicht mehr und lässt Freundin sitzen“ wieder. Dieser stellt die Ausgangssituation des Rezipienten dar, um die folgenden Handlungen zu verstehen und nachzuvollziehen. Der Zuschauer stellt sich die Frage: Wie wird dieser Konflikt nun gelöst? Für wen entscheidet sich der Protagonist – für seine Affäre oder doch für seine schwangere Frau?

Durch die Repräsentation von Angélique als Opfer, entwickelt der Zuschauer Mitleid für sie und hofft, dass diese Konflikte geklärt werden. Ein Beispiel für eine solche Situation wäre, wie Angélique auf einen Anruf von Loïc wartet. Sie starrt auf den Apparat doch es tut sich nichts. Der Rezipient stellt sich nun die Frage, ob er sie nun anrufen wird oder nicht? Als das Telefon dann am nächsten Tag läutet und Angélique den Hörer voller Erwartungen abhebt, wird die Erwartung, es handle sich um Loïc, enttäuscht. Die Zeitspanne zwischen dem Warten und der Enttäuschung der Erwartung kann bereits als Spannung bezeichnet werden.

Ein weiteres Spannungsmoment im Film ist der Unfall (Sequenz 33) von Angélique, da die Umstände nicht wirklich geklärt sind und die Szene des Unfalls im Film nicht gezeigt wird. Héloïse frühstückt mit ihrer Schwester, die ihr sagt, dass Angélique sich ihr Moped ausge-

borgt hat und es ihr in der Arbeit wieder zurückgeben wird. Man sieht Héloïse in der Bar arbeiten. Ihr Chef ist bereits in Rage über Angéliques zu spät kommen. Plötzlich sieht man Héloïse aus der Bar laufen, da sie Angéliques Ankunft gesehen hat. Die verletzte Protagonistin sagt, sie habe einen Unfall mit dem Moped gehabt und würde den Schaden beheben. Es folgen keine weiteren Details bis zum zweiten Teil des Films, der zeigt, dass Angélique einen Unfall mit Loïcs Frau Rachel provoziert und diese daher das Baby verloren hat.

Aber auch die Sequenz 36 löst beim Rezipienten einen gewissen Spannungseffekt aus. Angélique wartet auf Loïc am Flughafen um gemeinsam die Florenz Reise anzutreten. Der Zuschauer, wissend das Loïc Angélique immer öfter sitzen lässt, befürchtet, dass der Kardiologe sie wieder sitzen lässt. Natürlich hofft er, dass er es noch rechtzeitig zum Flughafen schafft. In einer Parallelmontage sieht man Loïc der ins Auto steigt und losfährt und die Erwartungshaltung des Zuschauers steigt genauso wie die Spannung, ob er es rechtzeitig schafft oder nicht. Und dann folgt die Ernüchterung – er hat nicht Angélique gesucht, sondern seine Frau Rachel. Die anfängliche Befürchtung seitens des Zuschauers hat sich demnach bestätigt.

Eine weitere Inszenierung von Spannung stellt die Verhaftung von Loïc dar, der eine seiner Patientin angegriffen haben soll. (Sequenz 53) Sie sucht sofort die Adresse der Klägerin im Internet heraus und es folgen, wie auch beim Unfall mit dem Moped, keine weiteren Informationen. Am nächsten Tag sieht man Héloïse am Frühstücktisch mit ihrer Schwester und im Radio hört man den Bericht über den Tod einer Patientin des Kardiologen. Héloïse verlässt sofort das Haus und konfrontiert Angélique mit diesem Vorfall. Als der Kommissar kommt und Angélique fragt, was sie denn letzte Nacht getan hat, gibt sie an, diesen mit Héloïse verbracht zu haben, welche diese Aussage durch ein Nicken bestätigt. Im anschließenden Gespräch mit Héloïse gibt Angélique zu, an dem Tod der Patientin beteiligt gewesen zu sein, sie sie jedoch nicht töten wollte, da es sich um einen Unfall gehandelt haben soll. Héloïse drängt sie dazu sich bei der Polizei zu stellen, wird jedoch von ihrer Freundin erpresst. Höhepunkte des Films stellen der Selbstmordversuch von Angélique (vgl. Sequenz 58), sowie der Showdown, also die Konfrontation der beiden Protagonisten (vgl. Sequenz 107), dar. Aber auch die Sequenz, in der Loïc in das Nachbarhaus geht, welches von Angélique bewohnt wird, erzeugt Spannung beim Publikum, wenn nicht sogar einen Thrill. Auf diese Szene wird nun in Form eines Einstellungsprotokolls näher eingegangen, da sie nicht nur Elemente des Thrillers enthält, sondern auch Elemente des Horrorfilms beinhaltet.

6.3.3 Einstellungsprotokoll und Analyse der Sequenz 103 – Loïc erkennt die Wahrheit

Screenshot 5: Loïc denkt, lässt alle Geschehnisse Revue passieren und erkennt, dass Angélique die Frau ist, die ihn verfolgt hat.

Nr.	Zeit/ Dauer	Handlung	Kamera	Ton
1.	1:17:25-1:17:34	Loïc hat begriffen, dass Angélique die Person ist, die ihm verfolgt. Mit dem Schlüssel, den er mal per Post erhalten hat läuft er ins Nachbarhaus.	Totale	Musik im off, dramatisch
2.	1:17:34-1:17:46	Loïc steht vor dem Haus und ist dabei es zu betreten. Er dreht den Schlüssel um und zögert kurz, dreht den Schlüssel aber dann um.	Close Up - Loïc Close up – Schloss Close up -Loïc	Musik im off
3.	1:17:46 – 1:17:58	Loïc steht im Türrahmen. Er ist dabei das Haus zu betreten.	Totale	
4.	1:17:58 – 1:18:06	Loïc schaut sich im Haus um und entdeckt das Chaos, dass Angélique im Haus verursacht hat.	Totale – Schwenk Totale Haus	
5.	1:18:06-	Loïc dringt immer weiter in das Haus ein und schaut sich	Halbnahe Loïc	

	1:18:19	um.		
6.	1:18:19- 1:18:32	Loïc betritt ein Zimmer	Close Up – Loïc, Schwenk auf den Raum Totale, Schwenk Loïc/Close up und Wechsel Close up/Totale	Surren des Ventilators
7.	1:18:32	Loïc geht die Wendeltreppe hinauf.	Totale, Nahe Loïc	Schritte
8.	1:18:49	Loïc betritt einen neuen Raum	Nahe von Loïc, der die Türe aufmacht	Türknarren
9.	1:18:53	Loïc macht im Raum eine grauenvolle Entdeckung: Ein gebasteltes Abbild seiner selbst	Totale, Schwenk zu Close Up von Loïc (im Zoomverfahren)	Musik im Off – Klavier, dramatisch
10.	1:18:57	Abbild von Loïc im Detail	Detailaufnahme von gebastelten Loïc	Klassische Musik im Off
11.	1:19:01	Loïc geht näher an dieses Bild heran, um es besser sehen zu können	Totale von Loïc und seinem Abbild	Klassische Musik im Off
12.	1:19:08	Loïc untersucht die Collage, er berührt sie total.	Nahe von Loïc und Bild	Klassische Musik im Off
13.	1:19:13	Er streicht über die Kollage und untersucht diese genau und berührt so zum Beispiel seinen Schal. Er findet einen Teil eines Briefs von ihr an die Kollage geheftet, in der sie von der Florenz Reise spricht.	Detailaufnahme Hand von Loïc und Kollage, Nahe Loïc und Kollage, Detailaufnahme Brief	Klassische Musik im Off
14.	1:19:32	Er sieht auch die Rose, die er ihr mal geschenkt hat. Er berührt diese und erinnert sich.	Detailaufnahme Rose, Close Up Loïc Close Up Hand von Loïc, die Rose berührt	Klassische Musik im Off
15.	1:19:43	Flashback von Loïc: Er sitzt im Büro und erfährt von der Schwangerschaft seiner Frau.	Totale Loïc im Büro und Patientin, Zoom Loïc – Nahe Loïc	Stimme von Assistentin im Off

16.	1:20:09	Loïc kauft Blumen im Blumengeschäft	Totale Loïc und Geschäft	Autos im Off, Schritte
17.	1:20:11	Loïc steigt aus dem Auto und nimmt die Blumen. Angélique kommt zufällig aus dem Nachbarshaus und er schenkt ihr aus Freude über die gute Nachricht eine Rose. Ende des Flashbacks.	Totale Wohngegend Halbtotale Loïc und Angélique	
18.	1:20:37	Loïc hält wieder die Rose in der Hand.	Close Up von Hand und der Rose	
19.	1:20:39	Loïc entfernt sich von dem Bild und verlässt den Raum.	Detailaufnahme Gesicht von Loïc Bild wird zu Halbnahe Close Up Helm	Zumachen der Türe

Screenshot 6: Die erste Begegnung von Angélique und Loïc, der ihr aus Freude über die Schwangerschaft seiner Frau eine Rose schenkt.

Anhand des Einstellungsprotokolls wird ersichtlich, welche Mittel Colombani eingesetzt hat, um Spannung zu erzeugen. Ein wesentlicher Faktor spielt die Musik- sowie die Geräuschkulisse. Als Loïc das Nachbarhaus betritt, hört man klassische Musik im Off, die jedoch beim Eintreten ins Haus verstummt. Colombani verzichtet auf den Einsatz von Musik beim Erkunden des Hauses, um so die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Details im Haus

zu lenken. So entdeckt Loïc das Chaos, das Angélique verursacht hat und Schritt für Schritt entdeckt er immer mehr von den tiefen Abgründen Angéliques. Auch in den weiteren Szenen wird komplett auf Musik verzichtet. Durch das Wechselspiel von Close-Up Einstellungen von Loïc und den Einstellungen des Interieurs des Hauses wird dem Zuschauer das unbehagliche Gefühl des Protagonisten mitvermittelt. Gleichzeitig macht sich auch eine Erleichterung breit, denn endlich entdeckt der Kardiologe die Wahrheit, die der Zuschauer durch die Auflösung des unzuverlässigen Erzählens im zweiten Teil schon lange gewusst hat. Der Höhepunkt des Films ist, als Loïc eine Kollage seiner selbst in einem Zimmer findet. Plötzlich setzt eine dramatische Musik ein und es folgt ein Kameraschwenk mit anschließendem Zoom auf Loïc. Durch den Einsatz der dramatischen Musik, wird der Schock, den Loïc beim Anblick dieses Bildes erleidet dem Zuschauer suggeriert. Durch die Liebe zum Detail und dem Finden der Rose, sowie einem Teil eines Briefes ist Loïc in der Lage sich zu erinnern, wie und wann er Angélique das erste Mal gesehen hat. Dies ist nun das letzte fehlende Puzzle-Stück und Loïc verlässt das Haus. Durch die eingeschobene Flashbackszene erfährt der Rezipient, wie und warum dieser Wahn seinen Anfang gefunden hat. Es handelte sich, wie so oft bei Erotomanen, um eine zufällige Begegnung. Loïc schenkte Angélique eine Rose, da er sich so über die Schwangerschaft seiner Frau gefreut hat. Es handelte sich aber nicht um eine Geste der Liebe, sondern Angélique ist einfach zufällig aus dem Nachbarhaus gegangen und so haben sich ihre Wege gekreuzt.

Um zusammenzufassen: Der Spannungsaufbau in der Szene wird durch das gekonnte Einsetzen von Musik, sowie Close-Up Einstellungen von Loïc entwickelt. Durch das schnelle Heranzoomen von Loïc in Szene 9 sowie das abrupte Einsetzen der Musik, werden bewusst Emotionen und Affekte beim Zuschauer provoziert. Der schnelle Wechsel der Kamera erinnert auch an Horrorfilme, da diese sehr oft mit abrupten Kamerawechseln arbeiten.

Diese Szene erweckt zwar einen Thrill beim Zuschauer, gleichzeitig empfindet dieser aber auch eine Art Erleichterung, denn endlich hat die Suche Loïcs ein Ende gefunden und er weiß, wer die Person ist, die ihm das Leben zur Hölle macht.

7. Unzuverlässiges Erzählen und doppelte Fokalisierung im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*

Neben der Darstellung von Normalität und Wahnsinn im Film, sowie dem Spiel mit den Genres springt noch etwas ganz anderes direkt ins Auge, nämlich die Art des Erzählens der Handlung. Normalerweise wird eine Handlung im Film chronologisch erzählt. Die Geschichte beginnt bei Punkt A und endet bei Punkt B. Natürlich werden im Laufe des Films verschiedene Etappen bewältigt, aber alles nur um schließlich bei Punkt B, dem Ende, anzugelangen. Jedoch gibt es auch die Möglichkeit den Film quasi aufzuteilen und dem Publikum zwei verschiedene Versionen der gleichen Handlung zu präsentieren, wie es im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* der Fall ist. Somit könnte die Struktur, die diesen Film auszeichnet, so skizziert werden: Die Geschichte beginnt mit A1 – die Sicht von Angélique und wird durch eine Zäsur in der Erzählung unterbrochen. Es setzt dann A2 – die Sicht von Loïc - ein.. Dabei handelt es sich um die gleiche Geschichte, diesmal aber aus der Sicht des Kardiologens. Nach dieser Etappe setzt ein dritter Teil (Teil B) ein, der aus einer neutralen Perspektive präsentiert wird.

Hier eine Grafik um die Erzählstruktur zu visualisieren:

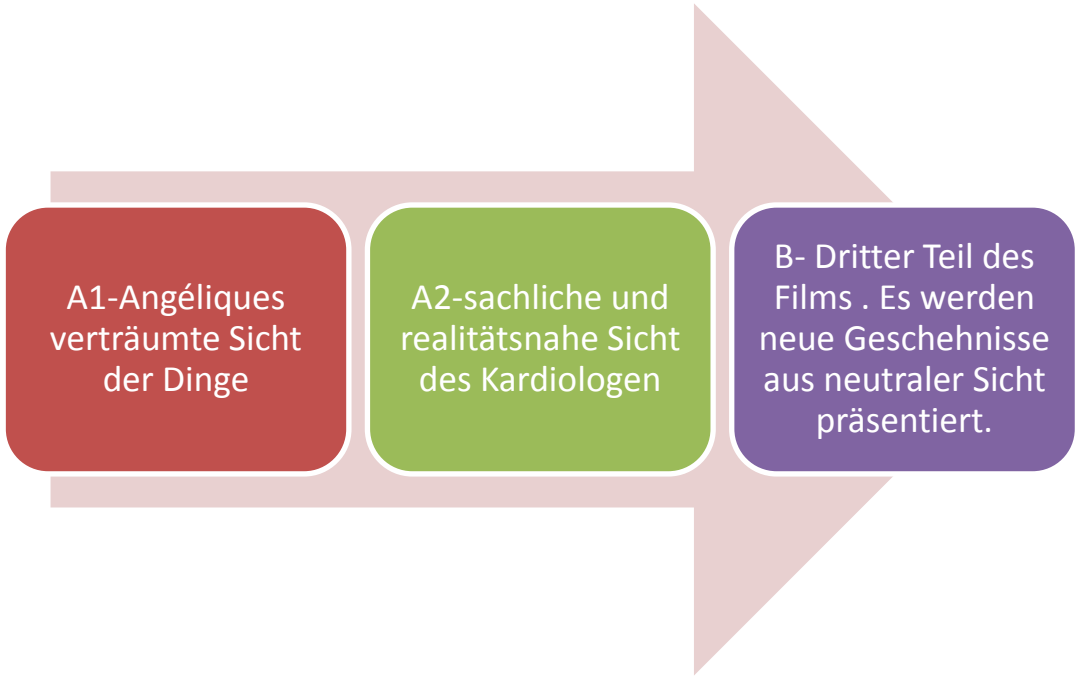


Abbildung 3: Der Erzählverlauf im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* (vgl. Thoene 2006: 73ff. und Schweinitz 2008: 83ff.)

Diese speziellen Erzählstrukturen findet nicht nur im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* Gebrauch sondern auch in Filmen wie *THE SIXTH SENSE* (USA, 1999) oder *FIGHT CLUB*

(USA, 1999) statt. (vgl. Thoene 2006: 73.) All diese Filme haben etwas gemeinsam, nämlich „*die Zuschauer durch raffinierte Doppelbödigkeit in die Fehlwahrnehmung*“ einzubeziehen. (ebd.) Somit ist die aktive Aufgabe des Zuschauers, alle zuvor erhaltenen Informationen wieder neu zu ordnen und zu konstruieren.

Filme die mit dieser Unzuverlässigkeit spielen, sind erst in den 90iger Jahren auf die Leinwand gekommen. Bis dahin fand diese Erzählform nur im Kunstfilm Wichtigkeit. *„Zuvor war es hauptsächlich dem Kunstfilm vorbehalten, mit dem Wahrheitsgehalt und dem Status des Filmbildes zu spielen, es zwischen Tag und Traum, Halluzination, Wirklichkeit und Wahn changieren zu lassen.“* (ebd.: 74.)

Im folgenden Kapitel wird nun auf diese raffinierte Art des Erzählens, nämlich das unzuverlässige Erzählen, eingegangen und anschließend der Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* auf diese unzuverlässige Erzählung hin analysiert. Außerdem wird in einem weiteren Unterkapitel der Begriff „doppelte Fokalisierung“ definiert und ebenfalls auf dem Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT umgelegt.*

7.1 Unzuverlässiges Erzählen – Das Spiel mit dem Publikum

Wulff hat das unzuverlässige Erzählen mit einem sehr schönen Bild veranschaulicht. Er vergleicht das Kino mit einem Irrgarten, den es zu erforschen gilt. Das Publikum ist sich bewusst, dass es sich auf eine Reise einlässt, manchmal den falschen Weg einschlägt, mit Emotionen konfrontiert wird und auch viele Überraschungen präsentiert bekommt. Laut Wulff kann man natürlich nicht alle Filme mit diesen Irrgärten vergleichen, aber doch einige. (vgl. Wulff 2005: 147.)

Um sich in diesen Irrgärten zurecht zu finden helfen laut Wulff (vgl. ebd.) Fährten, deren Aufgabe es ist, Verbindungen und Zusammenhänge zu klären. Die Fährte ist laut ihm demnach der „*Entwurf eines sinnvollen Kontextes, ein roter Faden, der durch die Kette der Ereignisse gelegt werden kann – am Ende, wenn sich alles zusammengefügt hat.*“ (ebd.)

Wenn aber falsche Schlussfolgerungen getätigt werden, ist das gleichzeitig auf diese „*falschen Fährten*“ (ebd.: 148.) zurückzuführen? Ist diese Fährte dann wirklich falsch gelegt oder ist es nicht auch ein Ziel dieses Irrgartens den Zuschauer in die Irre zu führen? Laut Wulff ist man sich bei der Rezeption eines Filmes vollkommen bewusst, dass der Erzähler uns manchmal bewusst auf den falschen Weg führen möchte. Er fasst dies so zusammen:

> „*Der Erzähler belügt mich nicht, aber er sagt vielleicht nicht ganz die Wahrheit – er lässt ein Detail weg, spiegelt mir die falsche Perspektive vor, überspringt etwas, das ich wissen müsste. Eine Geschichte zu verstehen, heißt nicht immer, sich auf den sicheren Boden zu bewegen.*“ (ebd.)

Wulff (vgl. ebd.: 152.) fügt diesem Spiel mit den falschen Fährten jedoch auch hinzu, dass die Regeln dieses Spiels beiden Instanzen, Drehbuchautor sowie Publikum, bekannt sind. Es ist dem Zuschauer stets bewusst, dass er dieses Verwirrspiel mitspielt.

> „*Falsche Fährten sind Elemente eines Spiels, das Drehbuchautoren und Zuschauer miteinander spielen. Der Zuschauer weiß, dass er auf einen Weg gelockt werden soll, der ihm die Ereignisse einer Geschichte in besonderer Folge und in besonderer Art zeigt. Er weiß, dass ihm Indizien nahe gelegt werden, an die er glauben soll. Er weiß es und lässt sich trotzdem ein.“* (ebd.)

Hartmann (2005: 156f.) teilt nicht die Meinung von Wulff, dass sich das Publikum der falschen Fährten in dem von ihm beschriebenen Irrgarten bewusst ist. Genau das macht den Effekt der falschen Fährten aus, denn wenn sich der Zuschauer bewusst wäre, dass es sich um eine falsche Fährte handelt, wäre dieser Effekt misslungen. Laut Hartmann muss man zwischen zwei Rezeptionserfahrungen unterscheiden. Es macht nämlich einen sehr großen Unterschied, ob dem Zuschauer bewusst ist, dass er auf die falsche Fährte gelockt wird oder nicht. Beginnt der Zuschauer mit der Rezeption eines Films, so werden in der Anfangsphase verschiedene Prozesse der Kategorisierung vorgenommen. So fragt sich der Rezipient, um welches Genre es sich handelt und welches „Spiel“ mit ihm gespielt wird. Diese Anfangsphase ist ausschlaggebend für die darauffolgende Rezeption des ganzen Films. (vgl. ebd.)

Wie schon in der Einleitung erwähnt, findet das unzuverlässige Erzählen in mehreren Filmen Anwendung, wie zum Beispiel in *FIGHT CLUB* (USA, 1999), *MULLHOLLAND DRIVE* (USA, 2001) oder *THE SIX SENSE* (USA, 1999). Diese Erzählform fand man früher nur im Kunstfilm, das Mainstreamkino zog erst später nach. Was bei den erwähnten Filmen jedoch heraussticht ist, dass bewusst zwischen „*objektiver und subjektiver Diegese*“ (Thoene 2006: 74f.) unterschieden wird, jedoch wird auch gezeigt, dass zwischen diesen zwei unterschiedlichen Diegesen nach wie vor eine starke Verbindung besteht. Das heißt, das Publikum muss zunächst „*retrospektiv Subjektives und Objektives differenzieren und dann zueinander in Bezug setzen.*“ (ebd.) Unzuverlässiges Erzählen ist demnach ein bewusstes Auslassen von Informationen, die sinnstiftend gewesen wären. So sieht sich das Publikum gezwungen mit den vorhandenen Informationen zu arbeiten, was jedoch oft zu falschen Schlüssen führen kann, wie der Effekt des Films *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* beweist.

Laut Hartmann (2005: 154.) sind falsche Fährten, die zu falschen Schlussfolgerungen führen „*das Ergebnis dramaturgischer Verfahren, die den Zuschauer veranlassen oder veranlassen sollen', zu unzutreffenden Zusammenhangshypothesen zu gelangen*."(ebd.)

Ein unzuverlässiger Erzähler wird vor allem in der Kunst gern und oft verwendet, obwohl der Begriff auf den ersten Blick etwas von Betrug innehat. Die Erzählforschung definiert den unzuverlässigen Erzähler folgendermaßen:

1. Die erzählten Informationen werden als falsch enttarnt. Koebner (2005: 21.) vergleicht das mit einem Rätsel, da „*Leerstellen nachträglich ausgefüllt werden*". (ebd.)
2. Die zweite Definitionsmöglichkeit ist, dass der Erzähler selbst das ihm Widerfahrene falsch deutet. (vgl. ebd.)

Auch in der Literaturwissenschaft findet die „*unreliable narration*" (Kiefer 2005: 72.) gerne Gebrauch. Jedoch lässt sich dieses Phänomen nicht nur auf die Literatur reduzieren sondern findet auch in anderen Künsten Platz. Dort finden sich nämlich „*Rezipienten im Akt der Wahrnehmung eines Werkes das Gefühl der Unbestimmtheit, der Ambivalenz und Ambiguität*" wahr. (ebd.) Diese Spielarten setzen ein Wissen beim Publikum voraus und spielen mit dessen Wahrnehmung. (vgl. ebd.)

Es gibt es das Phänomen, das dem Zuschauer diese Unzuverlässigkeit im Film bewusst macht und er somit das Erzählte hinterfragt.

Kiefer (2005: 76.) orientiert sich, um die Interpretation des Rezipienten näher zu analysieren, an zwei Thesen: Er bevorzugt zuerst das Modell von Nünning, das besagt, dass der Rezipient auf Grund seines „*historischen, kulturellen, linguistischen, psychologischen und natürlich vor allem auch seines Literatur- und filmhistorischen Wissens*" (ebd.) eine Erzählung oder eine Filmhandlung als unreliable einstuft. Die zweite These die Kiefer in seinem Beitrag inkludiert ist die von Kathleen Wall, die besagt, dass die Wahrnehmung des Textes mit der Subjektivität des Films aber auch mit der des Rezipienten zusammenhängt. Kiefer kommt zur Schlussfolgerung, dass die Unzuverlässigkeit des Erzählens in der Rezeption dann vermehrt realisiert wird, wenn „*sich in den Werken die Indizien dafür häufen, dass die Relation von fiktionaler Subjektivität und narrativ generierter Realität aus der Balance gerät*." (ebd.)

Laut Hartmann (2005: 154.) funktioniert das Legen der falschen Fährte am besten, wenn sie am Anfang gelegt wird. Gegen Ende des Films kommt es dann zur Auflösung und das Publikum muss die bis dahin gebildeten Hypothesen neu formulieren.

Doch wie werden diese falschen Fährten nun gelegt? Oft stellt sich heraus, dass all das Gezeigte nur ein böser Traum war und die Geschehnisse somit gar nicht passiert sind, wie zum Beispiel bei *VANILLA SKY* (USA, 2001). Wulff (2005: 149.) bezeichnet diese Form der Fährte als „*Moduswechsel*".

Es gibt aber auch die Möglichkeit Gegenstände filmisch zu präsentieren, diese jedoch nie zu gebrauchen, wie zum Beispiel eine Waffe. Der Zuschauer ist davon überzeugt, dass die Person schießen wird, jedoch wird der Schuss nie abgefeuert. Dies kann zu einer Irritation beim Publikum führen. Zudem gibt es die Möglichkeit die Aufmerksamkeit auf etwas zu richten, wie zum Beispiel auf das gestohlene Geld im Film *PSYCHO* (USA, 1960). Hitchcock hat bewusst die Aufmerksamkeit auf das Geldbündel gelenkt, welches der Hauptfigur ein besseres Leben verspricht. Durch den Diebstahl dieses wichtigen Geldes, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers darauf gelenkt, ob die Diebin geschnappt wird oder nicht. Der Mord kommt dadurch so viel überraschender, da das Publikum den Fokus auf das gestohlene Geld gerichtet hatte. Diese Art von Verwirrspiel nennt sich „Roter Hering". (vgl. Wulff 2005: 148f.)

Hartmann jedoch geht bei der Differenzierung noch weiter und unterscheidet zwischen den „roten Heringen", wie sie Hitchcock anwendet und den „wirklich" falschen Fährten. Für sie handelt es sich bei den „roten Heringen" um eine harmlosere Form von falschen Fährten, da sie nur für kurze Zeit Verwirrung stiften. Die wirklich falsche Fährte wird vom Zuschauer gar nicht bemerkt. (vgl. Hartmann 2005: 155.)

Man kann weiters zwischen zwei verschiedenen falschen Fährten unterscheiden. Die eine beruht auf der „*Darstellung eines falschen Sachverhalts*" (misreporting) (ebd.: 167.) und die zweite ist durch eine unvollständige Darstellung der Ereignisse gekennzeichnet (underreporting). (vgl. ebd.) Dies verdeutlicht, dass falsche Fährte nicht gleich falsche Fährte ist. Denn es liegt ein wesentlicher Unterschied darin, ob ein Sachverhalt bewusst falsch dargestellt wird oder ob er, zum Beispiel durch bewusstes Auslassen von Informationen, nicht vollständig gezeigt wird.

Laut Bordwell ist das Benutzen der Auslassung als filmisches Mittel nichts Ungewöhnliches und wird oft und gern angewendet. In kurzer Zeit werden alle Figuren und deren Beziehungen miteinander in komprimierter Form präsentiert. Somit wird der Zuschauer quasi dazu gezwungen selbst Verbindungen und Schlussfolgerungen zu treffen. (vgl. Thoene 2006: 86.) Auch im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* findet die Vorstellung der Figuren in den ersten zehn Minuten statt. Der Zuschauer bekommt die wichtigsten Informationen präsentiert, an welche er sich klammert und die weitere Handlung aufbaut. Durch eine raffinierte

Montage werden unzählige Kombinationsmöglichkeiten gegeben und es entstehen weitere Bilder, die das Publikum dazu animiert sie zu interpretieren und neue Verbindungen herzustellen. (vgl. Koebner 2005: 32.)

Das Irreführen von Zuschauern hat auch noch einen zweiten Nebeneffekt. Das Publikum ist neugierig und will den Film erneut sehen, um aufzupassen wie diese Täuschung stattfinden hat können. Somit könnte dies als „*kommerzieller Nebeneffekt*" (Thoene 2006: 91.) bezeichnet werden. (vgl. ebd.)

7. 2 Unzuverlässiges Erzählen im Film *À LA FOLIE*

Wie findet nun das unzuverlässige Erzählen in dem von uns behandelten Film Anwendung? Wie wird der Zuseher auf Grund der nicht vollständigen Erzählart bewusst in die Irre geführt?

Wie schon im Theorieteil erwähnt ist es wichtig, dass ein Film eine gewisse Geschlossenheit aufweist. Außerdem muss auch hinter einer noch so „*verzerrten*" (Thoene 2006: 75.) Wahrnehmung eine „*stabile, objektive Diegese*" zu finden sein. (vgl. ebd.) Der Zuschauer ist sich durch die filmische Inszenierung sicher, dass es sich um die einzig richtige Version der Geschichte handelt. Er orientiert sich von Anfang an an den Informationen die ihm zur Verfügung stehen. Am Schluss findet die Auflösung statt und die fehlenden Informationen werden vom Zuschauer neu geordnet. (vgl. ebd.)

Ein weiterer wesentlicher Faktor für diese spezielle Inszenierung ist, dass durch die Zäsur in der Mitte des Films herauskommt, dass die anfängliche Darstellung von subjektiver Natur war und erst im Anschluss die objektive Darstellung folgt.

Angélique, so hat es zumindest anfänglich den Anschein, führt eine heimliche Beziehung mit dem verheirateten Kardiologen Loïc. Zu Beginn scheint sie durch diese Beziehung wie beflügelt zu sein. Dies findet Ausdruck in den Bildern, auf welchen verliebte Pärchen zu finden sind. Auch die anfängliche Vorstellung der Figur Angélique, wird bewusst mit vielen Herzen dargestellt. Somit wird dem Zuschauer von der ersten Sekunde an vermittelt, dass Angélique Hals über Kopf in den Kardiologen verliebt ist. Doch nach und nach wird die anfängliche Euphorie gedämpft. Loïc trennt sich nicht, wie von Angélique erwartet, von seiner schwangeren Frau und ihr Traum von einer gemeinsamen Zukunft scheint endgültig ausgeträumt. So sieht sie keinen anderen Ausweg als den Freitod, der ihr jedoch misslingt. Nach dieser Szene kommt die bereits erwähnte Zäsur und der Film springt zurück zum Anfang.

Durch den Primat-Effekt, das heißt, die ersten Anfangsszenen eines Films, wird die weitere Rezeption des Films ausgerichtet. Das Publikum erfährt in den ersten Minuten die wichtigsten Grundinformationen der Figuren und der Handlung. Auf Grund dieser Basisinformationen werden die ersten Hypothesen gebildet, die sich manchmal als so stark erweisen, dass sie sogar beim Auffliegen der falschen Fährten noch nachwirken. (vgl. Hartmann 2005: 169.)

> „*Solche priming-Prozesse, wie sie von den Eröffnungsphasen der einzelnen Szenen angeregt werden und auf der Ebene des szenischen oder situativen Verstehens zum Tragen kommen, werden erst möglich durch die in der Initialphase des Films vermittelten Informationen und die hier verwendeten dramaturgischen Verfahren, die mit dem Film- und Geschichtenwissen des Zuschauers, seinen eingeübten rezeptiven Strategien, aber auch mit seinen Wünschen in Hinblick auf den narrativen Fortgang kalkulieren.“* (vgl. ebd.: 161.)

Dieser Effekt wird, wie schon in vorherigen Kapitel erwähnt, durch die Darstellung der Hauptfigur Angélique erreicht, da diese nicht „*von Beginn an als unglaubwürdig, psychisch krank oder mit einer etwas eigenwilligen Auffassung von der Realität*“ (Thoene 2006: 77.) in Szene gesetzt wird. Die Voraussetzung Angélique als glaubwürdige Hauptdarstellerin zu präsentieren ist, dass die Handlung von Anfang an ganz klassisch und so objektiv wie möglich erzählt wird. Die Geschichte wird sozusagen von einer glaubwürdigen Erzählinstanz präsentiert und dargestellt. Laut Thoene ist es von äußerster Wichtigkeit, dass „*diese Erzählinstanz zunächst kaum spürbar ist – um sich selbst dann rückwirkend also umso manipulierender und trügerischer zu enthüllen.“* (ebd.)

Dank der Zäsur in der Mitte des Films wird der vermeintlich objektive Erzähler, als unzuverlässig entlarvt und dem Zuschauer wird bewusst, dass er durch eine subjektive Fokalisierung in die Irre getrieben wurde. (vgl. ebd.)

Der Zuschauer wird in ein verflochtenes Verwirrspiel eingeladen. Dies hat zur Folge, dass die Figuren falsch eingeschätzt werden und es somit zu falschen Deutungen kommt. Bei *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* wird dieses unzuverlässige Erzählen durch ein gekonntes Auslassen von Informationen inszeniert. Dies hat zur Folge, dass „*unsere Hypothesenbildung (…) gelenkt wird (*Anmerk. Barbara Hitzel) durch *die Ambivalenz des Augenscheins*“ (Schweinitz 2005: 91f.) und die Zuschauer daher immer mehr in den Sog der Falschdeutungen gezogen werden.

Daniel H. Barrat hat den Prozess der Aufmerksamkeitslenkung des Rezipienten untersucht, welches das Legen von falschen Fährten noch erleichtert. So neigt der Zuschauer zu „chunking“, das heißt, die Informationen die der Film bietet, werden geordnet und Verknüpfungen werden erzeugt. Kommt es zum Szenenwechsel, werden auf Grund unserer Erfah-

rung fehlende Informationen ergänzt und es werden Schlüsse gezogen. (vgl. Hartmann 2005: 159.)

Somit könnte man den Effekt bei *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* auf eine Fehlinterpretation seitens des Zuschauers schieben. Der Film hat die Informationen nicht falsch weitergegeben, sondern einfach selektiv Informationen ausgespart. Somit hat die individuelle Wahrnehmung jedes Einzelnen dazu geführt, genau diesen Effekt der falschen Fährte zu verstärken. „*Um kognitive Sicherheit im Wahrnehmungsangebot zu erlangen, suchen wir möglichst schnell zu Wahrnehmungsurteilen zu gelangen und Kohärenz herzustellen.*“ (ebd.: 169.)

7.2.1 Die Anfangsszene des Films *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* – Eine Analyse

Wie man nun deutlich gesehen hat, ist die Anfangsphase des Films ausschlaggebend für die weitere Rezeption des Films. Auch das Legen der falschen Fährte, wie schon wiederholt erwähnt wurde, findet seinen Ursprung in den ersten Szenen des Films. Demnach ist es empfehlenswert die ersten Szenen des Films näher zu analysieren, und das unzuverlässige Erzählen hervorzuheben.

In den ersten Minuten wird dem Zuschauer gekonnt eine Beziehung zwischen dem Kardiologen und Angélique vermittelt. Dies funktioniert besonders gut, da die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer am Anfang sehr hoch ist. Die Annahme bleibt bestehen, selbst wenn man die zwei nur ein einziges Mal gemeinsam sieht – nämlich beim Verlassen der Toilette auf dem Kongress. Laut Thoene (2006: 81f.) wird dem Zuschauer die Ausgangsinformation in „*5 Szenen mit Dialog und zwei Montagen*“ vermittelt.

Da es sich ja um eine Mischung zwischen Liebesfilm und Thriller handelt, wie im sechsten Kapitel bereits behandelt, findet man viele filmische Elemente dieser zwei sehr unterschiedlichen Genres. Für das Liebesgenre ist es ganz typisch, dass schon innerhalb der ersten Einstellungen alles Wissenswerte über die Figuren mitgeteilt wird. So wird auch in diesem Film in den ersten Minuten Aufschluss über die Beziehungen, die Berufe und die Namen der Figuren gegeben. (vgl. Thoene 2006: 82.)

> „*Wenn Angélique dem Blumerverkäufer erzählt, sie feiert mit ihrem Geliebten ihr Kennenlernen, wenn sich ihre Freundinnen beschweren, dass Angélique keine Zeit mehr für sie hat, sondern jede freie Minute mit ihrem Geliebten Loïc verbringt, wenn sich David schnippisch nach ihrem „geliebten Kardiologen“ erkundigt und wir mit ihm erfahren, dass die Affäre geheim blieben muss, weil Loïc verhei-*

ratet ist, gibt es keinerlei Grund an diesen Aussagen zu zweifeln, solange wir im Filmbild nichts Gegenteiliges präsentiert bekommen." (ebd.)

Somit ist der erste Baustein für ein gelungenes Verwirrspiel gelegt und das Gute daran ist, dass der Zuschauer noch keine Ahnung hat, dass es sich um eine falsche Fährte handelt.

Ein weiterer Grund warum diese Täuschung so gut funktioniert ist, dass die Aufmerksamkeit kurzzeitig auch auf die Nebenfiguren gelenkt wird. Ein Beispiel um diese Taktik zu untermauern ist das des Ärztekongresses, wo Angélique und Loïc gemeinsam auf der Toilette sind. Es soll wie ein heimliches Date auf der Toilette wirken, doch in Wahrheit, wie es in der zweiten Hälfte des Films ans Tageslicht kommt, handelt es sich um ein zufälliges Treffen. Der Zuschauer glaubt jedoch im ersten Teil, dass die Geliebten länger auf der Toilette verweilen.

Wie stellt die Regisseurin Colombani diesen Geniestreich an? Nun, sie lenkt die Aufmerksamkeit auf David, welcher an seinem Sektglas nippt und wegen der, scheinbar, längeren Abwesenheit von Angélique anfängt ungeduldig zu werden. Man sieht wie David ein leeres Glas Sekt auf den Tisch stellt und sich ein neues nimmt. Somit wird dem Zuschauer eine längere Zeitspanne suggeriert. In der zweiten Hälfte des Films folgt die Aufklärung. Es handelt sich nicht um ein längeres Tête à tête auf der Toilette, sondern nur um eine kurze zufällige Begegnung zweier Personen die sich, wenn überhaupt, nur ganz flüchtig kennen. Die gefühlte Zeit von David stimmt demnach nicht mit der tatsächlich vergangenen Zeit überein. Dies liegt daran, dass David im ersten Teil des Films kurzzeitig als „Fokalisator" (vgl. Thoene 2006: 83.) gewählt worden ist. Das heißt, dass der Zuschauer kurz das Geschehen aus seiner Perspektive präsentiert bekommt. David, der in Angélique verliebt ist, ist die Zeit die sie auf der Toilette verbracht hat natürlich länger vorgekommen als es in Wahrheit war. „*Diese Manipulationen am zeitlichen Verständnis werden erst während der Wiederholung der Ereignisfolge in zweiten Teil des Films aus der Perspektive innerhalb der Toilette ersichtlich*." (Thoene 2006: 84.)

Um sich dieser zwei verschiedenen, jedoch sich ergänzenden Versionen bewusst zu werden hier nun ein Einstellungsprotokoll dieser Szene.

7.2.2 Einstellungsprotokoll – Angélique auf der Toilette – Die unvollständige Version

Nummer	Zeit/ Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1.	7:24-7:26	Loïc spricht mit seinen Kollegen	Totale	Loïc mit seinen Kollegen am Cocktailempfang	Klassische Musik/Off
2.	7:26-7:35	Angélique kommt zum Empfang und nimmt sich etwas zum Trinken	Totale, wird zur Nahe	Angélique in der Menge, Buffet mit Auswahl an Essen und Trinken	Musik/off, Geräusche von Gläsern + Gemurmel
3.	7:35-7:45	Der Freund von Angélique spricht mit Kollegen und sieht sie in der Menge	Nahe	David in der Menge im Gespräch mit seinen Kollegen	Klassische Musik/off, Gespräch mit den Kollegen/off
4.	7:45-8:05	Der Freund geht auf sie zu und fordert sie zum Tanzen auf	Nahe mit Schwenk auf Loïc	Menge und Angélique in der Mitte	Musik/off Gespräch zwischen David und Angélique/on
5.	8:05-8:34	Angélique tanzt mit David und spricht über ihre Beziehung zum Kardiologen	Nahe Angélique und David	Angélique nach wie vor im Zentrum des Geschehens	Musik/off Gespräch zwischen David und Angélique
6.	8:34-8:38	Angélique verlässt den Saal	Totale	Rote Treppe	Musik/off
7.	8:38-8:50	Loïc geht ebenfalls auf die Toilette, man sieht den Freund von Angélique der nicht glücklich	Totale – Schwenk auf David, Nahe (David) – wieder Schwenk auf Totale (Loïc)	Veranstaltungsraum, Loïc und seine Kollegen,	Musik/ off

		darüber wirkt.			
8.	8:50-9:14	David wartet ungeduldig das die zwei zurückkehren	Detail-Aufnahme, dann Nahaufnahme	Schwenk der verschiedenen Vorspeisenhäppchen bis zum Freund	Musik/off
9.	9:14-9:35	Der Freund sucht die zwei und sieht den Kardiologen mit Angélique aus der Toilette kommen	Nahe David	Am Gang, Freund von hinten -	Gespräch Angélique und Loïc
10.	9 :45-9 :56	Sie gehen zurück in den Saal, der Kardiologe geht zurück zu seinen Kollegen	Totale – Nahe – Totale	Im Saal, die Leute tanzen während Angélique sich mit ihren Kameraden unterhält	Gespräch Musik/off

7.2.3 Einstellungsprotokoll – Toilette – Aus Loïcs Sicht:

Screenshot 7: Auf diesem Bild sieht man Angélique und den Kardiologen auf der Toilette, während des vermeintlich heimlichen Rendezvous.

Nummer	Zeit/ Dauer	Handlung	Kamera	Bild	Ton
1.	42:04 – 42:06	Menschenmenge auf dem Empfang	Totale	Menschengruppe auf dem Empfang	Klassische Musik/off
2.	42 :06- 42 :17	Loïc spricht mit seinen Kollegen, dann verlässt er diese	Amerikanische Einstellung	Loïc und seine Kollegen	Klassische Musik/off Gespräch mit seinen Kollegen/on
3.	42 :17- 42 :20	Loïc geht auf die Toilette	Halbnahe	Loïc auf der roten Treppe, eine Frau die gerade hinuntergeht	Klassische Musik und Menschenmenge/off
4.	42 :20- 42 :50	Loïc betritt die Toilette, Angélique ist gerade dabei sich zu schminken	Halbnahe Loïc, Nahe Angélique	Als erstes Fokus auf Loïc, anschließend Fokus auf Angélique	Knarren der Tür, Wasserhahn und Musik im Off
5.	42 :50- 43 :04	Loïc kommt aus der Toilette hinaus und wäscht sich die Hände	Amerikanische Einstellung, anschließend Nahe A	Wechsel von Loïc zu Angélique	Musik im Off, Wasser
6.	43 :04- 43 :06	Loïc versucht ein Papierhandtuch hinauszuziehen, Angélique hilft ihm	Großaufnahme	Man sieht Loïc und Angélique vor den zwei Spiegel stehend	Papierhandtuchspender on, Musik/off
7.	43 :06- 43 :57	Während Loïc sich die Hände abtrocknet kommt es zu einem Gespräch zwischen den beiden, sie verlassen die Toilette	Halbnahe	Zuerst Konzentration auf beide Personen, anschließend nur noch auf Loïc, während er den Raum verlässt	Gespräch on, Musik off

Nach der Auflösung durch Loïcs Perspektive wird dem Zuschauer klar, dass es sich nur um eine zufällige Begegnung auf der Toilette gehandelt hat.

Dieses Einstellungsprotokoll hat eines der vielen Verwirrspiele gezeigt. Dieses Verwirrspiel wird auch im Anschluss an den Ärztekongress weitergeführt. So sehen wir Angélique im Auto mit Loïc, im Hintergrund läuft das Musikstück „L.O.V.E." von Nat King Cole. Man sieht Angélique in der Totale. Sie lächelt und ist zufrieden. Ihr Blick schweift immer zum Kardiologen und sie lächelt ihn an, er lächelt ebenfalls zurück. Man sieht die zwei Personen bei Angélique aussteigen und für das Publikum ist klar – sie genießen jetzt den Rest des Abends bei Angélique, da Loïc ja seine Frau zu Hause hat und somit niemanden zu sich mitnehmen kann. Der Zuschauer weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass Angélique in der Zeit des House-sittens neben Loïc wohnt und sie somit einfach nur den gleichen Weg nach Hause hatten. Im Anschluss an diese Szene sehen wir Angélique, die voller Freude an einem Gemälde arbeitet oder ihren Geliebten verliebt im Park zusieht und ihn malt. Der Zuschauer leitet aus dieser produktiven Arbeitsphase von Angélique ab, dass es sich um eine wirklich schöne Nacht mit Loïc gehandelt haben muss. Somit spielt der Film auch in diesem Fall wieder mit den Konventionen die dem Zuschauer bekannt sind. (vgl. Thoene 2006: 83f.)

Wie werden nun diese falschen Annahmen erzeugt? Einzig und allein durch eine gut gewählte Auswahl an Bildern und „*Anordnung von Fabula Elementen*"(ebd.) wird der Zuschauer dazu gebracht wirklich zu glauben, dass es sich um eine heimliche Liebesbeziehung zwischen dem Kardiologen und Angélique handelt. Es werden nie falsche Bilder präsentiert, sondern Colombani arbeitet mit dem Prinzip der Auslassung. (ebd.: 85f.)

7.3 Die Frage der Fokalisierung im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*

Auch Schweinitz (2008: 84.) hat sich mit dem zu untersuchenden Film auseinandergesetzt, jedoch hat er sich nicht auf das Prinzip der Auslassung konzentriert, sondern sich mit der Frage der Fokalisierung beschäftigt. Er betont, dass für eine nähere Analyse des Films *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* zunächst die Frage nach der Perspektive geklärt und definiert werden muss. Laut Schweinitz ist „*Colombanis Film weit davon entfernt […], vorwiegend die tatsächliche visuelle und auditive Wahrnehmungsperspektive der jeweils privilegierten Figuren zu präsentieren.*" (ebd.)

Wenn man bei diesem Film von Perspektiven spricht und behauptet, dass der Film einmal aus der Sicht Angéliques erzählt wird, um dann aus der Sicht von Loïc komplettiert zu wer-

den, ist es eigentlich ein Widerspruch, da die zwei Protagonisten manchmal gar nicht anwesend sind und somit nicht wissen können, was in dieser Szene passiert ist. (ebd.)

Nun stellt sich die Frage, ob die falsche Interpretation des Films und die daraus resultierenden Schlüsse zur Perspektive an Angélique und an ihrem Wahn liegen. Um dies näher zu analysieren bedient sich Schweinitz den Begriffen „narrative Instanz“ und „Fokalisierung“ von Genette. (vgl. ebd.: 87.)

Um die beiden voneinander zu unterscheiden kann man sich zweier Fragen bedienen: Um die narrative Instanz herauszufiltern, fragt man nach dem „Erzähler“ („Wer erzählt?“), während man bei der Fokalisierung fragt, aus welchem Blickwinkel die Handlung präsentiert wird („Wer sieht?“). Die Theorie von Genette bezieht sich aber auf die Literatur und somit lassen sich die Begriffe nicht eins zu eins auf den Film übertragen. Vor allem da beim Film auditiv, sowie mit optischen Bildern gearbeitet wird. Somit können die Begriffe nicht analog mit denen von Genette verwendet werden. Warum? Nun, laut Schweinitz (2007: 88.) kann ein Film „*auch mit Bildern, die nirgendwo die visuelle Wahrnehmungsperspektive des Erlebens oder des inneren Erlebens (Träume, Visionen, Erinnerungen) einer Figur repräsentieren, aus der Erlebensperspektive einer Figur erzählen.“ (*ebd.)

Das heißt, durch die bildliche Darstellung stellt der Zuschauer einen Zusammenhang zur Filmfigur her. Würde man jetzt nach Genette fragen „Wer sieht?“, würde man völlig falsche Schlüsse ziehen, weil die Figur es zwar nicht „sieht“, es aber trotzdem zu ihrem Erleben dazugehört. Laut Schweinitz gehören, um nach der Fokalisierung zu fragen, die Fragen folgendermaßen formuliert: „Wer erlebt?“ oder „Die Erlebensperspektive welcher Figur wird narrativ repräsentiert?“ (vgl. ebd.)

Aber nicht nur bei der Frage um die Fokalisierung dürften Genettes Begriffe beim Film an ihre Grenzen stoßen. Denn stellt man die Frage „*Wer spricht*?“, so neigt der Zuschauer die „*verbale Erzählstimme*“ (ebd.: 89.) als den tatsächlichen Erzähler zu klassifizieren, auch wenn er es nicht ist. Alles in allem lassen sich, wie schon oben angemerkt, die literarischen Begrifflichkeiten, nicht auf dem Film umlegen. (vgl. ebd.)

Der große Unterschied zwischen Literatur und Film ist, dass sich der Film nicht nur auf einer Ebene bewegt. Ist man nun auf der Suche nach der narrativen Instanz, muss man bedenken, dass sich sein Ausdruck nicht nur auf die sprachliche Ebene reduziert, sondern auch im Bild ausgedrückt werden kann. Auch hier muss die Frage also wieder umgewandelt werden zu „*Wer ist die Quelle des Erzählens*?“. (ebd.: 90.)

Wenn man all diese Begrifflichkeiten näher analysiert und differenziert hat, ist gleich klar, dass in der ersten Hälfte des Films Angélique als Fokalisator dient und durch sie „*intern fokalisiert*“ (ebd.) wird. In der zweiten Hälfte des Films dominiert dann die Perspektive von Loïc und das Publikum erlebt die Handlung aus seiner Sicht. Auffallend ist, dass trotz der vorherrschenden Fokalisierung von Angélique in der ersten Hälfte trotzdem einige Szenen zu finden sind, wo sie als Person nicht anwesend ist. Laut Genette handelt es sich in diesem Fall um Alliterationen, also um einen kurzzeitigen „Fokalisierungswechsel“. Solche Alliterationen sind zwar im Film zu finden, jedoch nicht all zu dominant, um die Fokalisierung von Angélique gänzlich zu widerlegen. (vgl. ebd.) Dank dieser Alliterationen, die schon zu Beginn erkenntlich sind, werden mehr Informationen weitergegeben, als eigentlich aus der Sicht von Angélique überhaupt möglich wären. Schweinitz (2007: 91.) nennt als Beispiel die Anfangsszene, in der Angélique ihrem Geliebten eine Rose zum Jahrestag in einem Blumengeschäft kauft. Sie überredet den Verkäufer, dass er diese Rose ausliefert. Die Wege der beiden trennen sich und man verfolgt einige Zeit lang den Blumenverkäufer, der auf seinem Moped durch Bordeaux fährt und die Rose dem Kardiologen, welcher sich sehr über die Karte und die Rose zu freuen scheint, übergibt. Wäre der Regisseur wirklich nur darauf aus, die Perspektive auf Angélique zu versteifen, so wäre diese Einstellung gar nicht möglich, da Angélique dies gar nicht sehen oder mitbekommen hätte können.

Screenshot 8: Loïc freut sich über die Rose von seiner vermeintlichen Frau.

In der zweiten Hälfte, in der Loïc der Fokalisator ist, kommt es zur Auflösung: Er dachte die Rose sei von seiner Frau. Das geschickte Legen der falschen Fährte wird durch diese Alliteration verstärkt. Denn selbst beim Wechseln des Fokalisators, wird nur ein Bruchteil der Information weitergegeben. Nämlich genauso viel, wie Angélique es bei ihrem Realitätsverlust eben wahrnimmt. Schweinitz geht sogar noch weiter und meint, dass durch diese Allite-

rationen, das Vertrauen in Angélique gestärkt wird und die Handlung, so wie sie präsentiert wird, als zuverlässig erzählt eingestuft wird. (ebd.: 91.)

Vor allem in der ersten Hälfte des Films findet sich eine Fülle von diesen erwähnten Alliterationen. Ein weiteres Beispiel ist als David, ein Freund von Angélique der in sie verliebt ist, den Kardiologen zur Rede stellt und ihn für sein schlechtes Verhalten ihr gegenüber kritisiert. Auch dies kann aus Angéliques Perspektive eigentlich nicht ersichtlich sein. Der Kardiologe wehrt sich vehement gegen die Vorwürfe des Studenten und erst in der zweiten, auflösenden Hälfte, stellt sich dann heraus, dass der Kardiologe dachte, es ginge um seine Angestellte, die er kurz davor gekündigt hatte. (ebd.: 92.) Auch hier sieht man wieder, dass kurzzeitig die Position von David eingenommen wurde, um den Zuschauern eine Beziehung zwischen den Kardiologen und der Studentin vorzugaukeln.

Betrachtet man nun all diese Fakten genauer, so kann man Angélique laut Narrationsanalyse nicht als Fokalisator definieren, sondern diese Verwirrungen werden eindeutig durch die „narrative Instanz“ inszeniert. (ebd.: 93.) Dabei stellt sich die Frage, ob es überhaupt notwendig ist, im Film den Erzähler zu suchen, da der Film ja schon allein durch Ton, Bild und Sprache selbst erzählt.

Im zweiten Teil des Films, in der Loïc als Fokalisator dient, ist das Verhältnis von Fokalisierung und narrativer Instanz sogar noch schwieriger zu definieren. Auch hier finden sich die schon vorhin erwähnten Alliterationen wieder, jedoch viel weniger. Somit lässt sich die Kategorisierung „Fokalisator“ für Loïc sogar noch besser anwenden. Der Zuschauer verfolgt ihn bei seiner verzweifelten Suche nach der Person, die ihm sein Leben zur Hölle macht. Auf der anderen Seite hat das Publikum aber auch einen höheren Wissensstand als Loïc, da es schon weiß, dass es sich um Angélique handelt. Die zweite Hälfte kann also als Auflösung der ersten gesehen. Der Zuschauer bekommt die fehlenden Bruchstücke, die ihm zur Lösung des „Puzzles“ dienen, und muss das Wissen neu koordinieren, da es nie eine heimliche Beziehung zwischen Loïc und Angélique gegeben hat. (vgl. Schweinitz 2007: 94.)

> [...] *Nunmehr rätselhaft gewordene Handlungen und Gesten, die uns im ersten Teil in der Liebeshypothese bestätigten, werden* (Anmerkung: Barbara Hitzel.) *sukzessive aufgelöst. Sie werden neu konzeptualisiert und erhalten damit einen ganz anderen Sinn. Die überraschende Art dieser Neukontextualisierung und Auflösung fesselt das Zuschauerinteresse wohl mindestens ebenso wie der Erlebnisstrom Loïcs.*“ (ebd.)

Im zweiten Teil findet sich jedoch auch noch eine andere Form von Fokalisierung wieder, nämlich die „Nullfokalisierung“. Das bedeutet, dass die Narration mehr mitteilt, als die Figuren wissen können. Da in der zweiten Hälfte das schon Erlebte nochmals neu aufgerollt

wird und eben nicht die Position eines allwissenden Erzählers eingenommen wird, spricht Genette hier von einer multiplen Fokalisierung. (vgl. ebd.: 94.)

Im allerletzten Teil der Geschichte geht diese dann in eine Nullfokalisierung über, denn es werden Informationen mitgeteilt, die keine der beiden Personen wissen kann. Angélique wird in eine geschlossene Anstalt eingeliefert, nachdem sie ihren geliebten Kardiologen mit einem Herz aus Marmor angegriffen hat. Danach sieht man die weiteren Lebensverläufe: Loïc befindet sich im Spital und muss Schritt für Schritt wieder gehen lernen. Angélique befindet sich in Therapie und wird wegen ihrem Liebeswahn behandelt. Jedoch sieht man nach ihrer Entlassung ein Mosaik, angefertigt aus den Medikamenten, die sie einnehmen hätte sollen. Somit wird auf ein offenes Ende angespielt und dem Zuschauer signalisiert, dass ihr Liebeswahn nicht geheilt zu sein scheint. (vgl. ebd.)

7.4 Zusammenfassung

Es ist eindeutig, dass sich in diesem Film zwei verschiedene Arten finden, die Erzählung wiederzugeben: Das unzuverlässige Erzählen und die doppelte Fokalisierung.

Das Spiel mit diesen verschiedenen Fokalisierungen kennzeichnet den Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* wohl am meisten aus. Auch ist es interessant anzumerken, dass trotz interner Fokalisierung kaum Point-of-View Einstellungen zu finden sind. Wenn sie doch verwendet werden, dann um ihren subjektiven Charakter zu untermalen. Ein Exempel hierfür ist die Point-of-View Einstellung von Angélique, wie sie durch die Gitterstäbe den Kardiologen beobachtet. Dass diese Einstellungen nicht häufig anzutreffen sind, ist nicht ungewöhnlich, denn selbst wenn ein interner Fokalisator vorhanden ist, wird der Blick dennoch von außen auf ihn geworfen. (vgl. Schweinitz 2007: 96f.)

Screenshot 9: Angélique beobachtet Loïc heimlich. Der Blick wird von außen auf sie gerichtet.

Ebenfalls interessant in diesem Zusammenhang ist das Spiel mit dem erwähnten Fokalisatorwechsel. Die wohl markanteste Szene ist die im Auto, in der Loïc und Angélique gemein-

sam den Ärztekongress verlassen. Man sieht in einer Schuss-Gegenschuss Einstellung wie sie sich gegenseitig anlächeln. Durch diese Einstellung wird eine „doppelte-Point-of-View-Struktur“(Schweinitz 2007: 97.) vermittelt, einmal aus der Sicht der Studentin und einmal aus der Sicht des Arztes. „*Es entsteht der Eindruck, als schauten sich hier zwei verliebt in die Augen, ein Eindruck, der den Prämissen der unzuverlässigen Variante zuarbeitet.“* (ebd.) Im zweiten Teil des Filmes kommt es zur Auflösung: Loïc hatte Angélique lediglich beim Taxistand gesehen und sie mitgenommen, da sie ja das Haus seiner Nachbarn hütet, während diese in Amerika sind. Auch der Blickkontakt wird geklärt, da sich die zwei nur zeitlich versetzt angelächelt und sich nicht gleichzeitig verliebt in die Augen geschaut haben. (vgl. ebd.) Somit wird durch eine gekonnte gewählte Kameraeinstellung ein falsches Bild vermittelt und das Publikum fühlt sich in seiner Annahme bestärkt, dass es sich um ein heimlich verliebtes Pärchen handelt.

Screenshots 10 und 11: Hier sieht man wie Mittels der Schuss-Gegenschuss Einstellung, dem Zuschauer ein falsches Bild vermittelt wird – nämlich, dass die zwei verliebt ineinander sind.

Das zweite markante filmische Mittel mit dem gearbeitet wird ist das unzuverlässige Erzählen. Es werden also Informationen weggelassen und somit ein „falsches“ Bild vermittelt, wobei die vermittelten Bilder ja eigentlich nicht falsch, sondern nur nicht komplett sind. Beim Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* wird aber nicht nur mit dem Prinzip der Auslassung gearbeitet, das heißt, Informationen unterschlagen, sondern es wird auch mit den dem Zuschauer bekannten Konventionen gespielt und diese regelrecht „missbraucht“. (vgl. Thoene 2006: 86f.) Durch bewusste Montage wird der Zuschauer regelrecht dazu getrieben von einer Liebesbeziehung auszugehen.

> „*Genau wie Angélique das kleinste Zeichen als Bestätigung ihrer Liebe deutet, so werden auch die Zuschauer dazu verleitet, mittels der stark verkürzten Informationen, die ihnen im Sujet vorgesetzt werden und die sie zur Konstruktion der Story benutzen müssen, zu derselben Fehlwahrnehmung wie Angélique zu gelangen*

> *und eine wie auch immer geartete Beziehung zwischen Angélique und Loïc anzunehmen.“* (Thoene 2006: 87.)

Das heißt, dass der Zuschauer eigentlich nichts anders macht wie die Protagonistin selbst – er lässt sich durch falsche Signale und Impulse leiten und somit in die Irre führen lassen.

8. Exkurs: Stereotype im Film

Wie in den vorherigen Kapiteln schon behandelt wurde, spielen bei der Filmrezeption verschiedene Mechanismen eine große Rolle. Es wird mit verschiedenen Erzähltechniken gespielt, um den Rezipienten eine Handlung zu präsentieren. Weiters wird mit Bildern und Konventionen gearbeitet, die dem Publikum vertraut sind und oft werden Stereotype eingesetzt, um den Zuschauern ein gewünschtes Bild zu vermitteln. Auch im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* finden sich Formen von stereotypen Bildern wieder, die dem Publikum aber gar nicht mehr bewusst sind, da diese schon so fest in ihrem Gedächtnis verankert sind. Der folgende Exkurs wird sich mit dem Thema Stereotype im Film beschäftigen, um sie dann im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* näher zu betrachten.

Schweinitz (2006: XI.) meint, dass es heutzutage kaum noch Bilder gibt, die in Filmen nicht schon einmal verwendet worden sind. Die Redundanz dieser Bilder wird noch verstärkt, wenn diese einen gewissen Effekt beim Publikum ausgelöst haben, das heißt, wenn sie funktioniert haben. Das wiederholte Verwenden von funktionierenden Bildern wird durch die digitalen Medien sogar noch verschärft, denn ist es einmal gefunden worden, wird es stets wieder benützt.

> *„Im Kino bewegt sich das Publikum weit überwiegend in imaginären Welten. Deren Regularität, Kohärenz und reduktive Überschaubarkeit wird gestiftet durch die konventionell gewordenen, auf eine mehr oder weniger automatisierte Weise angewandten Wiederholungsformen. Rezipienten von Genrefilmen oder TV-Serien kenn die immer wieder ähnlich angelegten Figurentypen und die stereotypen Handlungselemente, die sich um letztere gruppieren, die konventionelle Art von Musik, die einsetzt, wenn z.B. im Krimi oder im Horrorfilm Gefahr droht.“* (ebd.: XII.)

Somit stellt sich die Frage, ob die heutigen Genrefilme wirklich nur so gut funktionieren, da andere eine so gute Vorarbeit geleistet haben. Laut Schweinitz ist dies der Fall und das Publikum scheint demnach schon richtiggehend konditioniert, sowie trainiert worden zu sein. All dieses Wissen über die verschiedenen Genres, wie ein Liebesfilm auszusehen hat und wie er musikalisch untermalt ist, ist beim Rezipienten durch jahrelangen Filmkonsum geprägt worden und so haben sich die Stereotypen mittlerweile in *„kulturelle Zeichen“* (ebd.) verwandelt. Sie sind so mächtig, da sie eben auf altbewährten Mustern, Erwartungen und Wünschen basieren – kurz gesagt, Filmemacher können mit diesen Bildern arbeiten. (vgl. ebd.)

8.1 Definition des Begriffs Stereotyp in der Sozialwissenschaft

Es gibt keine allgemein gültige Definition des Begriffs „Stereotyp“, was beweist, dass es sich um einen sehr weitläufigen Begriff handelt. In der Sozialwissenschaft hat sich Walter Lippmann näher mit seiner Definition auseinandergesetzt und spricht demnach von „*Bildern in unseren Köpfen*“. (Schweinitz 2006: 4.), was jedoch wenig eingegrenzt und sehr verallgemeinert ausgedrückt ist.

Der Begriff wurde anschließend näher eingegrenzt und als „*normierte Vorstellungen, Einstellungen oder Erwartungen, die Menschen betreffen und die zu deren Beurteilung herangezogen werden*“ (ebd.) definiert. Eine weitere Definition, die sich auf die von Lippmann stützt ist, besagt dass Stereotype sich auf die Kategorisierung von Menschen beziehen und sich somit auf Elemente wie Rasse, Nation, Beruf, soziale Schicht, etc. orientieren. Weiters werden diesen Begriffen verschiedene Qualitäten zugeordnet, die die Nachhaltigkeit und die Formation von Stereotypen bestimmen. So werden diese permanent im Gedankengut verankert, variieren von Gesellschaft zu Gesellschaft und sind auf wenige wesentliche Merkmale reduziert. Als ganz wesentlicher Punkt werden die Gefühle und Emotionen, welche bei stereotypen Bildern ausgelöst werden, genannt. Durch all diese Mechanismen, die ausgelöst werden, kommt es jedoch oft zu falschen Schlussfolgerungen. Das heißt, es kommt zu einer Bildung von Vorurteilen. (vgl. ebd.: 4f.)

Auch Lippmann betont die Ambivalenz des Begriffs Stereotyp. Somit dienen Stereotype um die Welt schneller zu erfassen und sich leichter zu orientieren, sie gleichen, einfach ausgedrückt einem „Rasterfilter“ (vgl. ebd.: 6.) Wesentlich für Lippmann ist die persönliche Bildung dieser verankerten Bilder, was bedeutet, dass sie von Individuum zu Individuum variieren können und stark an deren Erfahrungen gebunden sind. Einen weiteren wesentlichen Aspekt stellt für den Sozialwissenschaftler die koordinierende Funktion der Stereotype dar, da sie in einer Gruppe eine normierende Aufgabe erfüllen. Als letzte wichtige Funktion betrachtet Lippmann Stereotype als „*Systeme der Stiftung und Wahrung von Identität*“. (ebd.: 8.) Somit werden die gefestigten Bilder jedes Individuums dazu genutzt, um sich selbst daran zu orientieren und sich auf dieses Bild zu stützen. (vgl. ebd.)

8.2 Auswirkungen von Stereotypen auf das Filmerlebnis

Nach dem Versuch den Begriff Stereotyp näher zu analysieren, wird nun auf die Wirkung der Stereotypen im Film eingegangen. Denn, wie schon in der Einleitung erwähnt, finden sich diese oft in Filmen wieder. Selbst wenn sie oft als „Klischees“ (Schweinitz 2006: 43.) abgetan werden, haben sie dennoch eine wichtige Funktion inne, nämlich die der Verbindung breiter Massen.

Untersucht man nun verschiedene Filme auf deren Zusammenhang die Stereotypen betreffend, so bietet es sich an, sich auf die Darstellung der Figuren, den Ablauf der Handlung, die Inszenierung von Bild und Ton oder auf das Schauspiel selbst zu konzentrieren. (vgl. ebd.)

8.3 Stereotyp und Figur im Film

Wie schon anfänglich erwähnt, wirken Konventionen und verankerte Bilder auch bei der Filmrezeption als Mechanismen. Anders ausgedrückt, der Regisseur muss dies bei der Inszenierung beachten und die Reaktionen seitens des Rezipienten vorausschauend berechnen. Werden nun Stereotypen als Bilder und Vorstellungen von bestimmten Gruppen definiert, die unbewusst schon gefestigt sind, so dienen diese als Orientierung für die „Konstruktion von fiktionalen Figuren der Narration“. (Schweinitz 2006: 44.) Die Wichtigkeit dieser Funktion liegt auf der Hand, denn das Rezeptionsvergnügen wird je mehr gesteigert, umso realistischer die Figuren im Film dargestellt werden. Dies wird eben durch die Konstruktion an Hand von konventionellen Bildern gewährleistet.

Es funktioniert jedoch auch umgekehrt, denn Filme bzw. TV-Serien prägen sehr wohl auch die Wahrnehmung des Rezipienten und erweitern gegebenenfalls das Repertoire an Bildern. So wurde in einer Studie festgestellt, dass das Bild von Amerikanern sehr stark durch die Rezeption von amerikanischen TV-Serien, wie zum Beispiel O.C. CALIFORNIA geprägt worden sind. Das Publikum ist somit der Ansicht, dass jeder der in diesem Ort lebt, in einem teuren Haus residiert und modisch immer auf dem neuesten Stand ist.

In den 70iger Jahren wurde versucht auf diese Wirkung von Stereotypen aufmerksam zu machen und sie durch Filmprojekte zu betonen. Ein bekanntes Beispiel für einen Film, der das Publikum auf die Wirkung dieser Bilder aufmerksam machen wollte ist *ANGST ESSEN SEELE AUF* (D, 1973) von Werner Fassbinder, der die Prägung von Bildern von Minderhei-

ten aufdecken soll. Aber diese Vorstellungen lassen sich nicht nur auf Minderheiten reduzieren, sondern finden auch in der Inszenierung von alltäglichen Personen ihren Gebrauch. Ein Beispiel hierfür stellt die Darstellung von blonden Frauen im amerikanischen Film dar, welche oft als schön und „dumm" repräsentiert werden. Diese Darstellung findet ihren Ursprung schon in den 30iger Jahren und wurde von Schauspielerinnen wie Marilyn Monroe forciert. (vgl. ebd: 44f.)

Um nun die Darstellung und Inszenierung von Figuren im Zusammenspiel mit konventionellen Bildern zu untersuchen, ist es wichtig zwischen den zwei Begriffen Charaktere und Typen zu unterscheiden. Schweinitz (ebd.) definiert Charaktere als „*Figuren, die erst im Zuge der erzählten Handlung sukzessive erkennbar werden, im Wechselspiel mit der Handlung Entwicklungen erleben und ein individuelles und vielschichtiges geistig-psychologisches Profil besitzen."* Das heißt, Charaktere gewinnen durch die Rezeption des Films an Wert und Bedeutung und werden durch diese markiert. Sie können nicht von Beginn des Films determiniert werden, sondern ihre Vielschichtigkeit und ihre Attribute werden erst im Laufe des Films erkennbar.

Im Gegensatz dazu stehen die Typen, die gleich von Beginn an klar erkennbar und quasi durchschaubar sind. Selbst wenn ihre Wichtigkeit auf den ersten Blick nicht wirklich erkennbar ist, so werden sie den Figuren dennoch zugeschrieben. Denn hinter einer solchen Darstellung versteckt sich dennoch eine Funktion, nämlich „*durch ihre Eigenart und das ihnen anhängende Handlungsprogramm eine bestimmte Sorte von Ereignissen und Handlungsabläufen immer wieder zu ermöglichen und zu transportieren.*" (Schweinitz 2006: 46.)

Richard Dyer bevorzugt die Unterscheidung der Begriffe Charakter und Typ. Eco hingegen zieht es vor anstatt des Begriffs Typ Topos zu verwenden, welches, laut seiner Definition, wohl dem Begriff Figurenstereotyp am nächsten ist. Ein Typ kann sich aber erst dann zum Figurenstereotyp entwickeln, wenn er sich „*durch Wiederholung im intertextuellen Raum der Narration als konventionelles Figurenmuster etabliert ha*t". (ebd.: 47.)

Diese Wirkung von Figurenmustern hält bis heute an und nicht umsonst sind Figuren wie „James Bond" oder „Terminator" nach wie vor so populär. Ein weiteres Phänomen stellt die Kombination Schauspieler und Figur dar. Spielte ein Star eine Rolle, die nachwirkend Erfolg gehabt hat, so kann es mitunter zu einer permanenten Verbindung mit dieser Rolle kommen. Es überrascht nicht, dass Arnold Schwarzenegger nach wie vor mit seiner Rolle als *TERMINATOR* (USA, 1984) in Verbindung gebracht wird oder das Keanu Reeves nach *THE MATRIX* (USA, 1999) Probleme gehabt hat neue Rollen zu finden, da er nach wie vor mit diesem Film in Verbindung steht. Figuren wie James Bond und Terminator sind zeitlos

geworden und werden oft und gern in neuen Produktionen adaptiert. Laut Schweinitz (2006: 52.) ist es demnach zur Personifikation der Figur gekommen, das heißt, sie wurden durch gezielte Wiederholung immer wieder in Szene gesetzt, wenn auch unter einem anderen Namen. Die Figurenstruktur bleibt jedoch nach wie vor vorhanden. (vgl. ebd.: 46ff.)

8.4 Handlung und Stereotyp

Die Konventionalisierung von Bildern im Film findet sich jedoch auch im Handlungsablauf wieder. Wie schon im sechsten Kapitel erwähnt, gibt es im Film immer wieder Abläufe und Strukturen, die sich wiederholen und somit fixer Bestandteil von gewissen Genres geworden sind. So wie auch in der Literatur immer wieder intertextuelle Strukturen zu finden sind, tauchen im Film sich ähnelnde Erzählstrukturen auf. Im Volksmärchen ist es üblich mit dem Satz „Es war einmal ..." zu beginnen. So wird das Genre Märchen nahtlos markiert. Aber auch die Figuren, die in den Märchen zu finden sind, wiederholen sich stets. Es finden sich die schöne Prinzessin, die böse Hexe, der mutige Prinz, etc. Auch in den Genrefilmen, allem voran den Western, lassen sich solche Strukturen und ihre Redundanz in Filmen sehr gut erkennen. Die Art und Weise wie ein Cowboy auf seinem Pferd in ein Dorf reitet, die Erscheinung des Antagonisten und dessen Gegenüberstellung mit den Helden sind nur ein paar Handlungsabläufe die sich in den verschiedensten Westernfilmen wiederfinden lassen. Aber auch in den anderen Genres wie Liebesfilm oder Detektivfilm lassen sich immer wiederkehrende Abläufe erkennen. Generell dienen Genres, laut Schweinitz (2006: 58.) als „*nichts anderes als offen strukturierte Repertoires von narrativen Stereotypen, die als vernetzte kulturelle Erfahrungs- und Wissenbestände funktionieren Sie stellen den Geltungsrahmen für einzelne Stereotype dar, gleich ob Figuren- oder Handlungsmuster.*" Auch hier hat dies, wie auch bei den Figuren, die Auswirkung einer intertextuellen Normierung. Durch diese sich immer wiederholenden Abläufen, werden die Genres in ihrer Beständigkeit gefestigt und dem Zuschauer antrainiert. Somit entsteht eine gewisse Erwartungshaltung an jedes Genre. Werden diese Erwartungen jedoch nicht erfüllt, kommt es von Seiten des Publikums zur Enttäuschung. (vgl. ebd.)

8.5 Stereotype Figurenkonstellation im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*

Nach diesem kurzen theoretischen Teil, wird nun untersucht, mit welchen konventionalisierten oder auch stereotypen Bildern der untersuchte Film arbeitet. Der Grund, warum dies

nun näher erläutert wird ist, dass dieses bewusste Einsetzen von Bildern, die dem Publikum vertraut sind, zu dem Verwirrspiel des Films positiv beitragen.

In Folge wird nun sowohl näher auf die Figurenkonstellation im Film, als auch auf die Frage eingegangen, ob das Publikum, durch Kenntnis des Films *DIE FABELHAFTE WELT DER AMELIE* (F, 2001) das romantisch, verklärte Bild der Hauptfigur Amélie auf Angélique übertragen hat.

8.5.1 Inszenierung der Figur Angélique

Die Präsentation der Figur Angélique wird bewusst ab der ersten Szene in ein romantisches Licht gerückt. Sie wird als verliebte, junge Kunststudentin vorgestellt, die mit ihrem Freund Jahrestag feiert. Einziger Wehmutstropfen an der ganzen Geschichte ist, dass dieser verheiratet ist und seine Frau ein Kind erwartet.

Aus ihrer Sicht wirkt die Beziehung zwischen Loïc und Rachel als zerrüttet und dem Ende geweiht. Dass Audrey Tautou für diese Rolle ausgesucht wurde, ist kein Zufall. Ihre Erscheinung hat etwas Unschuldiges, Unberührtes. Auch dürfte der Zuschauer durch ihre vorherige Rolle als Amélie im Film *DIE FABELHAFTE WELT DER AMELIE* nachhaltig beeinflusst worden sein und sie, wenn auch nur unbewusst, miteinander in Verbindung bringen. Auf diese Verbindung wird anschließend in einem eigenen Unterpunkt eingegangen.

Angéliques Liebeswahn ist dem Zuschauer anfänglich nicht bewusst, dies liegt auch daran, dass dieser durch die unvollständige Erzählung dem Zuschauer im ersten Teil des Films nicht ersichtlich ist. „*Psychopathologische Züge von Angélique sind im ersten Teil des Filmes nicht zu erkennen, da eine traumhafte Verklärung des geliebten Gegenübers dem Verliebtsein immanent ist.*“ (Eichenberg, Fischer und Wutka 2008: 106.)

Dennoch lässt sich eine kontinuierliche Veränderung des Wesens von Angélique im Film erkennen. Am Anfang ist sie durch die Liebe zu Loïc beflügelt und sehr kreativ, was sich in der Farbauswahl ihrer Bilder manifestiert. Auch dass sie Kunst studiert, kommt nicht von ungefähr, da man für dieses Studium sehr kreativ und fantasievoll sein muss – Eigenschaften die Angélique ohne Zweifel besitzt, die aber auch ihr Abdriften in ihre imaginäre Welt erleichtern. Damit das Verwirrspiel, das in diesem Film im Vordergrund steht, nun wirklich funktioniert, musste bewusst ein gewisser Typ ausgewählt werden, der diese Unschuld verkörpert und dem man vor allem Glauben schenkt. Das bewusste Auslassen von Informationen und das Einsetzen von Audrey Tautou als verliebte, junge Künstlerin haben den

Effekt, dass das Publikum in die Falle tappt und diesem Verwirrspiel glaubt. Auch die bewusste Inszenierung von Angélique als fürsorgliche Frau und Mutter heizt dieses Verwirrspiel an. Als Angélique der Schwester von Héloïse erzählt, wie sie sich einen Kater gebastelt hat werden durch eine Close-Up Aufnahme ihre großen Augen betont. Dem Zuschauer wird noch einmal mehr der liebevolle Charakter von Angélique vor Augen geführt. Somit findet sich die bewusste Verwendung des Archetypus „Mutter“ wieder und das stereotype Bild von einer verliebten Person wird dem Publikum übermittelt. Das heißt, konventionalisierte Bilder werden bewusst dazu verwendet, um den Zuschauer das gewünschte Bild der unschuldigen Künstlerin zu vermitteln.

Erst in der zweiten Hälfte wird das wahre Wesen von Angélique und ihr Leiden an Erotomanie aufgedeckt. Das Publikum ist irritiert und verwirrt, rekonstruiert all die bis dahin erworbenen Informationen und bildet sich ein neues Bild von Angélique.

8.5.2 Inszenierung des Paars Loïc und Rachel

Das Bild des Ehepaars Loïc und Rachel leidet unter der einseitigen Darstellung durch Angéliques Blickwinkel im ersten Teil. Die Ehe wird als zerrüttet dargestellt, vor allem, da Loïc eine heimliche Affäre mit Angélique haben soll. Dieses Bild von der nicht mehr funktionierenden Ehe wird durch einen Streit nochmals betont. (vgl. Sequenz 37)

Man sieht das Ehepaar streiten und wild gestikulieren. Anstatt das Gespräch mithören zu können, wird eine Oper im Off eingespielt. Dies hat den Effekt, dass der Streit für das Publikum noch intensiviert wird. Rachel zieht aus der Wohnung aus und die Ehe scheint endgültig zu Ende zu sein. Als Loïc jedoch festgenommen wird, da er seine Patientin umgebracht haben soll, sieht man, aus dem Blickwinkel Angéliques, das sich küssende Paar und liebevoll „Je t'aime“ sagen. Allen Vermutungen zu Trotz scheint das Paar dennoch zusammenzuhalten.

Im zweiten Teil des Films wird auch diese, anfänglich als zerrüttet erscheinende Ehe, neu in Szene gesetzt und präsentiert. Loïc, ein Kardiologe, und seine Frau Rachel, eine Anwältin, führen eine gut funktionierende Ehe. Beide haben sie ein erfülltes Berufsleben und führen eine ausgeglichene Beziehung. Diese heile Beziehung wird durch die liebevollen Gesten seitens des Kardiologen oder durch den gemeinsamen Ausflug in den Park unterstrichen. (vgl. Sequenz 66) Als sich die Briefe und die unheimlichen Geschenke der unbekannten Person immer mehr häufen, verschlechtert sich jedoch ihre Beziehung, vor allem nach dem Verlust des Babys. Als der Kardiologe eines Abends heimkommt, konfrontiert ihn sei-

ne Frau mit dem gefundenen Schlüssel und den Nachrichten auf dem Anrufbeantworter. Loïc versucht die Situation aufzuklären, seine Frau glaubt ihm jedoch nicht und zieht aus. Allen Problemen zu Trotz hält sie aber dennoch zu ihm und gibt ihm ein falsches Alibi auf dem Kommissariat, was für eine Anwältin eigentlich undenkbar ist.

Hier wird deutlich, dass mit zwei verschiedenen Bildern gespielt wird – einerseits wird eine nicht funktionierende Ehe im ersten Teil inszeniert und der Zuschauer definiert Loïc als Ehebrecher, während auf der anderen Seite im zweiten Teil Loïc als ehrlicher Ehemann gezeigt wird, der alles versucht, um seine Ehe vor dem endgültigen Aus zu schützen. Die Präsentation des untreuen Ehemanns wird durch die anfänglich einseitige Erzählung erneut betont.

Ein stereotypes Bild, das in diesem Zusammenhang gebraucht wurde, ist der untreue Ehemann, der auf Grund einer zerrütteten Ehe fremdgeht. Im zweiten Teil jedoch, wird die gegenseitig liebevolle, respektvolle Ehe inszeniert, die den ersten Stereotyp widerlegt.

8.5.3 Darstellung des „Paars“ Angélique und Loïc

Auch wenn man das geglaubte Paar Angélique und Loïc nie Zärtlichkeit austauschen sieht, so wird dennoch ein Bild ihrer Beziehung vermittelt. Loïc ist für Angélique der Mann ihrer Träume, sie scheint nur noch für diese Beziehung zu leben. Wenn Angélique mit ihrer Freundin über ihre Beziehung zum Kardiologen spricht, wird angesprochen, dass sie kaum noch Zeit hat, da sie sich ja andauernd nur mit Loïc trifft. Angélique scheint total hingebungsvoll zu sein und beschenkt ihren Geliebten unentwegt. Der Kardiologe hingegen wird immer unzuverlässiger und lässt sie immer öfter sitzen. Angélique wird immer bereitwilliger die Grenzen zu überschreiten. Die Beziehung zu Loïc scheint eine Art Rettungsanker zu sein, an den sie sich festklammert. Früher hat sie sich einen Kater gebastelt, um nicht alleine zu sein, heute ist das Objekt ihrer Begierde der Kardiologe.

> *„Das verlassene und willkürlich behandelte Kind entwickelt die kompensatorische Fantasie von einem allmächtigen Retter, den der Arzt Loïc verkörpern soll. Solange der Kontakt mit ihm weitläufig bleibt, kann das Wunschbild aufrechterhalten werden. Je enger er jedoch wird – Nachbarschaft, Schwangerschaft der Frau – desto mehr Löcher bekommt das Bild von ihm.*“ (Eichenberg, Fischer und Wutka 2008: 108.)

Das heißt, die anfänglich so fehlerlose Beziehung wird immer lückenhafter und problematischer.

Durch welche im Gedankengut verankerten Bilder wird nun die Beziehung von Angélique und Loïc dem Publikum überliefert? Durch Montage, Bild und Ton wird die Beziehung dem Publikum vorgegaukelt. Laut Schweinitz (2006: 62.) haben sich konventionalisierte Ausdrucksweisen der Schauspieler entwickelt, um Emotionen auszudrücken, was ebenfalls unter den Aspekt Stereotype fällt. Die Mimik, eventuell auch noch mit Musik unterstrichen, vermittelt die Emotion der Schauspieler. Noch mehr kam der Einsatz der Mimik im Stummfilm zur Geltung, wo es einzig und allein am Ausdruck des Schauspielers und an der Inszenierung lag, die Handlung und Gefühle wie Angst, Wut und Verliebtsein zu vermitteln. Auch im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* wird die Mimik eingesetzt um Verliebtheit zu suggerieren oder um Trauer darzustellen. Schon in der ersten Szene, in der Angélique in den Blumenladen (vgl. Sequenz 2) sieht und lächelt wird dem Rezipienten Zufriedenheit und Glück vermittelt.

Als vollständig wird die Beziehung der beiden bei der Heimfahrt (vgl. Sequenz 17), wo mittels Schuss-Gegenschuss Einstellung die Perspektiven gewechselt werden. Einmal sieht man Loïc Angélique anlachen, dann ist es wieder umgekehrt. Durch dieses Anlächeln und die bewusste Montage von Schuss-Gegenschuss wird dem Publikum eine funktionierende Beziehung vermittelt. Das Hoch was anfänglich vermittelt wird, wird durch eine äußerst kreative Phase seitens der Kunststudentin noch mehr unterstrichen.

8.5.4 Inszenierung der geschlossenen Anstalt im Film

Auch die Inszenierung der geschlossenen Anstalt am Schluss (vgl. Sequenz 124) geht mit dem Stereotyp Hand in Hand. Um ihre Erotomanie zu heilen, wird sie auf ungewisse Zeit in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Die Inszenierung entspricht genau dem was sich der Zuschauer erwartet. Die Ärzte und Schwestern sind ganz in weiß gekleidet, Angélique bekommt zur Beruhigung eine Spritze, wird sogar ans Bett gefesselt. Durch die Medikamente wird sie ganz lethargisch und emotionslos. Auch der berühmte Elektroschocker kommt zum Einsatz, um ihre Psychose zu behandeln. Alles in allem wird das Klischee Geschlossene Anstalt sehr gut getroffen und es finden sich fast alle stereotypen Bilder wieder.

8.6 Einfluss der Figur Amélie Poulain auf die Figur Angélique

Ganz wesentlich für das Funktionieren des Films dürfte ein weiterer Faktor sein, nämlich die Verbindung der Schauspielerin Audrey Tautou zu ihrer früheren Rolle im Film *DIE FABELHAFTE WELT DER AMELIE* (F, 2001) sein.

In diesem Film spielt sie ein verträumtes, junges Mädchen das auf der Suche nach dem Unbekannten ist, der im Fotoautomaten sein Fotoalbum vergessen hat. Das Erfolgsrezept dieses Films liegt an dem romantischen Umgang von Amélie mit alltäglichen Dingen. Jegliche Handlung wird romantisiert, zum Beispiel der Einkauf am Markt, wo sie genussvoll mit ihrer Hand in einen Sack voller Körner greift, da sie dieses Gefühl so gerne hat. Weiteres hat sich Amélie Poulain zur Aufgabe gemacht, ihre Mitmenschen glücklich zu machen. Ein Beispiel hierfür ist das Stehlen eines Gartenzwerges ihres Vaters. Diesen gab sie einer Flugbegleiterin mit, welche von jeder ihrer Reisen ein Foto an Amélies Vater schickte. Dieser, total verwundert über diese ungewöhnliche Post, nahm dies schlussendlich als Zeichen an und ging wieder auf Reisen. Dieses wohltätige Verhalten hat jedoch auch einen anderen Grund, denn durch das Lösen der Probleme der Anderen, hat sich Amélie Poulain nicht mit ihren eigenen beschäftigen müssen. (vgl. Türschmann 2008: 217.) Ein weiterer Faktor, der diesen Film so einmalig gemacht hat, ist die Komik die er versprüht. Amélie hat einen eigenen Souffleur, der ihr in schwierigen Situationen unter die Arme greift und ihr die richtigen Wörter quasi ins Ohr flüstert. Fotos beginnen plötzlich mit Amélie zu sprechen oder, eine der wohl skurrilsten Szenen, der Goldfisch Amélies möchte Selbstmord begehen. All dies trägt, laut Türschmann dazu bei, in die verträumte Perspektive von Angélique einzudringen und die Welt mit ihren Augen zu sehen. Am Schluss versucht Amélie auch an ihr Glück zu denken und sich bei Nino, dem Unbekannten, fallen zu lassen, um nun auch endlich Liebe erfahren zu können. (vgl. ebd.: 219.)

Es wird auf dem deutschen DVD-Covers des Films mit „Der dunklen Seite der Amélie“ auf diesen vorherigen Film aufmerksam gemacht. So wird der Zuschauer massiv beeinflusst. Immerhin war die *FABELHAFTE WELT DER AMELIE* wohl einer der erfolgreichsten französischen Produktionen der letzten Jahre. Dennoch ist interessant zu lesen, dass die Regisseurin Colombani diesen Zusammenhang verneint und sagt, sie habe Audrey Tautou nicht auf Grund dieses Films ausgesucht, sondern der große Erfolg von Jeunets Film wurde erst später ausgelöst. Ist der Film *DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE* jedoch bekannt, so ist es schwierig das Bild der Protagonistin bei der Filmrezeption des zu untersuchenden Films komplett auszuschalten. Auch wenn diese zwei Figuren Angélique und Amélie in vie-

ler Hinsicht unterschiedlich sind, so finden sich auch viele Parallelen wieder. Obwohl die Regisseurin behauptet, sie hätte Audrey Tautou nicht auf Grund dieses Films ausgesucht, so kommt dieser große Erfolg jedoch sehr gelegen. Da das Erscheinungsdatum dieser zwei Filme ziemlich nah beieinander liegt, wirkt der Film die *FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE* nach. Somit ist die Wende gegen Mitte des Films für den Zuschauer noch überraschender, da keiner damit gerechnet hat, dass die Protagonisten, so verträumt und verliebt sie inszeniert wurde, zu solchen Taten fähig ist.

9. Farben, Symbole und Musik im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit der Farbgestaltung und der Symbolik im Film. Die Wirkung von Farben geht bei einer einfachen Rezeption manchmal unter, widmet man sich diesem Aspekt jedoch genauer, so fällt auf, dass oft ganz bewusst mit gewissen Farbtönen gespielt wird, um eine gewisse Wirkung beim Rezipienten zu erzeugen. Aber auch durch den Einsatz von Symbolen und Bildern werden gewünschte Reaktionen erzeugt. Durch Kollektivsymbole, wie zum Beispiel die Rose, die eindeutig für die Liebe steht, werden dem Zuschauer gewisse Informationen suggeriert. Da diese Gestaltung einen wesentlichen Faktor für das schon oft erwähnte Verwirrspiel im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* darstellt, wird ihr ein eigenes Kapitel gewidmet.

9.1 Einsatz und Wirkung von Farben im Film

Laut Heller sind Farben deshalb so spannend, weil man oft verschiedene Eigenschaften mit einer und derselben Farbe assoziiert. Als Beispiel nennt sie die Farbe Grün. Fragt man eine Person, welche Farbe für Hoffnung steht, so ist die Antwort stets grün. Fragt man welche Farbe für die Person etwas Giftiges repräsentiert, so ist die Antwort ebenfalls grün. Dies bedeutet, dass zwei doch so konträre Eigenschaften mit ein und derselben Farbe assoziiert werden. (vgl. Heller 2004: 13f.) Genau mit dieser Wirkung von Farben hat sich Heller näher auseinandergesetzt und dies in ihrer Studie untersucht. Es wird nicht mit jeder Farbe ein Gefühl verbunden, da es wesentlich mehr Gefühle als Farben gibt. Um dies näher zu erläutern nennt sie das Beispiel der Farbe Rot, denn mit dieser Farbe werden sowohl das Gefühl Liebe als auch Wut bzw. Hass verbunden. Daher betont sie: „*Deshalb sind nicht nur die Farben wichtig, die am häufigsten genannt werden – wir verbinden mit jedem Gefühl mehrere Farben, die sich gegenseitig verstärken und erklären. Das Rot der Liebe sehen wir neben Rosa, zum Rot des Hasses gehört Schwarz*.“ (ebd.) Diese Gefühle werden durch Erfahrungen ausgelöst und auch verstärkt. Wichtig ist somit immer der Zusammenhang in dem die Farben erlebt werden. Aus psychologischer Sicht können Farben unterschiedlichste Assoziationen hervorzurufen. Durch den Erfahrungswert werden die vorhin unterschiedlichen Gefühle zugeordnet. Ebenso funktioniert dies bei der symbolischen Wirkung von Farben. „*Die symbolischen Farbwirkungen entstehen aus der Verallgemeinerung, der Abstraktion der psychologischen Farbwirkungen. Deshalb gehören psychologische und symbolische Wirkung eng zusammen*.“ (Heller 2004: 14.) Aber auch die kulturelle Wirkung von Farben spielt eine große Rolle. Im Islam zum Beispiel steht die Farbe für Grün für das Pa-

radies und ist demnach heilig. Auch die Farbe Blau ändert von Kultur zu Kultur ihre Bedeutung. Sagt ein Deutscher zum Beispiel, dass er „blau“ sei, so meint er, dass er zu viel getrunken hat, währen ein Engländer damit seine traurige Stimmung zum Ausdruck bringt. (vgl. ebd.)

Diese Erfahrungswerte im Zusammenhang mit Farben spielen auch bei der Filmrezeption eine wichtige Rolle und suggerieren demnach dem Zuschauer die verschiedensten Gefühle. Das heißt, der Regisseur kann Gefühle, die durch eine innige, verliebte Szene ausgelöst werden nochmals verstärken, wenn er die Farbe Rot zum Beispiel in Form von roten Möbeln einsetzt.

In dem behandelten Film stehen zwei Farben im Vordergrund: Die Farbe Rot, um die Perspektive von Angélique zu kennzeichnen und die Farbe Grau gemischt mit kühlen Grüntönen um Loïcs Welt zu markieren. Daher wird in Folge auf diese zwei Kontrastfarben und auf deren Wirkung sowie Assoziationen eingegangen.

Laut Marschall stützen diese zwei Farben die Geschichte und machen den komplexen Plot erzählbar. (vgl. Marschall 2005: 10.) Diese Art von Farbwahl ist nicht nur im Film von Colombani zu spüren, sondern sie sind auch in den Werken von Almodóvar ersichtlich, welcher ganz stark mit Farbkontrasten und kräftigen Farben arbeitet. Durch Farben hat man eben auch die Möglichkeit mehrere verschiedene Erzählperspektiven zu unterstreichen. Marschall meint diesbezüglich, dass man am Beispiel *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* sieht, dass die Erzählstrukturen immer komplexer werden und sich die „*Grenzen des Erzählbaren*“ (vgl. ebd.: 25.) sich immer mehr verschieben.

> *„In den letzten Jahren ist zu beobachten, dass das Interesse vieler Filmemacher zum einen der Überwindung eines linearen Zeitverständnisses durch eine komplexe multiperspektivische Verschachtelung der filmischen Narration gilt, zum anderen einer für den ersten Blick verborgen gehaltenen Verschiebung des Point of View in Bereiche radikaler Subjektivität.“* (ebd.)

Somit werden die Verwirrspiele des Regisseurs durch Farben oft überhaupt möglich gemacht bzw. zumindest erleichtert.

9.1.1 Die Farbe Rot – Die Welt von Angélique

Screenshot 12: Wie hier deutlich ersichtlich, ist in Angéliques Umgebung alles in rot gefärbt.

In Angéliques Welt ist so ziemlich alles in rot eingefärbt. Angefangen bei den Möbeln bis hin zu kleinen Accessoires wie Kugelschreiber und ihrer Kleidung ist alles in Rottöne getaucht. Rot wird als Urfarbe gehandelt und es kommt nicht von ungefähr, dass diese Farbe auch als erstes ihren Namen erhalten hat. Laut Heller wird die Farbe Rot mit zwei ganz grundlegenden Erfahrungswerten verbunden – einerseits mit Blut, andererseits mit Feuer. (vgl. Heller: 52.)

Diese Assoziationen sind oft schon in der Sprache selbst verankert. So hat das Wort Rot und Blut in der Sprache der Inuit sogar den gleichen Ursprung.[5] (vgl. ebd.) Auf symbolischer Ebene werden mit der Farbe Rot folgende Bilder verbunden: Es ist nicht nur die Farbe des Feuers oder des Blutes, sondern steht gleichzeitig auch für das Leben, die Liebe sowie die Leidenschaft. Negative Assoziationen mit dieser Farbe sind Krieg, Hass und Zerstörung. (vgl. Becker 1992: 244ff.) Im alten Rom trugen die Bräute Rot, weil diese Farbe für sie das Sinnbild der Fruchtbarkeit darstellt. Im Film hat die Farbe Rot die Aufgabe den Zuschauer entweder anzuziehen oder sie ist sogar ein eigenes Thema im Film. Rot im Film wird unterbewusst immer mit dem Weiblichen assoziiert, selbst wenn sie dominierend wirkt. (vgl. Marschall 2005: 44.)

Laut Marschall lässt sich die Wirkung der Farbe Rot in Filmen folgendermaßen zusammenfassen:

[5] Die Farbe Rot heißt „dm“ und Blut heißt „dom“, somit ist die etymologische Herkunft nahezu offensichtlich. (Vgl. Heller 2004: 52.)

„*Rot ist:*

1. *als starker Reiz ein Faktor der Aufmerksamkeitslenkung (Wahrnehmungspsychologie);*
2. *als archetypisches Zeichen ein auf Erfahrungen beruhendes, synergetisches Konnotationsfeld; das heißt, die Farbe Rot wird mit den Eigenschaften roter Substanzen und Dinge in Verbindung gebracht, die bereits mit Bedeutung belegt sind (Blut=Leben, Feuer=Zerstörung)*
3. *ein komplexes Symbol mit narrativer Genese in den unterschiedlichsten Mythologien (für die Liebe, den Tod, die Emotion, die Macht, den Krieg, etc. [...*]" (Marschall 2005: 51.)

9.1.2 Wirkung der Farbe Rot in der Welt von Angélique

Betritt man nun die Welt von Angélique, so taucht man in ein rotes Farbenmeer ein. Gleich die erste Szene ist in die verschiedensten Rottönen gefärbt und verstärkt somit das Bild, das Colombani vermitteln möchte, nämlich dass eines verliebten jungen Mädchens. Nicht umsonst beginnt die Szene im Blumenladen in einem Meer voller verschiedener Rosen.

Auch in weiterer Folge wird Angélique bewusst von Rottönen umgeben. Rot wird hier in erster Linie mit der Liebe in Verbindung gebracht, dass diese Farbe auch die Konnotation von Wut und Hass inne hat, wird erst im Kontrast mit Loïcs Welt deutlich. Dies ist ebenfalls eine weitere Funktion die diese Farbe vertritt, da durch sie die Perspektive von Angélique unterstrichen wird. Dies wird vor allem bei der Auflösung durch den zweiten Teil des Films, Loïcs Welt, bewusst.

Laut Heller ist die Farbe Rot die Farbe der Leidenschaft, denn

> *„hinter der Symbolik steht die Erfahrung: Das Blut steigt zu Kopf, man wird rot vor Verlegenheit oder Verliebtheit – oder aus beiden Gründen gleichzeitig - , man wird rot, weil man sich schämt, weil man zornig, in hektischer Aufregung ist. Wer in Wut die Kontrolle über die Vernunft verliert, <sieht nur noch Rot>."* (Heller 2004: 53.)

Dieser Wandel der Farbe Rot, der hier von Heller kommentiert wurde, ist auch der Wandel den Angélique im Film durchmacht. Zuerst verliebt, verliert sie immer mehr und mehr an Vernunft. Die Liebe verwandelt sich in Hass und sie verliert immer deutlicher die Kontrolle. Sie versucht alles um das heile Bild, das sie von ihrem Geliebten hat, aufrecht zu erhalten. Das anfänglich vermittelte Bild der unschuldig Verliebten wandelt sich und somit auch die Bedeutung der Farbe Rot.

9.1.3 Die Farbe Weiß – die Welt von Loïc

Screenshot 13: Loïc in seiner Praxis. Das Interieur ist sehr kühl und neutral gelassen. Es finden sich kaum farbliche Elemente wieder. Links auf der Seite sieht man die Rose von Angélique.

Im Kontrast zu Angéliques rot dominierter Perspektive, wird in der zweiten Hälfte die von Loïc eingeführt, welche sich hauptsächlich in Weißtönen hält. Ab und zu finden sich auch Möbelstücke in kühlen Grüntönen, doch Weiß dominiert und sticht hervor. Somit stehen die Farben Rot und Weiß eindeutig im Kontrast. Dies geschieht natürlich bewusst, denn durch zwei so stark im Gegensatz stehende Farben, werden die zwei unterschiedlichen Perspektiven noch stärker voneinander abgrenzt. Die Farbe Weiß ist im Grunde genommen gar keine Farbe, da sie „*die Summe aller Farben des Lichts ist*." (Heller 2004: 145.) Weiß wird auch als die göttliche Farbe gehandelt und es kommt nicht von ungefähr, dass Ärzte stets weiß gekleidet sind, als „Götter in Weiß" gehandelt werden. Die psychologische Wirkung der Farbe Weiß ist, dass sie für Sauberkeit und Sterilität steht, da „*äußerliche Sauberkeit und innere Reinheit*" (ebd.) mit ihr in Verbindung gebracht werden. Auf symbolischer Ebene wird mit der Farbe Weiß die Unschuld verbunden. (vgl. ebd.)

„*Considéré positivement, il suggère la paix, la pureté originelle, la virginité et la sagesse. Considéré négativement, il exprime la fragilité et la vulnérabilité*." (Morel 2004: 139.) Loïcs Perspektive ist immer in Weiß gehalten und es finden sich kaum kräftige Farben. Dies hilft beim Auflösen des Verwirrspiels, da dem Publikum auch unbewusst suggeriert wird, dass Loïc der Unschuldige ist und nicht Angélique. Durch die Farbe Weiß, wird demnach seine Unschuld unterstrichen.

Auch Heller unterstreicht die Wirkung der Farbe Weiß, als die der Unschuld. Ein weiterer symbolischer Wert dieser Farbe ist die der Wahrheit. Stark wird dieser Kontrast in Kombination mit der Farbe Schwarz, denn in dieser Kombination wird klar, dass man konkrete

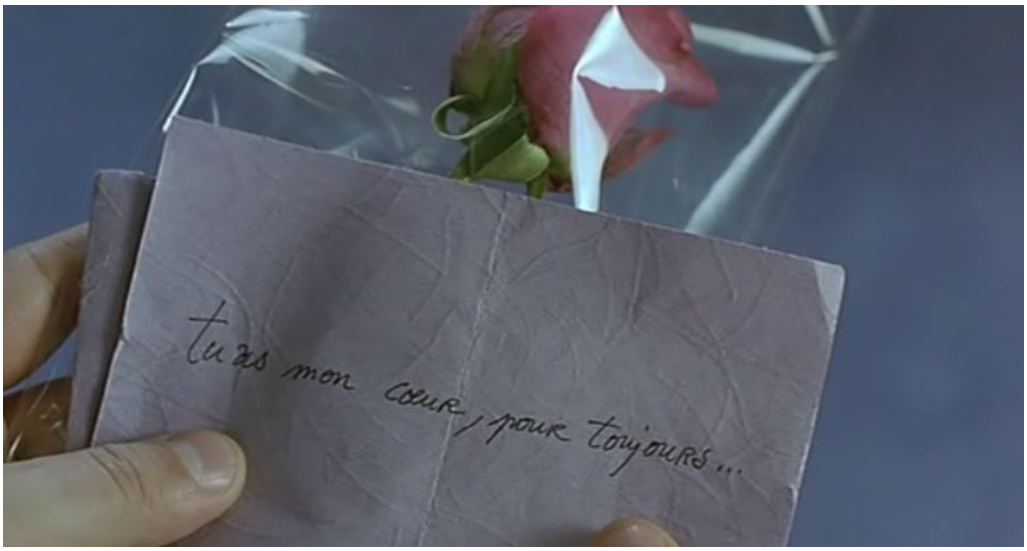
Aussagen sucht – es soll nichts zwischen diesen zwei Welten geben, Schwarz-Weiß-Malerei. Somit kann der Einsatz dieser Farbe in Loïcs Welt, neben der Kontrastwirkung dem Zuschauer auch unbewusst suggerieren, dass es sich in seiner Perspektive um die Wahrheit handelt. (vgl. Heller 2004: 150.)

Was weiter auffällt ist, dass in Loïcs „steriler Welt“ im Laufe des Films immer mehr rote Gegenstände zu finden sind, was auf die steigende Bedrohung Seitens Angélique zurückzuführen ist. Im direkten Vergleich fällt außerdem auf, dass Loïcs Perspektive generell stets klar gehalten wurde, was seine rationale Seite unterstreicht, während in Angéliques Welt der Hintergrund oft unklar ist, wie auch ihr Geisteszustand. Dieses Spiel mit Licht und Kameraeinstellung betont nochmals die zwei unterschiedlichen Perspektiven.

Zusammenfassend hat die Auswahl der Farben also zwei Aufgaben. Einerseits differenziert sie zwischen den zwei unterschiedlichen Perspektiven und andererseits werden die oben genannten Assoziationen wie Liebe, Unschuld, etc. im Publikum hervorgerufen.

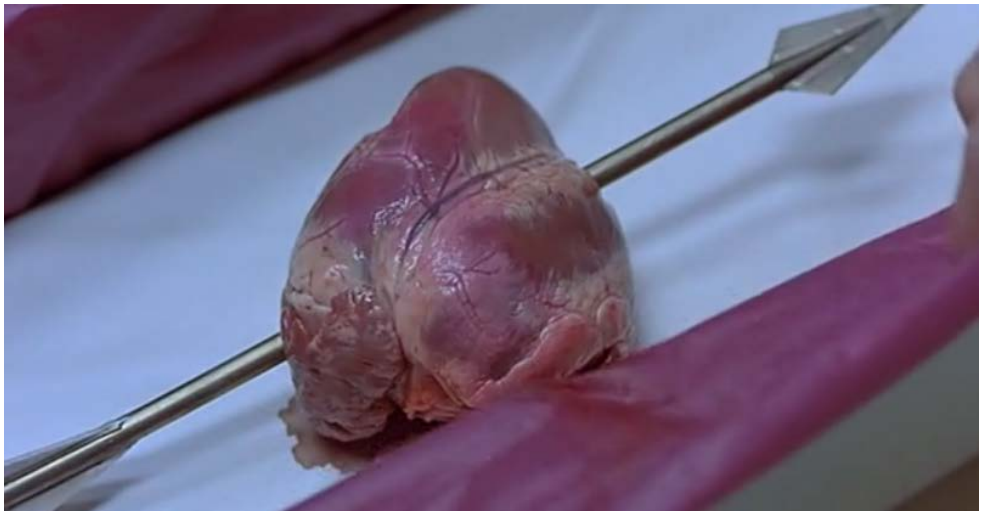
9.2 Symbole im Film – Die Bedeutung von Herz, Rose und der Wüstenblume

Neben den aussagekräftigen Farben finden sich auch eine Reihe an Symbolen im Film wieder, die erneut die zwei unterschiedlichen Welten der Protagonisten unterstreichen.



Screenshot 13: Hier sieht man ein wichtiges Symbol aus dem Film: Die Rose mit einer Liebesnachricht von Angélique.

Ein Symbol, das in beiden Welten zu finden ist, ist das Herz. In Angéliques Perspektive hat es die Aufgabe, Angéliques Verliebtheit zu unterstreichen, während das Herz Loïcs Berufswelt widerspiegelt, da er Kardiologe ist. Dies ist ein weiteres Spiel mit der Symbolik, da sich Kardiologen um kranke Herzen kümmern. Auf symbolischer Ebene steht das Herz für den Sitz der Emotionen und der Gefühle. (vgl. Morel 2004 : 253.) „*Principe de la vie, le cœur est l'organe sacré entre tous. Il figure le centre de l'individu, de la société et du monde. Il est l'essence par excellence par excellence, dispensatrice d'énergie d'amour.* “ (ebd.) In Verbindung mit dem Herzen finden sich auch Redensarten wieder, die seine symbolische Wichtigkeit noch mehr hervorheben. So finden sich auch Aussprüche, wie „ein Herz aus Gold“ oder „ein Herz aus Stein“ in unserer Alltagssprache. (vgl. ebd.) Somit ist das Herz, wenn auch nur bildlich, der Sitz der Gefühle und der Liebe. Colombani dürfte es äußerst wichtig gewesen sein, die Protagonistin mit diesem Symbol in Verbindung zu bringen, da dieses Bild dem Zuschauer förmlich aufgedrängt wird. Schon in der ersten Sequenz sieht man Angélique, wie sie in einem Geschäft die Vielzahl der Herzen bestaunt. Dieses Bild wird durch die Kombination mit der Farbe Rot noch verstärkt, denn es stehen beide, Farbe und Symbol, gleichsam für die Liebe. In Verbindung mit dem Kardiologen verliert das Herz an seiner symbolischen Bedeutung und wird nur von einer medizinischen Ebene betrachtet. Einmal jedoch treffen sich die symbolische und die medizinische Ebene, als Angélique dem Kardiologen ein echtes Herz schickt, das mit einem Pfeil durchbohrt wurde. Dieses bekommt Loïc in Form eines Paketes in seine Praxis geschickt.



Screenshot 14: Das letzte Geschenk an Loïc: Ein mit einem Pfeil durchbohrtes Herz.

Ein weiteres Symbol, das sich durch den ganzen Film zieht ist die Rose. Wie sich gegen Ende des Films herausstellt, hatte Loïc Angélique eine Rose geschenkt, aus Freude der Schwangerschaft seiner Frau. Es handelte sich um eine zufällige Begegnung, die jedoch der Anfang dieser Amour fou wurde. Angélique verstand diese Rose als Zeichen und war

sich von diesem Moment an sicher, dass Loïc und sie eine Beziehung führen. Dies ist auch der Grund, warum Angélique Loïc die gleiche Rose zum Jahrestag schenken möchte. Becker schreibt über die Rose, dass diese das Sinnbild für die Liebe ist und außerdem für Fruchtbarkeit steht. (vgl. Becker 1992: 243.) Somit dürfte Angélique die Rose als Zeichen für Loïcs Liebe gedeutet haben, welcher das Objekt ihrer Erotomanie geworden ist.

Ein drittes Symbol wird mit viel Liebe zum Detail im Film inszeniert. Die seltene Wüstenrose, auf die Angélique ganz besonders, während ihrer Tätigkeit als House-Sitterin, aufpassen soll. Die Hausbesitzerin weist Angélique ganz bedacht darauf hin, auf diese Blume, welche sich unter einer Glasglocke befindet, aufzupassen, da diese sehr empfindlich ist. Diese Blume entwickelt sich immer mehr zum Sinnbild der Liebe zum Kardiologen, an ihrem Verfall kann man immer mehr und mehr beobachten, wie auch die Liebe immer mehr und mehr verfällt. Anfänglich ist Angélique nachlässig mit dem Gießen, da sie in eine Depression fällt und sich kaum noch um ihre Aufgaben kümmern kann. Man sieht wie die Blume langsam ihre Blätter verliert. Als Angélique erkennen muss, dass all ihre Bemühungen, die Ehe zwischen Rachel und Loïc zu zerstören, gescheitert sind, reißt sie diese Blume sogar aus der Erde und zerstört sie vollkommen. Der Zuschauer versteht diese Entwicklung und erkennt sofort, dass diese Blume Angéliques Gefühle widerspiegeln. Die Grundbedeutung der Blume als Symbole selbst, ist die der „*weiblichen Schönheit*“ (Becker 1992: 45.), sowie auch der „*passiven Hingabe und der Demut.“* (ebd.)

Screenshot 15: Angélique entwurzelt diese seltene Pflanze. Dies symbolisiert den Wendepunkt in ihrer Beziehung zu Loïc.

Drei Symbole: Herz, Rose und Wüstenrose, erstrecken sich über den ganzen Film und verstärken die Wirkung der falschen Fährte, sowie auch des nonverbalen Ausdrucks der Gefühle der Protagonistin.

9.3 Musik im Film

Auch die Musik spiegelt perfekt den Wandel des Films sowie der Personen wider. Anfänglich ist sie fröhlich gestimmt und der Film wird somit als romantischer Liebesfilm vorgestellt. Doch nach und nach wird die Atmosphäre bedrohlicher, was auch durch die Musik repräsentiert wird. Bedrohliche Szenen werden mit düsterer Musik perfekt unterstrichen. Um die Spannung zu steigern wird oft gar keine Musik verwendet, um somit die Aufmerksamkeit auf die Geräuschkulisse zu lenken, wie das Öffnen einer Tür oder das Treppensteigen. Wird eine Entdeckung gemacht setzt jedoch plötzlich die Musik ein. Dies steigert die Spannung und krönt die langsam aufgebaute Szene mit einer Klimax. (vgl. Sequenz 103)
Ein bestimmtes Lied zieht sich durch den ganzen Film, nämlich L.O.V.E. von Nat King Cole. Das erste Mal hört man dieses Lied im Autoradio, als Loïc und Angélique auf dem Heimweg sind. (vgl. Sequenz 17) Durch dieses beschwingte, fröhliche Liebeslied und der dazu gewählten Schuss-Gegenschuss Einstellung wird dem Zuschauer die Zuneigung der Protagonisten vermittelt. Dieses Lied entpuppt sich jedoch als Albtraum für Loïc, als Angélique es ihm 21 Mal auf den Anrufbeantworter spielt. Ab diesem Moment drückt es Bedrohung für ihn aus und es geht so weit, dass er sogar in den Behandlungsraum seines Kollegen platzt, da dieser zufällig dieses Lied spielt. Auch der Einsatz dieses Liedes und seiner Entwicklung spiegelt den Verlauf des Films wider. Ein anfänglich so harmloses Bild entwickelt sich zur Bedrohung, genauso wie es Angélique im Film tut. Dieses Zusammenspiel mit Farbe, Symbolik und Musik unterstützt das Verständnis der Handlung, sowie auch das Verwirrspiel von dem dieser Film lebt. Es wird bewusst auf die Erfahrungen der Zuschauer zurückgegriffen, um ihnen eine Beziehung der zwei Protagonisten vorzugaukeln, um sie dann im zweiten Teil mit der Wahrheit zu konfrontieren.

10. Conclusio

Ziel dieser Arbeit war es die verschiedenen Komponenten des Erzählprozesses im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* zu behandeln. Die anfängliche Definition der Begriffe Normalität und Wahnsinn haben bewiesen, dass es nicht immer möglich ist, eine exakte Definition zu finden, da die Grenzen zwischen Wahnsinn und Normalität oft ineinander verschwimmen. Eines ist jedoch ganz klar zu erkennen, nämlich, dass diese zwei Begriffe voneinander abhängig sind und woher sonst sollte man wissen was gegen die Norm verstößt, wenn diese nicht vorher bekannt ist?

Die Darstellung von psychisch Kranken in den Filmen wurde eher kritisiert, da die Symptome oft überzeichnet dargestellt und ihre Inszenierung bewusst übertrieben werden, um somit mehr Zuschauer zu erlangen. Der allgemeine Blick auf diese Inszenierungen hatte zum Ziel den Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* sowie auch die psychische Krankheit Erotomanie reflektierter betrachten zu können. Filme über psychisch Kranke geben demnach zwar Auskunft über ihre Krankheit, dürfen jedoch nicht mit einer medizinischen Dokumentation oder dergleichen verglichen werden. Oft werden jedoch Filme als Dokumente über Krankheiten herangezogen und das Bild der psychisch Kranken determiniert das Denken der Zuschauer, die, wenn auch nur unbewusst, oft das überzeichnete Bild der Betroffenen, übernehmen.

Nach der Klärung des Krankheitsbegriffs, war es notwendig die wahnsinnige Liebe, Amour fou, näher zu erläutern. Wie sich zeigt, verhält sich die Amour fou gegenüber der konventionellen Liebe, genauso wie der Wahnsinn zur Normalität. Durch medialisierte Codierungen hat sich ein Begriff von Liebe gebildet, der der Norm entspricht. Wird die Liebe zur Bedrohung oder ist sie, wie Jahraus meint, mit Gewalt verbunden, so kann man von Amour fou sprechen, da diese Liebe von der Norm abweicht. Jahraus betont, dass der Diskurs über die wahnsinnige Liebe den Effekt hat, dass Amour fou immer mehr ein Teil der Gesellschaft wird und somit die Grenze von asozial zu sozial überschritten wird.

Der Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* ist demnach ein Beispiel par excellence für wahnsinnige Liebe. Schon der zweideutige Titel weist auf diese ausgewöhnliche Liebe hin und dass Angélique von der Idee eine Beziehung mit dem Kardiologen zu führen besessen ist. Ihre wahnsinnige Liebe findet Ausdruck in den harmlosen Nachrichten die sie anfänglich sendet und endet mit einem versuchten Mord an dem Kardiologen. Auch wenn Jahraus betont, dass Amour fou auf Gegenseitigkeit beruht, so kann es durchaus aus möglich sein, dass nur eine Person von dieser Amour fou besessen ist, so wie es in dem behandelten Film der Fall ist.

Pisano spricht von den verschiedenen Verfilmungen dieses Themas, die sich in den letzten Jahrzehnten im Kino finden lassen. Was anfänglich bizarr erscheint ist, dass er auch *PRETTY WOMAN* zu den Kinofilmen der Amour fou zählt. Doch auf den zweiten Blick ist klar, warum auch dieser Film unter dieser Kategorie zu finden ist. Zwei Menschen, aus komplett unterschiedlichen sozialen Verhältnissen finden zueinander. Anfänglich werden ihnen Steine in den Weg gelegt, doch am Ende gewinnt die Liebe. Das oft gewählte und neu interpretierte Märchen „Aschenputtel" der Gebrüder Grimm, wird somit auch im Film wieder aufgegriffen.

Der wohl wichtigste Aspekt dieser Arbeit ist jedoch das Spiel mit dem Publikum selbst. Dieses hat mehrere Gesichter und zum Ziel den Zuschauer im zweiten Teil des Films in Staunen zu versetzen. Durch ein gekonntes Legen einer falschen Fährte, was mittels „unzuverlässige Erzählens" sowie auch dem Einsatz der „doppelten Fokalisierung" geschieht, wird der Zuschauer in die Irre geführt. Das Spiel mit den verschiedenen Perspektiven lässt den Zuschauer immer nur in eine Welt der Protagonisten eintauchen. Somit kann man diese Technik mit einem Filter vergleichen, der nur ein bestimmtes Wissen für den Zuschauer zugänglich macht. Daher wird das Publikum dazu angeregt, mit den gegebenen Informationen zu arbeiten und diese stets zu komplettieren. Es handelt sich in diesem Fall nicht um falsche Informationen die weitergegeben werden, sondern es werden genauso viele Tatsachen preisgegeben, um diesen Effekt der Verwirrung zu schaffen. Was ebenfalls zu betonen gilt ist, dass das Publikum, vor allem zu Beginn des Films, die vermittelten Bilder nicht anzweifelt. Dies wird durch eine möglichst realistische Darstellung der Handlung gewährleistet. Dem Zuschauer ist zwar bewusst, dass der Fokus entweder auf die Sicht von Angélique oder die von Loïc gerichtet wird, jedoch sieht er keinen Anlass Angéliques Glaubhaftigkeit in Frage zu stellen. Durch den gezielten Wechsel von den Perspektiven, auch in Form von Nebenfiguren, wird das zu vermitteln gewollte Bild, nämlich die heimliche Liebesbeziehung zwischen Kardiologe und Kunststudentin, noch mehr forciert.

Aber auch das Spiel der zwei Genres, Liebesfilm und Thriller, trägt dazu bei das Legen der falschen Fährten funktionieren zu lassen. Es werden bewusst die Komponenten, die einen Liebesfilm kennzeichnen, betont, um sicher zu stellen, dass der Zuschauer umso überraschter ist, wenn der Film quasi nahtlos in einen Thriller übergeht. Durch den Einsatz der zahlreichen Symbole werden beim Zuschauer konventionalisierte Bildern hervorgerufen und zugleich mit dem Plot verbunden. So wird in Angéliques Perspektive durch das Herz betont, wie sehr sie verliebt ist. Das Verwelken der Blume hingegen symbolisiert den Verfall ihrer Liebe und die zunehmende Enttäuschung Angéliques gegenüber Loïcs Verhalten. Auch durch den Einsatz der zwei dominierenden Kontrastfarben Weiß und Rot werden die-

se unterschiedlichen Perspektiven, sowie die Gefühlswelt der Protagonisten unterstrichen und erneut betont. All diese verschiedenen Komponenten dieses Films wirken zusammen und machen ihn aufgrund seiner Erzähltechnik einzigartig.

11. Résumé en langue française

Ce travail est composé de plusieurs parties qui visent à réveiller la technique de narration du film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*. Ce dernier utilise plusieurs éléments narratifs propres au cinéma (symboles, couleurs, jeu des genres, etc.) qui se complètent afin de provoquer une confusion chez le spectateur.

Au début du film, le personnage d'Angélique est dépeint d'une telle façon que celui qui regarde pense la connaître. Puis suite à une césure au milieu du film, il commence à prendre conscience de la folie du personnage. Parallèlement, le spectateur entre dans le monde de Loïc, cardiologue, avec qui Angélique semble avoir une relation.

Ce travail a pour objectif de dévoiler les éléments qui participent à la confusion générale. La problématique centrale de ce travail est la suivante : quelles techniques sont utilisées par la réalisatrice Colombani pour créer cette confusion auprès du spectateur ?
Afin d'aborder correctement le thème principal, il est nécessaire de définir les deux termes : la « normalité » et la « folie ».
En effet, Angélique est atteinte d'érotomanie, c'est-à-dire qu'elle est incapable de distinguer la réalité de l'imaginaire. Dans le cas présent, elle ne se rend pas compte que sa relation avec le cardiologue Loïc est inventée par elle-même.

L'analyse de discours de Jürgen Link

La réalisatrice du film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* s'attache à confondre la normalité et l'imaginaire pour nous plonger dans l'univers d'Angélique.
Il faut donc dans un premier temps réfléchir aux termes de « normalité » et « folie ».

Nous allons donc nous baser sur la théorie de Jürgen Link « l'analyse de discours » pour définir le terme « normalité ».
Link souligne qu'il y a plusieurs formes de discours, à savoir les discours interpersonnels, les discours spéciaux, les discours élémentaires et les discours interpersonnels spéciaux. Les « Interdiskurse », discours intermédiaires, sont les discours qui lient les discours spéciaux (ici ceux de la médecine) et les discours élémentaires (les discours du quotidien). La dernière forme de discours est celui de « Interspezialdiskurs », discours intermédiaire spécialisé, qui a pour but de faire le lien entre plusieurs secteurs spécialisés. L'exemple le plus

adapté ici est encore une fois la médicine car elle ne contient pas seulement l'anatomie des hommes mais aussi la biologie et la chimie. (Vgl. Grunst 2009: 29.)

Un terme comme « folie » va donc prendre une signification différente selon le discours où il est utilisé. Dans le domaine médical, « folie » est très bien défini et on en connait les principaux symptômes. Dans plusieurs expressions du quotidien, « folie » n'a pas la connotation médicale. Par exemple, « c'était une soirée de folie » signifie que la fête était réussie. Nous voyons bien que le mot change de sens selon le type de discours.

Définition du terme « normalité » et « folie »

La « normalité » est tout ce qui correspond à la moyenne, elle sert de référence. Ainsi, la norme d'un certain pays ne sera pas nécessairement la même pour un autre. Elle peut varier selon la société dans laquelle elle est affirmée.
Quételet nous donne une autre définition de la normalité : il a essayé de trouver un moyen de calculer ce qui est normal en utilisant la valeur moyenne. (vgl. Bohn 2003: 45.) Il faut évaluer la valeur moyenne et tout ce qui ne correspondra pas à celle-ci sera considéré comme anormal. Bien qu'il y ait des définitions plus ou moins claires, l'utilisation de ce terme reste diffuse comme on peut constater dans la langue quotidienne.
Hahn, quant à lui, a une autre façon de définir ce qui est normal. Pour lui, il s'agit de ce qui n'attire pas l'attention. C'est plutôt le contraire : ce qui n'est pas normal est considéré comme intéressant (vgl. Hahn 2003: 28f.).
Link aussi a réfléchi sur la normalité et considère que l'homme s'adapte aux normes de la société. C'est une forme d'autocontrôle et d'orientation, car les gens veulent faire partie de la vie quotidienne et non être exclus pour n'avoir pas acceptés les normes. Keupp parle, dans ce contexte, du travail sur l'identité de chacun pour trouver un équilibre entre l'individu et les normes de la société.

Après avoir vu les différentes définitions de la normalité on va s'intéresser à la définition de la folie. On pourrait dire que la folie est le contraire de la normalité, mais cela n'est pas le cas. D'une certaine façon, le titre du film *À LA FOLIE … PAS DU* TOUT promet déjà au grand public que la folie prend une place importante dans ce film.

A première vue, le film paraît plutôt romantique, mais après l'avoir vu, on se rend compte que le terme « folie », qu'on retrouve dans le titre du film, n'est pas utilisé figurativement mais littéralement. Mais qu'est-ce que la folie ? Par exemple, Waldschmidt soulève que la

folie fait partie de la normalité. C'est-à-dire que sans la normalité on ne saurait pas ce qui ne l'est pas ?? (vgl. Waldschmidt 2003: 93.) Selon Wulff (1985a), la folie peut être considérée comme les actes qui ne sont pas du tout prévisibles. Michel Foucault, par contre, a un autre point de vue la folie. Pour lui, le fait que la folie, étouffée par la société, ne fasse plus partie de la vie quotidienne est un scandale. Selon lui, la catégorisation de la folie a pour but d'exclure tout ce qui n'est pas normal pour garantir la normalité dans un état. En général, il y a deux manières de définir la folie : d'une part, on peut la définir d'un point de vu pathologique et d'autre part, on peut la classifier par rapport à son utilisation dans la vie quotidienne. Lorsqu'une personne souffre d'une maladie comme une psychose, il ne sait plus respecter les normes et les règles fondées par la société. Mais tout comme le terme « Normalité », il existe dans le langage courant, des expressions qui n'ont rien à voir avec la maladie elle-même. Le titre du film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* est un très bon exemple de cela. Il décrit un jeu connu avec une fleur pour découvrir si le partenaire est vraiment tombé amoureux. Dans ce cas-là le terme « folie » a plutôt un sens romantique, et a donc perdu sa connotation négative. Comme on peut très bien voir, le terme « normalité » et le terme « folie » n'ont pas de définition universelle et leur utilisation est surtout en train de changer et de s'adapter.

Normalité et folie dans le cinéma

Dans cette partie, nous allons voir les liens entre « normalité » et « folie » dans le cinéma et de quelle façon on les y trouve. Premièrement, il faut souligner que la façon dont une maladie est représentée dans un film ne peut jamais être considérée comme la réalité, car on ajoute toujours des aspects pour que l'action reste fluide. Mais ce qui est sûr c'est que le cinéma a le pouvoir de marquer notre pensée et surtout l'image qu'on a des malades mentaux. Mais cela n'est pas le seul phénomène par rapport le cinéma, car pas seulement ils ont le pouvoir de marquer notre pensée mais aussi le pouvoir de changer notre échelle d'évaluation personnelle. Ce qui, dans la vie normale, ne serait plus considéré comme normal, l'est au cinéma. Un exemple de ce phénomène est le film *POUR LE PIRE ET POUR LE MEILLEUR* (USA, 1997) où le personnage principal souffre d'une névrose obsessionnelle qui restreint son quotidien. Malvin, le protagoniste nous parait plutôt excentrique et le film est comique. Mais imaginons la rencontre d'une personne comme celle-ci dans la rue : cela n'aurait pas le même effet que dans le film. Souvent la folie n'est pas le thème central d'un film. En effet, il fait juste partie de l'action où la psychiatrie elle-même n'est qu'un lieu de rencontre. (vgl. Kaufmann 1990: 27)

D’un point de vue cinématographique, les malades mentaux sont représentés grâce aux mimiques et à la gestualité des acteurs. Mais le montage, le son et le coupage des scènes d’un film peuvent aussi accentuer la folie dans un film. (vgl. Kaufmann 1990: 16.) Mais en général, c’est l’acteur qui est le principal concerné : il est responsable de son jeu d’acteur et c’est à lui de jouer le mieux possible le comportement d’un malade. Sans lui les effets de caméra, le montage, etc. ne fonctionneraient pas.

Il existe une autre façon d’exprimer la « folie » au cinéma : à travers les hallucinations. Selon Wulff (1985b), cette méthode est conseillée pour montrer aux spectateurs les désirs et les peurs des protagonistes. Grâce à cette méthode, le réalisateur peut facilement montrer ce que les protagonistes pensent et cette technique est souvent utilisé dans les films comme ici dans *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*. Angélique, le personnage principal du film, a peur de perdre Loïc, qui est marié avec Rachel, enceinte. Pour transmettre cette peur aux spectateurs, Colombani, la réalisatrice du film, a décidé d’utiliser l’hallucination. Angélique est allongée sur son lit et voit l’image de Rachel qui caresse doucement son ventre en souriant. Pour Angélique cette image représente sa plus grande peur et le lendemain elle provoque un accident où Rachel perd son bébé.

Pour qu’une hallucination puisse être reconnue, il est nécessaire que le spectateur connaisse l’action, sinon il ne pourrait pas savoir de quoi il s’agit. Quand une hallucination est introduite, le spectateur prend la place du protagoniste et le voit de son point de vue. De plus, cette hallucination doit être plausible. La séquence où Angélique voit une telle hallucination correspond à la définition antérieure. Le public connait bien l’action et sait qu’Angélique est mécontente que son « amoureux » Loïc soit en couple avec l’avocate. Ainsi il comprend l’image de Rachel qui caresse son ventre, mais tout cela exige que le spectateur ait une connaissance anticipée de la jalousie d’Angélique pour que l’hallucination fonctionne. (vgl. Kaufmann 1990: 202.)

La femme folle au cinéma

Dans le cinéma ce sont souvent les femmes qui se rendent folle, à cause, par exemple, d’une séparation ou d’un incident imprévu. Les femmes folles dans le cinéma sont souvent obsessionnelles par quelque chose, souvent par des hommes. Ce thème est très connu et *FATAL ATTRACTION* (USA, 1987) et *BASIC INSTINCT* (USA, 1992) sont des exemples connus. Kinder et Houston ont travaillé sur le thème de la femme folle dans les films des années quarante et ont découvert quelques points essentiels : La femme est souvent faible et trop sensibles ce qui les rendent dérangées. En général, la cause principale est un

homme qui les a blessées. C'est elle devient une femme dangereuse et folle. Les raisons pour lesquelles elles sont prédestinées pour cette forme de folie sont souvent liées avec l'enfance et surtout avec la relation perturbée avec la mère. (vgl. Kaufmann 1990: 142.)

Dans le film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* il s'agit d'une forme d'amour obsessionnel et l'action du film peut être comparée avec celle du film *A FATAL ATTRACTION* (USA, 1987). L'amour obsessionnel ici peut être provoqué soit par jalousie soit à cause de sentiments négatifs qui sont liés à une maladie telle que l'érotomanie ou la jalousie morbide. (vgl. Kaufmann 2007: 86.) Le fameux crime passionnel se trouve déjà dans les œuvres de Shakespeare comme par exemple dans Roméo et Juliette. Au début la relation fonctionne assez bien, mais quand une personne a besoin de plus, souvent la relation se transforme en désastre. Les parallèles entre les deux films sont les suivantes :

Alex, le protagoniste du film *A FATAL ATTRACTION*, et Angélique, protagoniste du film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*, représentent un danger pour la famille de leurs objets de désir. Les deux femmes ne peuvent plus contrôler leur affection envers les hommes et se laissent emporter par leur passion. Seulement l'apparence physique est différente, car Alex (Glenn Close) représente la femme fatale par excellence, alors qu'Angélique (Audrey Tautou) fait penser à une enfant innocent ; c'est la raison pour laquelle Angélique est si dangereuse, car le spectateur ne peut pas s'imaginer qu'elle serait capable de faire du mal. Peu à peu les deux femmes entrent dans la vie privée de leurs hommes et commencent à détruire leur famille et leurs vies professionnelles. Toutes les deux sont victimes de leur amour passionnel et cela conduit à une perte de leur sens de la réalité. Elles ne savent plus ce qui est bien ou ce qui est mal.

Les éléments du film qui provoquent une confusion du spectateur

Après avoir eu une idée théorique de l'amour fou et leur représentation au cinéma, nous allons traiter les techniques avec lesquelles Colombani a provoqué une telle confusion envers le spectateur. Après avoir présenté les différents éléments, nous analyserons la première séquence du film, pour mieux comprendre comment le jeu, qui provoque une telle confusion, fonctionne.

Le jeu des genres

À LA FOLIE – Un film d'amour ?

La première confusion est provoquée par le jeu des genres, car le spectateur ne s'attend pas à ce qu'un film d'amour se transforme si facilement en Thriller. La première partie du film est plutôt marquée par des symboles et de la musique romantiques. Ainsi, le spectateur a l'impression qu'il s'agit d'un film d'amour.

Pour reconnaitre un film d'amour, il est encore une fois nécessaire d'avoir une certaine connaissance antérieure. Déjà dans la première séquence, tout est décoré en rouge : on y trouve des cœurs partout ce qui qui constitue le symbole le plus fort de l'amour, et de la musique enjouée. Grâce à ces signes, le spectateur peut classifier ce film comme étant un film sentimental. L'action du film aussi est romantique : en effet, Angélique a bien une aventure avec le cardiologue, mais comme celle-ci pense qu'il va quitter sa femme, tout va bien. Les informations données au début du film permettent une certaine connaissance. Il est donc clair que la rose est destinée au petit ami d'Angélique pour célébrer leur anniversaire. Tous les symboles qu'on peut voir au début du film sont connus par tous et Luhmann (1984: 23.) les appelle les « codes d'amour ». Les codes d'amour sont des signes, symboles, etc. qui sont ancrés dans la mémoire de chacun. Ils se trouvent aussi dans les romans et le cinéma. Au fil du temps, la narration cinématographique a créé des codes propres à la relation amoureuse, qui nous permet aujourd'hui de reconnaître ce type de film immédiatement. En effet, ce type de code est montré dès le début du film, ce qui prépare le spectateur à une histoire plus ou moins à l'eau de rose. On pense alors que Loïc a une aventure extra-conjugale avec Angélique, alors même qu'on ne les voit quasiment pas ensemble. Par exemple, la scène du Congrès est très représentative de cette relation : Angélique monte aux toilettes, puis on aperçoit Loïc qui l'a suit. On peut donc tout de suite imaginer qu'ils vont se retrouver en secret. En tout cas à ce moment-là, le spectateur partage le même point de vue que David, un ami qui accompagne Angélique au Congrès. Peu de temps après, on les voit d'ailleurs sortir ensemble des toilettes, ce qui nous confirme l'hypothèse précédente. Au moment de se séparer, le spectateur a l'impression que Loïc salue Angélique en lui disant « à plus tard », ce qui induit encore en erreur le public qui continue de croire qu'il existe une relation amoureuse sous-jacente.

De plus, l'empathie qu'on a alors pour Angélique est un élément de plus créé par la réalisatrice pour nous faire croire à une relation. Eder désigne les films comme des «stimulus» qui provoquent des sentiments auprès du spectateur : soit on se prend de sympathie pour une personne soit on le trouve antipathique. La mise en scène des protagonistes est très impor-

tante pour construire une certaine empathie. Ainsi, une proximité est créée entre le spectateur et le personnage du film (vgl. Eder 2005: 225ff.). Dans le film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*, l'empathie et la proximité sont construits dès la première séquence du film avec un décor romantique et l'actrice elle-même. Le spectateur peut alors s'identifier à l'étudiante amoureuse et ainsi se sentir proche d'elle. Tout cela dépend en fait de l'inné et de l'acquis. En effet, la socialisation joue un rôle fondamental dans la personnalité de chacun. Ces facteurs sont déterminants pour l'évaluation des personnages d'un film.

Finalement, la première partie du film nous montre plutôt un film d'amour et l'empathie envers Angélique renforce cette impression.

À LA FOLIE … PAS DU TOUT – Un Thriller ?

Peu à peu le film quitte le genre « romantique » et se transforme en Thriller. L'expression thriller vient du mot « to Thrill » qui veut dire « frémir ». Ce type de film a pour but de provoquer un sentiment de peur. Pour que le spectateur soit capable de reconnaitre un thriller, il est important qu'il se serve encore une fois de sa connaissance antérieure. Le protagoniste d'un thriller perd souvent contrôle de sa vie ou se voit menacé par quelqu'un. Dans notre film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* c'est Loïc qui est menacé par une personne inconnue et celui-ci ne peut plus continuer à vivre de la même manière qu'avant. Mais de quelle façon un film d'amour peut-il se transformer thriller ?

Dans notre exemple *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* l'empathie envers Angélique se transforme de plus en plus en doute. Le spectateur n'est plus sûr qu'Angélique soit l'innocente femme trahit par son petit ami. Dans la deuxième partie du film, les doutes se confirment : c'est Angélique qui est dangereuse et Loïc qui est la victime et non pas l'opposé. Comme le spectateur a beaucoup plus d'informations que dans la première partie du film, il commence à s'inquiéter pour lui, car Loïc n'a aucune idée de qui le menace. Peu à peu le film amène le suspense et le spectateur participe activement à l'action. Baroni (2007 : 92) le décrit ainsi : *« Au cours de sa progression dans le récit, l'interprète ne joue pas n rôle passif qui se limiterait à actualiser « pas à pas » des portions successives du texte, mais il est amené souvent à anticiper certains développements. »*

Dans le film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*, ce suspense est provoqué par l'escroquerie du film tant que par la participation des protagonistes. Quand il y a une situation de suspense, le spectateur se demande comment le personnage peut s'en sorti et il s'imagine ce qui pourrait se passer dans le film.

L'alternance entre les deux genres (« film d'amour » et « thriller ») provoquent ainsi une certaine confusion et le spectateur est surpris par la tournure que prend le film.

La double focalisation et la narration infidèle

Ce qui frappe le plus en regardant le film, c'est la manière dont le film est tourné. Il y a deux formes de narrations : la double focalisation et la narration infidèle.

La double focalisation dans le film

Le film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* est composé de trois parties : Les premières quarante minutes montrent le point de vue d'Angélique. Après une césure au milieu du film, l'action continue du point de vue de Loïc. Enfin, à la fin du film il y a une petite partie, raconté par un narrateur hétérodiégétique De temps en temps, le film se sert de la perspective de David, par exemple pour mieux souligner l'événement au congrès, mais en général les perspectives d'Angélique et de Loïc dominent le film. La première partie raconte l'histoire amoureuse vue par Angélique, qu'on pourrait appeler « le monde imaginaire » d'Angélique. Le monde de Loïc, raconte les mêmes évènements, mais d'une autre façon. Dans la première version certains faits étaient détournés pour que le spectateur continue à penser que Loïc et Angélique avaient une relation amoureuse. Ainsi, on pourrait dire que l'histoire est racontée deux fois dans ce film, mais à travers deux perspectives différentes. Là, le spectateur se rend compte que le point de vue d'Angélique était incomplet. Dans la première version c'est au spectateur d'interpréter les événements, alors que la deuxième du docteur Le Garrec donne les informations manquantes. En utilisant cette technique, Colombani voulait attirer l'attention et augmenter la tension, surtout dans la deuxième partie. Dans cette réalisation de deux perspectives différentes on peut constater qu'Angélique est toujours très près pendant que l'arrière-plan est toujours un peu flou, ce qui reflète très bien l'état mental d'Angélique. La perspective du docteur, par contre, parait stable et clair. Il y a alors deux focalisations qui dominent l'action : celle d'Angélique et celle de Loïc. Mais Angélique n'est pas tout le temps présente et le spectateur reçoit également des informations qu'elle ne peut pas savoir. Ce changement du focalisateur s'appelle « altérations » (vgl. Schweinitz 2007: 83ff.). Un exemple se trouve déjà au début du film, quand le vendeur veut livrer la rose pour le docteur. On le voit sur sa moto sur la route. Il est évident qu'un changement de focalisation, une altération, a eu lieu. Autre exemple d'une altération c'est au

congrès où on voit Angélique et le docteur sortir du bain, mais de la perspective de David. La partie de Loïc peut être considéré comme focalisation zéro, car le spectateur connait déjà plus ou moins les événements et en sait plus que Loïc.

La narration infidèle

Colombani ne se sert pas seulement de la double focalisation, mais aussi d'un autre phénomène : la narration infidèle. Tout au long du film, et surtout lorsque le spectateur entre dans le monde d'Angélique, on ne donne pas toutes les informations du contenu. Cette technique fait appel à l'imagination du spectateur pour qu'il se fasse sa propre image de la situation. Au début, il ne reçoit que des informations nécessaires pour qu'il soit convaincu que le docteur et l'étudiante ont bien une relation. Il n'y a aucun doute, même si on les voit ensemble qu'une seule fois. À partir de ces informations, les spectateurs élaborent des hypothèses : La principale étant que les deux protagonistes ont une relation et que Loïc trompe sa femme avec elle. L'élaboration des hypothèses peut seulement fonctionner grâce à l'image transmise par Angélique. Il faut souligner qu'il n'y a pas de scènes imaginées dans le film, car la réalisatrice Colombani travaille juste avec le principe d'omission.

Dans la deuxième partie, pour que la surprise fonctionne, il est important que le public ne sache pas qu'il s'agit de cette technique narrative, sinon cela ne fonctionnerait pas. Dans le film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*, cette technique fonctionne grâce à l'effet du « chunking ». Les spectateurs complètent inconsciemment les informations données quand l'action saute à une nouvelle scène. (vgl. Hartmann 2005: 159.) Ce chunking est la raison pour laquelle on élabore une fausse hypothèse au début, car on ne reçoit pas toutes les informations.

Ces deux techniques – la double focalisation et la narration infidèle – surprennent le spectateur dans la deuxième partie. Mais pour que tout cela fonctionne, il faut un travail préliminaire qui a lieu dans les premières scènes du début.

L'importance de couleurs et symboles dans le film

Les deux perspectives dominantes du film sont aussi marquées par deux couleurs. L'univers d'Angélique est rouge alors que le monde du docteur est blanc. Ces deux couleurs séparent clairement les deux univers.

Dans l'univers d'Angélique, tout est quasiment rouge. Celle-ci est d'ailleurs tout le temps habillée en rouge, les décors de l'appartement sont rouges et en général toute la mise en scène a une touche de rouge. Celui-ci peut être interprété comme le symbole de l'amour qu'elle porte pour Loïc, ou encore pour souligner sa passion envers lui. Le monde du docteur par contre est représenté par des couleurs froides comme le blanc, ce qui donne une impression de stérilité. La réalisatrice attache beaucoup d'importance aux détails pour réaliser ses deux mondes à travers ces deux couleurs très contrastées. Quand Angélique devient une menace pour Loïc, on retrouve aussi beaucoup d'objets rouges dans son monde, comme par exemple un stylo rouge. Ainsi, la réalisatrice a trouvé un moyen d'exprimer l'omniprésence d'Angélique dans l'univers du docteur à travers les couleurs.

Mais la réalisatrice accorde aussi une place prépondérante aux symboles dans le film. Le cœur est un symbole très important tant dans le monde d'Angélique que dans celui de Loïc. Angélique, folle amoureuse, est entourée dans la première séquence de cœurs pour souligner sa passion et l'amour qu'elle porte pour Loïc. Quant à lui, il travaille en tant que cardiologue, ce qui n'a pas été choisi par hasard. Quand Angélique se rend compte que Loïc va rester avec sa femme, elle lui envoie un cœur humain transpercé par une flèche. Un autre symbole important dans le film est celui de la rose qui a deux significations : d'un côté elle représente la beauté, mais de l'autre, ses épines peuvent faire mal, être dangereuse. On pourrait alors dire que la rose symbolise un peu le caractère ambigu d'Angélique. (vgl. Becker 1992, Heller 2004 und Morel 2004)

Conclusion

Tous ces éléments font que le spectateur est plongé dans deux mondes différents. Mais c'est surtout l'effet impromptu du film qui choque et surprend le spectateur à la fois. Grâce à cette combinaison équilibrée, tant grâce à la technique narrative, le jeu des genres ou encore les couleurs, l'œuvre de Colombani fut un succès.

12. Bibliographie

Baroni, Raphaël (2007): *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Éds. du Seuil (Poétique).

Becker, Udo (1992): *Lexikon der Symbole.* Freiburg im Breisgau; Wien: Herder.

Bohn, Cornelia (2003): *Mediatisierte Normalität. Normalität und Abweichung systemtheoretisch behandelt*. In: Link/Loer/Neuendorff (Hrsg.): *Normalität im Diskursnetz soziologischer Begriff*. Berlin: Synchron Wissenschaftsverlag, 39-50.

Bublitz, Hannelore (1999): *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Frankfurt Main: Campus-Verlag.

Eder, Jens (2005): *Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren.* In Brütsch, Matthias (Hrsg.): *Kinogefühle : Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, 225–242.

Eichenberg, Christiana, Fischer, Gottfried & Wutka, Bernhard (2008): *Wahnsinnige Liebe: Die Liebe einer Wahnsinnigen? In* Stephan Doering & Heidi Möller (Hrsg.), *Frankenstein und Belle de Jour – 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen*. Berlin: Springer, 99-109.

Fellner, Markus (2002) [Hrsg.]: Psychiatrie und verrückte im Spielfilm. Diskursanalytische *Untersuchung des Spielfilms "Girl Interrupted".* In: Psychologie und Gesellschaftskritik, 26(4): 2002, 113-141. Online verfügbar unter: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-18111 (letzter Zugriff am 31.8.2011).

Fellner, Markus (2005): *Psycho movie – Zur Konstruktion von psychischer Störung im Spielfilm*, Bielefeld: Transcript Verlag.

Felman, Shoshana (1993): *Writing and Madness*: Literature/Philosophy/Psychoanalysis. zit. In: Schlichter, Annette (2000): *Die Figur der verrückten Frau – Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik*. Tübingen: Edition Diskord, 63.

Felix, Jürgen (2007) *Der Liebesfilm.* In: Koebner, Thomas [Hrsg.] (2007): Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 399-403.

Ferdière, Gaston (1937): *L'Érotomanie.* Paris: Doin.

Foucault, Michel (1969): *Wahnsinn und Gesellschaft*. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gerisch, Bengina (2006): *Ich kann nicht weiter sehen als zu dir*. *Zum Liebeswahn im Film in der gegenwärtigen Modernen.* In: Mentzos, Stavros, (Hrsg.): *Psychose im Film*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 54-65.

Golde, Inga (2002): Der *Blick in den Psychopathen. Struktur und Wandel im Hollywood-Psychothriller*. Kiel: Ludwig.

Grunst, Stephan (2009): *Spielfilme über psychisch Kranke: Drama light oder Medium der Entstigmatisierung?* Zugl.: Diss., Uni Münster.

Hahn, Alois (2003): *Aufmerksamkeit und Normalität*. In: Link Jürgen, Loer Thomas und Neuendorf Hartmut [Hrsg.]: *Normalität im Diskursnetz soziologischer Begriff*. Berlin: Synchron Wissenschaftsverlag, 23-37.

Hartmann, Britta (2005): *Von der Macht falscher Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Experiment.* In: Liptay, Fabienne (2005): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Ed. Text und Kritik, 154-175.

Heinrichs, Sonja (2011): *Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers*. München: Utz.

Helbig, Jörg (2006): "*Camera doesn't lie". Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film.* Trier: WVT Wiss. Verl. Trier.

Heller, Eva (2004): *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung.* Sonderausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.

Hoffmann, Jens (2006): *Stalking. Mit 12 Tabellen*. Heidelberg: Springer Medizin.

Jahraus, Oliver (2004): *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film ; zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung.* Tübingen: Francke.

Kaufmann, Anette (1990): *Angst, Wahn, Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten.* Münster: MakS Publikationen.

Kaufmann, Anette (2007): *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Kiefer, Bernd: *Die Unzuverlässigkeit der Interpretation des Unzuverlässigen. Überlegungen zur Unreliable Narration in Literatur und Film*. In Liptay, Fabienne (2005): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film.* München: Ed. Text und Kritik, 72–88.

Kinder, Marsha/Houston, Beverle (1975): *Madwoman in the movies: Woman under influence.* Zit in: Kaufmann, Annette (1990): *Angst, Wahn, Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten.* Münster: MakS Publikationen, 142.

Koebner, Thomas: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen im Film*. In: Liptay, Fabienne (2005): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film.* München: Ed. Text und Kritik, 19–38.

Kux, Maria (2006): *Normalität und Wahnsinn. "Es ist unendlich viel einfach, das Selbe zu denken als das Andere wahrzunehmen"*. Diplomarbeit Universität Wien.

Link Jürgen, Loer Thomas und Neuendorf Hartmut [Hrsg.] (2003): *Normalität im Diskurs-netz soziologischer Begriff*. Berlin: Synchron Wissenschaftsverlag, 7-23.

Link, Jürgen (2006): *Versuch über den Normalismus, Wie Normalität produziert wird*. Bonn: Vandenhoeck & Ruprecht.

Liptay, Fabienne (2005*): Was stimmt denn jetzt*? *Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film.* München: Ed. Text und Kritik.

Luhmann, Niklas (1984): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lutz, Petra (2003): *Der (im-)perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung.* Köln: Böhlau.

Marschall, Susanne (2005): *Farbe im Kino.* Marburg: Schüren.

Mentzos, Stavros (2006): *Editorial*. In: Mentzos, Stavros, [Hrsg.]: *Psychose im Film. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.*

Morel, Corinne (2004): *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Paris: Éds. de l'Archipel.

Munaretto, Stefan (2009): *Wie analysiere ich einen Film?* 2. Aufl. Hollfeld: Bange.

Pisano, Giusy (2009): *L'amour fou au cinéma*. Paris: Colin.

Rovatti, Pier Aldo; Scheu, René (2004): *Der Wahnsinn in wenigen Worten*. Wien: Turia + Kant.

Ruchatz, Jens (2009): *Fundus der Liebesklugheit - Was Schlaflos in Seattle davon weiß, was der Film von der Liebe weiß.* In: *Medien & Zeit,* 24. Jg., H. 4., 2009, 31-38.

Schweinitz, Jörg (2005): *Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film.* In Liptay, Fabienne (2005): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, 89-111.

Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie* ; *zur Geschichte eines Mediendiskurses.* Berlin: Akademie-Verl.

Schweinitz, Jörg (2007): *Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe*. In: Montage AV 16 (2007), 1, Marburg: Schüren Verlag, 83-100.

Sohn, Werner; Mehrtens, Herbert (1999): *Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Szasz, Thomas S. (1974): Die *Fabrikation des Wahnsinns*. Olten: Walter.

Thoene, Tina (2006): *Er liebt mich - er liebt mich nicht. Abweichende Wahrnehmung und erzählerische Irreführungen in Laetitia Colombanis A LA FOLIE...PAS DU TOUT*. In: Helbig, Jörg (2006): "*Camera doesn't lie". Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film.* Trier: WVT Wiss. Verl. Trier, 73-95.

Türschmann, Jörg (2008): *Jean-Pierre Jeunets* Die fabelhafte Welt der Amélie *und das Gesetz der Serie*. In Glasenapp Jörn und Lillge Claudia [Hrsg.]: *Die Filmkomödie der Gegenwart*. München: Fink, 216-235.

Waldschmidt, Anne (2003): *Risiken, Zahlen, Landschaften: Pränataldiagnostik in der flexiblen Normalisierungsgesellschaft*. In: Lutz, Petra; Macho, Thomas; Staupe, Gisela; Zirden, Heike [Hrsg.]: *Der (im-)perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Köln, Weimar: Böhlau, 94-107.

Willems, Herbert (2003): *Normalität, Normalisierung, Normalismus.* In: Link/Loer/Neuendorf: Normalität im Diskursnetzt soziologischer Begriffe. Berlin: Synchron Wissenschaftsverlag, 51-83.

Wulff, Hans Jürgen (1985a): *Psychiatrie im Film/Konzeptionen psychischer Krankheiten.* In: *Psychiatrie im Film*. Münster: MakS Publikationen, 7-23. Online verfügbar unter: http://www.derwulff.de/1-4-1 (letzter Zugriff am 1.7.2011).

Wulff, Hans Jürgen (1985b): *Die Kranken I: Schizophrenien und Psychosen.* In: *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturalen Lerngeschichte".* Münster: MAkS Publikationen 25-50. Online verfügbar: http://www.derwulff.de/1-4-2. (letzter Zugriff am 1. 7.2011).

Wulff, Hans Jürgen (1990): D*arstellungsformen psychischer Krankheit im Film.* In: Fischer, Heinz Dietrich (usw.) *Medizin-Publizistik. Prämissen, Praktiken, Probleme*. Peter Lang, 271-282. Online verfügbar unter: http://www.derwulff.de/1-4-10 (letzter Zugriff am 1. 7.2011).

Wulff, Hans Jürgen (1993): *Textsemiotik der Spannung*. In: *Kodikas/Code* 16, 3-4, 325-352. Online verfügbar unter: http://www.derwulff.de/2-54 (letzter Zugriff am 1.7.2011).

Wulff, Hans Jürgen (2000): *Affekte wissen, erwarten, erinnern: Dynamiken und Kontexte des Rezeptionserlebnisses.* In Wulff, Hans Jürgen [Hrsg.]: *TV-Movies „Made in Germany". Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz. 1. Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien.* Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR) 2000, 293-298. Online verfügbar unter: http://www.derwulff.de/2-95 (letzter Zugriff am 1.7.2011).

Wulff, Hans-Jürgen (2005): *Hast du mich vergessen. Falsche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer.* In: Liptay, Fabienne (2005): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film.* München: Ed. Text und Kritik, 147-154.

Wulff, Hans-Jürgen (2007), *Der Thriller*. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films.*, Stuttgart: Reclam, 704-707.

Zag, Roland (2010): *Der Publikumsvertrag. Drehbuch, Emotion und der "human factor".* 2., überarb. Konstanz: UVK-Verl, Praxis Film, 64.

Zirden, Heike (2003): *Einleitung.* In: Lutz, Petra (2003): *Der (im-)perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung.* Köln: Böhlau, 28-30.

Internetquellen

Definition von Kollektivsymbolik online abrufbar unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Kollektivsymbolik (letzter Zugriff am 5.8.2011).

Die Liste der größten Filmschurken: http://www.afi.com/docs/tvevents/pdf/handv100.pdf (letzter Zugriff am 14.05.2011).

http://www.imdb.com/title/tt0291579/ (letzter Zugriff am 31.8.2011)

Alle konsultierten Informationen und Artikel von Hans Jürgen Wulff aus dem Internet, online abrufbar unter:

http://www.derwulff.de/1-4-1 (letzter Zugriff am 1.7.2011)

http://www.derwulff.de/1-4-2 (letzter Zugriff am 1. 7.2011)

http://www.derwulff.de/1-4-10 (letzter Zugriff am 1.7.2011)

http://www.derwulff.de/2-54 (letzter Zugriff am 1.7.2011)

http://www.derwulff.de/2-95 (letzter Zugriff am 1.7.2011)

Artikel von Fellner aus dem Internet, online abrufbar unter:

http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-18111 (letzter Zugriff am 31.8.2011.)

Lexika

Brockhaus-Enzyklopädie (1994). Leipzig: Brockhaus.

Duden, Fremdwörterbuch (2001) Band 5. Mannheim: Dudenverlag, 710.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, 2 und 3: Wurden von mir persönlich mit Hilfe der zitierten Quellen verfasst.

Alle Screenshots dieser Arbeit stammen aus dem Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* (Colombani, 2002)[6]

[6] Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und versucht ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheber-Rechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Sequenzprotokoll – *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*

	Nr.	Zeit (Beginn)	Inhalt
	1.	00:00:00	Vorspann 1
Im Blumenladen – Erstes Kennenlernen der Protagonistin	2.	00:00:40	Frau im Blumenladen, Kauft Rose für Freund
	3	00:01:23	Wege vom Blumenverkäufer und Frau trennen sich
	4.	00:01:46	Vorspann 2
	5.	00:02:44	Blumenverkäufer am Rad auf dem Weg zu liefern
	6.	00:02:50	Frau kommt in Uni an – Wechselspiel zwischen ihr und Blumenverkäufer
	7:	00:03:20	Blumenverkäufer gibt Blume an Empfänger – Dr. Loïc, Kardiologe
Einblicke in den Alltag von Angélique – Vorwissen wird erweitert	8.	00:03:48	Angélique hat Zeichenkurs auf Uni und bekommt Feedback, sie wird darauf hingewiesen, dass sie das Bild aufbessern muss, sie wirkt genervt
	9.	00:04:26	Angélique hat Wettbewerb gewonnen, sie freut sich
	10.	00:05:19	Angélique kommt in Arbeit und teilt die Neuigkeit mit
	11.	00:06:11	Kollegin Héloïse steckt Geld in Arbeit ein, Angélique sieht es
	12.	00:06:26	Angélique bekommt Regeln im Haus erklärt, auf das aufpasst , sie soll besonders gut auf die Rose aufpassen
	13.	00:07:06	Angélique packt Koffer aus
Auf den Ärztekongress, Angélique und Loïc treffen sich „heimlich“ auf der Toilette.	14.	00:07:20	Ärztekongress, Angélique trifft David, auch Loïc, ihr verheirateter Freund ist da, Angélique spricht mit David über ihre Affäre
	15.	00:08:30	Angélique geht aufs Klo, man sieht Loïc der ihr folgt. David sieht enttäuscht aus
	16.	00:08:50	David folgt ihnen und sieht sie gemeinsam aus der Toilette kommen
	17.	00:09:40	Loïc verabschiedet sich und

			fahrt mit Angélique nach Hause
Eine weitere Überraschung für Loïc – Ein Gemälde von ihm.	18.	00:10:16	Angélique arbeitet an ihren Kunstwerken, immer wieder erkennt man Loïc in den Bildern
	19.	00:10:46	Telefon von Héloïse läutet, sie wirkt überrascht, anschließend bringen sie Überraschung zu Loïc
	20.	00:11:24	Angélique im Museum, sie ruft in Ordination von Loïc an und fragt, ob er das Bild erhalten hat. Er soll sich sehr darüber gefreut haben
Vorbereitungen für das Rendezvous mit Loïc	21.	00:11:50	Angélique schminkt sich
	22.	00:12:00	Angélique wartet , jedoch kommt Loïc nicht
	23	00:12:38	Angélique liegt in einem Bett und riecht an einem blauen Tuch
	24.	00:13:05	Wechselspiel zwischen Angélique und Loïc –beide nachdenklich im Bett- jedoch nicht gemeinsam, Flashback: Loïc gibt Angélique eine lila Rose
	25.	00:13:34	Loïc liegt wach mit seiner Frau im Bett.
Angélique sieht Loïc zufällig auf der Straße	26.	00:13:51	Angélique ist mit ihrer Freundin spazieren.
	27.	00:14:10	Sie lässt Schlüssel nachmachen, plötzlich kommt Loïc. Angélique will ihn überraschen, sieht ihn jedoch mit seiner Frau und läuft weg.
	28.	00:15:10	Wütend beschmiert sie das Auto von Loïc „Ne la laisse pas nous séparer“
Die Konflikte verdichten sich und Angélique sieht die schwangere Frau sogar als Halluzination = Bedrohung.	29.	00:15:20	Streitet mit ihrer Freundin und sagt, dass Rachel nur schwanger ist, um den Kardiologen an sie zu binden. Angélique betont, dass es sich nicht nur um eine Affäre handelt. Sie entschließt sich bei ihrer Freundin zu schlafen.
	30.	00:16:24	Loïc klopft an Angéliques Tür – Niemand da
	31.	00:16:40	Angélique erzählt Héloïses Schwester ein Märchen.
	32.	00:17:18	Angélique kann nicht schlafen, sie sieht eine Halluzinati-

			on von Rachel, Loïcs schwangeren Frau.
Angélique provoziert einen Unfall mit Loïcs Frau Rachel.	33.	00:17:34	Freundin fragt ihre Tochter wo Angélique ist. Die Tochter erzählt ihr, sie hat sich ihr Moped ausgeborgt, da sie was erledigen muss.
	34.	00:18:00	Angélique kommt in verletzt in der Bar an – sie hatte einen Unfall mit dem Moped
	35.	00:18:30	David verarztet Angélique und wickelt ihren Arm in den Schal von Loïc. Rachel hat Fehlgeburt, wegen eines Unfalles. Angélique erzählt, dass Loïc und sie nach Florenz fahren.
Loïc soll sich von Rachel getrennt haben. Angélique begibt sich voller Vorfreude auf den Flughafen, Loïc lässt sie jedoch erneut sitzen.	36.	00:20:10	Angélique bereitet sich für ihre Florenz-Reise mit Loïc vor und liest Reiseführer
	37.	00:20:23	Wechselspiel zwischen Loïc und seiner Frau die streiten und Angélique, die vor lauter Vorfreude sogar ein Hochzeitskleid anzieht.
	38.	00:20:57	Angélique fährt zu Freundin, um mitzuteilen, dass sich Rachel und Loïc getrennt haben.
	39.	00:21:30	Angélique fährt auf den Flughafen und sitzt im Wartebereich.
	40.	00:22:03	Loïc fährt im Auto.
	41.	00:22:30	Angélique versucht ihn zu erreichen, er ist jedoch nicht da.
	42.	00:22:54	Loïc steigt aus Wagen aus – er sucht Rachel und nicht Angélique.
	43.	00:23:01	Angélique verlässt den Flughafen. Ein Gewitter beginnt. Sie schmeißt den Koffer von einer Brücke.
Vor Enttäuschung demoliert Angélique das Haus.	44.	00:24:25	Angélique starrt aufs Telefon. Anschließend riecht sie an den Schal. Die Rose im Wohnzimmer verwelkt immer mehr.
	45.	00:25:11	Schwenk von der Rose. Tage dürften vergangen sein. Das Haus gleicht einer Müllhalde. Telefon läutet – es ist jedoch die Hausbesitzerin. Vor lauter Wut reißt sie das Telefonka-

			bel raus.
Angélique beobachtet Loïc heimlich.	46.	00:25:50	Angélique beobachtet Loïc
	47.	00:26:12	Sie beginnt entlang des Zauns zu laufen, parallel Schnitt: Sie zerschneidet das Hochzeitskleid, zerstört die Wohnung, übermalt ihre Bilder mit der Farbe schwarz und sie reißt die teure Rose aus ihrem Beet.
	48.	27:20	Sie fällt um.
Die Freunde von Angélique sind immer mehr und mehr um sie besorgt. David stellt den Doktor sogar zur Rede. Angélique bittet David um Hilfe, ein letztes Geschenk für Loïc. David willigt ein und bemerkt, dass Angélique ihren Verstand verloren hat.	49.	27:25	Héloïse redet mit David, da sie besorgt um Angélique ist
	50.	27:35	David stellt den Doktor zur Rede, der meint jedoch, sie sei selbst schuld. Der Doktor sieht keine Schuld
	51.	00:28:50	Angélique sucht David auf, sie bittet ihm um einen letzten Gefallen – ein Abschiedsgeschenk für Loïc. David wirkt geschockt, von dem was Angélique ihr ins Ohr geflüstert hat. Wird jedoch weich und hilft ihr.
	52.	30	David und Angélique schauen in die Kiste, die Angélique in den Kühlschrank gibt. David bemerkt, dass die Wohnung leer geräumt wurde. David will die Kiste wieder haben.
Angélique sieht im Fernsehen einen Bericht über Loïc, der seine Patientin geschlagen haben soll. Später hört die Freundin von Angélique über den Tod dieser Patientin.	53.	31:02	Angélique sitzt vorm Fernseher und zerschneidet Schal von Loïc. Auf einmal sieht sie einen Bericht über den Kardiologen, der eine Patientin geohrfeigt haben soll. Sie sucht anschließend wütend die Adresse dieser Patientin.
	54.	32:34	Heloise sitzt mit ihrer Tochter in der Küche. Héloïse hört im Radio den Bericht über den Tod von der Patientin. Sie macht sich auf den Weg zu Angélique.
Héloïse stellt Angélique zur Rede, diese gesteht den Mord, stellt ihn jedoch als Unfall dar. Sie erpresst ihre Freundin, damit sie nichts der Polizei sagt.	55.	33:18	Angélique öffnet die Tür. Sie hat eine Verletzung im Gesicht. Heloise sieht das Chaos in der Wohnung als es an der Tür läutet. Plötzlich läutet ein Kommissar an der Tür. Er hat Fragen bezüglich dem Doktor. Angélique nimmt

			Heloise als Alibi und lügt somit.
	56.	35:22	Héloïse stellt Angélique zur Rede. Sie gibt zu, dass sie sich mit der Patientin geschlagen hat. Heloise zwingt sie zur Polizei zu gehen. Angélique erpresst ihre Freundin, da diese in der Bar klaut. „Keiner stellt sich zwischen mir und Loïc“.
Angélique glaubt Loïc halten zu können, sieht jedoch wie er, als er von der Polizei abgeführt wird, seine Frau küsst.	57.	36:32	Angélique sieht wie Loïc abgeführt wird. Seine Frau ist auch da und der Doktor und sie küssen sich. Er wird abgeführt. Angélique ist geschockt, als sie sieht, dass der Doktor seiner Frau „Je t’aime“ ins Ohr flüstert.
Eine Welt bricht für Angélique zusammen. Sie begeht einen Selbstmordbesuch. Eine Flashback-Szene beginnt. Der Film beginnt wieder von Anfang an.	58.	37:45	Angélique dreht das Gas am Herd auf und legt sich daneben hin – sie will Selbstmord begehen. Auf einmal setzt ein Flashback ein, die bisherigen Szenen werden zurückgedreht und man sieht ein EKG.
Wieder im Blumenladen, Angélique besorgt die Rose. Anschließend sieht man Loïc der sich über die Rose freut, jedoch stellt sich heraus, dass er glaubt, sie sei von seiner Frau Rachel.	59.	38:55	Angélique ist wieder im Blumenladen. Die Geschichte beginnt von Anfang. Es folgt wieder eine Art Vorspann – viele Herzen.
	60.	39:50	Der Doktor erhält die Rose, und liest den Zettel „Tu es mon amour pour toujours“. Er glaubt, dass die Rose von seiner Frau ist. Die Patientin will eine Untersuchung, obwohl unnötig.
Loïc bemerkt, dass die Rose NICHT von seiner Frau ist.	61.	41:00	Loïc ist zu Hause, seine Frau schaut sich das Mobile an. Sie glaubt, die Rose ist für sie. Loïc merkt, dass die Rose gar nicht für Ihn bestimmt war.
	62.	41:42	Rachel bleibt zu Hause. Loïc streichelt ihr zum Abschied den Bauch.
Treffen am Ärztekongress von Loïc und Angélique. Das vermeintliche Treffen auf der Toilette war ein Zufall und nicht ausgemacht.	63.	42:06	Ärztekongress, Loïc geht auf die Toilette, wo er Angélique trifft. Sie kennen sich kaum, er muss sogar nachfragen, wer sie ist. Er lädt sie ein.
	64.	44:00	Loïc fährt nach Hause und sieht Angélique beim Taxi-

			stand warten. Er nimmt sie mit nach Hause, da sie ja gleich nebenan wohnt. Sie verabschieden sich.
	65.	45:22	Loïc legt sich zu seiner Frau.
Auch das im Park hat Angélique Loïc heimlich gestalkt. Als er die gemalten Bilder von ihm sieht, wird er nervös und verlässt den Park.	66.	45:44	Die zwei machen einen Ausflug, Rachel verliert den Schal von Loïc
	67.	46:02	Sie fahren in den Park und treffen sich mit Freunden. Sie spielen unbekümmert, als Loïc auf einmal Zeichnung von sich findet. Es wird ihm bewusst, dass er beobachtet wird. Sohn seines Freundes ist auf einmal weg.
Er bekommt das Bild, seine Frau fragt von wem er es hat, er sagt von einer Patientin.	68.	46:58	Im Büro: Seine Freundin soll ihm ein Bild gebracht haben. Bild ist nicht von seiner Frau. Keine Spur von wem dieses Bild ist.
	69.	48:22	Er spricht über das Dilemma mit seinem Freund und Kollegen.
	70.	49:32	Seine Frau kommt und gratuliert zum Geburtstag. Sie sieht das Bild von ihrem Mann, er sagt, das Bild ist von einer Patientin. Sie will es mitnehmen.
Loïc wird immer unruhiger und sucht nach Spuren der unbekannten Person.	71.	50:13	Er verdächtigt jeden Patienten die Person zu sein, die ihn verfolgt. Er weiß keinen Rat.
	72.	51:06	Seine Assistentin geht. Er durchstöbert alle Schriftstücke und vergleicht die Schriften, wird jedoch nicht fündig.
Er kommt nach Hause, es kommt zum Streit mit seiner Frau, da diese eine Widmung von der unbekannten Person gefunden hat und glaubt, dass er sie betrügt.	73.	52:22	Als er heimkommt erwartet ihn seine Frau. Es sind Nachrichten am Anrufbeantworter: 23 Stück – Immer das Lied LOVE. Sie spricht auf das Bild an, da sie eine Widmung gefunden hat. „Alles Gute zum Geburtstag mein Liebster“. Sie hat auch einen Schlüssel gefunden. Er sagt ihr die Wahrheit, von der Verehrerin. Sie glaubt ihm nicht.
	74.	54:20	Er liest einen Brief: Sie darf uns nicht trennen.
	75.	54:40	Er trifft seine Frau und will

			sich mit ihr versöhnen. Sie stellt das Baby in Frage.
	76.	55:49	Loïc findet die Nachricht auf seinen Auto: Ne la laisse pas nous séparer. Er will es wegwischen, es gelingt ihm aber nicht.
Loïc wird immer gereizter, es kommt zu einer Konfliktsituation mit seiner Sekretärin.	77.	56:18	Eine aufgewühlte Patientin wartet schon seit Stunden. Seine Assistentin hat den Termin falsch eingetragen. Auf einmal hört er LOVE und glaubt, die Unbekannte ist da. Jedoch war das ein Kollege.
	78.	57:20	Loïc spricht mit der Assistentin und stellt sie zur Rede. Diese will noch eine Chance. Er gibt ihr eine letzte Chance. Ein Kollege kommt ins Zimmer und beginnt ihn zu massieren, er verdächtigt sogar ihm.
Seine Frau hätte gern ein Glas Milch, dies war auch der Grund, warum er bei Angélique geklopft hat. Er erfährt von einer angeblichen Reise nach Florenz mit der unbekannten Person. Plötzlich ein Anruf – seine Frau hatte einen Unfall.	79.	58:35	Loïc kann nicht schlafen, seine Frau kann jedoch nicht einschlafen. Sie hätte gern ein Glas Milch. Er will zur Nachbarin (Angélique) gehen, jedoch öffnet ihm diese nicht. Er steigt ins Auto.
	80.	59:49	Er spricht mit seinem Freund über den Kollegen, der ihn massieren wollte. Er hat einen neuen Brief bekommen. Die Person freut sich auf eine Reise nach Florenz. Er hat aber niemandem irgendwelche Zeichen geschickt. Er bekommt einen Anruf, dass seine Frau einen Unfall gehabt hat. Er fährt sofort ins Spital.
Rachel hat das Baby verloren. Dies hat natürlich Auswirkungen auf ihre Beziehung, die zwei streiten sich. Dies wird durch den Brief von Angélique noch verstärkt. Rachel findet sogar einen Schlüssel mit Loïcs Namen darauf.	81.	1:00:42	Rachel hat das Baby verloren, Loïc beginnt im Spital zu weinen
	82.	1:01:20	Rachel sitzt traurig zu Hause, Loïc versucht sie zu trösten. Sie hat keine Lust etwas zu unternehmen.
	83.	1:02:15	Rachel findet einen Brief, der durch die Tür gesteckt worden ist. Sie öffnet ihn und findet einen Schlüssel mit Loïcs Namen darauf. Der Brief besagt, dass sich die

			Person schon sehr auf eine Reise mit Loïc freut
	84.	1:02:43	Sie streiten sich. Er sagt, die Frau ist verrückt und will die zwei auseinanderbringen. Rachel kann nichts mehr glauben und verlässt das Haus.
Loïc feuert seine Sekretärin. Diese findet einen Brief mit Flugtickets nach Florenz.	85.	1:03:05	Loïc denkt nach und weiß keinen Rat mehr.
	86.	1:03:48	Anita kommt hinein, will Blumen für Loïc abgeben. Er will sie nicht annehmen. Das Krankenhaus ruft an, die Assistentin hat vergessen eine Akte ins Krankenhaus zu schicken. Loïc rastet aus und feuert sie diesmal endgültig.
	87.	1:04:41	Anita fährt im Bus nach Haus. Sie findet den Brief in den Blumen, der für Loïc bestimmt war. Es sind Flugtickets nach Florenz.
David stellt Loïc zur Rede. Der Zuschauer erfährt, dass Loïc dachte, es geht um Anita, seine Sekretärin.	88.	1:05:05	Wieder in der Praxis: Loïc lernt eine neue Ordinationshelferin ein. David kommt.
	89.	1:05:23	David stellt ihn zur Rede. Im Anschluss stellt sich heraus, dass Loïc dachte, dass er von Anita, seiner Sekretärin, spreche.
Loïc erhält erneut ein Geschenk – ein durchbohrtes Herz. Er verliert die Beherrschung und attackiert eine Patientin von ihm.	90.	1:06:14	Loïc bekommt wieder ein Geschenk, diesmal ein Paket. Er traut es sich kaum zu öffnen. Er öffnet es und findet ein Herz mit einem Pfeil durchbohrt.
	91.	1:07:03	Jasmin, die „Stamm-Patientin“ kommt in die Praxis und sieht, dass Loïc aufgewühlt ist, als sie ihn fragt, was mit ihm los ist, rastet er komplett aus. Er glaubt, diese Patientin ist die heimliche Stalkerin. Er wirft sie zu Boden und ohrfeigt sie. Sie droht ihn anzuklagen.
	92.	1.07.39	Fait divers über diesen Vorfall. Loïc schaut ihn an, während er sich betrinkt.
Loïc wird abgeführt, bekommt von seiner Frau jedoch ein Alibi für den Mord von seiner Patientin.	93.	1:08:10	Fast alle Patientin sagen ihre Termine beim Kardiologen ab. Er kommt in die Praxis und der Kommissar nimmt

			ihn vorläufig fest. Seine Frau, eine Anwältin, kommt und will ihm helfen. Sie küsst ihn. Im Hintergrund sieht man Angélique, die die Situation beobachtet.
	94.	1:09:08	Loïc wird zu dem Vorfall befragt. Vor allem jedoch zum Mord von der Patientin. Rachel deckt ihn. Die Nachbarin (Angélique) hat nichts bemerkt.
	95.	1:10:12	Rachel und Loïc haben sich versöhnt. Er glaubt nach wie vor, dass die Patientin die Stalkerin ist. Er glaubt, alles hat ein Ende.
Selbstmordversuch von Angélique.	96.	1:11:07	Sirenen setzen ein, Loïc möchte der Nachbarin helfen. Angélique hat versucht sich umzubringen, er leistet ihr erste Hilfe. Sie atmet wieder und sie kann ins Krankhaus transportiert werden.
	97.	1:12:43	Loïc begleitet Angélique im Krankenwagen. Sie gibt ihm die Hand.
	98.	1:13:07	Man sieht wieder ein EKG, Angélique ist im Spital. Die Schwester fragt Loïc, ob er sie kennt, er sagt, dass er sie nur 1-2 Mal gesehen habe.
Er besucht Angélique im Spital und erfährt, dass Angélique niemanden hat. Es kommt zu einer erneuten Konfrontation mit David.	99.	1:13:48	David besucht Angélique. Diese sagt ihm, dass sie sicher ist, dass er alles bereut und sie es nochmals mit Loïc probieren möchte. David ist nicht begeistert, zu sehr hat sie laut seiner Meinung unter diesem Mann gelitten. Er lädt sie auf eine Reise ein. Sie stimmt zu, aber nur um wieder in Form für Loïc zu sein.
	100.	1:15:00	Loïc besucht Angélique. Er fragt nach ihren Eltern, sie sagt ihm, dass sie niemanden hat.
	101.	1:15:45	David und Loïc treffen aufeinander. David verprügelt Loïc.
Langsam dämmert es Loïc, er findet den Schlüssel und geht ins Haus nebenan. Dort findet er die erschreckende Gewissheit – es ist	102.	1:16:20	Im Bett denkt über das ganze Geschehen nach, langsam dämmert es ihm, dass es Angélique ist, die ihn stalkt.

Angélique die ihm verfolgt.			Durch den Satz „Ich habe niemanden“ ist er sicher. Er nimmt den Schlüssel der ihm geschickt worden ist und geht ins Haus nebenan – er passt.
	103.	1:17:39	Er geht ins Haus hinein und sieht das ganze Chaos, das zerschnittene Brautkleid. Er findet in einem Zimmer ein Abbild von sich selbst, wie sie damals schon von der Katze gemacht hat. Und er sieht die Rose und erinnert sich an seine erste Begegnung mit ihr.
Der Zuseher erfährt dank einem Flashback vom ersten Treffen von Angélique und Loïc – er hat ihr vor Freude über die Schwangerschaft seiner Frau eine Rose geschenkt.	104.	1:19:48	Flashback – Seine Frau ruft ihm in der Firma an und sagt ihm, dass sie schwanger ist. Vor lauter Freude kauft er ihr Blumen. Er trifft zufällig auf Angélique und schenkt ihr eine Blume.
	105.	1:20:38	Jetzt ist ihm alles bewusst und er weiß, es war Angélique. Er will sie damit konfrontieren, jedoch ist sie nicht mehr da
	106.	1:21:35	Die Hausbesitzerin kommt zurück, die Polizei fotografiert die ganzen Beweise.
Es kommt zum Showdown – Angélique attackiert das Objekt ihrer Begierde – Loïc. Sie wird eingewiesen. Außerdem bekommt man einen Zukunftsausblick mit offenem Ende.	107.	1:22:10	Angélique besucht Loïc in seiner Ordination. Er zieht weg und Angélique meint, er soll sie mitnehmen. Er verneint alles und weist sie weg. Ihr Blick ist verschwommen und sie nimmt ein Herzmodell und schlägt es Loïc auf den Kopf, welcher dann von den Stufen hinunter fällt.
	108.	1:23:57	Sie wird von der Polizei abgeführt und als unzurechnungsfähig erklärt. Sie auf unbestimmte Zeit in eine psychiatrische Anstalt angewiesen. Sie leidet an Erotomanie.
	109.	1:24:40	EKG – Loïc im Spital während Angélique in der Psychiatrie ist. Loïc kommt wieder zu sich. Man sieht Behandlungen der zwei in Form von einer Parallelmontage.
	110.	1:26:50	Angélique erklärt, wie es in ihrer Welt abläuft. Sie hat

			etwas stärker geträumt. Sie wird entlassen. Hinterm Kasten findet ein Arbeiter ein Bild aus Medikamenten von Loïc. Man sieht Angélique die Anstalt verlassen.

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die verschiedenen Komponenten, wie Erzähltechnik, Wechselspiel der Genres, Einsatz von Farben und Symbolik, etc. die im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT* (F, 2002) zum Einsatz kommen. All diese verschiedenen Faktoren des Films haben die Irreführung des Zuschauers zum Ziel, der durch eine bewusste Montage auf eine falsche Fährte geführt wird. Die wesentlichste Komponente dieses Verwirrspiels ist das „unzuverlässige Erzählen" sowie die „doppelte Fokalisierung". Bei diesen Erzähltechniken wird durch bewusste Montage, sowie durch Auslassung von Informationen ein falsches Bild vermittelt. Um diesen Effekt dem Lektor der Arbeit verständlich zu machen, werden Einstellungsprotokolle, sowie der Vergleich zweier Szenen herangezogen. Da die Protagonistin Angélique an einer psychischen Störung namens Erotomanie leidet und somit nicht mehr in der Lage ist normgerecht zu handeln, wird der Begriff „Normalität" dem des „Wahnsinns" gegenübergestellt und näher betrachtet. Um die verschiedenen Register dieser Begriffe aufzuzeigen werden mit Hilfe von Jürgen Links Diskurstheorie die verschiedenen sprachlichen Gebräuche dieser Begriffe aufgezeigt. Weiters wird auf die allgemeine Umsetzung von „Wahnsinn", im Sinne von psychischer Störung, im Film eingegangen. Bekannte Filmbeispiele stützen dieses Kapitel und sollen als Referenz für den Lektor dienen. Des Weiteren behandelt diese Arbeit das Wechselspiel der Genres „Liebesfilm" und „Thriller" im Film *À LA FOLIE … PAS DU TOUT*, welches einen weiteren Faktor dieses Verwirrspiel darstellt. Durch das anfängliche Markieren der Komponenten, die einen Liebesfilm ausmachen, ist der Zuschauer umso mehr überrascht, dass sich die Handlung in einen spannenden Thriller verwandelt. Das zentrale Ziel dieser Arbeit ist es nun aufzudecken, mit welchen Bildern und Techniken gearbeitet wird, um den Zuschauer quasi zu beeinflussen und ihn bewusst zu täuschen. Das Wechselspiel dieser Komponenten wird aufgedeckt und es wird wissentlich die Sicht des Zuschauers eingenommen, um die Wirkung dieses Spiels gänzlich zu verstehen. Ein kurzer Exkurs über Erotomanie soll einen Einblick in diese Krankheit möglich machen, um so das Verhalten der Protagonisten Angélique, welche an dieser psychischen Störung erkrankt ist, verständlicher zu machen. Außerdem wird das Thema der Stereotype im Film knapp behandelt, um dessen Wirkung auf die Filmrezeption näher betrachten zu können.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Barbara Hitzel
Wohnort	1070 Wien
Geburtsdatum	12. 03. 1986
Geburtsort	Wien
Staatsangehörigkeit	Österreich

Ausbildung

seit 2006	Lehramtsstudium Französisch und Spanisch auf der Romanistik, Wien
2006	Matura (guter Erfolg)
2001 – 2006	Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe, 1100, Wien
1996 – 2001	AHS Friesgasse, 1150 Wien

Auslandsaufenthalte

August 2011	Kursleitung SFA Sprachreisen, Spanien, Benalmádena
Juli 2010 – September 2010	Kulturreise in Frankreich
September 2009 – März 2010	Barcelona, Spanien; Studium / Universitat Pompeu Fabra
Mai 2006 – August 2004	Ferialpraktikum in Cannes, Côte d‘Azur

Fremdsprachenkenntnisse

Spanisch	C1 Niveau
Französisch	C1 Niveau
Englisch	C1 Niveau